

Marcus Tullius Cicero: Der Körper als ein Gefäß der Seele. Transformationen einer Metapher (45 v. Chr.)

Non enim, credo, id praecipit, ut membra nostra aut statuarum figuramve noscamus; neque nos corpora sumus, nec ego tibi haec dicens corpori tuo dico. Cum igitur, »nosce te« dicit, hoc dicit: »nosce animum tuum«. Nam corpus quidem quasi vas est aut aliquod animi receptaculum, ab animo tuo quicquid agitur, id agitur a te.

Denn ich denke nicht, daß er [Apollon] befehlen will, wir sollen unsere Glieder oder unsere Statur und Gestalt kennenlernen. Denn wir sind nicht unser Körper, und wenn ich Dir dies sage, so sage ich es nicht Deinem Körper. Wenn er also sagt: »Erkenne Dich«, so meint er: »Erkenne Deine Seele«. Denn der Körper ist eine Art von Gefäß und ein Behälter der Seele; und nur was Deine Seele tut, das tust Du.

Marcus Tullius Cicero, *Tusculanae disputationes/Gespräche in Tusculum*, lat.-dt., hrsg. v. O. Gigon, München und Zürich 1992 (6. Aufl.), Buch I, Kap. 52, S. 52 f.

Kommentar

Die für die Porträtmalerei immer wieder nutzbar gemachte Metapher vom Körper als einem Gefäß der Seele findet ihre prominenteste Formulierung in den »Gesprächen in Tusculum«, die Cicero (106–43 v. Chr.) 45 v. Chr. als eine seiner späten philosophischen Schriften verfaßte. In dem Werk, dessen erstem Buch die hier zitierte Passage entnommen ist, entwickelt er die Frage nach der Möglichkeit eines glückseligen Lebens für den Weisen. Am Anfang steht die Überlegung, ob der Tod für den Menschen ein Übel sei. Sie führt den Autor zum Problem der Unsterblichkeit der Seele und macht Ausführungen über deren Art und Beschaffenheit notwendig. Dabei ist anzunehmen, daß sich Cicero an einem verlorenen Handbuch der griechischen Philosophie orientiert hat.¹ In einem einfachen Dualismus wird der Körper der Seele entgegengesetzt und das apollinische »nosce te« wird als ganz auf die Seele des Menschen gerichtet verstanden, an dem der Körper keinen Anteil hat.

Schon Platon hatte im »Phaidon« in einer vergleichbaren, ebenfalls absoluten und auf Metaphysik zielenden Metaphorik das Verhältnis von Körper und Seele beschrieben. Danach sei die Seele gezwungen, »... durch den Leib wie durch einen Käfig hindurch die Wirklichkeit zu betrachten.«² Wie schon in der berühmten Passage des »Kratylos«, in der er den Körper mit dem menschlichen Grab parallelisiert³, wird der Leib als ein Gefängnis gedeutet, aus dem sich die Seele nach Möglichkeit zu befreien habe. Aus der



Abb. 5
Pisanello, Bildnis einer Prinzessin d'Este, Paris, Louvre

platonischen Entgegensetzung von »soma« und »psyche« war für Plotin (205–270 n. Chr.) die Ablehnung des Porträts als einer allein am Körper orientierten Kunstform hervorgegangen. In seiner *Vita* wird berichtet, er habe den Wunsch eines Schülers nach einem Bildnis mit den Worten abgelehnt, daß es bereits genug sei, in diesem Leib eingeschlossen zu sein, es dieser aber keinesfalls wert sei, der Nachwelt als »Bild eines Bildes« überliefert zu werden.⁴

Die überaus wirkmächtige platonische Rede vom Körper als einem Gefängnis der Seele findet in der frühchristlichen Kunst ihren visuellen Niederschlag in Darstellungen eines in einen Käfig gesperrten Vogels, der nur seinen Kopf zwischen den Gitterstäben hervorstrecken kann.⁵ Ihr gegenüber ist der Topos vom Körper als Gefäß der Seele, sobald er aus seinem ursprünglichen Zusammenhang gelöst wird, in seiner Abwertung des Körperlichen weniger eindeutig. Dies schon deswegen, weil das lateinische »vas« gerade keinen Gebrauchsgegenstand bezeichnet, sondern ein Schmuckgefäß.

