Greise Heilige in der italienischen Malerei des 16. und 17. Jahrhunderts

Zur frühneuzeitlichen Konstruktion des heiligen Körpers

Textband

Dissertation
zur Erlangung der Würde des
Doktors der Philosophie

des Fachbereichs Kulturgeschichte
und Kulturkunde

der Universität Hamburg

vorgelegt von

Bärbel Witt-Braschwitz

aus

Krumbach

Hamburg 2012

1. Gutachter: Prof. Dr. Bruno Reudenbach
2. Gutachterin: Prof. Dr. Iris Wenderholm

Datum der Disputation: 09. August 2012
Tag des Vollzugs der Promotion: 15. August 2012

Vorwort

Die vorliegende Untersuchung wurde im Sommersemester 2012 vom Fachbereich Kulturgeschichte und Kulturkunde der Universität Hamburg als Dissertation angenommen. Mein besonderer Dank gilt meinem Doktorvater Herrn Prof. Dr. Bruno Reudenbach, der das Vorhaben kontinuierlich wissenschaftlich begleitet und unterstützt hat. Danken möchte ich auch Frau Prof. Dr. Iris Wenderholm für die freundliche Übernahme des Zweitgutachtens.
Unverzichtbar für das Gelingen der Dissertation war die Unterstützung aus meinem privaten Umfeld. Insbesondere meinem Mann Dipl. Wirtschaftsing. Günter Braschwitz und meiner Freundin Frau Dr. nat. Anja Zehrmann danke ich für den Rückhalt, die Motivation und die notwendigen Ablenkungen in den letzten Jahren. Frau Daria Dittmeyer M.A. hat mir ebenso stets mit freundschaftlichem Rat zur Seite gestanden und meine Arbeit durch Hinweise und Anregungen unterstützt. Mein herzlicher Dank gebührt meinen Eltern, die mich in meiner gesamten Ausbildungszeit beständig unterstützt und gefördert haben und so diese Arbeit erst ermöglicht haben. Ihnen soll diese Arbeit auch gewidmet sein.

Föhrden-Barl, im Oktober 2012

Inhaltsverzeichnis

I. Einleitung

1. Ein erster Blick auf den Körperentwurf **S. 7**

2. Schöne Körper – schöne Seelen. Das Alter in der Leib-Seele-Analogie der Frühen Neuzeit **S. 10**

3. Zum Forschungsstand **S. 20**

4. Forschungsfragen und Thesen **S. 25**

II. Neue Körperkonzepte – der alte Körper als anatomisch-künstlerisches Faszinosum und Darstellungsproblem

1. Kunst und Wissenschaft begegnen sich – die Anatomie als ambivalente Disziplin in der Frühen Neuzeit **S. 31**

2. Das Alter in der medizinischen Fachliteratur der Frühen Neuzeit **S. 40**

3. Der sezierte und rekonstruierte alte Körper als Ausdruck eines neuen Körperverständnisses bei Leonardo da Vinci **S. 47**

4. Die Materialität des gealterten Körpers als künstlerisches Darstellungsproblem: Rezeptionen und Diskurse

4.1. Haut und Fleisch in der Malerei der Frühen Neuzeit **S. 58**
4.2. Die Auseinandersetzung mit der Antike als Ausgangspunkt für eine neue künstlerische Auffassung des alten Körpers **S. 68**
4.3. Neue ästhetische Konzepte: Die Haut des gealterten Körpers als Projektionsfläche des Heiligen **S. 82**
4.4. Die Darstellung des alten Körpers im Spannungsfeld von „Disegno“ und „Colore“ **S. 90**

III. Das Alter im Antlitz – die Altersphysiognomie als Thema im Bildnisformat

1. Das Antlitz des Alters: Der alte Heilige im Bildnisformat als Typus der italienischen und niederländischen Malerei des 16. und 17. Jahrhunderts **S. 98**

2. Physio- und pathognomische Rhetorik in der nordalpinen spätmittelalterlichen Plastik **S. 107**

3. Von Aristoteles zu Leonardo – die semantische Entgrenzung physiognomischer Merkmale im Cinquecento **S. 119**

4. Das Alter im Antlitz als Bildstrategie in der sakralen Malerei des 16. und 17. Jahrhunderts

4.1. „Een spiegel des geests“: zum „effetto“ von Bildern **S. 136**
4.2. Der greise Heilige im Bildnisformat als künstlerische Herausforderung und Grenzphänomen der „Tronie“ **S. 145**
4.3. Die Altersphysiognomie als wirkungsästhetisches Element der sakralen Malerei **S. 151**

IV. Das Alter der Heiligen in der theologisch-kunsttheoretischen Bildpolitik des 16. und 17. Jahrhunderts

1. Das „wahre Abbild“ der Heiligen als Grundlage des gegenreformatorischen Bildkultes

1.1. Vom Prototypischen zur radikalen Naturnähe: Das Konzil von Trient und Gabriele Paleottis „Discorso intorno alle immagini sacre e profane“ **S. 162**
1.2. Totenmaske und „vera effigies” im Kult der neuen Heiligen **S. 169**
1.3. Die „vera effigies“ als Ausgangspunkt des Bildkultes um die Heiligen Filippo Neri und Petrus Canisius **S. 175**
1.4. Das Alter als „Bonum” und asketischer Tugendbeweis im Christentum **S. 187**

2. Zurück zum typisierten Idealbild

2.1. Selektive und idealisierende Tendenzen in der Lehre der Ähnlichkeitsrelation bei Federico Zuccari, Giovanni Paolo Lomazzo, Gian Domenico Ottonelli und Pietro da Cortona **S. 196**
2.2. Vom naturnahen Bildnis zum stilisierten Idealbild **S. 204**
2.3. Der Asket wird zum antiken Gelehrten – Der Sieg über den Körper durch Intellektualisierung **S. 208**

V. Ein alternatives Altersbild: der Caravaggismus

1. Caravaggio als Ausgangspunkt einer partikularen Ästhetik in der Altersdarstellung **S. 215**

2. Zur stoisch-kynischen Körperästhetik **S. 230**

3. Caravaggios Bild des heiligen Hieronymus: zwischen Christentum und Stoa

3.1. Caravaggios eigener ikonografischer Weg bei der Hieronymus-Darstellung **S. 241**
3.2. Hieronymus als christlich-stoizistische Identifikationsfigur **S. 247**
3.3. Neostoische Implikationen im caravaggesken Hieronymus-Bild **S. 266**

4. Die caravaggeske Altersästhetik – eine Einordnung **S. 278**

VI. Der Heiligenkörper im Wandel

1. Zur Kurzlebigkeit eines Körperentwurfs **S. 291**

2. Resümee: Körperentwürfe und das Verständnis von Heiligkeit in der Kunst der Frühen Neuzeit **S. 300**

Anhang 1 Literaturverzeichnis S. 310

Anhang 2 Abbildungsverzeichnis siehe Bildband, S. 3

Anhang 3 Abbildungen siehe Bildband, S. 18

I. Einleitung

1. Ein erster Blick auf den Körperentwurf

Auf vielen frühneuzeitlichen Altartafeln sticht dem heutigen Betrachter zunächst die Figur des heiligen Sebastian ins Auge. Noch im Quattrocento stets als älterer, bärtiger Mann gegeben, wandelte sich die Ikonografie des Märtyrers in kurzer Zeit beträchtlich. So fällt in Tizians „Thronendem heiligen Markus mit Heiligen“ um 1510 (Abb. 1) auf der rechten Bildseite der bis auf ein Lendentuch vollkommen nackte Jüngling auf.[1] Im Gegensatz zu den unkörperlich wirkenden Heiligen im verdunkelten Mittel- und Hintergrund, deren Leiber unter Unmengen drapierten Stoffes verborgen bleiben, erstrahlt Sebastians makelloser Körper mit seinem schmelzenden, schimmernden Inkarnat im hellen, seitlich einfallenden Licht. Die Kontur seines Körpers ist ungebrochen: Sie spannt sich in einem durchgehenden Bogen von den Füßen über das leicht aufgestemmte Becken bis zum seitlich geneigten Kopf. Die glatte Haut umfasst den Körper sanft und gleichmäßig. Nicht einmal der Pfeil des Martyriums, der noch in Sebastians Brust steckt, erzeugt ein Wundmal in der geschlossenen Hautfassade. Kein Blut läuft aus der Wunde. Auch der Pfeil, der zu seinen Füßen liegt, hat lediglich einen kleinen roten Fleck auf seinem Unterschenkel hinterlassen. Wie der ganze Körper, so sind auch die Gesichtszüge des Heiligen von einem Ebenmaß gekennzeichnet, das keinerlei Andeutung von Leid zulässt. Versunken blickt der bartlose Jüngling zur Seite. Das üppige, weich gelockte Haar, der rote Kirschmund und die zarten, feinen Gesichtszüge verleihen ihm mädchenhafte Züge.[2]

---

[1] Das Werk fungierte ursprünglich als Altarbild in der Klosterkirche Santo Spirito in Isola. Erhöht thront der heilige Markus mit den Heiligen Cosmas und Damian zu seiner Rechten und den Heiligen Rochus und Sebastian zu seiner Linken. Wie Jakobus de Voragine berichtet, verurteilte Kaiser Diokletian den Kohortenführer nach dessen Bekenntnis zum christlichen Glauben zum Tode. Durch die Pfeile seiner ehemaligen Soldaten verwundet, gelangte Sebastian mit Gottes Hilfe wieder zum Leben, wurde nach seiner Rückkehr zum Kaiser jedoch letztlich zu Tode geprügelt. Wohl aufgrund der Metapher des Pfeiles, der die Menschen schnell und unerwartet tötet, wurde Sebastian ab dem 8. Jdt. als Pestheiliger verehrt. Vgl. hierzu BOHDE, Daniela: Haut, Fleisch und Farbe. Körperlichkeit und Materialität in den Gemälden Tizians, Emsdetten 2002; MARSHALL, Louise: Manipulating the Sacred. Image and Plague in Renaissance Italy. In: Renaissance Quarterly (47. 1994), S. 485-532; DARRIULAT, Jacques: Sébastien – Le Renaissant. Sur le martyre de saint Sébastien dans la deuxième moité du Quattrocento, Paris 1998; SIEGRIST, Henry E.: Sebastian – Apollo. In: Archiv für Geschichte der Medizin (19. 1927), S. 301-317.

[2] In der Arbeit soll weitgehend der Oberbegriff „Körper“ beibehalten werden. In Anlehnung an viele neuere Publikationen (wie z.B. BOHDE 2002) geschieht dies nicht nur, um bei der italienischen

Eine ähnliche ikonografische Verschiebung findet sich zu jener Zeit in den Darstellungen des heiligen Johannes des Täufers. Abweichend von der ikonografisch festgelegten Erscheinung des Vorläufers Christi als der des kindlichen „Giovannino“ oder des würdigen älteren Wüstenpredigers gibt zum Beispiel Andrea del Sarto 1517 den Heiligen als jungen Epheben wieder, dessen Körper in keiner Weise von Askese gezeichnet ist (Abb. 2).[3] Durch das von links oben einfallende Licht werden die gerundeten Formen des Oberkörpers der Halbfigur betont. Die verschwimmenden Umrisse und die großen Flächen verleihen dem gänzlich unbehaarten Körper den Ausdruck einer weichen, fleischigen Beschaffenheit. Das einfallende Licht akzentuiert neben der nackten Haut vor allem das helle und glatte Gesicht der Figur, das in seinen weichen Konturen stark gerundet ist und keinerlei kantige, scharfe Züge aufweist. Unter den dünnen Augenbrauen sind die Augen halb niedergeschlagen und blicken – wie bei Tizians Sebastian – versunken aus dem Bild heraus. Das Gesicht mit dem geschwungenen Mund und den geröteten Wangen wird umrahmt von langem, lockigem Haar, das leuchtend rotbraun mit warmen goldenen Reflexen auf beiden Seiten des Kopfes frei in den Rücken der Figur fällt. Wie Tizian seinen Märtyrer, so verwandelt auch del Sarto seinen Asketen in einen von Liebreiz und Zartheit strahlenden Jüngling und scheint dadurch das Bild des idealschönen, zeitlosen Körpers zu beschwören.

Dieses Bild des Täufers findet sich auch in der zeitgleich entstandenen, als „Pala dello Spedalingo“ bekannten Altartafel des Florentiner Malers Rosso Fiorentino wieder (Abb. 3).[4] Links am Bildrand platziert, ist der Täufer zusammen mit den Heiligen Antonius Abate, Stephanus und Hieronymus in einer „Sacra

---

Diktion zu bleiben, die eine Differenzierung zwischen „Körper“ und „Leib“ nicht kennt, sondern auch, um mit dem weiteren Begriff verschiedenste körperliche Phänomene fassen zu können. Vom Leib soll nur an denjenigen Stellen die Rede sein, an denen explizit die Verbindung einer Person zu einer immateriellen Seele artikuliert wird, d.h. der Träger dieser Einheit eines „beseelten Körpers“ bestimmt werden soll. Der biologische Körperbegriff wäre dort teilweise ungebräuchlicher.

[3] Durch seine Attribute war del Sartos Täufer trotz der ungewöhnlichen körperlichen Erscheinung sicherlich für den zeitgenössischen Betrachter als der Vorläufer Christi zu erkennen, da er einige der üblichen Täuferattribute, wie den roten Mantel, das Kamelhaarfell in Bezug auf Mt. 3,4 und Mk. 1,6 sowie den Kreuzstab, auf den der deutende Finger als Symbol Christi verweist, bei sich trägt. Zudem verfügte die Figur früher über einen goldenen Nimbus, der heute nicht mehr zu erkennen ist. Vgl. WELU, James A.: The Worcester Andrea del Sarto. The ups and downs of Saint John. In: Worcester Art Museum Journal (7. 1983/1984), S. 3; FREEDBERG, S.J.: A recovered work of Andrea del Sarto with some notes on a Leonardesque connection. In: The Burlington Magazine (124. 1982), S. 281.

[4] In Auftrag gegeben wurde die Altartafel 1518 vom Direktor des Spedale S. Maria Nuova in Florenz, Leonardo Buonafè, der das Werk später jedoch zurückwies. Die im Originalzustand im Hintergrund befindlichen Heiligen Leonhard und Benedikt wurden später gegen die Heiligen Stephanus und Antonius Abate ausgetauscht. GALLERIA DEGLI UFFIZI. Arte, Storia, Collezioni (Ausstk.), hrsg. v. Gloria Fossi, Florenz 2001, S. 215.

Conversazione“ um die Madonna mit dem Kind versammelt. Wie in der Darstellung Andrea del Sartos prägen das lange, schimmernde, rötlich-goldene Haar und die feinen, rundlichen Gesichtszüge das jugendliche Erscheinungsbild des Heiligen. Auf den zweiten Blick fällt hier indes eine andere Form der Körperpräsentation ins Auge. Formal als Gegenbild konzipiert, steht Johannes dem Täufer in Fiorentinos himmlischer Zusammenkunft ein ganz anderes Bild heiliger Körperlichkeit gegenüber: Kein schöner, aller Zeitlichkeit enthobener Körper ist hier zu sehen, sondern die Darstellung eines ausgemergelten und bis auf die Knochen abgemagerten Greises. Anhand der als Hieronymus charakterisierten Figur werden die Merkmale des Alters mit aller Deutlichkeit herausgestellt. Ein abgelebter Körper mit eingefallener Bauchhöhle, flacher, fleischloser Brust und faltiger Haut, die sich lederartig über die Rippen legt und den Blick auf Knochen, Muskeln und Sehnen freigibt, ist zu erkennen. Deutlich bilden sich die Knochen der Schlüsselbeine ab. Auf dem faltigen Hals sitzt ein fleischloser Schädel, am Hinterkopf von dünnem, grauem Haar bedeckt. Die tief in den dunklen Höhlen sitzenden Augen, der zahnlose Mund und die tiefen Wangenkerben erinnern an das Bild eines Leichnams. Die Körperoberfläche ist von Runzeln, Falten und Unebenheiten übersäht. Der Präsentation graziler, zeitloser Schönheit wird dadurch geradezu das Bild eines durch das Alter entstellten und dem Verfall preisgegebenen Körpers gegenübergestellt.

Diese in den Vordergrund gerückte Verbildlichung zerfallender, menschlicher Fleischlichkeit hat später in den süditalienischen und spanischen Bildern der Caravaggisten und Jusepe de Riberas ihre wohl bestechendste Form gefunden. Sie stellten nicht nur Asketen, sondern auch Märtyrer und Apostel sowie weitere bejahrte biblische Gestalten zunehmend ohne ikonografischen Bezug als schwache, passive Greise dar und führten an ihnen detailliert den physischen Verfall des menschlichen Körpers vor. So windet sich in Riberas Darstellung des „Heiligen Bartholomäus“ von etwa 1630 (Abb. 4) im Querformat ein nackter, ausgemergelter alter Körper diagonal über die Bildfläche. Nichts erinnert mehr an den wohlgeformten, athletischen, jugendlichen Heiligenkörper, wie er von Tizian oder Andrea del Sarto rezipiert wurde. Mit Präzision werden bei Caravaggio und Ribera die Zeichen des Alters in vielerlei Posen beobachtet und im mageren, anatomisch artikulierten Körper des Heiligen gleichsam dessen Grenzen aufgebrochen. Oft

leuchtet das Skelett wie auf einem Röntgenbild durch die schattenhafte Haut hindurch, während der Muskelapparat so präzise formuliert ist, dass er wie freigelegt an der Hautoberfläche erscheint. Die Eigenschaften von Haut, Sehnen, Adern und Nerven werden dabei bis ins Detail verfolgt.

Noch stärker in den Fokus genommen wurden die Merkmale des alternden Körpers im Umkreis der Caravaggisten auch in bildnishaften Darstellungen isolierter, dem Betrachter optisch nahe gerückter Halbfiguren- oder Kopfdarstellungen. In Riberas „Heiligem Petrus“ aus der Eremitage in St. Petersburg (Abb. 5) beispielsweise werden sie dem Betrachter am vordersten Bildrand präsentiert. Während der Hintergrund dunkel verschattet bleibt und keinerlei Anhaltspunkt für die räumliche und ikonografische Verortung der Figur gibt, werden dem Betrachter im einfallenden Lichtkegel nuanciert die Eigenschaften des greisen Antlitzes mit dem lichten, ergrauten Haar, den hervortretenden Wangenknochen, der fleckigen, runzligen Haut und dem zahnlosen Mund präsentiert – eine Präsentation, die in mancherlei Hinsicht nicht nur den heute gängigen Vorstellungen vom Bild eines Heiligen widerspricht, sondern auch einen Körperentwurf zeigt, der vor dem Hintergrund der vorherrschenden frühneuzeitlichen Auffassung des Alters erstaunen muss.

2. Schöne Körper – schöne Seelen. Das Alter in der Leib-Seele-Analogie der Frühen Neuzeit

Dass das menschliche Alter(n) als eine kulturelle und soziale Konstruktion betrachtet werden muss, ist in der Forschung mittlerweile unbestritten. Die Wissenschaft hat sich darauf geeinigt, dass mit dem Begriff nicht nur ein physiologischer Prozess verbunden ist, sondern auch ein Set kultureller, soziologischer und historisch sich unterscheidender und verändernder Deutungsmuster, die miteinander korrelieren. Während der Begriff „Altern“ einen Veränderungsprozess kennzeichnet, der bereits vor der Geburt beginnt und mit dem Tod endet, bezieht sich der Begriff „Alter“ auf eine Lebensphase, die individuell unterschiedlich beginnt und verläuft. Es gibt genauso wenig ein spezielles

Lebensalter, von dem an alle Menschen „alt“ sind, wie es ein statisches Bild des Alters oder des alten Menschen überhaupt gibt.[5]

Dies gilt auch für die Frühe Neuzeit. Auch zu jener Zeit gab es keine offizielle Altersgrenze, anhand deren sich festmachen ließe, ab wann ein Mann oder eine Frau als „alt“ galt. Wie heute herrschten über den Begriff des „Alters“ damals unterschiedlichste Auffassungen. Insgesamt betrachtet, so zeigt die Forschung, wurde das Alter früher angesetzt, als dies heute üblich ist. Aufgrund der gesamtgesellschaftlichen Umbruchsituation sowie tiefgreifender religiöser, politischer und sozioökonomischer Veränderungen, die physische Bedrohungen durch Kriege, Seuchen und Hungersnöte mit sich brachten, weist die frühneuzeitliche Alterspyramide aller europäischer Gesellschaften eine auffallend flache Struktur auf. Täuscht die vom 16. bis ins 18. Jahrhundert durchschnittliche Lebenserwartung eines Neugeborenen von nur etwa 30 Jahren zwar darüber hinweg, dass Menschen auch damals deutlich älter werden konnten, insbesondere wenn sie die ersten zehn Lebensjahre überlebten, dürften trotzdem durchschnittlich weniger als zehn Prozent eines Jahrgangs das 60. Lebensjahr überschritten haben.[6] So zählten beispielsweise in den ländlichen Gemeinden des kurpfälzischen Oberamtes Lautern die Pfarrer im Jahr 1601 unter 100 Bewohnern nur zwei, die älter als 60 Jahre waren. In einer Stadt wie Zürich waren aufgrund der weniger harten Arbeits- und Lebensbedingungen 1637 immerhin rund sechs Prozent der Bevölkerung älter als 60 Jahre.[7] Wenngleich Über-Sechzigjährige in den Dörfern und Städten jener Zeit demnach eine verschwindend kleine Minderheit darstellten, ist für den großen Teil der frühneuzeitlichen Bevölkerung davon auszugehen, dass die weitaus höhere physische Beanspruchung sowie die unzureichenden Ernährungs- und Lebensbedingungen zu einem früheren Verschleiß vieler Organe und zur Häufung altersbedingter Beschwerden geführt haben.[8]

---

[5] Vgl. hierzu FANGERAU, Heiner/GOMILLE, M. et al.: Einleitung. In: Alterskulturen und Potentiale des Alter(n)s, hrsg. v. Heiner Fangerau/M. Gomille et al., Berlin 2007, S. 7-17 sowie ULLRICH, Bettina: Das Alter in der Kunst. Die Darstellung des alten Menschen in der bildenden Kunst des 20. Jahrhunderts, Oberhausen 1999, S. 11-13.

[6] Insbesondere derjenige, welcher die ersten zehn Lebensjahre überlebte, in denen mindestens ein Drittel eines Jahrgangs starb, konnte mit einer durchschnittlichen Lebenserwartung von fast 50 Jahren rechnen. Vgl. BORSCHEID, Peter: Geschichte des Alters. Vom Spätmittelalter zum 18. Jahrhundert, München 1989, S. 24-26; BIEGEL, Gerd (Hrsg.): Geschichte des Alters in ihren Zeugnissen von der Antike bis zur Gegenwart, Braunschweig 1993, S. 55; SCHÄFER, Daniel: Alter und Krankheit in der Frühen Neuzeit. Der ärztliche Blick auf die letzte Lebensphase, Frankfurt et al. 2004, S. 25.

[7] BORSCHEID 1989, S. 24f.

[8] SCHÄFER 2004, S. 25.

Dies führte dazu, dass sowohl in der Medizin als auch in der Soziokultur der Frühen Neuzeit insbesondere die Vorstellung des Defizit-Modells des Alters verankert war, das von der Annahme des drastischen Abbaus physischer und mentaler Fähigkeiten geprägt war. In vielen wissenschaftlichen und vor allem medizinischen Traktaten jener Zeit wurde diese Vorstellung geradezu zu einem Konzept einer psychosomatischen Einheit von Körper und Geist ausgeweitet, wonach sich der körperliche Verfall des Menschen gleichzeitig negativ auf dessen Gemütsverfassung und Charakterzüge auswirke. Damalige Mediziner sahen den gesamten Alterungsprozess als ein verändertes Verhältnis der Körpersäfte an, das die schlechten Säfte ansteigen und die natürliche Hitze und innere Feuchtigkeit abnehmen ließ.[9] So stellte Michel de Montaigne fest:

> *„Im Alter werden die Menschen neidischer, ungerechter und bösartiger, abgesehen von den anderen Grillen. […]. Das Alter gräbt uns mehr Falten in den Geist, als in das Gesicht; und die Seele aller Menschen, mit wenigen Ausnahmen, bekommt beim Altern einen säuerlichen und muffigen Geruch.“*[10]

Diese Vorstellung fußt, wie auch die medizinische Tradition jener Zeit, auf der antiken Überlieferung. Bereits Dichtung und Drama der Antike nahmen diese Abwertung der Charakterzüge bei Alten vor. Trauer und Resignation sind die am häufigsten dargestellten Wesenszüge von Greisen in den antiken Tragödien, während die Komödien vor allem den den Alten zugesprochenen Geiz sowie ihre Kritik und Herrschsucht gegenüber der Jugend betonten.[11] Deutlich geht beispielsweise Aristoteles auf die negativen Eigenschaften alter Menschen ein, die er mit ihren vielen schlechten Erfahrungen, aber auch ihrer physischen Konstitution sowie Lebenssituation begründet. Er spricht ihnen nicht nur Gewinnsucht, sondern auch mangelnde Fähigkeit zu Freundschaft sowie Misstrauen, Pessimismus, heftigen Zorn, Rückständigkeit, Selbstsucht und damit Ehrlosigkeit zu.[12] Darin folgte ihm beispielsweise Ägidius von Rom, der in seinem einflussreichen Fürstenspiegel „De regimine principum“ für Philipp den Schönen 1498 die Alten

---

[9] THANE, Pat (Hrsg.): Das Alter. Eine Kulturgeschichte, Darmstadt 2005, S. 83.
[10] „[…] i´y treuve plus d´envie, d´iniustice et de malignité; Elle [la vieillesse] nous attache plus de rides en l’esprit qu’au visage; et ne se veoid point d’âmes, ou fort rares, qui en vieillissant ne sentent l’aigre et le moisy.“ MONTAIGNE, Michel de: Essais, hrsg. v. Firmin Didot frères, Paris 1836, S. 422. Vgl. BORSCHEID 1989, S. 22.
[11] SCHÄFER 2004, S. 38.
[12] Ebd. S. 38.

als feige, misstrauisch, schamlos, geizig und ohne Hoffnung beschrieb.[13] Vor dem Hintergrund des antiken Ideals der „Kalokagathia“, wonach die körperliche, moralische und geistige Vollkommenheit des Menschen in der Übereinstimmung von Schönheit (kalós) und Trefflichkeit (agathós) besteht, schneidet das Greisentum in den antiken Stücken unweigerlich schlecht ab. Mit der Abwertung der Charakterzüge des alten Menschen standen gemäß dieser Analogie von Innerem und Äußerem die körperliche Schwäche und äußere Gestalt des alten Menschen im Vordergrund der dichterischen Beschreibungen. Merkmale wie ergrautes Haar, Hautfalten oder Zahnlosigkeit wurden darin geradezu zum Stigma des Alters.[14]

Fand sich im Mittelalter noch ein ausgewogenes Nebeneinander von Alterslob und -schelte, geriet dieses Verhältnis um 1500 als Folge des frühneuzeitlichen Rückgriffs auf dieses antike Ideal wieder in eine Schieflage. Auch für das 16. und 17. Jahrhundert war das höhere Lebensalter nur schwer mit diesem idealen Menschenbild, jener Einheit von Gutem und Schönem, die sich vor allem in der Jugend verkörpert, in Einklang zu bringen.[15] Man verachtete das Alter, das den Menschen seiner „freud und wollust beraubet“ und dazu seiner Schönheit, „sterck“, „krafft und macht“.[16] Es war mit dem Makel des Zerfalls behaftet. Im Dreißigjährigen Krieg schrieb so der Hofjunker und Arzt Paul Fleming sein Gedicht „Über eine Leiche“, in dem er angesichts der Qualen des Lebens vor allem den Tod des noch jungen Menschen pries:

> *„Wer jung stirbt, der stirbt wol. Wen Gott zu lieben pflegt, der wird in seiner Blüt‘ in frischen Sand gelegt. Der Tod hält gleiches Recht. Wer hundertjährig stirbet, verweset ja so bald, als der, so jung verdirbet und besser stirbt als er […].“*[17]

---

[13] THANE 2005, S. 87.
[14] SCHÄFER 2004, S. 38; MICHEL, Paul: Erklärungsmuster für hässliche und entstellte Menschen in der mittelalterlichen Literatur. In: Entstellung und Hässlichkeit. Beiträge aus philosophischer, medizinischer, literatur- und kunsthistorischer sowie aus sonderpädagogischer Perspektive, hrsg. v. Ursula HOYNINGEN-SÜESS/Ch. AMREIN, Bern 1995, S. 59.
[15] SCHÄFER, Daniel: „…eine ungeheuerliche Krankheit, die sich durch kein Heilmittel vertreiben lässt.“ Medizinische und nicht-medizinische Sichtweisen auf das Alter um 1500. In: DÜRERS MUTTER. Schönheit, Alter und Tod im Bild der Renaissance (Ausstk.), hrsg. v. Michael Roth/ U. B. Ullrich, Berlin 2006, S. 40.
[16] Adelbert von Keller (Hrsg.): Hans Sachs, Bd. 4, Litterarischer Verein in Stuttgart, Tübingen 1870, S. 34. Hier zitiert nach BORSCHEID 1989, S. 38.
[17] LAPPENBERG, Johann M.: Paul Flemings deutsche Gedichte, Bd. 1, Stuttgart 1865, S. 39. Vgl. BORSCHEID 1989, S. 38.

Im Zuge dieser Verherrlichung des jugendlichen, athletischen Körpers geriet das Alter im bildlichen Bereich als Vorstufe des Todes oft in den Sog makabrer Darstellungen, die ihm die Konnotationen „krank", „lächerlich", „obszön", „verachtenswert" und „zum Fürchten" verliehen.[18] So wie viele Mediziner im Alter zu jener Zeit eine innere Fäulnis sahen, die die schwach gewordene Körperhülle durchstößt, verfällt der alte Mensch in vielen Darstellungen bereits zu Lebzeiten und wirkt aufgrund ausgeprägter physischer Veränderungen abstoßend.[19]

Diese Vorstellung vom Alter als äußeres Merkmal innerer Schwäche und Fehlbarkeit des Menschen findet sich auch grundlegend im christlichen Körperverständnis wieder. So stellte beispielsweise Augustinus fest, dass die Mühsal des Alterns ursprünglich nicht der göttlichen Intention entsprochen habe. Sie sei erst als Folge des Sündenfalls in die Welt getreten, wo sie seitdem als Strafe von Generation zu Generation weitergegeben werde.[20] In Anlehnung an diese Auslegung predigte auch Girolamo Savonarola wie folgt:

> *„[…] [M]eine leibliche Mutter empfing mich in Begierlichkeit, und dadurch zog ich mir die Erbsünde zu, die ja nichts ist als der Verlust der ursprünglichen Gerechtigkeit und Vollkommenheit des ganzen Menschen. Und weil der Mensch in solcher Sünde empfangen und geboren ist, so ist er ganz krumm und verkrüppelt. Das Fleisch hegt Begierde wider den Geist, die Vernunft ist schwach, der Wille krank, der Mensch gebrechlich und hinfällig, die Sinne trügen ihn, die Einbildungskraft narrt ihn, die Unwissenheit lenkt ihn vom rechten Pfade ab […].*"[21]

---

[18] WESTERMANN-ANGERHAUSEN, Hiltrud: Alt und hässlich oder schön und heilig? Fragen zum 'gefühlten' Alter der Heiligen. In: Alterskulturen und Potentiale des Alter(n)s, hrsg. v. Heiner FANGERAU/M. GOMILLE et al., Berlin 2007, S. 81.

[19] Insbesondere in Totentanz-Darstellungen ist der vom Leben gebeutelte Greis dem Tod im Aussehen ähnlich. Vgl. BORSCHEID 1989, S. 36.

[20] „Haec mors ea die accidit, qua factum est quod Deus vetuit. Amisso quippe statu mirabili corpus ipsum qui status etiam de ligno vitae virtute mystica praebebatur, per quem nec morbo tentari, nec mutari aetate potuissent […] corpus eorum duxit morbidam et mortiferam qualitatem […]". Gen. ad lit. 11, 32; Zitiert nach DÖNNI, Gerd: Der Alte Mensch in der Antike. Ein Vergleich zwischen christlicher und paganer Welt anhand der Aussagen von Hieronymus, Augustinus, Ambrosius und Cicero, Bamberg 1996, S. 61.
Nuancierter äußerte sich Hieronymus. In feiner Unterscheidung sieht er weniger das Altwerden als Strafe als vielmehr das beschwerliche Altsein. Mit der zunehmenden Entfernung des Menschen von Gottes Geboten sei das Alter erst leidvoll geworden. Die maximale Ausreifung des Menschen im Alter sei durch die Sünde unterbrochen worden. In dieser Zäsur entwickelten sich die Mühsale des Alterns. Vgl. Epist. 10, 1, 10 sowie DÖNNI 1996, S. 62.

[21] „Mater, inquam, carnalis ex concupiscentia me concepit et in ea peccatum originale contraxi. Quid autem est peccatum originale nisi privation iustitiae originalis et rectitudinis totius hominis? Ideo homo, conceptus et natus in huiusmodi peccato, totus obliquus est, totus curvus: caro concupiscit

Wie bei Aristoteles, so wird folglich auch in der christlichen Exegese der alte Körper als Ausdruck der inneren Unvollkommenheit des Menschen gedeutet. Vor allem im 13. und 14. Jahrhundert verfestigte sich in den christlich-theologischen Abhandlungen eine enge Verbindung zwischen Körper und Seele. Die platonische Vorstellung vom menschlichen Individuum als einer Seele, die vom Körper lediglich Gebrauch macht, wandelte sich durch diese theologischen Spekulationen der Hochscholastik beträchtlich.[22] Viele christliche Gelehrte sahen im Körper nun einen integralen Bestandteil des menschlichen Individuums. Für Thomas von Aquin und seine Anhänger garantierte die Seele für die Kontinuität des Individuums und machte die „forma corporeitatis" aus. Aber auch für die Gegner Thomas', die einer älteren platonischen Tradition folgten und für eine größere, substanzielle Wirklichkeit des Leibes mit einer eigenen „forma corporeitatis" kämpften, war die Einheit von Körper und Seele eine notwendige Voraussetzung für das individuelle Sein wie auch Glückseligkeit.[23] Das Individuum, um das es in diesen zahllosen scholastischen Debatten über Wunder, Embryologie, Askese, Chrystologie und unbefleckte Empfängnis ging, wurde stets als Seele und Körper, d.h. als eine psychosomatische Einheit verstanden. Besonders die eschatalogischen Debatten ließen die Unterschiede zwischen beiden fast unkenntlich werden.[24] Die Kirche propagierte, dass die Verdammten ebenso wie die Geretteten körperlich auferstehen, um nie wieder der Fäulnis anheimzufallen. Der Körper sündige gemeinsam mit der Seele oder erwerbe gemeinsam mit ihr Verdienste, sodass er wie sie ewige Strafe oder Belohnung verdiene. Solche Argumente legten den Schluss nahe, dass Menschen gewissermaßen ihre Körper sind – und nicht etwa nur Seelen, die diesen zeitweise innewohnen.[25]

Im Zuge ihrer Konzentration auf das ewige Leben und den Auferstehungsleib erkundeten einige Theologen dessen Natur bis an ihre Grenzen. So debattierten sie, ob verklärte Körper die Augen öffnen und schließen könnten, ob der Mensch mit zwei Geschlechtern auferstehe, ob die Auferstandenen die himmlischen Freuden

---

adversus spiritum; ratio debilis est, voluntas infirma; homo fragilis et similis vanitati: sensus decipiunt eum, imagination falllit, ignorantia ducit eum per invium […]." Savonarola: Expositio in psalmum Miserere mei, Deus, 1496. Zitiert nach JÄGER, Michael: Die Theorie des Schönen in der italienischen Renaissance, Köln 1990, S. 226.

[22] BYNUM, Caroline W.: Fragmentierung und Erlösung. Geschlecht und Körper im Glauben des Mittelalters, Frankfurt am Main 1996, S. 187.

[23] Ebd. S. 192.

[24] Ebd. S. 188.

[25] Ebd. S. 188.

nicht nur sehen, sondern auch schmecken und riechen könnten oder ob die Verdammten weinen könnten, ohne mit den Tränen Körpermaterie zu verlieren.[26] In diesen Debatten wurde jedoch ein bestimmter Aspekt im Verständnis des auferstandenen Körpers offenbar: Als irdisch oder ephemer wurden nicht etwa die körperlichen Besonderheiten oder das Geschlecht des Menschen betrachtet, sondern vor allem der Wandel, der Verfall, die Auflösung der körperlichen Existenz.[27] Da Christus in seiner Inkarnation alle Fehler des menschlichen Seins auf sich genommen habe, könnten Spuren von Krankheit und Leiden, so Thomas von Aquin, durch den wundersamen Leib Christi in himmlische Schönheit verwandelt werden.[28] Von Christi Leib, so der Kerngedanke, werde die Herrlichkeit auf alle überfließen, deren Körper zum ewigen Leben auferstehen.[29] Insbesondere das Kapitel 15 des ersten Korinther-Briefes, in dem Paulus den nicht mehr irdischen Leib verheißt, wurde für die christliche Vorstellung vom Auferstehungsleib dabei grundlegend:

> *„Nun könnte einer fragen: Wie werden die Toten auferweckt, was für einen Leib werden sie haben? Was für eine törichte Frage! Auch das, was du säst, wird nicht lebendig, wenn es nicht stirbt. […]. Was gesät wird, ist verweslich, was auferweckt wird, unverweslich. Was gesät wird, ist armselig, was auferweckt wird, herrlich. Was gesät wird, ist schwach, was auferweckt wird, ist stark. Gesät wird ein irdischer Leib, auferweckt ein überirdischer Leib.“*[30]

Folglich war der Auferstehungsleib nicht mehr der des Erdenlebens. Da die körperliche Entstellung des Menschen im Alter eine dem Zustand der Sündhaftigkeit entsprechende Eigenschaft sei, so Augustinus, sei der Körper der Auferstandenen, nachdem diese von ihren Sünden erlöst wären, dementsprechend frei von jeglicher Entstellung. Er werde vielmehr „nach dem Bild des Himmlischen gerichtet werden“, wie es im zweiten Korintherbrief überliefert ist.[31] In 1. Joh. 3,2 findet sich hierzu formuliert und später von zahlreichen Kirchenvätern ausgelegt,

---

[26] BYNUM 1996, S. 193.
[27] Ebd. S. 194.
[28] Thomas von Aquin: Summa Theologiae, Teil 3a, Q. 14, Art. 1-4, Bd. 49, S. 170-187. Vgl. BYNUM 1996, S. 194.
[29] ANGENENDT, Arnold: Corpus incorruptum. Eine Leitidee der mittelalterlichen Reliquienverehrung. In: Die Gegenwart von Heiligen und Reliquien, hrsg. v. Hubertus Lutterbach, Münster 2010, S. 129.
[30] 1. Kor 15, 35f und 43f. DIE BIBEL. Einheitsübersetzung der Heiligen Schrift. Altes und Neues Testament, Paul Pattloch Verlag, Aschaffenburg 1980. Vgl. ANGENENDT 2010b, S. 125.
[31] 2. Kor 15, 49b. Vgl. ANGENENDT 2010b, S. 125.

dass der Körper im Himmel in der „visio beatifica“, durch die Nähe zu Maria, Christus und Gottvater, der „prima bellezza“, d.h. Gott, ähnlich werde. Dementsprechend verheißt auch Savonarola in seinen Predigten von der „bellezza divina astratta da ogni corpo“, von der göttlichen Schönheit, losgelöst von jeglichem Körper, die in der Gottesschau erlangt werde.[32]

Gerade die Körper der Heiligen behielten nach dieser Vorstellung im Himmel nicht ihre irdische, vergängliche Erscheinung, sondern erschienen in ihrer ewigen, abstrakten „imago caelestis“ in unversehrten und schönen Körpern. Über Märtyrer und Asketen, deren Körper auf Erden besonders beeinträchtigt wurden, schreibt Augustinus: Wie die Apostel die sichtbaren Wunden am Auferstehungsleib Christi gesehen hätten, so hofften viele, auch die Wunden der verklärten Märtyrer zu sehen, weil diese deren „Tugendmale“ seien; doch würden „sämtliche den Leibern widerfahrene Schädigungen dann gewiss beseitigt“.[33] Sie glichen sich in ihrer physischen Erscheinung demnach Gott an und überwanden so die „regio dissimilitudinis“, das Reich der Unähnlichkeit, in dem sich der Mensch seit dem Sündenfall befindet, der seine ursprüngliche Gottesebenbildlichkeit beendet hatte. Der Heilige könne, gemäß dieser, auf Plato zurückgehenden und über Plotin zu Augustinus gelangten Vorstellung, mit seinem Tod jenes Reich der physischen Makel und der Gottesunähnlichkeit hinter sich lassen.[34]

Diese Vorstellung beflügelte nicht nur zahlreiche Hagiografen, deren Heilige nach ihrem Tod trotz Geißelung und Fasten, qualvollen Krankheiten und Tod rosig und schön sind, sondern findet sich auch in der Idee des „corpus incorruptum“ wieder, der Leitidee der Reliquienverehrung.[35] Da gemäß der Überlieferung bereits Jesu Leib im Grab ohne Verwesung geblieben war, avancierte das Phänomen des im Grab unverwest gebliebenen Leichnams zum Kriterium in den kirchlichen Heiligsprechungsverfahren.[36] Die bis über den Tod hinaus währende Unversehrtheit

[32] KRASS, Urte: Heilige im Reich der Unähnlichkeit. Zum Phänomen des mit Porträtzügen beliehenen Heiligenbildes in der ersten Hälfte des Cinquecento. Unveröffentlichter Aufsatz, der dankenswerterweise von der Autorin vorab zur Verfügung gestellt wurde; erscheint voraussichtl. in: Similitudo. Konzepte der Ähnlichkeit in Mittelalter und Früher Neuzeit, hsrg. v. Martin Gaier/ J. Kohl/ A. Saviello, München. Ausführlicher dazu auch KRASS, Urte: Nah zum Leichnam. Bilder neuer Heiliger im Quattrocento, Berlin et al. (ebenfalls in Vorbereitung).
[33] Augustinus: De Civitate Dei, XXII, 19. Hier zitiert nach ANGENENDT 2010b, S. 130.
[34] KRASS URTEa
[35] Überliefert sind zahlreiche Geschichten von zeitweise wiedererweckten Körpern, von Leichnamen, die bluten, um ihre Mörder anzuklagen, oder sich aufsetzen, um der Eucharistie ihre Ehrerbietung zu beweisen, oder die nach dem Tod noch wachsen oder süß duften. Vgl. BYNUM 1996, S. 195, 198.
[36] ANGENENDT 2010b, S. 109.

des Körpers eines Heiligen konnte leicht so gedeutet werden, dass dieser schon im Voraus die endgültige Unvergänglichkeit und Leidensunfähigkeit des verklärten, himmlischen Körpers erlangt habe.[37] Der unverweste Körper zeugt demnach davon, dass die Sünde des Menschen diesem nichts anhaben konnte. Das Heilige wird letztlich gerade durch die Überwindung der Sterblichkeit, des Alterns und des Zerfalls als Folge der Ursünde evident.[38] Der heilige Körper obliegt als Offenbarung seiner Vollkommenheit und Nähe zu Gott in seiner Physiologie ganz dem Primat des Schönen und Zeitlosen. Ihn in seiner vergänglichen und unperfekten Form darzustellen, würde bedeuten, ihn nicht Gott, sondern sich selbst, seiner individuellen, sterblichen Hülle anzugleichen und gewissermaßen im „Reich der Unähnlichkeit“ festzuhalten.[39]

Als kaum von Bedeutung erweist sich diese Problematik im Falle der weiblichen Heiligen. Diese gehören, sofern sie nicht zur frühchristlichen Gründerschicht der Heiligengesellschaft, den Märtyrerinnen und Bekennerinnen zählen, zumeist zur Gruppe der Klosterfrauen, Klostergründerinnen oder tugendhaften Fürstinnen. Hinzu kommen als relativ späte Heiligentypen einige visionäre Frauen und Mystikerinnen.[40] Überhaupt ist die Zahl der weiblichen Heiligen, die bis zum 16. Jahrhundert regelhaft kanonisiert wurden, verglichen mit der männlicher Heiliger äußert gering. Dies spiegelt sich auch in der „Legenda Aurea“ wider, in der Jakobus de Voragine die Lebensgeschichten von rund 135 Heiligen beschreibt und neben den jeweiligen Hauptpersonen mehr als doppelt so viele weitere Heilige erwähnt. Das Verhältnis der bei Jakobus erwähnten heiligen Frauen und Männer liegt bei etwa 1 : 5.[41] Jakobus hält bei den wenigsten seiner weiblichen Heiligen die Höhe des Sterbealters für besonders erwähnenswert oder bringt dieses gar in einen Zusammenhang mit deren Verdiensten oder Tugenden. Glaubt man den Viten, so sind heilige Frauen meist schon jung in den Stand der Heiligkeit gekommen. Selbst wenn sie als Äbtissinnen oder Königinnen nach einer ereignisreichen hagiologischen Karriere bezeugt im höheren Alter starben, wurden

[37] BYNUM 1996, S. 194.
[38] ANGENENDT 2010b, S. 118.
[39] KRASS URTEa
[40] WESTERMANN-ANGERHAUSEN, Hiltrud: Alt und hässlich oder schön und heilig? Fragen zum ‘gefühlten Alter‘ der Heiligen. In: ZUM STERBEN SCHÖN. Alter, Totentanz und Sterbekunst von 1500 bis heute (Ausstk.), hrsg. v. Andrea von Hülsen-Esch/H. Westermann-Angerhausen, Regensburg 2006, S. 32.
[41] Ebd. S. 31.

sie in der Literatur und Kunst des Mittelalters und der Frühen Neuzeit fast ausnahmslos dem Primat des Zeitlos-Jungen und -Schönen unterstellt.[42] Ihre Vollkommenheit und Gottesebenbildlichkeit manifestierte sich in ihrer überirdischen Schönheit und wurde durch eine Herausstellung körperlicher Altersmerkmale nicht in Frage gestellt.

Anders verhält es sich bei den Männern. Schon Jakobus schildert vor allem Männer gern als „alte Heilige", wobei insbesondere Asketen und Mönchsheiligen ein langes Leben beschieden ist. Für Apostel, Kirchenväter, Eremiten wie auch die alttestamentarischen Propheten hat die Kunst des Mittelalters daher schon früh Alterstypen geprägt.[43] Dargestellt wurde das Alter bis ins frühe Cinquecento jedoch meist nur attributiv und schematisch. Betrachtet man beispielsweise Giovanni Battista Cimas „Heiligen Hieronymus in einer Landschaft" von etwa 1500 (Abb. 6), so stellt man fest, dass sich die Hervorhebung des Alters ganz auf den Kopf der Figur beschränkt. Das hohe Alter wird lediglich durch den langen weißen Bart, den weitgehend kahlen Schädel und die eingefallenen Wangen angezeigt. Der restliche Körper weist keinerlei sichtbare Anzeichen des Alters auf. Wenngleich Hieronymus Asket war, ist sein Körper so schön, gleichförmig und makellos dargestellt wie der Körper des heiligen Sebastian in Tizians Gemälde. Der Körper der Heiligen spielte zu jener Zeit für die Darstellung sichtbarer Anzeichen des Alters, die sich meist auf einzelne physiognomische Merkmale wie Bart- und Glatzenformen beschränken, kaum eine Rolle.

Für die hier thematisierten Werke scheint dies allerdings nicht zuzutreffen. Deren Urheber scheinen vielmehr bestrebt, über einen durch Altersmerkmale geradezu entstellten Körper den Zerfall menschlicher Fleischlichkeit wirkungsvoll inszenieren zu wollen. Sowohl in irdischer Sphäre wie in Riberas „Heiligem Bartholomäus" als auch auf himmlischer, verklärter Ebene wie in Rosso Fiorentinos „Sacra Conversazione", wird dem Betrachter ihre überirdische Schönheit vorenthalten und stattdessen ein vom Verfall gezeichneter Körper präsentiert. Nicht nur männliche Asketen, Kirchenväter und Apostel werden nunmehr verstärkt mit den Kennzeichen des Alters versehen, sondern auch zahlreiche Märtyrer, die der Überlieferung nach größtenteils bereits jung den Tod fanden. All das sind Aspekte, die der Definition von zeitloser, gottesebenbildlicher Schönheit und damit

[42] WESTERMANN-ANGERHAUSEN 2006, S. 32.
[43] Ebd. S. 31f.

Heiligkeit nach gängiger Vorstellung deutlich entgegenstehen. Sie machen diese außergewöhnliche Konstruktion eines Körperbildes bei Heiligen in der Malerei des 16. und 17. Jahrhunderts aus, die in der vorliegenden Arbeit untersucht wird.

3. Zum Forschungsstand

Bislang wurde dieser Körperentwurf in der Forschung kaum näher oder in einem größeren Kontext betrachtet, während sein wesentlich prominenteres körperliches Gegenbild des idealschönen Heiligen in den letzten Jahren verstärkt in den Fokus wissenschaftlicher Arbeiten fiel und in diesen aus ikonografischer sowie sozial- und kulturhistorischer Sicht eingehend beleuchtet wurde. Ausgehend von der heute oftmals als erotisch eingeordneten, idealschönen, teilweise effeminierten Körperpräsentation, gerieten insbesondere die Darstellungen des heiligen Sebastian in den vergangenen zehn Jahren zu einem vieldiskutierten Thema innerhalb der sozial- und geisteswissenschaftlichen „Gender Studies". Neben zahlreichen Bildbänden und Ausstellungskatalogen zu der Figur wurde die Thematik im sakralen Kontext insbesondere von Daniela Bohde (2002) und Marianne Koos (2006) beleuchtet.[44]

In ihrer Dissertation „Bildnisse des Begehrens. Das lyrische Männerporträt in der venezianischen Malerei des frühen 16. Jahrhunderts – Giorgione, Tizian und ihr Umkreis" widmete sich Koos der visuellen Form männlicher Identitätskonstruktion an der Grenze zur Weiblichkeit und lenkte das Augenmerk auf venezianische Bildnisse junger Männer. In Anbetracht der von den Zeitgenossen explizit als effeminiert aufgefassten Darstellungsweise fragte sie nach der visuellen und sozialen Bildung von Männlichkeit im Cinquecento. Koos forderte eine Differenzierung der bisherigen Vorstellungen von Männlichkeit in der Frühen Neuzeit ein, die die vermeintlich binäre Geschlechterordnung sprengte. Für die Darstellungen des heiligen Sebastian konstituierte Koos im Zuge dessen eine Synthese von profaner und sakraler Ikonografie und rückte diese in die Nähe der

[44] BOHDE 2002; KOOS, Marianne: Bildnisse des Begehrens. Das lyrische Männerporträt in der venezianischen Malerei des frühen 16. Jahrhunderts – Giorgione, Tizian und ihr Umkreis, Emsdetten 2006. Zum heiligen Sebastian in letzter Zeit auch: DARRIULAT 1998; ANTONELLO DA MESSINA. Der heilige Sebastian (Ausstk.), hrsg. v. Andreas Henning/G. Ohlhoff, Dresden 2005; HEILIGER SEBASTIAN. A Splendid Readiness for Death (Ausstk.), hrsg. v. Kunsthalle Wien, Bielefeld 2003.

frühneuzeitlichen, venezianischen Liebesmetaphorik. Im Hinblick auf den Problemkomplex des „erotischen Heiligenbildes“ hatte sich 2002 bereits Daniela Bohde in ihrer Dissertation „Haut, Fleisch und Farbe. Körperlichkeit und Materialität in den Gemälden Tizians“ mit dessen Sebastians-Darstellungen beschäftigt und Effeminierung als möglichen Bestandteil eines homoerotischen Settings untersucht.[45] Obwohl Bilder des Heiligen im 19. Jahrhundert zu Ikonen der Homosexualität avancierten, konnte Bohde keine Belege für eine ebensolche Rezeption in der Frühen Neuzeit finden. Auch sie plädierte für eine Historisierung von Homosexualität und deren visuellen Erscheinungsformen und fragte mit ihrer These zugleich nach der historischen Wandelbarkeit der Bedeutungen von körperlichen Merkmalen in den Inszenierungen der Geschlechter. Bezüglich der Schönheit und Erotik des Heiligen verwies Bohde auf dessen Funktion als Pestheiliger sowie den veränderten Status religiöser Gemälde in der frühneuzeitlichen Kunst, um letztlich Sinnlichkeit als integrale Komponente geheiligter Leiblichkeit zu verstehen.

Der sich im Cinquecento etablierende Darstellungstypus des heiligen Johannes des Täufers als eines spärlich bekleideten oder nackten, effeminierten Jünglings ließ die wissenschaftliche Diskussion um frühneuzeitliche geschlechtliche Identität in profaner und sakraler Malerei weiter wachsen. Hatte die Forschung in diesem Fall zunächst versucht, eine Begründung in der ikonografischen Verschmelzung des Heiligen mit mythologischen Figuren zu finden, konzentrierten sich die neueren Publikationen auch hier zunehmend darauf, Übereinstimmungen dieses Körperbildes mit homoerotischen Idealen der Frühen Neuzeit und des Neoplatonismus herauszustreichen.[46] Gelangten die verschiedenen

[45] Ebenso BOHDE, Daniela: Ein Heiliger der Sodomiten? Das erotische Bild des Hl. Sebastian im Cinquecento. In: Männlichkeit im Blick. Visuelle Inszenierungen in der Kunst seit der frühen Neuzeit, hrsg. v. Mechthild FEND/M. KOOS, Köln et al. 2004, S. 79-98.

[46] So beispielsweise KREUL, Andreas: Leonardo da Vinci: Hl. Johannes der Täufer. Sinnliche Gelehrsamkeit oder androgynes Ärgernis?, Osterholz-Scharmbeck 1992; ORCHARD, Karin: Annäherungen der Geschlechter. Androgynie in der Kunst des Cinquecento, Münster 1992; PEDRETTI, Carlo: The ‘Angel in the Flesh‘. In: Achademia Leonardi Vinci. Journal of Leonardo Studies & Bibliography of Vinciana (4. 1991), S. 34-48; PILLIOD, Elizabeth: Alessandro Alloris‘s ‘St. John the Baptist in the wilderness‘ for Francesco I de Medici. In: Studi di storia dell‘arte (2. 1991), S. 129-139; POSNER, Donald: Caravaggio‘s Homo-Erotic Early Works, In: Art Quarterly (24. 1971), S. 301-326; ROSEN, Valeska von: Bedeutungsspiele in Caravaggios Darstellungen Johannes‘ des Täufers. In: Kunsthistorische Arbeitsblätter (7/8. 2003), S. 59-72; ROSEN, Valeska von: Caravaggio und die Grenzen des Darstellbaren. Ambiguität, Ironie und Performativität in der Malerei um 1600, Berlin 2009; STERNWEILER, Andreas: Die Lust der Götter. Homosexualität in der italienischen Kunst. Von Donatello zu Caravaggio, Berlin 1993; ZWIJNENBERG, Robert: Ogni Pittore Dipinge Sé.

wissenschaftlichen Beiträge zu beiden Figuren zwar zu unterschiedlichen Ergebnissen, wurden hier doch zumindest erstmals die Geschlechtergrenzen für den sakralen Körper aufgebrochen. Im Zuge dessen verfestigte sich in der Forschung zugleich immer mehr die Rezeption des sakralen Körpers als eines erhabenen, idealschönen mit geradezu „integrierter Sinnlichkeit“: „Wie sollte sonst der Sieg über Tod, Schmerz und Erniedrigung gezeigt werden? “, „Wie soll vollkommene Schönheit denkbar sein, die keine erotische Wirkung hat? “, fragt so beispielsweise Daniela Bohde in ihrer Dissertation zu diesem Thema.[47]

Zu dieser Frage bietet die neuere Forschung kaum Antworten. Zu alternativen Konzepten heiliger Körperlichkeit wie der vorliegenden gibt es aus kunsthistorischer Sicht kaum spezifische Untersuchungen. Während im kunsthistorischen Umfeld zwar die Diskussion über Körper anhält, nimmt gerade die Hinwendung zum alten Körper in der Kunst vielfach nur eine Randposition ein. So finden sich in der Forschungsliteratur oftmals nur kurze Bemerkungen hierzu, in denen diese Werke mit einem Ausdruck von Irritation lediglich als Beispiele für die formalen Errungenschaften der Malerei jener Zeit oder knapp als gegenreformatorische Produkte des südlichen Italien zitiert werden. Auch in Monografien zur Ikonografie einzelner Heiliger wird diese Thematik zwar berührt, aber nicht ausführlich erörtert. Christiane Wiebel definierte in ihrer 1988 erschienenen Dissertation zum Bild des heiligen Hieronymus zwar die Funktion asketischer Ideale im Kontext monastisch-kirchlicher Reformbestrebungen im Quattrocento, berücksichtigt aber diese Problematik bei der Altersdarstellung der Figur genauso wenig wie Brigitte Heublein in ihrer 1998 erschienen Dissertation zur Josefs-Ikonografie.[48] In zahlreichen sozial- und kulturhistorischen Publikationen werden diese Werke hingegen gern als Belege verwendet und nicht selten als bloße Illustrationen oder ohne besondere Hervorhebungen als attributive Menschenbilder in die einzelnen Kapitel eingefügt und als unmittelbarer Spiegel sozialer Zustände verstanden.[49]

On Leonardo da Vinci‘s Saint John the Baptist. In: Self-Fashioning. Personen(selbst)darstellung, hrsg. v. Rudolf SUNTRUP/ J.R. VEENSTRA, Frankfurt am Main et al. 2003, S. 189-208.

[47] BOHDE 2002, S. 244.

[48] WIEBEL, Christiane: Askese und Endlichkeitsdemut in der italienischen Renaissance. Ikonologische Studien zum Bild des heiligen Hieronymus, Weinheim 1988; HEUBLEIN, Brigitte: Der ‘verkannte‘ Joseph. Ein Beitrag zur mittelalterlichen Ikonographie des Heiligen im deutschen und niederländischen Kulturraum, Weimar 1998.

[49] So beispielsweise bei BORSCHEID 1989.

Mehr Beachtung fand das Thema in der letzten Zeit in Ausstellungskatalogen, die gleichzeitig auf dessen erheblichen Umfang in den künstlerischen Werken aufmerksam machten. Erstmals näherte sich das Herzog Anton Ullrich-Museum in Braunschweig 1993/94 dieser Thematik mit einer Ausstellung und dem Katalog „Bilder vom alten Menschen in der niederländischen und deutschen Kunst 1550-1750“ an. In größerem Umfang machten 2007 der Ausstellungskatalog „Zum Sterben schön. Alter, Totentanz und Sterbekunst von 1500 bis heute“ und der darin enthaltene Aufsatz „Alt und hässlich oder schön und heilig? Fragen zum ‚gefühlten Alter‘ der Heiligen“ von Hiltrud Westermann-Angerhausen auf diese Lücke aufmerksam.[50] Der Katalog basierte auf der gleichnamigen Ausstellung, die den Themenkomplex Alter(n) und Vergänglichkeit durch kleinplastische Skulpturen und Graphiken in das Museum Schnütgen in Köln, das Goethe-Museum in Düsseldorf und die Kunsthalle Recklinghausen brachte. Westermann-Angerhausen fasste in ihrem Aufsatz erstmals die bisherigen Forschungsergebnisse zur Thematisierung des Alters in Heiligendarstellungen zusammen und extrahierte daraus, dass diese offenbar auf spezifische, noch zu erforschende Altersdiskurse reagierten und wirkten. Der Katalog „Dürers Mutter. Schönheit, Alter und Tod im Bild der Renaissance“ des Kupferstichkabinetts Berlin griff 2006 die Thematik noch einmal auf, beschränkte sich jedoch vor allem auf historische Perspektiven und Körperlichkeitsfragen im profanen Kontext.[51]

Blieb das Themenfeld des alternden Körpers von der Kunstgeschichte demnach bis vor Kurzem ausgeklammert, herrscht im angloamerikanischen Raum seit vielen Jahren im öffentlichen und wissenschaftlichen Diskussionsfeld ein weitreichender und komplexer Diskurs zum Alter(n) vor. Mit den „Age Studies“ hat sich dort eine breite interdisziplinäre Beschäftigung mit dem Alter etabliert, wovon umfangreiche Sammelbände und Abhandlungen wie Thomas Coles „Handbook of the Humanities and Aging“ (1992), Michael Goodichs „From Birth to Old Age. The Human Life Cycle in Medieval Thought 1250-1350” (1989) oder Erin Campbells „Growing old in early modern Europe. Cultural Representations” (2006) zeugen.[52] Dieses

[50] BILDER VOM ALTEN MENSCHEN in der niederländischen und deutschen Kunst 1550-1750 (Ausstk.), hrsg. v. Jutta Desel/U. Berger, Braunschweig 1993; KAT. ZUM STERBEN SCHÖN; darin: WESTERMANN-ANGERHAUSEN 2006.
[51] KAT. DÜRERS MUTTER
[52] COLE, Thomas/KASTENBAUM, R. (Hrsg.): Handbook of the Humanities and Aging, 2. Aufl., New York 2000; GOODICH, Michael: From Birth to Old Age. The Human Life Cycle in Medieval

Interesse schlug sich im deutschen Sprachraum seit dem Ausgang der 1990er-Jahre jedoch weniger in kunst-, als in sozialhistorischen Sammelpublikationen nieder, beispielsweise in Heiner Fangeraus und Monika Gomilles „Alterskulturen und Potentiale des Alter(n)s“ (2007) oder dem Sammelband „Alterstopoi. Das Wissen von den Lebensaltern in Literatur, Kunst und Theologie“ (2009). Sie trugen zur radikalen Historisierung des Körperverständnisses bei, indem sie den Wandel kultureller Körperbilder, Wahrnehmungen und Praktiken untersuchten.[53]

Wenngleich die Auseinandersetzung mit dem Alter(n) somit eine aktuelle ist und die ungewöhnliche interdisziplinäre Breite der Debatte die Brisanz der Thematik für unsere Zeit und Kultur belegt, wurden die vorliegenden Bilder bislang noch nicht als eigenständige Thematik oder gesonderter Darstellungsmodus des Heiligen betrachtet. Vor allem aber ist der auffällige Körperentwurf, der mit diesem Darstellungsmodus verbunden ist, noch nicht als solcher herausgestellt und auf seine ikonografischen, kunsttheoretischen sowie kultur- und religionsgeschichtlichen Implikationen hin befragt oder gar in einem größeren Kontext der Heiligenverehrung jener Zeit betrachtet worden. Die umfangreichen interdisziplinären Forschungen streifen diesen Körperentwurf kaum explizit. Auch in den Publikationen zur nachreformatorischen Zeit ist wenig zu der Frage zu finden, warum viele Heilige in jener Zeit mit so ausgeprägten Altersmerkmalen dargestellt wurden. Eine derartige, um das Bild des „alten Heiligen“ zentrierte Untersuchung war bisher ein Desiderat.

Thought 1250 – 1350, Lanham Md et al. 1989; CAMPBELL Erin (Hrsg.): Growing old in early modern Europe. Cultural Representations, Aldershot et al. 2006.

[53] FANGERAU u. GOMILLE 2007b; ELM VON DER OSTEN, Dorothee (Hrsg.): Alterstopoi. Das Wissen von den Lebensaltern in Literatur, Kunst und Theologie, Berlin et. al. 2009; ebenso: HARTUNG, Heike (Hrsg.): Alter und Geschlecht. Repräsentationen, Geschichten und Theorien des Alter(n)s, Bielefeld 2005; MEHLMANN, Sabine/RUBY, S. (Hrsg.): „Für dein Alter siehst Du gut aus!“. Von der Un/Sichtbarkeit des alternden Körpers im Horizont des demographischen Wandels. Multidisziplinäre Perspektiven, Bielefeld 2010; VAVRA, Elisabeth (Hrsg.): Alterskulturen des Mittelalters und der frühen Neuzeit. Internationaler Kongress, Wien 2008.

4. Forschungsfragen und Thesen

Dieses Forschungsdesiderat begründete die Entscheidung, die Untersuchung auf diesen Entwurf des heiligen Körpers zu konzentrieren, der in den Forschungsbeiträgen der letzten zehn Jahre in den Hintergrund trat. In der vorliegenden Arbeit soll daher analysiert werden, wie dieser Körperentwurf geformt wurde, welche künstlerischen Mittel dabei zum Tragen kamen und was die Hintergründe und Ideale für diesen bemerkenswerten Entwurf heiliger Körperlichkeit waren. Es soll der Frage nachgegangen werden, wie diese scheinbare Diskrepanz von innerer und äußerer Vollkommenheit zu deuten ist, und die Aufgabe des durch Altersmerkmale geprägten Körpers in seiner Verbindung zum Heiligen und Vollkommenen in jener Zeit bestimmt werden. Geklärt werden soll zudem, wie diese Veränderungen im Körperbild der Heiligen aus Sicht der Bildertheologie sowie der Sozial- und Kulturgeschichte interpretiert werden können. Sind die treibenden Kräfte die Kirche, die Auftraggeber oder die Künstler? Und, in einem weiteren Rahmen betrachtet: Welche Funktion kommt diesem Körperentwurf in der Entwicklung der frühneuzeitlichen Konstruktion von Heiligkeit zu und wie werden das Wesen sowie die Eigenschaft des Heiligseins durch diese Körpermerkmale zur Darstellung gebracht? Hinterfragen diese Bilder die bisherige Perspektive der Literatur auf das Heiligenbild der Frühen Neuzeit oder unterstützen sie es vielmehr durch ihr rasches Verschwinden in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts? Geht es hierbei um die subversive Aushöhlung der ästhetischen Normen oder eher um eine paradoxe Form der Bestätigung? Wie reagieren diese verschiedenen Körperformulierungen aufeinander? Zu klären bleibt auch, ob durch die oft erschreckend naturnahe Darstellung in den Physiognomien letztlich nicht persönliche Individualität in den eigentlich ja allegorischen Figurendarstellungen evoziert wird, die das Heiligenbild letztlich profanisieren würde.

Diesen Fragen nachzugehen, bietet die Möglichkeit, die Besonderheiten dieses Entwurfs heiliger Körperlichkeit in den vorliegenden Bildern genauer in den Blick zu nehmen, sodass es das Ziel der Arbeit sein soll, aus vielfältigen Perspektiven auf den hier erstmals systematisch analysierten Körperentwurf aufmerksam zu machen. Es ist nicht beabsichtigt – wie bereits in der Literatur geschehen – einen Überblick

über die Geschichte des Alters in der Frühen Neuzeit zu erstellen und mit Bildern zu illustrieren oder gar einen Katalog aller diesem Körperentwurf zugehörigen Beispiele zu liefern. Anhand ausgewählter Beispiele sollen stattdessen die verschiedenen Hintergründe für diesen Körperentwurf aufgezeigt werden und die vorherrschende Beziehung zwischen dem alten Körper der Figuren und der Vorstellung von Heiligkeit bestimmt werden. Um die verschiedenen Ausgangspositionen, Hintergründe und Intentionen zu klären, werden entsprechende Werke stellvertretend ausgewählt, sodass diese Arbeit, was das Material anbelangt, keinen Anspruch auf Vollständigkeit erhebt. Zweifellos ließen sich gerade in der italienischen und niederländischen Malerei jener Zeit noch etliche Werke finden, die in diese Untersuchung eingereiht werden könnten. All diese Beispiele mit dem hier gebotenen Instrumentarium zu analysieren, muss anderen Untersuchungen überlassen bleiben. Das Ziel dieser Arbeit ist es, den Blick für das Phänomen generell zu öffnen, dieses in seinem breiteren kunst- sowie kulturhistorischen Kontext zu interpretieren und zu weiteren Überlegungen und Forschungen anzuregen. Den untersuchten Werken liegen, wie zu zeigen sein wird, die unterschiedlichsten Anschauungen zugrunde. Gerade das ist es, was diesen Körperentwurf für die Forschung relevant macht. Es ist ein Terrain, auf dem sich verschiedene Ansätze zu Körperformulierungen und -vorstellungen treffen. Heilige Körperlichkeit stellt ein Thema dar, das in besonderem Maße Kontroversen zwischen den mit diesen Ansätzen verbundenen politischen, wissenschaftlichen und künstlerischen Perspektiven provozierte. So ist es auch ein Anliegen dieser Arbeit, hier Divergenzen wie Allianzen deutlich werden zu lassen.

Bedenkt man, dass nur wenige Jahre zuvor, bis etwa 1500, auch alte Heilige fast ausnahmslos schön und athletisch präsentiert worden waren, bedeutet diese Körperformulierung eine erstaunliche Entwicklung. Daher sind das 16. und 17. Jahrhundert mit ihren Darstellungen aus dieser Perspektive von besonderem Interesse. In dieser Zeit lässt sich die grundsätzliche Erweiterung des Körperverständnisses beobachten, d.h. wie ein Nebeneinander von idealschönem, erhabenem und durch Alter entstelltem Heiligenkörper entsteht. Zudem sind diese Darstellungen mit wesentlichen sozialen Praktiken, künstlerischen Entdeckungen und Diskursen sowie sich wandelnden ästhetischen und religiösen Leitbildern jener Zeit verbunden. Wissenschaftliche Neuerungen in Medizin und Anatomie, die

Auseinandersetzung der Künstler mit dem physiognomischen Kodex, wechselnde Ideale in den theologisch-kunsttheoretischen Lehren zur Ähnlichkeitsrelation von Natur und Abbild, die Annäherung von Christentum und Neo-Stoa in den Auslegungen pauperistischer Reformer sowie weitere wirtschaftliche, kirchen- und sozialpolitische Veränderungen prägten die Zeit.

Um die Besonderheit dieses Körperentwurfs aus kunsthistorischer Perspektive näher erfassen zu können, sei zunächst ein Blick auf den Ausgangspunkt der aufkommenden Naturnähe in den Darstellungen geworfen. Es sind die medizinisch-anatomischen Entwicklungen jener Zeit, die nicht nur ebensolche Bilder männlicher, auf ihre Muskeln, Knochen oder Sehnen reduzierter Körper hervorbrachten, sondern auch ein neues Bild des alten Menschen selbst. Hierbei ist es notwendig, sich auf bestimmte historische Sachverhalte einzulassen: Welchen spezifischen Blick warf die Anatomie jenes Jahrhunderts auf den alten menschlichen Körper? Welchen Wert maß man der Beschäftigung mit dem Alter bei? Wie sind diese Körperdarstellungen im Wechselverhältnis zwischen anatomischer Forschung und Kunst zu verorten? Bei diesen Überlegungen darf nicht aus dem Blick geraten, dass Kunst auf Kunst reagiert und diese Bilder primär als künstlerische Produkte zu begreifen sind. Maler traten mit anderen Malern in Konkurrenz und bewiesen ihre Fertigkeiten nicht nur über die gesuchte Schönheit in ihren Darstellungen, sondern auch eine Malweise, die das Materielle des Körpers betont. Daher soll die Betrachtung auf die künstlerischen Rezeptionen und Diskurse zur Materialität und Stofflichkeit der Farbmalerei und des Inkarnats, welches wesentlich zur affektiven Wirkkraft der vorgestellten Körperbilder beiträgt, ausgeweitet werden. Beide Felder berühren sich, wenn es um das zeitgenössische Verständnis und die ästhetische Rezeption der Darstellung gealterter Figuren sowie deren semantische Be- und Entgrenzung geht.

Weitere wichtige Impulse für diese Analyse stammen aus dem Feld der bildnishaften Darstellungen, bei denen die Annäherung an das Thema mit dem Blick des Betrachters in das Antlitz der gealterten Figur auf ganz unmittelbare Weise erfolgt. Anstelle des ganzen Körpers wurde in diesem Bildmodus vor allem das unregelmäßige und zerfurchte Gesicht des greisen Antlitzes der Heiligen zur gesuchten künstlerischen Herausforderung. Da sich im ausgehenden 15. Jahrhundert nördlich der Alpen bereits ähnliche Darstellungen finden lassen, die ein

Interesse am durch Alter Verformten in der Physiognomie von Figuren bekunden, soll mit deren Hilfe der Frage nachgegangen werden, wo sich diese Altersmerkmale im Spannungsfeld von Physiognomie und Pathognomie verorten lassen. Vor diesem Hintergrund sollen unter Einbezug zeitgenössischer physiognomischer und kunsttheoretischer Traktate diese in Italien und den Niederlanden aufkommenden Bildnisse greisenhafter Heiliger daraufhin untersucht werden, wie dort das Alter einer Figur als Darstellungsthema und Aussageträger behandelt wurde, wie es zwischen Individualisierung und Typisierung zu verorten ist und wie sich süd- und nordalpine Körper- und Physiognomiekonzepte zueinander verhalten.

Zu hinterfragen bleibt, inwieweit neben künstlerischem Interesse von bildpolitischer Seite der Kirche, d.h. des Auftraggebers zahlreicher dieser Werke, ein spezifisches Interesse an dieser ungewöhnlichen Körperrepräsentation bestanden haben mag. Um das zu ergründen, verlangt der Ansatz nach einer Ausweitung des Blicks auf das theologisch-kunsttheoretische Umfeld zur Entstehungszeit dieser Bilder. Die Beziehungen der Darstellungsweise zu kirchengeschichtlichen und -politischen Ereignissen jener Zeit sollen erhellt werden, um diese Bilder auch dahin gehend zu verankern. Ausgehend vom bedeutendsten kirchenpolitischen Ereignis der Frühen Neuzeit, dem Trienter Konzil (1545 – 1563), und dessen spezifisch gegenreformatorischer Argumentation bezüglich des Heiligen und seiner Darstellung sollen Schriften und Traktate, die sich insbesondere mit dem aufkommenden Problem der Bildnisähnlichkeit von Heiligen im Spannungsfeld von sakraler und profaner Darstellung beschäftigen, analysiert werden. Diese sollen daraufhin untersucht werden, welche Relation zwischen Idealisierung und Naturnähe dort angestrebt wurde und in welches Verhältnis die Schriften die Heiligenbilder zu prototypischen und überlieferten Darstellungsformen setzten. Im Bildbereich wird vergleichend miteinbezogen, welches Alters- und Körperbild in den offiziellen Bildern propagiert wurde, die im Zusammenhang mit der Kanonisation neuer, „gegenreformatorischer Heiliger“ im Kontext ihres Bildkultes entstanden. Welche Rolle spielte dort die individuelle physische Konstitution eines Heiligen oder das prototypische Bild der Totenmaske, das immer auch eine naturnahe Darstellung mit ihren Spuren des physischen Verfalls dokumentiert?

Ausgehend von den gewonnenen Erkenntnissen soll zuletzt ein Blick auf ein Altersbild geworfen werden, das sich vom offiziell-kirchlichen nach dem Trienter Konzil nicht nur deutlich abhebt, sondern diesem anscheinend entgegengesetzt ist, das des Caravaggismus. Deutlicher, als es bei anderen Malern der Fall war, weisen viele Werke der Caravaggisten eine ganz eigene Ästhetik des gealterten Heiligenkörpers auf. Dies legt nahe, dass diese Werke für ein anderes Diskursfeld geschaffen wurden und von anderen Aspekten der Inszenierung wie Rezeption bestimmt sind. Da zahlreiche Werke Caravaggios wie auch seiner Nachfolger eine ikonografische wie inhaltliche Verbindung von christlichem und neostoischem Gedankengut nahelegen, soll die zeitgenössische neostoische Bewegung mit ihrer Abwertung des Schönen im letzten Abschnitt der Arbeit in den Mittelpunkt gerückt werden. Da sich in den caravaggesken Werken Ikonografie, Farbauftrag und sozialgeschichtlicher Kontext, d.h. Motiv und Form, gegenseitig verschränken und wechselseitig reflektieren, bleibt zu fragen, welche Semantik des alten Körpers daraus hervorging, in welchem Kontext diese spezielle Form des Altersästhetik entstehen konnte und wer die Auftraggeber dieses alternativen Entwurfs gewesen sein mögen.

Mit der Analyse dieser Hintergründe ist der Versuch verbunden, die aktuelle wissenschaftliche Perspektive auf die Vielfalt der möglichen Entwürfe von sakraler Körperlichkeit in der Kunst der Frühen Neuzeit wie auch auf größere Entwicklungstendenzen auszuweiten. Diese Vielfalt erfordert eine Differenzierung der allgemeinen Vorstellung von frühneuzeitlicher Heiligkeit als einer in ihrer äußeren Erscheinung meist von überirdischer, sinnlicher Schönheit geprägten. Allerdings muss hierfür auch die weitere Rezeption dieser Darstellungen im Auge behalten werden. Der hier untersuchte Körperentwurf im Heiligenbild ist verhältnismäßig kurzlebig, in seinen Höhepunkten auf das 16. Jahrhundert und die erste Hälfte des 17. Jahrhunderts beschränkt. Somit ist offen, was die Ursachen für dieses rasche Abklingen gewesen sein könnten und welcher Stellenwert diesen Repräsentationen in der frühneuzeitlichen Vorstellung von heiliger Körperlichkeit wirklich zukommt. Erfordern diese Werke, das vorherrschende Bild von der Konstruktion des heiligen Körpers grundlegend zu überdenken? Oder sollten sie nicht vielmehr als eine Ausnahme betrachtet werden, welche durch ihr rasches Verschwinden die These einer eng gefassten Auffassung des sakralen Körpers als

eines schönen, sinnlichen nicht widerlegt, sondern vielmehr unterstreicht? Da über das männliche Bild nicht verhandelt werden sollte ohne das weibliche Bild anzusprechen, soll dies am Ende der Arbeit rückblickend erfolgen. Da im Gegensatz zum männlichen Heiligenbild jener Zeit das Alter beim weiblichen Bild keine Rolle zu spielen scheint, müssen diesbezüglich offenbar gänzlich andere Fragen gestellt werden. Mit diesen Fragen, die am Schluss der Arbeit angesprochen werden sollen, ist der Versuch verbunden, die Perspektive über eine kunst- und kulturhistorische Studie hinaus auf größere Entwicklungstendenzen auszuweiten.

Wenn dieser Körperentwurf in der Arbeit schwerpunktmäßig vor dem Hintergrund der italienischen Kultur beleuchtet wird, so deshalb, weil dieser, wie auch sein Gegenentwurf, vorrangig im Italien des 16. und 17. Jahrhunderts ausgebildet wurde und dort seinen Höhepunkt erfuhr. Zugleich ist mit der Konzentration auf Italien das Bestreben verbunden, das Augenmerk auf jene Bereiche zu lenken, in denen andere oder komplementäre Auffassungen Eingang fanden. Vor allem was die Beschäftigung mit den künstlerischen Konzepten der Physiognomie und ihrer Bewertung im Bildnis angeht, soll der Blick auch nach Norden, d.h. auf die niederländische und deutsche Kunst ausgeweitet werden.

II. Neue Körperkonzepte – der alte Körper als anatomisch-künstlerisches Faszinosum und Darstellungsproblem

1. Kunst und Wissenschaft begegnen sich – die Anatomie als ambivalente Disziplin in der Frühen Neuzeit

Wird die menschliche Anatomie heute als Teilgebiet der Morphologie verstanden und als wissenschaftliche Disziplin Humanbiologie und Medizin zugeordnet, so wurde sie in der Frühen Neuzeit noch größtenteils der Kunst zugerechnet. Bis ins beginnende 18. Jahrhundert hinein unterschied man nicht zwischen einer Anatomie für Künstler und einer medizinischen Anatomie.[54] Medizinische Gelehrte wie auch Künstler verband in ihrem Interesse an der Anatomie zu jener Zeit der Wunsch, in der Natur das göttliche Prinzip zu entdecken, auf dem alles beruhe. Der menschliche Körper, die edelste Schöpfung Gottes, erschien dafür besonders geeignet, da er als Mikrokosmos und Spiegelung des übergeordneten Makrokosmos verstanden wurde. [55] In den frühneuzeitlichen anatomischen Traktaten flossen daher oftmals medizinische Beobachtungen und metaphysische Spekulationen zusammen. Die „Seele", der „Geist" oder der „Lebensgeist" fanden darin regelmäßig Erwähnung.[56] So schrieb beispielsweise Andreas Vesalius in der Widmung seines Werkes „De Humani Corporis Fabrica" (1543), mit dem er gleichsam die neuzeitliche Anatomie begründete, Folgendes an Karl V.:

> *„Gleichwohl vermute ich, dass aus der gesamten medizinischen Lehre, ja sogar aus der gesamten Naturphilosophie nichts gedruckt werden könnte, das deiner Hoheit angenehmer oder willkommener wäre: Es ist das Wissen, durch das wir Körper und Geist und noch darüber hinaus das Göttliche, das durch ihren Zusammenklang entsteht, und schließlich uns selbst (denn das ist es, was den Menschen kennzeichnet) erkennen."*[57]

---

[54] HILDEBRAND, Reinhard: Anatomische Darstellungen zwischen Kunst und Wissenschaft. In: ZUM STERBEN SCHÖN. Alter, Totentanz und Sterbekunst von 1500 bis heute (Ausstk.), hrsg. v. Andrea von Hülsen-Esch/H. Westermann-Angerhausen, Regensburg 2006, S. 192.
[55] BOHDE 2002, S. 309.
[56] Ebd. S. 309.
[57] AndreasVesalius: De Humani Corporis Fabrica, Widmung, o.S.: „Quamuis augurer, ex uniuersa Apollinea disciplina, adeoq[ue] tota naturali philosophia, nihil tuae Maiestati gratius acceptius ue procudi posse, historia, qua corpus & animum, ac praeterea diuinum quoddam numen ex utriusq[ue] symphonia, & nosmetipsos denique (quod uerè hominis est) cognoscimus." Zitiert nach BOHDE 2002, S. 309, 444f.

Dieser Anspruch der Anatomie, ein Mittel der menschlichen Selbsterkenntnis zu sein, wurde durch einen Verweis auf die Antike nobilitiert: Francesco Sansovino rechtfertigte sich in der Einleitung seines anatomischen Traktates „Edificio del corpo humano“ von 1550 für die Anatomie mit der apollinischen Maxime „erkenne dich selbst“, wobei sich dieses „Selbst“ für die Anatomen im Inneren des Körpers zu befinden schien.[58]

Diese Suche nach der verborgenen Wahrheit im Inneren des Menschen fand ihre Parallele in der künstlerischen Beschäftigung mit dem Körper. Studierten viele Künstler die menschliche Anatomie zunächst an plastischen Werken der Antike und durch das Zeichnen nach dem lebenden Modell, so galt seit Beginn des 16. Jahrhunderts nicht länger das Arbeiten nach der Natur als das erklärte Ziel, sondern auch im künstlerischen Bereich zunehmend das Vordringen in das Prinzip der Natur. Zahlreiche Künstler begannen daher im Cinquecento, Leichen zu sezieren und die Struktur des Körpers auch von innen her zu erforschen.[59] Da die Bedeutung detailreicher anatomischer Zeichnungen in der Medizin zunahm, zogen die Anatomen verstärkt Künstler zur Dokumentation ihrer Sektionsergebnisse heran. Diese hatten dadurch wiederum die Möglichkeit, in Einrichtungen, die dem

---

Andreas Vesalius war Leibarzt Karls V. und Philipps II. von Spanien und Lektor für Chirurgie an der Universität von Padua. Mit seinem reich illustrierten Folioband „De Humani Corporis Fabrica“ schuf er die erste, auf objektiver Beobachtung beruhende Beschreibung vom Bau des menschlichen Körpers. In mehr als 200 zum Teil ganzseitigen Holzschnitten brachte er darin den Skelettbau, die Muskulatur und das innere Gefüge des menschlichen Körpers zur Darstellung. Seit der ersten Veröffentlichung in Basel 1543 wurde das Werk, durch das viele bis dahin bestehende anatomische Vorstellungen durch die Sektionsergebnisse Vesalius‘ korrigiert worden sind, bis ins 19. Jahrhundert hinein zur Standardwerk der Anatomie. Bis dahin zeichnete sich die medizinische Lehrsektion noch durch die Trias des Gelehrten, der von einer erhöhten Position herab aus dem anatomischen Traktat vortrug, dem Demonstrator, der den Leichnam zerschnitt, und dem Ostensor, der auf die benannten Organe zeigte, aus. Vesalius sezierte dagegen selbst. Bei der Entstehung der Abhandlung wird die enge Verbindung zwischen Anatomie und bildender Kunst deutlich: Die Forschung geht davon aus, dass neben dem flämischen Maler Jan Stefan von Kalkar, der zu jener Zeit als Schüler bei Tizian in Venedig weilte, weitere Schüler Tizians in Venedig an den Illustrationen beteiligt waren. Vesalius hatte die Bildtafeln zudem nicht ausschließlich für medizinische Zwecke konzipiert, sondern, wie er selbst berichtet, auch zu künstlerischen Zwecken anfertigen lassen. Er adressierte sein Werk somit explizit auch an den Künstler. Vgl. PYGMALIONS WERKSTATT. Die Erschaffung des Menschen im Atelier von der Renaissance bis zum Surrealismus (Ausstk.), hrsg. v. Barbara Eschenburg/H. Friedel, Köln 2001, S. 224; MARANO, Katia: Apoll und Marsyas. Ikonologische Studien zu einem Mythos in der italienischen Renaissance, Frankfurt am Main et al. 1998, S. 63; BENTHIEN, Claudia: Haut. Literaturgeschichte, Körperbilder, Grenzdiskurse, Reinbek 1999, S. 56.

[58] „che Apollo hauea detto, conosci te stesso.“ Francesco Sansovino: L‘Edificio del corpo hvmano. Di M. Francesco Sansovino. Nel qvale brevemente si descrivono le qualita del corpo dello huomo & le potentie dell‘Anima, Venedig 1550, fol. 3r. Zitiert nach BOHDE 2002, S. 309, 445.
Dass gerade der Mensch als Gottes höchstes Geschöpf in der Anatomie im Mittelpunkt stand, machte im philosophischen und theologischen Diskurs jener Zeit deren einzigartige Bedeutung unter den Naturwissenschaften aus, sodass die Anatomie im 16. Jahrhundert zur Grundlage und Leitwissenschaft der Medizin avancierte. HILDEBRAND 2006, S. 183.

[59] BOHDE 2002, S. 310.

medizinischen Unterricht dienten, an Sektionen teilzunehmen und Präparate mit Wachs nachzumodellieren.[60] Oftmals lieferte der Anatom das wissenschaftliche Präparat, nach dem der Künstler ein anatomisches Modell schuf. [61] In Florenz kam es als Folge dieses intensiven Zusammenwirkens sogar zu einer offiziellen Kontaktaufnahme zwischen Ärzte- und Künstlerschaft, als sich die Künstler der Stadt gemeinsam um eine Aufnahme in die Ärzte- und Apothekergilde bewarben.[62] Bald wurden die anatomischen Kenntnisse der Maler geradezu als Voraussetzung für die fehlerfreie Darstellung des menschlichen Organismus betrachtet. Hinweise auf die Bedeutung anatomischer Kenntnisse für die Malerei finden sich daher in den meisten Handbüchern jener Zeit.[63] Beispielsweise bemerkte Leonardo da Vinci:

> *„Es ist für den Maler notwendig, um ein guter Darsteller der Gliedmaßen in Haltungen und Gebärden bei Aktdarstellungen zu sein, daß er die Anatomie der Nerven, Knochen, Muskeln und Sehnen kennt […].“*[64]

Ähnliches hob auch Vasari in seiner Vita Michelangelos hervor:

> *„[…] um ganz vollkommen zu sein, machte er unzählige Male Sektionen, er häutete Menschen, um den Ursprung und die Verbindung der Knochen,*

---

[60] Im 15. Jahrhundert wurde die Anatomie am sezierten Leichnam an den führenden Universitäten in Norditalien, Frankreich und Spanien demonstriert. Im 16. Jahrhundert wurde sie in den offiziellen italienischen Akademien in Florenz, Bologna und Rom unter die Kernfächer aufgenommen. Die frühesten, zunächst noch sporadischen, öffentlichen Sektionen fanden in eigens dafür entworfenen Anatomietheatern unter Einbezug der Öffentlichkeit statt. Erst die pathologische Sektion des 18. und 19. Jahrhunderts wurde wieder als rein ärztliche, private Angelegenheit betrachtet und in abgeschlossene Räume verlegt. BENTHIEN 1999, S. 59; KAT. PYGMALIONS WERKSTATT, S. 26.

[61] SCHNALKE, Thomas: Moulagen in der Dermatologie. Geschichte und Technik, Marburg 1987, S. 30.
Da die Öffnung von Leichen zunächst noch religiösen und philosophischen Tabus unterlag, begann man im 16. Jahrhundert für Lehrzwecke Substitute für echte Organe aus verschiedenen Materialien herzustellen. Besonders Wachsplastiken wirken oft naturgetreuer als konservative Echtpräparate, da sie die Form und Farbigkeit der Organe und Muskelschichten dauerhaft festhalten konnten. Sie besitzen einen Oberflächenglanz, der leicht feucht wirkt und daher den transparenten Häutchen und Membranen besonders gut entspricht. In Italien bestand bereits eine lange Tradition der Wachsmodellierkunst zur Herstellung von Reliquien-, Votiv- und Weihbildern. Zum bevorzugten künstlerischen Medium wurden anatomische Wachsfiguren bei Gaetano Giulio Zumbo, als dessen bekannteste Arbeit die Darstellung der „Fünf Stufen der Verwesung“ angesehen werden kann. Sie entsprang seiner Bekanntschaft mit dem Florentiner Anatomen Francesco Redi, der zu jener Zeit die Zusammenhänge der Verwesung studierte. BENTHIEN 1999, S. 59; SCHNALKE 1987, S. 31.

[62] SCHNALKE 1987, S. 27.

[63] ZWIJNENBERG, Robert: Poren im Septum – Leonardo und die Anatomie. In: Leonardo da Vinci. Natur im Übergang. Beiträge zu Wissenschaft, Kunst und Technik, hrsg. v. Frank FEHRENBACH, München 2002, S. 62.

[64] „Necessaria cosa è al pittore per essere bon membrificatore nell‘ attitudine e gesti che far si possono per li nudi, di sapere la notomia di nervi, ossi muscoli e lacerti […].” Ms L 79r, ca. 1502. Zitiert nach ZWIJNENBERG 2002, S. 62.

Muskeln, Sehnen, Adern und der verschiedenen Bewegungen zu sehen, und alle Stellungen des menschlichen Körpers […].“[65]

Dieser enge Austausch zwischen Anatomie und Kunst wirkte sich auch auf die künstlerische Ausbildung aus. Die Florentiner Kunstakademie des Cinquecento war die erste Ausbildungsstätte, die den Anatomieunterricht als Pflichtfach für Künstler einführte.[66] Oftmals wurden zur Ausbildung der Künstler und zum Studium der Muskulatur in den Akademien geschundene Leichname mit Seilen und Winden aufgehängt.[67] Die Künstler betrieben in der Praxis dieses Akademieunterrichts ihre anatomischen Studien primär im Medium der Zeichnung, sodass insbesondere von Künstlern aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts wie Parmigianino, Pontormo, Rosso Fiorentino oder Alessandro Allori detailreiche Anatomiestudien in Form von Zeichnungen oder Drucken vorhanden sind.

Als Sinnbild für diese Konzentration der Kunst auf das physische Körperinnere kann die Figur des „Geschundenen“ gelten, die in Anatomieatlanten seit der Renaissance geläufig war. Diese Muskelfiguren aus Wachs oder Terrakotta gehörten zum üblichen Inventar der Akademien und Zeichenschulen und wurden als „Écorchés“ bezeichnet.[68] Sie dienten als bevorzugte Modelle, da sie gegenüber anatomischen Atlanten den didaktischen Vorteil besaßen, einen dreidimensionalen Einblick in die Topografie des Körperinneren gewähren zu können.[69] Beispielsweise zeigt so eine Statuette des lange in Rom tätigen, niederländischen Künstlers Willem van den Broecke eine geschundene männliche Figur, deren Haut

---

[65] „Fu Michelangnolo molto inclinato alle fatiche dell‘ arte, veduto che gli riusciva ogni cosa quantunque dificile, avendo avuto dalla natura l‘ingegno molto atto ed aplicato a queste virtù eccellentissime del disegno; là dove per esser interamente perfetto, infinite volte fece anatomia, scorticando uomini per vedere il principio e legazioni dell´ossature, muscoli, nerbi, vene, e moti diversi, e tutte le positure del corpo uomano; […] e di tutti volse vedere il lor principio ed ordine in quanto all‘arte.” Giorgio Vasari: Le vite de‘ più eccellenti pittori scultori ed architettori scritte da Giorgio Vasari pittore aretino, Florenz 1878-1885, VII. Zitiert nach BOHDE 2002, S. 310, 445.

[66] BENTHIEN 1999, S. 57.

[67] Dokumentiert ist dies beispielsweise in dem Stich „Akademie der Künste“ von Cornelis Cort aus dem Jahr 1578 nach einem Entwurf von Stradanus (Jan van der Straet). Zwei gut erhaltene Kopien davon befinden sich zum Beispiel im Hunterian Museum & Art Gallery in Glasgow.
Auch Baldinucci berichtet, dass Alessandro Allori in seiner Werkstatt nahe der Kirche San Lorenzo in Florenz Leichnamen die Haut abzog und sie sezierte, um Zeichnungen und anatomische Modelle anzufertigen. Ebenso legt Vasari über Rosso Fiorentino nahe, er habe während seines Romaufenthaltes zwischen 1524 und 1527 anatomische Studien betrieben. Vgl. AMEISENOWA, Zofia: The Problem of the Écorché and the three anatomical models in the Jaggiellonian Library, Wrocław et al. 1963, S. 41.

[68] FEND, Mechthild: Medium Haut. Oberflächen und Körpergrenzen in Malerei und Medizin des 19. Jahrhunderts. In: Medien der Kunst. Geschlecht, Metapher, Code, hrsg. v. Susanne von FALKENHAUSEN/S. FÖRSCHLER et al., Marburg 2004, S. 246.

[69] KRÜGER-FÜRHOFF, Irmela M.: Der versehrte Körper. Revisionen des klassizistischen Schönheitsideals, Göttingen 2001, S. 86.

im Hintergrund über einen Baumstamm gelegt ist (Abb. 7). Als anatomische Demonstrationsfigur mit einer gestauchten und einer gestreckten Körperhälfte veranschaulicht sie die gesamte Oberflächenmuskulatur des Menschen in ihren unterschiedlichen Funktionen. Von allen Seiten sind die einzelnen Muskeln deutlich zu erkennen und der regelhafte Bau des menschlichen Körpers wird naturgetreu dokumentiert.[70]

Dass sich diese Synthese von Anatomie und Kunst auch im Bereich der religiösen Kunst vollzog, zeigt die auf die Zeit um 1562 datierte, vollrunde Marmorplastik des heiligen Bartholomäus des Künstlers Marco d'Agrate im Chor des Mailänder Domes (Abb. 8). Wie bei Jakobus de Voragine berichtet, wird der Heilige, dem der Legende nach unter unsäglichen Schmerzen lebendig die Haut abgezogen wurde, dort nach seiner Schindung gezeigt.[71] Was in der Frontalansicht wie ein Gewand erscheint, entpuppt sich in der Seitenansicht als die Haut des Heiligen, die seine Genitalien bedeckt und durch einen Knoten an der rechten Hüfte gerafft ist, während sie auf der anderen Seite frei bis zum Boden fällt. Unterhalb der Schulter hängt die Hülle seines Kopfes, dessen Gesichtszüge noch zu erkennen sind. Aus dieser Ansicht lässt sich auch der bis zum Boden reichende Zipfel des Gewandes als die Hauthülle der Beine identifizieren.[72] Im Kontrapost stehend, hält der Heilige in seiner linken Hand ein aufgeschlagenes Buch auf seinen Oberschenkel gestützt. Mit der anderen Hand umfasst er ein (heute abgebrochenes) Messer. D'Agrates lebensgroße Figur, die, wie die „Écorché"-Modelle, keinerlei Anzeichen von Schmerz zeigt, trennt lediglich die Kombination ihrer Attribute, der Haut, des Messers und insbesondere des Buches, von der Darstellung eines rein anatomischen Modells wie der Statuette van den Broeckes. In den Marmor sind nicht nur die Muskeln, sondern teilweise auch die Venen und Arterien mit feinster Präzision eingeschlagen.

---

[70] Die Häutung einer Frau hätte ein bestehendes Tabu gebrochen. In der Medizingeschichte sind so gut wie keine weiblichen Figuren als „Écorchés" überliefert. Bis heute werden in Anatomieatlanten weibliche Körper nahezu ausschließlich nur dann gezeigt, wenn es um Reproduktionsorgane oder andere Organe in der Bauchhöhle geht. Der maskuline Körper wurde in der Geschichte der männlich dominierten Medizin stets als der „normale", paradigmatisch menschliche Körper, der feminine als ein abweichender, d.h. als eine Variante der männlichen Norm verstanden. Vgl. BENTHIEN 1999, S. 97.
[71] Die hagiographischen Mitteilungen bezüglich der Schindung des Heiligen sind karg. Jakobus de Voragine berichtet, dass der Apostel, nachdem er in Indien durch die Zerstörung von Götzenbildern, Wunderheilungen und Bekehrungen gewirkt hatte, auf Geheiß des Bruders eines zum Christentum übergetretenen Königs bei lebendigem Leibe geschunden wurde. Vgl. LANG, Walther K.: Grausame Bilder. Sadismus in der neapolitanischen Malerei von Caravaggio bis Giordano, Berlin 2001, S. 231.
[72] MARANO 1998, S. 66.

Wie die Forschung vermutet, nutzte d'Agrate Stiche aus früheren Anatomieatlanten als Vorbilder für seine Plastik. Der Vergleich mit einer Illustration aus dem frühen Anatomiewerk Berengario da Carpis (Abb. 9), das einen „Écorché" in ähnlicher Pose wiedergibt, zeigt, dass bei d'Agrates Figur lediglich die Beine in ihrer Haltung vertauscht worden sind. Das Holzstück, das der Geschundene in der Illustration auf sein rechtes Bein gestützt hält, scheint zum Buch des Heiligen geworden zu sein.[73] In einem Holzschnitt des zeitgenössischen Anatomen Juan Valverde de Amusco aus seiner „Historia de la composicion del cuerpo humano" von 1560 (Abb. 10) erhält ein „Écorché" schließlich das Messer und die Haut als Attribute, die die Figur so an die Darstellung des Heiligen annähern. D'Agrates Plastik wirkt wie eine Kombination der beiden zeitnah vorangegangenen anatomischen Illustrationen.

Durch die sich in der Form von Leichensektionen etablierende Humananatomie wurde das Durchdringen und Entfernen der Haut, der Barriere zum Körperinneren, geradezu zum emblematischen Zeichen anatomischer Wissensproduktion.[74] Dementsprechend avancierte der antike Mythos von Apoll und Marsyas zu einer der wichtigsten Referenzen der Anatomie jener Zeit.[75] Wie die Forschung zeigte, wurden der Mythos und seine Darstellung für das medizinische Selbstverständnis wie auch die anatomische Ikonografie so zentral, dass durch die mythische Konstellation der Rivalen Apoll und Marsyas auch das Verhältnis des Anatomen zu seinem Objekt thematisiert werden konnte.[76] So zeigt beispielsweise die viel zitierte Holzschnittinitiale des Buchstabens „V" in Vesalius' zweiter Ausgabe seines Hauptwerkes die Schindung des Marsyas (Abb. 11). Wirkt der Mythos auf den ersten Blick lediglich wie eine schmückende Beigabe, so erweckt die Darstellung in ihrem Kontext betrachtet die Assoziation Apolls mit dem Bild des Anatomen.

---

[73] MARANO 1998, S. 67.
[74] BENTHIEN, Claudia/GADEBUSCH, M.: Körper und Buch. In: VERBORGEN IM BUCH, verborgen im Körper. Haut zwischen 1500 und 1800 (Ausstk.), hrsg. v. Ulrike Zeuch, Wolfenbüttel 2003, S. 86.
[75] Für die Schindungsdarstellung des Silen, der Apoll zum Musikwettstreit herausforderte, verlor und zur Strafe bei lebendigem Leib gehäutet wurde, avancierte insbesondere die Darstellung in den Metamorphosen Ovids zur zentralen Inspirationsquelle jener Zeit. Darin klagt der leidende Marsyas: „Was ziehst du mich ab von mir selber! / Weh! Mir ist's leid! O weh! Soviel ist die Flöte nicht wert! So / Schrie er, doch ward ihm die Haut von allen Gliedern geschunden. / Nichts als Wunde war er. Am ganzen Leibe das Blut quoll. / Bloßgelegt offen die Muskeln; es schlagen die zitternden Adern / Frei von der deckenden Haut. Das Geweide konntest du zucken / Sehen und klar an der Brust die einzelnen Fibern ihm zählen." Ovid: Metamorphosen, Verse 385-391. Zitiert nach BENTHIEN u. GADEBUSCH 2003, S. 87.
[76] Ebd. S. 86.

Dieser vollführt, so wie Apoll Marsyas bestraft, seine Sektion am Leichnam.[77] Da für Sektionen meist Leichen von zum Tode verurteilten Straftätern verwendet wurden, konnte der Anatom auf diese Weise sein Werk auf einer höheren Ebene legitimieren: Gleich einem zweiten Apoll vollzieht er die gerechten Schnitte in die Haut dessen, der sich dem Gesetz widersetzt, und stellt durch die Erlangung von Wissen durch dessen Körper gleichsam die zerstörte natürliche Ordnung wieder her.[78]

Im Verlauf der Bildtradition wurde die Häutung des Marsyas in immer weiterem Maße vollzogen und die Figur des geschundenen Silen sowohl in der wissenschaftlichen Anatomie wie auch der künstlerischen Darstellung immer mehr zum anatomischen Demonstrationsobjekt.[79] In einer Reihe von Kupferstichen des 16. Jahrhunderts wurde der Silen schließlich zu einem identitätslosen, austauschbaren „Écorché", dessen Haut nicht länger ein Zwitterwesen aus Mensch und Tier repräsentierte, sondern lediglich eine haarlose Hülle. Auf einem Stich Melchior Meiers wird der Mythos so ganz in den Dienst der „nuova scienza" gestellt und nur noch als Rechtfertigung für die Darstellung eines „Écorchés" und seines Pendants, des wohlproportionierten Männerakts, genutzt (Abb. 12).[80] Apoll steht hinter seinem Opfer und arbeitet konzentriert und ungerührt wie ein sezierender Arzt. Der Künstler entwirft Apolls Körper als ideal geformten Muskelleib, als wolle er demonstrieren, dass erst das Anatomiestudium ihn befähige, den perfekten Körper zu bilden, bei dem all diejenigen Muskeln durchscheinen, die bei dem geopferten Marsyas freigelegt wurden. Der Silen wird dabei zum anatomischen Schauobjekt. Die Entfernung der Haut avanciert zum Signum dieser Wissensproduktion und der Sektionsvorgang schließlich zur Allegorie.[81] Durch die gemeinsame Thematik der Schindung wie auch inhaltliche

[77] BENTHIEN u. GADEBUSCH 2003, S. 87f.
[78] Ebd. S. 87f. Ausführlich hierzu auch: APOLL SCHINDET MARSYAS. Über das Schreckliche in der Kunst; Adam Lenckhardts Elfenbeingruppe (Ausstk.), hrsg. v. Reinhold Baumstark/P.Volk, München 1995.
Für die anatomische Sektion fanden zu jener Zeit vor allem die Leichen von Straftätern Verwendung. Die postmortale Zerstückelung galt als Erhöhung der Strafe, da die Zerstörung der körperlichen Integrität einer Leiche einer Entehrung, einer zusätzlichen Degradierung des Verbrechers gleichkam. Vgl. BENTHIEN 1999, S. 57, 76.
[79] Noch 1683 empfahl Joachim von Sandrart Künstlern ausdrücklich, das Zeichnen der menschlichen Anatomie an der Darstellung der antiken Statue des von Apoll geschundenen Marsyas zu üben. Vgl. MARANO 1998, S. 62.
[80] BENTHIEN, Claudia: Haut. Literaturgeschichte, Körperbilder, Grenzdiskurse, Reinbek 1999, S. 87
[81] Ebd. S. 89.

Analogien in den Überlieferungen überlagerten sich in der Folgezeit die Darstellungskonventionen des antiken Marsyas-Mythos und des christlichen Bartholomäus-Themas. Der Mythos von Marsyas ging zusammen mit der Schindung des Heiligen als „exemplum doloris“ in die Malerei der Renaissance und des Barock ein. Beide Ikonografien näherten sich zunehmend an, bis die Figuren in manchen Werken geradezu austauschbar waren.[82]

Zum Leitmotiv avancierte die Thematik der Schindung des heiligen Bartholomäus beim künstlerischen Schaffen Jusepe de Riberas. Zahlreiche Varianten und Repliken aus seiner Werkstatt verarbeiteten dieses Sujet. Dabei zeigt die Reihe der Bartholomäus-Martyrien, die Ribera zeitlebens beschäftigten, eine konsequente Steigerung und Ausgestaltung des Motivs.[83] Um 1620 fertigte Ribera eine Version für die Sammlung des Vizekönigs Don Pedro Téllez de Girón, Herzog von Osuna, an (Abb. 13). Der nackte Heilige ist in dem Werk an einen Baum gefesselt und in diagonaler Stellung, halb sitzend, halb hockend, einem sadistisch grinsenden Henker ausgeliefert. Seine Beine sind eingeknickt, sodass er nur mit den Zehenspitzen den Boden berührt. Sein Blick ist himmelwärts gerichtet, der Mund leicht geöffnet. Die hochgebundene linke Hand zur Faust geballt, öffnet der Heilige seine rechte Handfläche gen Himmel, während der Henker ihm zur gleichen Zeit die Haut des rechten Armes abzieht. Mit der geballten Faust fährt der Henker zwischen das bloß liegende Fleisch und die Haut, um sie abzulösen. Demonstrativ hält er einen blutigen Hautfetzen vom Unterarm seines Opfers abgespreizt. Die blutigen Muskeln des rechten Unterarmes liegen frei. Knochen und Sehnen bilden sich ab und das rote Fleisch kommt zum Vorschein, sodass die Lage und die Verknüpfung der einzelnen Muskeln deutlich werden.

Bei der Zurschaustellung der Armmuskulatur griff Ribera auf eine Tradition der medizinischen Anatomen zurück. Betrachtet man ein Halbfigurenbildnis des niederländischen Anatomen Volcher Coiter (Abb. 14) oder das Autorenporträt von Andreas Vesalius aus der „Fabrica“ (Abb. 15) wird deutlich, dass sich diese dem

[82] BENTHIEN 1999, S. 81.

[83] Der Werkkatalog von Spinosa verzeichnet 19 Darstellungen der Schindung des Heiligen zuzüglich vier Arbeiten ungesicherter Zuschreibung. Hinzu kommen außerhalb des Martyrienkontextes neun Darstellungen des heiligen Bartholomäus mit Attribut und zwei Zuschreibungen. Chronologisch erstreckt sich das Thema vom Frühwerk Riberas bis in die reifen Schaffensjahre, wobei fast alle Gemälde Riberas, die das Martyrium des Heiligen zeigen, von vornherein für private Kunstsammlungen bestimmt waren. Die vermutlich älteste bekannte Fassung des Sujets aus der Hand Riberas entstand um 1614 in Rom. Vgl. LANG 2001, S. 236.

Betrachter gern mit sezierten Armpräparaten präsentierten. Coiter hat vor sich auf dem Tisch ein fast überlebensgroßes Präparat liegen, welches er mit einem Messer bearbeitet und das zusammen mit der „Écorché"-Statuette und den Büchern im Hintergrund das Bild des gelehrten Anatomen vervollständigt. Auch bei Vesalius ist das Porträt zugleich Programm: In einer leichten Drehung zum Betrachter steht Vesalius als Halbfigur an der Schmalseite eines mit Instrumenten bedeckten Sektionstisches. In beiden Händen hält der prächtig gekleidete Anatom dabei den sezierten Arm einer hinter dem Tisch aufrecht stehenden Leiche, die zur Hälfte zu erkennen ist. Vesalius blickt den Betrachter direkt an und führt dessen Blick zu dem auch in diesem Fall übergroßen, sezierten Arm, an dem er die Funktion der Sehnen der Hand und des Unterarms vorführt.[84]

Ribera scheint in seiner Heiligendarstellung an diese zeitgenössische Präsentation des sezierten Armpräparates anknüpfen zu wollen und nähert das Bild des Heiligen einer anatomischen Illustration mit ihrem Demonstrationsobjekt an. Darstellungen ähnlicher Art existieren von zahlreichen Künstlern jener Zeit, beispielsweise Mattia Preti, Bernardo Cavallino, Enrico Fiammingo oder Angelo Arlotti. Dass diese Zurschaustellung der eigenen anatomischen Kennerschaft auch von den Zeitgenossen so wahrgenommen wurde, verdeutlicht ein Kommentar Bernardo de Dominicis, der einen „heiligen Bartholomäus" Mattia Pretis in der Sammlung Caputo lobend hervorhebt mit: „in dem bereits geschundenen Arm ließ der Cavaliere (Preti) die von ihm betriebenen anatomischen Studien erkennen".[85]

An den genannten Beispielen lässt sich die gegenseitige Beeinflussung von medizinischer Anatomie und bildender Kunst jener Zeit auf mehrerlei Ebenen nachvollziehen. Trotz der guten Forschungslage zu dieser Thematik und zahlreicher

[84] Auch das Autorenporträt von Vesalius zwischen Praefatio und erstem Buch der „Fabrica" wird Stefan van Kalkar zugeschrieben. Die Forschung meint, eine Verbindung zum Widmungsschreiben herstellen zu können, in dem Vesalius auf die Bedeutung der Hände des Anatomen für die Sektion hinweist und in der Vernachlässigung der Verwendung der Hand bei den Römern die Ursache für den Niedergang der Anatomie sieht. Vgl. FICHTEL, Folker: Vivitur Ingenio. Die Entstehung der „Lebendigen Anatomie" in der medizinischen Buchillustration der Frühen Neuzeit. Zum Verhältnis von Kunst und Wissenschaft von den Anfängen bis zu Andreas Vesal und seinen Zeitgenossen, Frankfurt am Main 2005, S. 225; BURIONI, Matteo: Corpus quod est ipsa ruina docet. Sebastiano Serlios vitruvianisches Architekturtraktat in seinen Strukturäquivalenzen zum Anatomietraktat des Andreas Vesalius. In: Zergliederungen – Anatomie und Wahrnehmung in der Frühen Neuzeit, hrsg. v. Albert SCHIRRMEISTER, Frankfurt am Main 2005, S. 62ff.

[85] „[…] legato a un tronco San Bartolomeo cui i carnefici traggon la pelle; e nel braccio già scorticato fece il Cavaliere comprendere lo studio da lui fatto di notomia, con l'intelliganza de' nervi, e delle ossa, che vi appariscono." De Dominici, Bernardo: Vite de' Pittori, Scultori e Architetti Napoletani […], Neapel 1742-45, Nachdruck 1840-46, Bd. 4, S. 42. Zitiert nach LANG 2001, S. 246, 355.

vorliegender Beispiele geben diese letztlich jedoch keinen Aufschluss über ein möglicherweise vorhandenes Interesse der Anatomen und Künstler am *alten* Körper. In den gezeigten Beispielen stand vielmehr die allgemeine anatomische Demonstration von Muskeln, Sehnen und Nerven im Vordergrund. Es bleibt somit die Frage zu klären, ob über die Erforschung und Darstellung des zeitlosen „Écorché" hinaus innerhalb dieses Rahmens von künstlerisch-anatomischer Synthese ein spezifisches Interesse von Medizin und Kunst an der Erforschung und Darstellung des Alterns und des alten Körpers bestand.

2. Das Alter in der medizinischen Fachliteratur der Frühen Neuzeit

Bereits in der Antike und im Mittelalter versuchten Künstler den Verlauf der menschlichen Lebensphasen strukturiert zu erfassen. Mittelalterliche Darstellungen bilden das menschliche Leben meist als zyklisches Lebensrad ab. Wie das Rad der Fortuna kann es den Menschen nach oben ziehen oder hinabstürzen lassen. In der Frühen Neuzeit wurde dieses zyklische Denken durch ein lineares Denkmuster abgelöst. Waren noch im 15. Jahrhundert Rad-Anordnungen vorherrschend gewesen, setzte sich im 16. Jahrhundert die symmetrisch auf- und absteigende Alterstreppe durch.[86] In den vielfältigen Darstellungen lassen sich zahlreiche Unterteilungen beobachten: Umfasste die einfachste Unterscheidung zunächst lediglich zwei Abschnitte des Lebens, die Jugend und das Alter, wurde dieses Konzept von Aristoteles zu einem Dreier-Schema ausgeweitet. Darin stehen sich Jugend und Alter diametral gegenüber und sind durch eine idealisierte Intermediärphase getrennt. Diese Unterteilung des menschlichen Lebens in drei Lebensalter kannten auch die islamische Medizin sowie der, für die Frühe Neuzeit bedeutende, antike griechische Arzt und Anatom Galen von Pergamon, der als erster die Altersfürsorge als spezifisches Feld in die Medizin einführte.[87] In seinen Schriften orientierte sich Galen allerdings vornehmlich am Vierer-Schema der

[86] MOHRMANN, Ruth-E.: Alte Menschen – alte Dinge. Kodierungen des Alters in Bildern der Frühen Neuzeit. In: Alterskulturen des Mittelalters und der frühen Neuzeit. Internationaler Kongress, hrsg. v. Elisabeth VAVRA, Wien 2008, S. 266f. Zur Alterstreppe siehe insb.: DIE LEBENSTREPPE. Bilder der menschlichen Lebensalter (Ausstk.), hrsg. v. Peter Joerißen/C. Will, Köln 1984.
[87] SCHÄFER 2004, S. 34.

lateinisch-griechischen Naturphilosophie, die eine Entsprechung der Lebenszeitalter mit den Jahreszeiten favorisierte.[88]

Doch nicht nur bei der Einteilung der Lebensphasen, sondern auch bezüglich der Frage nach dem grundsätzlichen „Wesen" des Alters gelangten Aristoteles und Galen, deren Theorien in die lateinischen Gesundheitslehren des Hoch- und Spätmittelalters eingingen, zu unterschiedlichen Ergebnissen. Aristoteles griff die in Platons „Timaios" (360 v. Chr.) vertretende Theorie auf, der zufolge die Welt wie auch der Mensch aus den vier gegensätzlichen Elementen Feuer, Wasser, Luft und Erde bestehen, die ineinander übergehen und analog zu ihrer Entstehung altern können.[89] Aus dieser Theorie entwickelte er in „De generatione et corruptione" (4. Jdt. v. Chr.) ein „natürliches Gesetz" vom Werden, Verändern und Vergehen der Dinge. In seiner Schrift „De generatione animalium" leitete er daraus die These ab, Krankheit sei nichts anderes als erworbenes Alter respektive das Alter somit auch als eine natürliche Krankheit aufzufassen. Galen betonte hingegen, dass das Alter keine Krankheit sei, sondern vielmehr ein unausweichlicher „natürlicher" Prozess.[90]

Diesen, bereits in der Antike manifesten Konflikt um Natürlichkeit oder Krankhaftigkeit des Alters, rezitierte die Medizin der Frühen Neuzeit im Sinne von Aristoteles und Galen. Dabei wurden in der abendländischen Heilkunde in der Regel diese und weitere Theorien unter dem Primat der Temperamenten-Lehre kombiniert, um den Alterungsprozess des Menschen zu erklären. In der Lehre von den Temperamenten wurden dem alten Körper insbesondere Trockenheit und Kälte als Attribute zugeschrieben.[91] Diese dem greisen Organismus zugeschriebene Kälte ließ sich wiederum mit dem Konzept der Lebenswärme in Einklang bringen. Da der Lebenswärme darin die Kälte des Todes diametral gegenüberstand, folgerte Aristoteles, dass sich das Alter aus dem Erlöschen der natürlichen Lebenswärme

[88] In der Antike und im Mittelalter existierten weitere Einteilungen parallel, beispielsweise eine Fünftelung des menschlichen Lebens, worin auf der letzten Stufe die „seniores" (45. – 60. Lebensjahr) von den „senes" (jenseits des 60. Lebensjahres) unterschieden werden. Bedeutend war auch die auf die pythagoreische Zahlensymbolik zurückzuführende Einteilung des Lebens in Stufen von jeweils sieben Jahren, die Augustinus und Isidor von Sevilla auf sechs Lebensalter reduzierten, denen als siebte Stufe der Tod folgt. In Darstellungen von Lebenstreppen existieren auch Einteilungen in zehn oder mehr Phasen. Vgl. SCHÄFER 2004, S. 34-37.

[89] SCHÄFER 2004, S. 41.

[90] Ebd. S. 41; SCHÄFER, Daniel: Medical Representations of Old Age in the Renaissance: The Influence of Non-Medical Texts. In: Growing old in early modern Europe. Cultural Representations, hrsg. v. Erin CAMPBELL, Aldershot et al. 2006, S. 13f.

[91] Obwohl in Leichensektionen der Frühen Neuzeit immer häufiger krankheitsbedingte Todesursachen festgestellt wurden, blieb das Konzept des „natürlichen Alter(n)s" bis weit in das 19. Jahrhundert hinein wirksam. SCHÄFER 2004, S. 44, 47.

ergeben müsse.[92] Auch Galen diskutierte in „De marcore“, einer Schrift, die er dem Phänomen der fieberhaften Auszehrung widmete, eine Variante dieser Erkrankung. Durch den „kalten Marasmus“, so Galen, sei der Mensch ausgebrannt und verbraucht, was schließlich zu seinem Tod führen könne.[93]

Eine weitere Frucht jener Naturbeobachtungen war die Einführung der Qualität „trocken“ in die Altersphysiologie. Ausgehend von der antiken Naturphilosophie sahen die Hippokratische Schule wie auch Aristoteles im Alterungsprozess einen analogen Vorgang zum herbstlichen Vertrocknen der Blätter. Damit trat zur Wärme als Lebensprinzip indirekt die Feuchtigkeit als Lebensgrundlage und Parameter für die Entwicklung und Degeneration des Körpers hinzu.[94] Trotz dieses weit verbreiteten Konzepts physiologischer Alterung als eines Prozesses der Abkühlung und Austrocknung charakterisierte Galen, vermutlich in Anlehnung an die Temperamenten-Lehre, das Alter als kalt und feucht und ordnete es dem Winter zu.[95] Diese Idee eines trockenen und parallel dazu feuchten Greisenalters wurde über die folgenden Jahrhunderte hinweg weithin rezipiert. Die seit dem hohen Mittelalter gebräuchliche Unterscheidung zwischen „senectus“ als drittem und „senium“ als viertem Lebensalter bot unter dem Einschluss der Temperamenten- und Säftelehre eine chronologisch gedachte Erklärung dieser entgegensetzten Qualitäten an: Vor der Dominanz des feuchten Schleims des „seniums“ sei der alternde Mensch in der vorangehenden Phase des „senectus“ von der trockenen, schwarzen Galle geprägt.[96]

Auf Grundlage dieses antiken Verständnisses setzte in der Frühen Neuzeit eine entscheidende Neuerung in der Medizin ein. Wie Daniel Schäfer in seiner, für diesen Forschungsbereich maßgeblichen Dissertation „Alter und Krankheit in der Frühen Neuzeit – der ärztliche Blick auf die letzte Lebensphase“ (2004) aus medizinhistorischer Perspektive belegte, bildete sich zu jener Zeit erstmals eine Form von Altersmedizin.[97] Das 1489 erschienene Werk „Gerentocomia“ des päpstlichen Leibarztes Gabriele Zerbi stellte in der altersmedizinischen Literatur

[92] SCHÄFER 2004, S. 48.
[93] Ebd. S. 57; SCHÄFER 2006a, S. 40.
[94] SCHÄFER 2004, S. 49f
[95] Ebd. S. 50.
[96] Ebd. S. 51.
[97] Zum Thema „Alter“ in der Frühen Neuzeit, insbesondere zu den damit verbundenen medizinischen Konzepten, sind die ausführlichen Untersuchungen Daniel Schäfers in der Forschung grundlegend: SCHÄFER 2004, SCHÄFER 2006a, SCHÄFER 2006b.

dabei gleichzeitig den Anfangs- wie auch den vorläufigen Schlusspunkt dar.[98] Schäfer sieht den Grund hierfür vor allem im altersfeindlichen Klima der zeitgenössischen Gelehrten begründet, in deren Kreisen das Werk auf Ablehnung stieß und daher nur geringe Verbreitung fand. Als Kehrseite ihrer Verehrung von Lebensfülle, Jugend und Schönheit schrieben viele Humanisten wie Erasmus von Rotterdam, Michel de Montaigne, Martin Luther oder der Bamberger Pfarrer Otho Korber zu jener Zeit so offensiv über die Nachteile des Alters, bis sich der Arzt und Medizinprofessor Heinrich Stromer letztlich genötigt sah, 1537 eine Schutzrede zur Verteidigung des Alters zu verfassen.[99] Im Anschluss daran folgten, nach einigen kürzeren, altersdiätetischen Schriften aus den vierziger Jahren des 16. Jahrhunderts 1558 bis 1563 in Italien die „Discorsi intorno alla vita sobria" des Venezianers Alvise Cornaro. Sie markierten einen Wendepunkt im medizinischen Altersdiskurs jener Zeit.[100] Diese kurzen „Discorsi" stellten neben einer auf Mäßigung fokussierenden Diät vor allem die ihr zugesprochene Folge, ein hohes und zugleich gesunden Greisenalter, als möglich und erstrebenswert dar. Der Erfolg der „Discorsi" schien das allgemeine Interesse an umfangreicher Literatur zum Alter zu fördern, die sich nun zunehmend durch eine systematische Darbietung der bekannten Inhalte auszeichnete.[101] Einige Verfasser integrierten die Altenfürsorge fortan in umfassendere medizinische Schriften wie der Arzt und Mathematiker Girolamo Cardano. Diesem folgte 1597 André du Laurens' volkssprachlicher Diskurs über körperliche Leiden, die mit dem fortgeschrittenen Lebensalter verbunden sind, zusammen mit einem kurzen Traktat über das Alter selbst. Schließlich reflektierte auch dessen Nachfolger an der medizinischen Schule von Montpellier, François Ranchin, in seiner Sammlung von „Opuscula medica" 1627 umfassend und systematisch über die Altersmedizin.[102]

Neben diesen Teilschriften entstand in der Folgezeit, der Hochphase der frühneuzeitlichen Altersmedizin, um 1600, eine ganze Reihe von Monografien zu

[98] SCHÄFER 2004, S. 82f.
[99] Ebd. S. 84.
[100] Als kürzere altersdiätetische Schriften erschienen das „Regimen senum" (1540) des Veroneser Arztes Antonio Fumanelli, die 1543 verfasste Gelegenheitsschrift „De Victus et exercitorum ratione" des damals in Köln weilenden italienischen Arztes Andrés de Laguna und die ebenfalls in Köln gedruckten „Gerocomice" (1545) des fürstbischöflichen Leibarztes Gilbert Fuchs, die sich mit einer grundsätzlichen, altersunspezifischen Erhaltung der Gesundheit und der Verlängerung des Lebens beschäftigten. Vgl. SCHÄFER 2004, S. 84f; SCHÄFER 2006b, S. 13.
[101] SCHÄFER 2004, S. 85.
[102] Ebd. S. 85; SCHÄFER 2006b, S. 18.

diesem Thema. Dazu gehörten die vom aristotelischen Gedankengut besonders geprägte „Geraelogia“ (1585) des in Salò am Gardasee wirkenden Arztes Girolamo Brisiani, die „Enarratio brevis de senum affectibus praecavendis“ (1588) des in Venedig wirkenden jüdischen Arztes David de Pomis und die daraus zum Teil plagiierte Schrift „De senum affectibus praecavendis nonnullisque curandis enarratio“ (1617) des königlichen Leibarztes François de Fougerolles.[103] Ferner entstanden 1606 eine „Gerocomia“ des Mantuaner Archiaters Aurelio Anselmi als wohl umfangreichstes Werk über die Altenfürsorge jener Zeit, das „Gerocomicon“ des in Kärnten wirkenden Arztes Bernhardin Stainer um 1621/31 und 1636 schließlich die später häufig zitierte Monografie zur Langlebigkeit, die „Historia vitae et mortis“ Francis Bacons.[104] Das massive Interesse jener Zeit an diesem Thema manifestierte sich auch in einer ersten enzyklopädisch-polyhistorischen Darstellung dieses Themas durch den in Venedig wirkenden Arzt und humanistischen Gelehrten Tommaso Rangone in seinem erstmals 1550 in mehreren Auflagen erschienenen Werk „De vita hominis ultra CXX. annos protrahenda“ sowie dessen Übersetzung ins Italienische und dessen Aufnahme in zahlreiche universalmedizinische Schriften.[105] Auch in den heilkundlichen Gesamtdarstellungen, die nach dem Vorbild islamischer Summen und insbesondere des „Canon Avicennae“ (um 1025) entstanden, wurde die Situation des Greisenalters oftmals im Rahmen der Temperamenten- oder Säftelehre erörtert.[106] Diese Schriften diskutieren ebenfalls Ursachen und Kennzeichen eines langen Lebens. Auch in philosophischen Hochschulschriften wie der „Pars physica“, einer Leipziger Dissertation aus dem Jahr 1667, wurde das Greisenalter einer eingehenden Untersuchung unterzogen.[107]

[103] SCHÄFER 2004, S. 85.
[104] Ebd. S. 85f.
[105] Ebd. S. 123.
[106] Ebd. S. 118.
Beispiele sind die 1554 erstmals gedruckte „Universa medicina“ Jean Fernels, das „Universae medicinae compendium“ (1598) Jean Riolans (sen.) sowie die „Institutionum medicinae libri V.“ (1620) Daniel Sennerts. Die verhältnismäßig bescheidenen Hinweise auf das Greisenalter in den universalmedizinischen Schriften verdeutlichen, wie viel weitgehender die Gerokomien das Thema erörtern. Dennoch enthalten sie systematisiertes Basiswissen für die Diskussion der Lebensgrundlagen und der Vorgänge im Körper, worauf diese wie auch die späteren Hochschulschriften aufbauen konnten. Vgl. SCHÄFER 2004, S. 118-120.
[107] SCHÄFER 2004, S. 123, 231. Das Werk ist ein Beispiel für den wechselseitigen Einfluss von Philosophie und Medizin in der Darstellung des Greisenalters. Vgl. Ebd. S. 233.

