

Fred van der Kooij Zwei venezianische Fundstücke

Während meines Forberg-Aufenthalts entdeckte ich beim Flanieren durch Venedig bei zwei sehr unterschiedlichen Kunstwerken Aspekten, die bis jetzt unbemerkt geblieben sind und die ich deshalb umgehend in das Buch, das ich dort über Claudio Monteverdi schrieb, hineinarbeitete. Hier, wieder heraus operiert, die beide Fundstücke.

1. Tintoretto

In der *Scuola di San Rocco* hat sich Tintoretto über dem neutestamentarischen Josef einen Witz geleistet. Bekanntlich führte letzterer eine Josef-Ehe, jene zölibatäre Zurückhaltung, auf die zumal die Katholische Kirche grossen Wert legt. Als unser Maler nun daran ging, Stationen aus dem Leben der 'Heiligen Familie' in mehrerer Bilder festzuhalten, gab es damit ein kleines Problem, das sprachlich nicht so direkt ins Auge springt, gemalt aber umso drastischer: Wie glaubwürdig ist die sexuelle Enthaltensamkeit eines jung verheirateten Mannes? Wie glaubwürdig, wenn etwa auf der Reise nach Ägypten neben der jungen Frau ein fescher Kerl zu sehen ist? Die Lösung, die Tintoretto wählte, war die damals genehme: Er machte aus Josef einen kahlen, gebeugten, am Stock dahergehenden alten Mann, der nicht danach aussieht, in Bett noch aktiv zu sein. Aber einen Hang zum Buffonesken hatte dieser Maler schon immer und so dachte er sich dazu eine kleine Pointe aus, die die ganze Affirmation für den genauen Betrachter gnadenlos unterlief. Auf dem ersten Bild, wo sein Josef auftaucht, auf der Verkündigung, zeigt ihn Tintoretto als ungewöhnlich jungen Mann, einen Knaben im Grunde und dem Aussehen nach wesentlich jünger als Maria. (Siehe Abb. 1-4)



Darin steckt bereits ein Witz, heirateten die Männer in Venedig doch wesentlich später als die Frauen, sodass der Altersunterschied bereits hier Kopf steht. Neun Monate später, als die Weisen aus dem Osten vorbeischaun, begegnen sie – auf dem zweiten Gemälde – bereits einem Mitvierziger, woraus wenige Tage später, beim Termin mit den anbetenden Hirten – Gemälde *numero tre* – dann ein bärtiger Greis geworden ist, worauf es nur noch einen winzigen Schritt braucht zu jenem alten Mann auf dem Weg nach Ägypten. Seinen Schalk hat Tintoretto dadurch versteckt, dass er die Gemälde nicht unmittelbar nebeneinander gehängt hat. So aber blieb die Pointe gute vierhundert Jahren unentdeckt.

Es versteht sich, dass Maria von diesen Altersrückungen vollständig verschont bleibt, sie erscheint bis zum Schluss als jugendlich strahlende Braut. Mit anderen Worten, nur dem Augenschein nach hat Tintoretto dem kirchlichen Dogma Genüge getan, es aber in Wirklichkeit bissig unterwandert, indem er seinem Josef mehrere Identitätsbrüche verpasst hat.¹



2. Die Nero-Statue in der Villa Soranzo-Capello

Eigentlich nur durch einen Zufall erfuhr ich, dass es in Venedig in einem seiner vielen, hinter hohen Mauern versteckten Gärten eine Nero-Statue gäbe. Als ich dann herausfand, um welchen Palazzo es sich dabei handelte, wurde mir der Zugang zunächst glatt verweigert, dann aber unter Aufsicht ein äusserst kurz bemessener Aufenthalt gestattet. In den Mauern, die den Vorgarten abschliessen sind zwölf Nischen eingelassen, in denen lebensgrosse Statuen von römischen Caesaren platziert sind. Welche von diesen nun Nero porträtiert wäre ohne die gerade noch entzifferbare Inschrift auf dem Sockel unmöglich bestimmbar gewesen, denn seine Physiognomie weicht radikal von der damals üblichen ab. Es gilt zu bedenken, dass Neros angeblich grimmiges Aussehen eine reine Erfindung Tizians war, die wohl zurückgeht auf eine pseudoantike Büste, die in Wahrheit nichts anderes als eine Fälschung aus dem 16. Jahrhundert ist. Auf dieser Basis kreierte der Maler um 1537 seinen verbissenen Schurken als Teil einer Porträtserie für den Mantuaner Hof. Die Serie ist verschollen und man vermutet, dass die zwölf Gemälde in Madrid verbrannt sind, aber eine grosse Zahl Kopien zeigt, wie berühmt sie damals waren. Wie sehr das Tiziansche Vorbild auch das Gesicht Neros in der frühen Neuzeit prägte, zeigt etwa eine Radierung nach einem Entwurf von Peter Paul Rubens, die ziemlich genau hundert Jahre später, um 1638 entstand (siehe Abb. 5).



¹ Mit hoher Wahrscheinlichkeit wurde Tintoretto bei derartigen Spässe beeinflusst von seinem Jugendfreund, der Schauspieler und Komödiendichter Andrea Calmo (1510-1571). Kein Wunder spricht der Kunsthistoriker Guillaume Cassegrain deshalb von "des effets théâtraux calculés par Tintoret" (ders., *Tintoret*, Paris 2010, S. 62), obwohl auch er Josephs Alterungsprozess-im-Sauseschritt nicht bemerkt hat.

Ganz anders das Gesicht, das mir da in jenem venezianischen Garten begegnete (siehe Abb. 6a-b).



