

Nikolaus Himmelmann, *Ideale Nacktheit*. Westdeutscher Verlag GmbH, Opladen 1985. 137 Seiten, 64 Tafeln.

Darstellungen des unbedeckten menschlichen Körpers sind nicht nur in der antiken Kunst, sondern auch seit der Renaissance und vor allem im 19. Jahrh., ungeachtet des offensichtlichen Widerspruchs zur Realität, ein so selbstverständliches und verfügbares Thema der Bildenden Kunst, daß selbst ihre jüngsten Spielarten, die Aktfotografie und der hyperrealistische Naturabguß in synthetischen Materialien kein grundsätzlich geartetes Befremden zu erregen vermögen. Befremdet ist der Betrachter hier lediglich durch die Höhe des Naturalismus, den diese Werke gegen alle Konvention aufweisen, eine Konvention, die also offenbar in einem gewissen Grad an Idealisierung begründet ist, welcher hier nicht mehr gewahrt bleibt und den Akt daher 'nackt' erscheinen läßt. Erstaunlicherweise ist es also nicht die bloße Tatsache, daß die unbedeckte Gestalt weder durch ein mythologisches, noch historisches oder allegorisches Sujet der realen Gegenwart entzogen und statt dessen ein beliebiger Zeitgenosse ohne Hülle präsentiert wird, welche irritierend wirkt, sondern die Form, mit der er als bare Abbildung der Natur gegeben ist. Akt bedeutet also offenbar auch für den modernen Betrachter nicht nur ein ikonographisches Thema, sondern auch einen künstlerischen Abstraktionsvorgang, der dessen ideellem Charakter entspricht, welcher paradoxerweise gerade erst aus diesem formalen Abstraktionsprozeß als ein gedanklicher zu entstehen scheint (s. unten).

Ungeachtet der großen Zahl bildnerischer Umsetzungen des Nackten seit der Renaissance ist bisher nicht allein von wissenschaftlicher Seite kaum je die Frage nach dem Grund für dieses selbstverständliche Akzeptieren eines mindestens in der Neuzeit ganz unrealistischen Themas und die eigentümliche Bereitschaft, in ihm stets etwas über die bloße Natur hinausgehendes Geistiges zu sehen, gestellt worden – anders als den Themen Porträt, Landschaft oder etwa Stilleben wurden dem Akt auch kaum Untersuchungen im Hinblick auf seine Herkunft, Entstehung und wechselnden Bedeutungen gewidmet. Nach N. Himmelmann, der sich schon früher in einer fesselnden Studie mit verwandten Problemen beschäftigte (*Utopische Vergangenheit* [1976]), hat dies seinen Grund darin, daß man stets die Herkunft des Aktes zu kennen glaubte als eines in

der Renaissance aus dem Vorbild der Antike wiedergewonnenen und bis ins 20. Jahrh. unter diesem Vorzeichen tradierten Themas. Ein Akt wäre also gewissermaßen stets durch eine in Griechenland begründete künstlerische Konvention bestimmt, die bis in die Gegenwart reiche und selbst die theoretische Ablehnung des Klassizismus mit seiner Orientierung an der Antike überlebt habe. Allegorien des späteren 19. Jahrh., neuklassizistische Tendenzen insbesondere innerhalb der faschistischen Bewegungen und – so könnte man hinzufügen – die Beständigkeit der Venus und anderer antiker Gestalten als Patrone moderner weiblicher und männlicher Akte beweisen dies, ferner aber auch die bisher nie angezweifelte Auffassung, hier in einer von der Renaissance übermittelten antiken Tradition zu stehen, da das Mittelalter ja bekanntermaßen die Darstellung des Nackten als ein ästhetisches Prinzip nicht kannte. Dieses ästhetische Prinzip aber, das nicht nur den genannten formalen Abstraktionsprozeß und damit eine gewisse Idealisierung der äußeren Gestalt, sondern offenbar auch deren geistige Grundlagen betrifft, scheint die antike Kunst vorbildlich entworfen zu haben, so daß nicht nur der moderne Rezipient, sondern auch die Renaissance sie als Erfinderin und immer wieder aufgesuchtes Leitbild 'Idealer Nacktheit' verstanden habe.