Im Hinblick auf die spezifische Physiologie des Alters übernahmen die altersmedizinischen Schriften der Frühen Neuzeit fast ausnahmslos die Positionen der antiken Autoritäten und nannten als Hauptursache für das Alter regelmäßig den Niedergang der angeborenen Wärme und den Mangel an feuchter Grundsubstanz. Aufgrund des kalten und trockenen Temperamentes der Greise bei gleichzeitigem Überschuss von feucht-kaltem Exkrement wurde das Alter insgesamt als eine Art Fäulnisprozess betrachtet.[108] Im Anschluss daran nahm die Erörterung der Frage, ob das Alter selbst eine Krankheit sei, in den Schriften breiten Raum ein, wobei die Autoren klar zwischen einem „natürlichen", nicht krankhaften Greisenalter und der vorzeitigen Vergreisung durch Krankheit unterschieden. Die Autoren der führenden Abhandlungen diskutierten auch äußere Erscheinungen des Alterns ausführlich wie Weißhaarigkeit, Falten oder Kahlheit, während sich die späteren Schriften zur Altersfürsorge auf das ganze Spektrum von typischen Alterskrankheiten konzentrierten.[109] Dabei bildete die im „Corpus Hippocraticum" (größtenteils 5. Jdt. v. Chr.) enthaltene Aufzählung von Alterssymptomen und -krankheiten für die Frühe Neuzeit gleichsam einen Kanon, anhand dessen die Beschwerden des Alters abgehandelt wurden.[110] So wurde die dort erwähnte altersbedingte Abmagerung in den Hochschulschriften des 17. Jahrhunderts einerseits als Folge einer verschlechterten Ernährung des Körpers beschrieben, andererseits als Folge eines unzureichenden Transportes von Nahrung zu den Organen.[111] Neben weiteren, bereits im „Corpus Hippocraticum" erwähnten Merkmalen wie Katarrhen, Gelenkbeschwerden, Schwindel, Schlaflosigkeit oder Schwerhörigkeit, wurden insbesondere charakteristische äußere Veränderungen wie Hautfalten, Weißhaarigkeit oder ein gebeugter Rücken abgehandelt.[112] Altersfalten entständen, so Zerbi, ähnlich wie weiße Haare durch einen subkutanen „vapor terrestris", der entweder faule oder, durch Kälte erstarrt, schrumpfe und dabei die durch Austrocknung schlaffe Haut in Falten werfe. Anselmi zufolge sei die durch innere Wärme bedingte konstitutionelle Trockenheit der Greise Ursache für deren Abmagerung und die Minderung ihrer Körpersubstanz. Die daraus resultierenden Falten seien ein sicheres äußeres Anzeichen für fortgeschrittene Schwäche und die

[108] SCHÄFER 2004, S. 54f, 89.
[109] Ebd. S. 95.
[110] Ebd. S. 58.
[111] Ebd. S. 194.
[112] Ebd. S. 59.

Kälte des ausgetrockneten Organismus, dem das Substrat für die Wärme fehle.[113] Haarausfall und Kahlheit träten nach einhelliger Meinung nicht zwingend in der letzten Lebensphase auf, seien dann aber häufig anzutreffen. Zerbi zufolge entständen sie durch exzessive Trockenheit vorzugsweise am Vorderkopf aufgrund einer Verminderung des zu trockenen Gehirns und der dortigen dünnen Muskelschicht. Zerbi, Cardano und Anselmi listen zahlreiche weitere körperliche Altersmerkmale auf, wie beispielsweise eine Neigung zu Strenge und Ernst, Weitsichtigkeit, eine Veränderung der Hautfarbe, bleiche, trockene Haut, Zahnausfall oder ein Zittern der Glieder.[114]

Es lässt sich festhalten, dass die aufkommenden Schriften zur Altenfürsorge vom Ende des 15. bis zum frühen 17. Jahrhundert vor allem durch eine Rezeption aristotelisch-galenistischer Traditionen in der Altersmedizin gekennzeichnet sind. Erstmals jedoch stellten sie dieses Wissen in umfassenden, systematisch gegliederten Monografien zur Definition, Physiologie und Diätetik des Greisenalters zusammen und setzten sich kritisch mit Spekulationen zur Langlebigkeit und entsprechenden Therapien auseinander.[115] Zu den Grundlagen dieser Altersmedizin gehörte in erster Linie die Lehre von den Lebensaltern und ihren Metaphern, wobei generell auf feste Jahresangaben zum Beginn des „seniums“ sowie das voraussichtliche Lebensende verzichtet wurde zugunsten einer biologischen Beurteilung des Organismus anhand physischer Kennzeichen. Diese medizinischen Alterskonzepte enthielten große Teile der frühneuzeitlichen Heilkunde, wobei es zu einer Wechselwirkung zwischen nichtmedizinischen und universitär-medizinischen Konzepten kam.[116] Wie Schäfer bei seinen Textanalysen feststellte, brachte das wachsende universitär-wissenschaftliche Interesse an dem Thema zudem deutliche Veränderungen in seiner Dokumentation mit sich. Aus formaler Sicht änderten sich die bevorzugten Textgattungen und die Provenienz der Autoren: Während zunächst noch zahlreiche altersmedizinische Schriften aus der Feder von praktischen Ärzten stammten, dominierten im 17. Jahrhundert Hochschulschriften von Professoren und Studenten. Diese Veränderung war einerseits wohl eine Folge der zunehmend obligaten Verschriftlichung von

[113] SCHÄFER 2004, S. 96.
[114] Ebd. S. 96.
[115] Ebd. S. 389f.
[116] Ebd. S. 395f.

scholastischem Wissen sowie dessen Publikationszwang.[117] Andererseits ging der formale Wandel offenbar mit einer veränderten Interessenlage der Rezipienten einher, die sich auch im Inhalt der Texte widerspiegelte. Der Grundbestandteil jeder altersmedizinischen Schrift, die Diätetik, wurde zunehmend zugunsten einer pharmakologischen und physiologischen Diskussion zurückgedrängt. Dabei korreliert die Tatsache, dass die bedeutenden Werke zur Altersmedizin zunächst fast ausschließlich italienischer, im 17. Jahrhundert dann auch französischer Herkunft waren, mit der damals rasanten Entwicklung in der gelehrten Medizin jener Länder. Betrachtet man die Flut von altersmedizinischen Publikationen und ihre Auflagenzahl, so ließen sich diese im 17. Jahrhundert offenbar gut verkaufen. Wie Daniel Schäfer folgert, besaß gerade das gebildete Publikum, das oftmals auch ein höheres Lebensalter erreichte, Interesse an Fachprosa, die eigene Erfahrungen affirmierte. Ein Teil der Autoren trug diesem Aspekt offenbar Rechnung, indem diese bei ihren Lesern keine medizinischen Vorkenntnisse voraussetzten, sodass sich das wachsende medizinische Interesse an diesem Thema leicht auf andere Bereiche des frühneuzeitlichen Lebens sowie angrenzende Wissenschaften ausweiten konnte.[118]

3. Der sezierte und rekonstruierte alte Körper als Ausdruck eines neuen Körperverständnisses bei Leonardo da Vinci

Die Entwicklung der frühneuzeitlichen medizinischen Fachliteratur zeigt, dass das aufkommende Interesse am Prozess des menschlichen Alter(n)s geprägt war von einem Übergang vom bloßen Rezitieren antiker Physiologie und Diätetik hin zu einer Empirie im Umgang mit dem menschlichen Körper und seiner materiellen Zusammensetzung. Diese Entwicklung fand ihre Parallele in der medizinischen Praxis, zu der insbesondere in Italien zu jener Zeit Humansektionen zählten. Im Rahmen jener sind auch zwei Beispiele von Leichensektionen speziell an alten Menschen überliefert: Leonardo da Vinci führte um 1503 nachweislich die Sektion eines Hundertjährigen durch. 1635 nahm William Harvey zudem in England eine Sektion an dem über hundertjährigen Thomas Parre vor.[119] Die Möglichkeit einer

[117] SCHÄFER 2004, S. 390.
[118] Ebd. S. 348.
[119] Ebd. S. 71, Anm. 100.

solchen Untersuchung am Körper eines Greises dieses Alters war eine Besonderheit, da bereits Achtzig- bis Neunzigjährige zu jener Zeit eine ausgesprochene Seltenheit darstellten. Greise im heutigen Sinne sah der frühneuzeitliche Arzt kaum und hatte daher bis ins 18. Jahrhundert hinein kaum Gelegenheit, ihre besondere Anatomie durch Sektionen kennenzulernen.[120]

Trotz des steigenden medizinischen Interesses lassen sich anscheinend keine Hinweise auf eine Verarbeitung dieser Erkenntnisse in den künstlerischen anatomischen Illustrationen festmachen. Betrachtet man die Anatomietraktate jener Zeit, so scheint sich auch dort auf den ersten Blick nirgendwo ein Bezug auf den durch Altersmerkmale veränderten Körper finden zu lassen. Zahlreich werden hingegen altersneutrale Körper als anatomische Schaubeispiele eingesetzt. Wie die Forschung jüngst jedoch gezeigt hat, lassen sich auf den zweiten Blick durchaus Anhaltspunkte dafür finden, dass sich auch die frühen Anatomen der Veränderlichkeit des menschlichen Körpers in seinen unterschiedlichen Lebensphasen bewusst waren. Andreas Vesalius beispielsweise führte im ersten Buch seiner „Fabrica“ zahlreiche Beobachtungen zum menschlichen Knochenbau an, die auf morphologische Variationen unterschiedlicher Lebensalter zurückzuführen sind.[121] Bereits im zweiten Buch, das die Muskulatur behandelt, ist jedoch kein solcher Hinweis mehr auf die zeitliche Wandelbarkeit des Körpers zu finden. Im gesamten Werk finden sich fortan keinerlei Hinweise mehr auf diese Erkenntnisse.[122]

Diese Diskrepanz verweist auf ein grundlegendes Problem jeder anatomischen Abhandlung. Früher wie heute bestand für Anatomen eine essenzielle Aufgabe darin, einen bestimmten Körpertypus als Gegenstand ihrer Darstellungen zu bestimmen. Dies führt zu der Frage, ob ein perfekter, unveränderlicher Körper beschrieben werden soll, der zu einer idealen morphologischen Anatomie tendiert, oder aber die individuellen Variationen der menschlichen Lebensphasen veranschaulicht werden sollen.[123] So wie sich Vesalius dafür entschied, vornehmlich Galens Vorgabe zu folgen, einen kanonischen Körper zu beschreiben,

[120] SCHÄFER 2004, S. 25.
[121] LAURENZA, Domenico: Corpus Mobile. Ansätze einer Pathognomik bei Leonardo. In: Leonardo da Vinci. Natur im Übergang. Beiträge zu Wissenschaft, Kunst und Technik, hrsg. v. Frank FEHRENBACH, München 2002, S. 271.
[122] Ebd. S. 271.
[123] Ebd. S. 271.

wobei die Perfektion der Natur zur Erscheinung kommt, so zeigt auch eine von Leonardo da Vincis frühen Anatomiestudien den idealen Körper. In seiner venezianischen Zeichnung der menschlichen Proportionen (Abb. 16), die er zwischen 1485 und 1490 anfertigte, zeigt er eine männliche Figur mit ausgestreckten Extremitäten in zwei überlagerten Positionen. Mit den Fingerspitzen und den Fußsohlen berührt die Figur ein sie umgebendes Quadrat sowie einen Kreis. Die Studie reflektiert nicht nur Leonardos Interesse an Proportionsstudien, sondern auch sein frühes Verständnis des menschlichen Körpers als eines von allen Veränderungen und Wandlungen befreiten. Anstelle eines „natürlichen" Körpers zeigt Leonardo einen „mathematischen Körper" in einer geometrisch messbaren Form, die aller Zeitlichkeit enthoben ist.[124]

In seiner anatomischen Forschung der Folgejahre entwickelte er jedoch eine für jene Zeit neue Auffassung des menschlichen Körpers, die auch in den bildlichen Bereich Eingang fand.[125] Einen ersten Hinweis auf diese veränderte Auffassung gibt ein Kommentar Leonardos zu einem seiner anatomischen Projekte, den er etwa zeitgleich zur Entstehung des „uomo vitruviano" um 1489 formulierte:

> *„Dieses Werk muß mit der Empfängnis des Menschen beginnen […] Danach wirst Du beschreiben, welche Glieder nach der Geburt des Säuglings schneller als die anderen wachsen und gebe die Maße eines Kindes von einem Jahr an.*

[124] LAURENZA 2002, S. 259.

[125] Leonardo da Vinci widmete sich intensiv der anatomischen Forschung. Anatomiekenntnisse grundlegender Natur hatte er sich wohl bereits bei seinem Aufenthalt in Florenz angeeignet. Schon ab 1482 wird heute eine Zusammenarbeit Leonardos mit Ärzten und Anatomen angenommen. Seine Freundschaft mit dem aus Verona stammenden Arzt Marc Antonio della Torre dürfte für Leonardo in dieser Hinsicht am bedeutendsten gewesen sein. Er lernte della Torre wohl in Pavia kennen und fand sich mit ihm wahrscheinlich ab 1489 zum gemeinsamen Arbeiten zusammen. Für della Torres Schriften zu Knochenbau und Anatomie von Mensch und Tier zeichnete Leonardo die erläuternden Abbildungen, die allerdings aufgrund des frühen Todes della Torres nicht zur Veröffentlichung kamen. Bis zu seinem eigenen Lebensende widmete sich Leonardo fortan eigenständig immer wieder anatomischen Untersuchungen. Durch persönliche Kontakte, Lektüre sowie die Durchführung von Leichensektionen im Hospital von Santa Maria Nuova in Florenz und im Heiliggeisthospital in Rom erlangte er tiefgehende anatomische Kenntnisse. Leonardo führte die Herstellung anatomischer Präparate eigenhändig durch, zeichnete Letztere ab und versah diese Illustrationen meist mit handschriftlichen Bemerkungen. Heute sind noch etwa 750 anatomische Zeichnungen von ihm und rund 120 von ihm verfasste „Bücher", kapitelähnliche Abschnitte über die menschliche Anatomie, erhalten. Diese nehmen systematisch auf die einzelnen Teile des Skeletts, der Muskulatur, des Gehirns sowie des Nerven- und Gefäßsystems Bezug. Zu Sammelbänden vereint, werden diese Schriften und Zeichnungen zum größten Teil in der Königlichen Sammlung des Schlosses Windsor aufbewahrt, sodass sich nur wenige Blattfolgen im Besitz anderer Bibliotheken befinden. Vgl. HERZOG, Karl: Die Gestalt des Menschen in der Kunst und im Spiegel der Wissenschaft, Darmstadt 1990, S. 108f.
Zur anatomischen Forschung Leonardos existiert zahlreiche weitere Literatur, wie BAUR, Otto/BOTT, B. et al. (Hrsg.): Leonardo da Vinci. Anatomie, Physiognomik, Proportion und Bewegung, Bd. 1, Köln 1984; FEHRENBACH 2002; SCHIRRMEISTER 2005; ARASSE, Daniel: Leonardo da Vinci, Köln 2002.

Dann beschreibst Du den erwachsenen Mann und die Frau und ihre Maße […].“[126]

Bereits in dieser Bemerkung, die aus einer Zeit stammt, in der die geometrische und kanonische Erfassung des menschlichen Körpers vorherrschend war, akzentuierte Leonardo die zeitlichen Variationen bei der Ausbildung der Körperteile. Er beschränkte sich dabei zunächst noch auf den Knochenbau und den Wachstumsprozess zwischen Fötus und Erwachsenem.[127] Dies änderte sich in einem späteren Projekt, wie aus W 19142r hervorgeht:

„Du sollst in deiner Anatomie alle Grade der Glieder darstellen, von der Zeugung des Menschen bis zu seinem Tod und bis zum Tod des Knochens und welcher Teil von diesem sich zuerst auflöst und welcher sich am längsten konserviert. Und ebenso von der äußersten Magerkeit bis zur äußersten Dickleibigkeit.“[128]

Zusätzlich zu den Veränderungen der „harten“, knöchernen Körperteile („tutti li gradi delle membra“) geht es ihm nun auch um die fluiden Teile des Körpers („dall‘ultima magrezza all‘ ultima grassezza“), d.h. Fleisch, Muskeln, Haut und Fettgewebe. Der zeitliche Bogen, den Leonardo zur Betrachtung empfiehlt, reicht bis zu den Veränderungen post mortem.[129] Diese Aufzeichnungen lassen darauf schließen, dass sich Leonardo in Bezug auf die Lehren Galens und Aristoteles‘ intensiv mit dem Wandel der körperlichen Gestalt in den verschiedenen Lebensaltern wie auch ihrer Fähigkeit zu wachsen und zu verfallen, auseinandersetzte. Auch er beteiligte sich dabei an den zeitgenössischen Diskursen zu der Frage, ob das Alter den Charakter einer Krankheit trage oder als „natürlicher“ Vorgang einzustufen sei. Für Galen umfassten die sogenannten „res naturales“ alle Bestandteile des menschlichen Körpers und seine physiologischen Aktivitäten wie auch die Fähigkeit zu Wachstum und Verfall. Zu den „res non naturales“ oder „res contra naturales“ zählte für ihn alles, was die Gesundheit oder

[126] „Questa opera si debbe principiare alla conciezione dell‘omo […] Poi discriverai quali membra sieno quelle che crescano poi che ‘l putto è nato piu che l‘altre e dà la misura d‘un putto d‘un anno. Poi discrivi l‘omo cresciuto e la femmina e sue misure […]”. W 19037v. Zitiert nach LAURENZA 2002, S. 272.
[127] LAURENZA 2002, S. 272.
[128] „Tu ai a figurare nella tua anatomia tutti li gradi delle membra dalla creatione dellomo insino alla sua morte e insino alla morte dell‘osso, e qual parte d‘esso prima si consuma e qual più si conserva. E similmente dall‘ultima magrezza all‘ultima grassezza.” W 19142r. Zitiert nach LAURENZA 2002, S. 272.
[129] LAURENZA 2002, S. 272.

das Gleichgewicht der anatomischen und physiologischen Struktur veränderte und zur Krankheit führen konnte. Auch Aristoteles setzte dem natürlichen Ruhezustand („res naturales“) das von außen hinzukommende Akzidens („res non/contra naturales“) entgegen, das verändernd wirkt.[130] Speziell mit diesen Faktoren der Veränderung wie den Bewegungen der Gliedmaßen, Emotionen oder Krankheiten, setzte sich Leonardo in zahlreichen Bewegungsstudien, physiognomischen Beobachtungen und Illustrationen zu den Veränderungen des menschlichen Äußeren auseinander.[131]

Wie Domenico Laurenza in seinem grundlegenden Aufsatz (2002) zum „corpus mobile“ bei Leonardo hervorhebt, folgte Leonardo neben den Theorien Galens und Aristoteles‘ einer damals weit verbreiteten Ansicht zur Ursache der Veränderlichkeit der menschlichen Physis. In seinem Besitz befanden sich nachweislich die pseudo-aristotelischen „Problemata“, ein medizintheoretisches Werk, das in der scholastischen Kultur weit verbreitet war. Darin ist zu lesen, dass die Krankheit eine Bewegung sei, während sich die Gesundheit als Ruhezustand verstehen lasse. Somit wären die Veränderungen, die eine Krankheit im Körper bewirkt mit einer Bewegung gleichzusetzen und ein Faktor „contra naturales“.[132] In einem Passus, dessen Original verloren ist und der von der Forschung auf die Zeit von 1550 bis 1555 datiert wird, geht Leonardo vor diesem Hintergrund wie folgt auf die Verwandlung des Körpers und den „Gebrauch der Gliedmaßen“ ein:

> *„[…]. Die Natur versucht, die Knochen an den Tieren so sehr zu verbergen, wie es die Notwendigkeit ihrer Glieder gestattet, und dies erreicht sie an einem Körper mehr, am anderen weniger. Sie erreicht es mehr an Körpern, bei denen sie nicht behindert wird, als dort, wo sie behindert wird. In der Blüte der Jugend ist die Haut also so sehr gespannt und gedehnt wie möglich […]. Danach wird durch den Gebrauch der Gliedmaßen die Haut über den Gelenken länger, und wenn die Gliedmaßen dann gestreckt sind, so runzelt sich diese über den Gelenken gewachsene Haut […].“*[133]

---

[130] LAURENZA 2002, S. 273.
[131] Ebd. S. 274.
[132] „Morbus motio est sanitas autem quies.“ Die „Problemata“ fanden sich im Madrider Verzeichnis der Bücher, die Leonardo besaß. Ebd. S. 278.
[133] „Come la natura intende occultare l‘ossa nelli animali quanto pò la necessità de‘ membri loro, e questo fa più in un corpo ch‘in un altro. Farà più ne‘ corpi dov´essa non è impedita, che dov‘è impedita. Adonque nel fiore della gioventù la pelle è tirata e stesa quant‘ella pò […]; di poi per la operazione delle membra la pelle cresce sopra le piegature delle gionture, e così stando poi le membra

Körperliche Bewegung zählt demnach zu den äußeren, dem Lebenslauf entgegengesetzten Faktoren, während die „natürliche Notwendigkeit“ bestrebt ist, sich Ereignissen wie der körperlichen Bewegung entgegenzusetzen, die das natürliche Beharrungsvermögen stören und so eine Veränderung des Aussehens bewirken. Der Körper ist, wie Laurenza zeigt, bei Leonardo ein „corpus mobile“, da er durch den natürlichen Prozess des Alterns widernatürlichen Faktoren unterworfen ist und sein Aussehen wechselt.[134]

Der dritte Teil von Leonardos Malereitraktat enthält zahlreiche Beschreibungen dieser somatischen Veränderungen, die als Folgen der Bewegungen der Gliedmaßen auftreten. Wie Leonardo darlegt, verändere der alternde Körper seine „Maße“ demnach aufgrund körperlicher Anstrengungen. Die beanspruchten Muskeln würden bei diesem Prozess „dicker“, da die weichen Teile des Körpers, unter denen Leonardo vor allem Muskeln und Fettgewebe versteht, auf der Seite des beanspruchten Gelenks wüchsen und auf der anderen Seite, wo sich Runzeln und Falten bildeten, verschwänden.[135] Leonardo bezieht diese Theorie auch explizit auf das Altern des Menschen:

> *„Dann werden bei zunehmendem Alter die Muskeln dünner, und die sie bekleidende Haut immer länger und bedeckt sich mit Runzeln, wird schlaff und scheidet sich von den Muskeln wegen der zwischen Muskeln und Haut eindringenden Flüssigkeiten […]. Nun zieht sich – teils wegen des fortwährend wirkenden Gewichts der Haut, teils wegen der übermäßigen Feuchtigkeit – bei einer derartigen Gliederbeschaffenheit die Haut immer mehr in die Länge, trennt sich immer mehr von Muskeln und Knochen und bildet verschiedene Säcke voll Falten und Runzeln.“*[136]

Leonardo sieht diese altersgemäße Entwicklung als äquivalent zu einer krankhaften Entwicklung an. Sein Kommentar hierzu

> *„Ich habe einem die Haut abgezogen, der durch eine Krankheit so sehr abgenommen hatte, dass die Muskeln ganz aufgelöst waren und nur als dünne*

---

distese, la pelle cresciuta sopra le gionture s‘aggrinza […].” Tratt. § 339. Zitiert nach LAURENZA 2002, S. 277.

[134] Ebd. S. 276.

[135] Ebd. S. 277.

[136] „[…] di poi nel crescere in età li muscoli s‘assottigliano, e la pelle che gli veste viene a crescere et a empirsi di grinze et a cascare e separarsi dà muscoli per li umori interposti infra li muscoli e la pelle […] onde tal membrificazione tra pel continuo peso della pelle e pel grande umore, si vengono alungare e discostare la pelle da‘ muscoli e da l‘ossa, e comporre diversi sacchi pieni di rappe e grinze.” Tratt. § 339 (Original verloren). Zitiert nach Ebd. S. 290.

Haut übriggeblieben waren. Die Bänder, die sonst in Muskeln übergehen, gingen nun in breite Haut über, und weil die Knochen [nur noch] von Haut umgeben waren, nahmen sie an natürlicher Dicke nur wenig zu.“[137]

zeigt so Parallelen zur Auffassung Aristoteles‘, der das menschliche Altern ebenfalls mit einem krankhaften Prozess gleichsetzte. Leonardo setzte somit die Auswirkung einer Krankheit gleich an wie die des durch den Gebrauch der Glieder hervorgerufenen Alterungsprozesses. Beides verändere die somatische Form, die der natürlichen Breite („naturale grossezza“) entspreche, d.h. der Tendenz von Haut, Muskeln und Fettgewebe, die Knochen so weit wie möglich zu bedecken.[138]

Vor diesem Hintergrund lassen sich in Leonardos anatomischen Zeichnungen zahlreiche Untersuchungen altersbedingter Veränderungen des menschlichen Körpers finden. Hierzu zählen beispielsweise seine mit kardiologischen Überlegungen verbundenen Studien, die im Kontext seiner Sektion des Hundertjährigen entstanden.[139] Leonardo berichtet, dass

„[…] ein alter Mann [ihm] einige Stunden vor seinem Tode erzählte, daß er über 100 Jahre alt sei und daß er keinerlei Anzeichen von Krankheit an seinem Körper verspüre, außer Schwäche“.

Es fährt wie folgt fort:

„Und so schied er aus diesem Leben, während ich auf seinem Bett im Ospedale di Santa Maria Nuova in Florenz saß, ohne große Bewegung oder sonst ein Zeichen von Unbehagen. Und ich nahm eine Obduktion an ihm vor, um die Ursache für einen so sanften Tod herauszufinden.“[140]

Leonardo fährt mit der Beschreibung der Sektion fort, die er „genau, sorgfältig und ganz mühelos“ vornehmen konnte, „da kein Fett vorhanden war“.[141] Die Ergebnisse dieser Untersuchung hielt er auf zahlreichen Studienblättern fest. Unzweifelhaft im

---

[137] „Ho spogliato di pelle uno il quale per una malattia s‘era tanto diminuito che li muscoli eran consumati e restati a uso di pellicola sottile, in modo che le corde in scambio del convertirsi in muscolo si convertivano in larga pelle, e quando l‘ossa eran vestite di pelle, poco acquistavano della lor naturale grossezza.” W 19017r. Zitiert nach LAURENZA 2002, S. 278.

[138] Ebd. S. 279.

[139] Ebd. S. 273.

[140] „[…] ecquesto vechio dj poche ore inazi lasua morte mj djsse lui / passare ceto anni e chenonsi sentiua alcu manchameto ne la persona altro che deboleza e cosi stadosi assedere sopra / vno letto nello spedale jcsca [sic: di santa] maria nova djfireze sanza al tro movimento osegnjo dalcuno accidete passo dj questa vita – […] e io ne feci notomja per uedere lacausa djsi dolce morte la qual le trovai […] laqual notomja djscrissi assa i diligente mete e co gra facilita per essere priuato djgrasso […].” W 19027v. Zitiert nach BAUR u. BOTT 1984, S. 28, 129.

[141] Ebd. S. 28.

Zusammenhang mit dieser Sektion fertigte er das Blatt W 19005r an (Abb. 17). Leonardo hielt darauf neben einer Zeichnung des Kopfes die Struktur der Blutgefäße, eine Darstellung der Schlagader sowie anatomische Studien der Arm- und Schultermuskulatur fest.[142] Auch weitere Studienblätter (Abb. 18, Abb. 19) aus der Zeit um 1510 dokumentieren Leonardos Erforschung des alten Körpers. Deutlich stellte Leonardo mit Hilfe seiner synthetischen Zeichenmethode die Sehnen des Halses und des Schultergürtels, ihre Verbindung zum Skelett des Oberkörpers und den Verlauf der Rippen sowie von Schüssel- und Brustbein dar. Er demonstrierte die Funktionen der verschiedenen Organe im körperlichen Gesamtsystem und führte die zwischen ihnen bestehenden Verbindungen vor. Die Haut des Oberkörpers wird dabei als dünn, schlaff und faltig wiedergegeben. Es sind kaum Muskeln oder Fettgewebe unter der Haut vorhanden. Leonardo bricht den alten Körper gleichsam auf und hebt neben dem pathologischen Prozess auch die visuelle Wirkung des Körpers hervor.

Da Vinci überführt diese Ergebnisse in sein künstlerisches Schaffen. Zum einen wird dies an seinem Malereitraktat deutlich, in dem er die gewonnenen Erkenntnisse in Anweisungen zur Darstellung alter Menschen in der Kunst weiterverarbeitet. Er grenzt die Darstellung alter Menschen von der jüngerer darin deutlich ab. Bereits in einer Anmerkung aus dem Manuskript A, das auf etwa 1492 zu datieren ist, macht er Angaben zur adäquaten Darstellung des Körpers unter Berücksichtigung der drei Lebensphasen Jugend, Reife und Greisenalter:

---

[142] So wie Leonardo bezüglich der Todesursache bei dieser Untersuchung bereits auf Arteriosklerose schloss, hielt er auch in einem Passus des Manuskripts F Folgendes fest: „Der Tod wird bei den Alten ohne Fieber dadurch verursacht, daß die Adern, die von der Milz zur Leber verlaufen, immer dickwandiger werden und sich verschließen und kein Blut mehr durchlassen, das sie ernährt.“ Ms F 1r. Zitiert nach LAURENZA 2002, S. 289.
Diese wissenschaftlichen Erkenntnisse vermengen sich bei Leonardo immer noch mit älteren scholastischen Lehrmeinungen. In seiner Beschreibung des dritten Lebensalters verweist er so auf einen Mangel an Lebenswärme, der den Körper auskühlen lasse. Er verbindet schließlich beide Theorien, indem er für die hauptsächlich auf die Säfte- und Komplexionslehre zurückgehende Theorie seine anatomische und mechanische Erklärung anwendet. Ursache der Erkaltung im Alter seien nicht die komplexen Säfteströmungen, sondern die Verengung der Arterien, die dadurch weniger Blut und Lebenswärme transportieren können. Auch noch nach seiner Ankunft in Mailand im Sommer 1508 fertigte Leonardo anatomische Studien an, die nachweislich auf die Sektion des Hundertjährigen zurückgehen. So zeigt ein Detail im Zentrum des Blattes 19027r den Zustand der Venen in Jugend und Alter des Menschen. Leonardo kommentierte neben dieser Skizze wie folgt: „Die Natur der Venen in Jugend und Alter. Wenn die Venen alt werden, zerstören sie die Geradlinigkeit ihrer Verzweigungen, und sie erzeugen umso mehr Gewundenheiten oder Windungen, mit dickeren Mänteln, wie das Alter reicher an Jahren ist.“ Zitiert nach LAURENZA 2002, S. 65. Vgl auch LAURENZA 2002, S. 289 und NOVA, Alessandro: ‘La dolce morte‘. Die anatomischen Zeichnungen Leonardo da Vincis als Erkenntnismittel und reflektierte Kunstpraxis. In: Zergliederungen – Anatomie und Wahrnehmung in der Frühen Neuzeit, hrsg. v. Albert SCHIRRMEISTER, Frankfurt am Main 2005, S. 154.

„[…] [D]ie Jungen [seien] mit wenig Muskeln und Adern an den Gliedmaßen und von zarter Oberfläche, und mit runden Gliedern von angenehmer Farbe. Die Männer seien sehnig (nerborose) und voll von Muskeln. Die Alten seien mit faltiger Oberfläche, rauh und mit vortretenden Adern (venose), und mit sehr deutlichen Sehnen (nervi).“[143]

In ähnlicher Weise bemerkt er an anderen Stellen Folgendes:

„Bei den jungen Leuten soll es dir nicht auf Muskeln und Sehnen ankommen, sondern auf weiches Fleisch mit einfachen Falten und gerundeten Gliedern […].“[144]

und

„Die alten Männer sollen mit trägen und langsamen Bewegungen und beim Stillstehen mit eingeknickten Knien dargestellt werden; und ihre Füße sollen in dieselbe Richtung weisend und gespreizt dastehen, der Rücken gekrümmt, der Kopf nach vorne geneigt und die Arme nicht ganz gestreckt sein.“[145]

Dem Künstler gibt er folgenden Rat:

„[…] [S]chau dir an, wie bei alten und mageren Menschen die Knochen von den Muskeln bedeckt oder bekleidet sind, und außerdem sieh dir an, auf welche Weise diese Muskeln die Zwischenräume ausfüllen, die zwischen ihnen aufklaffen, und welche Muskeln es sind, deren Ansatz schon bei der geringfügigsten Dickleibigkeit nicht mehr erkennbar ist; und oftmals wird aus mehreren Muskeln ein einziger, wenn jemand dicker wird, und oftmals spaltet sich ein Muskel in mehrere auf, wenn jemand abmagert oder älter wird.“[146]

Aus Leonardos minutiösen Studien und seiner ehrgeizigen Beschäftigung mit der Thematik lässt sich zum einen darauf schließen, dass das menschliche Alter(n) nun auch für Künstler interessant zu werden schien. Zum anderen lassen sich grundsätzliche Beobachtungen zur visuellen Vorstellung und als adäquat erachteten Darstellung des Alters anstellen: Leonardo assoziierte das Alter mit einem krankhaften Prozess, der eine Verformung des Körpers mit sich bringt. Wie aus

[143] „[…] i giovani [siano] con pochi muscoli nelle membra, e vene e di delicata superficie, e membra rotonde di grato colore. Alli uomini sieno nerborose e piene di muscoli. Ai vecchi sieno con superficie grinze, ruvide e venose, e nervi molto evidenti.“ Ms A 108v; Tratt. § 383. Zitiert nach LAURENZA 2002, S. 276.

[144] Madr. II, 71r. Zitiert nach CHASTEL, André (Hrsg.): Leonardo da Vinci. Sämtliche Gemälde und die Schriften zur Malerei, München 1990, S. 287.

[145] A. 97v. Zitiert nach CHASTEL 1990, S. 311.

[146] E. 19v. Zitiert nach Ebd. S. 287.

seinen Kommentaren hervorgeht, solle ein alter Mensch abgemagert und knochig dargestellt werden, mit deutlich zu erkennenden Sehnen, Bändern, Adern sowie dünnen Muskeln. Die Haut solle rau und dünn sein, mit Runzeln und Falten, die Haltung eingeknickt und gekrümmt.

Diese programmatischen, theoretischen Feststellungen überführt er auch in eines seiner Gemälde. In seinem unvollendet gebliebenen Werk des „Heiligen Hieronymus“ (Abb. 20) gibt er den Heiligen um 1480 vor einer höhlenartigen Umgebung mit einem Felsenfenster als greisenhaften Büßer in der Wüste wieder.[147] Im Vordergrund lagert quer über die Bildbreite hinweg der attributive Löwe. Auf einem Felsen ist der Kardinalshut abgelegt. Der Heilige kniet im Mittelpunkt des Gemäldes. Bereits der Schädel charakterisiert ihn als Greis. Im Gegensatz zu zahlreichen erhabenen Darstellungen des Kirchenvaters wird er hier kahl und bartlos wiedergegeben. Das Gesicht ist ausgemergelt und fleischlos, sodass sich die Schädelform abzeichnet. Es ist deutlich vom Alter gezeichnet: Tiefe Furchen ziehen sich von den Nasenflügeln hinab zu den verzerrten Mundwinkeln des fast zahnlosen Mundes. Die Wangen sind eingefallen. Die Augen sind von hängenden Lidern überschattet und weisen dicke Tränensäcke auf. Die Haut ist insbesondere im Gesichtsbereich faltig, die Gesichtsmuskulatur schwammig und schlaff. Auch die Haltung des kauernden Greises verrät seinen geschwächten Zustand: Der Rücken ist gekrümmt, der Oberkörper vorgebeugt.

Bei der Betrachtung des Körpers wird man an Leonardos anatomische Studien erinnert. Wie auf Leonardos anatomischem Studienblatt zur männlichen Schulter (Abb. 19) konzentriert sich in diesem Werk die körperliche Darstellung auf den Oberkörper eines stark abgemagerten Greises. Dieser streckt sich dem Betrachter durch die Bewegung des rechten, weit ausholenden Armes und der das Gewand zurückziehenden Linken entgegen. Wie auf den Studienblättern sind insbesondere der Schultergürtel und der obere Teil des Brustkorbes mit Brust- und Schlüsselbein sowie den Rippenbögen präzise herausgearbeitet. Durch die dünne Haut, die kaum

[147] Obgleich das Gemälde unumstritten zu den gesicherten Werken Leonardos gehört, ist seine Entstehungsgeschichte weitgehend ungewiss. Es wird in keinem zeitgenössischen Dokument erwähnt, außer möglicherweise in einer von Leonardo 1482 aufgestellten Liste von Gegenständen und Studien, die auch den Hinweis auf einen „Heiligen Hieronymie“ enthält. Erst 1803 tauchte es im Testament der Malerin Angelica Kauffmann auf, dann im Verkaufskatalog der Sammlung des 1839 in Rom verstorbenen Kardinals Joseph Fesch, eines Onkels von Napoleon. Zwischen 1846 und 1857 erwarb Pius IX. das Bild für die Pinakothek des Vatikans. Das Werk wurde mehrmals beschnitten und so auch ein Stück der Leinwand mit dem Kopf des Heiligen entfernt, das später wieder eingesetzt wurde. Vgl. OST, Hans: Leonardo-Studien, Berlin et al. 1975, S. 5ff; ARASSE 2002, S. 346f.

Unterhautfettgewebe aufweist, scheinen die Knochen und Sehnen des Schultergürtels wie auch die spitzen Schulterblätter des ausgemergelten Körpers vergleichbar deutlich hindurch. Durch die Dreivierteldrehung und die Aufwärtsbewegung des Kopfes sind die Sehnen des mageren Halses straff gespannt. Wie auf Leonardos anatomischen Blättern sind der Kopfnickermuskel, der lange Halsmuskel, der vom Brust- und Schlüsselbein zum Wangenfortsatz des Schläfenbeins führt, wie auch die angespannte äußere Drosselvene deutlich zu erkennen.

Anhand seines mit für jene Zeit ungewöhnlicher anatomischer Präzision dargestellten heiligen Hieronymus‘ überträgt Leonardo seine anatomischen Erkenntnisse zur Darstellung des Alter(n)s somit auf die künstlerische Ebene. Im Zuge dessen überführte er sein modernes Verständnis der Anatomie in das Feld der Malerei. Dieses zeichnet sich dadurch aus, dass Leonardo den menschlichen Körper nicht mehr im Kanon statischer Perfektion fixiert. Er rückt stattdessen eine differenzierte, vergleichende Betrachtung der unterschiedlichen Altersstufen des Menschen sowie dessen somatische Veränderungen in den Mittelpunkt.[148] Durch seinen exemplarischen Umgang mit der Thematik in seinem Malereitraktat erhob Leonardo den Anspruch auf eine vorbildhafte Wirkung auf andere Maler und eröffnete den Künstlern der Folgezeit vielfältige Möglichkeiten, um den alten Körper mit seiner spezifischen Materialität zu erfassen.

[148] LAURENZA 2002, S. 271.

4. Die Materialität des gealterten Körpers als künstlerisches Darstellungsproblem: Rezeptionen und Diskurse

4. 1. Haut und Fleisch in der Malerei der Frühen Neuzeit

Wie Leonardos anatomische Studien verdeutlichen, war der gealterte menschliche Körper für ihn als verformt, abgemagert, knochig, rau, gekrümmt und faltig charakterisiert. Zudem verstand er ihn als Gegenbild zum jungen Körper, der sich dadurch auszeichne, „mit runden Gliedern" und „voll von Muskeln" zu sein. Dabei gründen diese Beobachtungen zu den verschiedenen Körperqualitäten bei Leonardo insbesondere auf ihrer materiellen Erscheinung des Äußersten des Körpers – der Haut. Erscheine sie bei den „Jungen" „von zarter Oberfläche" und „von angenehmer Farbe", so sei sie am alten Körper „rauh", „mit vortretenden Adern", „sehr deutlichen Sehnen" wie auch „voll Falten und Runzeln". Den Ursachen für das Altern des Körpers geht er so insbesondere anhand der Erscheinung der Haut detailliert nach und versucht, ihre Rolle für das Erschlaffen des Hautgewebes auszumachen. Die Haut und ihre visuelle Wirkung sind für ihn nicht nur Untersuchungsobjekte, sondern Anstoß zu grundlegenden wissenschaftlichen und künstlerischen Überlegungen.

Leonardo griff damit einer Entwicklung vor, die sich in der Folgezeit in der medizinischen Forschung weiter manifestierte. Durch ihre Bedeutung für die Anatomie rückte die Haut als Ort der Taktilität mit ihrer materiellen Beschaffenheit zu jener Zeit immer weiter ins Zentrum der physiologischen Forschung.[149] Julius Casserius benannte in seinem „Pentaestheseion" 1609 die Haut erstmals als das Organ des Tastsinns. Nach einer eingehenden Untersuchung ihrer Physiologie konstatierte er, dass sie das einzige Organ sei, das unmittelbar wahrnehme, ohne ein übertragendes Medium.[150] Als Tastorgan, das auch dem Schutz diene, für Transpiration durchlässig sei und die Körperform wesentlich mitbestimme, sei sie fleischig und dick und könne, so Casserius, sowohl fest als auch weich sein. 1618

[149] CORBACH, Almuth: Von der Haut zur Codexform – Metamorphose eines Organs. In: Verborgen im Buch, verborgen im Körper. Haut zwischen 1500 und 1800 (Ausstk.), hrsg. v. Ulrike Zeuch, Wolfenbüttel 2003, S. 71f.
[150] HEINEN, Ulrich: Haut und Knochen – Fleisch und Blut. Rubens' Affektmalerei. In: Rubens Passioni. Kultur der Leidenschaften im Barock, hrsg. v. Ulrich HEINEN/A. THIELEMANN, Göttingen 2001, S. 79.

unterschied Girolamo Fabrizi Aquapendente in seinem in Padua erschienenen Werk „De totius animalis integumentis“ erstmals zwischen „Dermis“ und „Epidermis“.[151] Noch 1691 hob Christian Friedrich Schwenck in seiner „Disputatio physica“ die Errungenschaften der Anatomie vor allem für die Erkenntnis der Zusammensetzung der Haut und die erst durch die Sektion ermöglichte Lokalisierung des Tastsinns hervor.[152]

Auch im künstlerischen Bereich waren die physiologischen Besonderheiten der Körperoberfläche zu jener Zeit weiterhin von besonderem Interesse. Das künstlerische Verständnis orientierte sich insbesondere am Terminus der „incarnatio“. Vom italienischen „carne“ abgeleitet, verwies dieser Begriff in seiner Etymologie allerdings weniger auf die Haut als sichtbare Körperoberfläche als auf die körperliche Substanz, das Fleisch.[153] Über die Vorsilbe „in“ gelangte zudem eine aktive Komponente in das Wort und umschreibt vielmehr ein „Fleischwerden“. Dieser Ausdruck kann so einerseits implizieren, dass Haut und Fleisch als stoffliches Kontinuum verstanden werden, und andererseits der Malerei auch die Fähigkeit zuweisen, das nicht unmittelbar sichtbare, in der Tiefe Liegende zu repräsentieren. In jedem Fall spricht der Begriff die grundlegenden Fragen des Verhältnisses zwischen Oberfläche und Substanz und somit zwischen Innerem und Äußerem an.[154]

Aufgrund dieser semantischen Uneindeutigkeit wandte sich Daniela Bohde in ihrem Aufsatz „‘Le tinte delle carni‘. Zur Begrifflichkeit für Haut und Fleisch in italienischen Kunsttraktaten des 15. bis 17. Jahrhunderts“ 2007 der italienischen Terminologie für Haut, Fleisch und Inkarnat zu. In etwa 60 frühneuzeitlichen Traktaten, Dialogen, Viten und Briefen verfolgte sie systematisch die Verwendung der Termini „pelle“, „carne“, „carnoso“, „carnosità“, „incarnato“, „incarnazione“, „incarnare“ und „carnagione“.[155] Ein entscheidendes Ergebnis ihrer Untersuchung

[151] HEINEN 2001, S. 79.
[152] CORBACH 2003, S. 72.
[153] BOHDE, Daniela/FEND, M.: Inkarnat – Eine Einführung. In: Weder Haut noch Fleisch. Das Inkarnat in der Kunstgeschichte, hrsg. v. Daniela BOHDE/M. FEND, Berlin 2007, S. 9.
[154] BOHDE u. FEND 2007b, S. 9f.
Was der Begriff hingegen verschweigt, ist die Ebene des Herstellungsprozesses. Grund hierfür mag die Herkunft des Wortes aus der Theologie sein, in der sich „Inkarnat“ von „Inkarnation“ ableitet. Versteht man das Inkarnat in diesem Sinne wörtlich, so ist es das Produkt einer quasireligiösen Fleischwerdung und der Künstler somit ein gottähnlicher Schöpfer. Vgl. BOHDE u. FEND 2007b, S. 10.
[155] BOHDE, Daniela: ‘Le tinte delle carni‘. Zur Begrifflichkeit für Haut und Fleisch in italienischen Kunsttraktaten des 15. bis 17. Jahrhunderts. In: Weder Haut noch Fleisch. Das Inkarnat in der Kunstgeschichte, hrsg. v. Daniela BOHDE/M. FEND, Berlin 2007, S. 41-63.

war, dass in der italienischen Traktatliteratur zwar ein großer Variantenreichtum bei den Ausdrücken zur näheren Bestimmung der Nuancen von Haut- und Fleischfarbe vorherrschte, wohingegen ein Ausdruck für „Hautfarbe“ vollkommen fehlte. Weder in Beschreibungen von Kunstwerken noch in anderen Kontexten wie technischen Anleitungen fand ein solcher Ausdruck Verwendung. Sehr viel mehr Treffer ergab jedoch die Suche nach einer Formulierung für „Fleischfarbe“. Der schlichte Ausdruck „Fleisch“ ist, wie Bohde feststellte, ein zentraler Begriff in der kunsttheoretischen Diskussion der Jahre zwischen 1400 und 1700.[156] „Fleisch“, „fleischig“ und verwandte Begriffe wurden wesentlich häufiger als der Begriff „Haut“ verwendet und vor allem bei der Beschreibung von Gemälden und Skulpturen sowie zur Charakterisierung eines künstlerischen Stils benutzt. Wörter wie „carne“, „carnoso“ oder „carnosità“ können dabei sowohl das reale Fleisch einer Person wie auch das gemalte Fleisch, das Inkarnat, bezeichnen. Oftmals überlagern sich beide Ebenen sogar, da die Darstellung des Fleisches zu jener Zeit als ein entscheidender Parameter zur Naturimitation und somit als eine zentrale Kategorie der Kunstbewertung verstanden wurde.[157] „Fleisch“, so stellt Bohde fest, wurde nicht nur mit dem Körperinneren assoziiert, sondern generell mit Substanz und Leben und konnte mit dem Topos des „lebendigen Bildes“ verschmolzen werden.[158] Hierzu hielt Lodovico Dolce in seinem „Dialogo dell‘Arte“ 1557 Folgendes fest:

> *„Und sicher ist das Kolorit von solcher Wichtigkeit und Kraft, dass der Maler, wenn er die Färbung und die Weichheit des Fleisches und die Eigenart jeder Sache gut nachahmt, seine Malereien lebendig erscheinen lässt, so sehr, dass ihnen nichts anderes fehlt als der Atem.“*

Weiter heißt es: „So liegt die Hauptschwierigkeit des Kolorits in der Nachahmung des Fleisches und besteht im Variieren der Färbung und in der Weichheit.“[159]

Dolce fügte an dieser Stelle die zentralen Begriffe zusammen, die auch von anderen Autoren gern mit „Fleisch“ kombiniert wurden: „Farbe“, „Nachahmung“,

---

[156] BOHDE 2007, S. 42.
[157] Ebd. S. 45.
[158] BOHDE u. FEND 2007b, S. 15.
[159] „E certo il colorito è di tanta importanza e forza, che, quando il pittore va imitando bene le tinte e la morbidezza delle carni e la proprietà di qualunque cosa, fa parer le sue pitture vive e tali che lor non manchi altro che ‘l fiato.“ „Così la principal difficultà del colorito è posta nella imitazion delle carni e consiste nella varietà delle tinte e nella morbidezza.” Dolce, Lodovico: Dialogo della Pittura intitolato l´Aretino. Nel quale si ragiona della dignità di essa Pittura […] e nel fine si fa mentione delle virtù e delle opera del divin Tiziano, Venedig 1557, S. 183f. Zitiert nach BOHDE 2007, S. 46; 59, Anm. 29.

„Weichheit“ sowie das Adjektiv „lebendig“.[160] Correggios Leda und Venus waren so auch für Giorgio Vasari „mit solcher Weichheit, Farbe und Schattierung des Fleisches gearbeitet, dass sie nicht wie Farben wirken, sondern wie Fleisch“.[161] Über die Darstellung eines heiligen Sebastian von Tizian berichtet Dolce in diesem Sinne ebenfalls: „Tizian hat in diesem Akt Fleisch verwendet und keine Farben.“[162] Außer bei Bildnissen waren es meist Putten, Frauenakte und die Figur des heiligen Sebastian, bei denen explizit das „lebendige Fleisch“ gerühmt wurde. Dieses konnte mit Adjektiven wie „leggiadro“ oder „lascivo“ gekoppelt werden, die eine verführerische Qualität ausdrücken.[163]

Wie Bohde zudem feststellt, ist dieses „Fleisch“ in den Quellen ein artifizielles Konstrukt, das nicht nur das Muskelfleisch umschreibt, sondern auch mit der Vorstellung von einer weichen, pulsierenden Schicht verbunden ist, die der heutigen Vorstellung von Haut nahekommt.[164] Diese Fleischschicht wurde als substanzreich aufgefasst und häufig mit dem Leben an sich assoziiert. Es galt nicht nur als künstlerisches Ziel, dieses lebendige Fleisch darzustellen, sondern der Kunst selbst dieses Leben zu verleihen.[165] Diese Idealisierung des „Fleisches“ als der lebendigen, wünschenswerten Körpersubstanz findet sich ebenso bei Vasari, der die noch unvollkommene Fleischdarstellung der Quattrocento-Meister kritisiert: Es

> *„fehlte ihnen bei der Gestaltung der Muskeln die Kenntnis, die mit jener anmutig-zarten Leichtigkeit zwischen dem Sichtbaren und dem Unsichtbaren hervorscheint, wie dies dem Fleisch und den lebenden Dingen überhaupt zu Eigen [sic] ist. Stattdessen aber waren sie roh und geschunden, dass es den Augen missfiel und dem Stil insgesamt Härte verleiht. Diesem fehlte jener gewisse Liebreiz, der es ermöglicht, alle Figuren agil und anmutig zu gestalten, vor allem jene von Frauen und Kindern, deren Glieder genauso naturgetreu wie die der Männer zu zeigen sind, allerdings mit Fett und Fleisch bedeckt, so dass*

[160] BOHDE 2007, S. 46.
[161] „L‘uno era una Leda ignuda e l‘altro una Venere, sì di morbidezza, colorito e d‘ombre di carne lavorate, che non parevano colori, ma carni.“ Vasari, Giorgio: Le vite de‘ più eccellenti pittori scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568, Vita Correggios. Zitiert nach Ebd. S. 46; 60, Anm. 31.
[162] „Tiziano in quel nudo abbia posto carne e non colori.“ Dolce, Lodovico: Dialogo della Pittura intitolato l‘Aretino. Nel quale si ragiona della dignità di essa Pittura […] e nel fine si fa mentione delle virtù e delle opera del divin Tiziano, Venedig 1557, S. 203. Zitiert nach Ebd. S. 46; 60, Anm. 30.
[163] Ebd. S. 46.
[164] Ebd. S. 56.
[165] Ebd. S. 56.

sie nicht plump wie die natürlichen Körper, sondern durch Zeichnung und Urteil künstlerisch verfeinert sind.“[166]

Die genannte Gegenüberstellung vom harten, geschundenen Körper und dem weichen, fleischigen war für die kunsttheoretische Debatte jener Zeit generell von großer Bedeutung. Sie manifestierte sich so auch in Vasaris Gegenüberstellung der Maler Raffael und Michelangelo. In Vasaris Raffael-Vita häufen sich die Lobpreisungen in Bezug auf dessen gemaltes lebendig scheinendes Fleisch, während in der Vita Michelangelos die weiche Fleischlichkeit kaum eine Rolle spielt: Im Gegensatz zu Michelangelo, der zwar die Verbindung und Struktur von Muskeln, Knochen und Sehnen genau studiert habe, sei Raffael fähig gewesen, die geschundenen Körper mit den Lebendigen zu vergleichen. Er habe begriffen, so Vasari, wodurch diese fleischig und sanft wirkten, und sehe ein, dass er im Bereich der Anatomie nicht mit Michelangelo konkurrieren könne.[167]

Mit dieser Feststellung reagierte Vasari auf Lodovico Dolces hymnisches Lob der Fleischdarstellung Tizians. Dolce hatte in seinem 1557 veröffentlichten Dialog Vasaris Kritik am trockenen Stil der Quattrocento-Maler, die ihre Figuren wie geschunden aussehen ließen, übernommen und gegen Michelangelo gewendet:

„Ich bin der Ansicht, dass ein zarter Körper einem muskulösen vorzuziehen ist. Der Grund dafür ist folgender: Es ist in der Kunst eine größere Anstrengung, das Fleisch nachzuahmen als die Knochen, da in ihnen nichts als Härte ist, in diesem aber die Zartheit, die der schwierigste Teil der Malerei ist […]. Wer also detailliert die Muskeln erforscht, strebt wohl an, die Knochen an ihrem Platz zu zeigen. Das ist löblich, aber oft stellt dieser dabei den Menschen geschunden, ausgetrocknet und hässlich dar. Wer aber den zarten Typus malt, deutet die Knochen an, wo es notwendig ist, bedeckt sie aber auf liebliche Art mit Fleisch und erfüllt den Akt mit Anmut.“[168]

---

[166] „Nel disegno non v‘erano gli estremi del fine suo, perché, se bene e‘facevano un braccio tondo et una gamba diritta, non era ricerca con muscoli con quella facilità graziosa e dolce che apparisce fra ‘l vedi e non vedi, come fanno la carne e le cose vive; ma elle erano crude e scorticate, che faceva difficoltà agli occhi e durezza nella maniera, alla quale mancava una leggiadria di fare svelte e graziose tutte le figure, e massimamente le femmine et il putti con le membra naturali come agli uomini, ma ricoperte di quelle grassezze e carnosità che non siano goffe come li naturali, ma arteficiate dal disegno e dal giudizio.” Vasari, Giorgio: Le vite de‘ più eccellenti pittori scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568. Bd. IV, S. 5 in der Ausgabe von Rosanna Bettarini, kommentiert von Paola Barocchi, 6 Bde., Florenz 1966-87. Zitiert nach BOHDE 2007, S. 46; 57, Anm. 37.

[167] BOHDE 2007, S. 47.

[168] „Io stimo che un corpo delicato debba anteporsi al muscoloso. E la ragione è questa; ch‘è maggior fatica nell‘arte a imitar le carni, che l‘ossa, perché in quelle non ci va altro che durezza, e in queste solo

Wenn Dolce in seinem Dialog Pietro Aretino die Nachahmung des Fleisches rühmen ließ, so verfolgte er dabei das Ziel, Michelangelo gegenüber Raffael abzuwerten, um Tizian zum Sieger in der „Königsdisziplin“ der Fleischdarstellung zu erklären. 1568 griff Vasari Dolces Aufwertung von Raffaels Malerei wieder auf, ohne jedoch die Meisterschaft Tizians anzuerkennen.[169] Im weiteren Verlauf übernahm 1584 Gian Paolo Lomazzo die Gegenüberstellung Raffaels und Michelangelos in seinen „Trattato dell‘arte“. Der Künstler solle sich, anders als Michelangelo, nicht so sehr an der Anatomie orientieren, dass er die Muskulatur übertreibe, sondern sich vielmehr ein Vorbild an Raffael nehmen. Raffael habe nur bei heroischen Körpern ein starkes Muskelrelief gezeigt, bei jugendlichen und weiblichen Körpern die Muskeln aber mit Fleisch und Haut bedeckt und so eine harmonische Weichheit erzielt. In gleicher Weise wandte sich auch Giovanni Battista Armenini gegen Künstler, die vor lauter anatomischen Details Zeichnungen ohne Stil und Anmut produzierten.[170] Mit dieser Ablehnung übertriebener Muskeldarstellung kam es zu einer veränderten Sicht auf Fleisch und Haut. Die betonten Muskeln standen nun für das offene, abstoßende Körperinnere ein. Als schön galt vielmehr die weiche Decke darüber.[171]

Wie Bohde betont, bleibt die Aufwertung der Haut jedoch stets auf diesen Kontext beschränkt, indem die Vorstellung vom geschundenen Körper abgewehrt wird. Am Ende sei es doch stets das nicht sichtbare, durch die Haut durchscheinende Fleisch, welches das Leben repräsentieren könne und mit Atem und Blut sowie Erotik und Schönheit verbunden werde. Dessen Darstellung wird von den Malern als zentrale künstlerische Herausforderung und Ideal begriffen. Es kommt dem Ehrgeiz der frühneuzeitlichen Malerei entgegen, die Zweidimensionalität zu überwinden und Plastizität so zu illusionieren, sodass letztendlich anstelle von „Hautfarbe“ eben von „Fleischfarbe“ die Rede ist.[172] Der

---

si contiene la tenerezza, ch‘è la più difficil parte della pittura, in tanto che pochissimi pittori l‘hanno mai saputa esprimere o la esprimono oggidì nelle cose loro bastevolmente. Chi adunque va ricercando minutamente i muscoli, cerca ben di mostrar l‘ossature a‘luoghi loro, ilche è lodevole, ma spesse volte fa l‘uomo scorticato o secco o brutto da vedere; ma chi fa il delicato, accenna gli ossi ove bisogna, ma gli ricopre dolcemente di carne, e riempie il nudo di grazia.” Dolce, Lodovico: Dialogo della Pittura intitolato l‘Aretino. Nel quale si ragiona della dignità di essa Pittura […] e nel fine si fa mentione delle virtù e delle opera del divin Tiziano, Venedig 1557, S. 178. Zitiert nach BOHDE 2007, S. 47; 60, Anm. 40.

[169] Ebd. S. 47.

[170] Ebd. S. 47f.

[171] Ebd. S. 48.

[172] Ebd. S. 48.

Haut begegnet man in den von Bohde untersuchten Traktaten meist auf abstrakter Ebene, wenn sie als metaphorischer Ausdruck für „Schicht“ oder „Oberfläche“ verstanden wird. Sie wird dann vor allem als Materialschicht begriffen, sodass es fraglich erscheint, ob bei diesem metaphorischen Gebrauch die Kernbedeutung des Wortes als menschliche Haut überhaupt mitschwingt.[173] Aufschlussreich ist in diesem Zusammenhang eine Passage Benvenuto Cellinis zur Herstellung von Kolossalfiguren, da darin der Bezug zum Körper deutlich wird: Cellini spricht davon, dass der Künstler erst ein Skelett erstellen müsse, dieses dann mit Fleisch bekleiden solle und darauf letztlich die letzte Haut setzen müsse. Die von ihm behandelten Bronzeplastiken sind für ihn ihrer Struktur nach folglich körperlich, wobei diese „oberste Haut“ in der Beschreibung den Charakter einer finalen Materialschicht trägt.[174] Diese Form der Auseinandersetzung mit der Haut setzt sich in den Traktaten allerdings ebenfalls nicht weiter fort. Die Haut wird dort meist unter der Rubrik „Fleisch“ subsumiert und nur in Sonderfällen betont. So existieren, wie Bohde feststellt, beispielsweise keine Beschreibungen von Frauenakten, deren weiche oder schimmernde Haut gerühmt worden wäre.[175]

Wie Bohde aufgezeigt hat, war vielmehr das Gegenteil der Fall: Die Haut, wurde, wie auch bei Leonardo festgestellt werden konnte, in den Traktaten aufgrund der alltäglichen Hungersnöte jener Zeit meist mit Alter, Mangel und Krankheit verknüpft. Sie wurde darin offenbar als etwas malerisch wenig Interessantes wahrgenommen und, wenn überhaupt genannt, vielmehr als etwas Hässliches thematisiert.[176] In einer Bemerkung Vasaris zu Marmorskulpturen beispielsweise manifestiert sich die Annahme der Mangelhaftigkeit der Haut gegenüber dem Fleisch: Wenn man den Stein bearbeite, so Vasari, zeige sich bei ihm letztlich eine Haut, die wie Fleisch erscheine. Eine Haut, die wie Fleisch erscheint, ist für ihn folglich eine gute Haut.[177] 1672 ging Giovanni Bellori so weit,

[173] BOHDE 2007, S. 43.
[174] Ebd. S. 43f.
[175] Ebd. S. 43. Die reale Haut des Menschen wird in den untersuchten Texten regelmäßig nur im anatomischen Kontext erwähnt sowie im Rahmen der Physiognomie und beim Schminken. BOHDE 2007, S. 58, Anm. 8.
[176] Mit Alter und Tod konnotiert erscheint die Haut beispielsweise bei Aretino, der sich während einer Krankheit als „Haut und Knochen“ beschreibt, wie folgt: „[…] in pelle, & in ossa si è conversa quella mia vivacità robusta.“ Aretino, Pietro: Le Lettere, 6 Bde., Paris bei Matteo il Maestro 1609, III, Brief 59, fol. 43r. Zitiert nach Ebd. S. 59, Anm. 27.
[177] „[…] i quali si lavorano con piacere, et in ultimo condotti mostrano una pelle che par propriamente di carne.“ Vasari, Giorgio: Le vite de‘ più eccellenti pittori scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568. Bd. V, S. 207, Vita Tribolos. Zitiert nach BOHDE 2007, S. 45; 57, Anm. 28.

die Darstellung der Haut mit geistloser Naturimitation gleichzusetzen. Mit seiner Kritik wandte er sich gegen Caravaggio und bezog dessen Naturnachahmung explizit auf dessen Fleisch- und Hautdarstellung:[178]

> *„Und weil er allein nach dem Lob über die Farbe strebte, also dass das Inkarnat wahr schiene, die Haut und das Blut und die natürliche Oberfläche, richtete er nur darauf sein Auge und seinen Fleiß, kümmerte er sich nicht um andere Belange der Kunst.“*[179]

Er kritisiert mit den Begriffen „pelle“, „incarnazione“ und „superficie naturale“ eine seiner Meinung nach fehlgeleitete Naturnachahmung, die sich vor allem an der Oberfläche orientiert. Er fährt zugleich fort, dass Caravaggio, wenn er in der Stadt zufällig jemanden sehe, der ihm gefalle, diese Figur direkt übernehme, ohne seinen Geist weiter zu bemühen. Die „inventio“ liege allein auf Seiten der Natur und nicht beim Künstler.[180] Ein weiteres Problem ist laut Bellori, dass Caravaggio in dessen Verständnis auch hässliche Dinge nachahmt. In diesem Kontext erwähnt er auch die Haut: Caravaggio gehöre zu denen, die „beim Nachahmen der Körper genau jede Falte und jeden Fehler der Haut studieren und knotige Finger formen und Glieder, die von Krankheiten verunstaltet wurden“.[181]

Dieses Verständnis der Haut als hässliche, dünne, leere und faltige Hülle beeinflusste auch die metapikturale Dimension. Wie Marianne Koos in ihrem Aufsatz „Haut als mediale Metapher in der Malerei Caravaggios“ zeigen konnte, unterhielt sie in der frühneuzeitlichen Malerei ein besonderes Verhältnis zum Bild als solchem. Da der Begriff „pelle“ im Sinne von „Oberfläche“ von den Künstlern

---

[178] BOHDE 2007, S. 56.

[179] „E perché egli aspirava all‘unica lode del colore, sicché paresse vera l‘incarnazione, la pelle e ‘l sangue e la superficie naturale, a questo solo volgeva intento l‘occhio, e l‘industria, lasciando da parte gli altri pensieri dell‘arte. Onde nel trovare, e disporre le figure, quando incontravasi a vederne per la città alcuna, che gli fosse piaciuta, egli si fermava a quella invenzione di Natura, senza altrimente esercitare l‘ingegno.“ BELLORI, Giovanni Pietro: Vite dei pittori, scultori ed architetti moderni, Rom 1672, hrsg. v. N. Capurro, Pisa 1821, S. 209; BOHDE 2007, S. 56; 63, Anm. 73.

[180] BOHDE 2007, S. 56.

[181] „Allora cominciò l‘imitazione delle cose vili, ricercandosi le sozzure, e le deformità, come sogliono fare alcuni ansiosamente; se essi hanno a dipingere un‘armatura, eleggono la più rugginosa, se un vaso, non lo fanno intiero, ma sboccato e rotto. Sono gli abiti loro calze, brache e berrettoni: e così nell‘imitare i corpi si fermano con tutto lo studio sopra le rughe, e i difetti della pelle, e dintorni; formano le dite nodose, la membra alterate da morbi. Per li quali modi il Caravaggio incontrò dispiaceri, essendogli tolti i quadri dagli Altari, come in San Luigi abbiamo raccontato.” BELLORI 1672a, Vita Caravaggios, S. 220; BOHDE 2007, S. 56; 63, Anm. 74.

auch mit der Malerei an sich gleichgesetzt wurde, waren beide Zeichenträger.[182] Man verglich Farb- und Lasurschichten oder auch den Bildträger selbst mit der Haut, sodass diese schließlich zur Metapher des Bildkörpers werden konnte. Da sie als Oberfläche und dünne Schicht allerdings wenig geeignet war, Substanz und Dreidimensionalität zu verkörpern, schien wohl kaum ein Maler darauf hinweisen zu wollen, dass seine Gemälde nichts als dünne Farbhäute sind.[183]

Daniela Bohde verweist in ihrem Aufsatz bereits auf Giovanni Belloris ausführliche Erwähnung der Figur des heiligen Hieronymus in Agostino Carraccis und Domenichinos Versionen der „Letzten Kommunion des heiligen Hieronymus" (Abb. 21, Abb. 22).[184] Anfang der 1590-er Jahre hatte Agostino Carracci den greisen Heiligen dargestellt, wie er kurz vor seinem Tod, gestützt von Helfern, seine letzte Kommunion einnimmt. Sein Schüler Domenichino griff diese Komposition 1614 wieder auf und nahm einige Veränderungen am Bildpersonal vor. Allerdings zeigte auch er den Heiligen als einen ausgemergelten Greis und platzierte seinen von Alter und Askese geprägten Körper im Zentrum des vielfigurigen Gemäldes.[185] Noch stärker als sein Lehrer allerdings betonte er die Symptome des körperlichen Zerfalls: Nur mit einem Schurz bekleidet, kniet der Heilige, der sich nicht mehr aufrecht zu halten vermag, von seinen Ordensbrüdern gestützt, auf dem Boden. Mit letzter Kraft neigt er sich vornüber, um von dem zelebrierenden Priester die Hostie in Empfang zu nehmen. Sein Körper ist so von den Spuren des körperlichen Verfalls gekennzeichnet, dass sich die knochigen Rippen des Oberkörpers durch die dünne Haut drücken. Der Schlüsselbeinknochen und die Sehnen der Arme zeichnen sich deutlich ab. Die ausgemergelten Gesichtszüge lassen die Wangenknochen hervortreten. Die Augen sind tief eingesunken. Ledrige Hautfalten stauchen sich am Bauch.

Bellori rühmte an Domenichinos Gemälde die Qualität der Nachahmung von Carraccis Werk insbesondere was die faltige Haut anbelangt. Die faltige, trockene

[182] KOOS, Marianne: Haut als mediale Metapher in der Malerei Caravaggios. In: Weder Haut noch Fleisch. Das Inkarnat in der Kunstgeschichte, hrsg. v. Daniela BOHDE/M. FEND, Berlin 2007, S. 65-85.
[183] BOHDE u. FEND 2007b, S. 13.
[184] BOHDE 2007, S. 45.
[185] In Erwartung der Seligsprechung Filippo Neris begann die Kongregation „San Girolamo della Carità", in der Neri mehr als 30 Jahre verbracht hatte, eine Renovierung ihrer Kirche, die zwischen 1611 und 1615 ausgeführt wurde. Im Rahmen dessen wurde Domenichinos Gemälde für den Hochaltar bestellt. Domenichino erhielt dafür 240 Scudi für die etwa zweijährige Arbeit an dem Gemälde. Vgl. CROPPER, Elizabeth: New documents concerning Domenichino's 'Last Communion of St Jerome'. In: The Burlington Magazine (126. 1984), S. 149.

Haut der Flanken und auch „die leeren Brüste“, in denen weder Saft noch Fleisch sei, kommentierte er ausgiebig:[186]

> *„Es hält ein Junge ihn unter dem rechten Arm aufrecht, und indem er ihm die Schulter stützt, rutscht und faltet sich die trockene Haut an den Rippen und den, von Fleisch und Saft entleerten, Brüsten. Diese Figur ist so vollkommen, dass jeder Pinselstrich die Schwäche des Körpers und die Steifheit der äußersten Gliedmaßen zum Ausdruck bringt. Da die Gelenke und die Nerven steif geworden sind, öffnen sich die Arme kaum, zittern die Finger der Hände, sind die Füße eingezogen; und dort, wo sich der Brustkorb erhebt und der Bauch einfällt so wie er keucht: es ist die Farbgebung, die deutlich sichtbar diese Wirkung hervorbringt.“*[187]

Es fällt auf, dass Bellori gerade die Darstellung der faltigen Haut erwähnt und als ein besonderes Darstellungsproblem erkennt, dem sich Carracci und sein Schüler Domenichino widmen. Ist Belloris Kommentar als ein Hinweis darauf zu verstehen, dass die Materialität des alten Körpers zu jener Zeit vielleicht doch nicht nur als eine untergeordnete Spielart des Fleisches verstanden wurde, die als Gegensatz zu Erotik und Lebendigkeit, im Vorurteil der Oberflächlichkeit verhaftet bleiben musste? Erfordert die Haut als Antipode des Fleisches eine eigene Form der Darstellung und der Rezeption?[188]

---

[186] „[…] e s‘increspa l‘arida pelle dalle coste, e dalle mammelle vuote di carne e d‘umore.“ BELLORI 1672a, Vita Domenichinos, S. 37; BOHDE 2007, S. 45; 59, Anm. 25.
Dass er die ebenfalls eindrücklichen Falten am Rumpf von Carraccis Bild nicht erwähnt, lässt sich wohl darauf zurückführen, dass er einen Nachstich des Gemäldes von François Perrier verwandte. Domenichinos Bild dagegen konnte Bellori in Rom im Original studieren. Vgl. BOHDE 2007, S. 45.

[187] „Lo regge un giovane sotto il braccio destro, e nel sollevargli la spalla scorre, e s‘increspa l‘arida pelle dalle coste, e dalle mammelle vuote di carne e d‘ umore. Ed essendo questa figura compitissima, ogni tratto esprime la mancanza del corpo, e il rigore delle parti estreme; assiderati gli articoli, ed i nervi, s‘aprono appena le braccia, tremolano le dita delle mani, si ristringono quelle de‘piedi; ed anelando il petto si sollevano l‘ossa, e rientra lo stomaco: i quali effetti mostra distintamente il colore.” BELLORI 1672a, Vita Domenichinos, S. 37.

[188] BOHDE 2007, S. 45.

4.2. Die Auseinandersetzung mit der Antike als Ausgangspunkt für eine neue künstlerische Auffassung des alten Körpers

Für die Künstler der Frühen Neuzeit waren die antike Überlieferung und ihr Körperbild prägend. In der Forschung wird der Blick regelmäßig auf den Vorbildcharakter antiker Fundstücke jener Zeit gelenkt, wie sie François Perrier in seiner Abhandlung „Segmenta nobilium signorum et statuarum" in 100 Bildtafeln exemplarisch verzeichnete.[189] Bereits als Frontispiz (Abb. 23) erschien in Perriers Werk 1638 so der bereits damals viel zitierte „Torso von Belvedere" (Abb. 24). Seit Beginn des 16. Jahrhunderts wurde dieser geradezu als Evokation der Antike betrachtet und prägte die zeitgenössische Rezeption der antiken Körperauffassung im künstlerischen Bereich bedeutend mit.[190] Wie die Kunstgeschichte anhand der Rezeption der Skulptur aufzeigte, wuchs mit dem zeitgenössischen Interesse an antiken Werken in den humanistischen und künstlerischen Kreisen jener Zeit die Begeisterung für historische Torsi und Sitzfiguren, zu deren normativem Vorbild schnell der Belvedere-Torso wurde.[191] Da die Nachfrage nach historischen Torsi durch originale antike Stücke kaum gedeckt werde konnte, entstanden neben vielen künstlerischen Studien der Skulptur zahlreiche Nachbildungen des Torso. Bei diesen handelt es sich allerdings nicht um Kopien im engeren Sinne. Weisen diese Nachbildungen zwar die grundlegende Form des Originals auf, wurden sie oft verändert in neue bildsyntaktische Kontexte gestellt.[192] Oftmals sind sie sogar noch „vollständiger" als das antike Original. Dabei lässt sich das Ausmaß der vorgenommenen „Korrekturen" kaum durch einen zum Zeitpunkt ihrer Entstehung weniger fragmentierten Zustand des Torsos erklären, als dass sie auf ästhetische Hintergründe verweisen.[193]

---

[189] KAT. PYGMALIONS WERKSTATT, S. 120.
[190] Hierzu existiert umfangreiche Literatur, wie beispielsweise SCHWINN, Christa: Die Bedeutung des Torso von Belvedere für Theorie und Praxis der bildenden Kunst vom 16. Jahrhundert bis Winckelmann, Bern et al. 1973; SCHNELL, Werner: Der Torso als Problem der modernen Kunst, Berlin 1980; DER TORSO. Ruhm und Rätsel (Ausstk.), hrsg. v. Raimund Wünsche, München 1998. Wie François Perriers Frontispiz-Kupferstich von 1636, auf dem Chronos durch einen Biss in den Armstupf des Torso die Gefährdung der antiken Kunst vorführt, zeigt, wurde die Statue seit dem frühen 17. Jahrhundert im erweiterten Sinn auch als Symbol der Vergänglichkeit rezipiert. Vgl. KRÜGER-FÜRHOFF 2001, S. 37.
[191] SCHNELL 1980, S. 12.
[192] Ebd. S. 12.
[193] Ebd. S. 12.

Deutlich wird dies anhand eines Gemäldes Bernardo Licinios aus dem Jahr 1524 (Abb. 25), in dem dieser seinen Bruder Arrigo und dessen Familie porträtierte. In dem Werk hält einer der Söhne Arrigos am rechten Bildrand die Statuette eines sitzenden männlichen Torsos in Händen, der in seiner Formgebung und den angezeigten Bruchstellen stark an den Belvedere-Torso erinnert. Gegenüber dem Original ist die Figur allerdings komplettiert und in eine sichtlich gefälligere Form gebracht: Die Beschädigungen des rechten Brustmuskels und des rechten Armstumpfes sind ausgebessert. Der linke Unterschenkel wurde gar vollkommen ergänzt. Zudem ist die Fragmentierung gemildert, indem trotz der zu erkennenden Bruchstellen an Armen und Hals die Körperstruktur nicht durch Zerstörungen verunklärt ist.[194]

Ähnliches zeigt sich in einem Bildnis aus dem Umkreis Giorgiones, das um 1510 datiert werden kann (Abb. 26). Ein Mann in mittleren Jahren, steht, mit dem Körper leicht nach links gewandt, die Augen auf den Betrachter gerichtet, hinter einer Brüstung, auf der im Vordergrund ein männlicher Steintorso liegt.[195] Zwischen dem Daumen und dem Zeigefinger seiner rechten Hand, die auf dem Rücken der Figur aufliegt, hält er den senkrecht stehenden Schenkel eines Zirkels. Der zweite Zirkelschenkel ist in die linke Schulter des Torsos eingestochen. Die charakteristische Form des demonstrativ im Vordergrund präsentierten Torsos ist deutlich hervorgehoben. Der Betrachter blickt direkt auf die Bruchstelle am Hals und die Fläche des linken Oberschenkelstumpfes, die in den Bildraum in Richtung des Betrachters ragt. Die Bruchstellen sind jedoch deutlich geglättet und eher Schnitten vergleichbar als wirklichen Brüchen, sodass der Eindruck von Verfalls und Reduktion gemildert ist.[196]

Diese Vervollständigung und Idealisierung des Torsos von Belvedere findet sich auch in zeitgenössischen anatomischen Darstellungen. Im fünften Buch seines Werkes präsentierte Vesalius beispielsweise die menschlichen Bauch- und Geschlechtsorgane nicht anhand ganzfiguriger Darstellungen, sondern wählte Illustrationen von halber Druckseitengröße, die antikisierte Torsi zeigen. Am deutlichsten tritt diese Verbindung am zweiundzwanzigsten Bauchsitusbild bzw. dem achten Torso des fünften Buches der „Fabrica“ (Abb. 27) zu Tage: Der

[194] SCHNELL 1980, S. 13.
[195] Ebd. S. 13.
[196] Ebd. S. 13.

Betrachter sieht sich einem Skulpturenfragment gegenüber, das formals offenbar zu einer männlichen Figur gehörte. Es fällt nicht schwer, den Torso, der in Vesalius' Werk durch den Druck seitenverkehrt erscheint, mit dem Belvedere-Torso zu assoziieren.[197] In der medizinischen Fachliteratur wurde so die idealisierte Körperlichkeit der Statue auf deren organische Korrektheit zurückgeführt, was das doppelte Interesse reflektiert, das die Statue bei bildenden Künstlern und Anatomen jener Zeit fand: Einerseits dienten Kopien des Torsos seit Mitte des 16. Jahrhunderts bevorzugt als Vorlage für Aktstudien, andererseits fungierten Abbildungen des Torsos und anderer antiker Plastiken in anatomischen Atlanten als Folien für die Platzierung und Darstellung menschlicher Organe.[198] Das Vorbild der klassischen Antike wurde zum Grundbild der idealisierten, kanonischen Anatomiedarstellung.

Diese idealisierende Strategie lässt sich auch anhand der Oberflächenbehandlung der Statue sowie deren Rezeption erkennen. Trotz der kaum zu überbietenden Muskelausstattung und -anspannung verlaufen unter der Haut der antiken Skulptur keine Adern.[199] Auch andere geringfügige „Unterbrechungen" wie Hautfalten, Knochen oder Sehnen sind weder an der antiken Skulptur noch an ihren Nachbildungen festzustellen. Die Glätte der Oberfläche des athletischen Körpers lässt vielmehr alles Alter wie auch die Sterblichkeit und den Verfall des Menschen vergessen. Es scheint, als wenn bereits das antike Original durch die Ausgrenzung von Falten, Adern oder Sehnen an der Oberfläche den Eindruck vermitteln wollte, dass diese Körperelemente einen geringen künstlerischen Stellenwert besäßen und sich diese Wahrnehmung in ihrer frühneuzeitlichen Rezeption so fortsetzte.[200]

Bezieht man weitere antike Werke in die Betrachtung ein, so erhärtet sich dieser Verdacht, dass die Wiedergabe der Haut in der Antike vergleichsweise einförmig gewesen sei, allerdings nicht. An den zu jener Zeit bekannten antiken Statuen finden sich durchaus derartige Oberflächenmerkmale. Welche Möglichkeiten der Oberflächengestaltung in hellenistischer Zeit gegeben waren, verdeutlichen

[197] FICHTEL 2005, S. 274.
[198] KRÜGER-FÜRHOFF 2001, S. 42f.
[199] KÖRNER, Hans: „Die Epidermis der Statue". Oberflächen der Skulptur vom späten 17. bis zum frühen 19. Jahrhundert. In: Weder Haut noch Fleisch. Das Inkarnat in der Kunstgeschichte, hrsg. v. Daniela BOHDE/M. FEND, Berlin 2007, S. 115.
[200] KRÜGER-FÜRHOFF 2001, S. 43, 66.

beispielsweise die Münchner Version der antiken Skulptur der „Trunkenen Alten“ (Abb. 28) und die antike Marmorstatuette der „Alten Hirtin“ aus dem Konservatorenpalast in Rom (Abb. 29). Die „Trunkene Alte“ der Münchner Glyptothek ist eine der beiden noch existierenden römischen Kopien eines hellenistischen Originals des späten 3. Jahrhunderts v. Chr. Die 92 cm hohe Marmorskulptur zeigt eine auf dem Boden sitzende, verwahrloste alte Frau, die in ihrem Schoß eine große Weinflasche umklammert hält. Vom Wein berauscht, hat sie den Kopf in den Nacken gelegt. Der Mund ist zum Lallen geöffnet, sodass Zahnlücken sichtbar werden. Hart treten die Wangenknochen hervor und stauen sich die ledrigen Hautfalten der eingefallenen Wangen um die Mundwinkel. Deutlich zeichnen sich die Knochen des Schultergürtels und die spitzen Schulterblätter des ausgemergelten Körpers ab. Das Gewand ist halb über den linken Arm hinabgerutscht und entblößt den mageren Körper mit der faltigen Haut der Brüste.[201]

Die Marmorstatuette einer alten Hirtin oder Bäuerin aus dem 2. Jahrhundert v. Chr. – wiederum die römische Kopie eines griechischen Originals – zeigt die gleiche, schonungslos naturnahe Darstellung eines alten Menschen: Der Körper der alten Hirtin ist so ausgemergelt und von den Spuren des Verfalls geprägt, dass die geschlechtsspezifischen Merkmale fast nicht mehr zu erkennen sind. Die gebeugte Haltung, der unsichere Schritt, die schlaff über dem ausgezehrten Brustkorb hängenden Brüste und die hervorragenden Rippen beschreiben mit anatomischer Genauigkeit die äußeren Symptome des Alters. Die Körperoberfläche ist detailliert ausgearbeitet: Die Haut ist so dünn, dass die verzweigten Adern über dem Brustkorb zu erkennen sind. Am Hals sind die unteren Zungenbeinmuskeln nur als

[201] Von den beiden Kopien der „Trunkenen Alten“ befindet sich eine in der Münchner Glyptothek, eine andere in den Kapitolinischen Museen in Rom. Die Skulptur aus dem 3. Jahrhundert v. Chr. muss aufgrund der zahlreichen römischen Kopien schon in der Antike als herausragendes Kunstwerk angesehen worden sein. Von der Kopie aus den Kapitolinischen Museen in Rom ist der Fundort bekannt. Sie stammt aus einer römischen Villa, wo sie, wahrscheinlich im Garten, zusammen mit anderen Kopien griechischer Kunstwerke ausgestellt war. Einen Anhaltspunkt für den Kontext, in dem die original griechische „Trunkene Alte“ zu sehen war, liefert der Efeukranz, mit welchem die Flasche zwischen den Knien der Alten umwunden ist. Er zeigt an, dass das Gefäß wohl anlässlich eines Festes zu Ehren des Weingottes Dionysos geleert wurde. In Kontrast zum Erscheinungsbild des Körpers steht das kostbare, in reichen Falten weich fließende Gewand aus einem offenbar feinen Stoff. Die Ohrläppchen sind zudem durchbohrt, waren folglich ursprünglich mit Ohrschmuck aus anderem Material, wahrscheinlich Bronze, ausgestattet. An der linken Hand trägt die Figur zwei Ringe. Vgl. THOMAS, Renate: Alt und ‘Häßlich‘? Vom Umgang der Antike mit dem Alter. In: ALTERSBILDNISSE in der abendländischen Skulptur (Ausstk.), hrsg. v. Christoph Brockhaus, Duisburg 1996, S. 51f. Siehe zu diesem Werk auch ausführlich ZANKER, Paul: Die trunkene Alte. Das Lachen der Verhöhnten, Frankfurt am Main 1989.

erschlaffte, hängende Hautlappen zu erkennen.[202] Neben diesen zur damaligen Zeit bekannten antiken Beispielen hätte das Wissen um den zeitgenössischen Umgang mit den antiken Fundstücken, deren Oberflächen bei Restaurierungen oftmals abgerieben wurden, eigentlich zu einer generellen Vorsicht der frühneuzeitlichen Künstler gegenüber der Beurteilung der Oberflächen antiker Skulpturen führen müssen. Wie der „Belvedere-Torso" zeigt, wurden die antiken Oberflächen zu jener Zeit in Zeichnungen und Nachbildungen dennoch weithin als relativ detailarm rezipiert.[203]

Vor diesem Hintergrund erscheint eine Gartenskulptur des Künstlers Pierre Puget aus dem Versailler Schlosspark interessant (Abb. 30). Die Skulptur Pugets, der als Schüler Pietro Cortonas in Rom seine künstlerische Ausbildung zum Bildhauer, Maler und Architekten erhielt, zeigt den Athleten und Olympiasieger Milon aus Kroton. Den Quellen nach wollte sich dieser noch im reifen Alter seiner Körperstärke versichern, musste sich jedoch hilflos von Wölfen, die Puget zu einem Löwen stilisierte, auffressen lassen.[204] Wenngleich in der Kunstgeschichte wiederholt der Umstand beklagt wurde, dass die ungeschützte Aufstellung im Freien die Epidermis der Skulptur in Mitleidenschaft gezogen habe, galt das Werk von Beginn an als ein Paradigma der Ausdrucksfigur. Wie Hans Körner in seinem Aufsatz „‚Die Epidermis der Statue'. Oberflächen der Skulptur vom späten 17. bis zum frühen 19. Jahrhundert" 2007 aufzeigte, hatten gerade die Gestaltung der Haut und die ausdifferenziert gearbeitete Oberfläche an dieser Expressivität einen entscheidenden Anteil. Wie heute noch zu erkennen ist, kontrastiert der am nackten Körper polierte Carrara-Marmor mit dem naturnah charakterisierten Löwenfell, der wiederum völlig anderen Oberflächenstruktur des Baumstammes sowie den mit dem schräg angesetzten Spitzeisen erzeugten groben Felsstrukturen.[205] Auffallend ist vor allem die Darstellung des Leidens am Körper der Figur: Höchste Anspannung zeigt sich im zurückgeworfenen Kopf, im sich versteifenden rechten Bein, in den sich krümmenden Zehen, den Muskelpartien und den geschwollenen Adern. Diese treten an den Füßen und Unterschenkeln, über der linken Brust und in

[202] THOMAS 1996, S. 49; BUSSAGLI, Marco: Der menschliche Körper. Anatomie und Symbolik, Berlin 2006, S. 206.
[203] KÖRNER 2007, S. 113.
[204] Ebd. S. 110.
[205] Ebd. S. 110.

der Halspartie sowie am rechten Arm in Folge der gequälten Wendung des Kopfes der Figur stark hervor.[206]

In seiner Ausdifferenzierung der Körperoberfläche berief sich Puget auf antike Vorbilder. Dies zeigt sich beispielsweise in einem 1726 verfassten Künstlerlob des südfranzösischen Bildhauers Jean Dedieu. Pugets Schüler Dedieu bezeichnete ihn darin explizit als den Überwinder der Künstler des Laokoon:

> *„In der Gestalt des Laokoon sieht man gut diesen Ausdruck [von Leid], aber der berühmte Puget hat dank seiner großen Kunst der Materie Leben verliehen, so, dass man alle Teile sich mühen und leiden sieht.“*[207]

Das exemplarische Leiden Laokoons, d.h. eines Vaters und seiner beiden Söhne im verzweifelten Kampf mit zwei Schlangen, gehörte seit der Entdeckung der Skulpturengruppe im Jahr 1506 zu den besonders intensiv rezipierten Themen der Antike (Abb. 31). Sie stellte offenbar auch für Puget das nachzuahmende und zu überbietende Vorbild dar.[208] In einem Vortrag, den Gerard van Opstal 1667 angesichts eines Gipsabgusses des Laokoon vor den Mitgliedern der von ihm mitbegründeten, französischen Kunstakademie hielt, formulierte er künstlerisch den Maßstab: Der Schmerz des Laokoon sei „ausgebreitet im Antlitz, aber auch in den anderen Teilen des Körpers, und sogar bis in die Extremitäten der Füße hinein, deren Zehen sich krampfhaft einziehen“.[209] Geradezu als Musterbeispiel der von Descartes gegebenen Begründung der Physiologie wird der leidende Laokoon von van Opstal beschrieben: Von der Zirbeldrüse ausgehend, breiten sich „Geister“ über den ganzen Körper aus. Nicht einen Teil des Körpers gebe es, „in dem man nicht die Verwirrung und Unruhe wiedererkennt, die ein Mann empfindet, der sich in

---

[206] KÖRNER 2007, S. 110.

[207] „On voit bien cette expression dans la figure du Laocoon, mais l‘illustre Puget par son grand art a donné la vie à la matière en sorte que l‘on voit que toutes les parties travaillent et soufrent.” Dedieus Manuskript ist verloren, überliefert wurde seine Würdigung der Kunst Pugets durch Joseph Bougerel: Memoires pour servir à l‘histoire de plusieurs hommes illustres de provence, Paris 1752. Hier zitiert nach BRESC-BAUTIER, Geneviève: Pierre Puget. Milon de Crotone, Paris 1996, S. 40; KÖRNER 2007, S. 112; 129, Anm. 31.

[208] KÖRNER 2007, S. 112.
Der Priester Laokoon, so die Überlieferung Vergils, warnte entgegen einer göttlichen Weisung die Trojaner vor der Kriegslist des hölzernen Pferdes und wurde deshalb von zwei Seeschlangen angegriffen, die ihn selbst wie auch seine beiden Söhne durch Giftbisse und die erdrosselnde Macht ihrer Körper töteten. Vgl. KRÜGER-FÜRHOFF 2001, S. 159f.

[209] „La douleur est répanduë sur tout le visage, mais ancore dans les autres parties du corps, & même jusque à l‘extremité des pieds dont les doigts se retirent avec contraction.” André Félibien: Conférences de l‘Académie Royale de peinture et de sculpture. Pendant l‘anné 1667, Paris 1669, S. 29f. Zitiert nach KÖRNER 2007, S. 112; 129, Anm. 31.

einem solchen Zustand befindet".[210] Van Opstal gab zugleich an, wo der Versuch einer Überbietung des Laokoon anzusetzen hatte: Seine akademischen Zuhörer und er legten Wert auf die Feststellung, dass Laokoon ein Prinz gewesen sei, was wiederum die Frage nach dem Dekorum aufwarf. Einen Königssohn mit allzu ausgeprägten Muskeln darzustellen, dem Herkules Farnese vergleichbar, sei unangemessen, da er seiner hohen Abstammung wegen nicht mit „schweren und mühseligen Arbeiten" beschäftigt gewesen sei.[211] Van Opstal zog eine weitere, medizinische Begründung heran, um zu erklären, warum trotz größter Anspannung im Körper des Laokoon die Adern wenig auffielen: Furcht und Traurigkeit vereint mit großem Schmerz verengen die Öffnung des Herzens, ließen das Blut langsamer durch die Adern fließen und beanspruchen deshalb weniger Platz, sodass die Adern des Laokoon nicht übermäßig ausgeprägt seien.[212]Auch da anders keine Möglichkeit der Überbietung der antiken Skulptur in der körperlichen Darstellung in Sicht schien, wurden so die Adern des Milon und mit ihnen die Details, die seinen Körper bei Puget beleben, zu einem entscheidenden Argument in dieser Frage. Es scheint kein Zufall gewesen zu sein, dass Puget gerade mittels eines alternden Männerkörpers mit der antiken Kunst, die sich für ihn durch detailarme Oberflächen auszeichnete, konkurrierte.[213]

Das Lob der Lebendigkeit, das dem Körper von Pugets Milon zuteil wurde, begegnete einem, wie oben ersichtlich wurde, allenthalben in der antiken und neueren Kunstliteratur, wenn die Meisterschaft der Bildhauer gepriesen wurde. In der Plastik galt dieses Lob der Fähigkeit, Fleisch so überzeugend in Marmor wiederzugeben, dass der Betrachter meint, der Marmor erweiche und müsse dem Druck der fühlenden Hand nachgeben.[214] Dadurch wurde die skulpturale Oberfläche von ihrer Nachgiebigkeit, mithin ihrer Passivität her definiert. Wie in der Malerei zogen in der Plastik insbesondere weibliche und halbweibliche Figuren sowie Jünglinge bevorzugt dieses Lob auf sich. Doch auch bei athletischen

[210] Félibien spricht auf S. 32 von „esprits". „De sorte qu'il n' y a pas une seule partie dans tout le corps où l'on ne reconnoisse le trouble & l'agitation qu´a pu ressentir un homme qui s´est trouvé dans un pareil estat." André Félibien: Conférences de l'Académie Royale de peinture et de sculpture. Pendant l'anné 1667, Paris 1669, S. 37f. Zitiert nach KÖRNER 2007, S. 112; 129, Anm. 33.
[211] „Occuppé à des travaux rudes & penibles." André Félibien: Conférences de l'Académie Royale de peinture et de sculpture. Pendant l'anné 1667, Paris 1669, S. 32. Zitiert nach Ebd. S. 112; 129, Anm. 34.
[212] Ebd. S. 112.
[213] Ebd. S. 116.
[214] Ebd. S. 116.

Männern konnte das auf die Lebendigkeit der Hautdarstellung abzielende Künstlerlob im Passiv ausgesprochen werden. Von Kephisodotos, dem Sohn des Praxiteles, wird, wie die Naturgeschichte des Plinius erzählt, beispielsweise „eine herrliche Gruppe von Ringern zu Pergamon gerühmt, bei der die Finger eher in Fleisch als in Marmor eingedrückt zu sein scheinen“.[215] Bei Pugets Skulptur ist das Relief aus Muskeln, Adern und Sehnen, das sich durch die Haut drückt, Ausdruck von Kraft, Anspannung und Leiden. Es ist ein Ausdruck von anschaulicher Lebendigkeit, die bei Puget nicht länger an der weichen Haut eines jugendlichen Athleten vorgeführt wird, sondern die Auseinandersetzung mit der Antike im Zeichen der dank Altersspuren und Leid markanter gewordenen männlichen Haut sucht.[216] Puget nutzte die Strategien einer Kunst der ausdifferenzierten Oberfläche, um die antike Skulptur an ihrer für ihn und seine Zeitgenossen vermeintlich schwächsten Stelle, der Wahrheit des Fleisches und der Haut, zu überbieten, und steigerte die Haut des Athleten zu einer deutlich von Altersspuren gekennzeichneten.[217]

Diese Auffassung des guten Bildhauers als eines Künstlers, der auch die Unregelmäßigkeiten und Defizite der Haut darstellen kann, findet sich auch bei Rubens. In seiner Abhandlung „De imitatione statuarum“ steht um 1610 ebenfalls die Körperphysiologie mit den natürlichen Merkmalen der Haut im Mittelpunkt. Zur Vervollkommnung der malerischen Fähigkeiten eines Künstlers erachtet Rubens darin die Nachahmung von antiken Statuen für notwendig. Er warnt allerdings davor, den Stein selbst mit seiner glatten Oberfläche anstelle der natürlichen Körperform nachzuzeichnen:

> *„Vieles nämlich ist sogar bei den besten [Statuen] zu beobachten, […] und zwar besonders die Verschiedenartigkeit der Schatten [von lebenden Körpern und Statuen], weil [am lebendigen Körper] Fleisch, Haut und Knorpel durch ihr Durchscheinen viele Schroffheiten mildern, die bei den Statuen vorkommen mit ihrer Dunkelheit und einem Schatten, der durch seine Dichtigkeit den unerbittlich entgegenstehenden Stein verdoppelt. Füge hinzu, daß einige Teilformen der Körperoberfläche bei allen Bewegungen veränderlich sind, daß*

[215] „Cuius laudatum est Pergami symplegma nobile digitis corpori verius quam marmori impressis.“ Plinius Secundus d.Ä.: Naturalis historiae libri XXXVII. Liber XXXVI/Naturkunde. Zitiert nach KÖRNER 2007, S. 117; 131, Anm. 63.
[216] Ebd. S. 116.
[217] Ebd. S. 123.

sie durch die Beweglichkeit der Haut entweder losgelassen oder zusammengezogen werden, daß sie von den Bildhauern [aber] im allgemeinen vermieden werden, daß sie dennoch gelegentlich von den besten zugelassen werden und daß sie [schließlich] gewiß für die Malerei, allerdings mit Mäßigung, notwendig sind. Durch das Licht sogar jeder Menschennatur widersprechend, unterscheiden sie [die Statuen] sich [von den lebendigen Körpern] durch den steinernen Glanz und das harte Licht, das die Oberflächen mehr hervorhebt, als angemessen ist, und die Augen beeindruckt."[218]

Während bei Marmorstatuen die Formwechsel oftmals zu schroff, die Körperoberfläche entgegen der Beweglichkeit der Haut zu wenig durchgeformt und die Reflexe der erhabenen Stellen zu stark sind, bestehen für Rubens „lebendige Körper" aus unterschiedlichen, sowohl starren und unbeweglichen als auch weichen Materialien. Gerade das Durchscheinen von Fleisch, Haut, Knorpeln und Knochen sowie die Beweglichkeit der Epidermis, die sich in Hautfalten und als auf der Haut verschwimmende Lichtreflexe ausdrückt, prägen für ihn den lebendigen Eindruck.[219] Auch wenn Rubens hier wohl mitunter im Rahmen des Paragone Stellung zugunsten der Malerei bezieht, wird deutlich, dass er einer glatten Oberfläche eine ausdifferenzierte Körperoberfläche, an der die Verschiedenartigkeit von „Fleisch, Haut und Knorpeln" sowie deren Beweglichkeit deutlich wird, vorzieht. Durch sie ließe sich jene wünschenswerte Lebendigkeit erzielen, die auch Puget als Möglichkeit zur Überbietung der vermeintlich einförmigen Antike ansah.

Auch in seiner Malerei lässt sich Rubens' Auseinandersetzung mit der antiken Oberflächenbehandlung am menschlichen Körper nachvollziehen. In seinem Gemälde des „Sterbenden Seneca" von 1612/13 (Abb. 32) aus der Alten Pinakothek in München bezieht er sich bei der Körpergestaltung deutlich auf die antike Skulptur des „Sterbenden Seneca", die sich heute im Louvre befindet (Abb. 33).

---

[218] „Una autem maxima est statuarum optimas utilissimas, ut viles inutiles esse, vel etiam damnosas nam tyrones ex iis nescio quid crudi, terminati & difficilis molestaque anatomiae dum trahunt videntur proficere, sed in opprobrium naturae, dum pro carne marmor coloribus tantum repraesentant. Multa sunt enim notandaimo & vitanda etiam in optimis accidentia citra culpam artificis praecipue differentia umbrarum, cum caro, pellis, cartilago sua diaphanitate multa leniant precipitia in statuis nigredinis & umbrae quae sua densitate saxum dublicat inexorabiliter obvium. Adde quasdam maccaturas ad omnes motus variabiles & facilitate pellis aut dimissas aut contractas astatuariis vulgo evitatas, optimis tamen aliquando admissas, Picturae certo sed cum moderatione necessarias. Lumine etiam ab omni humanitate alienissimae differunt lapideo splendore & aspera luce superficies magis elevante ac par est, aut saltem oculos fascinante." Piles, Roger de: Cours de peinture par principes, Arkstée & Merkus, Paris 1766, S. 128f. Deutsche Übersetzung zitiert nach HEINEN 2001, S. 79f.

[219] Ebd. S. 80.

Bereits kurz nach ihrer Auffindung wurde die antike Skulptur mit der von Tacitus geschilderten Szene des Selbstmordes Senecas in Verbindung gebracht. Ab 1620 befand sie sich in der Villa Borghese in Rom. Gezeigt wird in der römischen Kopie Seneca, der sich, von Nero zum Selbstmord gezwungen, die Adern an Armen und Beinen öffnete und, um den Fluss des Blutes zu beschleunigen, in ein Becken mit heißem Wasser stieg. Die ausführliche Schilderung Tacitus‘ vom langsamen, qualvollen Tod des Philosophen und dessen letzter Rede an seine Schüler ist in einem einzigen Augenblick erfasst: Der aus schwarzem Marmor gearbeitete, geschwächte Philosoph steht, leicht nach vorn gebeugt und den Blick nach oben gerichtet, mit eingesunkenen, zittrigen Knien in seinem Bad, in welches das Blut rinnt. Das Becken ruht auf einem gekehlten Fuß und wird von zwei Widderköpfen sowie zwei Ringen geschmückt. Seinen linken Arm hält der Gelehrte gesenkt während er seine Rechte in einem Redegestus erhoben hat. Auch der Mund scheint zur Rede geöffnet zu sein. Bis auf eine Schärpe aus hellbraun geflecktem Alabaster, die er um die Hüften geschlungen trägt, ist er nackt. Der alte, abgezehrte Körper mit den hervortretenden Sehnen und Adern ist außerordentlich naturgetreu wiedergegeben. Insbesondere am Hals und im Bauchbereich zeigt sich faltige Haut. In das Gesicht haben sich tiefe Falten eingegraben. Der Bart und das Haar auf dem teilweise kahlen Schädel sind struppig.

Da sich authentische Porträtbüsten antiker Herrscher und Denker unter römischen Sammlern zu jener Zeit größter Beliebtheit erfreuten, wurde der Fund der lebensgroßen antiken Plastik, die in der überlieferten „Historia“ dargestellt ist, als außerordentlich wertvoll geschätzt. Als Folge dessen entstanden zahlreiche Zeichnungen und Studien der Figur von Künstlern, die Italien zu jener Zeit bereisten. Auch Rubens zeichnete die Skulptur während seines Italienaufenthaltes mehrmals aus verschiedenen Blickwinkeln in ergänztem Zustand und übernahm sie schließlich in sein Gemälde (Abb. 32).[220] Durch die vor dem Original angefertigten

[220] Rubens‘ Kreidezeichnungen, die sich heute zum größten Teil in St. Petersburg in der Eremitage und in Mailand in der Biblioteca Ambrosiana befinden, geben auch Aufschluss über den Restaurierungsprozess, der spätestens 1608 abgeschlossen gewesen sein musste. Vermutlich befand sich die Statue bereits im Besitz des Kardinals Borghese, als Rubens sie zeichnete. Während das Becken eine moderne Zutat ist, waren die Arme wahrscheinlich bereits bei dem antiken Werk angesetzt und wurden gemeinsam mit dem Torso gefunden. Die Alabasterschärpe ist aus vielen Stücken zusammengesetzt. Antike und moderne Partien können kaum eindeutig voneinander geschieden werden. Modern sind auch die aus Email gearbeiteten Augen mit dem nach oben gerichteten Blick. Vgl. hierzu KALVERAM, Katrin: Die Antikensammlung des Kardinals Scipione Borghese, Worms am Rhein 1995.

Zeichnungen konnte Rubens die Figur nahezu unverändert übernehmen und steigerte deren szenisch erzählenden Charakter noch durch die Hinzufügung einiger Assistenzfiguren wie einem Arzt, Soldaten und einem Schüler Senecas. Er stellte ihren Körper detailgetreu mit allen Defiziten der Körperoberfläche dar: Stärker als es an der glatten, glänzenden Oberfläche der antiken Skulptur deutlich wird, zeigt er die spröde, fleckige und von Rötungen durchzogene Haut des Alten. Die Hautfalten an Brust und Rumpf hebt er durch verfließende Schattenpartien besonders hervor. Die Fleischigkeit der Oberschenkel setzt er in Kontrast zu den durchscheinenden Knochen und Rippen an der Brust. Insbesondere am Hals treten die Sehnen hervor. Zudem akzentuiert Rubens den Verlauf der Adern am Körper. Um das Geschehen weiter zu verdeutlichen, betont er diese stark und verleiht dem Körper durch das pulsierende Blut, das die Adern schwellen lässt, wie auch die ausdifferenzierte Oberfläche Lebendigkeit. Er bezieht so durch seinen Rückgriff auf die damals überaus bekannte Plastik die antike Oberflächengestaltung nicht nur in seine theoretische Abhandlung, sondern auch seine Malerei mit ein. Wie Puget in der Plastik, so scheint Rubens in der Malerei die antike Leistung in Lebendigkeit und Dramatik durch die Materialität des Körpers noch übertreffen zu wollen, sodass letztlich die Antike die Grundlage für den künstlerischen Maßstab in der Darstellung des alten Körpers bot.

In Rom setzte sich zu jener Zeit auch Rosso Fiorentino mit dem Körperkonzept der Laokoon-Gruppe auseinander. Als Fiorentino 1524 in Rom eintraf, konnte ihm Raffaels ehemaliger Drucker Baverio de Carrocci eine Zeichnung abgewinnen, die er von Gian Giacomo Caraglio stechen ließ (Abb. 34). Das Blatt, dessen Beliebtheit und Verbreitung noch in der zweiten Hälfte des Cinquecento durch eine Kopie im Umkreis Giovanni Battista Naldinis dokumentiert sind, zeigt nach Giorgio Vasari „eine Figur mit einem ausgemergelten Körper, die einen Totenkopf in der Hand hält und auf einer Schlange sitzt, während ein Schwan singt“.[221] Mit dieser Beschreibung benannte Vasari zwar die auffälligsten Elemente des Stichs, jedoch

[221] „[…] una sua figura di notomia secca, che ha una testa di morte in mano e siede sopra un serpente, mentre un cigno canta“. Vasari, Giorgio: Le vite de‘ più eccellenti pittori scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568, Florenz 1966-1987, Bd. 5. Zitiert nach SCHMIDT, Eike D.: ‘Furor‘ und ‘Imitatio‘. Visuelle Topoi in den Laokoon-Parodien Rosso Fiorentinos und Tizians. In: Visuelle Topoi. Erfindung und tradiertes Wissen in den Künsten der italienischen Renaissance, hrsg. v. Ulrich PFISTERER/M. SEIDEL, München et al. 2003, S. 351.

nicht dessen eigentliches Thema, das sich auch durch ein zweistrophiges Gedicht, welches sich auf zwei Abzügen unter dem Stich findet, nicht eindeutig erschließt.[222]

Wie Eike Schmidt in seinem Aufsatz „‚Furor' und ‚Imitatio'. Visuelle Topoi in den Laokoon-Parodien Rosso Fiorentinos und Tizians" 2003 aufzeigte, lassen sich diese, für sich genommen teils äußerst vieldeutigen ikonografischen Elemente gruppiert gleich in mehreren semantischen Feldern wieder finden, die als thematischer Rahmen und Ausgangspunkt für die Deutung in Betracht kommen. Ein solches Themenfeld ist beispielsweise die Ikonografie eines Asketen, wie des heiligen Hieronymus: Der abgemagerte Körper und die Nacktheit der zentralen Gestalt sind wesentliche Kennzeichen des fastenden, ohne schützende und schmückende Kleidung lebenden Einsiedlers, dem häufig der Totenschädel als Memento mori dient. Das urwaldartige Dickicht ist ein bevorzugter Locus terribilis, wohin sich Asketen in der Kunst aus der menschlichen Zivilisation zurückziehen.[223] Selbst Drachen sind vor allem in der venezianischen Malerei öfter in Asketen-Darstellungen anzutreffen. Trotz dieser Übereinstimmungen ist eine Deutung von Rossos Gestalt als die eines Büßers oder Asketen nach Eike Schmidt auszuschließen, insbesondere deshalb, weil jegliches religiöse Symbol fehlt. Kein Kreuz, kein als Bibel deutbares Buch ist dargestellt. Weder betet die Figur noch blickt sie zum Himmel. Vielmehr zeigt das Schreien, dass sie sich von den Dämonen einschüchtern lässt.[224] Für ein Verständnis der nackten Figur „in malam partem" spricht hingegen, dass nicht nur der Totenschädel, Schlangen und Drachen in der Ikonografie des Bösen heimisch sind, sondern auch, dass die wirr wehenden Haare und vor allem das schreiende, von Schmerz verzerrte Gesicht zu den Merkmalen gehören, die oft zur Charakterisierung verlorener Seelen in der Hölle eingesetzt werden. Vielfach wurde dabei, so Schmidt, auch die Nacktheit zur Kennzeichnung von Sündern verwendet. Das Dunkel des Hintergrundes wie auch der Schwan wurden als Evokation des Todes angesehen. Wie Schmidt darlegt, lässt

---

[222] Per aspri boschi e solitario horrore / Barbuto magro vo solingo e nudo / Di rabbia colmo e carco di dolore / Squallido inculto hirsuto horrendo e crudo / Tenebre oscure, notti, ombre e terrore / Negli occhi spaventosi albergo e chiudo / Tal che s'el Cigno me rincontra a sorte / Canta, chel corspo mio gli par la morte

Dherba mi pasco in quest'horrido bosco / di fele amaro tinta et immature / Bevo di serpi il più maligno tosco / In un teschio di morte afflitta e scura / Il seggio è un drago a me ch'io non conosco / Altro appoggio conforme a mia figura / E dormo sì tra qualche sasso o sterpe / Che, qual per tronco in me l'hedera serpe. Zitiert nach SCHMIDT 2003, S. 351.

[223] Ebd. S. 351.

[224] Ebd. S. 353.

sich der Stich somit zwar in der Druckgraphik des 16. Jahrhunderts in Serien mit gruseligen Episoden einreihen, es gibt jedoch keine Hinweise hinsichtlich einer präziseren Identifikation der Figur des Schreienden mit einer bestimmten bekannten Gestalt.[225]

Rosso scheint sich in seinem Kupferstich hingegen auf die Hauptfigur der 1506 wiederentdeckten Laokoon-Gruppe zu beziehen (Abb. 31), deren Körperhaltung die Figur im spiegelverkehrten Sinne einnimmt: Der mehrfach antithetische Figurenaufbau mit einem gestreckten und einem angewinkelten Bein sowie einem gesenkten und einem erhobenen, gestreckten Arm über dem angewinkelten Bein lässt sich ebenso von der Statue ableiten wie der über einer tief eingehöhlten Magengrube weit hervortretende Brustkorb und das schmerzverzerrte Gesicht mit dem geöffneten Mund. Rosso Fiorentino verdreifacht die Zahl der Schlangen. Allerdings entfernt er sie vom Körper des Protagonisten ins umgebende Dickicht mit Ausnahme einer einzigen, die sich um den erhobenen Arm der Figur windet.[226] Er scheint die Figur des Laokoon dabei in mehrfacher Hinsicht zu parodieren: Durch die extreme mimische Erregung überzeichnet er den Ausdruck des Schmerzes in Laokoons Gesichtszügen. Der entsetzte Schrei wiederholt das Motiv des Totenschädels, der wegen seines fehlenden Unterkiefers gleichfalls den Mund weit geöffnet zu haben scheint. Fiorentino verändert dabei nicht nur die Intensität, sondern auch die Qualität des wiedergegebenen Affekts. Im Gegensatz zum heldenhaften Leiden, das in der Mimik Laokoons durch den aufgerissenen Mund betont ist, lassen die funkelnden Augen und das irre Schreien weniger Schmerzen als vielmehr Wut, Angst und Aggression erkennen.[227] Neben der Mimik der Figur parodiert Rosso, so Schmidt, vor allem aber die Körperlichkeit des Laokoon. Er karikiert Laokoon und insbesondere dessen zeitgenössische Idealisierung zum anatomischen Studienmodell, indem er die athletische Konstitution des alten Priesters durch eine asketische ersetzt. Dabei geht er über eine bloße Abmagerung hinaus und bricht gleichsam die Grenzen des Körpers auf: Das Knochenskelett leuchtet am Brustkorb wie auf einem Röntgenbild durch die schattenhafte Haut hindurch, während der Muskelapparat an den dürren Beinen den Eindruck erweckt, er sei freigelegt. Die Verwandlung des muskulösen Körpers in einen gebrechlichen

[225] Vgl. SCHMIDT 2003, S. 353-359.
[226] Ebd. S. 365f.
[227] Ebd. S. 368f.

wie auch das Durchscheinen des skelettierten Brustkorbs, der an das Motiv des Totenschädels in der Hand anknüpft, evozieren symbolisch den Tod.[228]

Wie Puget setzte sich Rosso Fiorentino in seiner Darstellung mit Laokoon als antikem Körperideal auseinander. Fiorentino geht in seiner Rezeption allerdings weiter als Puget: Versuchte Puget, das antike Körperbild durch eine differenziertere Gestaltung der Oberfläche anhand des Topos der Lebendigkeit zu übertreffen, so verkehrte Fiorentino jenes Körperideal geradezu ins Gegenteil. Das Thema des Leidens und des Horrors, das er aus der Laokoon-Thematik als zentrales Motiv übernimmt, ist für ihn mit einer grundlegend anderen Art von Körperlichkeit verbunden. Blieb Puget in seiner Konzeption weitestgehend im Rahmen des erhabenen, schönen, männlich-athletischen Körperbildes seines Vorbilds, so entfernte sich Rosso Fiorentino weitestmöglich davon. Er parodiert Laokoons Körperlichkeit nicht nur durch die Verdichtung und Übersteigerung vorhandener Elemente, sondern provoziert geradezu die Frage, wie ein solcher Körper mit der evozierten Erfahrung von Leid zu vereinen ist. Den äußerlichen Horror der Szenerie spiegelt er im Schrecken der Körpergestaltung der Figur wider und beschreibt dadurch ein Phänomen, wie es sich schon bei Rubens' „Sterbendem Seneca" andeutete: Um dem Betrachter die Lebendigkeit und Dramatik einer Szene vermitteln zu können, benötigt der innerliche Schrecken eine äußerliche Analogie. Für Rubens wie auch Rosso Fiorentino äußert sich dieser innerliche Schrecken in der Gestaltung des Körpers und seiner Oberfläche mit ihren Defiziten und Deformationen, womit sie sich von dem zugrunde gelegten antiken Vorbild und seiner zeitgenössischen Rezeption distanzierten.

[228] SCHMIDT 2003, S. 369.

4.3. Neue ästhetische Konzepte: Die Haut des gealterten Körpers als Projektionsfläche des Heiligen

Dass die Körperoberfläche in der Frühen Neuzeit als Spiegel des inneren Empfindens verstanden wurde, zeigt sich auch in einer 1690 entstandenen Abhandlung des preußischen Hofarztes Tobias Vogel. In seinem Werk „Curiöser Haut=Diener vorstellend der menschlichen Haut Schönheit und Heßligkeit worbey zu deren Erhaltung und Verbesserung dienliche Mittel vorgeschlagen werden“ fasst Vogel die frühneuzeitlichen anatomischen Erkenntnisse über das Organ zusammen.[229] Er führt an, dass erst die Anatomen die Struktur der „rechten Haut“ offengelegt hätten und dabei zu der Einsicht gelangt seien, dass sie kein „gleichförmig Theil“ sei, sondern „ein Pergament-Häutlein / membrana, ihrer Art durchgängig / eines subtilen Fühlens / bestehend aus einem sonderbaren Fleisch / und unzehlich vielen Fäßerlein der Gefäße“.[230] Obwohl sie „ein geringes Ding zu seyn scheint“ gesteht Vogel in seinem Werk der Haut als Funktion neben dem Schutz vor „eusserliche[n] Zufälle[n]“, dem Zusammenhalten der Glieder des Körpers, der Atmung, Schweißabsonderung und dem Fühlen die Lesbarkeit der Zukunft und der Seele zu.[231] Für ihn ist sie darüber hinaus der Ort, an dem eine innere, seelische Beschaffenheit oder ein innerer Vorgang an der Oberfläche äußerlich in Erscheinung treten kann. In seinen folgenden Überlegungen zu der Frage, inwiefern Inneres und Äußeres beim Menschen einander entsprechen, bezieht er sich auf historische Autoritäten wie den Mailänder Bischof Bartholomäus Capranus. Dieser habe, so Vogel, „[i]m Brauch gehabt die schönsten Personen zu seinen Dienern anzunehmen/ weil er gäntzlich davor gehalten/ daß in einem schönen Leibe ein gut Gemüth verborgen“. Vogel kommt zu dem Schluss, dass die Haut als Ausdruck seelischer Schönheit im Sinne allgemeiner moralischer

[229] Tobias Vogel war Hofmedikus der Grafen zu Reußen/Plauen. Vgl. ZEUCH, Ulrike: Anatomie als *die* Herausforderung für die Schönheitsbestimmung des menschlichen Körpers in der Frühen Neuzeit. In: Zergliederungen – Anatomie und Wahrnehmung in der Frühen Neuzeit, hrsg. v. Albert SCHIRRMEISTER, Frankfurt am Main 2005, S. 258.

[230] Vogel, Tobias: Curiöser Haut=Diener vorstellend der menschlichen Haut Schönheit und Heßligkeit worbey zu deren Erhaltung und Verbesserung dienliche Mittel vorgeschlagen werden, Leipzig 1690, S. 15f. Zitiert nach ZEUCH 2005, S. 260.

[231] Vogel, Tobias: Curiöser Haut=Diener vorstellend der menschlichen Haut Schönheit und Heßligkeit worbey zu deren Erhaltung und Verbesserung dienliche Mittel vorgeschlagen werden, Leipzig 1690, S. 12, 22, 33f, 38ff, 45ff. Zitiert nach ZEUCH, Ulrike: Haut – Vermittler zwischen Innen und Außen. In: VERBORGEN IM BUCH, verborgen im Körper. Haut zwischen 1500 und 1800 (Ausstk.), hrsg. v. Ulrike Zeuch, Wolfenbüttel 2003, S. 65.

Vollkommenheit und nicht etwa nur einzelner Charaktereigenschaften zu verstehen sei.[232]

Wie der Titel andeutet, verknüpft der Mediziner seine Erkenntnisse mit einem Schönheitsdiskurs. Er ist überzeugt, dass die Haut als vornehmstes Organ mehr zur Schönheit des menschlichen Körpers beiträgt als etwa die Proportionen der Gliedmaßen. So kritisiert er Aristoteles, der in der „Poetik" und „Physik" (4. Jdt. v. Chr.) in Bezug auf die Schönheit des menschlichen Körpers nur von Verhältnismäßigkeit, nicht aber von Farbe spreche, obwohl doch die Farbe „das scheinbareste Theil" sei. In Folge dessen fasst Vogel die Schönheitsbestimmungen wie er sie bei Aristoteles und Galen zu finden meint, zusammen und definiert als Schönheit schließlich „eine Ordnung oder Proportion der Glieder mit einer guten Farbe und gebührenden Grösse". Die Haut ist als Offenbarungsort menschlicher Schönheit für ihn entscheidend. Er stellt fest: „Wenn die Haut abgehet / gehet zugleich auch die Schönheit mit weg." Die Haut verleihe dem Körper ein gefälliges Aussehen; die Farbe habe unbefleckt, zart und glänzend zu sein.[233]

In seiner Argumentation bezieht sich Vogel ebenfalls auf antike Vorbilder: Sowohl die Proportion als auch die Hautfarbe galten seit der Antike als Schönheitsmerkmale des menschlichen Körpers und wurden in der scholastischen Tradition vereinheitlichend als „proportio membrorum et colorum" bezeichnet. Was mit dieser Proportion genau gemeint war und auf welche Einheit sich die Verhältnismäßigkeit der Körperglieder und der -farbe bezog, wurde seit der Frühen Neuzeit kontrovers diskutiert. Bei aller Unterschiedlichkeit bei den Ergebnissen aber wurde sie in einer bestimmten Hinsicht gegenüber der Scholastik neu bestimmt: Diese Einheit bestand weder in der Hinordnung der Körpersäfte auf die Gesundheit als Inbegriff eines ausgewogenen Verhältnisses zueinander, noch in der Zuordnung der Funktionen der einzelnen Körperglieder auf eine rationale menschliche Seele.[234] Sie bezeichnete nun eine dem Körper immanente, an ihm selbst ablesbare Einheit. Diese Einheit sollte als kleinster gemeinsamer Nenner noch so disparate Teile des Körpers zusammenfassen können und den Sinnen

[232] ZEUCH 2003, S. 73f.
[233] Vogel, Tobias: Curiöser Haut=Diener vorstellend der menschlichen Haut Schönheit und Heßligkeit worbey zu deren Erhaltung und Verbesserung dienliche Mittel vorgeschlagen werden, Leipzig 1690, S. 154ff, 172f. Zitiert nach ZEUCH 2003, S. 74.
[234] Ebd. S. 74.

zugänglich sein.[235] Im Falle der Proportion der Körperglieder wurde als der kleinste gemeinsame Nenner ein bestimmtes, regelmäßiges Zahlenverhältnis angenommen wie es Leonardo da Vinci in seiner venezianischen Studie zu den Proportionen des menschlichen Körpers untersuchte (Abb. 16). Im Falle der Hautfarbe war dies meist eine bestimmte Farbe wie etwa die weiße, die nach Vogel unbefleckt, zart und glänzend zu sein habe.[236] Wurde nun folglich gerade die integre, unversehrte Körperoberfläche als äußere Reflexion des schönen Inneren betrachtet, so stellt sich umso mehr die Frage, welche Rolle die vorliegende anatomisch-analysierende naturnahe Darstellung des Körpers und seiner Oberfläche im sakralen Kontext jener Zeit spielte.

Aufschluss hierzu gibt der „Isenheimer Altar" Matthias Grünewalds, der zu Beginn des 16. Jahrhunderts nördlich der Alpen die entstellte Körperoberfläche zum Mittelpunkt der Darstellung des heiligen Körpers machte. In der Kreuzigungsszene der ersten Schauseite (Abb. 35a) steht zur Linken des Gekreuzigten von Johannes gestützt Maria, während auf der rechten Seite Johannes der Täufer mit dem Lamm zu sehen ist. Am Fuß des Kreuzes kniet Maria Magdalena mit dem Salbgefäß. In jedem Detail des Körpers Christi verbildlicht Grünewald die Qual des Gekreuzigten: Vom Schmerz verkrampft, öffnen sich die Hände Christi gen Himmel. Der ungewöhnlich große Nagel, der seine Füße am Kreuz befestigt, zerreißt das Fleisch. Blut tropft von den Zehen und der Fußunterseite auf das Kreuz hinab. Eine große Dornenkrone lässt Blut am Kopf herabrinnen. Die Lippen sind blau angelaufen. Die Zunge und Zähne des geöffneten Mundes sind sichtbar. Besonders auffällig ist in Grünewalds Darstellung die mit zahlreichen Wunden bedeckte Körperoberfläche Christi (Abb. 35b): Die dünne Haut des abgemagerten Körpers, an dem sich Rippen und Sehnen deutlich abzeichnen, wirft Falten unter der Körperstreckung. Sie ist gänzlich überzogen von vielen kleinen, nadelstichartigen Wunden und Flecken, bei denen es sich um vereiterte Wunden, Geschwüre und weitere Hautdeformationen handelt. An einigen Stellen sind offenbar Rutenspitzen eingedrungen und unter der Haut abgebrochen. Aus den Wunden dringen eitrige Sekrete, die sich mit dem Blut, das aus der aufklaffenden Seitenwunde rinnt, verbinden. Die Haut ist an vielen Stellen dunkel gefleckt und an den angeschwollenen Füßen leblos grünlich.

[235] ZEUCH 2003, S. 74.
[236] Ebd. S. 74.

In Grünewalds Darstellung des Körpers des gekreuzigten Christus eröffnet sich ein Feld, in dem sich zahlreiche Bedeutungen und Interpretationsmöglichkeiten überlappen. Wie die Literatur mehrmals hervorhob, kann in dem von Wunden und Hautirritationen übersäten Körper Christi ein Identifikationsangebot an die Patienten des Antoniter-Ordens gesehen werden, der zu jener Zeit ein Armenkrankenhaus zur Behandlung einer fiebrigen Erkrankung, genannt „Antoniusfeuer", betrieb. Für dessen Spitalskapelle war der Altar bestimmt.[237] Die Patienten wurden vor den Altar geführt, in dem Glauben, vom Bild können Heil und Gesundheit ausgehen, wenn sich der Betrachter mit den dargestellten Figuren identifiziere und dadurch geistige Kräftigung erfuhr. Eine Verbindung zwischen der Darstellung und dem zeitgenössische Betrachter war insbesondere deshalb gegeben, da es sich beim sogenannten „Antoniusfeuer" wohl um eine brandige Mutterkorn-Vergiftung handelte, die vor allem in den ärmeren Gesellschaftsschichten auftrat und durch das Absterben der Extremitäten einen brennenden Schmerz auslöste. Die Krankheit schloss im damaligen Verständnis wohl zudem eine Vielzahl von fiebrigen Erkrankungen und Hautleiden wie Rose oder Gürtelflechte mit ein, sodass die äußerlichen Symptome der Betroffenen Ähnlichkeit mit der Haut Christi in Grünewalds Werk aufgewiesen haben dürften.[238] Indem die Haut im Bild diesen äußerlichen Krankheitssymptomen nahekam, wurde der Körper Christi geradezu zum Synonym für den Körper des Betrachters.[239]

Die in dieser Konstellation implizite Betonung des „Menschlichen" am Körper Christi findet sich auch an sogenannten „anatomischen Christusdarstellungen", wie dem „Bildnis eines gekreuzigten Jesus als anatomisches Wachsmodell" aus einer Privatsammlung fokussiert (Abb. 36).[240] Ein nahezu identisches Exemplar aus dem Deutschen Medizinhistorischen Museum in Ingolstadt, das in 17. Jahrhundert datiert ist, zeigt dem Betrachter in gleicher Weise den leidenden, gekreuzigten

[237] CHIKASHI, Kitazaki: Die kranke Haut und die Offenbarung des Heiligen. Grünewalds Kasseler Kreuzigung in den Augen von Huysmans. In: Gesichter der Haut, hrsg. v. Christoph GEISSMAR-BRANDI/ I. HIJIYA-KIRSCHNEREIT, et al., Frankfurt am Main et al. 2002, S. 223.
[238] Ebd. S. 224.
[239] Ebd. S. 219f.
[240] Da das Deutsche Medizinhistorische Museum in Ingolstadt keine Abbildung ihres bislang unpublizierten Stückes zur Verfügung gestellt hat, ist in dieser Arbeit das vergleichbare Exemplar aus der Privatsammlung abgebildet. 2007 war Letzeres ein prominentes Vorzeigestück der Berliner Ausstellung „Schmerz. Kunst + Wissenschaft" und ist im begleitenden Katalog erfasst: Schmerz. Kunst + Wissenschaft (Ausstk.), hrsg. v. Eugen Blume/A. Hürlimann et al., Köln 2007.

