

Das Gesicht als Ort der Gefühle

Zur Büste eines jungen Mannes
aus dem Florentiner Bargello von ca. 1460

HANNAH BAADER

At the beginning of the early modern period artists developed a special competence of observing and representing emotions which was accompanied by intensive study and diverse forms of emotional participation of the painters and sculptors. These observations were not restricted to facial expressions but were directed at the whole human body and its expressive gestures. Although the face is considered as a privileged medium of emotional expression the person depicted cannot, in the portrait, be shown as suffering from these emotions. The dilemma can be illustrated with the help of a portrait bust from the Bargello, attributed to Donatello which dates from around 1460. The artist consciously evokes the dichotomy between the ›inner‹ being and the ›outer‹ appearance as the contrast between body and soul by using different mimetic procedures. Affect control and internal emotional arousal are depicted simultaneously. The observer who is asked to identify with the young man's lover by the allusion to Plato's Phaidros has to check his desire for the young man portrayed by the bust. In this bust art is thus revealed as a complex and unfinished game with the emotions of the beholder.

Das Gesicht, studiert

Das Gesicht gilt als der privilegierte Ort für den Ausdruck der Emotionen. Gerade der Umstand, daß es sich dabei um ein Feld handelt, auf dem sich kulturelle Codierungen und anthropologische Konstanten kreuzen, ließ das Gesicht in jüngerer Zeit verstärkt zum Gegenstand der Reflexion in Biologie, Philosophie wie Kulturwissenschaft werden.¹ Durch seine Öffnungen ohnehin Ort des Zugangs in das fleischliche Innere des Körpers, erscheint es als jene Membran, die den Austausch zwischen einem wie auch immer gedachten ›Innen‹ und dem ›Außen‹ ermöglicht.

An keiner anderen Stelle des Körpers ist die Konzentration von Muskeln so hoch wie hier. Sie werden alle über einen einzigen Nerv, den Fazialnerv, aktiviert. In einer ›Sprache‹ der Emotionen kommt vor allem den Partien um Augen, Mund und Stirne besondere Bedeutung zu, deren jeweilige Muskelbewegungen eine fast unbestimmte Zahl an möglichen mimischen Ausdrucksmöglichkeiten bereitstellen. So ist etwa für die Augen, die zu dem intensivsten und intimsten emotionalen Ausdruck fähig scheinen, jener Muskelring verantwortlich, der die gesamte Augenpartie umschließt. Hier wie in vielen anderen Bereichen des Gesichtes sind die Muskeln mit der Haut so eng verwachsen, daß sie in der anatomischen Sektion kaum voneinander isoliert werden können. Dadurch wird ein breites Spektrum an Nuancen und individuellen Differenzen der Bewegungen

der Augenmuskulatur möglich. Es ist also nicht das Auge selbst, sondern fast ausschließlich der es umschließende Ringmuskel, der sich verändern kann. Im Wesentlichen kommuniziert dieser Muskel jene Sprache des ›Inneren‹, die wir beim Blick in die Augen des Anderen zu lesen vermeinen.

Wie es zu dieser biologisch einzigartigen Ausdifferenzierung der Gesichtsmuskulatur kam, ist in der Verhaltensforschung genauso umstritten wie die Frage nach den angeborenen und den erlernten Aspekten der Mimik.² Neuere Untersuchungen haben aber den irritierenden Umstand zutage gefördert, daß zumindest in den westlichen Kulturen das ›Empfinden‹ von Emotionen wesentlich von der Möglichkeit abhängt, diese auch auf dem Gesicht ausdrücken zu können. Wer ein Gefühl nicht in seinen Körper einschreiben, es also auch nicht mit dem Körper an andere kommunizieren kann, vermag es, wie der Psychiater Jonathan Cole meint, häufig auch nicht zu fühlen.³ Die biologische Bedeutung der hochausgebildeten Muskulatur des Gesichtes wie die Bedeutung der Emotionen selbst muß also, wie er vermutet, zu einem wesentlichen Teil gerade in ihrer kommunikativen Funktion liegen.⁴

In einer Geschichte des Gesichtes durchkreuzen sich biologische und kulturelle Momente daher in einer Weise, die es schwierig macht, eine klare Grenze zwischen den beiden Gebieten zu ziehen. Vermutlich bildet das Gesicht gerade deswegen jenen rätselhaften Teil des Körpers, der uns, wie der Philosoph Emmanuel Lévinas gezeigt hat, so eindringlich mit der Existenz des Anderen konfrontiert.⁵

Am Beginn der Frühen Neuzeit sind es vor allem die Maler, die sich für das komplizierte Verhältnis von Emotion oder Affekt und deren präzisen Erscheinungsformen auf dem Gesicht interessieren. In seinem 1490 konzipierten, über Jahre fortgeschrieben und nie vollendeten Malereitratat, der in Abschriften unter Künstlern kursierte,⁶ empfiehlt Leonardo da Vinci dem Maler das intensive Studium der menschlichen Mimik, die sich für ihn immer mit einem bestimmten Affekt verbindet. Wo der Malerei die Darstellung der Emotion fehle, sei sie, wie er in Anlehnung an die Terminologie der Apokalypse formuliert, doppelt tot: »sarà due volte morta«.⁷

Seine Überlegungen zum Studium der Körpersprache der Emotionen hat Leonardo in verschiedenen Notizen von ca. 1490 ausgeführt. So rät er dem Maler, bei seinem Gang durch die Stadt stets Papier und Stift bei sich zu tragen, um im gegebenen Augenblick den Gesichtsausdruck von Menschen festhalten zu können, die von starken Affekten bewegt werden:

[...] e poi con breve notazione di pochi segni vedere l'azzioni delli omini nelli loro accidenti, senza che essi s'avedino che tu li consideri, perché se s'averanno di tal considerazione, aranno la mente occupata a te, la quale arà abbandonato la ferocità del suo atto, al quale prima la mente era tutta intenta, com'è quando doi irati contendano insieme, [...] il che far non potresti, se tu li volessi far fingere tal ira, o altro accidente, come riso, pianto, dolore, ammirazione, paura e simile: [...]. sicché per questo sia vago di portar con teco un piccolo libretto di carte inossate e con lo stile d'argento nota con brevità tali movimenti, e similmente nota li atti delli circostanti e loro compartizione [...].⁸

Der Maler soll sich bei seinen Gefühls-Erkundungen nicht entdecken lassen, denn wenn der Beobachtete bemerke, daß er in seiner Emotionalität gezeichnet wird, verändere sich seine Mimik sofort. Sein Geist sei dann nicht mehr ausschließlich mit dem entsprechenden Affekt, sondern zusätzlich damit beschäftigt, beobachtet zu werden. Der Gesichtsausdruck werde also nicht mehr in der Weise eindeutig sein, wie dies für die Studien des Malers notwendig sei.

Leonardos Anweisungen spiegeln eine Form der Wahrnehmung, die ein primär an die Stadt gebundenes Phänomen sein dürfte. Denn der heimlich beobachtende Maler soll nicht nur die von starken Affekten – wie dem Zorn – bewegten Menschen studieren, sondern auch die emotionale Reaktion der Umherstehenden, d. h. deren Teilnahme, ihre »compartizione«. Der Maler ist also ein zweifacher Beobachter, der sich selbst bei seinem Studium nicht entdecken lassen darf. Den Flaneur antizipierend, ist sein Verhältnis zu dem Geschehen von dem seiner Mitmenschen grundlegend unterschieden. Weil er emotional desinvolviert ist, muß auch sein sozialer Ort ein anderer sein.

Zusammen mit den Empfehlungen an den Maler kündigt Leonardo ein Buch an, in dem er selbst solche mimischen wie gestischen Studien unterschiedlicher Emotionen festhalten werde, ein Projekt, zu dessen Ausführung es wahrscheinlich nicht gekommen ist.⁹ In seinem Abendmahlsfresko von 1498 hat er die zwölffach verschiedene emotionale Reaktion auf den einen Satz Christi: »Einer von Euch wird mich verraten« zum Thema des gesamten Bildes gemacht und dadurch das Abendmahl in die Darstellung eines Psychodramas verwandelt (Abb. 1).¹⁰ Auch die Skizzen für die Schlacht von Anghiari von 1502/3 mit dem vor Zorn schreienden Soldaten zeugen von einer fortgesetzten Beschäftigung mit den Affekten und ihrem mimischem Ausdruck (Abb. 2). Aus seinen Aufzeichnungen wird aber auch deutlich, daß er das Gesicht in eine Sprache des gesamten Körpers einbettet. Wie schon der Blick auf das Abendmahlsfresko zeigt, sind es vor allem die Gesten, d. h. die Sprache der Hände, Arme und Beine, die für ihn zum Träger der Emotionalität werden. Zugleich mit dem Gesicht beschäftigt ihn der gesamte Körper in all seinen Bewegungs-, Reaktions- und Ausdrucksmöglichkeiten.

