



HALTUNG UND AFFEKT

böhlau

Johannes Bilstein | Guido Reuter (Hg.)



Studien zur Kunst 40

Johannes Bilstein/Guido Reuter (Hg.): Haltung und Affekt

Johannes Bilstein, Guido Reuter (Hg.)

Haltung und Affekt

BÖHLAU VERLAG WIEN KÖLN WEIMAR

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung durch die Kunstakademie Düsseldorf

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind
im Internet über <https://dnb.de> abrufbar.

© 2020 by Böhlau Verlag GmbH & Cie. KG, Lindenstraße 14, D-50674 Köln
Alle Rechte vorbehalten. Das Werk und seine Teile sind urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung in anderen als den gesetzlich zugelassenen Fällen bedarf der vorherigen
schriftlichen Einwilligung des Verlages.

Umschlagabbildung: Siegfried Anzinger, 2019. Privatarchiv Siegfried Anzinger.

Korrektur: Ute Wielandt, Montreal
Einbandgestaltung: Michael Haderer, Wien
Satz: büro mn, Bielefeld
Druck und Bindung: Hubert & Co. BuchPartner, Göttingen
Gedruckt auf chlor- und säurefreiem Papier
Printed in the EU

Vandenhoeck & Ruprecht Verlage | www.vandenhoeck-ruprecht-verlage.com

ISBN 978-3-412-52073-1

Inhalt

- 7** *Einleitung*
- 9** *Kunibert Bering*
Die Schmerzen des Märtyrers
Facetten der Transformation der antiken Ästhetik im frühen Christentum
- 23** *Hana Gründler*
„Die Mühen der Tätigen“
Haltung in Pontormos *Libro mio*
- 37** *Johannes Bilstein/Guido Reuter*
Ironie als Habitus
Gespräch mit Martin Gostner
- 53** *Guido Reuter*
Sprezzatura – Rembrandts „Porträt des Jan Six“
- 65** *Johannes Bilstein*
Kann ein Dandy Pädagoge sein?
Apathia, Nonchalance, coolness
- 83** *Johannes Bilstein/Guido Reuter*
Noblesse: Ein Gespräch mit Siegfried Anzinger
- 87** *Johannes Myssok*
STILLE GRÖSSE... und mangelnde Haltung
Eine Epoche im Widerstreit
- 111** *Martina Dobbe*
Haltungsfragen?
Aneignung als Haltung bei Susanne Paesler
- 127** *Francesca Raimondi*
Unheimliche Gewohnheiten
Hegel, Hoffmann, Benjamin
- 143** *Abbildungsnachweise*

Einleitung

Die im vorliegenden Buch versammelten Beiträge gehen auf eine Ringvorlesung zurück, die im Wintersemester 2015/16 an der Kunstakademie Düsseldorf veranstaltet wurde.

Ziel der Vortragsreihe war es, ein zugleich künstlerisch wie wissenschaftlich relevantes Thema zu behandeln, um die vor Ort vertretenden Wissenschaften und Künste miteinander ins Gespräch zu bringen. In diesem Sinn war das Thema von vornherein als ein offenes Bezugsfeld angelegt. Insofern folgte das Projekt von Beginn an auch einer grundsätzlich interdisziplinären Intention.

Nachdem die Herausgeber Siegfried Anzinger dazu gewinnen konnten, zwei Zeichnungen für das Cover des Buches beizusteuern, wurde der Entschluss gefasst, auch ein Interview mit dem Künstler zu führen, das wichtige Aspekte des Themas aufgreift und zusätzlich in das Buch aufgenommen wurde.

Die Reihenfolge der Aufsätze und Gespräche folgt nur bedingt einer historisch-theoretischen Systematik. Im Vordergrund der Zusammenstellung stand vielmehr eine neuartige und eher kontroverse Verknüpfung der einzelnen Inhalte.

Die Durchführung der Ringvorlesung einschließlich der nachfolgenden Veröffentlichung konnte nur mit intensiver Unterstützung gelingen. Ohne das Engagement und die Arbeit der Referentinnen und Referenten wären weder die Vortragsreihe noch die Publikation zustande gekommen.

Wir danken der Kunstakademie Düsseldorf für die finanzielle Unterstützung der Ringvorlesung sowie der vorliegenden Publikation. Lukrezia Krämer, Lisa Seidel und Irene Kastner danken wir für die intensive Unterstützung bei der redaktionellen Arbeit an der Publikation.

Besonders freut es uns, dass Siegfried Anzinger uns zwei Zeichnungen für das Cover zur Verfügung gestellt und der Veröffentlichung des Interviews mit ihm zugestimmt hat.

Ihnen allen gilt unser herzlicher Dank.

Johannes Bilstein und Guido Reuter

Im März 2020

Kunibert Bering

Die Schmerzen des Märtyrers

Facetten der Transformation der antiken Ästhetik im frühen Christentum

„Da konnte man nun Porphyrius sehen, wie er nach Art eines Siegers, der in allen heiligen Kämpfen den Siegespreis errungen hatte, [...] strahlend das Antlitz, nach solchen Kämpfen mutigen und freudigen Sinnes den Weg zum Tode (in der Arena) schritt, wahrhaftig voll des göttlichen Geistes, mit dem Mantel nach Philosophenart bekleidet. Man konnte ihn sehen, wie er mit Ruhe und Überlegung seinen Bekannten [...] zuwinkte; wie er selbst am Pfahle noch die Heiterkeit seines Antlitzes bewahrte. [...]“¹

Mit diesen Worten berichtet Eusebius von Caesarea über die Hinrichtung des Porphyrius, eines Schülers des Philosophen Pamphilos, im Jahr 309/310. Von den vorangegangenen Folterungen eines Gefährten berichtet Eusebius: „Er schien von den Schmerzen gar nichts zu fühlen, als ob er kein Fleisch, überhaupt keinen Körper hätte.“²

Eusebius von Caesarea folgt damit den Topoi der üblichen Schilderungen des Martyriums, wie sie u. a. in zahlreichen Märtyrerakten vorliegen: die Hinrichtung des Christen erscheint nicht als grässliches, schmerzerfülltes Ereignis, sondern vielmehr als Akt der Freude, an dessen Ende der Eintritt in das Reich Gottes wartet. Die zu befürchtenden Schmerzen, Folter- und Todesqualen bleiben aus – an die Stelle des Leidens angesichts des gewaltsamen Todes tritt eine geradezu heitere Gelassenheit (Abb. 1).

Dieses häufig anzutreffende Muster folgt den vor allem in der römischen Kaiserzeit weit verbreiteten, populären stoischen Vorstellungen. Als Beispiel sei eine Stelle aus Marc Aurels „Selbstbetrachtungen“ zitiert: „Nenne dich nicht unglücklich, wenn dir ein ‚Unglück‘ widerfuhr! Nein, sondern preise dich glücklich, dass – obwohl es dir widerfahren ist – der Schmerz dir doch nichts anhat und weder Gegenwärtiges dich mürbe machen, noch Zukünftiges dich ängstigen kann.“³



Abb. 1 Märtyrer und Löwe, Terra sigillata, Tunesien, 4.–5. Jh.

πάθος und ἀπάθεια: Affekt und Haltung in der griechischen Philosophie

Diese hier schlaglichtartig angesprochenen Vorstellungen entfalten sich vor dem Horizont der in der antiken Philosophie intensiv geführten Debatte um Haltung und Affekt, wobei zu diesem Diskurs auch Phänomene der visuellen Kultur und der ästhetischen Konstruktionen zu zählen sind. In der griechischen Philosophie bezeichnet der Begriff *πάθος* jene Ereignisse, die einem Menschen zustoßen. Dabei findet das Leiden besondere Berücksichtigung, das einen von den Stoikern immer wieder diskutierten Zustand der Seele bedingt.