Christus.[241] Die Augäpfel sind leuchtend weiß, die Iris ist braun bemalt. Die Dornenkrone ist mit Igelstacheln besetzt. Tiefrote Blutspuren der Wunden an Stirn, Schulter, Hand- und Kniegelenken kontrastieren mit der hellen, honigfarbenen Naturfarbe des Wachses, aus dem die Figur geformt ist. Das Haupt mit dem vollen, braunen, gewellten Haar ist geneigt und der Körper leicht S-förmig gebogen. Das mit einer Kordel gebundene, geschürzte, mehrfach gefaltete Lendentuch fällt zwischen den Oberschenkeln der angewinkelten Beine herab.[242] Die kleinformatige Wachsskulptur besitzt eine Besonderheit: Brust- und Bauchraum sind mittels einer trapezförmigen Klappe zu öffnen, die unterhalb des Schlüsselbeines beginnt und über der Harnblasenregion endet. Sie gibt den Blick auf das Innere des Körpers frei. Sieben vom Brustbein ausgehende Rippenpaare, von denen die vier unteren aus Platzmangel enge Interkostalräume besitzen, sind annähernd symmetrisch angeordnet. Dahinter sind oben rechtsseitig das rote, stark geäderte Herz und unten die braun getönte Leber sichtbar. An ein magenartiges Gebilde schließt sich das Gedärm an, das mit dickeren und dünneren Partien in zahlreichen Windungen den Bauchraum ausfüllt. Bemerkenswert ist auch die Rückseite des Kruzifixus, die offenbar ebenfalls für die Betrachtung gestaltet wurde. Die Schulter- und Rückenpartie zeigt eine durch die Geißelung blutrote Wundfläche.[243]

Sowohl inhaltlich als auch formal erscheint eine Einordnung der Figur zunächst schwierig. Da anatomische Wachsmodelle eigentlich stets weltlicher Natur waren, scheint hier auf den ersten Blick eine merkwürdige Mischform aus religiösem Meditations- oder Devotionsbild und anatomischem Modell vorzuliegen. Aufgrund der quasi metaphorisch behandelten Organdarstellung kann jedoch darauf geschlossen werden, dass diese Plastik wohl weniger medizinisch-didaktischer Verwendung als vielmehr religiöser Betrachtung gedient haben mag. Auch lassen der Ausdruck und die Qualität der Ausführung eher an klösterliche Meditation als an volkstümliche Erbauung denken. Mit 28 cm Höhe dürfte die Figur auch eher für die individuelle Meditation als für die kollektive Betrachtung geschaffen worden

[241] Zur technischen Seite des Wachscorpus sei bemerkt, dass die Herstellung wahrscheinlich von einem geschnitzten Holzmodell ausging, das mit Gips abgeformt, in Wachs gegossen, überarbeitet und bemalt wurde. Der knöcherne Thorax und die inneren Organe wurden gesondert in den Hohlraum bossiert. Vgl. HABRICH, Christa: Ecce Homo. Anatomische Christusdarstellungen aus Wachs. In: Wachs – Moulagen und Modelle. Internationales Kolloquium, 26. und 27. Februar 1993, hrsg. v. Susanne HAHN/D. AMBATIELOS, Dresden 1994, S. 137.
[242] Ebd. S. 135f.
[243] Ebd. S. 136.

sein.[244] Einen Schlüssel zu diesem Rätsel können, wie Christa Habrich in ihrem hierfür grundlegenden Aufsatz „Ecce Homo. Anatomische Christusdarstellungen aus Wachs“ 1994 bemerkte, gerade die unterschiedlichen Aspekte des geschlossenen und geöffneten Zustandes der Figur liefern.[245] Denn gezeigt wird hier ein Übergangszustand: Dem Gekreuzigten steht nach der erlittenen Marter der Tod unmittelbar bevor, im Zuge dessen er seinen menschlichen Körper als Opfer darbringt. Angelehnt an die biblische Überlieferung scheint in dem Werk die Aufforderung des Pilatus „Seht, da ist der Mensch!“ durch die Betrachtung der anatomischen Christusfigur auf radikale Weise erfüllt.[246] Unmissverständlich führt das Werk die menschliche Körperlichkeit Jesu Christi vor Augen, die sich nach der Lehre der Kirche mit dessen göttlicher Natur verbindet. So wird Christi Natur im Hebräerbrief wie folgt charakterisiert:

> *„Da nun die Kinder Menschen von Fleisch und Blut sind, hat auch er in gleicher Weise Fleisch und Blut angenommen, um durch seinen Tod den zu entmachten, der die Gewalt über den Tod hat, nämlich den Teufel, […]. Darum mußte er in allem seinen Brüdern gleich sein, um barmherziger und treuer Hoherpriester vor Gott zu sein und die Sünden des Volkes zu sühnen.“*[247]

Dadurch wird auch der Opfertod des Leibes, wie ihn Paulus hervorhebt, betont:

> *„Auch ihr standet ihm einst fremd und feindlich gegenüber; denn euer Sinn trieb euch zu bösen Taten. Jetzt aber hat er euch durch den Tod seines sterblichen Leibes versöhnt, um euch heilig, untadelig und schuldlos vor sich treten zu lassen.“*[248]

Diese Komponente des „Menschlichen“ im Wesen Christi, ein entscheidender Aspekt der Heilsgeschichte, spiegelt sich in Grünewalds Darstellung an der Körperoberfläche, der Haut, wider. Dabei lässt sich ein ganz anderes Verhältnis vom „Innen“ und „Außen“ des Heiligenkörpers festmachen, als es beispielsweise Vogel beschreibt. Das Innere wird hier nicht mehr direkt durch Schönheit,

---

[244] HABRICH 1994, S. 137f. Da die Hantierbarkeit einer so empfindlichen Wachsfigur problematisch erscheint, darf man annehmen, dass sich dieser Kruzifixus einst in einem Glasgehäuse befand, wie es von anderen Andachtsbildern bekannt ist. Ebd. S. 137.
[245] Zu diesem Werke siehe insbesondere den Aufsatz von Christa HABRICH: Ecce Homo. Anatomische Christusdarstellungen aus Wachs. In: Wachs – Moulagen und Modelle. Internationales Kolloquium, 26. und 27. Februar 1993, hrsg. v. Susanne HAHN/D. AMBATIELOS, Dresden 1994, S. 135-142.
[246] Joh. 19,5. BIBEL 1980. Vgl. HABRICH 1994, S. 141.
[247] Hebr. 2,14 u. 17. BIBEL 1980. Vgl. Ebd. S. 141.
[248] Kol 1, 21-22. BIBEL 1980. Vgl. Ebd. S. 141.

respektive Hässlichkeit wie bei Rosso Fiorentino, auf das Äußere projiziert. Die Haut verändert ihre Position als Medium: Sie reflektiert nicht länger durch ihre Schönheit und Integrität die schöne Seele und bleibt dennoch ein Fenster zu ihr. Im christlich-sakralen Kontext ist sie trotz ihrer Deformation Ausdrucksträger für das Heilige und Gute: Indem die Haut Christi, der bei Grünewald nicht einmal einen Heiligenschein besitzt, dessen Körper als den eines Menschen bestimmt, offenbart sie seine Übermenschlichkeit. Indem sie den von Schmerzen gepeinigten Christus in etwas unansehnlich Deformiertes verwandelt, bietet sie die Grundlage für die Identifikation des Betrachters mit dem Opfer und Leiden des Dargestellten. Die Körperoberfläche wird zum Mechanismus der Offenbarung des Heiligen.[249]

Dabei verändert sich auch die Bedeutung ihrer Beschädigung. In der Kunstgeschichte wurde die Wunde zur Metapher des Leidens weil sie durch von außen zugefügte Gewalt entstand und dem Opfer, dem sie beigebracht wurde, Schmerzen verursachte. Die Wunden, insbesondere die Seitenwunde, zerstören die Integrität des heiligen Körpers und legen sein Inneres frei.[250] Wie das Beispiel jedoch zeigt, existierte das Heilige keineswegs nur unter der Haut. Es konnte sich auch in Form einer Beschädigung und Deformation der Körperoberfläche offenbaren, indem Letztere zu einem auf übermenschliches Leid und Buße hinweisenden Substitut wird.[251] Am Körper des gekreuzigten Christus bildet dessen ambivalente Stellung zwischen der Heiligkeit Gottes und dem Profanen des Menschen den schärfsten Antagonismus. Die Haut ist der Ort, der diese Ambivalenz vermittelt und sinnfällig zum Ausdruck bringen kann.[252]

Diese Auffassung der Körperoberfläche findet sich auch in den Martyrien- und Asketenbildern Jusepe de Riberas und seiner Nachfolger. Ribera bricht mit dem Ideal des wohlproportionierten Körpers wie er sich noch bei Puget und Rubens findet. Der anmutige, muskulöse Körper interessiert ihn nicht. Nichts erinnert mehr an den Torso von Belvedere, der von Riberas Zeitgenossen teilweise noch selbstverständlich rezipiert wurde. In seinem „Martyrium des heiligen Bartholomäus“ aus dem Palazzo Pitti (Abb. 4) windet sich im Querformat ein nackter, ausgemergelter Körper vor Schmerzen in fast liegender Position diagonal

[249] CHIKASHI 2002, S. 216, 226.
[250] Ebd. S. 225.
[251] Ebd. S. 222, 227.
[252] Ebd. S. 228.

über die Bildfläche. Arme und Beine bewegen sich antithetisch. Der Raum, der nicht definiert ist, wirkt dennoch beengend. Zugleich scheint der Körper zu fallen, als wenn es keinen Untergrund, keine Umgebung gäbe, die ihn stützen kann. Ribera beobachtet den fleischlosen Körper, die Eigenschaften von Muskeln und Sehnen sowie die Haut bis ins Detail: Die Bauchhöhle ist eingefallen. Durch den zurückfallenden Kopf und die expressive Bewegung der Arme drückt sich der ausgemergelte Oberkörper nach oben. Halsmuskeln und Sehnen offenbaren sich durch die Haltung des Kopfes. Die Brust ist flach und fleischlos. Deutlich bilden sich die Knochen der Schlüsselbeine ab. Auch an den Beinen sind die Muskeln kaum ausgebildet, sodass man sich stets dessen bewusst ist, dass sie Knochen umspannen. Die Haut legt sich lederartig über Brustkorb und Rippen.

Die Deformationen der Körperoberfläche stellen sich jedoch nicht mehr, wie noch bei Grünewald, als Wunden, Geschwüre oder Flecken dar. Sie zeigen sich nun vielmehr in vielfältigen Falten, Runzeln und der Transparenz der Haut, die den Blick auf die sich durchdrückenden Sehnen und Knochen freigibt. Wie Rosso Fiorentino (Abb. 34) verkehrt Ribera das Körperideal des Laokoon ins Gegenteil: An der Beschaffenheit der Körperoberfläche lassen sich die Qualen und das übermenschliche Opfer des Heiligen ablesen. Die Seele und das Wesen des Heiligen drücken sich indirekt durch die Körperoberfläche aus. Nicht länger durch Wunden als traditionelle Zeichen des Leidens, sondern durch Beschädigungen und oberflächliche Merkmale, wie sie das menschliche Alter hervorbringt, wird die innere Befindlichkeit hervorgekehrt. Diese Auffassung der Körperoberfläche zielt auf den Augensinn des Betrachters, wobei dessen Fantasie übergangen wird: Er muss sich nicht mehr ausmalen, wie der gemarterte Körper durch Verwundungen aufgebrochen und zerstört wird, da er den bereits zerstörten Körper vor sich sieht. Die Haut mit ihren Altersdeformationen wird zu einem auf übermenschliches Leiden und Buße hinweisenden Substitut.

Dieses Vorgehen lässt sich auch an Leonardo da Vincis „Heiligem Hieronymus“ von 1480/82 feststellen (Abb. 20). Wenngleich Leonardo anhand dieses Gemäldes seine anatomischen Kenntnisse in die Malerei einbrachte, beruht die Körperdarstellung nur scheinbar auf rein objektiver Beobachtung. Bei genauerer Betrachtung des Körpers manifestiert sich ein anatomischer Irrtum: Auf Brusthöhe der Figur formte Leonardo eine Art Netzwerk, in dem Knochen, wie Schlüsselbein

und Hüften, die Sehnen des Halses und der große Brustmuskel zusammenwirken und einander überschneiden. Leonardo verschob jedoch den Ansatzpunkt des großen Brustmuskels und stellte eine anatomisch nicht vorhandene Verbindung zwischen diesem und dem Hals der Figur her.[253] Mit dieser, medizinisch betrachtet, nicht korrekten Verbindung, die seine Studienblätter nicht aufweisen, schuf er ein Gegengewicht zum linken Schlüsselbein und steigerte den Eindruck äußerster Anstrengung und physischen Leids bei der Figur des Heiligen. Er verformte das Gesehene, um eine seelische Beschaffenheit ins Körperliche übersetzen zu können.[254] Auch bei Leonardo wurde so die anhand von Altersmerkmalen entstellte Körperoberfläche zur Identitäts- und Projektionsfläche des Inneren, die das Menschliche am leidenden Körper – und somit bei sakralen Figuren auch dessen übermenschliche, heilige Komponente – zum Ausdruck bringen konnte.

4.4. Die Darstellung des alten Körpers im Spannungsfeld von „Disegno“ und „Colore“

War es diese Funktion der anatomisch deformierten Körperoberfläche als Spiegel des inneren Leids, die Giovanni Bellori in Domenichinos „Letzter Kommunion des heiligen Hieronymus“ als besonders gelungen ansah? Auf welches Darstellungsproblem zielte der Kunstkritiker in seinem Lob ab? Was zeichnet gerade Domenichinos Darstellung des gealterten Heiligen aus?

Betrachtet man Domenichinos Gemälde (Abb. 22), auf das Belloris Blick besonders wohlwollend fällt, so zeigt sich, dass dort Körperform und -motiv eng aufeinander bezogen sind. Durch die Engführung von Haut, Fleisch und der gewählten Körperform, anhand derer Domenichino beide in ihren Eigenschaften demonstriert, verbindet sich sein Malstil intensiv mit seiner Körperauffassung. Dabei kommt insbesondere dem Materiellen Bedeutung zu: Wie seine Zeitgenossen interessierte sich Domenichino für die naturnahe Wiedergabe des von Altersmerkmalen geprägten Körpers. Wie Bellori feststellte, dokumentiert sein Inkarnat eine dem Alterungsprozess unterworfene Substanz, die ganz aus dem physischen Fleisch entwickelt ist. Der Körper, auf den das einfallende Licht fällt, wird nicht verklärt, sondern als ein natürlicher Körper dargestellt, der dem

[253] SCHULTZ, Bernard: Art and Anatomy in Renaissance Italy, Ann Arbor 1985, S. 68f.
[254] ARASSE 2002, S. 347.

Betrachter die Gelegenheit bietet, die Thematik des Todes und des Zerfalls menschlicher Fleischlichkeit zu verfolgen. Haut, Fleisch und Knochen stellte Domenichino in ihrer Funktionsweise und ihrem Zusammenspiel detailliert dar. Er hob die Struktur der Muskeln und Sehnen hervor und betonte den Unterschied zwischen der starken Muskulatur und der erschlafften Haut, die sich über den Körper legt. Zweifellos scheint auch seinem Werk der Blick des anatomisch geschulten Künstlers mit der korrekten Körperformulierung zugrunde zu liegen.

Domenichinos Darstellung greift somit auf einen der zentralen Parameter der Kunst des Cinquecento zurück. Wie in Kapitel II.1. deutlich wurde, kam die Anatomie als Mittel zur menschlichen Selbsterkenntnis dem Interesse der Mediziner und Künstler jener Zeit entgegen, in der Natur das göttliche Prinzip auszumachen. Die Arbeitsweise der Künstler, ihre Figuren in Schichten vom Skelett bis zur äußersten Haut zu umkleiden, entsprach dem Vorgehen der Anatomen, sich Schicht um Schicht den Grundstrukturen des menschlichen Körpers zu nähern. Ein wichtiger Aspekt war dabei, die richtige Proportion bei der Darstellung des Körpers zu finden. Die in der Scholastik übliche Bezugnahme auf die allgemeine Bestimmung der kreatürlichen Ordnung, dass Gott alles nach Maß, Zahl und Gewicht geschaffen habe und das von ihm Geschaffene aufgrund dieser Zahlhaftigkeit und Proportion schön sei, wurde von den Künstlern unmittelbar auf den menschlichen Körper übertragen.[255] Die Proportion ermöglichte in diesem Kontext einen Umschlag ins Metaphysische, da sie nicht nur die Berücksichtigung der Größenverhältnisse des Körpers meinte, sondern auch die sich in ihr ausdrückende Harmonie des Kosmos. Da die Proportion von Gliedern, Knochen und Muskeln nur durch die Anatomie zu erkennen war, wurde der Blick ins Innere des Körpers für den Anatomen wie auch den Großteil der Künstler zur Basis der Erkenntnis von Harmonie. Die anatomisch richtig proportionierte Zeichnung wurde dadurch zugleich zum „Bürgen“ für die Einsicht des Künstlers in den göttlichen Plan.[256]

Durch diese Option war die Anatomie für die Künstler bedeutsam bei ihrem Versuch, von Naturvorbildern unabhängig zu werden, da man annahm, dass der Künstler beim Nachvollzug der körperlichen Struktur sein Urteil schule und so aus sich heraus schließlich eine eigene Formkonzeption entwickeln könne. In diesem

[255] ZEUCH 2005, S. 255.
[256] BOHDE 2002, S. 312.

Kontext avancierte der „Disegno“ zu einem Zentralbegriff der Kunsttheorie des Cinquecento. „Disegno“ bezeichnete sowohl die Zeichnung selbst als auch die Fähigkeit des Künstlers, gut zu zeichnen. Das Zeichnen diente dabei dem Training des Erinnerungsvermögens und der möglichst unmittelbaren Umsetzung durch die Hand.[257] In seinem Malereitraktat vermerkte Leonardo in § 56 dazu:

> *„Der Geist des Malers hat dem Spiegel zu gleichen, der sich stets in die Farbe des Gegenstandes wandelt, den er zum Gegenüber hat, und sich mit so vielen Abbildern erfüllt, als der ihm entgegenstehenden Dinge sind.“*[258]

Leonardo geht in seiner Bemerkung von der Praxis der Entwicklung eines Repertoires von inneren Bildern durch das Zeichentraining aus. Ähnlich notierte auch Dürer in seiner geplanten Zeichenschule: „Dan ein guter maler ist jnwendig voller vigur.“ Doch fährt er wie folgt fort: „Vnd obs müglich wer, daz er ewiglich lebte, so het er aws den jnnern ideen, do van Plato schreibt, albeg etwas news durch die werck aws tzwgissen.“[259] Dürer vollzog in seinem Kommentar den Übergang zu einer neuen Ideenlehre, in der sich das genannte Entstehen der inneren Bilder durch die Praxis ins Gegenteil verkehrte: Die inneren Bilder haben demnach eine unabhängige Existenz und werden dem Künstler von Gott eingegeben. Durch die Zeichnung werden sie äußerlich sichtbar.[260] In Italien entwickelte Giorgio Vasari den „Disegno“-Begriff weiter. Auch er fasste die Zeichnung als Grundlage der bildenden Künste als das innere Bild oder das Konzept des Künstlers auf wie auch schließlich die höchste und ursprünglichste Schöpferkraft.[261] Somit war der „Disegno“ zu einem nachprüfbaren Kriterium bei der Beurteilung von Kunstwerken und Künstlern geworden: Die Selbstständigkeit von Formschöpfung ohne direktes Naturvorbild und die Sicherheit der anatomisch richtigen Proportion zeigten, wie sehr der Künstler über dieses Talent verfügte.[262]

Domenichinos Körperkonzeption kommt diesem Ideal durch seine anatomisch basierte Formulierung beispielhaft entgegen, was die Bewunderung Giovanni Belloris, der in der Kunstgeschichte vielfach in dem Ruf steht, ein ausschließlicher

---

[257] ESCHENBURG, Barbara: Pygmalions Werkstatt. Die Erschaffung des Menschen im Atelier. In: PYGMALIONS WERKSTATT. Die Erschaffung des Menschen im Atelier von der Renaissance bis zum Surrealismus (Ausstk.), hrsg. v. Barbara Eschenburg/H. Friedel, Köln 2001, S. 30.
[258] Zitiert nach Ebd. S. 30.
[259] Albrecht Dürer: Lehrbuch von der Malerei, 1508. In: Dürer, Schriftlicher Nachlass, hrsg. v. Hans Rupprich, Bd. 2, Berlin 1966, S. 109. Hier zitiert nach ESCHENBURG 2001, S. 30.
[260] Ebd. S. 30.
[261] BOHDE 2002, S. 316.
[262] Ebd. S. 316.

Parteigänger des „Disegno“ zu sein, für das Werk zu erklären scheint. Interessant ist an dieser Stelle allerdings, dass der Kritiker in seiner Beschreibung zu Domenichinos Gemälde gerade der Farbe, die als Antipode des „Disegno“ verstanden wurde, eine besonders herausragende Rolle in der künstlerischen Leistung des Bildes zuwies. Wie Janis Bell in ihrem Aufsatz „Bellori‘s Analysis of Colore in Domenichino‘s Last Communion of St. Jerome” 2002 zeigte, enthält Belloris Beschreibung der Farbgebung in dem Werk sogar eine seiner ausführlichsten und detailliertesten Farbanalysen überhaupt.[263] Nach einer einführenden Beschreibung der Figuren des Gemäldes wie auch ihrer Posen, Gesten und Ausdrücke eröffnet Bellori den Diskurs zu Domenichinos Farbgebung mit einer polemischen Feststellung: „Man gebe der Farbe nicht den Vorzug vor der Zeichnung.“ Darin bezieht er sich sogleich auf das Verständnis der Farbe als etwas Geistlosem, das lediglich die niederen Sinne anspricht und die Wahrheit verdeckt, wie sie dem „Colore“ in der Kunsttheorie jener Zeit weithin zugesprochen wurde.[264] Im weiteren Verlauf distanziert sich Bellori allerdings nicht nur von diesem Urteil, sondern schlägt sogar vor, dass der Farbe in einem Aspekt der Vorrang zustehe: „Ihr gebührt der erste Platz in der Darstellung wirkungsvoller und ausdrucksstarker Handlung bei vielen Figuren.“[265] Nachfolgend verdeutlicht der Kunstkritiker auch, was er diesbezüglich an Domenichinos Werk als besonders gelungen empfindet. So geht er auf die gegebenen Farbkontraste ein und weist darauf hin, dass der Gebrauch der roten Draperie die Gebrechlichkeit und Leblosigkeit am Körper des Heiligen besonders hervorhebe:

> *„Um die Sterblichkeit des blutleeren Körpers des heiligen Hieronymus zu betonen, wurden seine Konturen umrissen, wie es angemessen ist, durch einen roten Umhang, der auf seinen Schultern liegt und über seine Schenkel und seine Brust herabfällt; sein Rot lässt das nackte Fleisch noch blasser erscheinen.“*[266]

Wie Janis Bell erörtert, gründet Belloris Feststellung, dass das Rot des Tuches das Fleisch verblassen lasse, auf einer künstlerischen Konvention. Insbesondere

[263] BELL, Janis: Bellori‘s Analysis of Colore in Domenichino‘s Last Communion of St. Jerome. In: Art History in the Age of Bellori. Scholarship and Cultural Politics in Seventeenth-Century Rome, hrsg. v. Janis BELL/T. WILLETTE, Cambridge et al. 2002, S. 257-277.
[264] „Nè cede al disegno il colore.” BELLORI 1672a, Vita Domenichinos, S. 40; BELL 2002, S. 260.
[265] „[…] ottiene il primo luogo in azino efficace ed espressiva di molte figure“. BELLORI 1672a, Vita Domenichinos, S. 40; BELL 2002, S. 261.
[266] „Per accrescere il languoro del corpo esangue di San Girolamo, molto a proposito vien circondato nei d‘intorni dal suo manto rosso pendente dalle spalle, e sparso sulle coscie, ed al seno; poichè a quel rossore più s‘impallidisce l‘ignudo.” BELLORI 1672a, Vita Domenichinos, S. 40; BELL 2002, S. 268.

venezianische Maler erkundeten diese Farbbeziehung bereits im Kontext des weiblichen Aktes, bei dem die helle Haut als ein wünschenswertes Merkmal galt. So betonte Tizian beispielsweise in seiner „Venus von Urbino" den Ton des Fleisches durch einen hohen Einsatz von Weiß, das den Teint vor dem roten Untergrund besonders rosig erscheinen lässt. Das Ziel dieses farblichen Balanceaktes war es, die Haut hell aber nicht blass aussehen zu lassen, rosig aber nicht rot.[267] Domenichino setzte in seiner „Letzten Kommunion des heiligen Hieronymus" allerdings ein wesentlich wärmeres und leuchtenderes Rot ein und reduzierte die Weißtönung auf das Hüfttuch. Dadurch, dass das Rot den Körper des sterbenden Heiligen, wie Bellori hervorhebt, vollkommen umfasst, lässt dieser Farbkontrast den sauerstoffarmen Körper des Sterbenden weniger rötlich wirken, sondern vielmehr farblos und bleich.[268]

Auch an anderer Stelle stellt Domenichinos Einsatz von „Colore" für Bellori ein entscheidendes Merkmal der gelungenen Körperkonzeption des heiligen Hieronymus dar:

> *„Diese Figur ist so vollkommen, dass jeder Pinselstrich die Schwäche des Körpers und die Steifheit der äußersten Gliedmaßen zum Ausdruck bringt, [beispielsweise dort, wo] sich der Brustkorb erhebt und der Bauch einfällt so wie er keucht, es ist die Farbgebung, die deutlich sichtbar diese Wirkung hervorbringt."*[269]

Er verweist darauf, dass neben Domenichinos Pose, die Instabilität und Gebrechlichkeit evoziert, die Farbe für den Eindruck der nachlassenden Atmung verantwortlich sei. Bellori hebt hier die detaillierte Modulation der Hauttöne hervor, wodurch die Rippen und der fleischige Unterleib einzusinken wirken.[270] Gerade der Einsatz von „Colore" lasse den „Geist" des Heiligen hervortreten:

---

[267] BELL 2002, S. 268.
[268] Ebd. S. 268.
[269] „Ed essendo questa figure compitissima, ogni tratto esprime la mancanza del corpo, e il rigore delle parti estreme; […] ed anelando il petto si sollevano l'ossa, e rientra lo stomaco: i quali effetti mostra distintamente il colore." BELLORI 1672a, Vita Domenichinos, S. 40; BELL 2002, S. 261.
[270] BELL 2002, S. 262.

„Man kann sagen, dass im siechenden Körper des heiligen Hieronymus die Natur selbst ermattet, nicht nur an der Oberfläche, sondern in der Festigkeit des Körpers, der vereint ist mit dem Geist durch die Malerei mit dem Pinsel."[271]

Diese Idee, dass sich die künstlerische Imitation der Natur in die Natur selbst verwandelt, war in der Kunstkritik ein Topos, der sich in die Antike und insbesondere auf den Pygmalion-Mythos zurückführen lässt. Belloris Gebrauch dieses Vergleichs unterstreicht seine Überzeugung, dass Kunst mehr als nur die Imitation der Erscheinung sei und sich Domenichinos Farbeinsatz für ihn daher nicht nur auf die Oberfläche, sondern auf die Atmosphäre des Bildes bezog und letztlich etwas Unsichtbares sichtbar machen kann.[272]

Sicherlich dürfen Belloris Würdigung der Farbe und sein Kommentar, dass diese das wichtigste Element des Ausdrucks sei, nicht mit der sinnlichen Farbgebung und -auffassung verwechselt werden, die andere zeitgenössische Maler wie Rubens oder Tizian zu jener Zeit vertraten. Wenngleich er sich weder für einen pastosen noch einen glatten Farbauftrag ausspricht und für ihn vornehmlich zählt, dass jeder umsichtig geplante Farbeinsatz zur Wirkung der Darstellung eines Sterbenden beizutragen habe, so fällt Belloris Fürsprache für Domenichinos Farbgebung doch auf in einer Zeit, in der die Relation zwischen „Disegno" und „Colore" überwiegend als eine gegensätzliche empfunden wurde. Obwohl er der Farbe eher den Stellenwert eines die Form unterstützenden und konzeptuellen Bildelementes zuspricht, kann Belloris Insistieren darauf, dass sie zur Expressivität der Figuren beitrage, als eine Einschränkung der gängigen Theorien der „Colore"-Vertreter seiner Zeit angesehen werden. Letztere sahen die Schönheit und den Charme der Farbe als ein vom Inhalt und der Bedeutung eines Werkes abtrennbares Element an. Für Bellori war die Farbe jedoch mit einem dem „Disegno" und der „Invenzione" nahekommenden Eigenwert verbunden.[273]

Für die Darstellung des alten Körpers zu jener Zeit lässt sich somit festhalten, dass diese auf den neu gewonnenen anatomischen Kenntnissen und einer anatomisch-naturnahen Darstellung im Sinne des „Disegno" basierte, sich innerhalb

[271] „Si può dire, che nel corpo di San Girolamo languente languisca l'istessa natura, non in superficie, ma nella solidità del corpo, con cui il pennello colorì unitamente lo spirito." BELLORI 1672a, Vita Domenichinos, S. 40; BELL 2002, S. 265.
[272] Diesen Punkt führt Bellori auch als Kritikpunkt bei Caravaggio an, als er ihm vorwirft, nur die Oberfläche der Dinge zu imitieren. Vgl. Kap. V.1.
[273] BELL 2002, S. 260.

der zeitgenössischen kunsttheoretischen Diskurse allerdings nicht ausschließlich dahingehend verorten lässt. Damit der von Altersmerkmalen geprägte Körper seine Wirkung auf den Betrachter erzielen kann, müssen beide Faktoren, „Disegno“ und „Colore“, zusammenspielen, wobei insbesondere das gesteigerte Interesse der Künstler an einer Materialsprache der Haut diese kunsttheoretische Zwitterposition implizierte: Die Florentiner „Disegno“-Lehre betonte zwar den geistigen, schöpferischen Aspekt der künstlerischen Arbeit, konnte jenen Körperdarstellungen, die dem Materiellen eine entscheidende Rolle in der Bildwirkung zusprachen, jedoch nicht vollkommen gerecht werden. Um die „faltige, trockene Haut der Flanken“ und „die leeren Brüste“ zur Wirkung zu bringen, bedurfte es einer intensiveren Auseinandersetzung mit dem Inkarnat – sowohl im physiologischen wie auch im künstlerischen Sinne. In der Diskussion über das Primat von „Disegno“ und „Colore“ in der italienischen Malerei jener Zeit war es die Darstellung der Haut, anhand deren sich diese Auseinandersetzung vollzog. In den Darstellungen von Märtyrern, Asketen und Folteropfern wurde die Materialität der Haut als Ort des physischen Erleidens elementar für die Affektreaktion des Betrachters.

Wie Daniela Bohde in ihrer Dissertation „Haut, Fleisch und Farbe. Körperlichkeit und Materialität in den Gemälden Tizians“ 2002 anhand dessen „Schindung des Marsyas“ aus der Zeit um 1570 bis 1576 (Abb. 37) zeigte, galt dies auch für „Colorito“-Maler. Auch Tizian, der künstlerisch eine Gegenposition zu den Idealen des „Disegno“ einnahm, stellte die Haut anhand des übergroßen Leibs des geschundenen Silen mit auffallender Intensität ins Zentrum seines Gemäldes.[274] Für den Betrachter ist nur schwer zu erkennen, ob er auf die Haut des Opfers oder das offene Fleisch blickt. Was der Betrachter sieht, sind vielmehr pastose Farbschichten, sodass die Haut hier zu einer substanziellen, körperlichen Farbe wird und Eigenwert gewinnt. Wie Bohde zeigen kann, bemühte sich Tizian dabei nicht um eine exakte Darstellung des Muskelreliefs, sondern evozierte allein durch die Malweise den Eindruck von Körperlichkeit. Am Körper des Silen zeigen sich so keine Muskeln, sondern undefinierbare Farbfasern, die jede anatomische Einordnung verweigern. Tizian arbeitete mit verschiedenen Farbwerten, milchigen

[274] Daniela Bohde stellt in ihrer Dissertation Tizians Position als „Colorito“-Maler ausführlich dar. Vgl. BOHDE 2002, S. 271-342. Zu Rubens siehe insb. HEINEN u. THIELEMANN 2001.

Schlieren und transparenten, flächigen, sich überlagernden, pastosen Schichten, die haptischen Charakter gewinnen.[275]

Im Gegensatz dazu muss die Haut, wie zu erkennen war, nicht unbedingt durch einen solchen Farbeinsatz Substanz widerspiegeln, sondern kann auch durch eine hautartige, dünne Oberfläche, wodurch die Wirkung von haptischer Materialität zustande kommt, ihre Wirkung auf den Betrachter entfalten. Maler wie Domenichino oder Jusepe de Ribera folgten dadurch einerseits der von Vasari empfohlenen Position mimetischer Malerei, welche die weitgehende Tilgung des Prozessualen und die Reduktion der Malfaktur zu einer geschlossenen und glatten Haut als Bedingung begreift, um den illusionistischen Effekt von Körperlichkeit zu bewirken. Andererseits führten sie eine Kunst vor Augen, der ein Spannungsverhältnis zwischen zweidimensionaler Oberfläche und raumgreifender Körperlichkeit zugrunde liegt. An der von Altersmerkmalen deformierten Haut wurde das Interesse an einer anderen Auffassung von Oberfläche deutlich.

Die Rolle der Haut lässt sich in der künstlerischen Diskussion der Frühen Neuzeit so weit über die eines Antipoden zum „Fleisch“ hinaus begreifen. Gerade in den sakralen Darstellungen von Märtyrern und Asketen erlangte die Haut besonderen Stellenwert als eine Membran, die zwischen äußerer Erscheinung und Innerem vermittelt, und entfernte sich dadurch weit von dem Vorurteil, an der Oberfläche verhaftet bleiben zu müssen. Der Heiligenkörper fungierte dabei als eine Grenze der Ästhetik. Dort stellte die Materialität des durch Altersdeformationen geprägten Körpers nicht nur eine untergeordnete Spielart des Fleisches dar, sondern war, basierend auf der medizinisch-anatomischen Aufwertung der Haut, Teil einer komplexen bedeutungsmäßigen künstlerischen Auseinandersetzung. Die Darstellung der altersdeformierten Haut und ihrer Materialität wurde künstlerisch als eine eigene Form der Darstellung goutiert, die scheinbare kunsttheoretische Gegenpositionen sprengte und als ein eigener Bedeutungsträger und so als ein künstlerisches Faszinosum der Frühen Neuzeit betrachtet werden kann.

[275] BOHDE 2002, S. 338.

III. Das Alter im Antlitz – die Altersphysiognomie als Thema im Bildnisformat

1. Das Antlitz des Alters: Der alte Heilige im Bildnisformat als Typus der italienischen und niederländischen Malerei des 16. und 17. Jahrhunderts

Neben der Hervorhebung von körperlichen Altersmerkmalen in ganzfigurigen Heiligendarstellungen fällt in der italienischen und niederländischen Malerei des 16. und 17. Jahrhunderts eine weitere Form der Altersdarstellung auf, die insbesondere in den Bildern der Nachfolger Caravaggios ihre wohl bestechendste Formulierung gefunden hat: Es ist die künstlerische Auseinandersetzung mit dem Motiv des gealterten Heiligen im Bildnisformat. In Werken, die formal den Konventionen des Bildnisses angeglichen sind, führen die Künstler anhand von isolierten, dem Betrachter optisch nahe gerückten Einzelfiguren die körperlichen Eigenheiten des Alters detailliert vor, wobei nicht der greise Körper enthüllt wird, sondern der Fokus ganz auf dem Antlitz der Figur ruht.

In Italien finden sich diese Darstellungsmerkmale bereits in die Form des caravaggesken Halbfigurenbildes integriert. So zeigt beispielsweise Jusepe de Riberas „Heiliger Andreas“ von 1616 bis 1618 (Abb. 38) den Heiligen als die Halbfigur eines versunken aus dem Bild herausblickenden älteren Mannes, dessen Oberkörper und Gesicht sich vor dem dunkel verschatteten Hintergrund deutlich abheben. So wie das Andreaskreuz im Dunkel versinkt, sind auch die weiteren Attribute, der Fisch und die Heilige Schrift, wenig prominent platziert. Auch die Kleidung des Heiligen, ein grobes grünes Hemd und ein einfacher Umhang, sind unauffällig gehalten. Kontrastreich hervorgehoben wird dagegen das Antlitz der Figur, dessen Züge von einem fokussierenden Lichteinfall vor dem diffusen Dunkel des Hintergrunds hervorgehoben werden. Neben der Kopf- und Gesichtsform werden dabei insbesondere die sich am Antlitz abzeichnenden Altersmerkmale akzentuiert: Die hervortretenden Wangenknochen, die faltige, sehnige Oberfläche der gealterten Haut, die eingesunkenen, überschatteten Augen, der graue, von bräunlichen Strähnen durchzogene Bart und das schüttere Haupthaar werden im einfallenden Lichtkegel nuanciert herausgestellt.

Durch stärker fokussierte Close-ups werden diese isolierten Halbfiguren in der Malerei jener Zeit in immer knapperem Bildausschnitt auch zu Brustbildern oder reinen Kopfdarstellungen modifiziert. In Riberas „Heiligem Bartholomäus“ (Abb. 39) oder „Heiligem Petrus“ (Abb. 5) werden sie dem Betrachter am vordersten Bildrand präsentiert. Die genannten Eigenschaften sind dort noch deutlicher ausgeprägt: Der Hintergrund bleibt vollkommen dunkel verschattet und bietet keinerlei Anhaltspunkt für die Verortung der Figur. Während in Riberas „Bartholomäus“ das ostentativ erhobene Messer noch deutlich auf das Martyrium des Heiligen und dessen Identität verweist, ist Riberas „Petrus“ kein eindeutiges Attribut mehr beigefügt. Hier kann der Betrachter lediglich über den tradierten Bildtypus, der der Figur den kahlen Schädel, den Haarkranz und den Vollbart zuweist, erschließen, um wen es sich handelt. Wieder wird der Blick des Betrachters konsequent auf das hell erleuchtete, gealterte Gesicht der Figuren gelenkt. In Guercinos „Heiligem Petrus“ (Abb. 40) ist der Bildausschnitt schließlich so weit reduziert, dass der Betrachter nur noch den Kopf eines Greises vor sich hat. In Nahaufnahme werden ihm dabei die Eigenschaften des greisen Antlitzes mit dem lichten, ergrauten Haar, der fleckigen, runzligen Haut und dem zahnlosen Mund präsentiert.

Zeitgleich mit dem Auftreten jener Bilder in der italienischen Malerei wurden ähnliche Werke von niederländischen Künstlern produziert. Insbesondere im Umfeld der niederländischen Caravaggisten, die durch Italienreisen Caravaggios Malerei kennengelernt hatten, wie auch im Umfeld Rembrandts finden sich vergleichbare Darstellungen. Ein Jacob Backer zugeschriebener „Heiliger Andreas“ (Abb. 41) zeigt diese Verbindung. In einem ähnlich fokussierten Bildausschnitt und in ähnlich aufgestützter Haltung, wie sie bereits Ribera für seinen „Heiligen Andreas“ wählte, blickt der halbfigurige Heilige den Betrachter an. Wieder ist der Hintergrund dunkel gehalten, die Attribute sind noch stärker reduziert als bei Ribera. Auffallend ist, dass auch die Gesichtszüge, die Kopfform und die Wiedergabe des Bartes ähnlich sind. Fast erscheint es, als wenn hier dasselbe Modell Verwendung gefunden hätte.

Abraham Bloemaerts „Betender Paulus“ von 1631 (Abb. 42) und Rembrandts „Apostel Petrus“ von 1632 (Abb. 43) dokumentieren ein vergleichbar deutliches Interesse an der detaillierten Schilderung des greisen Antlitzes im Heiligenbild.

Erkennt man in Bloemaerts Werk hinter dem langen, weißen Bart und den Händen der Figur noch den Griff eines Schwertes als angedeutetes Attribut, das den Dargestellten zum Paulus macht, hält Rembrandts Petrus den Schlüssel deutlich vor der Brust. Der Hinweis auf die sakrale Identität der Figuren ist dadurch genauso eindeutig wie dezent. Denn der Betrachter nimmt jene Beigaben nur sekundär wahr. Seine Aufmerksamkeit wird unmissverständlich auf das hell ausgeleuchtete Antlitz der Figuren gelenkt, sodass die in konzentriertem Bildausschnitt wiedergegebenen Runzeln und Falten, der eingefallene, zahnlose Mund und der trübe Blick der Alten zum wesentlichen Bildthema werden. Festhalten lässt sich somit, dass die Annäherung an das Bildmotiv eines Heiligen hier auf ganz unmittelbare Weise erfolgt, nämlich mit dem Blick des Betrachters auf das Antlitz eines alten Menschen, das diese Bilder als zentrales Thema gemeinsam haben. Vor neutral gehaltenem Hintergrund ohne narrativen Kontext wird das durch Altersmerkmale geprägte Gesicht der Figur durch eine stark fokussierte Lichtführung in Nahsicht herausgestellt. Einige der Figuren wenden ihr Gesicht dem Betrachter zu ohne ihn allerdings unbedingt direkt anzublicken. Viele der Figuren blicken auf einen Gegenstand außerhalb des Bildfeldes oder ins Leere, wobei die Zurschaustellung einer starken Gemütsregung oder starker Emotionen ausbleibt. Vielmehr wirken die Figuren in sich gekehrt und in Gedanken vertieft.

Eine vergleichbare Konzentration auf alte Figuren und deren Antlitz als Bildmotiv fällt insbesondere in der zeitgenössischen Genremalerei der Niederlande auf. In zahlreichen Gemälden wurden alternde Männer und Frauen dort meist als Personifikationen von Tugenden und Lastern präsentiert.[276] So sitzt beispielsweise in Gerard Dous' „Bibellektüre" ein altes Ehepaar über einen Tisch gebeugt (Abb. 44). Durch das Fenster fällt ein Lichtstrahl in den Raum, der die Köpfe der beiden Figuren vor dem dunklen Hintergrund erhellt und insbesondere die gealterten Züge im Antlitz des Mannes ersichtlich werden lässt. Was die Verortung der Figuren und die Deutbarkeit der Szene anbelangt, bietet das Bild dem Betrachter jedoch ungleich mehr Informationen als die zuvor genannten Heiligenbilder. Aus dem Zusammenhang ist zu erkennen, dass die alte Frau, die in dem schmucklosen Raum vor einer einfachen Mahlzeit aus Brot, Käse und Fisch sitzt, offenbar ihrem

[276] Vgl. FRANITS, Wayne: Zwischen Frömmigkeit und Geiz. Das Alter in Genredarstellungen. In: BILDER VOM ALTEN MENSCHEN in der niederländischen und deutschen Kunst 1550-1750 (Ausstk.), hrsg. v. Jutta Desel/U. Berger, Braunschweig 1993, S. 78-97.

aufmerksam zuhörenden Ehemann aus der Bibel vorliest. Neben der Frömmigkeit der Alten geben zerbrochene Gefäße auf dem Fußboden einen Hinweis auf das Motiv der Vergänglichkeit, das sich auch in dem alten Paar selbst widerspiegelt. Die inhärente mahnende Aussage der Vanitas-Assoziationen ist dadurch eng mit der Frömmigkeit, Demut und Bescheidenheit des Paares verknüpft.[277]

Formal den Heiligenbildern ähnlicher sind die halbfigurigen Genrebilder, die im Umkreis und unter den Nachfolgern Caravaggios entstanden. So zeigt ein Gemälde des niederländischen Caravaggisten Gerard van Honthorst in einer Nachtszene in reduziertem Bildausschnitt eine alte Frau, die mit Hilfe einer Laterne eine Münze prüft (Abb. 45). Vor dunklem Hintergrund stellt das Licht der Laterne ihr gealtertes und von Falten durchzogenes Gesicht heraus. Doch auch hier wird der Betrachter mit einer formelhaften Bilderwelt konfrontiert: Die Kordel der Geldbörse und der Kneifer, den sie in die richtige Position rückt, geben Aufschluss über das eigentliche Sujet.[278] Dieses ist zu erkennen, wenn man einen Blick auf einen Kupferstich wirft, der nach Abraham Bloemaert angefertigt wurde (Abb. 46). Er zeigt eine ähnliche Szene: Eine alte, von einer Kerze beleuchtete Frau hält einen Kneifer in der Hand und weist auf Münzen, die zwischen ihren Besitztümern auf einem Tisch ausgebreitet sind. Zwei Beischriften erläutern das Motiv: „Avaritia“ ist über dem Kopf der Alten zu lesen, während in zwei Verszeilen unter der Abbildung weiter auf die Thematik der Habgier und des Geizes eingegangen wird.[279] Im Stich wie auch im Gemälde verweist der Kneifer der alten Frau als Sehhilfe wohl auf die moralische Blindheit oder Verblendung, die in diesem Fall für die Falschheit des irdischen Reichtums und den Ausdruck des warnenden Inhalts anzusehen sein dürfte.[280] In der Altersdarstellung, die im Genrebereich neben der Frömmigkeit den Topos der geizigen, sich an Geld und irdische Güter klammernden Alten birgt, verschwimmt die Grenze zwischen Genre und Allegorie.

Ähnliche Bilder finden sich zu jener Zeit in Italien. Bereits zu Beginn des Cinquecento stellte Giorgione in seiner „Vecchia“ (Abb. 47) eine alte Frau mit ausgesprochen naturnahen Zügen hinter einer schmalen Brüstung vor vollkommen dunklem Hintergrund dar. Indem sie mit der Hand und einem Zettel mit der

[277] FRANITS 1993, S. 79.
[278] Ebd. S. 83.
[279] „Weh! Wozu dienen habgieriger Reichtum und volle Truhen? Die rechte Hand des Geizes wird immer bedürftig bleiben!“ Ebd. S. 83.
[280] Ebd. S. 83.

Aufschrift „mit der Zeit“ auf sich selbst verweist, präsentiert sie sich selbst ganz ohne das übliche Beiwerk wie Sanduhr oder Totenschädel als ein lebendiges Beispiel der zerstörenden Macht der Zeit.[281] Giorgione durchbricht die per se unpersönliche Form der Allegorie zugunsten der naturnahen Darstellung eines alten Menschen. Der in Nahsicht gegebene alte Mensch bleibt jedoch sichtlich ein Teil der Vergänglichkeitsallegorik für den Betrachter.[282] So weisen die zuvor genannten Heiligenbilder zwar formal und im Grad ihrer lebensnahen Darstellung Übereinstimmungen mit jenen einfigurigen, allegorischen Genrebildern auf, sind jedoch nicht wie diese durch ihre Attribute an den Kontext dieser Bildkategorie gebunden und evozieren auch keinen derartigen moralischen Bedeutungsgehalt, wie er für jene Darstellungen essenziell ist.

Nähert man sich diesen Werken von der Tradition des Heiligenbildes her an, so lässt sich auch dort eine Konvention der halbfigurigen oder im Bildausschnitt fokussierten Darstellung ausmachen. Insbesondere in der nordeuropäischen Druckgraphik ist die Reduktion des Bildausschnitts auf eine einzelne Dreiviertel- oder Halbfigur oder lediglich ein Brustbild zu jener Zeit verbreitet. Wie beispielsweise Hendrick Goltzius‘ 14 Blätter umfassende Folge mit Grafiken zu „Christus und den zwölf Aposteln“ von 1589 zeigt, werden die Figuren, wie bereits im Andachtsbild des 14. und 15. Jahrhunderts, dort vor neutralem Hintergrund nah an den Betrachter „herangeholt“ und somit zum zentralen Bildgegenstand. In seiner Darstellung des Apostels Petrus (Abb. 48) wird allerdings deutlich, dass trotz des augenscheinlichen Bemühens Goltzius‘, die Figuren mit charaktervollen Zügen auszustatten, die Gestaltung des Äußeren des Apostels auf eine festgelegte Typik und ein tradiertes ikonografisches Muster zurückgeht. Stellt Goltzius Petrus ebenso wie Ribera oder Rembrandt mit dem obligatorischen kahlen Rundschädel, dem Haarkranz und dem Bart dar, so wirkt seine Darstellung des vom Alter geprägten Antlitzes der Figur doch deutlich schematisierter. Haarkranz, Bart und Fältchen

[281] „col tempo“. DÖRING, Thomas: Bilder vom alten Menschen – Anmerkungen zu Themen, Funktionen, Ästhetik. In: BILDER VOM ALTEN MENSCHEN in der niederländischen und deutschen Kunst 1550-1750 (Ausstk.), hrsg. v. Jutta Desel/U. Berger, Braunschweig 1993, S. 21.
[282] Die „Vecchia“ gewann ihren vollen Sinngehalt ursprünglich wohl nicht isoliert, sondern in der Konfrontation mit der Darstellung eines jungen Mannes, den sie als Deckbild zu schützen hatte. Vgl. Ebd. S. 21.

sind eher versatzstückhaft zusammengesetzt und wesentlich weniger nuanciert herausgearbeitet.[283]

Dass auch die vorliegenden Bilder durch Typenvorstellungen geprägt sind oder sich darauf zu bewegen, liegt auf der Hand. Dennoch entsprechen sie nicht dem schematisierten Idealtypus des ehrwürdigen Heiligen, sondern unterscheiden sich davon durch ihre naturnahe Wiedergabe der Gesichter, eines der Hauptmerkmale dieser Bilder, das die Forschung immer wieder irritierte und vermehrt deren „Bildnishaftigkeit" hervorheben ließ. In vielen Fällen erinnern diese Werke formal tatsächlich stark an Bildnisse jener Zeit. Durch den Beleuchtungseffekt und die teilweise aufgelockerte Maltechnik wird ein atmosphärischer Raumeindruck erzeugt. Darin erfahren die eingebundenen Figuren in ihrer schlichten Haltung und ihrer lebensnahen Auffassung eine gewisse Glaubwürdigkeit als Individuen, die teilweise durch die Kontaktaufnahme mit dem Betrachter durch den Blick aus dem Bild noch unterstützt wird.[284]

Ein Blick auf Bildnisse jener Zeit lässt diesen Vergleich nicht unberechtigt erscheinen. So erinnert der Modus, nach dem Rembrandt beispielsweise sein „Bildnis des Jacop Trip" (Abb. 49) gestaltete, an diese Werke. Leicht erhöht und schräg zum Betrachter sitzend, bietet Trip darin ein Bild der hieratischen Entrückung. Mit dem Silberstab als Zeichen seiner Autorität und dem orientalisch anmutenden Kostüm inszeniert das Bildnis den gealterten Handelsherrn als weisen und mächtigen Patriarchen.[285] Dass es sich hier um einen ähnlichen Modus der Altersauffassung handelt, wird durch einen Vergleich mit einem weiteren Bildnis des alten Jacop Trip deutlicher. In einem Bildnis des Rembrandt-Schülers Nicolaes Maes (Abb. 50) erscheint Trip zwar ebenfalls würdevoll, doch vor allem mit vom Künstler schmeichelnd geglätteten Zügen. Der trübe Blick und die Falten sind glatter Haut und aufmerksam blickenden Augen gewichen. [286] Auch im italienischen Bildnis findet sich zu jener Zeit eine ähnlich naturnahe Auffassung gealterter Menschen, wie Marcantonio Bassettis „Bildnis eines alten Mannes mit Handschuhen" (Abb. 51) zeigt. Vor monoton braunem Hintergrund ist die Figur eines alten Mannes zu sehen, der, in ein weißes Hemd und einen schwarzen Mantel

[283] HIRSCHFELDER, Dagmar: Tronie und Porträt in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts, Berlin 2008, S. 56f.
[284] Ebd. S. 60.
[285] DÖRING 1993, S. 24.
[286] Ebd. S. 24.

gehüllt, einen weißen Handschuh vor seiner Brust hält. Wie in Rembrandts Bildnis wirkt auch sein Antlitz weniger idealisiert als vielmehr lebensnah – durch die detaillierte Wiedergabe von Hautfalten, Bartsträhnen und herabgezogenen Lidern. Zu Recht lässt sich folglich eine Annäherung zwischen den vorliegenden Bildern und jenen zeitgenössischen Bildnissen in ihrer naturnahen Stilhaltung der Altersdarstellung festmachen. Diesen zeitgenössischen Bildnissen angeglichen, wird dem Betrachter kein verallgemeinerter Figurentypus mit schematisierten Gesichtszügen geboten, sondern eine komplexere, lebensnahe Darstellung des Äußeren.

Tatsächlich erscheinen die Dargestellten insbesondere bei den niederländischen Künstlern oft nicht nur in einem einzigen Werk, sondern wurden offenbar sogar für verschiedene Bilder als Modelle herangezogen. Sie tauchen vielfach sogar in den Werken anderer Künstler auf. Diese exakte Wiederholung und damit Wiedererkennbarkeit bestimmter individuell geprägter Gesichter lässt ein Modell als Ausgangspunkt des Künstlers annehmen.[287] Obgleich diese Bilder also anscheinend individuelle Personen zeigen, lässt sich die Identität der Dargestellten so gut wie nie belegen. Weder weisen die Bilder Inschriften auf noch enthalten sie Impresen, Initialen, Monogramme oder eindeutige Attribute, welche zulassen würden, den Namen des vermeintlich Porträtierten zu eruieren, sodass sie sich in einem Punkt von zeitgenössischen Bildnissen wesentlich unterscheiden: Bildnisse dienten zum einen der Memorialfunktion, zum anderen erfüllten sie eine repräsentative und exemplarische Funktion. Sie waren Bedeutungsträger, die einen gesellschaftlichen Status und die persönlichen Verdienste eines Auftraggebers evident machten und anhand einer Person deren lobenswerte Fähigkeiten und tugendhafte Eigenschaften exemplifizierten.[288] Der dafür essenzielle Wiedererkennungswert wird hier jedoch auf die Wiedererkennung des gleichen Modells und dessen individueller Gesichtszüge reduziert anstelle der einer bestimmten, dem Zeitgenossen bekannten Person. Es ist somit anzunehmen, dass die Identität des dargestellten Modells keine bedeutende Rolle für den Aussagewert des Bildes spielte, sodass diesen Bildern wohl auch nicht die Funktion eines Kostümporträts oder eines „portrait historié“ zuzuweisen ist, in dem sich der

[287] HIRSCHFELDER 2008, S. 39.
[288] Ebd. S. 84.

Auftraggeber gern als historische, mythologische oder biblische Figur verkleidet abbilden ließ.[289]

Die Reduktion des Bildgegenstandes auf ein Brustbild oder einen Kopf ohne Beiwerk nach einem Modell, die forcierte Beleuchtung, der stellenweise recht lockere Farbauftrag und die schwierige ikonografische Festlegung der Figuren wurden in der Forschung immer wieder als Indiz dafür gesehen, dass es sich hierbei um Studien handeln könnte, die nicht für den Verkauf gedacht waren und anschließend in größere Bildkontexte übertragen wurden. Doch wollen die gelegentlichen Versuche der Forschung, einen entsprechenden Zusammenhang zu anderen Bildern herzustellen, nicht recht überzeugen.[290] Die Funktion einer Studie konkretisiert sich insbesondere durch ihre Verwendung in einem anderen Werk. So behält das Vorbild hier offenbar seine Einzigartigkeit, die bei einer Studie durch die Zuordnung zu einem anderen, prominenten Werk relativiert wird. Zudem wurden bloße Vorbereitungsarbeiten zu jener Zeit technisch einfacher und anspruchsloser ausgeführt als für den Verkauf bestimmte Gemälde. Für sie genügte meist Papier oder Karton als Bildträger.[291] Die genannten Werke wurden jedoch auf Leinwand oder soliden Holztafeln ausgeführt. Auch der Arbeitsaufwand und die detaillierte Ausarbeitung sprechen für ein höheres Ziel, einen Selbstzweck. Wenngleich oft undatiert, sind viele der Bilder signiert, sodass wohl davon ausgegangen werden kann, dass die Künstler sie als Produkte ihrer Werkstatt kennzeichnen wollten und als selbstständige Werke ansahen. Skizzen, Modelle und Studien, die nicht für die Öffentlichkeit bestimmt waren, erhielten äußerst selten die Signatur des Meisters.[292]

Das Alter der Figuren, naturnah dargestellt an ihrem Antlitz, das seine Merkmale nicht zu glätten versucht, sondern betont, schien als zentraler Bildgegenstand offenbar selbst genug Inhalt zu bergen. Dies erscheint erstaunlich vor dem Hintergrund, dass insbesondere das Antlitz des alten Menschen in der zeitgenössischen Kunsttheorie offenbar ein ästhetisch heikles Problem darstellte,

[289] HIRSCHFELDER 2008, S. 31. Zum „Portrait Historié“ siehe auch WISHNEVSKY, Rose: Studien zum „portrait historié“ in den Niederlanden, München 1967 und POLLEROSS, Friedrich: Das sakrale Identifikationsporträt. Ein höfischer Bildtypus vom 13. bis zum 20. Jahrhundert, Worms 1988.
[290] Zu den Identifikationsversuchen der Literatur trotz ikonografischer und funktioneller Ambivalenzen siehe auch die ausführliche Dissertation von Dagmar Hirschfelder, die eine Gruppe niederländischer Werke im Spannungsfeld von „Tronie“ und Porträt zu verorten sucht: HIRSCHFELDER, Dagmar: Tronie und Porträt in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts, Berlin 2008.
[291] SCHNACKENBURG, Bernhard: Die ‘rauhe Manier‘ des jungen Rembrandt. Ein Malstil und seine Herkunft. In: DER JUNGE REMBRANDT. Rätsel um seine Anfänge (Ausstk.), hrsg. v. Ernst van de Wetering/B. Schnackenburg, Wolfratshausen 2001, S. 112.
[292] Ebd. S. 112.

wie sich in Leon Battista Albertis 1435 vollendeter Abhandlung „Della Pittura“ andeutet:

> *„Sieht man ein Gesicht, welches hier grosse, dort kleine, hier zu stark erhobene, dort zu sehr eingesunkene Flächen zeigt, wie dies an dem Gesichte alter Weiber der Fall ist, so gewährt dies einen ganz hässlichen Anblick. Jene Gesichter dagegen, deren Flächen in der Weise verbunden sind, dass sie ein anmutiges Ineinanderweben von Lichtern und Schatten zeigen und aller harten Kanten und Ecken ermangeln, wird man sicherlich schön und lieblich nennen.“*[293]

Das gealterte Gesicht verfehlte demnach nach Alberti die als Voraussetzung von Schönheit geforderte „concinnitas“ als harmonisches Zusammenstimmen der Teile. Um etwas zu schaffen, das schöner als das jeweilige Naturvorbild sei – worin nach Alberti und den ihm folgenden Theoretikern das Ziel der Kunst lag – müsse der Künstler jede „Unzulänglichkeit“ der Natur weglassen oder verbessern.[294]

Mit welchem Bildtypus hat der Betrachter es hier zu tun? Aufgrund ihrer zwar reduzierten, aber dennoch erkennbaren Ikonografie sind die vorliegenden Werke als Heiligenbilder einzuordnen. In gestalterischer und formaler Hinsicht handelt es sich um einen dem typisierten, schematisierten Heiligenbild durch Naturnähe enthobenen Bildtypus, der sich zugleich den Konventionen des zeitgenössischen Bildnisses annähert. Dabei wird anscheinend nicht nur mit den Konventionen der zeitgenössischen Kunsttheorie gebrochen, sondern dieser Bruch zusätzlich in den Modus der Heiligendarstellung überführt. Die unterschiedlichen, in der Malerei jener Zeit nebeneinander existierenden Formen des Einfigurenbildes scheinen hier ineinander zu greifen und gleichzeitig doch nicht zu greifen. Es bleiben Fragen offen: Wie kommt es zu dieser so ungewöhnlichen Form der Repräsentation und welche Ideale könnten diesen Entwurf des sakralen Bildes generiert haben? Warum spielte das Antlitz des alten Menschen im Heiligenbild jener Zeit sowohl südlich als auch nördlich der Alpen eine so prominente Rolle? Wird damit das Bild eines Heiligen individualisiert?

---

[293] „Vedesi uno viso il quale abbia sue superficie che grandi et chi piccole, quivi ben rilevate et qui ben drento riposto simile al viso delle vecchierelle, questo essere in aspetto bructissimo. Ma quelli visi saranno le superficie giunte in modo che piglino ombre et lumi ameni et suavi nè abbino asperitate alcuna di rilevati canti, certo diremo questi essere formosi et delicate visi.” ALBERTI, Leone Battista: Leone Battista Alberti‘s kleinere kunsttheoretische Schriften, hrsg. v Hubert Janitschek, Wien 1877, S. 108f. Vgl. auch DÖRING 1993, S. 31.

[294] Vgl. hierzu Kap. IV. 2.

2. Physio- und pathognomische Rhetorik in der nordalpinen spätmittelalterlichen Plastik

Jan van Eycks „Madonna des Kanonikus van der Paele“ (Abb. 52a) zeigt den Kanoniker Georg van der Paele kniend bei der Andacht vor seinem Stundenbuch. Der Betrachter wird Zeuge der Vision, die der Geistliche empfängt. Zentral im Bild erscheint ihm in einer Chorapsis auf einem steinernen Thron mit kostbarem Baldachin und Teppich die Madonna mit dem Christuskind. Seitlich sind die Figuren des heiligen Donatian in einer prächtigen Robe aus blauem Brokatstoff und des heiligen Georg in einer Rüstung zu sehen. Von den beiden Heiligen empfohlen, kniet der Kanoniker in seiner Vision im Thronsaal der Madonna, in dem ihm im Gebet die göttliche Audienz gewährt wird. Die Erscheinung Marias schafft die Aura der Göttlichkeit, die auch den Kanoniker einschließt, der mit seinem Gewand dasjenige von Maria berührt, die er jedoch nur durch das aufgeschlagene Stundenbuch und den Blick auf das vom heiligen Donatian gehaltene Kreuz zu erahnen scheint.

Dass es sich in Jan van Eycks Bild um zwei überblendete Wirklichkeitsebenen handelt, wird von diesem mitunter durch die Gestaltung der Gesichter der Figuren verdeutlicht. Van der Paele begegnet der Madonna in der Gestalt seiner körperlichen Hinfälligkeit. Wird der Großteil seines Körpers von Stoffbahnen und Kleidung bedeckt, erscheint sein Gesicht deutlich durch Altersmerkmale individualisiert (Abb. 52b). Das dünne Haar und das vom Alter gekennzeichnete Antlitz mit den eingefallenen Wangen, zahlreichen Falten, den schmalen Lippen und den kleinen Augen unterscheiden ihn von den Heiligen und insbesondere der Madonna, die in der Pracht ihrer Gewänder und der Zeitlosigkeit ihres idealen Antlitzes die erhoffte Erlösung vorwegzunehmen scheinen.[295] Es gibt kein Anzeichen dafür, dass auch der Kanoniker in eine typisierte Idealgestalt verwandelt worden wäre. Gerade im Vergleich zu den idealisierten Gesichtern der Heiligen implementierte van Eyck hier wie andere Maler der frühen niederländischen Malerei ein gewisses Maß an Naturnähe in der Darstellung, die Bildnisähnlichkeit

[295] BÜCHSEL, Martin: Das Gesicht des Abtes. Physio- und pathognomische Rhetorik im Spätmittelalter. In: Der heilige Abt. Eine spätgotische Holzskulptur im Liebieghaus, hrsg. v. Valentina TORRI, Berlin 2001, S. 55.

suggeriert und die Figur für den Betrachter als seiner Welt zugehörig charakterisiert.

Diese – zunächst in den Niederlanden aufkommende – Naturnähe in der körperlichen und insbesondere fazialen Darstellung, entwickelte sich zum Standard und Maßstab in der Kunst des späten Mittelalters und der Frühen Neuzeit, wie zahlreiche Quellen verdeutlichen. Dazu zählt ein in Jeanne Peipers Dissertation über den Meister der Flügelgemälde des Hochaltarretabels der Wallfahrtskirche von Lauterbach abgedruckter Bericht einer 1749 verfassten Chronik. Zu den beiden Johannesfiguren des Hochaltarschreines heißt es dort:

> *„[…] [Das] merckwürdigste aber ist an diesen beiden bildnussen, dass man an händen und füssen alles geäder wie bey einem lebendigen menschen in erhobener arbeyt von dem bildschnizler auf das fleissigste der natur nach entworfen sihet. ihre angesichter stellen auch für viel mehr lebendige, als leblose bildnussen.“*[296]

Was hier im 18. Jahrhundert zur Sprache kommt, verweist auf sicherlich weiter zurückreichende Bewertungsmaßstäbe. Der in den Gesichtern und den übrigen Hautpartien offenkundige Naturbezug war von entscheidender Bedeutung innerhalb des intendierten Vergegenwärtigungsprozesses bei Bildwerken.[297] So wurde auch in bildkritischen Anmerkungen von Autoren der Vorreformationszeit, von Johann Geiler von Kayserberg bis Thomas Murner, immer wieder auf das Täuschungsvermögen des Künstlers, seinen potentiellen darstellerischen Illusionismus, angespielt.[298] Beispielsweise enthält der Künstlerpreis in einem Brief Christoph Scheurls an Lukas Cranach den Älteren 1509 eine Vielzahl von Topoi, die nichts anderes bezwecken, als die angestrebte Naturnähe des Malers zu unterstreichen. Es sei

> *„ das größte Lob“,* das *„nur wenigen Sterblichen ertheilt worden, selbst nicht dem Serapion, einem übrigens feinen und correcten Maler, Menschen zu malen, und so zu malen, daß sie von Allen erkannt werden und zu leben scheinen“.*[299]

---

[296] Abgedruckt in Peipers, Jeanne: Le peintre du maître-autel de Lautenbach. L‘atelier de Durer et l‘art du Rhin Supérieur, Frankfurt am Main et al. 1993, S. 370. Hier zitiert nach KROHM, Hartmut: Formen der Heiligenpräsentation innerhalb der süddeutschen Retabelkunst um 1500. In: Der heilige Abt. Eine spätgotische Holzskulptur im Liebieghaus, hrsg. v. Valentina TORRI, Berlin 2001, S. 43.
[297] KROHM 2001, S. 43.
[298] Ebd. S. 43.
[299] Schuchardt, Christian (Hrsg.): Lucas Cranach des Aeltern leben und werke, Bd. 1, Verlag F. A. Brockhaus, 1851, S. 30. Hier zitiert nach KROHM 2001, S. 43.

Die Gestaltung auf Grundlage von Naturerfahrung zählte offensichtlich zu den damals allgemein verbreiteten künstlerischen Zielsetzungen und war Vorbedingung für einen über die Tradition hinauswachsenden Kunstbegriff. [300]

Im 15. Jahrhundert entstanden anhand dieses Maßstabes auf die Kunst übertragener Naturanschauung nördlich der Alpen vor allem im plastischen Bereich zahlreiche Werke, die diesen Maßstab dezidiert in die faziale Gestaltung von Figuren übertrugen. Ein besonders markantes Beispiel findet sich im Œuvre Tilman Riemenschneiders. Sein 1499 vollendetes Grabmal des Bischofs Rudolf von Scherenberg (Abb. 53a) im Würzburger Dom zeigt den 1495 mit über 90 Jahren verstorbenen Fürstbischof als alten Mann in seinem Bischofsornat.[301] Gerahmt von einem Baldachin mit Maßwerk und Gesprenge und einer Sockelzone aus Sandstein, die heute nur noch fragmentarisch erhalten sind, wird der Kleriker im Mittelteil des Grabmals aus weiß gefleckten Salzburger Rotmarmor als Ganzkörperfigur gezeigt.[302] Scherenberg sind alle entscheidenden Attribute seines Lebensweges beigegeben: Neben dem Wappen der Scherenbergs zu seinen Füßen halten Engel seitlich seines Kopfes die Wappen des Bistums und des Herzogtums. Mit den Händen umfasst er den Krummstab und das Schwert der Herzöge von Franken. Die Mitra ruht schwer auf seinem Haupt und scheint den gebrechlichen Körper, wie er sich unter den Gewändern abzeichnet, nach unten zu drücken. Am auffälligsten wird dem Betrachter jedoch das Antlitz des verstorbenen Klerikers geradezu als Verbildlichung der Hinfälligkeit präsentiert (Abb. 53b). Minutiös sind die Zeichen des Alters darin festgehalten: Die eingefallenen Wangen lassen die Jochbeine deutlich hervortreten. Der zahnlose Mund wird von schmalen Lippen gezeichnet. Deutlich treten in dem hageren, fleischlosen Gesicht die Nasolabialfurchen hervor. Die tief liegenden Augen, feine Runzeln am Unterlid und in den Augenwinkeln sowie die Platysma-Falte im Unterkinnbereich komplettieren das greise Antlitz.

---

[300] KROHM 2001, S. 43.

[301] 1495 wurde Riemenschneider von Scherenbergs Amtsnachfolger Lorenz von Bibra beauftragt, das Grabmal zu fertigen, das dieser 1499 vollendete. Die Gesamtkonzeption des Grabmals orientiert sich in Grundzügen an der Dreiteilung der Grabdenkmäler der Vorgänger des Fürstbischofs, Gottfried IV. Schenk von Limpurg und Johann III. von Grumbach, die sich ebenfalls im Würzburger Dom befinden. Vgl. KALDEN-ROSENFELD, Iris: Tilman Riemenschneider und seine Förderer. In: TILMAN RIEMENSCHNEIDER. WERKE SEINER BLÜTEZEIT (Ausstk.), hrsg. v. Claudia Lichte/I. Kalden-Rosenfeld, Bd. 2, Regensburg 2004, S. 107-109.

[302] Der untere Teil des Sockels steckt heute zur Hälfte im Fußboden. Er zeigt ein Relief mit einem über einen Drachen siegenden Löwen, wovon nur noch die Schwanzspitze erhalten ist. Vgl. KALDEN-ROSENFELD 2004, S. 109.

Wirft man einen Blick auf das nur wenig später ebenfalls durch Riemenschneider aus rotem Marmor gefertigte Grabmal des Lorenz von Bibra (Abb. 54a), Scherenbergs Amtsnachfolger, zeigt sich eine gänzlich differente Formulierung und Stilhaltung bei der Altersdarstellung. Sie lässt auch die Besonderheit der Formulierung des Antlitzes Scherenbergs deutlich werden.[303] Tritt dem Betrachter im Grabmal Scherenbergs ein zusammengesunkener Greis mit himmelwärts gerichtetem Blick entgegen, ist der 61-jährig verstorbene Bibra in Vollkraft seiner Jahre wiedergegeben. Er trägt sein Haupt aufrecht und stolz auf den Schultern. Nicht mit zagender Hand, sondern mit festem Griff weiß er die Insignien weltlicher und geistiger Macht zu halten.[304] Auch bezüglich der Gestaltung des Antlitzes erscheint das Werk aus der Tradition des Vorgänger-Denkmals befreit. Gegenüber der Gestaltung des Antlitzes Scherenbergs wirkt das Gesicht Bibras (Abb. 54b) durch die waagerecht angesetzten Augen, die weichen und vollen Lippen sowie die von Falten und Kerben vollkommen freie Wangenpartie idealisiert und geradezu entfremdet.[305] Vor diesem Hintergrund stellt sich die Frage, welches Ziel Riemenschneider mit seiner Charakterisierung Rudolf von Scherenbergs als schwachem Greis verfolgte: Wollte er den Kleriker womöglich als schwachen Amtsträger wiedergeben?

Die Hintergründe hierzu, sowohl jene anscheinend souveräne Individualisierung der Gesichtszüge als auch die drastische, naturnahe Darstellung der fazialen Altersmerkmale betreffend, finden sich bei einem niederländischen Künstler. Im Werk des Bildhauers Nicolaus Gerhaert van Leyden wird deutlich, wie dieser an dem von ihm bevorzugten Thema der Büste die Darstellungsmöglichkeiten der Antlitzgestaltung im 15. Jahrhundert entwickelte. Nachdem van Leyden zunächst in Trier, Straßburg und Passau tätig gewesen war, wurde er von Kaiser Friedrich III. nach Österreich geholt. Am Wiener Hof war er für das Grabmal Friedrichs verantwortlich, an dem er von 1467 bis zu seinem Tode 1473 arbeitete. Im Zuge

[303] Der Fürstbischof selbst hatte den Auftrag zu dem Grabdenkmal noch zu Lebzeiten an Riemenschneider vergeben, erlebte seine Fertigstellung zwischen 1515 und 1522 jedoch nicht mehr. Vermutlich war das Denkmal ursprünglich in enger Anlehnung an das Scherenberg-Grabdenkmal geplant worden, wurde aber später in abgewandelter Form ausgeführt. Die Platte zeigt rein gotische Architekturelemente, wohingegen der Rahmen zwar ursprünglich gotisch geplant worden war, schließlich aber in Renaissanceformen umgearbeitet wurde. Vgl. KALDEN-ROSENFELD 2004, S. 110.

[304] BIER, Justus: Tilmann Riemenschneider. Die späten Werke in Stein, Wien 1973, S. 108.

[305] KALDEN, Iris: Tilman Riemenschneider – Werkstattleiter in Würzburg. Beiträge zur Organisation einer Bildschnitzer- und Steinbildhauerwerkstatt im ausgehenden Mittelalter, Ammersbek 1990, S. 137.

dieser Arbeiten im Stephansdom entstanden vermutlich auch die vier Büsten der Kirchenväter an der Domkanzel (Abb. 55 a – d).[306] Van Leyden stellte alle vier Kirchenväter, den heiligen Augustinus (Abb. 55a), den heiligen Ambrosius (Abb. 55b), den heiligen Hieronymus (Abb. 55c) und Papst Gregor (Abb. 55d), als gealterte Männer dar. Insbesondere bei Hieronymus und Gregor treten die Altersmerkmale bei den Gesichtern deutlich hervor: Die eingefallenen Wangen, die ungleichmäßig geöffneten Augen, lederartige Hautfalten und der zahnlose Mund Gregors verdeutlichen das fortgeschrittene Alter der Figuren. Im Gesicht des Hieronymus lässt sich dabei eine Konzeption der Formen als ein Zusammenspiel von „Gerüst“ und „Gerüstverhüllung“ feststellen: Die Schädelknochen treten deutlich in Erscheinung und verleihen dem Kopf eine karge, kantige Form. Die Knochen kommen vor allem im Bereich der Brauen, der Wangen und des Kinns deutlich zum Vorschein und scheinen wie von schlaffer, faltenreicher Haut überzogen.[307] Vermittelt die faltige Epidermis dem Betrachter einerseits den Eindruck, das Bild eines alten Mannes vor sich zu haben, mildert deren Symmetrie jedoch diesen Eindruck der Hinfälligkeit des Alters. Verfolgt man die Fazialfalten der beiden Figuren von der Stirn bis zum Hals, so finden sich weitgehend symmetrische Arrangements. Man möchte fast von einer „Drapierung“ der Epidermis sprechen. Noch mehr nehmen der feste Mund und die scharf blickenden Augen den Eindruck der Hinfälligkeit zurück. Beides verleiht den Gesichtern vielmehr die Ausstrahlung von Energie und nicht etwa die Wirkung von Schwäche.[308] Die schlaffe Haut hängt nicht von einem eingefallenen, zahnlosen Mund herab, sondern wird seitlich der Mundwinkel in markante Falteneinkerbungen gelegt, die die Mundwinkel verlängern. Diese Falteneinkerbungen wirken dabei eher wie eine Verstärkung des kraftvollen Mundes, wenngleich eine Verstärkung mit negativen Mitteln. Sie sind kaum als Ausdruck von Hinfälligkeit zu interpretieren. Damit korrespondieren die Falten, die von den Lidern zu den Schläfen verlaufen. Auch diese kann man als Betonung der Intensität des Blickes deuten.[309]

[306] Wurden die Büsten zunächst als Werke Anton Pilgrams angesehen und auf die Jahre 1513/1514 datiert, wurden sie in der neueren Forschung sowohl zeitlich als auch stilistisch in die Nähe Nicolaus Gerhaerts gerückt. Vgl. BÜCHSEL 2001, S. 63.
[307] Ebd. S. 63.
[308] Ebd. S. 56.
[309] Ebd. S. 56.

Wenngleich diese Gesichter somit auf den ersten Blick individuell wirken und man einen unmittelbaren Rückgriff auf Naturbeobachtungen zu spüren scheint, erscheint das Vokabular des Alters bei genauem Hinsehen fast formelhaft eingesetzt. Setzt der eingefallene Mund Gregors oder Hieronymus' zwar die prinzipielle Kenntnis eines zahnlosen Mundes voraus, wird hier jedoch geradezu eine Formel der Hinfälligkeit daraus, ohne dass wirklich das Abbild eines individuellen Mundes gegeben würde. Obwohl die vier Kirchenväter distinkt voneinander unterschieden sind, erscheinen sie nicht wirklich individuell charakterisiert.[310] Einen Hinweis auf die hier vorliegende Funktion der Altersmerkmale gibt die ikonografische Verortung der Figuren: Ausgestattet mit ihren Schriften, Tintenfass, Schreibgerät und individueller Gewandung, lassen sich die vier Figuren nicht nur als Kirchenväter und dogmatische Autoritäten identifizieren, sondern auch voneinander differenzieren. Ihre jeweilige schriftliche Aussage unterstreichen sie wesentlich durch ihre Gestik und Mimik. Dadurch wird ein Bild der Weisheit und theologischen Autorität geschaffen.[311]

Ein Vergleich mit Riemenschneiders Grabmal des Rudolf von Scherenberg (Abb. 53a, 53b) zeigt eine ähnliche Charakterisierung des Fürstbischofs. Wenngleich dieser weder mit Buch noch mit Feder ausgestattet ist, verweist die Inschrift der Sockelpartie auf seine überragenden Leistungen im intellektuellen Bereich. Zu Beginn wird Scherenberg wie folgt gekennzeichnet:

> *„[Errichtet] für Rudolf von Scherenberg, Fürstbischof von Würzburg, einen in jeder Art von Tugenden sehr bedeutenden Mann, aber auch hinsichtlich Klugheit und bewundernswerter Entschlusskraft.“*[312]

Im Verlauf der Inschrift wird weiter auf Scherenbergs Taten eingegangen, beispielsweise die finanzielle Entlastung des Bistums und seine Bemühungen um Frieden. Gegen Ende der Inschrift wird die für diese Taten notwendige persönliche Konstitution Scherenbergs hervorgehoben:

> *„Auf den Frieden war er so eifrig bedacht, dass er diesen oft sogar mit Geld und unter höchst nachteiligen Bedingungen zustande brachte. Durch seine*

[310] BÜCHSEL 2001, S. 63.
[311] Ebd. S. 67f.
[312] „Rudolpho de scherenberg epo herbn fran duci - summo in omni virtutem genere viro: prudentia vero atque consilio ad-mirabili“. Vgl. TÖNNIES, Eduard: Leben und Werke des Würzburger Bildschnitzers Tilmann Riemenschneider 1468 – 1531, Straßburg 1900, S. 89.

Lebensweise (dieta) und rechtes Maß im Leben gelangte er zu sehr hohem Lebensalter.“[313]

Insbesondere Scherenbergs Lebensweise und seine Maßhaltung – möglicherweise auch bei seinen Essgewohnheiten – werden als Voraussetzung für seinen Erfolg und sein hohes Lebensalter angeführt. Sie sind seine herausragenden Eigenschaften, die ihn zum „exemplum virtutis“ werden ließen.[314] Diese finden sich so auch in seiner Körpergestaltung im Grabmal wieder. Im Gegensatz zum Bild des selbstbewusst-idealisierten kirchlichen und weltlichen Regenten Lorenz von Bibra stellte Riemenschneider Scherenberg als in höchstem Maße asketisch vergeistigte Persönlichkeit dar.[315] Somit ist die Formelhaftigkeit in Riemenschneiders Werk letztlich die gleiche wie die in van Leydens Darstellung der Kirchenväter. Die drastischen Altersmerkmale sind ebenso symmetrisch angelegt und unterstützen die Intensität des Blicks. Auch die Falten und der eingefallene Mund wirken in ihrer Symmetrie maskenhaft und fast als monströse Altersformel.[316]

Wie Paul Zanker in seiner Dissertation „Die Maske des Sokrates. Das Bild des Intellektuellen in der antiken Kunst“ 1995 zeigte, kann diese Reflexion theologisch-dogmatischer Autorität in einem mit Altersmerkmalen versehenen Angesicht als Relikt des antiken Intellektuellenporträts verstanden werden.[317] Die Ikonografie Christi, der Apostel und einiger Heiliger knüpfte im frühen Christentum an die

---

[313] „pacis tam studiosus fuit ut eam saepe vel pecunia et iniquissimis conditionibus impetraret. dieta et vitae moderatione ad summam aetatem pervenit”. Vgl. TÖNNIES 1900, S. 90.

[314] In der Grabinschrift wird der Bischof im Vergleich mit Camillus auch als Gegner der Häresie ausgewiesen. Dieser Vergleich ist wohl als Zitat von „De Civitate Dei“ (413 – 426 n. Chr.) zu verstehen, wo Augustinus den Römer Camillus, der die Stadt von den Galliern befreite, zur Repräsentanzfigur des erfolgreichen Kampfes gegen die Häresie erklärt. Die Anspielung auf diese Passage macht es zudem sinnfällig, dass Riemenschneider das Gesicht Scherenbergs wie das eines Kirchenvaters charakterisierte. Vgl. BÜCHSEL 2001, S. 70.

[315] Die Renaissancemotive des Grabmals Lorenz von Bibras lassen sich dagegen aus der damals aktuellen Herrscherikonografie ableiten und unterstreichen die Bedeutung Bibras als kirchlicher und weltlicher Regent. Gleichzeitig stehen sie für die humanistische Bildung des Dargestellten und betonen somit auch seine Bedeutung als geistigen Herrscher des Bistums. Siehe hierzu KALDEN-ROSENFELD 2004, S. 111.
Innerhalb des Œuvres Riemenschneiders lässt sich diese Verwendung der drastischen Alterzüge für den Typus des „Kleriker-Intellektuellen“ auch am heiligen Kilian des Retabels in Münnerstadt festmachen. Riemenschneider nahm wohl beabsichtigt stilistisch Bezug auf die Kilianfigur, da Scherenbergs Kirchenreform ihm bei den Zeitgenossen den Charakter eines „neuen Kilian“, Missionar und Apostel der Franken, einbrachte, worauf auch eine Inschrift an der Kleidung hinweist. Vgl. KROHM, Hartmut: Rudolphus de Scherenberg, Episcopus herbipolensis, Franciaeque orientalis Dux: Effigy and Rhetoric. In: Tilman Riemenschneider, c. 1460-1531, hrsg. v. Julien CHAPUIS, New Haven et al. 2004, S. 33.

[316] BÜCHSEL 2001, S. 69.

[317] Ausführlich hierzu: ZANKER, Paul: Die Maske des Sokrates. Das Bild des Intellektuellen in der antiken Kunst, München 1995.

antiker Gelehrter an. Vergleicht man beispielsweise eine Elfenbeinpyxis aus der Zeit um 400 n. Chr. (Abb. 56) mit einem kleinen frühkaiserzeitlichen Mosaik aus Pompeji aus dem ersten Jahrhundert v. Chr. (Abb. 57), so findet sich hier die Bildformel des antiken Gelehrten in einen neuen, christlichen Kontext versetzt. In einer Art öffentlichen Versammlung hält Christus einen Kodex in seiner Linken. Auch die Apostel halten aufgeschlagene Bücher und Schriftrollen in der Hand und diskutieren miteinander. Wenngleich Christus nun nicht mehr liest, sondern seine im Buch aufgeschriebene Lehre verkündet, erinnern diese frühen christlichen Darstellungen doch an frühere Philosophenversammlungen wie die des pompejianischen Mosaiks.[318] Wenngleich Christus selbst in jenen „Lehrversammlungen" nicht zwangsläufig mit Alterszügen dargestellt wird, orientieren sich doch die Bildnisse der Apostel, Propheten und altbiblischen Autoritäten dort typologisch am traditionellen Repertoire der antiken Intellektuellen-Ikonografie. Charakteristisch sind vor allem neben dem griechischen Mantel mit Untergewand die traditionellen Bartformen und Glatzen, aber auch die angestrengten Denkermienen. Diese finden sich insbesondere bei Paulus und Petrus wieder, die schon früh, wie auf der Elfenbeinpyxis zu erkennen ist, eine Stirnglatze und einen langen Bart erhielten.[319] Wie Zanker zeigt, bedeutet dies in den lateinischen Provinzen des Westens letztlich die Übernahme der Intellektuellentracht und des Habitus des Philosophenbildes in die christliche Ikonografie.[320] Van Leydens Kirchenväterbüsten an der Kanzel von St. Stephan in Wien repräsentieren somit genauso wie Riemenschneiders Darstellung Scherenbergs den Typus des „Kleriker-Intellektuellen", wie er wohl im 15. Jahrhundert bei van Leyden wieder in Erscheinung trat. Wenngleich die detaillierte Altersdarstellung der Gesichter individuell wirkt und auch einen Rückgriff auf Naturbeobachtungen darstellt, bleibt sie letztlich eine Metapher für Askese als Überwindung des Fleisches durch geistige Leistungen und Hingabe. Um der Steigerung des Ausdrucks willen bedient sie sich zwar der Naturnähe, stellt letztlich aber eine Pathosformel für asketische Intellektualität dar.[321]

[318] ZANKER 1995, S. 275f.
[319] Ebd. S. 284.
[320] Ebd. S. 272f.
[321] KROHM 2001, S. 47.

In der spätgotischen Plastik finden sich derartige Altersmerkmale nicht nur in der fazialen Gestaltung von autoritären Klerikern und Gelehrten, sondern auch in der Darstellung explizit als jugendlich charakterisierter Figuren. Dies zeigt sich am Hauptschrein des Hochaltars der Krakauer Marienkirche (Abb. 58). In dem ersten urkundlich gesicherten Werk des aus Nürnberg stammenden Bildschnitzers Veit Stoß, das vermutlich noch vor seiner Übersiedelung von Nürnberg nach Krakau entstand, öffnet sich über der Predella der hochrechteckige Altarschrein mit einem mächtigen Rundbogen. Er zeigt den Tod Mariens im Kreise der Apostel wie auch Mariens Aufnahme in den Himmel durch Christus. Inmitten der zwölf Apostel präsentiert Veit Stoß Maria in jugendlicher Schönheit, wie sie auf die Knie gesunken von Paulus aufgefangen wird. Neben der Sterbenden stehen rechts Johannes und links Petrus.[322] Die Dramatik der Szene zeigt sich besonders deutlich im Antlitz des Johannes. Johannes, traditionell als jugendlicher Jünger dargestellt, trägt hier ein von Falten geprägtes Antlitz. Ähnlich wie bei Petrus, der nach ikonografischer Tradition als ältere Figur wiedergegeben ist, weist auch Johannes' Gesichtsstruktur zahlreiche Falten und Kerben auf. Auffällig ist zudem, dass seine Pupillen nicht auf einen gemeinsamen Punkt fixiert sind, sondern sich auf verschiedene Punkte konzentrieren.[323]

Dieses Darstellungsprinzip findet sich so auch in der Johannes-Apokalypse Albrecht Dürers. In der Forschung wurde bereits konstatiert, dass zwei Blätter aus Dürers Zyklus nicht, wie die anderen, Johannes als jugendlichen Menschen zeigen, sondern mit merklich gealterten Zügen (Abb. 59 a – c). Wieso weicht Dürer dort, wie sein Zeitgenosse Veit Stoß, vom üblichen Typus des jugendlichen Johannes ab? Folgt man Martin Büchsels Argumentation (2001), so gibt das Blatt 5, das die vier Engel verbildlicht, die die vier Winde aufhalten, einen Hinweis darauf (Abb. 59a). Der sanfte Zephyr ist dort jugendlich dargestellt, während die raueren Winde ältliche Gesichter tragen. Auch auf den anderen Blättern sind es gerade die dramatischen Darstellungen, wie auf Blatt 8, auf dem Johannes auf Patmos das Buch verschlingt (Abb. 59b), oder das Vorsatzblatt mit seiner Marterdarstellung (Abb. 59c), die für Dürer ebenso wenig mit dem jugendlichen Bild der Figur zu

[322] Zu den fünf Aposteln, die in der vorderen Reihe in voller Größe zu sehen sind, gehören ferner Jakobus der Ältere und Andreas. Von den restlichen sieben Aposteln gibt es im Hintergrund nur Kopf- oder Brustbilder.
[323] BÜCHSEL 2001, S. 58.

vereinen gewesen zu sein scheinen wie das der rauen, aufwühlenden Winde.[324] Die Merkmale des Altersantlitzes scheinen von ihm gezielt eingesetzt worden zu sein, um einen Ausdruck der Bestürzung und des Entsetzens in seiner Ausdruckskraft noch zu steigern. Durch die Altersmerkmale erscheint auch ein an sich jugendliches Gesicht so ernster, als es die gewöhnliche Ausstrahlung der Jugend nahelegt. Dieses Verfahren suggeriert, dass die Gesichtszüge von Figuren und insbesondere die Merkmale des Alters darin nicht unbedingt feststehende, bleibende Symptome des Körpers widerspiegeln, sondern auch vorübergehende, seelische Regungen zum Ausdruck bringen können. Das Vokabular der körperlichen Altersmerkmale wurde neben einer Metapher für asketische, geistige Entrückung zum Spiegel von Trauer oder Weltverachtung und musste so nicht mehr zwangsläufig eine Aussage zum Lebensalter einer Figur vermitteln.[325]

Deutlich wird dies auch an einem Extremum, wie es Büchsel aufführt. Am Schrein des Altars der Pfarrkirche in Adamsthal, ehemals in Zwettl, der in der Zeit um 1516 bis 1525 entstand (Abb. 60), wurde der Gesichtsausdruck der Figuren derart gesteigert, dass er bei einigen Köpfen fast jedes naturnahe, glaubhafte Moment einbüßt. So ist es schwer, bei dem Apostel mit dem aufgeschlagenen Buch, vermutlich Petrus, überhaupt noch von naturnahen menschlichen Zügen zu sprechen.[326] Das komplett mit Falten überzogene Gesicht wirkt anatomisch kaum mehr glaubhaft, sodass es nicht länger sinnvoll erscheint, diesbezüglich überhaupt noch von Zügen des Alters zu sprechen. Als Ausgangspunkt für diese Dramatisierung lassen sich die Züge der anderen Apostel ausmachen, die weniger dramatisch charakterisiert sind, aber aus denen das Mienenspiel mit seinem heftigen Stirnrunzeln und den markanten, zusammengezogenen Augenbrauen hervorzugehen scheint.[327]

Zeitgleich, zu Beginn des 16. Jahrhunderts, gibt Paracelsus die zeitgenössische Perspektive in seinen Schriften wieder. Er hält Folgendes fest:

> *„also kunstreich ist der fabricator der natur, das er nicht das gemüt nach der form schmidet, sondern schmidet die form nach dem gemüt. das ist, die gestalt des menschen wird geformirt nach art des herzens und die natur wirkt nicht in*

[324] BÜCHSEL 2001, S. 58, 62.
[325] Ebd. S. 60.
[326] Ebd. S. 59.
[327] Ebd. S. 59.

irer kunst wie ein maler, der stelt ein bildt und gibt im das signatum aber nit, er mag ims auch nit geben. […]. wiewol diejenigen kunstreichen, so in biltwerken handeln, etwas gleichförmiges machen. wiewol es ohne kraft ist, so gehet doch ir kunst aus dem fabricatore der lebendigen bilder. und ie mer ir einer wil perfect sein, ie mer ist im not das signatum zu erkennen aus der ursach, das die kunst der natur operationes wol praefigurire, damit durch das signatum erkent werde, was gemüt in einem solchen sei.“[328]

Paracelsus zufolge wird bei der Erschaffung der Geschöpfe demnach also die äußere Gestalt nach dem „gemüt“, nach der „art des herzens“ geformt. Die Gestalt des Menschen ist somit ein „signatum“, das Paracelsus im Weiteren in die vier Kategorien „chiromantia“, „physiognomia“, „substantina“ sowie „mos et usus“ unterteilt:[329] Die „chiromantia“, die Kunst, aus der Hand zu lesen, erstreckt sich dabei auf alle deutbaren Linienführungen der Haut und Adern. Die sogenannte „physiognomia“ begreift das „Haupt“ als Ausdruck des „Herzens“, d.h. der Gedanken und seelischen Regungen eines Menschen. Die „substantina“, die Kunst, den Körper aus seinem Wesen heraus zu erkennen, erklärt schließlich den ganzen Körper zum „signatum“. Die vierte Kategorie des „signatum“, „mos“ und „usus“, verdeutlicht, dass Paracelsus wie auch seine Zeitgenossen bereits zwischen den Kategorien „Physiognomie“, d.h. der Kunst, aus dem unveränderlichen, statischen, physiologischen Äußeren des Körpers auf die seelischen Eigenschaften eines Menschen zu schließen, und „Pathognomie“, der Kunst, die Gemütsbewegungen aus den Veränderungen des Körpers und der Gesichtszüge zu erkennen, unterschieden. Der Körper wurde als Ausdruck des „inneren Menschen“ verstanden, der durch Denken, Willen und Affekte bestimmt wird.[330] In Paracelsus‘

[328] Theophrast von Hohenheim gen. Paracelsus: Sämtliche Werke, hrsg. v. Karl Sudhoff/K. Goldhammer, Bd. 12, München et al. 1929, S. 92f. Hier zitiert nach BÜCHSEL 2001, S. 60.
[329] Ebd. S. 60.
[330] Ebd. S. 61. Dieses Verständnis von „Physiognomie“ entspricht auch heute noch dem Gebrauch dieses Konstrukts in den meisten europäischen Sprachen, die alle das griechische Fremdwort durch Vermittlung des Lateinischen aufgenommen haben. Die ursprüngliche Bedeutung des griechischen Kompositums ist abgeleitet von „physois“ und „gnonon“, bedeutet folglich wörtlich „Kenner der Physis“. Im Unterschied zu „Physiognomie“ bezeichnet „Physiognomik“ das Verfahren, aus der Physiognomie Schlüsse auf das Wesen einer Person zu ziehen, und die Lehre oder Wissenschaft, deren Ziel es ist, die Fähigkeit zu einem solchen Verfahren auszubilden. Diese Differenzierung kennt das Englische allerdings nicht: „Physiognomy“ kann „Physiognomie“ und „Physiognomik“ bedeuten. Auch im Deutschen hatte „Physiognomie“ früher diesen Doppelsinn, denn „Physiognomik“ wurde erst in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts als Begriff eingeführt. Die Pathognomik kann als daran angelehnte Lehre verstanden werden, die das Feststellen der seelischen Verfassung sowie von Krankheiten durch Beobachtung der Körperhaltung, -bewegung und Mimik, d.h. nicht angeborenen,

Ausführung unterscheidet gerade die Hervorbringung des Körpers als „signatum“ der Seelenkräfte, die Schöpfung von den Werken des Malers, der den Körper, dessen Schattenbild er hervorbringt, nicht als Ausdruck der Seele zu erfassen vermag. Dieser abwertenden Charakterisierung der Kunst setzte Paracelsus jedoch die Bemühungen des „kunstreichen“, des guten, kenntnisreichen Künstlers entgegen, der im Körper das „signatum“ des Gemüts zu lesen und dieses darzustellen vermag.[331]

Mit diesen Ausführungen Paracelsus‘ korrespondiert die große Bedeutung, die Mimik und Gebärde in der mittelalterlichen Gesellschaft zukam. Wie deutlich wurde, wurden sowohl in der Skulptur als auch der Malerei jener Zeit in der Regel der Kopf und die Hände, die „Sprechorgane“ von Mimik und Gestik, in ihrer körperlichen Präsenz von den durch Gewänder verdeckten Teilen des Körpers abgesetzt. Als „signatum“, als Medium der Mitteilung innerer, abstrakter Aussagen verstanden, kann der Körper sowohl physiognomische als auch pathognomische Merkmale tragen, zwischen denen nicht immer unterschieden wurde. Physiognomische Merkmale wie Falten konnten so auch als pathognomisches Ausdrucksmittel zur Darstellung von Trauer oder asketischer Gesinnung eingesetzt werden.[332] Diese Entwicklung, die auch auf dem, insbesondere in den Niederlanden aufkommenden, neuen Naturverständnis jener Zeit basiert, wurde wohl von van Leyden zu den Ausbildungsstätten für Steinbildhauerei im oberrheinischen und süddeutschen Raum transportiert. Lässt sich dieses Verständnis von fazialen Altersmerkmalen jedoch als Spiegel einer Geistes- oder Gemütsverfassung auch auf die Werke der späteren niederländischen und italienischen Künstler übertragen?

---

sondern veränderlichen Eigenschaften des Körpers, beschreibt. Siehe hierzu auch III.3. Vgl. THOMANN, Johannes: Anfänge der Physiognomik zwischen Kyoto und Athen. Sokratische Begriffsbestimmung und aristotelische Methodisierung eines globalen Phänomens. In: DIE BEREDSAMKEIT DES LEIBES. Zur Körpersprache in der Kunst (Ausstk.), hrsg. v. Ilsebill Barta Fliedl/Ch. Geissmar, Salzburg 1992, S. 209.

[331] BÜCHSEL 2001, S. 61.

[332] Ebd. S. 59, 62.

3. Von Aristoteles zu Leonardo – die semantische Entgrenzung physiognomischer Merkmale im Cinquecento

Körperliche Merkmale, insbesondere die des Gesichts, und deren Semantik waren im 15. und 16. Jahrhundert Hauptgegenstand der „Physiognomik", einer Wissenschaft mit antiken Wurzeln, die im Zuge des aufblühenden Interesses an den antiken Schriften zu einem beliebten Thema der Humanisten avancierte.[333] Sind Ansätze physiognomischen Denkens schon bei einzelnen Vorsokratikern nachweisbar, legte vor allem das als „Physiognomonica" betitelte Werk aus der Schule des Aristoteles das theoretische Fundament für diese Lehre und formulierte deren Hauptgedanken.[334] Unter naturwissenschaftlich-empirischer Ausrichtung vermittelt das Werk ein Bild von der Physiognomik als einer Wissenschaft, die die physische und psychische Seite des Menschen mittels der Deutung seiner Gestalt erforscht. Hierfür stehen drei Methoden von vergleichenden empirischen Beobachtungen zur Verfügung: Zum einen sucht die zoomorphe Methode nach einer Ähnlichkeit zwischen Mensch und Tier in deren Wesen und Körperbau, um Übereinstimmungen in der Erscheinungsform zu finden.[335] Mit der ethnologischen Methode werden das Aussehen und der Charakter verschiedener ethnischer Gruppen und Völker untereinander verglichen und die jeweiligen physiognomischen Merkmale herausgearbeitet. Mit der pathognomischen oder auch mimischen Methode werden schließlich die seelischen Erregungszustände, die Affekte, beobachtet und ihre physiognomischen Äußerungsformen in Form einer Typik herausgearbeitet. Dabei ist es stets das Ziel, von äußeren Gestaltmerkmalen auf innere Eigenheiten, Charaktereigenschaften und Gemütszustände zu schließen.[336]

---

[333] ANDRES, Katharina: Antike Physiognomie in Renaissanceporträts, Frankfurt am Main et al. 1999, S. 41.

[334] Wenngleich als Begründer der physiognomischen Theorie zuweilen Pythagoras genannt wird, gilt als ihr wichtigster Vertreter Aristoteles. Stammen die ihm zuerkannten physiognomischen Hauptschriften, die „Physiognomonica" und ein im Mittelalter unter dem Namen „Secretum secretorum" geläufiger Briefwechsel mit Alexander dem Großen wohl nicht direkt aus seiner Hand, so gilt doch der aristotelische Ursprung als verbürgt, zumal Aristoteles' analytische Schriften Rekurse auf physiognomisches Gedankengut enthalten. Vgl. REIßER, Ulrich: Physiognomik und Ausdruckstheorie der Renaissance. Der Einfluß charakterologischer Lehren auf Kunst und Kunsttheorie des 15. und 16. Jahrhunderts, München 1997, S. 10f.

[335] ANDRES 1999, S. 35f.

[336] Ebd. S. 36.

Legitimiert wird dieses Vorgehen durch eine systematisch verstandene Korrelation von Seele und Körper.[337] Gleich im ersten Kapitel der „Physiognomonica“ findet sich ein Passus, der die Interpendenz von Seele und Körper beschreibt:

> *„[…] [A]n den Hervorbringungen der Natur kann man wahrnehmen, wie Körper und Seele so wechselseitig und natürlich verbunden sind, daß der eine für den größten Teil der Affektionen (passiones) des anderen verantwortlich ist und umgekehrt.“*[338]

Vertreter dieser Prämisse gingen davon aus, dass durch eine Wechselwirkung von Körper und Seele die äußere Gestalt des Menschen seine moralischen, intellektuellen und psychischen Qualitäten und Fehler verrät. Was sich außen am Körper zeigt, hat seine Entsprechung demnach im Inneren und was im Inneren verborgen liegt, wird außen am Körper sichtbar. Das Anliegen der Physiognomik ist es, dieses von der Natur eingerichtete Kausalverhältnis in einen zeichenrelationalen Regelkodex zu übertragen.[339] Es ist der Versuch, mittels binärer Zuordnung von Merkmal und Eigenschaft eine möglichst objektive Semiotik der Zeichen des menschlichen Körpers festzulegen, um Einblick in die charakterliche und moralische Seite des Menschen zu erlangen. Dabei liegt die Grundvoraussetzung für die Physiognomik als logisch entwickelte Zeichenlehre darin, dass alle natürlichen Variabilitäten in Körper und Seele in der Weise koordiniert sind, dass jeder bestimmten körperlichen Besonderheit genau eine seelische Eigenschaft entspricht, die immer dann vorhanden ist, wenn jene Besonderheit auftritt.[340] Als aussagerelevant werden grundsätzlich alle Zeichen des Menschen, wie dessen Gestalt, Habitus und mimische Merkmale betrachtet.[341] Umfasst die Physiognomik im Prinzip folglich den ganzen Körper, beanspruchen die Ausführungen über die Merkmale des Gesichts allerdings in der Regel den größten Raum in der Literatur. In abgekürzten Darstellungen waren sie gelegentlich auch allein enthalten und

---

[337] REIßER 1997, S. 9.

[338] „Amplius autem et [in] natura factis vel generatis magis utique aliquis conspiciet, quod corpus et anima ita se habent connaturaliter, quod fiunt causae pluriimarum passsionum ad invicem.“ Physiognomonica, Bartholomei de Messana interpretatio Latina, I, 805a, 5-10. In: Foerster, Richardus.: Scriptores physiognomonici graeci et latini, Leipzig 1893. Zitiert nach LAURENZA 2002, S. 262.

[339] REIßER 1997, S. 9.

[340] Ebd. S. 9. Diese Schlussfolgerung entspricht der von Aristoteles entworfenen Syllogistik als Kernstück seiner Lehre. Daher ist anzunehmen, dass die „Physiognomica“, wenn auch nicht aus seiner Feder stammend, so doch zumindest auf sein Gedankengut zurückzuführen ist. Vgl. ANDRES 1999, S. 36.

[341] REIßER 1997, S. 9.

wurden generell als die signifikantesten Merkmale erachtet, sodass sich die Physiognomik bereits früh schwerpunktmäßig auf Letztere konzentrierte.[342]

Im letzten Viertel des 15. Jahrhunderts feierte die Physiognomik im oberitalienischen Raum eine regelrechte Wiederentdeckung. An zahlreichen Universitäten brach eine Debatte über die spekulativen Wissenschaften aus, zu denen neben der Chiromantik, Astrologie und Geomantik die Physiognomik zählte. Diese besondere Aufmerksamkeit, die das Thema in Italien auf sich zog, schlug sich auch in der großen Zahl entsprechender Traktate nieder, die dort ab der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts veröffentlicht wurden.[343] Zum einen wurden die theoretischen Quellen antiker und mittelalterlicher Physiognomietraktate wiederentdeckt, die seit der Erfindung des Buchdrucks in zahlreichen Schriften, Übersetzungen und Umsetzungen vorlagen.[344] Die Übersetzung der pseudo-aristotelischen „Physiognomonica" erschien beispielsweise 1497 in Venedig, 1501 in Bologna und 1514 in Padua. Im Zuge dieser Neuedition wurden auch die spätantiken Schriften des Adamantios und des Polemon in griechischen und lateinischen Ausgaben erneut zugänglich wie auch zahlreiche Neuauflagen von physiognomischen Traktaten weiterer Gelehrter wie Albertus Magnus, Michael Scotus oder Pietro d'Abano.[345] Zum anderen entstanden zahlreiche neue Schriften. In Bologna, einem Zentrum physiognomischer Studien, entstanden zwei Hauptwerke jener Zeit. Integriert in ein Werk von pseudo-aristotelischen Schriften veröffentlichte Alessandro Achillinus 1501 zunächst das „Secretum secretorum" und kurz darauf, 1503, sein berühmtestes Werk „Chiromantie principiis et physiognomie". Dieses kurze Schreiben war wiederum die methodische Voraussetzung für das Traktat Bartolomeo della Roccas, gen. Cocles. Seine „Chyromantiae ac physiomaniae anastasis cum approbatione magistri Alexandri de Achilinis" ging ein Jahr später in den Druck und der Autor erhob wie die der anderen Schriften den Anspruch, die Physiognomik unter den frühneuzeitlichen

[342] THOMANN 1992, S. 209.
[343] REIßER 1997, S. 52; ANDRES 1999, S. 41.
[344] ANDRES 1999, S. 30.
[345] Die Physiognomik des Albertus Magnus erschien 1478 in Rom, 1479 in Mantua und zwischen 1490 und 1519 viermal in Venedig. Scotus' Werk erschien in mehreren Frühdrucken von 1500, zwischen 1505 und 1537 noch fünfmal in Venedig. Pietro d'Abanos physiognomisches Hauptwerk wurde erstmals 1471 in Venedig veröffentlicht und im darauf folgenden Jahr in Mantua. 1474 wurde zudem eine Neuauflage des „Liber exempilationis physiiognomiae" aus dem Jahr 1295 von Pietro d'Abano in Padua editiert sowie 1548 in Rom. Das „Secretum secretorum" wurde 1501 und 1516 in Bologna veröffentlicht sowie 1512, 1532, 1536, 1555, 1596 und öfter in Venedig. Vgl. REIßER 1997, S. 52f.

Wissenschaften zu etablieren.[346] Dieses Interesse gipfelte Ende des 16. Jahrhunderts in Giovanni Battista della Portas Werk „De Humana Physiognomonia“ (1584), in dem der Verfasser die Summe aller bisherigen physiognomischen Erkenntnisse in Betrachtung zog.[347] Wie Ulrich Reißer in seiner umfangreichen Untersuchung „Physiognomik und Ausdruckstheorie in der Renaissance“ (1997) zeigte, erfuhr die Physiognomik in diesen neu entstandenen Traktaten bis zu della Portas „Humana“ allerdings weder sachlich noch literarisch einen bedeutenden Wandel, sondern knüpfte eng an ihre Vorbilder an. Die Reaktualisierung des physiognomischen Wissens blieb von dem Bedürfnis getragen, die charakterlichen Qualitäten des Menschen durchschaubar zu machen und physiognomisches Verstehen diskursiv zu halten, sodass die Literatur der Frühen Neuzeit keinen wesentlichen Erkenntnisgewinn zu verzeichnen hatte. Das antike und mittelalterliche Zeichenrepertoire wurde meist kritiklos übernommen.[348] Mit der Übernahme der Relation zwischen körperlichen Zeichen und deren semantischer Bedeutung wurde auch grundlegend das Verständnis der Korrelation von Körper und Seele adoptiert. Wenngleich Achillinus beispielsweise die Autonomie von Physiologie, Medizin und Physiognomie betonte, stellte die Wechselwirkung zwischen Körper und Seele nach aristotelischem Vorbild für ihn wie auch für Cocles stets eine gültige Prämisse dar.[349]

Diese Körper-Seele-Sympathie war nicht nur maßgeblich für die wissenschaftstheoretische Legitimation der Physiognomik, sondern wurde auch als theorierelevant für die Darstellung des beseelten Körpers in der Malerei erachtet. Insbesondere im 15. und 16. Jahrhundert wurde dieses Theorem, ausgehend von seiner physiognomischen Verwurzelung, auch in den kunsttheoretischen Diskurs übertragen. Bereits Leon Battista Alberti beschäftigte sich in seinem Traktat „Della Pittura“ mit dem figurativen Ausdruck und den damit verbundenen Darstellungsproblemen in der Malerei, die für ihn disziplinäre Priorität genoss. In

[346] Cocles‘ „Anastasis“ wurde auch in Michael Scotus‘ „Physiognomia ocletis cum approbatione Achilini“ 1515 in Padua abgedruckt. Zudem erschienen zwei gekürzte Fassungen in Straßburg. 1533 und 1536 kamen Versionen in deutscher Sprache heraus. Eine französische Ausgabe war 1551 in Paris zugänglich. Vgl. ANDRES 1999, S. 48f, 52.
[347] Della Portas Werk konnte wegen der Inquisition erst 1586 gedruckt werden. Nach dem Erstdruck folgten eine Reihe weiterer lateinischer Ausgaben sowie italienische, französische und deutsche Übersetzungen. In der Hauptsache stellt die Abhandlung della Portas eine Sammlung des gesamten physiognomischen Wissens seiner Zeit dar, wobei er aus verschiedenen Quellen eine systematische Zusammenfassung schuf. Vgl. ANDRES 1999, S. 92.
[348] REIßER 1997, S. 94.
[349] ANDRES 1999, S. 49.

seiner Untersuchung legte er den Schwerpunkt auf die adäquate Darstellung des „beseelten Körpers“ und der Frage danach, wie das innere Wesen des Menschen in der Malerei an dessen Äußeren sichtbar gemacht werden könne.[350] Gemäß einer allgemeinen Aufwertung der Affekte in den bildenden Künsten, wie sie bereits im 14. Jahrhundert eingesetzt hatte, betrachtete Alberti Kunstwerke dann als lobenswert, wenn sie „nicht blos die Augen, sondern auch das Gemüth des Beschauers ergreifen“.[351] Auf dieses Ziel konzentrierte sich für Alberti die wirkungsästhetische Dimension der Malerei. Da es die Affektdarstellung sei, die den Betrachter dementsprechend zu stimulieren vermag, erläutert sein zweites Buch zur Malerei drei wesentliche Aspekte dieser „ars movendi“ in Anlehnung an die Psychagogie als das vorrangige Ziel der Rhetorik, die Seele zu lenken:

> *„Ein Geschichtsbild wird dann das Gemüth bewegen, wenn die in demselben vorgeführten Menschen selbst starke Gemüthsbewegung zeigen werden. Denn in der Natur – in welcher nichts mehr als das Aehnliche sich anzieht – liegt es begründet, dass wir weinen mit den Weinenden, lachen mit den Lachenden und trauern mit den Traurigen. Diese Gemüthsbewegungen aber erkennt man aus den Körperbewegungen.“*[352]

Albertis Ausgangspunkt ist das Historienbild, anhand dessen er die Mimesis von Gemütsbewegungen in einen inhaltlichen Kontext stellt. Dabei bemerkt er zum einen, dass die psychagogische Wirkmacht des Bildes in erster Linie von der Stärke der dargestellten Gemütsbewegung abhängt. Der zweite Aspekt, das Erregen von Gemütsbewegung beim Betrachter, kann mit dem Prinzip der „Affektkonkordanz“ beschrieben werden, das besagt, dass zur Schau gestellte Gemütsbewegungen eine ebensolche Wirkung in der Seele des Betrachters nach sich ziehen. Diese Wirkung kommt dergestalt zustande, wie der Betrachter die Gemütsbewegungen über die Bewegungen, die der Körper vollführt, wahrnimmt.[353] In diesem Zusammenhang drängt Alberti den Maler auf die Wahrnehmung der „convenientia“: „In der Malerei sollen also die Bewegungen anmuthig und lieblich sein und angemessen dem

---

[350] REIßER 1997, S. 99.
[351] „[…] ove la loro pictura terra li occhi et l‘animo di chi la miri; […].” ALBERTI 1877, S. 142f. Vgl. REIßER 1997, S. 106.
[352] „Poi movera l‘ istoria l‘animo quando li huomini ivi dipinti molto porgeranno suo proprio movimento d‘animo. Interviene da natura, quale nulla piu che lei si truova capace di cose ad se simile, che piangniamo con chi piange et ridiamo chon chi ride et dolianci con chi si duole. Ma questi movimenti d‘animo si conoscono dai movimenti del corpo.” ALBERTI 1877, S. 120f. Vgl. REIßER 1997, S. 107.
[353] REIßER 1997, S. 107f.

Gegenstand, von dem sie ausgehen.“[354] Bei starker Gemütsregung seien folglich auch die Körperbewegungen von entsprechender Mächtigkeit. Dieser dritte und entscheidende Aspekt der „convenientia“ basiert auf dem koexistentiellen Zusammenhang zwischen Körper und Seele, der letztendlich die Psychagogie des Bildes involviert: Die am Äußeren des Körpers wahrgenommene Bewegung wird als Gemütsbewegung erkannt und affiziert die Seele des Betrachters in entsprechender Weise.[355] Es entsteht eine Dialogstruktur zwischen Bild und Betrachter und speziell zwischen der im Bild dargestellten Gemütsbewegung und der Seele des Betrachters. Realisiert wird dieser Dialog durch die psychagogische Wirkmacht der im Bild dargestellten Affekte und über das Prinzip der Affektkonkordanz, die über das Medium des Bildes bewirkt werden soll.[356] Das natürliche Ausdrucksverständnis der aristotelischen Leib-Seele-Sympathie wird so in den Bildwahrnehmungsprozess transferiert. Die „convenientia“ zwischen Körper- und Gemütsbewegung ist nun im Bildorganismus verortet, in dem idealerweise körperlicher, seelischer und psychagogischer Ausdruck zusammenfallen.[357]

Ein sichtbares Ergebnis dieser Körper-Seele-Relation ist eine nuancenreiche Differenzierung der Stimmungslage einer Figur. Daher entwickelte Alberti eine ganze Reihe von Korrektiven der Bewegungsdarstellung, die die Wiedergabe von Gemütsbewegungen in ein ethisches und ästhetisches Normgerüst zwängen.[358] Auch die physiognomische Gestaltstruktur scheint diesen Normierungen unterworfen, wenn Alberti wie folgt schreibt:

> *„So hat man also bei der Composition der Glieder das einzuhalten, was ich in Bezug auf Grösse, Bestimmung, Charakter und Farbe sagte. Dabei entspreche dann auch alles Andere dem Wesen des Dargestellten.“*[359]

Physiognomische Deformationen des Körpers sind gemäß Alberti zwar vom Maler genau zu beachten, jedoch immer mit der vorherrschenden Darstellungsintention abzustimmen:

---

[354] „Et conviensi alla pictura avere movimenti soavi et grati, convenienti ad quello ivi si facci. […].“ Vgl. ALBERTI 1877, S. 126f, 129 und REIßER 1997, S. 108.
[355] REIßER 1997, S. 108.
[356] Ebd. S. 110.
[357] Ebd. S. 111.
[358] Ebd. S. 121.
[359] „Adunque nella compositione de membri dobiamo seguire quanto dissi della grandezza, officio, spetie et colori. Poi appresso ogni cosa ad una dignita; […].“ ALBERTI 1877, S. 114f. Vgl. REIßER 1997, S. 122.

„Du wirst Einige sehen, deren Nase höckerig ist, Andere bei welchen sie wie bei den Affen breit und aufgestülpt ist; Einige werden hängende Lippen haben, Andere sind mit einem fein geschnittenen Munde ausgestattet: und so prüfe denn jeder Maler ganz genau jede Einzelheit eines Gliedes und bilde es dann dem entsprechend mehr oder minder verschieden.“[360]

Dabei sind alle der „Schönheit und Wohlgefälligkeit“ abträglichen Erscheinungen durch den Maler entweder zu vertuschen –

„Unanständige Theile des Körpers und jene, welche von geringer Wohlgefälligkeit, bedecke man mit der Gewandung oder mit Laubwerk, oder mit der Hand“[361] –

oder aufgrund des Postulats der Naturüberwindung zu verschönern:

„Und es wird ihm [dem Maler] nicht genügen, alle Theile blos ähnlich zu machen, sondern noch mehr wird ihm daran liegen, ihnen Schönheit zu geben, da in der Malerei die Schönheit nicht blos wohlgefällig, sondern auch gefordert ist.“[362]

Alberti übernimmt in diesem Kontext eine Kritik aus Quintilians „Institutio oratoria“ XII, 10:

„Der alte Maler (?) Demetrios vermochte nur desshalb nicht die höchste Anerkennung zu erwerben, weil er weit mehr darauf ausging, die Gegenstände naturtreu als schön zu bilden.“[363]

Er zieht daraus folgende Konsequenz: „Aus diesem Grunde wird es von Vortheil sein, von allen schönen Körpern jeden (besonders) gepriesenen Theil auszuwählen.“[364]

An dieser Stelle beginnt Alberti auch, sich einer weiteren Problematik zu stellen, der Frage, wie die deformierte Gestalt eines Menschen, die im

---

[360] „Vedrai a chi sara il naso rilevato et gobbo, altri aranno le narici scimmie et arovesciate aperte, altri porgera i labri pendenti, alcuni altri aranno hornamento di labrolini magruzzi et cosi examini il pictore qualunque cosa ad ciascuno membro, essendo più o men oil facci differente.” ALBERTI 1877, S. 148f Vgl. REIßER 1997, S. 122.

[361] „Le parti brutte a vedere del corpo et l‘altre simili quail porgono poca gratia, si cuoprano col panno, con qualche fronde et con la mano.” ALBERTI 1877, S. 118f. Vgl. REIßER 1997, S. 122.

[362] Et di tutte le parti li piacerà non solo rendere similitudine, ma più adgiugniervi bellezza; però che nella pictura la vaghezza non meno è grata che richiesta.”ALBERTI 1877, S. 150f. Vgl. REIßER 1997, S. 122.

[363] „Ad Demetrio, antiquo pictore manchò ad acquistare l‘ultima lode, che fu curioso di fare cose adsimilliate al naturale molto più che vaghe.”ALBERTI 1877, S. 150f. Vgl. REIßER 1997, S. 122f.

[364] „Per questo giovera pilliare da tutti i belli corpi ciascuna lodata parte […].“ALBERTI 1877, S. 150f. Vgl. REIßER 1997, S. 123.

physiognomischen Sinne am ehesten charakterdisponierend wirkt, in dieses normative Modell integriert werden kann. Wird die Konfiguration der deformierten Gestalt im gleichen Maße als „inventio“ des Malers empfunden wie die naturübertreffende, schöne Form?[365] In seiner Beschreibung der von Apelles gemalten Verleumdung durch Lukian, nach Alberti ein Paradestück dargestellter „inventio“, erkennt er, dass die bis in den Bereich des Physiognomischen, in diesem Fall Hässlichen, gehenden Gestaltmerkmale maßgeblich sind für das „Wohlgefallen“ und den „Reiz“ der Beschreibung:

> *„Es zeigte jenes Bild einen Mann mit sehr grossen Ohren, zu dessen Seiten zwei Frauen standen, von, welchen man die Eine ‚Unwissenheit‘ die andere den ‚Argwohn‘ nannte. Von der anderen Seite her kam die ‚Verleumdung‘; diese war ein Weib von prächtig schönem Anblick, doch zeigte der Ausdruck ihres Gesichtes allzuviel Verschlagenheit. In der Rechten trug sie eine brennende Fackel, mit der anderen Hand schleppte sie einen Jüngling bei den Haaren herbei, welcher seine Hände zum Himmel emporstreckt. Dann war ein Mann da, bleich, missgestaltet, ganz mit Schmutz bedeckt, von schaurigem Ansehen, Einem vergleichbar, der durch langes Mühsal auf dem Schlachtfeld abgezehrt und entkräftet wurde; dieser führte die ‚Verleumdung‘ und man nannte ihn den ‚Neid‘. […] Hinter diesen folgte die ‚Reue‘, eine Frau, gekleidet in Trauergewandung und sich selbst ganz zerfleischend. Endlich kam ein Mädchen, züchtig und anspruchslos; man nannte sie ‚Wahrheit‘.“*[366]

Das Beispiel verdeutlicht, dass physiognomische Parameter moralische Vorstellungen implizierten. Allerdings belässt es Alberti bei der Lucian‘schen Beschreibung einzelner Merkmale, die sich in allegorischen Chiffren bewegen. Von einer Theorie der Physiognomik ist bei ihm explizit noch nicht die Rede.[367]

---

[365] REIßER 1997, S. 123.

[366] „Era quella pictura uno huomo con sue orecchie molte grandissime, apresso del quale una di quà et una di là stavano due femine; l‘una si chiamava Ingniorantia, l‘altra si chiamava Soscpectione. Più in là veniva la Calupnia; questa era una femina a vederla bellissima, ma parea nel viso troppo astuta; tenea nella sua destra mano una face incesa, con l‘altra mano trainava preso pe‘ capelli uno garzonetto, il quale stendea suo mani alte al cello. Et eravi uno huomo palido, bructo, tutto lordo, con aspetto iniquo, quale potresti assimiliare ad chi ne‘ campi dell´ armi con lunga faticha fusse magrito et riaceso; costui era guida della calupnia et chiamavasi: Livore. […]. Drieto ad queste era la penitentia, femmina vestita di veste funerali, quale se stessa tutta stracciava; dietro seguiva una fanciulletta, vergogniosa et pudica, chiamata: Verità.” ALBERTI 1877, S. 144ff. Vgl. REIßER 1997, S. 123f.

[367] REIßER 1997, S. 124.

Der erste Künstler, der sich zur Physiognomik im Rahmen der Kunsttheorie explizit äußerte, war Leonardo da Vinci.[368] In § 292 seines Malereitraktates äußerte er sich folgendermaßen:

> *„Ueber die betrügerische Physiognomik und Chiromantik werde ich mich nicht verbreiten, es ist keine Wahrheit in ihnen, und das ist offenbar, denn diese Chimären haben kein wissenschaftliches Fundament. Es ist wohl wahr, die Züge des Gesichts zeigen uns zum Theil die Natur des Menschen, ihre Laster und ihre Geistes- und Gemütsanlage. Aber (das geschieht ganz natürlicher Weise), die Linien, die zwischen Wangen und Lippen und den Nasenflügeln und der Nase eingefurcht und um die Augenhöhlen her gezeichnet sind, sind sehr deutlich bei lustigen Leuten, die oft lachen. Und diejenigen, bei denen diese Linien nicht sehr stark gezeichnet sind, sind Leute, die das Nachdenken betreiben. So sind die, deren Gesichtstheile stark ausladen und tief markiert sind, viehische und zum Zorn geneigte Menschen, von wenig Vernunft; und die, welche zwischen den Augenbrauen tiefe Falten haben, sind zornig, so wie die, deren Stirn in die Quere tieflinierte Furchen zeigt, an geheimem und offenbarem Jammer reiche Leute sein werden. Und so kann man Ähnliches aus noch vielen Teilen schließen. Aber aus der Hand? Du wirst feststellen, dass riesige Heerscharen in derselben Stunde durch das Messer umkommen, und so auch beim Schiffbruch.“*[369]

Wie ist Leonardos Anmerkung zu verstehen? Dem Passus lässt sich entnehmen, dass Leonardo die Physiognomik einerseits als „betrügerisch“ und ohne „wissenschaftliches Fundament“ deutlich ablehnte, andererseits aber ein von ihm als „natürlich“ empfundenes, physiognomisches Verfahren zu akzeptieren schien und diesem auch eine zeichenrelationale Semantik zugestand. Doch was ist dieses, von Leonardo als „natürlich“ empfundene Verfahren und wie differenziert er innerhalb der Physiognomik?

Nach Ernst H. Gombrich (1976) begegnete Leonardo hier mit größtem Misstrauen dem, was als „statische“ und „zoologische Physiognomik“ bezeichnet wird, wie auch der Chiromantik, die aus den Handlinien des Individuums seine

[368] REIßER 1997, S. 125.
[369] Leonardo da Vinci, Trattato della Pittura, § 292. Zitiert nach Ebd. S. 126.