Diese vertraute Geschichtskonstruktion zu korrigieren, wenn nicht gar zu zerstören, ist das erste Anliegen des Autors, das er zunächst mit der Beweisführung beginnt, daß das moderne Verständnis des Aktes – und dies ausgehend von der Antike und daher vor allem den antiken Akt betreffend – durch Winckelmann und die theoretische Diskussion des Klassizismus begründet wurde als eine Konzeption idealer und heroischer Natürlichkeit. Nicht in der Rezeption einzelner antiker Prototypen, nicht also durch die Verwendung alter ikonographischer Formeln entstehe aber die Entrückung des Bildes aus Zeitgebundenheit und Alltags-sphäre wie es die Kunst verlange, sondern durch das Studium der Natur im Spiegel der Antike – so lautet die bekannte Maxime des Klassizismus, die zugleich deren Verständnis vom antiken Akt als zeitloser ästhetischer Forderung erkennen läßt. Dieses Verständnis aber, das bis heute eine gewisse Geltung besitzt und natürlicherweise vor allem die wissenschaftlichen Forschungen und auch die Sehweise der Klassischen Archäologie betrifft, läßt sich tatsächlich am Bestand der antiken bildlichen und literarischen Quellen nicht verifizieren und muß daher – so der Autor – neuzeitliche Grundlagen haben.

Leider verweist der Verf. hier auf spätere Studien, in denen noch nachzuweisen sei, daß die Antike eine ideale Nacktheit in diesem Sinne nicht gekannt habe und überläßt den Leser damit zahlreichen denkbaren Einwendungen (etwa im Hinblick auf den Sinn römischer Aktporträts im Habitus griechischer Gottheiten oder auf die alte Frage nach der realen und damit nicht idealen Nacktheit griechischer Heroen, auch denkt man an Statuen wie den Kopenhagener Anakreon und die römischer Feldherren) mit dem Hinweis auf die bekannte und nicht sicher zu deutende Stelle bei Plinius, die als einzige antike Quelle einen höchst unsicheren Hinweis auf ein derartiges Phänomen in der Antike geben könne. Es werden aber in einem Aufsatz zum gleichen Thema (*Ideale Nacktheit*. Zeitschr. für Kunstgesch. 1, 1985, 1 ff.) einige antike Beispiele angeführt, die immerhin die Schwierigkeiten einer Deutung des antiken Aktes als einer künstlerischen Konvention, die nicht die natürliche, sondern die ideale Nacktheit meine, einsichtig machen. Sowohl dort als auch in der hier zur Diskussion stehenden Monografie gibt allerdings der letzte Satz einige Hoffnung darauf, daß die Antike bisher doch nicht in allen Punkten gänzlich mißverstanden wurde, insofern als der Autor verspricht, in seinen kommenden Studien doch nach den Möglichkeiten antiker Grundlegung für die neuzeitliche Konzeption idealer Nacktheit zu fragen.

Zunächst aber folgt man der Gedankenführung in einer gegen die historische Entwicklung angelegten Darstellung (der Abbildungsteil ist sodann wieder chronologisch geordnet), die dem mehr wechselnden und vielschichtigen als kontinuierlich veränderten Verständnis von der Gestaltung und dem Sinn des Nackten nachgeht und die vom Klassizismus unter Umgehung der komplexen Situation im Barock zu Michelangelo und sodann zum ausgehenden Trecento und dem Verhältnis von Renaissance und Mittelalter als dem eigentlichen Schwerpunkt der Untersuchung kommt. Wie für die Antike, so fehlen auch für die Renaissance sichere literarische Quellen über die Bedeutung des Aktes, so daß sich die Analyse – abgesehen von einer abschließenden Durchsicht der Texte bei Angelo Decembrio, Alberti, Vasari und Cesare Ripa – ganz auf die bildlichen Dokumente richten muß.

Eindringliche Interpretationen zum Werk Michelangelos stellen dessen 'spirituelles Mehr an Bedeutung' der Aktdarstellung zunächst überzeugend als Ursprung auch der Winckelmannschen Konzeption von idealer Nacktheit dar (S. 15 und 40 f.), erfahren aber in der Folge insofern eine Korrektur, als schließlich – wie schon von K. Clark – doch auch wieder Raffael für die klassische Sehweise der neuzeitlichen Antiken-Auf-