Wie vor ihm Alberti ist er von der Notwendigkeit überzeugt, die Malerei müsse Gefühle zeigen, um sie im Betrachter zu erzeugen. Wie dieser verweist er dazu auf die Methoden der Rhetorik¹¹ und verzichtet zugleich auf die Übertragung der in den klassischen Texten ausgeführten Annahme, der Redner oder Dichter müsse die Emotionen, die er darstellen und beim Betrachter erzeugen möchte, selbst empfinden.¹² Für Leonardo ist der Maler ein Beobachter von mimischen und gestischen Phänomenen, die er wiedergeben kann, ohne sie selbst empfinden zu müssen. Der Künstler ist, wo er beobachtet, kein Erleidender. Diese desinvolvierte Haltung des Künstlers ist aber nur eine der möglichen Umgangsweisen in der Beschäftigung mit Mimik und Affekt. So wird der junge Bernini die von Leonardo geschilderten Methoden im Selbstversuch überschreiten und den eigenen Körper zum Exerzierfeld emotionaler Erkundungen machen. Um auf seinem Gesicht jenen schmerzverzerrten Ausdruck studieren zu können, den er der Figur des auf dem Rost schmorenden Laurentius geben wird, soll er sein eigenes Bein in ein brennendes Feuer gehalten haben.¹³



Abb. 1: Leonardo da Vinci, *Das Abendmahl* (1495-1498),
Mailand, Santa Maria delle Grazie.

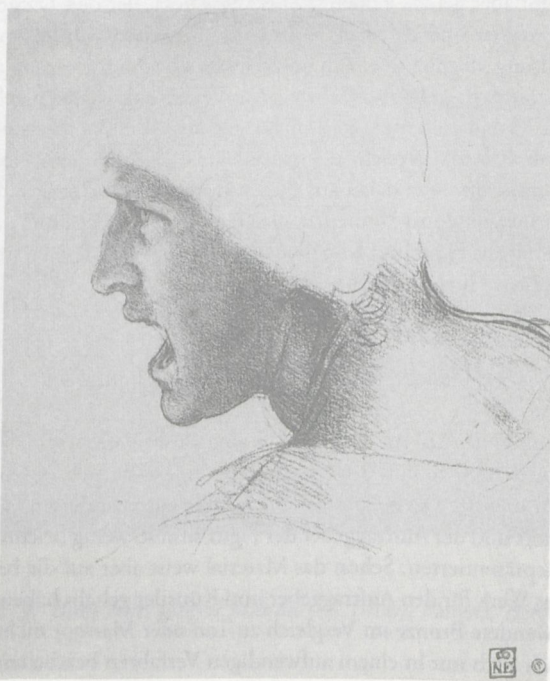


Abb. 2: Leonardo da Vinci, *Studie mit dem Kopf
eines vor Zorn schreienden Kriegers* (1502-1503),
Budapest, Szépművészeti Múzeum.

Es sind also die Maler und Künstler, die am Beginn der Frühen Neuzeit eine besondere Kompetenz im Beobachten und Darstellen von Emotionen entwickeln.¹⁴ Daß diese Fähigkeit zu den zentralsten und schwierigsten Bereichen ihrer Tätigkeit gehört, hat Leonardo in seinen Aufzeichnungen ausdrücklich bekräftigt: »Il bono pittore ha a dipingere due cose principali, cioè l'omo e il concetto della mente sua. Il primo è facile, il secondo difficile [...]«¹⁵

Schwierig ist die Darstellung dieser »concetti della mente« oder, wie es an anderer Stelle heißt, »moti della mente« aber nicht nur, wo die emotionale Reaktion auf eine Handlung oder ein bestimmtes Geschehen festgehalten werden soll. Als schwierig erweist sie sich insbesondere auch in derjenigen Gattung, deren Hauptaufgabe gerade im Zeigen und Wiedergeben von Gesichtern besteht. Denn im Porträt verbietet sich dem Maler anders als in narrativen Historienbildern die Darstellung starker Affekte. Das zu malende »concetto della mente« des Porträtierten muß hier, um der Aufgabe der Gattung gerecht zu werden, mehr oder anderes umfassen als die Repräsentation einer einmaligen emotionalen Reaktion auf ein bestimmtes Geschehen. Um jene »Lebendigkeit« des Bildnisses zu erzeugen, die als das entscheidende Kriterium zur Beurteilung eines Porträts gilt, muß der Künstler den Dargestellten in seiner ethischen Verfassung zeigen. Dieses *ethos* meint aber gerade keinen spontanen Affekt, der den Dargestellten als den Passionen unterworfen und daher als »erleidend« ausweisen würde, sondern vielmehr eine »innere« Haltung, die den richtigen und selbstbestimmten Umgang mit den »passiones« vor Augen führt. Es geht also darum, jene Verfassung wiederzugeben, die in den zeitgenössischen Verhaltenslehren in Anlehnung an die aristotelische Begrifflichkeit wahrscheinlich als »habitus« bezeichnet worden wäre.¹⁶ Diese »innere« Haltung durch das Gesicht zu präsentieren, ohne dabei auf dessen mimische Belebung durch einen deutlichen Affekt zurückgreifen zu können, zugleich aber das Gesicht nicht als bloße Oberflächenerscheinung aus Haut und Knochen darzustellen, wird für die frühneuzeitlichen Künstler zur größten Herausforderung eines Porträts.

Das Gesicht, begehrt, begehrend und kontrolliert

Auf ungefähr um 1460 wird im allgemeinen eine Büste datiert, die diese Problematik des Porträts künstlerisch zu bewältigen versucht, indem sie sich in sehr eigener Weise mit dem Gesicht und der Darstellbarkeit der Affekte auseinandersetzt (Abb. 3). Der erste Aufstellungsort und der Auftraggeber der Figur sind so wenig bekannt wie der Name des durch sie Repräsentierten. Schon das Material weist aber auf die besondere Bedeutung hin, die das Werk für den Auftraggeber und Künstler gehabt haben muß, da die für das Bildnis verwendete Bronze im Vergleich zu Ton oder Marmor nicht nur kostspielig war, sondern sich auch nur in einem aufwendigen Verfahren bearbeiten ließ. Die Büste wird heute überwiegend Donatello zugeschrieben und meist in die Zeit seines letzten Florentiner Aufenthaltes datiert.¹⁷ Sie ist lange Zeit unter anderem mit dem Argument, daß sie zu ausdruckslos sei, aus dem Œuvre des Künstlers, der seinen Zeitgenossen als ein Meister emotionalen Ausdrucks galt, ausgeschieden worden.¹⁸ 1453 war der Bild-



Abb. 3: Büste eines jungen Mannes (ca. 1460), Florenz, Bargello.

hauer von Padua nach Florenz zurückgekehrt und arbeitete von da an verstärkt für Cosimo de Medici, bis er 1466 im Alter von wahrscheinlich 80 Jahren verstarb. Ob tatsächlich Donatello oder ein anderer, etwas jüngerer Bildhauer wie Desiderio da Settignano als der Autor des Werkes in Frage kommt, soll in diesem Zusammenhang aber nicht weiter diskutiert werden.¹⁹ Gesichert ist allein, daß sich der Kopf 1560 in den medicaischen Sammlungen nachweisen läßt.²⁰

Die Bronzebüste, die sich heute im Florentiner Bargello befindet, zeigt einen jungen Mann, der seinen Kopf nachdenklich zur Seite geneigt hat. Während seine kurzen Haare von mehreren bewegten Wirbeln durchzogen werden, ist sein Gesicht von ruhiger und kontrollierter Nachdenklichkeit. Die Augen hat der Jüngling niedergeschlagen, sein Mund ist fest geschlossen. Auch den Kopf hält er schräg nach rechts und leicht nach unten geneigt. Der Eindruck junger Haut wird durch das Schimmern und die kühle Glätte der Bronze noch unterstützt. Auf seiner Stirn sind zwei senkrecht verlaufende Adern zu sehen, die die Fiktion seiner Lebendigkeit unterstreichen. Die stark ausgebildeten Sehnen und die kräftigen Halsmuskeln akzentuieren dagegen die körperlichen Kräfte des offenbar noch nicht ausgewachsenen Jünglings und stehen in einem spannungsvollen Gegensatz zu seinen zarten Gesichtszügen.