Zukunft lesen möchte.[370] Wie Gombrich bereits feststellte und Domenico Laurenza 2002 weiter untermauerte, richtet sich Leonardos Augenmerk in diesem polemischen Passus in erster Linie auf die beweglichen Momente im menschlichen Gesicht, die nicht durch Naturanlage festgelegt sind, sondern verbleibende Spuren von Gemütsbewegungen sind und die Anlage des Charakters aufzeigen.[371] Damit bezieht sich Leonardo auf die dritte aristotelische Methode, die zu ermitteln versucht, welche Eindrücke die Leidenschaften und Gemütsregungen beim Äußeren des Menschen hinterlassen.[372] Bereits Gombrich schlug unter Rückgriff auf die physiognomische Debatte des 18. Jahrhunderts und die darin verwendeten Termini vor, aus diesem Abschnitt Leonardos Zugehörigkeit zu einer pathognomischen Ausrichtung der Lehre herauszulesen.[373]

Leonardos Position und Gombrichs Deutung werden verständlicher wenn man die embryologischen und kraniologischen Hintergründe der scholastischen Medizin und Physiognomik jener Zeit betrachtet. Anhand der medizinischen Physiognomik, die sich bereits in Antike und Mittelalter entwickelte, ist es möglich, zwischen den zwei grundlegenden Theorien oder Methoden der Physiognomik jener Zeit zu unterscheiden, einer „statischen“ und einer „dynamischen“ bzw. pathognomischen.[374] Erstere basiert auf der Hypothese, dass die direkte Korrespondenz zwischen der „Form der Seele“, d.h. des Charakters, und der Form des Körpers insbesondere auf dessen unveränderlichen Teilen, vor allem dem Knochenbau, beruht.[375] Bereits in der pseudo-aristotelischen „Physiognomonica“ findet sich ein Passus hierzu, der den Akzent der Interdependenz von Seele und Körper auf ein statisches Spiegelverhältnis zwischen einem bestimmten Seelentyp und einem bestimmten somatischen Aussehen legt:

---

[370] GOMBRICH, Ernst H.: Leonardo‘s Method of Analysis and Permutation. The Grotesque Heads. In: The Heritage of Apelles. Studies in the Art of the Renaissance, hrsg. v. Ernst H. GOMBRICH, Oxford et al. 1976, S. 57-75.
Zweifellos kannte Leonardo physiognomische Traktate und wusste um die Methoden und Verfahren der Physiognomik. In seinen Manuskripten wurde eine Fülle von mittelalterlichen und antiken Quellen ausfindig gemacht, die Leonardo gekannt haben muss. Darüber hinaus geht aus der Bücherliste im Codex Atlantico Bl. 2v und 3r sowie aus zwei Blättern des Codex Madrid Ms. II. hervor, dass er ein Exemplar der Physiognomik des Michael Scotus und eine Chiromantik besaß sowie einige Bände, die scholastisches, physiognomisches Gedankengut enthalten. Vgl. REIßER 1997, S. 127.
[371] LAURENZA 2002, S. 257-301. Gombrichs These ist der Ausgangspunkt für Laurenzas weiterführende Überlegungen.
[372] ANDRES 1999, S. 80.
[373] LAURENZA 2002, S. 269.
[374] Ebd. S. 261.
[375] Ebd. S. 262.

„Es gab tatsächlich noch nie ein Lebewesen (animal), das das Aussehen eines bestimmten Lebewesens und die Seele eines anderen besaß, sondern im Gegenteil immer Körper und Seele desselben (Lebewesens). Daraus folgt unabweisbar, daß ein bestimmter Körper immer mit einem bestimmten Temperament verbunden ist.“[376]

Vom Beginn des Lebens an entspricht demnach ein bestimmter Seelentyp einer bestimmten Körpermorphologie, wobei der Grund dafür in einem generativen Verhältnis zwischen beiden zu suchen ist. Dieses aristotelische Verständnis der Seele als potenzieller Form des Körpers wurde von den mittelalterlichen Autoren auf dem Gebiet der Embryologie fortentwickelt.[377] Es wurde die Hypothese von einer Seele gebildet, die während der Schwangerschaft die Hauptzüge des Körpers formt und diese während des Lebenslaufs beibehält. Wenngleich dieses Verhältnis in der antiken Physiognomik in dieser Weise nie ausdrücklich benannt wurde, avancierte es zur „embryologischen Grundüberzeugung“ der medizinischen Physiognomik des Mittelalters und der Renaissance.[378]

Die statische Physiognomik widmet sich folglich dem, was Gombrich „physiognomische Konstanz“ genannt wissen möchte, d.h. jenem Teil des Aussehens eines Individuums, der auch bei Veränderungen durch den Ausdruck einer Emotion oder das zunehmende Alter unverändert bleibt. Blickt man zurück auf Leonardos Dialektik von der Beständigkeit und Veränderlichkeit der Körperformen, wie sie in II. 3. deutlich wurde, so würde die statische Physiognomik in Leonardos Terminologie demnach die harten Körperteile bzw. die Knochenmaße akzentuieren.[379] Dagegen berücksichtigt die pathognomische

---

[376] „Nunquam enim animal factum vel generatum est tale, quod formam quidem haberet alterius animalis, animam vero alterius, sed semper eiusdem (id est animalis) corpus et animam. Quare necessarium est consequi tali corpori talem formam.“ Physiognomonica, Bartholomei de Messana interpretatio Latina, I, 805a, 10. In: Foerster, Richardus.: Scriptores physiognomonici graeci et latini, Leipzig 1893. Zitiert nach LAURENZA 2002, S. 262.

[377] Ebd. S. 262f.

[378] Ein weiteres bedeutendes Element des zweiten Abschnitts ist der Verweis auf das Tierreich. Die zoologische Physiognomik folgt vollständig der Theorie einer statischen Physiognomik. Auch sie unterstellt in einer embryogenetischen Hypothese eine formative Einwirkung der Seele auf den Körper. Vgl. Ebd. S. 263.

[379] Ebd. S. 270. Diese Körperauffassung lag noch den frühen kraniologischen und embryologischen Studien Leonardos um 1489 zugrunde, in denen er dem aristotelischen Verständnis und seiner embryologischen Auslegung im Mittelalter anhing. So besagt § 108 des Trattato auch Folgendes: „[…] [U]nd mir scheint, man müsse schließen, daß die nämliche lebendige Seele, die jeden Körper lenkt und regiert, wohl dasjenige sei, was unser Urteil (aus-)macht, […]. Sie hat also die gesamte Gestalt des Menschen herangebildet, wie ihr für ihn nach ihrem Urteil gut dünkte, sei es mit langer, oder kurzer, oder gestülpter Nase, und so stelle sie ihm seine Größe und Figur fest. […].“ In § 499 heißt es: „[…]

Richtung die Gefühlswelt und fasst den Körper als eine dynamische, „weiche" Struktur auf. Deren Aussehen variiert mit der Zeit und ist morphologischen Variationen in eine einheitliche Richtung unterworfen, die durch die Einwirkung der vorherrschenden Leidenschaft vorgegeben sind.[380] Wie in II.3. erkenntlich wurde, entwickelte Leonardo in seinen Studien ein umfassendes Konzept des menschlichen Körpers als beweglichem und in der Zeit veränderlichem Organismus, der trotz seiner „natürlichen" Tendenz zu Fluidität und Variabilität seine gegebene Form beibehält.[381] Auch im zitierten § 292 setzte er dementsprechend implizit den Akzent auf ein dynamisches Verständnis des menschlichen Körpers, indem er in seiner Polemik gegen die Physiognomik als „Wahrsagerin" die Möglichkeit einräumt, dass die Seele einer Person mithilfe der Zeichen dechiffriert werden kann, die die Leidenschaften dem Körper einprägen. In Folge dessen besitzen auch die Leidenschaften für Leonardo nicht mehr notwendigerweise die negative Bedeutung, mit der sie in der Antike und der mittelalterlichen Literatur oft konnotiert waren. Vielmehr lässt sich bei ihm eine Abstufung der somatischen Effekte der Leidenschaften erkennen, die von der momentanen, reversiblen Einwirkung über die bleibende, pathognomische bis hin zur eindeutig pathologischen geht.[382] Ein bekannter Abschnitt seines Malereitraktats aus dem Manuskript A präsentiert so das Beispiel der vorübergehenden somatischen Veränderung durch den Zorn:

> *„Wie man einen Zornigen darstellen soll.*
> *Eine zornige Figur läßt du einen bei den Haaren festhalten, ihm das Haupt zur Erde drehend und ihm ein Knie in die Rippen setzend. Mit dem rechten Arm läßt Du ihn den Dolch hochheben. Er habe gesträubte Haare, die Augenbrauen herab- und zusammengezogen, die Zähne zusammengebissen, die Mundwinkel auf beiden Seiten herabgebogen, und der Hals sei dick. Und vorne sei er, wegen des Kniens auf dem Feind, voll von Runzeln."*[383]

[U]nser Urteil ist […] eine der Kräfte unsrer Seele, und zwar die, mittels deren die Seele auch die Form des von ihr bewohnten Körpers nach ihrem Wohlgefallen bildete […]." Deutlich vernimmt man hier noch, dass die unterschiedlichen Erscheinungsformen des menschlichen Körpers, insbesondere seine statischen Elemente, in Abhängigkeit von der Seele zu verstehen sind. Vgl. REIßER 1997, S. 129.

[380] LAURENZA 2002, S. 266.

[381] Vgl. insb. LAURENZA 2002.

[382] Ebd. S. 282.

[383] „Come si de' fare una figura irata. Alla figura irata farai tenere uno per li capegli col capo storto a terra, e con uno de´ ginocchi sul costato, e col braccio destro levare il pugno in altro; e questo abbia li

Leonardos um 1503 entstandene Zeichnungen aus Budapest mit Gesichtsstudien für die „Schlacht von Anghiari“ (Abb. 61, Abb. 62) bieten dementsprechend eine eindrückliche Darstellung der momentanen, somatischen Wirkung der Wut. In diesen vorbereitenden Studien für drei Krieger deutet Leonardo deren Oberkörper und die Schädelkalotte nur knapp an. Die Aufmerksamkeit richtet sich ganz auf die Gesichtsmuskulatur, den variabelsten Teil des Kopfes und somatischen Spiegel der Leidenschaften.[384] Im Unterschied zur Medizin, die noch bis ins 17. Jahrhundert hinein die körperliche Auswirkung der Leidenschaften als kardiozirkulatorischen Mechanismus beschrieb, verbindet Leonardo die Emotionen mit Muskelbewegung. Auch ein anatomisches Blatt, das die Gesichtsmuskeln darstellt, darunter den „Muskel des Zorns“ und den „Muskel des Schmerzes“, lässt daran keinen Zweifel, sodass Leonardos Verständnis der Physiognomie und der Rezeption der Leidenschaften auch auf seine medizinischen Studien zurückzuführen sein dürfte.[385] Liegt der Akzent bei den Budapester Zeichnungen in beiden Fällen auf der machtvollen Aktion der Muskeln, die die Gesichtszüge unter der Einwirkung des Zorns verzerren, ist dennoch ein Unterschied zwischen den Gesichtern auf der Kreide- und dem Kopf der Rötelzeichnung festzustellen. Während die ersten beiden Darstellungen von zahlreichen „Runzeln“ und „Falten“ geprägt sind, weist die dritte eine gespannte, glatte Haut auf, obwohl sie von derselben Leidenschaft verändert wurden.[386] Diese Differenz lässt sich auf den Faktor des Alters wie auch die Gegenüberstellung der Zustände „natürlich“ und „akzidentiell“ zurückführen. Die Köpfe der Kreidezeichnung weisen ein fortgeschritteneres Alter als das Gesicht auf der Rötelzeichnung auf. Aus § 339 kann man darauf schließen, dass in der Jugend

---

capegli elevati, le ciglia basse e strette, et i denti stretti et i due stremi da canto della bocca arcati, il colllo grosso, e dinanzi, per lo chinarsi al nemico sia pieno di grinze.” § 381, Ms A 109v. Zitiert nach LAURENZA 2002, S. 283.

[384] Ebd. S. 283.

[385] W 19012 v. Vgl. LAURENZA 2002, S. 283. Leonardos Verbindung von Medizin und Physiognomik kommt nicht von ungefähr: Die Physiognomik fand über die griechische Medizin des 4. Jahrhunderts v. Chr. Eingang in die wissenschaftliche Literatur. Der ganzheitliche Ansatz der hippokratischen Medizin legt es nahe, für die Beschreibung von Krankheiten auch charakterliche Eigenschaften zu berücksichtigen, sodass in den überlieferten Ausführungen zu einzelnen Krankheitsbildern auch auf die Charakteranlagen und Körpermerkmale von Charakterzügen eingegangen wird. Zudem waren sich Medizin und Physiognomik in methodischer Hinsicht ähnlich: Denn wie in der Medizin die inneren Krankheiten anhand von äußeren Körpermerkmalen diagnostiziert werden, werden bei der Physiognomik die Charaktereigenschaften aus Körpermerkmalen erschlossen. So empfahl Francisco da Hollanda dem Künstler beispielsweise, die innere Struktur des Körpers anhand der Anatomie zu erforschen und die seelische Struktur anhand der Physiognomik zu erfahren. Vgl. ANDRES 1999, S. 34f, 76.

[386] LAURENZA 2002, S. 284.

die Natur der körperlichen Ruhe gegenüber dem „Akzidens“ bzw. der Leidenschaft, die sie verändern will, widerstandsfähiger ist, sodass die Haut „so sehr gespannt und gedehnt wie möglich“ bleibt.[387] Im Gegensatz dazu ist die Natur im fortgeschrittenen Alter „durch den Gebrauch der Gliedmaßen“, d.h. durch die Wiederholung akzidentieller, „unnatürlicher“, emotionaler und physischer Veränderungen behindert und das somatische Aussehen stärkeren Verwandlungen unterworfen. Da Leonardo die Wirkung der Leidenschaften auf die Muskeln hervorhebt, ist ihre pathognomische Wirkung auf den Körper ein spezifischer Fall einer allgemeinen Wirkweise: die Veränderung des „natürlichen“ somatischen Aussehens durch wiederholte Muskelbetätigung.[388] Die Verzerrung durch tiefe „Runzeln“ und Muskelanspannung, wie sie an den beiden älteren Kriegern sichtbar wird, ist die Darstellung jener somatischen Metamorphose.[389] Hier spiegelt sich bildlich wieder, was in § 292 anklingt: Die Leidenschaften bringen eine Veränderung der physischen Züge hervor. Dabei tendiert das momentane Phänomen einer Emotion dazu, wenn es von einer permanenten Charakteranlage abhängt, sich mit der Zeit zu wiederholen, und prägt dadurch dauerhaft das physische Aussehen, wobei insbesondere die Gesichtszüge über die jeweilige Veranlagung des Menschen Aufschluss geben. So unterscheidet Leonardo in § 292 offensichtlich zwischen den natürlich erzeugten pathognomischen Zeichen, die sich im Gesicht auf Dauer verfestigen können und infolge dessen zeichenrelevant sind, und jenen Zeichenrelationen, die keine mimischen Konnotationen zulassen und denen somit das wissenschaftliche Fundament fehlt.[390]

Als weitere konkrete Veranschaulichung dieser pathognomischen Theorie, wie sie in § 292 anklingt, darf auch ein sogenannter „grotesker Kopf“ gelten, eine um 1488 entstandene Kopfstudie aus der Accademia in Venedig (Abb. 63).[391]

---

[387] LAURENZA 2002, S. 284.
[388] Ebd. S. 284, 288.
[389] Ebd. S. 284.
[390] REIßER 1997, S. 127.
[391] Das umfangreiche zeichnerische Werk Leonardos enthält eine große Auswahl an Kopfstudien, die in unterschiedlicher Benennung in die Literatur eingegangen sind: als „Profile“, „groteske Köpfe“ und „Karikaturen“. Bekannt sind über 100 derartige Zeichnungen, von denen etwas die Hälfte in der Royal Library in Windsor Castle liegen und von Clark und Pedretti katalogisiert wurden. Sie stammen meist aus Leonardos Skizzenbüchern. Oft füllen sie als Randkritzeleien Skizzenbuchblätter, auf denen eine andere Darstellung das Hauptmotiv bildet. Die Mehrzahl dürfte in der Mailänder Periode, d.h. bis 1499, entstanden sein. Die Frage der Eigenhändigkeit ist bei einigen Exemplaren höchst umstritten. Ungeachtet dessen, ist die Frage nach der geistigen Herkunft zu stellen. Die Variationen der dargestellten Deformationen sind vielfach und werden in allen erdenklichen Abstrusitäten und Kombinationen durchgespielt. Vgl. REIßER 1997, S. 283; BAUR, Otto: Leonardo da Vincis

Vorherrschend ist der Eindruck des morbiden Äußeren, das im physiognomischen Sinn an einen zerrütteten Seelenzustand denken lässt. Prägend haben sich die Spuren des Affektes in dem Gesicht niedergeschlagen: Der Ausdruck von Schmerz, Verzweiflung und Trauer ist spürbar. Er wird über deformierte Gestaltmerkmale, die sich offensichtlich auf Dauer pathologisch verfestigt haben, zum Ausdruck gebracht.[392] Die Stirn ist von Falten längs- und quergefurcht. Die Augenbrauen sind zu schweren, die triefenden Augen überschattenden Hautwülsten verändert. Die tiefgefurchten Wangen- und Augenfältchen und die stark hängenden Augenlider sind zusammen mit den geschwollenen Tränensäcken zu kraftlosen Hautvorschüben missgebildet. Die hochgezogene obere Mundpartie entblößt die obere Zahnreihe und sorgt für Muskelanspannung in den Wangen. Ebenso lässt sich durch die Betonung des oberen Nasenrückens, die lange Nase, den vorgeschobenen Unterkiefer, das ausgeprägte Kinn sowie die Stirnwölbung über den Brauen eine derartige Charakterisierung erkennen.[393] Die in der Kopfstudie angelegte Ausdrucksintention geht dabei über eine bloße Charakterisierung hinsichtlich der Alterserscheinung und, damit verbunden, der eindringlichen Darstellung der von Schmerz und Trauer geprägten Gesichtszüge hinaus. Affektive Formel, pathognomische Deformation und physiognomische Überzeichnung sind zu einer Ausdrucksstudie verdichtet. Darüber hinaus scheint diese prägnante Zeichnung, die gewissermaßen drei Ausdrucksparameter kombiniert, die Gesetze des Ausdrucks mit der Problematik der Schönheit zu verschmelzen.[394]

Ein Vergleich der Kopfstudie mit einem älteren Beispiel verdeutlicht die Neuerung Leonardos und den Unterschied in der Praxis pathognomischer Charakterisierung. Das Gesicht des Bogenschützen im Bild des „Heiligen Sebastian“ von Andrea Mantegna (Abb. 64) ist übersät von einer Vielzahl scheinbar willkürlich gesetzter Falten, ohne dass eine sie verursachende mimische Äußerung ersichtlich ist.[395] Leonardos Bemerkung „So sind die, deren Gesichtstheile stark ausladend und tief markiert sind, viehische und zum Zorn geneigte Menschen, von wenig Vernunft […]“ scheint bei Mantegnas Bogenschützen fast noch

---

physiognomische Studien. In: Leonardo da Vinci. Anatomie, Physiognomik, Proportion und Bewegung, hrsg. v. Otto BAUR/B. BOTT, Bd. 1, Köln 1984, S. 68f .

[392] REIßER 1997, S. 253f.

[393] Ebd. S. 253f.

[394] Ebd. S. 254.

[395] Ebd. S. 254.

zutreffender.[396] Der halb geöffnete Mund des Bogenschützen, das leicht deformierte Ohr und insbesondere die runzlige, von Falten durchfurchte Haut, die das ganze Gesicht und den Hals überzieht, vermitteln nicht nur den Eindruck eines unsympathischen Charakters, sondern diskreditieren den Bogenschützen gar als extrem veranlagten Choleriker. Auch ohne breites literarisches Wissen wird der damalige Betrachter das ausgemergelte Gesicht als Kennzeichen einer trockenen Körperbeschaffenheit und eines von Bösartigkeit und Hitzigkeit geprägten cholerischen Temperaments zu deuten gewusst haben.[397] Hinzu kommen weitere rudimentäre Zeichen des Zorns, beispielsweise die Zornesfalten zwischen den Augenbrauen, ohne dass eine übermäßige Kontraktion der Augenbrauen ersichtlich wäre, die am Hals und über der Schläfe hervorspringenden Adern und die stechend blickenden Augen, die in Verbindung mit der durchlebten Physiognomie einen charakterologischen Aspekt eröffnen. Die durchfurchte Epidermis wird zusammen mit den weiteren Merkmalen zum affekt- und charakterindizierenden Zeichen. Das Antlitz des Bogenschützen wird geradezu zum Paradigma eines „physiognomischen Zornmodells“ und gewinnt bilderzählerischen Wert. Die Grundlage für diese, von Mantegna auf einen bestimmten Typus verweisende physiognomische Gestalt ist die Zeichenevidenz der physiognomischen Theorie.[398]

Hier macht sich der Unterschied zu Leonardos pathognomischer Studie aus Venedig bemerkbar. Während sich in Andrea Mantegnas cholerischer Physiognomie des Bogenschützen das Martialische der Handlung und des Tatvorgangs bildeffizient im Gesicht des Täters widerspiegelt, bleibt in Leonardos Studie mit dem fehlenden inhaltlichen Kontext eine konkrete Sinnschicht

---

[396] Leonardo da Vinci, Trattato della Pittura, § 292. Zitiert nach REIßER 1997, S. 254.

[397] Die cholerische Veranlagung beruht nach den Quellen auf den Primärqualitäten „heiß“ und „trocken“ und besitzt als Grundelement das Feuer. Aufgrund des hitzigen „Geblühtes“, das durch das Überwiegen der gelben Galle hervorgerufen wird, ist der Körperbau des Cholerikers dürr und seine Haut trocken. Mars, und das ihm zugeteilte Tierkreiszeichen des Löwen machen ihn zur Kämpfer- oder Soldatennatur, dessen vorherrschende Charaktereigenschaft der Jähzorn ist. In Texten zur Humoralpathologie wird das Cholerische einer Physiognomie im Allgemeinen als mager, knochig oder kräftig beschrieben. Die Hautfarbe ist gelb bis bräunlich oder rot, die Augen scharf blickend. Noch genauer sind Physiognomien, die die Merkmale des Zornigen auflisten. Die physiognomischen Lehrsätze des Rhazes, die im zweiten „Buch der Natur“ des Konrad von Megenberg (um 1442 – 1448) aufgenommen sind, besagen, der Choleriker sei hässlich und missgestaltet, seine Haut von dunkelroter Farbe und trocken, sein Leib mager und dürr, das Antlitz voll Runzeln, das Haar schwarz. Durch Scotus erfährt man, dass der heißblütige, cholerische Mensch eine runzlige Haut voll Adern habe. Nach Pseudo-Aristoteles sind die Kennzeichen folgende: „Das Antlitz fletschend; dunkel an Farbe, mager, die Gegend um das Antlitz zerschabt, das Antlitz selbst runzlig, fleischlos.“ Physiognomonika, S. 40. Vgl. REIßER 1997, S. 255f.

[398] Ebd. S. 256.

spekulativ.[399] Das in Leonardos Worten „starke Ausladen“ der Gesichtsteile, d.h. die physiognomische und pathognomische Überzeichnung, scheint bei Leonardo zwar im selben negativ-charakteristischen Sinne angelegt, doch stellt die mimische Affektäußerung, die der Figur Mantegnas fehlt, einen anderen, nicht nur negativen Wirkungsindikator dar. Indem Leonardo die pathognomisch verfestigte Struktur durch mimische Konnotationen differenziert, löst sich zum einen der Eindruck des „Fratzenhaften“, zum anderen verliert sich der Eindruck der pauschal-negativen Typisierung und die Deformation nimmt menschliche, fast tragische Formen an. Leonardos Studie geht über ihre zeichenrelationalen Bestimmungen hinaus und widersetzt sich so einer physiognomischen Klassifikation.[400]

Wird in Albertis Theorie der Erkenntniswert physiognomischer Zeichen noch nicht problematisiert, so zeigt sich bei Leonardo die Tendenz, eine konsequente, moralische Bewertung nach gestalttypologischen Richtlinien außer Kraft zu setzen. Leonardo beginnt, eine Formenwelt zu entwickeln, die zwar psychologisierend angelegt ist, sich aber nicht mehr gänzlich dem gängigen moralisch-physiognomischen Kanon verpflichtet fühlt. So wie die Abstufungen nach Graden der Schönheit und Hässlichkeit dichter werden, changiert die Spielbreite zwischen Charakter und Typik. Die zeichenrationale Merkmalskodierung, wie sie die physiognomischen Kodizes tradieren und als wissenschaftliche Erkenntnis offerieren, wird dadurch semantisch entgrenzt.[401] Leonardo macht somit für die Malerei in Italien zu Beginn des Cinquecento ein semiotisch-physiognomisches System fruchtbar, das nicht länger auf eine direkte Äquivalenz zwischen Gestalt und Charakter ausgerichtet ist, sondern auf das Zusammenwirken des Seelenzustandes und der daraus resultierenden „Bewegungen“ am Körper.[402]

[399] REIßER 1997, S. 257.
[400] Ebd. S. 257.
[401] Ebd. S. 253.
[402] Ebd. S. 130.

4. Das Alter im Antlitz als Bildstrategie in der sakralen Malerei des 16. und 17. Jahrhunderts

4.1. „Een spiegel des geests“: zum „effetto“ von Bildern

Dieses, sich im 15. Jahrhundert manifestierende Interesse an der adäquaten Darstellung von Gemütsregungen, Ausdruck und Affekten in der Malerei setzte sich in der Kunstliteratur des 16. und 17. Jahrhunderts fort. So bemühte sich Gian Paolo Lomazzo im zweiten Kapitel seines 1584 erschienen „Trattato della Pittura“ beispielsweise, den ersten systematischen Katalog von Gemütsbewegungen inklusive deren körperlicher Kennzeichen und Auswirkungen zusammenzustellen. Der Fertigkeit eines Künstlers, eine Figur mit der adäquaten Gemütsbewegung auszustatten, spricht er einen immens hohen Stellenwert zu. Erst durch sie werden der Kunst demnach Geist und Leben verliehen:

> *„Die Thematik wird auch anschließend noch behandelt, nämlich die der Bewegung, das, womit der Maler in der Kunst der Figur die angemessene Bewegung verleiht […]; denn genau darin besteht der Geist und das Leben der Kunst […].“*[403]

Das Wissen des Künstlers um die Darstellung der Gemütsbewegung betrachtet er gar als „dono divino”, als göttliche Gabe.[404] Einen vergleichbar hohen Stellenwert räumte der Darstellung von Gemütsbewegungen auch Gabriele Paleotti, Kardinal und Erzbischof von Mailand, in seinem erstmals 1582 erschienenen Traktat „Discorso intorno alle immagini sacre e profane“ ein, dem eine mehrjährige Vorbereitungszeit vorausging, bevor er 1582 in Bologna gedruckt wurde.[405] In

[403] „In questo loco ragione è che si tratti subsequentemente d‘esso moto, cioè con qual arte il pittore habbia da dar il moto alla figura convenientemente; […] perché, come ho detto, in questo appunto consiste o spirito e la vita dell‘arte, […].” LOMAZZO, Giovanni Paolo: Trattato dell‘arte della pittura, scoltura et architettura, Mailand 1584. II.2.,In: Scritti sulle arti, hrsg. v. Roberto Paolo CIARDI, Bd. 2, Florenz 1973, S. 97f.

[404] „Ora la cognitione di questo moto, è quella come dissi poco sopra, che nell‘arte è riputata tanto difficile e stimata come un dono divino.” LOMAZZO, Giovanni Paolo: Trattato dell‘arte della pittura, scoltura et architettura, Mailand 1584. II.2. In: Scritti sulle arti, hrsg. v. Roberto Paolo CIARDI, Bd. 2, Florenz 1973, S. 97f. Vgl. ROEBER, Urs: Zu Stellung und Funktion alter Figuren im Werk Caravaggios, Kiel 1998, S. 67.

[405] Der zunächst auf fünf Bücher angelegte und im italienischen „volgare“ abgefasste Traktat erschien 1594 zudem in Ingolstadt als ebenfalls unvollendete lateinische Fassung mit den ersten beiden Büchern, die jedoch seine internationale Verbreitung ermöglichte. Von den übrigen Büchern existieren nur die Inhaltsverzeichnisse und einige Fragmente, die wahrscheinlich nie vollständig ausgeführt wurden. Der ursprüngliche Plan, den theoretischen Ausführungen Zeichnungen beizufügen, wurde

seiner Abhandlung, in der er sich mit der Thematik von einem christlich-theologischen Standpunkt aus beschäftigte, erachtet er es „nicht nur als [den] angemessenste[n], sondern den wesentliche[n] Teil der Malerei […], die Gemüter der Betrachter zu bewegen“.[406] Beide Autoren erörtern, was sie dieses Thema so hoch einschätzen lässt. Angelehnt an Alberti, der das „Bewegen des Betrachters“ bereits zum Ziel der Historienmalerei erklärte, vermerkte Lomazzo, dass die innere Bewegung jeder dargestellten Figur auf diejenige einer anderen Figur und letztlich auf einen „principal moto“ sowie den auslösenden „spettacolo“ im Bild zurückzuführen sein müsse.[407] Die Gemütsbewegungen der Figuren würden „per modo d‘imitatione“ auf den Betrachter übertragen. Er hält hierzu Folgendes in II.1. fest:

> *„[…] [S]o und nicht anders kann ein Gemälde […] mit Bewegungen, die nach der Natur gemalt sind, zweifellos den Betrachter mit einer lachenden Figur lachen lassen, denken lassen mit einer, die denkt, trauern mit einer, die weint, sich freuen und feiern mit einer, die fröhlich ist […].“* [408]

Nach Lomazzo sind von den Malern in ihren Werken Figuren darzustellen, die sichtbar dem „effetto“ nachgeben, der auch beim Betrachter erzielt werden soll.[409]

Diese Einflussnahme auf das Gemüt des Betrachters stellt sich in der Kunstliteratur jener Zeit dabei stets im Terminus der „Bewegung“ dar: Was bereits Leonardo als „movere li risguardatori“ bezeichnete, bezeichnen auch Lomazzo und Paleotti als „muovere gl‘animi dei riguardanti“, bzw. als „movere gli affetti delle persone“.[410] Angelehnt an den rhetorischen Anspruch Quintilians und später auch

---

nicht in die Tat umgesetzt. Vgl. BAUMGARTEN, Jens: Konfession, Bild und Macht. Visualisierung als katholisches Herrschafts- und Disziplinierungskonzept in Rom und im habsburgischen Schlesien (1560 – 1740), Hamburg et al. 2004, S. 56f; BAADER, Hannah: Gabriele Paleotti. Ähnlichkeit als Kategorie der Moral (1582). In: Porträt, hrsg. v. Rudolf PREIMESBERGER/H. BAADER/N. SUTHOR, Berlin 1999, S. 297-306, S. 303.

[406] „[…] parte, non solo propria, ma prencipale delle pitture che è di movere gli animi de‘ riguardanti”. Zitiert nach BAROCCHI, Paola (Hrsg.): Trattati d‘arte del Cinquecento. Fra Manierismo e Contrariforma, Bd. 2, Bari 1961, S. 227. Vgl. auch ROEBER 1998, S. 74.

[407] „[…] non postersi in alcuna istoria rappresentare figura, che non sia mossa per virtù, di alcun‘altra; siccome quella da un´altra, la quale essendo la principale, anch‘essa vien mossa dal principal moto della passione, ovvero dello spettacolo.” LOMAZZO, Giovanni Paolo: Trattato dell‘arte della pittura, scoltura et architettura, Mailand 1584. II.2. Zitiert nach ROEBER 1998, S. 74, 76f.

[408] „[…] così e non altrimenti una pittura rappresentata, come dianzi diceva, con moti al naturale ritratti, farà senza dubbio ridere con chi ride, pensare con chi pensa, rammaricarsi con chi piange, rallegrarsi e gioire con chi si allegra; ed oltre di ciò maravigliarsi con chi si maraviglia […]”. LOMAZZO, Giovanni Paolo: Trattato dell‘arte della pittura, scoltura et architettura, hrsg. v. Presso S. Del-Monte, Rom 1844, S. 173. Vgl auch ROEBER 1998, S. 75.

[409] ROEBER 1998, S. 75.

[410] Ebd. S. 77.

Thomas von Aquins, der perfekte Redner müsse in der Lage sein, seine Zuhörer zu erfreuen, zu belehren und zu erschüttern, um ihre Seele zu lenken, überträgt Paleotti diesen Anspruch auf den Maler, „[…] der fähig ist, Vergnügen [diletto] zu bereiten, zu lehren und das Gemüt des Betrachters zu bewegen".[411] Als gemeinsames Merkmal aller freien Künste erlangte diese bereits bei Alberti erörterte Möglichkeit der Malerei, durch die Darstellung von Gemütsbewegungen Einfluss auf das Gemüt des Betrachters zu nehmen, in der Kunstliteratur des späten 16. Jahrhunderts auch an anderer Stelle besondere Bedeutung.[412] Lomazzo vergleicht so beispielsweise die Malerei hinsichtlich der „effetti", die die „moti a naturale ritratti" nach sich ziehen, mit der antiken Musik, die die Hörer „entzündet" habe, sowie der Mathematik, mit deren Hilfe in der Antike wie auch in jüngerer Zeit von Leonardo da Vinci mechanische Figuren in Bewegung versetzt worden seien.[413] Ein solcher Anspruch, die Malerei dadurch aufzuwerten, zeigt sich auch in einer Passage bei Paleotti:

> *„Es ist angebracht, die Gefühle und den Charakter der Figuren darzustellen, um die Seele der Gläubigen anzusprechen, […] damit das Wort mehr Macht erhält, das sie hören oder lesen, damit es unsere Sinne anspricht, uns die Figuren mit großer Wirksamkeit durchdringen, die Frömmigkeit, Bescheidenheit, Heiligkeit und Hingabe vorführen […]."*[414]

Paleotti stellt die sakrale Malerei hinsichtlich ihrer Eigenschaft, beim Rezipienten durch das Vorführen von Figuren, die „pietà, modestia, santità e divozione" verkörpern,

---

[411] „[…] che ella sia atta a dare diletto, ad insegnare e movere l'affetto di chi la guaderà." Zitiert nach BAROCCHI 1961, S. 215. Vgl. auch ROEBER 1998, S. 77.

[412] ROEBER 1998, S. 78.

[413] „I quali [effetti] veramente non sono di minor meraviglia, e stupore al mondo, che si siano quelle maraviglie degli antichi musici, che suonando a sua voglia solevano incitar gli uomini a furore, ed a sdegno, […] ed a cotali altri effetti; o quelle altre maravigliose, e stupende opere dei moti matematici, che si raccontano di quelli veramente savj antichi, di far muovere le figure da se stesse come quelle di Dedalo, le quali secondo che narra Omero, vennero da loro medesime alla battaglia; […] o le statue dorate dei servitori , che nel convivio di Jarba Gimnosofista da se stesse si muovevano, e servivano i convitati alla tavola; […] e finalmente molte altre simili meraviglie, delle quali a tempi nostri ancora ne ha fatto Leonardo Vinci, il quale […] soleva fare di certa materia uccelli, che per l'aria volavano; […]." LOMAZZO 1844, S. 179. Vgl auch ROEBER 1998, S. 78.

[414] „È proprio la raffigurazione di emozioni e qualità personali a parlare all'animo del pubblico, […] Onde, se tanta efficacia hanno le parole, che si odono o leggono, di tramutare i sensi nostri, con molta maggiore violenza penetreranno dentro di noi quelle figure, dalle quali si vedrà spirare pietà, modestia, santità e divozione, […]" Zitiert nach BAROCCHI 1961, S. 228. „Pietà", „modestia" und „divozione" galten im späten Cinquecento als Gemütsbewegungen. Alle drei finden sich in Lomazzos Katalog der „moti". Vgl. ROEBER 1998, S. 79.

Gemütsbewegungen auslösen zu können, gewissermaßen über die Kunst der Rhetorik.[415]

Vergleichbar mit der italienischen Auffassung, spielte diese wirkungsästhetische Dimension der Malerei auch in der niederländischen Kunsttheorie jener Zeit eine bedeutende Rolle. Dort wurden im Zusammenhang mit der Figurengestaltung auf Historienbildern in der Kunstliteratur insbesondere die Darstellung des menschlichen Gesichts und die damit verbundenen Anforderungen an den Maler thematisiert. Dem Gesicht wurde dabei eine wichtige Rolle bei der Vermittlung von Gemütszuständen, aber auch als Indikator von Charaktereigenschaften handelnder Figuren zugeschrieben.[416] So befasste sich der niederländische Kunsttheoretiker Karel van Mander in seinem 1604 erschienenen Werk „Grondt der edel vry schilder-const" ausführlich mit der künstlerischen Wiedergabe des menschlichen Antlitzes. In Anlehnung an Plinius zählte er die einzelnen Bestandteile des Gesichtes auf, die der Maler zueinander ins Verhältnis zu setzen habe, und postulierte diesbezüglich Folgendes:

> *„Hier muss der Maler gut aufpassen und genau die Eigenschaft des Aussehens [der Gesichtszüge] im Verhältnis zueinander beobachten, so dass sie das zum Ausdruck bringen, was das Herz berührt, und dabei die Gesten des Körpers auslöst. Denn was die Affekte veranschaulichen können, wird von der Natur in einer Weise gezeigt, wie sie der Mensch nicht beschreiben kann."* [417]

Wenngleich aus Sicht des Autors nicht allein das Gesicht zur Vermittlung von Emotionen und Leidenschaften dient, sondern auch die Körperbewegungen und Gestik von Figuren, galt die Darstellung von Gemütsregungen nach van Mander als eine der wesentlichen Aufgaben der Malerei.[418] Diese Vorstellung war auch die Grundlage für Franciscus Junius' Erörterung überzeugender Affektdarstellungen im Historienbild in seiner 1637 in lateinischer Sprache in Amsterdam erschienenen Schrift „De Pictura Veterum", die ein Jahr später auf Englisch und 1641 auf Niederländisch publiziert wurde. Junius legt im vierten Kapitel des dritten Buches

---

[415] ROEBER 1998, S. 79.
[416] HIRSCHFELDER 2008, S. 321.
[417] „Hier heeft den Schilder wel neerstich te waken / En t'natuerlijck wesen wel te doorloeren/ Om dees gheleders soo ghestelt te maken/ Tegen malcanderen/ dat sy de saken / Te kennen gheven / die t'herte beroeren/ Om met t'Lichaems gesten sulcx uyt te voeren:/ Want al wat d´affecten moghen bedrijven/ Wijst Natuer al meer/ dan men can beschrijven". MANDER, Karel van: Den grondt der edel vry schilder-const, Haarlem 1604, hrsg. u. komm. v. Hessel Miedema, Utrecht 1973, Bd. 1, S. 158f (fol. 23r). Vgl. HIRSCHFELDER 2008, S. 321.
[418] Ebd. S. 321f.

allerdings größeres Gewicht auf das menschliche Gesicht als Ausdrucksträger, als dies noch bei Alberti oder van Mander der Fall war. So beschreibt er den Kopf darin als „den wichtigsten Teil des Körpers" und als „Hauptmittel, durch das wir Gefühlsregungen und Leidenschaften unserer Seele ausdrücken, wie sie der Situation schicklich und angemessen sind".[419]

In Anlehnung an antike Autoritäten folgt dem eine Beschreibung von unterschiedlichen Empfindungen und Gemütszuständen, die sich in der Kopfhaltung und im Gesicht des Menschen ausdrücken können. Junius kommt zu folgendem Schluss:

> *„[…] [W]ir werden durch sie [die Gesichtszüge] besser verstanden, als es durch alle existierenden Worte möglich wäre; man könnte sagen, die Bewegungen des Antlitzes drücken am besten den Seelenzustand aus."*[420]

Junius' Darlegungen spiegeln die Auffassung wider, dass sich ein momentaner Gefühlszustand unmittelbar auf den Gesichtsausdruck einer Person auswirkt und daran abgelesen werden kann. Auch der niederländische Kunsttheoretiker Samuel van Hoogstraten misst in seiner „Inleyding tot de Hooge Schoole der Schilderkonst" 1678 dementsprechend dem Gesicht als Indikator der „Leidenschaften und Triebe des Gemüts", deren Behandlung der Autor ein eigenes Kapitel widmet, besondere Bedeutung zu.[421] Das Gesicht des Menschen stellt auch für ihn den Spiegel des Herzens dar:

> *„Das Antlitz des Gesichtes wird wohl zu Recht der Spiegel des Herzens genannt, in dem Gunst und Missgunst, Liebe und Haß, Eifer und Trägheit, Freude und Trauer, und so viele Leidenschaften, wie sie sich je im Gemüt bewegen können, gesehen und gleichsam gelesen werden."*[422]

---

[419] „principall member";„main instrument whereby we doe expresse such affections and passions of our minde as are most decent and suitable for the present occasions." Junius, Franciscus: The Paintings of the Ancients, De Pictura Veterum, London 1638. In: The Literature of Classical Art, Bd. 1, hrsg. v. Keith Aldrich/Ph. Fehl/R. Fehl, Berkley et al. 1991, S. 258. Vgl. HIRSCHFELDER 2008, S. 322.

[420] „[…] wee are better understood by them [our countenances], then by all the words of the world; nay, the motions of the countenance doe best expresse the state of the mind." JUNIUS 1991, S. 258. Vgl. HIRSCHFELDER 2008, S. 322.

[421] „hartstochten en driften des gemoeds". Hoogstraten, Samuel van: Inleyding tot de Hooge Schoole der Schilderkonst: Anders de Zichtbaere Werelt, Rotterdam 1678, Faksimile: Utrecht 1969, S. 108-115. Vgl. HIRSCHFELDER 2008, S. 322.

[422] „Het gelaet des aengezichts wort wel te recht den spiegel van het hart genoemt; waerin gunst en wangunst, liefde en haet, vlijt en traegheit, vreugd en droefheit, en zoo veel hartstochten, als' er in't gemoed zich oyd beweegen kunnen, gezien en als geleezen worden." HOOGSTRATEN 1969, S. 110. Vgl. LÜTKE NOTARP, Gerlinde: Von Heiterkeit, Zorn, Schwermut und Lethargie. Studien zur

Nachdem er einige Beispiele für antike Werke, welche die Gemütsverfassung der Dargestellten in besonders ausdrücklicher Weise anschaulich machen, anführt, schreibt er: „Aber die Gemütsbewegungen werden doch meist im Angesicht wahrgenommen, nach dessen Zügen sich auch der Körper angleicht.“[423] Das Gesicht dient demnach nicht nur als Ausgangspunkt für das Zurschaustellen von Gefühlen, sondern ihm gilt auch das Hauptaugenmerk des Künstlers bei der Darstellung der Affekte seiner Figuren.

Neben der Auffassung, dass sich die Affekte auf einem gelungenen Bild vor allem in den Gesichtern der Figuren spiegeln, zählte zu den in der zeitgenössischen Kunsttheorie vertretenen Grundannahmen, die sich auf die Aussagekraft des Gesichts beziehen, ebenso die Vorstellung, dass selbiges in grundsätzlicher Weise Aufschluss über den Geist und Charakter eines Menschen gebe. So schreibt Junius im dritten Buch seines Traktats: „Immer gibt es in den äußeren Zügen unseres Gesichts einen offensichtlichen Beweis unserer inneren Neigungen.“[424] Eine vergleichbare Auffassung findet sich auch bei van Hoogstraten, der „das Angesicht“ in seiner „Inleyding“ als „een spiegel des geests“ bezeichnet.[425] Er fordert, dass die Charaktereigenschaften der von Historienmalern darzustellenden Figuren, wie etwas die Listigkeit des Odysseus oder die Kühnheit des Diomedes, unmittelbar an ihren Gesichtern ablesbar sind. Dabei geht er davon aus, dass ein Künstler einer Figur, die ihr innewohnenden Wesenszüge geradezu „ins Antlitz hineinmalen“ könne.[426] In seinem 1682 erschienenen Traktat „Natuurlyk en Schilderkonstig Ontwerp der Menschkunde“ stellte so auch Willem van Goeree fest:

> *„[…] [I]ch muss anmerken, dass es angeborene Merkmale gibt und dass es zufällige oder angenommene Merkmale gibt […]. Das Gemüt des Menschen […] zeichnet sein Wesen aus [...].“*[427]

Ikonographie der vier Temperamente in der niederländischen Serien- und Genregraphik des 16. und 17. Jahrhunderts, Münster et al. 1998, S. 46, Anm. 116.

[423] „Maer deeze beweegingen des gemoeds worden wel meest in het aengezicht bespeurt, na welkers trekkingen die van het lichaem zich ook voegen.“ HOOGSTRATEN 1969, S. 109. Vgl. HIRSCHFELDER 2008, S. 322.

[424] „[….] there is ever in the outward lineaments of our face a evident proof of our inward inclinations”. JUNIUS 1991, S. 233. Vgl. HIRSCHFELDER 2008, S. 323.

[425] HOOGSTRATEN 1969, S. 41. Vgl. auch HIRSCHFELDER 2008, S. 323

[426] HIRSCHFELDER 2008, S. 325.

[427] „[…] moetmen aanmerken datter zijn aangebooren ken-teekenen, en datter zijn toevallige of aangenomen ken-teekenen […]. Want het Gemoed des Menschen […] het Uythang-Bord des Wesens […].“ GOEREE, Willem van: Natuurlyk en Schilderkonstig Ontwerp der Menschkunde, Amsterdam 1682, Faksimile: Soest 1974. S. 195f; Vgl. HIRSCHFELDER 2008, S. 325.

Deutlich wird hier auch die Auffassung, die sich bereits bei Leonardo finden ließ, dass Gemütsregungen, entweder physiognomisch oder pathognomisch habitualisiert sind. Diese Spuren geben nach van Goerees Verständnis unmittelbar Auskunft über Wesen und Charakter eines Menschen und werden gleichsam zum Aushängeschild, „Uythang-Bord", seiner Persönlichkeit. Für die Malerei bedeutet dies nicht zuletzt, dass der Affektausdruck einer Figur auch als Zeichen für ihren Charakter gedeutet werden kann.[428]

In der italienischen Kunsttheorie griff Ludovico Dolce in seiner Schrift „L'Aretino" 1557 diese Idee auf und sah eine wesentliche Leistung der Malerei darin, dass sie Gedanken und Empfindungen darzustellen vermag. In dem enthaltenen Dialog zwischen Pietro Aretino und Giovanni Francesco Fabrini konkretisiert Letzterer diesen Aspekt an der Bewegung des Gesichtes:

> *„Ganz richtig, lieber Herr Pietro, weil letztere [die Empfindungen] sich durch gewisse äussere Bewegungen zu erkennen geben. Geschieht es doch oft, dass durch das Zusammenziehen der Augenbrauen, durch das Runzeln der Stirne oder durch andere Zeichen, die innern Geheimnisse sich so deutlich verrathen, dass oft die ‚Fenster' des Sokrates kaum nöthig sind."*[429]

Aretino fährt wie folgt fort:

> *„So ist es auch. Darum kommt bei Petrarca der Vers vor: ‚Und auf der Stirn liest man oft das Herz.' Doch sind es ganz besonders die Augen, welche als das Fenster der Seele gelten dürfen, und in ihnen kann der Maler ganz entsprechend jede Leidenschaft, die Lustigkeit, den Schmerz, den Zorn, die Furcht, die Hoffnung und die Sehnsucht ausdrücken. Das alles ist geeignet auf den Beschauer zu wirken."*[430]

Der Maler ist demnach imstande, Gemütsbewegungen derart darzustellen, dass sie Einblick in die Seele der Figur gewähren. Auch wenn Aretino die größte Zeichenrelevanz, was die Erkenntnis der Leidenschaften anbetrifft, in den Augen

---

[428] HIRSCHFELDER 2008, S. 325.

[429] „Ben dite, signor Pietro, ma questi per certi atti esteriori si comprendono; e spesso per uno inarcar di ciglia, o increspar di fronte, o per altri segni appariscono I segreti interni, tal che molte voltre non fa bisogno delle fenestre di Socrate." Ludovico: Aretino oder Dialog über die Malerei, 1557. Zitiert nach BAROCCHI, Paola (Hrsg.): Trattati d'arte del Cinquecento. Fra Manierismo e Contrariforma, Bd. 1, Bari 1961, S. 290f u. REIßER 1997, S. 169.

[430] „Così è veramente. Onde abbiamo nel Petrarca questo verso: ‚E spesso ne la fronte il cor si legge.' Ma gli occhi sono principalmente le fenestre dell' animo et in questi può il pittore isprimere acconciamente ogni passione: come l'allegrezze, il dolore, l'ire, le teme, le speranze et i desideri. Ma pur tutto serve all' occhio de' riguardanti." Dolce, Ludovico: Aretino oder Dialog über die Malerei, 1557. Zitiert nach BAROCCHI 1961, Bd. 1, S. 290f u. REIßER 1997, S. 169.

lokalisiert, wird die seelenerkundende Qualität in der Malerei laut Fabrini in erster Linie anhand der pathognomischen Zeichen des Gesichts sichtbar.[431] Auch der italienische Kunsttheoretiker Francesco Bocchi betrachtete insbesondere die Gesichtsbildung als relevant für den Ausdruck des Charakters. Im Gesicht zeichne sich durch „Spuren und Zeichen" das Wesen der Figur ab:

> *„Obwohl indessen der Ausdruck [costume] im Menschen durch Verschiedenes zum Vorschein gelangen kann, so haben wir nur von dem zu sprechen, was dieses Ziel am entscheidendsten und ganz besonders fördert, nämlich: von der Gesichtsbildung. […]. [U]nd nachdem Malerei und Sculptur bestrebt sind, die im menschlichen Gesichte vorhandenen Spuren jener Ausdrucksarten, nicht aber diese selbst zu imitieren […]. Diese Spuren und Zeichen enthüllen also unser Gemüth und unsere Gesinnungen [pensieri], welche […] Wirkungen erzeugen, die es ermöglichen, dass man, wie Petrarca sagt, das Herz auf der Stirn lese."*[432]

Nicht nur in der Kunsttheorie des 17. Jahrhunderts waren diese Ideen der Affektenlehre verbreitet. Verschiedene Äußerungen in der Autobiografie des Dichters und Komponisten Constantijn Huygens von 1629/30 lassen ebenfalls darauf schließen, dass dieser mit den entsprechenden Lehren vertraut war und diese seine Rezeption der Figurenmalerei beeinflussten. Im Zusammenhang mit der Bildnismalerei widmete er einem Bildnis von Jan Lievens folgende Zeilen:

> *„[…] [E]inige behaupten, daß der schwermütige Zug in meinem Gesicht nicht meinem freundlichen Wesen entspricht. Ich muss jedoch […] darauf hinweisen, daß dies, wie ich gerne […] zugebe, vollständig mein eigener Fehler ist, da mich damals ernste Familienangelegenheiten schwer belasteten, und obwohl ich versuchte, meine Sorgen für mich zu behalten, machte ich sie anscheinend in meinem Gesichtsausdruck und in den Augen für alle sichtbar, wie man dies stets tut."*[433]

---

[431] REIßER 1997, S. 169.

[432] Bocchi, Francesco: Von der Vortrefflichkeit der Statue des Hl. Georg des Florentiner Bildhauers Donatello. In: Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance, IX, Donatello, seine Zeit und Schule, Wien 1874. Hier zitiert nach REIßER 1997, S. 183f.

[433] „[…] quanquam cogitabundo vultu genii mei alacritatem minus commode expressam aliqui causentur, quod, ut fatear, mihi imputandum moneo, qui circa tempestatem illam rei familiari seriae et gravis momenti implicitus, quas animo condebam curas vultu, ut fit, oculisque non obscure praeferebam." Zitiert nach HIRSCHFELDER 2008, S. 326, Anm. 47.

Bereits im ersten Satz drückt sich die Vorstellung aus, dass sich die vorherrschende Gemütsverfassung einer Person in deren Gesicht abzeichnet. Im zweiten Satz erklärt Huygens das Gesicht zum Ausdrucksträger momentaner innerlicher Befindlichkeit. In diesem Zusammenhang nennt er auch explizit die Augen. Indem er diese als Spiegel von Affekten und Charaktereigenschaften bemüht, rekurriert er, wie Aretino, auf den antiken Topos, der den Augen die Funktion der „Fenster der Seele" zuweist.[434] Huygens' Bewertung von Lievens' Bildnis folgte offenbar einem in der zeitgenössischen Kunsttheorie gängigen Argumentationsmuster, wobei dem Bildnis eine psychologische Aussagekraft zugestanden wird, die über das Maß des für Bildnisse gemeinhin Üblichen hinausgeht. Die durch das Gefühl vermittelte Botschaft für den Betrachter beschränkt sich nicht auf die bloße Darstellung standesspezifischer Eigenschaften des Porträtierten, sondern findet nicht zuletzt aufgrund der Darstellungsfähigkeit des Malers erkennbaren Ausdruck.[435] Huygens' Bemerkungen sind in diesem Zusammenhang auch deshalb relevant, weil sie sich auf ein Bildnis beziehen. In ähnlicher Weise gibt van Hoogstraten in seinem Kapitel zur Bildnismalerei Anweisungen für die gekonnte Umsetzung von Bildnissen. Dabei zitiert er Plutarch mit folgenden Worten:

> *„dass die Maler, die nach dem Leben abbilden, auf die Ähnlichkeit des Gesichts achten [sollen], sei es der Augen oder der Züge der Stirn, aus denen man das Wesen der Menschen erfährt".*[436]

Letztlich geht er davon aus, dass ein Bildnis nicht nur Rückschlüsse auf den Charakter des Dargestellten ermögliche, sondern erwartet umgekehrt vom Maler auch, dass sich dieser der Herausforderung stellt, das Wesen der von ihm porträtierten Person in ihren Gesichtszügen treffend zu erfassen.[437]

---

[434] HIRSCHFELDER 2008, S. 326. Auch van Mander spricht von den Augen als den „spieghelen des gheests". Bei Junius heißt es, sie seien „the soul window" und Wilhelm van Goeree schreibt in seiner 1670 in Middleburgh erschienenen „Inleyding tot de Praktyk der algemeene Schilderkonst", dass die Gefühle und Leidenschaften des Menschen „uyt het aengezigt en de opslag der oogen konnten gezien worden: want dat is het spiegelboek van't gemoed". Vgl. HIRSCHFELDER 2008, S. 326.

[435] Ebd. S. 326.

[436] „[…] dat de Schilders, die na 't leven konterfeyten, yverich acht geeven op de gelijkenisse des aengezichts, opslach der oogen of trekken des voorhoofts, waer uit men der menschen zeedenaert verneemt." HOOGSTRATEN 1969, S. 46. Vgl. HIRSCHFELDER 2008, S. 327.
Auch van Mander hält die Stirn eines Menschen für einen „Verräter der Seele". Tiefe Falten auf der Stirn, zusammengezogene Brauen, halbgeschlossene Augen und eine tiefe, von der Nase ausgehende Falte auf der Wange künden dem Autor zufolge von einer traurigen Gemütsverfassung. Vgl. HIRSCHFELDER 2008, S. 328f.

[437] HIRSCHFELDER 2008, S. 327.

4.2. Der greise Heilige im Bildnisformat als künstlerische Herausforderung und Grenzphänomen der „Tronie“

Die Darstellung von Gefühlsregungen und Affekten war nicht nur integraler Bestandteil der Historienmalerei, sondern stellte in der Kunsttheorie und -rezeption jener Zeit offenbar eine besondere Herausforderung an den Maler dar. Da dem menschlichen Gesicht eine besondere Bedeutung für die Vermittlung von Gemütszuständen beigemessen wurde, konnte der Maler dem Betrachter durch die Wiedergabe eines Affektes darin einen bestimmten Aspekt seiner künstlerischen Leistungsfähigkeit vor Augen führen.[438] Anhand eines verwandten Bildtypus der niederländischen Malerei lässt sich gut ersehen, durch welche Art und Weise die Künstler versuchten, diesem Anspruch gerecht zu werden. Wie Dagmar Hirschfelder in ihrer Dissertation „Tronie und Porträt in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts“ 2008 anhand des tradierten Bildbestandes Rembrandts, Jan Lievens‘ sowie von deren Schülern zeigte, findet sich in ihrem Umfeld zu jener Zeit eine Gruppe formal und inhaltlich ähnlicher Werke, die sich unter Einbezug zeitgenössischer Quellen mit dem Begriff der „Tronie“ fassen lassen.[439]

Betrachtet man beispielsweise Rembrandts „Büste eines Greises mit goldener Kette“ (Abb. 65), Willem Drosts „Mann mit breitrandigem Barett“ (Abb. 66) oder Jan Lievens‘ „Brustbild einer alten Frau mit brokatbesticktem Kopftuch“ (Abb. 67), so werden die typischen Merkmale, die die künstlerische Gestaltung dieser

[438] HIRSCHFELDER 2008, S. 329.

[439] Hirschfelder stellt nach der Auswertung umfangreichen Quellenmaterials fest, dass in erster Linie Köpfe und Brustbilder anonymer, fiktiver und literarischer Figuren als „Tronien“ bezeichnet wurden, während für Bildnisse in der Regel der Terminus „counterfeystel“ und im späten 17. Jahrhundert vermehrt der Begriff „Portret“ verwandt wurde. Da „Tronie“ im 17. Jahrhundert „Kopf“, „Gesicht“ oder „Miene“ bedeutete, beinhaltete die Bezeichnung eines Bildes als „Tronie“ zwar, dass sich die Darstellung in besonderer Weise auf das Gesicht einer Figur konzentriert, schloss jedoch nicht aus, dass auch Halbfiguren so benannt werden konnten. Die Tatsache, dass in den Quellen besonders viele nicht näher bestimmte „Tronien“ vorkommen, lässt vermuten, dass Bilder von Gesichtern besonders dann als „Tronien“ bezeichnet wurden, wenn eine genauere ikonografische Einordnung schwerfiel. Die sprachgeschichtliche Analyse rechtfertigt es demnach, den Begriff „Tronie“ für jene Einfigurenbilder zu verwenden, sofern es darum geht, sie als besondere malerische Aufgabe von Bildnissen zu unterscheiden, sodass diese Bilder in der neueren Forschung als „tronies“, bzw. „Tronien“ bezeichnet werden. Siehe dazu insbesondere den Aufsatz von Dagmar HIRSCHFELDER: Porträt oder Charakterkopf? Der Begriff Tronie und seine Bedeutung im 17. Jahrhundert. In: DER JUNGE REMBRANDT. Rätsel um seine Anfänge (Ausstk.), hrsg. v. Ernst van de Wetering/B. Schnackenburg, Wolfratshausen 2001, S. 82-90 sowie ihre Dissertation: HIRSCHFELDER, Dagmar: Tronie und Porträt in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts, Berlin 2008.

Werkgruppe prägen, deutlich.[440] Dem Betrachter wird eine nahe herangerückte, auf einen Brust- oder Kopfausschnitt reduzierte Einzelfigur vor neutralem Hintergrund präsentiert. Dabei wird offenbar gesteigerter Wert auf eine stark differenzierte Oberflächenbehandlung gelegt, indem die Stofflichkeit verschiedenster Materialien durch ihre Kontrastierung optisch erfahrbar wiedergegeben wird. Besonders deutlich wird dies an Jan Lievens' „Brustbild einer alten Frau", in dem er die unterschiedlichen Stoffqualitäten detailliert wiedergibt. Lievens brilliert in der anscheinend mühelosen, äußerst nuancierten Wiedergabe des seidenen Kopftuchs mit dem bunten, aufgestickten Brokatmuster. Im einfallenden Licht ist das feine, glatte Gewebemuster des dünnen, edlen Stoffes zu erkennen, das der weichen Stofflichkeit des mit Pelz verbrämten Mantels und dem groben weißen Stoff des Unterkleides entgegengesetzt ist. Auch in Willem Drosts „Mann mit breitrandigem Barett" findet sich ein mit Pelz verbrämter Mantel, dessen weiche Textur dem Betrachter zum Greifen nahe erscheint. In Rembrandts Werk setzt sich eine detailliert ausgearbeitete goldene Kette vor dem monotonen, groben Hintergrund des braunen Hemdes ab. Während das Untergewand hier eher frei und summarisch wiedergegeben ist, ist die Kette mit ihren einzelnen metallischen Gliedern, Perlen, dem Anhänger und deren Glanz eindrucksvoll davor gesetzt. Ein Blick in die Kunstliteratur jener Zeit zeigt, dass diese so überzeugend vorgeführte Visualisierung von Stofflichkeit und Materialität als Mittel verstanden wurde, um dem Betrachter ästhetischen Genuss zu bereiten. Der niederländische Maler und Kunstkritiker Philips Angel van Leiden fordert in seiner „Lof der schilder-konst" 1642 so, dass ein Maler „richtig unterscheiden kann, wie man Seide, Samt, Wolle und Leinen macht".[441] Er betont, wie wichtig es sei, dass

[440] Willem Drost absolvierte seine Lehre bei Rembrandt vermutlich Ende der 1640-er oder zu Beginn der 1650-er Jahre. 1655 ging Drost nach Italien, wo sich sein Stil in Anlehnung an Ribera stark veränderte. Er beschäftigte sich intensiv mit der Produktion von Tronien, von denen ein gutes Dutzend noch erhalten ist und die größte Werkgruppe innerhalb von Drosts Œuvre ausmacht. Dasselbe Modell wie in seinem „Mann mit breitrandigem Barett" verwandte er in mindestens zwei weiteren Werken, dem „Mann mit rotem Federbarett" in unbekanntem Besitz und dem „Sitzenden Mann mit Pelzmütze" in der Dresdner Gemäldegalerie Alter Meister. HIRSCHFELDER 2008, S. 137f.

[441] „[…] recht onderscheyt weet te maeken van Zijde, Fluwelen, Wollen, en Linde-Laeckenen." Philips, Angel: Lof der Schilder-Konst, Leiden 1642, Neudruck: Utrecht 1969. Hier zitiert nach HIRSCHFELDER 2008, S. 336.

„ein Künstler, dem Lob gebührt, diese Unterschiede (durch seine Malerei) auf das Angenehmste vor Augen vorstellen könne, die Verschiedenartigkeit der groben, rauen Leinenartigkeit und der glatten Einfarbigkeit des Satin […]".[442]

Durch den knappen Bildausschnitt und die nahe an den Betrachter herangerückte Darstellungsweise konnten die Maler ihre Fähigkeiten diesbezüglich unter Beweis stellen und Materialien verschiedenster Art in ihren Darstellungen nuanciert und differenziert wiedergeben.[443]

In diesem Zusammenhang fällt auch die effektvolle und besonders kontrastreich gewählte innerbildliche Beleuchtung auf, die diese Werke prägt. Durch die forcierte, gebündelte Beleuchtung entsteht ein starker Hell-Dunkel-Kontrast, der den Blick des Betrachters auf die Gesichter der Figuren lenkt. Während diese hell angestrahlt werden, verschwindet ein Teil ihres Hinterkopfes meist in tiefem Schatten, der den Bildhintergrund prägt. Auch durch den kalkulierten Lichteinfall wird vorgeführt, wie die unterschiedlichen Materialien und Oberflächen das Licht reflektieren. Erst durch den Lichteinfall werden das helle Leuchten der Gesichter, das weiche Schimmern des Pelzes, der Glanz der Metallkette und das Funkeln der Perle an der Krempe des Baretts und so ihre Materialität eindrucksvoll umgesetzt. Diese gekonnte Verteilung von Licht und Schatten spielt Philips Angel zufolge ebenfalls eine wichtige Rolle bei der Aufgabe des zeitgenössischen Künstlers, die Kunstliebhaber für ein Werk einzunehmen. Er hält hierzu Folgendes fest:

„Die Lichter und Schatten gut zu setzen, ist eine der Fähigkeiten, die ein fähiger Maler zu seinem Nutzen erwerben und seine Kunst zuliebe der Anmut vermitteln kann. […]. Denn wir müssen durch Anschein die eigentliche Macht (so nenne ich es), die Ansicht der Kunstverehrer, durch eine einheitliche, gute Anordnung des Zusammenspiels von Licht und Schatten vereinnahmen."[444]

---

[442] „[…] een prijs-waerdig Schilder dese verscheydenheden op ´t aengenaemste voor yders ooge (door zijn Penceelkonst) behoorde te konnen vorstellen onderscheyt maeckende tusschen de schrale ruyge Laeken-achtigheyt, en de gladde Satijne effenheyt […]." Philips, Angel: Lof der Schilder-Konst, Leiden 1642, Neudruck: Utrecht 1969; Zitiert nach HIRSCHFELDER 2008, S. 336.

[443] Ebd. S. 336.

[444] „Het wel schicken van dagen en schaduwen by een, is een van de principaelste hooft-banden daer een goet Schilder mede verciert dient te zijn, om de wel-standigheyt die de selve onse Konst aen brenght […]. Want wy moeten door schijn eyghentlijcke kracht (so noem ik het) het ghesichte der Konst-beminders, door een, eendrachtelijcke goede orderen der 'tsamen-voeginghe van licht en schaduwen, owerweldighen en in nehmen." Philips, Angel: Lof der Schilder-Konst, Leiden 1642, Neudruck: Utrecht 1969. S. 39f. Zitiert nach HIRSCHFELDER 2008, S. 336.
Dem überzeugenden Einsatz von Licht und Schatten widmet auch schon van Mander in seinem „Schilder-boek" ein eigenes Kapitel, das „van de reflecty / reverberaty / thegenglans oft weerschijn" handelt. Vgl. Ebd. S. 336.

Hinsichtlich des Einsatzes der künstlerischen Mittel fällt auch die Art der malerischen Umsetzung ins Auge. Oft führen diese Werke die Art der Pinselführung ihrer Schöpfer deutlich vor Augen und geben Auskunft über deren individuelle Malweise und den Arbeitsprozess. Besonders deutlich wird dies an Rembrandts Werk „Büste eines Greises", in dem das Antlitz und die Haut der Figur durch den charakteristischen rauen, pastosen Farbauftrag auf einer vom Pinselstil zerfurchten, angerauten Malschicht geprägt sind. Dadurch setzte sich dieser von Jan Lievens ab, der das in deckenden Farben wiedergegebene Gesicht seiner Greisin mit den transparenten und feinmalerisch ausgeführten Partien ihrer Kleidung kontrastiert. Willem Drosts maltechnische Ausführung erweist sich als variabel: Während er beispielsweise die Perle an der Hutkrempe und das Stoffmuster des Mantels minutiös ausführt, sind die Kette seines jungen Mannes wie auch dessen Untergewand partiell und skizzenhaft gehalten. Sein Pinselduktus erscheint freier und schwebender als der Lievens'. Gerade die raue und die feine Manier, die diese Maler vorführen, wurden im 17. Jahrhundert als besonders schwierig eingestuft und als Zeichen für künstlerische Meisterschaft und Virtuosität gewertet.[445]

Abgesehen von diesem Vorgehen der Maler, ihr Können und ihren eigenen Duktus anhand eines stark reduzierten Bildgegenstandes zu demonstrieren, zeichnen sich diese Werke dadurch aus, dass sie keinen tiefer gehenden literarischen, historischen oder theologischen Hintergrund voraussetzen, sondern das menschliche Antlitz und seine individuellen Charakteristika als alleiniges Bildmotiv wählen.[446] Diese Werke, Bilder des Gesichtes „par excellence", sind im Wesentlichen davon geprägt, dass sie durch die prägnante Darstellung von Gesichtsmerkmalen dem Betrachter die Wesensart der besonders „charaktervoll" wirkenden Figuren unmittelbar vor Augen führen.[447] Die gestellte Aufgabe, das

[445] HIRSCHFELDER 2008, S. 340. Bei van Hoogstraten heißt es: „Zoo is't dan, dat de Konstenaeren elk als tot iets eygens gedreven worden, waer door men, als door een byzonder merk, haere werken kent, gelijk men de zweemingen en't kroost der ouderen in de kinderen gemeenlijk gewaer wort. En al hoewel deze byzonderheden eer afwijkingen, dan volkomene vasticheden der konst kunnen genoemt worden, zoo zijnze, als een bloembedde, dat verscheydeverwige tulpen en tijlen draegt, den liefhebbers een bekoorlijke vermaeklijkheyt." HOOGSTRATEN 1969, S. 74. Hier zitiert nach HIRSCHFELDER 2008, S. 341.
Offensichtlich erzeugten die Künstler absichtlich einen Wiedererkennungswert ihrer Werke und reagierten damit auf Wünsche der Kunstliebhaber, die sich an der Vielfalt jeweils individueller Gestaltungsweisen erfreuten. Damit positionierten sie sich gleichzeitig auf dem Kunstmarkt, indem sie sich von der Konkurrenz unterschieden. Vgl. HIRSCHFELDER 2008, S. 341f.
[446] HIRSCHFELDER 2008, S. 321, 342.
[447] Ebd. S. 328.

Wesen eines Dargestellten in einem Bild einzufangen, konnte nach Samuel van Hoogstraten vor allem mittels der naturgetreuen Wiedergabe eines Modells erreicht werden. Unter Verweis auf Plutarch betont er, dass Maler nicht nur einige typische Merkmale der Physiognomie eines Menschen wiedergeben sollten, sondern alle Details des Gesichtes genau beachten müssten, da diese Plutarch zufolge Aufschluss über die „zeedenaert", d.h. den Charakter eines Menschen gäben. Er empfiehlt dem Maler Folgendes:

> *„Achte sodann darauf, diese [die typischen Gesichtsmerkmale] zu verteilen, um den Charakter zu ergründen, aber mit dem Auge des Malers ihn weniger zu formen, als wiederzugeben."*[448]

Die Virtuosität des Malers verdichtet sich somit letztlich in der Darstellung des Kopfes und des Antlitzes einer Figur, dem zentralen Punkt der Figurenmalerei, deren Aufgabe es ist, die Affekte und Charakterzüge der agierenden Personen zum Ausdruck zu bringen. In ihrer Eigenart als Kopfstücke repräsentieren diese Werke somit eine Art „Kondensat der Figurenmalerei" und fungieren zugleich als „pars pro toto" der Kunst eines Malers, dessen Malstil sie exemplifizieren, ohne dabei eine vielteilig-komplexe Komposition oder ein anspruchsvolles ikonografisches Programm präsentieren zu müssen.[449]

Unter Einbezug der Provenienz der von ihr untersuchten Werke kommt Dagmar Hirschfelder in ihrer Dissertation zu dem Schluss, dass Tronien somit einerseits als Übungsstücke geeignet waren, anhand derer angehende Historien- oder Genremaler die Darstellung der Affekte erproben konnten. Andererseits wurden diese Brustbilder und Halbfiguren, deren wesentliches Kennzeichen in der Artikulation von individuellen Charakteristika sowie Gefühlsregungen besteht, auch als selbstständige Kunstwerke für den Verkauf hergestellt, wofür die hohe Produktivität bestimmter Künstler auf diesem Gebiet, aber auch die weite druckgraphische Verbreitung einiger Tronien sprechen.[450] Darüber hinaus belegen

---

In Jan Lievens' großer Tronie-Serie, die sieben nummerierte Bilder umfasst, zwei Brustbilder junger Männer und fünf Tronien von Greisen, werden auch durch die Kontrastierung unterschiedlicher Figuren- und Gesichtstypen innerhalb einer Serie die individuellen Charakteristika der Dargestellten betont. HIRSCHFELDER 2008, S. 332.

[448] „Let dan op die deelen, als of gy haren zeedenaert naspeurde, maer met een schilderachtich oog, vaerdiger tot uitbeelden, als tot uitspreeken." HOOGSTRATEN 1969, S. 46. Vgl. HIRSCHFELDER 2008, S. 333.

[449] HIRSCHFELDER 2008, S. 342, 344.

[450] Beispielsweise schuf der Leidener Stecher Jan van Vliet um 1634 sechs Reproduktionsradierungen nach Ausdruckstronien von Rembrandt. Vgl. SCHNACKENBURG 2001, S. 113.

Inventarlisten privater Sammlungen, die entsprechende Tronien aufführen, das Interesse der Käufer an diesen Werken.[451] Alle Indizien sprechen somit dafür, dass diese Werke keine gewöhnlichen Studien oder Skizzen waren, sondern einen Sonderstatus besaßen: Weder eingebunden in Werkprozesse noch im Auftrag oder für den freien Markt gemalt, waren sie in erster Linie wohl Demonstrationsstücke, mit denen Künstler Kunstfreunden, Atelierbesuchern, potenziellen Kunden und Schülern ihr Können vor Augen führten.[452]

Betrachtet man vor diesem Hintergrund die Darstellungen der gealterten Heiligenphysiognomien im Bildnisformat, so lassen sich diese sowohl formal als auch inhaltlich als ein Grenzphänomen der Bildgattung „Tronie", wie sie zu jener Zeit in den Niederlanden auftrat, einordnen. Formal, in gestalterischer Hinsicht und als spezifische malerisch-künstlerische Aufgabe gesehen, sind sie mit ihren nahsichtigen, naturnahen Charaktergesichtern vor dunklem Hintergrund, dem individualisierten Duktus, der effektvollen Lichtführung und der nuancierten Beschreibung von Texturen und Stofflichkeit diesem Bildtypus mit seinem künstlerischen Potenzial und Anspruch zuzuordnen.

Inhaltlich gleichen sie sich aufgrund ihrer durch identitäts- oder bedeutungsstiftende Attribute meist noch erkennbaren Ikonografie jedoch eher den Darstellungstraditionen einfiguriger Historienbilder oder halbfiguriger Heiligenbilder an. Da aufgrund der noch erkennbaren ikonografischen Anlage auf das tradierte Bild eines Heiligen rekurriert wurde, stellt sich die Frage, welcher Stellenwert – neben der Demonstration malerischen Könnens – dort der Vermittlung eines bestimmten Bedeutungsgehaltes zukam und in welchem Zusammenhang beide Faktoren stehen. Welche Funktion erfüllten diese Werke noch, die im Umkreis Rembrandts und der Caravaggisten so beliebte Sujets waren?

[451] HIRSCHFELDER 2008, S. 331.
[452] SCHNACKENBURG 2001, S. 113.

4.3. Die Altersphysiognomie als wirkungsästhetisches Element der sakralen Malerei

Aus der Sicht Samuel van Hoogstratens offenbart sich das wahre Wesen einer Person, d.h. ihr Charakter, in der bildlichen Darstellung erst durch das genaue Studium aller Teile des Gesichts und deren naturgetreue Nachahmung. Die Fähigkeit zu beidem konnten die Künstler bei der Gestaltung von „Tronien“ unter Beweis stellen.[453] Wenngleich diese Werke nicht als Bildnisse intendiert waren, wurden sie dennoch, wie Dagmar Hirschfelder zeigte, nach dem lebenden Modell gemalt. Oft diente dasselbe Modell als Grundlage für mehrere Tronien unterschiedlicher Künstler, die dieses naturgetreu und wiedererkennbar darstellten. Das Verbergen von Makeln oder schmeichelnde Idealisierungen, wie sie für Bildnisse gefordert wurden, waren bei diesen Werken offenbar nicht notwendig. Vielmehr bezeugen die Tronien das Vermögen des Künstlers zur Charakterdarstellung, indem sie die physiognomischen Eigenheiten der Modelle in so eindringlicher, wirklichkeitsnaher Weise vor Augen führen, dass diese bisweilen geradezu bis zur Hässlichkeit gesteigert werden.[454] Meisterhaft gab Lievens beispielsweise mit Hilfe des seitlichen Lichteinfalls die welke, leicht gelbliche Haut mit den darunter schimmernden Adern der alten Frau plastisch wieder (Abb. 67). Genau studierte er ihre Runzeln und Falten, den eingefallenen, zahnlosen Mund und den trüben Blick. Wie Hirschfelder im Katalogteil ihrer Arbeit verdeutlicht, machen „Tronien“ mit greisen Figuren einen überdurchschnittlich hohen Anteil an dieser Bildgruppe aus. Offenbar schien die von zahlreichen unregelmäßigen Linien geprägte Oberfläche des greisen Antlitzes von den Malern und ihrem Publikum als besonders darstellenswert empfunden worden zu sein.

Ein frühes Zeugnis hierfür ist in Karel van Manders Biografie des niederländischen Künstlers Frans Floris zu finden. Wie van Mander berichtet, nutzte Frans Floris den Maler Rijckaert Aertsz alias Rijk met de Stelt als Modell für den heiligen Lukas, da dieser „ein feines, darstellenswertes [schilderachtighe] Antlitz“ habe vorweisen können.[455] Da das betreffende Werk „Der heilige Lukas

[453] HIRSCHFELDER 2008, S. 333.
[454] Ebd. S. 333f.
[455] „[…] een fraey schilderachtighe tronie.“ MANDER 1973, Bd. 1, S. 248 (fol. 247v). Zitiert nach HIRSCHFELDER 2008, S. 338.

malt die Madonna“ (Abb. 68) erhalten ist, lässt sich daran nachvollziehen, dass es sich dabei um die naturnah wiedergegebene Physiognomie des alten Malers mit seiner faltigen Epidermis handelt. Der Begriff „schilderachtigh“ schloss nach van Manders Verständnis so offenbar auch das mit Altersmerkmalen behaftete Antlitz mit ein und bezog den Begriff auf eine Figur, die nach dem Leben gemalt wurde.[456] Van Manders Verständnis von Naturnachahmung umfasste weiterhin, „dass die Nachbildung selbst schon anerkennenswert ist“, sodass sowohl die Darstellung des Schönen und Ebenmäßigen als auch des Hässlichen, Ungeformten als „schilderachtigh“ und als Ziel des Künstlers gelten konnte.[457] Deutlich wird dies auch durch eine auf das Werk Rembrandts bezogene Passage in Joachim von Sandrarts Traktat „Teutscher Academie der edlen Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste“, das 1675 in Nürnberg erschien. Sandrart hält darin Folgendes fest:

> *„In Ausbildung alter Leute und derselben Haut und Haar zeigte er einen großen Fleiß, Gedult und Erfahrenheit, so daß sie dem einfältigen Leben ganz nahe kamen. Er hat aber wenig antiche Poetische Gedichte, alludien oder seltsame Historien, sondern meistens einfältige und nicht in sonderbares Nachsinnen lauffende, ihme wohlgefällige und schilderachtige (wie sie die Niederländer nennen) Sachen gemahlet, die doch voller aus der Natur herausgesuchter Artigkeiten waren.“*[458]

Zu den als „schilderachtig“ zu bezeichnenden Sujets in Rembrandts Œuvre zählte Sandrart so auch die von ihm erwähnten lebensnah dargestellten „alten Leute“. Da es sich bei vielen der von Rembrandt geschaffenen Greisenbilder um Tronien handelt, kann Sandrarts Bericht als Beleg dafür gewertet werden, dass das Motiv in den Niederlanden zu jener Zeit als bildwürdig erachtet wurde. Wenngleich Sandrart seine „Academie“ erst 1675 veröffentlichte, reichte sein Aufenthalt in Amsterdam bereits in die Zeit der 1530er- und 1540er-Jahre zurück.[459] Die Verwendung des

[456] HIRSCHFELDER 2008, S. 338.
[457] Ebd. S. 338.
[458] SANDRART, Joachim von: Teutscher Academie der edlen Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste, hrsg. v. A. R. Peltzer, Nürnberg 1675, S. 203. Vgl. HIRSCHFELDER 2008, S. 339.
[459] HIRSCHFELDER 2008, S. 339. Dass derartige Gemälde von Greisenköpfen von Kunsttheoretikern auch im späteren 17. Jahrhundert noch geschätzt wurden, belegt eine Passage in Willem van Goerees „Inleyding tot de Praktyk der algemeene Schilderkonst“ aus dem Jahr 1670. Van Goeree stützte sich auf eine Anekdote bei Plinius, wonach ein Gesandter der Teutonen das Bild eines alten Hirten auf dem Forum in Rom als Kunstwerk ablehnte. Durch seine Formulierung fügte van Goeree dem geschilderten Vorfall seine eigene Bewertung hinzu: „Waer op hy uyt goeder meeninge antwoorde, al was die vent levendig, zoo wilde ik hem te geefs niet hebben. Zig inbeeldende dat een oude gerimpelde tronie, geen konstige Schilderye kon wezen.“ Van Goerees Ansicht nach konnte ein gealtertes Gesicht offenbar

Begriffes „schilderachtigh“ zur Charakterisierung von Kunstwerken setzte zu jener Zeit im niederländischen Raum offenbar auch die Annahme voraus, dass die Werke auf dem Prinzip der Naturnachahmung basierten.[460]

Die kunsttheoretische Diskussion in Italien brachte zu jener Zeit bezogen auf die Auseinandersetzung mit Naturnachahmung und Idealisierung den Begriff der „gratia“ hervor, der Aufschluss über die ästhetische Qualität bei der Darstellung von Gemütsbewegungen gibt. Der Zusammenhang zwischen Affektdarstellung und „gratia“ wird deutlich in einer Quelle, in der der italienische Gelehrte und Kunstsammler Giulio Mancini seine Vorbehalte gegenüber den Historiendarstellungen der „scuola dei pittori viventi“ zum Ausdruck bringt. Dieser rechnet er jene Maler zu, die sich im Sinne Caravaggios nach seiner Meinung weniger um ihre Imagination bemühten, als auf das „Beobachten des Gegenstandes“ setzen. Mancini stellte hierzu Folgendes fest: „[…] [U]nd so mangelt es ihren Figuren an der Macht der Gefühlsregung und des Gefühlsausdrucks, an Anmut [gratia].“[461] Er koppelte die Darstellung der „moto e d‘affetti“, d.h. von Gemütsbewegungen und ihren äußerlichen Merkmalen, mit dem Begriff der „gratia“, der sich mit „Anmut“ oder unbestimmt mit „Grazie“ übersetzen lässt.[462] Auch Lomazzo behandelt im zweiten Buch seines Traktats das Zusammenspiel zwischen innerer und äußerer Bewegung wie auch der „gratia“ und gibt Aufschluss über die Vorstellung hinter diesem Begriff. Das zweite Buch beginnt er mit folgender Feststellung:

> *„Es besteht gar kein Zweifel daran, dass alle Bewegungen dieser Figuren, die natürlichen Bewegungen ähnlich erscheinen, große Anmut besitzen, und, im Gegenteil, dass all jene Gefühlsregungen, die sich von der Natur entfernen jeder Anmut entbehren; […].“*[463]

Später fügte er dem Folgendes hinzu:

---

durchaus Gegenstand eines kunstvollen Gemäldes sein, wobei im Vordergrund des Interesses offenkundig die genaue Nachbildung des alten Antlitzes stand. Goeree, Willem van: Inleyding tot de Praktyk der algemeene Schilderkonst, 1. Aufl. Middelburgh 1670, S. 90. Vgl. HIRSCHFELDER 2008, S. 340.

[460] Ebd. S. 340.

[461] „[…] e così poi le lor figure, anchorè habbin forza, mancano di moto e d‘affetti, di gratia, che sta in quell‘atto d‘operare come si dirà.” Mancini, Giulio: Considerazioni sulla Pittura, hrsg. v. Adriana Marucchi, Bd. 1, Rom 1956/57, S. 108f. Zitiert nach ROEBER 1998, S. 134.

[462] Ebd. S. 134.

[463] „Non v‘è dubbio alcuno, che tutti que‘moti che nelle figure si veggono simili ai moti naturali, non abbiano grandissima gratia, e per il contrario quelli che dal naturale si allontanano non siano affatto privi d‘ogni grazia; […]” LOMAZZO 1973, II.1, S. 95. Zitiert nach ROEBER 1998, S. 135.

„Diese Bewegungen, so lebendig von der Natur in eine Figur übernommen, tragen nicht nur selbst Anmut [gratia] in sich, sondern haben auch die gleiche Wirkung wie natürliche Figuren.“[464]

Bei der Darstellung von Gemütsbewegungen besteht demnach ein Zusammenhang zwischen der Anlehnung an natürliche Vorbilder und erzielter Grazie. „Gratia“ ist in diesem Zusammenhang als die ästhetische Qualität zu verstehen, die erreicht werden kann, wenn sich die Darstellung von Gemütsbewegungen an Vorbildern orientiert, die als „natürlich“ empfunden werden.[465] Bei Mancini wird dieser Begriff im Weiteren unmittelbar mit dem Begriff des Schönen verbunden: „In allem ist die Anmut [gratia] in allen Stufen der Schönheit zu finden.”[466] Mit jedem Lebensalter verbinde sich eine angemessene Art von Schönheit. So gebe es auch die „bellezza senile“, die Schönheit des Greisenalters, die Mancini insbesondere mit „Klugheit“ und „Vernunft“ verbindet und der Anmut und Verehrung gebühren.[467] Lomazzo notierte dazu in seinem Atlas der Gemütsbewegungen, dass die Klugheit ihre Träger als „zurückhaltend“, „gesammelt“ und „würdevoll“ auszeichne und ihnen „Erhabenheit“ verleihe.[468]

Als grundlegend erscheinen für diese Konnotation des Alters und der Altersdarstellung die Vorstellungen, die beim Genrebild und in allegorischen Darstellungen festgestellt werden konnten. Wie anhand von Giorgiones „La Vecchia“ (Abb. 47) oder Gerard Dous‘ „Die Bibellektüre“ (Abb. 44) deutlich wurde, rief die Darstellung eines Greises oder einer Greisin im 16. und 17. Jahrhundert den Gedanken an den Alterungsprozess des Menschen und damit die Vergänglichkeit seines Daseins wach. Aufgrund der Erwartung des nahen Todes sprach man ihnen eine besondere Hinwendung zu Gott und einer Reihe von

---

[464] „E non solamente questi moti così vivamente dal naturale espressi in una figura apportano gratia; ma fanno anco il medesimo effetto che sogliono fare i naturali.“ LOMAZZO 1973, II.1, S. 95. Zitiert nach ROEBER 1998, S. 135.

[465] Zitiert nach ROEBER 1998, S. 135.

[466] „V‘è in ultimo la gratia in tutti i gradi del bello, et è quando il bello con decoro e venustà in qualsivoglia grado viene all‘operationi, e le fa con il più perfetto modo che si possi fare, et questo beli‘operante non sarà altro che il sale e spirito col quale si fa sentire.” Mancini, Giulio: Considerazioni sulla Pittura, hrsg. v. Adriana Marucchi, Bd. 1, Rom 1956/57, S. 126. Zitiert nach ROEBER 1998, S. 135.

[467] „Vi è in ultimo la bellezza senile di constitutione tale e temperamento tale che ricerca quell‘età per la prudenza e consiglio, che con questa bellezza coartata a questo grado vi è congiunta la venustà o veneratione, tirando a sè ad esser honorato e reverito, e per questo d‘haverlo per superiore et in veneratione. E pertanto questa bellezza è detta venustà, […]” Mancini, Giulio: Considerazioni sulla Pittura, hrsg. v. Adriana Marucchi, Bd. 1, Rom 1956/57, S. 125. Zitiert nach ROEBER 1998, S. 136.

[468] Ebd. S. 136.

Tugenden, beispielsweise Mäßigung, Bescheidenheit, Demut und Frömmigkeit, zu.[469] Betrachtet man die vorliegenden Heiligenbilder, so scheinen sie diese Auffassung von der Würde des Alters und des ihm angemessenen Verhaltens insbesondere anhand der dargestellten Nachdenklichkeit widerzuspiegeln. So wie Huygens in der zitierten Ausführung zu seinem eigenen Bildnis nahelegt, dass eine in sich gekehrt wirkende Figur aus Sicht des zeitgenössischen Betrachters emotional aufgeladen sein konnte, sprach auch Leonardo bereits von Gemütsbewegungen, die von keiner äußeren Körperbewegung begleitet sein müssen. Er führte dies auf den jeweiligen Reiz zurück. Liege der Gegenstand der Erregung im Inneren des Menschen selbst, so werde dieser nur zu „einfachen und leichten Geberden" veranlasst: „Denn dieser [der Geist] setzt die Sinne nicht in Bewegung, wenn er innerlich mit sich selbst beschäftigt ist."[470] Auch Francesco Bocchi betonte, dass sich im äußerlich bewegungslosen Gesicht ein Ausdruck von Lebendigkeit und seelischer Bewegung finden lasse, „indem ein solcher nämlich sich von der äusseren Erscheinung nicht sogleich trennt, lässt er an derselben noch lange gewisse Zeichen zurück".[471] Jusepe de Riberas „Heiliger Andreas" (Abb. 38), Guercinos „Heiliger Petrus" (Abb. 40) oder Bloemaerts „Betender Paulus" (Abb. 42) bringen dieses an den Vanitas-Gedanken gebundene Konzept der Frömmigkeit und Demut alter Menschen in gleichsam verdichteter Form zum Ausdruck, wenn sie sie als betende oder bußfertige Figuren in konzentrierter Kontemplation, melancholischer Nachdenklichkeit oder inbrünstiger Andacht wiedergeben.[472] Wie festgestellt wurde, wird die Identität der Figuren in jenen Werken nicht wie bei den Tronien ikonografisch offen gehalten, sondern durch dezent eingesetzte Attribute konkretisiert. Der Betrachter kann einen Heiligen in ihnen erkennen, wenn nicht gar einen genauer identifizierbaren Heiligen, sodass sich die Darstellungsabsicht des Künstlers hier nicht nur auf die Veranschaulichung abstrakter Werte, wie Weisheit, oder einer kontemplativen Geisteshaltung beschränkte. Vielmehr wird die Figur durch dieses Identifikationsangebot an den Betrachter zu einem bestimmten, exemplarischen Vertreter tugendhaften Verhaltens im christlichen Sinne.

[469] HIRSCHFELDER 2008, S. 311.
[470] Leonardo da Vinci: Trattato della Pittura, § 371. Zitiert nach REIßER 1997, S. 139f.
[471] Bocchi, Francesco: Von der Vortrefflichkeit der Statue des Hl. Georg des Florentiner Bildhauers Donatello. In: Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance, IX, Donatello, seine Zeit und Schule, Wien 1874. Zitiert nach REIßER 1997, S. 182.
[472] HIRSCHFELDER 2008, S. 311, 328.

Ein Blick auf die zeitgenössische Diskussion zur Wirkung von Bildnissen bedeutender Persönlichkeiten gibt einen Hinweis darauf, welche Rolle dem konstatierten Bildnischarakter der Figuren in diesem Zusammenhang zukommt. In Anlehnung an antike Autoren lag der Wert von Bildnissen berühmter Männer des 16. und 17. Jahrhunderts für viele Kunsthistoriker vor allem darin begründet, dass ihre Werke an die Tugenden, Fähigkeiten und großen Taten der Dargestellten erinnerten und den Betrachter dadurch gleichzeitig zur Nachahmung anregten. Franciscus Junius beispielsweise sprach Bildnissen wiederholt diese Wirkkraft zu.[473] Über den antiken Brauch, Statuen bedeutender Männer aufzustellen, hielt er in seinem Traktat „De Pictura Veterum" 1638 Folgendes fest:

> *„Wenngleich es so erscheint […], wie wenn Statuen zu verschiedenen Gelegenheiten errichtet worden wären, war es doch immer der hauptsächliche Grund, dass selbstlose Geister, indem sie die Tugend in dieser Art verehrt sahen, zugleich zu tugendhaften Taten angeregt werden sollten."*[474]

An anderer Stelle ging Junius auf die Vorbildfunktion der in Bildnissen verewigten Personen ein:

> *„Durch die Ehrenzeichen, die guten Männern verliehen wurden, sind wir bewegt, sie nachzuahmen, und die Tugend des Nacheiferns wird von den Ehrenreichen auf uns übertragen. Daher kam es, dass in den rauesten Zeiten der Antike, die, die sich durch Tugend hervortaten, durch ihre Darstellung in der Kunst in das Gedächtnis der Nachwelt überliefert wurden."*[475]

Das Postulat des vorbildhaften, auf erzieherische Wirkung abzielenden Charakters der Bildnisse bedeutender und verdienstvoller Persönlichkeiten als „exemplum virtutis" kann so als ein in der Antike verwurzelter, dem zeitgenössischen Betrachter aber dennoch vertrauter Topos angesehen werden.[476]

Auch physiognomische Traktate verfolgten zu jener Zeit das Ziel, beim Betrachter durch die Anregung zur Beschäftigung mit den unterschiedlichen

---

[473] HIRSCHFELDER 2008, S. 313.
[474] „Although it appeareth now […], That statues were erected upon severall occasions, yet was this alwayes the chiefest motive, That generous spirits seeing Virtue so much honoured, should likewise be provoked unto virtuous actions." JUNIUS 1991, S. 128. Hier zitiert nach HIRSCHFELDER 2008, S. 313.
[475] „Because by the ornaments bestowed upon good men, we are stirred up to imitate them, and an emulating vertue is led by the honours conferred upon others. Hence it was, that in the rudest times of antiquitie, those that excelled in virtue, being expressed by the hand of Art, were transmitted to the memorie of posteritie." JUNIUS 1991, S. 129. Zitiert nach HIRSCHFELDER 2008, S. 313.
[476] HIRSCHFELDER 2008, S. 313.

Erscheinungsweisen des menschlichen Gesichts einen Reflexionsprozess über die eigene Person auszulösen.[477] So weist beispielsweise della Porta 1584 explizit darauf hin, dass der Mensch in Auseinandersetzung mit der Physiognomie anderer die äußeren Merkmale des eigenen Gesichts deuten lernen solle:

> *„Unsere Wissenschaft [die Physiognomik] wird nicht nur für den Anblick anderer, sondern auch unser selbst von größtem Vorteil sein können, so daß wir gleichsam unsere eigenen Deuter werden. Und so finden wir in alten Schriften erwähnt, der Philosoph Sokrates habe einen Spiegel als Erziehungsmittel gebraucht. Auch Seneca überliefert dieselbe Lehre, der Mensch solle sich selbst ansehen, denn so komme er zu Selbsterkenntnis und eigener Einsicht.“*[478]

Das Angebot zum Studium der Gesichter und des Charakters anderer beinhaltet demnach immer auch die Aufforderung an den Betrachter, die eigenen äußeren und inneren Anlagen und das daraus resultierende Handeln zu reflektieren. Lasse das eigene Aussehen nicht auf Tugenden schließen, so fährt della Porta fort, solle man dies als Anstoß zur Charakterbildung und -verbesserung nehmen.[479]

Des Weiteren zielten auch gegenreformatorische Kunsttheoretiker jener Zeit wie Paleotti in diese Richtung, die Auseinandersetzung mit dem äußeren Erscheinungsbild eines Gegenübers als dafür geeignet anzusehen, einen Reflexionsprozess beim Betrachter auszulösen und dadurch dessen sittlicher Formung zu dienen.[480] In einer Passage zur Malerei christlichen Inhalts stellte Lomazzo 1584 beispielsweise fest, dass es dem Maler von Passionsszenen, der nach intensiver Lektüre der Heiligen Schrift die Gemütsbewegungen der Figuren perfekt darzustellen wüsste, möglich sei, so auf das Gemüt des Rezipienten zu wirken wie der Bibeltext selbst.[481] Dieser Effekt hat nach Gabriele Paleotti generell das Ziel der

---

[477] HIRSCHFELDER 2008, S. 334.

[478] Giovanni Battista della Porta „De Humana Physiognomonia“, 1584. Zitiert nach HIRSCHFELDER 2008, S. 334.

[479] Dass „die Triebe und Leidenschaften der Seele, Wehleidigkeit, Jähzorn, Neid usw. […] auch bei ungünstiger Körperbeschaffenheit zu veredeln“ seien, belegt der Autor mit dem Verweis auf eine auch in der Kunsttheorie des 17. Jahrhunderts geläufige Anekdote aus dem Leben des Sokrates. Dieser habe die schlechten Veranlagungen, auf die sein hässliches Äußeres schließen lasse, durch Willensstärke unterdrückt und sich für einen tugendhaften Lebenswandel entschieden. Der auch von van Goeree vertretene Gedanke, dass negative äußere Anlagen durch Einsicht und Anstrengung sittlich umgeformt und verbessert werden können, nimmt der Lehre der Physiognomik zumindest einen Teil ihrer Unausweichlichkeit. Vgl. HIRSCHFELDER 2008, S. 334.

[480] Ebd. S. 358.

[481] „Come per essempio s‘alcuno leggerà diligentemente, & consideratà di parte à parte l‘istoria della passion di nostro Signore; senza dubbio ne ritrarrà la vera regola, & idea con laquale havera da rappresentare I mori, […]; intervenne à quella cudeltragedia in tal modo che non memo con la pittura

Malerei im Dienste der Religion zu sein. Auch er geht davon aus, dass der Betrachter durch Bilder berührt werde, deren Figuren „pietà, modestia, santità e divozione“ widerspiegeln. Durch solche, als hoch zu bewertende Gemütsbewegungen sollen diese auch beim Betrachter hervorgerufen werden, der dadurch zugleich an Gott herangeführt werde. [482] Bei Paleotti wird diese Möglichkeit des Betrachters, derartige Bilder in dieser Weise zu rezipieren, noch enger mit der Fähigkeit des Gläubigen, Gott zu erkennen, verknüpft. Die Voraussetzung für diese Annäherung an das Göttliche sei eine in jedem Menschen verbliebene Verbindung zu Gott, die Paleotti als „Schimmer des ewigen Lichts“ oder kurz als „natürliches Licht“ bezeichnet.[483] Dieses Licht befähige den Menschen nicht nur, Gott zu erkennen, sondern prädestiniere ihn zugleich, seinerseits von Gott wahrgenommen zu werden. Wer durch die Führung dieses Lichts Tugenden wie „Unschuld“ und „Frömmigkeit“ pflege, dem werden „das Erkennen des höchsten Gottes und dessen Schutz“ zuteil. Diese Manifestation des Göttlichen im Menschen ermögliche diesem dabei eine besondere Art von Erkenntnis, die „Erkenntnis des Übernatürlichen“ (cognizione sopranaturale).[484] Von dieser Form der Erkenntnis werden zwei weitere unterschieden: Die „cognizione animale“, die über die sinnliche Wahrnehmung funktioniert („via dei sensi“), sowie die als höher zu bewertende „cognizione razionale“, die sich, von der sinnlichen Wahrnehmung ausgehend, über den reflektierenden Verstand einstellt. Der Weg zur Erkenntnis über das „göttliche Licht“ sei dabei noch höher zu bewerten als der Weg über den Verstand, da er die Menschen dazu befähige, Dinge zu glauben und zu erkennen.[485] Diesen drei Formen der „cognizione” entspringe eine bestimmte Form des Vergnügens oder der Erbauung („dilettazione“). Jede

---

muoverà gl‘animi dei riguardanti, à pietà à lagrime à dolore, à sdegno di quello, che ci soglia muovere la lettione d´essa istoria, […].“ Lomazzo, Giovanni Paolo: Trattato dell‘arte della pittura, scoltura et architettura, 1584. Zitiert nach ROEBER 1998, S. 80.

[482] „[…] ma noi al presente, parlando delle imagini cristiane, dicemo che il fine di esse prencipale sarà di persuadere le persone alla pietà et ordinarle a Dio; […].“ Zitiert nach BAROCCHI 1961, S. 215. Vgl. ROEBER 1998, S. 81.

[483] „Piacque […] alla divina misericordia di conservarli un picciolo raggio della eterna luce, col quale fosse atto a conocscere che ci era Dio et un Dio solo, patrone dell‘universo. […] wuesto [luce], altramente chiamato lume naturale […]” Zitiert nach BAROCCHI 1961, S. 127. Vgl. ROEBER 1998, S. 81.

[484] ROEBER 1998, S. 82.

[485] „[…] che eccedono non solo la capacità de‘sensi, ma ancora ogni discorso umana et intelligenza razionale: la quale […] si chiama cognizione spirituale, donata agli animi mondi et innocenti dalla singolare grazia di Dio.” Zitiert nach BAROCCHI 1961, S. 217. Vgl. ROEBER 1998, S. 82.

dieser Formen der „dilettazione“, der sinnlichen, intellektuellen und spirituellen, könne aus Bildern religiösen Inhaltes gezogen werden.[486]

Vor diesem Hintergrund erschließt sich gerade im Hinblick auf den Bildnischarakter der Werke ihr wirkungsästhetisches Potenzial. Wie deutlich wurde, boten diese Werke dem Betrachter, der sich dem in Nahsicht wiedergegebenen Charaktergesicht der Figur gegenüber sieht, in besonderer Weise eine Möglichkeit zur Affektdeutung. Diese visuelle Konfrontation des Betrachters mit dem Abbild eines Gegenübers wurde zu jener Zeit als Möglichkeit verstanden, sich mit den eigenen Schwächen und inneren Qualitäten auseinanderzusetzen, wobei dieser Reflexionsprozess beim Betrachter sicherlich nicht als psychologische Selbsterkenntnis im modernen Sinne zu begreifen ist, sondern sich vielmehr im Rahmen der zeitgenössischen profanen und sakralen Tugendlehre abspielte.[487] Wie durch die Analyse der Bildmerkmale deutlich wurde, erfolgt die Annäherung des Betrachters an diese Bilder zunächst „via dei sensi“: Durch die Perspektive und den kalkulierten Lichteinfall konzentriert sich die Wahrnehmung des nahe gerückten Bildmotivs auf stofflich und scheinbar haptisch nuanciert herausgearbeitete Details. Inhaltlich fungieren die zwar in formaler Nähe zum Bildnis gegebenen, inhaltlich aber als christliche Heilige gekennzeichneten Figuren als „exempla virtutis“.[488] Betend, andächtig oder in konzentrierter Kontemplation lassen die Maler ihre Figuren die mit dem Alter konnotierten und von Paleotti bevorzugten Regungen der „pietà“, „modestia“ oder „devozione“ vorführen. Dabei werden in vielen Fällen durch die Kontaktaufnahme mit dem Betrachter anhand des Blicks aus dem Bild explizit die Augen als traditionelle Vermittler von Affekten und Charaktereigenschaften bemüht. In Konfrontation mit den zunächst über die sinnliche Ebene wahrgenommenen Tugendträgern wird der Betrachter anschließend zu einer weiteren Reflexionen bezüglich der eigenen inneren Qualitäten, der „cognizione razionale“ angeregt, um daraus schließlich eine sublime Form der Erbauung, der „dilettazione“, die es einem religiösen Bild abzugewinnen gilt, zu ziehen.[489]

[486] ROEBER 1998, S. 82.
[487] HIRSCHFELDER 2008, S. 334.
[488] Ebd. S. 312.
[489] Der auffällige Einsatz des Lichtes in diesen Bildern lässt in diesem Zusammenhang vielleicht nicht nur der Stofflichkeit und der Haptik Bedeutung zukommen, sondern lässt sich durchaus mit der

Welche Rolle die fazialen Altersmerkmale in diesem Zusammenhang spielen, wird deutlich, wenn man ihren Einsatz mit der in III. 2. erörterten Rhetorik von Altersmerkmalen in der spätmittelalterlichen Plastik vergleicht. Wie bei den spätmittelalterlichen Werken werden dem Betrachter bei den vorliegenden Gemälden die Gesichter der Figuren mit größter Naturnähe und unter Rückgriff auf Naturbeobachtungen vor Augen geführt, sodass sich auch in diesem Fall zunächst eine Individualisierung der Züge vermuten lässt. Doch zeigt ein Blick auf die zeitgenössische Wirkungsästhetik von bildnishaften Werken, dass auch hier der Einsatz der naturnahen, fazialen Altersmerkmale vielmehr ein funktionaler ist. Nicht länger als formelhafte Metapher für asketisch-geistige Entrückung oder Spiegel von Trauer und Weltverachtung eingesetzt, wechselt die Funktion der Altersmerkmale nun von einer rein inhaltlichen zu einer zudem bildstrategischen und wirkungsästhetischen. Da gerade die Physiognomie des gealterten Menschen nach Leonardos Verständnis einer habitualisierten Pathognomie zum bevorzugten Träger intensiven Ausdrucks avancierte, konnte das ihr eingeschriebene Potenzial zum „effetto“ nun im gegenreformatorischen Sinne die Funktion eines Heiligenbildes unterstützen. Prädestiniert zur Gemütslenkung des Betrachters, trugen die Altersmerkmale mit ihren zeitgenössischen Konnotationen in Kombination mit der Tugendlehre jener Zeit zur Entfaltung der erzieherischen Wirkung jener Bilder bei. Diese Funktionserweiterung erlaubte es, nicht nur idealtypische Kleriker-Intellektuelle oder trauernde sakrale Figuren mit naturnahen Altersmerkmalen darzustellen, sondern prinzipiell alle Heiligenfiguren, um den Betrachter zur Frömmigkeit anzuregen. Dadurch veränderte sich auch die Funktion des narrativen Rahmens und der Attribute. Die detaillierte Darstellung eines Martyriums war nun nicht mehr notwendig, um das Gemüt des Betrachters zu bewegen. Ein dezentes Attribut genügte bereits, um die nahsichtige Figur identifizierbar zu machen, auf die exemplarische, christliche Tugendhaftigkeit der Figur zu verweisen und damit den Betrachter „via dei sensi“ über das Reflexionspozential jener Werke zur „dilettazione“ zu bewegen.

Wie bei den spätmittelalterlichen Werken war mit dieser Funktionalisierung eine eigene Semiotik bzw. eine semantisch-ästhetische Entgrenzung der Altersmerkmale verbunden. Die Ästhetik der Altersdarstellung in jenen Werken

---

Interpretation des Lichtes als „lume divino“ der „cognizione sopranaturale“ bzw. „cognizione spirituale“ in Einklang bringen. Vgl. ROEBER 1998, S. 82ff.

lässt sich nicht mehr eng an die Leib-Seele-Korrelation der frühneuzeitlichen Physiognomik knüpfen, für die genuine Hässlichkeit und durch Altersdeformation geprägte Physiognomie keinen Unterschied machten. Jene Werke machen deutlich, dass diese scheinbar gleichartigen Phänomene im künstlerischen Bereich jener Zeit semantisch verschieden kodiert waren. Die unregelmäßige, gefurchte Oberfläche des greisen Gesichts wurde im 16. und 17. Jahrhundert nicht nur zur gesuchten künstlerischen Herausforderung und zum bildstrategischen Element, sondern vermochte als bildwürdig zu gelten. Da die Mimesis von Charakter und Affekt ab der Renaissance zur Domäne der Malerei wurde, bemaß die Kunsttheorie einen Künstler fortan nach seiner Fähigkeit zur überzeugenden Charakter- und Affektdarstellung. Zu diesem „effetto" von Bildern vermochte die faziale Altersdarstellung entscheidend beizutragen.[490]

Für die spätmittelalterliche wie auch die frühneuzeitliche naturnahe Altersrhetorik lässt sich dabei ein gemeinsamer Hintergrund vermuten. So wie für Alberti und seine Nachfolger die Aufwertung der Künste, speziell der Malerei, den Ausgangspunkt für die Entwicklung dieser neue Semiotik fazialer Altersmerkmale darstellte, sah sich vielleicht auch bereits die spätmittelalterliche Kunst genötigt, durch die Intensivierung ungeschönter Mimik und Gestik dem Vorwurf zu begegnen, die Kunst gebe nur die äußere Form, nicht aber das „Innere" eines Menschen wieder. In diesem Zusammenhang griff beispielsweise Paracelsus in seinen Ausführungen zur Kunst auf grundlegende Gedanken zurück, die bereits Nikolaus von Kues formulierte. Kues äußerte in einer Predigt, die er 1431 in Koblenz hielt, den Gedanken, dass bloße Kunstfertigkeit einem Gemälde gleiche, das nur die äußere Form wiedergebe. Tugendkraft offenbare aber wie Wohlgeruch und Geschmack das „Innere", sodass der Glaube nicht an der Kunst abzulesen sei.[491] Paracelsus, der etwa hundert Jahre später explizit den Künstler lobte, der das „Innere" auszusprechen vermöge, schien sich mit dem Vorbehalt des Nikolaus von Kues gegen die bildende Kunst auseinandergesetzt zu haben. Man könnte in diesen Werken eine Reaktion auf die Fragen finden wollen, die dieser mit Nikolaus von Kues sowie Alberti und seinen Nachfolgern teilte.[492]

---

[490] HIRSCHFELDER 2008, S. 334.
[491] Nikolaus von Kues: Opera omnia, Sermones I, 1430-1441, Fasciculus I, hrsg. v. Rudolf Haubst, Hamburg 1970. Sermo IV, S. 57ff. Vgl BÜCHSEL 2001, S. 62.
[492] Ebd. S. 62.

IV. Das Alter der Heiligen in der theologisch-kunsttheoretischen Bildpolitik des 16. und 17. Jahrhunderts

1. Das „wahre Abbild“ der Heiligen als Grundlage des gegenreformatorischen Bildkultes

1.1. Vom Prototypischen zur radikalen Naturnähe: Das Konzil von Trient und Gabriele Paleottis „Discorso intorno alle immagini sacre e profane“

Die Perspektive der Kirche auf die Annäherung von Heiligenbild und profanem Bildnis zeigt sich im Abschlussdekret des Konzils von Trient (1545 – 1563), dem dogmatisch wichtigsten Beitrag zur Bildertheologie und Heiligenverehrung der Frühen Neuzeit.[493] In dem explizit der Bilderfrage gewidmeten Part „De invocatione, veneratione et reliquiies sanctorum et sacris imaginibus“ verkündete das Konzil am 3. Dezember 1563 unter anderem folgende Vorgabe zur bildlichen Heiligendarstellung:

> *„Die Abbildung eines Heiligen soll dem Urbild – soweit dies möglich [ist] – gleichen, sie darf jedoch keinerlei Ähnlichkeit mit den Zügen eines anderen Menschen, sei er tot oder lebendig, aufweisen.“*[494]

Diese Feststellung war Teil der Argumentation, mit der die katholische Kirche im Hinblick auf den reformatorischen Vorwurf der Idolatrie, der in seiner Radikalisierung zu zahlreichen Bilderstürmen und Reliquienzerstörungen führte, ihren Bildgebrauch neu begründete. In dem Versuch, die theoretisch-dogmatische Affirmation der Bilderverehrung in der katholischen Kirche zu erneuern, berief das Konzil sich weitgehend auf die bereits im Bilderstreit des 7. Jahrhunderts vorgebrachten Argumente.[495] In Anlehnung an Papst Gregor den Großen stellte das Konzil fest, dass sakrale Bilder zur Devotion anregten und insbesondere zur Belehrung der des Lesens unkundigen Gläubigen gebraucht werden könnten. Es sei

[493] HECHT, Christian: Katholische Bildertheologie im Zeitalter von Gegenreformation und Barock. Studien zu Traktaten von Johannes Molanus, Gabriele Paleotti und anderen Autoren, Berlin 1997, S. 15.
[494] Zitiert nach KRASS URTEa, S. 12. Vgl. auch POLLEROSS 1988, S. 17.
[495] WIMBÖCK, Gabriele: Guido Reni (1575 – 1642). Funktion und Wirkung des religiösen Bildes, Regensburg 2002, S. 20.

dabei ihre Hauptaufgabe, Letzteren die Taten und Wunder Christi und der Heiligen nahezubringen sowie weitere Glaubensinhalte zu vermitteln.[496]

Für das Heiligenbild lässt sich daraus ableiten, dass die Kirche die traditionelle Kompetenz und Bedeutung der Heiligen und ihrer Darstellung bestärkend herausstellte. Nicht nur ihre Mittlerrolle zwischen den Gläubigen und Gott fand dadurch Bestätigung, sondern insbesondere auch und gerade ihre Funktion als Exempel zur Nachahmung.[497] Im Hinblick auf letztere Funktion verwies das Dekret darauf, dass Gemälde selbstverständlich keine falschen Dogmen, keine Laszivität oder anderes, was dem Ziel der Erbauung entgegenstehe, zeigen dürften.[498] Ein weiteres Anliegen der Kirche war es, in Verbindung damit die bereits im zweiten nicänischen Konzil von 787 getroffene Auffassung zu bestärken, dass nicht das Bild an sich verehrt werden dürfe, das lediglich einen Verweis auf das dargestellte Heilige biete, sondern die Verehrung der Gläubigen sich allein auf den dahinter stehenden „Prototypus" beziehen solle.[499] Gebühre allein Gott und Jesus Christus Anbetung (adorare) und Verehrung (vererare), so stehe den Bildern selbst nur Ehre (honos) zu. Wenngleich die katholische Kirche die Leistung des Künstlers nicht wie die Ostkirche auf das Kopieren bestimmter Bildtypen fixierte, so sollte die Darstellung eines Heiligen doch der Vorstellung von einem Urbild gleichen.[500] Das Konzil stellte fest, dass die Bilder ihre Heiligkeit nicht aufgrund „der Kunstfertigkeit oder wegen des Werkes irgendeines Menschen" erhielten, sondern wegen ihrer Bewahrung dieses Prototypus, dem das Bild eines jeden Heiligen an Würde, Heiligkeit, Anmut, Gestalt, Ausdruck und Kleidung zu entsprechen habe.[501] Das Dekret gab grundlegende Regularien zu dieser Angleichung vor: Wenn es sich um die Darstellung eines heiligen Geschehens handelt, müssten Heilige nach kirchlichem Brauch mit einem Nimbus, Märtyrer mit einem Palmzweig, Bischöfe mit Mitra und Bischofsstab sowie jeder Heilige mit seinem persönlichen Attribut

[496] MÜHLEN, Ilse von zu: Imaginibus honos – Ehre sei dem Bild. Die Jesuiten und die Bilderfrage. In: ROM IN BAYERN. Kunst und Spiritualität der ersten Jesuiten (Ausstk.), hrsg. v. Reinhold Baumstark, München 1997, S. 161.
[497] SCHALHORN, Andreas: Historienmalerei und Heiligsprechung. Pierre Subleyras (1699 – 1749) und das Bild für den Papst im 17. und 18. Jahrhundert, München 2000, S. 31.
[498] WEBER, Gregor: Augen der Entrückung. In: DER HIMMELNDE BLICK. Zur Geschichte eines Bildmotivs von Raffael bis Rotari (Ausstk.), hrsg. v. Andreas Henning/G. Weber, Emsdetten et al. 1998, S. 9.
[499] WEBER 1998, S. 8f; MÜHLEN 1997, S. 161.
[500] WIMBÖCK 2002, S. 20.
[501] „[…] propter artificium, aut alicuius hominis operam". Paleotti, Gabriele: Discorso intorno alle immagini sacre e profane, Lib. I, Kap. XVI. Zitiert nach HECHT 1997, S. 323.

ausgestattet werden. Personen aber, die noch nicht kanonisiert seien, dürften auf keinen Fall einen Nimbus tragen.[502] Damit lenkte das Konzil nicht nur die Konventionen der Heiligendarstellung in geordnete Bahnen, sondern verwies gleichzeitig ausdrücklich auf die intendierte Trennung von sakraler und profaner Bildsphäre, die auch durch die Festlegung auf ein Urbild die Vermischung von heiligen und weltlich-zeitgenössischen Vorlagen ausschloss.

Gab das Konzil von Trient lediglich grundlegende Regularien für die Künstler vor, so erschienen dennoch bald die ersten theologisch-kunsttheoretischen Traktate, in denen sich die Autoren im Detail mit den Vorstellungen des Konzils und deren Auswirkungen auf die Kunst in der Praxis auseinandersetzen. Das hiervon mit Abstand bedeutendste Werk stellt sicherlich der kunsttheoretische Traktat „Discorso intorno alle immagini sacre e profane" Gabriele Paleottis dar.[503] Neben den genannten wirkungsästhetischen Ausführungen zielte der Traktat auch auf eine Konkretisierung des in der Abschlusssitzung des Trienter Konzils verabschiedeten Dekrets ab, um 30 Jahre nach dem Abschluss des Konzils endlich dessen praktische Umsetzung zu ermöglichen.[504] Paleotti griff in seinem Traktat dafür die Anliegen und Themen des Konzils auf und entwickelt die dort noch generalisiert vorgebrachten Gedanken aus der Sicht des Theologen weiter. Zunächst folgte Paleotti dabei der Argumentation des Konzils im Hinblick auf die angestrebte scharfe Trennung von sakralen und profanen Bildthemen. Nachdrücklich betonte er, dass eine große Gefahr darin bestehe, Heiligenbilder nach dem Modell eines wiedererkennbaren, lebenden Menschen zu malen. Dies lehnte er als besonders schlimmen Fehler ab und exemplifizierte die Gefahr bzw. die Bedeutsamkeit des Festhaltens an der überlieferten Gestalt mit dem Beispiel des Malers, der Christus

[502] MAYER-HIMMELHEBER, Susanne: Bischöfliche Kunstpolitik nach dem Tridentinum. Der Secunda-Roma-Anspruch Carlo Borromeos und die mailändischen Verordnungen zu Bau und Ausstattung von Kirchen, München 1984, S. 130.
[503] BAUMGARTEN 2004, S. 52ff. Neben Gabriele Paleottis Traktat waren vor allem Karl Borromäus' „Instructiones Fabricae et Supellectilis Ecclesiasticae" von 1576 sowie die Schrift „De picturis et imaginibus sacris" (1570) des Löwener Theologieprofessors Johannes Molanus von Bedeutung. Im Titel verbirgt sich bereits Molanus' Intention, die katholische Bildpraxis gegenüber der protestantischen Polemik zu legitimieren. In den letzten beiden Büchern des Traktats bietet er dem Leser einen Katalog der richtigen Darstellungsarten der Heiligen. Molanus rät, sie durch Attribute eindeutig zu charakterisieren. Paleottis Schrift diente für Molanus' Traktat als Vorlage, obwohl Molanus keine allgemeineren theoretischen Probleme diskutierte, wie Paleotti dies tut. Vgl. WEBER 1998, S. 9; KAT. ROM IN BAYERN, S. 496; CASTELLI, Patrizia: Ausdruck und Symbolik der Heiligkeit zur Zeit von Reformation und Gegenreformation. In: Der heilige Abt. Eine spätgotische Holzskulptur im Liebieghaus, hrsg. v. Valentina TORRI, Berlin 2001, S. 90.
[504] BAUMGARTEN 2004, S. 55; BAADER 1999, S. 303.

mit den Zügen Jupiters malen wollte und dem daraufhin die Hand verdorrte.[505] Ebenfalls im Sinne des Tridenter Dekrets legte er dar, dass die Attribute und Charakteristika der einzelnen Heiligengruppen, beispielsweise der Märtyrer, unbedingt berücksichtigt werden müssten, um die Identifikation dieser Figuren zu gewährleisten, auch wenn deren Gesichtszüge nicht bekannt seien. Um auf diesem Gebiet Fehler zu vermeiden, müsse der Maler über genaue ikonografische Kenntnisse verfügen, denen Paleotti einen hohen Stellenwert beimisst.[506] Bei deren Darstellung verlangt er größte Korrektheit und verweist zudem darauf, dass nicht nur der Kern der darzustellenden Historien unverändert beibehalten werden müsse, sondern auch die Dinge, die „die Sache selbst (nahe) umgeben" bewahrt werden sollten, womit er sich insbesondere auf die kennzeichnenden Attribute bezog.[507] Bestenfalls, so Paleotti, würden Bildnisse von Heiligen mit Tituli bezeichnet, die die Namen der Dargestellten eindeutig ausweisen, um jede Unklarheit zu vermeiden.[508]

Kunsthistorisch besonders interessant ist Gabriele Paleottis Weiterentwicklung jenes Gebots der Ähnlichkeit und seine daraus resultierende radikale Forderung nach Naturtreue, die bereits in seinem grundlegenden Bildverständnis ihren Ausgang nimmt. In den Kapiteln XIX bis XXIII des zweiten Buches seines Traktats befasst sich Paleotti mit dem Bildnis als profaner Gattung. Dessen Hauptaufgabe lag für den Bischof in der wenig überraschenden, aber von ihm in einer eindringlichen Formulierung benannten Möglichkeit der Vergegenwärtigung einer abwesenden Person.[509] Obwohl Paleotti bemerkte, dass sich der Wert eines Bildnisses nach dessen Gebrauch bemesse und es daher an sich weder gut noch

---

[505] Paleotti, Gabriele: Discorso intorno alle immagini sacre e profane, Lib. II, Kap. XXXII. Vgl. HECHT 1997, S. 260f.

[506] HECHT 1997, S. 255.

[507] „[…] circa rem ipsam circumsident". Paleotti, Gabriele: Discorso intorno alle immagini sacre e profane, Lib. II, Kap. XI. Vgl. HECHT 1997, S. 255.
Um ein gutes Heiligenbild fertigen zu können, müsse ein Künstler nach Paleotti vor allem aufmerksam die Lebensbeschreibung des Heiligen lesen und ihn über die Erfassung seiner guten Eigenschaften so darstellten, „daß er, wenn er ihn sieht, zur Zerknirschtheit angeregt wird und die anderen zur frommen Verehrung angeregt werden". Vgl. CASTELLI 2001, S. 92.

[508] Paleotti, Gabriele: Discorso intorno alle immagini sacre e profane, Lib. II, Kap. XXXIII. Vgl. BAADER 1999, S. 306, Anm. 9.

[509] Diese Fähigkeit des Bildnisses wird bereits in den einleitenden Passagen des Traktats in der Erläuterung seines Bildbegriffs als spezifische Qualität von Bildern bestimmt, da diese Zeit und Raum überwinden könnten, indem sie zeitlich und räumlich entfernte Dinge repräsentieren: „[…] [Q]uesta disciplina [del disegno], col mezzo della quale potesse rappresentare davanti agli occhi di ciascuno tutte le cose materiali, cosi naturali come artificate, non dico le presenti, ma le lontane ancora e quelle che gia sono passate o spente." Paleotti, Gabriele: Discorso intorno alle immagini sacre e profane, Lib. I, Kap. III. Vgl. BAADER 1999, S. 303f.

schlecht sei, so behandelt er die Gattung insgesamt mit Skepsis. Er scheint sich jedem Bildnis mit dem fast grundsätzlichen Verdacht zu nähern, es könne aus Eigenliebe und unchristlicher Selbstbezogenheit entstanden sein.[510] Aufgrund des oft von Eitelkeiten getragenen Bezugs auf das eigene Bildnis erläutert er so auch die ovidsche „favola" des sich selbst bespiegelnden Narziss, die er als Warnung vor unchristlicher Selbstliebe ausdeutet.[511] Wenngleich er betont, dass es nicht seine Absicht sei, profane Bildnisse grundsätzlich abzulehnen, so wünscht er sich anscheinend vor allem Bildnisse von Heiligen und widmet dem Problem der Bildnisähnlichkeit in Heiligendarstellungen auch den Hauptteil eines eigenen Kapitels.[512] Wie das Konzil, so sah auch Paleotti die Notwendigkeit der Eliminierung profaner Elemente unter gleichzeitiger Wahrung der Übereinstimmung von Ur- und Abbild als notwendig an, um den Verweisbezug aufrechtzuerhalten und den Vorwurf der Idolatrie abzuwehren.[513] Er veranschaulichte die angestrebte Verweisfunktion des Bildes in seiner Argumentation, indem er auf die drei Komponenten eines Bildes hinwies: das Material, Gestalt und Schönheit (forma) sowie das Bild an sich (imagine). In der dritten Komponente, die zwar aus den beiden ersten resultiert, aber letztlich etwas anderes repräsentiert, mit dem es durch Ähnlichkeit verbunden ist, sah auch er im Sinne des Konzils die Möglichkeit, die katholische Bilderverehrung von der heidnischen zu unterscheiden und die Adoration der Bilder auf die im Bild repräsentierten heiligen Personen zu lenken.[514]

Beließ es das Dekret bei der genannten grob formulierten Vorgabe, wie dieses Ähnlichkeitsverständnis umzusetzen sei, so ging Paleotti in seinem Traktat einen Schritt weiter. Sein Bild- und Bildnisbegriff fußt, wie deutlich wurde, auf der Nachahmung und äußerlichen Ähnlichkeit zwischen dem „signum" Bild und der „res", dem Heiligen, als wesentlichem Kriterium.[515] Wie Holger Steinemann in seiner Dissertation „Eine Bildtheorie zwischen Repräsentation und Wirkung.

[510] BAADER 1999, S. 303.
[511] Ebd. S. 305.
[512] Paleotti, Gabriele: Discorso intorno alle immagini sacre e profane, Lib. II, Kap. XXIII. Vgl. HECHT 1997, S. 316.
[513] BÄTSCHMANN, Oskar: Römische Kult- und Kunstmacht. In: 1648. KRIEG UND FRIEDEN in Europa (Ausstk.), hrsg. v. Klaus Bußmann/H. Schilling, Textbd. 2, Münster 1998, S. 215-225, 218.
[514] BÄTSCHMANN 1998, S. 218.
[515] STEINEMANN, Holger: Eine Bildtheorie zwischen Repräsentation und Wirkung. Kardinal Gabriele Paleottis „Discorso intorno alle imagini sacre e profane" (1582), Hildesheim et al. 2006, S. 104.