Demokrit nahm an, Affekte könnten durch Weisheit (σοφία) so kuriert werden, wie ein Medikament die Krankheiten des Körpers heile.⁴ Platon weist im „Timaios“ die Affekte dem sterblichen Teil der Seele zu: Schmerz, Furcht und Zorn, aber auch Lust und Hoffnung treten als Affekte auf. Daran anknüpfend bildet in der Kategorienlehre des Aristoteles das Phänomen *πάθος* eine der zehn Kategorien des Seienden, wobei es nicht um momentane Gefühlsaufwallungen geht, sondern um innere Bewegungen und weitreichende Emotionen.⁵ Für Aristoteles sind die Affekte daher als Bestandteil des Lebens notwendig, müssen allerdings beherrscht werden – darin sieht er die entscheidende Tugend.

Auf dieser Basis gelangt die Stoa zu einer komplexen Vorstellung von den Befindlichkeiten des Menschen, an die wiederum die frühchristliche Theologie anknüpfen konnte. Der Stoiker Zenon sieht in den Affekten unnatürliche Triebe, die vom Pfad der Vernunft abweichen.⁶ Die *A-Pathie* erscheint dementsprechend als Zustand, in dem jegliches *πάθος* von der Vernunft kontrolliert und ausgeschaltet wird. Aufgrund dieser Vorstellung kann sich eine Haltung (ἔξις) entfalten, die durch Gelassenheit gekennzeichnet ist.

Diese Einstellung der Stoa ist wegweisend für die Patristik, die in den Affekten allerdings die Ursache der Sünde sah. Die Einhaltung der Gebote Gottes führt den Zustand der *A-Pathie* herbei, also – im christlichen Sinn gesprochen – der Abwesenheit aller Leidenschaften, der Affekte, des *πάθος*. Diese Haltung vollendet sich im Martyrium.

Die Darstellung menschlicher Befindlichkeiten seit dem Hellenismus

Seit dem späten 4. Jahrhundert v. Chr. entwickelte die bildende Kunst eine Fülle von Darstellungsmöglichkeiten menschlicher Befindlichkeiten, sowohl der gelassenen Haltung als auch des Leidens. Als exemplarischer Fall sei die um 200 v. Chr. konzipierte Marsyas-Gruppe herangezogen, die das grausame Ende des Satyrn Marsyas schildert. Marsyas hatte Apollon zum Wettstreit im Flötenspiel herausgefordert. Der Sieger sollte das Schicksal des Unterlegenen bestimmen: Apoll gewinnt als Anführer der Musen selbstverständlich diesen *agon* und befiehlt die Tötung seines Gegners. Die Hinrichtung soll als Schindung erfolgen, bei der ein Skythe dem Marsyas die Haut bei lebendigem Leib abzieht. Die hellenistische Figurengruppe zeigt den an einem Baum an den Armen aufgehängten Mar-

syas mit schmerzverzerrtem Gesicht, der auf seinen Henker hinabblickt, der neben ihm das Messer für die Schindung schleift und ungerührt, fast teilnahmslos den Delinquenten anblickt (Abb. 2–3).

Damit führt die Konzeption der Gruppe die fundamentalen Vorstellungen der Stoa vor Augen: In der Figur des Marsyas kondensiert das Leiden, sowohl durch den gegenwärtigen Schmerz infolge der Hängung, als auch durch die Todesfurcht angesichts der Vorbereitungen für die bevorstehende Schindung. Dies alles verdichtet sich im Begriff des *πάθος*, des Leidens, der Affekte, die von außen an den Menschen herangetragen werden. Die sichtbare Haltung des Skythen bezeichnet demgegenüber den entgegengesetzten Pol des Spektrums menschlicher Empfindungen, die Gelassenheit, die Abwesenheit der Affekte, des Pathos, also die *ἀπάθεια*.

Die Darstellung des Skythen folgt gängigen Darstellungstypen, die auch offizielle Bildnisse bestimmen, z. B. das (vermutete) Porträt des seleukidischen Königs Antiochos III. Auch das Porträt des Königs Eumenes II. von Pergamon reflektiert diesen Typus. Insbesondere rezipieren die Darstellungen vornehmlich stoischer Philosophen wie Poseidonios aus Apameia (Syrien) oder Chrysippos aus Soloi (Kilikien) ähnliche Vorstellungen, selbst wenn beim letzteren Züge des Alters hinzutreten.

Demgegenüber steht die Figur des Marsyas in der frühhellenistischen Tradition der Wiedergabe leidender Menschen: der wie zum Schreien geöffnete Mund, die verzerrten Gesichtszüge und das wirre Haupthaar verweisen auf die zu erduldenen Schmerzen und den bevorstehenden Tod. Dies gilt auch für den Steuermann des Odysseus-Schiffes der Polyphem-Gruppe



Abb. 2 Skythe Kopf, Orig. um 200 v. Chr.

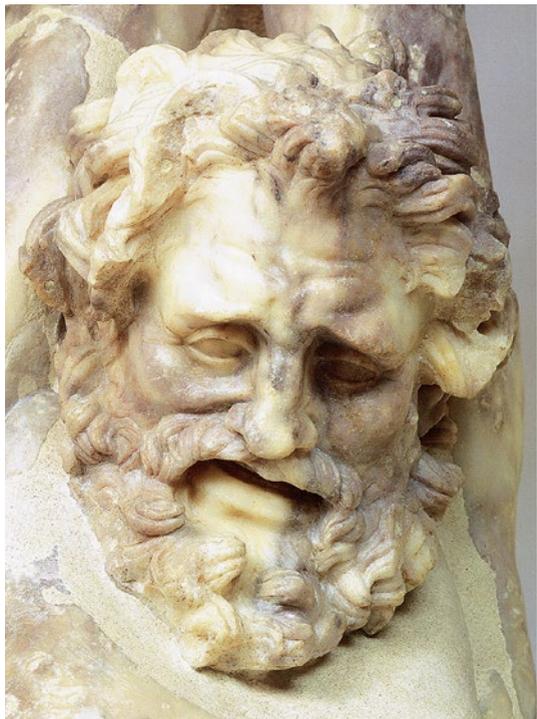


Abb. 3 Marsyas Kopf, Orig. um 200 v. Chr.

aus Sperlonga, den die grausame Skylla packt und im nächsten Moment an die Hundeprotomen an ihrer Hüfte verfüttern wird.

Von besonderer Bedeutung ist in diesem Zusammenhang der Gigantenfries des Pergamon-Altars: Der todgeweihte, von Apollon angegriffene Gigant des Ostfrieses zeigt unmittelbar verwandte Züge. Diese Tradition der Darstellung menschlichen Leidens kulminiert im Gesicht des Laokoon, dessen Darstellung auf dieser Motivüberlieferung aufbaut.

Auch die Malerei bedient sich früh dieses Repertoires, wie ein Blick auf das Fresko in Grab 1 des Tumulus von Vergina in Makedonien aus dem späten 3. Jahrhundert v. Chr. zeigt. Der hier wiedergegebene Raub der Proserpina zeigt den rasenden Hades, der die Tochter der Demeter entführt.