fassung verantwortlich gemacht wird (S. 99 f., vgl. auch unten), ein Widerspruch, der an sich nicht nur einander ausschließende Gegensätze bedeuten muß, hier aber eine genauere Analyse der eigentlichen Verschiedenartigkeit idealisierenden Natur- und Antikenverständnisses beider Künstler vermissen läßt. Für Michelangelo wird – obwohl allein aus Werkinterpretationen erschlossen – sehr überzeugend dargelegt, daß seine Akte nicht nur ein ästhetisches Prinzip bezeichnen, was schon seine Zeitgenossen erkannten, sondern auch verschiedenen Sinn, der von der Beschwörung des Paganen als eines unerlösten Zustandes oder auch heroischen Idylls über die neuplatonische Auffassung idealer als spiritueller Schönheit bis hin zur allerdings nicht mehr exakt benennbaren Allegorie reichen kann. Sein Werk ist also nicht nur ein Höhepunkt der Verbindung antikischer Form mit humanistischem Gedankengut, sondern auch – und dies wird hier teilweise neu gesehen – die Verschmelzung dieser Form mit den mittelalterlichen Tradierungen des Aktes als Bezeichnung des Paganen und allegorischer Bedeutungen – so die (in dieser Verknappung dem Autor vielleicht nicht mehr vollkommen entsprechende) These.

Der bekannte Vorgang, in dem die Renaissance die Neigung zur antiken Bildwelt mit mittelalterlichem Symbolismus verbindet und über dessen Facetten wir im Hinblick auf Magie, Astrologie und andere Tradierungen mittelalterlicher Topoi seit den Untersuchungen Casirers, Warburgs, Saxls und Panofskys gut unterrichtet sind, wird nun also auf die besondere Stellung des Aktes hin befragt und führt zu Korrekturen an der neuplatonisch inspirierten Forschung, zugleich zu weiterer Verwischung der Grenzziehung zwischen Mittelalter und Renaissance und damit auch zum weiteren Abbau des von Jakob Burckhardt entworfenen Ideals, steht zugleich aber auch im Widerspruch zur neuerdings wieder vertretenen Berücksichtigung der Aristotelischen Nachahmungslehre. Grundlage der ungemein detaillierten und reichhaltigen Beobachtungen, Neudeutungen und ikonographischen Korrekturen im Kapitel 'Mittelalter und Renaissance', auf die im einzelnen einzugehen einer gesonderten Abhandlung bedürfte, sind die drei prinzipiellen Möglichkeiten mittelalterlicher Darstellung des unbedeckten Menschen: die mehr oder weniger realistische Schilderung im eigentlichen christlichen Themenbereich, deren Ikonographie der Autor die erste Beilage widmet, sodann die Kennzeichnung des Paganen und Dämonischen in der Darstellung heidnischer Idole (die irritierenderweise aber auch bekleidet sein können) und schließlich alle Spielarten einer Symbolik der Enthüllung von der Erkenntnisfähigkeit bis zur Castitas und Veritas.

Vor allem die Allegorien beweisen die Möglichkeit einer auch positiven Bedeutung des Aktes außerhalb der eigentlichen christlichen Thematik im Mittelalter. Sie stehen somit – wie seit langem auch bekannt durch die zahlreichen Darstellungen der fast ausnahmslos positiv bewerteten Gestalt des Herakles – selbst für den Kontext antiker Thematik der vertrauten Formel von einer bloßen Umkehrung der Bewertung des Nackten aus einer negativen im Mittelalter in eine bejahende in der Renaissance entgegen. Herakles ist als exemplum virtutis und als Sinnbild der Fortitudo schon seit dem Ende des 12. Jahrh. auch als Allegorie weltlich-politischer Virtus deutbar und verweist nach Verf. damit auf die Möglichkeit, die Vorstellung neuzeitlicher heroischer Nacktheit aus dieser mittelalterlichen Tradition, entstanden aus der interpretatio christiana der mythischen Gestalt und ihrer Übertragung auf weltliche Virtus, herzuleiten. Ähnliches gilt unter anderen für die Darstellungen der jungfräulichen Göttinnen Diana und Minerva, die – und dies ist eine bisher so nicht gezogene Folgerung – anders als Herakles gegen jede antike Regel in der christlichen Umdeutung als Castitas unbedeckte sein können und so eine, wenn auch spärliche Renaissancetradition begründen, die die Göttinnen in vermeintlich antiker Nacktheit, tatsächlich aber nach der Vorstellung des Mittelalters wiedergibt.

