

Originalveröffentlichung in: Hülsen-Esch, Andrea von ; Schmitt, Jean-Claude (Hrsgg.): *Methodik der Bildinterpretation = Les méthodes de l'interprétation de l'image*, 1. Teilband, Göttingen 2002, S. 157-202 (Göttinger Gespräche zur Geschichtswissenschaft ; 16,1)
Online-Veröffentlichung auf ART-Dok (2023),
DOI: <https://doi.org/10.11588/artdok.00008619>

KLAUS KRÜGER

Mimesis und Fragmentation

Körper-Bilder im Cinquecento

Mit einer Szenerie des Schauderns hebt im Buch Ezechiel jene Schilderung des 37. Kapitels an, in welcher der alttestamentarische Prophet die ihm in visionärer Schau zu teil gewordene Weissagung Gottes über das Volk Israel kundgibt: »Und des Herrn Hand kam über mich, und er führte mich hinaus im Geiste des Herrn und stellte mich auf ein weites Feld, das voller Totengebeine lag. Und er führte mich dort allenthalben herum. Und siehe, der Gebeine lagen sehr viele auf dem Feld; und siehe, sie waren ganz verdorrt.«¹ Inmitten dieses Schreckensanblicks der verdorrtten Skelette aber vernimmt Ezechiel die Stimme des Herrn, die den Toten Hoffnung verheißt. »Ihr verdorrtten Gebeine«, so spricht Gottes Stimme zu den Toten herab, »ich will euch mit Sehnen (*nervos*) umgeben und Fleisch (*carnes*) über euch wachsen lassen und euch mit Haut (*cutem*) überkleiden und will euch Odem (*spiritum*) geben, daß ihr wieder lebendig werdet [...]. Und siehe«, so fährt Ezechiel in seinem Zeugnis fort, »da rauchte es [...] und es regte sich, und die Gebeine kamen wieder zusammen, ein jegliches zu seinem Gebein. [...] und siehe, es wuchsen Sehnen (*nervi*) und Fleisch (*carnes*) darauf, und sie wurden mit Haut (*cutis*) überzogen [...]«.²

¹ Ezechiel 37, 1-2.

² Ezechiel 37, 4-8: *Ossa arida, audite verbum Domini. Haec dicit Dominus Deus ossibus his: Ecce ego intromittam in vos*

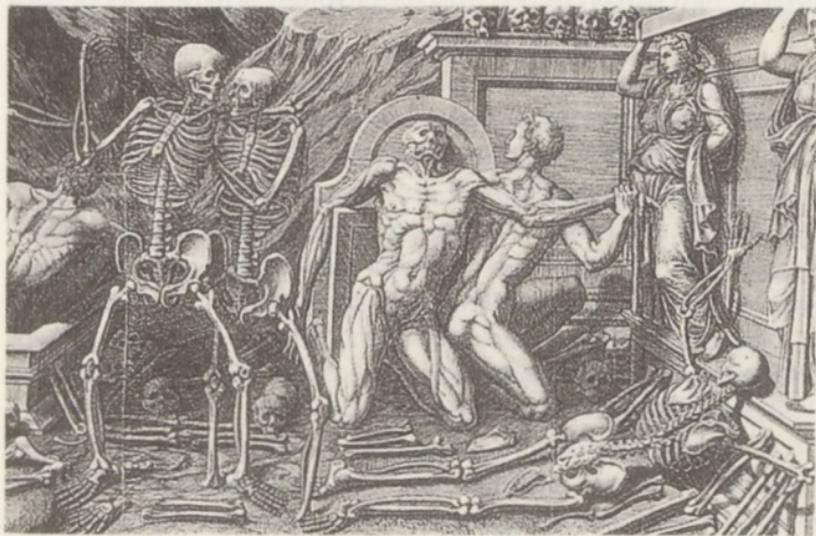
Ein Kupferstich des Giorgio Ghisi aus dem Jahr 1554 stellt uns vor Augen, was Ezechiel prophetisch als ein Hoffnungsbild der menschlichen Auferstehung schaute (Abb 1).³ Aus den inmitten von Grabmonumenten lagerten Schädeln und Knochen haben sich im Zentrum der Lokalität bereits zwei menschliche Gerippe nahezu vervollständigt und wagen nun, noch Arm in Arm gestützt, ihre ersten Schritte. Unterdessen vollziehen sich in ihrer nächsten Nähe weitergehende Metamorphosen: zu einem zwar noch kraftlos-ungelenken, doch schon ganz mit Muskeln überzogenen Körper, und sodann, an seiner Seite, zu einem geradewegs in seiner physischen Integrität wiedererstandenen Mann, der nun bereits mit Fleisch und Haut und Haaren angetan und gerade im Begriff ist, sich aus eigener Kraft und eigenem Willen aufzurichten (Abb. 2). Über der ganzen Szenerie und gewissermaßen

spiritum, et vivetis. Et dabo super vos nervos, et succrescere faciam super vos carnes, et superextendam in vobis cutem, et dabo vobis spiritum, et vivetis; et scietis quia ego Dominus. [...] factus est autem sonitus, [...] et ecce commotio; et accesserunt ossa ad ossa, unumquodque ad iuncturam suam. Et vidi, et ecce super ea nervi et carnes ascenderunt, et extenta est in eis cutis desuper [...].

- 3 *The Engravings of Giorgio Ghisi*. Introduction and entries by Suzanne Boorsch, Catalogue raisonné by Michael and R. E. Lewis (Kat. Ausst. New York, The Metropolitan Museum of Art), New York u.a. 1985, Nr. 15; *The Illustrated Bartsch*, Bd. 31, New York 1986, Nr. 145-148; Paolo Bellini, *L'Opera incisa di Giorgio Ghisi*, Bassano del Grappa 1998, Nr. 24. Vgl. Zuletzt: Barbara Eschenburg, *Pygmalions Werkstatt. Die Erschaffung des Menschen im Atelier von der Renaissance bis zum Surrealismus*, hg. v. Helmut Friedel, mit Beitr. von Mechthild Fendt und Andreas Tacke (Kat. Ausst. München, Städtische Galerie im Lenbachhaus), Köln 2001, S. 220, Nr. 83.



*Abb. 1: Giorgio Ghisi, Die Vision des Ezechiel,
Kupferstich, 1554*



*Abb. 2: Giorgio Ghisi, Die Vision des Ezechiel,
Kupferstich, 1554, Ausschnitt*

in Benennung des Sujets führen Engel ein Schriftband mit dem besagten Wortlaut von Gottes Verheißung nach Ezechiel auf.⁴

Die Darstellung bezieht ihren Reiz nicht zuletzt aus dem besonderen Umstand, daß sie die alttestamentarische Auferstehungsprophetie in einer nachgerade anatomisch systematisierten Abfolge darbietet, die vom Skelett über den Muskelmann bis zum vollständig nackten und zuletzt – nämlich in den Sarkophagskulpturen – bis hin zum proportionsgerecht gestalteten und mit Gewändern bekleideten Menschen führt, und daß sie mit eben dieser Abfolge auf nichts anderes als auf den topischen Gedanken von jener Analogie verweist, die im rinascimentalen Diskurs zwischen der Schaffung des Menschen durch den himmlischen Schöpfer und der beseelenden Nachgestaltung des Menschen durch den Künstler gesehen wurde.⁵ So betont

4 [ET] DABO SUPER VOS NERVOS/[SUC]CRESCERE FACIA[M] SU(PER) V(OS) CARNE[S].

5 Die Literatur zum Thema ist Legion. Vgl. bes.: Vinzenz Rüfner, »Homo secundus Deus. Eine geistesgeschichtliche Studie zum menschlichen Schöpfertum«, *Philosophisches Jahrbuch der Görresgesellschaft* 63 (1955), S. 248–291; Eugène N. Tigerstedt, »The Poet as Creator. Origins of a Metaphor«, *Comparative Literature Studies* 5 (1968), S. 455–488; Martin Kemp, »From ›Mimesis‹ to ›fantasia‹: The Quattrocento Vocabulary of Creation, Inspiration and Genius in the Visual Arts«, *Viator* 8 (1977), S. 347–398; David Summers, *Michelangelo and the Language of Art*, Princeton 1981, S. 31ff.; Alfons Reckermann, »Das Konzept kreativer imitatio im Kontext der Renaissance-Kunsttheorie«, in: *Innovation und Originalität*, hg. v. Walter Haug und Burckhardt Wachinger (Fortuna vitria Bd. 9), Tübingen 1993, S. 98–132; William T. Bouwsma, »The Renaissance Discovery of Human Creativity«, in: *Humanity and Divinity in Renaissance and Refor-*

bereits Alberti in seinem Malerei-Traktat von 1435, daß es in Hinblick auf die proportionsgerechte und organisch plausible Wiedergabe eines Menschen für den Maler ratsam sei, »sich zuerst die unter der Oberfläche liegenden Knochen (*ossa*) vorzustellen und ihnen ihre Lage zuzuweisen. [...] Sodann kommt es darauf an, daß die Sehnen (*nervos*) und die Muskeln (*musculos*) genau an den Orten sitzen, wo sie hingehören, und am Ende wird man dafür sorgen, daß Knochen und Muskeln mit Fleisch und Haut (*carne et cute*) umkleidet sind.«⁶ Eine Kompositionszeichnung Raffaels, die gegen 1507 in Vorbereitung seiner ›Grabtragung Christi‹ in der Galleria Borghese entstand und die Figurengruppe um die ohnmächtig niedersinkende Maria in der Weise einer regelrechten Skelettstudie entwirft

mation Thought. Essays in Honor of Charles Trinkaus, hg. v. John W. O'Malley u.a., Leiden 1993, S. 17-34.

6 [...] *iuvat in animantibus pingendis primum ossa ingenio subterlocare [...]. Tum oportet nervos et musculos suis locis inherere, denique extremum carne et cute ossa et musculos vestitos reddere.* Leon Battista Alberti, *De Pictura – Die Malkunst*, in: Leon Battista Alberti, *Das Standbild, Die Malkunst, Grundlagen der Malerei*, hg. v. Oskar Bätschmann und Christoph Schäublin, Darmstadt 2000, S. 192-315, hier: S. 258f., § 36. Vgl. ebd.: »[...] wie wir bei der Wiedergabe von Kleidern zuerst denjenigen nackt darunter skizzieren müssen, den wir nachher mit Kleidern umgeben und einhüllen, ebenso müssen wir, wenn wir einen Nackten malen, zuerst die Knochen und die Muskeln anordnen und sie dann maßgerecht mit Fleisch und Haut so zudecken, daß man ohne Schwierigkeiten erkennt, an welcher Stelle sich die Muskeln befinden« (*veluti in vestiendo prius nudum subsignare oportet quem postea vestibis obambiendo involuamus, sic in nudo pingendo prius ossa et musculi disponendi sunt, quos moderatis carnibus et cute ita operias, ut quo sint loco musculi non difficile intelligatur*).

