

Zeitschrift: Librarium : Zeitschrift der Schweizerischen Bibliophilen-Gesellschaft = revue de la Société Suisse des Bibliophiles
Herausgeber: Schweizerische Bibliophilen-Gesellschaft
Band: 41 (1998)
Heft: 3

Artikel: Leibeigenschaften : zu einer Ausstellung in der Graphischen Sammlung der ETH Zürich
Autor: Korazija, Eva
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-388656>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 01.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

EVA KORAZIJA

LEIBEIGENSCHAFTEN

Zu einer Ausstellung in der Graphischen Sammlung der ETH Zürich

Der Stand der theoretischen Reflexion zum gegenwärtigen Leib-und-Magen-Thema Körper scheint eine kaum zu überbietende Distanz zur materiellen Wirklichkeit ihres Gegenstandes erreicht zu haben. Die Graphische Sammlung der ETH nahm diesen Umstand vor kurzem zum Anlaß, ihren Bestand zu befragen und zu sehen – und in einer Ausstellung zu zeigen –, wie er der aktuellen Diskussion des Körperlichen standhält. Ein Anliegen war also auch, einen abgehobenen Diskurs mit der Sinnlichkeit der «Leibeigenschaften» zu konfrontieren, wie sie uns in der Geschichte der Kunst begegnen. Beileibe nicht als Illustration dieses Diskurses, vielmehr gewissermaßen um ihm eine Fußnote hinzuzufügen, wurde der Körper im Bild in gut hundert Darstellungen aus fünf Jahrhunderten aus den Beständen der Sammlung oder: aus dem Corpus geholt. Das Corpus meint dabei sowohl den Inhalt wie auch das Behältnis selbst; also weist sogar das Möbel, worin die Sammlung gelagert ist, leibliche Eigenschaften auf – seinem lateinischen Namen nach. Der lateinischen Antike war Leibeigenschaft, definiert als persönliche Abhängigkeit, als Hörigkeit, eine notwendige gesellschaftliche Einrichtung. Uns soll dieser Begriff, im Plural gebraucht, jedoch über diesen einen Aspekt hinaus den Blick erweitern auf andere, allgemeinere Merkmale der menschlichen Figur, auf die Eigentümlichkeiten im künstlerischen Umgang damit oder auf den Publikumsgeschmack.

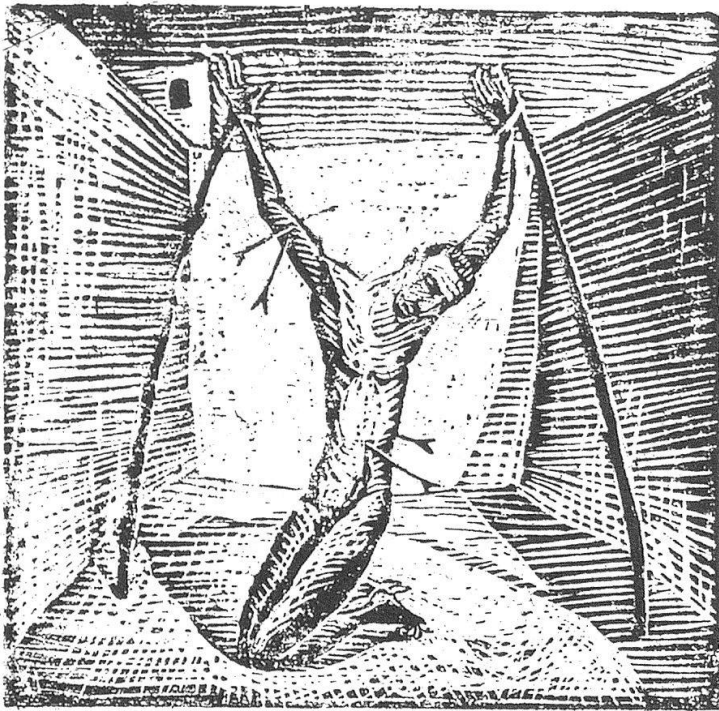
Der Inszenierung der menschlichen Figur seit der Erfindung des Bilddrucks zu Leibe rücken, konnte die Ausstellung nur in einigen von vielen möglichen Darlegungen, und dies in eigener Ordnung – oder Unordnung, gestiftet mit Hilfe einiger Begriffs-

