

Ein Andachtsbild für Erasmus? Holbeins „Christus im Grab“ neu gesehen (II)

Fortsetzung des Beitrags aus
Heft 1, Jg. 71, 2018 der *Kunstchronik*.

In memoriam Friedrich Piel.

In Holbeins Basler Bild *Christus im Grab* (Abb. 1) wird die Lehre von den zwei Naturen Christi einer äußersten Spannung unterworfen. Körperlicher Verfall auf der einen und Auferstehung auf der anderen Seite sind in einer Weise enggeführt, die dem Betrachter ein hohes Maß an kontemplativer Gelassenheit abfordert. Anders gesagt: Wem es gelingt, den ästhetischen und emotionalen Widerstand zu überwinden und die Zeichen des Lebens im Tod zu lesen, dem soll sich die *Compassio* mit dem Leiden in jene Freude verwandeln, welche die Hoffnung auf eine ebensolche Auferstehung verheißt. Aber um an diesen Punkt zu gelangen, musste der zur Andacht bereite und geübte Betrachter in seiner Imagination die Tragödie der Passion durchleben (zu Techniken der Passionsandacht vgl. Michael Baxandall, *Die Wirklichkeit der Bilder*, Frankfurt a.M. 1984).

TOPOI DER ANTIKEN TRAGÖDIE

Die aristotelische Theorie der Tragödie wurde zwar erst im Laufe des 16. Jahrhunderts auf breiterer Basis rezipiert und diskutiert, doch war sie in Grundzügen schon durch die lateinische Übersetzung der *Poetik* von Giorgio Valla 1498 (*Ars poetica*), die griechische Edition bei Aldus Manutius 1508 und auch bereits vorher wenigstens rudimentär bekannt (vgl. Regina Toepfer, *Die Passion Christi als tragisches Spiel. Plädoyer für einen poetologischen Tragikbegriff in der Mediävistik*, in: Thomas Anz/Heinrich Kaulen [Hg.], *Literatur als Spiel. Evolutionsbiologische, ästhetische und pädagogische Aspekte*, Berlin 2009, 159–175; Rolf Lohse, *Renaissancedrama und humanistische Poetik in Italien*, Kap. 2.2: Phasen der dramentheoretischen Reflexion im 16. Jahrhundert, Paderborn 2015, 110ff.; Eugene N. Tigerstedt, *Observations on the Reception of the Aristotelian Poetics in the Latin West*, in: *Studies in the Renaissance* 15, 1968, 7–24; Bernard Weinberg, *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, vol. I, Chicago 1961; vgl. auch Rudolf Preimesberger, *Tragische Motive in Raffaels Transfiguration*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 50, 1987, 88–115). Die Erzählung der Passion Christi weist durchaus wichtige Züge der Tragödie im klassischen altgriechischen Sinn auf: Hier wird ein Großer gestürzt und erniedrigt, dem Schuldlosen wird das Sühnen von Schuld überant-



Abb. 1 Hans Holbein d. J., *Christus im Grab*, 1521/22. Mischtechnik auf Lindenholz, 32,4 x 202,1 cm. Basel, Kunstmuseum [Jochen Sander, Hans Holbein d. J. Tafelmalerei in Basel 1515–1532, München 2005, S. 378, Abb. 29]

wortet. Das Kerngeschehen spielt sich innerhalb eines Sonnenumlaufs von 24 Stunden ab, bevor sich nach einer ganz anderen Dramaturgie drei Tage später im Nachspiel der Triumph des Protagonisten in der Auferstehung und im Schlusskapitel mit der Apotheose erfüllt.

Drei zentrale psychagogische Intentionen sind es, die Aristoteles für die Tragödie fordert: 1. Jammern (*eleos*), 2. Schaudern (*phobos*) und 3. Reinigung (*katharsis*). Nun ist die Entfaltung dieser Wirkungen an Handlungen gebunden, die Furcht und Mitleid hervorrufen. Vor Holbeins *Christus* aber erlebt sie der Betrachter im sukzessiven emotionalen Nachvollzug des Passionsgeschehens angesichts des scheinbar statischen Zustands einer einzigen Gestalt, indem er sich in der Anschauung „das Gedächtnis des gemarteten Körpers“ zu eigen macht (Jan-Dirk Müller, *Das Gedächtnis des gemarteten Körpers im spätmittelalterlichen Passionsspiel*, in: Claudia Öhlschläger/Birgit Wiens [Hg.], *Körper – Gedächtnis – Schrift. Der Körper als Medium kultureller Erinnerung*, Berlin 1997, 75–92). Es ist die Andachtshaltung des Betrachters, mehr noch sein Wissen, seine theologische Bildung, von der die Verlebendigung des Dramas abhängt. Er könnte das Jammern sogar ohne weiteres gegenständlich den schrecklichen Nagelwunden zuordnen, die Katharsis aber der reinigenden Kraft der Taufe, die der Seitenwunde entspringt. In der Vergegenwärtigung der Kreuzigung, auf dem Höhepunkt der Passion, wird er auch der Peripetie gewahr, des plötzlichen Umschwungs, der für alles Folgende entscheidend ist: Im Tod scheint sich die Einheit von Gott und Mensch in der Person Christi aufzulösen. Er steigt nicht dank seiner göttlichen Natur vom Kreuz herab, wie seine Spötter vorschlagen, sondern stirbt den schändlichsten, wenngleich von furchterregenden Zeichen (*phobos*) wie Erdbeben, Verfinsterung, Zerreißen des Tempelvorhangs, Spaltung der Felsen und Öffnung der Gräber begleiteten Tod.

Doch die Peripetie tritt ein mit einer *Anagnorisis*, dem Wiedererkennen oder der plötzlichen wahren Erkenntnis einer Person oder eines Sachverhaltes, die alles umkehrt. Das Matthäusevangelium 27, 54 erzählt, wie der mit seinen Männern

Wache haltende Hauptmann zu der bestürzenden Einsicht kommt: „Wahrlich, dieser ist Gottes Sohn gewesen.“ Der Eingang von Topoi und Motiven der antiken Tragödie in die Passionsgeschichte steht in Zusammenhang mit der tiefgreifenden und lange nachwirkenden Hellenisierung der jüdischen Lebenswelt seit dem späten 4. vorchristlichen Jahrhundert (vgl. *Jüdisches Lexikon. Ein enzyklopädisches Handbuch des jüdischen Wissens in vier Bänden*, begr. v. Georg Herlitz/Benno Kirschner, Bd. II, Berlin 1928, „Hellenismus“, Sp. 1531–1535, v. a. 1533f.). Im Nachspiel des Dramas findet die weltverändernde Erleuchtung des gänzlich glaubensfernen Römers ihre Bestätigung und Verbreitung in den Evangelien. Und wie anders könnte der Betrachter vor Holbeins Gemälde diese Wendung nachvollziehen als mit der Entdeckung jener Macht, die die erschütternde Rückkehr des Leichnams ins Leben bewirkt. Er findet hier eine auf das Äußerste komprimierte Anleitung zur inneren Visualisierung des *Theatrum sacrum* der Passion und der Auferstehung, gleichsam eine Kontiguität der gravierendsten Passionsereignisse. Das hat das Werk mit einer Vielzahl von Andachtsbildern gemeinsam, aber die eingesetzten künstlerischen Mittel sind neu. Die Verdichtung ihrer minimalen narrativen Momente erzeugt maximale Spannungen, die das Antlitz Christi unmittelbar zum Ausdruck bringt.