(Abb. 3),⁷ veranschaulicht diese Maßgabe ebenso eindrücklich wie eine Zeichnung Alessandro Alloris von etwa 1560, die das linke Bein eines Mannes in den unterschiedlichen Stufen seiner anatomischen Konstitution – bzw. *vice versa*: seiner Sektion – vor Augen stellt (Abb. 4).⁸

Wenn in denselben Jahren, um 1560-65, etwa Benvenuto Cellini in einer theoretischen Einlassung über die Kunst des *disegno* davon spricht, daß in der anatomisch korrekten Aufschlüsselung und in der durch die bildnerische Darstellung konsequent nachvollzogenen Anordnung von Haut über Muskeln über Sehnen über Knochengestüt die Ordnung der Kunst mit der Ordnung der Natur ineinsfalle, und er eben diese Kongruenz paradigmatisch in Michelangelos künstlerischem Werk zur Vollendung gebracht sieht;⁹ wenn ähnlich auch bereits Ascanio Condivi in Michelangelos ›Jüngstem Gericht‹ (1536-41) (Abb. 5)

7 Eckhart Knab, Erwin Mitsch und Konrad Oberhuber, *Raffaël. Die Zeichnungen*, unter Mitarbeit von Sylvia Ferino Pagden, Stuttgart 1983, Nr. 204; Hubert Locher, *Raffaël und das Altarbild der Renaissance. Die ›Pala Baglioni‹ als Kunstwerk im sakralen Kontext*, Berlin 1994, S. 77

8 Deanna Petherbridge und Ludmilla Jordanova, *The Quick and the Dead. Artists and Anatomy*, Berkeley – Los Angeles – London 1997, S. 9 und Nr. 19; Martin Kemp und Marina Wallace, *Spectacular Bodies. The Art of the Human Body from Leonardo to Now*, Berkeley – Los Angeles – London 2000, S. 71f. und Nr. 36 (mit falscher Datierung).

9 [...] *voglio che tu sappi prima tutte le misure di questa umana ossatura, perché meglio tu possa dipoi con più sicurtà comporci sopra la sua carne, cioè i nervi, co' quali con tanta arte la divina natura lega questo bello strumento, e i suoi muscoli di carne, insieme colle dette ossa da i nervi legati. [...] e così facendo ti verrà fatto un fondamento tanto meraviglioso, il quale ti faciliterà tutte le gran difficoltà che sono in questa nostra divina*



Abb. 3: Raffael, Skelettstudie zur Gruppe um die ohnmächtige Maria in der ›Grablegung Christi‹, Feder auf Kreide, ca. 1507. London, British Museum

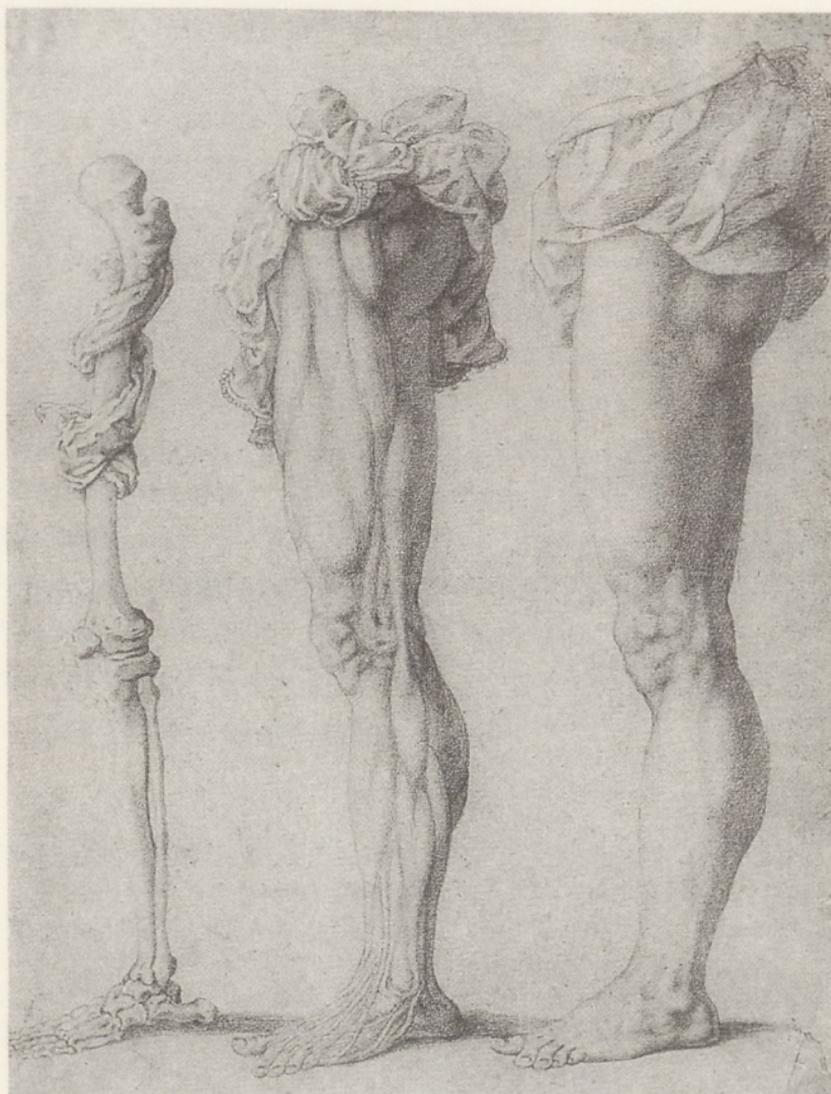


Abb. 4: Alessandro Allori, Linkes Bein eines Mannes im anatomischen Aufbau, schwarze Kreide auf Papier, ca. 1560. Chatsworth, Settlement Trusties

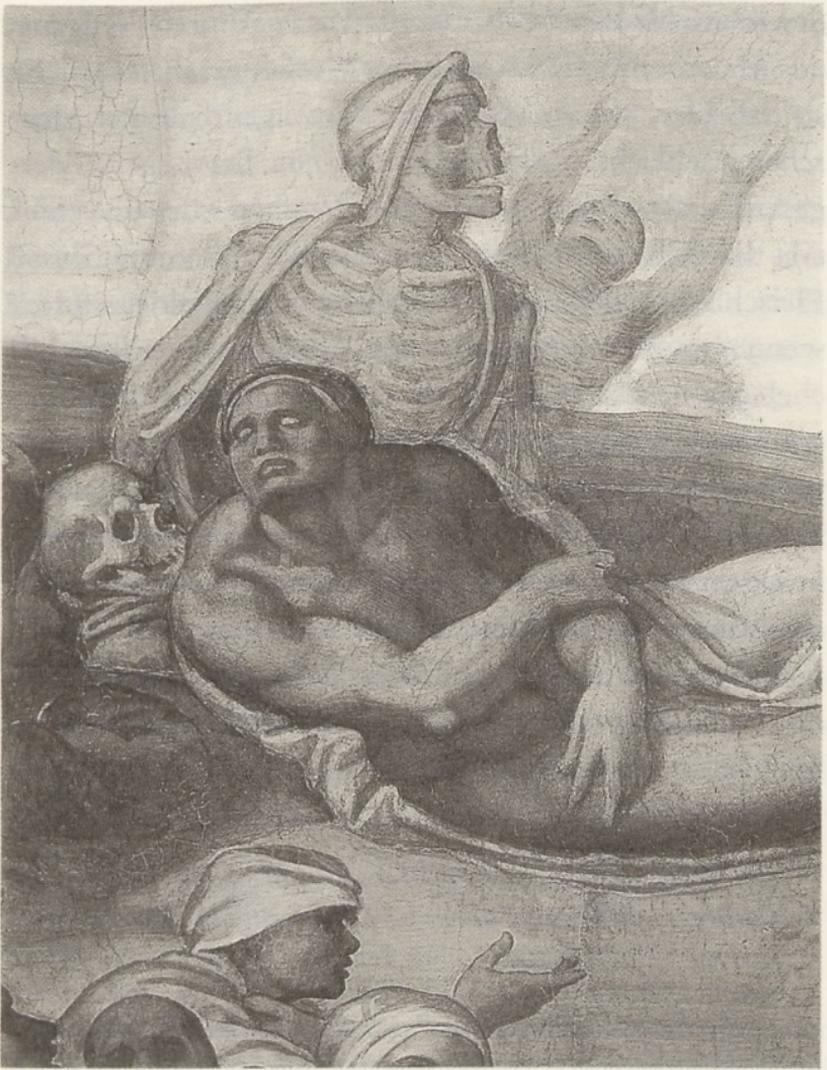


Abb. 5: Michelangelo, Jüngstes Gericht, Ausschnitt mit Gräberfeld der Auferstehenden. Rom, Sixtinische Kapelle, 1536-41

den menschlichen Körper (*corpo umano*) durch die Kunst der Malerei in unübertrefflicher Gestalt erschaffen sieht, so daß hier, wie er ausführt, recht eigentlich das Menschengeschlecht (*l'umana spezie*) neu hervorgehe, dergestalt daß »einige, gemäß der Prophetie des Ezechiel, erst die Gebeine wieder vereint haben, andere mit ihrem Fleisch schon halb, andere bereits ganz bekleidet sind«;¹⁰ wenn also, pointiert gesprochen, der Künstler selbst, Michelangelo, hier in der Rolle des divinisierten Schöpfers erscheint, der durch die göttliche Kraft seiner Kunst aus totem Putz und toter Farbe eine wahrhaftige Lebendigkeit und leibliche Präsenz der Körper vor unseren Augen hervorzubringen vermag, eine Präsenz, die zugleich das eigentliche Signum ihrer im Bild antizipierten Unsterblichkeit und endzeitlichen Integrität ist, dann wird hier in der Tat die ›Repräsentation der Körper‹ im exemplarischen Sinn selbst als eine ›Verkörperung‹ begriffen und damit,

arte. E, per mostrartene un esempio e allegarti un autor grandissimo, vedi le opere di maestro Michelagnolo Buonarruoti; [...] ed è tanto piaciuta, non per altro che per avere tenuto questo ordine delle ossa [...]. Benvenuto Cellini, *Sopra i principii e l'modo d'imparare l'arte del disegno* (hinterlassenes Traktatfragment), in: *Scritti d'Arte del Cinquecento*, hg. v. Paola Barocchi, 2 Bde., Mailand – Neapel 1971 und 1973 (La letteratura italiana. Storia e testi, 32), Bd. 2, S. 1933–1940, hier: S. 1939f. Vgl. dazu Summers (wie Anm. 5), S. 403ff.

- ¹⁰ *In quest'opera Michelagnolo espresse tutto quel che d'un corpo umano può far l'arte della pittura [...]. Al suono di queste trombe si vedeno in terra aprire i monumenti e uscir fuore l'umana spezie, in varii e maravigliosi gesti, mentre alcuni, secondo la profezia de Ezechiel, solamente l'ossatura hanno riunita insieme, alcuni di carne mezza vestita, altri tutta [...].* Ascanio Condivi, *Vita di Michelagnolo Buonarroto*, hg. v. Giovanni Nencioni, Florenz 1998 (zuerst Rom 1553), S. 49.

wie es scheint, der Kulminationspunkt jenes seit Alberti sich beschleunigenden Prozesses einer Neukonzeptualisierung der künstlerischen Gestaltgebungskraft erreicht.¹¹

Abgesehen von aller theologischen Komplexität, die dem betreffenden Verständnis von der Unsterblichkeit des Körpers innewohnt, scheinen sich an dieser Stelle zwei, für sich genommen durchaus verschiedene Diskurse oder Vorstellungshorizonte ineinander zu verschränken.

