

TRAJEKTE

Eine Reihe des Zentrums für
Literatur- und Kulturforschung Berlin

Herausgegeben von

Sigrid Weigel und Karlheinz Barck (†)

Gesichter

Kulturgeschichtliche Szenen aus der
Arbeit am Bildnis des Menschen

Herausgegeben von Sigrid Weigel
unter Mitarbeit von Tine Kutschbach

Wilhelm Fink

Die Drucklegung dieses Buches wurde vom Bundesministerium für Bildung
und Forschung unter dem Förderkennzeichen 01UG0712 gefördert.
Die Verantwortung für den Inhalt liegt beim Herausgeber.

Umschlagabbildung:
Georges Méliès, *Autoportrait de l'Artiste*.
Privatsammlung.
Foto: S. Worring.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über
<http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Alle Rechte, auch die des auszugsweisen Nachdrucks, der fotomechanischen Wiedergabe und der Übersetzung, vorbehalten. Dies betrifft auch die Vervielfältigung und Übertragung einzelner Textabschnitte, Zeichnungen oder Bilder durch alle Verfahren wie Speicherung und Übertragung auf Papier, Transparente, Filme, Bänder, Platten und andere Medien, soweit es nicht §§ 53 und 54 UrhG ausdrücklich gestatten.

© 2013 Wilhelm Fink Verlag, München
(Wilhelm Fink GmbH & Co. Verlags-KG, Jühenplatz 1, D-33098 Paderborn)

Internet: www.fink.de

Redaktion: Tine Kutschbach, ZfL Berlin
Einbandgestaltung: Evelyn Ziegler, München
Printed in Germany
Herstellung: Ferdinand Schöningh GmbH & Co. KG, Paderborn

ISBN 978-3-7705-5344-0

JEANETTE KOHL

Kopiert, infam, allegorisch Gesichter der Renaissance zwischen Duplizierung und Deplatzierung

Obgleich die kunsthistorische Literatur zum Renaissanceporträt viele Regalmeter füllt, sind Publikationen, die sich gezielt Fragen des Gesichts in der Kunst und Kultur der Renaissance zuwenden, kaum untersucht.¹ Die folgenden Überlegungen möchten einen Schritt in diese Richtung gehen, indem sie den Blick auf zwei unterschiedliche Pole des Phänomens ‚Gesicht‘ am Beginn der frühen Neuzeit lenken: auf hochindividuelle Gesichter, die ihre Gemachtheit und ihren Status als Duplikat affirmativ zur Schau stellen, sowie auf verallgemeinerte, allegorische Darstellungsformen des Gesichts in ‚unmöglichen‘, verrutschten Positionen. Die Auslotung dieser Pole versteht sich als ein Versuch des Überdenkens der Funktionen und Implikationen, die Prozesse bildlicher Gesichtsgebung historisch mit sich brachten – im Hinblick auf die Techniken der materiellen und technischen *Verkörperung* des Gesichts einerseits sowie der Transzendierung des Körperlichen in allegorischen Darstellungen andererseits. Ein besonderes Augenmerk liegt dabei auf der erstaunlichen ‚Mobilität‘ von Gesichtern in der Kunst der Renaissance, und zwar sowohl hinsichtlich ihrer materiellen *Reproduktion* als auch ihrer körperlichen *Dislozierung*.

Die Kunstproduktion des 15. Jahrhunderts ist gekennzeichnet durch eine außergewöhnliche Fixierung *auf das* Gesicht – wobei dies auch eine Zeit ausgeprägter und vielfältiger Fixierungen *des* Gesichts ist. Dieses ‚Festhalten‘ und ‚Festmachen‘ an Gesichtern zeigt sich am deutlichsten im Bildformular der Büste und den damit verknüpften genealogischen Implikationen der römischen Ahnenbildnisse. Dem bewussten Rekurs auf die Überlieferung der Vergangenheit liegt maßgeblich der Impetus einer Überdauerung in die Zukunft zugrunde. Die prägnante Memorialfunktion der Bildrepräsentation von individuellen Gesichtern bringt vielfältige Schnittstellen von Individualität und Gruppenzugehörigkeit, familiärem und kol-

1 Eine Vielzahl von Ausstellungskatalogen der vergangenen Dekade trägt das Gesicht im Titel, jedoch lediglich in einer den Begriff des ‚Porträts‘ vage substituierenden Weise. Erwähnt seien jedoch die darüber hinausgehenden Bestrebungen des Berliner Ausstellungskatalogs *Gesichter der Renaissance*, hg. v. Stefan Weppelmann/Keith Christiansen, München (Hirmer) 2011, mit mehreren signifikanten Beiträgen zu Fragen der Konzeption von Ähnlichkeit und der Rezeption des Gesichts in der Renaissance, insb. Rudolf Preimesberger: „Dennoch reißt es die Augen aller Betrachter an sich.“ Leon Battista Alberti zur Wirkung des Gesichts im Gemälde“, ebd., S. 77–85, sowie Stefan Weppelmann: „Zum Schulterblick des Hermelins: Ähnlichkeit im Portrait der italienischen Frührenaissance“, ebd., S. 64–76.

lektivem Gedächtnis zum Ausdruck. Das Gesicht als krönender Abschluss des menschlichen Körpers, als sein leuchtturmartiges Kommunikationsorgan, ist dabei oftmals unangefochten als Repräsentationsorgan inszeniert, das die Leitfunktion des moralisch kontrollierenden Intellekts – am Kopf, nahe dem Hirn – versinnbildlicht. Demgegenüber werden Gesichter, schon seit dem Mittelalter, auch als Bedeutungsträger anderer, verkehrter Ordnungen eingesetzt, die das Ideal des aufrechten *anthrōpos* auf den Kopf stellen bzw. sein Gesicht bewusst (und zum Teil ironisch) verschieben.

1. Ähnlichkeiten

Gesicht, Haftung, Index

Das menschliche Gesicht haftet in vielfältiger Form – als dichtes Konglomerat von Erkennungsmerkmalen eines sozialen Individuums, das einzigartig und daher wiedererkennbar ist und für sich und sein Verhalten einzustehen hat, aber auch als emotionale und interaktive Kommunikationsfläche zwischen innen und außen, als eine prekäre Folie der Individualität, welche die Echtheit der Wahrnehmung in beide Richtungen für den Gesichtsträger verbürgt. Gesichter sind Reaktionsflächen von enormer Komplexität. Vielleicht haften sie deshalb in besonderem Maße in unserer Erinnerung, konkretisieren oder symbolisieren Situationen, Emotionen, Wahrnehmungskonstellationen, geben ihnen erst ein Gesicht und verdichten somit – auch symbolisch – Realität.² Einer der Vordenker der Renaissance, Leon Battista Alberti, hebt in seinem berühmten Malereitratat die *Gewalt* des individuellen, bekannten Gesichts in einer Masse anderer (gemalter) Gesichter hervor: „[...] denn wenn sich in einem Geschichtsbild/einer Geschichte [historia] das Gesicht [facies] eines bekannten Mannes befindet [cogniti alicuius hominis], reißt, auch wenn nicht wenige andere [Gesichter] durch größere Kunstfertigkeit [artificium] hervorragen sollten, dennoch das bekannte Gesicht [cognitus vultus] die Augen aller Betrachter an sich [ad se rapit]. So viel birgt in sich, was aus der Natur genommen ist [a natura sumptum], sowohl an Anmut [gratia], als auch an Gewalt [vis].“³

Der herausragenden Bedeutung des bekannten Gesichts als einer im Gedächtnis haftenden Matrix der Erkennungstechnik sowie der Aufmerksamkeitssteuerung entspricht auf der Ebene der Herstellung jene besondere Bedeutung, die dem Gesichtsabdruck und -abguss in der Frührenaissance zuteil wurde – Gesichter, die im

2 Die breite Palette dessen, was ein Gesicht sein und vermitteln kann, auch wie es wahrgenommen wird, wird vielfältig diskutiert in: Sandra Kemp (Hg.): *Future Face: Image. Identity. Innovation*, London (Profile Books) 2004. Siehe auch die Beiträge in Jeanette Kohl/Dominic Olariu (Hg.): „EN FACE. Seven Essays on the Human Face“, *kritische berichte* 1, Marburg (Jonas) 2012.

3 Zit. nach der Übersetzung von Rudolf Preimesberger aus der lateinischen Version von Albertis Traktat *De Pictura* (1435), in: Preimesberger: „Alberti zur Wirkung des Gesichts“ (Anm. 1), S. 77; das vollständige lateinische Originalzitat (Leon Battista Alberti: *De Pictura* III, 56) ebd.

Abdruck haften blieben, sich skulpturaler Form indexikalisch eingeschrieben haben, und deren vermeintlich präzise Form sich wiederum unserer Erinnerung als authentisch und zugleich geschichtlich einschreibt. In den Quellschriften der frühen Neuzeit sind, kaum überraschend, Bemerkungen über die Natur des Gesichts meist eng verknüpft mit Fragestellungen der Ähnlichkeit einerseits und solchen des ‚Einflusses‘ und der Beeinflussung andererseits. Lorenzo Valla *Elegantiae* und Marsilio Ficinos Traktat *De vita coelitus comparanda* beinhalten Einlassungen zum Gesicht, welche die in Albertis lateinischer Version von *Della Pittura* getroffene Unterscheidung zwischen *vultus* und *facies* machen, wobei *vultus* eher die Miene betrifft, also das mit Lebendigkeit und Präsenz verbundene Wechselgesicht des Menschen, wohingegen *facies* das Gesicht als Struktur und physiologisches Faktum definiert.⁴

Renaissanceporträts werden in aller Regel als Persönlichkeitsdokumente an der Schnittstelle von ‚self-fashioning‘ und künstlerischer Einfühlungsgabe aufgefasst, als schöpferische Belebungen des Charakters historischer Personen, die mehr bieten als eine faktische Topographie des Gesichts. Das einigermaßen schwierige Unterfangen der Produktion eines wirkungsästhetisch ‚erfolgreichen‘ Porträts (in Text wie Bild) müsste einer konventionellen Sichtweise der Renaissance zufolge eher dann von Erfolg gekrönt gewesen sein, wenn der Künstler in seiner individuellen Nachschöpfung die ‚innere Ähnlichkeit‘ ausdrücken kann, eine Art Aura der Person, die sich nicht allein über die exakten Übereinstimmungen äußerer Beschreibungskunst vermitteln lässt.⁵ Und doch scheint es, dass in vielen Fällen die Perpetuierung des ausdruckshaften Wechselgesichts (*vultus*) gerade *nicht* das Ziel oder die Daseinsberechtigung von Porträts ausmachte. Dies gilt für die weiblichen Renaissanceporträts in besonderem Maße, jedoch nicht nur für sie.⁶ Das Gesicht im