Im ansonsten weich und ausdruckslos modellierten Antlitz war nur der *musculus corrugator*, der zwischen den Augenbrauen liegt aktiviert, was Nero – so mein spontaner Eindruck – den Ausdruck eines leicht erschrockenen Erstaunens verleiht. Obwohl in Porträts ansonsten von äusserster Seltenheit, hat das Anschwellen gerade dieses Muskels eine kulturell wahrlich hehre Vergangenheit, die auf jenen Tag zurückgeht, als am 14. Januar 1506 ein Winzer im Boden seiner Anpflanzung, die direkt über einer antiken Ruine lag (von der man damals – wie ironisch in unserem Zusammenhang! – noch nicht wusste, dass sie jene von Neros *Domus Area* war) die Laokoon-Gruppe entdeckte. Zurecht nannte Michelangelo diese ein *portento dell'arte*, ein ungeheures Kunstwerk. Am meisten erstaunte damals die ebenso naturalistisch abgebildete, wie rigoros intensivierte Leidenschaft, die die ganze Skulptur durchzieht und die ihr Zentrum in eben jener Aktivierung des *musculus corrugator* findet und zwar bei allen drei der dargestellten Figuren. Um so erstaunlicher ist es, wie bereits kleinste mimische Abweichungen zu eindeutigen Differenzen in der Charakterisierung des Leids führen; der sterbende Vaters verzweifelt sichtbar anders als seine zwei Söhne, deren Stirnmuskel angesichts des Todes unterschiedliche Gefühle hervorhebt. (Abb. 7ab)



Zu einer Zeit, wo die Autorität des griechische Arztes Galen weiterhin unbestritten war, der in seinem *De Moto Muscularum* vor rund 1300 Jahre behauptet hatte, dass gerade mal drei Muskelchen aktiv wären bei der gesamten mimischen Äusserung unserer Gefühle, wirkte das wie ein buchstäblich in Stein gemeisselter Augenöffner. Oscar Wildes wunderbare Bemerkung, der Londoner Nebel gebe es erst seit die Dichter und Maler darauf aufmerksam gemacht hätten², gilt in nicht geringerem Mass für die Schärfung der Beobachtung, die der Fund der Laokoon-Gruppe in der frühen Neuzeit auslöste. Die drei Figuren leiden heftig, aber jeder auf seine Art. So hebt sich der ältere Sohn bei genauer Betrachtung klar von Vater und Bruder ab, indem er als einziger in eine zusätzliche Beobachtungsposition versetzt worden ist: "Mit erschreckter Gestik und leidverzerter Miene – so charakterisiert Christian Kunze dessen Haltung – blickt [der ältere Sohn] vom Rand aus auf das eigentliche Kerngeschehen zurück. Es handelt sich somit offenbar um eine Art Betrachter im Bild, der auf das Gesehene reagiert."³ Und auch Anja Wolkenhauer sieht ihn ähnlich "hin und her gerissen zwischen dem Leiden des Vaters und der gespannten Aufmerksamkeit eines Beobachters."⁴ Da auch die Nero-Figur im Garten der venezianischen Villa Soranzo-Capello den erschreckten Blick auf etwas gelenkt hält, ist seine Gemütsverfassung jener des ältesten Sohn am deutlichsten verwandt, wenn auch merklich temperiert, da Neros Mund dabei nicht zum Schrei verzerrt ist. – Aber Achtung, unterläuft mir da nicht ein Anachronismus, indem eine aktuelle Sichtweise auf die frühe Neuzeit zurück projiziert wird? Sieht man doch immer nur das, was man weiss. Zum Glück gibt es zwei 'Fremdenführer', zwei Bücher jener Zeit, die die Muskeln in ihrer Funktion als Expressionselastik wohl zum ersten Mal in der Geschichte erforschten. Da ist zum einen das Buch des venezianischen Juristen Giovanni Bonifacio, *l'arte de' cenni*, das 1616 erschien und auf mehr als 500 Seiten jede einzelne muskuläre Regung des Körpers behandelt, soweit sie ausdruckskräftig ist. Enttäuschend daran ist nur, dass der Autor, wie damals üblich, sich wie ein Schriftgelehrter abmüht, nicht die Muskeln selber zu beobachten, sondern er zitiert alle Dichter seit der Antike, die irgendwelche Regungen des Körpers besungen haben. Da vernimmt man zum Kapitel über die Ausdruckskraft der Augenbrauen *in extenso* was Dante, Boccaccio, Ariost und Vergil sich darüber in fraglos herrlichen Versen zusammengereimt haben. Aber immerhin wird unser aktuelles Objekt der Begierde, die Stirn in nicht weniger als sechzehn Subkapitelchen zitatenreich besungen⁵, denn "die menschliche Stirn verkündigt das Theater der gesamten Person"⁶. Und tatsächlich finden wir unter "*Ciglio turbato*" (erregte Augenbrauen), dass dies ein "Zeichen des seelischen Aufgewühltseins, des Bedrücktseins und des Schmerzes" darstellt⁷ und das entspricht

² At present, people see fogs, not because there are fogs, but because poets and painters have taught them the mysterious loveliness of such effects. There may have been fogs for centuries in London. I dare say there were. But no one saw them, and so we do not know anything about them. They did not exist till art had invented them. (Oscar Wilde, "The Decay of Lying" in *The Collected Works of Oscar Wilde*, Ware 1997, S. 793.)

³ Christian Kunze, Zwischen Pathos und Distanz – Die Laokoongruppe im Vatikan und ihr künstlerisches Umfeld (S. 32-53) in: Dorothee Gall/Anja Wolkenhauer (Hg.), *Laokoon in Literatur und Kunst*, Berlin 2009, S. 44.