Auf der *einen* Seite bekundet sich dabei die in der humanistischen Kunsttheorie fundierte und im 16. Jahrhundert längst einschlägig gewordene Vorstellung von der Kunst als einer anderen Natur, derzufolge die – etwa im idealen Maß der Proportion, in der Gefügtheit der schönen Komposition usw. – ästhetisch vollendete Totalität des Kunstwerks zugleich der Ausweis von dessen göttlicher Abkunft (*divinità*) ist, und eben vermöge dieser ›ästhetisch vollendeten Totalität‹ das Kunstwerk als ein mikrokosmisches Analogon zum divin geordneten Makrokosmos anzusehen ist.¹² »Wer möchte nicht«, so bringt es Luca Pa-

- 11 Zur zeitgenössischen Diskussion um Michelangelos ›Jüngstes Gericht‹ und um die Frage nach dem theologischen Konzept der auferstandenen Körper siehe Charles De Tolnay, *Michelangelo*, 5 Bde., Princeton 1943-60, Bd. 5: *The Final Period*, bes. S. 19ff. und S. 42ff.; Bernardine Barnes, »Metaphorical Painting: Michelangelo, Dante and the Last Judgement«, *The Art Bulletin* 77 (1995), S. 65-81; dies., *Michelangelo's Last Judgement. The Renaissance Response*, Berkeley 1998; Marcia B. Hall, *After Raffael. Painting in Central Italy in the Sixteenth Century*, Cambridge 1999, S. 132ff., 189ff.,
- 12 Erwin Panofsky, *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*, Berlin 1975 (zuerst 1924), bes. S. 23ff. und S. 39ff.; sowie die Literatur in Anm. 5.

cioli in seiner Schrift *Divina Proportione* von 1509 auf den Punkt, »beim Anblick einer schön geformten Gestalt (*una ligiadra figura*) mit ihren regelgerechten, wohlgeordneten Lineamenten (*con suoi debiti liniamenti ben disposta*), welcher nur der Atem (*fiato*) zu fehlen scheint, dieselbe eher fast für etwas Göttliches als für etwas Menschliches halten (*cosa piu presto divina che humana*)«. ¹³ Die in der Kunst gewonnene Gestalt des Körpers, so könnte man es pointieren, wird hier zugleich zum Dispositiv für die Vorstellung von seiner Ganzheit und Integrität.

Auf der *anderen* Seite steht dagegen der Begriff von einer Wahrheit des organisch aufgeschlüsselten und systematisierten, sprich: des anatomisch rationalisierten Körpers, eines Körpers, der sich gerade und erst eigentlich unter den Bedingungen seiner unverfälschten, untrüglichen, präzisesten Zergliederung und sezierenden Sichtung, wenn man so will: unter der Maßgabe seiner anatomischen Fragmentation, als jener Mikrokosmos und als jene »Welt im Kleinen« (*parvus mundus*) offenbart, als welche etwa ein Andreas Vesalius den leiblichen Organismus des Menschen ausdrücklich begreift und beschreibt. ¹⁴

13 Oimè, chi è quello che, vedendo una ligiadra figura con suoi debiti liniamenti ben disposta, a cui solo el fiato par che manchi, non la giudichi cosa più presto divina che humana? Luca Pacioli, *Divina proportione* (Venedig 1509), hg. v. Constantin Winterberg, Wien 1889, S. 41 (ital.) und S. 190f. (dt.).

14 Andreas Vesalius, *De humani corporis fabrica libri septem*, Basel 1543. Vgl. J. B. de C. M. Saunders und Charles D. O'Malley, *The Illustrations from the Works of Andreas Vesalius of Brussels, with annotations and translations, a discussion of the plates and their background, authorship and influence, and a biographical sketch of Vesalius*, New York 1973.

Es liegt auf der Hand, daß diese beiden Verständnisperspektiven zueinander im Verhältnis einer durchaus spannungsreichen Polarität standen, einer Polarität, die sich, da sie kategorialer Natur war, nicht ohne weiteres in eine sinnbegründete Verschränkung oder Synthese aufheben ließ. Das gilt, wie bereits Georges Canguilhem und Devon L. Hodges herausgestellt haben, auch und gerade für Andreas Vesalius, genauer gesagt: für die Illustrationen zu seinem berühmten Anatomie-Traktat *De humani corporis fabrica*, der nach seiner ersten Veröffentlichung 1543 durch zahllose Neuauflagen eine überaus weit gestreute Verbreitung fand (Abb. 6 und 7).¹⁵ Anatom und Künstler beschreiten hier verschiedene, ja durchaus gegengerichtete Wege. Während der eine in seiner schriftlichen Darlegung den Bau des Körpers zergliedert und in seine einzelnen Bestandteile sortiert und zerlegt, seine Ganzheit also dekomponiert, setzt ihn der Illustrator in seinen Holzschnitten wieder zusammen und rekonstruiert ihn, jedoch zu einer Ganzheit und physischen Integrität, die von höchst paradoxaler Natur ist, und die nur als Fiktion, genauer gesagt: als das Bild einer ›Vorstellung vom Körper‹ Bestand hat. Die Holzschnitte, die nach unserer heutigen Kenntnis unter Tizians Oberaufsicht von verschiedenen Mitarbeitern seiner Werkstatt, darun-

15 Georges Canguilhem, »L'homme de Vesale dans le monde de Copernic: 1543«, in: ders., *Études d'histoire et de philosophie des sciences*, Paris 1968, S. 27-35; Devon L. Hodges, *Renaissance Fictions of Anatomy*, Amherst 1985; Michael Sonntag, »Die Zerlegung des Mikrokosmos. Der Körper in der Anatomie des 16. Jahrhunderts«, in: *Transfigurationen des Körpers. Spuren der Gewalt in der Geschichte*, hg. v. Dietmar Kamper und Christoph Wulf, Berlin 1989, S. 59-96.

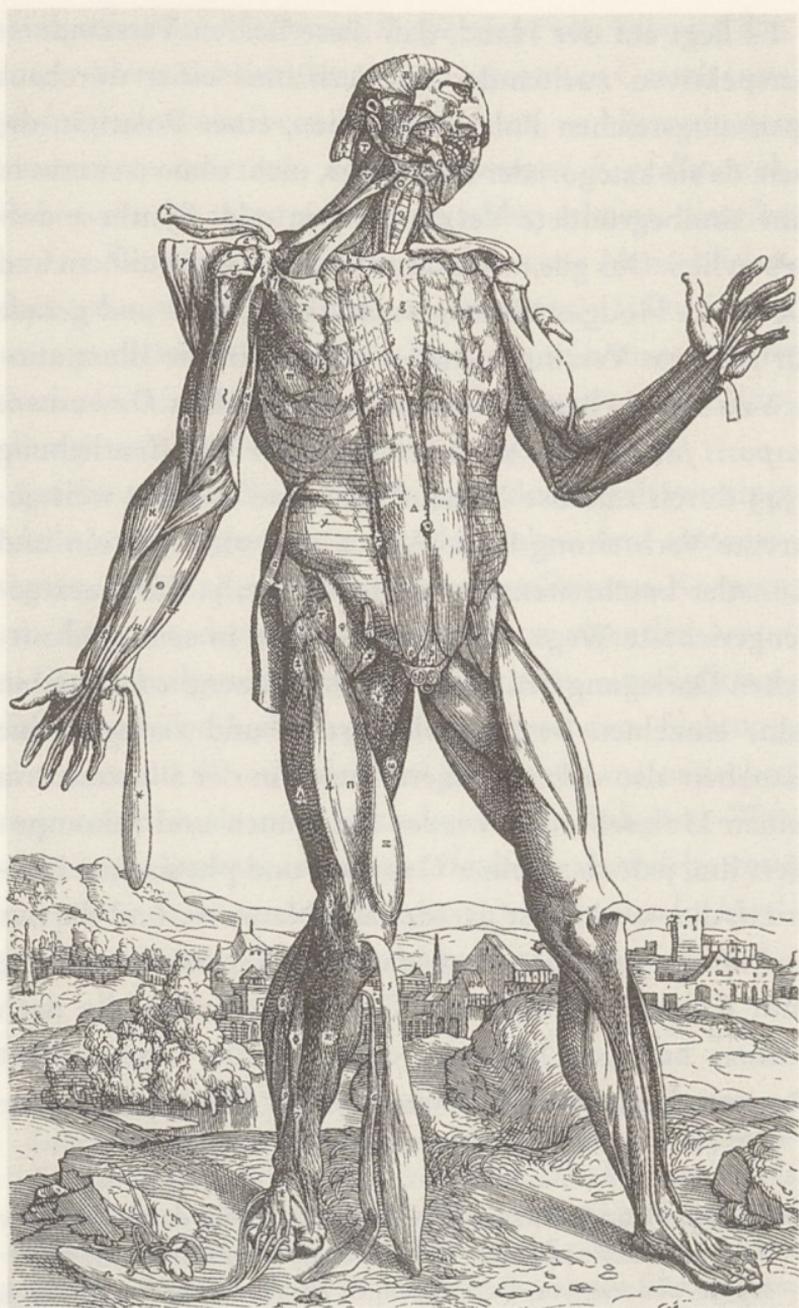


Abb. 6: Vesalius, *De humani corporis fabrica libri septem*, Basel 1543, liber secundus, quinta musculorum tabula, Holzschnitt

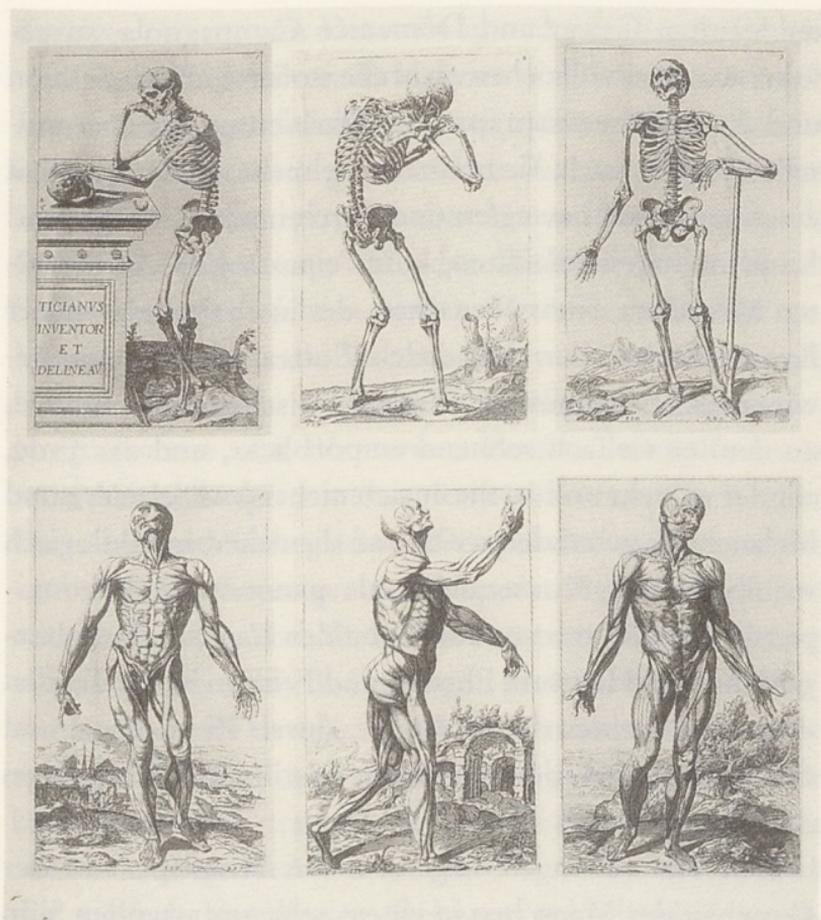


Abb. 7: Domenico Bonavera, Kupferstiche (seitenverkehrt) nach Andreas Vesalius, *De humani corporis fabrica libri septem*, ca. 1670

ter Stephan Calcar und Domenico Campagnola, ausgeführt wurden, vollziehen nicht die isolierte, durch Sektion und Analyse herauspräparierte Darbietung der anatomischen Partien nach. Sie beharren vielmehr auf der Totalität eines organisch bewegten und durch innere Gefühle und Empfindungen gelenkten, kurz: eines regelrecht beseelten Menschen, eines Menschen, der in eben dieser seiner Kreatürlichkeit den ihm durch Gottes Schöpfung zugewiesenen Ort einnimmt: nämlich zwischen dem Himmel, zu dem er vielfach sehnd emporblickt, und der Erde, auf der er steht und an die er sich nicht ohne Schmerz und Melancholie gebunden weiß, und die daher, in bildlogisch wohlbedachter Konsequenz, als panoramatisch konzipiertes Kontinuum von fortlaufenden Landschaftshintergründen mit Häusern, Flüssen und Feldern in der Tat den ›Horizont‹ seines durch Arbeit, durch Zivilisation und durch die Kultivation der Natur bestimmten Wirkens in der Welt absteckt.