4 Lorenzo Valla deutet in seinem Traktat *De elegantis latinae linguae* auf den Unterschied hin, den antike Autoren zwischen beiden Termini machen, wobei sich *facies* auf den Körper, *vultus* eher auf die Seele und den Willen einer betreffenden Person beziehe; vgl. Lorenzo Valla: *Elegantiarum linguae latinae libri VI*, in: ders.: *Opera*, Basel (apud Henricum Petrum) 1540; siehe auch Michael Baxandall: *Giotto and the Orators. Humanist Observers of Painting in Italy and the Discovery of Pictorial Composition, 1350–1450*, Oxford (Oxford University Press) 1971, S. 172. Dem entspricht Ciceros antike Erläuterung, wonach *vultus*, welches an keinem anderen Wesen als dem Menschen zu finden sei, den Charakter enthülle. Cicero: *De legibus* I, 9, 27: „is, qui appellatur vultus, qui nullo in animantem esse praeter hominem potest, indicat mores.“ Der Begriff *vultus* referiert in Antike wie Renaissance stärker auf den beweglichen, mobilen und pathognomischen Aspekt des menschlichen Gesichts, *facies* bezeichnet mehr den unveränderlichen, immobilen und gegebenen Aspekt. Für weitere Forschungen im Blick zu behalten ist freilich das relativierende Diktum Baxandalls (*Giotto*, S. 11): „Each good humanist was his own lexicographer.“

5 Diese Seite der Mimesis führt vor allem aus: Frank Zöllner: „The Motions of the Mind in Renaissance Portraiture. The Spiritual Dimension of Portraiture“, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 68 (2005), S. 23–40 (mit weiterführender Literatur).

6 Zu nennen sind hier insbesondere die opulent ausgestatteten und doch so stereotypen weiblichen Profilbildnisse des Quattrocento, die das weibliche Gesicht in oft larvenhafter Manier vom potentiellen Ausdrucksträger zum hermetischen Betrachtungsobjekt domestizierter *virtus* reduzieren (oder idealisieren), wobei sie Wiedererkennbarkeit auf die graphische Umrisslinie des Gesichts beschränken; Gründe für dieses stark geschlechtsspezifisch konnotierte Bildformular sind vielfältig diskutiert worden. Vgl. Patricia Simons: „Women in Frames. The Gaze, the Eye, the Profile in

Sinne einer nicht notwendig charaktergebundenen Darstellungs- und Interpretationsweise der Renaissance spielte für eine Vielzahl unterschiedlicher Porträts eine herausragende (und latent unterbewertete) Rolle – Grund genug, einmal mehr auf die Überlegungen von Georges Didi-Huberman zur Rolle der „*ressemblance inanimée*“ in der Bildproduktion der frühen Neuzeit v. a. in Italien zurückzukommen.⁷

Fallbeispiel: Das Gesicht, dupliziert und reproduzierbar

Wenn wir die von der Antike vorgegebene und der Renaissance bekannte Unterscheidung von *vultus* und *facies* als einen möglichen gedanklichen Ausgangspunkt für eine frühneuzeitliche ‚Skizzierung des Gesichts‘ begreifen, welche Implikationen hat dies für den Bereich des *skulpturalen* Porträts in der Renaissance? Wie es scheint, hat hier die gegebene Struktur des Gesichts als *facies* einen per se weitaus größeren Stellenwert als in anderen Bildmedien. Mit dem Bildtypus der Büste verbinden sich jedenfalls in besonderem Maße aus der antiken Praxis der Ahnenbildnisse bezogene Vorstellungen von Authentizität – im Sinne einer äußersten Genauigkeit der Darstellung des ‚Originals‘ – sowie von Reproduzierbarkeit, welche die ‚Präsenz‘ einer Person und ihrer Autorität durch just diese Authentizität für verschiedene Kontexte ermöglicht. Die Rede ist von Objekten, die gerade *nicht* den Künstler als gottähnlichen Schöpfer von Lebendigkeit im Bilde zelebrieren, als einen Zauberer, der Seelenhaftigkeit, Bewegung und Geist durch unbelebte Materie hervorbringt; von Objekten also, die sich als weitgehend anti-illusionistisch zu verstehen geben, einem eher kruden Realismus verhaftet und, ihre Machart kaum verbergend, zugleich hochgradig ‚authentisch‘ sind.

Eines dieser Exemplare ist das Porträt von Giovanni de’ Medici im Victoria & Albert Museum, London (Abb. 1).⁸ Die lebensgroße, polychromierte Terrakottabüste ist ein in seinem Erhaltungszustand herausragendes Beispiel einer Vielzahl ähnlicher Objekte, die im späteren 15. und frühen 16. Jahrhundert in Florenz und Umgebung produziert wurden, bevor der Trend auch in bürgerlichen Kreisen

Renaissance Portraiture“, in: Norma Broude/Mary D. Garrard (Hg.): *The Expanding Discourse. Feminism and Art History*, Boulder, CO (Westview Press) 1992, S. 38–57; dies.: „Portraiture, Portrayal, and Idealization. Ambiguous Individualism in Representations of Renaissance Women“, in: Alison Brown (Hg.): *Language and Images of Renaissance Italy*, Oxford (Clarendon) 1995, S. 263–311; Jody Cranston: *The Poetics of Portraiture in the Italian Renaissance*, Cambridge (Cambridge University Press) 2000.

7 Georges Didi-Huberman: „Ressemblance mythifiée et ressemblance oubliée chez Vasari: La légende du portrait ‚sur le vif‘“, in: *Mélanges de l’École Française de Rome – Italie et Méditerranée*, 106 (1994) 2, S. 383–432. Vgl. für unseren Kontext auch Joseph Pohl: *Die Verwendung des Naturabgusses in der italienischen Porträtplastik der Renaissance*, Würzburg (Triltsch) 1938.

8 Bruce Boucher/Anne Broderick/Nigel Wood: „A Terracotta Bust of Cardinal Giovanni de’ Medici“, in: *Antologia di Belle Arti*, N.S., 52–55 (1996), S. 32–39; vgl. auch Roberta Panzanelli u. a. (Hg.): *The Color of Life. Polychromy in Sculpture from Antiquity to the Present*, Los Angeles (J. Paul Getty Museum: The Getty Research Institute) 2008, S. 100 f.

Abb. 1: Antonio Benintendi,
Kardinal Giovanni de' Medici (1512)



nördlich der Alpen Fuß fasste.⁹ Giovanni de' Medici, der spätere Papst Leo X., ist im Kardinalshabit dargestellt, sein fleischiges, etwas stumpfes Gesicht basiert auf dem Abguss einer nach dem Leben gewonnenen Maske, welcher der Terrakottabüste unmittelbar eingearbeitet wurde. Abdruck und Skulptur sind hier praktisch eins. Das Objekt stammt, wie viele andere (zumeist verlorene) Bildnisse aus Wachs oder Ton, mit hoher Wahrscheinlichkeit aus der Werkstatt der Benintendi in Florenz und muss kurz vor der Wahl Giovannis zum Papst 1513 angefertigt worden sein.¹⁰ Ein Dokument von 1516 informiert uns über die Schenkung einer Büste des amtierenden Papstes von Antonio d'Orsino Benintendi an die *Signoria* von Siena.¹¹ Der gleiche Antonio hatte zuvor eine lebensgrobe Effigies des Papstes in echter Kleidung angefertigt – „ad eius propriam improntam et similitudinem“ – sowie ein ähnliches *ex voto* in Wachs für Leos Nachfolger Clemens VII., auch er ein Medicipapst. Andere Dokumente belegen die Herstellung einer Reihe weiterer Porträtbüsten Leos X. – ein Umstand, der die Vermutung untermauert, dass sich

-
- 9 Eine Ausstellung dieser Objekte, die meisten davon immer noch in den Depots der Museen, stellt ein lange überfälliges Desiderat dar. Einen ersten Einordnungsversuch der Objekte als Gruppe unternimmt Jeanette Kohl: „Sichtbar sein. Materialität und Facialität frühneuzeitlicher Porträts“, in: *Trajekte*, Nr. 17, 10 (2008), S. 17–24.
- 10 Giancarlo Gentilini: „Il Beato Sorore di Santa Maria della Scala“, in: *Antologia di Belle Arti*, N.S., 52–55 (1996), S. 17–31, hier S. 30 u. Anm. 75; Boucher/Broderick/Wood: „A Terracotta Bust“ (Anm. 8).
- 11 Antonio war einer der erfolgreichen *fallimagini* in den Fußstapfen seines Vaters Orsino, der eng mit Andrea del Verrocchio bei der Produktion wächserner Votivbilder zusammengearbeitet hatte. Das Dokument gibt Auskunft darüber, dass ein Lehrling Antonios die Büste des Papstes nach Siena gebracht habe, als Geschenk an die dortige *Signoria*; vgl. Gentilini: „Il Beato Sorore“ (Anm. 10), S. 31, Dok. II. Zu Fragen von Repräsentation und symbolisch-magischer Präsenz im Kontext der Florentiner *ex voti* (oder *boti*) vgl. immer noch Aby Warburg: *Bildniskunst und florentinisches Bürgertum*, Leipzig (Seemann) 1902; zudem Hans Belting: „Repräsentation und Anti-Repräsentation. Grab und Porträt in der Frühen Neuzeit“, in: Hans Belting/Dietmar Kamper/Martin Schulz (Hg.): *Quel Corps? Eine Frage der Repräsentation*, München (Fink) 2002, S. 29–52, hier S. 32.

die Benintendi auf Porträts der Medici in Wachs und Terrakotta spezialisiert hatten.¹²