⁴ Anja Wolkenhauer, Vergil, Sadoleto und die 'Neuerfindung' des Laokoon in der Dichtung der Renaissance (160-181) in: Kunze, wie Anm. 4, S.170)

⁵ Della fronte: Fregarsi la fronte; Fronte coperta; Fronte scoperta; Sigillar la fronte; Fronte serena; Fronte nubilosa; Tenerr la fronte bassa; Fronte eleuata; Fronte increspata; Tenirsi con la mano la fronte; Spiegar la fronte; Percuotersi la fronte (S. 91-96) Cilia alzate (98); Ciglio turbato (102); Stupita & attonita (41); Guardar con stupore (134) in: Giovanni Bonifacio, *L'arte de' cenni*, Venezia 1616.

⁶ "la fronte humana chiamata il Theatro di tutto l'huome" (Bonifacio, wie Anm. 6, S. 91)

⁷ "Esegno di turbamenlo di anime, di tranaglio, e di dolore." (Bonifacio, wie Anm. 6, S. 102.)

aufs Haar unserer heutigen Interpretation (Abb. 8).⁸ (Übrigens: Zorn drückt diese besondere Muskelkontraktion nur bei einer einzigen Spezies aus, beim Schimpansen. Abb. 9)



Wenige Jahre später wird ein Engländer eine zwar weniger poetische, dafür weitaus empirisch abgesicherte Studie vorlegen, obwohl der Titel eher hemmungsloses Herbeifantasieren befürchten lässt, die *Pathomyotomia* von John Bulwer, erschienen im Jahr 1649. Obwohl das Buch damals und gleich für Jahrhunderte vollkommen unbeachtet blieb⁹, gelingt Bulwer dort eine imposante wissenschaftliche Leistung. Er war weniger mit dem muskulären Ausdruck als angebliches Konglo-

merat festgeschriebener Zeichen beschäftigt als mit "der Observierung von dynamischen Prozessen im Gesicht, die sich von den dauerhaften, strukturellen Gegebenheiten eines Gesichts absetzen"¹⁰. Denn – so Bulwer im O-Ton – "[d]ie Seele eines Menschen, die ausschliesslich durch eine Aktion erkennbar wird und sonst vollkommen im Dunkeln bliebe, würde völlig den Vorteil des Sich selbst-Erklärenden verlieren, wenn es nicht über die schier unzählbaren *Bewegungen* der Affekte und Leidenschaften verfügte, die nach aussen hin durch die Aktivitäten der Muskeln erscheinen."¹¹ Und obwohl er sich am Ende doch dafür entscheidet, dass sämtliche mimische Aktivität dem Willen des Subjekts unterliegt, widmet er immerhin zwölf Seiten seines Buches dem Thema der instinktiven Bewegung.¹²

In einem sind sich Bulwer und Bonifacio überraschend einig: "die Gestik ist im Vergleich zum

⁸ Ein Buch wie *Dell'arte de' cenni* ist, wie viele wissenschaftliche Werke dieser Übergangszeit, zugleich fortschrittlich (ja mitunter revolutionär) und rückständig (wenn nicht gar borniert). Es geht systematisch an seinen Gegenstand heran, katalogisiert reale Beobachtungen auf eine materialistische, ideologiefreie Ebene. Zugleich aber zerstört es diese Arbeit ein Stückweit wieder, indem sich der Forscher den Autoritäten der Vergangenheit wie religiösen Offenbarungspropheten an die Brust wirft. Die Unvoreingenommenheit der genau und voraussetzungslose Beobachtung trifft brutal auf die Geste blinder Unterwerfung. Aber das ist zugleich wieder die halbe Wahrheit, spiegelt sich doch in der Unterwerfung selber wieder ein fortschrittliche Aspekt: Die hier herrschende Sammelwut, womit Aussagen von Dichter über die Jahrhunderte gesammelt werden, nimmt bei allem darin mitschwingenden Schwachsinn zugleich die Kunst als eine Instanz der Erkenntnis ernst. Und sofort schlagen obsolet werdende scholastische Praktiken in etwas durchaus Neuartiges um.

⁹ "The accuracy of some of his observations (in light of modern research) suggests that *Pathomyotomia* might have had a much greater impact on the science of physiognomy if it had not been dismissed by 18th- and 19th-century writers for some of its outdated theoretical foundations." (Thomas R. Geen & Louis G. Tassinary, *The mechanization of emotional expression in John Bulwer's Pathomyotomia* (1649) in: *The American Journal of Psychology*, Vol. 115, No. 2 (Summer, 2002), S. 275-299, hier S. 275)

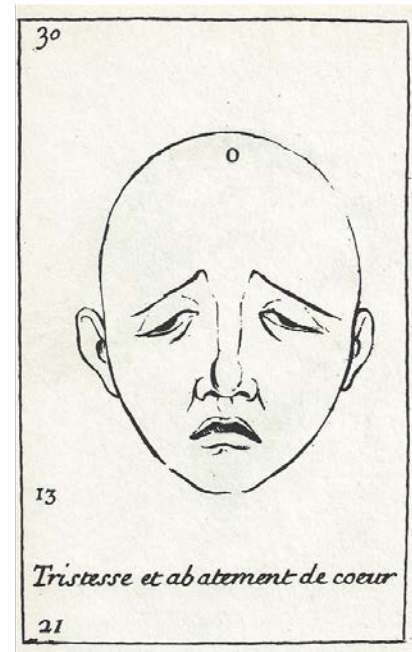
¹⁰ *Pathomyotomia* was concerned almost exclusively with the study of dynamic facial actions, as opposed to permanent structural aspects of the face. (Geen & Tassinary, wie Anm. 9, S. 277)

¹¹ "[Man's] Soul, which is onely known by Action, being otherwise very obscure, would utterly lose the benefit of explaining itself, by the innumerable almost *motions* of the Affections and passions which outwardly appear by the operations of the *Muscles*." (John Bulwer, *Pathomyotomia*, London 1649, S. 2-3)

