

Skulptur völlig isoliert bleiben. Sie zeigen große Figuren vor leerem Hintergrund in ruhigen, klaren Umrissen mit deutlich ablesbaren Gesten. Die von der V. ausgesprochene Vermutung, daß hier ottonische Vorbilder nachwirken, ist nicht abwegig. Allerdings würde ich weniger an das Basler Antependium denken, überhaupt nicht an Werke in Metall, als an jene ottonische Produktion, die man mit Norditalien, speziell mit Mailand in Verbindung bringt. Diese großartigen Schöpfungen, die den Kapitellen des Unbertus an Rang nicht nachstehen, zeugen von dem hohen Anspruch, der mit dem Bau des neuen Chores über dem Schrein des heiligen Benedikt verbunden war.

Eine Besprechung kann nicht auf alle Fragen eingehen, welche dieses dicht gearbeitete Buch aufwirft. Am eindruckvollsten bleibt die Konsequenz, mit der die V. für ihre von Focillon und Grodecki angeregte, aber mit großer Eigenständigkeit weitergeführte Vorstellung von der Formgeschichte der Skulptur im 11. Jahrhundert eingetreten ist. In einer Zeit, in der eindeutige Meinungen mehr und mehr außer Mode kommen, ist der Rezensent nicht sehr stolz, angesichts von soviel Beharrlichkeit und Courage auf die *via larga* des Kompromisses verwiesen zu haben.

Willibald Sauerländer

Zur Orientierung des interessierten Lesers füge ich eine Liste der bisher erschienenen Rezensionen von Vergnolles Buch an:

M. Durliat, *Bulletin Monumental* 145, 1987, S. 156–158; A. Mussat, *Universalia* 1987, S. 513f.; A. Peroni, *Studi Medievali* 3. Serie, 27/II, 1986, S. 741–747; L. Pressouyre, *Revue de l'Art* 74, 1986 (4. trim.), S. 74; G. Zarnecki, *The Burlington Magazine* 128, 1986, S. 509f.

NIKOLAUS HIMMELMANN, *Ideale Nacktheit*. Abhandlungen der Rheinisch-Westfälischen Akademie der Wissenschaften, Band 73. Opladen, Westdeutscher Verlag 1985. 137 Seiten, 64 Tafeln.

Nikolaus Himmelmann hat als Archäologe ein für Kunsthistoriker besonders wichtiges Buch geschrieben. Dies ist ihm deshalb gelungen, weil er eine einfache Frage gestellt hat, die wir Kunsthistoriker bisher zu stellen nicht gewagt hatten. Denn die „ideale Nacktheit“, die „gegen die Realität“ bei mythischen wie bei historischen Personen, selbst bei Zeitgenossen, auftritt, und zwar vom Mittelalter bis zur Gegenwart, ist eben nicht durch die Antike vorgegeben, wie man seit jeher unterstellt hat. Vielmehr muß schon im Mittelalter der Glaube aufgekommen sein, daß Nacktheit zum antiken Gott, zum großen Menschen überhaupt gehöre. Auch allegorische Personen zeigt man deshalb nackt, weil man auf diese Weise ihr zeitlos-ewiges Vorhandensein besonders augenfällig darzustellen meinte. Wir lernen nun von Himmelmann, daß die antike Kunst gerade nicht die Muster überliefert, auf die der Künstler sich schon seit dem Mittelalter zu berufen schien. Vielmehr sind die drei Göttinnen zum Beispiel, die sich beim Paris-Urteil vor dem Trojanerprinzen zeigen, auf Werken der Antike eben nicht entkleidet, und auch die Allegorien sind keineswegs, wie man wohl dank der „nackten“ Wahrheit folgerte, jeweils entblößt zu sehen.