Der Aristoteleskenner Erasmus von Rotterdam hat die Tragödien *Hekuba* und *Iphigenie in Aulis* des Euripides übersetzt (Salomon Hess, *Erasmus von Rotterdam nach seinem Leben und Schriften*, Zürich 1790, Bd. I, 135f.). Ihm und vielleicht auch anderen Humanisten werden die Bezüge der Passionserzählung zur klassischen Tragödie kaum verborgen geblieben sein, wenngleich sich der Gedanke, dass die eine wie die andere mythographische Dichtung sei, verständlicherweise verboten haben muss. Immerhin aber hat Erasmus in der Vorrede über *Die Methode zur wahren Theologie zu gelangen* (1515) geschrieben, dass man neben manch anderem auch die Regeln der Poesie kennen müsse, um das Neue Testament zu verstehen.

TROMPE-L'ŒIL

Vor der Kraft der Bilder hat selbst ein Meister der Rede wie der römische Rhetoriklehrer Quintilian seine Kunst zurücktreten lassen, als er sagte, dass „ja ein Gemälde, ein Werk, das schweigt und immer die gleiche Haltung zeigt, so tief in unsere innersten Gefühle eindringen kann, dass es ist, als überträte es selbst die Macht des gesprochenen Wortes“ (*Institutio oratoria* 3,11,67; zit. nach Preimesberger 1987, 115). Es gibt kein schärferes bildschaffendes Medium als den Tod, der im Toten ein stummes Abbild des nun abwesenden, aber zuvor Lebenden hinterlässt. Gewiss ist er kein guter Portraitist, aber ein Meister der „nature morte“. Im Tod wurde das Corpus Christi Holbeins zum Bild und in einem stilllebenhaften Zustand ikonifiziert (hierzu Kristin Marek, *Zwischen Verehrung und Ekel. Die Ambiguität des toten Christus als bildliche Rhetorik bei Holbein d. J.*, in: *Erosionen der Rhetorik?*, hg. v. Valeska von Rosen, Wiesbaden 2012, 61–80). Tatsächlich weist die Darstellung des *Christus im Grab* bemerkenswerte Merkmale der exquisiten Feinmalerei eines Trompe-l'œil-Stillebens auf, ohne freilich bereits ein solches im Vollsinn zu sein. Was damit gemeint ist, kann die Betrachtung eines Gemäldes verdeutlichen, das gerne als erstes selbständiges Trompe-l'œil der Kunstgeschichte bezeichnet wird: Jacopo de' Barbaris *Stilleben mit totem Rebhuhn, Eisenhandschuhen und Armbrustbolzen*, signiert und 1504 datiert (München, Alte Pinakothek; *Abb. 2*).

Welche Strukturmerkmale bewirken hier den täuschenden Augenbetrug, den der Begriff „Trompe-l'œil“ hervorhebt? Zum einen ist es die völlig bildparallele Ausrichtung aller dargestellten Gegenstände vor einem ebensolchen, materiell definierten Grund – in diesem Fall einer hölzernen Bretterwand, was ein Hinweis darauf sein könnte, dass das Stilleben ursprünglich Teil einer Schranktür oder in eine Vertäfelung integriert war. Ein weiteres wichtiges Merkmal ist, dass der Bildgrund und die Gegenstände davor nicht nur bildparallel ausgerichtet, sondern auch relativ flach und wenig raumgreifend sind, wie es besonders schön an dem *Cartellino* rechts unten mit der Signatur zu sehen ist. Daraus ergibt sich, dass das Ge-



Abb. 2 Jacopo de' Barbari, *Stilleben mit totem Rebhuhn, Eisenhandschuhen und Armbrustbolzen*, 1504. Öl auf Lindenholz, 52 x 42,5 cm. München, Alte Pinakothek (Sybille Ebert-Schifferer, *Die Geschichte des Stillebens*, München 1998, S. 33, *Abb. 17*)

mälde keinerlei Räumlichkeit in die Bildtiefe suggerieren kann, sondern dass die geringe plastische Entfaltung der Dinge allein nach vorne in den Betrachterraum illusioniert wird. Bildraum erschließt sich also nicht auf herkömmliche Weise jenseits der ästhetischen Bildgrenze in einen Bildtiefenraum hinein, sondern diesseits, d. h. vor der Bildebene in unseren Lebensbereich herein. Diese Unterscheidung ist von kategorialer Bedeutung für den spezifischen Illusionismus eines Trompe-l'œil gegenüber perspektivischen und generell tiefenräumlichen Bildstrukturen (vgl. Christa Maar, *Das Trompe-l'Œil in der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts*, München 1969). Natürlich ist auch die Konzentration auf spezifische stoffliche Eigenschaften in der zwangsläufig nahsichtigen Wiedergabe der Dinge essentiell für Täuschungseffekte. Beim *Christus im Grab* ist das besonders deutlich an der spröden Beschaffenheit des Steins zu sehen, die an den beschädigten Stellen starke haptische Qualitäten aufweist.

Holbeins Christusdarstellung würde sich problemlos auf Augenhöhe in ein steinfarbenes Umfeld einfügen lassen, etwa so, wie das bei de' Barbaris *Stilleben* mit einem hölzernen Ambiente

möglich ist. Der Leib Christi ist in leichter Untersicht strikt bildparallel ausgerichtet, desgleichen die flache Rückwand der engen Grabnische, deren ohnehin geringe Tiefenräumlichkeit auf das Äußerste reduziert wirkt, was zusätzlich auch durch die Eliminierung der gewölbten Grababdeckung der ersten Bildkonzeption erreicht wurde. Die Wiedergabe des Körpers vermeidet so weit wie möglich jede Andeutung seines in die Bildtiefe gelagerten Volumens. Die reine Seitenansicht lässt keinerlei Blick auf die oberen Körperflächen von Brust und Bauchdecke zu und setzt sich aus hellen und meist nur schwach modellierten flächigen Partien zusammen. Das faltig über der Kante verschobene Grabtuch ist in seiner illusionistischen Wirkung dem *Cartellino* bei de' Barbari vergleichbar. Die struppigen Haarbüschel, der Fuß, der auf der Kante liegende Arm mit der über diese ausgreifenden, zuvor am Kreuz über dem Nagel gekrümmten, nun eine Leere umklammernden Hand ragen über die mit der Grabvorderseite gegebene ästhetische Bildgrenze in den Betrachterraum. Dergestalt rückt der Leib Christi ein wenig über die Schwelle eines seichten, auf Flächen reduzierten Bildinnenraumes zum tiefenlosen Außenraum vor der Bildebene. Er ist – wenn auch nicht zu gleichen Anteilen – in den beiden beschriebenen, kategorial verschiedenen Bildstrukturen lokalisiert. Diese doppelte Orientierung ist zum einen ein ästhetischer Kunstgriff, zum anderen paraphrasiert sie in bemerkenswerter Weise die zweifache Existenz Christi am Übertritt von Vergangenheit in Gegenwart, vom Tod ins Leben. Die Überschreitung der scharfen Grabvorderkante, die gleichsam diese Grenze markiert, besitzt eine zutiefst symbolische Bedeutung, da mit ihr die formale Doppelstruktur des Räumlichen ihre Entsprechung in der ikonologischen Verortung des Corpus Christi findet und zu deren Trägerin wird.

