

Rezension

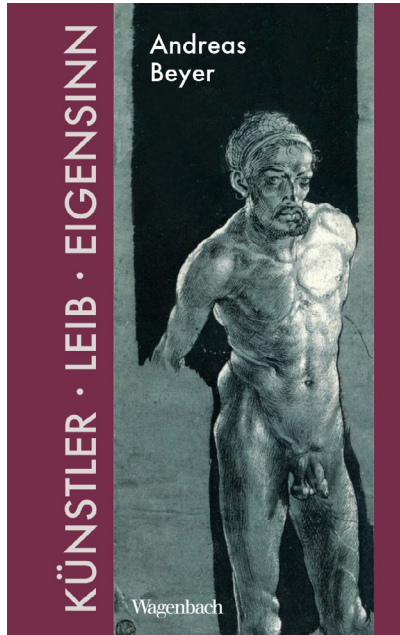
Eine Leibgeschichte der Kunst

Andreas Beyer
**Künstler, Leib und Eigensinn. Die
vergessene Signatur des Lebens in der
Kunst.** Berlin, Klaus Wagenbach Verlag
2022. 336 S., 80 Abb.
ISBN 978-3-8031-3719-7. € 36,00

Prof. i. R. Dr. Thomas Macho
Berlin | Wien
thmacho@gmail.com

Eine Leibgeschichte der Kunst

Thomas Macho



Kunst ist – wie viele andere Tätigkeiten – materiell und immateriell zugleich. Sie bedarf der Farben, Stoffe, Steine, Werkzeuge, der Klanginstrumente, Apparate, Schriftträger und Schreibgeräte; beflügelt wird sie dagegen von Imaginationen, Ideen, Formen und Erzählungen. Umso verblüffender mag daher der Befund wirken, von dem das jüngste Buch Andreas Beyers ausgeht: Die Kunstgeschichte habe den eigensinnigen Leib, den Körper im künstlerischen Produktionsprozess, vernachlässigt. Die „Signatur des Lebens“, eine „Ästhetik der Existenz“ im Sinne von Michel Foucault, sei nahezu „vergessen“ worden, wie schon der Untertitel des Buchs betont. Im Mittelpunkt der Studien Beyers steht der individuelle Leib der Künstlerinnen und Künstler, nicht irgendein unsichtbarer Genius aus den Kontexten der häufig kri-

tisierten „Geniereligion“ (Edgar Zilsel) des Fin de Siècle; eine gewisse Prominenz erlangte in dieser Zeit allenfalls das abgeschnittene Ohr Vincent van Goghs oder die späte Ertaubung Beethovens.

Interikonizität und andere Theoriefenster

Das eindrucksvoll mit 80 Abbildungen gestaltete Buch beginnt mit einer Fotografie der Installation Tracey Emin *My Bed* (1998). Dieses Bett figuriert selbst wie eine Art von Negativ: Wir sehen die Spuren und Abdrücke des Körpers der Künstlerin, aber auch die Flecken verschiedener Körperflüssigkeiten, von benutzten Kondomen bis zu blutiger Unterwäsche. Zugleich verweist das Bett auf den traditionsreichen Topos der Melancholie; denn nach eigenen Angaben hatte Tracey Emin das Bett zum Kunstwerk und Ausstellungsobjekt erklärt, nachdem sie es mehrere Tage, gefangen in einer schweren Depression, nicht verlassen konnte. Andere Beispiele solcher gleichsam indexikalischen Kunst – Objekte einer „living autobiography“ (nach Tracey Emin) – werden freilich nur am Rande erwähnt, Namen wie Marina Abramović, Valie Export, Maria Lassnig, Joseph Beuys, Gilbert & George oder Andy Warhol. Erst in der „Coda“ des Buchs wird Marcel Duchamps – unter Verwendung seines eigenen Spermas gemaltes – Bild *Paysage Fautif* (1946) pointiert kommentiert. Ich musste dabei an einen Satz denken, den Joshua Cohen in seinem 2022 mit dem Pulitzer-Preis ausgezeichneten Roman *Die Netanjahus* der Schwiegermutter des Erzählers Ruben Blum – Alter Ego von Harold Bloom, dessen Andenken der Roman gewidmet ist – in den Mund gelegt hat. Diese Schwiegermutter pflegt gern als Kunstkennnerin aufzutreten und bemerkt in dieser Rolle einmal: „Pollock interessierte