¹² "Bulwer devoted more than 12 pages of *Pathomyotomia* to the subject of instinctual motion." (Geen & Tassinary, wie Anm. 9, S. 282)

Sprechen die überlegene und natürlichere Sprache."¹³ Und Bowler radikalisiert die an sich für die Zeit erstaunliche Aussage sogar noch, indem er sagt, dass ohne die mimische Aktivität der Muskeln der Mensch "um die Gnade des Sprechens gebracht würde und sein Geist dazu verdammt wäre, in ewigem Schweigen zu verharren, kann sich seine Seele doch nur in der Aktion offenbaren, denn ein Gesicht, auf eine einzige Position festgelegt und verdammt, würde einem Schrank ähneln, dem der Schlüssel abhanden kam.¹⁴ Aus diesem Grund gibt, Bowler zu Folge, witzigerweise keine einzige Stirn Auskunft über die allfälligen Glücksgefühle seines Besitzers, weil „sie für gewöhnlich dabei weich und unbewegt bleibt“¹⁵. Dafür heisst es aber im Abschnitt ‚Glieder III, Stirn und Augenbrauen‘, dass der Muskel, der die Augenbrauen hebt, sowohl als "ernsthaft und bedrohlich" wie als voller "Verwunderung und Staunen" zu charakterisieren sei.¹⁶

Bowlers Schrift blieb wie gesagt unbeachtet, sodass spätere Generationen wieder bei Null anfangen mussten, aber sie kamen dabei, zumindest was jenen ominösen Muskel zwischen unseren Augenbrauen angeht zu identischen Schlussfolgerungen. In seinem berühmten Vortrag von 1688, der als *Conférence sur l'expression générale et particulière* in die Kunstgeschichte eingehen wird, hat der französische Hofmaler Charles Le Brun bei seiner Systematisierung der Positionen des mimischen Ausdrucks auch den *Musculus corrugator* nicht vergessen und bezeichnet sein charakteristisches Zusammenziehen als Ausdruck der "Tristesse et abatement de coeur" (Abb. 10). Mit der Erfindung der Photographie bekam die Forschung eine dem Zeichenstift an Zuverlässigkeit und Nüchternheit überlegenes Instrument, was der Mediziner Guillaume-Benjamin-Armand Duchenne de Boulogne mit pragmatischer Konsequenz ausnützte, indem er einem älteren Mann, dem wegen einer Krankheit jedes Gefühl in seiner Kopfhaut abhanden gekommen war, mit Hilfe von Schwachstrom die einzelnen Muskeln in dessen Gesicht aktivierte. Sie sehen ihn hier in Aktion, just in jenem Moment, wo ihm jener Muskel in Aktion gesetzt wird, der uns hier beschäftigt. (Abb. 11). Im dreibändigen Buch, worin Duchenne seine Ergebnisse 1862 publizierte, nennt er den *Musculus corrugator* den "*Muscle de la douleur*", den Muskel des Schmerzes und präzisiert dies wie folgt: "Der Ausdruck malt den physischen Schmerz und die Zuckungen der



¹³ "[G]esture [is] to be a superior and more natural language than speech." (Jeffrey L. Wollock, John Bowler and his Italian sources (S. 417-431) in: Mirko Tavoni (Hg.) *Italia ed Europa nella linguistica rinascimento: Confronti e relazioni*, Bd II: *L'Italia e l'Europa non romana*, S. 422)

¹⁴ "[T]he qualities and attainments that characterize human identity depend on the muscles; without them man "would be left destitute of the grace of elocution, and his mind would be enforced to dwell in perpetual silence. [] may his Soul is only known by Action." [...] A face condemned to one fixed posture "would be like a Cabinet lockt up, whose key was lost". (Stephen Greenblatt, 'Toward a Universal Language [sic] of Motion: Reflections on a seventeenth-Century Muscle Man' in: Susan Leigh Foster (Hg.), *Choreographing History*, Bloomington 1955, S. 27-30, hier zit. nach S. 27-28)

¹⁵ "[H]e noted that the forehead usually remains smooth and unmoved during expressions of happiness." (Geen & Tassinari, wie Anm. 9, S. 291)

¹⁶ "Member III, forehead and eyebrows" (Geen & Tassinari, wie Anm. 9, S. 288): "the Severe and Threatning Muscles" [Bowler, S. 148] that cause the brows to contract, "the Muscles of Wonder or Admiration" that lift the eyebrows. (Greenblatt, wie Anm. 509, S.29)

Agonie."¹⁷ Auf Duchennes Arbeit wiederum stützte sich zehn Jahre später Charles Darwin in *The Expression of the Emotions in Man and Animals*. Im zwölften Kapitel, das den Ausdrucksbereich "Überraschung – Staunen – Angst – Schrecken" gewidmet ist, wird Duchennes Foto analysiert: "die Augenbrauen teilweise gehoben und zugleich stark zusammengezogen", was Darwin als ein Ausdruck von "Schrecken und unerträglichem Leiden" taxiert.¹⁸



Dennoch ist es wohl noch zu früh, um bezüglich unserer Nero-Skulptur in die Schlussrunde einer umfassenden Klärung einzubiegen. Denn die Kette zwischen dem Laokoon-Fund und dem, was er in der Kunstwelt auslöste und dieser künstlerisch eher bescheidenen, wenn auch im Ausdruck höchst überraschenden Plastik scheint mir noch nicht ganz geschlossen. Es fehlt noch ein

entscheidendes Glied und dieses heisst 'Medusa' und ist eine Marmorbüste, die Gianlorenzo Bernini wohl gegen Ende der dreissiger Jahre des 17. Jahrhunderts aus einem höchst privaten Anlass schuf, den ich kurz protokollieren möchte (Abb. 11).