Kardinal Gabriele Paleottis ‚Discorso intorno alle imagini sacre e profane' (1582)" festgestellt hat, zeigt sich Paleottis Radikalisierung des Nachahmungsbegriffs in seinem Traktat anschaulich in einer auffälligen, sprachlichen Wendung. In seiner Fundamentaldefinition des Bildes wie auch an einigen weiteren Stellen seines Traktats mied Paleotti bewusst den zu jener Zeit bei der Thematik geläufigen Begriff „imitare" und ersetzte diesen durch einen Begriff, der seiner eng gesteckten Auffassung von Ähnlichkeit eher entsprach. So trat bei Paleotti an die Stelle von „imitare" „assomigliare", bzw. „rassomigliare", was sich im Deutschen mit „ähnlich machen", „angleichen" oder „nachbilden" wiedergeben lässt.[516] Wie Steinemann zeigt, sprengte Paleotti damit die in den Kunsttraktaten gebräuchliche Terminologie, ohne dass ihm an einer reinen Substitution der „imitatio" gelegen war. Er verdrängte den Terminus weniger aus seinem Sprachgebrauch, als dass er ihn vielmehr in seinem Sinne präzisierte.[517] In der Frühen Neuzeit eröffnete der Begriff „assomigliare" sprachlich die Perspektive auf die „similitudine", d.h. die direkte Ähnlichkeit, als der zentralen Größe seines Nachahmungsverständnisses.[518] In einem Abschnitt über die Wahrheit und Falschheit von Bildern legte Paleotti seine Gründe für diese ästhetische wie auch moralische Forderung dar.[519] Er stellte fest, dass wenngleich die künstlerische Nachahmung, die „imitazione", zwar nicht die Wahrheit der Dinge wiedergebe, insofern sie nicht deren Substanz zeige, doch in einer exakten Nachahmung der Form das dem Wahren Ähnliche, die „similitudine della verità", zeigen könne.[520] In seiner Formulierung

> *„Wir sagen, ‚um sie [der Form einer Sache] ähnlich zu machen', weil dieses Ziel und Zweck des Bildes ist, die Ähnlichkeit einer anderen Form zu repräsentieren"*

kulminiert Paleottis Auffassung von bildlicher Nachahmung.[521] Nachahmung, Ähnlichkeit und Repräsentation finden als die tragenden Säulen seines Bildbegriffs zusammen, wobei das „assomigliare" als Verfahren und die „similitudine" als Ziel

[516] STEINEMANN 2006, S. 105.
[517] Ebd. S. 105.
[518] Ebd. S. 106.
[519] „Nientedimeno, considerandosi che questa arte non è stata introdotta per rappresentare la sostanza delle cose, nelle quali consiste principalmente la verità, ma solmente la similtudine della verità, non potiamo dire che ella ne inganni, quando ci figura bella questa similitudine, […], ma solamente ci ingannerà quando non rappresenterà la similitudine che deve." Paleotti, Gabriele: Discorso intorno alle immagini sacre e profane, Lib. II, Kap. XXV, XXI. Vgl. BAADER 1999, S. 304; 306 Anm. 5.
[520] BAADER 1999, S. 304.
[521] „Diciamo 'per assomigliarla', imperoché questo è lo scopo et il fine della imagine, di rappresentare la similitudine d'un 'altra spezie." Zitiert nach STEINEMANN 2006, S. 106.

die Richtung vorgeben.[522] Paleotti betrachtete es als Ziel der Kunst, ein möglichst hohes Maß an Ähnlichkeit zwischen der bildlichen Darstellung und der Sache, die dargestellt wird, zu erzielen. Die Aufgabe des Künstlers sei es dabei, die Differenz mittels des Einsatzes aller ihm zur Verfügung stehenden Abbildungsverfahren auf ein Minimum zu reduzieren.[523]

Zu diesem „fine principale", der Naturtreue als Darstellungsfunktion des Bildes, tritt in Paleottis Argumentation eine zweite zentrale Funktionsbestimmung.[524] Wie in III. deutlich wurde, spielte für Paleotti der Aspekt der Belehrung und der Devotionslenkung der Gläubigen eine entscheidende Rolle in der Bilderfrage. Für ihn bestand der übergeordnete Zweck (fine maggiore) der Bilder in der Gewinnung des Betrachters, zu dessen Belehrung dem Künstler eine Persuasionsstrategie zu Gebote steht. Gerechtfertigt durch den Persuasionsgedanken der Rhetorik, betrachtete Paleotti in seiner Wirkungsästhetik die affektive Wirkung der Bilder auf den Betrachter als ein zentrales Anliegen. Wie in III.4. dargelegt, nahm er dafür das dritte Verfahren der Rhetorik zur Überzeugung des Publikums in Anspruch, das „movere". Bilder, so erklärte er im 25. Kapitel des ersten Buches, vermögen den Betrachter seelisch zu erschüttern, seine Empfindungen aufzuwühlen, Pathos in ihm zu erregen und ihn für den Darstellungsinhalt einzunehmen.[525] Im Hinblick auf diese affektgeladene Wirkungsästhetik und ihren moralischen Hintergrund forderte Paleotti neben der größtmöglichen Annäherung an das Urbild als Ziel der Malerei, dass nur Personen porträtiert werden dürften, die den Betrachter zu einem tugendhaften Leben anhielten. Um zu einer optimalen Wirkung zu gelangen, müssten die Darstellungen nicht nur so genau wie möglich dem Urbild entsprechen, sondern die Person auch derart in Ausübung ihrer Tugend zeigen, dass sich die Seelenregung des Porträtierten auf den Betrachter übertrage, sodass sich das Gebot der Wirklichkeits- und Naturnähe bei Paleotti letztlich mit einem moralischen Bedeutungsgehalt des Bildes verbindet.[526] Dabei betrachtete er die naturgetreue Darstellung gleichsam als Voraussetzung für den angestrebten sensualisierten und

[522] STEINEMANN 2006, S. 107.
[523] Ebd. S. 107.
[524] Ebd. S. 63.
[525] LEINWEBER, Luise: Bologna nach dem Tridentinum. Private Stiftungen und Kunstaufträge im Kontext der katholischen Konfessionalisierung: Das Beispiel San Giacomo Maggiore, Hildesheim et al. 2000, S. 216f.
[526] KÄMPF, Tobias: Die Betrachter der Cäcilie. Kultbild und Rezeptionsvorgabe im nachtridentinischen Rom. In: Rahmen-Diskurse. Kultbilder im konfessionellen Zeitalter, hrsg. v. David GANZ/G. HENKEL, Berlin 2004, S. 98-141.

emotionalisierten Zugang.[527] Gerade für die Umsetzung im Bildnis exemplifizierte Paleotti seine Vorstellung der naturgetreuen Darstellung näher. Es sei

> *„[…] dafür zu sorgen, daß das Gesicht oder irgend ein anderer Körperteil nicht schöner oder würdiger gemacht oder überhaupt verändert werde, als es die Natur demjenigen in seinem Alter zugestanden hat […]", „[…] sondern vielmehr, daß man auch dann, wenn angeborene oder zufällige Fehler denjenigen sehr verunstalten, diese nicht auslässt […]".*[528]

Paleottis radikale Forderung nach Ähnlichkeit ist demnach nicht nur den möglichen Gebrauchsweisen bzw. Funktionen des Bildnisses zuzuordnen, sondern auch der äußeren Gestalt des Dargestellten. Gemäß den Kapiteln XX und XXV im zweiten Buch entspricht nur diese naturnahe, d.h. wahre künstlerische Darstellung dem Stand des Menschen in der Natur, wähhrend jegliche Idealisierung in unerlaubter Weise auf den Zustand der Gnade verweisen würde.[529] Ausgehend vom Trienter Dekret entwickelte Paleotti so den Gedanken des Prototypischen letztendlich weiter zu der Forderung nach einer von jeder Idealisierung befreiten, absoluten Naturtreue, ohne die ein Sakralbild keine adäquate Wirkung erzielen könne.

1.2. Totenmaske und „vera effigies" im Kult der neuen Heiligen

Der Bildkult der neu propagierten Heiligen jener Zeit verdeutlicht, wie die in der theologisch-kunsttheoretischen Diskussion geforderten Eigenschaften bildlich umgesetzt wurden und welche Rolle dabei den Merkmalen des Alters zukam. Die Neudefinition des Heiligen- und insbesondere des zugehörigen Bildkultes war nach den protestantischen Angriffen ein zentrales Anliegen der Papstkirche. Neben der Traktatliteratur, die in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts die alten Bilder verteidigte, mussten nun auch neue geschaffen werden. Da die kontinuierliche Präsenz der Heiligen in der katholischen Kirche diese auch als die „wahre" Kirche Gottes bestätigte, war die Benennung neuer Heiliger als Fortbestand dieser

[527] HEINEN, Ulrich: Rubens zwischen Predigt und Kunst. Der Hochaltar für die Walburgenkirche in Antwerpen, Weimar 1996, S. 37.
[528] „[…] si dovria curare ancora che la faccia o altra parte del corpo non fosse fatta o più bella o più grave o punto alterata da quella che la natura in quella età gli ha conceduto, anzi, se vi fossero anco defetti, o naturale o accidentali, che molto la deformassero, né questi s'avriano da tralasciare […]". Paleotti, Gabriele: Discorso intorno alle immagini sacre e profane, Kap. XX. Zitiert nach BAROCCHI 1961, S. 332ff; BAADER 1999, S. 304.
[529] BAADER 1999, S. 304f.

Tradition ein wichtiger Bestandteil der Verteidigung des Bild- und Heiligenkultes.[530] Von der Literatur oft als das „Jahrhundert der Heiligen“ gerühmt, weist das 17. Jahrhundert die in der Kirchengeschichte größte Zahl an Verstorbenen auf, die im Ruf der Heiligkeit standen oder deren Fall in Rom verhandelt wurde. War die Zahl dieser „Heiligen-Anwärter“ bereits im 16. Jahrhundert in Italien groß, erreichte sie in der Zeit von 1620 bis 1630 ihren Höhepunkt. Somit sind es auch die Heiligen dieser Epoche, die für diesen Zeitraum als signifikant anzusehen sind und widerspiegeln, was man aus kirchlicher Sicht in jenem Jahrhundert als Heiligenideal verstand.[531] Wenngleich der Kanonisationsritus im 16. und 17. Jahrhundert zahlreichen Regeländerungen, Zulassungsbeschränkungen und Neuerungen unterlag, so überstanden doch die ersten Jesuitenheiligen, Ignatius von Loyola, Franz Xaver, Karl Borromäus wie auch die Mystikerin Theresa von Ávila sowie der römische Ordensgründer und Wundertäter Filippo Neri den Prozess erfolgreich.[532] Begleitet wurden diese Kanonisationsverfahren meist von unzähligen Viten der Kandidaten und einer Fülle hagiografischer Texte, die die Bedeutung der Heiligen für die Kirche untermauerten, beispielsweise „De probatis sanctorum historiis“ des Lorenzo Surio (1570 – 1575), „De aeterna felicitate sanctorum“ des

[530] GERKEN, Claudia: Vom Porträt zum Heiligenbild. Filippo Neri als „Vivum Exemplar“ und die Legitimation seines Bildkultes. In: Rahmen-Diskurse. Kultbilder im konfessionellen Zeitalter, hrsg. v. David GANZ/G. HENKEL, Berlin 2004, S. 221.

[531] VENARD, Marc/SMOLINSKY, H. (Hrsg.): Die Zeit der Konfessionen (1530 – 1620/30), Freiburg im Breisgau et al. 1992, S. 1063.

[532] Zwischen 1523 und 1588 versagte die katholische Kirche unter protestantischem Druck die Zulassung neuer Heiliger. Ab 1588 oblag die Prüfung der Heiligkeit einem Komitee aus Kardinälen, bis 1610 der Papst das ausschließliche Recht der Heiligsprechung beanspruchte und durch Urban VIII. die Verfahren zwischen 1625 und 1634 streng formalisiert wurden. Diese Zentralisierung und Formalisierung schloss viele Volks- und Lokalheilige von der offiziellen kirchlichen Anerkennung aus. Zudem durften Heiligsprechungsprozesse nun nicht früher als 50 Jahre nach dem Tod des Kandidaten angestrengt werden. Die strengeren Regeln und Anforderungen bewirkten, dass es zwischen 1629 und 1658 keine Kanonisierungen gab. Neu geregelt wurde auch die Praxis der Seligsprechung. Während Seligsprechungen zuvor nur lokal anerkannt wurden, mussten sie nun vom Papst offiziell gebilligt werden. Zwischen 1608 und 1624 führte der Heilige Stuhl 111 Seligsprechungen durch, insbesondere von noch nicht lange zuvor verstorbenen Repräsentanten der Gegenreformation, wie Ordensgründern, Missionaren oder Mystikern. Vgl. BÄTSCHMANN 1998, S. 217; CASTELLI 2001, S. 90.
Der Begriff „Kanonisation“ ist seit Anfang des 11. Jahrhunderts bezeugt und tauchte vermehrt ab der Mitte des 12. Jahrhunderts in Schriftquellen auf, die sich mit einzelnen Heiligen und ihren Reliquien beschäftigen. Er leitet sich vom Griechischen ab, woraus vielfach darauf geschlossen wurde, dass damit die Einfügung des Namens eines neuen Heiligen in den Messkanon oder ein Heiligenverzeichnis gemeint sei, wie das frühchristliche Martyrologikum. Der Eintrag eines Heiligen in den Heiligenkatalog stand somit auch metaphorisch für seine Aufnahme in die himmlische Gemeinschaft aller Heiligen mit Gott. Vgl. SCHALHORN 2000, S. 27.

Kardinals Roberto Bellarmino aus dem Jahre 1626 oder die zwischen 1560 und 1600 fünfmal neu aufgelegte „Legenda Aurea“ des Jakobus de Voragine.[533]

Als wichtigstes Element der posttridentinischen Heiligenpropaganda erwies sich jedoch der um diese Figuren entstehende Bildkult. Oft durch die neuen Kanonisationsverfahren gefördert, erreichten die Bilder, die im Zusammenhang mit den Heiligsprechungen entstanden, durch ihre Aktivierung in zahlreichen Prozessionen sowie die ihnen zugesprochene Wundertätigkeit eine zuvor noch ungekannte Bedeutung, die nicht selten zu ihrer Erhebung in den Rang von Kultbildern führte.[534] Die zahlreichen Bildwunder der neuen Heiligenbilder und damit die Präsenz der Heiligen im Bilde, Ausdruck der Gnade Gottes, galten mit als ein entscheidender Beweis für die Rechtmäßigkeit des Bild- und Heiligenkultes.[535] Vor allem in den Kampagnen zur Heiligsprechung waren sie ein ausgezeichnetes Mittel, um die Tugenden der neuen Heiligen bekannt zu machen und zu propagieren. In ihrem Aufsatz „Kultbilder im konfessionellen Zeitalter. Historischer Überblick und Forschungsperspektiven“ fassten David Ganz und Georg Henkel 2004 die zentralen Merkmale dieser posttridentinischen Kultbilder zusammen. Dabei stellten sie neben der engen Allianz von Bilderverehrung und Heiligenkult vor allem die enorme ästhetische Aufwertung der Bilder im Allgemeinen fest.[536] Indem diese in neue mediale, ikonografische und funktionale Kontexte gestellt wurden, wurde ihre ästhetische Präsenz um ein Vielfaches gesteigert. In der Multimedialität der Inszenierung kam oft ein Verbund unterschiedlicher Medien wie Predigten, Musik, Weihrauch oder Illumination zum Einsatz, sodass das „Erleben“ des Bildes durch die Aktivierung der Sinne zweifellos eine Intensivierung erfuhr.[537] Als zweiten wichtigen Aspekt halten Ganz und Henkel das Phänomen der „Entprivatisierung des Bildes“ fest. In dem Maße, wie diese Kultbilder konfessionell beansprucht wurden, wird auch das Bestreben deutlich, sie massentauglich zu veröffentlichen. Deutet das kleine Format vieler Kultbilder oft noch auf den ursprünglichen Gebrauch im Rahmen der intimen, auf Nahsicht

[533] GERKEN 2004, S. 221.
[534] Ebd. S. 233.
[535] Die theologisch geübte Zurückhaltung gegenüber der Bilderverehrung, wie sie im tridentinischen Bilderdekret festgeschrieben wurde, und die reale Praxis der Anbetung wunderwirkender Bilder durch die Gläubigen klafften bekanntlich weit auseinander. Vgl. Ebd. S. 228, 238.
[536] GANZ, David/HENKEL, G.: Kultbilder im konfessionellen Zeitalter. Historischer Überblick und Forschungsperspektiven. In: Rahmen-Diskurse. Kultbilder im konfessionellen Zeitalter, hrsg. v. David GANZ/ G. HENKEL, Berlin 2004, S. 9-38.
[537] Ebd. S. 29f.

angelegten Privatandacht hin, so ist die Repräsentation zu jener Zeit oft durch eine Veröffentlichung im „großen Rahmen“ gekennzeichnet, zu deren Fernwirkung insbesondere das Medium der Druckgraphik den entscheidenden Beitrag leistete.[538] Aufgrund dieser bedeutenden Stellung des Mediums „Bild“ im Rahmen eines Heiligenkultes wurde bei Personen, die in den Ruf besonderer Erwählung oder gar Heiligkeit gelangt waren, zu jener Zeit oft keine Möglichkeit außer Acht gelassen, um ein Bild von ihnen zu überliefern. Fallweise geschah dies auch bereits im Hinblick auf eine mögliche künftige kirchliche Anerkennung, sodass es geradezu unwahrscheinlich war, dass ein potenzieller Heiliger nicht in einem Bild festgehalten wurde.[539]

Als ein entscheidender Parameter beim Schaffen neuer Bildkulte und Heiligenbilder kann der Rückgriff der religiösen Kunst auf das „wahre Abbild“ der Heiligen betrachtet werden, der es ermöglichte, die neu geschaffenen Bildtraditionen mit der Forderung nach dem „Urbild“, bzw. der von Paleotti geforderten Naturtreue im Bildnis zu vereinbaren. Um diesem Streben nach Ähnlichkeit gerecht zu werden, entwickelten sich insbesondere die Totenmasken der Heiligen in der Folgezeit zum Maßstab für die post mortem entstandenen Bilder und Bildnisse. Mit dem mechanischen Abdruckverfahren der Totenmaske war es möglich, die Gesichtszüge eines Verstorbenen höchst naturgetreu wiederzugeben. In der italienischen Literatur findet sich bereits in Cennino Cenninis „Libro dell‘arte“ aus dem Jahr 1390 eine detaillierte Anweisung zum Anfertigen von Abgüssen des Gesichts und der Hände.[540] Cenninis Ausführungen über das Modellieren „nach der Natur“ sind äußert präzise und weisen ihn nicht nur als Theoretiker, sondern auch als Praktiker des Abgusses aus. Er gibt genaue Anweisungen, wie ein Gesicht abzuformen ist, und orientiert sich dabei an dem auch heute noch gültigen Arbeitsprozess, bei dem der Kopf des Toten zunächst flach auf Kissen gelegt und unterhalb der Ohren mit einem Ring aus nassen Tüchern umgeben wird. Das Haupthaar wird mit einem Tuch abgedeckt. Die schlecht abzugießenden Barthaare werden oftmals abrasiert und die Wimpern und Augenbrauen mit Öl bestrichen. Daran anschließend gibt Cennini eine detaillierte

[538] GANZ u. HENKEL 2004b, S. 29.
[539] HEILIGENPORTRÄTS. Eine Auswahl aus der Göttweiger Sammlung (Ausstk.), hrsg. v. Gregor M. Lechner, Göttweig/Furth 1988, S. 6.
[540] KLIER, Andrea: Fixierte Natur. Naturabguß und Effigies im 16. Jahrhundert, Berlin 2004, S. 53f.

Beschreibung von der Erarbeitung der Maske über die Beschaffenheit des Gipses bis zur Abnahme der Maske:[541] Der Gips wird auf einem über das Gesicht gelegten Faden bereitet, der, bevor der aufgetragene Gips ganz erhärtet ist, durchgezogen wird, sodass die Gipsschicht in zwei Teile geschnitten wird. Anschließend bleibt der Faden auf dem Gesicht liegen und wird erst kurz vor dem Abbinden völlig durchgezogen, damit die beiden Gipshälften vom Gesicht gelöst werden können. Später werden diese Hälften wieder zusammengefügt und das Negativ kann ausgegossen werden.[542]

Die durch dieses Abdruckverfahren erzeugte Ähnlichkeit der Totenmaske mit ihrem Original war von Anfang an ihr ästhetisch bestimmendes Moment und prägte bereits ihre ursprüngliche Verwendung im römischen Toten- und Familienkult.[543] Aus der Literatur ist bezeugt, dass bereits wohlhabende Römer von ihren Toten Masken, „imagines", anfertigen ließen. Diese Masken dienten verschiedenen Zwecken, wobei ursprünglich der Totenkult im Mittelpunkt stand. Polybios, der 167 v. Chr. nach Italien kam, berichtet, dass die Masken den Toten über das Antlitz gelegt wurden – zum Schutz gegen Zerstörung durch Verwesung und als Abwehrzauber, um den Leichnam vor der Einwirkung böser Geister zu schützen und die Seelen des Toten zu bannen. Die Totenmasken fanden auch Verwendung im Ahnenkult, für den man sie im Atrium des Hauses in Schränken neben den Hausgöttern aufbewahrte und bei großen Familienfesten mit Lorbeer bekränzt zur Schau stellte. Bei Begräbnisfeiern setzten Maskenträger, Männer, die nach Größe und Körperbau den Ahnen glichen und deren Kleidung trugen, die Masken auf und folgten auf Wagen dem Leichenzug. Nach dem Verfall des Römischen Reiches wurde die Anwendung von Totenmasken weitgehend, aber nicht gänzlich vergessen und im Zuge der Renaissance wieder aufgenommen. Die Masken dienten nun als vorübergehende Vertretung verstorbener Herrscher und Würdenträger bei Feierlichkeiten zwischen Tod und Begräbnis oder als Grundlage von Bildnisbüsten,

[541] KLIER 2004, S. 54f.
[542] Wenngleich Cennini in seinen Ausführungen zum Abguss einräumte, „du kannst hinwegnehmen, anfügen und ausbessern, wo ein Mangel an der Figur wäre", wurden diese Aus- und Verbesserungen anders als in späteren Traktaten von Alberti oder Leonardo noch nicht als für das Verhältnis zwischen der Natur und deren Darstellung konstitutiv reflektiert. Für Cennini bestand noch nicht die Notwendigkeit, zwischen mechanischer Abformung und originärer Künstlerhand zu differenzieren. KLIER 2004, S. 55; POHL, Joseph: Die Verwendung des Naturabgusses in der italienischen Porträtplastik der Renaissance, Würzburg 1938, S. 7.
[543] MAREK, Kristin: Die Körper des Königs. Effigies, Bildpolitik und Heiligkeit, Paderborn 2009, S. 236.

die den Lebenden wie auch den Toten darstellen konnten.[544] So wurden beispielsweise in Florenz von Lorenzo de Medici Totenmasken aus Gips mit begleitenden Inschriften öffentlich ausgestellt. In einem erhaltenen Exemplar beklagt die Unterschrift, die der Dichter Polizian verfasst hatte, den „grausamen Tod, der in diesen Körper kam", und bringt durch diese Redewendung die Analogie zwischen Körper und Totenmaske auf eine einprägsame Formel.[545]

Im christlichen Verständnis hält eine gelungene Totenmaske, abgenommen an der Grenze zwischen Leben und Tod, in einzigartiger Weise den Moment des Transitus in das wahre, ewige Leben fest. Sie weist eine extreme Ähnlichkeit zum Dargestellten auf und ist ganz auf das Gesicht fixiert. Diese Komponenten ließen die Totenmasken und ihre Kopien zum entscheidenden Bezugspunkt und zur untrüglichen Rezeptionsgrundlage für die bildlichen Darstellungen der „vera effigies" der Heiligen jener Zeit werden.[546] Ohne sie und ihre Beglaubigung durch einen Postulator im Prozess der Kanonisation hätte ein wichtiges, mit dem verstorbenen Heiligen verbundenes Kultobjekt gefehlt. Sie wurde daher allen „neuen" Heiligen abgenommen und das Bewahren der Gesichtszüge eines Heiligen mittels der Totenmaske entwickelte sich zur festen Praxis im Heiligenkult.[547] Die erhaltenen Masken weisen stets spezifische, individuelle Eigenheiten des Ausdrucks auf, physiognomische Details sowie die Haut- und Haartextur. Sie registrieren unmittelbar alle Zeichen des von Opferbereitschaft geprägten Lebens sowie

---

[544] BRÜCKNER, Wolfgang: Aus der Geschichte der Darstellung toter Herrscher und Würdenträger. In: Körper ohne Leben. Begegnungen und Umgang mit Toten, hrsg. v. Norbert STEFENELLI, Wien et al. 1998, S. 821.

[545] „Morte crudele che' in questo corpo venne". Zitiert nach WIR SIND MASKE (Ausstk.), hrsg. v. Sylvia Ferino-Pagden, Mailand 2009, S. 85.

[546] Der Begriff „effigies" bedeutet im klassischen Latein „Abbild" und „menschliches Bildnis", während „imago" im Sinne von „imagines maiorum" die Bildnismasken der Ahnen im Atrium meint. Das römische Recht verband jedoch im Unterschied zu den „imagines maiorum" mit dem Begriff der „effigies" keine bestimmte Form von Bildnissen. Erst die Vertreter des Humanismus haben das Wort „effigies" mit einer bestimmten Bedeutung in die juristische Terminologie Europas eingeführt, sodass es im 16. und 17. Jahrhundert zum Lehnwort des Französischen und Englischen wurde. Die Kunstgeschichte verwendet in neuester Zeit die Eindeutschung „Effigie" für bestimmte Arten von Wachsplastik, die in vielen Punkten die Sepulkral-, Funeral- und Toteneffigies berühren. Vgl. BRÜCKNER 1998, S. 799; GERKEN 2004, S. 223.

[547] Bis heute gehört die eindeutige Festlegung der „vera effigies" zu den Informationen, die für einen Heiligsprechungsprozess gesammelt werden. Die Totenmaske des heiligen Ignatius von Loyola zum Beispiel wird in Rom im Generalat der Gesellschaft Jesu aufbewahrt. Es ist eine lebensechte, am Hinterkopf ergänzte Kopfbüste in Gips. Die Totenmaske des heiligen Karl Borromäus ist in zahlreichen Darstellungen überliefert, beispielsweise einem Gemälde von Ambrogio Giovanni Figino aus Mailand in der Ambrosiana. Vgl. KAT. HEILIGENPORTRÄTS, S. 6; KRASS URTEa, S. 12; König-Nordhoff, Ursula: Ignatius von Loyola. Studien zur Entwicklung einer neuen Heiligen-Ikonographie im Rahmen einer Kanonisationskampagne um 1600, Berlin 1982, S. 73; WOLF, Norbert: Die Macht der Heiligen und ihrer Bilder, Stuttgart 2004, S. 256.

Krankheits- und Leidensspuren und vereinen dadurch zugleich das Ideal des unvergänglichen Körpers im ewigen Leben der Heiligen mit dem verfallenden Körper des individuellen Menschen.[548] Dokumentiert die Totenmaske eines Heiligen so letztlich auch die Spuren des physischen Verfalls, so bleibt die Frage, ob und wie diese Merkmale im Bildkult der Heiligen umgesetzt wurden: Welche Rolle spielten das Alter und die damit verbundenen körperlichen Leiden der Heiligen in diesem Spannungsfeld zwischen Idealgestalt und naturnaher Darstellung im kirchlich forcierten Bildkult?

1.3. Die „vera effigies" als Ausgangspunkt des Bildkultes um die Heiligen Filippo Neri und Petrus Canisius

Wie präzise diese Vorstellung der „vera effigies" im Hinblick auf die Darstellung des Alters umgesetzt wurde, zeigt beispielsweise der Bildkult um Filippo Neri, einen der am meisten herausragenden Protagonisten der katholischen Reform. Der 1515 geborene Neri gründete 1533 in Rom gemeinsam mit seinem Beichtvater eine Bruderschaft zur Pflege mittelloser Rompilger und Kranker. Im Priesterhaus von San Girolamo della Carità entstand daraus bald das „Oratorium", wo er fromme Laien zu einem vertieften Glaubensverständnis anleitete. Aus dieser „vita communis" ohne Gelübde entwickelte sich der Orden der Oratorianer. Nach seinem Tod in Rom am 26. Mai 1595 wurde der Ordensgründer und Kirchenreformer im Jahr 1615 selig- und 1622 gemeinsam mit Ignatius von Loyola, Franz Xaver und Theresa von Ávila heiliggesprochen.[549] Wenngleich die Bildproduktion um Filippo Neri bereits zu dessen Lebzeiten einsetzte, legte seine Totenmaske gleichsam den Grundstein für die schnell einsetzende Verbreitung des „wahren Antlitzes" des Heiligen.[550] Da von seinen Anhängern Kopien der Totenmaske zur „memoria" erbeten wurden und immer wieder Anfragen nach Wachsabgüssen eintrafen, gestattete die Kongregation bald die Vervielfältigung der sich heute in der

[548] KAT. HEILIGENPORTRÄTS, S. 5.
[549] Ebd. S. 130; GERKEN 2004, S. 221.
[550] GERKEN 2004, S. 222.

originalen Gipsfassung in Santa Maria in Vallicella in Rom befindlichen Maske (Abb. 69).[551]

Im Verlauf der Kanonisationskampagne entstanden auch einschlägige zeitgenössische Viten zu dem neuen Heiligen. Im Jahr 1600 erschien die erste ausführliche Vita Filippo Neris von Antonio Gallonio sowie 1622 die Vita Pietro Giacomo Baccis. Sie wurde 1625 erneut in erweiterter Auflage mit ausführlichen Wunderberichten veröffentlicht.[552] Bacci erwähnt in seiner Vita im Zusammenhang mit dem Tod und dem unmittelbar bevorstehenden Begräbnis Neris auch die ersten Gipsabgüsse, die angefertigt wurden:

> *„[…] [Z]um Trost vieler seiner Anhänger, die sich danach sehnten, einen Abdruck seinen Antlitzes zu haben, wurde es von den Padres erlaubt, dass noch vor dem Begräbnis ein Gipsabdruck genommen wurde, von dem sodann viele Wachsabgüsse angefertigt wurden, die ihn naturgetreu abbilden."*[553]

Die Bedeutung dieser Totenmaske für die frühe Bildproduktion wird deutlich an einem Bildnis, dessen Entstehung die Suche nach der wahren „somiglianza" widerspiegelt. 1596, kurz nach Neris Tod, erteilte der Florentiner Adlige Nero del Nero dem Maler Cristoforo Roncalli, genannt Il Pomarancio, den Auftrag, ein Bildnis Filippo Neris anzufertigen, mit dem in Florenz die Verehrung seines Landsmannes gefördert werden könne.[554] Wie die Quellen zeigen, fiel die Arbeit Pomarancios, die leider nicht erhalten ist, erst nach Ablehnung mehrerer Vorläuferbilder zur Zufriedenheit des Oratorianerpaters Antonio Gallonio aus. In einem Brief Gallonios an Nero del Nero wird dessen Orientierung an der

---

[551] In Neapel befindet sich ein weiterer Abguss in der Sakristei der Kongregation des Oratoriums. Im Jahre 1603 wurden Neris Züge auch in Silber modelliert und bei einer Umbettung des Heiligen im März des Jahres wurde sein Gesicht mit dieser Maske bedeckt. Vgl. GERKEN 2004, S. 222.

[552] Die Vita Gallonios war die erste gedruckte offizielle Vita des Filippo Neri und schöpfte vor allem aus den etwa 252 im Verlauf des Kanonisationsprozesses zu Protokoll gegebenen Aussagen, deren Wahrheitsgehalt im Vorwort von sechs Kardinälen bezeugt wurde, die in engem Kontakt mit Neri gestanden hatten. Die für das Jahr 1622 geplante Kanonisation Neris war der Anlass für die Publikation der neuen Vita von Pietro Giacomo Bacci, worin dieser in der Widmung an Gregor XV. für einen möglichst baldigen Termin der Heiligsprechung warb. In der Vita Baccis finden sich gegenüber der Gallonio-Vita vermehrt Berichte über Wunder, die mit Bildern Filippo Neris geschahen. Ihre Zahl stieg mit der dritten Edition Baccis um 1625 erneut, was darauf hinweist, dass die von der Kirche propagierte Sorgfalt bezüglich des Bildgebrauchs in der Praxis schnell aufgegeben wurde. Vgl. Ebd. S. 228ff.

[553] „[…] per consolatione di molti suoi divoti, che bramavano di haver appresso di se la sua effigie, fu permesso da' Padri, che ne fosse fatto il cavo in gesso, dal quale ne sono poi state gittate molte in cera, che lo raffiguravano al naturale." Bacci, Pietro Giacomo: Vita di S. Filippo Neri Fiorentino, Rom 1625, Lib. IV, Kap. VII, Nr. 2. Zitiert nach GERKEN 2004, S. 222.

[554] Auch wenn das Werk nicht überliefert ist, liegt eine genaue Beschreibung dessen durch Antonio Gallonio vor. Siehe Antonio Gallonio, Vita del beato P. Filippo Neri Fiorentino, Rom 1601; eingefügte Manuskriptseite, S. 271. Vgl. Ebd. S. 242; 248, Anm. 73.

Totenmaske deutlich als Grund für die schließlich positive Beurteilung des Bildes genannt:

> *„[…] [I]ch denke, dass dieses Bildnis befriedigte, da es so geschaffen wurde, wie der Heilige zuletzt war, und das Aussehen mit den Merkmalen des Toten abgeformt war, in dem Maße wie in dem Wachs die Form abgegossen war […].“*[555]

Um der Forderung nach Ähnlichkeit gerecht zu werden, wurde die Totenmaske Neris auch in der Folgezeit zum Maßstab für die post mortem entstandenen Bildnisse des Heiligen und zum Garanten für die bildliche Darstellung der „Vera effigies“.[556]

Als Grundlage für ihre Gemälde fertigten daher viele Künstler Studien und Zeichnungen der Maske an. Erhalten ist so beispielsweise eine Bildnisstudie Peter Paul Rubens‘, die etwa um 1606 entstand (Abb. 70). Im Louvre lange als anonyme flämische Zeichnung unter dem Titel „Bildnisstudie eines bärtigen Mannes“ geführt, steht heute fest, dass die Kreidestudie nach der Totenmaske des Heiligen Filippo Neri gezeichnet ist.[557] Rubens wählte für seine Zeichnung annähernd den gleichen Blickwinkel, wie ihn die Maske aus Santa Maria in Vallicella (Abb. 69) zeigt. Er ergänzte den Hinterkopf und ein Superpelliceum, unter dem das Halsstück des schwarzen Talars mit dem darüber geklappten weißen Hemdkragen sichtbar ist.[558] Rubens schöpfte in seiner Gestaltung aus der Vorlage der Maske alle charakteristischen Züge der Physiognomie Neris aus: Die hohe Stirn, die vorgewölbten Wangenknochen, das vorspringende Stirnbein mit den tief liegenden Augen, die markante Adlernase, den schmallippigen Mund mit den leicht nach unten gezogenen Mundwinkeln und den vollen Bart findet man darin wieder. Er arbeitete durch verriebene Strichlagen und dicht gesetzte Schraffuren die Wölbungen und Senkungen des Antlitzes deutlich heraus. Bart- und Haupthaar gab er lediglich durch angedeutete, kräftige oder locker geschwungene Einzelstriche

---

[555] „[…] penso che questo ritratto sodisfarà V.S., che è fatto come era il Santo in questo ultimo e la faccia è presa con le misure del morto, e tanto e quanto è nella cera gettata dalla forma […].“ Brief Gallonios vom 23. August 1596. Abgedruckt in Melasecchi, Olga: Cristoforo Roncalli, Ludovico Leoni e la Congregazione dell‘Oratorio romano. In: Storia dell‘Arte (92. 1998), S. 8ff. Hier zitiert nach GERKEN 2004, S. 222.

[556] Ebd. S. 223.

[557] Siehe hierzu insb. MÜLLER HOFSTEDE, Justus: Rubens‘ Bildnis des Hl. Philipp Neri. In: Kunstgeschichtliche Studien für Kurt Bauch zum 70. Geburtstag von seinen Schülern, hrsg. v. Margrit LISNER/R. BECKSMANN, München et al. 1967, S. 171-180.

[558] Ebd. S. 171.

wieder.[559] Dabei übernahm Rubens auch die Altersmerkmale der Maske wie die hagere, knochige Schädelform, den verschobenen Haaransatz, die eingesunkenen Augen, die ausgeprägten Nasolabialfalten und die Falten an den Augen. Die in der Maske geschlossenen Augen blicken bei Rubens schwach und müde nach oben. Mit diesen Merkmalen tritt Rubens‘ Kreidestudie an den Beginn der Ikonografie Neris und eröffnete die Reihe der bedeutenden Darstellungen des Heiligen in dieser Frühphase. Die Funktionen dieser ersten Bilder des Heiligen waren vielfältig und reichten vom stellvertretenden Bildnis über das Memorialbild für enge Vertraute bis hin zum Andachts- oder öffentlichen Kultbild.[560]

In enger Anlehnung an die Totenmaske konzipierte so auch Guido Reni das Antlitz Filippo Neris, als er 1614 im Hinblick auf dessen bevorstehende Beatifikation sein großformatiges Altarbild für die 1606 approbierte Memorialkapelle in Rom fertigte (Abb. 71).[561] Dargestellt ist die Vision des Heiligen, der in einer roten Kasel gekleidet mit in Anbetung ausgebreiteten Armen niederkniet. Er blickt nach oben, wo ihm die Muttergottes mit dem Christuskind, das dem Seligen seinen Segen schenkt, auf einer Wolke erscheint.[562] Der Raum und die Luft um ihn erglühen in gelbem Licht, sodass die für den Altar gewählte Szene den direkten Kontakt des neuen Heiligen zur göttlichen Sphäre demonstriert. Im Kult Filippo Neris spielte das Gemälde eine entscheidende Rolle: Vor der Anbringung in der Kapelle präsentierten die Oratorianer das Werk am 23. Mai 1615 Papst Paul V., der es offiziell approbierte. Renis Werk genoss in der Folgezeit enorme Popularität, was an den zahlreichen Reproduktionsstichen ablesbar ist. Die große druckgraphische Verbreitung brachte dem Altargemälde bald den Status eines offiziellen Heiligenbildes ein. Eine Kopie nach der Komposition schmückte sogar das Titelblatt der Kanonisationsbulle sowie die offiziellen Kanonisationsfahnen und war dem ersten Buch der 1625 erschienenen Edition der Neri-Vita Baccis

[559] LISNER u. BECKSMANN 1967, S. 171.
[560] GERKEN 2004, S. 224.
[561] Am 20. Juni 1614 erhielt Guido Reni im Hinblick auf die bevorstehende Beatifikation Neris den Auftrag, das Altarbild zu malen. Noch im Oktober des gleichen Jahres vollendete Reni das Bild. Da die kultische Verehrung Neris nach den neuen Kanonisationsregeln bis zum offiziellen Abschluss des Prozesses untersagt war, wurde es erst am 26. Mai 1615, seinem Todestag, in der Kapelle angebracht, um den Kanonisationsprozess nicht zu gefährden. 1774 wurde es durch eine Mosaik-Kopie ersetzt und das Original in dem Oratorium angebracht, in dem Neri gelebt hatte. Vgl. Ebd. S. 239f.
[562] Diese innerbildliche Anerkennung der Heiligkeit Neris durch das Segenszeichen des Christuskindes sollte sicherlich die Legitimation der Seligsprechung zum Ausdruck bringen und vermutlich auch dem Papst die Approbation des Gemäldes nahelegen. Vgl. GERKEN 2004, S. 241.

vorangestellt.[563] Im Hinblick auf die Komposition hatte sich Reni mit dem Vorgängerbild des Pomarancio auseinandergesetzt, das sich zu jener Zeit noch in der ersten Kapelle des Heiligen befand, die bereits ein Jahr nach seinem Tod in dessen ehemaligem Zimmer eingerichtet worden war. Pomarancios Komposition zeigte Neri, wie die Quellen berichten, bereits wie er seine Kongregation dem Schutz der Gottesmutter empfahl, und war daher für die Oratorianer von größter Bedeutung.[564] In Renis Gemälde erfuhr diese Bildidee eine Fokussierung. Nun aus dem szenischen Zusammenhang herausgelöst, behält der Selige als isolierte Einzelfigur die Haltung der ausgebreiteten Arme bei. Da die zum Betrachter hin geöffneten Handflächen fast den Bildrahmen sprengen, kann sich jeder Mitbruder und jeder Gläubige, der vor dem Grab Andacht hält, in die Fürsprache des Seligen aufgenommen fühlen.[565]

Sowohl durch Neris Positionierung im Bild wie auch die Wendung seines Antlitzes schuf Reni ein neuzeitliches, ganz den gegenreformatorischen ästhetischen Anforderungen entsprechendes Heiligenbild. Er zeigt den Dargestellten, ohne dem Betrachter ein Gegenüber zu bieten oder ihn – zumindest auf den ersten Blick – in die Handlung mit einzubeziehen. Ganz vordergründig betrachtet, wird der Heilige in seiner Frömmigkeit geschildert, wobei die Madonnenerscheinung und Adorationshaltung gleichsam attributiven Charakter für den Heiligen haben, der als der Vision der Madonna mit dem Kind besonders hingegeben charakterisiert ist. Doch wenngleich die Figur Neris nicht das direkte Gegenüber des Betrachters ist, worauf dessen Andacht gerichtet ist, übernehmen er und sein Bildnis einen aktiven Part.[566] Sowie man die Aufmerksamkeit dem dargestellten Vorgang zuwendet, verschiebt sich mit der Veränderung der Bildform vom Bildnis zum Andachtsbild die Aussage: Nicht dem porträtierten Neri gilt mehr die Verehrung, sondern – letztlich sowohl für den Heiligen im Bild wie auch den

[563] Zu den bedeutendsten Reproduktionsstichen zählen die Kopien Luca Ciamberlanos und Friedrich Greuters, die beide noch 1615, im Jahr der Anbringung des Gemäldes entstanden. Vgl. Ebd. S. 242. Die Bedeutung dieses Bildes wird auch deutlich anhand der Kanonisationsfahnen. Anlässlich der Kanonisation Neris wurden in Florenz insgesamt vier Fahnen mit dem ganzfigurigen Bildnis des Heiligen angefertigt. Sie waren für S. Pietro, die Chiesa Nuova sowie Florenz und Neapel als wichtigste Standorte der Oratorianer bestimmt und existieren heute noch. Diese Fahnen richteten sich nach dem Bild Renis, was dessen Bedeutung für die Bildpropaganda unterstreicht. Vgl. GERKEN 2004, S. 235f; MÜHLEN, Ilse von zur: Bild und Vision. Peter Paul Rubens und der „Pinsel Gottes“, Frankfurt am Main et al. 1998, S. 166.
[564] GERKEN 2004, S. 242.
[565] Ebd. S. 242.
[566] Ebd. S. 243.

Betrachter in der Realität – der Madonna mit dem Kind. Das Bild führt nicht nur Neris Frömmigkeit als seine zentrale Tugendleistung, sondern auch seine Mittlerfunktion vor. Diese didaktische Erweiterung des Heiligenbildes beabsichtigte neben der Bekanntmachung des Heiligen die Kraft der Interzession, der Fürsprache des Heiligen unter Berufung auf die von ihm bewirkten Wunder, vorzuführen.[567] So ruft eine solche Darstellung zur Nachahmung dieses Beispiels und zur „Imitatio Christi" auf, wobei die Distanz zwischen Dargestelltem und Betrachter aufgehoben wird und gleichsam eine Identifikation des Gläubigen mit dem Heiligen eintritt. Dabei wachsen die beiden Bedeutungsschichten des Bildes, Bildnis und Andachtsbild, sinnfällig zusammen.[568]

Die Perspektive des Betrachters auf das Gesicht des Heiligen hat dabei Konsequenzen für die Bewertung des Bildes. Da sich der Heilige dem Betrachter nicht direkt zuwendet, bietet er ihm, wie festgestellt, kein korrespondierendes Gegenüber an, woran sich der Gläubige mit seiner Andacht wenden könnte. Jedoch ist der Körper der Figur zum Betrachter gewendet, sodass die Figur anhand der Körperwendung und ihrer Blickrichtung zwischen dem Betrachter und der himmlischen Erscheinung vermittelt. Die zur Dreiviertelansicht erweiterte Perspektive gibt das Antlitz differenziert wieder, indem sie nicht nur wie im Profil die entscheidenden Konturen hervorhebt, sondern auch die individuellen physiognomischen Merkmale für den Betrachter erkennbar macht. Guido Reni setzte wie Pomarancio und Rubens bei der Wiedergabe der Gesichtszüge bei der Totenmaske an und transportierte die Bildnisähnlichkeit über das Bildnis hinaus in einen Handlungskomplex. Er verwendete dafür Vorstudien, die die Maske im Gegensinn zu Rubens' Zeichnung aufnahmen. Zwei vorbereitende Studienzeichnungen zu dem Gemälde aus Windsor Castle (Abb. 72) und Wien (Abb. 73) greifen wie Rubens' Zeichnung die physiognomischen Züge der „vera effigies" auf. Während es die Arbeit aus Windsor Castle bei den physiognomischen Charakteristika und der anvisierten Kopfhaltung belässt, betont die Zeichnung aus Wien die Alters- und Leidensmerkmale. Sie verdeutlicht, wie Reni die hagere, knochige Gesamtform des Kopfes mit den abgemagerten Zügen, den eingefallenen Schläfen und Wangen, dem schmalen, nach unten gezogenen Mund und die eingesunkenen Augen des Antlitzes des Verstorbenen übertrug. Diese finden sich

[567] GERKEN 2004, S. 227.
[568] KÖNIG-NORDHOFF 1982, S. 71.

zusammen mit der kräftigen Rundung der Stirn, der charakteristischen Nasenform und der tief eingekerbten Wangenfalte über dem Bart in dem Altargemälde wieder. Reni setzte die Vorlage der Totenmaske des Heiligen auf unmittelbare Weise um und entnahm dieser auch die Anzeichen des Alters und des leidvollen Todes. Dieses direkte Anknüpfen an die Totenmaske ist auch 1622 noch im Einleitungsbild zu Pietro Giacomo Baccis Vita des Heiligen zu beobachten (Abb. 74). In dem Kupferstich stellte der heute unbekannte Stecher Neri mit in Andacht über der Brust gekreuzten Händen vor dem Kruzifix dar. Diesmal zur Dreiviertelansicht erweitert, sind auch die Merkmale der Physiognomie und des Alters deutlich wiedergegeben. Dem Betrachter wird neben der charakteristischen Nasen- und Bartform insbesondere die knochige Kopfform mit den eingefallenen Wangen und den verschatteten, tief liegenden Augen präsentiert.[569]

Dieser Einbezug naturnaher Altersmerkmale in die Ausbildung der „vera effigies“ lässt sich auch bei weiteren Heiligen und Seligen jener Zeit verfolgen. Als ein besonders prägnantes Beispiel kann neben Filippo Neri die Entwicklung des Bildkultes um den Heiligen Petrus Canisius gelten. Canisius wurde 1521 in Nimwegen in den Niederlanden geboren und studierte von 1536 bis 1545 an der Universität Köln Jurisprudenz und Theologie. Seine Begegnung mit Peter Faber, der sich 1531 Ignatius von Loyola als Gefährte angeschlossen hatte, prägte seinen Weg, der ihn als Theologen durch ganz Europa führte.[570] 1543 trat Canisius als erster Deutscher dem Jesuitenorden bei und war in Messina und Rom tätig. 1549 in Bologna zum Doktor der Theologie promoviert, lehrte er an der Universität Ingolstadt und wurde 1553 Dekan der Theologischen Fakultät der Universität Wien.[571] Canisius trat als begehrter Prediger auf und wurde der erste Provinzial der Oberdeutschen Provinz des Jesuitenordens, deren Auf- und Ausbau er mit der Gründung einer Reihe von Kollegien vorantrieb. Neben seinem umfangreichen theologischen Schrifttum war insbesondere sein kirchenpolitisches Wirken von großer Bedeutung: Canisius trat für die Wahrung des unverkürzten Glaubensgutes sowie die Durchsetzung der politischen Anliegen der katholischen Kirche ein und

[569] Die Darstellung wurde auch unabhängig von den Büchern in großer Zahl als lose Blätter verteilt. Diese befanden sich in vielen Haushalten und waren so Objekte der Bildverehrung. Vgl. GERKEN 2004, S. 228.
[570] KAT. ROM IN BAYERN, S. 499.
[571] Ebd. S. 499.

nahm in den Jahren 1547 und 1562 so auch am Konzil von Trient teil. 1597 verstarb er in der Schweiz. [572]

Wenngleich Canisius erst im Jahr 1864 selig- und 1925 heiliggesprochen wurde, darf der Jesuit zu den bedeutendsten Heiligen der Gegenreformation gezählt werden. Canisius war Zeuge und führender geistlicher Vertreter seiner Zeit, was an der Verehrung und den Bemühungen seiner zeitgenössischen Ordensmitglieder um seine Kanonisation deutlich wird. Diese fanden ihren Ausdruck in den Lebensbeschreibungen des Heiligen, die innerhalb von zwei Jahrzehnten nach seinem Tod angefertigt wurden. Der ersten Biografie des Rektors des Münchner Jesuitenkollegs, Pater Jakob Keller, aus dem Jahr 1611 erteilte die Ordensleitung in Rom allerdings nicht die erhoffte Imprimatur. Die Kirche setzte größere Hoffnung in die zeitgleich von dem Augsburger Pater Matthäus Rader verfasste Vita, der diese schließlich erteilt wurde.[573] In der Vita stellte Rader insbesondere die Merkmale „pietas et religio“ als die wichtigsten Tugenden des Petrus Canisius wie auch dessen Wundertätigkeit heraus.[574] Wie bei den Viten Filippo Neris geht dabei Historiografie nahtlos in idealisierende Hagiografie über und dokumentiert Raders Intention, Canisius auf dieser Grundlage seiner Kanonisation näher zu bringen.[575] Der Autor liefert in der Vita die Aspekte für die von Papst Urban VIII. geforderten Voraussetzungen für eine Kanonisation, wie eine heroische Lebensführung, unbestrittenen Vorbildcharakter, die breite Verehrung im Volk sowie den Nachweis mehrerer Wunder. Raders Bemühungen verfehlten ihr Ziel nicht: Im Jahr 1625 liefen die Vorbereitungen für den Informativprozess zu Canisius‘ Kanonisation an.[576]

---

[572] Sein theologisches Schrifttum begann 1543 mit der Herausgabe der Werke Johannes Taulers, des ersten von einem Jesuiten veröffentlichten Buches überhaupt. Zu seinen weiteren wissenschaftlichen Werken, in denen sich humanistische Gelehrsamkeit und das kontroverstheologische Anliegen des Rückgriffs auf die Heilige Schrift und die Werke der Kirchenväter verbanden, kamen seine Katechismen in den drei Versionen des großen, mittleren und des kleinen Katechismus. Vgl. KAT. ROM IN BAYERN, S. 500.

[573] SCHMID, Alois: Die Vita Petri Canisii des P. Matthäus Rader SJ. In: Petrus Canisius – Reformer der Kirche. Festschrift zum 400. Todestag des zweiten Apostels Deutschlands, hrsg. v. Julius OSWALD/P. RUMMEL, 2. Aufl., Augsburg 1997, S. 223, 227.

[574] Rader, P. Matthäus: Vita Petri Canisii, 5, 209. Titelblatt: „religiosissimi viri“. Vgl. SCHMID 1997, S. 229.

[575] Auch legen die schwere Verständlichkeit des Textes und die geringe Auflage den Schluss nahe, dass Rader weniger eine breite Öffentlichkeit als Zielgruppe im Blick hatte als vielmehr kirchliche Kreise. Vgl. Ebd. S. 229, 237.

[576] Ebd. S. 238.

Bedingt durch die späte Kanonisation weist die Ikonografie des Petrus Canisius kein auf die Totenmaske zurückgehendes und offiziell approbiertes Urbild auf. Neben einem Kinderbildnis sind jedoch ein typisiertes Brustbild aus der mittleren Lebenszeit Canisius‘ sowie der Nachstich eines Altersbildnisses erhalten.[577] Auf einem kleinen Holzschnitt in der 1566 erschienenen „Prosopographia“ des Heinrich Pantaleon wird Canisius als Redner gezeigt. Leider erlaubt der Holzschnitt nur einen Eindruck vom klerikalen Habitus des erwachsenen Canisius, bietet aufgrund der Grobheit der Ausführung allerdings keine nähere Schilderung individueller Gesichtszüge.[578] Anders ist dies bei einem Kupferstich, der zwei Jahre nach dem Tod des Heiligen im Auftrag Octavianus Secundus Fuggers entstand und offenbar auf ein Bildnis des greisen Canisius zurückgeht (Abb. 75). Fugger ließ davon 170 Exemplare drucken. Allerdings ist anzunehmen, dass der aus Antwerpen nach Augsburg zugewanderte Kupferstecher und Verleger Dominikus Custos das Bildnis auch selbst als Einzelblatt in den Handel brachte, sodass es 1612 auch als Teil der Porträtserie „Clarissimorum aliquot litteris, ingenio, fama virorum effigies XXXIX“ erschien.[579] Der Kupferstich zeigt in ovalem Rahmen die Büste Canisius‘ als eines alten Mannes im Dreiviertelprofil von rechts. Die Augen hat er vom Betrachter abgewendet und blickt nach rechts. Das schmale Gesicht mit der scharfen Nase ist von Furchen und Falten durchzogen. Die Haare sind dicht und fallen leicht gewellt halb über die Ohren. Er trägt einen kurzen, am Kinn spitz zulaufenden Bart. Wie fröstelnd hat der gealterte Canisius den Mantelkragen hochgezogen. Offenbar haben ein rastloses Leben und Krankheit sein Altersbild geprägt. Das Ovalbild ist dabei in eine Rahmenarchitektur einbezogen, die das Todesdatum, das Sterbealter, das Signet der Gesellschaft Jesu sowie das IHS-Zeichen wiedergibt. [580] Der Ovalrahmen des Brustbildes trägt die Inschrift „PETRVS CANISIVS SOCIETATIS IESV

[577] Als ältester Sohn des Nimweger Bürgermeisters Jacob Kanis erscheint Peter auf dem zwischen 1526 und 1530 gestifteten Triptychon der Familie Kanis als Kind. Die Mitteltafel zeigt eine Kreuzigung mit Maria und Johannes, die beiden Seitentafeln zeigen die Mitglieder der Familie Kanis mit fürbittenden Heiligen. Der im Alter zwischen fünf und neun Jahren dargestellte Canisius kniet als blonder Knabe hinter seinem Vater. Vgl. APPUHN-RADTKE, Sibylle: Petrus Canisius im Bild – Entwicklungsstadien einer Heiligenikonographie. In: Petrus Canisius – Reformer der Kirche. Festschrift zum 400. Todestag des zweiten Apostels Deutschlands, hrsg. v. Julius OSWALD/P. RUMMEL, 2. Aufl., Augsburg 1997, S. 245f.
[578] APPUHN-RADTKE 1997, S. 247.
[579] Am 20. März 1599 bezahlte Octavianus Secundus Fugger dem Kupferstecher und Verleger Dominikus Custos nachweislich fünf Gulden für ein von ihm bestelltes Stichporträt des Canisius, von dem 1601 noch diverse Exemplare im Fugger‘schen Stadthaus und im Schoss Kirchberg vorhanden waren. Vgl. Ebd. S. 247f.
[580] Ebd. S. 248.

THEOLOGVS“. Unterhalb der Büste findet sich zudem ergänzend eine lobend auf Canisius zu beziehende Prophezeiung Daniels, die die Gelehrsamkeit und das erzieherische Wirken Canisius‘ als die maßgeblichen Aspekte seiner Persönlichkeit und seines Lebens herausstellt.[581] Der Sockel, auf dem der Ovalrahmen ruht, trägt einen Vers, der auf Canisius‘ Leistungen und die erhoffte „Imitatio“ abzielt.[582]

Woher könnte Custos die Vorlage für dieses sehr naturnah wirkende Bildnis des Heiligen bezogen haben, stand ihm doch keine Totenmaske zur Verfügung? In ihrem Aufsatz „Petrus Canisius im Bild – Entwicklungsstadien einer Heiligenikonographie“ zeichnete Sibylle Appuhn-Radtke 1997 eine mögliche Entwicklung hierfür nach.[583] Sie bemerkte, dass es unwahrscheinlich ist, dass Custos Canisius bei dessen letztem Aufenthalt in Augsburg selbst zeichnete, da Custos anstelle des Verleger-Kürzels „exud(it)“ dann sicherlich ein „del(ineavit)“ in die „Adresse“ eingefügt hätte. Dass auch keiner der zeitgenössischen Augsburger Maler und Zeichner genannt wird, lasse zudem darauf schließen, dass die Stichvorlage wohl nicht in Augsburg entstanden ist.[584] Aufschlussreich ist in diesem Zusammenhang, was die Quellen über das Begräbnis des Heiligen in Fribourg in der Schweiz berichten: Sebastian Werro, Dompropst von St. Nikolaus in Fribourg teilte 1598 Hildebrand von Riedmatten, Bischof von Sitten, mit, man habe Canisius in St. Nikolaus vor dem Hochaltar beigesetzt. An der Wand sei ein Epitaph angebracht worden, in dem sich eine „effigies ad vivum“, ein Bild nach dem Leben, befinde. Dieses sei zu einem Zeitpunkt geschaffen worden, als Canisius zwar noch lebte, aber geistig bereits nicht mehr präsent gewesen sei.[585] Zugleich gab der Tod des Heiligen Anlass, dessen Erscheinung, wie sie vermutlich auf dem Epitaph festgehalten wurde, zu beschreiben. In den Quellen heißt es, Canisius habe ein

---

[581] „Qui docti fuerint, fulgebunt quasi splendore / firmamenti, et qui ad iustitiam erundiu(n)t / multos quasi stellae in perpetuas ae-/ternitates“. Dan 12,3. Vgl. APPUHN-RADTKE 1997, S. 248.

[582] Die mit Früchten und Öllämpchen wohl als Zeichen für den Glaubenseifer des Canisius bekränzte Front des Sockels trägt folgende Verse: „Hunc habuit Petrum felix Germania Patrem, Quem stupuére olim Curia, Templa, Scholae. Nunc sculpta aere quidem fas est haec ora tueri, Illius at Vita est suspicienda magis“. Vgl. Ebd. S. 249.

[583] APPUHN-RADTKE, Sibylle: Petrus Canisius im Bild – Entwicklungsstadien einer Heiligenikonographie. In: Petrus Canisius – Reformer der Kirche. Festschrift zum 400. Todestag des zweiten Apostels Deutschlands, hrsg. v. Julius OSWALD/P. RUMMEL, 2. Aufl., Augsburg 1997, S. 244-274.

[584] Ebd. S. 249.

[585] Die Inschrift des Epitaphs ist ebenfalls überliefert. Sie nennt die verschiedenen Tätigkeitsfelder und Wirkungsorte des Heiligen: „[…] epitaphium ad parietem ponitur: ejus effigiem ad vivum excepit pictor ipso adhuc superstite, nec tamen animadvertente […].“ München, Bayerisches Hauptstaatsarchiv: Jesuitica 513/II, fol. 48r. Vgl. Ebd. S. 249f.

ernstes, zurückhaltendes Antlitz mit lebhaften Augen, eine hohe Stirn, einen rötlich-braunen Bart, kaum ergrautes Haar und eine große, scharfe Nase gehabt.[586] Wenngleich diese Beschreibung zu allgemein ist, um auf ein bestimmtes Bildnis bezogen zu werden, widerspricht sie dem bei Custos erschienenen Kupferstich zumindest nicht, sodass Appuhn-Radtke vermutet, dass eine Nachzeichnung dieses Altersbildnisses nach Augsburg gelangt war und durch Custos in den erhaltenen Stich umgesetzt wurde.[587]

Dies geschah möglicherweise 1625, als die Reliquien des Heiligen aus seinem Grab in St. Nikolaus in die neue Jesuitenkirche St. Michael überführt wurden. Was mit dem Epitaph und dem darin befindlichen Bildnis geschah, ist nicht bekannt, doch ist das darin enthaltene Bildnis wohl aufbewahrt worden.[588] Ein kleines, kreisrundes Holztafelbild in Freiburger Privatbesitz könnte das Vorbild für das Epitaph-Gemälde gewesen sein (Abb. 76). Zweifellos zeigt es denselben Bildnistypus, den auch Custos‘ Kupferstich wiedergibt. Wie Appuhn-Radtke feststellte, spricht auch die Tatsache, dass die Freiburger Büste gegenüber dem Augsburger Stich seitenverkehrt ist, dafür, dass es sich dabei nicht nur um eine der zahlreichen Wiederholungen des Stichs handelt, die dem Stich gegenüber immer seitenrichtig wäre. Die Seitenverkehrung ist dann verständlich, wenn man sich vorstellt, dass Custos eine Nachzeichnung des Freiburger Gemäldes erhielt, die er auf eine Kupferplatte übertrug, sodass der Druckvorgang automatisch seitenverkehrte Wiedergaben erzeugte.[589] Zudem könnte die überlieferte Angabe, dass das Gemälde rund sei, was zu jener Zeit eine eher seltene Form für ein eigenständiges Bildnis war, nach Appuhn-Radtke darauf hinweisen, dass es sich hierbei nicht nur um ein Vorbild, sondern gar um das vermisste Epitaphbildnis selbst handelt. Epitaphien des 16. und 17. Jahrhunderts enthielten nicht selten tondoförmige Bildnisse, sodass am Ende einiges dafür spricht, dass dieses Werk nicht nur die „vera effigies“ des greisen Canisius wiedergibt und mit dem von

[586] „Fuit Canisius forma, qua iustam exederet; vultu gravi, ac verecundo; oculis ad aspectum vivacibus; laevus clam laborabat, sed resarciebat dexter, ne in senio quidem indigus specilli; frons alta, ab inumbrante tamen coma, visa depressior; barba subruffum (sic) inter castaneumq(ue): capillus cineristius, et vix supremis annis inalbuit; nasus modice acuminatus. Sermo suavis, et ubi usus acer; in suggestu vehemens, ac animoru(m) potens. Ingeniu(m) grande iuxta ac vividum, memoria memoranda, et servavit fidem etiam decrepito.” München, Bayerisches Hauptstaatsarchiv: Jesuitica 513/VI, fol. 38v. Vgl. APPUHN-RADTKE 1997, S. 250.
[587] Ebd. S. 250.
[588] Heute ersetzt eine Gedenktafel des 18. Jahrhunderts das ursprüngliche Epitaph in St. Nikolaus. Vgl. Ebd. S. 250.
[589] Ebd. S. 251.

Werro erwähnten, in das Epitaph eingefügte Bildnis „ad vivum“ identisch ist, sondern auch, dass eine Nachzeichnung davon Dominikus Custos in Augsburg als Vorlage für seinen Stich diente.[590]

Ganz im Sinne der im Spruch Daniels auf Custos‘ Stich artikulierten Intention des Auftraggebers, nicht nur dem Freund und Lehrer ein Denkmal zu setzen, sondern auch ein Bildnis des Canisius zu verbreiten, das dessen Verehrung und Nachfolge, d.h. dem Kult des noch Unkanonisierten, dienlich sein sollte, fand der Stich im 17. Jahrhundert eine reiche bildliche Nachfolge in allen künstlerischen Techniken.[591] So ging ein Nachstich von Klemens Ammon beispielsweise in die vierte Auflage der Bildnissammlung Jacques Boissards ein, eines französischen Antiquitätensammlers, der auf seinen Reisen durch Europa die biografischen Fakten und Bilder vieler Gelehrter gesammelt hatte und im Jahre 1652 als „Bibliotheca chalcographica virorum illustrium“ herausgab (Abb. 77).[592] Dieses Blatt ist gegenüber seinem Vorbild allerdings seitenverkehrt und erweist sich als Reduktionsform: Die Lobeshymne ist auf die Hälfte verkürzt und der Bibelvers fehlt ganz, ebenso wie die umfangreiche Rahmendekoration.[593] Der Stich gibt so weniger Informationen über den Dargestellten preis, als dass er sich ganz und gar auf die nun verstärkt bildnishafte Darstellung konzentriert, die der Vorlage Custos‘ bis ins Detail gleicht.

Der im Trienter Konzil geforderte Bezug einer Heiligendarstellung auf ihr Urbild sowie Gabriele Paleottis daraus entwickelte Forderung nach einer radikalen Naturnähe fanden in den Heiligenbildnissen jener Zeit folglich einen deutlichen Niederschlag. Auf der Suche nach der „vera effigies“ wurde entweder die Totenmaske eines Heiligen herangezogen oder, insofern eine solche nicht vorhanden war, ein möglichst spätes Bildnis oder Totenbildnis. Im Zuge dessen wurden auch die damit verbundenen Spuren des physischen Verfalls und des körperlichen Leidens in das Bild des zukünftigen Heiligen aufgenommen und zum Ausgangspunkt eines öffentlichen und kirchlich approbierten Bildkultes gemacht.

[590] APPUHN-RADTKE 1997, S. 251.
[591] Ebd. S. 251.
[592] Ebd. S. 252.
[593] Ebd. S. 252.

1.4. Das Alter als „Bonum“ und asketischer Tugendbeweis im Christentum

Ein ähnlicher Naturbezug in bildnishaften Darstellungen von Heiligen lässt sich, wie die Forschung gezeigt hat, bereits für das Quattrocento nachweisen. In ihrer Dissertation „Nah zum Leichnam. Bilder neuer Heiliger im Quattrocento“ hat Urte Krass für eine Reihe von Heiligen jener Zeit nachgewiesen, dass sich auch in deren Ikonografie bereits der Totenmaske entnommene, individualisierte Gesichtszüge zu einem signifikanten Attribut entwickelten.[594] Wie Krass bemerkte, hoben sich viele Heilige des Quattrocento in der fazialen Gestaltung von früheren Darstellungen ab. Dies wird besonders evident anhand zahlreicher Darstellungen der „Sacra Conversazione“, in denen die Gesichter der Heiligen nebeneinander angeordnet sind. So sticht beispielsweise in Niccolò Antonio Colantonios Tafel mit der Übergabe der Ordensregeln durch den heiligen Franziskus (Abb. 78) von 1445 das Gesicht des Heiligen Bernardino von Siena mit seinem Bildnischarakter in der letzten Reihe der Gruppe der Brüder links von Franziskus wie ein Fremdkörper hervor.[595] Bernardino von Siena war, wie Krass gezeigt hat, der erste Heilige, dem nach seinem Tod im Jahre 1444 die Totenmaske (Abb. 79) abgenommen wurde, um seine Gesichtszüge anschließend derart naturnah wiederzugeben.[596] Dass diese Wiedererkennbarkeit in den Darstellungen dezidiert angestrebt wurde, geht beispielsweise aus einem Vertrag hervor, den die Sieneser Bruderschaft von Santa Maria della Scala 1445 in Santo di Pietro über ein früheres Bild Bernardinos abschloss. Ein Novum in der Geschichte der Heiligenikonografie war die Vertragsklausel, die den Künstler dazu verpflichtete,

[594] KRASS, URTE: Nah zum Leichnam. Bilder neuer Heiliger im Quattrocento, Berlin et al. (ersch. vorauss. 2012). Überblicksartig auch in KRASS, URTE: Heilige im Reich der Unähnlichkeit. Zum Phänomen des mit Porträtzügen beliehenen Heiligenbildes in der ersten Hälfte des Cinquecento. Unveröffentlichter Aufsatz (erscheint voraussichtl. in: Similitudo. Konzepte der Ähnlichkeit in Mittelalter und Früher Neuzeit, hsrg. v. Martin Gaier/ J. Kohl/ A. Saviello, München). Krass widmet sich in ihrer Arbeit insbesondere den Ikonografien früher Ordensheiliger wie Benedikt, Franziskus, Bernardino von Siena, Dominikus, Katharina von Siena, Nikolaus von Flüe und Franz von Paula.

[595] KRASS URTEa, S. 8.

[596] Bernardino von Siena, am 08.09.1380 in Massa-Carrara geboren, wurde 1402 Franziskaner. Ab 1417 war er als überregionaler Volksprediger tätig. Unter seinem Generalvikariat breitete sich mit Unterstützung seines Schülers Johannes von Capistrano die Reform in ganz Italien aus. Er erwarb große Verdienste um die vorübergehende Union der Kirche mit den Griechen im Konzil von Florenz 1439. Nach seinem Tod am 20.05. 1444 in L‘Aquila bei Rom wurde er 1450 heiliggesprochen. Seine Totenmaske befindet sich im Museo Cìvico in L‘Aquila. Vgl. KAT. HEILIGENPORTRÄTS, S. 19.

„den besagten Seligen Bernardino gemäß den Wünschen der oben genannten Auftraggeber zu malen und [das Gemalte] so oft auszulöschen und neu zu malen, bis die oben Genannten ganz zufrieden sind“.[597]

Dieses Streben nach physischer Ähnlichkeit, auch entgegen der schriftlich überlieferten Erscheinung, lässt sich auch bei weiteren Darstellungen der Folgezeit feststellen. So zeigt ein Tafelbildnis Andrea Mantegnas Bernardino als nach links gedrehte Halbfigur in strengem Profil mit Kapuze (Abb. 80). Wie bei der Totenmaske sind die charakteristisch hageren Züge, die spitz vorstehende Nase, die Seitenfalten der eingefallenen Wangen, der geschlossene, schmale Mund und sogar die geschlossenen Augen wiedergegeben. Dem Betrachter wird geradezu das Antlitz eines Toten vor Augen geführt.[598]

Bis ins 17. Jahrhundert hinein wurde diese Form der Darstellung bei den Heiligen des Quattrocento beibehalten und sogar verstärkt. Zieht man einen Kupferstich Johann Heinrich Löfflers aus dem Jahr 1604 heran (Abb. 81), so zeigt sich, dass das Bildnis nach dem Vorbild der früheren, zeitgenössischen Tafelbilder gearbeitet ist.[599] Wenngleich das Motiv durch das Druckverfahren nach rechts verkehrt ist, lässt auch dieses Werk auf die Nachahmung der Totenmaske schließen. Das Gesicht wirkt sogar noch hagerer und knochiger, da die Wangen stärker eingefallen sind und das Jochbein betonen. Die geschlossenen Augen liegen tief in den Höhlen. Die Falten am Kinn und an den Augen sind deutlich herausgearbeitet und die Nase wirkt noch kantiger. Eine Inschrift weist darauf hin, dass dem Betrachter hier die „Vera effigies S. BERNARDINI“ vorgeführt wird.[600]

Diese Naturnähe beim Heiligenbild erscheint erstaunlich, betrachtet man die bis dahin im Quattro- und Cinquecento vorherrschenden Vorstellungen zur äußeren Gestalt von Heiligen. Wie in I.2. dargelegt, waren sie zuvor als überirdisch schön, verklärt, typisiert und meist verjüngt imaginiert und dargestellt worden und vor

---

[597] Abgedruckt in Mallory, Michael/Freuler, G: Sano di Pietro’s Bernardino Altar-Piece for the Compagnia della Vergine in Siena. In: The Burlington Magazine (133. 1991), S. 186-192. Hier zitiert nach KRASS URTEa, S. 8.

[598] KRASS URTEa

[599] KAT. HEILIGENPORTRÄTS, S. 19.

[600] Links unten sind die drei Mitren für die ausgeschlagenen Bischofssitze von Ferrera, Urbino und Siena zu sehen, rechts daneben die IHS-Gloriole im Sonnennimbus. Im Arm vor der Brust hält Bernardino die Heilige Schrift. Die Inschrift lautet wie folgt: „Vera effigies S. BERNARDINI SENEN : Ord. FF: Minorum de Obs: Epis-/ copalium dignitatim Contemptoris Heroici; Gloriosissimi Nominis / IESU praedicatoris Primi ac Intrepidi; qui vidit hanc lucem 8. Sept: 1380,/ aethernam autem 20. Maij 1444. annos natus 63. menses 8. Canonizatus / 1450. a S. D.N. Nicolao 5 t … Kal.: Iunij.“ Vgl. Ebd. S. 19.

allem explizit anders als zu Lebzeiten. Der Gläubige verweilte vor dem Bild und trat in Zwiesprache mit den Dargestellten, da er diese als Fürsprecher bereits im himmlischen Jerusalem wähnte, in nächster Nähe zu Maria, Christus und Gottvater und damit zur „prima bellezza“.[601] Diese, von Origines, Hieronymus und Augustinus nach 1. Joh. 3,2 ausgelegte Vorstellung, der Mensch werde in der „visio beatifica“ Gott ähnlich, findet sich auch prominent in den Predigten Savonarolas als die göttliche Schönheit, die losgelöst vom irdischen Körper in der Gottesschau erlangt werde, wieder.[602] Je mehr sich ein Mensch Gott annähere, so Savonarola, desto mehr werde er von Gottes Licht und Wahrheit erfüllt. Dies könne man schon beobachten, wenn man fromme Menschen beim Gebet betrachte, von denen einige sich so innig mit Gott vereinigten, dass ihr Gesicht seine Schönheit widerspiegle und engelsgleich erscheine.[603] In einem solchen Moment der mystischen Vereinigung mit Gott werde die schöne Seele hinter der unvollkommenen Physiognomie sichtbar. Der Heilige kann, so die gängige Vorstellung, die Welt der individuellen physischen Merkmale sowie Makel und damit der Gottes-Unähnlichkeit direkt nach seinem Tod hinter sich lassen.[604] Aufgrund dieser Vorstellung wurden die Heiligen gerade nicht in ihrer irdisch vergänglichen Erscheinung, sondern in ihrer ewigen, abstrakten „imago caelestis“ bzw. mit ihrem „corpus incorruptum“ dargestellt.[605] Auch in den hagiografischen Quellen ist ihre physiognomische Erscheinung im himmlischen Jerusalem von dieser Loslösung von den irdischen, vergänglichen Zügen gekennzeichnet: So erkennt zu Beginn des Quattrocento eine Gefährtin der gerade verstorbenen Dominikanerin Klara Gambacorta beispielsweise ihre Priorin in einer Vision nicht wieder: „Sie ist es nicht, sagte sie, unsere Mutter nämlich hatte einen aschgrauen Teint, diese jedoch ist strahlend weiß. Und doch ist sie es, antwortete die Stimme.“[606] Als junge und schöne Menschen erscheinen in einer Doppelvision auch Bernardino von Siena und Katharina von Bologna einer Ferrareser Klarissin. Während Katharina als eine

[601] KRASS URTEa, S. 9.
[602] „[…] bellezza divina astratta da ogni corpo“. Savonarola, Girolamo: Prediche sopra Ezechiele, hrsg. v. Roberto Ridolfi, Rom 1955, Bd. 1, S. 374-376. Vgl. KRASS URTEa, S. 9.
[603] „Vedi adunque che quanto una cosa è più astratta dalli corpi, tanto è più bella.” Savonarola, Girolamo: Prediche sopra Ezechiele, hrsg. v. Roberto Ridolfi, Bd. 1, Rom 1955, S. 376. Vgl. KRASS URTEa, S. 10.
[604] Ebd. S. 10.
[605] Ebd. S. 9.
[606] „Non est, inquit, nostra enim colore fusca, haec candidissima est. Est tamen ipsa, respondit vox eadem.“ Acta Sanctorum, Apr. II, dies 17, S. 514. Zitiert nach Ebd. S. 10.

prächtig geschmückte, schöne junge Frau auftritt, wird der Franziskaner als schöner Jüngling geschildert.[607] Doch von dieser Vorstellung einer abstrakten, körperlosen Schönheit, wie sie Savonarola im Sinn hatte, kann bei den vorliegenden Bildern mit ihrem Rückgriff auf das Totenbild der Heiligen nicht die Rede sein. Wie lassen sich diese frühe, grundlegende Vorstellung von Heiligkeit und die im Quattrocento bereits einsetzende und später fokussierte, morbide Naturnähe in Einklang bringen?

Wie in I.2. festgestellt, würde dieses Vorgehen, die Heiligen im Bild in ihren vergänglichen Körpern darzustellen und sie ihrer individuellen, sterblichen Hülle anzugleichen auf dieser gedanklichen Ebene bedeuten, sie in der „regio dissimilitudinis" festzuhalten, in der sich der Mensch befindet, seitdem der Sündenfall seine ursprüngliche Gottesebenbildlichkeit beendete.[608] Konform mit dieser Vorstellung wurden das Alter und der damit verbundene körperliche Verfall von den Kirchenvätern ausgedeutet. In der Auseinandersetzung mit der Frage nach den anfänglichen Gründen für die menschliche Sterblichkeit stellte so beispielsweise Augustinus fest, dass die Mühsal des Alterns ursprünglich nicht der göttlichen Intention entsprochen habe.[609] Da es im Paradies weder das Altern noch Leid und Übel gegeben hätte, müssten Letztere Folgen der menschlichen Sünde sein. Obwohl es nicht im ursprünglichen Schöpfungsplan existent sei, sei es sekundär, als Strafe und Folge des Sündenfalls, von Gott gewollt.[610] Durch die

---

[607] „[…] uno zovane de etade et belleza simile a lei". Rosati, Nazario: La figura di S. Bernardino in una visione di S. Caterina da Bologna. In: Bullettino di studi Bernardiniani (14. 1935), S. 238f. Bezeichnend sind auch die Worte, mit denen Raimund von Capua 1393 die heilige Katharina von Siena beschrieb, die ihm in einer Vision erschien: „Ich sah ihr Gesicht, das wie das Gesicht eines Engels strahlte und glänzte und irgendwie anders aussah, so dass ich bei mir dachte: Das ist nicht Katharinas Gesicht."Acta Sanctorum, Apr. III, dies 30, S. 932: „Vidi faciem ejus sicut faciem Angeli, emittentem radios & splendorem, habentemque figuram quodammodo aliam, ita ut in mente dicerem: ista non est facies Catherinae." Hier alle Zitate nach KRASS URTEa, S. 10.

[608] Besonders bei Meister Eckhart erfuhr diese Idee um 1300 ihre Ausgestaltung. Eckhart spricht von einer ontologischen Unähnlichkeit von Gott und Mensch: Der Mensch könne Gott nur (wieder) ähnlich werden, indem er sich „entglîchet", d.h. „sich und keiner Kreatur mehr ‚glîch' ist". Vgl. Ebd. S. 10f.

[609] „Haec mors ea die accidit, qua factum est quod Deus vetuit. Amisso quippe statu mirabili corpus ipsum qui status etiam de ligno vitae virtute mystica praebebatur, per quem nec morbo tentari, nec mutari aetate potuissent […] corpus eorum duxit morbidam et mortiferam qualitatem […]" Gen. ad lit., 11, 32; CSEL 28, 1; S. 365f. Vgl. DÖNNI 1996, S. 61.

[610] Dass der paradiesische Mensch das Alter weder als Hinfälligkeit noch als Siechtum oder Tod kannte, wird ebenfalls bei Ambrosius deutlich: „Et mors quidem in natura non fuit, sed conversa in naturam est; non enim a principio deus mortem instituit, sed pro remedio dedit." Nuancierter äußerte sich Hieronymus. In feiner Unterscheidung sah er weniger das Altwerden als Strafe als vielmehr das beschwerliche Altsein. Mit des Menschen zunehmender Entfernung von Gottes Geboten werde das Alter nach Hieronymus erst leidvoll. Die maximale Ausreifung des Menschen im Alter werde durch die Sünde unterbrochen und in dieser Zäsur entwickelten sich die Mühsale des Alterns. Vgl. DÖNNI 1996, S. 62.

Sünde also in die Welt getreten, werde das Greisenalter in erster Linie als Strafe von Generation zu Generation weitergegeben und sei somit ein „Malum“.[611]

Dieses Verständnis berührt das Problem der Theodizee, abgekürzt formuliert, der Frage, warum Gott den Menschen leiden lässt. Mit dieser scheinbaren Diskrepanz zwischen der offensichtlichen Unvollkommenheit der Welt und der Vorstellung von einem allmächtigen, liebenden Gott hatten sich die Kirchenväter bereits wiederholt auseinandergesetzt. Augustinus‘ Ringen um eine befriedigende Antwort auf diese Frage führte ihn zu einer Auseinandersetzung mit der Ästhetik. Seine ästhetischen Lehren beruhen dabei im Wesentlichen auf zwei fundamentalen Konzepten des Neoplatonismus: den Dogmen der gestuften Seinsordnung und der durch Kontraste bewirkten Harmonie.[612] Augustinus bediente sich dieser Dogmen, um das Gute und Schöne als absolute, das Böse und Hässliche hingegen als relative Größen zu erweisen. Zum einen galten ihm das Maß, die Form und die Zahl als Prinzip. Er stellte fest, dass auch die „gemeinsten“ Lebewesen wie Mäuse oder Frösche an diesen Prinzipien und somit an der Schöpfung und der Schönheit Gottes teilhätten. So müsse das Hässliche als notwendiges Komplement zur Schönheit gesehen werden,

> *„Denn gleichwie dunkle Schatten, gehörig angebracht, die Schönheit eines Gemäldes erhöhen, so würde auch ein Mensch, der die gesamte Schöpfung übersehen könnte, dieselbe selbst schön finden, ob auch Sünder darin sind; wiewohl diese, an und für sich betrachtet, durch eigene Ungestalt hässlich sind.“*[613]

So lautet sein mit dem Stufenaufbau des Kosmos operierendes Argument letztlich, dass dem Hässlichen immer auch ein gewisses Maß an Schönheit zugebilligt werden müsse.[614]

Weiterhin untersuchte Augustinus die Bezogenheit des Hässlichen. Seine Analyse ergab, dass die Funktion, die dieser innerhalb des Ganzen zukommt, ihr Würde und Schönheit verleihe. In Niederlagen, Sünden, missgebildeten Körperteilen oder schädlichen Tieren lägen ein verborgener Sinn und eine

---

[611] DÖNNI 1996, S. 65, 238.
[612] JAUß, Robert: Die nicht mehr schönen Künste. Grenzphänomene des Ästhetischen, München 1968, S. 587.
[613] AUGUSTINUS, Aurelius: Des heiligen Augustinus zwey und zwanzig Bücher von der Stadt Gottes, hrsg. v. Johann P. Silbert, Bd. 2, Wien 1826, S. 48.
[614] JAUß 1968, S. 587.

verborgene Schönheit, denn für alles, was zunächst als Übel erscheine, sei ein räumliches oder zeitliches Korrektiv vorgesehen.[615] So lautet Augustinus' zweites Hauptargument, das auf der durch Kontraste bewirkten Harmonie des Kosmos und der auf Gegensätzen beruhenden Einheit fußt, dass die Hässlichkeit der Sünde durch die nachfolgende Strafe in Schönheit verwandelt werde.[616] Die eigentliche Schönheit sei erst im Hinblick auf das Jenseits zu beurteilen und könne auf Erden noch als hässlich erscheinen. Das beste Beispiel dafür sei der Kreuzestod Christi:

> *„Die ‚Unförmigkeit'/Häßlichkeit Christi formt dich. Wenn jener nämlich nicht hätte häßlich sein wollen, hättest du die ehedem [d. h. mit dem Sündenfall] verlorene (schöne) Form nicht zurückerhalten. Er hing nämlich häßlich am Kreuz, aber seine Häßlichkeit war unsere Schönheit.*"[617]

Augustinus gründete die christliche Rechtfertigung des Hässlichen letztlich auf der Passion Christi als Ur- und Vorbild christlicher Hingabe, Demut und Erniedrigung und ließ dem Hässlichen dadurch eine zuvor unbekannte Sinngebung zuteilwerden. Sie eröffnete die Möglichkeit, dass etwas in hässlicher Gestalt erscheint und doch von seelischer Schönheit ist.[618] Die Schönheit, so heißt es bei Augustinus in Psalm 64, 8, erblicke man im inneren Sinn; denn wenn es eine derartige Schönheit nicht gäbe, wodurch wäre dann der Greis liebenswert? Seine physische Erscheinung vermöge ja die Augen nicht zu erfreuen: die gekrümmten Glieder, die runzlige Stirn, das weißliche Haar, die von Klagen erfüllte Schwächlichkeit; ebenso wenig die Ohren, sobald er aus zahnlosem Munde gebrochene Worte hervorbringe.[619]
„Wenn er aber gerecht ist", fährt Augustinus fort,

> *„wenn er nicht fremdes Gut begehrt, wenn er Bedürftigen schenkt, was er besitzt, wenn er vernünftige Weisungen gibt, wenn er die rechte Einsicht hat, wenn sein Glauben ohne Fehl ist, wenn er nicht ansteht, für das Bekenntnis der Wahrheit sogar die gekrümmten Glieder hinzugeben (viele Märtyrer waren ja Greise): Weshalb lieben wir ihn? Welchen Vorzug bemerken unsere leiblichen Augen an ihm? Keinen. Es gibt also eine Schönheit der Gerechtigkeit, die wir*

---

[615] JAUß 1968, S. 587.
[616] Ebd. S. 587.
[617] „Deformitas Christi te format. Ille enim si ddeformis esse noluisset, tu formam quam perdidisti non recipisses. Pendebat enim in cruce deformis, sed deformitas illius pulchrito nostra erat." Augustinus, Sermones, XXVII, 6. Zitiert nach PFISTERER, Ulrich: Donatello und die Entdeckung der Stile. 1430 – 1445, München 2002, S. 471.
[618] JAUß 1968, S. 584.
[619] Ebd. S. 588.

mit dem inneren Auge wahrnehmen, die wir lieben und die uns entflammt; […]“[620]

Mit dem Sühnetod Christi erhält das gesamte menschliche Leben mit seinen negativen Seiten wie Leiden, Altern und Tod demnach ein neues, positives Vorzeichen in der letztlich Erlösung versprechenden Nachfolge Christi.[621]

Gerade die Altersgebrechlichkeit konnte sich nach christlicher Überzeugung segensreich für den Menschen auswirken, da sie neben der Christusnachfolge weiteren Gewinn versprach. Ambrosius formulierte pragmatisch, dass Hinfälligkeit und Krankheit das mit Misstrauen betrachtete, das begehrliche und begehrende Fleisch schwächten und folglich Sünden durch Verminderung der Gelegenheit zur Sünde verhinderten.[622] Jedoch gelte das altersbedingte Nachlassen der Leidenschaft erst dann als Verdienst, wenn es nicht nur naturbedingt sei, sondern auch die Errungenschaft einer aktiven Auseinandersetzung.[623] Erst das bewusste Nein in der Abkehr von allem Materiellen unter der Zielsetzung menschlicher Vollkommenheit erreiche eine moralische Qualität, wobei das Alter als ein wichtiges Korrektiv gegen die stets drohende Prädominanz des Körpers galt.[624] Dieser Antagonismus von Geist und Körper mit seiner Abkehr von allem Materiellen und Fleischlichen in der Nachfolge Christi fand im Christentum seine Hauptausprägung im Gedanken der Askese. So war der Heilige der ersten christlichen Jahrhunderte ein Mann, der den eigenen Körper durch Fasten und das Abtöten seiner Begierden gebändigt hatte.

---

[620] „Si nulla est pulchritudo justitiae, unde amatur justus senex? Quid affert in corpore, quod oculus delectet? […] Tamen si justus est, si alienum non concupiscit, si de suo quod habet erogat indigentibus, si bene monet et recte sapit, si integre credit, si paratus est pro fide veritatis etiam ipsa confracta membra impendere (multi enim martyres etiam sense) unde illum amamus, quid in eo bonum videmus oculis carneis? Nihil. Quaedam ergo est pulchritudo justitiae, quam videmus oculis cordis, et amamus, et exardescimus.” Augustinus: Enarr. in Psalm. 64, 8; cf. 33, S. II 15. Zitiert nach JAUß 1968, S. 588 u. SCARAMELLI, Giovanni B.: Anleitung zur Ascese, Bd. 3, Regensburg 1854, S. 52.

[621] „Noli timere ne proiciaris in infirmitate, in ista senectute. Quid enim, Dominus tuus non est infirmatus in cruce? […]/ Quid times ne derelinquat te, ne abiciat in tempus senectutis, cum defecerit virtus tua? Immo tunc in te erit virtus eius, quando defecerit virtus tua” In Psalm. 70, S. 1, 11. Zitiert nach DÖNNI 1996, S. 67.

[622] „Aegritudo enim carnis peccatum repellit, luxuria autem carnis culpam adolet“ Ambr. Paen. 1,13, 63; CSEL 73, 149. Zitiert nach DÖNNI 1996, S. 68.

[623] „Bona senectus, non vitae longaevitate inbecilla ad usum, sed maturitate virtutis ad martyrium praeparata; quae lasciviam corporalium reprimat voluptatum nec indulgeat cupiditatibus, dulcia quaeque declinet, speciosa non adpetat […]”. Ambr. in Luc. 10, 177; CSEL 14, 397. Zitiert nach DÖNNI 1996, S. 152.

[624] Insbesondere Paulus beeinflusste durch seine kurze Zusammenfassung dieses Antagonismus von Geist und Körper die folgenden Jahrhunderte wesentlich. In Rom. 7, 14 – 19 hält er Folgendes fest: „Caro enim concubiscit adversus Spiritum, Spiritus autem carnem.“ Der Mensch werde dann im Geiste neu geboren, wenn er sich von den „Fesseln des Fleisches“ zu lösen vermag. Zitiert nach DÖNNI 1996, S. 150, 152.

Sein Sieg über die Materie garantierte zugleich die Macht über die Dämonen und die dunklen Kräfte des Bösen. Dieses Streben verwies die „cupiditas“ in ihre Schranken, zehrte den Körper des Heiligen aus und transformierte sein Fleisch in das transparente Behältnis einer erleuchteten Seele.[625] Auf dem Königsweg der Christusnachfolge, dem Ertragen von Leid und Schmerz unter materiellem und physischem Verzicht, findet sich die christliche Vorstellung des Alters folglich ins Konzept der Askese integriert. Die wesenhafte Positivierung des eigentlich Negativen, des von Leid geprägten, ausgemergelten Körpers, beschert dem von Altersgebrechen heimgesuchten Körper den entscheidenden neuen Sinn. Das Alter in seiner biologischen Bedingtheit wird so letztlich zum „Bonum“.[626]

Für die bildlichen Darstellungen bedeutete dies, dass der Fokus nun fortan weniger auf der Darstellung des bereits in den Himmel eingegangenen Heiligenkörpers lag, sondern auf der des Körpers, der auf dem Weg dorthin war. Somit deckten diese Bilder eine weitere Bildfunktion ab: Sie waren nicht nur mnemonisch, d.h., sie erinnerten und vergegenwärtigten, sondern verfolgten durch ihre Betonung des leidenden, gebrechlichen Körpers auch eine didaktische Absicht, die sie in einem appellativen Sinn zur Anschauung brachten. Es stand weniger die vermittelnde Funktion des „schönen Heiligen“, der sich nahe Gott bereits im Himmel befindet, im Vordergrund, als vielmehr die Historie und das zum Nacheifern verleitende Affektive.[627] Gefördert durch die historischen Umstände gegenreformatorischer Bestrebungen fanden die frühchristlichen Idealvorstellungen von Heiligkeit so von den unzähligen Darstellungen von Eremiten und heiligen Wüstenmönchen auch Eingang in die bildnishaften Darstellungen der neuen Heiligen.

Wie an der Verschärfung der asketischen Elemente in der Physiognomie des heiligen Bernardino in Johann Heinrich Löfflers Kupferstich vom Beginn des 17. Jahrhunderts zu erkennen ist, galt dabei der Authentizität der Züge des Dargestellten nicht unbedingt oberste Priorität. Wenngleich sich diese Bilder an den individuellen Zügen der Dargestellten orientierten, galt es vorrangig, dem Ideal des asketischen Reformers, der über Abstinenz und körperliches Leid zu Christus

[625] DÖNNI 1996, S. 150; CASTELLI 2001, S. 85.
[626] DÖNNI 1996, S. 239.
[627] VON CARAVAGGIO BIS POUSSIN. Europäische Barockmalerei aus der Eremitage in St. Petersburg (Ausstk.), hrsg. v. Ekaterina Derjabina/T. Kustodieva, Ostfildern-Ruit 1997, S. 30.

findet, zur Nachahmung zu verhelfen.[628] Die davon geprägten Züge des gealterten Heiligen, originär abgeformt in dessen Totenmaske, waren so zugleich Tugendbeweis wie auch Verweis auf dessen Übergang zum erstrebten ewigen Leben. An dieser Schwelle führte die Wiedergabe der individuellen Physiognomie in der Effigies zwangsläufig zu einer Doppeldeutigkeit und einem Widerspruch, die der Darstellung eines Heiligenkörpers im Bild immer eigen sind: Die Präsenz durch Darstellung trägt immer auch den Verweis auf Absenz in sich. Indem sie den natürlichen Körper und mit ihm Tod und Verfall zeigt, hält sie zugleich eine zweite Realität wach. Sie zeigte das ewige Leben sowohl vor als auch nach dem Tod, wie es nur dem privilegierten, heiligen Körper eigen ist, dessen Lebendigkeit nicht mit dem Tod endet, sondern sofort mit seiner nie gestorbenen Seele in den Auferstehungsleib übergeht.[629] Im „Gottesstaat" diskutierte Augustinus im Hinblick auf die Auferstehung die irdische Hässlichkeit und insbesondere die der entstellten Körper der Heiligen:

> *„Wir möchten gern in jenem Reiche an den Leibern der seligen Märtyrer die Narben der Wunden sehen, die sie um des Namens Christi willen erlitten […]. Denn sie verunstalten nicht, sondern verleihen Würde und lassen eine Schönheit erstrahlen, die, obschon am Leibe, doch eine Schönheit nicht des Leibes, sondern der Tugend ist."*[630]

Gerade die „deformitas" der heiligen Körper erstrahle so im Jenseits als „virtutis pulchritudo" und verweise auf die Schönheit des Heiligen im Himmel.[631] Letztendlich treffen so in den naturnahen „wahren Abbildern" der neuen Heiligen weniger gegensätzliche, als vielmehr komplementäre Konzepte des Heiligen aufeinander, die, im Quattrocento bereits existent, durch die gegenreformatorische Bildpolitik neue Aktualität erhielten.

---

[628] KAT. HEILIGENPORTRÄTS, S. 4.
[629] MAREK 2009, S. 218.
[630] „[…] unde et augustinus dicit, in xxii de civ. dei, quod fortassis in illo regno in corporibus martyrum videbimus vulnerum cicatrices quae pro christi nomine pertulerunt, non enim deformitas in eis, sed dignitas erit; et quaedam, quamvis in corpore, non corporis, sed virtutis pulchritudo fulgebit." Augustinus, De civitate Dei, 22, 19, bei Thomas von Aquin, Summa Theologiae, IIIa, qu54, ar4; Hier zitiert nach PFISTERER 2002, S. 472.
[631] Ebd. S. 471.

2. Zurück zum typisierten Idealbild

2.1. Selektive und idealisierende Tendenzen in der Lehre der Ähnlichkeitsrelation bei Federico Zuccari, Giovanni Paolo Lomazzo, Gian Domenico Ottonelli und Pietro da Cortona

Wie in IV.1.1. deutlich wurde, kann Gabriele Paleotti als Vertreter eines eng gesteckten Verständnisses von Naturnachahmung verstanden werden, der Vorstößen in Richtung einer Fiktionalisierung der Kunst, gerade im Hinblick auf das Sakralbild, entschieden entgegentrat. Ein semiotischer Umweg erlaubt es Paleotti, sich diesem für die Kunsttheorie zentralen Begriff abseits der gängigen Bestimmungen zu nähern und seinen spezifischen Nachahmungsbegriff gegenüber anderen Konzeptionen von Mimesis und „Imitatio" zu positionieren. Unter Nachahmung versteht Paleotti die „similitudine della verità", die exakte, direkte Nachahmung der Form des „wahren Ähnlichen" inklusive aller „angeborene[n] oder zufällige[n] Fehler".[632]

Im Kontext des „Disegno" in II.4.4. wurde bereits darauf hingewiesen, dass die reine Nachahmung der Natur, wie Paleotti sie ihm Sinn hatte, von einigen Künstlern jedoch als ungenügende Zielvorgabe für die Künste verstanden wurde. In ihrer Vorstellung mangelt es der sichtbaren Natur, die sie nur als Epiphänomen einer weit mehr umfassenden Natur begriffen, in ihrer Erscheinungshaftigkeit an Vollkommenheit und Schönheit.[633] So wurde auch der Künstler von ihnen nicht nur als ein gestaltender, sondern vor allem ein erkennender aufgefasst. Er kann demnach hinter der Fassade der sichtbaren Einzeldinge der Natur deren grundlegende Ordnungsprinzipien und Wirkungsmechanismen erfassen und zur Anschauung bringen.[634] Dieser Gedanke, der sich im Hinblick auf die Wirklichkeitsnachahmung als dem Paleottis diametral entgegengesetzt bezeichnen lässt, wurde gegen Ende des 16. und in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts von bedeutenden Kunsttheoretikern weitergeführt. Sie griffen dabei sowohl auf das im

[632] Siehe IV.1.1. und Paleotti, Gabriele: Discorso intorno alle immagini sacre e profane, Lib. II, Kap. XXV, XXI. Vgl. auch BAADER 1999, S. 304; 306 Anm. 5; STEINEMANN 2006.
[633] STEINEMANN 2006, S. 92.
[634] Ebd. S. 92.

Wesentlichen aristotelisch geprägte System der mittelalterlichen Scholastik als auch den wiederbelebten Neoplatonismus zurück.[635]

Dies deutete sich bereits im theoretischen Verständnis des Malers und Kunsttheoretikers Federico Zuccari an, der diese hinter dem Begriff des „Disegno" verborgene Vorstellung der mimetischen Annäherung an die visuell erfahrbare Welt in seinem 1607 in Turin veröffentlichten Traktat „L'Idea de' scultori, pittori e architetti" präzisierte.[636] Zuccari ging im Sinne dieser Idee seiner Zeit und der aristotelisch-hochscholastischen Strömung zunächst davon aus, dass alles, was in einem Werk offenbar werden soll, im Geiste des Künstlers vorgebildet sein müsse. Diese geistige Vorstellung bezeichnete er als „Disegno interno" oder „Idea", während er die praktisch-künstlerische Darstellung „Disegno esterno" nannte. Daraus ergab sich eine Einteilung der Schrift Zuccaris in zwei Bücher: Während auf der einen Seite die praktische Ausführung der sichtbaren Form in Farben, Holz, Stein und anderen Materialien im Mittelpunkt steht, steht auf der anderen die Idee als „forma spirituale", die der Intellekt bildet und in der er die Natur erkennt, im Fokus.[637] Diese innere Zeichnung oder Idee, die der Ausführung vorangeht, könne im Geiste des Menschen nur deshalb erzeugt werden, so Zuccari, weil Gott ihm die Fähigkeit dazu verliehen habe. Im Grunde sei die menschliche Idee ein Funke des Urbildes, nach dessen Muster Gott die Welt erschaffen habe.[638] Indem der menschliche Intellekt kraft seines Anteils an der Ideen bildenden Fähigkeit Gottes und seiner Ähnlichkeit mit dem göttlichen Geiste die Fähigkeit besitze, in sich die „forme spirituali" aller geschaffenen Dinge hervorzubringen und diese auf die Materie zu übertragen, bestände zwischen dem Verfahren des Kunstwerke schaffenden Menschen und dem Verfahren der die Wirklichkeit schaffenden Natur eine Übereinstimmung. Diese erlaube es dem Künstler, einer objektiven Entsprechung zwischen seinen Produkten und denen der Natur gewiss zu sein:[639] „Der Grund dafür, daß die Kunst die Natur nachahmt", so heißt es bei Zuccari, „bestehe darin, daß die innere künstlerische Vorstellung und daher die Kunst, bei

[635] PANOFSKY, Erwin: Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie, Leipzig et al. 1924, S. 46.
[636] HANSMANN, Martina: Zur Kunstliteratur des Seicento in Rom. Theorie und Praxis im Dialog. In: VON CARAVAGGIO BIS POUSSIN. Europäische Barockmalerei aus der Eremitage in St. Petersburg (Ausstk.), hrsg. v. Ekaterina Derjabina/T. Kustodieva, Ostfildern-Ruit 1997, S. 39.
[637] PANOFSKY 1924, S. 47f.
[638] Ebd. S. 48.
[639] Ebd. S. 49.

der Hervorbringung der künstlerischen Dinge in eben derselben Weise vorgeht wie die Natur selbst.“[640]

Zuccaris Begriff von Naturstudium und -nachahmung ist somit ein vollkommen anderer als der Paleottis. Nur die schönsten Dinge solle der Künstler so getreu wie möglich abbilden, da sie als Beleg und zur Klärung der idealen Vorstellung dienen, deren Ursprung göttlicher Natur sei. In einem selektierenden und idealisierenden Abstraktionsprozess müsse sich der Künstler von den ästhetischen Unregelmäßigkeiten der Natur lösen. Nur in weitgehender Unabhängigkeit von den Erfahrungen des Realen kann er Zuccari zufolge eine dem höheren Prinzip folgende Schönheit hervorbringen. Hierzu sei er insbesondere auf seine Vorstellungskraft wie auch vorgegebene „Concetti“ und Bildmuster angewiesen.[641] Angeregt durch den göttlichen Impuls und die Beobachtung der sichtbaren Welt schäle sich jene ideale Vorstellung heraus, wonach der Künstler durch den künstlerischen Nachahmungsprozess, die Auswahl und die Idealisierung sein Werk formt. Indem die natürliche Materie dadurch letztendlich lediglich ein Substrat darstellt, das sich nach der Absicht des Künstlers formen lässt, grenzte sich Zuccari von dem Vorgehen ab, die Malerei primär als „imitazione della natura“ zu definieren, und verwies die wirklichkeitsbezogene Empirie auf einen niederen Rang.[642]

In seiner Erörterung der künstlerischen „Idea“ konnte Zuccari auf Giovanni Paolo Lomazzos zweites, platonisch gefärbtes Traktat „Idea del tempio della pittura“ von 1590 zurückgreifen. Lomazzo hatte darin die Malerei bereits mit einem autonomen, wenngleich nach Naturgesetzen funktionierenden Kosmos verglichen. Damit verbunden war auch bei Lomazzo der Wandel des „imitatio“-Begriffs. Auch er unterschied ausdrücklich zwischen einer naturgetreuen Wiedergabe und einem nach Naturgesetzen operierenden Empfinden. In aristotelisch-scholastischer Tradition sollte die Natur nicht in ihrem unvollkommenen Zustand abgebildet werden, sondern so, wie sie sein sollte. So heißt es bei Lomazzo zur menschlichen Proportion wie folgt:

---

[640] „La ragione poi, perchè l‘arte imiti la Natura è, perchè il Disegno interno artificiale e l‘arte istessa si muovono ad operare nella produzione delle cose artificiali al modo, che opera la Natura istessa.” Zucchari, Federico: L‘Idea de‘ scultori, pittori e architetti, Turin 1607, I, 10. Zitiert nach PANOFSKY 1924, S. 49f; Anm. 210.
[641] HANSMANN 1997, S. 39f.
[642] Ebd. S. 39f.

„[…]. Und dies ist die Methode und die kluge Anweisung, die der Maler nicht nur in diesem Bereich einhalten muss, sondern auch in allen anderen Bereichen, […], indem er nachhilft und die Fehler der Natur mithilfe der Kunst ausgleicht.“[643]

Der Künstler solle so auch im Bildnis „den Fehler der Natur umsichtig mit dem Schleier der Kunst verdeck[en]“. [644] Auch Lomazzo verstand so unter dem Begriff der Naturnachahmung oder „imitatio“ letztendlich eine Auslese der schönsten Aspekte der Natur.

Neben den theoretischen Abhandlungen zahlreicher weiterer Künstler wie Vincenzo Danti oder Lodovico Dolce stand zu jener Zeit vor allem das 1652 in Florenz erschienene Traktat „Della pittura e scultura. Uso et abuso loro“ des Jesuiten Gian Domenico Ottonelli und des Malers Pietro da Cortona ganz im Zeichen dieses Naturverständnisses.[645] Wie der Titel anzeigt, beschäftigt es sich in der Tradition der gegenreformatorischen Schriften zur Kunst mit dem rechten Gebrauch der bildenden Künste und spannt als eines der letzten Traktate noch einmal den Bogen zu Paleottis berühmtem „Discorso Intorno“.[646] So, wie Paleotti die Ziele und die Wirkung von Bildern bereits an der Rhetorik gemessen hatte, hoben auch Ottonelli und Cortona im ersten Kapitel ihres Traktats das rhetorische Potenzial der Kunst hervor, wobei sie den Bildern einen noch größeren Einfluss auf die innere Natur des Menschen zusprachen.[647] Sie gingen davon aus, dass der Betrachter den Bildern geradezu passiv ausgeliefert sei. In einem graduellen Prozess würden sich die Bilder gemäß ihrer Vorstellung aller drei seelischen Vermögen des Menschen, des Intellekts, des Willens und des Gedächtnisses

---

[643] „E questo è il metodo e l‘ordine di prudenza il quale non solo si deve osservare in questa parte, ma in tutte quante le altre, […], aiutando e supplendo i difetti de la natura con l‘arte.“ LOMAZZO 1973, S. 37. Vgl. auch MANEGOLD, Cornelia: Wahrnehmung – Bild – Gedächtnis. Studien zur Rezeption der aristotelischen Gedächtnistheorie in den kunsttheoretischen Schriften des Giovanni Paolo Lomazzo, Hildesheim et al. 2004, S. 143.

[644] „[…] che ‘l difetto de la natura si cuopra accortamente co‘l velo de l‘arte”. LOMAZZO 1973, S. 37. Vgl. MANEGOLD 2004, S. 143.

[645] Siehe hierzu insbesondere OY-MARRA, Elisabeth: Das Verhältnis von Kunst und Natur im Traktat von Gian Domenico Ottonelli und Pietro da Cortona. Della pittura e scultura. Uso et abuso loro. In: Künste und Natur in Diskursen der Frühen Neuzeit, hrsg. v. Hartmut LAUFHÜTTE, Bd. 1, Wiesbaden 2000, S. 433-444.
Vincenzo Danti und Lodovico Dolce griffen dieses Naturverständnis ähnlich auf. Auch Dolce stellte fest, die Kunst solle die Natur nicht nur nachahmen, sondern an Schönheit übertreffen, besonders bei der Darstellung des menschlichen Körpers. Vgl. IRLE, Klaus: Der Ruhm der Bienen. Das Nachahmungsprinzip der italienischen Malerei von Raffael bis Rubens, Münster et al. 1997, S. 42.

[646] OY-MARRA 2000, S. 433.

[647] Ebd. S. 435f.

bemächtigen.[648] Als „Wettstreiterin“ mit der Natur komme der Malerei somit eine besondere Rolle zu. Ausgehend von ihrer Fähigkeit, die Natur genau abzubilden, besitze sie die Macht des „inganno“, der Täuschung des Betrachters, die „über die abbildende Macht der Malerei“ „sieg[e]“.[649] An zahlreichen Stellen des Traktates hoben sie die Bedeutung des Naturstudiums für die Praxis des Künstlers hervor. Angelehnt an Lomazzo und Zuccari betonten die Autoren hierbei, dass das Studium der Natur vor allem von der Einsicht in die Unvollkommenheit dieser geleitet sein müsse.[650] Deshalb müsse es die Aufgabe des Künstlers sein, die Natur zu verbessern. [651] In diesem Sinne solle das Naturstudium der Erkenntnis der wahren Naturschönheit dienen, die der Künstler erst aus den verschiedenen unvollkommenen Erscheinungsformen herausfiltern müsse.

Diese Vorstellung von der Aufgabe des Künstlers, im Kunstwerk nicht nur die empirische Erscheinung der Natur, sondern vielmehr eine kritisch geprüfte Natur zu erschaffen, fand zu jener Zeit auch weiter Eingang in die theologische Bildargumentation und somit in die Vorstellung von der moralischen Steuerung mittels der Kunst. Ottonelli und Cortona stützten sich beispielsweise auf das zu Beginn des Jahrhunderts verfasste kunsttheoretische Traktat des aus Bologna stammenden Prälaten Giovanni Battista Agucchi, das erst nach dessen Tod 1646 in Auszügen veröffentlicht worden war.[652] Agucchi hatte sich in dieser Streitfrage nach dem Verhältnis zwischen Naturnachahmung und Idealisierung ähnlich positioniert. In einer Argumentation, die die Entwicklung der Malerei zur „Perfettione del bello“ verfolgt, schied Agucchi die Mimesis eines unmittelbar vor Augen stehenden Naturvorbildes von einer höheren Schönheitsvorstellung. Einige, so schreibt Agucchi, hätten sich mit ihrem Verständnis höher hinaufgewagt und sich eine Vorstellung von der Außerordentlichkeit und Perfektion der in der Natur angelegten Schönheit verschafft, die sich jedoch nicht in einem einzigen Subjekt

[648] OY-MARRA 2000, S. 436.
[649] „[…] nell‘ altrui inganno trionfa la forza rappresentatrice della pittura“. OTTONELLI, Giovan Domenico/DA CORTONA, P.: Trattato della pittura e scultura. Uso et abuso loro, hrsg. v. Vittorio Casale. Nachdruck der Ausgabe von 1652, Rom 1973, S. 23. Zitiert nach OY-MARRA 2000, S. 436.
[650] „[…] et avverta, che circa il modo di ritrarre al naturale, non si approva per buono ogni naturale, quasi che la natura non erri mai nel fare le sue bellezze.“ OTTONELLI u. DA CORTONA 1973, S. 238. Zitiert nach OY-MARRA 2000, S. 437.
[651] „[…] & in caso che le faccia e abbia fatte men perfette può il pittore, e deve con la sua diligenza, e modo aiutarla.“ OTTONELLI u. DA CORTONA 1973, S. 238. Zitiert nach OY-MARRA 2000, S. 437.
[652] OY-MARRA 2000, S. 438.

verwirklicht fänden.[653] „Und deshalb sammel[te]n sie [die Künstler] die auf viele Einzeldinge verteilte Schönheit und verein[t]en sie durch ihr feines Urteil und mach[t]en die Dinge nicht wie sie sind, sondern wie sie sein sollten.“[654]

Auch Franciscus Junius teilte in seiner Schrift „The Painting of the Ancients“ von 1638 diese Auffassung. Junius betrachtete das Studium der Natur allerdings zunächst als einen Erkenntnisprozess, den er in neun Stufen präzise beschrieb.[655] Dabei betonte er das Verlangen nach Wissen als Voraussetzung für das Studium der Natur. Der Künstler müsse vom „desire of knowledge“ und dem „delight in this desire“ geleitet werden.[656] Dieses Verlangen nach Wissen und Erkenntnis als Leitfaden des Naturstudiums lag Ottonelli, Cortona und Agucchi jedoch fern, da aufgrund der Unvollkommenheit der Natur deren Studium zahlreiche Gefahren für die Reinheit der menschlichen Seele berge.[657] Letzere sei immer dann gefährdet, wenn die sexuelle Vorstellungswelt angesprochen werde. Die Autoren versuchten allerdings nicht, wie einige Werke der gegenreformatorischen Literatur, die Gefährdung des Menschen durch eine Klassifikation unzüchtiger Sujets aufzuzeigen, sondern gingen den drohenden Gefahren im Rezeptionsprozess des Betrachters nach. Sie stellten fest, dass auch der Künstler im Schaffensprozess zunächst zum Betrachter werde, der mehr als jeder andere darum bemüht sein müsse, seine Seele von sündigen Gedanken reinzuhalten.[658] Am Beispiel der Diskussion um die Frage, ob ein Künstler beim Studium eines Frauenaktes sündige oder nicht, machten die Autoren, allen voran bereits Gabriele Paleotti, auf die Versuchung der Seele des Künstlers aufmerksam, die deshalb so groß sei, weil er nicht umhinkönne, beim Porträtieren seines Modells alle Details aufs Genaueste zu

---

[653] „Ma altri s‘inalzano più in alto con l‘ intendimento, e comprendono nella loro idea l‘eccellenza del bello e del perfetto, che vorebbe fare la natura , anchorè ella non l´eseguisca in un sol soggetto.” Agucchi, Giovan Battista: Trattato della Pittura, Rom 1646. Zitiert nach OY-MARRA 2000, S. 438.

[654] „[…] vanno raccogliendo le bellezze sparse in molti, e l‘uniscono insieme con finezza di giuditio, e fanno le cose non come sono, ma come essser dovrebbero.” Agucchi, Giovan Battista: Trattato della Pittura, Rom 1646. Zitiert nach OY-MARRA 2000, S. 438.

[655] OY-MARRA 2000, S. 438.

[656] „The first degree is, that wee desire knowledge: the second, that we delight in this desire: the third, that we doe eagerly follow the thing wee thus delight in: the fourth that wee doe apprehend the thing followed: the fift that wee remember what we once apprehended; the sixt that wee doe invent somediscerne our inventions: the eight, that wee choose the best of those things we have judged and discerned: the ninth, that wee doe well expresse the things well chosen.” JUNIUS 1991, S. 22. Vgl. OY-MARRA 2000, S. 439.

[657] OY-MARRA 2000, S. 439.

[658] Ebd. S. 439.

betrachten.[659] Wer eine nackte Frau male, solle genau darauf achten, was er vorher, nachher oder während des Malens in seiner Seele empfinde, und brauche keine weiteren Beweise für diese Gefahr der Versuchung.[660] Als Schutz vor diesem schädlichen Aspekt der Natur wird schließlich empfohlen, sich einer solchen Situation gar nicht erst auszusetzen und die Wahrnehmung schlicht zu verweigern. Nach der Vorstellung von Ottonelli und Cortona habe es ein Künstler generell nicht nötig, sein Können anhand unzüchtiger Darstellungen zu beweisen, und würde als wahrer christlicher Künstler durch eine selektive Motivwahl gar nicht erst in die Verlegenheit kommen, eine nackte Frau – etwa in Gestalt einer Venus – darzustellen.[661]

Neben solchen Tücken des Naturstudiums könne aber auch die Nachahmung künstlerischer Vorbilder zum Problem werden. Die Autoren forderten deshalb ein selektives, von Verdrängung bestimmtes Verhältnis nicht nur zur Welt der natürlichen Erscheinungen, sondern auch zur Geschichte der Kunst. In ihren Empfehlungen an die Auftraggeber wird dies fassbar. So wird schon bei Paleotti berichtet, dass Kardinal Berlingerio Gessi ein Bild Tizians besessen habe, das eine unzüchtige Venus und einen Cupido darstellte. Da der Kardinal es nicht verantworten konnte, dieses Bild in seinem Hause aufzuhängen, ließ er die Venus aus dem Bild herausschneiden.[662] Mit dem Hinweis darauf, dass Pietro da Cortona im Bildfragment dennoch auf den ersten Blick die Hand Tizians erkannt habe, werden alle Einwände bezüglich einer möglichen ästhetischen Wertminderung aus dem Weg geräumt. Indem Paleotti und die nachfolgenden Autoren das vom urteilenden Auge bestimmte Prinzip des selektiven Naturstudiums auf die Auswahl der nachahmungswürdigen Meisterwerke übertrugen, appellierten sie an das

[659] „[…] deve l'applicar l'animo e la consideratione a ciascuna parte, e imprimersela molto bene nell'immaginatione con atti e riflessioni anche frequentate, e moltiplicate." Paleotti, Gabriele: Discorso intorno alle immagini sacre e profane, Bologna 1582. Zitiert nach OY-MARRA 2000, S. 439.
[660] „Chi dipinge ignuda donna, consideri ciò, che avanti o dopo, o nell'atto del dipingere sperimenta nell'animo, e credo non havrà bisogno d'altra prova intorno al pericolo di tentazione contro la sua purità." OTTONELLI u. DA CORTONA 1973, S. 142. Zitiert nach OY-MARRA 2000, S. 439f.
[661] OY-MARRA 2000, S. 440.
[662] „[…] si tagli la tavola, e si levi la parte tutta, ove dipinta si vede l'impudica Venere; e so tolga affatto la figura, che se bene è molto bella, e anche con la beltà molto scandalosa." Paleotti, Gabriele: Discorso intorno alle immagini sacre e profane, Bologna 1582. Zitiert nach OY-MARRA 2000, S. 440.

Urteilsvermögen des Künstlers, mit Hilfe dessen er schädliche und unschädliche Aspekte bedeutender Kunstwerke unterscheiden möge.[663]

Ausgehend von der Idee des „Disegno" ist das Verhältnis von Natur und Kunst somit in vielen späteren, posttridentinischen Kunsttraktaten von der Vorstellung einer unvollkommenen Natur geprägt, die nur in der Kunst eine graduelle Vollendung erfahren kann. Während diese aus der Kunsttheorie entlehnte Vorstellung zunächst ausschließlich ästhetische Bedeutung besitzt, erfuhr sie in den theologisch geprägten Traktaten auch eine moralische Umdeutung. Der Kunst wurde nicht mehr nur die Aufgabe zugewiesen, dem Betrachter eine Idee von der wahren Naturschönheit zu vermitteln, sondern auch, mittels einer kritisch-moralischen Selektion eine zweite, von allem Unperfekten geläuterte keusche Natur zu erschaffen.[664] Dadurch war eine Alternative zu Paleottis Nachahmungsbegriff gefunden, nach dem nur eine naturnahe und damit wahre künstlerische Darstellung dem Stand des unvollkommenen Menschen in der Natur entsprechen könne und jede Idealisierung in unerlaubter Weise auf den Zustand der Gnade verweisen müsse.[665] Durch diese Erweiterung des Begriffs der „Imitatio" von der getreuen Naturnachahmung zur Perfektionierung der nachgeahmten Natur wurde die Kunst einer moralisch-christlichen Vorstellung unterworfen. Diese entband sie nicht nur des engen Rahmens der tridentinischen Naturnachahmungsverpflichtung, sondern gebot ihr auch die Vervollkommnung der von Zufälligkeit und Mängeln geprägten Naturerscheinung.[666]

---

[663] „[…] chi vuole imitar i celebri Professori esprimer deve le perfettioni dell'opere loro, e lasciar l'imperfettioni di qualche immodestia, che si veda." Paleotti, Gabriele: Discorso intorno alle immagini sacre e profane, Bologna 1582. Zitiert nach OY-MARRA 2000, S. 440.

[664] OY-MARRA 2000, S. 442.

[665] BAADER 1999, S. 304f. Paleotti warnte eindringlich davor, dass es ein Irrtum der Maler bei der Heiligendarstellung sei, wenn sie dem Gebot der Naturnachahmung zuwiderhandelten. Wenn die Künstler „Bilder von Heiligen malen, die sehr enthaltsam waren und sich mit Fasten und mit Tränen kasteit haben, wo wir sie mit ausgezehrten und entkräfteten Gesichtern gestalten müßten, stellen sie sie mit verweichlichtem und stolzem Gesicht [con viso morbido et altiero] dar." Paleotti, Gabriele: Discorso intorno alle immagini sacre e profane, Bologna 1582. Zitiert nach BAROCCHI 1961, S. 502. Vgl. auch CASTELLI 2001, S. 91.

[666] STEINEMANN 2006, S. 97.

2.2. Vom naturnahen Bildnis zum stilisierten Idealbild

Vor diesem theologisch-kunsttheoretischen Hintergrund basierte das Heiligenbild jener Zeit auf zwei Zielsetzungen: Zum einen sollte es den Heiligen in seiner menschlichen Erscheinung möglichst naturnah wiedergeben und zum anderen sollte diese Darstellung durch Idealisierung gefiltert werden. Für den Künstler galt es, einen Kompromiss zwischen naturnaher Alterserfassung und idealisierender Korrektur der Natur zu finden. Als besonders gelungen fand sich diese Synthese in den Augen der Zeitgenossen in den späteren Werken Guido Renis wieder. Giovanni Pietro Bellori stellte in seinem Vortrag „L'idea del pittore dello scultore et del' architetto", den er 1664 in der Accademia di S. Luca in Rom hielt, Renis Konformität mit dieser Kunstauffassung prominent heraus.[667]
In diesem Vortrag, dem Bellori bewusst das Gewicht gesetzgeberischer Ästhetik verlieh, führte er Reni als glänzendes Beispiel für das „richtige" mimetische Verhalten des Künstlers gegenüber dem Naturvorbild an und erklärte dessen Verfahren eines ausgewählten Naturstudiums mit dem Ergebnis einer synthetisch gebildeten „bella bellezza" für vorbildlich.[668] Reni kam diesen Forderungen der zeitgenössischen Kunsttheorie insbesondere beim Motiv des betagten Heiligen auf souveräne Weise nach. So galt das uneingeschränkte Lob der zeitgenössischen Kunstliteratur zu jener Zeit seiner Darstellung des reuigen Petrus, die um 1634 entstand und sich heute im Prado befindet (Abb. 82).[669] Basierend auf Matthäus 26, 69 – 75 liegt der ikonologische Gehalt der Thematik im Verweis auf die Notwendigkeit der Reue und das Sakrament der Beichte, das von den Reformatoren aus dem Katalog der Gnadenmittel eliminiert worden war und im Seicento zu einem der zentralen Themen der gegenreformatorischen Bildwelt avancierte.[670] In Renis Werk wird die Thematik durch das nahsichtige Bildmotiv unmittelbar angesprochen. Der Bildausschnitt ist stark verengt und zeigt den Heiligen überlebensgroß als monumentale Einzelfigur vor dunklem Hintergrund. In einen

[667] SCHMIDT-LINSENHOFF, Viktoria: Guidos Grazie. Rezeptionsgeschichte und Rezeptionsästhetik. In: GUIDO RENI UND EUROPA. Ruhm und Nachruhm (Ausstk.), hrsg. v. Sybille Ebert-Schifferer/A. Emiliani/E. Schleier, Frankfurt am Main 1988, S. 62.
[668] Ebd. S. 62.
[669] Das Gegenstück ist ein Gemälde des heiligen Paulus mit den gleichen Maßen, das sich ebenfalls im Prado befindet. Zahlreiche Darstellungen sorgfältig am Modell studierter Greisenköpfe durchziehen Renis gesamtes Œuvre und dienen heute noch als Vorlagen der Devotionalienindustrie.
[670] KAT. VON CARAVAGGIO BIS POUSSIN, S. 30.

Mantel gehüllt, sind der Oberkörper und der Kopf der Figur zentral in das ovale Bildfeld gesetzt. Den Kopf hat der greise Heilige auf seinen rechten Arm gestützt. Mit seiner linken Hand greift er sich ergriffen an die Brust.

Im Antlitz und am Hals der Figur wird in dieser starken Nahsicht Renis gelungene Synthese sichtbar. Zunächst fällt auf, wie der Maler die Merkmale des gealterten Antlitzes und Körpers naturnah aufgriff. Die dünne Haut am Hals ist faltig wiedergegeben. Sehnen und Knochen zeichnen sich durch sie ab. Im Gesicht graben sich tiefe Falten in die Stirn und um die tief eingesunkenen Augen. Ausgeprägte Nasolabialfalten rahmen den zahnlosen, leicht geöffneten Mund. Vor allem diese exakte Beobachtung und Imitation der gealterten Haut fand bei Renis Zeitgenossen Beachtung und wurde von Bellori ausdrücklich gelobt.[671] Wie aus einem Kommentar des Biografen Carlo Cesare Malvasia zu Renis Genueser „Himmelfahrt" hervorgeht, wurde Renis Naturbeobachtung des gealterten Körpers von einem genauen Studium der antiken Plastik des sterbenden Seneca gestützt. Von jener Statue, die er spätestens 1613 in der Sammlung Borghese in Rom hatte kennenlernen können, besaß Reni nachweislich eine Nachbildung, die die charakteristischen Merkmale des greisen Antlitzes mit seinen Falten wiedergibt (Abb. 83).[672] Durch seine Pinselführung löste Reni diese Naturnähe in Richtung einer abstrahierenden Verselbstständigung der Malmaterie jedoch wieder auf.[673] Durch einen lockeren, spontanen Duktus, der insbesondere am wattigen Charakter des Haares und des Bartes deutlich wird, und dem Rückgriff auf den zu jener Zeit üblichen Petrus-Typus, wie er sich auch in der charakteristischen Kopfform in Goltzius' Stich findet (Abb. 48), schafft er einen Ausgleich zwischen der unmittelbaren Ausdruckskraft des ungeschönten Altersantlitzes und einem typisierten Greis. Renis heiliger Petrus ist eine persuasive Appellfigur, die sich im Sinne von Paleottis Definition des „fine della pittura" einerseits ganz auf den

[671] „Si studiava ancora d'accomodar bene […] agl' uomini oltre i capelli e le barbe particolarmente in quelle de'vecchi, contrafacendo bene le crespe, le rughe della pelle, tanto che egli porta singular pregio non solo nella venustà giovanile, ma ancora in quelle forme che sono proprie della beltà matura, ma oltre osservava ancor sempre il naturale, ed andando per la città incontrandosi riguardava non meno l'arie delle donne e giovini belle, che quelle de'vecchi […]." BELLORI, Giovanni Pietro: Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni, Rom 1672, hrsg. v. E. Borea, Turin 1976, S. 529f. Vgl. KAT. GUIDO RENI UND EUROPA, S. 191.
[672] Ebd. S. 191.
[673] Ebd. S. 191.

Seelenausdruck konzentriert, sich andererseits von dieser Naturnähe entfernt, indem der Maler partiell eine „korrigierte“ und idealisierte Natur demonstriert.[674]

Wenngleich die Existenz der Totenmaske und die Benennung eines authentischen Bildnisses weiterhin für die Beweisführung in Kanonisationsprozessen von Bedeutung blieben, so entfernte sich die Ikonografie der neuen, gegenreformatorischen Heiligen zunehmend von der getreuen Wiedergabe der „vera effigies“. Auch bei den Heiligen, deren „wahres Abbild“ bekannt war, wurde dieses sukzessive in ein durch idealisierende und verallgemeinernde Züge gekennzeichnetes Bild überführt. Deutlich wird dies anhand der weiteren ikonografischen Entwicklung im Bildkult um Filippo Neri. Während die frühen Darstellungen, wie in Kapitel IV.1.3. festgestellt wurde, noch durch bildnishafte Züge gekennzeichnet waren, weisen die späteren, je weiter sich diese zeitlich vom Tridentinum entfernen, zunehmend eine zum Idealbild führende Stilisierung auf.[675] Diese fortschreitende Stilisierung wird deutlich an zwei Versionen eines Stiches von Giacomo Lauro. Der erste Stich (Abb. 84) aus dem Jahre 1601 wurde 1612 unter Abschwächung der individuellen Züge Neris als Frontispiz für die Satzung der oratorianischen Kongregation wiederverwendet (Abb. 85). Weist die erste Fassung noch durch Licht und Schatten modellierte, bildnishafte Züge auf, so erscheint Neris Gesicht in dem späteren Stich fast ohne Modellierung: Der Kopf bildet mit dem Barthaar eine geschlossene, ideale Form und die Gesichtszüge sind wesentlich gröber und flächiger wiedergegeben, sodass das naturnahe Erscheinungsbild des alten Mannes nur zehn Jahre später durch ein konstruiertes Idealbild ersetzt wurde.[676] In der Malerei manifestierte sich diese Tendenz auch in einem Bildnis Filippo Neris aus der Hand des italienischen Malers Carlo Dolci, das sich heute in den Uffizien befindet (Abb. 86). Vor dunklem Hintergrund ist der Heilige auf der ovalen Tafel im Dreiviertelprofil gezeigt. Im Vergleich zu den frühen Darstellungen sind die Gesichtszüge nun wesentlich voller und weicher. Die Schädelform ist weniger knochig und hager als vielmehr rundlich geformt. Neri wirkt zugleich verjüngt: Die tiefen Wangen- und Stirnfalten sind verschwunden. Die Haut ist überall gleichermaßen glatt. Aus großen Augen blickt der Heilige den Betrachter nun wachsam an.

[674] KAT. VON CARAVAGGIO BIS POUSSIN, S. 30.
[675] GERKEN 2004, S. 224.
[676] Ebd. S. 226f.