Sein Blick, der durch die leeren Augen etwas Totes und Unheimliches an sich hat, scheint gedankenvoll ins Innere gerichtet, denn seine Lider hält er, für ein männliches Bildnis eher ungewöhnlich, nach unten gesenkt. Um den noch schmalen nackten Oberkörper trägt er eine Art Tuch oder Schal, zwischen dessen Enden die Sicht auf seine bloße Brust freigegeben wird. Auf ihr ist – fast über dem Herzen liegend – eine große, mit einer Kette um den Hals gelegte ovale Plakette zu sehen. Sie zeigt in flachem Relief ein antikes Wagengespann, das von einem kleinen geflügelten Putto gelenkt wird.

Etwa zu der Entstehungszeit der Büste befand sich im Besitz der Medici ein antiker Cameo, der ebenfalls das Motiv eines geflügelten Eros als Wagenlenker zeigte.²¹ Daß beide, Plakette wie Cameo, im Florenz des 15. Jahrhunderts als Darstellungen des Seelenwagens gedeutet wurden, wie ihn Platon im ›Phaidros‹ beschrieben hat, ist von verschiedenen Autoren seit längerem gesehen worden.²² Die Implikationen, die sich aus der Verbindung des Bildmotivs mit einem Porträt sowohl für eine Geschichte der Emotionen, des Gesichtes wie der Gattung selbst ergeben, sind aber bisher nicht durchdacht worden.

Das mit der Plakette aufgerufene Motiv des Seelenwagens entstammt dem platonischen Dialog ›Phaidros‹, der 1424 durch Leonardo Bruni ins Lateinische übersetzt worden war.²³ Das Werk kann, auch wenn eine Geschichte der mittelalterlichen Psychologie noch nicht geschrieben worden ist, vermittelt über Augustinus als ein einflußreicher Text für die Herausbildung der christlichen Auffassung von der Seele gelten, da dort ihre Unsterblichkeit behauptet wird.²⁴ Schon seit dem 12. Jahrhundert existierte eine allerdings wenig rezipierte lateinische Übersetzung des Henricus Aristippus,²⁵ und wenige Jahre nach der Entstehung der Büste wird Marsilio Ficino im Rahmen seiner Platonübertragungen zusammen mit einem Kommentar eine weitere Übersetzung des Werkes vorlegen.²⁶

Der Dialog schildert das Gespräch des Sokrates mit dem schönen Knaben Phaidros. Der Meisterphilosoph trifft den Knaben, als dieser von Rhetor Lysias kommend die

Stadt verläßt. Er versucht, vor dem Älteren eine schriftlich festgehaltene Rede des Lysias unter seinem Mantel zu verstecken. In ihr vertritt dieser die Meinung, ein Knabe habe sich nicht demjenigen Liebhaber, der ihn umwirbt und liebt, sondern vielmehr einem nicht verliebten Bewerber hinzugeben. Über diese Frage kommt ein Gespräch zwischen dem Jüngling und dem Philosophen in Gang, nachdem Phaidros dem Sokrates auf dessen Wunsch hin die Rede vorgelesen hat, was diesen notwendig zu einer Erwiderung veranlaßt. Die den sokratischen Wahrheitsspielen entsprechende Antwort besteht in zwei Gegenreden, wobei die erste die Thesen des Lysias ironisch aufnimmt und fortführt, während in der zweiten eine grundlegende Kritik an der verhüllten Verführungsstrategie des Lysias vorgebracht wird. Erst in dieser zweiten, sprachlich komplexeren und reizvolleren Rede des Sokrates²⁷ entwirft dieser das Konzept einer gleichgeschlechtlichen Liebe zwischen dem Liebhaber und seinem Geliebten, die, weil sie körperlich nicht vollzogen wird, zuletzt in Freundschaft mündet und damit auch zu einem Garant für die Unsterblichkeit der Seele wird.

In diesem Zusammenhang nennt Sokrates die *psyche* ein »gefiedertes« Wesen, das er als aus drei Seelenteilen bestehend beschreibt. Um Phaidros die unterschiedlichen Teile der Seele zu veranschaulichen, bedient er sich, da er die Seele für unerklärbar und -erkennbar hält,²⁸ einer Metapher und denkt sie als zwei Rosse und ihren Lenker. Er spricht daher von einem »Bild«, *eidos*, der Seele, wenn er erklärt, sie »gleiche der zusammengewachsenen Kraft eines befiederten Gespannes und seines Führers.«²⁹ Den Führer des Gespannes setzt er mit der Vernunft gleich, die allein die göttliche Vernunft schauen und als »gefiedertes« Wesen zu ihr aufsteigen kann.

Im Fortgang des Gespräches setzt Platon die Ausdeutung dieser Seelenmetapher fort:

Von den beiden Rossen, sagten wir weiter, sei eines gut, eins aber nicht. [...] Das nun von beiden, das die bessere Stelle einnimmt, von geradem Wuchse, leicht gegliedert, hochhalsig, mit gebogener Nase, weiß von Haar, schwarzäugig, ehrliebend mit Besonnenheit und Scham, wahrhafter Meinung Freund, wird ohne Schläge nur durch Befehl und Worte gelenkt. Das andere aber ist senkrückig, plump, schlecht gebaut, hartmäulig, kurzhalsig, mit aufgeworfener Nase, schwarz von Haut, glasäugig und rot unterlaufen, aller Wildheit und Starrsinnigkeit Freund, rauh um die Ohren, taub, der Peitsche und dem Stachel kaum gehorchend.³⁰

Nähert sich nun der Liebhaber dem Geliebten, so wird dieses schwarze Pferd die Oberhand gewinnen und zu einer Vereinigung mit dem Geliebten drängen, während sich der Führer und das weiße Roß zurückhalten. Mit der Kraft seiner Begierde wird das schwarze Pferd den Wagen so lange mit sich fortreißen, bis kurz vor dem Erreichen des Zieles der vernünftige Seelenteil, der Wagenlenker, der Schönheit des geliebten Jünglings gewahr wird.

Erst in diesem Moment kann das Roß von dem Lenker zurückgerissen werden, denn im Angesicht der Schönheit erinnert sich der höhere Teil der Seele an die Gesetze der göttlichen Vernunft. Es gelingt dem Führer des Gespannes, die Zügel gewaltsam an sich zu halten, so daß selbst das wilde Pferd für einen Augenblick gebändigt wird, um sich

aber sofort wieder loszureißen. Ein anhaltender Kampf zwischen der Begierde und ihrer Disziplinierung setzt ein, der sich so lange wiederholt, bis das schwarze Roß so häufig und schmerzvoll die Zügel seines Lenkers verspürt hat, daß es in seinem Begehren gebrochen wird und zuletzt beim Anblick des schönen Jünglings nicht länger Begierde, sondern nur noch Furcht empfindet. Ängstlich geworden, beschränkt es sich jetzt darauf, dem Liebbling hinterherzutrabten: »Daher es dann endlich dahin kommt, daß des Liebhabers Seele dem Liebbling verschämt und schüchtern nachgeht.«³¹

In einem eigenartigen physiologischen Vorgang, bei dem die Schönheit des Liebblings durch die Augen des Liebhabers in den Körper des schönen Liebblings zurückströmt, wird aber auch die Seele des Verehrten mit Liebe erfüllt, ohne daß er diese Liebe als solche erkennen würde oder wüßte, wem sie gilt. Auch er wünscht nun, den Liebhaber zu sehen, zu umarmen und neben ihm zu liegen. Darin wittert das schwarze Roß eine Gelegenheit zur Erreichung der eigenen Ziele:

Bei diesem Zusammenliegen nun hat das unbändige Roß des Liebhabers vieles dem Führer zu sagen und fordert für die vielen Mühen einen kleinen Genuß. Das des Liebhabers hat zwar nichts zu sagen, aber voll brünstigen unbekanntem Verlangens umarmt es den Liebhaber und küßt ihn und liebkost ihn als den besten Freund und, wenn sie zusammen liegen, wäre es wohl geneigt, sich nicht zu weigern, ihn an seinem Teile gefällig zu sein, wenn er es zu erlangen wünschte.³²

Gegen die Willfähigkeit des animalischen Seelenteils des Knaben sträuben sich aber die besseren und vernünftigeren Teile seiner Seele, so daß diese zuletzt in Liebbling wie Liebhaber den Sieg davontragen. Liebhaber und Liebbling können nun in gegenseitiger Freundschaft ein Leben führen, das der gemeinsamen Liebe zur Weisheit gewidmet ist.