Den Darstellungen liegt also das Konzept von der Ganzheit des Menschen in einem sehr umfassenden Sinn zugrunde, doch lösen sie es nicht auf dem Wege einer mimetischen Wiedergabe des sinnlich erfaßbaren, aus der Empirie gewonnenen Befundes ein, sondern durch ein fiktionales Konstrukt, durch eine Verschiebung und Umbesetzung des *anatomischen* Körperdiskurses in einen Diskurs des *Bildes* vom Körper, also dessen visueller Disposition unter der medialen Bedingung bildlicher Repräsentation. Naturgemäß wird dabei vieles akut, was aus einem historischen Vorverständnis und geschichtlich gewachsenen Sinnsystem heraus dem jeweils bildgebenden Medium durch ikonographische oder gattungsspezifische Codes, aber auch durch Wahl und Gebrauch von Aus-

drucksmotiven, von Darstellungstechniken, von Farben und von dekorativen Prinzipien an Semantisierungsleistungen eingeschrieben ist, seien diese religiöser oder ethisch-moralischer, gesellschaftlicher oder juridischer, ästhetischer oder epistemischer Natur. Das betreffende Spektrum bedeutungsbildender Diskurse ist an dieser Stelle weder zu sichten noch zu erörtern. Zu ihm gehören, wie bereits die Vesalius-Illustrationen vor Augen führen, ebenso sehr bildhafte Symbolisationstraditionen, beispielsweise von *Memoria*-, *Vanitas*- und *Memento mori*-Vorstellungen, wie andererseits etwa die Regeln, Praktiken und Strategien von Perspektive und Proportion und zugleich diejenigen der Integrierung beider im formal komplexen Verhältnis von Figur und Raum. Ferner all jene technischen Bedingungen und ästhetischen Standards, die dem Darstellungsmedium im engeren Sinn entspringen: im Fall von Vesalius etwa dem Holzschnitt bzw. dessen Übertrag auf die Technik des Kupferstichs in allen nachfolgenden Editionen. Und nicht zuletzt auch die vielfach dezidierten Rekurse auf Überlieferungsmodelle der Antike, die die anatomischen Figuren – nicht nur bei Vesalius – wiederholt zur paradoxen Fiktion von ›lebenden Statuen‹ werden lassen.¹⁶

16 Vgl. zur Diskussion solcher Aspekte: Bernard Schultz, *Art and Anatomy in Renaissance Italy*, Ann Arbor 1985, bes. S. 5ff.; Glenn Harcourt, »Andreas Vesalius and the Anatomy of Antique Sculpture«, *Representations* 17 (1987), S. 28-61; Jonathan Sawday, »The Fate of Marsyas: Dissecting the Renaissance Body«, in: *Renaissance Bodies. The Human Figure in English Culture c. 1540-1660*, hg. v. Lucy Gent und Nigel Llewellyn, London 1990, S. 111-135; Kenneth Gross, *The Dream of the Moving Statue*, Ithaca-London 1992, S. 17ff.; Nancy Sirasi, »Vesalius and Human Diversity in ›De humani

Daß das ›Bild vom Körper‹ unabdingbar als ein ›Bild vom Menschen‹ und damit immer zugleich als ein Bild der ›Idee vom Menschen‹ figuriert, läßt die anthropologische Dimension erkennen, die sich hinter der Frage nach seiner medialen Konstitution verbirgt. »Das Dreieck Mensch-Körper-Bild« ist in der Tat, wie Hans Belting formuliert, »nicht auflösbar, wenn man nicht alle drei Bezugsgrößen verlieren will«, und dies umso mehr, als der Körper »selbst ein Bild [ist], noch bevor er in Bildern nachgebildet wird«. ¹⁷ Die grundlegende, ja sinnorientierende Bedeutung, die vor diesem Hintergrund der besagten Umbesetzung des empirischen Körperdiskurses in einen Diskurs des Bildes vom Körper zukommt, hat niemand nachdrücklicher erkannt und immer neu seiner Arbeit als Maler, Zeichner und Anatom zugrundegelegt, als Leonardo da Vinci. In seinem um 1510-11 konzipierten Anatomie-Traktat stellt er zunächst klar, daß der ganze Zweck seiner figürlichen Darstellung des menschlichen Körpers (*questa mia figurazione del corpo umano*) in nichts anderem bestehe, als ihn dem Leser respektive Be-

corporis fabrica«», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 57 (1994), S. 60-88; Katherine Rowe, »God's Handy Worker: Divine Complicity and the Anatomist's Touch«, in: *The Body in Parts. Fantasies of Corporeality in Early Modern Europe*, hg. v. David Hillman und Carla Mazzio, New York 1997, S. 285-312. In weitergefaßter Perspektive für das 18. Jahrhundert: Barbara Maria Stafford, *Body Criticism. Imaging the Unseen in Enlightenment Art and Medicine*, Cambridge, MA 1991.

17 Hans Belting, »Das Körperbild als Menschenbild. Eine Repräsentation in der Krise«, in: ders., *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, München 2001, S. 87-113, hier: S. 89.

trachter so darzubieten, als ob er den leibhaftigen Menschen selbst vor Augen habe (*non altrimenti, che se tu avessi l'omo naturale inanzi*). Doch beeilt er sich, sogleich hinzuzufügen, daß dies allein in der Form eines selektiven und zugleich eine simultane Mehransichtigkeit gewährenden Verfahrens möglich sei, dergestalt daß durch seine zeichnerische Darstellung (*per il mio disegno*) jede Einzelheit und jedes Ganze (*ogni parte e ogni tutto*) vermittels seiner Darbietung von drei verschiedenen Seiten (*mediante la dimostrazione di 3 diversi aspetti*) klargelegt werde, um auf diese Weise eine *wahre* und *vollständige* Kenntnis (*vera e piena notitia*) von dem zu übermitteln, was von der menschlichen Gestalt zu wissen sei.¹⁸ Bildliches Darstellen wird auf diese Weise im regelrechten Sinn zu einer

18 *Questa mia figurazione del corpo umano ti sarà dimostra non altrimenti, che se tu avessi l'omo naturale inanti, e la ragione si è, che se tu vuoi bene conoscere e parti dell'omo anatomicizzato, tu lo vuoi – o l'ochio tuo – per diversi aspetti, quello considerando di sotto, e di sopra, e dalli lati, voltandolo e cercando l'origine di ciascun membro, e in tal modo la notomia naturale à soddisfatta alla tua notitia; [...] adunque per il mio disegno ti fia noto ogni parte e ogni tutto mediante la dimostrazione di 3 diversi aspetti di ciascuna parte, [...] e così similmente ti fia posto inanti in tre o 4 dimostrazioni di ciascun membro per diversi aspetti in modo che tu resterai con vera e piena notitia di quello che tu vuoi sapere della figura dell'omo.* Siehe *The Notebooks of Leonardo da Vinci*, hg. v. Jean Paul Richter, New York 1970 (zuerst London 1883), Bd. 2, S. 110f., § 798 (*Ordine del libro*). Vgl. *Leonardo da Vinci on the Human Body. The Anatomical, Physiological, and Embryological Drawings of Leonardo da Vinci*, hg. v. Henry Schuman, New York 1952 (Nachdruck New York 1983), S. 22. Vgl. zum ganzen zuletzt v. a. Daniel Arasse, *Leonardo da Vinci*, Köln 1997, S. 271ff.

Wissensform, deren maßgebliche Funktion, nämlich das visuelle Gewärtigen, Aufnehmen und Begreifen von ›Wirklichkeit‹ als Voraussetzung für deren Reflexion zu ermöglichen, sich ebenso nachdrücklich wie grundsätzlich von den Bedingungen des aspekthaften menschlichen Sehens her bestimmt. Das selektiv und kombinatorisch verfahrenende Erstellen einer Zeichnung (vgl. Abb. 8 und 9), welches die gesamte verfügbare Organisationsform eines Blattes etwa durch die Wahl verschiedener Größenmaßstäbe, durch das Neben-, Über- und Untereinander der figürlichen Motive, oder durch das vergrößernde Extrapolieren einzelner Partien fruchtbar zu machen sucht; welches zugleich mit einer reichen Abstufung verschiedener Grade des plastischen Hervortretens von Körperpartien oder aber ihres schieren Entschwindens aus der Sichtbarkeit durch sich auflösende Konturen und sich abschwächende Schraffuren arbeitet, und dies wiederum in einem fortdauernd variablen Wechselspiel mit Schriftpartien von graphisch unterschiedlicher Struktur und Erstreckung: All dies wird nicht zuletzt deshalb als ein anhaltend wirkender Prozeß des Erkennens produktiv, weil es immer neu ein ›Dazwischen‹, ein ›Noch-nicht‹ oder ›Nicht-mehr‹ eröffnet, also die Aspekthaftigkeit des Sichtbaren und damit seine notwendige Ergänzungs- und Kombinationsbedürftigkeit markiert.

In planvoller Weise verknüpft Leonardo etwa auf einer der betreffenden Zeichnungen, die den Aufbau der Armmuskulatur sowie Verlauf und Perforanzzweige der Armgefäße und Thoraxvenen zeigt (Abb. 9), das Bemühen um eine möglichst präzise, objektive Erfassung der anatomischen Details mit einer gleichzeitig ins Werk gesetzten, kalkulierten Desintegration der einzelnen Körper-

partien untereinander.¹⁹ Der rechte, in seinem Muskelaufbau dargebotene Oberarm mit Schulteransatz etwa (links oben auf dem Blatt) steht ohne Frage in Korrespondenz zu dem linken, gleichfalls mit seiner Schulterpartie gezeigten Arm, der den Verlauf der Venen demonstriert (bildmässig, unterhalb des Kopfes). Und doch fügen sich beide Armpartien sichtbar nicht zur integrierten Ganzheit eines Oberkörpers, sondern behaupten vielmehr ihren jeweils solitären Status als visuelle Präparate von anatomischen ›Aspekten‹ des Körpers. Was sich für den Betrachter dabei ereignet, ist ein anhaltendes Wechselspiel zwischen der Aufforderung zur Zusammenschau des Getrennten und dem gleichzeitigen Unterlaufen dieser Möglichkeit, zwischen visueller Integration und gleichzeitiger Dissoziation. Es ist ein Wechselspiel, das sich noch vielfältig erweitert, sobald man sich vor Augen führt, daß der eben angesprochene ›linke Arm mit Venen‹ (bildmässig) zugleich auch als ein imaginäres Gegen- und Ergänzungsstück zum zweiten Oberkörper auf der rechten Seite des Blattes (mit dem Venengeflecht) figuriert, welchem eben der besagte ›linke Venenarm‹ fehlt; und sobald man weiterhin erkennt, daß der genannte ›rechte Muskelarm‹ (links oben auf dem Blatt) sich wiederum mit der darunter dargestellten Konfiguration zweier Schulter-Arm-Partien zu einer regelrecht aufgefächerten Sequenz von verschiedenen Ansichten desselben Körper-

19 *Leonardo da Vinci on the Human Body* (wie Anm. 18), S. 130f., Nr. 45; *Leonardo da Vinci. Corpus of the Anatomical Studies in the Collection of Her Majesty the Queen at Windsor Castle*, hg. v. Kenneth David Keele und Carlo Pedretti, New York 1978-1980.