Der Umstand, dass Antonio d’Orsino Benintendi offenbar in der Lage war, Bildnisse des Medici-Papstes herzustellen und sie als Geschenke zu versenden, legt die Vermutung nahe, dass seine Werkstatt eine Art Privileg auf skulpturale Medici-Porträts hatte – eine Annahme, die von einem weiteren Dokument gestützt wird, welches darüber Auskunft gibt, dass einer seiner Mitarbeiter, kein Geringerer als Andrea del Verrocchio, im Besitz von mindestens 20 Masken von Mitgliedern des Medici-Clans war.¹³ Diese im Nachlass als *maschere* geführten Objekte waren, so steht zu vermuten, nicht ohne Grund in der Werkstatt verblieben – höchstwahrscheinlich im Hinblick auf ihre Funktion als Negativformen zur (Re-)Produktion von Porträts. Die Büste von Giovanni de’ Medici ist auch insofern von besonderer Bedeutung, als sie den Usus dokumentiert, Lebend- und/oder Totenmasken einflussreicher Persönlichkeiten in den Künstlerwerkstätten aufzubewahren, um sie für Vervielfältigungszwecke zu benutzen. Die authentischen, indexikalisch generierten ‚Gesichter‘ der Medici hatten ihr Zuhause in den Werkstätten der Bildhauer und *fallimagini* im Umfeld der Benintendi, die diese Objekte als Dokumente unmittelbarer Ähnlichkeit ebenso hüteten wie reproduzierten. Es scheint gerade um die Akkuratessse der individuellen Gesichtszüge gegangen zu sein, die die Medici mit Hilfe ihrer ‚Porträtisten‘ in Umlauf brachten, die hochgradige Übereinstimmung von Gesichtsstruktur und Artefakt, die der Abdruck generiert/garantiert, in seiner indexikalischen Kausalrelation von Ursache und Wirkung. Wenn die Benintendi und Verrocchio also eine Art Vorrecht auf die Herstellung plastischer (und reproduzierbarer) Medici-Porträts hatten¹⁴, so verschwanden sie doch in Sachen Künstlertum praktisch völlig hinter diesen Objekten, die ihr Entstehen rein mechanischen Prozessen und ein wenig korrektiver ‚Kosmetik‘ verdankten. Die Herstellungsart brachte künstlerische Mimesis (inklusive der in der Kunsttheorie des 16. Jahrhunderts so relevanten Unterscheidung von *ritrarre* und *imitare*) und letztlich die neue Selbstdefinition des Künstlers überhaupt nicht ins Spiel.¹⁵ Der Her-

12 Zum Wachs-Ex-Voto und seiner Beschreibung siehe Piero Morselli: „Immagini di cera votive in S. Maria delle Carceri in Parto nella prima metà del ’500“, in: Andrew Morrogh u. a. (Hg.): *Renaissance Studies in Honor of Craig Hugh Smyth*, Florenz (Barbèra) 1985, Bd. 2, S. 327–340, hier S. 328 (die Dokumente auf S. 335–337); vgl. auch Boucher/Broderick/Wood: „A Terracotta Bust“ (Anm. 8), S. 38 u. Anm. 25. Die Benintendi hatten einen einflussreichen, florierenden und gut vernetzten Familienbetrieb in Florenz etabliert und bekannten sich politisch zu den Medici, auch während deren Phasen des Exils im 15. und frühen 16. Jahrhundert. Zu den Beziehungen zwischen den Benintendi und den Medici vgl. Gino Masi: „La ceroplastica in Firenze nei secoli XV–XVI e la famiglia Benintendi“, in: *Rivista d’arte*, 9 (1916), S. 124–142, mit Dokumenten.

13 Das Inventar, welches Andreas Bruder Tommaso nach dessen Tod 1495 erstellte, listet „venti maschere ritratte al naturale“ auf, für die die Medici noch Gelder schuldig waren. Das Dokument ist transkribiert in Günter Passavant: *Andrea del Verrocchio als Maler*, Düsseldorf (Schwann) 1959, S. 221, Dok. IX.

14 Ich folge hier der Argumentation von Gentilini (Anm. 10), S. 30–31.

15 Vgl. hierfür zusammenfassend Valeska von Rosen: „Nachahmung“, in: *Metzler Lexikon Kunstwissenschaftl. Ideen. Methoden. Begriffe*, hg. v. Ulrich Pfisterer, Stuttgart/Weimar (Metzler) 2003, Sp. 240–244.

steller des Bildes folgt weder einer Mimesis einfacher Ordnung, indem er die Naturvorgabe ‚nachzeichnet‘ (*ritrarre*), noch imitiert er sie schöpferisch. Er fällt gleichsam hinter jede Theorie zurück und bleibt weitgehend Handlanger der Mechanik einer Methode.

Was dem modernen Betrachter eher als befremdlich und geradezu etwas unheimlich erscheint, die krasse, ungeschönte, auf äußerlichen Kriterien des Abdrucks basierende Ähnlichkeit der Terrakottabüsten, scheint ihre Seinsberechtigung gerade aus der Absenz von Interpretation zu beziehen, d. h. im Dokumentarischen zu liegen. Ähnlichkeit wird hier sehr direkt als Duplizierung der unmittelbaren menschlichen Gesichtsstruktur aufgefasst und verzichtet auf das künstlerische Surplus einer ‚Ähnlichkeit als Interpretation‘. Wir sehen im Falle von Giovanni de’ Medici die Reproduktion ungeschönter Fleisch- und Knochen-topographie, unverwechselbar, aber auch praktisch unverändert. Selbst das Aufbringen von Farbe, ein für die Terrakottabüsten der Renaissance gängiges Verfahren, ändert wenig am weitgehend uninspirierten Eindruck, den das Gesicht hinterlässt, weit entfernt vom erhabenen Eindruck, den fast alle der weißen Marmorbüsten der Renaissance zu transportieren scheinen – sie sind vielmals offener für ideelle und ideale Konzepte einer auf *virtus* gegründeten Aura der Person. Giovanni blickt etwas störrisch drein, leicht verschlagen auch – aber offenbar ging es hier um etwas anderes als ein erhabenes Seelenporträt oder das Idealbildnis des würdigen Mannes freien Willens, den Pico della Mirandola so ausgiebig zu preisen wusste.

Die Praxis der Reproduktion anhand von Maske und Abdruck generierter Porträts scheint gerade im Umfeld der Medici floriert zu haben. Terrakottabüsten des größten Stars der Familie, Giovanni Vater Lorenzo il Magnifico, haben sich in mindestens fünf verschiedenen Varianten erhalten, die alle nur leicht voneinander abweichen und stets die wenig vorteilhafte Gesichtsstruktur des ‚Prächtigen‘ mit der charakteristischen platten, seitlich gebogenen Nase betonen (Abb. 2). Einige dieser Bildnisse wurden wahrscheinlich von ihm selbst in Auftrag gegeben und an loyale Parteigänger verschenkt, andere von Freunden und Unterstützern der Medici geordert, mehrere postum reproduziert.¹⁶ Es ist anzunehmen, dass die Benintendi auch in dieser ‚Produktionslinie‘ ihre Hände im Spiel hatten. In den Zeiten nach der Pazzi-Verschöpfung 1478 und während des Medici-Exils ab 1494 erreichte die Produktion ‚authentischer‘ Bildnisse Lorenzos sicher nicht ohne Grund ihren Höhepunkt. Lorenzo kultivierte eine höchste gezielte Imagepolitik und suchte sich die Empfänger seiner Geschenke – seien dies Porträtmedaillen, Votivgaben oder Büsten – stets sehr genau aus.¹⁷ Während der politischen Crashes und Exilierungen der Medici verwahrten Parteigänger die Bildnisse offenbar versteckt in Schubladen und Truhen.¹⁸ Es bedarf keiner großen Phantasie, um sich vorzustellen, dass gerade in solchen Zeiten, in denen

16 Die Objekte werden diskutiert von Alison Luchs: „Lorenzo from Life? Renaissance Portrait Busts of Lorenzo de’ Medici“, in: *The Sculpture Journal*, 4 (2000), S. 6–23.

17 Vgl. Alison Wright: „A Portrait for the Visit of Galeazzo Maria Sforza to Florence in 1471“, in: Michael Mallett/Nicholas Mann (Hg.): *Lorenzo the Magnificent: Culture and Politics*, London (The Warburg Institute) 1996, S. 65–92, insb. S. 75, 80.

18 Luchs (Anm. 16), S. 7 u. Anm. 9.



Abb. 2: Benintendi-Werkstatt,
Lorenzo de' Medici (um 1500)

die Medici von außerhalb an der Reetablierung ihrer Macht arbeiteten (v. a. also am Ende des 15. und in der ersten Dekade des 16. Jahrhunderts), Bildnisse prominenter Familienmitglieder eine nicht unerhebliche Rolle bei der Wahrung der ‚Präsenz‘ der Exilierten einnahmen. Diese Funktion des Porträts verleiht dem bekannten Diktum Leon Battista Albertis, wonach der Porträtkunst die quasi göttliche Kraft innewohne, das Abwesende präsent zu halten, eine klar politische Note.¹⁹

Die in großer Zahl erhaltenen ‚authentischen‘, indexikalischen Bildnisse führender Florentiner Köpfe, die auf Maske und Abdruck beruhen und, daran besteht wenig Zweifel, auch als politische Statements der Präsenz und Macht der Abgebildeten fungierten, diese reproduzierbaren, ungeschönten Bildnisse, die als Geschenke verstanden wurden, verdeutlichen noch einmal nachdrücklich, dass die Bedeutung von Porträts nicht allein in der vom Künstler geschaffenen Singularität zu suchen ist. Vielmehr scheint die Reproduzierbarkeit von ‚Authentizität‘, die Herstellung reproduzierbarer Gesichter mit weitgehend unmanipulierter Ähnlichkeit eine bisher unterschätzte Rolle in der ‚Gesichtspolitik‘ der Renaissance gespielt zu haben. Mehr als hundert Jahre nachdem Cennino Cennini den Künstlern die Herstellung von Gesichtsabdrücken („la effigia, o ver la filosomia, o vero impronta“) genauer dar- und ans Herz gelegt hatte, scheint diese *technē* mehr denn je zuvor geboomt zu haben – ein Umstand, der auch auf skulptierte Heiligenbildnisse der zweiten Quattrocentohälfte eingewirkt hat, wie im Falle des heiligen Bernardin von Siena, dessen Totenmaske zur Grundlage zahlreicher Büsten, Medaillen und Gemälde des Heiligen wurde, die seine ungeschönte, greise und asketische Gesichtsbildung zeigen.²⁰ Die *facies* geriet so erstmals seit der Antike wieder in größerem Rahmen zum legitimen Exponenten des Individuums, das Gesicht als physiologisches Faktum, reproduzierbar im indexikalischen Bild, gewann repräsentativen Status und politisches Gewicht.