In ähnlicher Weise entfernten sich auch die Darstellungen Petrus Canisius' immer weiter von Custos' grundlegendem Brustbild. Ansätze hierzu finden sich beispielweise in einem Kupferstich des Antwerpener Stechers Philip Galle (Abb. 87), auf den auch Sibylle Appuhn-Radtke in ihrem Aufsatz hinweist. Galles Stich erschien 1608 als Taf. 17 des Bildniswerkes „Illustrium Galliae Belgicaeque scriptorum icones et elogia" und greift auf den Bildnistypus aus Custos' erstem Stich zurück (Abb. 75).[677] In das nun rechteckig gerahmte Bildnis ist Canisius' Figur in ähnlicher Weise eingepasst, wenngleich der Bildausschnitt etwas erweitert wurde. Der Mantel sowie die Gesamtform des Kopfes und des Antlitzes sind zwar ebenfalls ähnlich, im Detail jedoch wesentlich gröber wiedergegeben als in der Vorlage. Der Mantelkragen verdeutlicht, wie viel schematischer die Schraffuren gesetzt sind. Die Falten sind weit weniger tief in das Gesicht eingekerbt und deutlich reduziert. Die Lippen sind voller wiedergegeben und weniger stark zusammengepresst.[678]

Noch weiter verflacht wurde die Vorlage der „vera effigies" Canisius' in einer kleinen Gruppe von Ölgemälden, auf die Appuhn-Radtke in diesem Kontext ebenfalls verweist. Wie ein Gemälde aus dem Berchmanskolleg in München zeigt (Abb. 88), lag das Bemühen des Malers nun eindeutig nicht mehr darin, eine möglichst genaue Kopie der „vera effigies" zu fertigen, sondern vielmehr darin, eine freundlich wirkende Umbildung des tradierten Bildnisses zu liefern.[679] Ähnlich den affektgeladenen italienischen Heiligenbildern versah der Maler Canisius mit übergroßen, feucht zum Himmel gewendeten Augen und breiten, roten Lippen.[680] Die Zeichen des Alters sind kaum mehr sichtbar: Die Haare wirken geordneter und der Kinnbart ist auf einen dunklen Schattenwurf reduziert. Die Nase ist weniger gekrümmt und die Augenbrauen wurden fein gezogen. Es sind so gut wie keine Falten oder Runzeln mehr zu erkennen, sodass dem Betrachter auch in diesem Fall schließlich ein stark verjüngter Canisius präsentiert wird.

---

[677] Dominikus Custos blieb auch nach seiner Verlagsgründung in Augsburg seiner Vaterstadt Antwerpen verbunden. Er bezog einen Teil seiner Vorlagen aus den dortigen Offizien, sodass es möglich ist, dass manche Entwürfe auch den umgekehrten Weg gingen. Galles Beischrift ist im Hinblick auf einen anderen Rezipientenkreis verändert. Für die niederländische Kundschaft Galles war von Interesse, dass Canisius aus Nimwegen stammte. In der mitgestochenen Laudatio, wohl aus der Feder des Aubert Miraeus, wird auf die theologischen Tugenden des Canisius – Glaube, Hoffnung und Liebe – abgehoben. Vgl. APPUHN-RADTKE 1997, S. 254.
[678] Ebd. S. 252.
[679] Ein Parallelstück befindet sich im Michaelskolleg in Freiburg.Vgl. Ebd. S. 254.
[680] Ebd. S. 254.

Mit der moralisch-christlichen Umdeutung der naturnahen Wiedergabe in den Traktaten trat demnach auch ein neues Altersbild in den Vordergrund der Darstellungen: Die von Abstinenz und körperlichem Leid geprägten Züge der „vera effigies“, wie sie in der Totenmaske abgeformt waren, wurden gegen ein verallgemeinerndes, stilisiertes und verjüngtes Bild ausgetauscht, das auch die Bindung der Altersdarstellung an das christliche Ideal der Askese und des Leides in der Nachfolge Christi ablöste. Das Prinzip des durch Altersmerkmale entstellten Heiligenkörpers als „Bonum“ und asketischen Tugendbeweis verschwand aus dem Sicht- und Deutungsfeld des Betrachters, sodass die Frage bleibt, welche Altersauffassung und welche bildliche Idealvorstellung nun an dessen Stelle traten.

2.3. Der Asket wird zum antiken Gelehrten – Der Sieg über den Körper durch Intellektualisierung

Wie in IV.2.1. festgestellt, wurde es nun, da die Kunst von der tridentinischen Naturnachahmungsverpflichtung entbunden war, als ihre Aufgabe betrachtet, mittels einer kritisch-moralischen Selektion eine von allem Unperfekten weitgehend geläuterte Realität wiederzugeben. Was die Darstellung des Alters in christlichen Bildern betraf, bot vor allem die Bibelexegese der Spruchbücher des Alten Testaments die Grundlage für die damit verbundenen stilistischen und ikonografischen Neuerungen. Aufbauend auf zwei Passagen des Alten Testaments, die die Weisheit des Menschen mit seinem hohen Alter verknüpfen, deuteten die Kirchenväter diese Verbindung weiter aus.[681] Sich auf eine Stelle im „Liber Sapientiae“ berufend, interpretierte so Hieronymus, dass die Weisheit entscheidend sei bei der Beurteilung des Alters eines Menschen.[682] Daraus folgerte Augustinus gewissermaßen als Paradoxon in Bezug auf das Alter folgenden Gedanken: Nicht wer alt sei, sei weise, sondern wer weise sei, sei alt, sodass die „auctoritas senum“, die „prudentia“, letztlich die Beurteilung des hohen Alters in der Argumentation

[681] „Melior est puer pauper et sapiens rege sene et stulto, qui iam nescit erudiri.“ Ecclesiates 4,13. Vgl. DÖNNI 1996, S. 141f.

[682] „Senectus enim venerabilis, non quae est diuturna, neque annorum numero computatur; cani autem sunt sensus hominis, et aetas senectutis vita immaculate.“ Liber Sapientiae 4,8f; „Vae tibi civitas, cuius rex iuvenis et principes tui mane comedunt. Beata terrra, cuius rex filius ingenuorum Talis fuit rex iuvenis Roboam filius Salomonis, qui secutus est iuvenum consilia. Non quod aetate esset iuvenis, sed sapientia.” Hieronymus in Is. 2,3,4; CC 73, 48. Vgl. DÖNNI 1996, S. 142.

bestimmte.[683] Unter jener „prudentia“ bzw. „sapientia“ versteht die biblische Weisheitstradition vor allem den Begriff der „Sittlichkeit“, der „richtigen Gotteserkenntnis“ und damit zugleich „die richtige Einsicht und Erkenntnis des Guten“. [684] Wie Ambrosius feststellte, gleicht diese geistige Qualität des Alters in diesem Verständnis die körperlichen Nachteile aus.[685] Die Auswirkungen der Altersweisheit beständen in der größeren Widerstandsfähigkeit gegen fleischliche Versuchungen, einem angenehmen Charakter, Standhaftigkeit beim Sterben sowie der Fähigkeit, kluge Ratschläge zu erteilen. Da diese vier positiven Auswirkungen die hauptsächlichen Anklagepunkte gegen das Alter gleichsam neutralisieren, vereint die „Sapientia“ in sich alles Gute, welches das Alter mit sich bringen kann. Insbesondere eröffnet die angesprochene Altersweisheit auch die Möglichkeit, den Sieg über die Körperlichkeit zu gewinnen, der nun nicht mehr nur in der Abstinenz und (dem körperliche Leid) der Askese zu finden war, sondern auch in den intellektuellen Leistungen und Einsichten des Alters.[686] In den Augen der Zeitgenossen wurde so eine „Schönheit des Greisenalters“ imaginiert, eine „bellezza senile”, die sich durch eine bei den Figuren erkennbare Klugheit und Vernunft auszeichnete.[687] Der zeitgenössischen Kunsttheorie gemäß konnte der Künstler diese Schönheit auf stilistisch-technischer Ebene, abgesehen von der selektiven Korrektur der Natur, vor allem dadurch erreichen, dass er sich an den Werken der Antike, die ihrerseits bereits die Natur an Schönheit überragen würden, orientierte. Die Antike würde ihm, so Zuccari, die notwendigen „Concetti“ und Bildmuster als Vorbilder liefern.[688] Jene Vorstellung des Alters als Träger von intellektueller Autorität und Inspiration fand man zu jener Zeit als Konsequenz daraus vor allem in den antiken Philosophen- und Gelehrtenbildern, exemplarisch verkörpert.

---

[683] „Quas aetates non tempore sed virtute atque prudentia discernendas esse iam dictum est.“ Mor. Eccl. 1,17; CSEL 90,21. Vgl. DÖNNI 1996, S. 141.
[684] DÖNNI 1996, S. 142.
[685] „Quid naturam accusas, o homo? Habet illa velut impedimenta quaedam senectutem et infirmitatem. Sed senectus ipsa in nobis moribus dulcior, in consiliis utilior, ad constantiam subeundae mortis paratior, ad reprimendas libidines fortior.” Ambr. Hex. 1,8,31; CSEL 32,1; 32. Vgl. DÖNNI 1996, S. 143.
[686] Ebd. S. 143.
[687] Vgl. III. 4.3. „Vi è in ultimo la bellezza senile di constitutione tale e temperamento tale che ricerca quell‘ età per la prudenza e consiglio, che con questa bellezza coartata a questo grado vi è congiunta la venustà o veneratione, tirando a sè ad esser honorato e reverito, e per questo d´haverlo per superiore et in veneratione. E pertanto questa bellezza è detta venustà, […].” Mancini, Giulio: Considerazioni sulla Pittura, hrsg. v. Adriana Marucchi, Bd. 1, Rom 1956/57, S. 125. Vgl. ROEBER 1998, S. 136.
[688] IRLE 1997, S . 42.

Dieser Intellektualisierungsprozess beim Altersbild lässt sich in der Ikonografie Petrus Canisius‘ nachvollziehen, dessen Autorentätigkeit immer weiter in den Vordergrund der Darstellungen trat. Wie bereits Appuhn-Radtke in ihrem Aufsatz feststellte, zeigen viele Bildnisse Canisius in der Folgezeit als Gelehrten oder Autor am Schreibtisch. Sie aktualisierten den Typus des Autorenbildes, der sich bis in die Spätantike zurückverfolgen lässt.[689] Ein Blick auf die „vera effigies“ des Heiligen in einem 1634 in München gefertigten Kupferstich des Stechers Johannes Sadeler d. J. (Abb. 89) lässt diese Entwicklung bereits erahnen.[690] Indem Sadeler Custos‘ Vorlage zur Dreiviertelfigur erweiterte, traten die Hände der Figur ins Blickfeld. Sie halten das kennzeichnende Attribut des Buches, das auf Canisius‘ Autorentätigkeit hinweist. Sein Gestus, mit dem Finger in den Buchblock zu greifen, um eine bestimmte Seite festzuhalten, charakterisierte seit spätmittelalterlicher Zeit den ernsthaften Leser, den Wissenschaftler und Gelehrten, als der Canisius präsentiert wird.[691] Wie in dem Gemälde aus dem Berchmanskolleg in München (Abb. 88) ist der Heilige zugleich insofern weniger durch Askese und Leid geprägt, als die Zeichen des Alters wesentlich zurückgenommen worden sind. Die Gesamtform des Kopfes wie auch der Kinnbart sind merklich abgerundet und der Mund mit den vollen Lippen ist breit gezogen. Das Haar wirkt geordneter und der Kinnbart ist lediglich auf einen dunklen Schattenwurf reduziert. Durch die abermals reduzierten Falten und die geglättete Gesichtshaut erscheint die schematisierte Gelehrtenfigur stark verjüngt.

Sadelers Stich stand wohl Pate für eine Gruppe niederländischer Gemälde, die Canisius ebenfalls als Autor am Schreibtisch in einem Interieur sitzend zeigen. Auf einem von ihnen, einem kleinen unsignierten Holztafelbild in Freiburger Privatbesitz aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, wird Canisius von links in einem Armstuhl sitzend gezeigt (Abb. 90). Dezidierter als bei Sadeler betont das Interieur seine Tätigkeit als Kontroverstheologe und insbesondere seine Verteidigung der Marienverehrung. Vor Canisius liegt ein aufgeschlagenes Buch, auf dem seine Hände ruhen. In der Linken hält er einen Rosenkranz. Mit der Rechten deutet er auf die im Buch lesbare Überschrift „ADVERSUS / CORRUPTORES“, die in der Literatur als Hinweis auf Canisius‘ Streitschrift gegen

[689] KAT. ROM IN BAYERN, S. 542.
[690] APPUHN-RADTKE 1997, S. 253.
[691] KAT. ROM IN BAYERN, S. 519.

die Magdeburger Centurien gedeutet wurde.[692] Auf dem Schreibtisch steht eine Madonnenfigur zur Andacht. Auf dem Einband des daneben stehenden Buches ist der Titel „Mariale“ zu lesen, der auf die marianische Frömmigkeit des Heiligen und dessen Werk „De Maria Virgine“ (1577) verweist. Auf dem Schreibtisch liegen zudem einige Briefe, die an die politische Beratertätigkeit Canisius‘ erinnern.[693] Wie auf Custos‘ Kupferstich ist das schmale Haupt des Heiligen mit dem rötlichen Bart und dem leicht ergrauten Haar in Dreiviertelansicht gegeben. Ebenfalls wie auf dem Stich ist es zwar von Altersspuren geprägt, wirkt nun aber weniger abwesend und weniger eingefallen. Das Gesicht weist zwar Falten auf, erscheint durch die miniaturhaft akzentuierten Züge jedoch weit weniger lebensnah gealtert und insgesamt stilisierter. Auch der in einen Talar gehüllte Körper ist straff aufgerichtet, sodass zwar der reife, aber keineswegs der greise Gelehrte präsentiert wird.[694]

In ähnlicher Weise lässt sich auch in der Ikonografie Filippo Neris eine verstärkte Tendenz zur Betonung der intellektuellen Qualitäten des Heiligen feststellen. So zeigt beispielsweise Giovan Francesco Guerrieris Gemälde der Heiligen Karl Borromäus und Filippo Neri in Santa Maria in Vallicella in Rom beide Figuren in ihrer Eigenschaft als Gelehrte (Abb. 91). Als eines der Ersten schildert das Werk Filippo Neri zusammen mit dem ebenfalls gegenreformatorischen Heiligen Karl Borromäus vor dunklem Hintergrund an einem Tisch sitzend, auf dem sich einige aufgeschlagene Bücher befinden. Beide halten in ihren Händen ebenfalls Bücher, deren Inhalt sie sich offenbar aufmerksam widmen. Rechts am Rand verweisen ein Kruzifix und ein Totenkopf als Memento-mori-Motive auf den christlichen Inhalt ihrer Studien. Betrachtet man Neris Gesicht, so ist dieses im Vergleich zu den frühen Darstellungen wesentlich stilisierter: Die scharfen Wangenfalten sind vollständig zurückgenommen, der Bart ist voll und die Augen blicken konzentriert und aufmerksam. Die Wangen sind fleischiger und das Gesicht erscheint wesentlich runder. Auch hier hat sich der Fokus deutlich von der Wiedergabe von Leidens- und Altersmerkmalen hin zu der des stilisierten Gelehrten verlagert. Der am Kreuz leidende Christus am rechten

[692] APPUHN-RADTKE 1997, S. 258.
[693] Der gerahmte, fensterartige Durchblick in der linken oberen Bildecke zeigt eine Vision Canisius‘, in der er seine verstorbenen Eltern als Selige im Himmel erblickt. Vgl. APPUHN-RADTKE 1997, S. 259; KAT. ROM IN BAYERN, S. 521.
[694] KAT. ROM IN BAYERN, S. 521.

Bildrand ist mit dem Bild der intellektuellen Vorbilder kontrastiert, die das neue Ideal der Nachfolge Christi markieren.

Insbesondere in den Bildern früher christlicher Heiliger, deren „vera effigies" nicht überliefert war, setzte sich diese Tendenz der Charakterisierung in Richtung des antiken Gelehrtenbildes hin fort. Sie waren besonders leicht dem neuen Idealbild anzupassen, wie beispielsweise Caravaggios Darstellung des heiligen Matthäus in San Luigi dei Francesi in Rom zeigt (Abb. 92). Caravaggio fertigte das Gemälde um 1602 im Auftrag des Marchese Vincenzo Giustiniani als Altarbild der Familienkapelle der Contarelli.[695] Vor dunklem Hintergrund ist der Heilige schlaglichtartig von vorn beleuchtet dargestellt, wie er gerade sein Evangelium verfasst. Er wendet sich nach oben, von wo ein Engel in gebauschtem Gewand zu ihm herabstürzt. Mit einer Geste rhetorischen Aufzählens, wohl einer Anspielung auf die Genealogie Christi, mit der das Evangelium beginnt, gibt der Engel dem Evangelisten die Worte vor.[696] Matthäus, als Ganzfigur gegeben, kniet mit einem Bein auf einem Schemel vor seinem Schreibpult, die Feder in der linken Hand. Der Schemel wie auch das Buch scheinen aus dem Bild heraus in den Betrachterraum zu ragen. Matthäus, ganz in ein antikisches Gewand gehüllt, mutet dabei wie ein antiker Gelehrter an. Ergänzend zur Drapierung des Gewandes lassen vor allem die Halbglatze, der wallende Bart in dem schmal geschnittenen Gesicht und der schlanke Körper die Affinität zu einem antiken Gelehrten erkennen. Ähnliche Züge finden sich bei zahlreichen Statuen und Büsten antiker Gelehrter und Philosophen. So weist beispielsweise eine Büste des Lysias aus den kapitolinischen Museen in Rom aus der Zeit um 380 v. Chr. ebendiese Merkmale (Abb. 93) auf.[697] Das Bild des klugen Bürgers ist geprägt von eng stehenden Augen, einer Halbglatze, einem vollen Bart und den Stirnfalten angespannten Arbeitens. Caravaggios Figur könnte somit ebenso gut einem historisch-antiken Kontext entstammen. Dass es sich um einen christlichen Heiligen handelt, wird für den Betrachter erst durch den Kontext deutlich. Die Altersspuren im Antlitz der Figur sind dabei ganz dem antiken Schema angepasst.

---

[695] HELD, Jutta: Caravaggio. Politik und Martyrium der Körper, Berlin 1996, S. 95.
[696] EBERT-SCHIFFERER, Sybille: Caravaggio. Sehen – Staunen – Glauben. Der Maler und sein Werk, 2. Aufl., München 2010, S. 132.
[697] Es handelt sich um eine traianische Kopie nach einer Bronzestatue, die vermutlich kurz nach 380 v. Chr., dem Todesjahr des Lysias errichtet wurde. Lysias, um 445 in Athen geboren, war dort, obwohl er Metöke war, der gesuchteste Anwalt seiner Zeit. Vgl. SCHEFOLD, Karl: Die Bildnisse der antiken Dichter, Redner und Denker, Basel 1997, S.132.

Diese Hervorhebung antikisierend-intellektualisierender Elemente ist auch stark im Werk Guido Renis vertreten. 1605 fertigte er das Gemälde „Die Apostel Petrus und Paulus“ an, das sich heute in Mailand in der Pinacoteca di Brera befindet (Abb. 94). Die Apostelfürsten sind darin als alte Männer wiedergegeben und ebenfalls sichtbar nach dem Vorbild antiker Gelehrten- und Philosophenbilder geformt. In Anlehnung an die Darstellung griechischer Philosophen wie in dem antiken Mosaik aus Pompeji (Abb. 57) ist Petrus in einem Gewand ähnlich einer Toga wiedergegeben. Arme, Beine und Brust sind wie beim Mosaik unbedeckt gelassen. Er hat den Kopf auf den linken Arm gestützt und disputiert, ähnlich den beiden linken Figuren im Mosaik, zurückgelehnt mit dem stehenden Paulus. In dem nach antikem Vorbild ebenfalls klassisch proportionierten Gesicht mit den divinisierend übergroßen Augen, dem wallenden Bart und der faltigen Denkerstirn wird er geradezu als idealtypisches Inbild der Weisheit imaginiert.

In seiner „Himmelfahrt Mariens“ von 1617 (Abb. 95) unterwarf Reni schließlich fast alle abgebildeten Heiligenfiguren dieser Typisierung.[698] Um den leeren Sarg Mariens gruppiert, diskutieren die Apostel, Asketen und Märtyrer das Ereignis der Himmelfahrt, das Reni im oberen Bildteil dargestellt hat. Maria fährt, begleitet von zahllosen Engeln, auf Wolken in den Himmel auf. Gekleidet in Togen ähnliche Umhänge versuchen die Heiligen, disputierend dieses Ereignis zu erfassen. Ihre Körper und Gesichter sind alle gleichermaßen nach antikischem Vorbild idealisiert. Anhand ihrer Züge ist kaum noch eine der Figuren zu identifizieren. Insbesondere die Heiligen im Vordergrund sind nur noch ansatzweise an ihren Attributen zu erkennen. Auf dem Boden finden sich neben den Schlüsseln Petri Bücher und eine Schriftrolle. Alle individuellen Gesichtszüge verschwinden hinter den typisierten Gelehrtengesichtern, die, aller Altersmerkmale beraubt, die geforderte Synthese aus Naturnähe und Idealisierung nun der Typisierung in Richtung des antiken Denkerbildes unterordnen. Lediglich die Himmelfahrt Mariens im oberen Bildteil, zu der durch bewunderndes Aufblicken zweier Figuren eine Verbindung hergestellt wird, macht den sakralen Kontext noch deutlich.

[698] Die „Himmelfahrt Mariens“ wurde, wie Bellori beschrieb, von Kardinal Durazzo, Legat des Papstes in Bologna, für die Kirche in S. Ambrogio in seiner Heimatstadt Genua bei Guido Reni in Auftrag gegeben. Am 2. Juli 1617 dürfte Reni das Altarbild bereits vollendet haben. Vgl. KAT. GUIDO RENI UND EUROPA, S. 485.

Basierend auf einem gewandelten Natur- und Altersverständnis unterliegt das Heiligenbild jener Zeit letztendlich einer Vergeistigung und Intellektualisierung, mit der eine „Entkörperlichung“ einhergeht. Durch einen erneuten Umkehrprozess, einen Paradigmenwechsel in der Natur- und Altersauffassung, wurden die aus dem engen Rahmen der tridentinischen Naturnachahmungsverpflichtung entbundenen Heiligenbilder am Ende wieder „spiritualisiert“. Die Künstler kehrten zu einer Form des entindividualisierten Heiligenbildes als Ideal zurück, das mit Hilfe vorgeprägter Bildformeln die Asketen in der Nachfolge Christi in Gelehrte verwandelte, deren Altersweisheit im christlichen Verständnis zugleich Ausdruck ihrer Tugend war. Das Bild des Alters wurde in diesem neuen Verhältnis von Natur und Kunst dem Muster der Antike angenähert. Es demonstrierte im Heiligenbild der Gegenreformation so letztendlich auch die ungebrochene Tradition und Kontinuität zwischen der heroischen spätantik-christlichen Frühzeit und der Gegenwart um 1600.

V. Ein alternatives Altersbild: der Caravaggismus

1. Caravaggio als Ausgangspunkt einer partikularen Ästhetik in der Altersdarstellung

Wie in IV.2.3. ersichtlich wurde, entsprach Caravaggios „Heiliger Matthäus mit dem Engel“ in der Contarelli-Kapelle in San Luigi dei Francesi in Rom (Abb. 92) in vielerlei Hinsicht den nachtridentinischen Vorstellungen von der Darstellung heiliger Figuren in der sakralen Malerei. Zu beachten ist jedoch der Umstand, dass das genannte Werk Caravaggios zweite Fassung des Themas für die Kapelle darstellte. Der Ausgangspunkt für dieses Gemälde war seine erste Version des „Matthäus mit dem Engel“, die Caravaggio zunächst eingereicht hatte. Sie wird bereits auf die Zeit um 1600 bis 1602 datiert und ist heute nur noch als Schwarz-Weiß-Fotografie erhalten (Abb. 96). Das ehemals 223 × 183 cm große Gemälde befand sich vormals im Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin, fiel 1945 jedoch der Kriegszerstörung zum Opfer.[699] Wie auch die spätere Fassung war das Werk ursprünglich als Hauptbild für den Altar der Kapelle vorgesehen, wurde jedoch von den Auftraggebern zurückgewiesen, sodass Caravaggio gezwungen war, das Bild neu zu konzipieren. Vergleicht man beide Ausführungen, so scheinen diese zunächst sehr ähnlich. Wie im Vertrag mit dem Abt Giacomo Crescenzi festgelegt, stellte Caravaggio beide Male den Apostel Matthäus dar, der, unterstützt von einem jugendlichen Engel zu seiner Rechten, gerade die ersten Verse seines Evangeliums niederschreibt. Beide Male setzte Caravaggio die Szene vor dunklen Hintergrund und konzentrierte sich allein auf die Protagonisten, ohne weiteres Interieur oder weitere Figuren hinzuzufügen. Matthäus ist in beiden Fällen als älterer, bärtiger und kahlköpfiger Mann aufgefasst.

Wie das vorangegangene Kapitel verdeutlicht, entspricht Caravaggios Körperdarstellung des späteren Matthäus (Abb. 92) weitgehend den nachtridentinischen Vorstellungen. Sie gibt den Heiligen gemäß dem Gelehrtentypus mit schlankem, hoch aufgeschossenem Körper und einem schmalen Kopf mit knochigem Gesicht, hoher Stirn und einer langen schmalen Nase

[699] In der Forschung werden die voneinander abweichenden Maße der beiden Gemälde gelegentlich als problematisch angesehen. Über diese Feststellung hinaus scheint es allerdings keinen Grund zu geben, daran zu zweifeln, dass beide Werke aus demselben Anlass für die Kapelle entstanden.

wieder.[700] Durch den erhaben wirkenden weißen Bart und seine kontrollierte, verhaltene Mimik angesichts der Erscheinung des Göttlichen gleicht der Ausdruck der Figur dem eines antiken Gelehrten, der in seiner nüchternen Denkarbeit gestört wird.[701] Hinweise auf das fortgeschrittene Alter der Figur scheinen sich fast gänzlich auf den dichten Bart und die Glatze zu beschränken. In Distanz zum Betrachter gegeben, die kaum Platz für die Entfaltung tastbarer Oberflächenreize oder stofflicher Qualitäten lässt, besticht dieser Matthäus durch seine elegante Haltung, die er mühelos und flink einzunehmen scheint und die ihn weniger der irdischen Sphäre zuordnet als vielmehr der himmlischen, zu der er verklärt aufblickt. In Dreiviertel-Ansicht gegeben, kniet er mit seinem linken Bein auf einem Schemel vor seinem Schreibpult und verlagert das Gewicht auf sein rechtes Bein, das er auf dem Boden aufgestellt hat. Durch die kurvig verlaufenden Umrisslinien seines Körpers wird eine elegante Kontur bewirkt, die von Leichtigkeit zeugt und etwas Tänzerisches, Geziertes vermittelt. Diese Eleganz wird durch den Verlauf des langen, weit fallenden, antikischen Gewandes unterstrichen. Der Saum des Mantels beschreibt eine Kurve vom Boden zur Hüfte der Figur, während der Heilige den Kopf gegenläufig zur Bewegung der Arme nach rechts dreht und zu dem Engel aufblickt, der sich ihm von oben nähert.

Orientierte sich Caravaggio in dieser zweiten Fassung also an den kirchlichen Vorstellungen des „Decorum“, indem er die Figur in starker Aufsicht, mit eleganten Körperproportionen und feinen, ehrwürdigen Gesichtszügen in antikischer Kleidung wiedergab, so zeigt ein Blick auf seine erste Fassung des „Heiligen Matthäus mit dem Engel“ (Abb. 96), dass der Maler seinen Auftraggebern zunächst ein völlig anderes Bild des Heiligen bot. Bis auf das vertraglich vereinbarte Grundthema wählte Caravaggio zunächst in vielerlei Hinsicht eine völlig andere Darstellungsweise: Vor dunklem Hintergrund sitzt Matthäus ohne Nimbus im Dreiviertel-Profil auf einem breiten Armlehnstuhl. Im Gegensatz zu der geradezu professionellen Ausrüstung des späteren Matthäus balanciert er das große Buch unbeholfen auf seinen Knien. Er wendet seinen Kopf dem jugendlichen Engel mit dem schwingenden Gewand und den großen Flügeln zu seiner Rechten zu, der sich vertraulich an den Evangelisten herandrängt. Bemerkenswert ist, dass ihm der Engel die Worte nicht wie in dem späteren Werk oder in allen vergleichbaren

[700] HELD 1996, S. 95.
[701] WAGNER, Hugo: Michelangelo da Caravaggio, Bern 1958, S. 70.

Kompositionen in freundlicher Kooperation eingibt, sondern dem überraschten, passiven Autor geradezu die Hand führt, indem er seine Rechte mit leichtem Druck auf die klobige Hand des Evangelisten legt, der die von ihm diktierten Worte mit angestrengter Miene in hebräischer Schrift notiert.[702]

Der auffälligste Unterschied findet sich jedoch in der Körperdarstellung, Haltung und Physiognomie des Apostels. Caravaggio wählte bei dieser Version keine schlanke, elegante Figur, sondern gab im atmosphärischen Dunkel einen robusten, gedrungenen, schwerfällig wirkenden Figurentyp mit groben Proportionen wieder. Matthäus ist eine untersetzte Gestalt mit breitem Rücken, deren massiver Oberkörper auf den übereinander geschlagenen, stämmigen, sehnigen Beinen ruht. Ein Bein streckt der Evangelist nach vorn, sodass der dicke Fuß, unterstützt vom Schatten, die Bildebene zu durchstoßen scheint. Anstatt der göttlichen Sphäre zuzustreben, ist Matthäus‘ Haltung ganz auf die Erde, zu der er blickt, ausgerichtet. Die schwer und behäbig wirkende Figur ist statisch aufgefasst, der Fuß ist fest auf dem Boden platziert. Anstelle einer eleganten, leichten Drehung findet sich eher eine steife, verkrampfte Haltung. Der auf einen dicken Hals gesetzte Kopf der Figur ist nun wesentlich breiter ausgeführt. Auch in dieser Fassung trägt Matthäus eine ausgeprägte Stirnglatze und einen dichten Vollbart, die ihn als älteren Mann ausweisen. Die Züge des flachen, breiten Gesichtes erscheinen im Kontrast zu der zarten, glatten Haut des Engelsgesichtes im Hintergrund jedoch rauer und grober. Die Augen hat Matthäus in dieser Version weit geöffnet. In Verwunderung über die hebräischen Schriftzeichen, die bei jedem Pinselstrich erscheinen, quellen sie hervor. Die Mimik weicht so von der kontrollierten Nachdenklichkeit zugunsten einer verblüfften Verwirrung ab. Dadurch, dass Caravaggio den Evangelisten so nahe zum Betrachter gerückt hat, als könne er die Figur berühren, findet sich eine Illusion tastbarer Oberflächenreize, die nicht nur den stofflichen Qualitäten der Materialien gerecht wird. So ist neben dem scheinbar aus dem Bild herausragenden Fuß auch die Haut im von links einfallenden Licht plastisch durchmodelliert. Die Runzeln auf der Stirn, die Äderung des Unterarmes und die vor Anstrengung

[702] In den hebräischen Buchstaben ist der Anfang des „liber generationis“ Christi zu erkennen, das Abraham und David als Vorfahren Christi nennt und dadurch die Königslinie der Herkunft Christi betont. In der katholischen Kirche hatte sich in der Gegenreformation die Auffassung durchgesetzt, dass Matthäus seine Schrift auf Hebräisch verfasst hatte. Durch die Anordnung des Engels suggerierte Caravaggio zudem, dass Matthäus Analphabet war. Während viele Werke den dialektischen Prozess zwischen dem Evangelisten und dem Engel als Dialog wiedergeben, führt bei Caravaggio der Engel wie ein irdischer Berater dem angestrengten Autor geradezu die Hand. Vgl. HELD 1996, S. 92f.

hervortretende Sehne am Hals sind deutlich herausgearbeitet. Im Gegensatz zu dem antikischen oder biblischen Gewand des späteren Werkes trägt Matthäus hier ein kurzes Gewand, das zeitgenössischer, funktionaler Kleidung nahekommt. Er hat zwar ein Manteltuch über die Stuhllehne gelegt, dessen Ende zwischen seine Oberschenkel geklemmt ist, trägt jedoch lediglich ein einfaches Hemd mit hochgekrempelten Ärmeln und einen kurzen Rock, der die Knie unbedeckt lässt. Die Kleidung unterstreicht so den rustikalen und plebejischen Charakter der Erscheinung.

Da Caravaggios erste Fassung in einer Vielzahl von Aspekten von der zweiten Version wie auch den nachtridentinischen Vorstellungen von der Darstellung Heiliger abweicht, erscheinen Mutmaßungen, weshalb sie von den Priestern von San Luigi abgewiesen wurde und durch eine mit der kirchlichen Vorstellung kompatiblere Version ersetzt werden musste, zunächst problematisch. Einen Hinweis darauf, warum das Werk zurückgewiesen wurde, geben jedoch die Überlieferungen von Caravaggios frühen Biografen Giovanni Baglione und Giovan Pietro Bellori. Caravaggios Biograf und Konkurrent Giovanni Baglione berichtete so in seinem Traktat „Le Vite de' Pittori, scultori, architetti" 1642 etwas bissig im Rahmen seiner Beschreibung der Gemälde in Vincenzo Giustinianis Besitz über:

> *„[…] das Gemälde mit dem hl. Matthäus, das er zunächst für den Altar in San Luigi ausgeführt hatte und das niemandem gefallen hatte. Er nahm es zu sich, weil es ein Werk des Michelangelo war. Hierzu wurde der Marchese bewogen, durch das große Gerede, das Prosperino delle grottesche, der Agent von Michelangelo, verursachte."*[703]

Wesentlich ausführlicher bei der Angabe von Gründen für die Ablehnung des Bildes war Bellori in seinem 1672 publizierten Vitenwerk. Da er kein Augenzeuge war, musste er für seine Viten, an denen er bereits in den frühen 1640er-Jahren arbeitete, auf tradiertes Wissen zurückgreifen. Er berichtet hierzu Folgendes:

> *„Dabei kam es zu einem bedeutenden Vorfall, der Caravaggio aus Sorge um seine Reputation beinahe verzweifeln ließ. Als er nämlich das Gemälde im Zentrum mit dem hl. Matthäus vollendet hatte und es auf dem Altar aufgestellt*

[703] „[…] & il quadro d'un certo s. Matteo che prima havea fatto per quell'altare di s. Luigi, e non era a veruno piacciuto, egli per esser' opera di Michelagnolo, se' 1 prese; & in questa opinione entrò il Marchese per li gran schiamazzi, che del Caravaggio, da per tutto, faceva Prosperino delle grottesche, turcimanno di Michelagnolo." Baglione, Giovanni: Le Vite de' Pittori, scultori, architetti, Rom 1642. Zitiert nach ROSEN 2009, S. 272.

wurde, wurde es von den Priestern wieder entfernt, weil diese meinten, jene Figur habe weder Dekorum noch die äußere Erscheinungsweise eines Heiligen. Denn dieser sitzt mit übereinander geschlagenen Beinen, wobei die Füße ungehobelt dem Volk entgegengestreckt sind. Caravaggio war über diesen Affront bei seinem ersten öffentlich in einer Kirche aufgestellten Werk so verzweifelt, dass der Marchese Vincenzo Giustiniani sich anschickte, ihn zu unterstützen und von dieser Sorge zu befreien. Er intervenierte bei den Priestern, nahm das Gemälde an sich und ließ ihn [Caravaggio] ein anderes machen, das man noch jetzt über dem Altar sieht. Und um das erste noch weit mehr zu ehren, brachte er es in sein Haus und präsentierte es gemeinsam mit drei Evangelisten(gemälden) von der Hand des Guido, des Domenichino und des Albano, den drei berühmtesten Malern dieser Zeit.“[704]

Bellori stellte folglich das „ungehobelte“ Vorstrecken der Füße der Figur zum Betrachter hin in den Vordergrund seiner Kritik. Dieser Hinweis gab der Forschung wiederholt Anlass, auf Vorbilder für dieses Motiv hinzuweisen. Für Caravaggios Komposition scheint es mehrere Vorgänger zu geben. So zeigt beispielsweise ein Fresko mit der „Inspiration des heiligen Matthäus“ seines ersten Meisters Simone Peterzano um 1580 eine ähnliche Beinstellung (Abb. 97) wie auch ein um 1518 entstandener Kupferstich Agostino Venezianos (Abb. 98), der Raffaels ursprüngliche Komposition eines „Jupiter und Cupid“ in einen Matthäus mit dem Engel umwandelte.[705] Auch in diesen Werken ist Matthäus jeweils mit übereinander geschlagenen Beinen sitzend mit dem Engel an seiner Seite wiedergegeben und streckt den Fuß in ähnlicher Form zum Betrachter aus. Ebenfalls findet sich diese Pose in Anlehnung an Gelehrtenbilder in Darstellungen des heiligen Hieronymus, beispielsweise in Rubens‘ Gemälde des „Heiligen Hieronymus“ von 1608/09 (Abb. 99).[706] Es deutet somit vieles darauf hin, dass Bellori das Vorstrecken des Fußes im

[704] „Qui avenne cosa che pose in grandissimo disturbo e quasi fece disperare il Caravaggio in riguardo della sua riputazione; poiche, avendo egli terminato il quadro di mezzo di San Matteo e postolo su l‘altare fu tolto via da i preti con dire che quella figura non aveva decoro ne aspetto di Santo, stando a sedere con le gambe incavalcate e co‘ piedi rozzamente esposti al popolo. Si disperava il Caravaggio per tale affronto nella prima opera da esso publicata in chiesa, quando il marchese Vincenzo Giustiniani si mosse a favorirlo a liberollo da questa pena; poiche, interpostosi con quei sacerdoti, si prese per se il quadro e gliene fece fare un altro diverso, che è quello si vede ora su l‘altare; e per onorare maggiormente il primo, portatolo a casa, l‘accompagnò poi con gli altri tre Vangelisti di mano di Guido, di Domenichino e dell‘Albano, tre li piú celebri pittori che in quell tempo avessero fama […].” BELLORI 1672b, S. 219f. Hier zitiert nach ROSEN 2009, S. 272.
[705] HIBBBARD, Howard: Caravaggio, New York 1983, S. 142.
[706] Ebd. S. 142.

Fall des Berliner „Matthäus“ als negativ empfand, weil es dort in einem anderen Kontext mit anderen Merkmalen verbunden war, die die Figuren Simone Peterzanos oder Agostino Venezianos nicht auszeichneten. Sind deren Figuren in einer himmlischen Sphäre, auf einer Wolke sitzend und vom Betrachter abgerückt wiedergegeben, so befindet sich Caravaggios Matthäus in unmittelbarer Nähe zum Betrachter und in einem bescheideneren Kontext eindeutig dem Irdischen zugeordnet. Während Peterzanos und Venezianos Matthäusfiguren ganz „all‘àntica“ in wallende Stoffbahnen gehüllt sind, die die Arme und Beine der idealen, muskulösen Körper freilassen, ist Caravaggios Figur, wie beim Vergleich mit der späteren Fassung festgestellt, in wesentlich schlichtere, zeitgenössische, Arbeiterkleidung ähnelnde Gewänder gehüllt. Sie lassen die Beine in diesem Kontext eher „aus sozialer Einfachheit“ nackt wirken und positionieren Matthäus abseits vom klassischen Bild des Gelehrten.[707] Belloris Kritik am Vorstrecken des Fußes könnte so weniger aus einer grundsätzlichen Ablehnung dieser Pose bei einem Heiligen resultieren, als vielmehr darauf verweisen, dass es sich beim Grund der Ablehnung um die Verknüpfung eines ikonografischen und ästhetischen Problems handeln könnte und die „soziale Einfachheit“, die sich in den ostentativ nackten Beinen, der einfachen Kleidung, der plebejischen Körperkonzeption sowie der verwirrten und abgelebten Physiognomie des Heiligen manifestiert, der eigentliche Ausgangspunkt der Kritik war und durch sie die Konfrontation mit dem nackten Fuß als Zumutung empfunden wurde. Diese Vermutung würde mit Belloris Hinweis auf die Nichtbeachtung des „Dekorums“ und der „äußere[n] Erscheinungsweise eines Heiligen“ konform gehen, die auch an Paleottis Forderung erinnern, der „affetto“ einer Figur müsse ihrem „grado“ entsprechen.[708]

Dafür spricht auch ein weiterer kritischer Kommentar Belloris zu Caravaggios Londoner „Abendmahl in Emmaus“, in dem der Maler seine Altersauffassung noch deutlicher zum Ausdruck bringt (Abb. 100). Caravaggio fertigte das Gemälde 1601 für seinen Mäzen Ciriaco Mattei an und griff darin mit dem Motiv der Jünger in Emmaus ein Bildthema auf, das im 15. und 16. Jahrhundert nur selten dargestellt

[707] ROEBER, Urs: Darstellung des alten Menschen und altersspezifische Rollenverteilung bei Caravaggio, unveröffentl. Magisterarbeit, Kiel 1995, S. 94.
[708] „[…] attribuendoli attione, costumi, affetto, o altro che non conviene alla età, sesso, habito o grado di lui.“ Paleotti, Gabriele: Discorso intorno alle immagini sacre e profane, Bologna 1582, Lib. II. Zitiert nach ROEBER 1995, S. 63. Vgl. auch ROEBER 1995, S. 94.

wurde.[709] Das heute in der National Gallery befindliche Gemälde zeigt den Augenblick, in dem die Jünger, die mit einem Unbekannten nach Emmaus gepilgert waren, ihn als den Herrn erkennen, als er das Brot segnet. Die Jünger zeigen Gebärden des Erstaunens und Erschreckens. Der diesseits des mit Keramikschalen, einer Karaffe, einem Huhn, einem Obstkorb und mit Broten gedeckten Esstisches sitzende Jünger hat die Armlehnen seines Stuhles umfasst und ist im Begriff aufzuspringen. Der bärtige Pilger rechts des Tisches mit der angesteckten Muschel als Zeichen der Santiago-Pilgerschaft breitet seine Arme mit einem Ausdruck des Staunens und der Ehrerbietung aus. Der Wirt wirkt dagegen ruhig und scheint noch nicht ganz begriffen zu haben, was vor sich geht. Im Kontrast zu dem außergewöhnlich jung, bartlos und mit weichen Gesichtszügen dargestellten Christus stellte Caravaggio bei den Jüngern die Spuren des körperlichen Verfalls und der sozialen Schicht deutlich heraus. Er arbeitete die Details ihrer abgetragenen, zerschlissenen Kleidung minutiös heraus, beispielsweise den zerrissenen Stoff am Ellbogen des linken Jüngers, und gab ihre Kleidung in dunklen, erdigen Tönen wie Olivgrau, Ocker, abgedunkeltem Rot oder einer Skala von Brauntönen wieder. Die Gesichter der Jünger, insbesondere des rechten, wirken gezeichnet von Mühe und sind von der Sonne gegerbt. Im einfallenden Licht ist die Haut plastisch durchmodelliert und mit auffälligen Altersmerkmalen versehen. Das knochige Gesicht des Alten ist abgemagert, seine Augen sitzen tief in den Höhlen und die Stirn wie auch die Wangen weisen zahlreiche Falten und unregelmäßig verlaufende Einkerbungen auf. Der Bart hat bereits angefangen zu ergrauen und das zerzauste Haar lichtet sich. Caravaggio steigerte in diesem Werk das sich in seiner ersten Fassung des „Matthäus“ bereits andeutende Bild der ungeschönt wiedergegebenen Altersmerkmale zu einer Darstellung körperlichen Verfalls und zeitgenössischer Armut. Wie im Fall des Contarelli-Bildes reagierte der Klerus wie auch die Kunstkritik hierauf mit Empörung. So bemängelte Bellori an dem Werk „le forme rustiche delli due Apostoli” wie auch die Tatsache, dass der Wirt mit einer Mütze dargestellt ist und der zeitgenössischen Kleidung der Mitglieder der Handwerkerklasse.[710] „Rùstico“ kann mit „roh“, „derb“ oder auch „bäuerlich“

[709] HELD 1996, S. 61.
[710] Bellori, Giovanni Pietro: Le vite de‘ Pittori, Scultori e Architetti moderni, Rom 1672. Zitiert nach JONES, Pamela M.: Altarpieces and Their Viewers in the Churches of Rome from Caravaggio to Guido Reni, Aldershot et al. 2008, S. 121.

übersetzt werden, sodass auch in diesem Fall Belloris Kritik in die Richtung der verwendeten einfachen, zeitgenössischen Figurentypen, ihrer ungepflegten Erscheinung und ihrer ärmlichen, zerschlissenen Kleidung zu gehen scheint.[711]

Trotz aller Kritik erhielt Caravaggio kurz darauf einen weiteren Auftrag für ein Altarbild einer Privatkapelle in Rom. Wohl aufgrund der Empfehlung eines seiner römischen Mäzene erhielt er um 1604 den Auftrag, die „Madonna von Loreto" als Altargemälde für die Familienkapelle der Cavaletti in der Kirche S'Agostino auszuführen (Abb. 101).[712] Zentrum des Bildes ist die „Madonna di Loreto", ein Marienbildwerk, das sich als statuarische Gruppe in der „Santa Casa" befindet, die im Dom von Loreto aufbewahrt wird und der Legende nach von Maria bewohnt wurde.[713] Caravaggios vor einer Nische platzierte Madonna erinnert an diese Statuengruppe aus Loreto, die der Maler in seinem Gemälde jedoch vitalisiert hat. Vor den Augen zweier betender Pilger verwandelt sich die Statue in eine lebende Madonna, die sich, fast schwebend und auf nur einem Fuß fest stehend, zu den Gläubigen hinabbeugt. Auch das Christuskind wendet sich, wie bei dem Kultbild, segnend den Pilgern zu, die rechts im Vordergrund auf Knien dicht an die Madonna heranrücken.[714] Im Gegensatz zu Maria, die in makelloser Schönheit gegeben ist, erscheint das Pilgerpaar von Armut, Alter und den Mühen des Lebens gezeichnet. Die Bundhose des Mannes und das Kopftuch der Frau zeichnen sie als „Popolani" aus, die am Ziel ihrer Pilgerschaft, auf welche die mitgeführten Stäbe, die Pelerine und die schmutzigen, nackten Füße verweisen, angekommen sind.[715] Ihre Kleidung ist ärmlich, zerlumpt und schmutzig: Der bärtige Mann trägt eine geflickte Hose, die Frau ein offensichtlich angegrautes Kopftuch. Die Kleidung ist in unauffälligen Brauntönen gehalten und die Hose, wie auch die Füße, ist mit Grauzonen durchsetzt, was auf Schmutz hindeutet. Das gebräunte Gesicht der alten Frau ist von Falten und Furchen durchzogen. Die Wangen haben zu erschlaffen begonnen. Der Mund wirkt kraftlos und eingefallen. Im Halsbereich drücken sich Sehnen durch die Haut, sodass sich auch in diesen Figuren eine ärmliche, plebejische

[711] ROEBER 1995, S. 91f.
[712] Da zur „Madonna von Loreto" keine Verträge gefunden wurden, ist unbekannt, wer Caravaggio für diesen Auftrag auswählte. Möglicherweise schlugen ihn seine Patrone Ottavio Costa, Vincenzo Giustiniani oder Ciricao Mattei, die Mitglieder der Gemeinschaft „S. Trinità dei Pellegrini" waren, vor. Vgl. JONES 2008, S. 79.
[713] HELD 1996, S. 130.
[714] Ebd. S. 130.
[715] JONES 2008, S. 96.

Charakterisierung mit einer vergleichsweise naturnahen, unidealisierten Altersdarstellung verbindet.

Ungeachtet der Tatsache, dass es in diesem Fall nicht die Heilige selbst ist, die Caravaggio in dieser Weise charakterisiert hat, zählte die „Madonna von Loreto" dennoch zu den Werken, die wiederum in höchstem Maße negative Kritik provozierten. So kommentierte Baglione das Gemälde wie folgt:

> *„Er malte die Madonna von Loreto nach dem Leben mit zwei Pilgern; einer von ihnen hat beschmutze Füße und die andere trägt eine verschmutzte und verschlissene Kopfbedeckung; und aufgrund dieser Belanglosigkeit in den Details eines großen Gemäldes machte das Volk viel Aufhebens darum."*[716]

Baglione konzentrierte sich in seiner Kritik auf die Naturnähe des Gemäldes. „Nach dem Leben" gemalt, empfand er das Werk nicht als lobenswert, da es sich auf „Belanglosigkeit in den Details" wie „beschmutzte Füße" oder eine „verschmutzte und verschlissene Kopfbedeckung" konzentrierte, die für ihn im Kontext eines „großen Gemäldes" zweitrangig und nebensächlich waren.[717] Francesco Scannelli, Physiker und Kunstberater des Herzogs von Modena äußerte sich in seinem Traktat „Il Microcosmo della pittura" 1657 ebenfalls zu Caravaggios Bild, an dem, obgleich Caravaggio die Madonna selbst in aller unbefleckter Schönheit präsentiert habe, eindeutig ein Mangel an „Dekorum" festzustellen sei.[718] Konkreter wurde an dieser Stelle noch einmal Bellori. Dieser stellte zunächst Folgendes fest:

> *„[Caravaggio] malte anschließend das Gemälde in der Cavaletti-Kapelle in der Kirche S. Agostino mit der stehenden Madonna, die in ihren Armen das segnende Kindlein hält. Davor knien die Pilger mit im Gebet gefalteten Händen und der erste ist ein armer Mann mit nackten Füßen und Beinen, einem ledernen Umhang und einem Stock auf seiner Schulter und er wird begleitet von einer alten Frau mit einer Haube auf ihrem Kopf."*[719]

---

[716] „Fece una Madonna die Loreto ritratta als naturale con due pellegrini; uno co' piedi fangosi, e l'altra con una cuffia sdrucita e sudicia; e per queste leggierezze in riguardo delle parti che una gran pittura haver dee, da popolani ne fu fatto estremo schiamazzo." Bellori, Giovanni Pietro: Le vite de' Pittori, Scultori e Architetti moderni, Rom 1642. Zitiert nach SIGNORACCI, Franco: Il drappo rosso del Caravaggio. Tre donne, un dipinto, Mailand 2003, S. 50. Vgl. auch JONES 2008, S. 115.

[717] JONES 2008, S. 116.

[718] Scannelli, Francesco: Il microcosmo della pittura, Cesena 1657, S. 198. Vgl. JONES 2008, S. 120.

[719] „Seguitò a dipingere nella Chiesa di Sant'Agostino l'altro quadro della Cappella de' Signori Cavalletti; la Madonna in piedi col fanciullo fra le braccia in atto di benedire: s'inginocchiano avanti due pellegrini con le mani giunte; e'1 primo di loro è un povero scalzo i piedi e le gambe, con la mozzetta di cuojo, e'1 bordone appoggiato alla spalla, ed è accompagnato da una vecchia con la cuffia in capo." BELLORI 1672a, S. 213. Vgl. JONES 2008, S. 120.

Wenn Bellori in seinem Traktat zum Thema der Verletzungen des „Decorum" kommt, fügt er hinzu: „In S. Agostino werden uns die schmutzigen Füße des Pilgers gezeigt."[720] Er kritisiert im weiteren Verlauf Caravaggios vermeintlichen Fehler, „oft abzugleiten in den Gebrauch ärmlicher und gewöhnlicher Darstellungen".[721] Aufgebracht über die positive Rezeption von Caravaggios Kunst, fügt er des Weiteren hinzu:

> *„Nun begann die Nachahmung gemeiner Dinge, das Aufsuchen von Schmutz und Missgestalten, wie es manche Künstler bestrebt tun […]. Die Kleidung, die sie malen, besteht aus Strümpfen, Verschlüssen und großen Hüten und sie halten inne, Figuren nachzuahmen, und widmen all ihre Studien Falten, Hautdefekten und dem Außenliegenden; sie stellen gefleckte Finger dar und Gliedmaßen, die von Krankheit entstellt wurden."*[722]

Noch einmal wird deutlich, dass sich die Kontroverse, wie sie sich bereits bei Caravaggios Zeitgenossen Baglione manifestierte, auf Caravaggios überaus naturnahe Körper- und Altersdarstellung mit ihren „Falten, Hautdefekten und dem Außenliegenden" bezog. Sie schien in Verbindung mit der Darstellung sozialer Einfachheit und Armut negativ aufzufallen und wurde auch dann als inakzeptabel und Mangel an „Dekorum" im sakralen Bild angesehen, wenn es sich nicht um eine direkte Beeinträchtigung des „grado" der Hauptfigur handelte. Caravaggios ästhetische Lösung der Körper- und Altersdarstellung, die sich von einer Darstellung zeitloser, entmaterialisierter, schöner Körper entfernte und stattdessen deren physische Unzulänglichkeiten, Armut und körperlichen Verfall betonte, stieß in der Kunstkritik seiner Zeit wie auch in den Augen des Klerus offensichtlich an Grenzen des Verständnisses.

Konnten sich Caravaggios neue Konzeptionen bei offiziellen, kirchlichen Aufträgen jener Zeit somit nicht behaupten, so stellt sich die Frage, von wem und aus welchen Gründen diese Werke bei Caravaggio in Auftrag gegeben wurden.

---

[720] „In Sant'Agostino si offeriscono le sozzure de'piedi del pellegrino." BELLORI 1672a, S. 221. Vgl. JONES 2008, S. 120.

[721] „[…] degenerando spesso […] nelle forme umili e volgari." BELLORI 1672a, S. 214. Vgl. JONES 2008, S. 120f.

[722] „Allora cominciò l'imitazione delle cose vili, ricercandosi le sozzure, e le deformità, come sogliono fare alcuni anziosamente; se essi hanno a dipingere un'armatura, eleggono la più rugginosa, se un vaso, non lo fanno intiero, ma sboccato e rotto. Sono gli abiti loro calze, brache e berrettoni: e così nell'imitare i corpi, si fermano con tutto lo studio sopra le rughe, e i difetti della pelle, e dintorni; formano le dite nodose, le membra alterate da morbi." BELLORI 1672a, S. 220. Vgl. JONES 2008, S. 121.

Betrachtet man die Entstehungsumstände jener Gemälde, beispielsweise der „Madonna von Loreto“, so scheint sich der ablehnende Eindruck, mit dem die Kirche Caravaggio begegnete, zu relativieren. Das Gemälde war, wie erwähnt, als Altarbild für die Privatkapelle der Familie Cavaletti in der Kirche S. Agostino in Rom bestimmt, in der es sich noch heute befindet.[723] Die Familie erlangte die Rechte an der Kapelle 1603, ein Jahr nach dem Tod Ermete Cavalettis, der es seinem Erben zur Auflage gemacht hatte, die Kapelle, in der er begraben werden sollte, gemäß seinen Vorstellungen auszustatten.[724] Wie Pamela M. Jones hervorhob, handelte es sich bei Ermeti Cavaletti um einen gläubigen Laien, der in Rom Mitglied der „Arciconfraternità della SS. Trinità dei Pellegrini e Convalescenti” war, einer gemeinnützigen Organisation, die im 16. Jahrhundert gegründet worden war sich der armen Pilger anzunehmen, die zu Tausenden nach Rom strömten. Cavaletti selbst war vor seinem Tod in die Planungen zur Pilgerfahrt der „SS. Trinità dei Pellegrini“ nach Loreto 1602 involviert gewesen.[725] Die Kirche S. Agostino lag direkt auf der Pilgerroute nach Sankt Peter und war dementsprechend nach dem heiligen Augustinus benannt worden, der als Bischof und Kirchenvater dazu aufgerufen hatte, dem Beispiel der Apostel zu folgen, in strenger Armut zu leben und körperliche Arbeit zu verrichten.[726] In diesem Kontext müssen die Wahl Caravaggios als Maler wie auch das Altarbild gesehen werden, das seiner zugedachten Funktion gemäß die Werte der Augustiner und der Pilger, wie Pilgerschaft, Demut, Bescheidenheit, Armut und körperliche Mühen, in den Mittelpunkt stellte. Ermete Cavaletti wie auch die Augustiner empfanden in diesem Zusammenhang Caravaggios ästhetische Lösung, mit der er gerade diese Werte hervorhob, offensichtlich als passend und akzeptierten das Bild.[727]

Ähnlich verhält es sich mit einem weiteren Gemälde Caravaggios, das ebenfalls als Altarbild einer Familienkapelle entstand. In der Zeit zwischen 1602 und 1604 arbeitete Caravaggio an der „Grablegung Christi“ (Abb. 102) für die Familie Vittrici, die mit diesem Gemälde eine frühere Darstellung der Pietà in ihrer Familienkapelle in „Santa Maria in Vallicella“ ersetzen wollte. Caravaggio stellte nicht, wie sonst oft üblich, die Kreuzabnahme oder die Beweinung dar, sondern den

[723] JONES 2008, S. 75.
[724] Ebd. S. 75.
[725] Ebd. S. 75.
[726] Ebd. S. 76.
[727] Ebd. S. 76, 101.

Moment der eigentlichen Grabtragung. Auf einer schweren, übereck gestellten Steinplatte stehen Johannes und Nikodemus und tragen den Leichnam Christi behutsam zu der sich am linken Bildrand öffnenden Grabkammer. Hinter ihnen drängen sich die drei Marien zu einer dichten Gruppe zusammen, um den Tod ihres Heilandes ein letztes Mal zu beklagen. Die Mitte wird eingenommen von der Figur Christi, die das Bild in der Horizontalen unterteilt.[728] Nikodemus ist als schon älterer Mann aus dem niederen Volk dargestellt. Er trägt ein kurzes, einfaches Gewand, unter dem ostentativ die sehnigen, nackten Beine und Füße zu sehen sind. In gebeugter Haltung müht er sich, den Leichnam Christi zu tragen. Sein Gesicht ist von Mühen gezeichnet: Die Augen liegen tief in den Höhlen und Falten kennzeichnen die Physiognomie. Auch die Frauen, die ihm folgen, die Mutter Christi, Maria Magdalena und Maria, die Schwester Marthas, sind nicht alterslose Repräsentantinnen der Kirche, sondern junge und alte Figuren mit von der Zeit gezeichneten Gesichtern. Maria, die Mutter Christi, ist als alte Nonne gekennzeichnet. Ihre Haut ist gelbbraun getönt und von zahlreichen Falten durchzogen. Mundwinkel und Wangen sind eingefallen. Bemerkenswert ist, dass auch dieses Werk keineswegs auf Ablehnung stieß. Dieses Mal hatte ebenfalls der Begründer der Familienkapelle, Pietro Vittrici, ein Legat hinterlassen und sein Neffe und Erbe Girolamo Vittrici finanzierte damit Caravaggios Gemälde.[729] Die Kapelle der Vittrici befand sich in Santa Maria in Vallicella, der „Chiesa Nuova" der Oratorianer in Rom. Nikodemus mit den nackten Füßen und in gebeugter Haltung konnte als Stellvertreter für die Laien fungieren, denen die Oratorianer zusammen mit der Armenpflege und der Seelsorge ihre Aufmerksamkeit schenkten. Caravaggios Armutsreflexion griff offenbar auch in diesem Fall den Demutsgedanken und den Pauperismus dieser Kongregation auf.[730]

Es wird deutlich, dass Caravaggios Körperkonzeption mit ihrer naturnahen Verknüpfung von Alter und Armut durchaus nachgefragt war. Die Hintergründe hierfür erschließen sich durch die Verortung und Kontextualisierung der Werke. So gingen die genannten Altarbilder Caravaggios in die Kirchen der Augustiner und Oratorianer ein. Gerade sie widmeten sich der Armut, die im 16. und 17.

[728] WAGNER 1958, S. 103.
[729] Über die Vittrici fehlen nähere Daten, doch wird vermutet, dass auch sie der Schicht des modernen Beamtentums oder Finanzbürgertums angehörten. Vgl. HELD 1996, S. 108, 224.
[730] Ebd. S. 108f.

Jahrhundert ein weit verbreitetes Problem in Europa darstellte und sowohl die Zahl gemeinnütziger Organisationen als auch der theoretischen gesellschaftlichen Debatten zu diesem Thema stetig wachsen ließ.[731] Nach dem Konzil von Trient beschäftigte sich eine große Zahl gemeinnütziger Organisationen mit den Bedürfnissen der Armen, ohne jedoch einen gesellschaftlichen Wandel anzustreben, da Armut als Teil von Gottes Heilsplan gedeutet wurde. Man ging davon aus, dass der Gegensatz zwischen Arm und Reich gottgewollt war und die Armen somit ihre Verortung in der sozialen Hierarchie akzeptieren müssten.[732] Durch eine Erneuerung dieser Gedanken im Zuge des Konzils, beispielsweise in Publikationen Gabriele Paleottis 1578 und Bellarminos 1602, erlangten diese idealisierte Armut wie auch die Armutsarbeit, die bereits seit Franziskus ein bedeutendes Element in der Kirche darstellten, neue Bedeutung. Caravaggios Werke fanden in Rom daher eben in Kirchen solcher Orden und Kongregationen Eingang, die sich der Armutsarbeit verschrieben hatten und das Armutsideal vertraten. In Neapel war dies ähnlich: Auch dort akzeptierten die Bettelorden und karitativen Vereinigungen, die sich der Armenfürsorge, der Krankenpflege oder der Totenbestattung widmeten, Caravaggios Werke.[733] Caravaggios Armuts- und Körperästhetik ging konform mit den Idealen dieser Reformorden, die die Kritik der Reformierten am Reichtum der römischen Kirche abzuwehren suchten und sich die Christianisierung des niederen Volkes als Aufgabe ausgesucht hatten, um es erneut und diesmal nachhaltiger an die katholische Kirche zu binden. Der plebejische Charakter von Caravaggios Malerei mit seinem extremen Pauperismus, der kompromisslosen Materialisierung der Körper, die auch an den Körpern der Heiligen Spuren des Alters und der Mühen des Lebens, d.h. ihre menschliche und physische Bedingtheit aufzeigte, kam ihnen offenbar entgegen.[734]

Konnten Caravaggios Werke in diesen kirchlichen Kreisen folglich mit Akzeptanz rechnen, bleibt die Frage, warum sich seine Hoffnung, dass auch die erste Fassung des Matthäus-Bildes akzeptiert werden würde, nicht erfüllte. Hier ist entscheidend, dass es sich bei jenen Vertretern des idealisierten christlichen Armutsgedankens um den linken Flügel der Kirche handelte, der durch den

[731] JONES 2008, S. 103, 122.
[732] Ebd. S. 123, 127.
[733] HELD 1996, S. 223.
[734] Ebd. S. 106f.

Pauperismus Borromeos und der Oratorianer gekennzeichnet war und insbesondere unter Papst Clemens VIII. seinen Einfluss ausbauen konnte.[735] Waren diesem Orden die Positionen der Hugenotten, Calvinisten und Lutheraner wohl vertraut, so distanzierte sich die offizielle Kirche nach den Erfahrungen mit den protestantischen Bewegungen in aller Regel davon. Insbesondere Camillo Borghese, der 1603 bereits Kardinalvikar und Inquisitor von Rom war und 1605 zum neuen Papst Paul V. gewählt wurde, grenzte diese, aus Sicht der Kirche kryptoprotestantischen Tendenzen aus.[736] Caravaggios Vorgehen, auch das wenig idealisierte Volk wie Pilger oder Figuren aus der Handwerker- und Arbeiterschicht am Heilsgeschehen teilhaben zu lassen, stieß vermutlich insbesondere deshalb bei vielen Vertretern der Kirche auf strikte Ablehnung weil er nicht nur sie, sondern auch weitere biblische Figuren und Heilige gleichermaßen einem radikalisierten Armutsgebot unterwarf.[737] So präsentierte Caravaggio dem Betrachter in den genannten Werken nicht nur das Pilgerpaar der „Madonna von Loreto“ als zerlumpt und schmutzig, sondern auch die Jünger im „Emmausmahl“ und den biblischen Nikodemus in der „Grablegung“. In den Augen der Zeit und insbesondere der offiziellen Kirche rückte wohl auch sein vergleichsweise plebejisches Bild des Evangelisten in seiner ersten Fassung des „Matthäus“, das sich bei Weitem von der etablierten kirchlichen Alters- und Körperästhetik unterschied, in diese Richtung. Entscheidend war wohl Caravaggios Tendenz, auch an diesen Figuren ihre menschliche und physische Bedingtheit aufzuzeigen, indem er auch an ihren Körpern die Spuren eines mühevollen Lebens und des Alters zeigte. Die Runzeln und Falten der Haut, die hageren, knochigen Gesichter, das sich lichtende Haar und die sehnigen Körper, die physischen Unzulänglichkeiten, wie er sie seit seiner ersten Matthäus-Fassung immer weiter in den Mittelpunkt rückte, verdrängten den Schein des Transzendenten größtenteils aus den Bildern.[738] Diese ungewöhnliche ästhetische Lösung musste in der offiziellen Kirche auf Ablehnung stoßen, die zwischen Laien und Klerikern, Irdischen und Heiligen, unten und oben eine klare Trennung wünschte, und provozierte so auch bei seinen Biografen und Kunstkritikern Missfallen.[739] Insbesondere Bellori setzte sich, wie deutlich wurde,

[735] HELD 1996, S. 15.
[736] Ebd. S. 15.
[737] Ebd. S. 205f.
[738] Ebd. S. 206f.
[739] Ebd. S. 206.

vergleichsweise detailreich mit Caravaggios Körperästhetik auseinander, die er auf dessen „forme rustiche“ wie auch auf Caravaggios Leidenschaft für die Darstellung des Alters mit seinen „Falten, Hautdefekten und dem Außenliegenden“ zurückführte. Diese kreidete ihm nicht nur der spätere, im Dienst des Papstes stehende Bellori als „Fehler“ an, sondern bereits Giovanni Baglione, ein Zeitgenosse Caravaggios, der ebenfalls dessen „Belanglosigkeit in den Details“ bemerkte. Gilt Baglione zwar als Caravaggios langjähriger Erzrivale, so hat er doch dessen „Fehler“, aufgrund derer ihm, im Gegensatz zu Baglione selbst, offizielle kirchliche Aufträge seiner Meinung nach verschlossen blieben, klar benannt. Seine Position wie auch die Belloris, dessen Künstlerviten erst 1672 erschienen, wiesen in dieselbe Richtung und folgten bezüglich der Körper- und Altersästhetik im sakralen Bild den nachtridentinischen, kirchlichen Vorstellungen. In Caravaggios Werken konnten sich von Seiten der Kirche aus lediglich die Verfechter eines radikalisierten Armutsgedankens bestätigt fühlen.[740]

So zeigten sich letztendlich wohl auch die gelehrten Geistlichen von San Luigi bezüglich Caravaggios erster Fassung des „Matthäus mit dem Engel“ reserviert. Auch ihnen konnte ein von körperlichen Unzulänglichkeiten und Armut geprägter Evangelist nicht recht sein und sie wiesen das Bild daher zugunsten der späteren Fassung, die sich ganz an den neuen Idealen orientierte, zurück.[741] Betrachtet man die weitere Provenienz der ersten Fassung, so zeigt sich an dieser Stelle eine erstaunliche Entwicklung: Während in der Kapelle nun die zweite Fassung angebracht wurde und dort noch heute als Altarbild dient, taucht Caravaggios erste Fassung, wie auch Baglione und Bellori berichteten, anschließend im Inventar des Marchese Vincenzo Giustiniani wieder auf.[742] Giustiniani übernahm das abgelehnte Gemälde offensichtlich sofort in seine private Sammlung. Auch das „Abendmahl in Emmaus“, das bei Vertretern der Kirche Empörung hervorrief, ging sofort in den Besitz von Caravaggios Mäzen und Sammler Ciriaco Mattei über. Es deutet sich an, dass diese Werke und ihre ungewöhnliche Körperästhetik, die sich außerhalb des linken Flügels der Kirche in öffentlichen, sakralen Kontexten nur schwerlich etablieren konnten, durchaus Eingang in die Sammlungen von Privatleuten finden konnten, die bereits abgelehnte Bilder erwarben oder sogar weitere in Auftrag

[740] HELD 1996, S. 206.
[741] Ebd. S. 95.
[742] Ebd. S. 95.

gaben.[743] Dieser Zuspruch seitens von privaten Sammlern lässt erahnen, dass hier Fragen des „decoro“ und des „grado“ anders bewertet wurden. Mit dem Eingang in private Galerien unterlagen diese Bilder einem anderen Kontext als die von den Bettelorden akzeptierten Bilder. Anders als bei Letzteren wurde dort keine öffentliche Stellungnahme zu Fragen der Armutsarbeit abgegeben und auch keine Identifikation vieler Betrachter mit den Figuren angestrebt. Diese privaten Auftraggeber wie Giustiniani und Mattei, wohlhabende Männer der römischen Gesellschaft, die teilweise auch im Dienst der Kirche standen, leisteten es sich offenbar, diese Verstöße gegen „decoro“ und „grado“ der Figuren zugunsten ihrer persönlichen Vorlieben und Position gering zu achten.[744] Hat also über die Reformorden hinaus eine weitergehende Nachfrage nach dieser Form der Körperästhetik bestanden, so stellt sich die Frage, ob sich diese auffällige Präferenz noch weiter definieren sowie manifestieren lässt und was diese Sammler an jenen Darstellungen so faszinierte, dass sie anfingen, diese in ihre privaten Galerien zu integrieren oder in Auftrag zu geben. Wie setzte sich dieser Interessentenkreis zusammen und wo lassen sich die Hintergründe für die sich hier abzeichnende Präferenz finden?

2. Zur stoisch-kynischen Körperästhetik

Wie sich in V.1. abzeichnet, scheinen Caravaggios Sammler ein Interesse an seiner nicht unumstrittenen Form der Körperästhetik gehabt zu haben, seiner naturnahen Armutsdarstellung, inszeniert durch eine Verknüpfung eines ungepflegten Äußeren einer Figur mit durch Mühen und Alter entstandenen physischen Mängeln. Weitet man den Blick auf andere Bereiche der Malerei aus, so lassen sich besonders in der Genre-Malerei jener Zeit ähnliche Thematiken und Motive finden. In Italien und Spanien gewann das Leben des einfachen Volkes, das der Bettler und Vagabunden, sowie anderer sozialer Randgruppen auch außerhalb kirchlicher Kontexte zu Beginn des 17. Jahrhunderts Anziehungskraft für die Maler und ihre Auftraggeber. So schildern zahlreiche profane Werke Caravaggios, meist als Halbfigurenbilder konzipiert, Mitglieder des „niederen Volkes“ wie Musikanten, Kartenspieler,

[743] ROEBER 1998, S. 128.
[744] Ebd. S. 96.

Soldaten, Prostituierte oder Wahrsagerinnen.[745] Basierend auf Caravaggios Werken widmeten sich auch zahlreiche seiner Nachfolger, Schüler wie auch weitere Maler in seinem Umfeld in Drucken und Gemälden der Darstellung zeitgenössischer Armut, wobei die moralische Bewertung der Szenen meist offen blieb.[746] Im Brustbild des „Mädchens mit dem Tamburin“ von Jusepe de Ribera von 1637 steht beispielsweise ein junges Mädchen aus der untersten gesellschaftlichen Schicht im Mittelpunkt (Abb. 103). Wenngleich das Kind auf den ersten Blick unversehrte, saubere Kleidung trägt, offenbart sich dem Betrachter die Armut auch hier in der Darstellung physischer Defekte. In Nahsicht gibt Ribera neben dem zerzausten Haar, den schmutzigen Fingernägeln, der Zahnlücke und der stark glänzenden Haut die nachwachsenden Stoppeln des Haaransatzes in der Stirn der jungen Musikantin wieder. Sie zeugen offenbar noch von einer kosmetischen Maßnahme zur optischen Verbesserung einer niedrigen Stirn und lassen das Mädchen ungepflegt und ärmlich erscheinen.[747]

Die Verknüpfung von Armutsdarstellung und sichtbarer äußerlicher Verwahrlosung unter Betonung physischer Altersmerkmale findet sich konzentriert vor allem in einer Gruppe dieser Armutsdarstellungen wieder, fiktiven Bildnissen meist griechischer Philosophen und Astronomen. Diese waren zu Beginn des 17. Jahrhunderts in Italien und Spanien bei Auftraggebern und Käufern aus dem privaten Sammlerkreis zunehmend beliebt und avancierten zu einem der wichtigen Exportartikel der neapolitanischen Seicento-Malerei.[748] Ein Blick auf die Werke Jusepe de Riberas und seines Umkreises, in dem die meisten dieser Werke entstanden, zeigt, dass die Darstellungen jener Figuren stets von einem

[745] HELD, Jutta/SCHNEIDER, N.: Sozialgeschichte der Malerei vom Spätmittelalter bis ins 20. Jahrhundert, Köln 1993, S. 267.
[746] Ebd. S. 268.
[747] LANG 2001, S. 259. Auffällig ist, dass bei vielen Darstellungen zeitgenössischer Armut für die Charakterisierung materieller und damit verbundener physischer Mängel Kinder und Jugendliche als Sujets und Modelle herangezogen wurden. So haben beispielsweise Bartolomé Esteban Murillo (1617 – 1682) zuletzt auch seine Kinderbilder berühmt gemacht, die die Straßenkinder von Sevilla zeigen. Auch diese fanden Eingang in die Malerei der Bettelorden und damit kirchliche Auftraggeber, beispielsweise Murillos „Armenspeisung des heiligen Diego von Alcalá“ von 1646. Dieses künstlerische Interesse an derartigen Motiven war nicht ohne Bezug zur sozialen Wirklichkeit: Mit dem rapiden Niedergang der italienischen und spanischen Wirtschaft, der seit dem ausgehenden 16. Jahrhundert einsetzte, bevölkerten die s.g. „Lazzari“ zunehmend die Straßen der Städte des 17. Jahrhunderts. Siehe hierzu insbesondere HELD u. SCHNEIDER 1993, S. 275 sowie HELD, Jutta: Malerei des 17. Jahrhunderts II: Die Sevillaner Malerei des 17. Jahrhunderts. In: Spanische Kunstgeschichte. Eine Einführung. Teil 2: Von der Renaissance bis Heute, hrsg. v. Sylvaine HÄNSEL/H. KARGE, Berlin 1992, S. 56f.
[748] LANG 2001, S. 257f.

einheitlichen Grundton in der Charakterisierung geprägt sind. So gibt Riberas „Diogenes mit der Laterne“ von 1637 (Abb. 104) den Philosophen als Mann mittleren Alters mit sichtbaren Merkmalen äußerlicher Verwahrlosung wieder.[749] Die in ein ovales Bildfeld eingeschriebene Halbfigur trägt einen einfachen dunklen Mantel. Kopf und Gesicht des Philosophen, der den Betrachter aus dunklen Augen direkt anblickt, werden vom langen, zerzausten Haupthaar, das ihm ungekämmt in die Stirn fällt, sowie einem ungepflegten, verklebten Bart mit ergrauten Partien gerahmt. Das Gesicht weist unregelmäßige Züge auf: An vielen Stellen driftet die Tönung ins Graubraune und lässt das Antlitz des Philosophen zusammen mit den an der linken Stirnseite erkennbaren Falten und Schrammen welk wirken. Auch die Hand, die den Griff der Laterne umklammert, weist eine schmutzig wirkende Tönung auf.

Dieser Habitus zeigt sich auch in Luca Giordanos Darstellung des „Krates“ von 1650 (Abb. 105).[750] In dem im Palazzo Barberini befindlichen Gemälde hebt sich die Figur des Krates hell vom dunklen Grund ab. Auf einen Stock gestützt, tritt der gealterte Philosoph dem Betrachter herausfordernd entgegen und blickt diesen frech an. Sein schmutziger grauer Mantel aus grobem Tuch ist unordentlich um den Körper gewickelt und lässt den nackten Oberkörper frei. Wie die Schultern, so sind auch die Haut der Brust und der sich vorwölbende Bauch zu erkennen. Das Gesicht ist geprägt von Einkerbungen, Schrammen, Narben und Runzeln. Die schiefe Nase scheint gebrochen. Auch in diesem Fall ist die Oberfläche des Gesichts ungleichmäßig. Die gefurchte, erschlaffte Haut lässt das rohe Erscheinungsbild der Figur abstoßend erscheinen, sodass es nicht verwundert, dass das Gemälde zunächst als die Darstellung eines „Arbeiters“ in das Inventar des Palazzo einging.

Altersmerkmale und soziale Einfachheit prägen auch die Figur des Anaxagoras in einem Gemälde des Meisters des Salomon-Urteils von 1640 (Abb. 106).[751] Vor dunklem Hintergrund heben sich in dem Gemälde zwei Philosophen ab, von denen der linke als der griechische Denker Anaxagoras bestimmt werden kann, der sich in

[749] Diogenes von Sinope (um 400 – ca. 324 v. Chr.) war nach überlieferter philosophiegeschichtlicher Genealogie ein Schüler des Sokratesschülers Antisthenes (um 445 – 365 v. Chr.) und wird als Begründer des Kynismus betrachtet.
[750] Krates von Theben (um 365 – 285 v. Chr.) war der bedeutendste Schüler des Diogenes (um 412 – 323 v. Chr.) und griechischer kynischer Philosoph der Antike. Sein Schüler Zenon von Kition (um 333 – 262 v. Chr.) war Begründer der Stoa.
[751] Anaxagoras (um 500 – 428 v. Chr.) war ein Vorsokratiker in der Tradition der ionischen Naturphilosophen und schuf mit die Grundlage für die kynische Verherrlichung des Naturzustandes. Lakydes (3. Jdt. v. Chr.) lebte in Athen und gehörte der platonischen Akademie an.

einem fiktiven philosophischen Disput mit dem Denker Lakydes befindet. Im Vergleich zu der Figur des zweiten, ebenfalls als gealtert gekennzeichneten Philosophen wird die charakteristische Verbindung des Alters und des ungepflegten, von Armut geprägten Erscheinungsbildes an der Figur besonders evident: Anaxagoras ist im Gegensatz zu Lakydes, der eine rote Kappe und ein bauschiges, dunkelgrünes Gewand trägt, in einem einfachen, braunen Mantel ohne Untergewand gegeben. Obwohl die Falten beider Gesichter das fortgeschrittene Alter der Figuren verraten, tritt diese Komponente bei Anaxagoras besonders deutlich hervor. Nicht nur sein Gesicht, sondern auch der frei liegende Halsausschnitt ist sonnengegerbt, faltig und von Einkerbungen gekennzeichnet. Das erschlaffende Fleisch und die welke Haut im Hals- und Brustbereich lassen die Sehnen deutlich hervortreten. Im Gegensatz zu dem gekämmten weißen Bart des Lakydes mit der hohen Denkerstirn ist Anaxagoras‘ Gesicht gerahmt von strähnigen, zerzausten, langen weißen Haaren und einem ebenso ungepflegten Bart.

Wurde dieser, von äußerlicher Ungepflegtheit, Armut und physischen Altersmerkmalen geprägte Habitus also – wie beim Bild des Meisters des Salomon-Urteils deutlich wird – nicht auf alle Philosophen-Darstellungen angewandt, so bleibt die Frage, wie sich diese Gruppe näher eingrenzen lässt. Ein zweiter Blick auf diese Werke ergibt, dass sich die Identität der meisten dieser zahllosen Philosophenfiguren für den Betrachter verhältnismäßig einfach erschließen lässt. Obwohl die Gemälde meist nicht betitelt sind, wurden die Figuren stets mit Attributen ausgestattet, die dem humanistisch gebildeten Betrachter eine Identifikation ermöglichen. So hält Riberas „Diogenes“ in seiner linken Hand die charakteristische Laterne, mit der dieser der Überlieferung nach auch bei Tage auf den Marktplatz gegangen sein soll, um „einen Menschen [zu] suche[n]“.[752] Einfach ist auch die Identifikation der beiden „diskutierenden Philosophen“ in der Darstellung des Meisters des Salomon-Urteils: Während das links außen auf dem Tisch liegende Buch auf der Buchkante die Inschrift „Anassagora“ aufweist, ist in dem Buch in den Händen des zweiten Philosophen deutlich „Lacides“ zu lesen. Auch Luca Giordanos „Krates“, der einen Gürtel mit Utensilien wie einen kleinen Ranzen, eine Mörserkeule und einen Zwirn bei sich trägt, kann anhand seiner Biografie, die nach Diogenes Laertius von Wanderschaft und Prügeleien bestimmt

[752] GEMÄLDEGALERIE DRESDEN. Alte Meister (Ausstk.), hrsg. v. Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Leipzig 1992, S. 318.

war, identifiziert werden.[753] Ein Blick auf die gesamte Gruppe jener Werke bestätigt schließlich, dass es sich bei jenen Figuren um eine Auswahl weiser Männer und antiker Denker handelt. Der Schwerpunkt der Darstellungen liegt dabei auf den Philosophen-Figuren Demokrit, Heraklit, Diogenes, Sokrates, Aristoteles, Platon, Euklid, Krates und Karneades. Hinzu kommen die Darstellungen einiger antiker Mathematiker und Physiker wie Archimedes. Der Betrachter hat es demnach nicht mit einer beliebigen Auswahl von Charakteren zu tun, sondern mit einer überschaubaren Gruppe von antiken, griechischen Denkern sowie insbesondere Wander- und Bettelphilosophen. Ihre Attribute, wie der Wanderstock, der Ranzen oder der Gürtel mit ihrem wenigen Habe sowie dem verwahrlosten Habitus, rücken sie in die Nähe der antiken Philosophen-Schulen der Stoiker und Kyniker, wie sie bei Diogenes Laertius beschrieben sind.[754]

Der spätantike Diogenes Laertius verfasste in der ersten Hälfte des dritten Jahrhunderts n. Chr. sein Werk „Über Leben und Lehren berühmter Philosophen", eine Geschichte der griechischen Philosophie. In zehn Büchern stellte Laertius darin deren Leben und Lehren vor und schuf so nicht nur eine Kompilation aus zahlreichen ähnlichen Werken, sondern verband zudem den biografischen Charakter seiner Beschreibungen mit einer Doxografie. Laertius Werk wurde zur umfangreichsten erhaltenen Quelle zur Philosophie der griechischen Antike und war in der Frühen Neuzeit sowohl auf Griechisch als auch auf Latein verfügbar.[755] Im sechsten und siebten Buch widmete sich Laertius darin den Schulen der Kyniker und Stoiker und deren Lehren.[756] Beide philosophische Richtungen setzten demnach als höchstes Ziel das Erreichen des Glücks und speziell das Glück des Einzelnen, das gemäß ihrer Vorstellung auf innerer Unabhängigkeit und Autarkie beruhe. Ebenso wie dieser Grundgedanke ist auch der Weg dorthin bei beiden

[753] DARBY, Delphine Fitz: Ribera and the wise men. In: The Art Bulletin (44. 1962), S. 302.
[754] Siehe hierzu insbesondere DARBY 1962 und FERRARI, Oreste: L'iconografia dei filosofi antichi nella pittura del sec. XVII in Italia. In: Storia dell'Arte (57. 1986), S. 103-181.
[755] DARBY 1962, S. 292; MATTYASOVSZKY-LATES, Adrienne von: Stoics and Libertines. Philosophical Themes in the Art of Caravaggio, Poussin and Their Contemporaries, Ann Arbor, 1995, S. 198.
[756] Schon in der Antike waren die Meinungen darüber geteilt, ob den Kynikern der Status einer philosophischen Schule zuzuerkennen sei oder ob es sich nur um eine bestimmte Lebensweise handelt. Die Bezeichnung Kynismus ist vermutlich von „Kyon", dem Hund, dem emblematischen Vorbild des Kynikers abgeleitet, unter dem man den im öffentlichen Raum streunenden und auf dem mediterranen Dorfplatz träge herumliegenden Hund verstand. Von den Schriften, die die Kyniker selbst verfassten, sind nur wenige erhalten oder rekonstruierbar. Vgl. LARGIER, Niklaus: Diogenes der Kyniker. Exempel, Erzählung, Geschichte in Mittelalter und Früher Neuzeit, Tübingen 1997, S. 2.

Schulen sehr ähnlich: Der Mensch müsse „gemäß der Natur“ leben, wie Zenon feststellte, um das höchste Ziel, das Glück, erreichen zu können.[757] Die Rückkehr zu einem naturgemäßen, einfachen Leben, frei von unnatürlichen Bindungen, Fehleinschätzungen und den durch sie hervorgerufenen Zwängen und gesellschaftlichen Konventionen wurde von ihnen als der geeignetste Weg dorthin imaginiert.[758] Den Kernpunkt beider Lehren stellte dabei die Bedürfnislosigkeit dar, wobei die Herangehensweise der Stoiker durch eine theoretische Annäherung bestimmt war. Sie versuchten, durch eine Analyse des Kosmos zur Einsicht in die „wahren Werte der Dinge“ zu gelangen und erachteten es als notwendig, sich von der Welt und insbesondere den menschlichen Affekten weitestmöglich zu distanzieren. Da sie in der sozialen Selbstentäußerung und dem weltlichen Wirken des Individuums keine Chance auf Identitätsfindung und Selbstgewinn sahen, empfahlen die Vertreter des Stoizismus dem Weisen letztendlich den Rückzug aus der Welt.[759]

In Anlehnung daran wählten die Kyniker den Weg über die Praxis. Diogenes Laertius fasste den Kern der Anschauung des Antisthenes in folgende Kurzformel: „Die Tugend ist ausreichend für das Lebensglück und bedarf zusätzlich allein der Kraft eines Sokrates. […].“[760] Demnach sei glücklich, wer der Tugend gemäß lebe. Dabei genüge es allerdings nicht, zu wissen, was Tugend ist, sondern dieses Wissen auch handelnd zu verwirklichen, wozu es der „Kraft eines Sokrates“ bedürfe. Mit dieser Kraft war offenkundig jenes von den Zeitgenossen bestaunte Vermögen gemeint, das Sokrates dazu befähigte, allen körperlichen Bedürfnissen gegenüber Anspruchslosigkeit zu beweisen und frei von jeder äußeren Anerkennung zu leben.[761] Um sich diese Kraft anzueignen, empfahl Antisthenes, sich gezielt Strapazen und Mühen auszusetzen.[762] In Verkehrung landläufiger Vorstellungen ins Gegenteil erklärte er, dass das „Sich-Plagen“ ein Gut sei. Als Ziel galt es dabei allerdings nicht, die menschlichen Grundbedürfnisse insgesamt zu eliminieren, sondern sich gegen die Vielzahl künstlich erzeugter Bedürfnisse zu immunisieren

[757] Zenon von Kition (um 333 – 262 v. Chr.) war Begründer der stoischen Philosophie. Er kam als junger Mann nach Athen, wo er sich besonders dem Kyniker Krates widmete.
[758] ZANKER 1995, S. 130.
[759] HELD 1996, S. 174.
[760] DÖRING, Klaus: Die Kyniker, Bamberg 2006, S. 13f.
[761] Ebd. S. 13f.
[762] Antisthenes (445 – 365 v. Chr.) schloss sich Sokrates an und galt nach dem Tod Sokrates‘ in Athen als der prominenteste Sokratiker. Einer seiner Schüler war Diogenes von Sinope (um 400 – ca. 324 v. Chr.).

und zu erheben sowie die verbleibenden naturgegebenen Elementarbedürfnisse auf die einfachste Weise zu befriedigen.[763] Der Mensch solle sich mit der einfachsten Nahrung, Kleidung und Behausung zufriedengeben, ohne dies als Mangel zu empfinden. Nach der Lehre der Kyniker soll dieser Zustand als Vorteil empfunden werden, weil sich der Mensch so, ohne durch überflüssige Bedürfnisse und Wünsche abgelenkt zu sein, voll und ganz darauf konzentrieren könne, der Tugend gemäß zu leben, d.h. gerecht, besonnen und fromm.[764] Diese angestrebte Verbindung von Glückseligkeit, Autarkie und Verzicht war somit auch an die Praxis freiwilliger Armut und Askese geknüpft.[765]

Wie diese Ideale am Körper imaginiert und zum Ausdruck gebracht wurden, verdeutlichen zahlreiche antike Plastiken verschiedener Vertreter dieser Lehre. Dazu zählt beispielsweise die Statue eines Kynikers aus dem dritten Jahrhundert vor Christus, die in einer römischen Kopie aus dem zweiten Jahrhundert nach Christus überliefert ist (Abb. 107). Dass es sich bei der Figur um einen Kyniker handeln muss, hat sich für die Forschung vor allem aus dem unbürgerlichen Habitus der Figur erschlossen. Herausfordernd tritt der Alte dem Betrachter gegenüber und blickt ihn wie in der Darstellung Giordanos unmittelbar an. In ihrer Rechten hielt die Figur ursprünglich, anstelle der von einem Restaurator des 18. Jahrhunderts hinzugefügten Schriftrolle, einen Stock. Möglicherweise war sie auch fordernd gegen den Betrachter ausgestreckt.[766] Aussehen und Habitus der Figur zeugen von einem von Bedürfnislosigkeit geprägten Leben: Der Denker trägt einen kurzen Mantel aus dickem, grobem Tuch, der unordentlich um den Körper gewickelt ist. Mit der Faust hält er ihn zusammen. Er geht barfuß. Neben der Körperhaltung mit dem breiten, plattfüßigen Stand, den hängenden Schultern und dem nackten Bauch zeugen die ungekämmten, verfilzten Haare, der ungepflegte Bart und das runzlige Gesicht von einem bedürfnislosen, einfachen Leben und einer Vernachlässigung des Äußeren.[767]

Noch eindrücklicher sind diese Merkmale an einer Diogenes-Statue nach einem hellenistischen Vorbild aus der Villa Albani zum Ausdruck gebracht worden (Abb. 108). Die Statuette zeigt den Kyniker als alten Mann, mühsam gehend und auf

[763] DÖRING 2006, S. 14.
[764] Ebd. S. 14.
[765] LARGIER 1997, S. 2.
[766] ZANKER 1995, S. 127.
[767] Ebd. S. 127.

einen Stock gestützt, den er in seiner Linken hält. Seine rechte Hand hielt er wohl ursprünglich in einem Bettelgestus ausgestreckt.[768] Er ist völlig nackt und weist einen schockierend entstellten, ungelenken Körper mit hängenden Schultern, schlaffer Brust und ebensolchem Bauch auf. Er trägt einen langen Bart und sein Schädel ist gänzlich kahl. Die Arme und Beine sind sehnig und von Adern durchzogen und unterstützen den Eindruck der Bedürfnislosigkeit.[769]

Auch bei der Statue des stoischen Denkers Chrysipp manifestieren sich die ideellen und ethischen Vorstellungen der Lehre am Körper der Figur (Abb. 109).[770] Die in einer guten Körperreplik und vielen Kopfrepliken überlieferte Sitzstatue wurde wahrscheinlich unmittelbar nach dem Tod Chrysipps, zwischen 281 und 208 v. Chr. aufgestellt. Mit vom Alter gebeugtem Rücken sitzt der Denker auf einem einfachen Steinblock. Seine unter dem Mantel gehaltene Linke ist zur Faust geballt, während er seine rechte Hand argumentierend vorgestreckt hat, vielleicht um mit den Fingern Argumente aufzuzählen.[771] Der Betrachter wird dadurch unmittelbar einbezogen und gleichsam selbst zum Gegenüber und Diskussionspartner des Philosophen.[772] In Greisenart hat Chrysipp die schwachen Beine an sich gezogen und versucht, den Mantel enger um die nackten Schultern zu ziehen. Selbst im Alter erlaubt sich der Denker keinen Lehnstuhl oder ein Unterkleid. Chrysipps kurzer Bart wie auch sein lichtes Haar weisen wiederum einen unregelmäßigen Wuchs auf und vermitteln dadurch einen ungepflegten Eindruck.[773]

Es lässt sich zusammenfassen, dass der Habitus jener antiken griechischen Denker von jeher insbesondere durch Vernachlässigung und eine manchmal greisenhaft wirkende Ungepflegtheit des Äußeren gekennzeichnet war, die ihren unbürgerlichen Status und ihre Bedürfnislosigkeit zum Ausdruck brachten. Der Körper wurde als Ausweis von Genügsamkeit und asketischer Lebensführung verstanden. Wo er nackt oder unbedeckt zu sehen ist, wird er als ausgesprochen hinfällig und verkümmert charakterisiert.[774] Eine wichtige Rolle hierbei spielen die Merkmale des Alters: Sowohl in den antiken Werken wie auch den

[768] ZANKER 1995, S. 171.
[769] Ebd. S. 172.
[770] Chrysippos von Soloi (um 281 – 208 v. Chr.) war Schulhaupt der Stoa und einer ihrer bedeutendsten Vertreter.
[771] ZANKER 1995, S. 98.
[772] Ebd. S. 99.
[773] Ebd. S. 98.
[774] Ebd. S. 121.

frühneuzeitlichen wird der Körper mit Altersmerkmalen wie welker, gegerbter Haut, Furchen und Falten, Sehnen und Adern, unartikulierten Körperformen, hängenden Schultern oder lichtem, ergrauendem Haar charakterisiert. Dieser Körperentwurf, der im Gegensatz zum athletischen Ideal und den Schönheitsnormen klassischer Kunst stand, brachte den von Askese geformten Körper sowie Armut und niederen sozialen Stand zum Ausdruck und in Zusammenhang.

Wie Paul Zanker 1995 gezeigt hat, gründete dieser eklatante Verstoß gegen die ästhetisch-ethischen Normen der „Kalokagathia" bereits im Intellektuellen-Bildnis des Sokrates, der als Lehrer des Antisthenes, des Begründers des Kynismus und Ahnherrn der stoischen Philosophie, galt.[775] Schon früh wurden Sokrates' Hässlichkeit wie auch seine körperlichen Defekte zum Topos. Schon Aristophanes zeichnete um 423 v. Chr. in seiner Komödie „Die Wolken" ein Bild des Sokrates, in dem dieser als ein von Anstrengung und Entbehrung blasser und magerer, schmutziger Hungerleider sein Äußeres vernachlässigt, sich die Haare lang wachsen lässt und barfuß durch die Stadt wandelt.[776] Auch in der bildenden Kunst wird die Figur geradezu zur Intellektuellen-Karikatur. Eine Büste aus der Zeit um 380 v. Chr. (Abb. 110) zeigt den Denker bereits zehn bis zwanzig Jahre nach seinem Tod ähnlich einem Silen. Sie bringt zum Ausdruck, was bei fast allen antiken Autoren zu lesen ist, nämlich, dass der historische Sokrates auffallend hässlich gewesen sein soll. Die dickbäuchige, untersetzte Gestalt, das flache und breite Gesicht mit den vorquellenden Augen, der große Mund mit den wulstigen Lippen und der Stirnglatze galten entsprechend den Normen der „Kalokagathia" als ausgesprochen hässlich und Zeichen schlechter Anlagen.[777] Der Ursprung dieses Topos, der auf die körperlichen Defekte der äußeren Erscheinung der Figur abzielte, lag vermutlich in den Spannungen, die sich mit dem großen Einfluss des Intellektuellenzirkels um Perikles und den enormen Erfolgen der Sophisten in Athen zwischen der

[775] ZANKER 1995, S. 311.
[776] Ebd. S. 40. Ein ähnliches Bild zeichnete Alkiphron, ein Literat des zweiten Jahrhunderts n. Chr. Er beschrieb den Habitus attischer, kynischer Philosophen bei einer Geburtstagsfeier, bei der sich diese durch besonders vulgäres Benehmen hervortaten: „Zuerst war der Stoiker Eteokles, der Alte mit einem Bart, der dringend des Barbiers bedurfte, schmutzig, das Haar ungekämmt, die Stirn verrunzelter als ein alter Lederbeutel. […]. Plötzlich kam dann auch noch der Kyniker Pankrates hereingestampft und drängte die Menge ungestüm zur Seite. Als Stock diente ihm dabei eine Eichenkeule, deren Astknorren mit Kupfernägeln beschlagen waren. An der Seite aber trug er einen leeren Ranzen, der nach Speiseresten gierte." Alciphr. 3,19, 2. Zitiert nach ZANKER 1995, S. 110.
[777] Ebd. S. 42.

Gesellschaft und diesen Intellektuellen eines neuen Typus ergaben und auf die Aristophanes bei seiner Persiflage rekurrieren konnte.[778] Stoikern und Kynikern, also unbequemen Zeitgenossen, Außenseitern und Unruhestiftern, wurden physische Mängel vorgeworfen und durch diesen Spott auch ihre sozialen und moralischen Qualitäten in Frage gesellt, da sich die Tugenden eines Mannes nach der „Kalokagathia" u.a. in der Schönheit des Körpers äußerten.[779]

Wurde das unglückliche Aussehen Sokrates' wie auch der Vergleich mit Silenen und Satyrn, wie er bei Platon und Xenophon überliefert ist, zunächst von Gegnern und Spöttern aufgebracht, so änderte sich die Rezeption dieses normwidrigen Erscheinungsbildes bald jedoch fundamental:[780] Unter dem Einfluss Platons ergab sich eine veränderte Rezeption: Nach der platonischen Apologie erlegte das Orakel von Delphi Sokrates nicht nur die Prüfung des Wissens seiner Mitmenschen auf, sondern erklärte den Hässlichen auch zum Weisesten aller Menschen. Auch im „Gastmahl" nahm Platon den Silen-Vergleich wieder auf. In einem Gespräch, das um den Gegensatz zwischen Innerem und Äußerem, zwischen Sein und Schein kreist, wird Sokrates mit einer flötenspielenden Silensfigur verglichen, in deren Inneren man ein Götterbild findet, wenn man sie öffnet.[781] Das wahre Philosophieren erkenne dieser Metapher entsprechend die Scheinhaftigkeit von Äußerlichem und führe zur Erkenntnis des wirklich Seienden. Sokrates' Körper wird vor diesem Hintergrund zum exemplarischen Fall: Im äußerlich hässlichen Körper lebt der vollkommene Geist. Das Sokrates-Bildnis entfaltet, so verstanden, eine provozierende Rhetorik. Es ist eine Art Fortsetzung des sokratischen Fragens nach der Wahrheit in einem anderen Medium.[782] Wie einst Sokrates selbst, so provozierte nun die Büste die Gesellschaft in einem zentralen Punkt ihres Selbstverständnisses. Sie schuf damit zugleich die Grundlage für die später von den Kynikern angewandte Provokation durch die Selbstdarstellung mit einem alten und hässlichen Körper sowie einem normwidrigen Habitus.[783] Dieses äußere Erscheinungsbild korrespondierte darüber hinaus mit dem gedanklichen Hintergrund, den die kynischen und stoischen Denker vertraten: Durch ein von

[778] ZANKER 1995, S. 38f.
[779] Ebd. S. 38f.
[780] Ebd. S. 42.
[781] Platon, Symposium 215 b. Vgl. Ebd. S. 45.
[782] Ebd. S. 45.
[783] Ebd. S. 45.

Armut, Askese und Bedürfnislosigkeit geprägtes einfaches Leben „gemäß der Natur“ konnten, wie erwähnt, künstlich erzeugte Bedürfnisse und unnatürliche Bindungen wie auch äußerliche Fehleinschätzungen umgangen und der wahre Wert der Dinge erkannt werden. Für die Stoiker wie auch die Kyniker, die ihre Weltanschauung eng mit der Stoa verbanden, dominierte somit nicht nur das „Sein“ über den „Schein“, sondern auch der Geist über das Äußerliche und die Schwäche des Körpers.[784] Von der Spätantike an wurde dieses der Vorstellung der „Kalokagathia“ gegenläufige Ideal, das den Körper in seiner Signifikanz relativierte, zum Ausdruck der Weltüberwindung. In Plastiken wie der des Diogenes oder des Chrysipp löste sich die klassische Einheit von Leib und Seele auf.[785] Der Körper diente geradezu als Negativfolie für die Überwindung von allem Körperlichen, dem Schicksal und letztlich dem Tod durch den Geist und wurde zum Zeichen der Weltverachtung.[786]

Die Philosophendarstellungen, wie sie in Süditalien zu jener Zeit im Umkreis Riberas und in Anlehnung an Caravaggios Genrebilder und Körperästhetik entstanden, rekurrierten folglich auf die ikonografische Tradition der Darstellung der Denker von Stoa und Kynismus, die seit dem Ende des ersten Jahrhunderts v. Chr. verschmolzen waren.[787] Auch in diesem Bereich schien somit ein spezifisches Interesse an der caravaggesken Altersästhetik bestanden zu haben. So wie Caravaggios religiöse Werke weisen auch diese Bilder die von Caravaggio bevorzugte Körperästhetik auf, die die Altersdeformationen mit einem von Armut geprägten Erscheinungsbild der Figur verknüpfte. Zu fragen bleibt, ob sich nicht nur Parallelen, sondern auch Querverbindungen zwischen dem profanen und sakralen Bereich nachweisen lassen, die Caravaggios partikulare Altersästhetik in der Heiligendarstellung noch besser verorten lässt.

[784] ZANKER 1995, S. 131.
[785] SCHEFOLD 1997, S. 254.
[786] ZANKER 1995, S. 131.
[787] Nachdem der Kynismus etwa 200 Jahre lang kaum eine Rolle gespielt hatte, breitete er sich gegen Ende des ersten Jahrhunderts v. Chr. über das gesamte Römische Reich aus und entfaltete sich wirksam bis ins fünfte Jahrhundert n. Chr. Die hauptsächliche Ursache für diesen Aufschwung war vermutlich, dass der Stoizismus, der sich von Beginn an als die den Römern gemäßeste Form der Philosophie erwiesen hatte, für ein breiteres und weniger gebildetes Publikum zu anspruchsvoll war, weshalb Nachfrage nach einer einfacheren und volkstümlicheren Form bestand. Vgl. DÖRING 2006, S. 42, 53f.

3. Caravaggios Bild des heiligen Hieronymus: zwischen Christentum und Stoa

3.1. Caravaggios eigener ikonografischer Weg bei der Hieronymus-Darstellung

Eine solche Querverbindung findet sich in Caravaggios Darstellungen des heiligen Hieronymus. Caravaggio malte den Kirchenvater und Übersetzer der Heiligen Schrift verhältnismäßig oft. Ab 1600 schuf er mindestens drei große, gesicherte Gemälde, die den Heiligen jeweils prominent ins Bildzentrum gerückt zeigen. Da sich in Caravaggios Œuvre nur wenige Motive überhaupt mehrfach finden lassen, kann dies bereits ein erster Hinweis darauf sein, dass dieses Sujet für seine Patrone von besonderem Interesse war.

Einen Hinweis auf den möglichen Hintergrund hierfür geben Caravaggios Fassungen aus der Sammlung Borghese (Abb. 111) und dem Klostermuseum von Montserrat (Abb. 112). Beide Werke entstanden um 1505/06 und erscheinen sehr ähnlich. Beide zeigen den Heiligen als Halbakt vor dunklem Hintergrund, in dem kaum ein weiterer Gegenstand zu erkennen ist. Hieronymus ist in einen roten Umhang gehüllt, der den Blick auf den von Altersmerkmalen geprägten Oberkörper freilässt. Der Kirchenvater sitzt auf einem Stuhl vor einem einfachen Holztisch und beugt sich mit zusammengekniffenen Brauen und gerunzelter Stirn nach vorn. Im Borghese-Bild ist der Heilige über drei Bücher oder Folianten gebeugt, die übereinander gestapelt auf dem Tisch liegen. Mit einem Stift in der Hand konzentriert er sich ganz auf den Text des Buches, das vor ihm liegt. Auf dem linken, dem äußersten Buch, das über den Tisch hinausragt, liegt ein Totenschädel. Im Montserrat-Gemälde zeigt der Maler eine sehr ähnliche Situation. Diesmal fehlen allerdings die Bücher. Der Totenschädel befindet sich an vergleichbarer Stelle. Hieronymus sitzt sichtlich tief in Gedanken versunken nach vorn gebeugt und stützt sich mit seiner rechten Hand auf dem niedrigen Holztisch ab. Beide Werke erscheinen zunächst nicht ungewöhnlich, bedenkt man die zwei ikonografischen Traditionen, die die Darstellung des Heiligen seit der Renaissance prägen.

An erster Stelle steht in dieser Tradition das Gelehrtenbild, in dem der Kardinal und Kirchenlehrer bei seiner Arbeit in der Studierstube geschildert wird und das insbesondere die humanistisch gebildeten städtischen Eliten der Renaissance ansprach. Der gelehrte Bibelübersetzer eignete sich für sie als Fürsprecher, plädierte er doch exemplarisch für die Durchsetzung der humanistischen Studien in den noch immer theologisch dominierten Wissenschaften.[788] So integrierte beispielsweise Antonello da Messinas Gemälde von 1475 (Abb. 113) die humanistischen Studien des Heiligen in das geistige Gebäude der Kirche.[789] Der architektonische Rahmen ist vor ein Kircheninneres gesetzt, in dem der Gelehrte sein „Studiolo" eingerichtet hat. Auf den Regalen hat Hieronymus neben alltäglichen Dingen eine Vielzahl von Büchern aufgestellt. Ganz oben ist ein kleines, kaum sichtbares Kruzifix angebracht. Die Zeichen des profanen Lebens sind den theologischen hinzugefügt, die klein und bescheiden gehalten sind.[790] Der Gelehrte ist mit einem roten Kardinalskostüm bekleidet. Die humanistischen Studien, die er betreibt, verbinden sich mit seiner Position als Kardinal der Kirche. Das „Studiolo" ist in den großen Raum der Kirche einbezogen und dennoch davon abgesondert, sodass Antonello ein vorsichtig formuliertes Bild der Koordinierung weltlicher und geistiger Studien entwarf.[791]

Aus dieser Tradition geht auch Ludovico Cardis Darstellung des heiligen Hieronymus von 1599 hervor (Abb. 114), die zugleich einen Gegenentwurf darstellt. Wieder sitzt der Heilige an einem schweren, ornamentierten Tisch, auf dem er sein Schreibpult aufgestellt hat. Es scheint, dass er sich im Vorhof einer Kirche aufhält. Eine Steintreppe im Hintergrund führt zu einem Kirchenportal. Möglicherweise als Zeichen christlicher Demut fehlt der Kardinalshut.[792] Obwohl ein Totenkopf als Buchstütze dient und auf die Nichtigkeit weltlicher Studien und weltlichen Lebens verweist, verzichtet Hieronymus nicht auf seine Gelehrsamkeit. Er schreibt vermutlich einen Kommentar zur Heiligen Schrift, auf der seine linke Hand ruht. Licht fällt auf seine Bücher und ist wohl als göttliche Erleuchtung zu verstehen. Auch in diesem Fall wird die Gelehrsamkeit des Heiligen hervorgehoben, wenngleich die Studien hier eindeutig theologischen Charakter

[788] HELD 1996, S. 133.
[789] Ebd. S. 137.
[790] Ebd. S. 137.
[791] Ebd. S. 137.
[792] Ebd. S. 136.

haben. Sie sind auf die himmlische Inspiration angewiesen und verdanken sich nicht dem selbstständig denkenden, irdischen Menschenverstand.[793]

Obwohl es sich bei Cardis Werk sicherlich um eine nachtridentinische Auslegung des Bildmotivs handelt, favorisierte die Kirche dennoch nicht den Bildtypus des gelehrten, frommen Humanisten, sondern den zu jener Zeit alternativen ikonografischen Haupttypus, der den Heiligen als einsamen Büßer in der Wüste zeigt. Dieser Bildtypus wurde in Oberitalien entwickelt und fand ab dem späten 16. Jahrhundert weite Verbreitung.[794] Auf Agostino Carraccis Kupferstich „Der heilige Hieronymus“ von 1595 (Abb. 115) kniet der Heilige so vor einem großen Kruzifix, das er in der Hand vor sich hält. Er stützt sich auf einem Arm ab und beugt sich tief zu den Gegenständen seiner Andacht hinab. Am Fuß des Kruzifixes liegen ein Buch, das offensichtlich nicht dem Studium, sondern der Andacht dient, sowie ein großer Totenschädel und ein Rosenkranz, den der Heilige durch seine Finger gleiten lässt. Auch in dieser Darstellung hat er den Kardinalshut abgelegt. Während sich Hieronymus im Gelehrtenbild ganz seinen Studien hingab, hat er sich nun in die Einsamkeit des fernen Waldes zurückgezogen, in dem er als büßender Eremit lebt. Nicht nur den kirchlichen Ehren, sondern auch der Gelehrsamkeit hat er entsagt, um sich ausschließlich auf das Jenseits vorzubereiten.[795]

Auf den ersten Blick lassen sich die Hauptelemente von Caravaggios Gemälden in der Ikonografie wiederfinden. Gemäß der Tradition des Büßenden stellte er einen sich auf einem Arm abstützenden, in gebeugter Haltung verweilenden gealterten Heiligen dar, der vor einem Totenschädel tief in Andacht versunken ist. Ebenfalls sind die Komponenten des Typus des gelehrten Heiligen, der tief über seine Bücher gebeugt seinen Studien nachgeht und Anmerkungen vornimmt, wiederzufinden. Betrachtet man Caravaggios Bildlösungen jedoch genauer, so zeigt sich, dass seine Kompositionen nicht wirklich zu einer dieser Kategorien passen. Im Borghese-Gemälde verzichtet Caravaggio im Gegensatz zu Antonellos oder Cardis Darstellungen vollkommen auf einen architektonischen Rahmen, die Darstellung eines „Studiolos“ sowie weitere Merkmale von Wohnlichkeit oder profanem Leben. Der Heilige ist stattdessen vor einen vollkommen abgedunkelten Hintergrund

[793] HELD 1996, S. 136f.
[794] Ebd. S. 135.
[795] Ebd. S. 136.

gesetzt worden. Dennoch scheint Hieronymus als ein Gelehrter dargestellt worden zu sein. Er ist ganz auf seine Bücher konzentriert, aber auch auf seine eigene schreibende Tätigkeit, obwohl er weder lesend noch schreibend zu sehen ist. Er hat im Lesen inne gehalten. Weder blättert er in den Seiten des Bandes noch folgt er dem Geschriebenen. Seine Aufmerksamkeit hat sich vielmehr von der Stelle im Text gelöst. Die linke Hand ist über die Seite hinweg an den Rand des Buches geglitten und liegt dort ruhig auf. Der Stift scheint in der Luft zu hängen. Hieronymus‘ Augen sind auf einen Punkt knapp außerhalb des Buchrandes gerichtet. Die Lektüre scheint Fragen aufgeworfen zu haben, die der Text bzw. er selbst nicht unmittelbar zu beantworten weiß. Stirnfalten verraten das Angespannte seines Strebens. Hieronymus entsagt seinen Studien nicht, sondern scheint über etwas nachzudenken, das sich ihm im Text offensichtlich nicht sogleich erschließt. Bei seiner Auslegung der Schrift stehen ihm keine himmlischen Geister mit ihren Eingebungen bei. Vielmehr verlässt er sich ganz auf seine eigene Geisteskraft. Den Totenkopf findet man wieder – allerdings nicht als Buchstütze wie bei Cardi, sondern an prominenter Position oben aufgesetzt und durch den Arm, der ihn mit dem kahlen Schädel des Heiligen gleichsam verbindet, zusätzlich hervorgehoben. Der Rang des Heiligen als Kardinal und weiser Kirchenlehrer wird in keiner Weise angedeutet. Weder ein kirchliches Interieur oder das Kruzifix noch ein abgelegter Kardinalshut sind zu erkennen. Anstelle des Kardinalsmantels ist der Heilige in einen einfachen roten Umhang gehüllt.

Ebenso geht das Montserrat-Gemälde ikonografisch eigene Wege. Zwar erinnert die Darstellung an den Typus des in Andacht versunkenen Heiligen in den Bildern mit dem büßenden Eremiten, jedoch fehlt auch hier jeglicher weitere ikonografische Rahmen, um diesen Aspekt der Vita hervorzuheben. Jegliche Hinweise auf Wald oder Wüste – und damit auch auf die Charakterisierung des Heiligen als erlösungsbedürftigen Eremiten – fehlen. Auch in diesem Fall hat Caravaggio ihn lediglich vor einen dunklen Hintergrund gesetzt. Zwar scheint er, wie bei Carracci, in eine Art melancholische Andacht versunken zu sein, aber seine religiöse Haltung unterscheidet sich sichtlich von den ritualisierten Bußübungen auf Carraccis Bild, die ostentativ und mit rhetorischer Ritualität vollzogen werden, und weist eher in Richtung einer Form individueller Nachdenklichkeit. Hierzu gehört auch, dass keinerlei Attribute wie das Kruzifix, ein Buch oder ein Rosenkranz zu finden sind.

Gegenstand der Andacht scheint lediglich der wiederum groß ins Bild gesetzte Totenschädel zu sein, dessen glatte Oberfläche ebenso wie der kahle Schädel des Heiligen das von links oben einfallende Licht reflektiert. Wieder findet sich kein Büßergewand oder Hinweis auf den Kardinalsstatus, sondern nur der schlichte rote Umhang.

Es lässt sich somit festhalten, dass Caravaggios Hieronymus-Darstellungen ikonografisch aus dem Rahmen fallen. Verweisen die grundlegenden Tätigkeiten des Heiligen, wie Lesen oder Andacht, zunächst auf einen der beiden ikonografischen Grundtypen, lassen sie sich doch nicht ganz damit in Einklang bringen. Caravaggio scheint diese Traditionen kurz anzuzitieren, dann aber einen partikularen Weg in der Darstellung einzuschlagen. Dies lässt sich auch bezüglich der Körperkonzeption feststellen. Unter dem schlichten roten Mantel, in den beide Figuren gehüllt sind und der vor allem im Montserrat-Bild mehr ent- als verhüllt, ist das Alter der Figuren beide Male scharf akzentuiert: Der Oberkörper ist mager. Seine Muskelkraft ist nicht ausformuliert, sondern Konturen gewichen, die von Erschlaffung und Ermüdung zeugen. Die Oberfläche der faltigen Greisenhaut ähnelt dünnem Pergament und hat insbesondere am Torso alle Spannkraft verloren. An den Händen ist die Haut sonnengebräunt und hat etwas lederartig Gegerbtes. Arme und Hände sind sehnig. Auch im Hals- und Brustbereich drücken sich Sehnen und Knochen deutlich durch die Haut und auch die Stirn und das fleischlose Gesicht sind von Falten zerfurcht. Das wenige lichte Haar und der Bart sind zerzaust und vom Alter weiß. Im Vergleich mit den zuvor betrachteten Darstellungen des Heiligen als Gelehrten wie auch in Agostino Carraccis Kupferstich fällt auf, dass in keinem jener Werke eine derartige Körperlichkeit gegeben ist. Der Körper des Heiligen spielt in den Gelehrtenbildern generell kaum eine Rolle. Vielmehr wird die Position des Heiligen als Kirchenvater und christlicher Gelehrter durch eine entsprechende Gewandung betont. Eine derartige Form von körperlicher Alters- und Askese-Darstellung wäre eher in den Büßer-Darstellungen zu vermuten, die jedoch, wie ein Blick auf Agostino Carraccis Stich oder seine Gemäldefassung von 1600 (Abb. 116) zeigt, ebenfalls eine andere Körperdarstellung aufweisen. In ihnen lässt sich das nachtridentinische, erhabene Altersbild wiederfinden. Obwohl Hieronymus durch den Bart, die Haartracht und – andeutungsweise – die Gesichtszüge ebenfalls als Greis gekennzeichnet ist, ist er vergleichsweise

herkulisch gebaut. Der Knochenbau und die Muskeln sind deutlich herausmodelliert und entsprechen keinesfalls denen eines alten Mannes. Auch der Bart und das Haar sind voll und gepflegt.

Caravaggios Hieronymus-Darstellungen entsprechen mit ihren schonungslos wiedergegebenen Altersmerkmalen, dem mageren Körper, dem zerzausten Haupthaar, der ledrigen, faltigen Haut und den sonnengegerbten, plebejisch anmutenden Händen der Körpergestaltung, die bereits in den Bildern für die römischen Sammler in Kapitel V.2. zu erkennen war. Deutlicher wird diese Verbindung noch, betrachtet man weitere Darstellungen aus dem Umkreis Caravaggios, insbesondere Jusepe de Riberas. In Riberas Hieronymus-Darstellungen des Museo di Capodimonte (Abb. 117), der Sammlung Thyssen-Bornemisza (Abb. 118), des Prado (Abb. 119) oder der Art Gallery Ontario (Abb. 120) lässt sich immer dieselbe Unbestimmtheit in der Darstellung ausmachen. In den Werken aus Ontario und dem Museo di Capodimonte ist der Heilige ebenfalls vor fast komplett abgedunkelten Hintergrund gesetzt worden. Lediglich im Capodimonte-Bild hebt sich ein Baumstamm mit einem fast unsichtbaren Ast-Kreuz ab. In beiden Werken widmet sich der Heilige in diesem undefinierten Raum ohne die üblichen Attribute des Gelehrten-Bildes seinen Studien, wie durch die Bücher und Schriften vor ihm deutlich wird. Beide Male ist sein Körper wie in Caravaggios Darstellungen hager und von denselben Altersmerkmalen gekennzeichnet. Noch stärker als bei Caravaggio ist jedoch das ungepflegte Äußere in dem ungeschnittenen, ungepflegten Bart und den zerzausten langen Haaren zu erkennen. Ähnlich verhält es sich mit den Werken aus dem Prado und der Thyssen-Bornemisza-Sammlung: Die Figuren starren in Gedanken versunken ins Leere. Anlass ihrer Andacht und Nachdenklichkeit scheint auch dort der große Totenschädel zu sein. Neben derselben Altersdarstellung wirken auch das weiß-graue Haar und der Bart wiederum zerzaust. Die Stirn ist von tiefen Falten durchfurcht, die Augen sind dunkel umrändert und die Wangen der fleischlosen Gesichter sind hohl. Weitere klassische kultische Andachtsgegenstände sind nicht zu erkennen, nicht einmal ein Kruzifix.

Ikonografisch folgte Ribera in seinen zahlreichen Hieronymus-Darstellungen demnach Caravaggios Vorbild: Er näherte die Figuren auf den ersten Blick an bestehende ikonografische Typen an, verortete sie letztlich aber doch außerhalb der

künstlerischen und kirchlichen ikonografischen Traditionen. Dabei nahm er Caravaggios Körper- und Altersbild auf und verband die schonungslose naturnahe Altersdarstellung mit einer ungepflegten, ärmlich wirkenden Charakterisierung. Diese spezielle ikonografische Lösung findet sich in den folgenden Jahren und Jahrzehnten in vielen Werken Riberas und seiner Nachfolger wieder. Die große Zahl ähnlicher Darstellungen des Heiligen deutet auf eine hohe Nachfrage dieser Bilder hin, sodass sich Caravaggios Altersästhetik nicht nur punktuell in einem begrenzten pauperistischen Kontext fortsetzte, sondern auch über den Kreis seiner römischen Auftraggeber hinaus, insbesondere in Verbindung mit dieser Heiligenfigur durch das 17. Jahrhundert hindurch verbunden blieb. Doch weshalb fand Caravaggios Altersästhetik gerade in Darstellungen des heiligen Hieronymus weiterhin solchen Anklang? Lässt sich an dieser Stelle eine Verbindung zu den zu jener Zeit ebenfalls überaus populären Philosophenbildern und ihrer Körperästhetik herstellen?

3.2. Hieronymus als christlich-stoizistische Identifikationsfigur

Wie die Forschung gezeigt hat, war die Ikonografie des heiligen Hieronymus bereits seit dem Quattrocento stark vom Typus des Gelehrtenbildes geprägt, in dem der Heilige bei seiner Arbeit in der Studierstube gezeigt wurde und das vor allem die humanistisch gebildeten Eliten der Renaissance ansprach. Wie in der Literatur deutlich wird, eignete sich der Gelehrte für sie als Fürsprecher, da sein Beispiel für die Durchsetzung der humanistischen Studien in den noch immer theologisch dominierten Wissenschaften stand.[796] Damit verbunden fesselte Hieronymus Theologen wie auch Humanisten zu jener Zeit jedoch auch aus weiteren Gründen: Zum einen lebte der 340 n. Chr. in Dalmatien geborene Heilige in strenger Askese als Idealbild christlicher Frömmigkeit als Einsiedler in der Wüste. Nach seinem Rom-Aufenthalt zog er sich bis zu seinem Tod 420 n. Chr. in ein von ihm gegründetes Kloster bei Bethlehem zurück, in dem er sich den Wissenschaften widmete und sich schriftlich an den entscheidenden theologischen Disputen seiner Zeit beteiligte.[797] Seine Korrespondenz, insbesondere die von ihm verfassten

[796] HELD 1996, S. 133.
[797] Der historische Hieronymus hatte unter den unterschiedlichsten Bedingungen die Verwirklichung seines asketischen Ideals angestrebt. Er lebte als Einsiedler in der Wüste Chalkis und versuchte ebenso

„asketischen Briefe“ gaben einschlägige Anleitungen zur asketischen Lebensweise für Mönche und Laien.[798] Zum anderen hatte Hieronymus dafür auf sein Priesteramt und seine Position in der Kirche verzichtet, um ganz Gelehrter zu sein und sich seinen Studien widmen zu können – eine Eigenschaft, die wiederum insbesondere die Humanisten ansprach.[799] Ein entscheidender Punkt, der beiden Seiten zudem Achtung abnötigte, lag in der Bibelübersetzung Hieronymus‘ begründet. Als Verfasser der „Vulgata“, der Übersetzung der Bibel ins Lateinische, galt er der Gegenreformation, die gegen die illegitimen protestantischen Bibelübersetzungen ankämpfte, als wichtiger Gewährsmann.[800] Hieronymus richtete sich damit gewissermaßen gegen die Dienstbarmachung der Heiligen Schrift durch die Interpretationswillkür des Einzelnen. Indem der theologisch vorgebildete Kirchenlehrer das Gotteswort vor seiner Usurpation durch die Laien bewahrte, legte er einen der Grundsteine zum Traditionsprinzip der katholischen Kirche.[801]

Diese philologische Leistung war es aber auch, die Hieronymus wiederum den Humanisten als Vorbild erscheinen ließ. Die Grundlage hierfür waren seine außergewöhnlichen Sprachkenntnisse des Griechischen und Hebräischen wie auch seine sowohl aus den Quellen des frühen Christentums als auch der antiken Tradition gespeiste Gelehrsamkeit.[802] Besonders aber mussten sich die Humanisten und Gelehrten mit ihm jedoch durch eine den Zeitgeist bestimmende Artverwandtschaft verbunden fühlen, da bei Hieronymus mehr als bei anderen Kirchenvätern der Zwiespalt zwischen Antike und Christentum sowie dessen Bewusstwerdung erkenntlich wurde.[803] Zentral hierfür war eine Textstelle aus einem der Briefe des Hieronymus. Darin schilderte er in einem Traum, dass ihm,

---

während seines Aufenthaltes in Rom, durch sein Vorbild auf seine Anhänger unter den Laien als auch den Klerus reformierend einzuwirken. Die Beschreibung seiner Buße wurde in die „Legenda Aurea“ aufgenommen. Neben Johannes dem Täufer ist Hieronymus der prominenteste Vertreter des christlichen Einsiedlerideals. Vgl. WIEBEL 1988, S. 20.

[798] Während über die näheren Umstände der Entstehung dieser Briefe bisher nur Vermutungen angestellt werden konnten, kann ihre Abfassung im Zeitraum zwischen 1260 und 1290 als wahrscheinlich angenommen werden. Die Verbreitung diese Texte, die u.a. Hieronymus als den größten Einsiedler preisen und sogar von Wundern berichten, die durch Berührung seines Bußkleides ausgelöst wurden, fällt zeitlich zusammen mit einer starken Zunahme des Interesses am Einsiedlerwesen überhaupt. Vgl. VELHAGEN, Rudolf: Eremiten und Ermitagen in der Kunst vom 15. bis zum 20. Jahrhundert. In: EREMITEN UND ERMITAGEN in der Kunst vom 15. bis zum 20. Jahrhundert (Ausstk.), hrsg. v. Rudolf Velhagen, Basel 1993, S. 14; WIEBEL 1988, S. 20f.

[799] JUNGBLUT, Renate: Hieronymus. Darstellung und Verehrung eines Kirchenvaters, Tübingen 1967, S. 111.

[800] HELD u. SCHNEIDER 1993, S. 271.

[801] JUNGBLUT 1967, S. 113.

[802] VELHAGEN 1993, S. 16.

[803] JUNGBLUT 1967, S. 111.

der sich in seinen jungen Jahren mehr zu Cicero und Platon als den Schriften der Bibel hingezogen fühlte, ein Engel die heidnischen Bücher aus der Hand nahm und ihn vor den himmlischen Richter zog:

> *„Plötzlich fühlte ich mich im Geiste vor den Richterstuhl geschleppt. Dort umstrahlte mich soviel Licht, und von der Schar der den Richterstuhl Umgebenden ging ein solcher Glanz aus, daß ich zu Boden fiel und nicht aufzublicken wagte. Nach meinem Stande befragt, gab ich zur Antwort, ich sei Christ. Der auf dem Richterstuhl saß, sprach zu mir: ‚Du lügst, du bist ein Ciceronianer, aber kein Christ. Wo nämlich dein Schatz ist, da ist auch dein Herz.‘ […].“*[804]

Dieser Traum des Hieronymus, der die Kontroverse über die Lektüre heidnischer und weltlicher Autoren zum Thema machte, verwies jedoch nicht nur auf Hieronymus‘ Funktion als Verbindung der Qualitäten klassischer Autoren mit der religiösen Integrität des christlichen Theologen, sondern verdeutlichte auch den Charakter seiner Antikenstudien.