Darüber hinaus bot die Mythologie eine Fülle von Anlässen, Emotionen in einem breiten Spektrum zu visualisieren. Als exemplarischer Fall sei das Motiv der *Rasenden Mänade* herausgegriffen, jener ekstatisch verzückten Begleiterin des Dionysos in seinem Thiasos, die im Rausch sogar kleine Ziegen zerstückelte.⁷ Wegweisend stellte der Bildhauer Skopas die Mänade im bacchantischen Zug in diesem aufgewühlten Zustand dar – seine Skulptur zeigt deutlich, wie sich damit am Ende der Spätklassik jene neue Bildtradition konstituierte, in der die Darstellung von Affekten möglich wird. Dieses Motiv bot sich für eine Übernahme in die Sarkophagplastik zur Visualisierung von Emotionen geradezu an – z. B. bei der Schilderung des grausamen Todes der Kreusa, die von ihrer Konkurrentin Medea mit einem vergifteten Schleier umgebracht wird, der innere Verbrennungen hervorruft.⁸

Damit etablierten sich im Laufe des Hellenismus mehrere, durch Jahrhunderte hindurch wirksame Bildtraditionen, die unterschiedliche seelische Befindlichkeiten im Sinne der Stoa zu visualisieren vermochten und zwischen höchster Erregung und Gelassenheit oszillierten. Dieses Bilderreservoir formte vor allem auch den Horizont der römischen Kunst bis in die frühchristliche Zeit hinein.

Ein Blick auf den Schlachtensarkophag Ludovisi zeigt deutlich diesen Dualismus: Der siegreiche Feldherr reitet mit weit ausholender Geste mitten durch die tobende Schlacht und stellt eine überlegene, auffallend gelassene Haltung zur Schau, während die unterlegenen Feinde mit schmerzverzerrten Gesichtern ihrem grausamen Ende auf den Schlachtfeld entgegensehen (Abb. 4).

Die Voraussetzung für diese Darstellungsmöglichkeiten war eine möglichst präzise Wiedergabe des Naturvorbildes. Doch an diesem Punkt beginnt für die christlichen Schriftsteller das Dilemma: Die naturgetreue Wiedergabe, vor allem des Menschen als dem Ebenbild Gottes, galt als unzulässiger Eingriff in die göttliche Schöpfung. Gregor von Nyssa erläutert dies im späten 4. Jahrhundert in seinen populären „Homilien über die acht Seligkeiten“ am Beispiel von Alltagsgegenständen wie dem Tischgeschirr. Er wirft den Hörern seiner Predigt ihre Sorge um Luxusgüter vor, insbesondere um die Ausgestaltung des Tafelsilbers und der darauf befindlichen Darstellungen:

„(Du sorgst dich um) die schwere Last des Silbers auf dem Tisch [...] und entwickelst wegen der Fertigung der Bilder, die in das Metall einziseliert werden, eine emsige Tätigkeit, darauf



Abb. 4 Schlachtensarkophag Ludovisi, um 260 n. Chr., Rom.

bedacht, dass dadurch die Leidenschaften und Gemütsstimmungen scharf ausgeprägt werden, dass man genau erkenne den Zorn des Schwerbewaffneten, wenn er mit dem Schwerte zum tödlichen Schlage ausholt, und den Schmerz des Verwundeten, wenn er sich in seinem Blute krümmt und schmerzlich stöhnt, was in seiner ganzen Haltung zum Ausdruck kommen soll. Völlig naturgetreu soll in der Darstellung auch die Erregung des Jägers hervortreten, die Wildheit des Tieres sowie alles andere, was sonst noch die eitlen Toren in ihrer Geschäftigkeit an den für ihren Tisch bestimmten Metallen und Stoffen durch künstlerische Arbeiten darstellen wollen. Zu trinken begehrt die Natur, du aber lässt kostspielige Dreifüße anfertigen, Waschbecken, Mischkrüge, Henkelkrüge und unzählige andere Dinge, die mit der Befriedigung der Bedürfnisse nichts zu tun haben.“⁹

Es geht Gregor von Nyssa sowohl um eine vehemente Kritik an allen Formen des Luxus, vor allem aber auch an der Darstellung des veristisch gebildeten menschlichen Körpers, der zuweilen übertriebene, geradezu groteske Formen annehmen konnte wie in der Statuette eines Tablettträgers für Bankette aus Pompeji.

In der Predigt Gregors von Nyssa nimmt die Kritik an Luxusgegenständen eine deutliche Wendung, wenn er seinen Zuhörern unterstellt, sie gehorchten damit dem Teufel, der ihren Blick auch auf „Musikaufführungen“ und Theater und vor allem auf die paganen Götterstatuen lenke. Damit wird klar: Das am Naturvorbild orientierte Kunstwerk rückt in die Nähe der heidnischen Götterverehrung.

Zahlreiche Beispiele belegen die weite Verbreitung von Götterstatuen und vor allem -statuetten, die nicht nur in Tempeln, sondern auch im privaten Bereich Aufstellung fanden und damit die Lebenswelt unmittelbar prägten. Als exemplarischer Fall sei ein Hortfund in Weißenburg (Bayern) mit 114 Objekten angeführt, die wahrscheinlich aus einem Privathaus, möglicherweise auch aus einem Tempel stammen. Die vermutlich geraubten Götterstatuetten, Paradehelme, Bronzebeschlüge und anderen Metallgegenstände wurden offenbar im Zuge der Germaneneinfälle um 233 vergraben.¹⁰

Für pagane antike Autoren wie Plinius d. Ä. war die Nähe zum Naturvorbild ein wesentliches Kennzeichen des gelungenen Kunstwerks – er bedauerte zutiefst das Verschwinden des alten republikanischen Porträts zugunsten idealisierender Bildnisse. Ein Beispiel soll veranschaulichen, welche Werke der Malerei die frühchristlichen Autoren vor Augen hatten, wenn sie über die Naturnähe des Kunstwerks nachdachten. Wenigstens in Umzeichnungen blieb die Wandmalerei einer bedeutenden Villa des 2. Jahrhunderts n. Chr. in Rom erhalten. Sie zeigt eine Wandgliederung durch illusionistisch wiedergegebene architektonische Elemente mit einem fensterartigen Durchblick in eine mythologische Landschaft mit zwei Gestalten, Bacchus und Ariadne. Diese Komposition greift auf Vorbilder des sog. 2. Pompejanischen Stils des frühen ersten Jahrhunderts n. Chr. zurück. Eine Wandgestaltung aus dem Haus des Kaisers Augustus sei als Beispiel angeführt.

In der Zeit des 2. Pompejanischen Stils wurde im 1. Jahrhundert v. Chr. der malerische Illusionismus gleichsam erfunden. Wenige Beispiele müssen hier genügen, um ein Bild von dem Verismus dieser Zeit zu vermitteln. Die Rezeption dieses Stils im 2. Jahrhundert n. Chr. stand den frühchristlichen Autoren vor Augen, wenn sie über die Naturnähe schrieben und vor allem dagegen Position bezogen.

Auch für den paganen Schriftsteller Dion Chrysostomos (* nach 40 † vor 120), den jüngeren Zeitgenossen Plinius' d. Ä., zeigen die Maler und Bildhauer „das genaueste Bild der Wirklichkeit“.¹¹ Das Auge sei viel leichter zu überzeugen und seltener zu täuschen als das Ohr, glaubt Dion Chrysostomos, weil das Auge unmittelbar durch das Gesehene zu gewinnen sei, während sich das Gehör durch Klänge und sonstige Geräusche durchaus täuschen lasse.¹² Deshalb könne der bildlichen Darstellung Entscheidendes gelingen, zu dem letztlich weder die Dichtkunst noch die Philosophie in der Lage seien – die bildende Kunst vermöge schließlich das Unsichtbare, die Gottheit, zu visualisieren:

„Wir verleihen der Gottheit (in der Statue) den menschlichen Körper gleichsam als ein Gefäß der Einsicht und der Vernunft. Aus gänzlichem Mangel eines Vorbildes (ἀπορία παραδείγματος) suchen wir durch das Sinnfällige und Darstellbare etwas Unsichtbares und Nichtdarstellbares klar vorzuführen.“¹³

Gregor von Nyssa: Plädoyer für einen malerischen Verismus

Aufgrund derartiger Positionen war es für die frühen Christen nur konsequent, pagane Werke der Kunst und des Kunsthandwerks, insbesondere das Götterbild, vehement abzulehnen. Gregor von Nyssa wettet in seiner erwähnten Predigt gerade wegen der Darstellungen der Affekte gegen den Verismus in derartigen Arbeiten. Umso erstaunlicher ist die in einer seiner weiteren Predigten vertretene Position, die das exakte Gegenteil zu umreißen scheint. Am Grab des Märtyrers Theodorus hielt Gregor von Nyssa um 380 eine Predigt in der Basilika von Euchaïta (Amaseia), im Hinterland der Südküste des Schwarzen Meeres.