paare. Eine der grundlegenden Leibeigenschaften ist dabei immer auch die Parallele von Leib und Seele. Daß gerade das von einem Pfeil durchbohrte Herz als Zeichen für «ein Herz und eine Seele» oder für die Liebe schlechthin gilt, darf man als Ausdruck für die Nähe zweier recht unterschiedlicher Formen von Aggression nehmen: Was wörtlich Annäherung bedeutet, ist im üblichen Sinn mehr als das, nämlich destruktiv. Auf einem Stich von Hendrik Goltzius läßt es Venus auf ihrem Wolkenbett lässig geschehen, daß der Amorknabe mit seinem Pfeil fast schon ihre Haut ritzt.

Der heilige Sebastian als junge schöne Erscheinung eines pfeilgespickten nackten Mannes entspricht dem ikonographischen Standard seit dem 15. Jahrhundert. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts haben ihn junge Zürcher Expressionisten als den «Schutzheligen der Jugend» (Eduard Gubler) entdeckt und als Nothelfer für die eigene innere Zerrissenheit angerufen. Ignaz Eppers erster Holzschnitt von 1913 ist *St. Sebastian* gewidmet. Der Gemarterte trägt selbstbildnishaft die Züge des Künstlers und ist nicht frei von einem gewissen exhibitionistischen Ausdruck von Wollust am Schmerz. Man könnte mit den Worten des zeitgenössischen Kritikers Hans Ganz sagen: «Sehnüchtig schmachtet er unter den Pfeilen des eigenen Eros.»

Schmerz und Lust sind Gegenspieler im Drama des menschlichen Daseins, aber eben: nicht nur dies. Ähnlich verhält es sich mit *Scham und Schau*. Nacktheit als natürlicher und als unschuldiger Zustand ist oft genug ohne sein Gegenteil kaum zu denken. Dann ist mit einer nackten Schulter nicht gleich die «kalte» gezeigt – jedenfalls nicht in der künstlerischen Repräsentation.

Umgekehrt ist nicht immer eine Einladung, was wie eine solche aussieht und das sollte nicht auf die leichte Schulter genommen werden, weil es zu Mißverständnissen führen kann. Der erotische Reiz einer alttestamentarischen Szene wie der zwischen Joseph und Potiphars begehrtlicher Gattin



Ignaz Epper: Sankt Sebastian. Holzschnitt. 1913.

wird indessen um so mehr betont, als sie mit einem Tugendbeispiel verbunden ist. Nicht anders verhält es sich mit Lukretias legendärem Opfermut. Der Selbstmord der Mißbrauchten ob der erlittenen Vergewaltigung durch Sextus Tarquinius ist seit dem 16. Jahrhundert durchaus in einer Weise dargestellt worden, die in ihrer Doppeldeutigkeit der Nachfrage zeitgenössischer Sammler nach «Wonnebildern» (Reinhold Hohl) entsprochen haben wird. Angeboten wird nämlich statt des *Corpus delicti* ein *Corpus delectandi*: statt des Leibes als Opfer eines Vergehens, ein Leib als Subjekt der Sinnenfreude.

Angeichts der Pose einer *Venus pudica* verkehrt sich, was sich als Schamgeste gibt, leicht zur ausdrücklichen Zurschaustellung. Tizians Gemälde von 1538 in den Uffizien zu Florenz hat Mark Twain zu einem ironischen Paragone herausgefordert zwischen der bildenden Kunst und der Literatur: «Man tritt ein», lesen wir in seinem Reisebericht von 1891 *A tramp abroad* (Bummel durch Europa), «und schreitet weiter zu der meistbesuchten kleinen Galerie, die es auf der Welt gibt, der Tribuna, und dort, an der Wand, unbehindert durch irgendeinen Fetzen oder ein Blatt, kann man sich satt sehen an dem schmutzigsten, gemeinsten und obszönsten Gemälde, das die Welt besitzt – Tizians *Venus*. Nicht, weil sie nackt auf einem Bett ausgestreckt liegt; nein, es ist die Stellung eines ihrer Arme und ihrer Hand. Wenn ich es wagen sollte, diese Stellung zu beschreiben, gäbe es ein schönes Geschrei; aber dort liegt die Venus, und jeder, der will, kann sich an ihr weiden; und sie hat das Recht dort zu liegen, denn sie ist ein Kunstwerk, und die bildende Kunst hat ihre Privilegien.» Der Gleichberechtigung halber: Eine Männermodetorheit der Renaissance bezeichnet etwas ebenbürtig Paradoxes. Was nämlich «Schamkapsel» hieß, war vielmehr ein Hosenlatz, damals in einer Weise betont und verziert, daß er, wie Montaigne in einem seiner Essays bemerkte, «das wahre Modell eines Gliedes wurde, das wir anständigerweise nicht nennen dürfen».