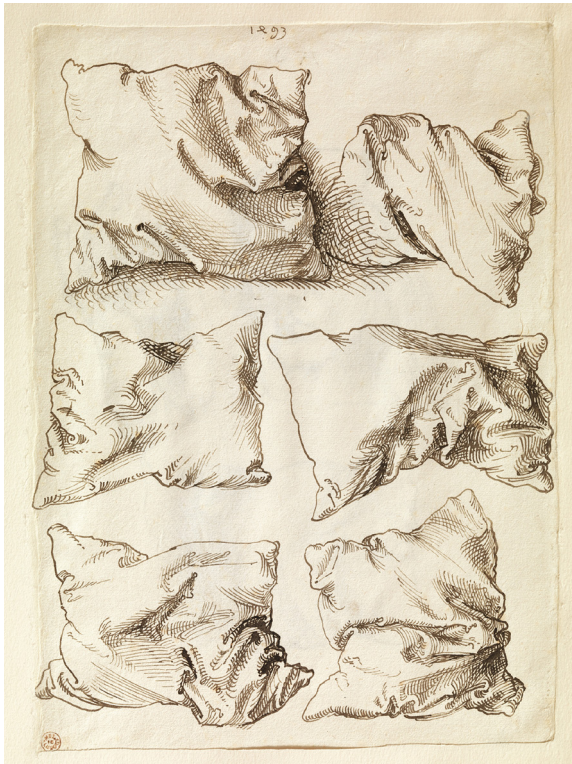


Abb. 1 | Albrecht Dürer, Sechs Kissen, 1493. Feder und braune Tinte, 27,8 × 20,2 cm. New York, Metropolitan Museum of Art, Robert Lehman Coll., Nr. 1975.1.862 [↗](#)

nicht, was man beim Anschauen fühlte, sondern was er beim Erschaffen fühlte“ (Cohen, *Die Netanjahus oder vielmehr der Bericht über ein nebensächliches und letztlich sogar unbedeutendes Ereignis in der Geschichte einer sehr berühmten Familie*. Aus dem Engl. übers. v. Ingo Herzke, Frankfurt a. M. 2023, 71). Von den ersten beiden Abbildungen (Tracey Emin und Valie Export) bis zur letzten Abbildung (Marcel Duchamp) spannt sich zwar ein Rahmen, der auf moderne und zeitgenössische Kunst verweist; doch die historischen Schwerpunkte, die Beyer bearbeitet, umfassen vorrangig die Renaissance und frühneuzeitliche Kunst. Nicht von ungefähr führt Tracey Emins Bett auch zu den Kissenzeichnungen Dürers (1493).

Abb. 1 | Picassos *Yo, Picasso* (1901) oder Egon Schieles Selbstporträt von 1911 **Abb. 2** | eröffnen und begleiten zwar die Auseinandersetzung mit den Selbstporträts von Jan van Eyck, Raffael oder Dürer,

fungieren aber auch als Beispiele für eine „Interikonizität“, die – analog zur Intertextualität in der Literaturgeschichte – als „wesentlicher Bestandteil bildkünstlerischer Praxis“ in „Übernahme, Anleihe oder Zitat“ charakterisiert wird. So beschreibt Beyer etwa Cindy Shermans Verwandlung von Raffaels *La Fornarina* (1518/19) in ein Selbstporträt ohne Titel (1989) als „Rollenspiel, in welchem die Künstlerin durchaus nicht hinter der Maske verschwindet“ (170).

Zu Beginn seiner Leibgeschichte der Kunst öffnet Beyer einige Fenster zur Theorie: In gebotener Kürze bezieht er sich auf den antiken Kynismus oder auf Nietzsches Leibphilosophie, etwa in *Also sprach Zarathustra*, wo es in der vierten Rede an die „Verächter des Leibes“ heißt: „Leib bin ich ganz und gar, und nichts ausserdem; und Seele ist nur ein Wort