Hochrealistische Terrakottabüsten von Mitgliedern nahezu aller führender Familien der Florentiner Renaissance haben überlebt, und auch im Bereich der

19 Leon Battista Alberti: *Della Pittural Über die Malkunst*, hg. v. Oskar Bätschmann/Sandra Gianfreda, S. 101 (II, 25).

20 Siehe hierzu Urte Krass: *Nah zum Leichnam. Bilder neuer Heiliger im Quattrocento*, München (Dt. Kunstverlag) 2012. Zu den Reproduktionstechniken von Maske und Abguss siehe Cennino Cennini: *Il libro dell'arte*, hg. v. Franco Brunello, Vicenza (Pozza) 1982, insb. S. 198–201. Sie nehmen das gesamte 14. Buch des Traktates ein.

männlichen Porträtbüste in Marmor scheint die *technē* des Abdrucks unmittelbar reflektiert. Man kann eine Reihe von Vermutungen darüber anstellen, was nun zum sprunghaften Anstieg der Rolle des Abdrucks, insbesondere des Gesichtsabdrucks, und damit der prononcierten Rolle mechanisch reproduzierter Ähnlichkeit im Florenz des 15. Jahrhunderts geführt haben mag. In Betracht zu ziehen sind hier auf der Ebene eines gesteigerten Realismusanspruches zum einen der nachhaltige Eindruck, den die detailgetreue flämische (Porträt-)Malerei auf die Florentiner machte, zum anderen die antike Praxis der auf Abdruck und Abguss basierenden Ahnenmasken und ihrer genealogischen und hochrepräsentativen Funktion, wie bei Plinius ausführlich beschrieben. In Betracht zu ziehen ist sicher auch die Neigung der Florentiner zum Dokumentarischen, ihr unbestreitbarer Hang zu faktischer Aufzeichnung und Zeugenschaft in Bild- und Textdokumenten.²¹ Zu erwähnen ist schließlich die gerade hier so ausgeprägte Bildtradition der *ex voti* und der Wachsplastik, wie sie auch im 15. und 16. Jahrhundert noch ausgeübt wurde und deren Protagonisten die Benintendi und deren benachbarte Werkstätten auf der Via de' Servi waren. Das ungewöhnlich populäre *casting* der authentischen Gesichtszüge der republikanischen Elite scheint jedoch nicht nur aus einer Burckhardtschen ‚Entdeckung des Individuums‘ gespeist zu sein. Vielleicht ist es gerade ein Symptom der Krise, eines Bewusstseins des Selbst als prekärer Kategorie, und letztlich ein Akt der Selbstvergewisserung einer politisch und kulturell bedrohten republikanischen Elite in Zeiten des herannahenden Absolutismus.²² Die antiken Vorläufer der Gesichtsmasken und Ahnenbüsten, das Recht der römischen Patrizier auf Abbilder (*ius imaginis*) und die eminente Bedeutung im Zusammenhang genealogischer Repräsentation lieferten einen klar erkennbaren Bezugsrahmen für den Trend zum Gesicht, zur indexikalischen Wiedergabe der *facies* als Bildargument von Macht und Status – die Autorität der Ähnlichkeit. Der unmittelbar reproduzierende, ‚uninterpretierte‘, wahrhaftige Charakter des Gesichtsabdrucks hat in dieser Perspektive eine Erhaltungs- und Wiedergabetechnik zur Verfügung gestellt, die zum einen historisch klare Referenzpunkte aufwies, zum anderen eine Authentizität garantierte, wie sie aus dem Zusammenspiel von Reliquie und ‚gesichtsgebendem‘ Reliquiar bekannt war. In Zeiten grundlegender visueller Paradigmenwechsel und eines immer weiter gesteigerten mimetischen Illusionismus in der Kunst scheinen die Masken und Abdrücke eine Art Gegenpol oder Fundament bereitgestellt zu haben, das sich auf vielfältige Weise mit örtlichen Bildtraditionen

21 Zu nennen ist hier natürlich Michael Baxandalls Konzept des *period eye* – generiert auf der Basis eines sozialgeschichtlichen Ansatzes für die italienische Renaissance. Selbst wenn man seiner argumentativen Engführung auf die merkantile Kultur und Ausbildung des Florentiner ‚Biotops‘ nicht in allem folgen mag und sie für die individuelle Interpretation von Bildern, gerade im Hinblick auf Stilfragen, ihre ganz eigenen Schwierigkeiten bereithält, so sind seine Überlegungen doch nach wie vor in ‚mentalitätsgeschichtlicher‘ Hinsicht höchst anregend; Michael Baxandall: *Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy. A Primer in the Social History of Pictorial Style*, Oxford (Oxford University Press) 1972.

22 Vgl. Andreas Köstler: „Das Portrait. Individuum und Image“, in: ders./Ernst Seidl (Hg.): *Bildnis und Image. Das Portrait zwischen Intention und Rezeption*, Köln/Weimar/Wien (Böhlau) 1998, S. 11–13.

verband und den Vertretern einer politischen und sozialen Realität ein authentisches Gesicht und – im Umgehen eines pronocierten ‚Kunstcharakters‘ – eine realere Präsenz verlieh.

2. Das Gesicht als das ‚Andere‘

Gesichtsverlust

Das Porträt ‚al busto‘ garantiert dem Gesicht im allgemeinen einen Logenplatz. Gemalt oder skulptiert steigert das Büstenbildnis die Präsenz des Abwesenden und die Wiedererkennbarkeit des Individuums durch die betonte Zurschaustellung des menschlichen Gesichts. Es verstärkt und inszeniert die traditionelle Hierarchie der Körperteile – mit dem Kopf als dem edelsten Körperteil. Das erhobene Haupt des aufgerichteten Körpers signalisiert im traditionellen Verständnis menschliche Würde und unterscheidet den *anthrōpos*, den Aufgerichteten, von den übrigen Kreaturen.²³ Demgemäß haben Enthauptungen und ihre Darstellungen in der visuellen Kultur der frühen Neuzeit (und selbstverständlich darüber hinaus) einen besonderen Stellenwert. Wiederum ist es Florenz, das die visuelle Signifikanz solcher Szenen in besonderem (jedenfalls besonders gut dokumentiertem) Maße in Szene setzt. Als triumphale Bekundungen des Sieges der republikanischen Tugenden über die Feinde werden die Kopf- und Gesichtsikonographie von Judith und Holofernes und der Sieg Davids über Goliath im Bereich der politischen Ikonographie im öffentlichen Raum weidlich zur Schau gestellt. Neben der Glorifizierung des siegreichen Stadtstaates hat die Diffamierung abtrünniger Mitglieder der Elite ihren Platz: in den sogenannten ‚Schandbildern‘, öffentlichen Auftragsmalereien mit diffamierendem Gehalt.²⁴ Die Bildnisse dieser Kategorie, an gut sichtbaren Plätzen innerhalb des Stadtbildes angebracht, zeigten flüchtige Verräter und Betrüger, in aller Regel mit dem Gesicht nach unten, am Fuße aufgehängt, oder mit ausradierten Gesichtern – beides Maßnahmen der Demütigung und des Ausschlusses aus der Gemeinschaft.²⁵ Im Falle der Hals-über-Kopf-Bilder, vermutlich vom klassischen Topos des *mundus inversus* inspiriert, war gleichwohl die Wiedererkennbarkeit der dargestellten Person von Bedeutung, und um diese zu erreichen, wurden

23 Zur historischen Hierarchie der Körperteile und des Gesichts in ihrer möglichen Bedeutung für die Porträtskulptur der Renaissance vgl. Jeanette Kohl: „Body, Mind, and Soul: On the So-Called *Platonic Youth* at the Bargello, Florence“, in: Alexander Nagel/Lorenzo Pericolo (Hg.): *Subject as Aporia in Early Modern Art*, Farnham u. a. (Ashgate) 2010, S. 43–69, insb. S. 58–60.

24 Vgl. Samuel Y. Edgerton: *Pictures and Punishment. Art and Criminal Prosecution during the Florentine Renaissance*, Ithaka, NY (Cornell University Press) 1985; Hans Hattenhauer: *Die Brandmarkung in das Gesicht. Zur Geschichte eines Rechtsakts*, Tübingen (Eberhard-Karls-Universität) 1994; Valentin Groebner: *Defaced. The Visual Culture of Violence in the Late Middle Ages*, New York (Zone Books) 2004.

25 Man mag es als Ironie der Geschichte betrachten, dass der Florentiner Bargello, ehemals Zuchthaus und der bevorzugte Ort für *pitture infamanti* und Enthauptungen, heutzutage die wohl imposanteste Sammlung Florentiner Büstenporträts der Renaissance beherbergt.