Holbein hat auch mit optischen Überraschungseffekten gearbeitet wie etwa in dem berühmten anamorphotisch verzerrten Totenschädel des Londoner *Gesandtendoppelportraits* von 1533 (National Gallery), einer vertrackten Signatur, die sich im Bild des „hohl[en] [Ge]beins“ verbirgt (in diesem Sinne wohl zuerst bei John Marshall, The



Abb. 3 Hans Bock d. Ä., *Porträt des Basilius Amerbach*, 1591. Tempera auf Eichenholz, 65 x 50 cm. Basel, Kunstmuseum (Paul H. Boertlin, *Sammeln in der Renaissance. Das Amerbach-Kabinett*, Bd. 1, Basel 1991, Kat.nr. 1)

Longford Castle Holbein, in: *The Times*, 10. November 1890, 3, nach Tristan Weddigen, *Im Blickwinkel des Todes*. Holbeins „Gesandte“ und die Malerei als exakte Wissenschaft, in: *Der unbestechliche Blick*, hg. v. Martin Gaier/Bernd Nicolai/Tristan Weddigen, Trier 2005, 367–381, hier: 378). Anders als dort wird man dem Maler bei der Darstellung des Basler *Christus* kein raffiniertes Bilderrätsel unterstellen. Der *Trompe-l'œil*-Effekt dient der subtilen Vergegenwärtigung des Bildthemas, er kann dies allerdings nur bewirken, wenn der Betrachter nach dem Schock der ersten Konfrontation genauer und gelassener wahrzunehmen fähig ist, dass sich hier ein geheimes Geschehen anbahnt, ein Ist-Zustand in einen Prozess des Werdens übergeht.

DER UNSCHÖNE CHRISTUS

Christus als schöne Menschengestalt hat eine lange Tradition z. B. im *Beau Dieu* der französischen Kathedralskulptur, die auch in späteren Darstellungen des Hl. Grabes noch nachwirkt. Erst die Gabelkruzifixe des 14. Jahrhunderts kultivieren ein aufwühlend drastisches und erbarmungswürdiges Bild Christi (vgl. Monika Alemann-

Schwartz, *Crucifixus dolorosus. Beiträge zur Polychromie und Ikonographie der rheinischen Gabelkruzifixe*, Bonn 1976). Das Blut ihrer Seitenwunden erinnert oft an die Form einer Traube, aus der der Wein der Eucharistie gekeltert wird. So wie die sakrale Kunst der Zeit um 1400 die Epoche der „Schönen Madonnen“ ist, wird die Hochrenaissance durch die Wiederkehr des „Schönen Christus“ charakterisiert. Ein Blick auf Michelangelos *Pietà* aus St. Peter oder Raffaels *Grablegung* genügt, um davon einen Begriff zu gewinnen. Bekanntlich forderte Dürer, Christus nach dem Vorbild des „Abblo“, des Apollo, als die schönste Gestalt eines Menschen darzustellen.

Doch die Übertragung des ästhetischen Ideals heidnischer Götter auf christliche Belange stieß nicht überall auf Gegenliebe. So lehnte es Erasmus heftig ab, Gottvater so malen zu lassen, wie man einst Jupiter dargestellt hatte, oder Christus in der Art des Apollo (Dialogus Ciceronianus, in: *Opere* I, col. 991, Fff.; zit. nach Erwin Panofsky, Erasmus and the visual arts, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 32, 1969, 200–228, hier: 213). Dessen ungeachtet war Jesus als körperliches Mängelwesen in der Kunst der Renaissance in keinem ikonographischen Kontext ein Thema. Holbeins Christus aber ist ausgemergelt, knochig und mit ästhetisch fragwürdigen Merkmalen wie dem hässlich vorstehenden Bauchnabel versehen. (Ein Arzt würde möglicherweise einen Nabelbruch diagnostizieren, der durch das Tragen schwerer Lasten – man denke an die Kreuztragung – verursacht werden kann.) Umso schärfer ist der Kontrast, den das Wirken der Wiederbelebung an dem hinfälligen, schwachen und in Teilen schon verwesenden Leib hervorruft.

Diese Christusfigur entzieht sich den gängigen Normen. Die sonst so sorgfältig auf das Alter von ca. 33 Jahren abgestimmten Züge sucht man bei dem deutlich älter wirkenden Mann vergebens, auch verbindet ihn nichts mit den prophetenhaften Gestalten des Turiner *Grabtuchs* und des Freiburger *Hl. Grabes*. Holbein hat einen Christus gemalt, der, sich selbst unähnlich geworden, seine eigene Bildtradition hinter sich lässt. Anders gesagt: Der Gottessohn ist anonymisiert, physiogno-

misch seiner Identität beraubt und erst auf den zweiten Blick als Christus erkennbar, ein „Jedermann“, wie Jochen Sander treffend festgestellt hat (*Hans Holbein d. J. Tafelmaler in Basel 1515–1532*, München 2005, 139). Sein Gesicht würde zu keiner Vera Ikon mit dem bekannten Antlitzformular passen, überwindet damit aber auch die Distanzierung, welche dessen ikonenhafter Schematismus bewirkt. Darin liegt ein deutliches Identifizierungsangebot. Das erschütternde *Memento mori* in tiefster menschlicher Erniedrigung erinnert einerseits an das Jesajawort (53, 2): „Er hatte keine Gestalt noch Schöne, wir sahen ihn, aber da war keine Gestalt, die uns gefallen hätte.“ Andererseits verdeutlicht es, dass ein Christ ohne Ansehen besonderer Eigenschaften der Gottessohnschaft teilhaftig und ihm die Auferstehung verheißt ist.

Einem merkwürdigen Zufall – oder eben auch nicht dem Zufall, sondern den Aneignungsmöglichkeiten durch den Jedermann-Effekt des holbeinschen *Christus* – ist es zuzuschreiben, dass Basilius Amerbach, der Sohn des Bonifacius und der eigentliche Begründer des Amerbach-Kabinetts, auf seinem im Sterbejahr 1591 (und möglicherweise postum?) entstandenen Portrait von Hans Bock d. Ä. (Basel, Kunstmuseum; *Abb. 3*) dem *Christus im Grab* nicht nur physiognomisch ähnlich sieht, sondern auch wie dieser den Mittelfinger der rechten, die Papierrolle greifenden Hand in auffallender und unmotivierter Weise gestreckt hält. Es scheint sich hierbei um eine Anspielung auf Holbeins Bild zu handeln, in der sich eine *Imitatio Christi in effigie* und damit auch der Glaube an die im Gemälde bekräftigte Hoffnung auf Auferstehung diskret und unauffällig Ausdruck verschafft hat. Die Symbolik des den Stein berührenden Mittelfingers harrt indessen noch der Aufklärung, zumal der Gestus auch in Caravaggios sogenannter *Grablegung* für die Chiesa Nuova im Zentrum des Geschehens erscheint.