Abb. 2 | Egon Schiele, Selbstporträt, 1911. Aquarell, Gouache und Graphit auf Papier, 51,4 × 34,9 cm. New York, Metropolitan Museum of Art, Bequest of Scofield Thayer, 1982, Nr. 1984.433.298ab [↗](#)



| Abb. 3 | Prähistorische Zeichnungen roter Handabdrücke in der El Castillo-Höhle in der spanischen Provinz Kantabrien ↗

für ein Etwas am Leibe. Der Leib ist eine grosse Vernunft, eine Vielheit mit Einem Sinne, ein Krieg und ein Frieden, eine Heerde und ein Hirt. Werkzeug deines Leibes ist auch deine kleine Vernunft, mein Bruder, die du ‚Geist‘ nennst, ein kleines Werk- und Spielzeug deiner grossen Vernunft. ‚Ich‘ sagst du und bist stolz auf diess Wort. Aber das Grössere ist, woran du nicht glauben willst, – dein Leib und seine grosse Vernunft: die sagt nicht Ich, aber thut Ich.“ (Friedrich Nietzsche, *Also sprach Zarathustra. Ein Buch für Alle und Keinen*. Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe, Bd. 4, hg. v. Giorgio Colli und Mazzino Montinari, München | Berlin | New York 1999, 39)

Ein drittes Fenster wurde bereits erwähnt: die späten Untersuchungen Michel Foucaults zu Sexualität und Wahrheit, zur „cura sui“, der „Selbstsorge“, den stoischen, kynischen oder frühchristlichen „Selbsttechniken“, die ausdrücklich nicht nur auf den Geist, sondern eben auch auf den Leib bezogen werden, als Praktiken körperlicher Übungen, der Ernährung und Askese. Solche Übungen sollten die Autarkie und den leiblichen „Eigensinn“ der Individuen stärken. Foucault bemerkt: „In Plutarchs *De genio Socratis* zum Beispiel gibt man sich ausgesprochen harten sportlichen Tätigkeiten hin. Oder man stellt sich selber auf

die Probe, indem man ein herrliches Mahl auftragen lässt und dann auf die köstlichen Gerichte verzichtet; man ruft die Sklaven herein, überlässt ihnen die Speisen und begnügt sich selbst mit dem für die Sklaven zubereiteten Essen.“ (Technologien des Selbst, in: Luther H. Martin, Huck Gutman und Patrick H. Hutton [Hg.], *Technologien des Selbst*. Aus dem Amerik. übers. v. Michael Bischoff, Frankfurt a. M. 1993, 24–62, hier 48f.)

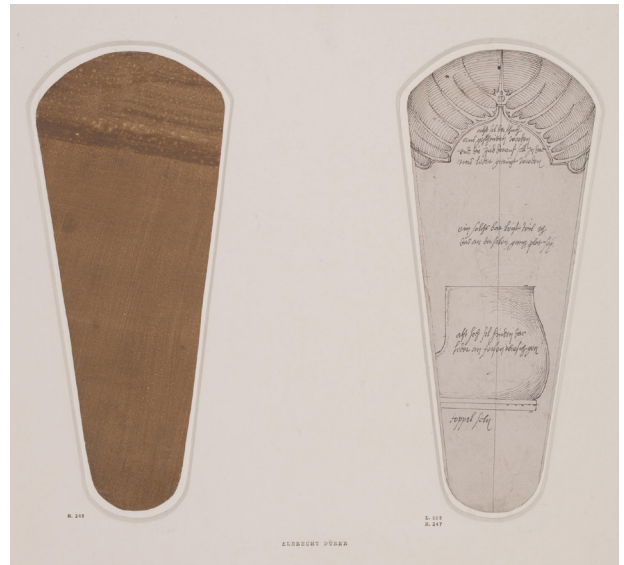
Persönliche Handabdrücke

Andreas Beyer befasst sich in seinem Buch auch mit dem Metabolismus der Ernährung; doch zunächst thematisiert er eine Schlüsselerfahrung der Selbsttechniken, die geradezu als eine Art von Subjektspaltung beschrieben werden könnte. Selbsttechniken setzen die Anwendung symbolischer Kulturtechniken – des Sprechens, Schreibens und Lesens, des Malens und Zeichnens oder des Besingens – voraus. Symbolische Kulturtechniken unterscheiden sich von anderen kulturellen Techniken durch ihre epistemischen Leistungen; sie sind der Möglichkeit nach stets selbstreferentiell: So kann vom Sprechen gesprochen, vom Schreiben geschrieben, vom Lesen gelesen, vom Singen gesungen werden; Bilder

können auf Bildern erscheinen, und mitunter tragen sie Zeichen, die etwa ein Porträt als Selbstporträt bezeugen sollen. Wie autorisiere ich ein Bild oder eine Zeichnung? Die Antwort fällt nicht schwer: zum einen durch meine Technik der Linienführung (wie im Fall von Giotto's perfekt und freihändig gezogenem Kreis, der den Papst zur Bewunderung nötigte), zum anderen durch meine eigenhändige Signatur. Wie aber kann ich anzeigen, dass ich selbst auf einem Bild oder einer Zeichnung erscheine? Nicht umsonst hat Picasso dem Selbstporträt von 1901 nicht nur seine Signatur, sondern auch ein emphatisches „Yo“, ein eigens betontes „Ich“, hinzugefügt.