Nicht einmal Texte der Antike gibt es, die Nacktheit für bestimmte Szenen fordern. Nach Himmelmanns Erklärung (S. 23–24) ist Plinius' Hinweis (*Nat. hist.* 34, 5) auf

die nackten Statuen mit einer Lanze in der Hand nur auf den eingeschränkten Kreis tatsächlich nackt erscheinender Epheben zu beziehen, wobei der Ausdruck „achilleisch“ womöglich bloß den Doryphoros Polyklets bezeichnete. Ein von Cesare Ripa eingeführter Alexander von Aphrodisias soll von den Bildern der antiken Götter und der Könige behauptet haben, sie seien nackt, um ihre Macht für jedermann zu offenbaren. Tatsächlich ist jedoch auch trotz der Unterstützung durch bekannte Philologen ein solcher Text nicht nachweisbar (S. 120). Bemerkenswert erscheint an diesem Fazit, daß offenbar schon 1821 der bisher nicht gebührend anerkannte Hirt zum selben Schlusse kam (S. 23).

Didaktisch sehr geschickt beginnt das Buch von Himmelmann am Ende der Entwicklung, so daß der Klassizismus Winckelmanns zuerst besprochen wird (wobei kursorisch auch das 19. und 20. Jahrhundert einbezogen werden). Erst dann geht es zurück zu Michelangelo, für den ein eigenes Kapitel reserviert ist. Und schließlich folgt der Hauptteil, der sich ausgehend von der Renaissance zum Mittelalter rückwärts wendet. Ein kurzes Schlußkapitel führt die Texte auf, die von Decembrio im 15. Jahrhundert über Vasari bis zu Ripa zu dem Thema Nacktheit überliefert sind. Man merkt dem Buch nicht an, daß ein Archäologe es geschrieben hat, denn mit bewundernswerter Übersicht ist alles ausgebreitet, was von Kunsthistorikern zum Thema schon gesagt ist.

Hier sei zunächst das Michelangelo-Kapitel vorgestellt, weil Himmelmann darin besonders kühn argumentiert. So meint er von den nackten Männern auf dem Tondo Doni und in der Sixtina, sie seien „die ersten Schöpfungen der neuzeitlichen Kunst, die nicht mehr im herkömmlichen Sinne benennbar sind“ (S. 38). Nun scheint mir für die Decke der Sixtina noch nicht ausgemacht, ob die Ignudi wirklich Engel sind (wie Kuhn und Wind behaupten). Doch mag das hier auf sich beruhen. Beim Tondo Doni geht es um die nackten Männer, die im Hintergrund in Streit und Freundschaft dargestellt sind und die für Himmelmann im Sinnlichen wie Geistigen den Eros Platons zu verkörpern haben. Sie könnten aber auch, wenn man die Deutung Eislers anders fortführt, auf die Läufer in der Rennbahn deuten, die im Agon den Siegespreis erringen wollen (1. Kor. 9, 24—25; ähnlich 2. Tim. 4, 7—8). Sie müßten dann die Männer sein, die sich mit Joseph um Maria stritten und die den Sieg dem alten Mann zu überlassen hatten. Die Hauptfiguren auf dem Bilde zeigten dann, wie die erniedrigt (*humilis*) auf dem Boden sitzende Maria im beschloßenen Garten (*hortus conclusus*) von ihrem irdischen Gemahl (Joseph) den himmlischen Bräutigam (*sponsus*) Christus empfangen dürfte. Die mittelalterliche Deutung, die im Hohenlied den Sponsus und die Sponsa als Christus und Maria sieht, erscheint in diesem Fall besonders naheliegend, weil Michelangelo das Bild zur Hochzeit des Angelo Doni und der Maddalena Strozzi malte. Den Hochzeitsleuten sollte so der Wettstreit in der Liebe beispielhaft vor Augen führen, wozu die Eheschließung sie im Glauben führen könnte.

Wenn diese Deutung zutrifft und die nackten Männer als die Konkurrenten Josephs anzusehen wären, könnte man für Michelangelo erschließen, daß er die Nacktheit der Figuren nicht „heroisch“ oder gar „natürlich“ (S. 38) einsetzt, sondern sie durchaus dem Thema unterordnet. Dies gilt auch für den „David“, weil für ihn ein „Herkules“ direktes Vorbild war. Denn eine Bronzestatue (in London, Victoria and Albert Museum), die man um 1490 ansetzt, nimmt seine ganze Haltung schon vorweg und zeigt