Die Einzigartigkeit einer Darstellung steht der Suche nach Vergleichen nicht entgegen. In unserem Fall liegt es nahe, sich an eine geographisch

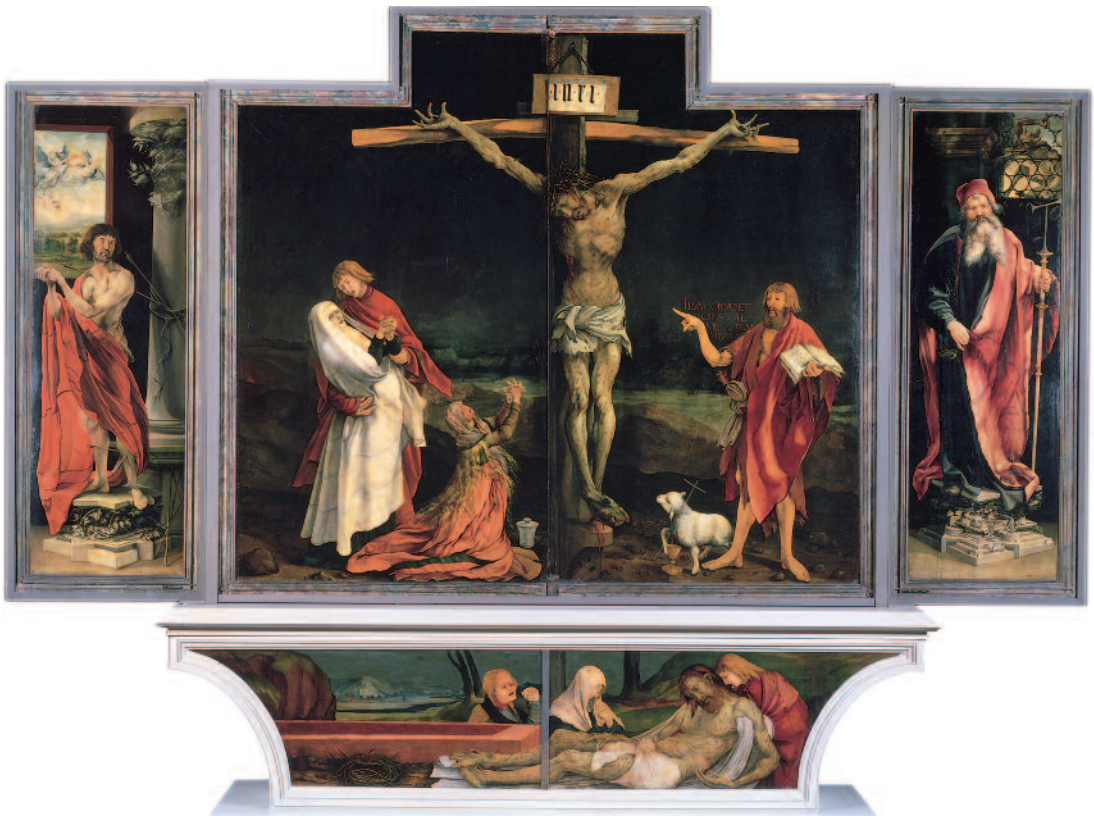


Abb. 4 Matthias Grünewald, Isenheimer Altar [1. Schauseite, geschlossener Zustand], Kreuzigung Christi und Grablegung, 1512–16. Öl auf Holz. Colmar, Musée Unterlinden (Caterina Limentani Virdis/Mari Pietrogiovanna, Flügelaltäre. Bemalte Polyptychen der Gotik und Renaissance, München 2002, S. 227)

nicht weit entfernt zu findende und in ihrer Dramatik Holbeins *Christus* wohl noch übertreffende Passionsfigur zu erinnern: Grünewalds *Gekreuzigter* auf der Werktagseite und sein Leichnam in der *Grablegung* auf der Predella des *Isenheimer Altars* von 1515 in Colmar (Abb. 4). Die Unterschiede freilich sind nicht zu übersehen und auch schon des öfteren hervorgehoben worden: Grünewalds *Christus* ist von überwältigender Riesenhaftigkeit, mit Wunden übersät, wie sie auch das Turiner *Grabtuch* zeigt, und in seiner Qual nahezu alle Vorstellungskraft übersteigend. Man hat auf Übereinstimmungen wie den im Leiden über den Tod hinaus geöffneten Mund hingewiesen – Oskar Bätschmann sieht hier sogar den „Auslöser für die makabre Darstellung des Toten“ bei Holbein (*Hans Holbein d. J.*, München 2010, 26f.) –, aber nicht beachtet, dass eine viel tiefer gehende Gemeinsamkeit besteht, nämlich der erwähnte durchgehende Körpertonus, eine Muskelanspannung, die bei Grünewalds *Gekreuzigtem* in der

Verkrampfung von Händen und Füßen kulminiert, bei Holbein aber still, im Verborgenen vom hingerichteten Leib Besitz ergreift. Das extrovertierte gezeigte Leiden des Isenheimer und das introvertierte des Basler *Christus* haben gemeinsam, dass in ihnen Leben ist, bei Grünewald noch, bei Holbein wieder. Beide Male ist das Resultat ein tiefgreifendes Pathos: auf der einen Seite die Verzweiflung des Menschen ob der Gottverlassenheit, die er sterbend beklagt (Mk 15, 37), auf der anderen die Macht Gottes, die ihn ins Leben zurückholt – ein Prozess, den sich Holbein offensichtlich ebenso qualvoll vorstellte wie das Sterben und der diesen spiegelbildlich in umgekehrter Richtung wiederholt. Denn anders hätte sich nicht zeigen lassen, dass und wie Bewegung in die Totenruhe kommt. Die Faszination durch einen bis zur Brutalität gesteigerten Realismus hat verhindert, den Spuren des Lebens nachzugehen, welches sich sparsam, aber wirkungsvoll hinter den so spektakulären Eingriffen des Todes zeigt.

ANDACHTSBILD?

Eine künstlerische Aufgabe wie diese hätte einige Möglichkeiten geboten, die Bildthematik um populäre Motive zu erweitern, etwa durch den Bezug auf das 1354 von Innozenz VI. eingeführte Fest der hl. Lanze und der Nägel, auf die Verehrung des Herzens Jesu (vgl. Art. Wunden Christi, in: LCI, Bd. IV, Sp. 540f.) oder des Schleiers Mariens, den die Muttergottes – wie die Legende erzählt – ihrem Sohn als Lententuch gab, um seine Blöße am Kreuz zu bedecken, wo der Stoff mit Blut befleckt wurde (z. B. *Dialogus beatae Mariae et Anselmi de passione Christi* [12. Jh.], Migne P.L., Bd. 159, Sp. 282; ebd. [14. Jh.], Bd. 94, Sp. 566). Solche Assoziationen der Paraphernalia der Passion sind natürlich möglich, aber Holbein fördert sie in keiner Weise. Auch kann nicht angenommen werden, dass das Bild des Leichnams vorrangig der Verehrung der fünf Wunden diene, wie es bei gotischen Kreuzfixen, bei Schmerzensmann- und auch Beueinungsdarstellungen der Fall war, sind sie hier anders als bei solchen nur unvollständig zu sehen. Selbst wenn dies noch ein Anliegen war, hatte es doch hinter künstlerischen Ansprüchen höchst ungewöhnlicher Art zurückzustehen.