Damit wird die idealtypische Trennung Panofskys, die mit einigen Ausnahmen die regelmäßige zeitgenössische Bekleidung profan verstandener antiker Gottheiten und deren nackte und 'antike' Erscheinung nur im Kontext christlicher Allegorisierung oder der Darstellung heidnischer Idole vorsieht, in seltsamer Weise zugleich korrigiert und bestätigt: in der, wie wir sehen, durch neuzeitliches Verständnis geprägten Sicht des Aktes als eines antiken Themas par excellence mußte die Darstellung nackter Göttinnen in christlicher Deutung eine Entsprechung zu Panofskys Prinzip der disjunctio bilden; mit dem Nachweis der mittelalterlichen Quelle des Nackten aber entsteht ein Widerspruch, der noch durch weitere profane Beispiele – die gegen den antiken Brauch unbedeckten Musen, die Göttinnen im Parisurteil u. a. – erhärtet wird. Zugleich aber kann gerade hier – und darauf geht der Autor nicht ein – ein gutes Beispiel für die von Panofsky als einer der Gründe der disjunctio vorgeschlagene Trennung von textlicher und bildlicher Überlieferung erkannt werden: die letztgenannten Beispiele von gegen die antiken Regeln nackt dargestellten

Göttinnen lassen sich nach Himmelmanns eigenem Vorschlag mit der Interpretation antiker literarischer Quellen erklären (S. 76 ff. und 94 ff.), also mit einer bildlichen Neuschöpfung ohne antike Vorlage.

Das handliche Schema Panofskys nicht in allen Punkten aufrechtzuerhalten und damit auch nicht die Theorie der voraussetzungslosen Wiederfindung antiker Formvorlagen in der Renaissance, ist ein weiterer wichtiger Vorschlag des Autors, dessen Begründung er mit der sehr gut nachvollziehbaren Analyse zweier Schlüsselwerke der Ikonographie antiker Götter im Mittelalter und dem Ende des Trecento gibt, den Illustrationen zum Hrabanus Maurus im Codex von Monte Cassino und dem Bildprogramm der Porta della Mandorla des Florentiner Domes.

Leider wird die Beweisführung über den hier endlich als fast vollkommen unantik erkannten Charakter der Codex-Illustrationen in 'Idealer Nacktheit' nur kurz dargelegt (S. 96 f.) und gewinnt somit nicht den Stellenwert, den sie im Zusammenhang der gesamten Fragestellung eigentlich besitzt. Der Leser sollte daher einen gleichzeitig erschienenen Aufsatz des Autors (Antike Götter im Mittelalter. 7. Trierer Winkelmann-progr. [1985] 3 ff.) heranziehen, der sich eingehend mit dem Thema beschäftigt und schlüssig eine rein mittelalterliche Tradierung der mythologischen Figuren, insbesondere einiger gegen die Regeln der Antike unbekleideter Göttinnen, stabilisiert und diese damit trotz der zahlenmäßig geringen Beispiele als eine weitere Linie neben der vor allem durch die Warburgschule erarbeiteten Reihe nachlebender Götter ausweist. Gerade das Festhalten älterer Untersuchungen an der Authentizität der Darstellungen im Cassinensis im Hinblick auf die antike Überlieferung, das sich insbesondere auf deren Nacktheit stützt – und dies auch dort, wo diese wie bei Diana, Juno und Minerva nicht der Antike entspricht –, gerade dieser Umstand läßt die grundsätzliche Fragestellung des Verf. nach einer wie gearteten und wann entstandenen Konvention wir den Akt denn eigentlich so selbstverständlich mit einem Begriff des antiken Aktes gleichsetzen, als eine überaus wichtige erkennen.

Nach den Richtigstellungen zu den Codex-Illustrationen und ihrem Umkreis fällt es nicht schwer, dem Versuch einer Neudeutung der Porta della Mandorla zu folgen, die sich sowohl gegen die Interpretation Panofskys als eines theologischen Programms in antiker Verkleidung als auch gegen die Krauthaimers als einem ganz antikisierenden und humanistischen Werk richtet. Ausgehend von der Bestimmung einzelner gut benennbarer Figuren, insbesondere der des Saturn, dem der Autor schon 1984 eine Studie gewidmet hatte (Saturn am Dom von Florenz. Jahrb. für Antike u. Christentum. Ergbd. 2 [1984] 170 ff.), kommt er zu dem Schluß, daß es sich um die Darstellung von (unbekleideten) Planeten mit den (unbekleideten) Musen als Artes handele, ein Vorschlag, der erst dadurch bestechend wird, daß man die mögliche Tradierung nicht nur nackter allegorisierender Göttergestalten, sondern auch unbekleideter profaner und Planetengottheiten (vgl. den oben genannten Aufsatz) als eine im Mittelalter begründete Konstante erkannt hat und somit nicht mehr gezwungen ist, die Akte der Porta della Mandorla nur entweder allegorisch oder antikisierend im Sinne des Humanismus zu verstehen.