Der Prediger schildert die Kirche in ihren liturgischen und rituellen Funktionen.¹⁴ Die großartige Architektur erwecke in „der Schönheit des Schmuckes“ höchste Aufmerksamkeit. Neben den Holz- und Steinbildhauern, denen der Bau seinen Schmuck – ζῶων φαντασίαν – verdankt, ist es der Maler, der vor allem das Martyrium des Heiligen Theodorus mit größter Intensität vor Augen zu führen vermag. Ausführlich schildert Gregor von Nyssa die narrativen Bilder des Martyriums mit den Misshandlungen und letztlich der Verbrennung des Heiligen, aber auch dessen innere Befindlichkeit wie seinen Widerstand und seine Schmerzen:

„Wenn (sich der Pilger) aber an einen Ort sich begibt wie den, an dem wir uns heute versammelt haben, wo sich das Andenken und die heiligen Überreste eines Heiligen befinden, so wird er zuerst durch die Großartigkeit des Anblicks (des Baues) angezogen, indem er ein Haus sieht wie einen Tempel Gottes, glänzend ausgestattet durch die Größe des Baues und die Schönheit des Schmuckes, wo auch der Zimmermann das Holz zur Gestalt lebender Wesen verarbeitet und der Steinhauer bis zur Glätte des Silbers die Steinplatten geglättet hat.

Auch der Maler hat durch seine Kunst in Farben [...] die Heldentaten des Märtyrers, seinen Widerstand, seine Schmerzen, die wilden Gestalten der Tyrannen, die Mißhandlungen, jenen feurigen Ofen, die seligste Vollendung des Kämpfers, den Ausdruck der menschlichen Gestalt des Kampfrichters Christus dargestellt. Indem er uns wie in einem erklärenden Buche in Farben alles kunstvoll darstellte, zeigte er uns deutlich die Kämpfe des Märtyrers und schmückte den Tempel gleich einer schönen Wiese. Denn es pflegt auch ein stummes Gemälde an der Wand zu reden und den größten Nutzen zu gewähren.

Und der (Mosaizist), der die Steinchen zusammensetzte, machte den Boden, der von den Füßen betreten wird, zu einer geschichtlichen Darstellung.“¹⁵

Die Predigt Gregors von Nyssa liest sich wie eine Anwendung der bedeutenden Schrift zur Rhetorik „ad Herennium“ aus den 80er Jahren des 1. Jahrhunderts v. Chr.:

„Bilder müssen wir also in der Art festlegen, die man am längsten in Erinnerung behalten kann. [...] wenn wir nicht stumme und unbestimmte Bilder, sondern solche, die etwas in Bewegung bringen, hinstellen; wenn wir ihnen herausragende Schönheit oder einzigartige Schändlichkeit zuweisen; [...] oder wenn wir sie durch etwas entstellen, z. B. eine blutige oder mit Schmutz beschmierte oder mit roter Farbe bestrichene Gestalt einführen, damit diese umso hervorstechender sei, [...] dies wird bewirken, dass wir sie uns leichter einprägen können.“¹⁶

Eine Vorstellung der Bilderwelt Gregors von Nyssa kann das – vielfach restaurierte – Apsismosaik in S. Pudenziana Rom vermitteln, das eine Generation nach seiner Predigt entstand. Das Mosaik zeigt die apokalyptische Vision Christi im Kreis der Ältesten mit den Personifikationen der Ekklesia und der Synagoge vor der Kulisse des Himmlischen Jerusalem. Die Darstellung zeigt anschaulich den Verismus der Mosaik- und Malereien, die Gregor von Nyssa vor Augen hatte. Hier findet sich auch die Wiedergabe eines Löwen, wie sie dem Prediger offenbar vorschwebte. Ein Mosaik aus der Arena von Sousse zeigt darüber hinaus die Szene der Hinrichtung eines *ad bestias* verurteilten Menschen – derartige Szenen gehörten zu dem weitverbreiteten Bildreservoir der Zeit der Apologeten.

Gregor von Nyssa schildert eindringlich die narrativen Bilder vom Martyrium des Hl. Theodor und insbesondere dessen innere Befindlichkeit, die Affekte. Doch stellt die Betrachtung des Gemäldes nur einen – wenn auch entscheidenden – Schritt in einem kontemplativen Gesamtzusammenhang dar: Gregor von Nyssa beschreibt nach der Betrachtung der gemalten Martyriumsszenen die Annäherung an das Heiligengrab. Es sei bereits der Staub, der sich in der Einfassung des Grabes gesammelt habe, der – wie die Erde, in der der Heilige ruhe – „als Geschenk“ angesehen werde. Sollte die Berührung der Reliquien selbst möglich sein, so bedeute dies die Erfüllung der größten Hoffnung. Gregor von Nyssa versäumt nicht, ausdrücklich darauf hinzuweisen, dass es dieser Weg letztlich erlaube, durch die Begegnung mit dem Sichtbaren – Bildern wie Reliquien – an das Unsichtbare zu glauben.

Dieses Stufenmodell Gregors von Nyssa rezipiert Plotins Modell des Aufstiegs der Seele, das seinerseits auf Platons Vorstellung vom Aufstieg der Seele zum *voûç* zurückgeht.

Gregor von Nyssa konstruiert darüber hinaus in einer weiteren Auslegung (Homilie) eine Tradition des Märtyrertums von dessen Anfängen im Urchristentum, der Steinigung des Stephanus, und den Präfigurationen im Alten Testament bei der Verfolgung Josephs und seiner Brüder. Die Schilderung Gregors von Nyssa ist zugleich ein weiterer exemplarischer Fall für den Umgang der frühchristlichen Apologeten mit Haltungen und Affekten:

„[...] Der Herr, der die Gebrechlichkeit unserer Natur kennt, kündigt den allzu Schwachen im voraus an, welcher herrlichen Ausgang der Kampf (der Verfolgung und Hinrichtung) nehmen werde, damit sie, durch die Hoffnung auf das Himmelreich gestärkt, den Sieg über alle Schmerzempfindungen erringen. Darum freute sich der große Stephanus, als die tobende Menge ihn

umringte, und empfing die schweren Tropfen des dichten Steinregens wie einen angenehmen Tau und vergalt seinen Mördern mit Segenswünschen, indem er betete, es möge ihnen die Sünde nicht angerechnet werden – alles deshalb, weil er sowohl jene selige Verheißung vernommen hatte als auch mit eigenen Augen sah, wie seine Hoffnung mit der Wirklichkeit übereinstimmte. Denn nachdem er schon vorher belehrt worden war, daß die um des Herrn willen Verfolgten in das Himmelreich aufgenommen würden, sah er noch während der Verfolgung die Herrlichkeit wirklich, die er erwartete. [...] der Himmel öffnete sich und die göttliche Majestät neigte sich von den höheren Regionen herab zur Arena, in der der Märtyrer stritt; ja derjenige zeigte sich selbst als Helfer seinem Auge, für den der Wettkämpfer ringend Zeugnis ablegte. Der Kampfrichter (Christus) hat nämlich dadurch, daß er stehend erschien, sinnbildlich seine Hilfsbereitschaft für den Kämpfer geoffenbart, zum klaren Zeichen, daß der Herr den Seinigen die Kämpfe nicht nur auferlegt, sondern daß er ihnen in ihrem Wettkampfe gegen die Feinde beisteht. Was wäre also beseligender als um des Herrn willen Verfolgungen zu leiden, da wir das Glück haben, daß uns der Kampfrichter auch als Mitkämpfer zur Seite steht?“¹⁷