Eines Tages verguckte sich der grosse Bildhauer in die Frau eines seiner Assistenten, machte sie umgehend zum Modell und bald darauf – die Gesetze der Kausalität haben oft etwas Unabwendbares – zur Geliebten. Aus der ersten der beiden Massnahmen ging die Verewigung dieser Geliebten als 'die Barmherzigkeit' am Grabmal Papst Urbans VIII hervor, der zweite Schritt aber hat uns gleich zwei Meisterwerke beschert, ein atemberaubend realistisches Porträt dieser Costanza Piccolomini¹⁹, das wahrscheinlich um 1637/38 entstand und wenig später eine Medusa, womit sich Bernini nach Meinung

¹⁷ „[L]’expression [...] peint la douleur physique et les convulsion de l’agonie.“ (Guillaume-Benjamin-Armand Duchenne, *Mécanisme de la physionomie humaine*, Paris 1862, Bd. 3, S.110)

¹⁸ "[T]he eyebrows partially raised, and at the same time strongly contracted" gleich "Horror and Agony" (Charles Darwin, *The Expression of the Emotions in Man and Animals* (1872), Hammersmith 1999, S. 306, Fig. 32)

¹⁹ In der Literatur meist irrtümlich Costanza Bonarelli genannt. Siehe zur Korrektur Sarah McPhee, *Bernini’s Beloved: A Portrait of Costanza Piccolomini*, New Haven, 2012

der Fachleute an ihr gerächt haben soll, nachdem sie ihn verliess.²⁰ Letztere Annahme hat aber einen kleinen Haken, er befindet sich genau zwischen den beiden Augenbrauen der jungen Frau, die hier, weil sie Andere mit ihrem Blick versteinerte, selber in Stein erstarrt erscheint. Die Kontraktion ihres *musculus corrugator supercilii*, die der Volkmund 'Stirnrunzler' nennt und ein kleines Muskelband auf der Innenseite der beiden Augenbrauen bildet, hat aber die Wucht einer



Geschwulst, weshalb einige Kenner meinen, das Werk könne nicht von einem sonst so delikat meisselnden Meister wie Bernini sein. Womit sie sich gründlich irren dürften, denn die Schwellung ähnelt jener bei Laokoon und somit ist auch der damit einhergehende Ausdruck mit jener der klassischen Skulptur aufs engste verwandt und zeigt eine Mischung aus Erstaunen und Erschrecken. Damit rückt die Medusa mit einem Mal ganz nah an die Nero-Statue heran, denn kein anderes mir bekanntes Kunstwerk zeigt derart prononciert, ja physiologisch übertrieben die Kontraktion eines einzigen Ausdruck erzeugenden Muskels. In beiden Fällen handelt es sich um Symbolfiguren grausamsten Verhaltens und bei beiden scheint eben dieser Gesichtsausdruck jener moralische Verdammung glatt zu widersprechen. Am leichtesten lässt sich

die kognitive Dissonanz bei der Medusa-Skulptur lösen, indem sie sich als Indiz für eine künstlerische Absicht entpuppt. In ihrem Blick spiegelt sich offensichtlich das erstaunte Erschrecken über das, was sie anrichtet (Abb. 12). Die Tat an sich wird keineswegs geleugnet, aber die Unschuld der Frau restituiert, war es doch, wie man bei Ovid nachlesen kann, nicht ihre eigene Böswilligkeit, sondern eine ihr von einer göttlichen Macht auferlegten Strafe, die "der Gorgo Haar sich wandeln [liess] in scheußliche Hydern".²¹ Mir scheint, eine solche Deutung würde nicht nur wegen der Grossartigkeit des Einfalls die Autorschaft Berninis herbeizwingen, sondern zugleich eine Lösung des Rätsels der Nero-Statue enthalten. Denn sobald wir Nero in Bezug auf sein 'Verbrechen'²² eine ähnliche Unschuld unterstellen, wie sie sich im Falle der berninischen Medusa manifestiert, dürfte sich auch bei ihm die zunächst unverständliche optische Dissonanz in eine sinnstiftende Aussage verwandeln. Und dafür gibt es, obwohl ich in Bezug auf die Entstehungsgeschichte dieser Skulpturengruppe im Soranzos Palastgarten nicht den geringsten schriftlichen Beleg oder irgendwelche sonstige Hinweise gefunden habe, weder bezüglich des Entstehungsjahres noch des Bildhauers. Dennoch gibt es ein Dokument, das indirekt Auskunft über

²⁰ Siehe Charles Avery, *Bernini* (Übersetzung Annemarie Seling), London 1977/München 2007, S. 90-92.

²¹ Gorgoneum crinem turpes mutavit in hydros. (Ovid, Metamorphosen IV, 801)

²² Dies auch unabhängig davon, dass sie fast alle, nach heutiger Erkenntnistand ihm böswillig von seinen Gegnern angedichtet wurden.