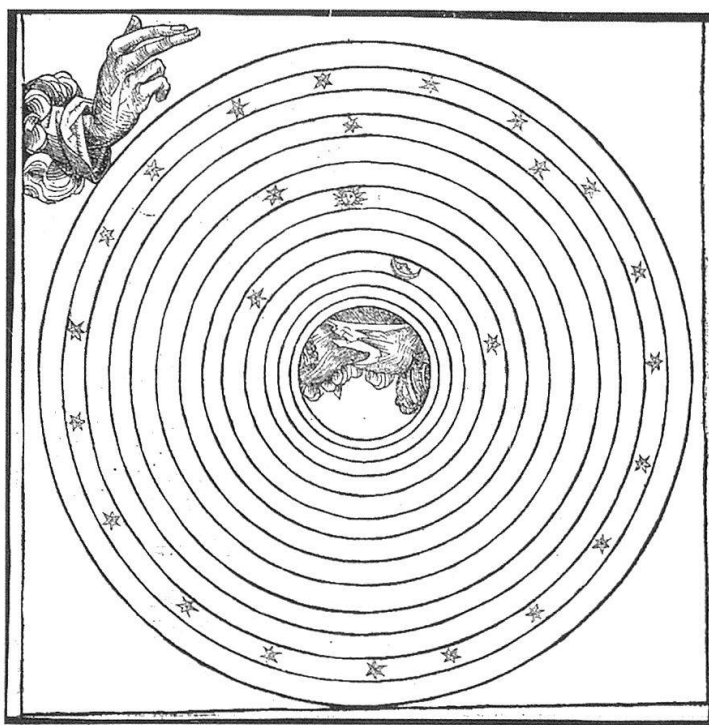
Nun ist die Wirkung eines Bildes nicht eine Tatsache an sich, vielmehr vervollständigen die Betrachtenden diese Wirkung. Daran, was wir im Bild sehen, sind wir selbst beteiligt, und zwar *mit Leib und Seele*. Nach Bazon Brock funktioniert dieser Sehgewinn als Lustgewinn, er nennt es «pornographische Energieübertragung». Jede Lust ist so gesehen Lust an sich selbst. Gegebenfalls unterliegen wir freilich vor Bildern der Unlust demselben Mechanismus. Deshalb verband sich früher mit Vanitas-Darstellungen, die den Körper von seinem Verfall und Ende her verstehen, ein gleicher

maßen warnend wie tröstend gemeinter Appell: weniger den Leib zu beachten als mehr nach dem Fortleben der Seele zu trachten. In vermehrt diesseitig organisierten Zeiten versagt solche Lebenshilfe. Franz Beckenbauer soll gesagt haben, er habe keine Angst vor dem Tod, er habe Angst vor einer Glatze. Das ist die zeitgenössische Vanitas-Vorstellung: sich beim ersten Blick in den Spiegel sagen zu müssen «Vornherum ist alles bloß», um unter Zuhilfenahme eines zweiten Spiegels beim zweiten Blick ergänzen zu müssen «Hinten ist erst recht nichts los». Es sind dies Zeichen der Vergänglichkeit, wie sie Wilhelm Busch 1875 dem weit weniger fitten Knopp auf den Leib geschrieben hat, und zwar gerade eben als der Junggeselle auf Freiersfüßen geht und gern eine gute Figur abgäbe.