natürlich auch die Nacktheit (Ausstellungskatalog: *Natur und Antike in der Renaissance*, Liebighaus, Frankfurt/M. 1985/86, Nr. 90, Farbtaf. S. 310). Für Michelangelo beweist der Hinweis, daß er den „David“ so wie einen Herkules erscheinen lassen wollte, wofür schon Tolnay treffende Belege beigebracht hat. So stellt sich Michelangelo ganz offenbar in eine Tradition, die gerade Himmelmann für Donatello aufgezeigt hat. Denn dieser bildet seinen „David“ nackt, jedoch mit Panzerung am Bein, um so den Text aus 1. Sam. 17, 38—42 zu veranschaulichen, wonach sich David der zu großen Kleidungsstücke Sauls entledigte (S. 100—102). Die Nacktheit wird in beiden Fällen nicht erfunden, sondern ist vom Thema her gefordert.

Besonders aufschlußreich ist Himmelmanns Kapitel über Renaissance und Mittelalter. Hier wird mit sehr viel Material bewiesen, wie groß das Vorurteil gewesen ist, daß Nacktheit bei der Darstellung von Göttern wie bei Personifikationen von der Antike vorgegeben sei. Sehr eindringlich interpretiert der Autor den Skulpturenzyklus der Porta della Mandorla am Florentiner Dom (Türgewände 1391—97, Archivolte 1404—09). Er macht wahrscheinlich, daß die nackten Frauen, die in Halbfigur erscheinen, die Freien Künste wiedergeben sollen, wobei die Nacktheit sich als Übernahme aus Bildern nackter Musen gut erklären läßt. Die anderen Figuren kann Himmelmann so deuten, daß sie antike Götter zeigen, die hier Planeten zu vertreten haben. Besonders wichtig ist jedoch, daß die formale Nähe zur Antike nicht auf tatsächlicher Beeinflussung beruht. Vielmehr wird hier „Antike“ einfach vorgetäuscht durch Nacktheit, weil es dem Künstler um die Wiedergabe „echter“ Götter ging. Nur nebenbei kann noch die christliche Allegorie für die Erklärung der Gestalten als ausschlaggebend angesehen werden. Dies ist für Himmelmann der Ausgangspunkt, um zu beweisen, daß bei der Porta della Mandorla nun weder die dem Mittelalter unterstellte Praxis noch die der Renaissance in Geltung seien. Denn nach Panofskys „principle of disjunction“ müßten die heidnischen Figuren ja die Tracht der Zeitgenossen tragen (dieses wäre mittelalterlich) oder in ihrer Nacktheit bzw. ihrer Haltung direkt von der Antike inspiriert sein (dieses wäre renaissancegemäß). Da nun der Florentiner Meister nackte Götter zeigt, sie aber nicht nach der Antike schafft, kann Himmelmann zu Recht Panofskys Schema revisionsbedürftig nennen.

Das Fazit lautet also für den Autor, daß es sich bei der Wiedergabe von nackten Figuren um „eine mittelalterliche Tradition“ handelt, „die von der Renaissance in eine antike umgedeutet wurde, ohne in der Antike wirklich verankert zu sein“ (S. 106). Man könnte nun die Frage stellen, ob Nacktheit von Figuren in der Kunst des Mittelalters wirklich stets von der Antike inspiriert sein soll. So sind die nackten Seligen, die Memling auf dem Danziger Altar gemalt hat, während sie von Engeln auf der Treppe zu der Paradiestür mit Kleidern ausgestattet werden, rein christlich zu erklären. Denn es heißt bei Paulus (2. Kor. 5, 2—3), daß wir uns auf Erden danach sehnen, „mit der himmlischen Behausung bekleidet zu werden“, weil wir sonst nackt gefunden würden. Und die im 9. Jahrhundert als kleine nackte Menschen dargestellten Seelen (im Stuttgarter Psalter, fol. 30v und 70v; im Utrechtsalter fol. 4r; in der Trierer Apokalypse fol. 20v) verkörpern ja den Toten als den kleinen Täufling, weil dieser noch am ehesten den Status des „renatus“ (Joh. 3, 3 und 5) vor Augen führen kann (vgl. *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* 35, 1973, S. 21—26). Doch dies sind Marginalien, die keineswegs den Grundkonsens mit Himmelmanns bedeutender Entdeckung schmälern.

Donat de Chapeaurouge