Selbsttechniken bedürfen der Hände, nicht nur in Handschriften, sondern auch in den Bilderverträgen, die – wie Beyer bemerkt – häufig den Vermerk „propria manu“, „di sua mano“ oder „tutta di sua mano“ enthalten. Dennoch wurde die künstlerische Hand in der kunsthistorischen Forschung zumeist vernachlässigt. Dabei hat die Geschichte der lesbaren Hände schon früh begonnen. Auf den Wänden paläolithischer Höhlen in Frankreich und Spanien wurden – neben den realistischen Darstellungen zahlloser Tiere – auch Handabdrücke entdeckt. | **Abb. 3** |

Diese Handabdrücke, wie sie etwa in den Höhlen von Pech-Merle, Gargas, El Castillo, Tibiran, Bayol, La Baume-Latrone, Rocamadour, Bernifal, Font-de-Gaume oder Le Portel gefunden wurden (vgl. André Leroi-Gourhan, *Prähistorische Kunst. Die Ursprünge der Kunst in Europa*. Aus dem Frz. übers. v. Wilfried Seipel, Freiburg i. Br. | Basel | Wien ⁵1982, 12; 182f.) – und zuletzt auch in der 1994 entdeckten Grotte Chauvet im Tal der Ardèche (vgl. Jean-Marie Chauvet, Éliette Brunel Deschamps und Christian Hillaire, *Grotte Chauvet bei Vallon-Pont-d'Arc. Altsteinzeitliche Höhlenkunst im Tal der Ardèche*. Aus dem Frz. übers. v. Kathrin Wüst, hg. v. Gerhard Bosinski, Sigmaringen 1995, 30f.; 112) –, sind entweder ‚Positive‘, bei denen eine gefärbte Hand auf den Felsen gedrückt wurde, oder ‚Negative‘: Dabei wurde die gespreizte Hand auf die Wand gelegt, die Farbe um die Finger herum getupft oder mit einem Blasröhrchen verteilt.



| **Abb. 4** | Albrecht Dürer, Entwurf für einen eigenen Schuh und Sohlenschnitt, um 1520. Pinselzeichnung, braun getuscht, 273 × 111 mm. London, British Museum, SL,5218.199. © The Trustees of the British Museum ↗

Manchmal tauchen diese Handabdrücke vereinzelt auf, manchmal in Gruppen: So hat man beispielsweise in Gargas 150 rote und schwarze Hände klassifiziert, in El Castillo 50, in Tibiran und Pech-Merle zwölf. Die Bedeutung der Handabdrücke ist unklar. Waren sie erste Zeichen einer Art von Urheberschaft, frühe Signaturen, wie Martin Schaub anzunehmen scheint? Er kommentiert: „Die Künstler der vorgeschichtlichen Grotten haben sich selber aus ihren Bildereien fast gänzlich ausgespart. Aber ihre Hand ist überall: als Gruß, als Erinnerung, als Signatur? [...] Schrieben die Künstler in den Grotten oder signierten sie? [...] Vieles ist vorgebracht worden, und nichts lässt sich entziffern als die stolze Geste, die ‚ich‘ und ‚hier‘ sagt. Ich, meine Hand, und hier das Zeugnis.“ (Hand und Kopf, in: *DU. Die Zeitschrift der Kultur*, H. 8, August 1996 zum Thema *Am Anfang war die Kunst. Die ersten Schritte des Menschen*, Zürich 1996, 84f.) Beyer erinnert daran, dass noch Dürer – im Kampf gegen den Verkauf von Raubkopien seiner Zeichnungen – vor allem die Tilgung seiner Signatur, des persönlichen Handzeichens, forderte.



| Abb. 5 | Vincent van Gogh, Ein Paar Schuhe, 1886. Öl/Lw., 38,1 × 45,3 cm. Amsterdam, Van Gogh Museum, s0011V1962⁷