Mit zahlreichen weiteren Beispielen, die auch die Tradierung dieser Linie bis weit in die Renaissance hinein verfolgen, wird dreierlei belegt: erstens bedeutet der Akt keineswegs stets auch eine Rezeption antiker Kunst und antiken Gedankengutes und ist damit auch nicht stets Beispiel neuplatonischer Ideen, zweitens hat er im Mittelalter weder nur paganen und dämonischen oder christlich allegorischen Charakter und drittens sind inhaltliche Fehlinterpretationen oft auf diese älteren Vorstellungen, die andere mittelalterliche Spielarten des Nackten und deren Widerspruch zur Antike nicht berücksichtigen, zurückzuführen. Nicht zu übersehen ist dabei allerdings, daß die weitaus überwiegende Zahl der angeführten Belege aus der zweiten Hälfte und dem späteren Trecento stammt und die wenigen älteren Beispiele nicht ganz die Vorstellung von einem Zusammenhang der humanistischen Interessen dieser Zeit mit dem Aufkommen einer Begeisterung für den Akt (und dessen doch nicht zu leugnende formale Orientierung an der Antike) ausräumen können, so daß die Theorie der Wiedergewinnung der Antike im Quattrocento nur in zeitlicher Hinsicht korrigiert und der Prozeß lediglich ins Trecento zurückverlegt scheint. Die Erkenntnis, daß das Thema Akt nicht gleichbedeutend mit der Wiederaufnahme antiker Vorbilder ist (die dem Autor übrigens als Gegenbeweis gegen diesen Einwand gilt), bleibt davon jedoch unberührt; es scheint sich in anderer Sicht aber die Kraft der mittelalterlichen Tradition gerade in diesem Festhalten am 'unantiken Akt' trotz des neuen Interesses an den authentischen antiken Bildern zu beweisen, deren getreue Rezeptionen nun neben den zahlreichen Personifikationen der Spes, Iustitia, Abundantia stehen, die wie Diana, die Musen und Minerva und anders als jene gegen römischen und griechischen Brauch noch bei Barbari, Dürer oder Cellini unbekleidet sind.

Daß neben der Trennung von bildlicher und textlicher Überlieferung und neben dem bekannten Vorgang spekulativer Deutung der mythologischen Götter zu christlich verstandener Symbolik auch die allgemeine Vorstellung des Mittelalters vom heidnischen Götterbild als einem vorzugsweise nackten Idol Quelle schon der mittelalterlichen Analogiebildungen auch für positiv bewertete Aktdarstellungen war, wird kurz angedeutet. Doch sollte die Möglichkeit, daß eben dies auch zu Analogiebildungen innerhalb der gesamten Antikenrezeption der Renaissance geführt habe und somit eine stabile künstlerische Konvention mitbegründen konnte, angesichts der schließlich nicht sehr zahlreichen Verstöße gegen das antike Vorbild und trotz der interessanten denkbaren Tradierung nackter Allegorien bis ins 19. Jahrh. (die sicherlich durch Cesare Ripa und seine Auswertung im Barock eine wesentliche Neubelebung erfuhr) nicht überschätzt werden. Es ist eines der wesentlichen und hier erstmals exakt herausgestellten Ergebnisse der Untersuchung des Verf., daß die Bedeutungen des Aktes im Mittelalter vielschichtiger sind, als bisher angenommen; daß aber auch der Nachweis seiner von dort in manchen Zügen herzuleitenden ikonographischen Tradition die Frage nach der Entstehung einer künstlerischen Konvention der Neuzeit von diesem Umfang, Bedeutung und Dauer und mit den zu Recht herausgestellten Prädikaten des Heroischen und Idealen im gedanklichen wie ästhetischen Sinn nicht beantworten kann, deutet der Autor selbst mit der nicht weiter erörterten Hypothese einer schrittweisen Verlagerung des Themas auf andere Ebenen an.