Das mittelalterliche, wahre Bild Christi, die *Vera Icon* auf dem Schweißstuch der heiligen Veronika, und die Methoden der Photographie sind im weitesten Sinn wesensverwandt. Beide bewahren (oder simulieren) die Echtheit des sich selbst erschaffenden Bildes ohne Manipulation von Menschenhand. Nicht ganz frei vom Pathos einer popigen Erlöser-Maskerade erscheint eine photographische Ikone, die Urs Lüthi zur massenhaften Verbreitung bestimmte. Als Original-Zeitungsgraphik ihrer Press-art-Reihe war sie Bestandteil der Auflage der Basler *National-Zeitung* vom 28. Dezember 1972. Alles Individuelle im (Selbst)Bildnis ist neutralisiert, derart verwischt sind die Züge; nicht einmal das Geschlecht ist bestimmt. Dies ist, unter anderem, die Voraussetzung für ein allgemeineres Identifikationsangebot, das nicht dem persönlichen, sondern dem gesellschaftlichen Dasein des Individuums gilt. Durch die Bildunterschrift *I'll be your mirror* ausgesprochen angesprochen, ist das *vis-à-vis* eingeladen, im dargebotenen Spiegelbild seinesgleichen zu erkennen.

Wie auch immer – wir halten ja doch den Körper, weil wir alle einen haben, für einen intimen Vertrauten. Dabei können

wir uns selber nicht einmal rundum gleichzeitig sehen, nicht mit noch so vielen Spiegelungen. Man sieht immer nur Fragmente seiner selbst. Wenn das imperiale Prinzip *Teile und herrsche* auch auf Körper und Körperdarstellungen angewendet wird, so manifestiert sich darin der Begriff Leibeigenschaft in seiner Bedeutung als Verfügung und Verfügbarkeit am deutlichsten. Das kann die rettende Selbstbeherrschung des Barons Münchhausen illustrieren, der sich am eigenen Haarzopfe aus dem Morast zieht, oder aber es können sich die bekannten üblen



Vierter Schöpfungstag: Die Erschaffung von Sonne, Mond und Planeten. Aus Hartmann Schedel: *Das Buch der Chroniken*. Holzschnitt. Nürnberg 1493.

Folgen der «Weibermacht» Delilas für Samson schon an einer abgeschnittenen Haarlocke erweisen – gar nicht zu reden vom abgeschnittenen Haupt, wenn wir an Holofernes oder an Johannes denken.

«Off with his had!» – Kopf ab! Das Märchen (wir meinen *Alice in Wonderland*) kann die Vollstreckung eines solchen königlichen

Befehls verhindern. Sichtbar ist nämlich nur der Kopf der verurteilten Cheshire-Katze, und kein Körper, von dem er getrennt werden könnte. Und mit dem folgenden langsamen Verschwinden des Katzenkopfs bleibt zuletzt nur noch ein Grinsen stehen, wie auch umgekehrt beim Wiederscheinen das Grinsen den Anfang macht; daran kann nur die kleine Alice ihre Freundin frühzeitig erkennen, bevor sich die Katze bis zur Schwanzspitze ausgeformt hat. Daß gleich eine universale *fan*-Gemeinde im Fragment eines Lächelns den Mund Marilyn Monroes wiederkennt, als eine Bildformel aus der Bildformel seines seit 1962 verbreiteten Siebdruck-Porträts des Stars (und dessen universaler legaler und illegaler Reproduktion), das konnte Andy Warhol durchaus voraussetzen, als er 1964 *Marilyn's lips* publizierte.