Zu den von Humanisten und Kirchenvertretern geschätzten philologischen Leistungen des Kirchenvaters zählte seine Bedeutung für die Übertragung des klassisch-griechischen Bildungsgutes in die Theologie wie auch für die Latinisierung der Kirche, die erst gegen Ende des vierten Jahrhunderts Griechisch als Kultsprache abschaffte.[805] Diese von Italien ausgehende Latinisierung im Humanismus bedeutete zugleich einen Versuch der Wiederherstellung der verlorenen politischen und kulturellen Größe der Vergangenheit. Cicero galt dabei als die wichtigste Quelle für die dafür zum Maßstab gesetzte spätantik-stoische Ethik.[806] Hieronymus musste Ciceros Werke gründlich studiert haben. Seine außergewöhnlichen Sprachkenntnisse wurden nicht zuletzt wegen seiner grandiosen Verwendung des „ciceronischen Lateins“ so geschätzt. Er ahmte den klassischen Briefstil Ciceros nach und bediente sich auch in der Rhetorik und bei Zitaten seines

[804] „Cum subito raptus in spiritu ad tribunal judicis pertrahor, ubi tantum luminis et tantum erat ex circumstantium claritate fulgoris, ut proiectus in terram sursum aspicere non auderem. interrogatus condicionem christianum me esse respondi. et ille, qui residebat: ‘mentiris‘ , ait, ‘ciceronianus es, non christianus; ubi thesaurus tuus, ibi et cor tuum‘. […].” Brief des Hieronymus an Eustochium, verfasst 383-384, CSEL 54, 190, 5-13; Zitiert nach JUNGBLUT 1967, S. 108f und EMMENEGGER, Gregor: Patristisches Lesebuch. Christliche Texte aus dem 4. – 6. Jahrhundert, Norderstedt 2011, S. 220.
[805] JUNGBLUT 1967, S. 107.
[806] Ebd. S. 107.

Vorbilds.[807] In seiner Erzählung des „Ciceronianus-Traumes“ setzte Hieronymus die christliche und die auf Cicero zurückgehende Lektüre und Ethik nicht nur in Verbindung zueinander, sondern verwies auch auf seinen Zwiespalt als Gelehrter sowie auf dessen Bewusstwerdung und das Streben danach, ihn zu überwinden.

Hieronymus‘ „Ciceronianus-Traum“ und der darin angesprochene Zwiespalt wurden in der Frühen Neuzeit wiederholt thematisiert.[808] So hatten auch Boccaccio und Petrarca ihr Studium der antiken Schriften gegen den Vorwurf zu verteidigen, dass die Lektüre der paganen Dichter einer wahrhaft christlichen Lebensführung abträglich sei und dem Seelenheil schade. In seinem „Büchlein von seiner und vieler Leute Unwissenheit“ (1370) entwickelte Petrarca an der Traumerzählung des Hieronymus sein Selbstverständnis als Christ und Humanist in einer Weise, die auch den Charakter seiner Antikenstudien deutlich werden lässt.[809] In dieser Schrift betonte Petrarca die zentrale Stellung, die Cicero, nicht zuletzt wegen seiner Eloquenz, in seinen Studien stets eingenommen hatte. Der Anlass für die Abfassung dieser Spätschrift war für Petrarca wohl eine von ihm als Schmähung empfundene Beurteilung durch Anhänger des Aristoteles, die ihn „einen guten […], [aber] unwissenschaftlichen und ungebildeten Mann“ genannt hatten.[810] Indem er diese Äußerung immer wieder aufnahm, setzte er sie leitmotivisch für sein eigenes Anliegen ein, in der Kritik dieser „Polarisierung von Gelehrsamkeit und Moralität“ den eigenen Standort zu definieren.[811] Er schrieb:

> *„[…] [I]ch habe, wenn ich mich nicht sehr täusche, alle ethischen Bücher des Aristoteles gelesen, und bevor diese meine so große Unwissenheit enthüllt wurde, glaubte ich auch, etwas davon zu verstehen. Ich bin durch diese Bücher*

[807] JUNGBLUT 1967, S. 110; WIEBEL 1988, S. 65. In Angelo Decembrios Schrift „De Politia litteraria“ (um 1540) sind beispielsweise einige Passagen enthalten, in denen Mitglieder des Ferrareser Humanisten-Kreises Stellung zu Fragen der Ausstattung von Bibliotheken nehmen. Was den Bücherbestand betrifft, so rangiert Cicero demnach an der Spitze der antiken Autoren, die den Schwerpunkt einer Bibliothek bilden sollen. Unter den vorgeschlagenen Schriften werden aber auch besonders die Texte des Hieronymus „wegen seiner ciceronianischen Eloquenz“ verlangt. Hieronymus verkörperte demnach in der Vorstellung des Ferrareser Humanisten-Kreises die erstrebenswerte Verbindung der Qualitäten klassischer Autoren mit der religiösen Integrität des christlichen Theologen. Vgl. WIEBEL 1988, S. 81f.

[808] Zu der hier nachfolgenden Interpretation bei Petrarca siehe insbesondere WIEBEL 1988, S. 65ff.

[809] Ebd. S. 66.

[810] „Hanc mihi ergo vere optarem, sed profecto concorditer ac libenter tribuunt, et cui parva negaverint, muneris istar exigui, quod est maximum largiuntur. Virum bonum, imo optimum dicunt, qui o utinam non malus utinamque non pessimus in iudicio Dei sim! Eundem tamen illiteratum prorsus et ydiotam ferunt; cuius aliquando contrarium iudicio literatorum hominum diffinitum est, quam veraciter non laboro.” Petrarca, Francesco: De sui ipsius et multorum ignorantia, um 1370. Hier zitiert nach WIEBEL 1988, S. 66 u. Anm. 321.

[811] Ebd. S. 66.

gelehrter, aber nicht besser geworden, wie es sich gehört hätte. […]. Es ist ein großer Unterschied, ob ich etwas weiß, oder ob ich es liebe; ob ich es verstehe, oder ob ich nach ihm strebe. Aristoteles lehrt uns, ich leugne es nicht, was Tugend ist; aber jene überzeugenden und begeisternden Worte, die uns zur Liebe der Tugend und zum Haß des Lasters bewegen, durch die der Geist entzündet und angefeuert wird, kennt er nicht oder doch nur selten. Wie häufig können wir sie dagegen bei den Unsrigen finden, wenn wir nur suchen, besonders bei Cicero und Annaeus […]. Was nützt es, das Wesen der Tugend zu kennen, wenn wir sie nicht lieben? Oder wozu ist die Erkenntnis der Sünde gut, wenn wir sie nicht verabscheuen? […]. Auch ist es durchaus erklärlich, daß gerade Aristoteles wenig dazu geeignet ist, die Seele zum Guten anzuspornen, der er, wenn wir Cicero glauben dürfen, den Sokrates, den Vater dieser Art von moralisierender Philosophie, verspottet und verlacht hat. Und doch haben dieser und unsere Philosophen, wie jeder weiß, der sich in der Sache auskennt, es ganz besonders verstanden, mit glühenden, begeisternden Worten die Seele zu treffen und anzufeuern, mit Worten, die die Trägen aufstachelten, die Kalten erwärmten, […] und die an der Erde klebenden Seelen zu den höchsten Gedanken und erhabensten Wünschen begeisterten, so daß sie alles Irdische verachteten, daß sie das Laster kennenlernten, um es glühend zu hassen, daß sie mit inneren Augen die herrliche Schönheit der Tugend schauten, um in wunderbarer Liebe zu ihr und zu der Weisheit zu erglühen. Ich weiß zwar wohl, daß ohne Christi Lehre und Gnade dies nicht in vollkommenem Maß erreicht werden kann; […]. Aber jene Philosophen, von denen ich spreche, begleiten uns wenigstens helfend und fördernd […]. Das haben schon viele an vielen ihrer Bücher erfahren, und Augustinus bekennt es mit tiefem Dank besonders vom Hortensius des Cicero. […].“[812]

[812] „Omnes morales, nisi fallor, Aristotilis libros legi, quosdam etiam audivi, et antequam hec tanta detegeretur ignorantia, intelligere aliquid visus eram, doctiorque his forsitan nonnumquam, sed non - quia decuit - melior factus ad me redii […]. Aliud est enim scire atque aliud amare, aliud intelligere atque aliud velle. Docet ille, non infitior, quid est virtus; at stimulos ac verborum faces, quibus ad amorem virtutis vitiique odium mens urgetur atque incenditur, lectio illa vel non habet, vel paucissimos habet. Quos qui quaerit, apud nostros, praecipue Ciceronem atque Anneum, inveniet, […]. Quid profuerit autem nosse quid est virtus, si cognita non ametur? Ad quid peccati notitia utilis, si cognitum non horretur? […]. Neque est mirari si in excitandis atque erigendis ad virtutem animis sit parcior, qui parentem philosophie huius Socratem ‘circa moralia negotiantem‘, ut verbo eius utar, irriserit, et, si quid Ciceronem credimus, contempserit; quamvis eum ille non minus. Nostri autem – quod nemo nescit expertus – acutissimos atque ardentissimos orationis aculeos praecordiis admovent infliguntque, quibus et segnes impelluntur, et algentes incenduntur, et sopiti excitantur, et invalidi

Die Unvereinbarkeit der Bezeichnungen „Christ“ und „Ciceronianer“, die die Basis der Erzählung der Traumepisode bei Hieronymus bildete, löste Petrarca folgendermaßen auf:

„[…] [S]ollte ich vielleicht hören müssen, was einst dem Hieronymus vorgeworfen wurde: ‚Du lügst. Du bist ein Ciceronianer, kein Christ. Denn wo dein Schatz, da ist auch dein Herz! ‘ – so würde ich antworten: meinen unvergänglichen Schatz und den höchsten Teil meines Herzens habe ich bei Christus. Aber wegen der Schwächen und Fehler des menschlichen Lebens, die nicht nur zu ertragen, sondern schon aufzuzählen eine schwere Arbeit ist, vermag ich nicht, wie ich wollte, auch die niederen Teile meines Herzens, in denen der schlimme, verführerische Hang wurzelt, zu Christus emporzuheben. […]. Ich leugne indes nicht, daß ich vielen eitlen und schädlichen Beschäftigungen mich hingegeben habe; aber zu diesen zähle ich Cicero nicht. Denn von ihm weiß ich, dass er mir nie geschadet, sondern immer nur genützt hat. Und über diese meine Versicherung wird sich niemand wundern, der weiß, dass selbst Augustinus Ähnliches von ihm bekennt. […]. Ich gestehe offen, daß des Cicero Geist und Beredsamkeit mich ergötzten, wie sie auch schon, um von unzähligen andern zu schweigen, den Hieronymus so sehr ergötzt haben, daß er weder durch jene schreckliche Vision noch durch den Tadel des Rufinus sich bewegen ließ seine Schreibweise so zu ändern, daß sie nicht doch noch irgendwie an Cicero erinnert hätte. Er selbst fühlte es und hat sich irgendwo darob entschuldigt. Auch hat das Studium des Cicero, mit Ernst und Maß betrieben, weder ihm noch andern geschadet. Vielmehr nützte es zahlreichen Leuten für die Beredsamkeit alles, für das Leben sehr viel, so vor allem, wie ich schon gesagt habe, dem Augustinus, der, ehe er der Ägypter Land verließ, mit der Ägypter Gold und Silber sich die Taschen füllte, der, ehe er als starker Kämpfer und Streiter für die Kirche den Kampfplatz betrat, sich mit der Feinden Waffen umgürtete. Wo es sich also um irdische Dinge, namentlich um

---

firmantur et strati eriguntur, et humi herentes in altissimos cogitatus et honesta desideria attolluntur; ita ut terrena iam sordeant et conspecta vitia ingens sui odium, virtus intenis spectata oculis formaque et ‘tanquam honesti visa facies, ut vult Plato, miros sapientie, miros sui pariat amores.
Que licet preter Cristi doctrinam atque auxilium omnino fieri non posse non sim nescius, […]. Ad hec tamen ipsa pergentibus illi ipsi, quos dicebam, multum conferunt multumque adiuvant, quod et de multis eorum libris multi sentiunt, et de Ciceronis Hortensio nominatim in se expertus grate admodum pofitetur Augustiuns. […].” Francesco Petrarca, De sui ipsius et multorum ignorantia, um 1370. Hier zitiert nach WIEBEL 1988, S. 66f u. Anm. 323.

Beredsamkeit handelt, gestehe ich, daß ich den Cicero bewundere vor allen anderen Philosophen […] und daß ich ihn nicht bloß bewundere, sondern nachahme, […]. Wenn aber den Cicero bewundern soviel ist als Ciceronianer sein, so bin ich ein Ciceronianer. […]. Wenn es sich aber darum handelt, über religiöse Fragen, über die höchsten Wahrheiten, über das wahre Glück und das ewige Heil zu denken und zu sprechen, das bin ich weder Ciceronianer noch Platoniker, sondern Christ. Bin ich doch fest überzeugt, daß auch Cicero Christ geworden wäre, wenn er das Christentum hätte sehen oder Christi Lehre hätte vernehmen dürfen."[813]

Petrarcas Art, in der er die Überordnung der „religiöse[n] Fragen" über die weltlichen Dinge betonte, lässt die besondere Trennung dieser beiden Bereiche erkennen: Indem er die Höherrangigkeit der Religiosität betonte, sicherte er den Bereich ab, den er für die weltlichen Dinge beanspruchte.[814] Letztendlich handelt es sich dabei um die Trennung zwischen Religiosität und Moralphilosophie, die Petrarca selbst als „moralis philosophia" und das Lieblingsthema seiner literarischen Tätigkeit bezeichnete.[815]

Durch diesen Zusammenhang gewinnt auch Petrarcas Tugendbegriff an Kontur. In seiner viel gelesenen Schrift „De utriusque fortunae" (1354 – 1367) behandelte er das Problem der Schicksalsbestimmtheit des menschlichen Daseins, das er an der

[813] „Etsi enim forsitan audire possim quod obiectum sibi Ieronimus refert: 'Mentiris, ciceronianus es, non cristianus. Ubi enim thesaurus tuus, ibi et cor tuum'. Respondebo et thesaurum meum incorruptibilem et supremam cordis mei partem apud Cristum esse. Sed propter infirmitates ac sarcinas vite mortalis, quas nedum ferre, sed enumerare difficile est, non possum, fateor, ut vellem, sic inferiores partes anime, in quibus est irascibilis et concupiscibilis appetitus, attollere, quin adhuc terris inhereant. […]. Interim non nego multis me curis vanis ac noxiis deditum. Sed in his non numero Ciceronem, quem michi nunquam nocuisse, sepe etiam profuisse cognovi. Quod dictum ex me nemo mirabitur, Augustinum si audierit de se similia profitentem; […]. Non dissimulo equidem me Ciceronis ingenio et eloquentia delectari, quibus, ut innumeros sileam, Ieronimum ipsum usqueadeo delectatum video, ut nec visione illa terribili, nec Ruphini iurgiis sic stilum inde dimoverit, quin ciceronianum aliquid redoleret. Quod ipsemet sentiens de hoc ipso alicubi se excusat. Nec vero Cicero fideliter ac modeste lectus aut illi nocuit, aut cuique alteri, cum ad eloquentiam cuntis, ad vitam multis valde profuerit, nominatim, ut diximus, Augustino, qui ex Egipto egressurus, Egiptiorum auro et argento sinum sibi gremiumque complevit, ac tantus pugil Ecclesie, tantus propugnator fidei futurus, ante diu quam in aciem descenderet, sese armis hostium circunfulsit. Ubi ergo de his, de eloquentia presertim queritur, Ciceronem fateor me mirari inter, imo ante omnes, qui scripserunt unquam, qualibet in gente, nec tamen ut mirari, sic et imitari, cum potius in contrarium laborem, ne cuiusquam scilicet imitator sim nimius, fieri metuens quod in aliis non probo. Si mirari autem Ciceronem, hoc est ciceronianum esse, ciceronianus sum. […]. At ubi de religione, id est de summa veritate et de vera felicitate deque eterna salute cogitandum incidit aut loquendum, non ciceronianus certe nec platonicus, sed cristianus sum; quippe cum certus michi videar, quod Cicero ipse cristianus fuisset, si vel Cristum videre, vel Cristi doctrinam percipere potuisset." Francesco Petrarca, De sui ipsius et multorum ignorantia, um 1370. Hier zitiert nach WIEBEL 1988, S. 67f u. Anm. 324.

[814] Ebd. S. 68.

[815] Ebd. S. 68.

Antithese von „Fortuna“ und „Virtus“ entwickelte. Den Launen der unbeständigen Fortuna gilt es demnach, mit Virtus zu begegnen, einer Tugend, die für Petrarca Affektbeherrschung bedeutete und für deren Verständnis er stoisches Gedankengut verwendet, das ihm durch Cicero vermittelt worden war.[816] Wie in V.2. festgestellt, resultieren nach dem Verständnis der Stoa die Affekte aus einer Trübung des Erkenntnisvermögens, da für die Stoiker äußeres Glück und Unglück nur scheinbar sind. Sie beruhen auf einer irregeleiteten Einsicht, die zunächst als solche erkannt werden muss, um die innere Stärke zu erreichen, aus der eine wirksame Waffe gegen die Launen Fortunas erwächst.[817] Werden die Affekte also mit einem Unwissen gleichgesetzt, so muss die Tugend nach dieser Vorstellung in Wissen bestehen. Diese erworbene Tugend als ein Mittel philosophischer Diesseitsbewältigung ist gewissermaßen eine dem Menschen immanente Waffe gegen die Wechselfälle des Lebens.[818] Ausgehend von Hieronymus‘ betonter Zuwendung zur Gelehrsamkeit, die sowohl christliche als auch heidnische Komponenten einschloss, betrachteten die Humanisten wie auch der vom (Neo-) Stoizismus geprägte Petrarca die Gelehrsamkeit als Grundlage der Lebensführung. Daneben existierte allerdings auch bei Petrarca noch eine christliche „Virtus“, die von ihm nicht als Verdienst, sondern als Gnade aufgefasst wurde und transzendenten Ursprungs war.[819] Der Eintritt in die kontemplative Gotteserkenntnis wird auch bei Petrarca durch einen göttlichen Gnadenakt ausgelöst, dessen Überordnung über alle weltliche Wissenschaft auch er fraglos anerkannte:

> *„Ich habe einen andern, den ich anbete, der mir nicht eitle, haltlose und trügerische Vermutungen über Dinge, die zu nichts gut sind, sondern das Erkennen seiner selbst versprochen hat. Und wenn er dies mir verleiht, so bedarf ich aller andern Dinge, die seiner Hände Werk sind, nicht mehr; ich werde sie leicht erwerben können, und ein Streben danach wird mir lächerlich erscheinen.“*[820]

---

[816] WIEBEL 1988, S. 68.
[817] Ebd. S. 68.
[818] Ebd. S. 68.
[819] Ebd. S. 69.
[820] „Sed alium quem adorem habeo, qui michi non inanes rerum fallentium ac frivolas coniectura, ad nil utiles, nulli subnixas fundamento, sed sui ipsius notitiam pollicetur; quam si prestat, ceterarum ab eodem conditarum rerum et accessio supervacua et apprehensio faciliset inquisitio ridiculosa videbitur.“ Francesco Petrarca, De sui ipsius et multorum ignorantia, um 1370. Hier zitiert nach WIEBEL 1988, S. 72 u. Anm. 347.

Zu diesem göttlichen Gnadenakt kommt, wie im ersten Zitat aus Petrarcas Schrift ersichtlich wird, die Aufgabe der dichterischen Eloquenz, die Liebe zur Tugend anzufachen. Die Leidenschaften müssten durch sie bekämpft werden, damit diese nicht die Erkenntnis des rechten Weges behinderten und nicht über den Willen, auf dem Pfad der Tugend zu bleiben, dominierten.[821]

Die Verquickung dieser humanistisch-stoizistischen Religiosität mit der traditionellen christlichen Frömmigkeitshaltung wird in Petrarcas um 1346 verfasster Schrift „De Vita Solitaria" deutlich, in der er eine von ihm entworfene, ideale Lebensform beschreibt.[822] In seiner Abhandlung über das einsame Leben stellte Petrarca den „felix solitarius" dem „miser occupatus", dem vielgeschäftigen Stadtmenschen, gegenüber. Letzterem obliegt darin, gehetzt von den Begierden, Sorgen und Verpflichtungen, vom frühen Morgen bis in die tiefe Nacht hinein ein mühevolles, ärgerliches und törichtes Tagewerk, während der Einsame die schöne Natur und die Nähe Gottes genießt.[823] Petrarcas „De Vita Solitaria" ist gewissermaßen ein Plädoyer für eine ideale Lebensform, die mit dem äußeren Rahmen der Zurückgezogenheit des Einzelnen in eine ländliche und landschaftlich einsame Gegend und durch die so gewährleistete Ruhe und Freiheit von gesellschaftlichen Verpflichtungen, optimale Bedingungen für die Art von Studien bietet, die die Humanisten anstrebten und in der zitierten Weise verteidigten.[824] Petrarcas Konzeption dieser Lebensform oszilliert dabei stets zwischen christlicher und humanistischer, antik-stoischer Tradition.

Petrarca preist in „De Vita Solitaria" das Leben in der Einsamkeit, welches die Entfaltung der Tugenden fördere. Dabei versteht er insbesondere den Wald als den idealen Aufenthaltsort des „Solitarius", wie er seinen „humanistischen Einsiedler" nennt.[825] Er fasst den Wald als einen dem verhassten Zivilisationsleben

---

[821] WIEBEL 1988, S. 72.

[822] „De Vita Solitaria" stieß in der intellektuellen Welt Europas vom 14. bis zum 16. Jahrhundert auf großes Interesse. Dies ergibt sich zum einen aus der hervorragenden handschriftlichen Verbreitung: Das Werk ist in mehr als 120 Exemplaren überliefert. Zum anderen ergibt es sich aus den zahlreichen Reaktionen, die dem Werk zuteilwurden. Vgl. ENENKEL, Karl: Francesco Petrarca. De Vita Solitaria, Buch I. Kritische Textausgabe und ideengeschichtlicher Kommentar, Leiden 1990, S. XVII.

[823] VOSSLER, Karl: Poesie der Einsamkeit in Spanien, Teil 1, München 1935, S. 55.

[824] WIEBEL 1988, S. 80.

[825] Petrarca, Francesco: De Vita Solitaria, Buch I, Kap. 2,5. Vgl. ENENKEL 1990, S. 249.
Den Begriff des „Solitarius" hat Petrarca aus der Mönchsliteratur übernommen. „Solitarius" war dort ein gängiges Wort für Mönch. Der Begriff bezieht sich jedoch besonders auf die nicht innerhalb der Klostergemeinschaft lebenden Eremiten. Der „Solitarius" bei Petrarca zählt nicht zu den Reklusen, da er nicht in eine Zelle eingeschlossen ist, wie sein umfangreiches Ausgangsverhalten beweist. Aus der Beschreibung geht auch nicht hervor, dass er in irgendeiner Form einen einem Kloster verbundenen

entgegengesetzten Bereich auf, der für ihn die vom Menschen und seiner verdorbenen Zivilisation noch unberührte Natur bedeutet.[826] Bereits in dieser Vorstellung geht Petrarcas Konzept auf zwei unterschiedliche Wurzeln zurück: An einer Stelle betont Petrarca, dass jener Ort der „Solitaria" ein Ort unter freiem Himmel sei und führt die Begriffe „celum" und „aurum", die goldene Kassettendecke, als die „Bedeckungen" an, zwischen denen der Mensch wahlweise verweilen könne.[827] Diese Gegenüberstellung geht zum einen zurück auf ein Konzept der „Vita Eremitica" und der „Vita Apostolica", nach denen das Leben unter freiem Himmel und mit freiem Blick auf den Himmel ein Ideal darstellte. Neben das Gefühl der unmittelbaren Nähe zu Gott trat dabei das Gefühl der Freiheit, der Ungebundenheit in Bezug auf die menschlichen Dinge wie auch die ästhetische Bewunderung der Schönheit. Insbesondere Hieronymus betrachtete das eremitische Leben als das Dasein unter freiem Himmel. Auch er stellte die Einfachheit der heiligen Stätten dem luxuriösen Bauverhalten reicher zeitgenössischer Römer gegenüber und fasste die „goldene Kassettendecke" als ein Zeichen der Gebundenheit an das Weltliche auf.[828] Die christlichen Quellen waren jedoch nicht Petrarcas einzige Ressourcen für die moralisierende Gegenüberstellung von kunstvollem Plafond und natürlichem Himmel. Letzere hatte bereits einen Platz in der antiken Moralphilosophie eingenommen, die ebenfalls das einfache, naturgemäße Leben, die Abwendung vom Luxus und ein Leben unter freiem Himmel predigte. So ist dieser Gedanke beispielsweise auch in Senecas Schilderung der einfachen Lebensweise des frühen Menschengeschlechtes, der Menschen des goldenen Zeitalters, zu finden. Petrarca bemerkte dementsprechend auch, dass schon Seneca die „Solitudine" als die für den Philosophen und den Schüler der Philosophie geeignetste Lebensform begrüßt habe.[829] Petrarcas Konzept der „Vita Solitaria" fußte an dieser Stelle folglich sowohl auf der christlichen Idee des eremitischen Lebens als eines Lebens unter freiem Himmel als auch auf der Idee

---

Eremiten darstellt. Übrig bleibt von den Formen eremitischen Lebens für den „Solitarius" schließlich nur die Form eines freien, an einem zurückgezogenen Ort lebenden Eremiten. Vgl. ENENKEL 1990, S. 210f.

[826] Petrarca, Francesco: De Vita Solitaria, Buch I, Kap. 2,5. Vgl. ENENKEL 1990, S. 250.

[827] Petrarca, Francesco: De Vita Solitaria, Buch I, Kap. 2,10 – 2,16. Vgl. ENENKEL 1990, S. 271.

[828] In einem Brief, in dem Hieronymus seinen Freund Heliodorus zum Gang in die Einsiedelei zu überreden versucht, stellte er die Häuser und die Stadt als Hindernisse des freien Ausblicks auf den Himmel dar. Vgl. ENENKEL 1990, S. 297f.

[829] Vgl. Ebd. S. XLII.

des „einfachen“ philosophischen Lebens unter freiem Himmel.[830] Die „Solitudine“ wird von Petrarca stets als ein reiner, unverdorbener und geradezu heiliger Lebensbereich geschildert. Damit verbunden war insbesondere die Beschreibung des „richtigen“ Seelenzustandes, der „tranquilitas animi“, die der „Solitarius“ nur in der „Vita Solitaria“ erreichen könne.[831] Diese „tranquilitas animi“ stellte den Grundwert dar, auf dem Petrarca sein Plädoyer für die „Vita Solitaria“ aufbaute. Dieser Zustand war für ihn nicht nur ein bloßes „Zufriedensein“, sondern eine tiefe, weitgehende Seelenruhe. In tiefer Seelenruhe erwartet der „Solitarius“ den Tagesanbruch, seelenruhig verbringt er den Tag, seelenruhig steht er dem Tod gegenüber. Nichts vermag ihn zu erschüttern.[832]

Für Petrarca lässt sich dieser Zustand auf drei Arten erreichen. Zum einen kann er im Umgang mit Gott erreicht werden, zum anderen im Umgang mit dem Selbst, d.h. durch ein intensives Innenleben und geistige Bestrebungen, sowie letztlich durch den Umgang mit Freunden.[833] Mit der ersten Möglichkeit, der Suche nach Gott in der Abgeschiedenheit der Zivilisation, näherte sich Petrarca an das christliche Konzept der „vita contemplativa“ an, der christlichen Form der Beschäftigung mit Gott, wie sie insbesondere Inhalt des Eremitendaseins ist. Gilt für den christlichen Denker zwar im Allgemeinen, dass eine wirkliche „quies mentis“ auf Erden nicht erreicht werden könne und dass im Diesseits stets ein Element der Beunruhigung und der Unsicherheit bleibt, so besteht dennoch die Annahme einer nicht direkt dem eigenen Willen unterworfenen und nicht die vollständige Affekttötung voraussetzenden „quies animi“ auf Erden. Eine Möglichkeit, um diese relative Seelenruhe zu erreichen, ist ein ganz auf Gott konzentriertes und gottgeweihtes Leben.[834] Dass Petrarca dieses die „tranquilitas animi“ beschränkende Gedankenschema kannte, geht aus seiner Diskussion der

[830] ENENKEL 1990, S. 298. Im siebten Kapitel zeigt Petrarca auf, dass der Aufenthalt in der freien Natur eine günstige Wirkung auf den Schriftsteller ausübe. Intellektuelle, Dichter und Philosophen könnten ihre kreative Tätigkeit ungehindert im Freien ausüben. Bezüglich der genauen Beschaffenheit dieses inspirierenden Ortes legte sich Petrarca nicht ganz fest. Es kann sich um einen dichten Wald, einen Felsvorsprung, eine Grotte, einen Bach, eine Quelle oder einen Berg handeln. Stets vorhanden ist jedoch die Lage unter freiem Himmel. Vgl. ENENKEL 1990, S. 249f, XLII.
[831] Petrarca, Francesco: De Vita Solitaria, Buch I, Kap. 4,9. Vgl. ENENKEL 1990, S. XXXVII.
[832] Petrarca, Francesco: De Vita Solitaria, Buch I, Kap. 2. Vgl. ENENKEL 1990, S. 213. Der innere Zwiespalt des „Occupatus“ kommt jedoch auch in dessen emotionaler Konstitution zum Ausdruck. Er wird durchgehend als Affektbeherrscher dargestellt, der von einem Gefühlsextrem zum anderen wechselt. Vgl. Ebd. S. 219.
[833] Petrarca, Francesco: De Vita Solitaria, Buch I, Kap. 1,1. Vgl. ENENKEL 1990, S. 158f.
[834] Petrarca, Francesco: De Vita Solitaria, Buch I, Kap. 1,1. Vgl. ENENKEL 1990, S. 158.

stoischen Theorie der Affektbekämpfung hervor, die er als Mittel zur Erreichung der „tranquilitas animi“ in seinem Werk „De remediis utriusque fortunae“, einer breit angelegten Darlegung der stoischen Lehre der radikalen Affektbekämpfung, zum Thema machte.[835] Dort vertritt er die Auffassung, dass die „tranquilitas animi“ auf Erden nicht erreicht werden könne. Auch in „De Vita Solitaria“ spielt diese Auffassung eine Rolle, wenn er zum Beispiel das Element der seelischen Unsicherheit und des Zitterns in seine Verherrlichung der „Solitudine“ als Charakteristikum seiner Idealgestalt des „Solitarius“ aufnimmt.[836] Dass Petrarca sein von der Stoa geprägtes Konzept und das christliche Konzept der „Vita Contemplativa“ zwar als ähnlich, aber nicht als vollkommen deckungsgleich empfand, zeigt sich im fünften Kapitel, das er mit der Wertung der beiden Lebensformen schließt. Die „vita contemplativa“ steht nunmehr als vorzüglichere Lebensform da. Sie bedeutet die Vorwegnahme des Himmels auf Erden, sodass der spirituelle „Solitarius“ auf Erden einen Blick in den Himmel zu werfen vermag. Dabei ordnete Petrarca die „vita contemplativa“ allerdings ausschließlich den spirituellen „Solitarii“ zu und klammert sich selbst, als „Solitarius“, davon aus.[837]

Auch hinsichtlich der Lebensführung von Petrarcas „Solitarius“ und der christlichen „Solitarii“ zeichnet sich eine Nähe zwischen stoischer Weltverachtung und christlichem Askesegedanken ab. In beiden Fällen trägt die einsame Lebensform des Einzelnen den äußerlichen Vollzug der Weltflucht und die Trennung von der Gemeinschaft asketischen Charakter.[838] So bemühte Petrarca an

[835] Petrarca, Francesco: De Vita Solitaria, Buch I, Kap. 1,1. Vgl. ENENKEL 1990, S. 159.
[836] Petrarca, Francesco: De Vita Solitaria, Buch I, Kap. 1,1. Vgl. ENENKEL 1990, S. 158. Dass sich Petrarca auch an dieser Stelle auf die christliche Tradition stützte, wird durch einen Bezug auf Christus als „Freund der Vita Solitaria“ und „Amator Solitudinis“ deutlich. Petrarca stützte sich auf die Tradition der Exempla-Sammlungen, die vom christlichen kontemplativen Schrifttum angefertigt wurden und in denen Christus als Begünstigter der „Vita Solitaria“ hervortrat. Die mönchischen Kontemplativen wollten als Urheber ihrer Lebensweise gern Christus selbst in Anspruch nehmen und sammelten aus den Evangelien Beweisstellen, aus welchen sie einen „Christus solitarius“ destillierten. Den besten Beweis für Christus als „Solitarius“ fand man in dem Umstand, dass er sich nach seiner Taufe vierzig Tage in der Wüste aufhielt, in denen er fastete und vom Teufel versucht wurde. Petrarca führte in seiner Schrift im zweiten Buch dementsprechend Christus als Exempel auf. Vgl. ENENKEL 1990, S. 150f.
[837] Petrarca, Francesco: De Vita Solitaria, Buch I, Kap. 5. Vgl. ENENKEL 1990, S. XXXIX.
[838] WIEBEL 1988, S. 80f. An diesem Punkt wird auch durch intertextuelle Bezüge eine Verknüpfung von christlicher Askese und Petrarcas Konzept einer anspruchslosen Lebensweise deutlich: Die etymologische Ableitung des Wortes „Askese“ verweist auf das griechische Wort „ascesis“ für „sich üben im körperlichen und geistige Sinne“. Die ursprüngliche griechische Bedeutung von „ascesis“ war „Vorbereitung auf einen sportlichen Wettkampf“. Die „ascesis“ vor dem Wettkampf, die sowohl die unmittelbaren Vorbereitungen als auch die allgemeine Lebensführung einschloss, wurde insbesondere von den Stoikern in die Begrifflichkeiten des philosophischen Denkens übernommen. Im Denken der Stoa bezeichnete die „ascesis“ das „sich üben im geduldigen und ausdauernden Ertragen und in den

dieser Stelle zum einen Cicero und Seneca als Bezugspunkte für sein Ideal eines bescheidenen, einfachen Lebens ebenso wie Diogenes, Demosthenes oder Anaxagoras als Vorbilder für die absolute Bedürfnislosigkeit als Voraussetzung für innere Freiheit, Tugend und Glückseligkeit des Menschen.[839] In ähnlicher Weise geht es durch die ausschließlich transzendente Ausrichtung der Gedanken der christlichen Vertreter der „vita contemplativa" darum, an die Stelle der körperlichen Begierde die des Geistes zu setzen.[840] So, wie das Fasten seit den frühesten Mönchen zu den feststehenden asketischen Übungen des Eremiten- bzw. Mönchslebens gehörte, betrachtete es auch Petrarca als festen Bestandteil des kontemplativen Lebens.[841] Sein „Solitarius" besitzt asketische Züge: Er kommt mit wenig Schlaf aus und verzichtet auf Tischgenossen wie auch jede Form des Luxus und fastet.[842]

Die zweite genannte Form, um die „tranquilitas animi" zu erreichen, ist bei Petrarca mit dem „secum esse", dem Umgang mit sich selbst, verbunden. Innerhalb der „Vita solitaria" stellt der Umgang mit sich selbst bzw. das Selbstgespräch eine Belebungsform dar, die verhindern soll, dass das Leben des „Solitarius" einsam und leer ist. Es impliziert eine gewisse innere Ruhe, ein Verweilen-Können bei sich selbst.[843] Das Selbstgespräch konnte gemäß Petrarca laut oder auch nur im Geiste stattfinden. Um das „secum loqui" vollziehen zu können, müsse das Individuum die Gabe der Reflexion besitzen und im Bereich der Meditationstechnik geschult sein. Dass Petrarca dem „secum esse" so großen Wert zuerkannte, geht wohl in erster Linie auf die antike „Otium"-Literatur zurück, wonach der Umgang mit sich selbst, vornehmlich in der Form des Selbstgespräches, seinen Platz bereits in der antiken Philosophie fand. Vom antiken Philosophen wurde ein gesteigerter Umgang mit sich selbst gefordert, der im Selbstgespräch gipfelte, das eine wichtige Funktion im

---

Tugenden". Zur Kennzeichnung religiös-sittlichen Verhaltens verwendet der Apostel Paulus das Wort. Im NT entspricht der „ascesis" der Gedanke der „Enthaltsamkeit und Kasteiung des geistlichen Kämpfers". Bei einigen Kirchenvätern findet sich Vokabular, das auf der Metapher vom „Athleten der Tugend" aufbaut. Diese Metaphorik war noch zur Zeit Dantes lebendig, der in der „Divina Commedia" (zw. 1308 und 1321) den heiligen Dominikus „il santo atleta" nennt. Auch Petrarca preist in „De vita solitaria" das Leben in der Einsamkeit, da es die Entfaltung der Tugenden fördert, in Metaphern des sportlichen Wettkampfes als „[…] palestrum luctantium, arena currentium, […]". Vgl. Ebd. S. 39f.

[839] WELZIG, Werner: Beispielhafte Figuren. Tor, Abenteurer und Einsiedler bei Grimmelshausen, Graz 1963, S. 154.

[840] WIEBEL 1988, S. 81.

[841] Petrarca, Francesco: De Vita Solitaria, Buch I, Kap. 2,6. Vgl. ENENKEL 1990, S. 259.

[842] Petrarca, Francesco: De Vita Solitaria, Buch I, Kap. 2. Vgl. ENENKEL 1990, S. 212.

[843] Petrarca, Francesco: De Vita Solitaria, Buch I, Kap. 2,14. Vgl. ENENKEL 1990, S. 287.

Rahmen der moralischen Selbstarbeit einnahm. Die wichtigste Quelle, aus der Petrarca das Phänomen kannte, waren sicherlich Senecas Briefe.[844] Für das christliche Denken bedeutete der Umgang mit dem eigenen Ich an sich jedoch noch keinen positiven Wert. Dies verhinderte der christliche „Humilitas"-Gedanke: Dem Ich durfte kein allzu hoher Wert zukommen, da man den daraus potenziell folgenden Hochmut und die Ablenkung vom eigentlichen Ziel fürchtete. Das christliche Denken forderte demgegenüber die Selbstverachtung, sodass als wichtigster Gedanke hier das „se ipsum negare" bestehen blieb.[845]

Entscheidend ist an diesem Punkt, dass bei Petrarca das Selbstgespräch auf einer Linie steht mit dem Christus-Gespräch steht, dem Hohen-Geister-Gespräch und dem Gespräch mit Büchern.[846] Bereits in mittelalterlich-kontemplativen Schriften gehörte es zu den feststehenden Gedanken, dass in der kontemplativen Lebensform ein besonders enges Verhältnis zu Gott bestehe.[847] Wichtigster Ausdruck dieses innigen Verhältnisses war auch dort das Gespräch, das in verschiedenen Formen stattfinden konnte, zum Beispiel im Gebet, in der Meditation oder bei der Lektüre.[848] Petrarca übernahm das Konzept des Christus-Gespräches für seine „Vita Solitaria". Er sprach Christus dabei im Vergleich zu den mittelalterlichen, kontemplativen Schriften allerdings nicht mehr das Monopol als Gesprächspartner des Menschen zu, sondern erweiterte das Spektrum der Gesprächspartner im geistigen Bereich um das Selbstgespräch, das Gespräch mit abwesenden Freunden, das Hohe-Geister-Gespräch, das Gespräch mit den antiken Vorfahren und das Gespräch mit Büchern allgemein.[849]

Gemäß Petrarcas Konzeption ist die „Vita Solitaria" folglich keine einsame und verlassene Lebensweise, sondern zeichnet sich durch gesteigerte geistige Lebendigkeit und vielfältige geistige Kontaktaufnahme aus, wozu neben dem Christus-Gespräch das Gespräch mit Büchern gehört. Zur Einsiedelei, wie sie Petrarca versteht, gehören die „litterae". Das Gespräch mit Büchern ist für ihn mehr

[844] Petrarca, Francesco: De Vita Solitaria, Buch I, Kap. 2,14. Vgl. ENENKEL 1990, S. 288.
[845] Vgl. ENENKEL 1990, S. 160.
[846] Petrarca, Francesco: De Vita Solitaria, Buch I, Kap. 2,14. Vgl. ENENKEL 1990, S. 287.
[847] Das „secum esse" hörte im spätantik-christlichen und mittelalterlichen Denken nicht auf zu existieren. Der Umgang mit sich selbst wurde aber eng an ein Zusammensein mit Gott und das Gespräch mit Gott gebunden. Die „Solitudine" galt als der Ort par excellence, an dem man mit Gott sprechen konnte. Vgl. ENENKEL 1990, S. 160, 291.
[848] Ebd. S. 472.
[849] Petrarca, Francesco: De Vita Solitaria, Buch I, Kap. 5,16. Vgl. ENENKEL 1990, S. 473.

als eine bloße Redensart, die er auf seine Lektüre in der „Solitudine“ anwendet. [850] Für ihn gestaltet sich der Umgang mit Büchern als wirkliches Gespräch. Er fasste dieses dabei aber nicht als eine einseitige Angelegenheit auf, bei der alles von den Büchern ausgeht, deren Text der „Solitarius“ nur zu rezipieren hätte. Petrarca teilte sich hierbei eine aktivere Rolle zu: Er eröffnet und beendet das Gespräch, er antwortet den Büchern auf ihre Gedanken, gibt seine Meinung zu bestimmten Problemen kund und vertraut ihnen Persönliches an. Das Gespräch mit den Büchern zählt so zu den literarischen Beschäftigungen, die für den Humanisten einen Hauptteil seiner Tätigkeiten bei der „Vita Solitaria“ formten. Die Antworten des Buches konnten die Form von gedachten, leise vor sich hingemurmelten oder auch laut ausgesprochenen Worten annehmen oder schriftlich stattfinden, beispielsweise in Form einer Randnotiz.[851]

Das christliche Denken sah in den Studien selbst zunächst keinen Ruhepunkt. Sein Verhältnis zu Bildung und Studium war stets zweischneidig. Als Weg zu einem relativen Ruhepunkt durften die „litterae“ nur dann in Betracht kommen, wenn sie exklusiv Theologie und Bibelstudium zum Inhalt hatten.[852] In diesem Fall jedoch waren sie auch Teil der „vita contemplativa“ der Mönche und Einsiedler, die sich an dem Vorbild des Hieronymus orientierten, der seine umfangreiche Bibliothek in sein Wüstenkloster mitgenommen haben soll.[853]

Im 15. Jahrhundert trat allerdings eine neue christliche Einstellung gegenüber der Gelehrsamkeit in den Vordergrund: So lag dem Streben nach göttlicher Weisheit, der „sapientia“, wie sie als übergeordnetes Prinzip auch in der „Vita Solitaria“ präsent ist, auch die Vorstellung als Gabe der Weisheit zugrunde. Sie konnte als ein vom Heiligen Geist verliehener Habitus verstanden werden, durch den der Intellekt vervollkommnet und ermächtigt wird, der Eingebung des Heiligen Geistes bei der Betrachtung Gottes zu folgen. Die Grundlagen dieser christlichen Vorstellung, die in dem Begriff „sapientia“ gebunden sind, gehen auf Augustinus zurück, der seinerseits wieder antikes Gedankengut verwendete. So hatten die „studia humanitatis“ mit ihrem nach dem Prinzip der „humilitas operosa“ ausgerichteten Streben nach Gelehrsamkeit und Moralität zum Ziel, auch die ohne

[850] ENENKEL 1990, S. 507.
[851] Petrarca, Francesco: De Vita Solitaria, Buch I, Kap. 6,6. Vgl. ENENKEL 1990, S. 507.
[852] Ebd. S. 161.
[853] JUNGBLUT 1967, S. 216.

Gnadenwirkung mögliche Erkenntnisfähigkeit des Menschen für die Gewinnung ethischer Maßstäbe nutzbar zu machen.[854] Für das 15. Jahrhundert stellten insbesondere die Schriften Nikolaus Cusanus' eine wichtige Quelle für den aktuellen Versuch dar, die Anerkennung des menschlichen Wissendrangs mit der für das Mittelalter spezifischen Endlichkeitsdemut zu verbinden.[855] In Anknüpfung an entsprechende Gedanken bei Augustinus identifizierte Cusanus in seiner 1450 erschienenen Schrift „De Sapientia" die göttliche Weisheit mit Christus. In den Worten Christi liege die ewige Weisheit. Daher solle man sich ihnen gläubig und mit Verehrung annähern. Das Wort Gottes sei allerdings unbegreiflich und erschließe sich dem Menschen nur partiell unter der Einwirkung göttlicher Gnade. Das Wissen um diese Unbegreiflichkeit des Göttlichen sei die eigentlich erstrebenswerte Erkenntnis. Bereits 1440 hatte Cusanus in seiner Schrift „De docta ignorantia" dargelegt, dass durch sie die Größe Gottes erkannt werden könne, ebenso wie die Armseligkeit des Menschen, wodurch die Vorbedingungen gegeben seien zu demütigem Glauben und der Herablassung Gottes zum Gläubigen.[856]

Stellt die Erkenntnis göttlicher Wahrheit zwar nicht das ausschließliche Ziel des „Solitarius" bei Petrarca dar, so wird sie doch als bestimmendes Prinzip passiv als übergeordnet anerkannt und zeigt eine Affinität zu den Gedanken, die Cusanus formuliert hatte. Die von Petrarca der „sapientia" gewidmeten Texte wiesen neue Möglichkeiten auf hinsichtlich des menschlichen Strebens nach Weisheit, deren Charakter sich in dem von Petrarca verwendeten Begriff der „docta pietas" manifestierte. Diesem liegt eine Verbindung von Weisheit und Frömmigkeit zugrunde, die in der Ausschöpfung alles verfügbaren Wissens mit der darin verborgenen enthaltenen Wahrheit ebenfalls im Gegensatz zum Ideal christlicher Einfalt steht. Auch aus dem Bewusstsein der Begrenztheit seiner menschlichen Erkenntnisfähigkeit heraus – wach gehalten und veranschaulicht in der beständigen Erinnerung an die eigene Sterblichkeit – resultierte für Petrarca die Haltung der „humilitas operosa". Er bezog aus ihr den Ansporn, ein Höchstmaß an den innerhalb seiner sterblichen Grenzen möglichen Erkenntnissen zu gewinnen, um

[854] WIEBEL 1988, S. 85.
[855] Ebd. S. 85.
[856] Ebd. S. 85.

daraus die Weisheit zu entwickeln, die nach stoischem Verständnis die Basis für die Bewältigung des diesseitigen Lebens bildete.[857]

Betrachtet man Petrarcas Verständnis von Studien, liegt nahe, dass er sich in seiner Konzeption des „Solitarius“ nicht rein auf Theologie und Bibelstudium beschränken wollte. Die „studia honesta“ schließen das Objekt von Petrarcas persönlichen „studia honesta“, das vor allem in der antiken, lateinischen Literatur zu suchen ist, nicht aus. Er ließ auch eine „studia honesta“, die sich nicht auf Gott bezog, zur „tranquilitas animi“ gelten.[858] Petrarcas „Hohes-Geister-Gespräch“ beinhaltete nicht nur eine Konversation mit Christus, sondern auch mit anderen „großen Geistern“ jenseits der Schranken von Zeit und Raum. Der „Solitarius“ hat beispielsweise die Möglichkeit zum Gespräch mit den Geistern der großen antiken Autoren.[859] Die entscheidenden Anregungen zu diesem Konzept hat Petrarca sicherlich von Senecas „De Brevitate Vitae“ (um 49 n. Chr.) empfangen. Bei Seneca war das „Hohe-Geister-Gespräch“ bereits in vollem Umfang vorhanden, wobei die Gesprächspartner insbesondere Philosophen, wie Sokrates, Carneades und Kyniker, zum Beispiel Chrysipp darstellten.[860] Petrarcas Einsamkeitsgedanke war folglich stark mit dem des Gelehrten und der „Studien“ verbunden. Er entwarf gewissermaßen das Bild eines „Bildungs-Eremiten“. In dieser neuen Konzeption griffen bezüglich des Verhältnisses zwischen „vita contemplativa“ und „Vita Solitaria“ sowie der Konkurrenz zwischen Wissensbedürfnis und Heilsbesorgnis zeitgenössische Ideen von Weisheit und christlicher „humilitas“ mit humanistisch-stoischen Gedanken ineinander.[861]

Diese Synthese von Traditionen findet sich in Petrarcas Werk auch im Bereich des inneren Rückzuges und der Meditation wieder. Der „Solitarius“ begibt sich gegen Ende des Tages an ein Gewässer, um dort den Abend hereinbrechen zu sehen und sich einer Abendmeditation hinzugeben, deren Inhalt die Gewissenserforschung ist. Mit dieser abendlichen Gewissenserforschung steht der „Solitarius“ wiederum in einer doppelten Tradition, zum einen in jener der antiken Philosophie, zum

[857] WIEBEL 1988, S. 81, 87. Eine in der zweiten Hälfte des Quattrocento erschienene Schrift mit dem Titel „De vera sapientia“, die fälschlich Petrarca zugeschrieben wurde, verarbeitete sowohl Nikolaus Cusanus‘ „De Sapientia“ als auch Petrarcas Dialog „De sapientia“ in „De remediis utriusque fortunae“ und ist möglicherweise ein Beleg sowohl für die gedankliche Nähe der beiden Autoren zueinander als auch für deren Aktualität. Vgl. Ebd. S. 86.
[858] Petrarca, Francesco: De Vita Solitaria, Buch I, Kap. 1,1. Vgl. ENENKEL 1990, S. 162.
[859] Petrarca Francesco: De Vita Solitaria, Buch I, Kap. 3,19; 6,6. Vgl. ENENKEL 1990, S. 387, 506.
[860] Ebd. S. 511.
[861] WIEBEL 1988, S. 87.

anderen in der christlichen „Gewissenerforschung". Phythagoreer, Epikureer und Stoiker rieten zur allabendlichen Gewissenüberprüfung. Der Abend galt aber auch in der christlichen, monastischen Tradition als der richtige Zeitpunkt zur Gewissenserforschung, insbesondere zur Meditation über den Tod, der „meditatio mortis". War sie im antiken Denken bereits Bestandteil des „otium philosophoricum", wies das christlich-mittelalterliche Denken die „meditatio mortis" als spezifischen Bestandteil der mönchischen „vita contemplativa" ebenfalls an. So gehörte die Todesmeditation beispielsweise in der „Regula Benedicta" zu den elementaren Bestandteilen der mönchischen Spiritualität.[862] Unter der stoischen und christlichen Todesmeditation verstand man nicht nur ein bloßes Nachdenken über den Tod, sondern eine spezifische spirituelle Übung, die nach den Regeln der sogenannten „Seelenführung" ablief. Dabei geht es um eine so eindringlich wie möglich gestaltete Vergegenwärtigung des Todes des Exerzierenden. Der Tod soll ihm direkt vor Augen stehen, spürbar sein und zum wirklichen Erlebnis werden.[863] Nach Bonaventura sollen die Reinigung der Seele und die Meditation dabei in mehreren Schritten erreicht werden. Dazu gehört als erste Übung die „meditatio", ein Nachdenken über die Wahrheit des Glaubens, zu dem vor allem das Lesen und Studieren geistlicher und theologischer Bücher Anregung gibt. Die zweite Übung ist die „oratio" ein Bittgebet, zu dem auch die „Totenschädel-Betrachtung" gehört.[864] Sowohl bei der stoischen als auch der christlichen Todesmeditation wird diese als spezifische spirituelle Übung verstanden. Obwohl sich die Mittel dafür aufs Haar gleichen, steht dem der erhoffte psychische Effekt diametral entgegen. Die Stoa erhofft sich davon einen kathartischen und gewöhnenden Effekt: Das Übel der Welt solle durch diese „praemeditatio" seinen Schrecken verlieren, damit die „tranquilitas animi" erreicht werden kann.[865] Im Christentum ist dagegen die Seelenerregung („timor") erwünscht. Das Individuum soll sich seine Hinfälligkeit in allen Farben ausmalen und davor erschrecken. Dies dient dazu, die Selbstbezogenheit zu minimalisieren

[862] ENENKEL 1990, S. 503.
[863] Ebd. S. 504.
[864] WIEBEL 1988, S. 49.
[865] Als einer der Vorteile der „Vita Solitaria" wird von Petrarca die Vorbereitung auf das Greisenalter dargestellt. Die „Occupati" wären hingegen dazu nicht imstande. Ihre Lebensweise ignoriere den Alterungsprozess, was dazu führe, dass sie vom Alter und vom Tode unversehens überfallen würden. Petrarca geht davon aus, dass die „Occupati" zur Gänze in ihrem geschäftlichen Leben aufgehen und ihr Geist auf dem Niveau eines Knaben verharre. Petrarca, Francesco: De Vita Solitaria, Buch I, Kap. 6,5. Vgl. ENENKEL 1990, S. 500.

und die Hinwendung zu Gott zu verstärken. Petrarca war die Todesmeditation sicherlich von beiden Traditionen her bekannt.[866] Dementsprechend hat er sie nicht nur im christlichen, sondern auch im stoischen Sinne verwendet. Insbesondere in seinem Werk „De remediis utriusque fortunae" wird deutlich, dass er die „praemeditatio mortis" zur Erlangung der „tranquilitas animi" durch Abtötung der Affekte imaginierte. In Petrarcas idealem gelehrten, humanistischen „Einsiedler" findet sich so eine weitere Parallele zwischen stoizistischer Haltung und christlichem Denken, welches die „meditatio mortis" ursprünglich als Bestandteil in die mönchische „vita contemplativa" integrierte.[867]

Petrarca entwickelte in Auseinandersetzung mit Hieronymus' Ciceronianus-Traum, der den zentralen Zwiespalt des Heiligen zwischen seinem Streben als Gelehrter klassisch-antiker Lehren und christlicher Integrität thematisierte, auch sein Verständnis als gelehrter frühneuzeitlicher Humanist und seine Positionierung zum Christentum. Insbesondere in seiner Schrift „De Vita Solitaria" manifestierte sich die einsetzende Verquickung traditioneller christlicher Frömmigkeitshaltung und humanistisch-stoizistischer Moralphilosophie, die sich in ihrer neuen Vereinbarkeit zu einer Art paralleler Religiosität entwickelte. Petrarca entwarf in „De Vita Solitaria" so ein Plädoyer für die ideale Lebensform des von der Zivilisation zurückgezogen lebenden zeitgenössischen Humanisten, in dem sich das Bild des christlichen Eremiten und der „Vita Contemplativa" mit dem eines humanistisch-stoischen Bildungs-Eremiten verband. In der Figur des heiligen Hieronymus, dessen Zwiespalt zwischen christlichem und humanistischem Gedankengut die Grundlage des neuen Selbstverständnisses jener gelehrten Humanisten bildete, kann folglich der Kulminationspunkt beider Traditionen liegen.

[866] ENENKEL 1990, S. 503f.
[867] Ebd. S. 502, 506.

3.3. Neostoische Implikationen im caravaggesken Hieronymus-Bild

Stellt die Figur des heiligen Hieronymus einen möglichen Verbindungspunkt beider Traditionen dar, bleibt zu klären, ob und wie sich dieser in den Bildern Caravaggios und seiner Nachfolger festmachen lässt. Hierfür soll erneut ein Blick auf Agostino Carraccis Kupferstich sowie die caravaggesken Bildlösungen geworfen werden. Es fällt auf, dass in allen diesen Werke der Totenschädel eine prominente Position einnimmt. In Agostino Carraccis Stich (Abb. 115) befindet sich der Totenschädel direkt auf der Mittelachse des Stiches im Vordergrund. Der große Schädel scheint fast auf den Betrachter zuzurollen und wird vom einfallenden Licht beleuchtet. Unübersehbar positioniert ist er auch in den beiden Gemälden Caravaggios: Sowohl bei dem an den Gelehrten-Typus angelehnten Werk der Borghese-Sammlung (Abb. 111) als auch im Montserrat-Bild (Abb. 112) zählt der Schädel zu den wenigen dargestellten Attributen und liegt deutlich sichtbar links oben auf. Ebenso verhält es sich in den Werken Riberas. Sowohl in dem Werk aus dem Museo di Capodimonte (Abb. 117) als auch in dem Gemälde aus dem Prado (Abb. 119) ist der Schädel deutlich im Vordergrund platziert. Am auffälligsten ist er in dem Gemälde der Sammlung Thyssen-Bornemisza inszeniert (Abb. 118), in dem ihn Hieronymus fest vor seiner Brust umfasst.

In Carraccis Stich ist der Schädel in einen unmissverständlichen Zusammenhang eingebettet: Hieronymus ist als der erlösungsbedürftige Einsiedler dargestellt. Der Schädel versinnbildlicht das Wissen um die Todesverfallenheit und Erlösungsbedürftigkeit des Menschen und kennzeichnet somit die Grundsituation des Dargestellten.[868] Er verweist auf das Vanitas-Thema, die christliche Betonung der Vergänglichkeit, deren biblische Grundlage in dem Wort des Ecclesiaticus mit „Vanitas, vanitatum, et omnia vanitas“ zusammengefasst ist und den Menschen auf die Suche nach der aus christlicher Sicht wahren Weisheit, die in Gott begründet ist, hinweist.[869] Hier scheint die genannte „meditatio mortis“, die meditative Schädelbetrachtung dargestellt zu sein, wie sie einen festen Bestandteil der Frömmigkeitsübungen des christlichen Einsiedlers darstellte. Der Totenschädel, über den Hieronymus gebeugt sitzt, erscheint als Auslöser der Andacht, zu der auch die Bibel, der Rosenkranz und das Kruzifix zählen. Mit dem Kruzifix, das der

[868] JUNGBLUT 1967, S. 104.
[869] Der Prediger Salomo (Ecclesiasticus) 1,2. Vgl. WIEBEL 1988, S. 122.

Heilige in Händen hält und auf das er blickt, ist der Hinweis auf die Erlösung und das Transzendente innerhalb des Bildkontextes gegeben. Diese Gegenüberstellung von Schädel und Kruzifix, wie sie sich in zahlreichen Hieronymus-Darstellungen wiederfindet, erhält tiefere Bedeutung, wenn man sie im Zusammenhang mit folgender von Hieronymus berichteten Legende sieht:

> *„Man erzählt, daß in dieser Stadt, ja an dieser Stelle Adam gewohnt und den Tod gefunden hat. Deshalb heißt auch der Ort, an dem unser Herr in den Kreuzestod ging, Schädelstätte. Dort wurde der Schädel des alten Menschen begraben, damit der zweite Adam und das vom Kreuze Christi herabträufelnde Blut die Sünden des ersten Adam, unseres gefallenen Stammesvaters, abwaschen möge.“*[870]

Diese Legende wird von Hieronymus in seinen Schriften mehrfach erwähnt, sodass sich das Schädelmotiv, das in antiken Mosaiken bereits als Vanitas-Symbol bekannt war, in der christlichen Kunst vielfach in Kreuzigungs-Szenen als Zeichen für das Grab Adams auf dem Hügel Golgatha unter dem Kreuz wiederfindet.[871] In zahlreichen Darstellungen, die Hieronymus als Büßer vor dem Kruzifix zeigen, liegt am Fuße des Kreuzes ebenso ein Totenschädel als Assoziation mit dem „Schädel Adams“, der Legende zur Folge, die berichtet, dass Adam, dessen Sündenfall den Tod über die Menschheit gebracht hatte, auf Golgatha begraben worden war. Durch den Opfertod Christi am Kreuz, den das mittelalterliche Analogie-Denken auch aufgrund der Vorstellung vom „alten“ und „neuen“ Adam am Platze des Adamsgrabes stattfinden ließ, wurde der Tod besiegt und den Menschen die Auferstehung verheißen. Durch die Anordnung des Totenschädels am Fuße oder zumindest in der Nähe des Kreuzes wurde eine Analogie zu Christus auf Golgatha hergestellt und der theologische Hintergrund der Buße im ikonografischen Kontext reflektiert.[872] Die Figur des Büßers ebenso wie der Schädel sind dabei stets eng an das Kreuz gebunden, sodass gerade in der engen Zusammengehörigkeit der Motive die Möglichkeit der religiösen Aussage dieser Bilder liegt.[873]

---

[870] Hieronymus, in: Bibliothek der Kirchenväter, Des Heiligen Kirchenvaters Eusebius Hieronymus ausgewählte Schriften, 1914 ff, Bd. II, S. 297. Hier zitiert nach JUNGBLUT 1967, S. 103.
[871] JUNGBLUT 1967, S. 103.
[872] WIEBEL 1988, S. 111.
[873] JUNGBLUT 1967, S. 104.

Betrachtet man die Darstellungen Caravaggios und Riberas diesbezüglich, so ist auch dort der Totenschädel zu finden, der sowohl durch seine alleinige Präsenz als auch seine innerbildliche Positionierung in Richtung des Vanitas-Motivs weist. Besonders in Caravaggios Werken, in denen er Hieronymus als fast kahlköpfigen Alten wiedergibt, wird durch den in Richtung des Totenschädels ausgestreckten Arm der Figur eine Verbindung zwischen dem Totenschädel und dem gleichermaßen das Licht reflektierenden, kahlen Schädel des Heiligen hergestellt. Doch obwohl durch die Präsenz des Schädels wie auch die ostentativ hervorgehobenen Altersmerkmale der Figur sowie die innerbildliche Verbindung von beidem der Todesgedanke als Thema deutlich suggeriert wird, weicht die Komposition ab. Der Heilige ist zwar stets direkt mit dem Schädel konfrontiert, das Kruzifix als sein notwendiger Gegenpart ist jedoch entweder fast unsichtbar in den Hintergrund gerückt ist oder fehlt gänzlich. So nimmt der Betrachter das dünne Holzkreuz, das in den Werken aus Capodimonte und dem Prado mit dem Hintergrund verschmilzt, bestenfalls auf den zweiten Blick wahr. Die Beschäftigung mit dem im Vordergrund befindlichen Schädel, zu dem die Figur auch durch ihre Körperhaltung einen deutlichen Bezug aufweist, dominiert das Sichtfeld. Das Kruzifix bleibt davon nahezu ausgeschlossen. So ist auch der Blick der Figuren stets entweder auf den Schädel, meditativ auf einen unbestimmten Punkt in der Luft oder aus dem Bild heraus in Richtung des Betrachters gerichtet. Niemals jedoch ist er, wie bei Carracci, auf das Kreuz gerichtet. Auch fehlen in all jenen Gemälden Hinweise auf die rituelle Durchführung einer Bußübung oder Andacht vor dem Gekreuzigten, wie sie insbesondere in der gegenreformatorischen Kunst essenziell sind. Das im Hintergrund angebrachte, fast unsichtbare Kreuz dient weniger als Andachtsgegenstand, als dass es vielmehr wie ein Zeichen im Sinne einer narrativen Darstellung erscheint.[874] So löst sich die Bildaussage von der ikonografischen Eindeutigkeit, wie sie in der Gegenreformation geschätzt wurde. Ist der Schädel sichtlich als Memento-mori- oder Vanitas-Motiv Auslöser der Andacht, so ist sein obligatorischer Gegenpart und Zielpunkt der Andacht, Christus als Erlöser, zurückgestellt.

Einen Hinweis auf den fehlenden, ergänzenden Part der Meditation gibt allerdings die in Kapitel V.3.1. festgestellte ikonografische Uneindeutigkeit der

[874] WIEBEL 1988, S. 123.

Bilder mit ihrer Synthese zweier ikonografischer Bildtypen. Wie bei den Werken aus dem Museo di Capodimonte (Abb. 117) und der Borghese-Sammlung (Abb. 111) deutlich wird und anfänglich irritierte, wird dort die prominente Inszenierung des Schädels als Andachtsmotiv mit dem Typus des Gelehrtenbildes vermischt. Der Schädel spielt nun eine untergeordnete Rolle und wird lediglich als Buchstütze oder Attribut eingesetzt. Die Rolle des Heiligen als Gelehrter ist jedoch essenziell für die Bildaussage. Die Betrachtung des Totenschädels, der auf die Vergänglichkeit des menschliche Körpers und aller Besitztümer hinweist, steht offenbar im Einklang mit der Hinwendung des Heiligen zu den geistigen Gütern, wie sie die Schriften und Bücher enthalten, die der Heilige vor sich liegen hat und auf die er sich konzentriert.[875] Um den Schädel mit dem gemeinsamen Arrangement der Bücher als Ausdrucksmittel christlicher Endlichkeitsdemut zu deuten, fehlt die übliche Alternative in Gestalt des Kruzifixus als der offenbarten göttlichen Wahrheit, sodass der Bildkontext ohne diesen Transzendenzbezug in eine andere Richtung zu weisen scheint.[876]

Eine ähnliche kompositionelle Bildlösung findet sich in den Werken Salvator Rosas, der, aus Neapel stammend, in seiner Jugend die Werke Caravaggios kennenlernte und in Jusepe de Riberas Kreis sein Handwerk erlernte. Rosa beschäftigte sich in seinen Werken wiederholt mit der Einsiedlerthematik und ihrer ikonografischen Tradition. Das ribereske Motiv der isolierten (Einsiedler-) Figur in Zusammenhang mit dem Schädelmotiv ist oft Thema seiner Œuvres und so auch in seinen Werken mit dem Thema „Demokrit in Meditation“ prominent umgesetzt.[877] Sowohl Rosas um 1650 gemalte Fassung (Abb. 121) wie auch seine um 1662 gestochene Fassung (Abb. 122) scheinen zu dieser Bildtradition zu passen. Irritiert zunächst die Darstellung des als „lachender Philosoph“ bekannten Sinnesgenossen des Diogenes als Meditierender, so bemerkt man bei genauerem Hinsehen, dass ihm Gleichmut und ein gewisser Spott ins Gesicht geschrieben stehen.[878] Der Mund des

[875] WIEBEL 1988, S. 124.
[876] Ebd. S. 124.
[877] WALLACE, Richard W.: Salvator Rosa‘s ‘Democritus‘ and ‘L‘Umana Fragilità‘. In: The Art Bulletin (50. 1968), S. 21.
[878] Das Gemälde entstand kurz nachdem Rosa nach einem achtjährigen Aufenthalt in Florenz nach Rom zurück gekehrtwar. Demokrit (ca. 460 – 400 v. Chr.) war ein Hauptvertreter der Atomistik und erklärte wie Diogenes die Glückseligkeit zum obersten ethischen Ziel. Ebenso sah er als Vorbedingung für das Erreichen dieses Ziels die stoische Unerschütterlichkeit an. Wahrscheinlich bezieht sich die dargestellte Thematik auf die Geschichte des Besuchs Hippokrates‘ bei Demokrit, wie sie in den apokryphen Briefen des Hippokrates geschildert ist, die in lateinischer Übersetzung im 16. und 17. Jdt.

Philosophen verrät eine zwischen kühler Sachlichkeit und leichter Amüsiertheit liegende Stimmung, die mit der in der unteren linken Bildecke zu lesenden Beschriftung „Demokrit, der Verspötter aller Dinge, heftet seine Aufmerksamkeit auf das Ende aller Dinge“ korrespondiert.[879] In einer requisitenreichen Umgebung sitzt der Denker dabei auf einer Waldlichtung. Rings um ihn angehäuft, findet sich eine Fülle zerstreuter, symbolträchtiger Gegenstände, wie zerbröckelnde, überwuchernde Ruinenreste, zerstörte Grabmäler, umgefallene Obelisken, eine antikische Schale, ein Helm, zerfallende Bücher und Schriftstücke, ein geflügelter antikischer Torso sowie ein Haufen aus Knochen und Tierschädeln. Die Farbgebung des Gemäldes ist dunkel gehalten und das wenige einfallende Licht wirft geheimnisvolle Schatten. Die Bäume hinter dem Philosophen heben sich vor einem dunklen, stürmischen Himmel ab. Inmitten dieser Fülle von Vanitas-Symbolen sitzt die in einen einfachen Mantel gewickelte Figur in nachdenklicher Haltung mit dem Kopf auf ihren Arm gestützt, der auf einem antikischen Sockel ruht. Der Philosoph blickt in Richtung eines menschlichen Totenschädels, der in einiger Distanz vor ihm als Memento-mori-Attribut im Vordergrund auf der Erde liegt. Bestandteil seiner Meditation, die sich offenbar mit der Vergänglichkeit der Dinge beschäftigt, scheint auch das Buch zu sein, das er gerade geschlossen hat und nun an sich drückt.

Noch deutlicher sichtbar werden diese Zusammenhänge zwischen Weltflucht, Eremitenideal und stoischer Endlichkeitsdemut in ihrer zeitgenössischen Aktualität in Rosas allegorischem Bildnis des „Edward Altham als Eremit” (Abb. 123), in dem er Sir Edward Altham, einen englischen Patron, der zeitweise auch sein Schüler in Rom war, darstellte.[880] Altham ist wie ein Einsiedler in einen groben, grauen Mantel gekleidet und befindet sich inmitten einer einsamen, finsteren Waldlichtung. Rosa bringt die Bildaussage deutlich zum Ausdruck: Sein zeitgenössischer Wunsch-Eremit trampelt, wie die Schrift erahnen lässt, auf den Werken Epikurs herum, die

---

bekannt waren. Der Text besagt, dass Hippokrates von Demokrits Mitbürgern gerufen worden war, weil sie dessen wissenschaftliches Studium und sein abweichendes Verhalten für Wahn hielten, als sie ihn einsam und umgeben von Büchern und präparierten Tieren auffanden. Hippokrates befand Demokrit als ungewöhnlich in seiner Erscheinung, seine Beschäftigung mit seinen Studien hingegen als gesund, gastfreundlich und weise. WALLACE 1968, S. 23-25; KOEPPLIN, Dieter: Drei heidnisch-antike Fast-Einsiedler in italienischer Graphik des Manierismus und des Barock. In: EREMITEN UND ERMITAGEN in der Kunst vom 15. bis zum 20. Jahrhundert (Ausstk.), hrsg. v. Rudolf Velhagen, Basel 1993, S. 29.

[879] „Democritus omnium derisor in omnium fine defigitur“. Vgl. KOEPPLIN 1993, S. 29.

[880] Der Porträtierte ist Sir Edward Altham. Er wurde 1614 geboren, 1661 zum Ritter geschlagen und hielt sich vermutlich als Maler und Schüler Salvator Rosas in Rom auf. Vgl. WALLACE 1968, S. 22.

mit dem Zitat „Postmortem nulla voluptas“ bezeichnet sind.[881] Währenddessen starrt dieser, diese Irrlehre anscheinend korrigieren wollend, auf einen Totenschädel, der zusammen mit einem Schriftstück mit den Worten „Post mortem summa voluptas“ und einer Ausgabe der Evangelien auf einem steinernen Sockel rechts von ihm liegt. Die Vergänglichkeit wird nicht nur durch den Schädel, sondern auch durch Relief des Sockels thematisiert, das Kronos am Torso von Belvedere nagend darstellt.[882] Ebenso verweist neben der antikischen Ruinensymbolik der Löwenzahn im Vordergrund als Symbol der Vergänglichkeit auf das Vanitas-Motiv, da jeder Windstoß seinen Samen genauso wie menschliche Hoffnungen wegtragen kann.[883]

In seinem „Selbstbildnis mit einem Schädel“ (Abb. 124) von 1647 schließlich stellte Rosa den menschlichen Totenschädel ins Zentrum seiner Formulierung neostoischer Endlichkeitsdemut. Das Gemälde zeigt einen in einen schwarzen Mantel gekleideten jungen Mann mit langem Haar, gekrönt mit einem Zypressenkranz. Er steht vor einem kleinen Pult mit Büchern, von denen eines die Inschrift „Seneca“ aufweist.[884] Er hält einen großen Schädel in seinen Händen, dem er gerade die Worte „Siehe, Wohin, Alsbald“ in Griechisch einschreibt.[885] Dessen Signifikanz als Memento-mori-Motiv wird durch den Zypressenkranz auf dem Kopf verstärkt. Letztendlich verweist ein auf dem Pult befindliches Blatt Papier mit der Inschrift „Salvator Rosa dipinse nell‘eremo e done a Gio. Bat. Riccardi, suo amico” eindeutig auf die Rückzüge aus der Gesellschaft, die Rosa und sein Freund Riccardi 1648 und 1650 in die toskanische Villa ihres Freundes Giulio Maffei nach dem Vorbild von Petrarcas „Solitarius“ unternahmen.[886] Das Selbstbildnis weist

[881] Zu erkennen ist auch der Schriftzug „Epicu…re…“. Vgl. WALLACE 1968, S. 23.
[882] Auf dem Kiefer des Schädels ist zudem „Evangel…“ zu lesen. Das Motiv findet sich auch auf Perriers Stich von 1638 (Abb. 23). Die Gestalt des Geflügelten scheint aus einer spontanen Verbindung eines Bauerngottes, des Torsos von Belvedere und einer Zeitallegorie in einer Illustration zu Petrarcas „Trionfo del Tempo“ von 1352 entstanden zu sein. Vgl. Ebd. S. 22; PAINTING IN NAPLES 1606 – 1705. From Caravaggio to Giordano (Ausstk.), hrsg. v. Clovis Whitfield/J. Martineau, London 1982, S. 238; KLIBANSKY, Raymond/PANOFSKY, E./SAXL, F.: Saturn und Melancholie. Studien zur Geschichte der Naturphilosophie und Medizin, der Religion und der Kunst, Frankfurt am Main 1990, S. 314.
[883] KAT. PAINTING IN NAPLES, S. 238.
[884] WALLACE 1968, S. 21f.
[885] MATTYASOVSZKY-LATES 1995, S. 206.
[886] 1671 schrieb Salvator Rosa einem Freund zudem, mehr als einmal sei er versucht gewesen, sich gänzlich in eine Klause zurückzuziehen: „[…] più d‘una volta sono stato tentato di ficcarmi in una certosa“. Vgl. KOEPPLIN 1993, S. 29; Anm. 12.
In Florenz malte Rosa 1640 zudem ein weiteres Selbstbildnis, das sich heute in der National Gallery in London befindet. Mit ernster Miene trägt er darin einen Hut, ein braunes Hemd und einen gelbbraunen

weitgehend alle Attribute auf, die auch Hieronymus in Caravaggios und Riberas Kompositionen zukommen: Einer als Eremit gekennzeichneten Figur sind Stift, Papier und Bücher als Zeichen der Gelehrsamkeit und Gegenstand der Beschäftigung sowie ein ins Bildzentrum gesetzter Totenschädel, der zugleich der zentrale Bezugspunkt der Figur ist, als Attribute beigegeben.

In den genannten Beispielen, die auch Zeugnisse von Rosas Leben sind, der nachweislich ein großes Interesse an kynischer und stoischer Philosophie entwickelte und in neostoischen Kreisen verkehrte, wird die Verbindung von Endlichkeitsdemut, Weltverachtung und asketischem Rückzug in die Einsamkeit der Natur nach Petrarcas Vorbild und stoischer Kontemplations-Idee deutlich. Stets sind die Darstellungen in einen Hintergrund eingebettet, der auf die Vergänglichkeit des Lebens hinweist. In den Ruinen des Demokrit-Bildes wie auch den Antikenzitaten des allegorischen Bildnisses kommt der Gedanke der Hinfälligkeit alles Irdischen anschaulich zum Ausdruck. Die Vergänglichkeit des Diesseitigen und der Gedanke der Dieseitsverachtung stehen im Mittelpunkt und kulminieren in dem Motiv des Schädels. Neben der biblischen Betonung der Vergänglichkeit, wie sie im Zitat des Ecclesiasticus zum Ausdruck kommt, ist auch der Gedanke der Eitelkeit Teil der stoischen Auseinandersetzung. Auch der Stoiker wappnet sich gegen das unsichere Glück, das Fortuna dem diesseitigen Leben zu verleihen vermag, mit der inneren Gleichgültigkeit gegenüber irdischen Freuden und weltlichen Gütern.[887] Am Motiv des Schädels wird hier der Gedanke der Weltverachtung entwickelt, auf der die Weisheit des Stoikers basiert. Der Stoiker entzieht sich den Fehlurteilen, die ihm seine Außenwelt vermittelt, durch den Rückzug in die Einsamkeit, wie sie hier dargestellt ist. Dadurch sind die Voraussetzungen dafür geschaffen, die irregeleitete Einsicht zu korrigieren und

---

Mantel, den er wie eine Toga um den Körper gewickelt hat. Eine Hand drückt er an die Brust, die andere hält eine Steintafel mit der Aufschrift „AUT TACE/AUT LOQUERE MELORIA/SILENTIO“. Sie wurde in der Forschung als eine Art Motto der Stoiker gedeutet, d.h. die Herausforderung, überflüssige Worte zu vermeiden und sich nur ernsthaften Themen zu widmen, wie es bei dem Stoiker Epictet (55 – 135 v. Chr.) formuliert ist. Vgl. MATTYASOVSZKY-LATES 1995, S. 202, 206.

[887] Möglicherweise ist diese geistig verwandte Haltung auch der Grund für die mehrfache Verwendung des Ecclesiasticus-Zitats bei Petrarca, der insbesondere in „De remediis utriusque fortunae“ die innere Gleichgültigkeit der Stoiker als Mittel gegen die Verzweiflung über die Unbeständigkeit des menschlichen Schicksals empfiehlt. Bezeichnend auch für dieses vielrezipierte Werk des Humanisten ist der Versuch, eine Synthese zwischen Gedanken, die in christlicher Tradition stehen, und Ideen, die der antiken Philosophie, insbesondere der Stoa, entlehnt sind, herzustellen. Vgl. WIEBEL 1988, S. 122 sowie HEITMANN, Klaus: Fortuna und Virtus. Eine Studie zu Petrarcas Lebensweisheit, Köln et al. 1958.

gegen die Affekte, die nach stoischer Lehre aus den Fehlurteilen entstehen, anzugehen. Der Schädel in Kombination mit den Büchern verweist auf die Bekämpfung dieser Affekte im Sinne stoischer Glücksvorstellung: Die Bücher entfalten das Wissen, wodurch das irregeleitete Nicht-Wissen korrigiert wird. Der Totenschädel dient dabei als Mittel zu dem nach Seneca wirksamsten Ankämpfen gegen die Affekte, wie es auch Bestandteil der „meditatio mortis“ bei Petrarca ist.[888] Caravaggios und Riberas Hieronymus-Darstellungen, die den Transzendenzbezug stark zurückstellen oder vollkommen missen lassen und stattdessen auf die Beschäftigung mit Büchern und die Rolle des Gelehrten verweisen, nähern sich so der stoischen Lehre und der zeitgenössischen stoischen Ikonografie an. Diese Tendenz lässt sich auch im Umgang mit dem Hintergrund feststellen. Wie in Kapitel V.3.1. zu erkennen war, entziehen sich die caravaggesken Werke in dieser Hinsicht jeder genaueren Definition. So sind bei Caravaggio lediglich durch den Tisch oder die Bank Hinweise auf ein spärliches Interieur oder provisorisch eingerichtetes „Studiolo“ zu finden. Bei Ribera lassen die Werke aus Madrid (Abb. 118) und Neapel (Abb. 117) vermuten, dass es sich hierbei ebenfalls um eine Art „Studiolo“ in einer Felshöhle oder in der Natur handelt. Auch Rosas „Selbstporträt mit einem Schädel“ (Abb. 124) zeigt solch eine isolierte Szene vor gleichförmigem, dunklem Hintergrund und rückt allein die wesentlichen Bildelemente, wie die Bücher und die Figur in ihrer Auseinandersetzung mit dem Schädel, in den Vordergrund.

Verbleiben diese Darstellungen in einem „Graubereich“, der dem Betrachter keine weiteren Informationen durch den Hintergrund liefert, so werden an einigen, vor allem etwas späteren Werken Tendenzen deutlich, die Szene in einen landschaftlichen Hintergrund einzubetten, der den Charakter der Darstellung deutlich verändert. Dies wird ersichtlich, betrachtet man beispielsweise Girolamo Muzianos Stich mit der Darstellung eines „Hieronymus in einer Landschaft“ (Abb. 125) im Vergleich zu einem Stich Riberas, der den „Lesenden heiligen Hieronymus“ zeigt (Abb. 126). Muziano wählte in dem Stich, der die Büßerhaltung des Heiligen akzentuiert, eine typische nachtridentinische Landschaftsdarstellung, die, ihres lieblichen Charakters beraubt, stürmisch und unwirtlich wirkt. Der Heilige befindet sich inmitten einer zerklüfteten, von Felsen und Gestein geprägten

[888] WIEBEL 1988, S. 124.

Landschaft, die den Moment der Askese und der Entbehrung von Hieronymus' Eremitendasein besonders hervorhebt.[889] In Riberas Stich findet sich hingegen eine völlig andere Landschaftsdarstellung. Ribera scheint es hierbei nicht darum zu gehen, eine möglichst weite, karge und unwirtliche Landschaft zu zeigen. Im Gegenteil, der Ausblick auf die Landschaft bleibt stark beschränkt. Lediglich einige anskizzierte Bäume oder Wolken finden sich im Hintergrund. Der Bildausschnitt betont die Weite der Landschaft und die Abgeschiedenheit des Eremiten und seine Distanz zur Stadt nicht weiter, sondern lenkt den Blick des Betrachters vielmehr auf eine nachsichtig inszenierte Szenerie: An eine kleine Mauer gelehnt, sitzt der Heilige nach vorn gebeugt und widmet sich seinen Schriften und Büchern, die er gedankenverloren rings um sich abgelegt hat. Die Mauer, an die er sich lehnt, ist niedrig und brüchig. Felsrisse, die bereits durch Vegetation besiedelt wurden, sind zu erkennen. Einige Blöcke sind herausgebrochen und dienen als Ablagefläche für die Bücher. Im Vordergrund ragt links ein toter Baumstumpf ins Bild, an dessen vorderster Astgabel eine kleine Querverstrebung für ein Kruzifix angebracht wurde. Ganz vorn liegt wieder ostentativ der Totenschädel. Schädel und Ruinen erinnern an die Ruinenlandschaft, wie sie auch in Salvator Rosas Radierung des „Demokrit in der Meditation" zu sehen war (Abb. 122), und verweisen auf die Motive von Vanitas und Vergänglichkeit.

Neben der Landschaftsgestaltung ist es aber insbesondere die Erscheinung des Heiligen selbst, die es erlaubt, hier weniger den christlichen Asketen zu sehen, als vielmehr die Züge des stoischen Weisen wahrzunehmen, der seine innere Gelassenheit aus der Erkenntnis der Nichtigkeit der Welt bezieht. Wieder findet sich Hieronymus lesend und sich gedankenverloren seinen Büchern widmend. Hinter sich auf einem Felsblock hat er mehrere davon abgelegt und auch in der Felsnische im Vordergrund liegt ein kleines Büchlein. Wieder fehlt der transzendente Bezug, sodass die ausschließliche Beschäftigung mit den Büchern und dem Totenschädel vor dem Hintergrund der Ruinen wiederum den Gedanken der Weltverachtung anklingen lässt, der auf der Weisheit des Stoikers basiert.[890] Dieser Eindruck wird vervollständigt durch das Erscheinungsbild des Heiligen: Mit vom Alter gebeugtem, krummem Rücken sitzt der alte, hagere Mann auf der Erde. Er hat die schwachen Beine an sich gezogen. Ein Kahlkopf mit mächtiger Stirn und

[889] HELD 1996, S. 135.
[890] WIEBEL 1988, S. 124.

tiefen Augenhöhlen birgt das hagere, schmale Gesicht, das sich voll und ganz auf die Schrift vor sich konzentriert. Anstelle des Kardinalsmantels wie bei Antonello da Messina (Abb. 113) oder Ludovico Cardi (Abb. 114), trägt der Heilige – wie auf allen Bildern Caravaggios und Riberas – einen einfachen Umhang, der wie ein Lendenschurz den Unterkörper verdeckt. Dieser findet sich auch bei den Aposteln, zeichnet aber zugleich den antiken Gelehrten aus, wie ein Blick auf die antike Darstellung des Stoikers Chrysipp (Abb. 109) zeigt. Selbst im Alter erlaubt sich der bedürfnislose und abgehärtete Philosoph keinen Stuhl und kein Unterkleid.

Anders als bei Muzianos herkulischer Darstellung sind die asketischen Züge der Figur hier deutlich hervorgehoben: Ribera vermindert die Körperkraft seines Heiligen und zeigt einen dezidiert schwächlichen alten Mann. Trotz dieser asketischen, den Körper verneinenden Züge stellt er den Heiligen dennoch nicht in Bußhaltung dar. Auch seine Nacktheit ist nicht unbedingt die eines christlichen Asketen, da er sich weder vor dem Kreuz kasteit noch in anderer Weise in einer Beziehung zu dem Kruzifixus steht. Vergleichbar der antiken Darstellung des Stoikers Chrysipp ist er eher mit den Zügen eines stoischen Weisen ausgestattet, dessen Nacktheit die innere Unabhängigkeit von allen äußerlichen Gütern dokumentiert und dessen magerer Körper die Askese als Grundlage der geistigen Wissenschaft preist.[891] Es wird weniger das Körperfeindliche der Buße herausgestellt, auf die bei Ribera wie auch in den Bildern Caravaggios sämtliche Hinweise fehlen, sondern eher ein Mitleid erregender, hinfälliger Körper, der jedoch einen unbezwingbaren Geist beherbergt und in Kombination mit der Synthese zweier ikonografischer Darstellungstraditionen den Triumph des Intellekts über die Schwäche des Körpers demonstriert.[892] Caravaggio entwarf so nicht nur ikonografisch, sondern auch körperlich ein neues Bild des Heiligen. Dieser erlegt seinem Körper zwar Askese auf und leistet Verzicht, zeigt jedoch eine Haltung, die nicht mehr ausschließlich einer auf das Jenseits gerichteten, rituellen Frömmigkeit dient, sondern auch der durch den Humanismus geprägten Gelehrsamkeit verbunden bleibt. Den Verzicht auf die selbst bestimmten Studien und ihre Eigengesetzlichkeit, wie sie Muziano – und auf andere Weise – auch Cardi in ihren Bildern hervorhoben, zeigen die Hieronymus-Darstellungen Caravaggios, Riberas

[891] JUNGBLUT 1967, S. 215.
[892] ZANKER 1995, S. 98.

und ihrer Schüler nicht.[893] Sie scheinen sich sowohl ikonografisch als auch in ihrer naturnahen Altersdarstellung an jenen Idealen zu orientieren, die der aufkommende Neostoizismus mit sich brachte.

Diese Verquickung von traditionell christlicher und humanistisch-stoizistischer Tradition lässt sich auch an einer Reihe von Darstellungen ablesen, deren Benennung in den Inventarlisten bereits jene Doppeldeutigkeit zum Ausdruck bringt. Dazu zählen beispielsweise ein als „Unbekannter Philosoph" gehandeltes Gemälde Luca Giordanos (Abb. 127) und ein als „Heraklit" (oder „Heiliger Hieronymus") bezeichnetes Gemälde Hendrick ter Brugghens aus dem Cleveland Museum of Art (Abb. 128) sowie unzählige, meist Ribera zugeschriebene Halbfigurenbilder älterer, hagerer Männer, die einen Totenschädel in ihren Händen fixieren. In all diesen Fällen finden sich dem Betrachter vor unbestimmtem Hintergrund in Nahsicht präsentierte Halbfiguren, die in die Betrachtung eines Schädels oder von Büchern vertieft sind. Die Kleidung ist stets sehr einfach gehalten. Meist tragen die Figuren nur einen roten oder grauen Mantel um die Schultern. Haar und Bart sind ungepflegt und zerzaust und die Gesichter sind mit deutlichen Altersmerkmalen, wie Falten, Einkerbungen sowie sich durchdrückenden Sehnen und Adern ausgestattet. Sowohl die ikonografische Ausstattung als auch das körperliche Erscheinungsbild verorten diese Werke in einem „Graubereich", dem sich auch die Hieronymus-Darstellungen sowie die Bilder stoischer und kynischer Philosophen jener Zeit annähern.

Derartige Bilder waren sowohl in dem Studierzimmer eines humanistischen Gelehrten als auch im „Studiolo" oder in der ländlichen Villa eines Kaufmannes denkbar, wohin dieser sich aus dem städtischen Alltagsgetriebe von Zeit zu Zeit zurückgezogen haben mag, um sein inneres Gleichgewicht im Sinne stoischer Gelassenheit und Einheit mit der Natur wiederzugewinnen.[894] So berichtete beispielsweise Lionello d'Este dahin gehend über die Funktion von Darstellungen des heiligen Hieronymus in der Bibliothek eines Humanisten, dass durch sie der Geist in die Abgeschlossenheit und die Ruhe der Bibliothek geführt werde, die für die Studien und das literarische Arbeiten so wichtig seien.[895] Da Lionello die

[893] HELD 1996, S. 137f.
[894] WIEBEL 1988, S. 124.
[895] „Ideoque saepenumero cernere est quibusdam iucundissimam imaginem esse Hieronymi describentis in eremo, per quam in bibliothecis solitudinem & silentium & studendi scribendique sedulitatem opportunam aduertimus." Von dieser Schrift sind zwei Ausgaben erschienen: Politiae

erwähnten Darstellungen als „Hieronymi describentis in eremo" charakterisierte, kann davon ausgegangen werden, dass sie der lateinischen Bedeutung des Wortes „eremo" entsprechen, d.h. den Heiligen als Einsiedler zeigten. In dem Bild des schreibenden Einsiedlers verband sich so die kontemplative Lebensweise mit den in der Einsamkeit aktiv betriebenen Studien. Wie aus dem Kontext deutlich wird, verbanden sich in der Figur des Hieronymus die Vorstellungen beider idealer Lebensformen, der des christlichen und der des humanistischen „Solitarius", die als äußerliche Gemeinsamkeit die Suche nach Einsamkeit kennzeichnete.[896]

Die der Figur des Hieronymus eingeschriebenen Komponenten Askese und Gelehrsamkeit waren demnach die Grundlage dafür, dass in der Anlage der Figur eine Synthese von christlicher Tradition und antiker, stoischer Philosophie möglich war. Sowohl die zu jener Zeit überaus populären Philosophenbilder als auch die Körperkonzeption des Heiligen waren im caravaggesken Umfeld von Merkmalen des äußeren und körperlichen Verzichts geprägt, die auf die Überwindung des vom Weltlichen geprägten Lebens im neostoischen Sinne hinwiesen. Dadurch setzten sich diese Darstellungen jedoch stark von der nachtridentinischen, kirchlichen Altersdarstellung ab, sodass offen bleibt, in welchen größeren kulturellen Entwicklungstendenzen und Konzepten sich diese Entwicklung verankern lässt.

literariae Angeli Decemrii […] ad summum pontificem Pinum II. libri septem, […] Henricus Steynetus, Augustae Vinddelicorum, 1540. Und: Angeli Decembri […] de Politia literaria libri septem […] nunc tandem ab infinitis mendis repurgati, atque omnio rediuiui, […] Ioannes Heruagius, Basilae, 1562. Hier zitiert nach WIEBEL 1988, S. 82. Vgl. auch BAXANDALL, Michael: A Dialogue of Art from the Court of Leonello d'Este. Angelo Decembrio's De Politia Litteraria Pars LXVIII. In: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes (26. 1963), S. 306.

[896] WIEBEL 1988, S. 82.

4. Die caravaggeske Altersästhetik – eine Einordnung

Wirft man einen Blick auf die Auftraggeber und Käufer von Caravaggios Werken, so wird schnell deutlich, dass gerade Caravaggios Mäzene ähnliche soziale Biografien aufwiesen. Vincenzo Giustiniani, der die erste Fassung des „Matthäus mit dem Engel" aus der Contarelli-Kapelle kurz nach deren Zurückweisung durch die Priester von San Luigi dei Francesi erworben hatte, war ein aristokratischer italienischer Bankier. Ursprünglich stammten die Giustiniani aus Genua und hatten ihren Reichtum durch Getreidehandel und Finanzspekulation erworben. Um 1566 zog die Familie nach Rom, wo Giustinianis Vater Giuseppe Bankier und Finanzier des Vatikans wurde. [897] Vincenzo übernahm diesen Posten im Juni 1600 zusammen mit einem stattlichen Vermögen von über 300 000 Scudi von ihm und wurde als Hauptschatzmeister der apostolischen Kammer unter Clemens VIII. der erste Bankier in Rom. Die Giustiniani waren in den Kreisen des päpstlichen Finanzsystems so fest etabliert.[898] Auch Ciriaco Mattei, italienischer Adeliger und Auftraggeber der in Kapitel V.1. genannten ersten Fassung des „Abendmahls in Emmaus", war nicht nur einer der bedeutendsten Kunstsammler in Rom zu jener Zeit, sondern konnte ebenfalls eine hohe Position in der päpstlichen Kurie gewinnen. Um 1601/02 lebte und arbeitete Caravaggio zeitweise im Palast der Mattei-Familie. Ähnlich verhielt es sich mit Constanzo Patrizi, der Caravaggios zweite Fassung des „Abendmahls in Emmaus" von 1606 ankaufte. Patrizi arbeitete zu jener Zeit als Generalschatzmeister von Papst Paul V.[899] Vermittelt wurde ihm das Werk durch Ottavio Costa. Costa war in erster Linie ebenfalls Bankier und Geschäftsmann. Während des kurzen Pontifikats von Gregor XIV. war er im Jahr 1591 als Hausbankier der apostolischen Kammer tätig gewesen. Diese privilegierte Position musste er zwar nach dem Tod des Papstes an Kardinal Paolo Emilio Sfondrati abtreten, fungierte im Jahr 1597 jedoch immer noch als Depositar der Kammerkleriker.[900] Auch von den Vittrici, die die „Grablegung Christi" in Auftrag

[897] HELD 1996, S. 224; SICKEL, Lothar: Caravaggios Rom. Annäherungen an ein dissonantes Milieu, Emsdetten et al. 2003, S. 16.
[898] Bevor Vincenzo im Jahr 1586 zum Kardinal erhoben wurde, hatte auch sein Bruder Benedetto Giustiniani in der apostolischen Kammer für ein Jahr das Amt des Generalschatzmeisters ausgeübt, in das er dank der finanziellen Unterstützung seines Vaters Giuseppe gelangt war. Vgl. HELD 1996, S. 224; SICKEL 2003, S. 16.
[899] SICKEL 2003, S. 16; HELD 1996, S. 226.
[900] SICKEL 2003, S. 28.

gaben, und den Cavalletti, für die Caravaggio die „Madonna von Loreto“ malte, ist zu vermuten, dass sie derselben Schicht eines modernen Beamtentums oder Finanzbürgertums angehörten.[901] Zu ihnen gesellten sich die Crescenzi, die Caravaggio den ersten großen öffentlichen Auftrag überhaupt übertrugen, die Arbeiten für die Contarelli-Kapelle. Auch Melchior Crescenzi trat im März 1598 dem inneren Zirkel der kurialen Verwaltung als Kammerkleriker bei.[902] Die Crescenzi wollten zunächst wohl Giuseppe Cesari für das Ausmahlen der Kapelle gewinnen, der jedoch durch seine Arbeit im päpstlichen Dienst gebunden war. Auf Caravaggio aufmerksam wurden sie durch Kardinal Francesco del Monte, einen Freund und Nachbarn Giustinianis, der zugleich Caravaggios erster Förderer in Rom war.[903] Auch wenn del Monte nicht zum Kreis der Bankiers zu rechnen war, gehörte er ebenfalls einer höheren sozialen Schicht an. Er hatte bis zu seinem 25. Lebensjahr am Hof der Rovere gedient und sich vom Höfling zum Kardinal hochgearbeitet.[904] Als wesentliches Strukturmerkmal zeichnet sich somit ab, dass sich Caravaggios Patrone im Wesentlichen einem etablierten Beziehungsnetz im Bereich des päpstlichen Finanzsystems entstammten.[905] Sie bildeten eine Gruppe Neureicher, die durch Handel und Finanzgeschäfte oder als Beamte in der neuen staatlichen Verwaltung Ansehen gewonnen hatten. Größtenteils gehörten sie nicht zu den alteingesessenen adligen Familien Roms, sondern waren Fremde, die aus der Provinz oder anderen Stadtstaaten nach Rom gekommen waren.[906]

Doch Caravaggios Auftraggeber waren nicht nur sozial eng miteinander verknüpft, sondern auch intellektuell. Allen voran waren Kardinal del Monte und Vincenzo Giustiniani bedeutende Intellektuelle ihrer Zeit und besaßen breite humanistische Interessen. Giustiniani verfasste zahlreiche Aufsätze zu architektonischen, musikalischen und künstlerischen Themen.[907] Auch Giacomo Crescenzi hatte nachweislich die „Studia Humanitatis“ am „Collegio Romano“

[901] HELD 1996, S. 224.
[902] SICKEL 2003, S. 28.
[903] HELD 1996, S. 226.
[904] Ebd. S. 225.
[905] Dazu zählte auch Caravaggios Auftraggeber Tiberio Cerasi, der seine kuriale Laufbahn als Konsistorialadvokat und Kammerkleriker im Juni 1596 mit dem Erwerb der „tesoreria generale“ krönte und fortan als Generalschatzmeister der Kirche eines der höchsten Ämter in der apostolischen Kammer bekleidete. Ebenso kann auch Maffeo Barberini, der spätere Papst Urban hierzu gezählt werden, der im März 1597 Kammerkleriker geworden war. Vgl. HELD 1996, S. 227; SICKEL 2003, S. 16, 27-29.
[906] HELD 1996, S. 228.
[907] MATTYASOVSZKY-LATES 1995, S. 8.

absolviert und ein spezielles Interesse an der frühen Archäologie und den empirischen Wissenschaften.[908] Von diesen humanistischen Interessen abgesehen, scheinen besonders Caravaggios erste römische Mäzene, aber auch eine Nähe zur französischen Partei und zur französischen Gemeinde sowie zu deren intellektuellen Kreisen in Rom und ihrer Nationalkirche San Luigi verbunden zu haben. Del Monte war nach dem Sieg der Sforza über Urbino nach Rom gegangen und hatte dort das Kardinalsamt gewonnen, das Ferdinando de Medici zuvor aufgeben musste, um Großherzog der Toskana werden zu können. Dafür vertrat del Monte fortan die Interessen der Medici wie auch die der Partei der Bourbonen am päpstlichen Hof.[909] Zunächst lebte er im Palazzo Madama, der Residenz der Medici in der Nähe von San Luigi dei Francesi und damit auch in Nachbarschaft zu Giustiniani, der ebenfalls einen Palast im französischen Viertel unterhielt.[910] Auch Maffeo Barberini, der spätere Papst Urban VIII, ein weiterer Mäzen Caravaggios, gehörte der französischen Partei an, durch deren Unterstützung er 1606 in Rom zum Kardinal ernannt worden war.[911]

Diese Verbindung von Caravaggios ersten Förderern zur französischen Nationalkirche wie auch zur französischen Partei und französischen Gemeinde Roms weist auch auf deren humanistische Ausrichtung hin. Im 16. Jahrhundert waren es gerade die französischen Gelehrten gewesen, die eine wichtige Rolle für die Wiederbelebung des antiken Stoizismus spielten.[912] Insbesondere der französische Humanismus Michel de Montaignes und René Descartes' prägten den aufkommenden Neostoizismus mit. In geistiger Verwandtschaft zu Petrarca entwarf Montaigne in seinen Essays, die von 1585 an in ganz Europa gelesen wurden, ein Bild des einsiedlerischen Menschen, in dem sich noch deutlicher als bei Petrarca

---

[908] Crescenzi war seit 1586 Abt von S. Eutizio in Val Castoriana presso Norcia. Sein Interesse galt der frühchristlichen Archäologie. Zusammen mit seinem Bruder gehörte er einer Kommission an, die die Ausgrabungen in den Katakomben überwachte. Der Märtyrerkult bedurfte inzwischen wissenschaftlicher Methoden, um seine Glaubwürdigkeit zu erhalten. Crescenzi mag auch durch dieses Interesse an der empirischen wissenschaftlichen Analyse toter Körper zu Caravaggios Malerei hingeführt worden sein. Vgl. HELD 1996, S. 226.

[909] Ebd. S. 225.

[910] HELD 1996, S. 225; MATTYASOVSZKY-LATES 1995, S. 7f; HASKELL, Francis: Patrons and Painters. A Study in the Relations between Italian Art and Society in the Age of the Baroque, London 1963, S. 29.

[911] Ende 1604 wurde Maffeo Barberini apostolischer Nunzio in Paris. Del Monte beispielsweise konnte als Mitglied der französischen Partei am päpstlichen Hof offenbar auch Einfluss auf die Vergabe der Aufträge für die französische Nationalkirche nehmen, was Bagliones Angabe unterstützt, dass Caravaggio seinen Auftrag dort seinem ersten großen Mäzen zu verdanken hatte. Vgl. HASKELL 1963, S. 26; HELD 1996, S. 77.

[912] MATTYASOVSZKY-LATES 1995, S. 44.

eine neue Form der Innerlichkeit manifestierte.[913] Dementsprechend empfahl auch Montaigne, sich von äußerlichen Bindungen frei zu machen und in stoischer Gelassenheit das Zurückgelassene als unwesentlich zu betrachten.[914] Ihm folgte der französische Philosoph und Theologe Pierre Charon, der mit seinem 1601 fertiggestellten und damals viel gelesenen Hauptwerk „Traité de la Sagesse" ebenfalls dazu beitrug, das Prinzip der Selbstbeschränkung unter der Bourgeoisie Europas populär zu machen.[915] Charon legte das Werk als persönlichen Verhaltensratgeber für die Vertreter des gehobenen Bürgertums an und schlug vor, dass die schwache und unmoralische Natur des Menschen durch eine Nachfolge Sokrates' sowie eine fortlaufende Überprüfung seiner selbst und der Welt um sich herum korrigiert werden könne.[916] Ausgehend von diesen Werken breitete sich der Neostoizismus schnell in ganz Europa aus. Neben Frankreich fasste er besonders in den Niederlanden schnell Fuß. So nahm der niederländische Philosoph und Gelehrte Justus Lipsius eine fast vollständige Rekonstruktion des stoischen Systems vor und machte Senecas Lehre zur Grundlage des neuen Stoizismus.[917]

Ein wesentlicher Ausgangspunkt für die enorme Verbreitung des Neostoizismus über ganz Europa war sicherlich das Krisengefühl jener Zeit. Dieses bestimmte auch die Anfangssituation des in Dialogform abgefassten Hauptwerkes Lipsius', „De Constantia" von 1584, in dem Lipsius nur noch die Flucht oder den Tod als Ausweg aus den Wirren und Unruhen seiner Zeit sieht.[918] Der Autor beklagt, er könne die fürchterliche Situation der holländischen Revolte nicht länger ertragen. Da die Suche nach Sicherheit und Stabilität auf dem Lande erfolglos sei, da sich ganz Europa in einem Aufruhr befinde, schließt er, die einzige Möglichkeit, zu fliehen, sei es, sich vom Äußerlichen frei zu machen.[919] Das Ziel ist so auch bei Lipsius die „tranquilitas mentis". Gemäß der Stoa forderte er, den persönlichen

[913] WELZIG 1963, S. 155.
[914] Montaigne entwirft eine innerliche Form der Einsamkeit, die sich auch innerhalb der Gesellschaft realisieren lässt. Wer Frau und Kinder habe, wen Besitz und Gesundheit erfreuen, der möge sich im Inneren einen verborgenen Ort freihalten, an dem seine wahre Freiheit und Einsamkeit wachsen kann. Vgl. Ebd. S. 155.
[915] MATTYASOVSZKY-LATES 1995, S. 223f.
[916] Ebd. S. 41, 56.
[917] BLÜHER, Karl A.: Seneca in Spanien. Untersuchungen zur Geschichte der Seneca-Rezeption in Spanien vom 13. bis 17. Jahrhundert, München 1969, S. 301.
[918] Lipsius' „De Constantia" wurde zu jener Zeit über 80 Mal veröffentlicht. Vgl. ABEL, Günter: Stoizismus und Frühe Neuzeit. Zur Entstehungsgeschichte modernen Denkens im Felde von Ethik und Politik, Berlin et al. 1978, S. 67f.
[919] Lipsius war stark von der stoischen Wertschätzung der beruhigenden Effekte der Natur geprägt. Vgl. MATTYASOVSZKY-LATES 1995, S. 283, 334.

Charakter so zu formen, dass er auf Vernunft gründe und die Fähigkeit aufweise, Konstanz und Standhaftigkeit gegenüber den Schicksalsumschwüngen der Zeit zu zeigen.[920] Lipsius' Tugend der „Constantia" wurde bald zum Symbol eines neuen Wertesystems. Intellektuelle seiner Zeit sahen sie als unumgänglich an, um in einer inkonstanten Welt zu überleben. Der Neostoizismus des ausgehenden 16. und beginnenden 17. Jahrhunderts war somit stark politisch geprägt und stellte geradezu die geistige Grundlage hinter den militärischen, sozialen und staatlichen Strukturen jener Zeit dar.[921]

Europa war zu jener Zeit durch eine gesamteuropäische politische und wirtschaftliche Krise geprägt. Neben Epidemien und Hungersnöten herrschten fast überall Unruhen und Kriege vor. Gerade die Regierungszeit der Habsburger stellte im 17. Jahrhundert eine Epoche der Krise und des machtpolitischen Niedergangs dar.[922] In zahlreichen europäischen Staaten kam es in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts zu einem Stillstand der territorialen Expansion. Wenngleich so beispielsweise Spanien zwar an allen großen europäischen Kriegen partizipierte, erlebte es, ähnlich wie Italien und nahezu zur gleichen Zeit, eine Reihe harter Jahre. 1640 wurde Katalonien erhoben und Portugal abgetrennt. Die spanische Niederlage gegen Frankreich in der Schlacht bei Rocroi 1643 und Revolutionen in Neapel und auf Sizilien folgten 1647.[923] Zu den zahlreichen politischen Wirren trat zudem ein grundlegender Wandel des zeitgenössischen Staatssystems. Nach französischem Vorbild ging der Feudalismus in nahezu allen großen europäischen Staaten in einen absolutistischen, zentralistischen Staat über, der den Einfluss der Adeligen reduzierte.[924] Sie mussten nun eine Rolle als zwar privilegierte und geadelte Höflinge, aber dennoch als Untertanen akzeptieren. Die zunehmende Zentralisierung und Bürokratisierung führte auch zu einer Aristokratisierung der Verwaltung. Vor allem im Justizwesen und der Verwaltung spielte der Adel nun eine neue Rolle.[925] Die Ideale und Lebenskonzepte des Adels mussten neu ausgerichtet werden. Viele Adlige begannen nun, sich aktiv am Handel – vor allem

[920] MATTYASOVSZKY-LATES 1995, S. 283.
[921] Ebd. S. 283.
[922] LINDORFER, Bianca M.: Kampf gegen Windmühlen. Der niedere Adel Kastiliens in der frühen Neuzeit, München 2004, S. 19.
[923] BRAUDEL, Fernand: Modell Italien. 1450 – 1650, Stuttgart 1991, S. 206.
[924] GALASSO, Giuseppe: Society in Naples in the Seicento. In: PAINTING IN NAPLES 1606-1705. From Caravaggio to Giordano (Ausstk.), hrsg. v. Clovis Whitfield/J. Martineau, London 1982, S. 24.
[925] LINDORFER 2004, S. 55.

am Amerikahandel – sowie an Finanzspekulation zu beteiligen. Diese neu entstandene Aristokratie des Geldes dominierte gegen Ende des Jahrhunderts fast gänzlich die Verwaltung.[926] Durch diese Entwicklungen und soziale Mobilität wurden allerdings die Gesellschaftsschichten so durchlässig, dass vor allem der niedere Adel um Würde und Ansehen besorgt war.[927] Hinzu kam eine tief greifende ökonomische Krise der mediterranen Länder, in die diese Gesellschaft seit Ende des 16. Jahrhunderts geriet. Durch die einströmenden amerikanischen Edelmetalle, die daraus resultierende Münzverschlechterung, die teuren Kriege und das prunkvolle Hofleben gerieten vor allem die großen Staaten Europas in eine schwere finanzielle Schieflage. Trotz der hohen Verschuldung Spaniens bei Genueser Bankiers kam es 1596 und 1607 jeweils zu einem kompletten Bankrott des spanischen Fiskus.[928] Der hohe Druck der Besteuerung, eine hohe Inflation und der Einfluss einer andauernden Rezession förderten auch soziale Spannungen. So löste die Einführung einer neuen Steuer auf Früchte in Neapel 1647 beispielsweise eine schwere Revolte aus.[929] Oft waren Kaufleute und ihre Geldgeber wie auch Bankiers der italienischen Handelsplätze die Verlierer dieser Entwicklungen. So zog der spanische Bankrott von 1595 auf dem Handelsplatz Venedig große Verluste nach sich.[930]

Was die stoischen Texte, allen voran Lipsius' „De Constantia" in dieser Zeit für ihre Rezipienten interessant machte, war der Vorrang, den sie der Frage nach der individuellen Lebensführung vor derjenigen nach einem objektiven Weltbild einräumten. Sie boten die Möglichkeit, im Handeln des Einzelnen Sinn zu konstituieren, wenn sich der Einzelne einer Folge von Wechselfällen ausgesetzt sah.[931] Der Neostoizismus artikulierte ein divergierendes Identitätsmodell, das ganz am Individuum ausgerichtet war und diesem die Möglichkeit zusprach zu definieren, was es unter Wirklichkeit und Sinn verstehen will.[932] Die Stoa konnte als Zuflucht dienen. Sie enthielt eine Ethik, die sich zur Bewältigung schwieriger Schicksalslagen anbot und zudem den Vorteil hatte, dass sie allen Christen, gleich

[926] LINDORFER 2004, S. 53; GALASSO 1982, S. 30.
[927] GALASSO 1982, S. 24.
[928] PITTIONI, Manfred: Genua und das Habsburgerreich. Wirtschaftspolitik und Hochfinanz im 16. Jahrhundert, Wien et al. 2007, S. 140.
[929] GALASSO 1982, S. 30.
[930] BRAUDEL 1991, S. 109.
[931] GEISLER, Eberhard: Geld bei Quevedo. Zur Identitätskrise der spanischen Feudalgesellschaft im frühen 17. Jahrhundert, Frankfurt am Main et al. 1981, S. 189.
[932] Ebd. S. 189.

welcher Konfession, über die dogmatischen Streitigkeiten hinweg eine Grundlage zu geben vermochte.[933]

Mit den Wahlmöglichkeiten jener Oberschicht setzte sich im Wesentlichen bereits Petrarcas „De Vita Solitaria" auseinander. Petrarca schnitt dieses Werk bereits auf eine spezifische Rezipientengruppe zu. So übt der „Occupatus" den Beruf eines Advokaten oder Höflings aus und gehört aufgrund des Luxus, der seine Lebensweise kennzeichnet, der Gruppe der Wohlhabenden an. Der Beschreibung nach ist dieser als „Solitarius" wiederum der Gruppe der Gebildeten und der sich schriftstellerisch Betätigenden zuzuzählen.[934] Petrarca wandte sich in seinem Werk so bereits an eine kleine Elite der Bevölkerung und bezog seine Vita-activa-versus-Vita-contemplativa-Diskussion zum überwiegenden Teil auf die Problematik der zur „Vita Polìtica" befähigten Oberschicht, die auch für den Hof arbeitete.[935] Auch die nachfolgenden Schriften neostoischer Autoren wurden insbesondere von jenen Intellektuellen geschätzt, die in Regierungskreisen aktiv waren. Gerade Diplomaten und Bürokraten legten sich gern eine stoische Fassade zu, um politischen und wirtschaftlichen Intrigen zu begegnen und erachteten die Elemente des stoischen Weltbildes daher als nutzbringende Werkzeuge in der persönlichen Entwicklung.[936]

Als Bewohner des französischen Viertels in Rom, die in engem Kontakt mit der französischen Gemeinde standen, kann man annehmen, dass sich auch Caravaggios Mäzene der intellektuellen Debatten des französischen Humanismus, die durch die populären französischen Autoren Montaigne und Pierre Charron aufkamen und von Neostoikern wie Lipsius weiterentwickelt wurden, bewusst waren.[937] Sie waren zum größten Teil gebildete Bürokraten, Finanziers und Geschäftmänner, die sich ihrer unsicheren wirtschaftlichen und sozialen Position, die von persönlichen Vorlieben des Regenten und personellen Veränderungen am Hof abhängig war, bewusst waren. So fanden diese Werke und mit ihnen die Körperästhetik Caravaggios und Riberas, die in den alten Zentren des Humanismus, Rom und Neapel, arbeiteten, vielleicht gerade deshalb solchen Anklang, weil sie diesem vom

[933] BLÜHER 1969, S. 298.
[934] Im dritten Kapitel fügt Petrarca dem „Occupatus" den „Homo Aulicus" hinzu, den Hofmenschen. Vgl. ENENKEL 1990, S. XXXII, 345.
[935] Entgegen der damals verbreiteten Meinung, das Hofleben sei die glücklichste Lebensform argumentiert Petraraca, dass die „Vita Aulica" die elendste aller „Vitae Occupatae" darstelle. Vgl. ENENKEL 1990, S. XXXIIf, 208.
[936] MATTYASOVSZKY-LATES 1995, S. 44, 246, 278.
[937] Ebd. S. 8.

Stoizismus geprägten Netz von Patronen entgegenkam. Ihre Positionen waren umstritten in einer Welt, in der Deklassierungen, die Umstrukturierung von Eliten und die Hierarchisierung ehemals egalitärer Korporationen bei gleichzeitigem wirtschaftlichen Niedergang zu extremen Umbrüchen führten.[938] Den Mäzenen, die in diesem Umfeld eine neue Selbstbestimmung finden mussten, kamen diese Werke, die Werte außerhalb veräußerbaren Reichtums und gesellschaftlichen Ranges präsentierten, wie sie der Neostoizismus vertrat, entgegen.

Wie an den Beispielen der „Madonna von Loreto“ und der „Grablegung Christi“ in Kapitel V.1. deutlich wurde, schätzten Caravaggios Auftraggeber dessen pauperistische Körperästhetik zugleich auch im sakralen Kontext. So fand der plebejische Charakter von Caravaggios Malerei mit seinem extremen Pauperismus auch in den Kirchen der Reformorden Anklang, die sich dadurch als Verfechter eines radikalisierten Armutsgedankens bestätigt fühlen konnten. Caravaggios römische Mäzene waren über ihren ähnlichen sozialen und intellektuellen Hintergrund hinaus und trotz ihrer humanistischen Ausrichtung auch kirchliche Funktionsträger und standen im Zusammenhang mit dem päpstlichen Hof. In ihrem gesellschaftlichen Leben waren sie zugleich auch in jenen kirchlichen Verbänden engagiert, die Armut und Armenfürsorge in den Mittelpunkt stellten. Neben Vittrici und Cavaletti waren so auch Costa, Mattei und Giustiniani Mitglieder der „Arciconfraternita della SS. Trinità dei Pelligrini e Convalescenti”, die sich insbesondere das Wohl der Pilger zum Ziel gesetzt hatte.[939]

Der zu jener Zeit populäre Armutsgedanke im Kreis der Oratorianer, in dem sich die gebildete, geistige Elite in den neuen Formen der Religiosität übte, war aus zweierlei Quellen gespeist, dem auf das franziskanische Gedankengut zurückgehenden christlichen Armutsideal wie auch dem stoischen Ideal.[940] Besonders deutlich wird dies am Werk Francisco de Quevedos, eines spanischen Schriftstellers jener Zeit und Mitbegründers des Neostoizismus in Spanien. In seinem Werk griff Quevedo gern die Identitätskrise der spanischen Feudalherrschaft im Kontext der tief greifenden Wirtschaftskrise jener Zeit auf.[941] Seine Intention galt dabei vor allem einer Kritik des Luxus und einer Ermahnung zu einer

[938] HELD u. SCHNEIDER 1993, S. 281.
[939] JONES 2008, S. 79.
[940] HELD 1996, S. 243.
[941] GEISLER 1981, S. 11,13, 19.

genügsam-natürlichen Lebensführung. Sein Argumentationsmuster übernahm er zum einen aus der Tradition der stoischen Philosophie, mit der er das Interesse und die Technik der Desillusionierung teilte. Der Weise sei demnach bemüht, ihn bedrückende Vorstellungen von Dingen als bloße Meinung der Menschen über dieselben aufzufassen und Dinge, die allgemein als Güter gelten, in Wahrheit als Übel zu enthüllen.[942] Neben diesem stoischen Denkansatz lässt sich bei Quevedo jedoch auch der christliche finden: In seiner radikalen Forderung nach Askese und Verklärung der Armut argumentierte er ebenso mit Augustinus und erklärte auch über dessen Schriften den irdischen Reichtum für eine Irritation des Geistes.[943] Beide Ansätze haben für Quevedo die gleiche Funktion, nämlich dem Ich die Möglichkeit einer Stabilität außerhalb der ständigen Vermittlung mit der Welt zu bieten und die Legitimation eines solchen Rückzugs zu sichern.[944]

Die Widersprüche, die in seinem Werk durch diese Verschmelzung zwischen christlichem Glauben und Stoizismus entstehen, versuchte er, in seinem 1612 erschienenen theologischen Traktat „La Cuna y la Sepultura“ abzubauen. In seinem Traktat lassen sowohl die stoizistische wie auch die christliche Argumentation die angestrebte Synthese möglich erscheinen.[945] Der entscheidende Punkt liegt dabei in der Frage der Lebensführung und des freien Willens des Menschen in seiner Relation zur göttlichen Gnade. Im Gegensatz zur tridentinischen Lehre vom freien Willen, die an den innerweltlichen Werken als einer vom Mensch selbst setzbaren Bedingung seines Seelenheils festhält, betonte Quevedo – fast schon protestantisch – unter Berufung auf Augustinus die Priorität der göttlichen Gnade.[946] Diese Differenz zu der in Spanien zu jener Zeit sonst vorherrschenden Theologie des freien Willens rückte Quevedos theologische Argumentation in die Nähe des Stoizismus. Auch im stoizistischen Modell war zwar noch der Gedanke an eine immanente Bestimmung des Menschen als Subjekt lebendig, aber auch in ihm wurde gewissermaßen der Rückzug zu einem Verständnis angetreten, das Identität nur noch als etwas Abstraktes außerhalb konkreter gesellschaftlicher Praxis verspricht.[947] Diese weltabgewandte Perspektive verbindet das Traktat mit dem

[942] GEISLER 1981, S. 83, 138.
[943] Ebd. S. 19.
[944] Ebd. S. 188.
[945] Ebd. S. 188-190.
[946] Ebd. S. 190.
[947] Ebd. S. 190.

übrigen asketischen, christlich-stoizistischen Teil von Quevedos Werk, in dem es nicht mehr darum geht, die Identität des Menschen innerweltlich zu sichern, sondern darum, dass sich das Ich im Verzicht auf seine Vermittlung mit der Welt finden soll. Ob dies auf der Grundlage von christlichem Gottvertrauen oder neostoischer Apathie geschehen soll, ist bei Quevedo letztlich nicht mehr entscheidend.[948]

Mit der von ihm angestrebten Synthese von Stoa und Christentum blieb Quevedo freilich nicht allein. Seit dem Ende des 16. Jahrhunderts überwog in ganz Europa, insbesondere aber in Italien und Spanien, das Ideal der Meditation und des Rückzugs aus der Welt.[949] Petrarcas Ideal der weltlichen Einsamkeit und des Rückzugs aus dem aktiven Weltgeschehen blieb vom 15. bis 17. Jahrhundert vor allem in der neulateinischen, humanistischen, höfischen und sogar volkssprachlichen Literatur bestimmend. Vor allem in der höfischen und gelehrten Einsamkeitsdichtung jener Zeit ist Petrarcas Ideal stark zu spüren.[950] Trat in Italien schon gegen Ende des 15. Jahrhunderts das Leben abseits vom Alltäglichen in einer metaphysischen Landschaft in der platonischen Akademie in Florenz sowie zahlreichen Eklogen, Elegien und der Hirtendichtung auf, so fand sich in Spanien insbesondere bei Fernando de Herrera und in Portugal bei Francisco de Sá de Miranda neben dem Einsamkeitsmotiv die bewusste Selbstbeschränkung des Weisen und Stoikers wieder.[951] Vor allem Letzterer sah es als Aufgabe des Dichter-Philosophen an, sich vom Hofleben und der städtischen Geselligkeit zurückzuziehen, und empfahl explizit das innerliche, geruhsame Einsiedlerleben nach dem Vorbild Heraklits und des heiligen Hieronymus.[952] Auch im Schelmenroman, wie der spanischen „Novela Picaresca“, äußerte sich jenes Misstrauen gegenüber dem Treiben der Welt und fand seinen Ausdruck in dem Motiv der Weltabkehr und der Wendung zur Einsamkeit[953] Der Wunsch, dass der Mensch davon befreit ein eigenes Leben führe, wird hier meist eng mit der Vorstellung der Einsiedelei oder allgemein des einsamen Lebens verbunden. Der Einsiedler ist der, der ähnlich dem stoischen Philosophen den Wahn alles Irdischen

[948] GEISLER 1981, S. 205.
[949] HELD u. SCHNEIDER 1993, S. 273; GEISLER 1981, S. 188; BLÜHER 1969, S. 366.
[950] WELZIG 1963, S. 156.
[951] VOSSLER 1935, S. 92f.
[952] Ebd. S. 66.
[953] WELZIG 1963, S. 158f.

durchschaut und erkannt hat, dass alle äußeren Dinge, derentwillen Menschen sich mühen, nur Illusion sind.[954] So drehten sich auch zahlreiche Dramen des 17. Jahrhunderts um heilige oder weltliche Einsiedler, wie Lope de Vegas Hieronymus-Spiel „El Cardenal de Belén" von 1619. Die Einsamkeit wurde darin als Selbstzweck und die „vita contemplativa" als Haupthandlung geltend gemacht und als höchster Sinn des Lebens verherrlicht, sodass auch der Einsiedler selbst, mit christlich-asketischen wie auch stoischen Zügen ausgestattet, von einer Harmonisierung beider Denkansätze zeugte.[955] Gefördert durch die Gegenreformation und das Streben nach der Wiederherstellung von frühchristlichen Formen des religiösen Lebens wie des Eremitentums, nahm das Motiv des Rückzugs aus der Welt und der Meditation am Ende somit sowohl im neostoischen als auch im kirchlich-christlichen Gedankengut eine bedeutende Rolle ein, in der sich beide Bereiche nicht nur nahekamen, sondern auch vermischten.

Dass zu jener Zeit beide intellektuellen Sphären gleichermaßen präsent waren, lässt auch ein Blick auf die Sammlungen von Caravaggios Mäzenen vermuten. Sowohl von Giustinianis als auch von del Montes privaten Sammlungen ist bekannt, dass diese sowohl Gemälde sakralen als auch profanen Inhalts beinhalteten.[956] Del Monte besaß wahrscheinlich sogar eine Kopie von Caravaggios erster Fassung des „Matthäus mit dem Engel", da im Inventar aufgeführt ist, dass dieses Werk innerhalb eines Raumes mit ansonsten ausschließlich Heiligenbildern direkt neben einem Philosophenbild des Malers Antiveduto Grammatica hing.[957] Eine ähnliche innerbildliche Synthese zeigt sich so beispielsweise auch in einer Aufzeichnung des sizilianischen Sammlers Don Antonio Ruffo, der ein ihm kurze Zeit zuvor geliefertes Philosophenbild von Giacinto Brandi mit „Heiliger Hieronymus oder auch ein Philosoph" bezeichnete und damit gewissermaßen auf die offenen Grenzen der Ikonografie sowie deren wohl beabsichtigter Auflösung hinwies.[958]

Diese Sammlungen und Aufträge könnten das experimentelle Interesse dieser Mäzene und Sammler an den damals aktuellen Künsten und Geistesrichtungen

[954] WELZIG 1963, S. 174f.
[955] VOSSLER 1935, S. 118.
[956] HELD 1996, S. 224f.
[957] MATTYASOVSZKY-LATES 1995, S. 72.
[958] „S. Geronimo o sia un filosofo che col dito della mano sinistra dimostra una testa di morto che sta sul libro." Zitiert nach LANG 2001, S. 259; Anm. 1230. Vgl. auch FERRARI 1986, S. 109.

belegen, die auch die intellektuellen Kreise prägten, in denen sie verkehrten. Vielleicht kann man dieses eigenständige intellektuelle Milieu, wie auch Pamela Jones vorschlug, als eine Art „pauperistisches Netzwerk“ bezeichnen, dem fast alle römischen Auftraggeber Caravaggios angehörten, die um 1600 ähnliche Ideen und Standpunkte zu den Themen Armut, Askese und Demut vertraten.[959] Sie verkehrten sowohl in den intellektuellen Kreisen, die dem französischen Neostoizismus nahestanden, als auch in kirchlich geprägten, reformatorisch-pauperistischen Kreisen. Die fließenden Übergänge zwischen christlichem Armutsideal und neostoischer Welt- und Güterverachtung sowie die damit verbundene, von Armut, Askese und Leidensmerkmalen geprägte Körperästhetik könnten Caravaggios Kunst und Ästhetik für sie attraktiv gemacht haben. Durch Caravaggios spezielle Ästhetik, die weit davon entfernt war, zum akzeptierten Standard zu werden, konnte sich jener Kreis, der sich über die Malerei und durch den Austausch von Kunstwerken verständigte, gemeinsame Bedeutungssysteme aufbauen und durch die Patronage Caravaggios ihren sozialen und kulturellen Radius definieren sowie Vernetzungen und Abgrenzungen ästhetisch markieren.[960] Damit verbunden war allerdings, dass Caravaggios Werke, abgesehen von den wenigen Aufträgen der Bettelorden, zunächst hauptsächlich in diese privaten Sammlungen eingingen, ohne öffentlich präsentiert zu werden. Seine zu jener Zeit einzigartige Altersästhetik verwies Caravaggios Werke damit auch in eine abgesonderte, partikulare Sphäre, wo sie das Zentrum der offiziellen kirchlichen Bildpolitik, die nach dem Tridenter Konzil andere Wege beschritt, zunächst nicht tangierte.[961]

Dies spiegelt sich auch in der Rezeption von Caravaggios erster „Matthäus“-Fassung wider. Die französische Gemeinde und ihre Nationalkirche besaßen eine Laienverwaltung aus führenden Bürgern der Stadt und unterhielten ein Hospiz. Ob del Monte dieser Verwaltung angehörten, ist nicht bekannt, jedoch war er der französischen Gemeinde offenbar so sehr verbunden, dass er Caravaggio als Maler vorschlagen konnte. Rückblickend betrachtet, lässt die Zurückweisung des Bildes darauf schließen, dass Caravaggios Ästhetik offensichtlich problemlos in die privaten Sammlungen humanistisch aufgeschlossener Auftraggeber wie auch in Familienkapellen einzelner Personen in Kirchen, deren Orden sich dem

[959] JONES 2008, S. 127.
[960] HELD 1996, S. 228.
[961] Ebd. S. 229.