Der bekleidete und geträumte Leib

Ein weiteres, überaus aufschlussreiches Kapitel thematisiert die „vergessene Signatur des Lebens“ an der Kleidung der Kunstschaffenden. Ein weiter Bogen wird gespannt von Dürers Entwürfen für eigene Schuhe und deren Sohlenzuschnitt (um 1520) | Abb. 4 | bis zu Vincent van Goghs Schuhpaar (1886), | Abb. 5 | das Martin Heidegger in seiner Abhandlung zum Ursprung des Kunstwerkes (1935/36) ausführlich würdigte. Dabei hatte Heidegger allerdings übersehen, dass es sich bei van Goghs Schuhen nicht um die Schuhe einer bodenständigen Bäuerin handelte, sondern um die eigenen Schuhe des Malers, wie Beyer – unter Bezug auf Meyer Schapiro – nahelegt; abgesehen davon waren bäuerliche Schuhe in Holland damals gewöhnlich Holzschuhe, die van Gogh selbst mehrfach gemalt hat. Daneben geht es in diesem Kapitel aber auch um die Wahl der Kleidungsstücke, in denen sich Künstler wie Raffael oder Dürer auf ihren Selbstporträts dargestellt haben: Sie waren gleichsam, wie Beyer betont, „Rollenmodelle“ ihrer Zeit, obwohl sie nicht immer der zeitgenössischen Mode folgten. So habe es Donatello, anders als Leonardo, abgelehnt, einen damals modischen rosenfarbenen Kapuzenmantel zu tragen.

Besonders intensiv lässt sich das Wechselspiel zwischen Leib und Seele, großer und kleiner Vernunft, in den Zonen des Schlafens und Träumens beobachten. Doch nur selten haben die Künstler eigene Träume visualisiert; zumeist werden bekannte Traumotive – Jakobs Traum von der Himmelsleiter oder Konstantins Traum vom Kreuz als Siegeszeichen – dargestellt. Eine bemerkenswerte Ausnahme bildet Dürers *Traumgesicht* (1525), | Abb. 6 | das ein Aquarell mit einer handschriftlichen Erzählung seines Traums von einer unheimlichen Sintflut verbindet. Traumbilder scheinen Texte zu brauchen, zumindest einen einzigen Satz wie Goyas 43. Capricho: El sueño de la razón produce monstruos | Der Schlaf (oder der Traum) der Vernunft gebiert Ungeheuer (1799), eine Aquatinta-Radierung, die den am Tisch eingeschlafenen Maler zeigt, in Gesellschaft zahlreicher dämonischer Nachtwesen.

Träume als Albträume: Sie schlagen eine Brücke zum Topos der Melancholie, dem das folgende Kapitel in Beyers Leibgeschichte der Kunst gewidmet ist. Darin geht es allerdings weniger um die astrologischen oder humoralpathologischen Referenzen antiker und frühneuzeitlicher Theorien der Melancholie als um die „Kraft der Melancholie“ (nach einem Ausdruck von Hartmut Böhme), die an einigen Selbstbildnissen Dürers sowie seiner berühmten *Melencolia I* (von 1514) verfolgt wird, nicht zuletzt vor dem Hintergrund der – seit der Renaissance und bis zur romantischen Genieästhetik – gern und häufig zitierten Frage aus den pseudo-aristotelischen *Problemata Physica* (XXX,1), warum so viele bedeutende Menschen, Künstler oder Philosophen Melancholiker gewesen seien.

Angst essen Leib auf

Die folgenden vier Kapitel beschäftigen sich mit der Ernährung. Beyer kann sich hier auf zahlreiche Quellen berufen, denn – anders als im Fall der eigenen Träume – verfügen wir über Briefe und autobiographische Zeugnisse, von Dürers Tagebuch seiner Reise in die Niederlande (1520/21) bis zu Jacopo Pontormos *Libro mio* oder der *Vita* von Benvenuto Cellini; selbst der als asketisch beschriebene Michelangelo



| Abb. 6 | Albrecht Dürer, Traumgesicht, 1525. Aquarell und Tinte auf Papier, 30 x 42,5 cm. Wien, Kunsthistorisches Museum. Wikimedia [↗](#)