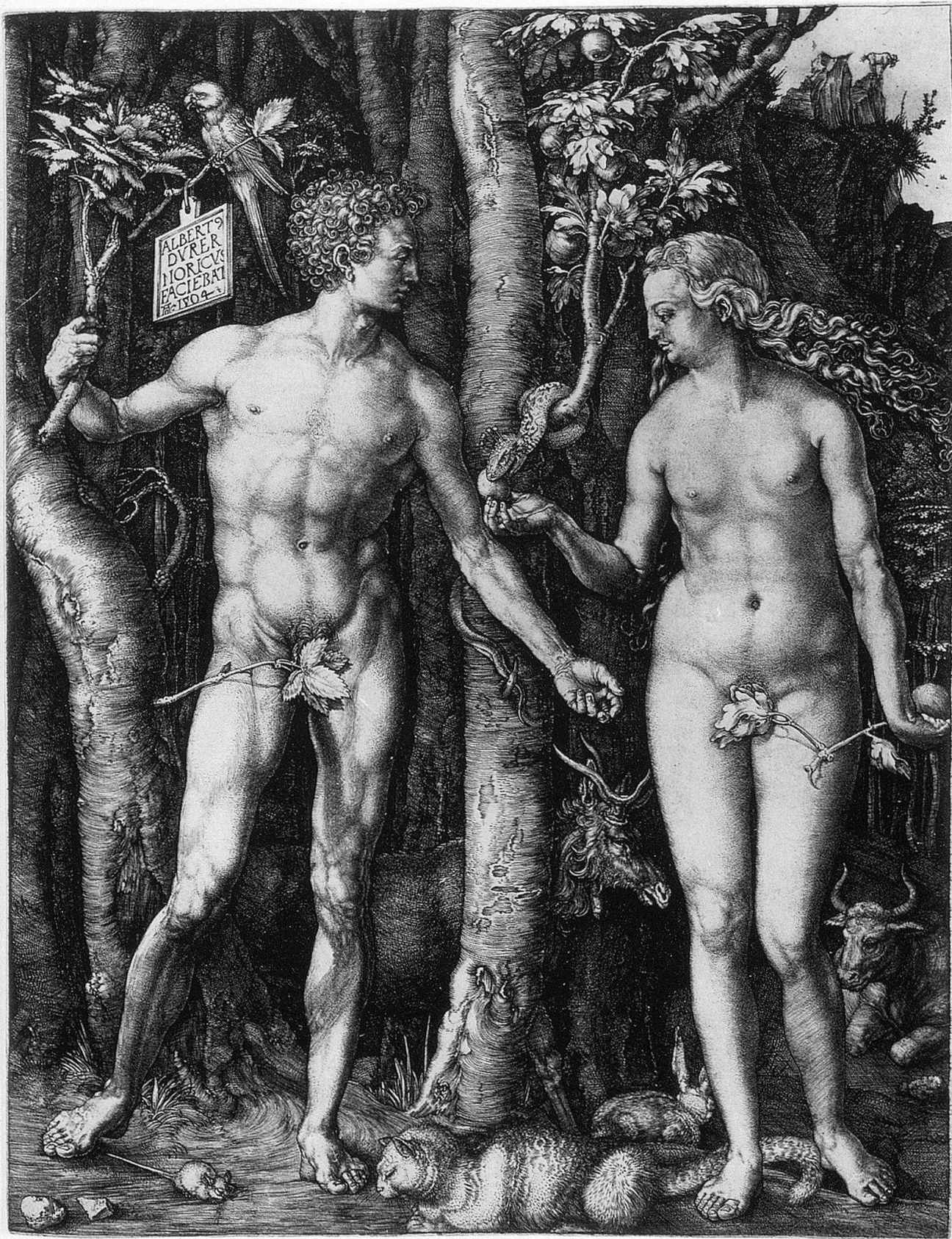
Einzelne Körperteile werden eben auch als soziale Metaphern verstanden, die herrschende oder dienende Aufgaben haben. Zuoberst kommen dann das Auge oder die Hand Gottes zu stehen. Außer dem Auge, das als das Fenster zur Seele gesehen wird, ist nur die Hand enger mit dem Ausdruck vom Geistesleben und mit den Gefühlen eines Menschen verbunden. Wir erinnern uns an die Versuche, aus Händen zu lesen oder überhaupt an die Bedeutungsskala der Handgebärde – sei sie zweideutig, wie Jean Starobinski die Geste der Gabe analysiert hat, oder sei sie so undeutlich eindeutig, wie es seinerzeit «die typische Handbewegung» in Robert Lembkes Fernsehshow *Was bin ich?* war.