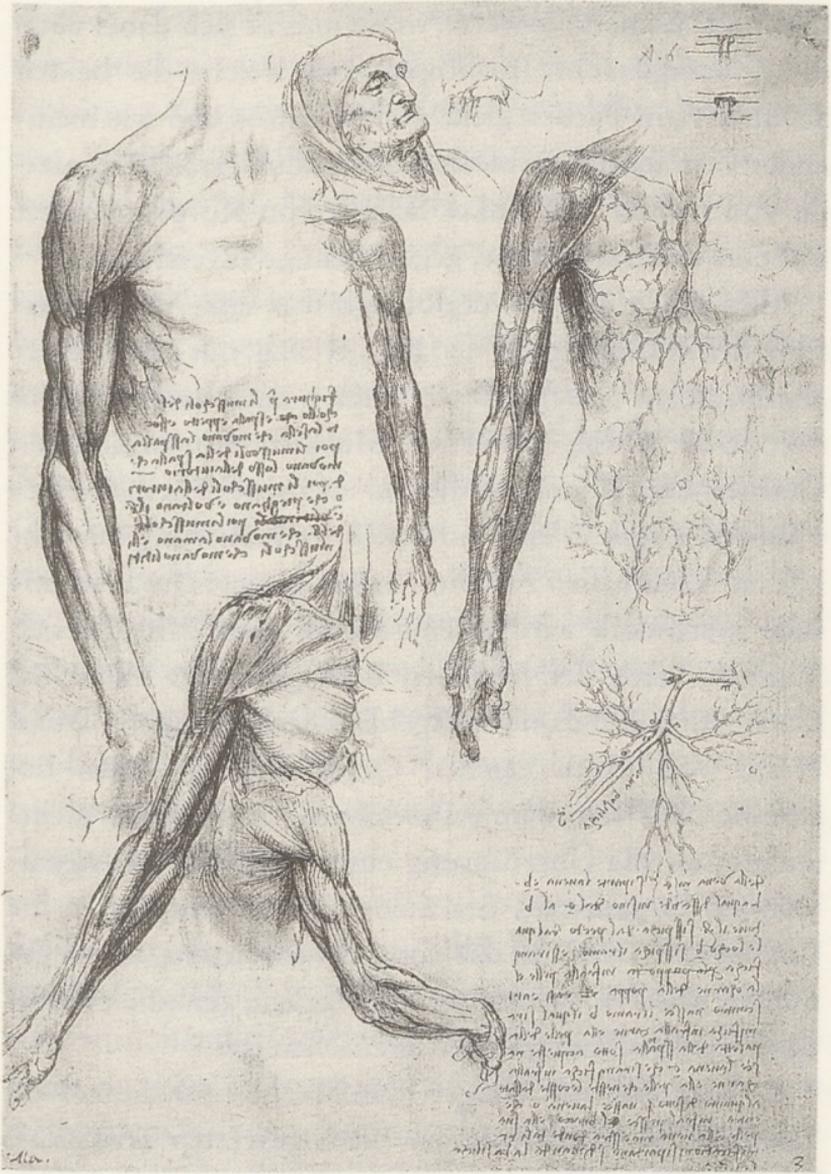


Abb. 9: Leonardo da Vinci, Anatomische Zeichnung: Armmuskulatur und äußere Gefäße, Feder und Tusche, laviert, über Spuren von Kohle und Metallstiftzeichnung mit Rötelstrichen, ca. 1510-11. Windsor Castle, Royal Library

teils fügt. Bemerkenswerterweise nimmt sich dabei eben diese, letztgenannte Konfiguration, welche die beiden Schulter-Arm-Partien gleichsam monströs und wie ineinander verwachsen darbietet, zu der alludierten Organizität von rechter und linker Schulter im Körper darüber wie eine kontrafaktische, gegenständige Inversion aus.

Aufs ganze gesehen ergibt sich hier eine Verfahrensform der Zeichnung, die den Körper nicht nur gemäß einer *anatomischen Systematik* von außen nach innen zergliedert (in der Abfolge von Haut, Muskeln, Sehnen, äußeren Gefäßen u.s.f.), sondern die ihn ebensowohl gemäß einer *visuellen Logik* in eine parataktische Isolierung der einzelnen Gliedmaßen zerteilt. Anders gesagt: Die anatomische Systematik wird in eine Logik überführt, die sich nunmehr nach der medialen Bedingung der bildlichen Darstellung und damit maßgeblich nach der Spezifik und Natur von deren eigenen Organisationsgesetzen bestimmt. Was sich damit abzeichnet, ist im Kern nichts anderes als die Überführung eines anatomisch systematisierten Organismus des menschlichen Körpers in die Logik eines Tableaus, das nunmehr seinerseits als ein genuiner, neuer ›Organismus‹ mit eigenen, genuinen Funktions- und Aufbaugesetzen anzusehen ist.

Es fügt sich mit einiger Sinnfälligkeit zu dieser von Leonardo so bedachtsam ins Werk gesetzten Transposition des Körperorganismus in den Organismus des Bildes, wenn in der obersten Partie des Blattes, nahezu bildmitig und gemäß der inneren Verteilungslogik der gesamten Darstellung keineswegs beiläufig plaziert, der Kopf eines toten Mannes erscheint. Ohne Frage ist dies eine Anordnung, die subtil eine assoziativ verknüpfende Zusammenschau von Armen, Rumpf, Hals und Kopf zur orga-

nischen Gesamtheit eines menschlichen Oberkörpers wachzurufen vermag. Doch wird erneut auch hier die Kohärenz zumindest eines Vorstellungsbildes vom ›ganzen Körper‹ wieder unterlaufen, ja systematisch verwehrt. Denn im Anblick der verschiedenen, auf dem Blatt arrangierten Körperpartien eröffnet sich nicht nur eine unlösliche Diskrepanz zwischen der von jugendlicher Kraft zeugenden Muskulatur einerseits und dem greisenhaften Antlitz andererseits, zwischen den pulsierenden, blutdurchströmten Körpergefäßen hier und dem Ausdruck des erloschenen Lebens in den eingefallenen Gesichtszügen dort. Auch im bildlichen Präsentationsmodus des Körpers bietet sich der Befund eines absichtsvoll inkonsistenten Arrangements dar, bei dem der Kopf, der ohnedies in Positur und Maßstab keine eigentliche Zuordnung findet, direkt *neben* dem Rumpf des seziierten Körpers und auf diese Weise, so könnte man sagen, weniger physiologisch als vielmehr zeichnerisch von ihm abgetrennt erscheint.

Läßt sich also sagen, daß in Leonardos anatomischer Zeichnung der Organismus des Körpers durchgängig zergliedert, jedoch im selben Zug auch wieder re-organisiert wird, nämlich zu einer neuen ›Gesamtheit‹, die nunmehr als visuelle Gesamtheit des Bildes selbst vor Augen steht, so ist, wie es scheint, in dieser Metamorphose des ›Körpers‹ in ein ›Bild des Körpers‹ – anders als im Fall der Vesalius-Illustrationen – auch die Erfahrung eines Verlustes eingewirkt, nämlich die Erfahrung des am Ende auch durch den Prozeß der Bildwerdung nicht rückweisbaren Todes. Leonardos Zeichnungen vollziehen also nicht jenen symbolischen Tausch, den Bilder als »Gefäße der Verkörperung« (Belting) dadurch ins Werk zu setzen

vermögen, daß sie, wie Alberti es formuliert, »die Abwesenden vergegenwärtigen« und näherhin »die Toten noch viele Jahrhunderte später den Lebenden vor Augen stellen«, ganz so, als wohne ihnen die »göttliche Kraft« (*vis divina*) zur zeitüberdauernden Speicherung des Lebens inne.²⁰ Doch zielen sie andererseits ebensowenig auf die Verbildlichung des Körpers in seiner Sterblichkeit und seiner schieren physischen Begrenztheit. Vielmehr auf jene Grenze, die dem Menschen durch die Paradoxie gesetzt ist, daß auch und gerade die körpergebundenen Funktionsaspekte des Lebens die Evidenz des Sichtbaren übersteigen.

Wie zuletzt besonders Daniel Arasse herausgestellt hat, ergibt sich für Leonardo aus der Aspekthaftigkeit des Sichtbaren und seiner notwendigen Ergänzungs- und Kombinationsbedürftigkeit die Folgerung, daß auch die wissenschaftlich-anatomische Zeichnung im gewissen Maß einen fiktiven Charakter annehmen muß.²¹ Denn, so erläutert er in seinem Traktat, »wenn du nun meinst, es sei besser, bei einer Anatomie zuzusehen, als solche Zeichnungen zu betrachten (*esser meglio di vedere fare l'anatomia, che vedere tali disegni*), so hättest du wohl recht, wenn es möglich wäre, alle Dinge, die in diesen

- 20 *Nam habet ea [i.e. pictura] quidem in se vim admodum divinam non modo ut quod de amicitia dicunt, absentes pictura praesentes esse faciat, verum etiam defunctos longa post saecula viventibus exhibeat [...].* Alberti (wie Anm. 6), S. 234f. Vgl. zum Zusammenhang Hans Belting, »Bild und Tod. Verkörperung in frühen Kulturen (mit einem Epilog zur Photographie)«, in: ders., *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, München 2001, S. 143-188, zit. S. 143.
- 21 Arasse, *Leonardo da Vinci* (wie Anm. 18), S. 259ff., bes. S. 274ff.

Zeichnungen gezeigt werden, in einem einzigen Körper zu beobachten (*se fusse possibile vedere tutte queste cose che in tal disegni si dimostrano in una sola figura*). Mit deinem ganzen Scharfsinn wirst du jedoch nur einige wenige Gefäße in diesem Körper sehen und erkennen. So habe ich, um eine wahre und vollständige Erkenntnis davon zu gewinnen (*per averne vera e piena notitia*), mehr als zehn menschliche Körper zerlegt«. ²² Leonardos Darlegung gewinnt hier nicht zuletzt deshalb besondere Signifikanz, weil sie mit einer kaum zu übersehenden Analogie zu jener notorisch bekannten Künstleranekdote aufwartet, die davon berichtet, daß Zeuxis, dem einst von den Bewohnern der Stadt Kroton aufgegeben war, für sie ein Bild der Helena als der schönsten aller Frauen zu malen, sich zur Erfüllung dieses Auftrags kurzerhand die fünf schönsten in Kroton lebenden Jungfrauen als Selektionsmodelle in sein Atelier bringen ließ. »Er glaubte nämlich«, so schildert Cicero die Begebenheit, »nicht alles, was er zur Darstellung der Schönheit brauchte, an nur einem Körper (*uno in corpore*) antreffen zu können,

22 *E tu che dici, esser meglio il uedere fare l'anatomia, che uedere tali disegni, diresti bene, se fusse possibile vedere tutte queste cose che in tal disegni si dimostrano in una sola figura, nella quale con tutto il tuo ingenio non vedrai, e non avrai notitia, se non d'alquante poche vene, delle quali io, per averne vera e piena notitia, ò disfatti piv di dieci corpi umani, distruggendo ogni altri membri, consumando con minutissime particule tutta la carne che d'intorno a esse vene si trovaua, senza insanguinarle, se non d'insensibile insanguinamento delle vene capillari; e vn sol corpo non bastava a tanto tempo, che bisognava procedere di mano in mano in tanti corpi, che si finisca la intera cognitione; le qual replicai 2 volte per vedere le differentie.* Siehe *The Notebooks of Leonardo da Vinci* (wie Anm. 18), S. 107f., Nr. 796.