Abb. 3: Andrea del Sarto, Vorzeichnung für eine *pittura infamante* (1530)



angesehene Künstler wie Sandro Botticelli, Andrea del Castagno und Andrea del Sarto mit der Ausführung der *pitture infamanti* beauftragt (Abb. 3).²⁶ Die ihrer aufrechten Positur Beraubten wurden so nicht nur dem gesellschaftlichen Spott ausgesetzt. Die Bildnisse zielten zudem auf die reale Furcht sowohl einer öffentlichen *damnatio memoriae* als auch eines verdammenden Urteils am Tage des Jüngsten Gerichts. Die Furcht vor den endzeitlichen Konsequenzen und vor der Macht der diffamierenden Bilder scheint immerhin stark genug gewesen zu sein, um eine Reihe von Geflohenen dazu zu bewegen, ihrer Heimatstadt erhebliche finanzielle Wiedergutmachung zuteil werden zu lassen, um ihre der Erde zugewandten Gesichter entfernt zu sehen und die damit verbundene *brutta figura* vergessen zu machen.²⁷

Entmachtung und öffentlicher Gesichtsverlust konnten auch durch die Entfernung offizieller Insignien und Wappen erreicht werden. Die spätmittelalterlichen und frühneuzeitlichen Städte waren voll von Zeichen und Symbolen, welche die herrschenden Familien repräsentierten. Wappenbilder gaben der Präsenz dieser Familien ein klar lesbares Gesicht.²⁸ Politische Veränderungen und Wechsel der Machtverhältnisse innerhalb der Stadtrepubliken führten dementsprechend zur

26 Vgl. Samuel Y. Edgerton: „Icons of Justice“, in: *Past and Present*, 89 (1980), S. 23–38, hier S. 30 f. Um die Identität der Delinquenten klarzumachen, wurden Namen und Inschriften hinzugefügt. Zur Bedeutung der Ähnlichkeit sowie der ablehnenden Haltung, die zahlreiche Künstler derartigen Auftragsarbeiten entgegenbrachten, vgl. Hannah Baader/Franco Sacchetti: „Das Porträt auf dem Kopf. Schandmalerei, Ironie und forensische Praxis (ca. 1392)“, in: Rudolf Preimesberger/Hannah Baader/Nicola Suthor (Hg.): *Porträt*, Berlin (Reimer) 1999, S. 195–199.

27 Vgl. Edgerton: *Pictures and Punishment* (Anm. 24), S. 76, 94–104. Niccolo Piccinino wurde 1428 kopfüber an einem Fuße hängend und in Ketten an den Mauern des Palazzo della Signoria abgebildet. Das Bildnis wurde im April 1430 übermalt. Vgl. Hugh Hudson: „The Politics of War: Paolo Uccello’s Equestrian Monument for Sir John Hawkwood in the Cathedral of Florence“, in: *Parergon*, 23 (2006), S. 1–33, hier S. 6; Wendy Wegener: „‘That the Practice of Arms is Most Excellent Declare the Statues of Valiant Men’: The Luccan War and Florentine Political Ideology in Paintings by Uccello and Castagno“, in: *Renaissance Studies*, 7 (1993) 2, S. 129–167, hier S. 144.

28 Vgl. Hans Belting: „Wappen und Porträt. Zwei Medien des Körpers“, in: ders.: *Bild-Anthropologie. Entwürfe zu einer Bildwissenschaft*, München (Fink) 2001, S. 115–142. Belting betont die enge

Entfernung der Wappen aus dem Stadtbild – und damit des offiziellen ‚Gesichts‘ jener Familien, die ins Exil geschickt wurden. Ein Beispiel unter vielen ist der Fall der Florentiner Albizzi nach der Wiederkehr von Cosimo de’ Medici. Der von den Albizzi Vertriebene zwang diese nach seiner Rückkehr aus dem Exil im Jahre 1434 nun seinerseits ins Exil, all ihre Abzeichen und Wappen wurden entfernt oder übermalt, zusätzlich wurden *pitture infamanti* mit ihren Porträts an den Mauern der Stadt angebracht.²⁹ Die gleiche Prozedur wurde nach der niedergeschlagenen anti-mediceischen Verschwörung von 1478 mit den Pazzi vollzogen, und die quasi omnipräsenten Medici-Symbole ereilte das nämliche Schicksal im Jahre 1494, als die Familie erneut aus Florenz verbannt wurde.³⁰ Die Mehrzahl der führenden Familien der Stadt erlitt im Laufe der turbulenten politischen Entwicklungen des 14. bis 16. Jahrhunderts den ein oder anderen Gesichtsverlust durch die Auslöschung Präsenz dokumentierender öffentlicher Wappenbilder.

Wie wörtlich darüber hinaus die Idee des Gesichtsverlustes bisweilen genommen wurde, musste Francesco Filelfo, einer der führenden Köpfe der Florentiner Frührenaissance, im Jahr 1433 erfahren. Der berühmte Humanist wurde in den Strudel einer höchst unangenehmen Rivalität zwischen Palla Strozzi und Cosimo de’ Medici gezogen. Dass er sich auf die Seite des gewieften Strozzi schlug und damit alle Medici-Sympathien verspielte, gereichte ihm nicht zum Vorteil. Nach einigen machtvollen Verbalattacken gegen Cosimo fand er sich eines Abends auf dem Nachhauseweg in der Gewalt von Messerstechern, die ihm sein Gesicht von Ohr zu Ohr aufschlitzten. Filelfo, der den Anschlag überlebte, war der Überzeugung, kein anderer als Cosimo stecke hinter der Affäre, und als dieser im gleichen Jahr entmachtet wurde, war es Filelfo, der öffentlich zu seiner Hinrichtung aufrief.³¹ In den Augen der Medici allerdings hatte der Humanist sein Gesicht wahrscheinlich schon verloren, bevor sie ihm diesen Verlust durch die physische Zerstörung seiner fazialen Integrität so deutlich spürbar machten. Die politische Aufladung des Sinngehalts von Enthauptungen, die bildliche Umkehrung der erhobenen menschlichen Präsentationsfläche des Gesichts, die Zerstörung gesichtgebender Symbole sowie handgreifliche Attacken auf das Gesicht selbst waren verbreitete Praktiken in der Renaissance. Das Gesicht war – und ist – ein gut sichtbares Ziel, man denke an die brutalen Säureattentate auf junge Frauen in Ländern mit misogyn geprägten Gesellschaftsstrukturen, die gerade wieder für Schlagzeilen sorgen. „Defacement thus did not merely mean producing a bloody and

Verbindung von Adelswappen einerseits und der Genese des „bürgerlichen“ Porträts in der Mitte des 15. Jahrhunderts andererseits.

29 Groebner: *Defaced* (Anm. 24), S. 49 f.

30 Die Auslöschung von Medici-Heraldik aus dem Stadtbild kulminierte 1508 mit dem Beschluss der Republik, nun auch alle Gebrauchsartikel mit den Medici-*palle* zu konfiszieren und zu zerstören, um so jedwede politische Allianz- oder Loyalitätsbekundung zu unterbinden; vgl. ebd.

31 Jonathan Davies: *Florence and Its University during the Early Renaissance*, Leiden/Boston (Brill) 1998, S. 83–85.

disfigured non-face – not that that would be easy. Instead, it meant inscribing a complex story of sin and sanction onto the body of someone defenseless.“³²

Deplatzierung

Den unterschiedlichen Formen und Funktionen des Gesichtsverlustes (und seiner Bildpraktiken) in der Renaissance stehen jene Gesichter gegenüber, die sich nicht dort befinden, wo wir es erwarten – verschobene Gesichter, die sich sozusagen vom Kopf weg bewegt haben. Der *locus classicus* einer solchen Verschiebung bzw. Doppelung ist bekanntlich Baubo, deren scherzhaftes Gebaren die Göttin Demeter über die Entführung ihrer Tochter Persephone hinwegzutrusten suchte.³³ Clemens von Alexandrien berichtet in seiner *Mahnrede an die Griechen* von der alten Baubo, die der untröstlichen Demeter ein Lächeln entlockt, indem sie ihren Rock hebt und ihr nacktes Geschlecht zeigt.³⁴ Der legendäre Akt des *anasyrma*, der Zurschau-stellung der Genitalien, hat mit hoher Wahrscheinlichkeit eine Gruppe von Terrakotta-Figürchen aus Priene (Türkei) inspiriert. Sie zeigen eine weibliche Figur mit entblößtem Unterkörper und einem Gesicht unterhalb des Bauchnabels (Abb. 4). Es ist vermutet worden, dass Baubos Entblößung deshalb zur Erheiterung führte, weil sie ein Gesicht auf ihre depilierte Scham gemalt habe (bzw. die Scham durch das Gesicht als das unrasierte Kinn eines Jungen angesehen werden konnte).³⁵ Zugleich hat Baubo im antiken Mythos wohl auch als Personifikation der befreienden Komik obszöner Lieder (und ihrer Funktion in den Mysterien von Eleusis) fungiert.³⁶ Die Baubo-Figürchen können, zusammen mit den doppelgesichtigen Janusköpfen, als antike Prototypen ‚verrutschter‘ und vermehrter Gesichter gelten, wie sie auch in der Ikonographie des Mittelalters und der frühen Neuzeit eine Rolle spielten.

Hier finden sich Bauchgesichter als abstoßende Fratzen an den Körpern von Teufeln und Dämonen bei der Bestrafung von Sündern in der Hölle oder bei der Versuchung asketischer Heiliger in der Wüste. Sie symbolisieren zumeist die perverse Kraft des Teufels im Bunde mit den niederen menschlichen Instinkten, die physiologisch gesehen traditionell im unteren Bereich des Bauches angesiedelt

32 Zit. nach Groebner: *Defaced* (Anm. 24), S. 87. Dieser betont auch die geschlechtsspezifischen Implikationen gewisser Praktiken und Rituale der Gesichtszerstörung, wie des Abschneidens der Nase: „A face with a cut-off nose was supposed to render visible something invisible, the illicit sex act; it literally turned the mutilated body into a symbol.“ Ebd.

33 Georges Devereux: *Baubo. La vulve mythique*, Paris (Jean-Cyrille Godefroy) 1983; Olga R. Arans: *Iambe and Baubo. A Study in Ritual Laughter*, Ann Arbor, MI (University of Michigan Press) 1988.

34 Clemens von Alexandrien: *Protreptikos* 2, 20 f.

35 So beschrieben bei Arnobius: *Adversus nationes* 5, 25–29 (frühes 4. Jh. n. Chr.). Für den Textverweis sowie die Rolle der Depilation im Kontext des Mythos (und darüber hinaus) vgl. Johannes Andres: „Diderot, Hogarth, and the Aesthetics of Depilation“, in: *Eighteenth-Century Studies*, 38 (2005) 4, S. 17–38, insb. S. 25–27.