Schon durch den Kirchenvater Laktanz (ca. 250-nach 317 n. Chr.), der sich dabei an Cicero anlehnt, wird die Metapher in das christliche Gedankengut überführt: »Das nämlich, was die Augen sehen, ist nicht der Mensch, sondern das Behältnis des Menschen: dessen Beschaffenheit und Schönheit geht nicht aus den Umrissen des Gefäßes, dem sie innewohnt, sondern aus den Handlungen und dem Charakter hervor.«⁶ Als Gemeinplatz einer christlichen wie humanistischen Selbstreflexion kann sich die Metapher in der Folge verschiedenen Auslegungen öffnen und eine Reihe von Transformationen durchlaufen.⁷ So erklärt beispielweise Giannozzo Manetti in seinem Traktat »De dignitate et excellentia hominis« von 1451/52, daß der menschliche Körper »... vom allmächtigen Gott deswegen vorzüglich, ja wunderbar verfertigt wurde, damit er durch seine Gestalt ein würdiges und zugleich passendes Gefäß für die vernünftige Seele bilden könne.«⁸ In einer neuerlichen Wendung bezeichnet Leonardo (1452–1519) in seinen physiologischen Schriften den Körper des Menschen als die Wohnung der Seele, »abitatione dell'anima«, und verbleibt in dieser Metaphorik, wenn er die Augen die »Fenster« der Seele nennt, die den Körper nur für den Blinden zum Gefängnis werden lassen.⁹

Daß der Topos vom Körper als einem Gefäß gerade wegen seiner Einfachheit und relativen Offenheit für die Reflexion über die Porträtmalerei insbesondere in der Frühzeit des neuzeitlichen Porträts von Bedeutung ist, zeigt sich beispielhaft in einem Porträt Pisanellos. Auf dem Avers einer Medaille, die um 1441 entstanden sein muß und daher zu den frühesten Beispielen der Gattung gerechnet werden darf,¹⁰ hat der Künstler das Bildnis des Markgrafen Lionello d'Este im Profil wiedergegeben. Das hieroglyphische Bild auf der Rückseite gibt eine antike Vase wieder, die durch die Triebe und Wurzeln einer Pflanze von innen heraus gesprengt wird. Ihr zu Füßen liegt ein nackter Mann in der gelassenen Haltung eines Flußgottes, der sich als Reflexionsfigur über die »conditio humana« lesen läßt.¹¹ Die Porträtendarstellung wird auf diese Weise mit einem die Dualität von Körper und

Seele betonenden Bildzeichen verbunden, wobei Revers und Avers der Medaille sich gegenseitig deuten.

Auch auf dem wenig später entstandenen weiblichen Bildnis aus dem Louvre, das allgemein als Darstellung der Ginevra d'Este gilt, ist der ciceronianische Topos zum Legitimationsgrund der Darstellung geworden (Abb. 5). Hier zielt eine auf den ersten Blick im Ornament verborgene, perlengeschmückte Vase das Gewand der im Profil dargestellten jungen Frau. Im Bildhintergrund flattern buntfarbige und zarte Schmetterlinge, die in der Tradition der griechischen Antike als Zeichen für die menschliche Seele gelten müssen.¹² Durch diese wie durch das im Gewand verborgene Gefäß wird der Körper, der jetzt als Gefäß der Tugenden verstanden werden kann, in der strengen Form des Profils bildwürdig, so daß das Porträt auch hier seine Berechtigung aus dem Eingeständnis seiner Unvollkommenheit erfährt.¹³

Die Wandlungen, Wiederaufnahmen und Umdeutungen der Metapher vom Körper als dem Seelengefäß durchziehen die Geschichte der gesamten Gattung. In prominenter Form wird der Topos von Giorgio Vasari für das auf 1534 zu datierende Bildnis des längst verstorbenen Lorenzo des Prächtigen genutzt, wo der Porträtierte durch eine ihm beigeordnete antike Vase und durch die auf ihr eingetragene lateinische Inschrift: »virtutum omnium vas« als »Gefäß der Tugenden« gedeutet wird. Auch für Jean Auguste Dominique Ingres bietet die Gefäßsymbolik noch einen Anknüpfungspunkt für das Porträt des Duc d'Orléans, wobei sich der vasenförmig gebildete Körper als die elegante Oberfläche des jungen Herzogs darstellt.¹⁴

Die Metapher vom Körper als dem Gefäß der Seele läßt daher nicht nur den Theorie wie Praxis des Porträts prägenden vermeintlichen Dualismus von Körper und Seele¹⁵ deutlich werden, sondern ist vor allem geeignet, die metaphorischen Aus- und Umdeutungen des menschlichen Körpers, die der Gattung des Porträts inhärent sind, vor Augen zu führen. So zeigt sich an dem Topos und seinen Transformationen die Spannung des Porträts zwischen seiner Buchstäblichkeit – dem Zeigen eines menschlichen Körpers – wie dessen Metaphorisierungen. Kontrastieren ließe sich die hier vorgeführte Einschätzung mit der auch im lateinischen Westen rezipierten Auffassung des Aristoteles, der die Seele als das den Körper »formierende« Prinzip gedeutet hat, d. h. als »forma corporis«, wodurch »soma« und »psyche« wesentlich enger aneinander gebunden werden: »Denn sie [die Seele] ist kein Körper, wohl aber etwas, das zum Körper gehört, und liegt daher im Körper vor, und zwar in einem sobeschaffenen Körper. Nicht so, wie die früheren Philosophen sie in einen Körper einfügten, ohne näherzu bestimmen, in welchem und wiebeschaffenen Körper sie vorliege.«