hat Spuren seiner kulinarischen Vorlieben auf einer mit diversen Zeichnungen illustrierten Speisenliste hinterlassen. | Abb. 7 | Zu Recht betont Beyer, dass „Kunst und Kulinarik ineinandergreifen können“; dies sei „nicht erst eine Erkenntnis der jüngeren Kunst – Daniel Spoerri hat das Sujet mit seinem Gastronomischen Tagebuch aus dem Jahr 1967 oder der 1970 in Düsseldorf eröffneten Eat-Art-Gallery folgenreich in die zeitgenössische Kunst eingebracht; der Filmemacher und Künstler Peter Kubelka führte in den Achtzigerjahren des vergangenen Jahrhunderts an der Frankfurter Städelschule eine Klasse für Kochen als Kunstgattung ein, und überhaupt ist heute die eat art aus der Gegenwartskunst nicht mehr wegzudenken“ (167). Zur „cura sui“ gehörte von Anfang an die Aufmerksamkeit für Diät und Ernährungspraxis, ja sogar für die Gestalten der Ausscheidungen, die Pontormo in seinem Tagebuch ebenso akribisch protokollierte wie seine Stimmungen und Erkrankungen. Beyer vergleicht den *Libro mio* in dieser Hinsicht mit dem Reisejournal Michel de Montaignes, das ebenfalls detaillierte Auskünfte über das schmerzhaftes Steinleiden des Autors, seine Speisen und Wasserkuren enthält.



| Abb. 7 | Michelangelo, Speisenliste, 1518. Beyer 2022, S. 147, Abb. 43

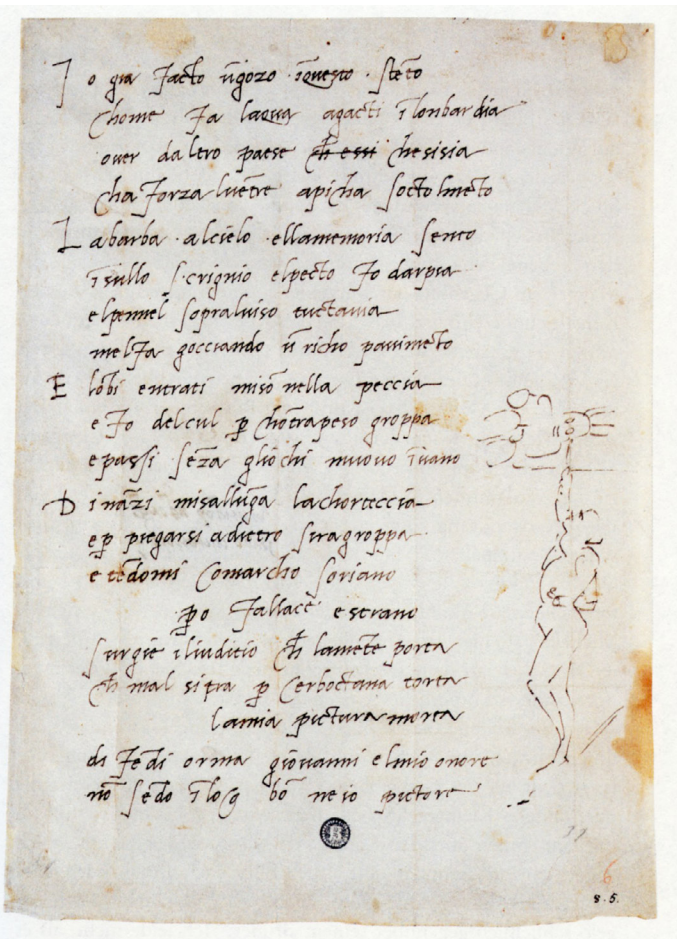


Abb. 8 | Michelangelo, Sonett, begleitet von einer Selbstdarstellung beim Malen der Sixtinischen Decke, 1511/12. Beyer 2022, S. 183, Abb. 54