Gregor von Nyssa akzeptierte grundsätzlich die Tätigkeiten der Künstler – die Herstellung von Götterbildern selbstverständlich ausgeschlossen. Damit eröffneten sich weitreichende Möglichkeiten der Rezeption des paganen Bildrepertoires. Die Darstellung der Muttergottes in den Katakomben findet ihr Vorbild in den zeitgleichen Bildern der stillenden Isis mit dem Horuskind. Derartige Rezeptionen werden aber auch beispielhaft an der Veränderung der Motive der Sarkophagreliefs deutlich, besonders der stadtrömischen Exemplare, die seit der konstantinischen Ära eine Fülle von christlichen Motiven aufweisen und darüber hinaus auch die traditionelle „pagane“ Ikonographie nutzen. Dabei rezipieren die von Christen bestellten Sarkophagreliefs jene unverfänglichen Motive, die man bereits zuvor für die Visualisierung von Jenseitsvorstellungen genutzt hatte, z. B. Hirten, Eroten und Philosophen, Delphine und Fische.¹⁸

In der Predigt Gregors von Nyssa wird die Sphäre der Kunst jedoch nicht nur als Reservoir von Bildern verstanden, sondern der bildenden Kunst wird vielmehr eine tragende Rolle unter kerygmatischen Gesichtspunkten zugesprochen.

Im vorangegangenen Jahrhundert hatte bereits der christliche Schriftsteller Gregorios Thaumaturgos (um 210–270–75) einen „guten Maler“ in unmittelbare Beziehung zum Rhetor gesetzt, denn Worte seien eine Art von Bildern, die die menschlichen Empfindungen artikulieren. In vergleichbarer Weise verfüge der „gute Maler“ über große Fertigkeiten in der Konzeption unterschiedlichster Bilder und insbesondere über eine reiche Farbpalette.¹⁹

Angesichts der Differenzierung zwischen „guten“ und „schlechten“ Künstlern verwundert es nicht, wenn Gregor von Nazianz, Mitstreiter des Gregor von Nyssa, in der Rede anlässlich des Todes seiner Schwester Gorgonia auch gegen „die *täuschende Kunst* der Maler“ redet: Diese Haltung ist allerdings zumeist mit moralischen Urteilen verbunden, denn die Kritik gilt dem Luxus sowie der Kleidung und vor allem dem Schminken sowie dem Schmuck des weiblichen Körpers – zu „wandelnden Kunstwerken“ stilisierten sich damit vor allem Schauspielerinnen und Huren, meint Gregor von Nazianz.²⁰

Eine eher komplexe Haltung nimmt in der folgenden Generation Laktanz (um 250 – nach 317) ein, der einerseits hervorhebt, man habe Prometheus für seine Formung von Menschen aus Lehm bewundert, doch sei dies andererseits zu verdammen, weil Prometheus damit die Möglichkeiten geschaffen habe, auch Götterbilder herzustellen – und das sei verdammungswürdig. Dennoch genieße Prometheus aber hohen Ruhm für seine Kunstfertigkeit, die ohne Zweifel durch ihre Nähe zum Naturvorbild gegeben sei. Noch in der Zeit des Laktanz, also im 4. Jahrhundert, spreche man ja davon, dass kunstvoll gefertigte Bilder „leben und atmen“.²¹ Man begegnet daher bei Laktanz ebenfalls der entscheidenden Differenzierung zwischen der Ablehnung der Götterbilder und der aufgeschlossenen Haltung der „Kunst“ gegenüber.

Theologische Metaphorik und Kunstbetrachtung

Nach dem Ende der paganen Kulte klingt die z. T. radikale Polemik gegen die Götterbilder deutlich ab, während die Hinwendung der Theologen zu bildmetaphorisch geprägten Reflexionen und vor allem zur bildenden Kunst mit deutlich positiven Wertungen zunimmt. In seiner theologischen Position folgt z. B. Hilarius von Poitiers († 367) der traditionsreichen Auffassung vom Bild, dem er eine materielle sowie eine spirituelle Dimension zuspricht. In seiner Auslegung der Schilderung des Paradiesflusses, des Lebensbaumes und des apokalyptischen Lammes in der Offenbarung des Johannes (Offb. 22,1–2) kommt Hilarius von Poitiers zu dem Schluss, dass die unsichtbare metaphysische Sphäre durch Bilder erklärt werden könne, wenn auch das der Materie verhaftete Bild die geistige Dimension niemals vollständig erfassen könne – damit nutzt er das metaphorische Potential des Bildes.²²

In denselben Jahren, in denen Hilarius von Poitiers im Westen des Römischen Reiches über Bilder nachdachte, entwickelten die drei kappadokischen Kirchenlehrer Basilius von Cäsarea, Gregor von Nazianz und Gregor von Nyssa eine ausgeprägte theologische Terminologie, für die sie Metaphern aus der Kunst heranzogen. Basilius von Cäsarea († 379) bemühte gern Vergleiche zu künstlerischen Tätigkeiten, um moralische Urteile abzugeben. So mahnt er, die göttliche Weisheit, die man aus gelehrten Schriften zur Kenntnis genommen habe, solle man auch in die Tat umsetzen. Dies erläutert er mit dem Blick auf den „guten“ Maler, der es verstehe, die Schönheit eines Menschen zu malen, indem er „selbst in Wahrheit dem nahe käme, den er im Bilde darstellte.“²³

In unterschiedlichen Kontexten weist Basilius von Cäsarea darüber hinaus bedeutenden Künstlern eine erhebliche Vorbildfunktion zu: Phidias und Polyklet beispielsweise gelten als bescheidene Männer, weil sie nicht mit den wertvollen Materialien ihrer Werke, vor allem Gold und Elfenbein wie bei der Statue der Athena Parthenos oder beim Zeus von Olympia, geprahlt hätten. Vielmehr hätten sie das Gold nur zur Erhöhung des Wertes der Statuen verwendet.²⁴

Der Maler dient darüber hinaus als Exempel für den Umgang mit den Heiligen, die als „lebende Bilder“ in den Schriften geschildert werden. Sie gilt es zu imitieren wie ein

Maler, der ein Original kopiert: Immer wieder müsse man sich das Leben der Heiligen in Analogie zum kopierenden Maler vor Augen führen, der seinerseits häufig auf die Vorlage blicke, um „Vollkommenheit“ durch Nachahmung zu erzielen.²⁵

Gregor v. Nazianz († 390), ein enger Freund des Basilius von Cäsarea, griff diese Argumentation auf und befürwortete konsequent die Verehrung des Heiligenbildes. Diese Position verdeutlicht insbesondere die wahrscheinlich 374 in Anwesenheit des Basilius von Cäsarea gehaltene Grabrede auf seinen Vater:

„[...] schied er in schönem Greisenalter aus dem Leben, und zwar unter den Worten und in der Haltung eines Beters, keine Spur von Sünde, wohl aber reichliche Erinnerungen an sein Tugendleben zurücklassend. Daher genießt er außergewöhnliche Verehrung bei allen, mögen sie von ihm sprechen oder nur an ihn denken. *Es wird kaum jemand zu finden sein, der nicht, wenn er an ihn denkt, auch sein Bild verehrt.* (Hervorhebung: K. B.)“²⁶

Die erhaltene Porträtmalerei oszilliert in diesen Jahren zwischen den ägyptischen Mumienporträts und den frühesten Formen der Ikonen – diese mögen Gregor von Nazianz vor Augen gestanden haben. Wenige Jahre nach der Predigt Gregors von Nyssa (zum Theodoros-Fresko) in Amaseia verfasste Augustin 388 seine frühe Schrift „De quantitate animae“, in der er ebenfalls eine positive Bestimmung der Künste formulierte, allerdings nicht fokussiert auf einen exemplarischen Fall wie in der Predigt Gregors von Nyssa, sondern im Rahmen einer grundlegenden Reflexion über die Annäherung der Seele an die göttliche Sphäre.