Platons Metapher vom Wagengespann und seinen Zügeln ist so stark, daß sie, auch ohne direkt aufgerufen zu werden, das Sprechen über Seele und ihre Begierden bestimmt und sich im Sinne einer Metaphorologie in den unterschiedlichsten Texten aufspüren ließe.³³ So findet sich in einer der moralphilosophischen Schriften des Florentiner Kanzlers Leonardo Bruni von ca. 1440 ein deutlicher Verweis auf das Bild des Seelenwagens und seine Lenkung, wenn er dort versucht, das Wesen der Tugend als einen Habitus zu erklären, dessen Erlangung der Zurichtung eines Pferdes vergleichbar sei.³⁴ Auch Erasmus von Rotterdam wird wichtige Elemente der platonischen Seelenmetaphorik für seine Darlegung der Rolle der Affekte in den unterschiedlichen philosophischen Systemen nutzen. Angeregt durch den Sinnspruch »Eile mit Weile« und das entsprechende Emblem seines venezianischen Verlegers Aldus Manutius leitet Erasmus seine Ausführungen zum Umgang mit den Affekten mit einem Hinweis auf die platonische Vorstellung der dreigeteilten Seele ein:

Zweitens könnte man das Sprichwort [festina lente] als Mahnung verstehen, die psychischen Affekte mit den Zügeln der Vernunft zu bändigen. Platon unterscheidet bekanntlich an der menschlichen Seele drei Teile, die Vernunft, das Muthafte und das Begehren und er sieht es als Ziel der Philosophie an, die Affekte der Vernunft

gleich einem König unterzuordnen; denn seiner Meinung nach hat sie aus eben diesem Grund ihren Sitz im Gehirn, also gleichsam in der Herrscherburg.³⁵

Ähnlich wie Bruni versteht auch Erasmus die unteren Seelenteile explizit als Affekte. Diese Annahme wird durch den platonischen Dialog sowie durch entsprechende Passagen in der ›Politeia‹ zwar nahegelegt, dort aber nicht eindeutig ausgesprochen.³⁶ Erst die Ausdifferenzierung der Psychologie insbesondere durch Aristoteles, dessen Theorie einer ethischen Mitte die christliche Ethik maßgeblich prägen sollte, und durch die Stoa, die die Affekte bekämpfte, konnte rückwirkend eine solche Lektüre ermöglichen.³⁷

Auch die Florentiner Büste muß in diesen Kontext einer Beschäftigung mit der platonischen Seelenmetapher gestellt werden.³⁸ Ausschlaggebend für ihre Anfertigung dürfte der bereits erwähnte antike Cameo gewesen sein, dessen Bildmotiv auf den Text zu verweisen schien.³⁹ Der Stein ist in einer Vielzahl von Kopien aus dem 15. Jahrhundert überliefert, die die anhaltende Faszination für das Motiv belegen.⁴⁰ Dabei ist es vorstellbar, daß der antike Prototyp anders als die Bronzeplaketten tatsächlich ein weißes und ein schwarzes Pferd zeigte.⁴¹ Das gesteigerte Interesse an der Seelenmetapher und ihrer vermeintlichen Darstellung trifft in Florenz um die Mitte des 15. Jahrhunderts mit den philosophischen Überlegungen des Marsilio Ficino zusammen, in dessen Theorie die Seele erneut zum Mittelpunkt der Philosophie gemacht und ihre Auratisierung und Spiritualisierung betrieben wird.⁴² Fincinos Übersetzung und Kommentierung des platonischen ›Phaidros‹ liegen zwar erst 1484 vor, aber eine Auseinandersetzung mit den hier relevanten Passagen des Textes und der genannten Metaphorik läßt sich in seinen philosophischen Abhandlungen und seinen Briefen schon wesentlich früher nachweisen.⁴³ Aber auch der Florentiner Kanzler Leonardo Bruni hat in seinen Schriften mehrfach auf die platonische Metapher Bezug genommen.⁴⁴

Dabei stellt die Büste gerade keine Illustration des platonischen Textes dar. Vielmehr zeigt sich in ihr ein souveräner Umgang mit bestimmten Elementen des Textes, die mit spezifisch künstlerischen Mitteln für die eigenen Zwecke genutzt werden. Die Aneignung der Seelenmetapher hat aber entscheidende Folgen für das Verständnis des gesamten Bildnisses, denn das Kopfbild des Jünglings und das platonische Seelenbild werden miteinander in einen Zusammenhang gebracht und müssen aufeinander bezogen werden. Indem der Künstler ein Körperbild zeigt, auf dem zugleich ein Bild der Seele sichtbar wird, erhebt er die Behauptung, beides, Körper wie Seele, darstellen zu können, wenn auch in unterschiedlichen Medien. Während das Bild des Körpers als mimetisch dreidimensionale Figur gezeigt wird, bleibt der Seele die allegorische Repräsentation im Relief vorbehalten. Die Dichotomie von Körper und Seele, die ja meist als eine Beziehung von Innen und Außen gedacht wird,⁴⁵ wird also in zwei verschiedenen Modi der Darstellung, die auf unterschiedliche Zeichenverwendungen basieren, zur Anschauung gebracht. Die Undarstellbarkeit des Inneren wie der Seele wird in der Allegorie aufgehoben. Die Büste unterwandert und akzentuiert darin den grundlegenden Einwand gegen das Porträt als einer Gattung, gegen die vorgebracht wurde, daß sie die Seele nicht zeigen könne.⁴⁶ Die behauptete Differenz von Innen und Außen wird dabei durch die

unterschiedlichen Darstellungsmodi in Sichtbarkeit überführt und als Dichotomie durch die Form der Büste, die in ihrem Inneren hohl ist und insofern auf die Absenz der Seele verweist, nochmals bekräftigt.⁴⁷ Die für die westliche Kultur dominante Vorstellung einer Trennung des Menschen in Innen und Außen findet in der Florentiner Büste einen greifbaren Ausdruck.

Dabei zeigt die auf das undarstellbare Innere verweisende Plakette mit dem Bild der Seele als einem fahrenden Wagengespann jene Eigenschaft der *anima*, die als deren grundlegendste Funktion gilt, denn jenseits aller übrigen Zuschreibungen gilt die Seele als der ›motor‹ des Körpers. Die Bewegung des Wagens, der auf der Plakette von den zwei unterschiedlichen Pferden gezogen wird, deren Mähnen im Fahrtwind wehen, muß als die in Bewegung befindliche Seele des Jünglings verstanden werden. Weil sich das eine der beiden Pferde aufbäumt, so daß seine Zügel für einen Moment durchhängen, deutet sich eine Differenz zwischen beiden Tieren an, die im Rahmen des platonischen Textes als Kampf und Divergenz der unterschiedlichen Seelenteile zu verstehen ist.