36 Robert Graves: *The Greek Myths*, London (Folio Society) 1996, Bd. 1, S. 96.



Abb. 4: *Baubo*-Figürchen, Priene (4.–2. Jh. v. u. Z.)

sind³⁷: Gesichter, die von ihrer überlegenen Position auf dem von den Schultern getragenen Haupt in niedere Regionen abgeglitten zu sein scheinen, vom Sitz des Intellekts zum alles verdauenden Gedärm. Einige der Gesichter sind in ihrer vertikalen Dislozierung zum Bauch hin offenbar auf halben Wege hängen geblieben, so wie jene der Blemmyer. Wie viele andere der scheußlichen Rassen, die im Denken von Spätmittelalter und Renaissance die Ränder der Erde bevölkern, werden auch die Blemmyer von Plinius dem Älteren in seiner *Historia naturalis* als äußerst abweichend von der menschlichen Art beschrieben. Plinius kolportiert, dass dieser merkwürdige Ableger der Schöpfung, von antiken Geographen in Äthiopien oder Libyen angesiedelt, ein Stamm der Kopfflosen sei, die ihre Gesichter auf der Brust trügen.³⁸ Als Acephaliten war ihnen die Dummheit sozusagen ins Gesicht geschrieben.³⁹ Ihre Beziehung zu den Anthropophagen, welche die unangenehme Angewohnheit hatten, menschliche Schädel in Trinkgefäße umzufunktionieren und deren Gesichtshaut inklusive Haupthaar als Esslätzchen umzubinden, ist nicht ganz klar.⁴⁰ Doch scheinen die Blemmyer immerhin ihre eigenen Gesichter auf der Brust zu tragen und nicht jene der Feinde. Als Inbegriffe eines ‚Anderen‘ waren die Blemmyer fester Bestandteil der Reiseberichte aus entfernten Regionen. Obgleich

37 Vgl. das Lemma „Gesicht am Bauch“, in: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Bd. 2, Freiburg u. a. (Herder) 1970, Sp. 140, sowie die folgende Anm. 38.

38 Plinius d. Ä.: *Historia naturalis* V, 8, 46: „Blemmyis traduntur capita abesse, ore et oculis pectori adfixis.“ In Buch VII (VII, 2, 23) werden sie gleich nach den einbeinigen Skiapoden („Schattenfüßlern“) erwähnt, die die Angewohnheit haben, Zeiten extremer Hitze auf dem Rücken zu verbringen, indem sie sich mit dem riesigen Fuße selbst Schatten spenden.

39 Vgl. den geistreichen Aufsatz von Alexander Perrig: „Erdrandsiedler oder die schrecklichen Nachkommen Chams. Aspekte der mittelalterlichen Völkerkunde“, in: Thomas Koebner/Gerhart Pikerodt (Hg.): *Die andere Welt. Studien zum Exotismus*, Frankfurt a. M. (Athenäum) 1987, S. 31–87. Mir noch lebhaft in Erinnerung ist Perrigs inspirierende Vorlesung über Blemmyer und andere ‚Sonderwesen‘ an der Universität Trier 1985.

40 Vgl. Plinius d. Ä.: *Historia naturalis* VII, 2, 12.

Abb. 5: Freundlicher Blemmyer



gymnastisch gesehen weniger spektakulär als die sich selbst Schatten spendenden Skiapoden und wahrscheinlich auch geringfügig ‚menschlicher‘ als die bellenden Cynocephalen, qualifizierte sie ihr vermeintlicher anatomischer Defekt doch für alle im Umlauf befindlichen Bestiarien und Chroniken der Erdrandsiedler. In Hartmann Schedels *Weltchronik* von 1493 findet sich ein recht friedfertiger und athletisch gebauter Vertreter, der friedlich in einer Hügellandschaft verweilt und seine ganze Aufmerksamkeit einer kleinen Pflanze widmet (Abb. 5). Seine feinen, wengleich etwas säuerlichen Gesichtszüge verwandeln sich in Sebastian Münsters *Cosmographia* von 1544 in eine furchteinflößendere acephale Variante mit Zornesfalte und imposanter Hakennase (Abb. 6); und in einer vom Meister von Boucicaud illuminierten Ausgabe von Marco Polos Reisebericht aus dem frühen 15. Jahrhundert wiederum hat sich ein erstaunlich porträthafter Blemmyer zu einem Skiapoden und einem bewaffneten Cyclophen gesellt.

Die Blemmyer sind Manifestation des lebhaften und die Phantasie beflügelnden Interesses an Fabelwesen und Erdrandsiedlern und zugleich Ausdruck einer ausgeprägten religiös und kulturell motivierten Xenophobie. Als vermeintliche Abkommen der verrufenen Söhne Adams und Noahs trugen die Monsterrassen in den entfernten Regionen der Erde die Stigmata der kapitalen Vergehen des Alten Testaments, den Brudermord Kains und den Fluch Hams.⁴¹ Diese Rassen bedurften daher dringend der Missionierung. Als Teil der Schöpfung waren sie Gottes Kreaturen, doch ihre körperlichen Defekte und Aberrationen verrieten ihr Anderssein nur allzu deutlich, waren Zeichen des mit Sünde beladenen Erbes, sichtbarer Ausdruck der Missratenheit. Es steht zu vermuten, dass die fernen Völker absichtsvoll so deutlich ‚misslungen‘ porträtiert wurden, sei es aus kulturellem Protektionismus, sei es aus missionarischem Kalkül – oder beidem. John Block Friedman hat darauf hingewiesen, dass die Augenzeugenschaft der Fernost- und Orientreisenden

41 Perrig: „Erdrandsiedler“ (Anm. 39), S. 45–50 et passim.



Abb. 6: Blemmyer mit Zornesfalte

des ausgehenden Mittelalters offenbar wenig zu einer tatsächlichen Klarstellung der postulierten Andersartigkeiten beitrug – weder in Texten noch in Bildern.⁴² Die eigene Anschauung und Reiseerfahrung räumte nicht wirklich auf mit den Legenden der Monsterrassen. Einige der Arten, die Plinius beschreibt, existierten offenbar tatsächlich, wie beispielweise die Pygmäen; andere dürften auf Missverständnisse und Fehlinterpretationen fremder ritueller Praktiken zurückgehen. Doch die zahlreichen verschobenen und deformierten Gesichter (Cyclopen) der fremden Völker belegen einmal mehr die Bedeutung des Gesichts als Ausweis kultureller und moralischer Verfasstheit. Den zahlreichen affirmativen Gesichtern in der Porträtproduktion der westlichen Kulturen und ihrer Bedeutung für die Herstellung einer Autorität durch Identität und Integrität (wie weiter oben besprochen) steht so die Schaffung eines Typus oder Genres negativer, subversiver, desintegrierter Gesichter gegenüber, die eng mit kulturellen und religiösen Projektionen der Auslagerung und Abweichung zusammenhängen.

42 John Block Friedman: *The Monstrous Races in Medieval Art and Thought*, Syracuse, NY (Syracuse University Press) 2000, insb. S. 24 f.; vgl. auch Rudolf Wittkower: „Marvels of the East: A Study in the History of Monsters“, in: ders.: *Allegory and the Migration of Symbols*, Boulder, CO (Westview Press) 1977, S. 45–74.

3. Das allegorische Gesicht: Spielarten

Wie kaum ein anderes Gemälde seiner Zeit fasst Hans Memlings *Irdische Eitelkeit und Himmlische Erlösung* von ca. 1485 (Abb. 7a) die unterschiedlichen *allegorischen* Varianten des Gesichts im religiös-moralischen Denken und in der Kunst der Renaissance zusammen, weshalb ihm hier eine abschließende Betrachtung gewidmet sei. Das thematisch einzigartige Bild im Musée des Beaux-Arts in Straßburg besteht aus drei relativ kleinen Holztafelchen, jedes davon beidseitig bemalt und ursprünglich in der Form eines klappbaren Triptychons miteinander verbunden. Das intime Format – jede Tafel misst nur ca. 20 x 13 cm – deutet darauf hin, dass das Bild zum Zwecke privater Andacht genutzt wurde.⁴³ Das zentrale Bild der Vorderseite zeigt eine nackte junge Frau mit langem Haar, die einen Spiegel in ihrer Rechten hält: eine deutlich erotisierte Vanitas-Allegorie und die einzige bekannte Darstellung einer komplett nackten weiblichen Ganzfigur des 15. Jahrhunderts im religiösen Kontext, deren Unterleib und unbedeckte Genitalien zudem eine zentrale Stelle der Bildkomposition einnehmen.⁴⁴ Die junge Dame steht in leichtem Kontrapost auf einer Blumenwiese vor einer offenen Landschaft mit einem Mühlengehöft. Sie trägt nichts als ihre Pantinen und ein kostbares Diadem im Haar. Im linken Vordergrund blickt ein struppiger kleiner Schoßhund aus dem Bild, auf der rechten Seite des Bildes strecken sich zwei Windhunde elegant im Gras aus, ihre Blicke gegenseitig erwidern. Die linke Hand kess in die Hüfte gestemmt, präsentiert die Dame ihre Nacktheit völlig ungeniert. Kopf und Blick sind leicht seitwärts gerichtet, ihr Spiegelbild hingegen reflektiert das Gesicht fast frontal in Richtung des Betrachters. Der ungewöhnliche Mittelteil des Triptychons und die symbolischen Anspielungen auf Treue (das Schoßhündchen) und erwiderte Liebe (die Windhunde) wurden von Dirk de Vos recht überzeugend als Allegorie von irdischer Liebe und Vanitas gedeutet, letztere durch das typische Requisite des Spiegels gekennzeichnet.⁴⁵

Die nackte junge Schönheit wird auf den Seitentafeln von zwei antithetischen Darstellungen flankiert, die den Tod und die Hölle zeigen. Der Tod erscheint als Gerippe in leicht exaltierter Pose, die an Totentanzdarstellungen erinnert. Der tote Leib ist weitgehend verwest und zersetzt, Würmer bohren sich ihren Weg aus dem geborstenen Fleisch des Bauches. Auf den Genitalien sitzt eine Kröte, am Boden verstreut liegen Knochen um die gravierte Deckplatte eines Grabmals. Der Tod

43 Zu technischen Daten, Provenienz und für eine detailreiche Beschreibung vgl. Dirk de Vos: *Hans Memling. The Complete Works*, London u. a. (Thames & Hudson u. a.) 1994, S. 245 f. (mit Bibliographie auf S. 246). Das Triptychon hat bisher wenig bzw. so gut wie keine Aufmerksamkeit außerhalb der Überblicksbände zur niederländischen Malerei und der einschlägigen Monographien zu Memling erhalten.