Das Problem der bildlichen Darstellung der Heiligengeschichten rief allerdings auch kritische Stimmen zum Einsatz der Bilder auf den Plan: So meint Theodoret von Cyrus († 466) in seiner „Historia Religiosa“ zwar, es sei grundsätzlich zu begrüßen, wenn die Taten bedeutender Persönlichkeiten bildlich dem Auge präsentiert würden, weil dies den Wunsch nach Imitation der Heldentaten wecke. Dennoch sei Vorsicht geboten, denn gerade auch in paganer Zeit habe man mit Bildern und Statuen verdiente Männer geehrt, um ihre Taten vor dem Vergessen zu bewahren. Dies sei vor allem bei Siegern in olympischen Wettkämpfen oder bei Wagenrennen eine übliche Praxis gewesen, komme aber leider auch bei eher zwielichtigen Gestalten vor. Es sei deshalb zu fordern, so meint Theodoret von Cyrus, dem *Wort* den Vorzug bei der Schilderung der Heiligenerzählungen zu geben. Das *Gehör* sei bevorzugt in der Lage, schädliche und nützliche Worte zu unterscheiden. Der Schrift falle dabei die Aufgabe zu, das Gedächtnis zu unterstützen.²⁷ In derartigen Einschätzungen kommt eine weitreichende Bevorzugung des Wortes zum Tragen, die die Kulturgeschichte Europas Jahrhunderte lang mit prägen sollte.

Bild und Unterweisung

Der Predigttext Gregors von Nyssa darf demgegenüber als eines der wichtigsten Zeugnisse für einen didaktischen Einsatz der Bilder gelten, der einen bedeutenden Antrieb der Bildproduktion in den folgenden Jahrhunderten bedeutete. Vor allem die Funktion der Bilder zur Unterweisung der Ungebildeten, der Analphabeten und der noch Untertaufen steht im Vordergrund der Forderungen nach (narrativen) Bildern, sei es bei dem Asketen Neilos und seiner Kirchenbeschreibung im 5. Jahrhundert²⁸, sei es bei Pseudo-Dionysios-Areopagita²⁹, bei Papst Gregor d.Gr. oder in den Konzilsbeschlüssen von Nicaea 737³⁰ oder den Libri Carolini in der Zeit Karls d. Gr. Die Schilderung der Heiligen, ihrer Taten und ihrer Martyrien gehört z. B. für die LC zu den erlaubten, ja sogar willkommenen Bildanlässen – die Pflege der *memoria* durch Bilder war ein vorrangliches, die Legitimation förderndes Anliegen der Kirche.³¹ Die Libri Carolini geben am Ende des 8. Jahrhunderts zusammenfassende Hinweise auf das Bildverständnis am Hof Karls d.Gr. In den Libri Carolini findet sich eine deutliche Differenzierung des Bildbegriffs und zugleich eine Festlegung der Funktionen des Bildes, aber auch der Tabus ohne grundsätzliche Verteufelung.

Eine Nähe der Darstellungen zu denkbaren Naturvorbildern als Qualitätskriterium erscheint unter didaktischen Aspekten daher durchaus verständlich. Dennoch ist es erstaunlich, dass der erhaltene Bildbestand die von Gregor von Nyssa geschilderten Affekte kaum überliefert. Vielmehr scheint zunächst die stoische Haltung des Märtyrers weitgehend vorbildhaft gewesen zu sein. Dies wird besonders an der Darstellung des gekreuzigten Christus deutlich: Die früheste erhaltene Kreuzigung zeigt Christus mit geöffneten Augen in einer geradezu unbeeindruckten, aufrechten Haltung, die keinen Hinweis auf sein Leiden gibt. Motivisch schlägt sich hier die durch die Körpersprache zum Ausdruck gebrachte Haltung des Märtyrers nieder, wie sie z. B. die Schilderung Daniels in der Löwengrube als Paradigma des Märtyrertums in der frühchristlichen Katakombenmalerei auszeichnete. In dieser Bildform wirken hellenistische Strömungen fort, z. B. die Darstellung eines betenden jungen Mannes, einer berühmten Statue des Bildhauers Teisikrates aus dem späten 4. Jahrhundert v. Chr.

Erst im Kontext der differenzierten Kreuztheologie der karolingischen Zeit und der Vorstellung des Todes Christi als *conditio sine qua non* für die Eucharistie kommt es zur Visualisierung des leidenden und toten Christus. Das Kölner Gerokreuz zeigt um 975 als erste bekannte Darstellung den toten Christus mit geschlossenen Augen und einen im Tod erschlafften Körper.

Fazit

In der Auseinandersetzung mit der antiken Bilderwelt und den damit verbundenen ästhetischen Vorstellungen wurde der Umgang mit den Phänomenen *Haltung* und *Affekt* zur Nagelprobe der christlichen Theologen. Selbstverständlich konnte man nicht alle paganen Funktionen des Bildes in die zunehmend christianisierte Gesellschaft übernehmen. Dazu zählten Luxusgüter sowie Statuen, die auf die alten Götter verwiesen. Man nutzte das antike Bildreservoir vielmehr zur Propagierung der christlichen Märtyrertugenden und der biblischen Geschichten. Mit diesem didaktischen Ansatz war die Rezeption jener antiken Kunst verknüpft, die sich am Naturvorbild orientierte, sei es zur Darstellung der „Haltung“, sei es zur Darstellung der „Affekte“. Mit dieser kerygmatischen Intention ließ sich darüber hinaus die Funktion des Bildes in meditativen Prozessen unmittelbar verknüpfen.