Armutsideal widmeten, eingehen konnte. Im Falle der Cavaletti und der Vittrici ging bei Caravaggios kirchlichen Aufträgen in Rom die Initiative stets von einzelnen Personen aus, die ihre Familienkapelle mit dessen Gemälden ausstatteten.[962] Die Oratorianer und Augustiner akzeptierten dies jedoch gern. Im Falle der Contarelli-Kapelle handelte es sich jedoch nicht um eine der Reformkirchen oder einen Bettelorden, sodass sich die gelehrten Geistlichen von San Luigi in dieser Frage durchaus reserviert zeigen konnten. [963]

Fragten im Fall Caravaggios außerhalb dieses Kreises demnach weder weitere Kongregationen noch die Jesuitenorden oder die großen römischen Familien seine Form der Ästhetik nach, so stellt sich die Lage bei Ribera anders da. Als zu Beginn des 17. Jahrhunderts führender Maler in Neapel wurde Ribera nicht nur Hofmaler des Herzogs von Ossuna, des Vizekönigs von Neapel, sondern gewann auch weitere bedeutende Auftraggeber. Auch wenn seine Bilder nicht mehr ausschließlich von jener Schicht reicher Laien geschätzt wurden, sondern auch von höherer Stelle, bewegte sich Ribera weiterhin in Neapel in einem Zentrum des Humanismus. So konnte sich jene Körperauffassung insbesondere an der dualistisch angelegten Figur des Hieronymus weiterhin durchsetzen, wenngleich sie auch weiterhin primär in privaten Sammlungen zu finden war. Caravaggios Körperauffassung ist somit, auch angesichts der offiziell-kirchlichen Ästhetik, gerade aus heutiger Sicht wohl zwar als ein auffälliges, jedoch peripheres Phänomen zu betrachten.

[962] HELD 1996, S. 223.
[963] Ebd. S. 223.

VI. Der Heiligenkörper im Wandel

1. Zur Kurzlebigkeit eines Körperentwurfs

Caravaggios spezifische Körperästhetik wie auch die hier betrachtete naturnahe Darstellung des gealterten Heiligen generell formulieren einen Körperentwurf, der die Kunstgeschichte nur relativ kurze Zeit prägte. Obgleich die Ausgangspunkte dieses Phänomens, die Beschäftigung der Medizin mit dem alternden Körper, das soziale und künstlerische Interesse am Physiognomischen wie auch an der Ähnlichkeitsrelation von Natur und Abbild ebenso wie das Armutsideal im christlichen Glauben, über die Mitte des 17. Jahrhunderts hinweg zentrale Themen blieben, verschwand der Körperentwurf in dieser Form zu jener Zeit aus der europäischen Malerei. Nach ihrem Höhepunkt im 16. und der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts wurde die naturnahe Altersdarstellung am Heiligenkörper sukzessive von einer neuen Körperrauffassung verdrängt.

Dies lässt sich exemplarisch innerhalb des Werkes Luca Giordanos beobachten, eines Schülers Jusepe de Riberas, aus dessen Hand auch die Darstellung des in V.2. besprochenen „Krates“ aus dem Palazzo Barberini (Abb. 105) stammt. Ganz im Sinne Riberas schuf Giordano in seinem heute als „Hieronymus“ betitelten Gemälde (Abb. 129) gegen Mitte des 17. Jahrhunderts einen Denker, dessen ikonografische Deutungsmöglichkeit zwischen der des heiligen Hieronymus und der eines stoischen Philosophen oszilliert. Dies erreichte er nicht nur durch die Reduktion des Bildausschnittes und der Attribute, sondern – ganz in caravaggesker Tradition – vor allem durch die komplementäre, spezifische Körperästhetik des Künstlerkreises. Hager, ausgezehrt und von einem ungepflegten Äußeren geprägt, vereint die Figur, wie in V. erörtert, die ideellen Komponenten Askese und Gelehrsamkeit, eine Form des Verzichts, was sowohl auf die stoische wie auch die christliche Überwindung des Weltlichen verweisen kann. In seiner Gestaltung des Heiligenkörpers folgte Giordano seinem Lehrer und gab die Merkmale des gealterten Körpers so naturnah wie möglich wieder: Die Knochen und Sehnen zeichnen sich deutlich unter der dünnen Haut ab. Die Falten der erschlafften Haut der Achselhöhle, ausgeprägte Tränensäcke sowie tiefe Furchen und Falten im Gesicht des alten Asketen werden dem Betrachter detailliert vorgeführt.

Betrachtet man Luca Giordanos weiteres Schaffen, so fällt auf, dass er in seinem nur wenige Jahre später entstandenen „Martyrium des heiligen Bartholomäus“ aus Valencia (Abb. 130) ein vollkommen anderes Körperbild wiedergibt. Weist die Figur noch immer typische Altersspuren im Gesicht auf, wie den weißen Bart, die hagere Schädelform oder die tiefliegenden, verschatteten Augen, so zeigt der Oberkörper der Figur, der den größten Teil der Bildfläche einnimmt und dem Betrachter frontal präsentiert wird, keinerlei Altersspuren. Der Torso ist schlank gestaltet, aber nicht hager, sondern vielmehr muskulös. Anstelle von Sehnen und Knochen sind es hier Muskeln, die sich unter der Haut abzeichnen. Auch an der bereits geschundenen Stelle des rechten Arms zeigt sich gleichmäßiges Muskelfleisch anstelle von Sehnen, wie es beispielsweise in Jusepe de Riberas Bartholomäus-Darstellung von 1620 (Abb. 13) der Fall war. Der sich hell vor dem dunklen Hintergrund abhebende Torso erscheint als eine geschlossene Form: Die lang geschwungenen Umrisslinien sind durch den konzentrierten Lichteinfall deutlich zu erkennen. Die Hautoberfläche weist keinerlei Spuren des Alterungsprozesses wie Falten, Furchen, Runzeln oder Flecken auf. Auch wirkt sie nicht dünn und zerbrechlich, sondern vielmehr umspannt sie den Körper fest. Ebenso ist der Pinselduktus ein anderer als bei dem früheren Werk Giordanos oder der Bartholomäus-Darstellung Riberas. Nicht mehr so minutiös und detailliert, sondern wesentlich lockerer und flächiger arbeitete Giordano die Körperoberfläche aus. Der Fokus ist ganz auf den Oberkörper der Figur beschränkt, die sich nun nicht mehr in einer Szenerie nackt dem Schinder ausgeliefert findet. Die Figur des Schinders wie auch weitere Attribute oder narrative Hintergrundelemente fehlen gänzlich. Lediglich ein voluminöses Tuch legt sich um die Hüfte des isolierten Heiligen, der nun deutlich auch durch einen Nimbus als solcher gekennzeichnet ist. Diese Substitution des naturnah wiedergegebenen labilen, greisenhaften Heiligenkörpers durch einen muskulösen, athletischen und kaum gealterten Körper, wie Luca Giordano sie hier vornahm, ist für den Wandel in der Malerei ab der Mitte des 17. Jahrhunderts repräsentativ. Ebenso ist sie auch erklärungsbedürftig, denn es bleibt die Frage, warum jener Körperentwurf nun so rasch an Aktualität verlor: Welche Vorzeichen änderten sich weshalb und begünstigten schließlich einen anderen Körperentwurf?

Diese Frage erfordert es, zunächst einen Blick auf die sich wandelnden kulturgeschichtlichen, gesellschaftlichen sowie wissenschaftlichen Erkenntnisse und Ideale des ausgehenden 17. Jahrhunderts zu werfen. In dieser Zeit veränderte sich die zeitgenössische Perspektive auf das Alter aus medizinischer und, in Folge dessen, auch aus gesellschaftlicher Sicht gravierend. Nachdem die Wissenschaft begonnen hatte, sich im Zuge der fortgeschrittenen medizinischen Möglichkeiten die Frage zu stellen, wie das Leben zu verlängern sei, stellte sich nach dem Dreißigjährigen Krieg und der nun steigenden Lebenserwartung auch die Frage, wie das Alter als Lebensphase zu gestalten sei. Da nun immer mehr Menschen diese Lebensspanne in sich stetig verbessernden Lebensumständen, medizinischer Betreuung und damit auch verbesserter körperlicher Verfassung zuteil wurde, konnte das Defizit-Modell des Alters diesen Fragen als Antwort nicht mehr gerecht werden. In Medizin und Gesellschaft setzte sich bereits zur Wende vom 16. zum 17. Jahrhundert die Ansicht durch, dass es nach einem göttlichen Plan eine maximale Lebensdauer gebe und der Mensch diese Lebensspanne mit seinen Kräften, seinen Fähigkeiten und mit Hilfe der übrigen Gesellschaft bis zum Schluss für die Gesellschaft Sinn bringend auszufüllen habe.[964] Im bildlichen Bereich fand diese Umkehrung der Sichtweise ihren Niederschlag darin, dass im bildlichen Bereich anstelle der Lebenstreppe mit ihren auf- und abwärts führenden Stufen nun zunehmend die Lebensleiter trat, deren Sprossen nur nach oben führen.[965] 1763 entwickelte Gerard van Swieten, Leibarzt von Kaiserin Maria Theresia und Reorganisator des österreichischen Gesundheitswesens, in diesem Sinne Rezepte und medizinische Anweisungen, um ein „frisches, rüstiges Greisenalter“ zu bewahren, und empfahl jedem, „sein Alter sorgfältiger zu erhalten, damit er dem Staat und seiner Familie noch nützen könne“.[966] Das Alter wurde zunehmend weniger als eine von Leid geprägte Krankheit verstanden, sondern als für das Sozialleben signifikante Lebensphase mit spezifischen Aufgaben. Der alte Mensch wurde zum „rüstigen Greis“.

Dieser Perspektivenwechsel beeinflusste auch das christliche Verständnis des Alters. Wie Peter Borscheid feststellte, wich so beispielsweise in den Predigten jener Zeit die Hoffnung auf eine Erlösung aus dem „irdischen Jammertal“ einem

[964] BORSCHEID 1989, S. 201.
[965] Ebd. S. 200.
[966] Ebd. S. 202.

„Kampf um das Leben“.[967] Auch im christlichen Kontext wurde das Alter nicht länger nur als Folge des Sündenfalls und Ausdruck der menschlichen Unvollkommenheit gedeutet, sondern barg durch den ihm zugesprochenen sozialen Nutzen einen Wert an sich. Da das Alter nun immer seltener mit einem von Leid und Schmerz ausgemergelten und von Altersgebrechen heimgesuchten Körper assoziiert wurde, verlor es zugleich auch sein Potenzial, als Korrektiv gegen die Prädominanz des sündhaften Körpers und damit als Instrument zur Erlösung verstanden werden zu können. Es verwies nicht länger auf den Antagonismus von Geist und Körper mit seiner Abkehr von allem Materiellen und Fleischlichen, der im Christentum seine Hauptausprägung im Gedanken der Askese fand.

Zu dieser inhaltlichen Verschiebung in der Alterauffassung traten signifikante Veränderungen in der christlichen Frömmigkeitspraxis jener Zeit. Wie Thomas Lentes in seinem Aufsatz „‚Andacht‘ und ‚Gebärde‘. Das religiöse Ausdrucksverhalten“ (1999) feststellt, lässt sich beim religiösen Umgang mit Bildern in der Frühen Neuzeit ein „Prozess der Interiorisierung“ verzeichnen, d.h. eine Verschiebung im Verhältnis von außen nach innen, der in den Schriften der Mystiker zu jener Zeit besonders evident wurde.[968] Anders als in der mittelalterlichen Mystik, in der sich das Heil noch am Körper entschied und die innere Gestimmtheit an diesem ihren Ausdruck fand, wurde die Körperhaltung in der religiösen Praxis nun nicht mehr zwangsläufig als Zeichen der inneren Gesinnung gedeutet.[969] Das äußere Bild verlor zunehmend an Bedeutung als Instrument der Vergegenwärtigung des Heils, da Andacht nun immer weniger als eine Sache des Fleisches als vielmehr des Geistes verstanden wurde.[970]

Idealtypisch zeigt sich dies an den Exerzitien des Ignatius von Loyola und ihrer Rezeption nach seiner Heiligsprechung 1622, in denen der Körper allenfalls noch als eine Hülle des inneren Menschen zur Sprache kommt, aber weder als ein Instrument der „Memoria“ verstanden wird noch als eines zur Schulung des inneren Menschen.[971] Der Körper kommt bei Ignatius durchaus noch vor, was Anweisungen

[967] BORSCHEID 1989, S. 207, 209.
[968] LENTES, Thomas: ‘Andacht ‘ und ‘Gebärde ‘. Das religiöse Ausdrucksverhalten. In: Kulturelle Reformation. Sinnformationen im Umbruch 1400 – 1600, hrsg. v. Bernhard JUSSEN/C. KOSLOFSKY, Göttingen 1999, S. 45.
[969] Ebd. S. 53f.
[970] Ebd. S. 47.
[971] Durch seine „geistlichen Übungen“ (Exerzitien) ist die Bedeutung Ignatius von Loyolas als geistlicher Lehrer begründet. Erstmals 1548 gedruckt und vom Papst approbiert, griff das Werk den

bezeugen, beispielsweise, dass die Betrachtung „kniend, bald auf der Erde ausgestreckt, bald auf dem Rücken mit dem Gesicht nach oben, bald sitzend, bald stehend“ zu beginnen sei. „Nach Beendigung der Übung […] während der Dauer einer Viertelstunde, sei er sitzend oder umhergehend, schauend, wie es mir in der Betrachtung oder Besinnung gegangen ist.“[972] Seinen Eigenwert und seine Bedeutung für die Innenschulung hatte der Körper für Ignatius jedoch verloren. Er kannte keine körperliche Mimesis mehr, bei der das nachgeahmte Geschehen dem Inneren geradezu „einverleibt“ werden sollte. Der Körper wird lediglich ruhiggestellt, um den inneren Menschen mit Blick auf sein Gewissen ausarbeiten zu können, wobei er ohne Wechselwirkung mit dem Inneren des Menschen bleibt.[973] Dieser Paradigmenwechsel bei der Bewertung der Körpergebärde war, wie Thomas Lentes bemerkt, keineswegs genuin reformatorisch, sondern Anzeichen für einen wesentlich umfassenderen kulturellen Wandel: Der Körper wurde zunehmend aus den Bezügen der Heils- und Sinnesvergewisserung verdrängt, nicht als solcher, aber zumindest die Körpergebärde und das mimetische Körperverhalten.[974] Anstatt den Körper als Instrument der Heilssicherung zu nutzen, sollte allein der innere Mensch fortan zum Abbild und Ebenbild Christi werden, sodass die äußere, körperliche Askese auch dadurch grundlegend an Plausibilität verlor.[975]

In dem Maße, wie das Äußere also seine Bedeutung als zentrales Instrument der religiösen Andacht verlor, vereinigte, wie in IV.2.3. verdeutlicht, die „sapientia“ nun als zentrale Tugend zunehmend alles Gute, was das Alter mit sich bringen kann. Der Sieg über die Leiblichkeit konnte nun nicht mehr nur in der Abstinenz und den körperlichen Mühen der Askese stattfinden, sondern sich auch in der Weisheit des Alters mit ihren intellektuellen Leistungen und Einsichten manifestieren. Mit dieser „Entleiblichung“ in der religiösen Praxis gingen folglich eine Vergeistigung und Intellektualisierung einher, die das religiöse Leben nicht mehr über das äußere Verhalten, sondern Instrumente wie Bücher, Lesen und

---

Kern der mystischen Erfahrung auf, die Ignatius von seiner Bekehrung im Jahre 1521 bis zu seiner Ankunft in Rom 1538 durchlaufen hatte. Zugleich sind sie auch das Kernstück der spirituellen Bewegung, die Ignatius zunächst bei sich selbst, dann im Kreis der ersten Gefährten und schließlich für eine sich über die Welt spannende Ordensgemeinschaft auslöste. Vgl. VENARD u. SMOLINSKY 1992, S. 1045; KAT. ROM IN BAYERN, S. 314.

[972] Ignatius von Loyola, Die Exerzitien, N. 76. In: Ignatius von Loyola, Geistliche Übungen, übers. u. erläutert v. Peter Knauer, Graz et al. 1978, S. 46. Hier zitiert nach LENTES 1999, S. 63.

[973] Ebd. S. 63.

[974] Ebd. S. 53, 57f.

[975] Ebd. S. 60.

Schreiben organisierten. An die Stelle des Körpergedächtnisses als Form der Erinnerung, Vergegenwärtigung und Einübung des Heils trat nun das Schriftgedächtnis.[976]

So, wie mit dem äußeren Bild zugleich das mimetische Verhalten im Vergegenwärtigungsprozess seine Rolle einbüßte, musste auch das Alter seine Funktion in den bildnishaften Vergegenwärtigungen der Heiligen verlieren. Wie in IV. 2.2. deutlich wurde, wies auch die moralisch-christliche Umdeutung der naturnahen Darstellung in den frühneuzeitlichen Malerei-Traktaten in diese Richtung: Die von Abstinenz und körperlichem Leid geprägten Züge der „vera effigies", die dem Ideal des asketischen Reformers zur Nachahmung verhelfen sollten, wurden im Heiligenbild nun effektiv unterdrückt. Sie wurden gegen ein verallgemeinerndes, stilisiertes und verjüngtes Bild des Heiligen als Autor oder Gelehrter ausgetauscht, das die Bindung der Altersdarstellung an das Askeseideal in der Nachfolge Christi ablöste.

Dies schlug sich im starken Rückgang der bildnishaften Darstellungen alter Heiliger in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts in den Niederlanden und in Italien nieder. Bot das in Nahsicht gegebene, durch Altersmerkmale geprägte Charaktergesicht einer Figur dem Betrachter zunächst noch die Möglichkeit, sich mit den eigenen Schwächen und inneren Qualitäten auseinanderzusetzen, verlor dieser Reflexionsprozess nun zunehmend seine Bedeutung in der Tugendlehre. Die tugendhafte Schulung des Menschen fand nicht länger als Konfrontation mit den über die sinnliche Ebene wahrgenommenen Tugendträgern statt, die den Betrachter zu weiteren Reflexionen über die eigenen inneren Qualitäten anregten, sondern bereits im Inneren des Menschen durch die Auseinandersetzung mit Text und Schrift. Äußerlichkeiten wie körperliche Altersmerkmale verloren dadurch ihre Funktion.[977]

---

[976] LENTES 1999, S. 63.

[977] Als Gegenpol zu der nun stark idealisierenden Bildnismalerei der damaligen gefeierten Hofmaler bewahrte der deutsche Bildnismaler Balthasar Denner (1685 – 1749), der zuletzt für den mecklenburgischen Hof tätig war, als einer von wenigen jene Form der extremen und ungeschminkten Naturwiedergabe im Bildnis. Denner übernahm die unglaublich genaue Malweise der Niederländer: Jedes Fältchen, jeder Altersfleck, jede Pore sind wie unter einer Lupe zu erkennen, sodass die extreme Naturnähe schon ins Unnatürliche umschlägt. Ebenso übernahm Denner die Herausarbeitung der Stofflichkeit, die in ihrer Gegeneinandersetzung geradezu tastbare Qualität gewinnt. Waren die greisen Köpfe von Händlern und Sammlern als „Poren-Denner" zunächst noch gefragt, schlug im weiteren Verlauf des 18. Jahrhunderts die Begeisterung für diese Art der Malerei endgültig in Gleichgültigkeit oder schroffe Ablehnung um. 1786 brandmarkte Sir Joshua Reynolds den Naturalismus Denners in einer Rede vor der Royal Academy als „vulgär". Das Alter hatte als Darstellungsmotiv seine Funktion

Diese Abnahme des Äußeren als Bedeutungsträger fand sich auch in der zeitgenössischen medizinischen Forschung zur Körperoberfläche, der Haut, wieder. Die zum Ende des 17. Jahrhunderts entstehende medizinische Disziplin der Dermatologie konzentrierte sich zunehmend auf die Physiologie der Haut und begann, diese als ein eigenständiges Organ mit einer charakteristischen Gewebestruktur zu begreifen und in ihren Schichten immer kleinteiliger zu beschreiben. Hatte die klinisch-anatomische Medizin die Haut zunächst als etwas „Durchlässiges" aufgefasst, als etwas, das durch seine optische und haptische Oberfläche dem Arzt einen Blick auf das Innere gewährt, wurde sie nun zunehmend als Durchgangssphäre zu einem essenziellen Inneren aufgefasst, welches jedoch unter ihr verborgen blieb. Mit der Entdeckung des Nervensystems, das auf die Außenwelt reagiert, fanden die Mediziner nun unterhalb der Haut eine neue Zone verorteter Empfindungen.[978] Die Haut repräsentierte damit für sie nicht mehr das Eigentliche. Sie stand nicht mehr für etwas anderes, sondern nur noch für sich selbst und wurde so schließlich als eine Grenze bestimmt, die den sensorischen Austausch zwischen innen und außen regelt.[979]

Diesem veränderten Blick in der Medizin nachfolgend, wurde nun auch in der Kunst die Körpergrenze sukzessive neu definiert. Das Modell eines tendenziell offenen Körpers mit seinem Austausch zwischen innen und außen wurde abgelöst von dem eines abgeschlossenen, verdeckenden, isolierten Körpers. In der Malerei wurde die Haut zunehmend als Grenze und physische Hülle des Subjekts aufgefasst.[980] Luca Giordanos heiliger Bartholomäus (Abb. 130) deutete bereits an, was sich in den folgenden Jahren bei der Darstellung der „geschlossenen Haut"

---

somit endgültig verloren und war in seiner naturnahen Darstellung obsolet geworden. Vgl. KAT. BILDER VOM ALTEN MENSCHEN, S. 113.

[978] Neu ist nun auch die Kategorie des „Subkutanen", die zur gleichen Zeit geprägt wird. Vgl. TACKE, Andreas: „Wenn Sie meinen Rat hören wollen, meine Herren,…" Zu Antiken, Abgüssen und weiblichen Aktmodellen in nordalpinen Akademien und Künstlerwerkstätten des 17. Jahrhunderts. In: PYGMALIONS WERKSTATT. Die Erschaffung des Menschen im Atelier von der Renaissance bis zum Surrealismus (Ausstk.), hrsg. v. Helmut Friedel, Köln 2001, S. 75.

[979] Ebd. S. 75.

[980] FEND, Mechthild: Inkarnat oder Haut? Die Körperoberfläche als Schauplatz der Malerei bei Rubens und Ingres. In: PYGMALIONS WERKSTATT. Die Erschaffung des Menschen im Atelier von der Renaissance bis zum Surrealismus (Ausstk.), hrsg. v. Helmut Friedel, Köln 2001, S. 75.
Anders argumentiert Irmela Krüger-Fürhoff in ihrer Dissertation „Der versehrte Körper. Revisionen des klassizistischen Schönheitsideals". Sie hinterfragt die These, dass sich Ästhetik und Literatur seit Beginn des 18. Jahrhunderts auf die Darstellung unversehrter, harmonischer und idealschöner Körper beschränkten, und macht an zahlreichen Beispielen den „versehrten Körper" mit aufgebrochener Körperoberfläche fest, die sich allerdings stark auf spezifische Bereiche wie anatomische Schriften und zeitgenössische Kriegsdarstellungen beschränken. Vgl. KRÜGER-FÜRHOFF 2001.

noch verstärkte: Die Oberfläche der Figur ist in einer begrenzten Farbpalette wiedergegeben, die ihr einen uniformen Anblick verleiht und den materiellen Charakter des Körpers einschränkt.[981] Die in sanften Übergängen angelegten Schattierungen verleihen dem Akt eine eher amorphe Plastizität. Assoziationen von Blut und Adern und damit der Verweis auf die Physis oder eine im Inneren verortete Psyche bleiben aus. Selbst die bereits geschundene rechte Armbeuge zeigt nur einheitliches Muskelfleisch. Die Haut ist eine reine Grenze. Sie ist eine dichte, undurchdringliche Oberfläche, die durch scharf gezogene, einheitliche Umrisslinien geschlossen konturiert wird. Damit brach Luca Giordano in seinem späteren Werk mit dem bisherigen Körperbild der Medizin, Physiognomie und Kunst, das eine Entsprechung von innen und außen, Charakter und körperlicher Erscheinung und damit die Lesbarkeit des Körpers postulierte.[982] Giordano entfernte sich dadurch von der Malerei seines Lehrers Jusepe de Ribera sowie der Caravaggisten, die vor allem in ihren Martyrienbildern mit dem Ideal des wohlgeformten Körpers gebrochen hatten und durch körperliche Altersmerkmale die innere Befindlichkeit hervorkehrten.

Ebenso wie die Haut in ihrer Funktion als ein auf übermenschliches Leiden und Buße hinweisendes Substitut, das zwischen äußerer Erscheinung und Innerem vermittelt, nun gegen Ende des Jahrhunderts an Aktualität verlor, verlor diese auch die caravaggeske Rezeption des Neostoizismus mit seinen Parallelen zu christlichen Idealen. Nach dem Dreißigjährigen Krieg orientierte sich der Adel bezüglich seiner Lebensführung zunehmend an den fürstlichen Höfen, die im Hinblick auf die neuen Ideale des Hofmanns vorbildhaft wirkten und zunehmend auch das Mäzenatentum der Künstler übernahmen. Die höfische Kavalierserziehung wurde nach französischem Muster gepflegt. Eine Flut von „Anstandsbüchern“ überschwemmte daher seit dem ausgehenden 17. Jahrhundert Europa und verbreitete die Regeln des galanten Umgangs und das Ideal des vollendeten Höflings in weiten Kreisen der Bevölkerung.[983] Im „Diskurs der Höflichkeit“ traten Strenge und Tugendhaftigkeit in ihrer Bedeutung zurück gegenüber Qualitäten wie Höflichkeit und Galanterie.

[981] FEND 2001, S. 78.
[982] Ebd. S. 77.
[983] BORSCHEID 1989, S. 169.

Dieser Diskurs verkündete einen neuen, nüchtern geprägten Humanismus, in dem Weltflucht und Askese keine Rolle mehr spielten.[984]

Vor diesem Hintergrund sowie der theologisch-kunsttheoretischen Forderung, der Künstler müsse einen Weg zwischen naturnaher Wirklichkeitserfassung und idealisierender Korrektur der Natur finden, verschwand das unvermittelte Verhältnis der Caravaggisten zur Wirklichkeit aus der europäischen Malerei. Die caravaggeske Körperästhetik blieb nun nicht mehr nur von der kirchlich-offiziellen Auftragsvergabe ausgeschlossen, sondern verlor durch das zunehmend über die Höfe organisierte Mäzenatentum und die schwindenden finanziellen Möglichkeiten des Adels ihre Grundlage. Konnte sich die Alters- und Körperästhetik der Caravaggisten zwar in der erste Hälfte des 17. Jahrhunderts in den großen Handelsstädten wie Neapel, Valencia, Sevilla und in Südfrankreich ausbreiten, so blieb sie aus den entscheidenden neuen Zentren der Macht, von den Höfen der sich konstituierenden Staaten, jedoch verbannt.[985] In Folge der sich seit der Mitte des 17. Jahrhunderts ändernden Perspektiven gab so nicht nur Luca Giordano den Stil seines Meisters auf und begann, sich an der römischen Malerei zu orientieren, sondern auch diejenigen Caravaggisten, denen der Aufstieg an einem Hof gelang, wie Simon Vouet oder Diego Velázquez gaben ihre dunkeltonige, naturnahe Malweise auf und orientierten sich neu.[986] Ihre Palette wurde heller und gewann an Zwischentönen. Die intensive Malweise wich einem lockereren Farbauftrag, der weichere, einheitlichere Texturen schuf und die caravaggeske, naturnahe Altersästhetik zugunsten einer transzendenteren Körperdarstellung ablöste. Vor allem aber verschob sich auch das Bild des innerlich wie äußerlich leidenden greisen Heiligen nun aufgrund dieses umfassenden Vorzeichenwechsels hin zu dem des agilen, triumphierenden Heiligen. Dieser lässt keine Anzeichen der Qual, des Alters oder der Nachdenklichkeit mehr spüren und beherrscht durch den Rückgriff auf die Tradition der heroischen, spätantik-frühchristlichen Zeit wieder zunehmend in einer klar disponierten Umgebung das Bild.

[984] BORSCHEID 1989, S. 170.
[985] HELD u. SCHNEIDER 1993, S. 269.
[986] Ebd. S. 269.

2. Resümee: Körperentwürfe und das Verständnis von Heiligkeit in der Kunst der Frühen Neuzeit

Parallel zu einer verjüngenden, idealschönen Körperformulierung etablierte sich insbesondere in der italienischen Malerei der Frühen Neuzeit ein zweiter Körperentwurf bei der Darstellung sakraler Figuren, der deren bisherige ikonografische und semantisch-ästhetische Grenzen sprengte: Asketen, Märtyrer, Apostel sowie weitere biblische Gestalten wurden nicht mehr mit aller Zeitlichkeit enthobenen Körpern gezeigt, sondern als schwache, von körperlichem Verfall geprägte Greise. Die Darstellung von körperlichen Altersmerkmalen wandelte sich im Zuge dessen von einer attributiven, typisierenden zu einer naturnahen, die dem Betrachter den Verfall menschlicher Physis minutiös vor Augen führt.

Dadurch scheint dieser Körperentwurf auf den ersten Blick mit grundlegenden ästhetisch-semantischen, soziokulturellen Parametern der Frühen Neuzeit zu brechen, die sich primär am zeitgenössischen medizinischen Defizit-Modell des Alters orientierten, welches das Alter ausschließlich als Krankheit und Mühsal verstand. Diese Perspektive auf das Alter entsprach der christlichen Sicht, die ausgehend vom „Kalokagathia"-Ideal der Antike das menschliche Altern in ihrem Konzept einer psychosomatischen Einheit von Körper und Seele als göttliche Strafe in Folge des Sündenfalls wertete. Da das Verständnis des christlichen Heiligen gerade von der Idee des Überwindens dieser Sünde und somit auch der vergänglichen Erscheinung des menschlichen Körpers geprägt war, avancierte die Idee des „corpus incorruptum" zu einem der Leitgedanken im christlichen Verständnis von Heiligkeit und unterstellte den heiligen Körper nach gängiger Vorstellung in seiner Physiologie ganz dem Primat des Schönen und Zeitlosen. Wie die Untersuchung zeigte, erschöpfte sich das frühneuzeitliche Verständnis von Heiligkeit jedoch nicht in diesem Entwurf idealer Schönheit. Gerade das ideell-gedankliche Gegenteil des jugendlich-idealschönen Körpers, das des alten, dem Verfall preisgegebenen Körpers in der Darstellung sakraler Figuren, zeigte, dass sich das künstlerische und sakrale Körperverständnis der Frühen Neuzeit noch weiter ausloten lässt.

So ließ sich feststellen, dass die zu jener Zeit bereits etablierte Engführung der anatomisch-medizinischen Forschung und der bildenden Kunst das aufkommende

Interesse medizinische am alten Körper und seiner Materialität auch in den Bereich der künstlerischen Darstellungen transportierte, wo die von Altersmerkmalen deformierte Körperoberfläche mehr und mehr zur Identitäts- und Projektionsfläche des Inneren avancierte. Körperliche Altersmerkmale mit ihrem defizitären Charakter konnten die „Fleischlichkeit“ und damit „Menschlichkeit“ leidender Körper und somit auch deren heilige Komponente zum Ausdruck bringen, indem sie auf die Überwindung der irdischen Körperlichkeit durch „übermenschliche“ Leistung verwiesen. Interessant war dieser Aspekt für die Kunst insbesondere bei Darstellungen von Asketen und Märtyrern, deren Verzicht sowie körperliches wie innerliches Leiden so äußerlich für den Betrachter visualisiert werden konnten. Da die Altersdarstellung durch dieses Ausdruckspotenzial auch musterhaft zu der vom Trienter Konzil geforderten Verbildlichung des Prototypischen im Heiligenbild beitragen konnte, fand sie ab der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts schwerpunktmäßig Eingang in den offiziellen Bildkult der Kirche. Durch die Dokumentation der Spuren physischen Verfalls sowie seelischen wie körperlichen Leidens konnte sie insbesondere dem Ideal des asketischen Reformers zur Nachahmung verhelfen. Ein Aspekt der zeitgenössischen Altersauffassung kam dabei ganz besonders zu Tragen: die Umdeutung des Alters vom „malum“, d.h. von Krankheit und Strafe des Sündenfalls, hin zu einem Mittel zur „imitatio christi“. Indem die Altersmerkmale so ein Verweis auf den Transit zum erstrebten ewigen Leben des Heiligen waren, verbildlichten sie zugleich den „Weg dorthin“ – den Weg der geistigen sowie körperlichen Mühen und Leiden.

Somit änderte sich der Bildgegenstand generell. Der Fokus der Darstellung lag nicht mehr auf dem für den Betrachter erreichbaren Ziel des allen Leides enthobenen, idealschönen, überzeitlichen himmlischen Körpers, sondern auf dem am Körper vorbildhaft veranschaulichten Weg zu Gott. Dass dieses Körperkonzept insbesondere betrachterorientiert war, zeigen gerade die bildnishaften Darstellungen gealterter Heiliger jener Zeit, in denen der Fokus ganz auf dem Antlitz der optisch nahegerückten, greisenhaften Einzelfiguren liegt. Gemäß dem frühneuzeitlichen physiognomischen und künstlerischen Verständnis prädestiniert zur Gemütslenkung des Betrachters, trugen die Altersmerkmale im Rahmen der zeitgenössischen Tugendlehre dazu bei, den Betrachter über die Sinnesebene sowie durch ihr Identifikations- und Reflexionspotenzial zur christlichen „dilettazione“ zu bewegen.

Dieser Einsatz von Altersmerkmalen als wirkungsästhetischer Funktionsträger erlaubte es nicht nur, den Bildfokus von einer ganzfigurigen Darstellung auf eine isolierte, kontextbefreite Halbfigur zu verengen, sondern auch die Altersmerkmale auf alle Heiligenfiguren zu übertragen, um das Gemüt des Betrachters zu bewegen. Diese Identifikations- und Reflexionsfunktion in der Auseinandersetzung des Betrachters mit der Darstellung findet sich zu jener Zeit als Mittel zur Belehrung und Devotionslenkung der Gläubigen in den Traktaten zur tridentinischen Bilderfrage und so insbesondere bei Gabriele Paleotti wieder. Gerechtfertigt durch seine Persuasionsstrategie ist es für Paleotti vor allem die affektive Wirkung der Bilder auf den Betrachter, das Zurschaustellen des Inneren, das diesen seelisch zu berühren und damit letztlich auch für den Darstellungsinhalt einzunehmen vermag. Wie dem Bild selbst kommt der Altersdarstellung bei diesem gegenreformatorischen Konzept der „Imitatio“ folglich vor allem eine didaktische Mittlerfunktion zu.

Durch diese Umdeutung der zunächst einseitig negativen Prägung des Alters als Mühsal und Krankheit hin zu einem Weg der Nachfolge Christi ist die Altersdarstellung jener Zeit temporär mit einer ganz eigenen Semantik verknüpft, die nicht länger der zeichenrationalen Merkmalskodierung des frühneuzeitlichen physiognomischen Kodex unterliegt. Es ist die Nachfolge Christi durch das mühevolle Altern oder – allgemeiner – es sind die Mühen und Leiden des Heiligen wie auch des angesprochenen Betrachters, die nun den inhaltlichen Mittelpunkt des Bildes darstellen. Vor diesem Hintergrund ist es nicht erstaunlich, dass in Rosso Fiorentinos himmlischer Zusammenkunft (Abb. 3) dem Bild idealer Schönheit auch das „Bild des Weges in den Himmel“ gegenüberstehen kann. Das Alter und seine physischen Merkmale wurden durch die christlich-künstlerische Umdeutung und Umfunktionalisierung in das Verständnis von Heiligkeit mit einbezogen. In einer Zeit konfessioneller Wirren und Kämpfe stellten sie ein zum Ideal des Überzeitlich-Schönen komplementäres Körperkonzept dar, das die Sphäre des Entrückten, Himmlischen mit der des irdischen Betrachters verbinden kann.

Caravaggios Altersdarstellung knüpft daran an. Indem auch in der caravaggesken Darstellung innere Werte durch äußere Altersmerkmale zur Anschauung gebracht werden, übernimmt die caravaggeske Altersästhetik grundlegend dieselbe Funktion wie in der offiziell-kirchlichen. Askese und

Gelehrsamkeit unter äußerem körperlichen Verzicht verweisen auch bei den Caravaggisten letztlich auf die Überwindung des vom Weltlichen geprägten Lebens. Indem Caravaggio und seine Nachfolger ihre unmittelbare Naturnachahmung letztlich nicht zugunsten eines selektiven Naturstudiums veränderten, verorteten sie ihre Werke in einer partikularen Sphäre, die zugleich an offiziell-kirchliche Entwicklungen anknüpfte wie auch inhaltlich und ästhetisch von ihr abwich. Sie trafen dadurch den Zeitgeist einer besonderen Klientel von privaten Auftraggebern, die dem französischen Neostoizismus wie auch kirchlich geprägten, reformatorisch-pauperistischen Kreisen nahestand. Diese schätzte Caravaggios Abwertung des Schönen mit ihrem fließenden Übergang zwischen christlichem Armutsideal und neostoischer Welt- und Güterverachtung.

Dass das Verständnis von Heiligkeit nie ein universelles und alle Gläubigen gleichermaßen umfassendes war, sondern stets verschiedenen Auslegungen und Strömungen unterlag, zeigt sich zu jener Zeit auch im körperlichen Gegenentwurf des idealschönen Heiligen. Wie eingangs erwähnt, findet sich dieses im 16. und 17. Jahrhundert bei einigen Heiligenfiguren besonders ausgeprägt. Ein deutlicher Wandel vollzog sich beispielsweise anhand der Figur des heiligen Johannes des Täufers, die sich zu jener Zeit insbesondere in der italienischen Malerei vom älteren, ausgemergelten Asketen in einen spärlich bekleideten oder nackten Jüngling verwandelte, dessen Körper in keiner Weise mehr von Askese gezeichnet war. Viele Täufer-Darstellungen bekannter Maler wie Agnolo Bronzino, Leonardo da Vinci oder Annibale Carracci wiesen zudem Qualitäten bei der Körpergestaltung auf, die in der frühneuzeitlichen Diskussion um geschlechtliche Identitäten als Ideale von Weiblichkeit und Ausdruck eines femininen Erscheinungsbildes verstanden wurden und so auch in Andrea del Sartos Täufer (Abb. 2) anklingen. Als Hintergrund dieser ebenfalls vom Kanon abweichenden Körperformulierung hat die Forschung insbesondere die Synthese christlicher und neoplatonisch-humanistischer Vorstellungen ausgemacht.[987]

[987] Zur Darstellung Johannes des Täufers in der Frühen Neuzeit siehe ARONBERG LAVIN, Marilyn: Andrea del Sarto‘s ‘St John the Baptist‘. In: The Burlington Magazine (125. 1983), S. 162; FREEDBERG 1982; PILLIOD 1991; PLUS, Raoul: Johannes der Täufer in der Kunst, Colmar 1938; ROSEN 2009; WITT, Bärbel: Die effeminierte Darstellung Johannes des Täufers in der Malerei des Cinquecento, unveröffentl. Magisterarbeit, Hamburg 2006.

Ein weiteres Beispiel für einen derart auffälligen ikonografischen Wandel aufgrund sich verändernder soziokultureller und religiöser Vorzeichen stellt der heilige Josef dar. Durch die apokryphe Überlieferung setzte sich die Vorstellung durch, Josef sei Maria als alter Mann

Durch inhaltliche und ikonografische Synergien zwischen der Auffassung der Täuferfigur und den antiken Figuren Bacchus, Hermes sowie der aus dem Byzantinischen einfließenden Vorstellung des Täufers als Engel ließ sich die Umprägung der Figur im humanistischen Weltbild zahlreicher, der platonischen Akademie im Florenz nahestehender, Künstler und Auftraggeber verankern.[988] Wie im zeitgenössischen Neoplatonismus ließ sich die Androgynie in jenen Darstellungen als Spiegel der „vollkommenen Androgynie", als Abglanz des Göttlichen sowie als Mittlerin zwischen Gott und Menschen deuten: Androgynität

---

zugesprochen worden, sodass Josef ab dem 5. Jahrhundert als bärtiger Greis mit weißen Haaren dargestellt wurde. Galt Josefs hohes Alter ursprünglich als Garant für das Mysterium der Jungfrauengeburt, wurde es im späten Mittelalter zunehmend zum Problem. Die negativen Alterssterotype, die Impotenz und Machtverlust implizierten, waren nun gesellschaftlich derart tief verwurzelt, dass sich nur mittels einer drastischen Verjüngungskur eine notwendige Asexualität von altersbedingter Impotenz abgrenzen und in einen Willensakt umdeuten ließ. Der Heilige glich sich im Folgenden dem Idealtypus Christi an: Dunkle, schulterlange, mittig gescheitelte Haare und ein kurzer Vollbart ohne Anzeichen von Grau bestimmen beispielsweise in den Gemälden Murillos aus den Jahren 1668 und 1680 das neue Josefsbild. Einige Jahre später erinnert der Heilige als aufrechter Jüngling mit Lilien im Arm schließlich in keiner Weise mehr an den gebeugten Alten. Vgl. WESTERMANN-ANGERHAUSEN 2006, S. 34f.

[988] So ist beispielsweise, worauf unter anderem del Sartos Darstellung hinweist, die in der Literatur verbreitete Auffassung des Bacchus als effeminierter Jüngling in die zeitgenössische Vorstellung des Gottes in das Täuferbild eingeflossen. Darauf verweisen bacchische Attribute wie das Leopardenfell oder der Efeukranz in den Darstellungen. In theologischen und exegetischen Spekulationen der frühen Neuzeit wurde dem paganen Bacchus eine Vorläufer- und Wegbereiterrolle Christi ähnlich der des Täufers zugesprochen. Einige Werke weisen darauf hin, dass hierfür besonders zwei neoplatonische Assoziationen ausschlaggebend gewesen sein könnten: Bacchus' Vorwegnahme des Opfertodes Christi und der Auferstehung sowie die neoplatonische Auslegung der „heiligen" Trunkenheit des effeminierten Bacchus als Vorbereitung auf die Hingabe zu Christus. Zum anderen lassen insbesondere Skizzen Leonardo da Vincis den Schluss zu, dass Leonardo den Täufer als engelhaftes Wesen auffasste – eine Charakterisierung, die dem Heiligen durch seine Überlieferung sowohl in der Ikonenmalerei als auch seine biblische Rolle als „Freund des Bräutigams Christus" in der Renaissancemalerei zukam. Für Leonardo könnte die als geschlechtslos überlieferte Gestalt des Engels Vorbild für die effeminierte Darstellung des Täufers gewesen sein. Siehe hierzu v.a. FREEDBERG 1982; FRITZ, Rolf: Zur Ikonographie von Leonardos Bacchus-Johannes. In: Mouseion. Studien aus Kunst und Geschichte für Otto H. Förster, hrsg. v. Heinz LADENDORF/H. VEY, Köln 1960, S. 98-101; WELU 1983/84; ARONBERG LAVIN, Marilyn: The Joy of the Bridegroom's Friend: Smiling Faces in Fra Filippo, Raphael, and Leonardo. In: Art the Ape of Nature. Studies in Honor of H. W. Janson, hrsg. v. Moshe BARASH/L. FREEMAN SANDLER, New York 1981, S. 193-210; BULGAKOV, Sergius: The Friend of the Bridegroom. On the Orthodox Veneration of the Forerunner, Grand Rapids 2003; KREUL, Andreas: Der Freund des Bräutigams. Leonardo da Vinci 'Hl. Johannes der Täufer'. In: Air Flow. Aufsätze zur Kunst, hrsg. v. Selmar Feldman, Köln 2004, S. 7-29; PEDRETTI 1991.

Schließlich lässt Leonardos Täufer-Herleitung auch eine Verknüpfung mit den mythologischen Figuren Hermes und Hermaphroditos zu. Der pagane Hermes und der Täufer wurden aufgrund ihrer analogen Rollen als Boten zwischen Menschen- und Götterwelt sowie als Seelengeleiter, die die Grenze zur Unterwelt überschreiten können, von den Humanisten der Renaissance gleichgesetzt. Durch Parallelen mit der Figur des Hermaphroditos, dessen Mythos dem Wasser dieselbe verwandelnde und verschmelzende Funktion zuweist, wie sie zentral für den Taufvorgang ist, ist eine Assoziation der Täuferfigur mit der des Hermaphroditos ebenfalls möglich. Da zu beiden Figuren Überlieferungen zweigeschlechtlichen Charakters dokumentiert sind, die sich in der Ikonografie niederschlagen und auch aufeinander bezogen wurden, ist zu vermuten, dass die Grenze zwischen Hermes und Hermaphroditos von den Zeitgenossen nicht scharf gezogen wurde und das effeminierte Erscheinungsbild, das beide Figuren aufweisen, in die Ikonographie des Täufers eingegangen ist. Siehe hierzu insb. KREUL 1992; KREUL 2004; ZWIJNENBBERG 2003;

als vollkommener Zustand und Ziel menschlichen Strebens war bereits die Grundlage für das Verständnis zwischenmenschlicher Liebe in Platons Liebestheorie gewesen. Demnach kann der Liebende durch die Schönheit eines anderen Menschen an seine ehemalige Vollkommenheit erinnert werden. Durch seine Liebe wie die Gegenliebe des anderen sei eine „Beflügelung" seiner unsterblichen Seele möglich, die dadurch wieder aus der körperlichen in die göttliche Welt und den ehemals himmlischen Zustand zurückkehren könne.[989] So, wie die Altersdarstellung der Caravaggisten zeitgenössischen neostoischen Einflüssen unterlag, war es bei der Täuferfigur die Möglichkeit zur Versöhnung von Bibel, Mythologie und Platonismus gewesen, die für diese prominenten Maler des Cinquecento Anlass gegeben hatte, inhaltliche und ikonografische Versatzstücke ohne eindeutigen neoplatonischen oder christlichen Sinnzusammenhang zu kombinieren und das überlieferte Bildmotiv „Johannes der Täufer" durch ein Spiel mit Ambivalenzen bewusst in der Grenzzone zwischen zwei Weltanschauungsmodellen anzusiedeln.

Auch in diesem Fall lässt sich festhalten, dass sich die Darstellungstradition dabei weitgehend unabhängig von den Moralnormen und Vorgaben der Kirche entwickelte. Während sich für Darstellungen der ersten Hälfte des Cinquecento noch kirchliche Aufträge mit öffentlichem Bestimmungsort der Bilder nachweisen lassen, ist ab der Jahrhundertmitte eine Verlagerung in den Rezipientenkreis privater Mäzene und Sammler festzustellen. Trotz restriktiver moralischer Tendenzen des Trienter Konzils ermöglichte der humanistische Hintergrund privater kirchlicher und weltlicher Sammler, dass die Werke, losgelöst aus dem ikonologischen Kontext der Kirche, weiterhin pagane und profane Bildimplikationen sowie eine ambivalente Qualität von Nacktheit aufwiesen.[990] Die Vorstellung von Heiligkeit und insbesondere vom heiligen Körper erweist sich so nicht als statische, unveränderliche Konstante, die von der offiziellen Papstkirche

[989] Siehe AURNHAMMER, Achim: Die eins waren, eins sind oder eins sein möchten. In: Androgyn. „Jeder Mensch in sich ein Paar!?". Androgynie als Ideal geschlechtlicher Identität, hrsg. v. Hartmut MEESMANN/B. SILL, Weinheim 1994, S. 176 sowie STERNWEILER 1993, S. 85.

[990] Da Homoerotik, insbesondere aufgrund Platons philosophischer Transformation der griechischen Knabenliebe als ein umfassendes philosophisches Konzept Teil der in der höfischen Welt vorherrschenden Kultur war, spiegelt sich in den effeminierten Darstellungen nicht unbedingt nur homosexuelles Begehren im engeren Sinne wider, sondern die Positionierung des Auftraggebers in der offenen, humanistisch geprägten Kultur der Zeit. Siehe hierzu insb. KLIMOWSKY, Ernst: Das mann-weibliche Leitbild in der Antike, München 1972; KREUL 1992; MEESMANN, Hartmut/SILL, B. (Hrsg.): Androgyn. „Jeder Mensch in sich ein Paar!?". Androgynie als Ideal geschlechtlicher Identität, Weinheim 1994; ORCHARD 1992.

geprägt wird, sondern gerade in der Frühen Neuzeit vielmehr als formbar und als Grenze zwischen gedanklichen und ideellen Experimenten. In diesen Vorstellungen vom Heiligen fließen Weltanschauungen ineinander, sie werden dynamisch geformt und dokumentieren letztlich über das offizielle kirchliche Verständnis von Heiligkeit hinaus auch alternative Körperentwürfe mit ihren ideellen, ästhetischen und soziokulturellen Hintergründen.

Wie das Beispiel der Täuferfigur ebenfalls verdeutlicht, konnte der heilige Körper in der Kunst jener Zeit auch Gender-Grenzen überwinden, wobei auffällt, dass diese Option fast ausschließlich dem männlichen Körper vorbehalten war. Blickt man auf das Konzept des weiblichen Heiligenkörpers, so erweist sich dieser im Verhältnis zum männlichen als äußerst statisch. Während „Gender" als Kategorie wissenschaftlicher Erkenntnis erst mit der neueren Forschung zu sakraler Körperlichkeit in den Fokus trat, prägte dieser Aspekt immer schon die Formung von Heiligenidealen bedeutend mit. Handelt es sich bei der überwältigenden Mehrzahl der Legendenhelden zwar um männliche Heilige, die das Männliche als ideale Form repräsentieren, so ist die Kodierung der Geschlechterdifferenz in den Legenden doch für die Gattung geradezu konstitutiv.[991]

Dies zeigt sich vor allem am Virginalitäts-Konzept, das, wie Untersuchungen einzelner Beispiele in der Forschung verdeutlichen, bei der Konstruktion weiblicher Heiligkeit ein zentraler Aspekt war. Kann Jungfräulichkeit generell zwar eine auf Askese und Keuschheit ausgerichtete Geisteshaltung umschreiben, bezeichnet der Terminus doch zuallererst einen Status, der sich auf den weiblichen Körper bezieht. Dieser verweist auf das „Unberührte" und in diesem Sinne „Reine" des weiblichen Körpers, der sich innerhalb der patriarchalischen Ordnung der Reproduktion entzieht und somit als Modus des Widerstands funktionalisiert werden konnte, ohne dass für die Frau damit der Ausstieg aus der gesellschaftlichen Ordnung verbunden war.[992] Dabei steht Virginität insbesondere für den Wunsch nach der Bewahrung des integren weiblichen Körpers. In zahlreichen Legenden ist es vor allem dessen Schönheit, die auch als ein Medium der Vermittlung zwischen Gott und einem Ungläubigen fungieren kann, der auf diese Weise zum rechten Glauben geführt

[991] KASTEN, Ingrid: Gender und Legende. Zur Konstruktion des heiligen Körpers. In: Genderdiskurse und Körperbilder im Mittelalter. Eine Bilanzierung nach Butler und Laqueur, hrsg. v. Ingrid BENNEWITZ/I. KASTEN, Münster et al. 2002, S. 200, 204.
[992] Ebd. S. 204f.

wird.[993] Als Merkmal der Gottesnähe und Medium der Bekehrung markiert die Schönheit des weiblichen Körpers dabei eine Stelle der Vermittlung zwischen Sinnlichem und Spirituellem.[994] Dieses Tugend- und Körperkonzept ließ sich mit dem neoplatonischen Theorem der Koinzidenz von innerer und äußerer Schönheit jener Zeit problemlos in Einklang bringen. Als Relikt der petrarkischen Tradition herrschte im Cinquecento unter den weiblichen Heiligen ein Frauenbild vor, das sich vor allem an der engelsgleichen „Donna" orientierte. Ihre hervorragende Tugend, die „Pudicitia", war an eine makellose äußere Erscheinung geknüpft, die zu metaphernreicher Stilisierung festgelegter Körperteile nach dem petrarkischen Schönheitskatalog Anlass bot.[995]

In den Legenden ist weibliche Schönheit jedoch häufig doppelt kodiert. Ihr ist ein spirituelles Moment zu eigen, indem sie auf Gott als ihren Schöpfer verweist und zu diesem auch vermitteln kann. Sie ist aber auch sexualisiert, indem die Frau zugleich als Objekt männlichen Begehrens erscheint.[996] Wie die Literatur gezeigt hat, manifestierte sich gerade im 16. und 17. Jahrhundert an den Figuren der Maria Magdalena und der heiligen Theresa von Ávila ein erotischer Aspekt in vielen Darstellungen, dessen Komponenten beispielsweise denen der Täufer-Darstellungen ähneln. So werden durch die unverhüllte Präsentation der Geschlechtsorgane, unklare Identifikationsangebote der Figuren in Bezug auf Kontext und Attribute sowie die Verwendung einer sich durch Ambivalenz auszeichnenden Affektsprache Laszivität und dementsprechend eine ambivalente Wirkung auf den Betrachter erzeugt.[997]

Auch diese erotisierende weibliche Schönheit findet ihre Berechtigung nicht nur in Ficinos Philosophie, sondern später auch in der Dichtung der spanischen Mystiker, die sich hier ideell begegnen. Die spanische Mystik, die im 16.

---

[993] BENNEWITZ u. KASTEN 2002, S. 205.
[994] KASTEN 2002, S. 206.
[995] FLEMMING, Victoria von: Arma Amoris. Sprachbild und Bildsprache der Liebe. Kardinal Scipione Borghese und die Gemäldezyklen Francesco Albanis, Mainz 1996, S. 149, 151.
[996] KASTEN 2002, S. 206.
[997] Gegenüber den nordalpinen Darstellungen Magdalenas, die ihr Weltleben charakterisieren und der Darstellung als Büßerin in der Kunst Italiens hat sich seit Leonardo eine neue Entwicklung des Magdalenen-Bildes angebahnt. Die Vorstellung von der Verführerin und die der büßenden Sünderin sind zu einem neuen Bild verschmolzen, dem Bild der schönen, nackten Sünderin, das dem zeitgenössischen Kurtisanenwesen angepasst wird. Die moralisierenden Tendenzen sind nicht scharf gezogen, sodass die Grenzen zwischen Weltlichem und Religiösem verwischen. Vgl. hierzu insb. INGENHOFF-DAHHÄUSER, Monika: Maria Magdalena. Heilige und Sünderin in der italienischen Renaissance. Studien zur Ikonographie der Heiligen von Leonardo bis Tizian, Tübingen 1984.

Jahrhundert durch ihre Dichtung weite Kreise zog und in einer höchst seltsamen Mischung weltliche und religiöse Gefühle miteinander verband, formte eine geistig verklärte Erotik aus.[998] Sie übernahm Ficinos Begriff der Seelenschönheit und leitete die „alma bella" losgelöst von der Auseinandersetzung mit dem Heidnischen zur christlichen Vollkommenheit über, in der Liebe als „erlebte Leidenschaft", die in „seelischer Erhebung gipfelt".[999] In seiner populären „Introduction à la vie dévote", die 1608 in Lyon erschien, sprach Franz von Sales Maria Magdalena so beispielsweise die vierte Stufe der subjektiven Heiligkeit und die erste der eigentlichen Gottesliebe zu: den Zustand der sich sehnend reuigen Liebe. Diese Liebe wird durch eine weitere Stufe überschritten, die „unio mystica", die schließlich Theresa von Ávila zuteilwurde.[1000] Bilder Theresas von Ávila erschienen bereits drei Jahre nach ihrem Tod als systematisch genutzte Instrumente zur Verbreitung und Anerkennung ihres Kultes. Wenngleich Theresa bei ihrer Transverbation bereits das Alter von 42 Jahren erreicht hatte, wurde sie nach ihrer Heiligsprechung deutlich verjüngt dargestellt. Vor allem in Berninis Hauptwerk, der Skulptur in der Cornaro-Kapelle in Rom, die die Verzückung der Heiligen schildert (Abb. 131a, 131b), scheint ihr Alter optisch fast halbiert worden zu sein, um Theresas Liebestod und ihre Gottesbegegnung bildwürdig und emotional leichter nachvollziehbar zu machen.[1001] Nur an einem idealisierten, verjüngten weiblichen Körper konnte nach den geltenden ästhetischen Normen die Liebeserfahrung Theresas, ein körperlich-seelisches Großereignis, an dem der Betrachter teilhaben soll, nachvollziehbar dargestellt werden.[1002] Parallel dazu wurde auch Maria Magdalenas Bild im Verlauf der Entwicklung auf die jugendschöne Variante fixiert,

[998] INGENHOFF-DAHHÄUSER 1984, S. 76.
[999] Ebd. S. 78.
[1000] Im Falle Maria Magdalenas erscheinen vor allem in der zweiten Hälfte des 16. Jdt. zahlreiche erbauliche Schriften, die sich mit ihrer Vita beschäftigen. Bemerkenswert ist, dass dabei die Konversion Magdalenas in den Mittelpunkt des Interesses rückt. Sie erscheint nun ganz klar in der Rolle der großen Sünderin, die viel geliebt hat. Magdalena ist die historische Gestalt, die Sünderin, der um ihrer Liebe willen vergeben, der um ihres Glaubens willen geholfen wurde. Vgl. INGENHOFF-DAHHÄUSER 1984, S. 77; WESTERMANN-ANGERHAUSEN 2007, S. 91.
[1001] Das bedeutendste Werk mit bildnishaftem Charakter ist das Halbfigurenstück Peter Paul Rubens', das seit 1940 als verloren gilt und Theresa unter göttlicherer Inspiration schreibend darstellte. Nachweisbar hat sich Rubens darin akribisch an früheren Gemälden und Kupferstichen von Theresa, die zwischen 1567 und 1588, d.h. weit vor ihrer Heiligsprechung „nach dem Leben" entstanden, orientiert. Er stellte eine ältere Frau mit großen, konzentriert blickenden Augen unter schmalen Augenbrauen dar, deren Gesicht durch deutliche Falten um die stark modellierte Nase und den schmallippigen Mund gekennzeichnet ist. Vgl. WESTERMANN-ANGERHAUSEN 2007, S. 93-95.
[1002] Ebd. S. 95.

sodass gerade für das Körperbild weiblicher Heiliger Daniela Bohdes Feststellung zuzutreffen scheint, dass Heiligkeit ohne Sinnlichkeit undenkbar sei.[1003]

Wie diese Arbeit jedoch gezeigt hat, kann gerade die Altersdarstellungen im frühneuzeitlichen Körperentwurf männlicher Heiliger als ein Beispiel betrachtet werden, das die Sicht von einem rein idealschönen, sinnlichen Verständnis des Heiligen in der Frühen Neuzeit in Frage stellt. Sie ist Teil einer bemerkenswerten Konstruktion von Heiligkeit, die vor Augen führt, wie die im dominanten Normenkanon definierten Ideale alternativen Einflüssen unterlagen und Heiligkeit in der Frühen Neuzeit nicht nur „schöne Heiligkeit" war.

Irdische Körperlichkeit und der ihr inhärente Verfall wurden nicht zwangsläufig zugunsten einer Repräsentation von Schönheit und Sinnlichkeit negiert. Auch durch das Alter deformierte Körperlichkeit konnte, wie diese Werke verdeutlicht haben, das Heilige repräsentieren. Gleichwohl handelt es sich dabei, wie in VI. I. deutlich wurde, um einen Körperentwurf, der mit seinem jähen Ende und kurzen Höhepunkt zugleich das Abklingen der frühneuzeitlichen, gegenreformatorischen Tendenzen mit ihrer Wirkungsästhetik und ihren soziokulturellen Veränderungen vor Augen führt. In dem neuen aufgeklärten Humanismus und an den Höfen, den neuen Kulturzentren, wurden Normen definiert, die das Augenmerk wieder mehr auf den heroisch geprägten, souverän triumphierenden Heiligen lenkten. So deutlich die Altersdarstellung am Heiligenkörper vor Augen führt, dass in der Frühen Neuzeit auch andere, nichtnormative Konstruktionen von Heiligkeit ausgebildet wurden, bestätigt ihr rasches Verschwinden in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts doch zugleich die These von der Ausblendung des leidenden alternden Körpers – eines Körpers, der von der bildlichen Konstruktion des Menschen in der Neuzeit generell zusehends ausgenommen war.

[1003] WESTERMANN-ANGERHAUSEN 2007, S. 95.

Anhang 1 Literaturverzeichnis

ABEL 1978
Abel, Günter: Stoizismus und Frühe Neuzeit. Zur Entstehungsgeschichte modernen Denkens im Felde von Ethik und Politik, Berlin et al. 1978.

ALBERTI 1877
Alberti, Leon B.: Leone Battista Alberti‘s kleinere kunsttheoretische Schriften, hrsg. v Hubert Janitschek, Wien 1877.

AMEISENOWA 1963
Ameisenowa, Zofia: The Problem of the Écorché and the three anatomical models in the Jaggiellonian Library, Wrocław et al. 1963.

ANDRES 1999
Andres, Katharina: Antike Physiognomie in Renaissanceporträts, Frankfurt am Main et al. 1999.

ANGENENDT 2010a
Angenendt, Arnold: Die Gegenwart von Heiligen und Reliquien, hrsg. v. Hubertus Lutterbach, Münster 2010.

ANGENENDT 2010b
Angenendt, Arnold: Corpus incorruptum. Eine Leitidee der mittelalterlichen Reliquienverehrung. In: Die Gegenwart von Heiligen und Reliquien, hrsg. v. Hubertus Lutterbach, Münster 2010, S. 109-143.

APPUHN-RADTKE 1997
Appuhn-Radtke, Sibylle: Petrus Canisius im Bild – Entwicklungsstadien einer Heiligenikonographie. In: Petrus Canisius – Reformer der Kirche. Festschrift zum 400. Todestag des zweiten Apostels Deutschlands, hrsg. v. Julius Oswald/P. Rummel, 2. Aufl., Augsburg 1997, S. 244-274.

ARONBERG LAVIN 1981
Aronberg Lavin, Marilyn: The Joy of the Bridegroom‘s Friend. Smiling Faces in Fra Filippo, Raphael, and Leonardo. In: Art the Ape of Nature. Studies in Honor of H. W. Janson, hrsg. v. Moshe Barasch/L. Freeman Sandler, New York 1981, S. 193-210.

ARONBERG LAVIN 1983
Aronberg Lavin, Marilyn: Andrea del Sarto‘s ‘St John the Baptist‘. In: The Burlington Magazine (125. 1983), S. 162.

ARASSE 2002
Arasse, Daniel: Leonardo da Vinci, Köln 2002.

AUGUSTINUS 1826
Augustinus, Aurelius: Des heiligen Augustinus zwey und zwanzig Bücher von der Stadt Gottes, hrsg. v. Johann P. Silbert, Bd. 2, Wien 1826.

AURNHAMMER 1994
Aurnhammer, Achim: Die eins waren, eins sind oder eins sein möchten. In: Androgyn. „Jeder Mensch in sich ein Paar!?“. Androgynie als Ideal geschlechtlicher Identität, hrsg. v. Hartmut Meesmann/B. Sill, Weinheim 1994, S. 171-184.

BAADER 1999
Baader, Hannah: Gabriele Paleotti. Ähnlichkeit als Kategorie der Moral (1582). In: Porträt, hrsg. v. Rudolf Preimesberger/H. Baader/N. Suthor, Berlin 1999, S. 297-306.

BÄTSCHMANN 1998
Bätschmann, Oskar: Römische Kult- und Kunstmacht. In: 1648. Krieg und Frieden in Europa (Ausstk.), hrsg. v. Klaus Bußmann/H. Schilling, Textbd. 2, Münster 1998, S. 215-225.

BARASCH u. FREEMAN SANDLER 1981
Barasch, Moshe/Freeman Sandler, L. (Hrsg.): Art the Ape of Nature. Studies in Honor of H.W. Janson, New York 1981, S. 193-210.

BAROCCHI 1961
Barocchi, Paola (Hrsg.): Trattati d‘arte del Cinquecento. Fra Manierismo e Contrariforma, Bd. 1/2, Bari 1961.

BAUMGARTEN 2004
Baumgarten, Jens: Konfession, Bild und Macht. Visualisierung als katholisches Herrschafts- und Disziplinierungskonzept in Rom und im habsburgischen Schlesien (1560 – 1740), Hamburg et al. 2004.

BAUR 1984
Baur, Otto: Leonardo da Vincis physiognomische Studien. In: Leonardo da Vinci. Anatomie, Physiognomik, Proportion und Bewegung, hrsg. v. Otto Baur/B. Bott, Bd. 1, Köln 1984, S. 68-83.

BAUR u. BOTT 1984
Baur, Otto/Bott, B. et al. (Hrsg.): Leonardo da Vinci. Anatomie, Physiognomik, Proportion und Bewegung, Bd. 1, Köln 1984.

BAXANDALL 1963
Baxandall, Michael: A Dialogue of Art from the Court of Leonello d‘Este. Angelo Decembrio‘s De Politia Litteraria Pars LXVIII. In: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes (26. 1963), S. 304-326.

BELL 2002
Bell, Janis: Bellori‘s Analysis of Colore in Domenichino‘s Last Communion of St. Jerome. In: Art History in the Age of Bellori. Scholarship and Cultural Politics in Seventeenth-Century Rome, hrsg. v. Janis Bell/T. Willette, Cambridge et al. 2002, S. 257-277.

BELL u. WILLETTE 2002
Bell, Janis/Willette, T. (Hrsg.): Art History in the Age of Bellori. Scholarship and Cultural Politics in Seventeenth-Century Rome, Cambridge et al. 2002.

BELLONCI 1969
Bellonci, Maria (Hrsg.): L'opera completa del Mantegna, Mailand 1969.

BELLORI 1672a
Bellori, Giovanni P.: Vite dei pittori, scultori ed architetti moderni, Rom 1672, hrsg. v. N. Capurro, Pisa 1821.

BELLORI 1672b
Bellori, Giovanni P.: Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni, Rom 1672, hrsg. v. E. Borea, Turin 1976.

BENKARD 1927
Benkard, Ernst: Das ewige Antlitz. Eine Sammlung von Totenmasken. Mit einem Geleitwort von Georg Kolbe, Berlin 1927.

BENNEWITZ u. KASTEN 2002
Bennewitz, Ingrid/Kasten, I. (Hrsg.): Genderdiskurse und Körperbilder im Mittelalter. Eine Bilanzierung nach Butler und Laqueur, Münster et al. 2002.

BENTHIEN 1999
Benthien, Claudia: Haut. Literaturgeschichte, Körperbilder, Grenzdiskurse, Reinbek 1999.

BENTHIEN u. GADEBUSCH 2003
Benthien, Claudia/Gadebusch, M.: Körper und Buch. In: Verborgen im Buch, verborgen im Körper. Haut zwischen 1500 und 1800 (Ausstk.), hrsg. v. Ulrike Zeuch, Wolfenbüttel 2003, S. 85-103.

BIBEL 1980
Die Bibel. Einheitsübersetzung der Heiligen Schrift. Altes und Neues Testament, Paul Pattloch Verlag, Aschaffenburg 1980.

BIEGEL 1993
Biegel, Gerd (Hrsg.): Geschichte des Alters in ihren Zeugnissen von der Antike bis zur Gegenwart, Braunschweig 1993.

BIER 1973
Bier, Justus: Tilmann Riemenschneider. Die späten Werke in Stein, Wien 1973.

BLÜHER 1969
Blüher, Karl A.: Seneca in Spanien. Untersuchungen zur Geschichte der Seneca-Rezeption in Spanien vom 13. bis 17. Jahrhundert, München 1969.

BOHDE 2002
Bohde, Daniela: Haut**,** Fleisch und Farbe. Körperlichkeit und Materialität in den Gemälden Tizians, Emsdetten 2002.

BOHDE 2004
Bohde, Daniela: Ein Heiliger der Sodomiten? Das erotische Bild des Hl. Sebastian im Cinquecento. In: Männlichkeit im Blick. Visuelle Inszenierungen in der Kunst seit der frühen Neuzeit, hrsg. v. Mechthild Fend/M. Koos, Köln et al. 2004, S. 79-98.

BOHDE 2007
Bohde, Daniela: ‘Le tinte delle carni‘. Zur Begrifflichkeit für Haut und Fleisch in italienischen Kunsttraktaten des 15. bis 17. Jahrhunderts. In: Weder Haut noch Fleisch. Das Inkarnat in der Kunstgeschichte, hrsg. v. Daniela Bohde/M. Fend, Berlin 2007, S. 41-63.

BOHDE u. FEND 2007a
Bohde, Daniela/Fend, M. (Hrsg.): Weder Haut noch Fleisch. Das Inkarnat in der Kunstgeschichte, Berlin 2007.

BOHDE u. FEND 2007b
Bohde, Daniela/Fend, M.: Inkarnat – Eine Einführung. In: Weder Haut noch Fleisch. Das Inkarnat in der Kunstgeschichte, hrsg. v. Daniela Bohde/M. Fend, Berlin 2007, S. 9-19.

BORSCHEID 1989
Borscheid, Peter: Geschichte des Alters. Vom Spätmittelalter zum 18. Jahrhundert, München 1989.

BRAUDEL 1991
Braudel, Fernand: Modell Italien. 1450 – 1650, Stuttgart 1991.

BRESC-BAUTIER 1996
Bresc-Bautier, Geneviève: Pierre Puget. Milon de Crotone, Paris 1996.

BRÜCKNER 1998
Brückner, Wolfgang: Aus der Geschichte der Darstellung toter Herrscher und Würdenträger. In: Körper ohne Leben. Begegnungen und Umgang mit Toten, hrsg. v. Norbert Stefenelli, Wien et al. 1998, S. 799- 826.

BÜCHSEL 2001
Büchsel, Martin: Das Gesicht des Abtes. Physio- und pathognomische Rhetorik im Spätmittelalter. In: Der heilige Abt. Eine spätgotische Holzskulptur im Liebieghaus, hrsg. v. Valentina Torri, Berlin 2001, S. 55-72.

BULGAKOV 2003
Bulgakov, Sergius: The Friend of the Bridegroom. On the Orthodox Veneration of the Forerunner, Grand Rapids 2003.

BURIONI 2005
Burioni, Matteo: Corpus quod est ipsa ruina docet. Sebastiano Serlios vitruvianisches Architekturtraktat in seinen Strukturäquivalenzen zum Anatomietraktat des Andreas Vesalius. In: Zergliederungen – Anatomie und Wahrnehmung in der Frühen Neuzeit, hrsg. v. Albert Schirrmeister, Frankfurt am Main 2005, S. 50-77.

BUSSAGLI 2006
Bussagli, Marco: Der menschliche Körper. Anatomie und Symbolik, Berlin 2006.

BYNUM 1996
Bynum, Caroline W.: Fragmentierung und Erlösung. Geschlecht und Körper im Glauben des Mittelalters, Frankfurt am Main 1996.

CAMPBELL 2006
Campbell Erin (Hrsg.): Growing old in early modern Europe. Cultural Representations, Aldershot et al. 2006.

CASTELLI 2001
Castelli, Patrizia: Ausdruck und Symbolik der Heiligkeit zur Zeit von Reformation und Gegenreformation. In: Der heilige Abt. Eine spätgotische Holzskulptur im Liebieghaus, hrsg. v. Valentina Torri, Berlin 2001, S. 73-100.

CHAPUIS 2004
Chapuis, Julien (Hrsg.): Tilman Riemenschneider, c. 1460-1531, New Haven et al. 2004.

CHASTEL 1990
Chastel, André (Hrsg.): Leonardo da Vinci. Sämtliche Gemälde und die Schriften zur Malerei, München 1990.

CHIKASHI 2002
Chikashi, Kitazaki: Die kranke Haut und die Offenbarung des Heiligen. Grünewalds Kasseler Kreuzigung in den Augen von Huysmans. In: Gesichter der Haut, hrsg. v. Christoph Geissmar-Brandi/ I. Hijiya-Kirschnereit et al., Frankfurt am Main et al. 2002, S. 213-231.

CIARDI 1973
Ciardi, Roberto Pablo (Hrsg.): Scritti sulle arti, 2 Bd., Florenz 1973.

COLE u. KASTENBAUM 2000
Cole, Thomas/Kastenbaum, R. (Hrsg.): Handbook of the Humanities and Aging, 2. Aufl., New York 2000.

CORBACH 2003
Corbach, Almuth: Von der Haut zur Codexform – Metamorphose eines Organs. In: Verborgen im Buch, verborgen im Körper. Haut zwischen 1500 und 1800 (Ausstk.), hrsg. v. Ulrike Zeuch, Wolfenbüttel 2003, S. 13- 46.

CROPPER 1984
Cropper, Elizabeth: New documents concerning Domenichino‘s ‘Last Communion of St Jerome‘. In: The Burlington Magazine (126. 1984), S. 149-151.

CSEL
Corpus Scriptorum Ecclesiasticorum Latinorum, hrsg. v. Kaiserliche Akademie der Wissenschaften in Wien, Wien 1864 – 2006.

DARBY 1962
Darby, Delphine F.: Ribera and the wise men. In: The Art Bulletin (44. 1962), S. 279-305.

DARRIULAT 1998
Darriulat, Jacques: Sébastien – Le Renaissant. Sur le martyre de saint Sébastien dans la deuxième moité du Quattrocento, Paris 1998.

DÖNNI 1996
Dönni, Gerd: Der Alte Mensch in der Antike. Ein Vergleich zwischen christlicher und paganer Welt anhand der Aussagen von Hieronymus, Augustinus, Ambrosius und Cicero, Bamberg 1996.

DÖRING 1993
Döring, Thomas: Bilder vom alten Menschen – Anmerkungen zu Themen, Funktionen, Ästhetik. In: Bilder vom alten Menschen in der niederländischen und deutschen Kunst 1550-1750 (Ausstk.), hrsg. v. Jutta Desel/U. Berger, Braunschweig 1993, S. 17-36.

DÖRING 2006
Döring, Klaus: Die Kyniker, Bamberg 2006.

EBERT-SCHIFFERER 2010
Ebert-Schifferer, Sybille: Caravaggio. Sehen – Staunen – Glauben. Der Maler und sein Werk, 2. Aufl., München 2010.

ELM VON DER OSTEN 2009
Elm von der Osten, Dorothee (Hrsg.): Alterstopoi. Das Wissen von den Lebensaltern in Literatur, Kunst und Theologie, Berlin et al. 2009.

EMMENEGGER 2011
Emmenegger, Gregor: Patristisches Lesebuch. Christliche Texte aus dem 4. - 6. Jahrhundert, Norderstedt 2011.

ENENKEL 1990
Enenkel, Karl: Francesco Petrarca. De Vita Solitaria, Buch I. Kritische Textausgabe und ideengeschichtlicher Kommentar, Leiden 1990.

ESCHENBURG 2001
Eschenburg, Barbara: Pygmalions Werkstatt. Die Erschaffung des Menschen im Atelier. In: Pygmalions Werkstatt. Die Erschaffung des Menschen im Atelier von der Renaissance bis zum Surrealismus (Ausstk.), hrsg. v. Barbara Eschenburg/H. Friedel, Köln 2001, S. 13-54.

FALKENHAUSEN 2004
Falkenhausen, Susanne von/Förschler, S. et al. (Hrsg.): Medien der Kunst. Geschlecht, Metapher, Code, Marburg 2004.

FANGERAU u. GOMILLE 2007a
Fangerau, Heiner/Gomille, M. et al.: Einleitung. In: Alterskulturen und Potentiale des Alter(n)s, hrsg. v. Heiner Fangerau/M. Gomille et al., Berlin 2007, S. 7-17.

FANGERAU u. GOMILLE 2007b
Fangerau, Heiner/Gomille M. et al. (Hrsg.): Alterskulturen und Potentiale des Alter(n)s, Berlin 2007.

FEHRENBACH 2002
Fehrenbach, Frank (Hrsg.): Leonardo da Vinci. Natur im Übergang. Beiträge zu Wissenschaft, Kunst und Technik, München 2002.

FEND 2001
Fend, Mechthild: Inkarnat oder Haut? Die Körperoberfläche als Schauplatz der Malerei bei Rubens und Ingres. In: Pygmalions Werkstatt. Die Erschaffung des Menschen im Atelier von der Renaissance bis zum Surrealismus (Ausstk.), hrsg. v. Helmut Friedel, Köln 2001, S. 71-79.

FEND 2004
Fend, Mechthild: Medium Haut. Oberflächen und Körpergrenzen in Malerei und Medizin des 19. Jahrhunderts. In: Medien der Kunst. Geschlecht, Metapher, Code, hrsg. v. Susanne von Falkenhausen/S. Förschler et al., Marburg 2004, S. 242-256.

FEND u. KOOS 2004
Fend, Mechthild/Koos, M. (Hrsg.): Männlichkeit im Blick. Visuelle Inszenierungen in der Kunst seit der frühen Neuzeit, Köln et al. 2004.

FERRARI 1986
Ferrari, Oreste: L'iconografia dei filosofi antichi nella pittura del sec. XVII in Italia. In: Storia dell'Arte (57. 1986), S. 103-181.

FICHTEL 2005
Fichtel, Folker: Vivitur Ingenio. Die Entstehung der „Lebendigen Anatomie" in der medizinischen Buchillustration der Frühen Neuzeit. Zum Verhältnis von Kunst und Wissenschaft von den Anfängen bis zu Andreas Vesal und seinen Zeitgenossen, Frankfurt am Main 2005.

FLEMMING 1996
Flemming, Victoria von: Arma Amoris. Sprachbild und Bildsprache der Liebe. Kardinal Scipione Borghese und die Gemäldezyklen Francesco Albanis, Mainz 1996.

FRANITS 1993
Franits, Wayne: Zwischen Frömmigkeit und Geiz. Das Alter in Genredarstellungen. In: Bilder vom alten Menschen in der niederländischen und deutschen Kunst 1550-1750 (Ausstk.), hrsg. v. Jutta Desel/U. Berger, Braunschweig 1993, S. 78-97.

FREEDBERG 1982
Freedberg, S.J.: A recovered work of Andrea del Sarto with some notes on a Leonardesque connection. In: The Burlington Magazine (124. 1982), S. 281-288.

FRITZ 1960
Fritz, Rolf: Zur Ikonographie von Leonardos Bacchus-Johannes. In: Mouseion. Studien aus Kunst und Geschichte für Otto H. Förster, hrsg. v. Heinz Ladendorf/H. Vey, Köln 1960, S. 98-101.

GALASSO 1982
Galasso, Giuseppe: Society in Naples in the Seicento. In: Painting in Naples 1606 – 1705. From Caravaggio to Giordano (Ausstk.), hrsg. v. Clovis Whitfield/J. Martineau, London 1982, S. 24-30.

GANZ u. HENKEL 2004a
Ganz, David/Henkel, G. (Hrsg.): Rahmen-Diskurse. Kultbilder im konfessionellen Zeitalter, Berlin 2004.

GANZ u. HENKEL 2004b
Ganz, David/Henkel, G.: Kultbilder im konfessionellen Zeitalter. Historischer Überblick und Forschungsperspektiven. In: Rahmen-Diskurse. Kultbilder im konfessionellen Zeitalter, hrsg. v. David Ganz/G. Henkel, Berlin 2004, S. 9-38.

GATTI 1969
Gatti Perer, Maria L.: Il Duomo di Milano, Bd. 1, Mailand 1969.

GEISLER 1981
Geisler, Eberhard: Geld bei Quevedo. Zur Identitätskrise der spanischen Feudalgesellschaft im frühen 17. Jahrhundert, Frankfurt am Main et al. 1981.

GEISSMAR-BRANDI u. HIJIYA-KIRSCHNEREIT 2002
Geissmar-Brandi, Christoph/Hijiya-Kirschnereit, I. et al.(Hrsg.): Gesichter der Haut, Frankfurt am Main et al. 2002.

GERKEN 2004
Gerken, Claudia: Vom Porträt zum Heiligenbild. Filippo Neri als „Vivum Exemplar“ und die Legitimation seines Bildkultes. In: Rahmen-Diskurse. Kultbilder im konfessionellen Zeitalter, hrsg. v. David Ganz/G. Henkel, Berlin 2004, S. 220-249.

GERMANISCHES NATIONALMUSEUM 2002
Germanisches Nationalmuseum Nürnberg (Hrsg.): Albrecht Dürer. Das druckgraphische Werk, Bd. 2, München 2002.

GIORGI 2003
Giorgi, Rosa: Die Heiligen. Geschichte und Legende, Berlin 2003.

GOEREE 1670
Goeree, Willem van: Inleyding tot de Praktyk der algemeene Schilderkonst, 1. Aufl. Middelburgh 1670.

GOEREE 1974
Goeree, Willem van: Natuurlyk en Schilderkonstig Ontwerp der Menschkunde, Amsterdam 1682, Faksimile: Soest 1974.

GOMBRICH 1976a
Gombrich, Ernst H.: The Heritage of Apelles. Studies in the Art of the Renaissance, Oxford et al. 1976.

GOMBRICH 1976b
Gombrich, Ernst H.: Leonardo‘s Method of Analysis and Permutation. The Grotesque Heads. In: The Heritage of Apelles. Studies in the Art of the Renaissance, hrsg. v. Ernst H. Gombrich, Oxford et al. 1976, S. 57-75.

GOODICH 1989
Goodich, Michael: From Birth to Old Age. The Human Life Cycle in Medieval Thought 1250 – 1350, Lanham Md et al. 1989.

GUTTUSO 1971
Guttuso, Renato (Hrsg.): L'opera completa del Caravaggio, 3. Aufl, Mailand 1971.

HABRICH 1994
Habrich, Christa: Ecce Homo. Anatomische Christusdarstellungen aus Wachs. In: Wachs – Moulagen und Modelle. Internationales Kolloquium, 26. und 27. Februar 1993, hrsg. v. Susanne Hahn/D. Ambatielos, Dresden 1994, S. 135-142.

HÄNSEL u. KARGE 1992
Hänsel, Sylvaine/Karge, H. (Hrsg.): Spanische Kunstgeschichte. Eine Einführung. Teil 2: Von der Renaissance bis Heute, Berlin 1992.

HAHN u. AMBATIELOS
Hahn, Susanne/Ambatielos, D. (Hrsg.): Wachs – Moulagen und Modelle. Internationales Kolloquium, 26. und 27. Februar 1993, Dresden 1994.

HANSMANN 1997
Hansmann, Martina: Zur Kunstliteratur des Seicento in Rom. Theorie und Praxis im Dialog. In: Von Caravaggio bis Poussin. Europäische Barockmalerei aus der Eremitage in St. Petersburg (Ausstk.), hrsg. v. Ekaterina Derjabina/T. Kustodieva, Ostfildern-Ruit 1997, S. 37-46.

HARBISON 1991
Harbison, Craig: Jan van Eyck. The Play of Realism, London 1991.

HARTUNG 2005
Hartung, Heike (Hrsg.): Alter und Geschlecht. Repräsentationen, Geschichten und Theorien des Alter(n)s, Bielefeld 2005.

HASKELL 1963
Haskell, Francis: Patrons and Painters. A Study in the Relations between Italian Art and Society in the Age of the Baroque, London 1963.

HECHT 1997
Hecht, Christian: Katholische Bildertheologie im Zeitalter von Gegenreformation und Barock. Studien zu Traktaten von Johannes Molanus, Gabriele Paleotti und anderen Autoren, Berlin 1997.

HEINEN 1996
Heinen, Ulrich: Rubens zwischen Predigt und Kunst. Der Hochaltar für die Walburgenkirche in Antwerpen, Weimar 1996.

HEINEN 2001
Heinen, Ulrich: Haut und Knochen – Fleisch und Blut. Rubens' Affektmalerei. In: Rubens Passioni. Kultur der Leidenschaften im Barock, hrsg. v. Ulrich Heinen/A. Thielemann, Göttingen 2001, S. 70-109.

HEINEN u. THIELEMANN 2001
Heinen, Ulrich/Thielemann, A. (Hrsg.): Rubens Passioni. Kultur der Leidenschaften im Barock, Göttingen 2001.

HEITMANN 1958
Heitmann, Klaus: Fortuna und Virtus. Eine Studie zu Petrarcas Lebensweisheit, Köln et al. 1958.

HELD 1992
Held, Jutta: Malerei des 17. Jahrhunderts II: Die Sevillaner Malerei des 17. Jahrhunderts. In: Spanische Kunstgeschichte. Eine Einführung. Teil 2: Von der Renaissance bis Heute, hrsg. v. Sylvaine Hänsel/H. Karge, Berlin 1992, S. 47-62.

HELD 1996
Held, Jutta: Caravaggio. Politik und Martyrium der Körper, Berlin 1996.

HELD u. SCHNEIDER 1993
Held, Jutta/Schneider, N.: Sozialgeschichte der Malerei vom Spätmittelalter bis ins 20. Jahrhundert, Köln 1993.

HERZOG 1990
Herzog, Karl: Die Gestalt des Menschen in der Kunst und im Spiegel der Wissenschaft, Darmstadt 1990.

HEUBLEIN 1998
Heublein, Brigitte: Der ‘verkannte‘ Joseph. Ein Beitrag zur mittelalterlichen Ikonographie des Heiligen im deutschen und niederländischen Kulturraum, Weimar 1998.

HIBBARD 1983
Hibbard, Howard: Caravaggio, New York 1983.

HILDEBRAND 2006
Hildebrand, Reinhard: Anatomische Darstellungen zwischen Kunst und Wissenschaft. In: Zum Sterben schön. Alter, Totentanz und Sterbekunst von 1500 bis heute (Ausstk.), hrsg. v. Andrea von Hülsen-Esch/H. Westermann-Angerhausen, Regensburg 2006, S. 181-196.

HIRSCHFELDER 2001
Hirschfelder, Dagmar: Porträt oder Charakterkopf? Der Begriff Tronie und seine Bedeutung im 17. Jahrhundert. In: Der junge Rembrandt. Rätsel um seine Anfänge (Ausstk.), hrsg. v. Ernst van de Wetering/B. Schnackenburg, Wolfratshausen 2001, S. 82-90.

HIRSCHFELDER 2008
Hirschfelder, Dagmar: Tronie und Porträt in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts, Berlin 2008.

HOOGSTRATEN 1969
Hoogstraten, Samuel van: Inleyding tot de Hooge Schoole der Schilderkonst: Anders de Zichtbaere Werelt, Rotterdam 1678, Faksimile: Utrecht 1969.

HOYNINGEN-SÜESS u. AMREIN 1995
Hoyningen-Süess, Ursula/Amrein Ch. (Hrsg.): Entstellung und Hässlichkeit. Beiträge aus philosophischer, medizinischer, literatur- und kunsthistorischer sowie aus sonderpädagogischer Perspektive, Bern 1995.

HUMFREY 2007
Humfrey, Peter: Titian. The Complete Paintings, Antwerpen 2007.

INGENHOFF-DANHÄUSER 1984
Ingenhoff-Danhäuser, Monika: Maria Magdalena. Heilige und Sünderin in der italienischen Renaissance. Studien zur Ikonographie der Heiligen von Leonardo bis Tizian, Tübingen 1984.

IRLE 1997
Irle, Klaus: Der Ruhm der Bienen. Das Nachahmungsprinzip der italienischen Malerei von Raffael bis Rubens, Münster et al. 1997.

JÄGER 1990
Jäger, Michael: Die Theorie des Schönen in der italienischen Renaissance, Köln 1990.

JAUß 1968
Jauß, Robert: Die nicht mehr schönen Künste. Grenzphänomene des Ästhetischen, München 1968.

JONES 2008
Jones, Pamela M.: Altarpieces and Their Viewers in the Churches of Rome from Caravaggio to Guido Reni, Aldershot et al. 2008.

JUNGBLUT 1967
Jungblut, Renate: Hieronymus. Darstellung und Verehrung eines Kirchenvaters, Tübingen 1967.

JUNIUS 1991
Junius, Franciscus: The Paintings of the Ancients, De Pictura Veterum, London 1638. In: The Literature of Classical Art, hrsg. v. Keith Aldrich/Ph. Fehl/R. Fehl, Bd. 1, Berkley et al. 1991.

JUSSEN u. KOSLOFSKY 1999
Jussen, Bernhard/Koslofsky, C.: Kulturelle Reformation. Sinnformationen im Umbruch 1400 – 1600, Göttingen 1999.

KÄMPF 2004
Kämpf, Tobias: Die Betrachter der Cäcilie. Kultbild und Rezeptionsvorgabe im nachtridentinischen Rom. In: Rahmen-Diskurse. Kultbilder im konfessionellen Zeitalter, hrsg. v. David Ganz/G. Henkel, Berlin 2004, S. 98-141.

KALDEN 1990
Kalden, Iris: Tilman Riemenschneider – Werkstattleiter in Würzburg. Beiträge zur Organisation einer Bildschnitzer- und Steinbildhauerwerkstatt im ausgehenden Mittelalter, Ammersbek 1990.

KALDEN-ROSENFELD 2001
Kalden-Rosenfeld, Iris: Tilman Riemenschneider und seine Werkstatt. Mit einem Katalog der allgemein als Arbeiten Riemenschneiders und seiner Werkstatt akzeptierten Werke, Königstein im Taunus 2001.

KALDEN-ROSENFELD 2004
Kalden-Rosenfeld, Iris: Tilman Riemenschneider und seine Förderer. In: Tilman Riemenschneider. Werke seiner Blütezeit (Ausstk.), hrsg. v. Claudia Lichte/I. Kalden-Rosenfeld, Bd. 2, Regensburg 2004, S. 104-117.

KALVERAM 1995
Kalveram, Katrin: Die Antikensammlung des Kardinals Scipione Borghese, Worms am Rhein 1995.

KASTEN 2002
Kasten, Ingrid: Gender und Legende. Zur Konstruktion des heiligen Körpers. In: Genderdiskurse und Körperbilder im Mittelalter. Eine Bilanzierung nach Butler und Laqueur, hrsg. v. Ingrid Bennewitz/I. Kasten, Münster et al. 2002, S. 199-219.

KATHKE 1997
Kathke, Petra: Porträt und Accessoire. Eine Bildnisform im 16. Jahrhundert, Berlin 1997.

KAT. ALTERSBILDNISSE
Altersbildnisse in der abendländischen Skulptur (Ausstk.), hrsg. v. Christoph Brockhaus, Duisburg 1996.

KAT. ANTONELLO DA MESSINA
Antonello da Messina. Der heilige Sebastian (Ausstk.), hrsg. v. Andreas Henning/G. Ohlhoff, Dresden 2005.

KAT. APOLL SCHINDET MARSYAS
Apoll schindet Marsyas. Über das Schreckliche in der Kunst; Adam Lenckhardts Elfenbeingruppe (Ausstk.), hrsg. v. Reinhold Baumstark/P.Volk, München 1995.

KAT. BILDER VOM ALTEN MENSCHEN
Bilder vom alten Menschen in der niederländischen und deutschen Kunst 1550-1750 (Ausstk.), hrsg. v. Jutta Desel/U. Berger, Braunschweig 1993.

KAT. CARAVAGGIO. ORIGINALE UND KOPIEN
Caravaggio. Originale und Kopien im Spiegel der Forschung (Ausstk.), hrsg. v. Jürgen Harten, Ostfildern 2006.

KAT. CARAVAGGIO. THE FINAL YEARS
Caravaggio. The Final Years (Ausstk.), hrsg. v. National Gallery London, Neapel 2005.

KAT. DAS RÄTSEL GRÜNEWALD
Das Rätsel Grünewald (Ausstk.), hrsg. v. Rainhard Riepertinger/E. Brockhoff, Stuttgart 2002.

KAT. DER HIMMELNDE BLICK
Der himmelnde Blick. Zur Geschichte eines Bildmotivs von Raffael bis Rotari (Ausstk.), hrsg. v. Andreas Henning/G. Weber, Emsdetten et al. 1998.

KAT. DER JUNGE REMBRANDT
Der junge Rembrandt. Rätsel um seine Anfänge (Ausstk.), hrsg. v. Ernst van de Wetering/B. Schnackenburg, Wolfratshausen 2001.

KAT. DER TORSO
Der Torso. Ruhm und Rätsel (Ausstk.), hrsg. v. Raimund Wünsche, München 1998.

KAT. DIE BEREDSAMKEIT DES LEIBES
Die Beredsamkeit des Leibes. Zur Körpersprache in der Kunst (Ausstk.), hrsg, v. Ilsebill Barta Fliedl/Ch. Geissmar, Salzburg 1992.

KAT. DIE JESUITEN IN BAYERN
Die Jesuiten in Bayern. 1549 – 1773 (Ausstk.), hrsg. v. Generaldirektion der staatlichen Archive Bayerns, Weißenhorn 1991.

KAT. DIE LEBENSTREPPE
Die Lebenstreppe. Bilder der menschlichen Lebensalter (Ausstk.), hrsg. v. Peter Joerißen/C. Will, Köln 1984.

KAT. DÜRERS MUTTER
Dürers Mutter. Schönheit, Alter und Tod im Bild der Renaissance (Ausstk.), hrsg. v. Michael Roth/U.B. Ullrich, Berlin 2006.

KAT. EREMITEN UND ERMITAGEN
Eremiten und Ermitagen in der Kunst vom 15. bis zum 20. Jahrhundert (Ausstk.), hrsg. v. Rudolf Velhagen, Basel 1993.

KAT. GALLERIA DEGLI UFFIZI
Galleria degli Uffizi. Arte, Storia, Collezioni (Sammlungsk.), hrsg. v. Gloria Fossi, Florenz 2001.

KAT. GEMÄLDEGALERIE DRESDEN
Gemäldegalerie Dresden. Alte Meister (Ausstk.), hrsg. v. Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Leipzig 1992.

KAT. GRECO, VELÁZQUEZ, GOYA
Greco, Velázquez, Goya. Spanische Malerei aus deutschen Sammlungen (Ausstk.), hrsg. v. Bucerius Kunst Forum/Staatliche Kunstsammlungen Dresden/Szépmüvészeti Múzeum Budapest, München et al. 2005.

KAT. GUIDO RENI. 1575 – 1642
Guido Reni. 1575 – 1642 (Ausstk.), hrsg. v. Pinacoteca Nazionale, Bologna/Los Angeles County Museum of Art/ Kimbell Art Museum Fort Worth, Bologna 1988.

KAT. GUIDO RENI UND EUROPA
Guido Reni und Europa. Ruhm und Nachruhm (Ausstk.), hrsg. v. Sybille Ebert-Schifferer/A. Emiliani/E. Schleier, Frankfurt am Main 1988.

KAT. HAMBURGER KUNSTHALLE
Hamburger Kunsthalle (Hrsg.): Leonardo da Vinci. Anatomische Zeichnungen aus der königlichen Bibliothek auf Schloß Windsor, Gütersloh 1979.

KAT. HEILIGENPORTRÄTS
Heiligenporträts. Eine Auswahl aus der Göttweiger Sammlung (Ausstk.), hrsg. v. Gregor M. Lechner, Göttweig/Furth 1988.

KAT. HEILIGER SEBASTIAN
Heiliger Sebastian. A Splendid Readiness for Death (Ausstk.), hrsg. v. Kunsthalle Wien, Bielefeld 2003.

KAT. 1648. KRIEG UND FRIEDEN
1648. Krieg und Frieden in Europa (Ausstk.), hrsg. v. Klaus Bußmann/H. Schilling, Textbd. 2, Münster 1998.

KAT. LA REGOLA E LA FAMA
La Regola e la Fama. San Filippo Neri e l'arte (Ausstk.), hrsg. v. Ministerio per i Beni Culturali e Ambientali, Mailand 1995.

KAT. L'IDEA DEL BELLO
L'idea del bello. Viaggio per Roma nel Seicento con Giovan Piettro Bellori (Ausstk.), hrsg. v. Ministerio per i Beni e le Attività Culturali, Bd. 2, Rom 2000.

KAT. PAINTING IN NAPLES
Painting in Naples 1606 – 1705. From Caravaggio to Giordano (Ausstk.), hrsg. v. Clovis Whitfield/J. Martineau, London 1982.

KAT. PYGMALIONS WERKSTATT
Pygmalions Werkstatt. Die Erschaffung des Menschen im Atelier von der Renaissance bis zum Surrealismus (Ausstk.), hrsg. v. Barbara Eschenburg/H. Friedel, Köln 2001.

KAT. REMBRANDT. A GENIUS
Rembrandt. A Genius and his Impact (Ausstk.), hrsg. v. National Gallery of Victoria, Zwolle et al. 1997.

KAT. ROM IN BAYERN
Rom in Bayern. Kunst und Spiritualität der ersten Jesuiten (Ausstk.), hrsg. v. Reinhold Baumstark, München 1997.

KAT. SCHMERZ
Schmerz. Kunst + Wissenschaft (Ausstk.), hrsg. v. Eugen Blume/A. Hürlimann et al., Köln 2007.

KAT. THE AGE OF TITIAN
The Age of Titian. Venetian Renaissance Art from Scottish Collections (Ausstk.), hrsg. v. Aidan Weston-Lewis/P. Humfrey, Edinburgh 2004.

KAT. TILMAN RIEMENSCHNEIDER. WERKE SEINER BLÜTEZEIT
Tilman Riemenschneider. Werke seiner Blütezeit (Ausstk.), hrsg. v. Claudia Lichte/I. Kalden-Rosenfeld, Bd. 2, Regensburg 2004.

KAT. TILMAN RIEMENSCHNEIDER. WERKE SEINER GLAUBENSWELT
Tilman Riemenschneider. Werke seiner Glaubenswelt (Ausstk.), hrsg. v. Jürgen Lenssen, Regensburg 2004.

KAT. VERBORGEN IM BUCH
Verborgen im Buch, verborgen im Körper. Haut zwischen 1500 und 1800 (Ausstk.), hrsg. v. Ulrike Zeuch, Wolfenbüttel 2003.

KAT. VON CARAVAGGIO BIS POUSSIN
Von Caravaggio bis Poussin. Europäische Barockmalerei aus der Eremitage in St. Petersburg (Ausstk.), hrsg. v. Ekaterina Derjabina/T. Kustodieva, Ostfildern-Ruit 1997.

KAT. WIR SIND MASKE
Wir sind Maske (Ausstk.), hrsg. v. Sylvia Ferino-Pagden, Mailand 2009.

KAT. ZUM STERBEN SCHÖN
Zum Sterben schön. Alter, Totentanz und Sterbekunst von 1500 bis heute (Ausstk.), hrsg. v. Andrea von Hülsen-Esch/ H. Westermann-Angerhausen, Regensburg 2006.

KLIBANSKY/PANOFSKY u. SAXL 1990
Klibansky, Raymond/Panofsky, E./Saxl, F.: Saturn und Melancholie. Studien zur Geschichte der Naturphilosophie und Medizin, der Religion und der Kunst, Frankfurt am Main 1990.

KLIER 2004
Klier, Andrea: Fixierte Natur. Naturabguß und Effigies im 16. Jahrhundert, Berlin 2004.

KLIMOWSKY 1972
Klimowsky, Ernst: Das mann-weibliche Leitbild in der Antike, München 1972.

KÖNIG-NORDHOFF 1982
König-Nordhoff, Ursula: Ignatius von Loyola. Studien zur Entwicklung einer neuen Heiligen-Ikonographie im Rahmen einer Kanonisationskampagne um 1600, Berlin 1982.

KOEPPLIN 1993
Koepplin, Dieter: Drei heidnisch-antike Fast-Einsiedler in italienischer Graphik des Manierismus und des Barock. In: Eremiten und Ermitagen in der Kunst vom 15. bis zum 20. Jahrhundert (Ausstk.), hrsg. v. Rudolf Velhagen, Basel 1993, S. 27-32.

KÖRNER 2007
Körner, Hans: „Die Epidermis der Statue“. Oberflächen der Skulptur vom späten 17. bis zum frühen 19. Jahrhundert. In: Weder Haut noch Fleisch. Das Inkarnat in der Kunstgeschichte, hrsg. v. Daniela Bohde/M. Fend, Berlin 2007, S. 105-132.

KOOS 2006
Koos, Marianne: Bildnisse des Begehrens. Das lyrische Männerporträt in der venezianischen Malerei des frühen 16. Jahrhunderts – Giorgione, Tizian und ihr Umkreis, Emsdetten 2006.

KOOS 2007
Koos, Marianne: Haut als mediale Metapher in der Malerei Caravaggios. In: Weder Haut noch Fleisch. Das Inkarnat in der Kunstgeschichte, hrsg. v. Daniela Bohde/M. Fend, Berlin 2007, S. 65-85.

KRASS URTEa
Krass, Urte: Heilige im Reich der Unähnlichkeit. Zum Phänomen des mit Porträtzügen beliehenen Heiligenbildes in der ersten Hälfte des Cinquecento. Unveröffentlichter Aufsatz, erscheint voraussichtl. in: Similitudo. Konzepte der Ähnlichkeit in Mittelalter und Früher Neuzeit, hrsg. v. Martin Gaier/J. Kohl/A. Saviello, München.

KRASS URTEb
Krass, Urte: Nah zum Leichnam. Bilder neuer Heiliger im Quattrocento, Berlin et al.

KREUL 1992
Kreul, Andreas: Leonardo da Vinci: Hl. Johannes der Täufer. Sinnliche Gelehrsamkeit oder androgynes Ärgernis?, Osterholz-Scharmbeck 1992.

KREUL 2004
Kreul, Andreas: Der Freund des Bräutigams. Leonardo da Vinci ‘Hl. Johannes der Täufer‘. In: Air Flow. Aufsätze zur Kunst, hrsg. v. Selmar Feldman, Köln 2004, S. 7-29.

KROHM 2001
Krohm, Hartmut: Formen der Heiligenpräsentation innerhalb der süddeutschen Retabelkunst um 1500. In: Der heilige Abt. Eine spätgotische Holzskulptur im Liebieghaus, hrsg. v. Valentina Torri, Berlin 2001, S. 36-54.

KROHM 2004
Krohm, Hartmut: Rudolphus de Scherenberg, Episcopus herbipolensis, Franciaeque orientalis Dux: Effigy and Rhetoric. In: Tilman Riemenschneider, c. 1460-1531, hrsg. v. Julien Chapuis, New Haven et al. 2004, S. 29-37.

KRÜGER-FÜRHOFF 2001
Krüger-Fürhoff, Irmela M.: Der versehrte Körper. Revisionen des klassizistischen Schönheitsideals, Göttingen 2001.

LADENDORF u. VEY 1960
Ladendorf, Heinz/Vey, H. (Hrsg.): Mouseion. Studien aus Kunst und Geschichte für Otto H. Förster, Köln 1960.

LANG 2001
Lang, Walther K.: Grausame Bilder. Sadismus in der neapolitanischen Malerei von Caravaggio bis Giordano, Berlin 2001.

LAPPENBERG 1865
Lappenberg, Johann M.: Paul Flemings deutsche Gedichte, Bd. 1, Stuttgart 1865.

LARGIER 1997
Largier, Niklaus: Diogenes der Kyniker. Exempel, Erzählung, Geschichte in Mittelalter und Früher Neuzeit, Tübingen 1997.

LAUFHÜTTE 2000
Laufhütte, Hartmut (Hrsg.): Künste und Natur in Diskursen der Frühen Neuzeit, Bd. 1, Wiesbaden 2000.

LAURENZA 2002
Laurenza, Domenico: Corpus Mobile. Ansätze einer Pathognomik bei Leonardo. In: Leonardo da Vinci. Natur im Übergang. Beiträge zu Wissenschaft, Kunst und Technik, hrsg. v. Frank Fehrenbach, München 2002, S. 257-301.

LEINWEBER 2000
Leinweber, Luise: Bologna nach dem Tridentinum. Private Stiftungen und Kunstaufträge im Kontext der katholischen Konfessionalisierung. Das Beispiel San Giacomo Maggiore, Hildesheim et al. 2000.

LENTES 1999
Lentes, Thomas: ‘Andacht‘ und ‘Gebärde‘. Das religiöse Ausdrucksverhalten. In: Kulturelle Reformation. Sinnformationen im Umbruch 1400 – 1600, hrsg. v. Bernhard Jussen/C. Koslofsky, Göttingen 1999, S. 29-67.

LINDORFER 2004
Lindorfer, Bianca M.: Kampf gegen Windmühlen. Der niedere Adel Kastiliens in der frühen Neuzeit, München 2004.

LISNER u. BECKSMANN 1967
Lisner, Margrit/Becksmann, R. (Hrsg.): Kunstgeschichtliche Studien für Kurt Bauch zum 70. Geburtstag von seinen Schülern, München et al. 1967.

LOMAZZO 1844
Lomazzo, Giovanni P.: Trattato dell‘arte della pittura, scoltura et architettura, hrsg. v. Presso S. Del-Monte, Rom 1844.

LOMAZZO 1973
Lomazzo, Giovanni P.: Trattato dell‘arte della pittura, scoltura et architettura, Mailand 1584. In: Scritti sulle arti, hrsg. v. Roberto Paolo Ciardi, Bd. 2, Florenz 1973.

LÜTKE NOTARP 1998
Lütke Notarp, Gerlinde: Von Heiterkeit, Zorn, Schwermut und Lethargie. Studien zur Ikonographie der vier Temperamente in der niederländischen Serien- und Genregraphik des 16. und 17. Jahrhunderts, Münster et al. 1998.

MANDER 1973
Mander, Karel van: Den grondt der edel vry schilder-const, Haarlem 1604, hrsg. u. komm. v. Hessel Miedema, 2 Bd., Utrecht 1973.

MANEGOLD 2004
Manegold, Cornelia: Wahrnehmung – Bild – Gedächtnis. Studien zur Rezeption der aristotelischen Gedächtnistheorie in den kunsttheoretischen Schriften des Giovanni Paolo Lomazzo, Hildesheim et al. 2004.

MARANO 1998
Marano, Katia: Apoll und Marsyas. Ikonologische Studien zu einem Mythos in der italienischen Renaissance, Frankfurt am Main et al. 1998.

MAREK 2009
Marek, Kristin: Die Körper des Königs. Effigies, Bildpolitik und Heiligkeit, Paderborn 2009.

MARSHALL 1994
Marshall, Louise: Manipulating the Sacred. Image and Plague in Renaissance Italy. In: Renaissance Quarterly (47. 1994), S. 485-532.

MATTYASOVSZKY-LATES 1995
Mattyasovszky-Lates, Adrienne von: Stoics and Libertines. Philosophical Themes in the Art of Caravaggio, Poussin and Their Contemporaries, Ann Arbor 1995.

MAYER-HIMMELHEBER 1984
Mayer-Himmelheber, Susanne: Bischöfliche Kunstpolitik nach dem Tridentinum. Der Secunda-Roma-Anspruch Carlo Borromeos und die mailändischen Verordnungen zu Bau und Ausstattung von Kirchen, München 1984.

MEESMANN u. SILL 1994
Meesmann, Hartmut/Sill, B. (Hrsg.): Androgyn. „Jeder Mensch in sich ein Paar!?“. Androgynie als Ideal geschlechtlicher Identität, Weinheim 1994.

MEHLMANN u. RUBY
Mehlmann, Sabine/Ruby, S. (Hrsg.): „Für dein Alter siehst Du gut aus!“. Von der Un/Sichtbarkeit des alternden Körpers im Horizont des demographischen Wandels. Multidisziplinäre Perspektiven, Bielefeld 2010.

MICHEL 1995
Michel, Paul: Erklärungsmuster für hässliche und entstellte Menschen in der mittelalterlichen Literatur. In: Entstellung und Hässlichkeit. Beiträge aus philosophischer, medizinischer, literatur- und kunsthistorischer sowie aus sonderpädagogischer Perspektive, hrsg. v. Ursula Hoyningen-Süess/Ch. Amrein, Bern 1995.

MOHRMANN 2008
Mohrmann, Ruth-E.: Alte Menschen – alte Dinge. Kodierungen des Alters in Bildern der Frühen Neuzeit. In: Alterskulturen des Mittelalters und der frühen Neuzeit. Internationaler Kongress, hrsg. v. Elisabeth Vavra, Wien 2008, S. 257-278.

MONTAIGNE 1836
Montaigne, Michel de: Essais, hrsg. v. Firmin Didot frères, Paris 1836.

MÜHLEN 1997
Mühlen, Ilse von zu: Imaginibus honos – Ehre sei dem Bild. Die Jesuiten und die Bilderfrage. In: Rom in Bayern. Kunst und Spiritualität der ersten Jesuiten (Ausstk.), hrsg. v. Reinhold Baumstark, München 1997, S. 161-170.

MÜHLEN 1998
Mühlen, Ilse von zur: Bild und Vision. Peter Paul Rubens und der „Pinsel Gottes", Frankfurt am Main et al. 1998.

MÜLLER HOFSTEDE 1967
Müller Hofstede, Justus: Rubens' Bildnis des Hl. Philipp Neri. In: Kunstgeschichtliche Studien für Kurt Bauch zum 70. Geburtstag von seinen Schülern, hrsg. v. Margrit Lisner/R. Becksmann, München et al. 1967, S. 171-180.

NOVA 2005
Nova, Alessandro: 'La dolce morte'. Die anatomischen Zeichnungen Leonardo da Vincis als Erkenntnismittel und reflektierte Kunstpraxis. In: Zergliederungen – Anatomie und Wahrnehmung in der Frühen Neuzeit, hrsg. v. Albert Schirrmeister, Frankfurt am Main 2005, S. 136-163.

ORCHARD 1992
Orchard, Karin: Annäherungen der Geschlechter. Androgynie in der Kunst des Cinquecento, Münster 1992.

OST 1975
Ost, Hans: Leonardo-Studien, Berlin et al. 1975.

OSWALD u. RUMMEL 1997
Oswald, Julius/Rummel, P. (Hrsg.): Petrus Canisius – Reformer der Kirche. Festschrift zum 400. Todestag des zweiten Apostels Deutschlands, 2. Aufl., Augsburg 1997.

OTTONELLI u. DA CORTONA 1973
Ottonelli, Giovan Domenico/Da Cortona, P.: Trattato della pittura e scultura. Uso et abuso loro, hrsg. v. Vittorio Casale. Nachdruck der Ausgabe von 1652, Rom 1973.

OY-MARRA 2000
Oy-Marra, Elisabeth: Das Verhältnis von Kunst und Natur im Traktat von Gian Domenico Ottonelli und Pietro da Cortona. Della pittura e scultura. Uso et abuso loro. In: Künste und Natur in Diskursen der Frühen Neuzeit, hrsg. v. Hartmut Laufhütte, Bd. 1, Wiesbaden 2000, S. 433-444.

PANOFSKY 1924
Panofsky, Erwin: Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie, Leipzig et al. 1924.

PEDRETTI 1991
Pedretti, Carlo: The ‘Angel in the Flesh‘. In: Achademia Leonardi Vinci. Journal of Leonardo Studies & Bibliography of Vinciana (4. 1991), S. 34-48.

PÉREZ SÁNCHEZ 1981
Pérez Sánchez, Alfonso: L‘opera completa del Ribera, Mailand 1981.

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

PFISTERER u. SEIDEL 2003
Pfisterer, Ulrich/Seidel, M. (Hrsg.): Visuelle Topoi. Erfindung und tradiertes Wissen in den Künsten der italienischen Renaissance, München et al. 2003.

PILES 1766
Piles, Roger de: Cours de peinture par principes, Arkstée & Merkus, Paris 1766.

PILLIOD 1991
Pilliod, Elizabeth: Alessandro Alloris‘s ‘St. John the Baptist in the wilderness‘ for Francesco I de Medici. In: Studi di storia dell‘arte (2. 1991), S. 129-139.

PITTIONI 2007
Pittioni, Manfred: Genua und das Habsburgerreich. Wirtschaftspolitik und Hochfinanz im 16. Jahrhundert, Wien et al. 2007.

PLUS 1938
Plus, Raoul: Johannes der Täufer in der Kunst, Colmar 1938.

POHL 1938
Pohl, Joseph: Die Verwendung des Naturabgusses in der italienischen Porträtplastik der Renaissance, Würzburg 1938.

POLLEROSS 1988
Polleross, Friedrich: Das sakrale Identifikationsporträt. Ein höfischer Bildtypus vom 13. bis zum 20. Jahrhundert, Worms 1988.

POSNER 1971
Posner, Donald: Caravaggio‘s Homo-Erotic Early Works, In: Art Quarterly (24. 1971), S. 301-326.

PREIMESBERGER/ BAADER u. SUTHOR 1999
Preimesberger, Rudolf/Baader, H./Suthor, N. (Hrsg.): Porträt, Berlin 1999.

REIßER 1997
Reißer, Ulrich: Physiognomik und Ausdruckstheorie der Renaissance. Der Einfluß charakterologischer Lehren auf Kunst und Kunsttheorie des 15. und 16. Jahrhunderts, München 1997.

ROEBER 1995
Roeber, Urs: Darstellung des alten Menschen und altersspezifische Rollenverteilung bei Caravaggio, unveröffentl. Magisterarbeit, Kiel 1995.

ROEBER 1998
Roeber, Urs: Zu Stellung und Funktion alter Figuren im Werk Caravaggios, Kiel 1998.

ROSEN 2003
Rosen, Valeska von: Bedeutungsspiele in Caravaggios Darstellungen Johannes‘ des Täufers. In: Kunsthistorische Arbeitsblätter (7/8. 2003), S. 59-72.

ROSEN 2009
Rosen, Valeska von: Caravaggio und die Grenzen des Darstellbaren. Ambiguität, Ironie und Performativität in der Malerei um 1600, Berlin 2009.

SANDRART 1675
Sandrart, Joachim von: Teutscher Academie der edlen Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste, hrsg. v. A. R. Peltzer, Nürnberg 1675.

SCARAMELLI 1854
Scaramelli, Giovanni B.: Anleitung zur Ascese, Bd. 3, Regensburg 1854.

SCHÄFER 2004
Schäfer, Daniel: Alter und Krankheit in der Frühen Neuzeit. Der ärztliche Blick auf die letzte Lebensphase, Frankfurt et al. 2004.

SCHÄFER 2006a
Schäfer, Daniel: „…eine ungeheuerliche Krankheit, die sich durch kein Heilmittel vertreiben lässt.“ Medizinische und nicht-medizinische Sichtweisen auf das Alter um 1500. In: Dürers Mutter. Schönheit, Alter und Tod im Bild der Renaissance (Ausstk.), hrsg. v. Michael Roth/ U. B. Ullrich, Berlin 2006, S. 39-43.

SCHÄFER 2006b
Schäfer, Daniel: Medical Representations of Old Age in the Renaissance: The Influence of Non-Medical Texts. In: Growing old in early modern Europe. Cultural Representations, hrsg. v. Erin Campbell, Aldershot et al. 2006, S. 11-19.

SCHALHORN 2000
Schalhorn, Andreas: Historienmalerei und Heiligsprechung. Pierre Subleyras (1699 – 1749) und das Bild für den Papst im 17. und 18. Jahrhundert, München 2000.

SCHEFOLD 1997
Schefold, Karl: Die Bildnisse der antiken Dichter, Redner und Denker, Basel 1997.

SCHIRRMEISTER 2005
Schirrmeister, Albert (Hrsg.): Zergliederungen – Anatomie und Wahrnehmung in der Frühen Neuzeit, Frankfurt am Main 2005.

SCHMID 1997
Schmid, Alois: Die Vita Petri Canisii des P. Matthäus Rader SJ. In: Petrus Canisius – Reformer der Kirche. Festschrift zum 400. Todestag des zweiten Apostels Deutschlands, hrsg. v. Julius Oswald/P. Rummel, 2. Aufl., Augsburg 1997, S. 223-243.

SCHMIDT 2003
Schmidt, Eike D.: ‘Furor‘ und ‘Imitatio‘. Visuelle Topoi in den Laokoon-Parodien Rosso Fiorentinos und Tizians. In: Visuelle Topoi. Erfindung und tradiertes Wissen in den Künsten der italienischen Renaissance, hrsg. v. Ulrich Pfisterer/M. Seidel, München et al. 2003, S. 351-383.

SCHMIDT-LINSENHOFF 1988
Schmidt-Linsenhoff, Viktoria: Guidos Grazie. Rezeptionsgeschichte und Rezeptionsästhetik. In: Guido Reni und Europa. Ruhm und Nachruhm (Ausstk.), hrsg. v. Sybille Ebert-Schifferer/A. Emiliani/E. Schleier, Frankfurt am Main 1988, S. 62-70.

SCHNACKENBURG 2001
Schnackenburg, Bernhard: Die ‘rauhe Manier‘ des jungen Rembrandt. Ein Malstil und seine Herkunft. In: Der junge Rembrandt. Rätsel um seine Anfänge (Ausstk.), hrsg. v. Ernst van de Wetering/B. Schnackenburg, Wolfratshausen 2001, S. 92-121.

SCHNALKE 1987
Schnalke, Thomas: Moulagen in der Dermatologie. Geschichte und Technik, Marburg 1987.

SCHNELL 1980
Schnell, Werner: Der Torso als Problem der modernen Kunst, Berlin 1980.

SCHUCHARDT 1851
Schuchardt, Christian (Hrsg.): Lucas Cranach des Aeltern leben und werke, Bd. 1, Verlag F. A. Brockhaus, 1851.

SCHULTZ 1985
Schultz, Bernard: Art and Anatomy in Renaissance Italy, Ann Arbor 1985.

SCHWINN 1973
Schwinn, Christa: Die Bedeutung des Torso von Belvedere für Theorie und Praxis der bildenden Kunst vom 16. Jahrhundert bis Winckelmann, Bern et al. 1973.

SICKEL 2003
Sickel, Lothar: Caravaggios Rom. Annäherungen an ein dissonantes Milieu, Emsdetten et al. 2003.

SIEGRIST 1927
Siegrist, Henry E.: Sebastian – Apollo. In: Archiv für Geschichte der Medizin (19. 1927), S. 301-317.

SIGNORACCI 2003
Signoracci, Franco: Il drappo rosso del Caravaggio. Tre donne, un dipinto, Mailand 2003.

SPEAR 1997
Spear, Richard E.: The „Divine“ Guido. Religion, Sex, Money and Art in the World of Guido Reni, New Haven et al. 1997.

STEFENELLI 1998
Stefenelli, Norbert (Hrsg.): Körper ohne Leben. Begegnungen und Umgang mit Toten, Wien et al. 1998.

STEINEMANN 2006
Steinemann, Holger: Eine Bildtheorie zwischen Repräsentation und Wirkung. Kardinal Gabriele Paleottis „Discorso intorno alle imagini sacre e profane“ (1582), Hildesheim et al. 2006.

STERNWEILER 1993
Sternweiler, Andreas: Die Lust der Götter. Homosexualität in der italienischen Kunst. Von Donatello zu Caravaggio, Berlin 1993.

SUNTRUP u. VEENSTRA 2003
Suntrup, Rudolf/Veenstra, J.R. (Hrsg.): Self-Fashioning. Personen(selbst)darstellung, Frankfurt am Main et al. 2003.

TACKE 2001
Tacke, Andreas: „Wenn Sie meinen Rat hören wollen, meine Herren,…“ Zu Antiken, Abgüssen und weiblichen Aktmodellen in nordalpinen Akademien und Künstlerwerkstätten des 17. Jahrhunderts. In: Pygmalions Werkstatt. Die Erschaffung des Menschen im Atelier von der Renaissance bis zum Surrealismus (Ausstk.), hrsg. v. Helmut Friedel, Köln 2001, S. 55-79.

THANE 2005
Thane, Pat (Hrsg.): Das Alter. Eine Kulturgeschichte, Darmstadt 2005.

THOMANN 1992
Thomann, Johannes: Anfänge der Physiognomik zwischen Kyoto und Athen. Sokratische Begriffsbestimmung und aristotelische Methodisierung eines globalen Phänomens. In: Die Beredsamkeit des Leibes. Zur Körpersprache in der Kunst (Ausstk.), hrsg. v. Ilsebill Barta Fliedl/Ch. Geissmar, Salzburg 1992, S. 209-215.

THOMAS 1996
Thomas, Renate: Alt und ‘Häßlich‘? Vom Umgang der Antike mit dem Alter. In: Altersbildnisse in der abendländischen Skulptur (Ausstk.), hrsg. v. Christoph Brockhaus, Duisburg 1996, S. 42-59.

TÖNNIES 1900
Tönnies, Eduard: Leben und Werke des Würzburger Bildschnitzers Tilmann Riemenschneider 1468 – 1531, Straßburg 1900.

TORRI 2001
Torri, Valentina (Hrsg.): Der heilige Abt. Eine spätgotische Holzskulptur im Liebieghaus, Berlin 2001.

ULLRICH 1999
Ullrich, Bettina: Das Alter in der Kunst. Die Darstellung des alten Menschen in der bildenden Kunst des 20. Jahrhunderts, Oberhausen 1999.

VASARI 1878-1885
Vasari, Giorgio: Le vite de‘ più eccellenti pittori scultori ed architettori scritte da Giorgio Vasari pittore Aretino, hrsg. u. mit Anmerkungen versehen von Gaetano Milanesi, 9 Bde., Florenz 1878-1885.

VAVRA 2008
Vavra, Elisabeth (Hrsg.): Alterskulturen des Mittelalters und der frühen Neuzeit. Internationaler Kongress, Wien 2008.

VELHAGEN 1993
Velhagen, Rudolf: Eremiten und Ermitagen in der Kunst vom 15. bis zum 20. Jahrhundert. In: Eremiten und Ermitagen in der Kunst vom 15. bis zum 20. Jahrhundert (Ausstk.), hrsg. v. Rudolf Velhagen, Basel 1993, S. 8-26.

VENARD u. SMOLINSKY 1992
Venard, Marc/Smolinsky, H. (Hrsg.): Die Zeit der Konfessionen (1530 – 1620/30), Freiburg im Breisgau et al. 1992.

VOSSLER 1935
Vossler, Karl: Poesie der Einsamkeit in Spanien, Teil 1, München 1935.

WAGNER 1958
Wagner, Hugo: Michelangelo da Caravaggio, Bern 1958.

WALLACE 1968
Wallace, Richard W.: Salvator Rosa‘s ‘Democritus‘ and ‘L‘Umana Fragilità‘. In: The Art Bulletin (50. 1968), S. 21-32.

WARNKE 2006
Warnke, Martin: Rubens. Leben und Werk, Köln 2006.

WEBER 1998
Weber, Gregor: Augen der Entrückung. In: Der himmelnde Blick. Zur Geschichte eines Bildmotivs von Raffael bis Rotari (Ausstk.), hrsg. v. Andreas Henning/G. Weber, Emsdetten et al. 1998, S. 5-16.

WELU 1983/84
Welu, James A.: The Worcester Andrea del Sarto. The ups and downs of Saint John. In: Worcester Art Museum Journal (7. 1983/1984), S. 2-17.

WELZIG 1963
Welzig, Werner: Beispielhafte Figuren. Tor, Abenteurer und Einsiedler bei Grimmelshausen, Graz 1963.

WESTERMANN-ANGERHAUSEN 2006
Westermann-Angerhausen, Hiltrud: Alt und hässlich oder schön und heilig? Fragen zum ‘gefühlten Alter‘ der Heiligen. In: Zum Sterben schön. Alter, Totentanz und Sterbekunst von 1500 bis heute (Ausstk.), hrsg. v. Andrea von Hülsen-Esch/H. Westermann-Angerhausen, Regensburg 2006.

WESTERMANN-ANGERHAUSEN 2007
Westermann-Angerhausen, Hiltrud: Alt und hässlich oder schön und heilig? Fragen zum ‘gefühlten‘ Alter der Heiligen. In: Alterskulturen und Potentiale des Alter(n)s, hrsg. v. Heiner Fangerau/M. Gomille et al., Berlin 2007, S. 81-96.

WIEBEL 1988.
Wiebel, Christiane: Askese und Endlichkeitsdemut in der italienischen Renaissance. Ikonologische Studien zum Bild des heiligen Hieronymus, Weinheim 1988.

WIMBÖCK 2002
Wimböck, Gabriele: Guido Reni (1575 – 1642). Funktion und Wirkung des religiösen Bildes, Regensburg 2002.

WISHNEVSKY 1967
Wishnevsky, Rose: Studien zum „portrait historié“ in den Niederlanden, München 1967.

WITT 2006
Witt, Bärbel: Die effeminierte Darstellung Johannes des Täufers in der Malerei des Cinquecento, unveröffentl. Magisterarbeit, Hamburg 2006.

WOLF 2004
Wolf, Norbert: Die Macht der Heiligen und ihrer Bilder, Stuttgart 2004.

ZANKER 1989
Zanker, Paul: Die trunkene Alte. Das Lachen der Verhöhnten, Frankfurt am Main 1989.

ZANKER 1995
Zanker, Paul: Die Maske des Sokrates. Das Bild des Intellektuellen in der antiken Kunst, München 1995.

ZEUCH 2003
Zeuch, Ulrike: Haut – Vermittler zwischen Innen und Außen. In: Verborgen im Buch, verborgen im Körper. Haut zwischen 1500 und 1800 (Ausstk.), hrsg. v. Ulrike Zeuch, Wolfenbüttel 2003, S. 65-75.

ZEUCH 2005
Zeuch, Ulrike: Anatomie als *die* Herausforderung für die Schönheitsbestimmung des menschlichen Körpers in der Frühen Neuzeit. In: Zergliederungen – Anatomie und Wahrnehmung in der Frühen Neuzeit, hrsg. v. Albert Schirrmeister, Frankfurt am Main 2005, S. 252-268.

ZWIJNENBERG 2002
Zwijnenberg, Robert: Poren im Septum – Leonardo und die Anatomie. In: Leonardo da Vinci. Natur im Übergang. Beiträge zu Wissenschaft, Kunst und Technik, hrsg. v. Frank Fehrenbach, München 2002, S. 57-79.

ZWIJNENBERG 2003
Zwijnenberg, Robert: Ogni Pittore Dipinge Sé. On Leonardo da Vinci´s Saint John the Baptist. In: Self-Fashioning. Personen(selbst)darstellung, hrsg. v. Rudolf Suntrup/ J.R. Veenstra, Frankfurt am Main et al. 2003, S. 189-208.