44 Vgl. ebd., S. 246, Abb. 64a u. b, zu den sehr wenigen vergleichbaren Abbildungen nackter weiblicher Figuren mit erotischen Konnotationen in der Malerei des 15. Jahrhunderts – darunter das charmante *Liebeszauber-Täfelchen* in Leipzig –, die allerdings ihre Genitalien mit einem Schleier oder Leinentüchlein bedecken.

45 In Anbetracht der konventionellen Attribute von Spiegel und Hund darf diese Interpretation mehr Plausibilität für sich beanspruchen als eine Deutung der Hauptfigur als Verkörperung des Lebens, der Wahrheit oder der Seele; vgl. ebd., S. 245.

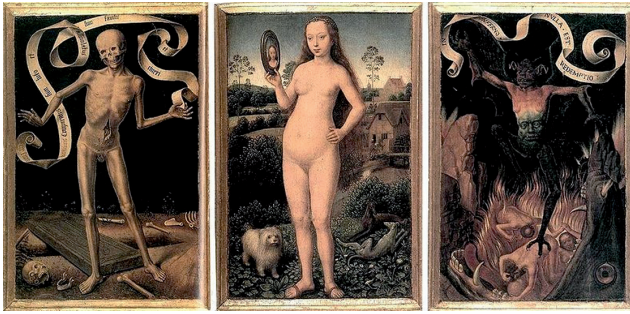


Abb. 7a:
Hans Memling,
*Irdische Eitelkeit und
Himmlische Erlösung*
(ca. 1485),
Innenseite

hält eine flatternde Banderole, auf der in gotischen Lettern zu lesen steht: „*Ecce finis hominis comparatus sum luto et assimilatus sum faville et cineri*“ (Siehe, als Ende des Menschen gleiche ich dem Schmutze und ähnele der Asche). Die Darstellung der Hölle auf der gegenüberliegenden Seite nimmt sowohl das Motiv körperlicher Nacktheit (der Frau, des Gerippes) als auch jenes des Tanzes und der wehenden Schriftbänderle wieder auf. Ein furchterregender weiblicher Teufel mit dem Kopf einer animalisch-hybriden Bestie und schwarzen Reptilien- und Vogelgliedern tanzt auf den Körpern der Verdammten, die im brennenden Rachen eines riesigen Ungetüms schmoren. Die Brüste der Teufelin sind schlapp, ihr Bauch ist zu einer grünlichen Teufelsfratze mit Reißzähnen mutiert. Die Inschrift des Schriftbandes mahnt in römischer Kapitalschrift: *IN INFERNO NULLA EST RED-EMPTIO* (In der Hölle gibt es keine Erlösung).

Im geöffneten Zustand zeigte das kleine Andachtsbild die drei mahnenden, eng aufeinander abgestimmten Täfelchen zur Vanitasthematik, wobei das zarte, weiche Fleisch der wohlgenährten jungen Schönheit in der Mitte in deutlichem Kontrast zu den abschreckenden, ausgezehrt Körpern und Visagen von Tod und Verdammnis stehen. Dieser Kontrast wird noch verstärkt durch die idyllisch vertraute, ländliche Szenerie der Mitteltafel im Gegensatz zum undefiniert schwarzen, ‚unsicheren‘ Hintergrund der Seitentafeln. Die drei allegorischen Figuren operieren dabei in hohem Maße über Körper und Gesicht. Ihr allegorischer Gehalt entfaltet sich besonders prägnant in den Metamorphosen des Gesichts. Das mittlere Bild thematisiert die trügerische Macht des schönen Gesichts im Spiegel und spielt zugleich auf die Rolle der Schönheit im Prozess des Liebens und Verliebten an – ein Motiv, das im Bild der beiden sich ineinander spiegelnden, eleganten Windspiele variiert wird. Doch körperliche Schönheit, Jugend und irdische Liebe sind vergänglich. Die starke, verdoppelte Präsenz des Gesichts im Täfelchen der Eitelkeit (interessanterweise weicht die nackte Schönheit dem Betrachterblick aus, während allein das Spiegelbild in Richtung des Betrachters projiziert wird), diese Betonung von Gesicht und Gesichtssinn stellt ein Leitmotiv dar, das in den Seitentafeln radikal invertiert wiederkehrt. Das verdoppelte Gesicht der Schönheit verwandelt sich in brutale Gesichtslosigkeit auf der einen und in eine doppelte Fratze auf der anderen Seite. Das menschliche Skelett hat kein Gesicht. Der Tod, der große Gleichma-

cher, verwandelt alle Schönheit in Staub, das Gesicht verschwindet vom blanken Schädel, und der Körper degeneriert zu einem uniformen Madensack.⁴⁶ Die dämonischen Kräfte des weiblichen Teufels werden durch seine hässliche Zweigesichtigkeit ausgedrückt, wobei ein Gesicht als bläuliche Maske am Bauche angesiedelt ist – eine Gesichtsgebung für die niedersten Instinkte und zugleich auch die Höllequalen. Die Hölle selbst trägt das Gesicht einer drachenartigen Bestie, auf dem die Teufelin ihr perfides Tänzchen wagt. In diesen und ähnlichen Allegorien von Verdammnis und Hölle lassen sich die populären Bildnisse der Monsterrassen im dezidiert christlichen Kontext von Mahnung und Andacht wiederfinden.⁴⁷ Die Ordnung des Körpers hat sich auch hier verschoben, das Gesicht des Bösen kann nicht menschlich sein: Das entterritorialisierte Gesicht verliert seinen Status als physiologisch-funktionale Körpereinheit des Kopfes und wird zur Metapher des Schreckens.

Die so deutlich akzentuierte Rolle des allegorischen und symbolischen Potentials von Gesichtern auf der Innenseite von Memlings Andachtsbild wird auch auf dessen Außenseiten wieder aufgegriffen. Dort sehen wir im Mittelpunkt Christus als *salvator mundi* umgeben von Engeln, auf den Seitentafeln ein Stillleben mit Totenkopf in einer Nische und ein Wappenschild mit Motto (Abb. 7b). Die alles Irdischen enthobene Schönheit des Salvators bildet die Rückseite der Allegorie irdisch-vergänglicher Schönheit und Liebe.⁴⁸ Der thronende *salvator mundi* blickt frontal aus dem Bild, seine ebenmäßigen Gesichtszüge reflektieren die Konventionen des Christusbildes und folgen den Beschreibungen des Johannes von Damaskus und des Lentulusbriefes.⁴⁹ Die Inschrift an der Wandnische des gesichtslosen Totenkopfes auf dem Seitentäfelchen bezieht sich unmittelbar auf das zentrale Christusbild: SCIO ENIM QUOD REDEMPTOR MEUS VIVIT ET IN NOVISSIMO DIE DETERRA SURRECTUS SUM ET RURSUS CIRCU(N)DABOR PELLE MEA ET INCARNE MEA VIDEBO DEU(M) SALVATOREM MEUM IOB XIX° CAP° (Ich weiß, dass mein Erlöser lebt und dass ich am Jüngsten Tage auferstehen werde, wenn ich, wieder umgeben mit meiner Haut und meinem Fleische, Gott, meinen Erretter, sehen werde. Hiob 19[.25f.]). Die Inschrift bezieht sich auf die *visio beatifica*, die unmittelbare Gottesschau nach der Auferstehung des Fleisches, wenn Gott sich in seiner Schönheit und Allmacht zeigt und der Gläubige ihn endlich von Angesicht zu Angesicht er-

46 Vgl. Philine Helas: „Madensack und Mutterschoß. Zur Bildgeschichte des Bauches in der Renaissance“, in: Claudia Benthien/Christoph Wulf (Hg.): *Körperteile. Eine kulturelle Anatomie*, Reinbek b. Hamburg (Rowohlt) 2001, S. 173–193. In Memlings Triptychon bildet die nackte Scham der jugendlichen Schönheit das optische Zentrum der dreigeteilten Komposition. Die Kröte, die sich auf den Genitalien des weiblichen Skeletts festgekrallt hat, ist ein traditionelles Symbol der Sündhaftigkeit und Eitelkeit; vgl. *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Bd. 2, Freiburg u. a. (Herder) 1970, Sp. 676 f.

47 Vgl. das Lemma „Gesicht am Bauch“, in: ebd., Sp. 140 f.

48 de Vos: *Hans Memling* (Anm. 43), S. 245.

49 Zu Geschichte und bildtheoretischer Bedeutung des Antlitzes Christi vgl. den grundlegenden Text von Gerhard Wolf: „Urbilder des Antlitzes Christi“, in: *Ansichten Christi: Christusbilder von der Antike bis zum 20. Jahrhundert*, Köln (DuMont) 2005, S. 97–139.



Abb. 7b: Hans Memling,
Irische Eitelkeit und Himmlische Erlösung,
mit Außenseite

blicken kann.⁵⁰ Diese unmittelbare göttliche Schau galt als finale Affirmation der meditativen Gotteserkenntnis und als Erfüllung der Glückseligkeit im Jenseits. Das lediglich verschleierte, quasi spiegelhafte Wissen um die Existenz Gottes wird in der *visio beatifica* zur unmittelbaren, ungefilterten Epiphanie des wahren Gesichtes des Schöpfergottes.