Anmerkungen

- 1 EUSEBIUS, *De martyribus palaestinae* XI (Bibliothek der Kirchenväter: <http://unifr.ch/bkv/> (9. 8. 2016).
- 2 EUSEBIUS (wie Anm. 1).
- 3 MARC AUREL, *Selbstbetrachtungen*, IV 49 (Ausg. Altenmünster 2012).
- 4 DEMOKRIT, Diels 68 B 31.
- 5 ARISTOTELES, *De cat.* 4, 1 b 27; *Met.* V, 1022 b 15–21.
- 6 ZENON, SVF I 203.
- 7 WOLFGANG HELBIG, *Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom*, Bd. 2, Tübingen 1966, Nr. 1590 (Werner Fuchs).
- 8 PAUK ZANKER, *Mit Mythen leben. Die Bilderwelt der römischen Sarkophage*, München 2004, S. 250 ff.
- 9 GREGOR VON NYSSA, *Acht Homilien über die acht Seligkeiten*, 4. Rede, III (BKV – Diktion dem heutigen Sprachgebrauch angepasst).
- 10 HANS-JÖRG KELLNER und GISELA ZAHLHAAS, *Der römische Tempelschatz von Weißenburg in Bayern*, Mainz 1993, pass.
- 11 DION CHRYSOSTOMOS, *Or.* 12, 47 (In Olympia – Vom ersten Gottesbegriff, übers. H. Stich).
- 12 Ebd, 71.
- 13 Ebd, 59.
- 14 Die Quelle ist recht sicher um 380 zu datieren, s. HANS GEORG THÜMMEL, *Die Frühgeschichte der ostkirchlichen Bilderlehre (Texte und Untersuchungen zur Geschichte der altchristlichen Literatur*, Bd. 139), Berlin 1992, S. 57; zum Bautypus der Basilika s. KUNIBERT BERING, *Das Kirchenbauprogramm Kaiser Konstantins d. Gr.*, in: Florian Schuller und Hartmut Wolff (Hgg.): *Konstantin der Große. Kaiser einer Epochenwende*, Lindenberg 2007, S. 176–199 und KUNIBERT BERING, *Das Kirchenbauprogramm Konstantins in Rom und Palästina*, in: *Proceedings of the International Conference „Constantine the Great and his Age. 1700 years’ anniversary of the Edict of Milan“*, Thessaloniki 2013, Thessaloniki 2018 (im Druck).
- 15 GREGOR VON NYSSA, *Lobrede auf den großen Märtyrer Theodor*, 3. Zur Rekonstruktion der von Gregor von Nyssa in *Epistula XXV* beschriebenen Kirche s. SERGIO VIDAL ALVÁREZ: *El Martirium de la Epístola XXV de Gregorio de Nisa. Nueva propuesta de restitución de edificio*, in: *Espacio, Tiempo y Forma, Ser. VII – Historia del Arte* 25, 2012, S. 13–38. Auch GREGOR VON NAZIANZ († 390),

- Zeitgenosse des Gregor von Nyssa, beschreibt einen Kirchenbau, der mit „naturgetreu dargestellten Figuren“ ausgemalt werden soll: *Orationes*, XVIII 39.
- 16 Rhetorica ad Herennium: 3,XXII,37 (Bibliothek der Kirchenväter; Übers.: THEODOR NÜSSLEIN). Zu Metaphorik der Farben im frühen Christentum s. KUNIBERT BERING, *Meaning and Materiality. Early Christian Theology of Colour and pagan Aesthetics*, in: Rachael Goldman (Hg.), *Essays in Global Color History. Interpreting the Ancient Spectrum*, Piscataway (NJ) 2016, S. 191–208.
- 17 GREGOR VON NYSSA, *Acht Homilien über die acht Seligkeiten*, 8. Rede, III (BKV – Diktion dem heutigen Sprachgebrauch angepasst).
- 18 ZANKER und EWALD: (wie Anm. 8), S. 260 ff. Zum Bildbegriff in konstantinischer Zeit s. KUNIBERT BERING, *Die Ära Konstantins. Kulturelle Kontexte – historische Dimensionen. Eine Synopse (artificium, Bd. 40)*, Oberhausen 2012, 35 ff., 99 ff.
- 19 GREGORIOS THAUMATURGOS, In Origenem oratio panegyrica 1.
- 20 GREGOR VON NAZIANZ, *Reden XIII* 10.
- 21 LACTANTIUS, *Epitome divinarum institutionum* 20.
- 22 HILARIUS VON POITIERS, *Abhandlungen über die Psalmen*; Ps. 1/12; vgl. Ps. 56/8, „[...] dass wir nicht mehr das Bild des Irdischen, sondern das Bild des Himmlischen sind.“
- 23 BASILIUS VON CÄSAREA, *Ad adolescentes*, cap. 4. Basilius von Cäsarea kennt aber auch den „boshafte Maler“, der körperliche Auffälligkeiten eines Porträtierten unnötig hervorhebt, BASILIUS VON CÄSAREA, *Exegetisch-pänetische Predigten 9* (Mauriner Ausg. Nr. 10), 5 oder den Bildhauer und den Maler, die nur für die Vermehrung des Luxus der Wohlhabenden tätig sind, BASILIUS VON CÄSAREA, *Exegetisch-pänetische Predigten 6* (Mauriner Ausg. Nr. 6), 2.
- 24 BASILIUS VON CÄSAREA, *Ad adolescentes*, cap. 8. Kunibert Bering, *Transformationen der antiken Ästhetik. Spätantike und frühmittelalterliche Positionen zu Bildbegriff und Kunstverständnis (artificium, Bd. 59)*, Oberhausen 2016, S. 45 ff.
- 25 BASILIUS VON CÄSAREA, *Ausgewählte Briefe II* (Mauriner Ausgabe 2), 3.
- 26 GREGOR VON NAZIANZ, *Reden XVIII* 38.
- 27 THEODORET VON CYRUS, *Historia Religiosa*, Prolog / PG Bd. 82, Sp. 881.
- 28 ASKET NEILOS, *Epistel IV* 41 (Brief an den Eparchen Olympiodoros, zit. n. Susanna Partsch, *Frühchristliche und byzantinische Kunst* [Kunst-Epochen, Bd. 1], Stuttgart 2004, S. 240).
- 29 PSEUDO-DIONYSIOS-AREOPAGITA, *De ecclesiastica hierarchia*, § 2.
- 30 Zit. n. NIKOLAUS THON, *Ikone und Liturgie*, Trier 1979, S. 207 ff.
- 31 KUNIBERT BERING, *Karolingische Architektur, der byzantinische Einfluß und die Libri Carolini*, *Aachener Kunstblätter*. 61, 1995–1997, S. 355 ff. und DERS., *Das Bild im frühen Mittelalter als Medium religiöser Erfahrung und theologischer Inhalte*, *Zeitschrift für Kirchengeschichte* 127, 2016/H. 3, S. 349–361.

Hana Gründler

„Die Mühen der Tätigen“

Haltung in Pontormos *Libro mio*

Der Maler ist „von schlechter Verfassung des Körpers ob der Mühen seiner Kunst“, schreibt Iacopo Pontormo in seinem berühmten, auf den 18. Februar 1547 datierten Brief an Benedetto Varchi.¹ „La fatica“, die Mühe, scheint dabei von der Psyche auf den Körper überzugreifen, und die „Geistesqualen“ helfen gemäß Pontormo nicht, die Lebensgeister zu vermehren.² Dass die künstlerische Tätigkeit zu einem intensivierten Körpergefühl führt, dass die Arbeit an der Malerei den Körper eben auch angreift, ihn ständigen Anstrengungen und schlechten Haltungen aussetzt, wird besonders deutlich, wenn man die heute unter dem Namen „Il libro mio“ bekannten Aufzeichnungen Pontormos liest (Abb. 1–2).³

In diesem zwischen 1554 und 1556 verfassten Tagebuch notierte Pontormo in lakonischer Weise sein alltägliches Leben: ein Leben, das in diesen Zeilen durch den Körper und seine Funktionen (oder sollte man besser sagen Dysfunktionen?), durch die Ernährung, die mühselige Arbeit an den heute verlorenen Fresken in San Lorenzo sowie durch die Beziehungen zu seinen wenigen Freunden bestimmt wird. „Mittwoch den Arm gemacht. Donnerstag den 15. Freitag den Leib, Samstag die Schenkel [...] Sonntag Mittagsmahl mit Bronzino und keine Messe gehört.“⁴