Folgerichtig geht es danach um den „vulnerablen Körper“, um Aspekte der Physiognomie und des Aussehens, aber auch um Krankheiten und Schmerzen. Im Mittelpunkt stehen neuerlich Michelangelo und Dürer; bekannt ist Michelangelos spätes Gedicht, das er wohl nach dem Tod der Vittoria Colonna (am 25. Februar 1547) verfasst hat. Der Maler war damals 72 Jahre alt; und er klagte: „Wie eine Hummel brummt es stets in meinem Gehirn, ein Sack umhüllt mir Nerv’ und Knochen. Mich schmerzt das Pech von gleich drei Blasensteinen. Das Augenblau zermahlen und zerstochen, Zähne, die Instrumententasten gleich, und klappern sie, klingt jedes Wort gebrochen. Jeden

läßt mein Gesicht vor Schreck erbleichen; es reicht, mit meinem Kleid ins Feld zu treten, um alle Raben aus der Saat zu scheuchen.“ (Michelangelo, *Gedichte*. Italienisch | Deutsch, hg. u. aus dem Ital. übers. v. Michael Engelhard, Frankfurt a. M. | Leipzig 1992, 321) Beyer zitiert dagegen ein frühes Gedicht (um 1512), das die Qualen Michelangelos bei der Ausmalung der Sixtinischen Decke beschreibt; eine gezeichnete Selbstdarstellung beim Malen begleitet dieses Sonett. **Abb. 8** | Nicht weniger aufschlussreich ist ein – etwa zur selben Zeit, um 1510 gezeichnetes – Selbstporträt Dürers, das den nackten, nur mit einem Schamtuch bekleideten Künstler präsentiert, der mit dem rechten Zeigefinger auf eine mit einem Kreis markierte, schmerzende Stelle an seinem Bauch zeigt (188). **Abb. 9** | Beyer unterstreicht die „unausgesetzte Selbstreferenzialität“ Dürers, „seine Eigenwahrnehmung und Selbstbeobachtung“, Voraussetzung für ein „Selbstbildnis im Schmerz“, das auch an christologische Vorbilder erinnert. Wie sich die Todeserfahrung in der Frühen Neuzeit gewandelt hat, lasse sich – so argumentiert Beyer – auch an Dürers Beschreibungen des Sterbens der Eltern, und insbesondere der Mutter, veranschaulichen.

Selbstentleibungen

Zur „cura sui“ gehörte in der stoischen Philosophie stets auch die Frage nach dem selbstbestimmten Tod. In den *Briefen an Lucilius* betonte Seneca beispielsweise, dass das Leben von uns verlange, immer wieder sorgfältig zu prüfen, „wie beschaffen das Leben ist, nicht wie lang es ist“. Wenn dem Weisen „vieles begegnet, was beschwerlich ist und die Ruhe stört, entlässt er sich; und das tut er nicht nur in äußerster Notlage, sondern sobald ihm sein Schicksal verdächtig zu werden beginnt, schaut er sich sorgfältig um, ob er etwa an dieser Stelle aufhören muss.“ (Lucius Annaeus Seneca, *Briefe an Lucilius*. Aus dem Lat. übers. v. Heinz Gunermann, Franz Loretto und Rainer Rauthe, hg. v. Marion Giebel, Stuttgart 2014, 246 [70,5]) Seneca selbst hat diese Maxime konsequent befolgt, als ihn Neros Befehl zur Selbsttötung erreichte. Ähnlich, vielleicht ein wenig gröber, for-

mulierte es – wenige Jahrzehnte nach Senecas Tod – Epiktet, der als Sklave nach Rom gekommen war; er wusste also genau, was Seneca meinte, wenn er schrieb, „wie wenigen“ es gelinge, „sich zu besitzen“, obwohl es doch „ein unschätzbare Gut“ sei, „sein eigenes Eigentum zu werden“ (ebd., 136 [42,10] und 286 [75,18]). Epiktet lehrte: „Die Hauptsache ist, vergiß nicht, die Tür steht offen. Sei nicht ängstlicher als die Kinder, sondern mach es wie diese: Wenn ihnen die Sache keinen Spaß mehr macht, sagen sie: ‚Ich will nicht mehr mitspielen.‘ Sag auch du, wenn dir die Verhältnisse untragbar erscheinen: ‚Ich will nicht mehr mitspielen,‘ und entferne dich einfach; falls du aber bleibst, so klage nicht.“ (*Ausgewählte Schriften*. Aus dem Griech. übers. u. hg. v. Rainer Nickel, Zürich 1994, 165) Seltsame, unaufgeregte Metaphern: „sich selbst entlassen“, „nicht mehr mitspielen“. Der Eigensinn der „cura sui“ kann sich gegen den Leib, ja gegen das Leben selbst wenden.