Das Wappenbild auf der anderen Seite kann der Bologneser Adelsfamilie der Loiani zugeordnet werden, mit deren Motto „nul bien sans peine“ (ohne Fleiß kein Preis).⁵¹ Es steht für den Auftraggeber und seine Familie und verleiht deren Hoffnung bzw. Anspruch auf Erlösung ein Gesicht. Wie Hans Belting hervorgehoben hat, können sowohl Porträtbildnisse als auch Wappen als Medien des Körpers gelten, insofern sie den Körper in repräsentativer (individueller bzw. genealogischer) Absicht ersetzen und seine Präsenz zeitlich und räumlich ausdehnen. Das Porträt fungiert dabei als Körper-Bild, das Wappen als Körper-Zeichen – und beide scheinen in einem beständigen Reibungs- und Konkurrenzverhältnis am Beginn der Neuzeit gestanden zu haben.⁵² Es ist überliefert, dass Wappen in verschiedenen zeremoniellen Kontexten des Spätmittelalters und der Renaissance in einem ähnlichen Sinne wie Gesichter behandelt und eingesetzt wurden, so z. B. die Wappenbilder des exklusiven Ordens vom Goldenen Fließ, die mit kostbarem Geschmeide im Bereich ihrer ‚Halsregion‘ geschmückt wurden; ein Umstand, der die Annahme unterstützt, dass Wappenbilder wie jenes der Loiani als Repräsentationen des dynastischen ‚Gesichts‘ der Familie aufgefasst wurden, ihre Präsenz im Zusammenhang der Heilsvorgänge des Jüngsten Gerichts evozierend.⁵³

50 Vgl. 1. Kor. 13,12: „Wir sehen jetzt durch einen Spiegel in einem dunkeln Wort; dann aber von Angesicht zu Angesicht. Jetzt erkenne ich stückweise; dann aber werde ich erkennen, gleichwie ich erkannt bin.“ Textliche Bezüge auch Matth. 5,8 u. Ps. 17,15.

51 Vgl. de Vos: *Hans Memling* (Anm. 43), S. 246, Anm. 7.

52 Vgl. Belting: „Wappen und Porträt“ (Anm. 28), S. 115 f.

53 Vgl. ebd., S. 121: „Was im Wappenschild die linke Seite bildet, sehen die Betrachter vor sich auf der rechten Seite, ähnlich wie es für das Gesicht gilt, das immer vom Körper und nicht vom

Abb. 8: Michelangelo,
Ausschnitt aus *Jüngstes Gericht*
(1534–41)



In erstaunlicher Weise operieren alle sechs Bildtafeln des Triptychons mit dem Gesicht als metaphorischer, allegorischer und repräsentativer Kategorie, so dass man hier geradezu von einer frühneuzeitlichen ‚Deklinaton des Gesichtes‘ im religiösen Kontext sprechen kann. Andachtsbildnisse dieses Formats wurden in aller Regel in direkter Nähe zum Betrachter für intime Meditationszwecke ‚benutzt‘.⁵⁴ Gläubiger und Bild befanden sich in einem visuellen und meditativen vis-à-vis, die religiösen und mahnenden Bildinhalte unmittelbar vor Augen – ein Umstand, den Künstler und Auftraggeber sicher im Blick hatten. Fast scheint es daher, als sei dieses gattungsspezifische Charakteristikum des auch räumlich nahen Gesichtes des Betrachters bei der Konzeption des Triptychons mit seiner so markanten und variierten Betonung unterschiedlicher Gesichtlichkeiten mitreflektiert worden. Die zentrale theologische Botschaft der göttlichen Erlösung, die sich dem Gläubigen in der prospektiven Gottesschau von Angesicht zu Angesicht verheißt und die der Vergänglichkeit des menschlichen und der bössartigen Deplatziertheit des teuflischen Gesichtes diametral entgegensteht, gerät so zum Protagonisten eines evozierten Beziehungsgeflechtes allegorischer, christologischer und empirischer Gesichtlichkeiten.

Betrachter her aufgefasst wird. Auch das Wappen wendet uns eine Art Gesicht zu, nicht ein individuelles, sondern ein dynastisches und genealogisches Gesicht.“ Ein kopfüber wiedergegebenes Wappenschild neben dem gehenkten Hans Judmann – Beispiel für Schandmalerei im deutschsprachigen Raum – findet sich u. a. in der Kopie einer Manuskriptillumination von 1490 aus dem Bayerischen Hauptarchiv, München.

54 de Vos: *Hans Memling* (Anm. 43), S. 245.

Gesichtsverlust als Ablösung der äußeren Hülle vom formgebenden Kopf konnte am Beginn der Neuzeit auch Fragen nach der Stellung des Künstlers in der Gesellschaft und seinem Platz in Schöpfung und Eschatologie aufwerfen. Als Michelangelo, in einer der letzten *giornate* für sein *Jüngstes Gericht* in der Sixtinischen Kapelle, sein eigenes, bemitleidenswert lebloses Gesicht den flabbrigen Konturen der abgelösten Haut einschrieb (Abb. 8), die der glorios sich erhebende heilige Bartholomäus als Relikt seines Martyriums in Händen hält – ein schärferer Kontrast zwischen der kraftstrotzenden körperlichen Pracht der wiederauferstandenen Seelen und der traurigen, geschröpften Karikatur des Künstlers ist kaum zu denken –, schwingt eine nicht unerhebliche Ladung Skeptizismus über das mit, was künstlerische Identität und Bildhoheit vermeintlich ausmacht. Die wertlose menschliche Haut mit dem hohläugigen, deplatzierten Gesicht des gemarterten Künstlers bildet eine eindruckliche Antithese zu unseren landläufigen Vorstellungen der Strahlkraft genialen Schöpfertums in der Renaissance. Hier klingen tiefgehend skeptische Töne an, vom ‚Meister‘ der Renaissancekunst selbst hervorgebracht, der in seinem bedeutendsten malerischen Werk seine eigene Haut verlassen und sein Gesicht – so scheint es – verloren hat.

Zwischen Himmel und Hölle – Kunst des Mittelalters von der Gotik bis Baldung Grien. Ausstellungskatalog des Bucerius Kunst Forums, hgg. von Michael Philipp. München 2009, S. 60.

Abb. 10:

Maria aus dem Vesperbild der Münsterpfarre Radolfzell, um 1330/40, Ausschnitt. Quelle: *Zwischen Himmel und Hölle – Kunst des Mittelalters von der Gotik bis Baldung Grien*. Ausstellungskatalog des Bucerius Kunst Forums, hgg. von Michael Philipp. München 2009, S. 80.

Abb. 11:

Andrea Mantegna, *Grablegung Christi*, um 1460, Kupferstich. Kupferstich-Kabinett, Staatliche Kunstsammlungen Dresden. Quelle: Hans Belting: *Giovanni Bellini. Pietà: Ikone und Bilderzählung in der venezianischen Malerei*, Frankfurt/M. (Fischer) 1985, S. 37.

Abb. 12:

Giovanni Bellini, *Pietà* (um 1465). Tempera auf Holz, 86 x 107 cm. Pinacoteca di Brera, Milano. Quelle: Hans Belting: *Giovanni Bellini. Pietà: Ikone und Bilderzählung in der venezianischen Malerei*, Frankfurt/M. (Fischer) 1985. Faltafel vor Rückumschlag.

Abb. 13:

Andrea Mantegna, *Beweinung Christi*, 1490-1500, Tempera auf Holz, 66 x 81 cm. Pinacoteca di Brera, Milano. Quelle: Nike Bätzner: *Maestri dell'Arte Italiana: Andrea Mantegna (1430/31–1506)*, Köln (Könnemann) 1998, S. 34.

Abb. 14:

Rogier van der Weyden, *Die lesende Maria Magdalena* (Fragment eines Altarbildes), 1440-50. 61,5 x 54,5 cm. National Gallery, London. Quelle: *Der Meister von Flémalle und Rogier van der Weyden*. Ausstellungskatalog des Städel Museums, Frankfurt am Main, und der Gemäldegalerie der Staatlichen Museen zu Berlin, hgg. von Stephan Kemperdick und Jochen Sander. Ostfildern (Hatje Cantz) 2008, S. 335.

Jeanette Kohl, „Kopiert, infam, allegorisch. Gesichter der Renaissance zwischen Duplizierung und Deplatzierung“:

Abb. 1:

Antonio Benintendi, *Kardinal Giovanni de' Medici*, 1512, polychromierte Terrakotta, Victoria & Albert Museum, London.

Abb. 2:

Benintendi-Werkstatt, *Lorenzo de' Medici*, um 1500, polychromierte Terrakotta, The National Gallery of Art, Samuel H. Kress Collection, Washington DC.

Abb. 3:

Andrea del Sarto, Vorzeichnung für eine *pittura infamante*, 1530, Galleria degli Uffizi, Gabinetto Fotografico, Florenz.

Abb. 4:

Baubo-Figürchen, Priene (Türkei), 4.-2. Jh. v. u. Z., Terrakotta, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Berlin.

Abb. 5:

Blemmyer aus: Hartmann Schedel, *Weltchronik*, 1493. Quelle:

http://commons.wikimedia.org/wiki/File:BlemmyerSchedelsche_Weltchronik_d_012.jpg

Abb. 6:

Blemmyer aus: Sebastian Münster, *Cosmographia*, 1544. Quelle:

<http://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Datei:Blemmyes.jpg&filetimestamp=20060220170541>

Abb. 7:

Hans Memling, *Irdische Eitelkeit und Himmlische Erlösung*, ca. 1485, Öl auf Holz, Musée des Beaux-Arts, Strasbourg.

Abb. 8:

Michelangelo Buonarroti, Mögliches Selbstporträt, Detail aus dem *Jüngsten Gericht*, 1534-1541, Fresco, Sixtinische Kapelle, Vatikan.

Brigid Doherty, „Monster, Medusa, Vera icon. Gesichter und deren Verlegung in Rosemarie Trockels Kunst“:

Abb. 1:

Rosemarie Trockel, *Eisberg*, 1986. Wolle, zweilagig, 30 x 30 cm. Privatsammlung.
© Rosemarie Trockel, VG Bild-Kunst, Bonn 2012, Courtesy Sprüth Magers Berlin London.

Abb. 2:

Rosemarie Trockel, *Wasser*, 2004. Wolle, Holz, Leinwand, 295 x 295 cm. Museum Ludwig, Köln. © Rosemarie Trockel, VG Bild-Kunst, Bonn 2012, Courtesy Sprüth Magers Berlin London.

Abb. 3:

Rosemarie Trockel, *Menopause*, 2005. Wolle, 296 x 296 cm. Hessel Museum of Art, Center for Curatorial Studies, Bard College, Annandale-on-Hudson, New York.
© Rosemarie Trockel, VG Bild-Kunst, Bonn 2012, Courtesy Sprüth Magers Berlin London.