Vielleicht das Erstaunlichste in dem Gemälde ist in dieser Hinsicht das Verhältnis von Bildthematik und Bildmitteln. Obwohl Begriffe wie Geheimnis, Wunder, Tragödie, Drama und Transzendenz allenthalben sachlich, deskriptiv und vor allem assoziativ gerechtfertigt scheinen, finden sie keine entsprechende visuelle Codierung, die mit malerischen Mitteln wie einer beunruhigenden, dramatischen Helldunkelregie, koloristischer Verfremdung und zumal sakralem Licht einer jener Zeit nicht fremden Stimmungsmalerei zur Verfügung gestanden hätte. Holbein scheint dies alles absichtlich zu meiden. Sein künstlerischer Pragmatismus hält dem Christus ebenso jede Form optischer Verklärung vom Leib – und dies bei einem Thema, das doch unmittelbar in mystische Geheimnisse führt. Wo wäre die Übernatürlichkeit eines zum Leben erweckenden Lichtes und seiner paradoxen Macht besser, sinnvoller und sinnlicher einzusetzen gewesen als in der österlichen Überwindung der Finsternis des Grabes! So sehr dem

Bildthema Pathos inhärent ist, so abstinenter verhalten sich die Bildmittel dazu. Stimulantien der *Compassio* mögen bedacht werden, bleiben aber ohne Resonanz, zumal es hier weder trauernde Engel noch andere Assistenzfiguren gibt. Das Gemüt des Betrachters wird nicht eingeladen. Daher erfüllt sich auch schwerlich die für Erwin Panofsky so wichtige Forderung, „dem betrachtenden Einzelbewußtsein die Möglichkeit zu einer *kontemplativen* Versenkung in den betrachteten Inhalt zu geben, d. h. das Subjekt mit dem Objekt seelisch gleichsam verschmelzen zu lassen“ (Imago Pietatis. Ein Beitrag zur Typengeschichte des „Schmerzensmanns“ und der „Maria Mediatrix“, in: *Festschrift für Max J. Friedländer zum 60. Geburtstag*, Leipzig 1927, 264). Zwar ist alles getan, um das Schreckliche dieses Todes zu verdeutlichen, aber nichts, um sich mit dem Opfer zu identifizieren und zwischen Faszination und Abscheu einen Weg zur Gottesliebe zu finden.

Bereitschaft und Motivation zur Andacht lassen sich kaum aus der Anschauung des Gemäldes beziehen, sondern nur aus einer eigenen, verinnerlichenden Imaginationsgabe. Schwerlich kommt dem Betrachter der im Spätmittelalter gebräuchliche Begriff „Minnezeichen“ für die fünf Wunden in den Sinn (Robert Suckale, *Arma Christi*. Überlegungen zur Zeichenhaftigkeit mittelalterlicher Andachtsbilder, in: *Städels Jahrbuch* N. F. 6, Bd. 144, 1977, 177–208, hier: 189). Die kühle, nüchterne, stillebenhafte Sachlichkeit, mit der Holbein das Thema präsentiert, lässt nichts erkennen, was den weiteren Verlauf des Geschehens im Grab und die besondere Erscheinungshaftigkeit der Auferstehung ankündigen würde, die Holbeins Zeitgenossen Grünewald oder Altdorfer so reichlich umzusetzen wussten. Die instrumentale Handhabung der Bildmittel entspricht dem gleichsam naturwissenschaftlichen, analytischen Blick auf den Leichnam Christi. Das erinnert an öffentliche und damals bereits allenthalben praktizierte Leichensektionen (vgl. Kurt W. Becker, Anmerkungen zur Geschichte der Anatomischen Sektion, in: *KunstOrt Anatomie – Künstler auf Visite*. Ausst.kat. Homburg/Saar, Saarbrücken 2002, 7–14; v. a. Abb. S. 7). Treffend spricht Tristan

Weddigen von der „skalpellartigen Präzision der Linie“, mit der die Sterblichkeit dieser Gestalt nachvollzogen wird (2005, 379). Unversehens gerät Holbeins *Christus* in die Ambivalenz zwischen eucharistischer Symbolik und Seziertisch. Die Bildmittel – und zumal das Bildlicht – entwickeln keinerlei ästhetischen Eigenwert, sondern konzentrieren das Sehen auf das Gegenständliche. Gewiss dient das Licht auch in seiner fokussierenden Erscheinungsweise einer tiefen Reflexionsbereitschaft, aber wohl kaum einer Andachts-haltung, der es möglich wäre, sich über diese Versachlichung hinwegzusetzen und überkommene Traditionen ungestört weiter zu praktizieren.

Holbeins *Christus im Grab* als Objekt und Anleitung zur Andacht anzunehmen, dürfte nur Betrachtern mit entsprechenden Voraussetzungen, kaum aber Menschen mit herkömmlicher Frömmigkeitshaltung gelungen sein, allzu sperrig sind die Modalitäten des Zugangs zu der Gestalt, die keinerlei Stimmungswerte vermittelt und sich jeder Einfühlung verweigert. Es ist eine Exklusivität, die weit entfernt von populärem, gar volkstümlichem Gebrauch zeichenhafter Andachtsbilder an eine Intellektualisierung der Gattung denken lässt. Damit ist freilich die Vereinbarkeit von Intellektualität und Andacht als neuzeitliche Problematik eröffnet, die im gesteigerten Kunstwert des Bildmediums eher verschärft als aufgelöst wird. Kaum denkbar ist, dass das Bild seinen Platz in den Sichtverhältnissen eines dämmrigen Kirchenraumes oder überhaupt vor einer breiteren Öffentlichkeit gefunden hätte. Das intellektualisierte Andachtsbild ist exklusiver Privatheit im Vorfeld der Reformationsfolgen vorbehalten.