die ästhetische Intention dieses Nero-Porträts zu geben scheint und das ebenfalls innerhalb der sonst pechschwarzen Nero-Tradition eine grosse Ausnahme darstellt wie die Statue des römischen Kaisers im Garten. Die Quelle, auf die ich abziele, erschien 1627 in einem venezianischen Verlag, als ein Franzose namens Henri de Boulay unter seinem italianisierten Namen Henrico de Bullay *Tre discorsi* publizierte, dessen letzterer von einem fiktiven Gerichtsakt berichtet, den Nero beim Eintritt in die Unterwelt zu bestehen hatte: *Il Nerone. Dialogo*. Dort tritt Nero gemeinsam mit Seneca an, um in die Unterwelt zugelassen zu werden, denn als Nichtchristen haben 'Heiden', egal, ob sie Verbrechen begingen oder einen makellosen Lebenslauf vorweisen können, nur die Wahl in aller Ewigkeit unterschiedlich stark geröstet zu werden; die Gutmenschen unter ihnen mussten einfach ein bisschen weniger brennen. Im Falle Neros aber schien damals nur das wackerste Feuer stark genug. Und da im *Dialogo* Richter Monus für die Backtemperatur zuständig ist, spricht Nero ihn denn auch leicht entsetzt an: "Was ist, Monus? Willst du mich etwa, ohne mich vorher angehört zu haben verdammen?"²³ Neros Strategie, die er daraufhin in seinem Plädoyer entwickelt, wirkt höchst modern, streitet er doch seine Untaten keineswegs ab, erklärt aber dafür seine Herkunft, das Milieu, das Elternhaus und vor allem diesen fatalen Lehrer namens Seneca für mitschuldig, dass es mit ihm so weit kommen konnte. Seine Anklage gegen Seneca gelingt ihm dabei derart überzeugend, dass Monus am Schluss, wenn auch mit spürbarer Ironie bemerkt, dass der Tyrann in Seneca immerhin ein ausgezeichnete Rhetoriklehrer gehabt haben muss: "Wirklich, Seneca, du hast keine Zeit verloren, die Rhetorik deinem Schüler hier zu unterrichten, er ist es wahrlich wert, sich gegen dich zu verteidigen und es ist wirklich so, wie er sagt, dass du einen Teil der Strafe erleiden musst, zu dem er verurteilt wird."²⁴ So hat sich die Waage im Verlauf von Neros Selbstverteidigung immer mehr zu Ungunsten des Philosophen bewegt: "Der Fokus von De Boulays Text liegt eindeutig auf dem Angriff auf Seneca und dieser geht weiter als sonst, indem dem Philosophen nicht nur Luxus und Verschwendung vorgeworfen wird, sondern ebenso sehr sexuelle Exzesse (mit Agrippina und vielen anderen) und Mordanschläge aus politischem Kalkül. Zudem hält De Boulay wenig von Senecas Bildung."²⁵ "Für De Boulay und seine venezianische Zeitgenossen war eine Verurteilung Senecas überfällig."²⁶

Kehren wir noch einmal zurück in die Zeit kurz nach dem Laokoon-Fund und schauen einigen davon inspirierten Künstlern über die Schulter.

Auf einem frühen Gemälde aus dem Jahr 1518, das Maria mit Kind und Heiligen darstellt, gab Jacopo Pontormo der Zentralgestalt, die den Ehemann Josef darstellt, einen schmerzlich flehenden

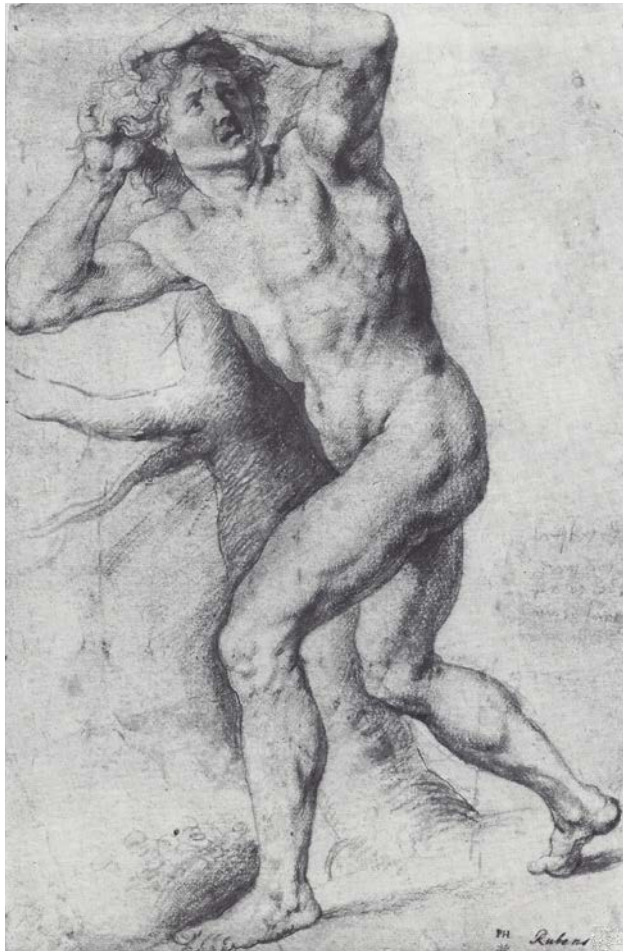
²³ "E che Minos? mi condannarai senza ascoltarmi prima?" (Henrico de Bullay (=Henri de Boulay), *Tre discorsi*, Venezia 1627, S. 126.)