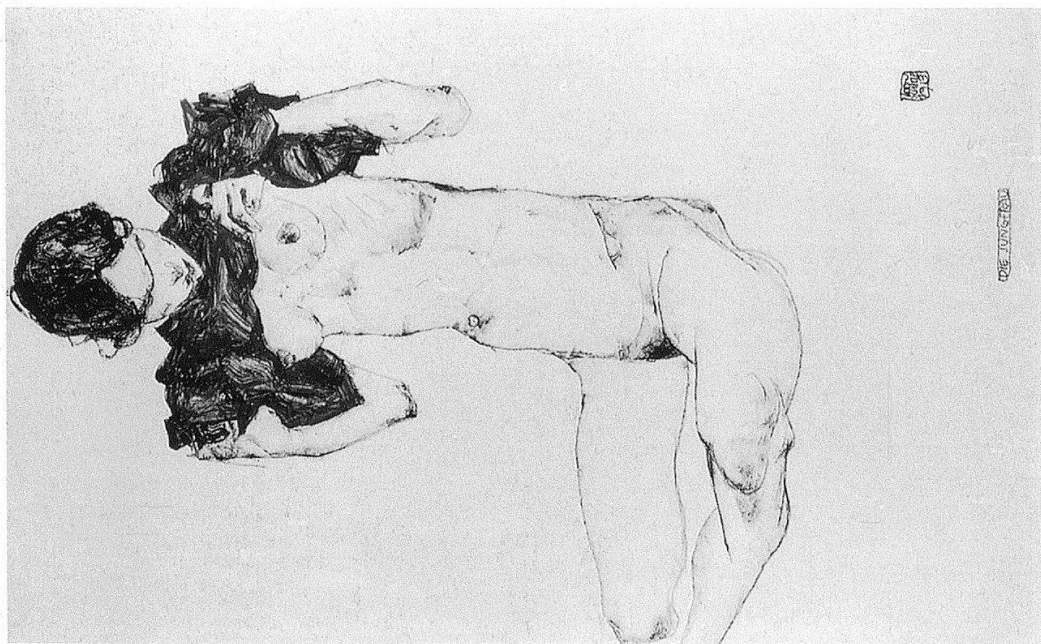
Forschendes, verfremdendes, gar mutwilliges Verfahren in der figurativen und der abstrahierenden Körperdarstellung verkörpert stets auch ein Verhältnis von *Maß* und *Unmaß*. Dürers Figuren des ersten Menschenpaares – gewissermaßen die Urkörper – waren das Ergebnis intensiver Studien zu einem Proportionskanon des idealen menschlichen Körpers. Vierhundert Jahre später dagegen forderten Stilmittel wie die des Expressionismus oder des Kubismus

den Vorwurf der Schändung des Menschenbildes regelrecht heraus. Mit der menschlichen Figur nicht nur sachlich, sondern wie mit einer Sache umzugehen, war in früherer Zeit durchaus eine anerkannte Darstellungsform: Grotesken, Allegorien auf Laster und Leidenschaften, Zerrbilder als Kritik oder auch nur kapriziöse Einfälle der Künstler zum Vergnügen des Publikums ausgedacht. Ein Stich von Diana Ghisi ist ein Beispiel dafür: Je nachdem, wie man *Die Zwillinge* betrachtet, erscheinen die beiden Kinder bäuchlings zusammengebunden (wenn man die lateinischen Bildinschriften als oben und unten nimmt) oder rücklings (wenn man die Künstlersignaturen als oben und unten nimmt). Die Vorlage für das Graphikblatt war ein zentrales