HYPOTHETISCHES ZUR PROVENIENZ

Entgegen der schon fast als gesichertes Faktum geltenden Vermutung, Bonifacius Amerbach sei Auftraggeber und erster Besitzer des *Christus im Grab* gewesen, ist die Provenienz des Gemäldes keineswegs geklärt. Möglicherweise hat er das Bild bei Holbein bestellt oder war zusammen mit Johannes Froben und anderen Basler Humanisten

einer der Auftraggeber. Aber war das Gemälde auch für Bonifacius Amerbach selbst bestimmt? Als idealer Adressat des Bildes wäre viel eher Erasmus von Rotterdam zu erwägen, und das aus mehreren Gründen. Der Humanist, Verleger und Buchdrucker Johannes Froben († 1527) stellte dem Gelehrten 1521 in Basel ein eigens gekauftes Haus zur Verfügung, wo dieser sich unter optimalen Arbeitsbedingungen einrichtete (Hans Reinhardt, Erasmus und Holbein, in: *Basler Zeitschrift für Geschichte und Altertumskunde* 81, 1981, 41–70, hier: 42). Die Vorstellung, dass Holbein sich etwa im Auftrag der Basler Freunde des Erasmus mit dem *Christus im Grab* zu empfehlen suchte, würde hierzu passen. Der gefeierte Humanist hat sich, wie er selbst mehrfach bekennt, gerne beschenken lassen und war stolz auf sein „Museum“ voller Ehrengaben hochgestellter und bürgerlicher Verehrer (vgl. Hess 1790, 281; vgl. auch *Das Leben des Erasmus von Rotterdam; zugleich Beiträge zur Geschichte vieler seiner berühmten Zeitgenossen etc.* Aus dem Frz. des Herrn von Burigny mit Berichtigungen und Zusätzen von D. Heinrich Philipp Conrad Henke, Bd. I, Halle/Helmstädt 1782, 414f.; vgl. auch ebd., Bd. II, 437).

Eine Nachricht über das Bild taucht erstmals 1585/87 in einem Inventar des Amerbach-Kabinetts auf. Abgesehen davon, dass Bonifacius Amerbach († 1562) an der Transsubstantiationslehre festhielt und engster Freund des Erasmus war, spricht nicht viel für ihn als Eigentümer des Gemäldes. Als persönlicher Erbe und Stiftungsverwalter des 1536 gestorbenen Erasmus wäre Amerbach aber mit dessen Nachlass auch in den Besitz des *Christus im Grab* gekommen (vgl. das Testament, in dem außer Kleidern nur Geldlegat und Wertgegenstände aufgeführt sind, von Möbeln, Hausrat oder Gemälden ist dort nicht die Rede; publiziert in: Burigny/Henke [Hg.], 1782, Bd. II, 427–430; Hess 1790, Bd. II, 492ff.; vgl. auch Erik Petersen, *Propria manu. Om Erasmus of Rotterdams testamente og efterladte papirer*, in: *Fund og Forskning i det Kongelige Biblioteks Samlinger* 49, 2010, 5–56). Anders als sein Sohn Basilius war Bonifacius aber noch kein systematischer Sammler und Sammlungsverwalter, was erklären würde,

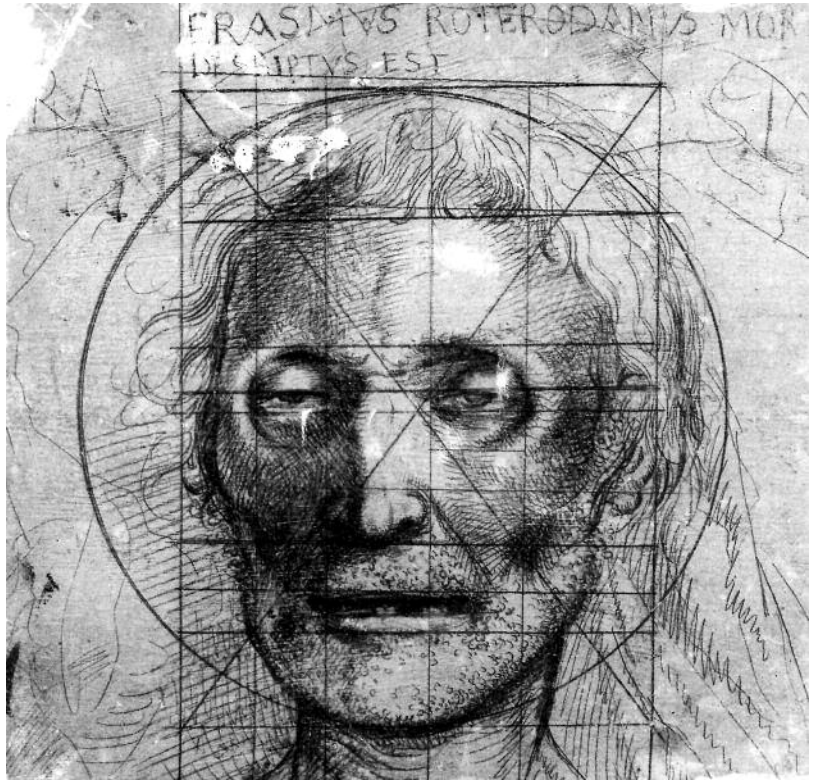
warum dieses Werk Holbeins erst von Basilius dokumentiert wurde (vgl. Elisabeth Landolt-Wegener [Hg.], *Das Amerbach-Kabinett. Beiträge zu Basilius Amerbach*, Basel 1991).

Eine Kunst ohne Kunstgriffe, die den holbeinschen *Christus* so unerbittlich klar und ohne ästhetische Rhetorik, ohne malerische „Verpackung“ vor Augen stellt, findet Entsprechungen im religiösen Purismus des Erasmus, in seiner Ablehnung der Mönchsorden, scholastischer Theologie, antikisierender Christusbildungen und in der Forderung, *ad fontes* der Zeugnisse des Glaubens zu gehen. Die zentrale Bedeutung, die das Sakrament des Abendmahls für ihn hatte, ist hinreichend belegt (vgl. Dorothea Wendebourg, *Essen zum Gedächtnis. Der Gedächtnisbefehl in den Abendmahls-theologien der Reformation*, Tübingen 2009, 23–39). Und wenn mit der „Vorzugsbehandlung“ der Seitenwunde in Holbeins *Christus* die Taufe und die Kirche selbst an ihrem „Ursprungsort“ und damit die ihr gehaltene Treue des Auftraggebers oder Adressaten thematisiert werden, so trifft das sowohl auf Erasmus als auch auf seinen Freund Bonifacius Amerbach bis zu dessen späterem Übertritt zum neuen Glauben zu. Bedeutsamer ist in diesem Zusammenhang jedoch die Feststellung des Gelehrten, dass alle Getauften zur Vollkommenheit und Heiligkeit berufen sind (Willi Hentze, *Kirche und kirchliche Einheit bei Desiderius Erasmus von Rotterdam*, Paderborn 1974, 98). Besonders die oben aufgezeigten Bezüge zu den Paulusbriefen sind es aber, die an Erasmus als Besitzer des Gemäldes denken lassen. Dass gerade diese Texte dem Theologen am Herzen lagen, wusste man in Basel sehr genau.