Viel mehr als tiefschürfende Einblicke in Pontormos Gedankenwelt finden sich im „Libro mio“ Fragmente und Kritzeleien der Körperlichkeit, Kritzeleien in doppelter Hinsicht: graphisch-manuelle Kritzeleien, die am Rand des Tagebuches zu finden sind und auf die Arbeit an den Fresken hinweisen – kleine *Aides mémoire*, die die gebildete Hand des brillanten Zeichners nicht verraten –, aber auch sprachlich-mentale Kritzeleien, die in ihrer abgehackten, monotonen Syntax kaum auf den gewandten Briefeschreiber hinweisen. Pontormos Tagebuch, das nicht für die Außenwelt bestimmt war, macht es dem Leser nicht leicht. Es ist sperrig, es widersetzt sich der glatten Lektüre, es bleibt ein Fragment. „Dienstag und Mittwoch den Alten gemacht mit seinem Arm und zwar so: Den 15. März den Arm angefangen, der den Gürtel in die Höhe hält, und das war am Freitag, zum Abendessen einen Eierfisch, Käse, Feigen und Walnüsse und 11 Unzen Brot.“⁵ Wie im Folgenden gezeigt werden soll, ist das *libro* trotz seiner scheinbaren Sperrigkeit ein faszinierendes Dokument, das zum Nachdenken darüber anregt, inwiefern Pontormos Praxis des Schreibens und Kritzelns nicht nur eine ästhetische Dimension, sondern auch eine ethische Perspektive in sich birgt, die auf das Engste mit Fragen der Körperlichkeit und Einübung verbunden ist. Dabei gilt es, die Körperlichkeit aus einer holistischen Perspektive zu betrachten: Pontormos Fokus auf den Körper ist eben nicht nur als hypo-

februaio 1556

domenica adij 16 desinay ed bñ elaseru cenai i casa
 daniello bñ vattamano ero aspettado danuello i seno altris
 lunedì sera m'aggaj upoco di uerba bñ m'ed po
 D'nd' uerba m'aggaj cenaj come quello ch'no em'ajo
 di galati tagliando per el buono lato / elij sanio
 martedì cenai di quello buc
 mercoledì bñ m'ed po 29 q' d'arista cenai d'na huona o i edij
 giovedì cenaj acasa bñ. e feci quel torso di quella fig' d'ista cosa
 venerdì cenaj 2 huona caeio e fidi senaj
 sabato i fortal nellegamuro e bñ m'ed po 315 d'ist'ella e g'rao
 domenica desinay cenai ed bñ elaseru i pace lauz'gia d'urua
 eluardi
 lunedì sera i casa daniello to s'ado a uedere la comedia i una z'aggio
 martedì fu i g'ra fredo em'uco la nocte ero cenai i caulo i casa m'ur
 mercoledì
 adi 20 giovedì feci quella testa d' g'ra cenai la sera uerba
 • s'ino i 29 lascai finto tuoto i seno i terra quel ch' sotto ad' ist'esso
 marzo
 adi 3 feci la testa di quella figura designata qui
 adi 4 di marzo feci i preo d'ist'esso i seno al'op'ra e g'ra fredo uerba
 sabato la nocte io a fozzaj elai' di poi m'ed po la no'ua
 adi 6 feci tuoto el torso
 adi 7 fozzaj legadi
 adi 8 lunedì 9 feci i testa sottile
 martedì adaj a uedere la tuola di bñ ero quello sabato l'omco
 mercoledì di i testa sottile
 giovedì cenaj li bullette d'erano cof'ite la u'allo
 venerdì i testa sottile
 sabato 14 la sera adaj a uedere quella testa di s'ad'ino d'om'aj la
 domenica sup'ed'ato d'adi e poi el d'ad'aniello n'd'io
 quello ch' s'ino i seno
 18 feci quello i torso d'um' acc'io sotto al'ef'ist'esse
 e'ist'essa
 cenai ed
 preo
 d'urua

Abb. 1 Iacopo Pontorno: Seite aus dem „Il libro mio“, 1556, 70v, Biblioteca Nazionale di Firenze.

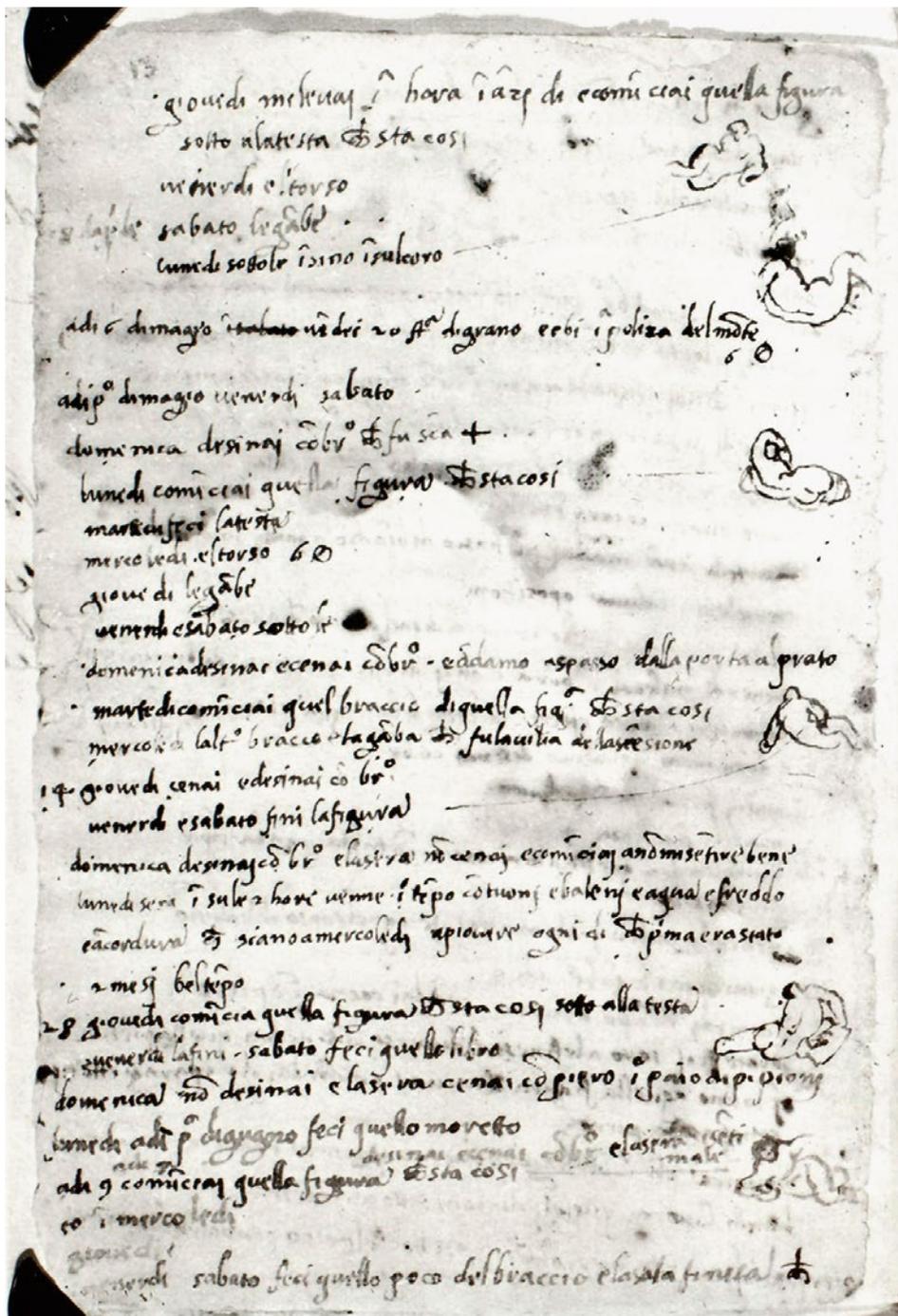


Abb. 2 Jacopo Pontormo: Seite aus dem „Il libro mio“, 1556, 71v, Biblioteca Nazionale di Firenze.