Während die Seele auf der Plakette über dem Herzen in starker Bewegung dargestellt wird, ist die Mimik als Ausdruck der Emotion auf dem Gesicht des Jünglings deutlich zurückgenommen. Sein Gesicht ist fast unbewegt, Stirn, Wangen und Mundpartie sind vollkommen glatt. Seinen Kopf hat er ruhig und nachdenklich nach unten gesenkt. Durch diesen niedergeschlagenen Blick scheint es, als würde er über die ungewisse Fahrt seiner Seele reflektieren. Allein die wilden Wirbel seiner Haare zeugen davon, daß der Widerstreit zwischen den verschiedenen Teilen seiner Seele auch seinen Körper in Spannung versetzt.⁴⁸ Wie die sich bekämpfenden ›Begehungen‹ der Seele tritt dabei das Gesicht als ein Ort in Erscheinung, der der Kontrolle der *ratio* untersteht. Während der Konflikt im Inneren der Brust noch nicht endgültig entschieden ist, bleibt das Gesicht unbewegt. Vielmehr steht es unter der Kontrolle einer Affektregulierung, der nur die dem Willen unzugänglichen Haare widerstehen. Die mögliche rationale Beherrschung der Emotionen wird in der Büste durch die veranschaulichte Kontrolle des mimischen Ausdrucks sichtbar gemacht. Gerade in seiner mimischen Zurückgenommenheit spiegelt sich also die innere Gefäßtheit seiner Seele. Insofern reagiert die Büste unter Ausnutzung der skulpturalen Möglichkeiten auch auf eine der Grundschwierigkeiten der noch jungen Gattung des Porträts.

Daß der Umgang mit den Affekten oder Bewegungen der Seele das beherrschende Thema der Figur sein dürfte, wird durch die zwei Adern unterstrichen, die signifikant auf der Stirne des Jüngling hervortreten. Sie geben zu erkennen, daß der dargestellte Körper von Blut durchpulst wird. Sie müssen daher aber auch als Zeichen oder Hinweis auf den *spiritus* verstanden werden, der im Blut enthalten und als vermittelnde Substanz für die Entstehung und die körperlichen Folgen der Affekte verantwortlich ist. Was den Körper des Jünglings durchläuft, sind also nicht nur die Ströme des Blutes, sondern mit diesem auch jener feine Stoff, der von der Wärme des Herzens aus dem feinsten Teil des Blutes erzeugt wird und zwischen Körper und Seele vermittelt.⁴⁹ Daher erscheint es bedeutsam, daß die Adern gerade an der Stirn und damit dort hervortreten, wo der rationale Seelenteil, der die Impulse der niedrigen und animalischeren *anima* zu regulieren

hat, seinen Sitz hat. Anschaulich führt der Künstler damit die Möglichkeit affektiver Bewegung der Figur vor Augen, die als potentielle vorgeführt, aber nicht verwirklicht wird.

Das Erlernen eines Umgangs mit den Begierden und der Regulierung der Affekte zeigt sich in der Büste auch als ein Teil der männlichen Adoleszenz, da das Wissen um das sinnliche Begehren und seine Beherrschbarkeit wesentlich zur männlichen Erziehung gehört. Entsprechend hat etwa Ficino seiner frühesten Schrift *De Voluptate* von 1457 Überlegungen vorangestellt, in welcher Weise der (männliche) Heranwachsende mit einer Philosophie der Begierden konfrontiert werden sollte.⁵⁰

Allerdings ist die Frage, welches der beiden Rosse die Oberhand gewinnen wird, für den Jüngling noch nicht abgeschlossen. Dieser offene Ausgang stellt ein Moment dar, in dem die wesentliche Spannung und die Qualität des Werkes liegen dürften. Nach der Theorie der Affektübertragung, wie sie von Kunsttheoretikern wie Leonardo und Alberti aus der Kenntnis der künstlerischen Praxis heraus entwickelt wurde, muß auch der Betrachter von diesen seelischen Bewegungen bewegt werden. Während der Jüngling sie selbst nicht sehen kann, bietet sich dem Betrachter die Plakette mit dem Seelenwagen vollständig dar, so daß auch er sich Rechenschaft über die Vorgänge in seiner Seele ablegen muß. Auch er sieht sich aufgefordert, seine Seele und ihr Begehren zu erkunden. Dies um so mehr, als er sich in diesem Augenblick der begehrenswerten Schönheit des Jünglings gegenüber sieht, dessen spezifische Erotik gerade aus dem Kampf zwischen Sinnlichkeit und Vernunft resultiert.

Folgt man dem platonischen Text, so beginnt die Liebe und damit der Kampf zwischen den Seelenteilen erst durch den Blick des Liebhabers.⁵¹ Denn in jener eigenartigen physiologischen Vorstellung, wie sie sich bei Platon und Ficino genauso wie in zahlreichen medizinischen Traktaten skizziert findet, tritt mit dem Blick des Liebhabers der *spiritus* als der feinste Teil des Blutes aus seinen Augen aus und dringt in den Körper seines Liebblings ein. Erst durch diesen seinen Körper penetrierenden »Blutblick« verspürt er in sich die Gefühle von Liebe und Begehren und damit auch deren Widerstreit mit den rationalen Teilen der Seele. Angesichts der Schönheit des Jünglings ist es also der Blick des Betrachters, der Liebe im Jüngling erzeugt, indem er dessen eigene Schönheit in ihn zurückspiegelt. Denkt man sich einen reiferen männlichen Betrachter, wie dies für einen Auftraggeber keine Seltenheit wäre, so ist er es, der sein Begehren gegenüber dem Jüngling zu disziplinieren hat. Diese Disziplinierung ist aber paradoxerweise allein im Angesicht der begehrenswerten Schönheit möglich. Eine gewisse Brisanz mußte diese Konstruktion im Florenz des 15. Jahrhunderts dadurch erfahren, daß gleichgeschlechtliche sexuelle Beziehungen zwischen Männern und Knaben dort zu den weit verbreiteten, aber auch umstrittenen und diffamierten Praktiken gehörten.⁵² Die Büste ist insofern als eine männliche Antwort auf die an liebetheoretische Konzeptionen anknüpfenden Porträts schöner und begehrenswerter Frauen zu verstehen, wie sie im Quattro- und Cinquecento verstärkt entstanden sind.⁵³

Als Kopfbild und als Gesicht operiert die Florentiner Büste in komplexester Form mit den Emotionen ihrer Betrachter. Sie zeigt und weckt in ihm Begierden, zu deren Zähmung sie zugleich wieder auffordert. In einer durchdachten Nutzung ihrer media-

len Bedingungen demonstriert sie aber auch die Problematik der Darstellung von Affekt und Seele im Porträt. Ihren ästhetischen Reiz kann sie entwickeln, weil Sinnlichkeit und *ratio* durch sie und in ihr immer wieder neu gegeneinander ausgespielt werden. Dieses Spiel soll durch sie in Gang gesetzt und gehalten, nicht aber zum Abschluß gebracht werden. Kunst zeigt sich in der Florentiner Büste als Arbeit mit und an den Emotionen. Sie besteht in einem Spiel, das in seiner grundsätzlichen Sinnlichkeit gerade jenseits einer Disziplinierung der Gefühle liegt.

Anmerkungen

- 1 Zu einer Philosophie des Gesicht bzw. Antlitzes sind vor allem die Arbeiten von Lévinas zu nennen, so etwa Lévinas, Emmanuel: *Die Spur des Anderen. Untersuchungen zur Phänomenologie und Sozialphilosophie*. 3. Aufl. Freiburg, München 1998, S. 198. Das Gesicht in biologischer Hinsicht behandelt Cole, Jonathan: *Über das Gesicht. Naturgeschichte des Gesichts und unnatürliche Geschichte derer, die es verloren haben*. München 1999 (1. Aufl. 1998). Einen Überblick über das kulturwissenschaftliche Interesse am Gesicht bietet: *Gazetta. Literatur, Beaux-arts, Filosofia* (Organ der ProLitteris, der Schweizerischen Urheberrechtsgesellschaft für Literatur und bildende Kunst) Nr. 2, 2000. Eine Kritik des Gesichtes entwerfen Deleuze, Gilles u. Guattari, Félix: *Die Erschaffung des Gesichts*. In: *Dies. Tausend Plateaus*. Berlin 1992, S. 233-235. Vgl. dazu Suthor, Nicola: *Gilles Deleuze – Félix Guattari: Das Gesicht ist Politik* (1980). In: *Porträt. Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren*. Hg. v. Rudolf Preimesberger, Hannah Baader, Nicola Suthor. Berlin 1999, S. 464-477.
- 2 Vgl. Cole 1999, S. 63ff. und Ekman, Paul: *Darwin and Facial Expression: A Century of Research in Review*. New York 1973; ders.: *Are There Basic Emotions*. In: *Psychological Review*, 99, 1992, S. 550-553. Manche Ausdrücke gelten allgemein als erlernt und kulturell determiniert, andere Gesichtsausdrücke mitsamt den ihnen zugrundeliegenden Gefühlen als universell und damit im Darwin'schen Sinn als angeboren. Schon bei der Frage, welche Emotionen aber als grundlegend gelten können, herrscht allerdings kaum Einigkeit.
- 3 Cole 1999, S. 202-208, 256.
- 4 »Das Gesicht entwickelte sich, um gesehen zu werden.« Cole 1999, S. 74. In diesem Zusammenhang ist es interessant, daß sich die Mimik des Säuglings im Vergleich zu der Motorik seiner anderen Körperteile bereits sehr früh entwickelt; Cole 1999, S. 112.
- 5 Vgl. Anm. 1.
- 6 Daß Abschriften von Leonardos Manuskript unter den Künstlern kursierten, auch wenn sie nicht gedruckt vorlagen, belegen unter anderem einige Bemerkung in Galileis *Dialogo sopra i massimi sistemi*, wo es heißt: »[...] altri possegono tutti i precetti del Vinci, e non saprebber poi dipingereuno sgabello.« Vgl. Carlo Pedretti's Einleitung zu da Vinci, Leonardo: *Libro di Pittura. Codice Urbinate lat. 1270 nella Bibliotheca Apostolica Vaticana*. Hg. v. Carlo Pedretti. Bd. I Florenz 1995 (Bibliotheca della Scienza italiana; Bd. IX), S. 43.