Hannah Baader

Anmerkungen

- 1 U. Davitt Asmus, *Corpus Quasi Vas*. Beiträge zur Ikonographie der Italienischen Renaissance, Berlin 1977; zu Ciceros Verwendung der Metapher vgl. O. Gigon, Nachwort zu den Gesprächen in Tusculum, a.a.O., S. 315.
- 2 Platon, Phaidon, 82 e, in: ders., *Werke*, Bd. 3, griech.-dtsh, übers. v. F. Schleiermacher, hrsg. v. G. Eigler, Darmstadt 1974, S. 89.
- 3 Platon, *Kratylos*, 400 b,c, a.a.O., S. 451.
- 4 Das entgegen seinem Willen dennoch ein »geraubtes« Bildnis Plotins angefertigt wurde, ist eine Pointe der Geschichte, die an der Relevanz der Metaphorik für die Reflektion über Porträtmalerei nichts ändert; Porphyrius Malchus, *Vita Plotini*, in: *Plotins Schriften*, übers. v. R. Harder, Bd. Ve, Hamburg 1953, o. S.; siehe dazu R. Brilliant, *On Portraits*, in: *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* Bd 16 (1971), S. 11.
- 5 Vgl. A. Grabar, *Cahier archéologiques* Bd. XVI (1966), S. 9 ff; O. Hjort, ebenda, Bd. XVIII (1968), S. 28 ff.
- 6 Laktanz, *Divinae institutiones* II,12, 11, zit. n. Davitt Asmus, S. 14, Anm. 15 u. S. 15 Anm. 16.
- 7 Zur Frage der Verwandlung einer Metapher vgl. H. Blumenberg, *Elemente einer Metaphorologie*, in: *Archiv für Begriffsgeschichte* Bd. 6 (1960), 197 ff.; A. Haverkamp (Hrsg.), *Theorie der Metapher*, Darmstadt 1996 (2. Aufl.).
- 8 G. Manetti, *Über die Würde und Erhabenheit des Menschen*, übers. v. H. Leppin, hrsg. v. A. Buck, Hamburg 1990, III, 19, S. 76 f; vgl. M. Marek, *Virtus und fama. Zur Stilproblematik der Porträtbüsten*, in: *Piero de' Medici »il Gottoso«*. *Kunst im Dienste der Medici*, hrsg. v. A. Beyer u. B. Boucher, Berlin 1993, S. 341–369, S. 349.
- 9 »...anima, chetal forma aj corpo a sua abitazione per j tepo (tempo) a eletta«; *The literary works of Leonardo da Vinci*, hg. v. Jean Paul Richter, komm. v. C. Predetti, Berkley u. Los Angeles 1977, Bd. II, S. 235. Vom Körper als »carcere« oder »prigione« spricht Leonardo dann, wenn das Augenlicht erloschen ist: »L'occhi... delle quali tutte le opere per la veduta l'anima sta contenta nelle umane carceri« und »Ma chi li perde, lascia essa anima in oscura prigione«; ebenda.
- 10 I. Lavin, *Pisanello and the Invention of the Renaissance Medal*, in: *Italienische Frührenaissance und Nordeuropäisches Spätmittelalter*, hrsg. v. J. Poeschke, München 1993, S. 67–84.
- 11 U. Davitt Asmus, S. 17 ff.; B. Degenhard u. A. Schmitt, *Pisanello und Bono da Ferrara*, München 1997, S. 208–227.
- 12 G. Seib, s. v. Schmetterling, in: *LCI* Bd. 4, Sp. 96.
- 13 Hier ist an Ghirlandaios Porträt mit dem Gedicht Martials zu denken, das die Undarstellbarkeit der Tugenden der Porträtierten zum Thema hat; s. Art. Albrecht Dürer: *Das Dilemma des Porträts*, epigrammatisch (1526)
- 14 W. Busch, *Zu Verständnis und Interpretation romantischer Kunst*, in: L. Fischer (Hrsg.), *Romantik*, Annweiler 1987, S. 1–29, S. 18; vgl. U. Fleckner, *Einfühlung und Abstraktion. Die Kunst des Porträts im Werk von J.-A.-D. Ingres*, Mainz 1995, S. 268.
- 15 Aristoteles, *De Anima/Über die Seele* 414 a, übers. v. W. Theiler, überarb. v. H. Seidl, in: ders., *Philosophische Schriften*, Bd. 6, Hamburg 1995, S. 33 f.; den Hinweis auf die mögliche Relevanz der aristotelischen Seelenlehre für die frühneuzeitliche Porträtkunst verdanke ich H. Wels.