²⁴ "Veramente Seneca, tu non hai perso il tempo nell'insegnare la Rettorica a quest tuo Scolaro, egli sone vale molto vivamente (?) contro di te a sua difesa, e se à vero quello, che lui dice, tu meriti di patir parte della pena, a quale egli farà condannato." (de Bullay, wie Anm. 21, S.152)

²⁵ "[I]t is the attack on Seneca that provides the focus of De Boulay's text, which goes further than most in accusing the philosopher not just of luxury and wantonness, but also of sexual excess (with Agrippina, among many others), and of murder for political gain. De Boulay's Nero belittles Seneca's learning." (Tim Carter, *Monteverdi and his Contemporaries*, S. 183)

²⁶ "For De Boulay and his contemporary Venetians, the jury was clearly out on Seneca." (Carter, wie Anm. 8, S. 183) Sie waren damals nicht die einzige. So publizierte der Historiker François de La Mothe Le Vayer sein *Jugement sur les anciens et principaux historiens grecs et latins, dont il nous rest quelques ouvrages* (Paris 1646), worin er kein gutes Wort für Seneca übrig hat und gar Nero in seinem Tötungsbefehl zu unterstützen scheint, "en faisant mourir ce mauvais Precepteur." (S. 135)

Ausdruck, der am reinsten in einer Vorzeichnung zum Ausdruck kommt (Abb. 13)²⁷. Hier kann weder von körperlichem Schmerz noch von Agonie die Rede sein, vielmehr drückt der Mitleid erheischende Schmerz ein Lebensgefühl der Zeit aus, der sich auf den Ausdruck der biblischen Gestalt deshalb niederschlägt, weil sich der Künstler mit seiner Gefühlslage identifiziert. Es sei darauf hingewiesen, dass auch die mimische Aktivität in der Laokoongruppe eindeutig auf Empathie angelegt ist: "Laokoon und seine Söhne verkörpern also in ihrer Ikonographie, sowie auch in ihrer narrativen Bedeutung eher positive Rollen, mit denen sich der antike Betrachter identifizieren konnte."²⁸ Dies hatte zur Folge, dass nach christlicher Vorstellungen das Leiden der antiken Opfer eines Gottesurteils ideal für das Darstellen von Martyrern



sei und
e r s t
r e c h t
für das

Leidens des Heilands persönlich. Bereits 1564 empfiehlt ein venezianischer Geistlicher ganz im Sinne der Gegenreformation die Laokoon-Skulptur "ausdrücklich als Vorbild für Darstellungen des verspotteten und verwundeten Christus: "*l'angustia, il dolore et il tormento*" [die Angst, der Schmerz und die Qualen] der antiken Statue sollen fruchtbar gemacht werden "*per le piaghe, per i sputti, per i scher-ni e per il sanghne trasformato*" [für die Wunden, für den Speichel und für das gewandelte Blut] des Gekreuzigten."²⁹ Rubens hat dem Wunsch der Kirche in seiner Antwerpener Kreuzigung bis aufs Komma entsprochen. Und dennoch – auf einer Zeichnung, die um 1608 herum entstand, zeigt er Kain, wie er "vor der Strafe Gottes" flieht mit jener Schwellung auf der Stirn, die Heiligen und dem Heiland zugesprochen wurde (Abb. 14). Ohne Zweifel gehört auch der Brudermörder demnach zu jenen Missetätern, die – darin ähnelt er sowohl Berninis Medusa

²⁷ Die Ursache von Josefs Trauer darin zu suchen, dass er zu seinem himmlischen Nebenbuhler aufschaut, der immerhin seine Frau geschwängert hat, setzt bei Pontormo eine Ironie voraus, die in seinem sonstigen Werk vollkommen abwesend ist und besser zu einem immer mal wieder zu einer kleinen Blasphemie aufgelegten Rosso Fiorentino passen würde.

²⁸ Susanne Muth, Leid als mediales Phänomen: Der Laokoon im Kontext antiker Gewaltikonographie (54-66) in Gall & Wolkenhauer, wie Anm. 4, S. 60

²⁹ Irmela Marei Krüger-Fürhoff, *Der versehrte Körper: Revisionen des klassischen Schönheitsideal*, Göttingen 2001, S. 161

wie Nero im venezianischen Garten – in der Kunst (wenn auch nirgendwo sonst) das Mitleid des Betrachters in Anspruch nehmen dürfen. Dass hier keineswegs Christus vor den Schmerzen einer bevorstehenden Kreuzigung panisch flüchtet, klärt nur der Kontext.

In Venedig steht Nero heute im Garten ohne Unterarme da. Es lässt sich deshalb zunächst nicht feststellen, ob er ursprünglich nicht ein Instrumenten der Hand hatte, etwa eine Harfe, um den Brand von Rom zu besingen. Während sich in meinen Beispielen seit der Entdeckung der Laokoon-Gruppe die Ursache jener Muskelkontraktion jeweils eindeutig benannt werden kann, so bleibt sie hier im Garten in hohem Masse ungewiss und man gerät ungewollt ins Spekulieren. Was könnte beim ‚historischen‘ Nero eine derartige Reaktion ausgelöst haben? Bringt eine Rekonstruktion der Arme eine Klärung (Abb. 15)? Tatsächlich wäre es anatomisch möglich, dass Nero eine Harfe in der Hand hatte, wie es zum Vergleich David, dargestellt in einer etwa zeitgleiche Skulptur (Abb. 16). Wenn auch die Villa derart direkt am Wasser des Rio Marin liegt, dass an Löschwasser kein Mangel wäre, stellt sich heraus, dass Nero hier wohl harfenbestückt den Brand von Rom besingt, gemäss Suetons verleumderischen Zeilen: "Dieser Feuersbrunst schaute er vom Maecenasturm herab zu, und in der Freude über 'die Schönheit der Flammenglut', wie er sich ausdrückte, rezitierte er in seinem bekannten theatralischen Kostüm den ganzen Gesang von Iliions Eroberung."³⁰ Dabei fällt aber auf,



dass die Freude, die Sueton Nero andichtete, im venezianischen Garten einer deutlichen Verzweiflung gewichen ist. Hier wird absichtlich von einem klassischen, damals wie sakrosant behandelten Text abgewichen, in der Absicht, Nero zusammen mit Medusa und Kain in jene Reihe



von Menschen zu stellen, die sich zwar schuldig gemacht, mit denen aber Mitgefühl angebracht ist, weil sie ihr Verfehlen einsahen. Wir können somit jetzt bereits einen auffallenden Einklang zwischen der These von Henri de Boulay und der empathischen Darstellung Neros im Garten der Villa Soranzo feststellen.