- 7 »Quel movimento ch'è finto essere apropiato a l'accidente mentale, ch'è nella figura, debb'essere fatto di gran prontitudine, e che mostri in quella grande affezione e fervore; se non che tal figura sarà detta due volte morta, com'è morta perché essa è finta, e morta un'altra volta quand'essa non dimostra moto né di mente né di corpo.« Leonardo 1995, Bd. II, [297], S. 263 f.
- 8 »Darauf beobachtet und bemerkt man sich mit flüchtigen Strichen die Stellungen der Leute bei ihren verschiedenen Gemütszuständen, aber ohne daß sie gewahr werden, wie du sie beobachtest. Denn wenn sie gewahr werden, daß sie beobachtet sind, so beschäftigt sich ihr Geist mit dir und läßt von der Unbändigkeit der Aktion, von der er zuvor ganz eingenommen war, ab; wie z. B., wenn zwei mit einander streiten, [...]. Dazu könntest Du sie nicht bringen, wenn Du sie den Zornmut wolltest vorstellen lassen, oder auch andere Zustände wie Lachen, Weinen, Schmerz, Bewunderung, Furcht und dergleichen mehr. [...] Trage also darum gern ein kleines Büchlein bei dir, mit Blättern, die mit Knochenmehl präpariert sind, und notiere dir derlei Bewegung in der Eile mit dem Silberstift, und ebenso notierst du dir die Stellung der Umstehenden und ihre Gruppierung [...]« Leonardo 1995, Bd. I, [179], S. 219 und da Vinci, Leonardo: Das Buch von der Malerei nach dem Codex Vaticanus 1270. Hg. v. Heinrich Ludwig. Wien 1882, Nr. 228, S. 128. Zur Aneignung dieser Stelle durch die französischen Kunsttheoretiker vgl. Kirchner, Thomas: L'Expression des passions. Ausdruck als Darstellungsproblem in der französischen Kunst und Kunsttheorie des 17. und 18. Jahrhunderts. Mainz 1991 (Berliner Schriften zur Kunst; Bd. 1), S. 49, Anm. 90 und S. 200 ff.
- 9 »E questo t'insegnerà comporre le istorie: e quando hai pieno il tuo libro, mettilo in parte e serbarlo alli tuoi propositi, e repigliarene un altro, e fanne il simile; e questa sarà cosa utilissima al modo del tuo comporre, del quale io ne farò un libro particolare, che seguirà dopo la cognizione delle figure e membra in particolare; e varietà delle loro gionture.« Leonardo 1995, Bd. I, [179], S. 219.
- 10 Zu diesem Aspekt des Bildkonzeptes siehe Preimesberger, Rudolf: Tragische Motive in Raffaels Transfiguration. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 50, 1987, S. 89-113.
- 11 So etwa Leonardo 1995, Bd. II, [368] S. 288. An anderer Stelle empfiehlt er, sich in der Körpersprache an den Stummen zu orientieren. Zur Rolle der Affekte in der Rhetorik vgl. zusammenfassend Wisse, J./Schmidt J./Martin, B. u. a.: s. v. Affektenlehre. In: HWRh, Bd. 1 Tübingen 1991, Sp. 209-253. Zur Anwendung in der bildenden Kunst: Barash, Moshe: Der Ausdruck in der italienischen Kunsttheorie der Renaissance. In: Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft, 12, 1967, S. 33-69, insb. S. 41 (ohne daß der Entgegensetzung zum Mittelalter zugestimmt werden könnte); grundlegend Preimesberger 1987; Reißer, Ulrich: Physiognomik und Ausdruckstheorie der Renaissance. Der Einfluß charakteriologischer Lehren auf Kunst und Kunsttheorie des 15. und 16. Jahrhunderts. München 1997; zur Verbindung von Kunsttheorie und Rhetorik statt vieler: Patz, Kristine: Zum Begriff der ›Historia‹ in L. B. Albertis *De Pictura*. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 49, 1986, S. 269-287.
- 12 Erst Lodovico Dolce wird unter Berufung auf Horaz entsprechende Gefühle auf Seiten des Künstlers verlangen: »Né può muovere il pittore, se prima nel fare delle figure non sente nel suo animo quelle passioni, o diaciamo affetti, che vuole imprimere in quello d'altrui. Onde dice il tanto volte allegato Orazio: »se voi che io piang, è mestiero che tu avanti ti dolga teco.« Dolce, Lodovico: Dialogo della Pittura intitolato L'Aretino. Vene-

- zia 1558. In: Trattati d'arte del Cinquecento fra Manierismo e Controriforma. Hg. v. Paola Barocchi. Bd. I Bari 1960, S. 141-206; hier S. 186.
- 13 »Per divozione del Santo, di cui portava il nome, volle ritrarre in marmo S. Lorenzo in atto di essere abbrugiato nudo sopra la graticcia, e per rappresentare adeguatamente nella faccia del Santo il dolore del Martirio, e l'effetto, che far doveva il fuoco nelle di lui carni, si pose egli medesimo con una gamba, e coscia nuda presso la bragia accesa, per cui venendo a provare in se il Martirio del Santo, ritraeva poi col lapis alla vista di uno Specchio i dolorosi moti della sua faccia [...]« Bernini, Domenico: Vita del Cavalier Gio. Lorenzo Bernino (1713). München 1988, S. 15. Zur Affektdarstellung im 17. Jahrhundert allgemein siehe Kirchner 1991; zu Berninis Laurentius siehe die Magisterarbeit von Haiko Damm, Freie Universität Berlin 2000.
 - 14 Dieses »psychologische« Wissen wird zu der häufig konstatierten veränderten sozialen Stellung der Künstler sicherlich beitragen.
 - 15 »Ein guter Maler hat zwei Hauptsachen zu malen, nämlich den Menschen und die Absichten seiner Seele. Das erstere ist leicht, das zweite schwer.« Leonardo 1995, Bd. I, [180], S. 219. Vgl auch: »Li moti e attitudini delle figure vogliono dimostrare il proprio accidente mentale de l'operatore di tali moti in modo che nissuna altra cosa possino significare.« [298], S. 264; sowie etwa auch [285], [286] etc. Der Gesamteindruck einer Figur wird von Leonardo als *aria* bezeichnet.
 - 16 So etwa in einem der wichtigsten moralphilosophischen Traktate des frühen Quattrocento, der sich im übrigen auch ausführlich mit der Frage nach der philosophischen Bedeutung und Bewertung der Emotionen auseinandersetzt. Vgl. Bruni, Leonardo: Isagogicon Moralis Discipline. In: Ders.: Opere Letterarie e Politiche. Hg. v. Paolo Viti. Turin 1996, S. 200-241, hier: S. 216-18. Eine ausführliche Darlegung des Habitusbegriffes findet sich in der Nikomachischen Ethik des Aristoteles. Philosophische Schriften Bd. 3. Übers. v. Eugen Rolfes, bearbeitet v. Günther Bien. Darmstadt 1995, 1105b 19, S. 33 f. Zu Aristoteles Einschätzung der Passionen vgl. Jacobi, Klaus: Aristoteles über den rechten Umgang mit Gefühlen. In: Pathos, Affekt, Gefühl. Philosophische Beiträge. Hg. v. Ingrid Craemer-Ruegenberg. München 1981, S. 21-52.
 - 17 Die Zuschreibung an Donatello bei Janson, H. W.: The Sculpture of Donatello. Princeton 1963, S. 141-143, der sie in die vierziger Jahre datiert; Freedman, Luba: Donatello's Bust of a Youth and the Ficino Canon of Proportions. Il ritratto e la Memoria. Hg. v. Augusto Gentili. Bd. I 1989, S. 113-132; Avery, Charles: Donatello. Catalogo completo. Florenz 1991, Kat. Nr. 62, S. 126; gegen Donatello argumentierte zuletzt aber Rosenauer, Artur: Donatello. Mailand 1993, Kat. Nr. 87, S. 315-316.
 - 18 Zu Donatello als Meister der Affektdarstellung siehe Reißer 1997, S. 118.
 - 19 Rosenauer 1993, Kat. Nr. 87, S. 315 f.
 - 20 Die Figur wird im Inventar von 1560 erwähnt als: »Una testa con parte del busto et co'capelli e nel petto una medaglia entrove Febo sul carro.« Kat. Nr. 638, Ausst. Kat. Firenze e la Toscana die Medici nell'Europa del Cinquecento. Teil III: Palazzo Vecchio: committenza e collezionismo mediceo 1537-1610. Florenz 1980, S. 312-313.
 - 21 Panofsky, Erwin: Die Renaissance der Europäischen Kunst. Frankfurt/M. 1990 (1. Aufl. 1960), S. 196.
 - 22 Wittkower, Rudolf: A Symbol of Platonic Love in a Portrait Bust by Donatello. In: Journal of the Warburg Institute, 1, 1937, S. 260-261; Chastel, André: Le jeune Homme au