Erasmus hatte ein ambivalentes, primär platonisch geprägtes Verhältnis zur Kunst. Seine keineswegs originelle Einstellung zur Malerei schwankte zwischen Ignoranz, Ablehnung und pragmatischer Wertschätzung. Doch gibt es auch Äußerungen, die seine unvoreingenommene Freude an guter Malerei oder „redenden Gemälden“ im Haus seines Freundes Johannes Bozheim in Konstanz bekunden (Hess 1790, 535). Wichtig scheint ihm dabei die Koppelung an Verbalität gewesen zu sein; grundsätzlich beurteilt er Malerei

dem Wort gegenüber als unterlegen (vgl. Panofsky 1969; Reinhardt 1981; vgl. auch Jürgen Müller, Von der Odyssee eines christlichen Gelehrten. Eine neue Interpretation von Hans Holbeins Erasmusbildnis in Longford Castle, in: *Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* 49/50, 1997, 179–211, hier: 188–192). Aber er kennt auch Ausnahmen: In einem offenkundigen Rückgriff auf die oben zitierte Aussage Quintilians über die Kraft der Bilder notiert Erasmus: „Und da die Künste der Skulptur und der Malerei einst zu den Freien Künsten gezählt wurden, kann diese schweigende Dichtung bisweilen stärkere Wirkung auf die menschlichen Gefühle haben als ein Mensch, selbst ein sehr beredter, jemals durch Worte bewirken könnte“ (De amabili Ecclesiae concordia, in: *Opere* V, col. 501, B–D, zit. nach Panofsky 1969, 211f.). In seinem *Parabolarum, sive similitum liber* (Hagenau 1520) rühmt er im Einklang mit Plinius d. Ä. den Maler Timanthes, denn dieser antike Künstler habe – vorbildlich für die beste Art der Rede – in seinen Werken mehr zu verstehen gegeben, als gemalt war: „Vt laudatur in hoc Timanthes, quod in omnibus eius operibus plus semper intellegitur, quam pingitur. Ita optimum orationis genus, in quo plurima cogitationi relinquuntur [sic!], pauca narrantur, & pius inest sensuum quam verbum“ (fol. XLI). Treffen solche Vorzüge nicht ebenso auch auf Holbein und den kahlen Verismus seines *Christus im Grab* zu, und könnte die Anregung zu einer derartigen künstlerischen „Strategie“ nicht von Erasmus stammen? Das „Mehr“, welches Holbein zu verstehen gibt, ist ja gerade die in Worten formulierbare *commemoratio*, die Erasmus so wichtig war und die etwas anderes bedeutet als Andacht. Ein Gedächtnisbild, das Gebete und Texte der Schrift in Erinnerung ruft, dort lebendig erhält und den Intellekt fordert, dürfte seinen Beifall gefunden haben. Anhand eines weiteren Beispiels aus der Kunstgeschichte der Antike zieht Erasmus einen Vergleich mit den Anforderungen christlichen Verhaltens: So wie Apelles keinen Tag habe vergehen lassen, ohne eine Linie zu ziehen, so leide auch der Christ an dem Tag, an dem er nicht in Frömmigkeit sich gebessert habe: „Vt Apelles pictor queri solitus est,

Abb. 5 Hans Baldung gen. Grien (zugeschr.), Totenbildnis des Erasmus von Rotterdam (UV-Aufnahme), 1536. Silberstiftzeichnung auf gelb grundiertem Papier, 14 x 14,2 cm. Basel, Kunstmuseum, Kupferstichkabinett (Christian Müller, Das Bildnis des toten Erasmus von Rotterdam. Eine Zeichnung von Hans Baldung Grien, in: Unsere Kunstdenkmäler 41, 1990, S. 204, Abb. 1)



perisse diem in quo non duxisset lineam. Ita Christianus dolebit, si quo die non euasit seipso melior in pietate“ (ebd., fol. XLII).

Im *Lob der Torheit* gibt Erasmus ein aufschlussreiches Beispiel für Frömmigkeit nach seinem Verständnis, welches Tod und Auferstehung in einem gänzlich diesseitigen Licht als Gleichnis erscheinen lässt: „Dargestellt wird [in der Eucharistie] aber der Tod Christi, den die Menschen durch Bändigung, Tilgung und gleichsam durch das Begräbnis ihrer körperlichen Leidenschaften verwirklichen müssen, damit sie zu neuem Leben auferstehen und mit ihm und unter sich eins werden. Auf solches sinnt und richtet sich der Fromme ein. Das Volk glaubt aber, dass das Opfer nichts anderes sei als der Kirchenbesuch, und zwar ein möglichst häufiger Kirchenbesuch, das Anhören beliebigen Wortgeklings und das Zuschauen bei dergleichen Zeremonien“ (Erasmus von Rotterdam, *Das Lob der Torheit*. Aus dem Lateinischen übers. u. hg. v. Anton J. Gail, Stuttgart 2012 [1964], 124). Während das Ritual, dem das Volk anhängt, nichts ist als mühevolle Leere, bedeutet die Selbstabtötung des Frommen inhaltsschwere Arbeit im geistigen Nachvollzug der Passion Christi.

Gerade zur Entstehungszeit des holbeinischen Gemäldes wird die Aktualität einer frühen Publikation des Erasmus (Antwerpen 1503) erkennbar, denn in Basel kamen 1520 eine deutsche Übersetzung und 1521 eine überarbeitete Neuausgabe seines *Enchiridion militis Christiani*, des *Handbuchs des christlichen Streiters*, heraus. In der fünften Regel (Kapitel XIII) betont Erasmus in immer neuen Anläufen die Notwendigkeit und den Vorrang des inneren Gottesdienstes. Bereits hier findet sich auch ein Satz, der als die auf eine denkbar knappste Formel gebrachte Programmatik von Holbeins Gemälde verstanden werden kann: „Bist du innerlich mit Christus begraben und sinnst darauf, mit ihm in einem neuen Leben zu wandeln, so erkenne ich dich als einen Christen an“ (ebd., übertragen und eingeleitet von Hubert Schiel, Münsterschwarzach 2015, 99). Holbeins aus dem Todesschlaf erwachender Gottessohn kann in der

genauen und sorgfältigen Anschauung hierfür Anleitung, Vorbild und Jenseitshoffnung in einem bieten. Allein der Erinnerungswert, der einem Bild zukommt, ist der Vorzug der Malerei. Das zumindest ist über die schwierigen Ansichten des Erasmus zur Portraitkunst bekannt. Ähnliches dürfte er auch am geistlichen Memorialbild geschätzt haben. Der spezifische Kunstwert guter Malerei scheint ihm durchaus vertraut gewesen zu sein, wie seine Empfehlungsschreiben für Holbein belegen – eine rhetorische Lanze hat er dafür jedoch nie gebrochen.

TERMINUS

Ein letztes Portrait des Erasmus stammt nicht von der Hand Holbeins: eine Silberstiftzeichnung, die Baldung Grien zugeschrieben wird (Basel, Kunstmuseum, Kupferstichkabinett; *Abb. 5*) und vermutlich der Vorbereitung eines heute verschollenen Totenbildnisses diente (Christian Müller, *A drawing of Erasmus on his deathbed attributed to Hans Baldung Grien*, in: *Burlington Magazine* 132, 1990, 187–194; ders., *Das Bildnis des toten Erasmus von Rotterdam*. Eine Zeichnung von Hans Baldung Grien, in: *Unsere Kunstdenkmäler* 41, 1990, 202–217). Unverkennbar sind bestimmte Analogien zu Holbeins *Christus im Grab*. Dies ist in der Tat das Bild eines soeben Verstorbenen, ruft aber in keiner Weise die Erinnerung daran auf, wie nahe sich Sterben und Wiedererwachen sein können. Zwar sind die Augen nur halb geschlossen, aber tief in ihre Höhlen gesunken; das sind keine Augen, die je wieder sehen werden. Zwar ist der Mund leicht geöffnet, doch nur, weil das ausgezehnte Fleisch sich über die Schädelknochen zurückzieht; das ist kein Mund, der je wieder sprechen will. Wie anders sind da solche Totenbildnisse konzipiert, die dem Sterben eine milde Perspektive angedeihen lassen. Das zeigt ein Vergleich mit jenem Luthers, des scharfen Gegners des Erasmus, wie er scheinbar behaglich schlafend, die feisten Wangen glattrasiert, in seinem Bett liegt (Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister; vgl. Alfred Dieck, *Cranachs Gemälde des toten Luther in Hannover und das Problem der Luther-Totenbilder*, in: *Niederdeutsche Beiträge zur Kunst-*

geschichte II, 1962, 191–218), und anders als Erasmus keine Spur eines Todeskampfes zeigt, vielmehr so gefestigt und entschlossen erscheint, als träume er von einer neuen Streitschrift.