Im Hinblick auf die These einer Analogiebildung, die von Boccaccio bis Decembrio tatsächlich im Sinne einer Gleichsetzung von Akt und Antike gelesen werden kann, kann die Tatsache, daß schon vor und seit 1400 ein lebhaftes Studium der antiken Monumente selbst und eine Erkundung ihrer bildlichen Überlieferung betrieben wurde, als ein korrigierender und relativierender Faktor angeführt werden. Aber auch hier entzieht uns der Autor den Boden, indem er nachweist, daß viele der somit zur Diskussion stehenden Akte, die immerhin die faktische Begegnung mit antiken Vorlagen und deren Adaption unabhängig von mittelalterlich vorgeprägtem Sinn belegen, entweder ganz nach dem lebenden Modell (so bei Masaccio, für den dies schon Vasari feststellte) oder doch zumindest durch den Filter des aufkommenden Naturstudiums gestaltet wurden – eine insofern schwerwiegende Beobachtung, als die Quellen des neuen Naturalismus unbestreitbar im Mittelalter und, wie häufig dargelegt, nicht einmal vorzugsweise in Italien liegen. Erst eine spätere idealisierende Richtung, angebahnt durch Mantegna und vollendet durch Raffael, konstituierte dann die sogenannte klassische Sehweise, auf die sodann der Klassizismus und die Klassische Archäologie selbst zurückgreifen konnten.

Der Autor wiederholt hier Überlegungen K. CLARKS (*The Nude. A Study in Ideal Form* [1972]) und J. BIAŁOSTOCKIS (*Spätmittelalter und beginnende Neuzeit* [1972]), die von der Frage nach der Entstehung des Aktes als künstlerischer Konvention zur Frage nach der Klassizität seiner Formgebung, die also offenbar wesentlicher Bestandteil seines ideellen Gehaltes ist, überleiten. Erstaunlich dabei ist, daß auch der Verf. damit – und dies trotz seiner Abgrenzung des neuzeitlichen Aktes vom antiken – die allzu realistischen Studien des unbedeckten Körpers im Quattrocento als unantik empfindet und daher in die Tradition des Trecento stellen möchte, so wie es in ganz anderem Zusammenhang schon die Vertreter der Warburg-Schule taten. Hier entsteht ein Widerspruch zwischen dem Akt als Thema idealer Bildform einerseits und als Sujet naturalistischer Darstellung andererseits, bei dem die Antike durchaus auf der Seite einer zumindest formalen Idealisierung oder Abstraktion bleibt und damit doch als Schöpfer einer künstlerischen Konvention wieder ins Spiel kommt. Ohne hierauf weiter eingehen zu wollen, sei doch auf die neueren Untersuchungen, die diesen Gegensatz von Natur und Antike auszuräumen suchen, verwiesen (N. GRAMACCINI, *Idea 1*, 1982 und *Texte zum Ausstellungskatalog 'Natur und Antike in der Renaissance'* Frankfurt am Main [1986]) und auf die auch mögliche Interpretation der vom Verf. angeführten literarischen Zeugnisse der Renaissance, die neben der moralisierenden und damit zweifellos neuzeitlichen und neben einer neuplatonischen Sicht des Aktes etwa bei Cennini auch eine gedankliche Verbindung zwischen Akt, Natur und Antike erkennen lassen können, die stellenweise den theoretischen Ausführungen des Klassizismus vergleichbar ist. Der Nachweis eines auch in der Frührenaissance durchgehenden Postulats des Studiums der Natur durch die Antike, so wie es der Klassizismus vertrat, könnte weitere Aufschlüsse über das Verhältnis von Akt und Antikenrezeption liefern und würde die vom Autor erarbeitete Fragestellung nach Ursprung und Bedeutung der idealen Nacktheit nicht unwesentlich berühren, zumal er schließlich die Dominanz der antiken Vorbilder im Quattrocento keineswegs ganz leugnet. Sein Verdienst, einen – wenn auch schon häufig modifizierten – historischen Entwurf zurechtgerückt und den Nachweis des sicher stellenweise nachantiken Ursprungs unseres Verständnisses vom Akt als idealer Gestaltung des Menschenbildes nach dem Entwurf der Antike erbracht zu haben, bleibt von derartigen Argumenten aber unberührt.

Ob dieses Verständnis der Renaissance oder dem Klassizismus und ihrer Sehweise der Antike zu verdanken ist und ob es eine so dauerhafte künstlerische Konvention begründete oder umgekehrt von dieser erst abgeleitet sei, ob diese Konvention neben der Rezeption antiker Vorbilder nicht auch durch die Kraft der mittelalterlichen Tradition entstanden ist – dies sind die Fragen, die die außerordentlich anregende Studie, verschlüsselt in viele detaillierte Analysen und in sachlicher Umgehung des allgemeinen Phänomens der wiederkehrenden Freude am Akt als eines 'der noch ungeklärten Wunder der Renaissance' (K. Clark) aufwirft und denen sich Archäologie und Kunstgeschichte zu stellen haben werden.

Erlangen

Karina Türri