- cammée platonicien du Bargello. In: Proportioni, III, 1950, S. 73; Lavin, Irving: On the Sources and Meaning of the Renaissance Portrait Bust. In: Art Quaterly, 33, 1970, S. 207-266; Panofsky 1990, S. 196; Freedmann 1989, S. 113 ff.
- 23 Es handelt sich hierbei um eine Teilübersetzung, die den ersten Abschnitt des ›Phaidros‹ einschließlich der hier relevanten Passagen umfaßt. Vgl. Hankins, James: Plato in the Italian Renaissance. Leiden u. a. 1990, Bd. 1, S. 67 ff. u. Bd. 2, S. 396 ff.
- 24 Marshall, Peter: Nicholas Oresme's *Questiones Super Libros Aristotelis de Anima*: A Critical Edition with Introduction and Commentary. PhD Cornell University. Ann Arbor 1980, S. 22.
- 25 Platon: Phaedo Interprete Henrico Aristippo. Hg. v. Lorenzo Minio-Paluello. Plato Latinus. Bd. II London 1950.
- 26 Ficino, Marsilio: In Pheadrum Commentaria et Argumenta (1576). In: Opera. Bd. II Turin 1962, S. 359-382. Diese Übersetzung lehnt sich, so weit möglich, an die unvollständige Übertragung Brunis an. Vgl. Hankins 1990, Bd. 2, S. 472.
- 27 Vgl. Platon: Werke. Hg. v. Günther Eigler. 2. Aufl. Darmstadt 1990. Bd. 5: Phaidros, 257c, S. 113 (im folgenden zitiert als Platon 1990a).
- 28 Platon: Werke. Hg. v. Günther Eigler. 2. Aufl. Darmstadt 1990. Bd. 4: Politeia, 612a, S. 845.
- 29 Platon 1990a, 246a, S. 71.
- 30 Platon 1990a, 253c-e, S. 99-101.
- 31 Platon 1990a, 254d, S. 103.
- 32 Platon 1990a, 255e-256a, S. 107.
- 33 Blumenberg, Hans: Elemente einer Metaphorologie. In: Archiv für Begriffsgeschichte, Bd. 6 1960, S. 197 ff.
- 34 »Alle Tugend ist eine andauernde Disposition der Seele, was im Allgemeinen ein Habitus genannt wird. So wissen wir zum Beispiel, daß Pferde von der Natur so geschaffen werden, daß sie in der Lage sind zu galoppieren, Wettkämpfe auszufechten und einen Ritter zu tragen. Diese Manöver können sie aber nicht vollkommen ausüben, wenn sie nicht zuerst gebrochen werden [...].« Bruni 1996, Isagoge, S. 216-218 [Übers. H. B.].
- 35 Er fährt fort: »Die Peripatetiker mit Aristoteles an der Spitze halten die Affekte, d. h. die psychischen Triebkräfte, für einen naturgegebenen Ansporn zur Verwirklichung der Tugenden. Dieser Auffassung widersprechen jedoch die Stoiker, namentlich Seneca in den Büchern über den Zorn, die dem Nero gewidmet sind. Sie glauben nämlich, daß die Affekte der Tugend in keiner Weise förderlich, sondern höchstens abträglich sind, doch können auch sie nicht leugnen, daß selbst in der Seele ihres imaginären Weisen zumindest im Ansatz Affekte vorhanden sind, die der Vernunft vorgreifen und die sich nicht restlos ausmerzen lassen; doch die Vernunft hält sie in Schranken und verhindert, daß man ihnen nachgibt. [...] Man könnte also mit gewisser Berechtigung die ungestümen psychischen Triebe als Delphin, die mäßigende Vernunft als Anker betrachten [...]. Manche sind ja so veranlagt, daß sie immer einen Ansporn, andere wieder so, daß sie Zügel nötig haben. Darum haben die Alten recht getan, den Anker mit dem Delphin zu umwinden, weil man das eine mit dem anderen so harmonisch verbinden muß, daß jene geistige Haltung entsteht, die nach Platon das Ergebnis von Musik und Eurhythmie ist, wenn man beides gemeinsam übt.« (»Alter usurpandi modi fuerit, cum admonebimus adfectus animi rationis velut habenis reprimendos esse. Siquidem Plato animum hominis