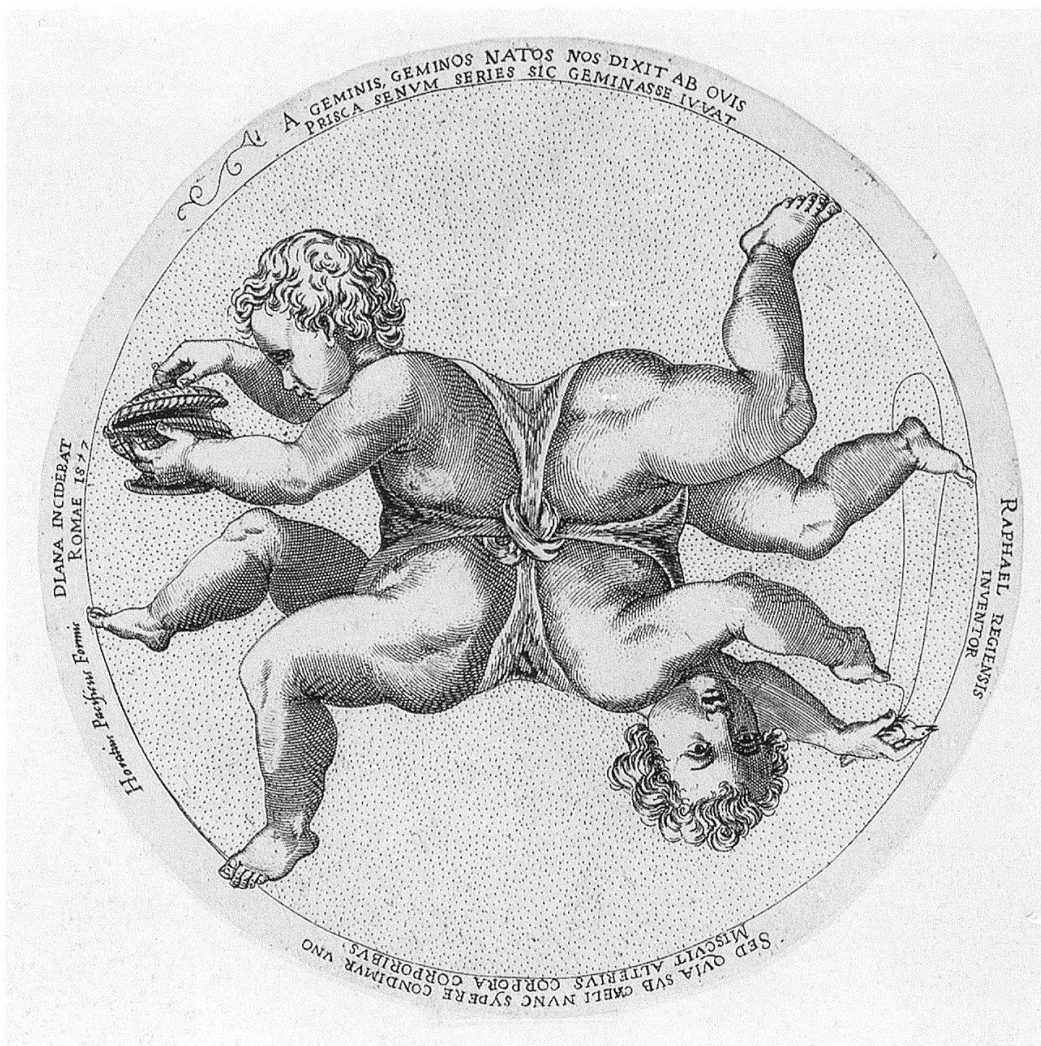
LEGENDEN ZU DEN FOLGENDEN ZEHN BILDSEITEN

- 1 Albrecht Dürer: *Adam und Eva*. Kupferstich. 1504.
- 2 Egon Schiele: *Die Jungfrau*. Bleistift und Deckfarben. 1913.
- 3 Diana Ghisi (nach Raffaellino da Reggio): *Die Zwillinge*. Kupferstich. 1577.
- 4 Giulio Sanuto (nach Domenico Campagnola): *Bacchanal*. Kupferstich. Um 1550.
- 5 Hendrik Goltzius: *Venus*. Kupferstich. Um 1596.
- 6 Urs Lüthi: *I'll be your mirror*. Offsetdruck auf Zeitungspapier nach einer bearbeiteten Photographie. 1972.
- 7 Agostino Veneziano (nach Rosso Fiorentino): *Die Skelette*. Kupferstich. 1518.
- 8 Verlet (nach Tizian): *Ruhende Venus*. Radierung und Kupferstich. Frankreich 18. Jh.
- 9 Hendrik Goltzius (nach Cornelis Cornelisz van Haarlem): *Tantalus*. Kupferstich. 1588.
- 10 El Lissitzky: *Globetrotter (in der Zeit)*. Farblithographie. 1920/21.
- 11 Rembrandt Harmensz van Rijn: *Der pissende Mann*. Radierung. 1631.
- 12 Anonym (nach Urs Graf): *Landsknecht*. Feder, aquarelliert. Um 1515.
- 13 Fritz Pauli: *Naturfreunde I*. Radierung und Aquatinta (Probedruck). 1930.
- 14 Francisco Goya: *Grande hazana! Con muertos!* Radierung, Lavismanier, Kaltnadel. 1810–1820.
- 15 Daniel Nikolaus Chodowiecki: *Geschmack*. Aus «*Natürliche und affectierte Haltungen des Lebens*». Radierungen. 1779.
- 16 Pablo Picasso: *Salomé*. Kaltnadel. 1905.