Von dieser finalen Möglichkeit handelt das vorletzte Kapitel Beyers zur „Selbstentlebung“. Der Autor erwähnt zunächst einige Künstlersuizide, betont dabei allerdings, dass solche Suizide in die Künstler-Viten nur aufgenommen werden konnten, „wenn, wie beispielsweise im Falle des Francesco Bassano, der Vorgang der Selbsttötung überlebt wurde, sodass der Betreffende noch Reue zeigen, die Segnungen der Kirche erhalten und christlich bestattet werden konnte“. (203) Denn in der Vormoderne wurde der Suizid „nicht nur tabuisiert“, sondern sogar als die „schlimmste aller Sünden betrachtet“ (203). Beyer zitiert zunächst aus Benvenuto Cellinis *Vita*, in der dieser von einem Suizidversuch während seiner Kerkerhaft in der römischen Engelsburg berichtet, der nur durch „höhere Gewalt“ verhindert wurde. Denn da „packte mich etwas Unsichtbares und schleuderte mich vier Ellen weit von der Stelle weg, so daß ich, von einem gewaltigen Schreck betäubt, liegenblieb“ (Benvenuto Cellini, *Mein Leben. Die Autobiographie eines Künstlers aus der Renaissance*. Aus dem Ital. übers. v. Jacques Laager, Zürich 2000, 361). Wesentlich ausführlicher befasst sich Beyer danach mit der weniger bekannten, dem Vorbild des jüngeren Cato

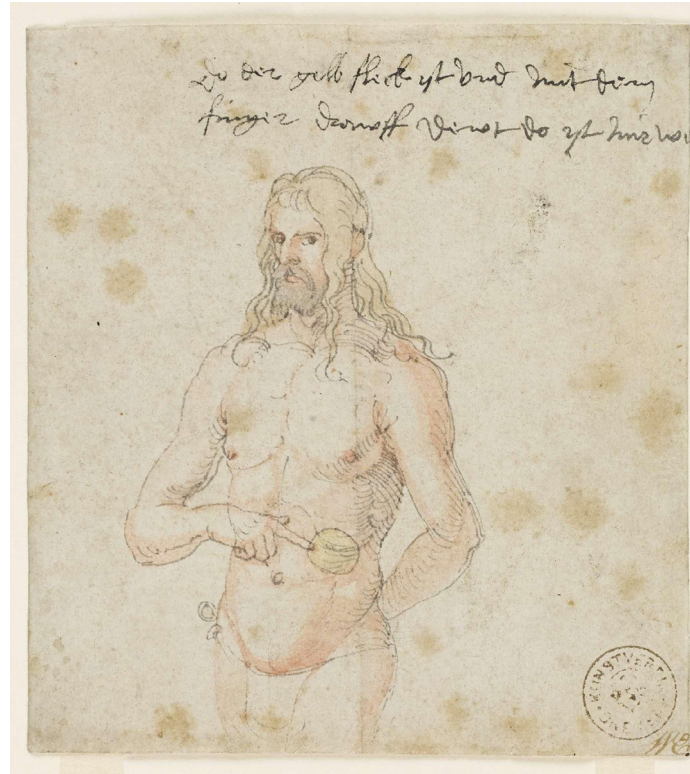


Abb. 9 | Albrecht Dürer, Selbstporträt. „Der kranke Dürer“, um 1506/07. Feder in Braun, mit Pinsel farbig aquarelliert, 118 × 108 mm. Bremen, Kunsthalle, Inv.nr. 1851/50 Z⁷

folgenden Selbsttötung des Architekten Francesco Borromini, von der dieser selbst, tödlich verletzt, in den Stunden der Agonie noch berichten konnte. Beyer formuliert die These, „dass auch der Suizid als eine Selbsttechnik gelten kann. Er ist die ultimative Selbstformung – der eigene Tod als finales Kunstwerk; ein Weltentzug, in dem sich Autor und Werk auf immer untrennbar vereinen.“ (227)

Andreas Beyers *Künstler, Leib und Eigensinn* – ein hervorragend geschriebenes Werk, das eine Vielzahl von Aspekten und Themen erzählerisch und nicht zuletzt in den kommentierten Abbildungen zur Geltung bringt – schließt mit der Erinnerung an ein Exemplum, die bildnerische Darstellung des Lebens von Federico Zuccari durch seinen älteren Bruder Taddeo, und mit einer Coda, die noch einmal in die Gegenwart zurückführt: zu Marcel Duchamp, Marc Quinn oder Marina Abramović.