- in treis partitus parteis, rationem iracundiam concupiscentiam, in hoc philosophiae summam sitam esse putat, si affectus pareant rationi non aliter quam regi, cui quidem ob id ipsum sedem in cerebro velut in arce datam existimabat. Peripatetici, quorum signifer Aristoteles, affectus, qui sunt animorum impetus quidam, ceu stimulos quosdam a natura datos existimant, quibus ad virtutis usum excitemur, quandam reclamantibus Stoicis et nominatim Seneca in libris quos ad Neronem scripsit de Ira. Putant enim affectus huiusmodi non modo nihil conducere ad virtutem, verum etiam officere; quanquam ne isti quidem inficias eunt in animo sapientis illius, quem imaginantur, relinqui primos impetus antevertere solitos rationi, quos funditus extirpare non queas; verum ii, ne consequatur assensio, protinus a ratione reiiciuntur. [...] Proinde recte veteres illi a delphino ancorma complecti voluerunt, quod oporteat alterum altero temperari et uterumque cum altero coniungi, quo videlicet eiusmodi quidam animi habitus existat, qualem Plato conflare putat ex musica gymnasticaque, si pariter exercentur.» Erasmus von Rotterdam: Adagiorum Chiliades (Adagia selecta). In: Ausgewählte Schriften. Lateinisch und Deutsch. Hg. v. Werner Welzig. 2. Aufl. Darmstadt 1990, Bd. 7, II 1, 1, S. 509.
- 36 Platon 1990a, 439d-441d, S. 343-349 sowie die vergleichbare Seelenmetapher, 588c-589b, S. 779-781; siehe auch Michael Hauskeller: Geschichte der Ethik. Antike. München 1997, S. 67-69.
- 37 Je nach der philosophischen Bewertung der Affekte kann ihre Zuordnung zu den verschiedenen Seelenvermögen (d. h. entweder dem *appetitivus sensitivus* oder dem *appetitivus intellectivus* als den beiden Vermögen der *vis appetitiva*) schwanken. Vgl. zur Mühlen, Karl-Heinz: Die Affektenlehre im Spätmittelalter und in der Reformationszeit. In: Archiv für Begriffsgeschichte, Bd. 35 1992, S. 93-114. Diese unterschiedliche Einordnung der Affekte kann auch zu unterschiedlichen Ausdeutungen der platonischen Seelenmetapher führen.
- 38 Zu einer grundsätzlichen Kritik an neoplatonischen Deutungsmustern siehe Bredekamp, Horst: Götterdämmerung des Neoplatonismus. In: Die Lesbarkeit der Kunst. Zur Geistes-Gegenwart der Ikonologie. Hg. v. Andreas Beyer. Berlin 1992, S. 75-83.
- 39 Möglicherweise war der auslösende Faktor auch eine Kopie des Cameo, vgl. Freedmann 1989, S. 121.
- 40 Panofsky 1990, S. 196. Zu den verschiedenen Kopien Freedman 1993, S. 118, Anm. 27 und 121. Ein ähnliches Interesse an antiken Cameen zeigt sich bei zeitgleich entstandenen Medaillons im Hof des Palazzo Medici; vgl. Wester, Ursula/Simon, Erika: Die Reliefmedaillons im Hofe des Palazzo Medici zu Florenz, Teil I u. II. In: Jahrbuch der Berliner Museen, 7, 1965, S. 15-91. Zu dem Motiv in Rosselinos Grabkapelle des Kardinals von Portugal siehe Hansmann, Martina: Die Kapelle des Kardinals von Portugal in San Miniato al Monte. Ein dynastisches Grabmonument aus der Zeit Piero de' Medici. In: Piero de' Medici »Il Gottoso« (1416-1469). Kunst im Dienst der Mediceer. Hg. v. Andreas Beyer und Bruce Boucher. Berlin 1993, S. 291- 316; hier S. 298.
- 41 Wester/Simon 1965, S. 69. Ein Cameo, der sich heute im Museo di Capodimonte befindet, zeigt allerdings beide Pferde weiß.
- 42 »Diese [die Seele] ist das größte aller Wunder der Natur. Alle anderen Dinge unterhalb Gottes stellen immer ein einzelnes Wesen dar, aber die Seele ist alle Dinge auf einmal. [...] Deshalb darf man sie mit Recht den Mittelpunkt der Natur nennen, das Mittelglied aller Dinge, die Reihe der Welt, das Gesicht von allem, das Band und Bindeglied des

- Universums.« Ficino 1576, Bd. II, S. 121, zit. n. Kristeller, Paul Oskar: Renaissance und Humanismus. Bd. I. München 1974, S. 185 und ders.: Die Philosophie des Marsilio Ficino. Frankfurt/M. 1972. Zur Bedeutung der Seele in der scholastischen Philosophie siehe: Knebel, Sven: Scientia de Anima: Die Seele in der Scholastik. In: Die Seele. Ihre Geschichte im Abendland. Hg. v. Gerd Jüttemann u. a. Weinheim 1991, S. 123-141; bes. S. 123.
- 43 Neben dem Kommentar zum Phaidros, dessen Entstehung als *argumenta* sehr wahrscheinlich noch in die frühen sechziger Jahre zu datieren ist, findet sich eine Erwähnung der Passage auch in der Schrift *De voluptate* von 1457. Ficino 1962, S. 359-382 und S. 987. Allen und Freedman haben außerdem auf einen Brief Ficinos hingewiesen, den dieser 1457 an Antonio degli Agli geschrieben hat, wo es heißt: »er [Platon] sagt im Phaedrus, daß nur die Seele des Philosophen sich Flügel zurückerwirbt.« The Letters of Marsilio Ficino. London 1975-99, Bd. I, S. 43. Siehe auch Allen, Michael J. B.: Marsilio Ficino and the Phaedran Charioteer. Berkley 1981, S. 98 sowie Freedman 1993. Auch Pandolfini nutzt 1457 den Text des Phaedrus, um den städtischen Charakter des Philosophierens zu betonen; vgl. Garin: Eugenio: La cultura filosofica del rinascimento italiano. Ricerche e documenti. Mailand 1994 (1. Aufl. 1961), S. 61.
- 44 Daß Bruni die Seelenmetapher nicht nur in der *Isagoge* (s. Anm. 34), sondern auch in seiner Schrift *De interpretatione recta* erwähnt, ist der Forschung bisher entgangen. Dem Problem der Zuordnung der Büste zu einem bestimmten intellektuellen Umfeld soll an anderer Stelle weiter nachgegangen werden.
- 45 Zu diesem problematischen Verhältnis von Innen und Außen in der Geschichte der abendländischen Philosophie, insbesondere aber bei Platon und Augustinus, vgl. Taylor, Charles: Quellen des Selbst. Die Entstehung der neuzeitlichen Identität. 3. Aufl. Frankfurt/M. 1999, S. 207-261.
- 46 Vgl. Preimesberger, Rudolf: Xenophon: Seelenmalerei bei Sokrates. In: Preimesberger u. a. (Hg.) 1999, S. 80-89 und Baader, Hannah: Marcus Tullius Cicero. Der Körper als ein Gefäß der Seele. Transformationen einer Metapher. In: Preimesberger u. a. (Hg.) 1999, S. 91-95. Es handelt sich hier um eine spezifisch skulpturale Antwort auf die Problematik des Porträts.
- 47 Es zeigt sich eine konzeptionelle Nähe zu zeitgenössischen Kopf- oder Büstenreliquiaren, die in ihrem Inneren Reliquien enthielten und insofern ähnlich mit der Entgegensetzung von Innen und Außen operierten; vgl. Lavin 1970, S. 212.
- 48 Daß auch das Beiwerk durch Bewegung seelische Bewegung zum Ausdruck zu bringen vermag, findet sich etwa bei Leon Battista Alberti und hat bekanntlich in Aby Warburg seinen wichtigsten Interpreten gefunden.
- 49 Zur medizinischen, maßgeblich auf Galen zurückgehenden Lehre vom *spiritus* vgl. Sonntag, Michael: Gefährte der Seele, Träger des Lebens. Die medizinische Lehre vom Spiritus im 16. Jahrhundert. In: Die Seele. Ihre Geschichte im Abendland. Hg. v. Gerd Jüttemann u. a. Weinheim 1991, S. 165-179; Walker, Daniel P.: Spiritual and daemonic magic. London 1958; Kristeller 1972, S. 98 u. S. 356, dort auch Anm. 102, wo der Autor auf die weite Verbreitung der Lehre hinweist und u. a. Alexander von Aphrodisias als mögliche Quelle nennt. Die organische Veränderung des Körpers durch den *spiritus* beschreibt Thomas von Aquin (I Sent dist. 10 qu. 1. Art. 1).
- 50 Ficino, Marsilio: *De voluptate* (1557). In: Opera. Bd. I Turin 1962, S. 1016.

- 51 Platon 1990a, 255a, S. 105.
- 52 Rocke, Michael: *Forbidden Friendship. Homosexuality and Male Culture in Renaissance Florence*. New York, Oxford 1996. Brunis Übersetzung des Phaidros läßt etwa den Versuch erkennen, die Homosexualität aus dem Text zu eliminieren; vgl. Hankins 1990, Bd. 2, S. 396. Die deutlichen homoerotischen bzw. sodomitischen Momente der Büste und ihre Einordnung in eine spezifisch florentinische Kultur, die die männliche Jugend zum Fetisch erhebt, soll an anderer Stelle untersucht werden.
- 53 Zu den weiblichen Bildnissen vgl. zusammenfassend Baader, Hannah: *Francesco Petrarca: Irdische Körper, himmlische Seelen und weibliche Schönheit*. In: Preimesberger 1999, S. 177-188 mit weiterführender Literatur. Zu den männlichen Bildnissen siehe Simons, Patricia: *Homosociality and Erotics in Italian Renaissance Portraiture*. In: *Portraiture: Facing the Subject*. Hg. v. Joanna Woodall. Manchester 1997, S. 29-51. Eine Dissertation zur Männlichkeit in der Porträtkunst der Frühen Neuzeit von Marianne Koos ist vor kurzem in Frankfurt/M. zum Abschluß gekommen.