Die sich in beiden Fällen manifestierenden mildernden Umstände bekommen eine weitere Färbung, wenn man bedenkt, dass in jenem Garten der cäsarische Sänger direkt an die Aussenmauer platziert wurde vor einem Palazzo, der eine der grössten privaten Musikbibliotheken seiner Zeit beherbergte! Darum soll unser Sherlock-Holmes-Spiel in Sachen Beweisführung der höllischen Gerichtsbarkeit des *Dialogo* in nichts nachstehen. Ich rufe deshalb den Eigentümer des Anwesens zur fraglichen Zeit, Herr Giovanni Soranzo als Zeuge auf. Denn das einzige, was wir mit Sicherheit wissen ist, dass das Dutzend der Caesaren

³⁰ "Hoc incendium e turre Maecenantina prospectans laetusque 'flammae', ut aiebat, 'pulchritudine' Halosin Ilii in illo suo scaenico habitu decantavit." (Sueton, *Nero*, 38,2)

dort erst aufgestellt wurde, nachdem er im Jahre 1612 diesen Stadtpalast mitsamt Garten erworben hatte (Abb. 17).

Nun, Giovanni Soranzo war nicht irgend jemand, weder für das Musikleben Venedigs, noch für das politische Wohlergehen der Stadt. Spross einer einflussreichen Familie, die schon einmal den Dogen gestellt hatte und bei zwei Gelegenheiten von Tintoretto porträtiert wurde, betätigte er sich nach alter Tradition der Soranzos als Botschafter und zwar gleich beim heikelsten, wenn auch angesehensten Posten, nämlich in Konstantinopel, der Hauptstadt des osmanischen Reichs. Dort amtier-



te er von 1642 bis 1650 und wurde dabei zwei Mal vom Sultan in den Kerker geworfen. Denn Sultan Murad hatte es auf die Kolonien Venedigs im Mittelmeer abgesehen und belagerte deshalb kurzerhand Kreta³¹, was Giovanni nicht unbedingt eine gute Idee fand und dies dem Sultan auch mitteilte, einem Herrscher, den er in seinen Berichten nach Hause klar als 'Despot' charakterisierte.³² Da muss ihm Nero allemal näher gestanden haben.

³¹ Wikipedia beschreibt den Vorgang etwas objektiver: Seit 1204 war Kreta eine venezianische Kolonie. Eine Aktion der Malteser veranlasste schließlich den Krieg um Kreta. Am 28. September 1644 griff die Malteserflotte mit sechs Galeeren bei Zypern einen türkischen Konvoi an, der von Alexandria auf dem Weg nach Konstantinopel war. Dabei fiel auch eine große Galeone mit einer Lieblingsfrau des Sultans Ibrahim an Bord in die Hände der Malteser. Diese brachten ihre Beute nach Kreta. Daraufhin begann das Osmanische Reich mit Kriegsvorbereitungen. Im Juni 1645 stach eine türkische Flotte mit 60.000 osmanischen Soldaten Am 25. Juni 1645 landete ein 60 000 Mann starkes osmanisches Heer westlich von Canea und nahm in der Nacht darauf und am Folgetag die der Stadt Kanea vorgelagerte Festungsinsel San Toderò ein. Ab dem 26. Juni 1645 wurde Canea von etwa 50 000 Türken unter der Führung von Jussuf belagert.

³² "Der Bailo [Botschafter] Giovanni Soranzo hatte während der ersten, ereignisreichen Kriegsjahre weiter in Istanbul wirken können, nachdem er aus seiner ersten Verhaftung entlassen war. Aber [a]ls Soranzo 1649 in grosser Audienz auf der Rückgabe Kretas bestand, warf man ihn mit seinem Gefolge in das Gefängnis der Sieben Türme. Immerhin wurde er im folgenden Jahre nach Hause geschickt." (Ekkehard Eickhoff & Rudolf Eickhof (Hg.), *Venedig, Wien und die Osmanen: Umbruch in Südosteuropa 1645-1700*, Stuttgart 2009, S. 116) und Eric Dursteler fügt dem folgende Details hinzu: "In 1649 the bailo Giovanni Soranzo and his dragomans were chained together at the neck and paraded through the streets of Constantinople to the notorious Seven Towers prison. (Eric R. Dursteler, *The Bailo in Constantinople: Crisis and Career in Venice's Early Modern Diplomatic Corps* [<http://www.academia.edu/209413/>] S.18, Für weitere Details über Soranzos oft dramatisches Wirken in Istanbul siehe: Daniel Goffman, *The Ottoman Empire and Early Modern Europe*, Cambridge 2004, etwa S. 95-96)

Nebenbei gesagt, das Wort 'Despot' hatte in der Sprache der venezianischen Botschafter seit kurzer Zeit den Begriff 'Tyran' abgelöst, wobei offensichtlich der Terminus 'Despot' als eine Steigerung empfunden wurde. Interessanterweise wird Nero in der Oper von seinen Gegnern nach wie vor mit den mittlerweile also leicht temperierte Bezeichnung 'Tyran' charakterisiert. Siehe zur Entstehung des Terminus *Despot*: Lucette Valensi, 'The Making of a Political Paradigm: The Ottoman State and Oriental Despotism (173-203) in: Anthony Grafton & Ann Blair, (Hsg.), *The Transmission of Culture in Early Modern Europe*, Philadelphia 1990: "[A] new word came to characterize the Grand Turk's government: *despotico*. The term made his first hesitant appearance in a text [...] dated between 1579 and 1582. It then disappeared for more than half a century and was revived by [der Venezianische Botschafter Giovanni] Capello in 1634. (S. 192)