Das Totenbildnis des Erasmus bekräftigt auf beklemmende Weise den Wahrheitsgehalt jener beiden bekannten und einander ergänzenden Wahlsprüche, die sich der Humanist illusionslos zu eigen gemacht hatte. Zum einen das lapidare: „Concedo nulli“ – „Ich weiche keinem“ – und die Sentenz: „Mors ultima linea rerum“ (Horaz, *Ep. I, 16, 79*) – „Der Tod ist der Schlussstrich der Dinge“ (vgl. Edgar Wind, *Aenigma Termini. The emblem of Erasmus*, in: *Journal of the Warburg Institute* I, 1937/38, 66–69). Das „Concedo nulli“ verband Erasmus entsprechend antiker Überlieferung mit dem Grenzgott Terminus. Da er sich wegen dieser Devise genötigt sah, dem Vorwurf persönlicher Eitelkeit entgegenzutreten, schrieb er die Rolle des Grenzgottes dem Tod und ihm den beanstandeten Wahlspruch zu. Man könne sich, so seine Rechtfertigung, den Terminus und Inhaber dieses Diktums als einen Totenschädel denken (in einem Brief an Alfonso Valdès, den Sekretär Karls V.; vgl. Lisa Jardine, *Erasmus, Man of Letters. The construction of charisma in print*, Princeton/Oxford 1993, 82). Das geradezu herausfordernde Selbstbewusstsein des „Ich weiche keinem“ wusste Erasmus damit geschickt an eine Instanz weiterzureichen, die keinen Widerspruch zulässt. Doch er dachte die Dinge in vorgerücktem Alter wohl auch tatsächlich von der Unnachgiebigkeit des Todes her. So unverkennbar Holbeins *Christus im Grab* letztlich der Auferstehung entgegen sieht, so wirkmächtig ist in dem Bild doch zugleich jene harte Finalität des Todes zu sehen, die in den Wahlsprüchen des Theologen artikuliert wird. Der sinnvolle Umgang mit diesem Konflikt und die transzendente Überwindung der ihm inhärenten Aporie scheint der Kern jener intellektuellen Leistung zu sein, die dem Betrachter – zumal und sofern dieser Erasmus selbst gewesen sein sollte – abverlangt wurde und seinem scharfen Verstand einen starken Glauben abforderte.

Auf dem Christus Salvator geweihten Epitaph des Erasmus im Basler Münster, das seine Freunde Bonifacius Amerbach, Hieronymus Froben und Nikolaus Bischoff haben setzen lassen, vermerkten sie, dass dies nicht zum Andenken an seine ohnehin unvergänglichen geistigen Arbeiten geschah, sondern für seinen sterblichen Leib. Was zunächst nur wie eine fromme humile Floskel klingen mag, gewinnt vor dem Hintergrund des getöte-

ten und von Gott zu neuem Leben erweckten Christus einen unmittelbaren Bezug sowohl zu dem Totenbild des Erasmus als auch zu Holbeins Gemälde des die Auferstehung erleidenden Christus.

PROF. DR. ANDREAS PRATER
Gabelsbergerstr. 48e, 80333 München,
andreas.richard.prater@outlook.de

Das Gesicht hat viele Gesichter

Hans Belting
Faces. Eine Geschichte des Gesichts. München, Verlag C. H. Beck 2013. 343 S., 58 Farb-, 76 s/w Abb. ISBN 978-3-406-64430-6. € 29,95

Hannah Baader
Das Selbst im Anderen. Sprachen der Freundschaft und die Kunst des Portraits 1370–1520. Paderborn, Wilhelm Fink Verlag 2015. 341 S., 26 Farb-, 85 s/w Abb. ISBN 978-3-7705-3965-9. € 39,90

Das Gesicht als Ort humaner Identitätskonstruktion ist seit der Antike ein in Literatur und Kunst oft behandeltes Phänomen. Über den engeren Kreis der Kunst- und Kulturgeschichte hinaus berührt die Auseinandersetzung mit dem Gesicht nicht erst seit dem Einsetzen der Technikgeschichte im 19. Jahrhundert ein weites Feld wissenschaftlicher Disziplinen: die Philosophie, die Kriminalistik, die experimentelle Psychologie, die Medizingeschichte, die Biometrik und zuletzt vor allem die Neurowissenschaften. Gemeinsam ist allen diesen Disziplinen die Frage nach den ihnen eigenen bildge-

benden Verfahren im Hinblick auf die Erforschung des Gesichts. Dieses selbst wird vermessen, dechiffriert, medial verfremdet sowie dekonstruiert und scheint sich insbesondere in der heutigen medialen Kultur in einem Auflösungsprozess zu befinden. Als „Reaktionsflächen von enormer Komplexität“ (Jeanette Kohl, Kopiert, infam, allegorisch. Gesichter der Renaissance zwischen Duplizierung und Deplatzierung, in: *Gesichter. Kulturgeschichtliche Szenen aus der Arbeit am Bildnis des Menschen*, hg. v. Sigrid Weigel, München 2013, 127–148, hier: 128) stehen Körper und Gesichter in den letzten Jahren verstärkt im Interesse geisteswissenschaftlicher Forschung.

Erinnert sei an das DFG-Netzwerk „Die Macht des Gesichts. Büste, Kopf und Körperbild in Mittelalter und Früher Neuzeit“ von 2006–2009, „Das Gesicht als Artefakt in Kunst und Wissenschaft“ des Zentrums für Literatur- und Kulturforschung, Berlin von 2011 bis 2013, und die 2012 erschienene Habilitationsschrift von Daniela Bohde *Kunstgeschichte als physiognomische Wissenschaft*. Einen Überblick über aktuelle kunsthistorische Positionen zur Geschichte der bildnerischen Gattung Porträt bietet der Beitrag von Silvia Schmitt-Maaß (in: *Kunstchronik* 70/5, 2017, 232–240; vgl. auch Eva Wattolik, Gesicht oder Portrait, das ist hier die Frage, in: *Kunstchronik* 67/9/10, 2014, 494–500).

Auf diesem bereits gut bestellten Feld erschienen mit den beiden hier zu besprechenden Publi-