weil die Natur kein Einzelwesen so gestaltet habe, daß es in allen seinen Teilen (*omnibus ex partibus*) vollkommen ist«. ²³

In der Kunsttheorie der Renaissance mit ihrem in Hinblick auf die künstlerische Schönheitsverwirklichung immer neu ausgeloteten Spannungsbezug zwischen Naturnachahmung und Naturüberbietung, zwischen Mimesis und Idealisierung wurde die Zeuxis-Anekdote zu einer einschlägigen Referenz. Daß sie nun bei Leonardo, als abgewandelte Version, gerade in einem anatomischen Traktat begegnet, ist insofern bemerkenswert, als damit der anatomischen Zeichnung eine Erkenntnisleistung zugemessen wird, die auf der einen Seite eine bloße Deskription physiologischer Befunde und morphologischer Strukturen übersteigt, ohne sich deshalb jedoch auf der anderen Seite der alternativen Option einer fiktionalen Idealisierung zu überantworten (wie etwa im Fall der Vesalius-Illustrationen). Worum es letztlich geht, ist vielmehr die – erkenntnistheoretisch fundierte – Reflexion, daß die visuelle Evidenz des Wirklichen unabdingbar zu einem Modus seiner bildlichen Darstellung wird, sobald

23 *Neque enim putavit omnia, quae quaereret ad venustatem, uno in corpore se reperire posse, ideo quod nihil simplici in genere omnibus ex partibus natura expolivit* (Cicero, *De inventione*, II, 1, 1-3). Vgl. zur Überlieferung der Anekdote und ihrer prominenten Rolle in der Kunsttheorie der Renaissance den Überblick bei Herrmann Ulrich Asemussen und Gunther Schweikhart, *Malerei als Thema der Malerei*, Berlin 1994, S. 14ff.; Georg W. Költzsch, *Der Maler und sein Modell. Geschichte und Bedeutung eines Bildthemas*, Köln 2000, S. 73ff. und 82ff. Grundsätzlich zum theoretischen Begründungszusammenhang Panofsky, *Idea* (wie Anm. 12), bes. S. 23ff.

diese als ein Aufzeichnungsmedium der empirisch gesichteten Befunde in Dienst genommen wird. Anders gesagt: Indem der Diskurs physiologischer Funktionen und morphologischer Strukturen dem visuellen Diskurs des Bildes eingeschrieben wird, wird er auch dessen medialen Bedingungen der Repräsentation unterworfen.

So zeichnet sich an dieser Stelle, gegen allen Anschein, eine bemerkenswerte Verwandtschaft oder Analogie zwischen der *wissenschaftlichen* und der *künstlerischen* Darstellung ab. Im einen wie im anderen Fall handelt es sich der Kategorie nach nicht um ›Illustrationen‹, sondern um ›Bilder‹ vom Körper (bzw. seinen Teilen), Bilder, denen die Vermitteltheit des Dargestellten im Medium der Darstellung als maßgebliche Logik eignet. Ist dabei die *wissenschaftliche* Darstellung, als ein Verfahren der induktiven Verarbeitung und Aufbereitung von empirisch gewonnener Erfahrung, auf die Repräsentation des Allgemeinen, des gemeinsamen Nenners aller Einzelfälle gerichtet, so zielt die *künstlerische* Darstellung durch Selektion auf ein die Sichtbarkeit der vorfindlichen Natur übersteigendes Ideal. Beide, die wissenschaftliche und die künstlerische Darstellung, sind induktive Systeme, die – modellhaft gesprochen – nach dem Idealwahren bzw. dem Idealschönen streben. Es liegt auf der Hand, daß eine strikte Scheidung dabei vielfach nicht ohne weiteres vorzunehmen ist, insofern sich beide immer wieder, nicht zuletzt im künstlerischen Praxisbezug, wechselseitig ineinander einlagern.

Blicken wir kursorisch auf ein weiteres Beispiel, um diesen Zusammenhang noch näher zu beleuchten. Von Antonio Pollaiuolo glaubte zwar noch Vasari, mit Gewißheit berichten zu können, daß er anatomische Studien

betrieben und zahlreiche Leichen sezirt habe, um »den inneren Bau« des Menschen kennenzulernen und auf diese Weise, wie er formuliert, »die Muskeln nach ihrer Form und Anordnung (*forma ed ordine*) in den Figuren« darstellen zu können.²⁴ Doch hat man mittlerweile, vor allem nach den Untersuchungen von Laurie S. Fusco, davon auszugehen, daß Pollaiuolo seine detaillierten Kenntnisse des menschlichen Körperbaus kaum aus der Durchführung von Sektionen, wohl aber aus systematisch betriebenen Aktstudien bezog.²⁵ Sein berühmter Kupferstich von ca. 1471-72 mit der auf einer *tabula ansata* am linken Bildrand so prominent ins Bild gesetzten Signatur ist nachgerade ein Demonstrationsstück dieser Kenntnisse (Abb. 10).²⁶ Unter der thematisch nicht näher bestimmten Vorgabe eines antiken Kampfes nackter Männer, einer fiktiven

24 *Egli s'intese degl' ignudi più modernamente che fatto non avevano gli altri maestri innanzi a lui; e scorticò molti uomini per vedere la notomia lor sotto; e fu primo a mostrare il modo di cercare i muscoli, che avessero forma ed ordine nelle figure; e di quelli tutti, cinti d'una catena, intagliò in rame una battaglia [...].* Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori*, con nuove annotazioni e commenti di Gaetano Milanesi, 9 Bde., Florenz 1906, Bd. 3, S. 295.

25 Laurie S. Fusco, *The Nude as Protagonist. Pollaiuolo's Figural Style Explicated by Leonardo's Study of Static Anatomy*, Ph. D. New York University 1975.

26 Die Inschrift lautet: OPVS ANTONII POLLAIOLI FIORENTINI. Aus der kaum übersehbaren Literatur vgl. Arthur M. Hind, *Early Italian Engraving*, 7 Bde., London 1938-1948, Bd. 1 (1938), S. 189-192; L. Richards, »Antonio Pollaiuolo's ›Battle of Naked Man««, in: *Bulletin of the Cleveland Museum of Art* 55 (1968), S. 62-70; Fusco, *Nude* (wie Anm. 25), S. 145ff.; Leopold D. Ettlinger, *Antonio and Piero Pollaiuolo. Complete Edition with a Critical Catalogue*, Oxford



Abb. 10: Antonio Pollaiuolo, Der Kampf der nackten Männer, Kupferstich, ca. 1471-72

Narration also, bietet es eine reiche Variation ganzfiguriger Ansichten des plastisch durchgeformten menschlichen Körpers in Bewegung dar: aufrecht, liegend und gebückt, in Vorder-, Rücken- und in Seitenansicht, in Verkürzung, in Unter- und in Draufsicht usw. Kurz: es bietet ein Bild des Körpers in seiner Vielgestaltigkeit und in der Konstellation seiner unterschiedlichen physischen Aktionen dar. Analog zum Sinngehalt der Zeuxis-Anekdote ist aus vielen Körpern hier der eine, ideale Körper synthetisiert, der allerdings sogleich zu einer regelrechten

1978, S. 146f., Nr. 15; Patricia Emison, »The Word Made Naked in Pollaiuolo's »Battle of the Nudes«, *Art History* 13 (1990), S. 261-275; zuletzt: Eschenburg, *Werkstatt* (wie Anm. 3), S. 216, Nr. 81.

Abfolge von mehrfachen Ansichten aufgefächert wird, in einer zu Leonardos Anatomie-Zeichnungen und ihrem Prinzip der simultanen Mehransichtigkeit nicht unähnlichen Verfahrensweise.

Faßt man diese bildliche Verfahrensweise bei Pollaiuolo näher ins Auge, so ergibt sich, daß das, was man die ›visuelle Grammatik‹ der Darstellung nennen könnte, maßgeblich aus dem Prinzip einer systematischen und mit staunenswerter Rationalität durchgeführten Abgleichung einer weitestmöglich naturgerechten, organisch präzisen Körpererfassung auf der einen Seite mit den graphischen und näherhin ornamentalen Gegebenheiten des Mediums auf der anderen resultiert. Das betrifft nicht nur grundsätzlich die Art und Weise, wie die im Raum agierenden Figuren in ein tendenziell symmetrisch und achsial, das heißt von der Logik der Fläche her entworfenen Arrangement rückgebunden werden, welches weitgehende Überschneidungen der einzelnen Körper tunlichst vermeidet und das räumlich gedachte Hintereinander unmerklich als flächenbezogenes Übereinander umsetzt. Es betrifft ebenso die graphische Binnenstrukturierung der Körper, die sich innerhalb von klar gesetzten, durchlaufenden Umrißlinien aus dem hell, das heißt unbearbeitet belassenen Grund als ein durchgängiges, homogenes System parallel gesetzter Schraffuren aufbaut. Und es betrifft schließlich die vollständige Foliierung der nackten Körper durch einen Hintergrund, dessen vegetabile und recht eigentlich wildwüchsige Organik die thematisch bestimmende Motivik des wild kämpfenden Gegeneinander und Ineinander visuell grundiert und zugleich im Sinne einer semantischen Aufladung unterstreicht, mit Bäumen etwa, deren hell belassene Äste und Zweige sich wie die

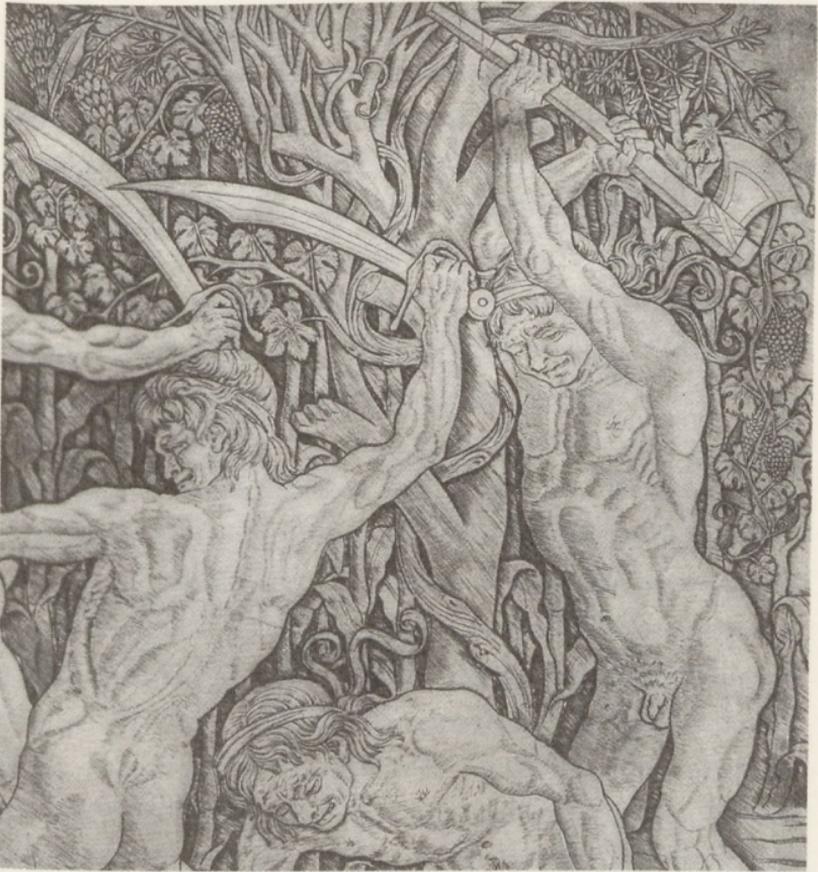


Abb. 11: Antonio Pollaiuolo, Der Kampf der nackten Männer, Kupferstich, ca. 1471-72, Ausschnitt

waffenführenden Arme davor kraftvoll emporwinden und ineinanderschlingen, mit Pflanzen, in denen die Bewegungsdynamik der Figuren nachklingt und in ihrem Konturverlauf von Fall zu Fall begleitet und bestärkt wird, usw. (Abb. 11).

So wird durch den Bildgrund die Semantik des Naturhaften dieses Kampfgeschehens und insbesondere die Vor-

stellung von der elementaren Natürlichkeit der muskulös durchgestalteten Körper bekräftigt. In formaler Hinsicht aber wird auf diesem Wege eine durchgängige Ornamentalisierung, eine Einverflechtung der Figuren und ihrer gestellten, ja geradewegs für die Betrachtung zurechtgerückten Posituren in das Gewebe aus Schraffuren, aus Hell-Dunkel-Valenzen, aus einem Rapport sich wiederholender Pflanzenmuster usw. ins Werk gesetzt. Auf diesem Wege tritt letztlich das visuelle ›Sosein‹ der Körper als eine Existenzweise zutage, die sich maßgeblich *im* und *durch* das Bild konstituiert. Allererst in dieser Weise ihres ›Bildseins‹ vermögen sie als Paradigmen einer vorgestellten Synthese aus Natur und Ideal zu figurieren.

Die ästhetische Komplexität, die der bildlichen Immanentisierung von dargestellten Körpern grundsätzlich eignet, ist hier nicht systematisch zu verfolgen. Wollte man sie auffächern, müßten Pollaiuolos ›Männerkampf‹ nicht zuletzt solche Beispiele zur Seite gestellt werden, die das Augenmerk schärfer auf den Vorgang der Werkgenese, also der künstlerischen Hervorbringung und Elaborierung von dargestellten Körpern richten lassen, um eben diesen Vorgang als das zur Einsicht zu bringen, was er in erster Linie ist: ein Akt nämlich der ›Verkörperung‹ durch das Bild. Eine Zeichenstudie Baccio Bandinellis etwa, die zwei männliche Akte in bewegten Haltungen entwirft (Abb. 12),²⁷ verdeutlicht augenfällig, welches genuine ästhetische Recht sich im Zuge solcher ›Inkorporierung‹ – die hier gewissermaßen in brauner Tusche durch Feder

27 Mechthild Haas, in: *Zeichnungen aus der Toskana. Das Zeitalter Michelangelos*, hg. v. Ernst-Gerhard Güse und Alexander Perrig, München – New York 1997, S. 78, Nr. 7.

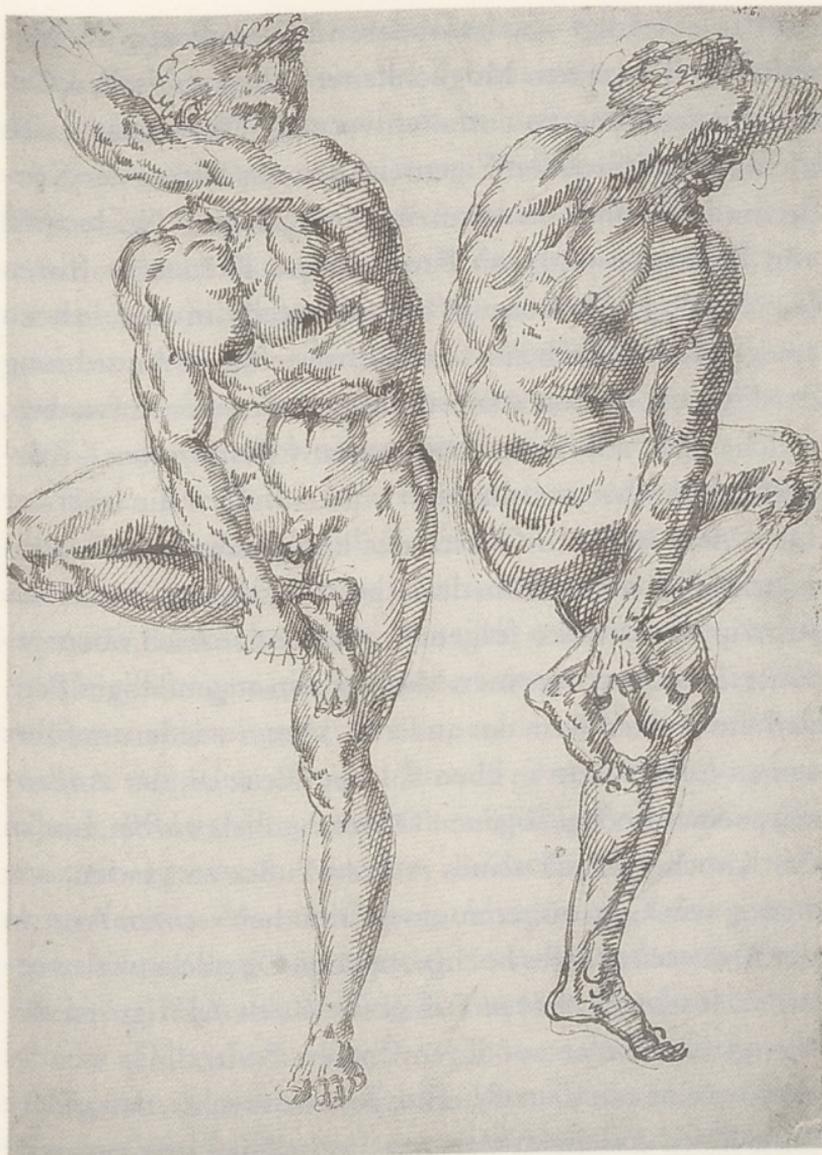


Abb. 12: Baccio Bandinelli, Zwei männliche Akte in bewegten Haltungen, Feder in Braun auf Papier, ca. 1540-50. Dresden, Kupferstichkabinett

auf Papier erfolgt – im besonderen Flächenbezug des Mediums und in seinen Möglichkeiten zur graphischen Ornamentalisierung zu entfalten vermag. Das bezeugt sich nicht nur im visuellen Eigenreiz, den das Raster der Körpermodellierung im großzügig angelegten Widerspiel von Konturen und von Parallel- und Kreuzschraffuren hervorbringt. Es bezeugt sich ebenfalls in der nahezu spiegelsymmetrisch zur Mittelachse gefügten Anordnung der Figuren, die mit Arm- und Beinhaltungen aufwarten, welche nicht aus einer – etwa narrativ bestimmten – Körperfunktion heraus motiviert sind, sondern die in erster Linie dem höheren Gesetz der kompositorischen Symmetrie und seiner künstlerischen Auslegung durch das Prinzip der *variatio* folgen. So findet der nach oben geführt *linke* Arm des einen Mannes sein augenfälliges Pendant im *rechten* Arm des anderen. Dieser wiederum führt seinen *linken* Arm in eben solcher Weise an der *Außen-*seite seines hochgezogenen Oberschenkels vorbei, um an das Knochengelenk seines *rechten* Fußes zu greifen, wie analog sein Gegenüber nunmehr mit dem *rechten* Arm an der *Innenseite* seines hochgezogenen Oberschenkels vorbei nach seinem *rechten* Fuß greift. Beide Aktfiguren stehen gleicherweise auf ihrem linken Bein, doch wendet sich der eine mit dem Oberkörper nach rechts, der andere nach links. Erscheint der eine im hellen Licht, so neigt sich der andere in den Schatten. Senkt dieser sein Angesicht, um jede Blickbeziehung zu vermeiden, so hebt jener sein Haupt, um mit stechendem Blick den anderen zu fixieren. So sind am Ende beide Körperfigurationen wie Fuge und Kontrapunkt aneinander geschmiedet, nach der Logik einer Regie, die ebenso wenig einer zugrundeliegenden Narration folgt wie sie etwa auf das Substrat einer

physiologisch konsistenten Organik bezogen ist, sondern die in erster Linie den Prinzipien und Regulativen einer spezifischen Rhetorik der visuellen Bildorganisation entspringt (*compositio, variatio*, Mehransichtigkeit, etc.). Wie sich versteht, sind dieser bildrhetorischen Regie nicht zuletzt auch paragonale Ansprüche und entsprechende, formbestimmende Referenzen eingelagert, die sich in den kaum übersehbaren Bezügen zu Michelangelos *Ignudi* wie auch zum berühmten antiken Bildwerk des ›Torso vom Belvedere‹ manifestieren.

Werke wie Pollaiuolos ›Kampf der nackten Männer‹ oder Bandinellis ›Männliche Akte‹, so kann man resümierend den Zusammenhang pointieren, stellen Körper nicht nur dar, vielmehr weisen sie sich selbst immer neu als Verkörperungen aus. Sie entwerfen und fingieren, produzieren und konfigurieren Körper, deren Hervorbringung immer zugleich als ein Prozeß ihrer Metamorphose durch ›Bildwerdung‹ anzusehen ist.²⁸ In Pollaiuolos spätquattrocenteskem Akt der ›Bildschöpfung‹ von zehn kämpfenden Männerkörpern klingt von daher bereits jene Vorstellung von einer divinen Schöpfungskraft an, die später Benvenuto Cellini, Ascanio Condivi und mit ihnen zahlreiche andere Zeitgenossen in Michelangelos ›Jüngstem Gericht‹ am Werke sahen. Wenn in ähnlichem Tenor Giorgio Vasari über ein anderes Werk Michelangelos, nämlich seine berühmte *Pietà* in Rom, genauer gesagt: über den auf Mariens Schoß tot hingesenkenen Leib

28 Vgl. zum weiteren Zusammenhang dieses Argumentes zuletzt die Diskussion bei James Elkins, *Pictures of the Body. Pain and Metamorphosis*, Stanford 1999, bes. S. 18ff., und *passim*.

Christi ausführt, »daß man keine Skulptur finden kann, die eine größere Meisterschaft zeigt und schönere Gliedmaßen hat, auch keinen nackten Körper, der einen größeren Detailreichtum der über das Knochengestell gelegten Muskeln, Venen und Sehnen erkennen läßt, noch einen Leichnam, der tatsächlich so tot wirkt wie der dargestellte (*un morto più simile al morto, di quello*)«, dann wird in dieser höchst eigentümlichen Formulierung die besagte, sich als Immanentisierung bestimmende Verkörperungsleistung der Kunst zu einer kaum mehr überbietbaren Paradoxie gesteigert: Der Paradoxie nämlich, daß das Streben nach einer Vervollkommnung und höchsten Vollendung der Natur durch die göttliche Kraft der Kunst just in der Erschaffung eines Toten seinen Gipfelpunkt erreicht, eines Toten näherhin, der vermöge seiner Göttlichkeit in der Natur selbst keinen Vergleich mehr finden kann.²⁹

Wie zuletzt besonders James Elkins herausgestellt hat, oszillieren Bilder, sofern man sie als Medien begreift, die sich in erster Linie aus einem Prozeß der Verkörperung heraus konstituieren, stets zwischen Nachbildung und Umverwandlung, zwischen *forma* und *deformitas*, zwischen Proportion und Disproportion etc., in dem Sinne nämlich, daß die visuelle Existenz des Körpers unausweichlich einem semiotischen Spannungsbezug zwischen Referenz und Immanenz unterliegt. »Any representation

29 *Fra le cose belle [...] si scorge il morto Cristo; e non si pensi alcuno di bellezza di membra e d'artificio di corpo vedere uno ignudo tanto ben ricercato di muscoli, vene, nerbi, sopra l'ossatura di quel corpo, nè ancora un morto più simile al morto, di quello.* Vasari, *Le vite* (wie Anm. 24), Bd. 7, S. 151.

of a body involves distortion, because all representation is distortion, and conversely, representation works within a logic of the body, so that representation is embodiment: it produces and projects bodies«. ³⁰ Auch mit ›Mimesis‹ und ›Fragmentation‹ sind in diesem Sinne Verfahrensweisen der bildlichen Inkorporation benannt, Verfahrensweisen freilich, die nicht als alternative oder sich gar wechselseitig ausschließende Optionen zu verstehen sind. Wie sich herausstellt, sind vielmehr beide stets gemeinsam am Werk, wenn man so will als topisch bestimmte »Diskursivierungsstrategien des Körpers«, ³¹ durch die sich bereits in der Renaissance jene Dialektik von Aneignung und Verlust, von Selektion und Synthese, von Norm und Defiguration etc. abzuzeichnen beginnt, die späterhin dem umfassenden Revisionsprozeß der klassizistischen Ästhetik im Umbruch zur Moderne zugrundeliegt. ³²

³⁰ Elkins, *Pictures* (wie Anm. 28), S. 19.

³¹ Stefanie Wenner, »Ganzer oder zerstückelter Körper. Über die Reversibilität von Körperbildern«, in: *Körperteile. Eine kulturelle Anatomie*, hg. v. Claudia Benthien und Christoph Wulf, Reinbek bei Hamburg 2001, S. 361–380, hier: S. 367.

³² Vgl. zuletzt: Linda Nochlin, *The Body in Pieces. The Fragment as a Metaphor of Modernity*, London 1994; Monika Steinhauser, »Die Anatomie Selbdritt«. Das Bild des zergliederten Körpers zwischen Wissenschaft und Kunst«, in: *Phantasmen der Moderne*, hg. v. Pia Müller-Tamm und Katharina Sykora, Köln 1999, S. 106–124; Irmela Marei Krüger-Fürhoff, »Der vervollständigte Torso und die verstümmelte Venus. Zur Rezeption antiker Plastik und plastischer Anatomie in Ästhetik und Reiseliteratur des 18. Jahrhunderts«, *Zeitschrift für germanistik* N.F. 8 (1998), S. 361–373; dies., *Der versehrte Körper. Revisionen des klassizistischen Schönheitsideals*, Göttingen 2001.

Blicken wir, um die spezifische Produktivität dieser Dialektik hier nochmals zu beleuchten, auf eine Zeichnung des Pariser Louvre aus der Zeit um 1540, die man heute allgemein dem Umkreis des Alonso Berruguete zuschreibt (Abb. 13).³³ Die Darstellung zeigt einen Torso in der Form des Gekreuzigten, oder *vice versa*: den Gekreuzigten in der Form eines Torso. Dabei fällt zweierlei ins Auge. Zum *einen*, daß die zeichnerisch nachgestaltende Formation des dargebotenen Körpers zuallererst nach einer mimetisch plausiblen, plastischen Durchmodellierung der Muskelpartien, der durchscheinenden Rippen und der darüber teils sehnig gespannten, teils erschlafft liegenden Haut strebt. Allerdings erweist sich dabei die Proportionierung der Teilpartien zueinander und vor allem die zeichnerische Transkription des morphologischen Befundes in ein graphisches Gewebesystem von sowohl körpermodellierend geführten als auch andererseits wieder abstrakt gesetzten Schraffuren als eine durchaus kritische, für den Künstler keineswegs mit leichter Hand bewältigte Aufgabe – ein Umstand, der die prägende Wirkung und zugleich den Druck jener leitgebenden Norm ermessen läßt, die mit der Verbreitung des künstlerischen Idioms von Michelangelo, in dessen Werkstatt Berruguete seine maßgeblichen Lehrjahre zubrachte, auf lange hin bestimmend war.

Zum *anderen* fällt die eigentümliche Art der immanenten, gewissermaßen aus der Zeichnung selbst vollzogenen Rahmensetzung auf, einer Rahmensetzung, die nicht

33 Ornella Matarrese, in: Julia Kristeva, *Visions capitales* (Kat. Ausst. Réunion des musées nationaux, Louvre), Paris 1998, S. 157, Nr. 8.

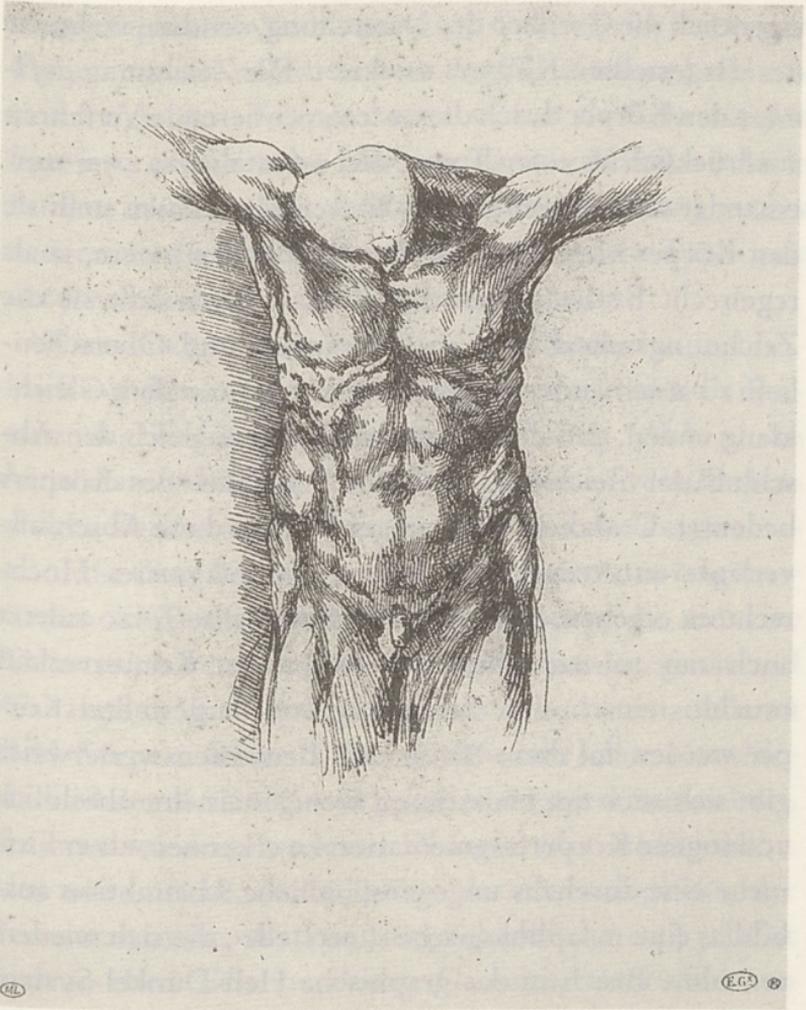


Abb. 13: Umkreis des Alonso Berruguete, Männlicher Torso ohne Kopf, Bleikreide und braune Feder auf Papier, ca. 1550. Paris, Louvre

eigentlich die Grenzen der Darstellung, sondern vielmehr des dargestellten Körpers markiert. Die Zeichnung *definiert* den Körper durch dieses fragmentierende Verfahren ausdrücklich als einen Torso, und sie tut dies in zwei voneinander sehr verschiedenen Weisen. Zum einen stellt sie den Körper ohne Kopf, als buchstäblichen *tronco*, ja als regelrecht Enthaupteten dar. Zum anderen läßt sie die Zeichnungsschraffuren an Oberarmen und Oberschenkeln so aufeinander abgestimmt und in formalem Gleichklang enden, daß der so gesetzte Rand zugleich den Abschluß der Zeichnung und den Abschluß des Körpers bedeutet. Und dies umso suggestiver, als diese Abschlußverläufe an Armen und Beinen ein imaginäres Hochrechteck ergeben, in das sich der dargestellte Torso zuletzt auch mit seinem oberen, horizontalen Konturverlauf bruchlos einschreibt. Zeichnung und dargestellter Körper werden auf diese Weise eins. Bemerkenswerterweise gibt sich auch der Halsstumpf weniger als eine abbildlich vollzogene Körperfragmentation zu erkennen, als er vielmehr eine durchaus ungegenständliche Abstraktion ausbildet, eine morphologische ›Leerstelle‹, die sich wiederum ohne Bruch in das graphische Hell-Dunkel-System der Schraffuren und damit kategorial in die spezifische Sprachform der Zeichnung als eines opak organisierten Systems fügt. So kann man sagen, daß sich hier der dargestellte Körper in seiner abbildlich erfaßten Gegenständlichkeit zwar fragmentiert, als ein Torso, darbietet, daß er aber in dieser seiner ›bildlichlichen Gegebenheit‹ eine – gleichsam restituierte – Ganzheit gewinnt und durch sie gewissermaßen seine physische Fragmentiertheit transzendiert. Daß der solcherart fragmentierte und durch die ästhetische Dimension seiner zeichnerischen Darstel-

lung (respektive ›Verkörperung‹) doch wieder aus seiner Fragmentation erlöste und aus der Fessel seiner Leiblichkeit freigesetzte Körper unübersehbar als Gekreuzigter figuriert, erscheint bei alledem als eine überaus subtile Pointe, insofern sich damit in dieser Zeichnung nichts anderes als die althergebrachte christologische Topik von der *formosa deformitas* zu erneuern scheint.³⁴

Blickt man nochmals zurück auf Leonardos in Hinblick auf die dort gewählte Körpermotivik und die Präsenz des Todes vergleichbare Zeichnung (Abb. 9), so kann man feststellen, daß sich in beiden so verschiedenartigen Zeichnungen bildliche Verfahren der Fragmentation mit dem Bestreben einer Restitution der fragmentierten Körper in einer Weise verbinden, die auf eine Metamorphose der unsehbaren leiblichen Integrität und Ganzheit in die Sichtbarkeitsform eines neuen, anderen Bild-Körpers hinauslaufen. Ungeachtet aller Verschiedenheit der diesen Bildern gemeinhin zugeordneten bzw. in ihnen wiedergefundenen Diskurse (der medizinische, der anatomische, der religiöse, der christologische, der formanalytische, der künstlergeschichtliche etc.) scheint sich in eben dieser ›anderen‹ Gemeinsamkeit eines am Ende medienanthropologischen Diskurses eine weitrei-

34 Vgl. Hans Robert Jauß, »Die klassische und die christliche Rechtfertigung des Häßlichen in mittelalterlicher Literatur«, in: *Die nicht mehr schönen Künste. Grenzphänomene des Ästhetischen*, hg. v. Hans Robert Jauß (Poetik und Hermeneutik, Bd. 3), München 1968, S. 143-168, bes. S. 156ff.; Paul Michel, ›Formosa deformitas‹. *Bewältigungsformen des Häßlichen in mittelalterlicher Literatur*, Bonn 1976, bes. S. 188ff.

chende, bislang kaum noch erschlossene Perspektive zur Erforschung von Körper-Bildern in der Kunst der frühen Neuzeit zu eröffnen.

Bildnachweis:

Abb. 1, 2, 10, 11: Hamburg, Kunsthalle.

Abb. 3: aus Locher, Raffael (wie Anm. 7).

Abb. 4-7: Archiv des Verfassers.

Abb. 8, 9: aus Arasse, Leonardo da Vinci (wie Anm. 18).

Abb. 12: aus Haas, in Zeichnungen (wie Anm. 27).

Abb. 13: Kristeva, Visions capitales (wie Anm. 33)