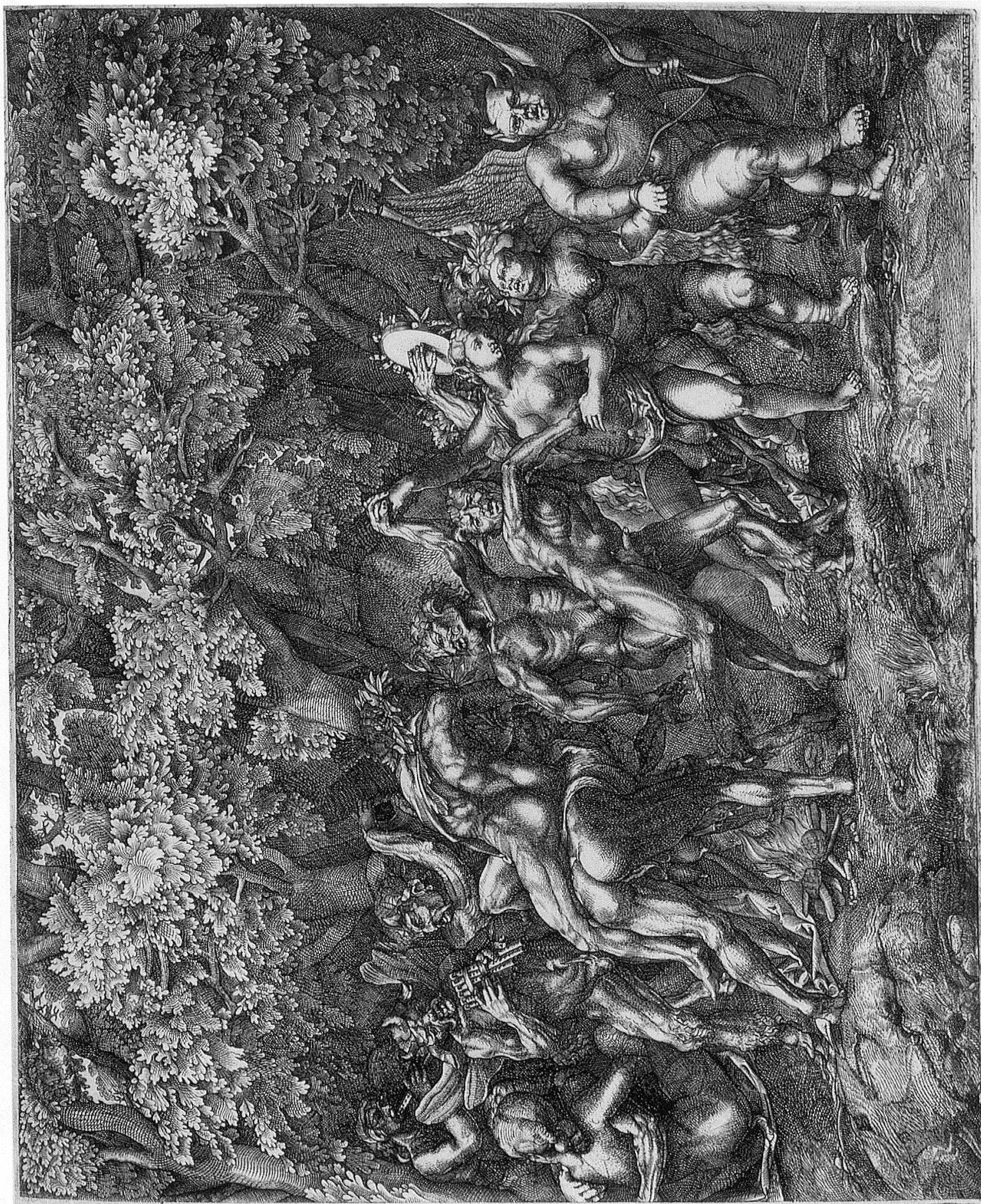




2



3







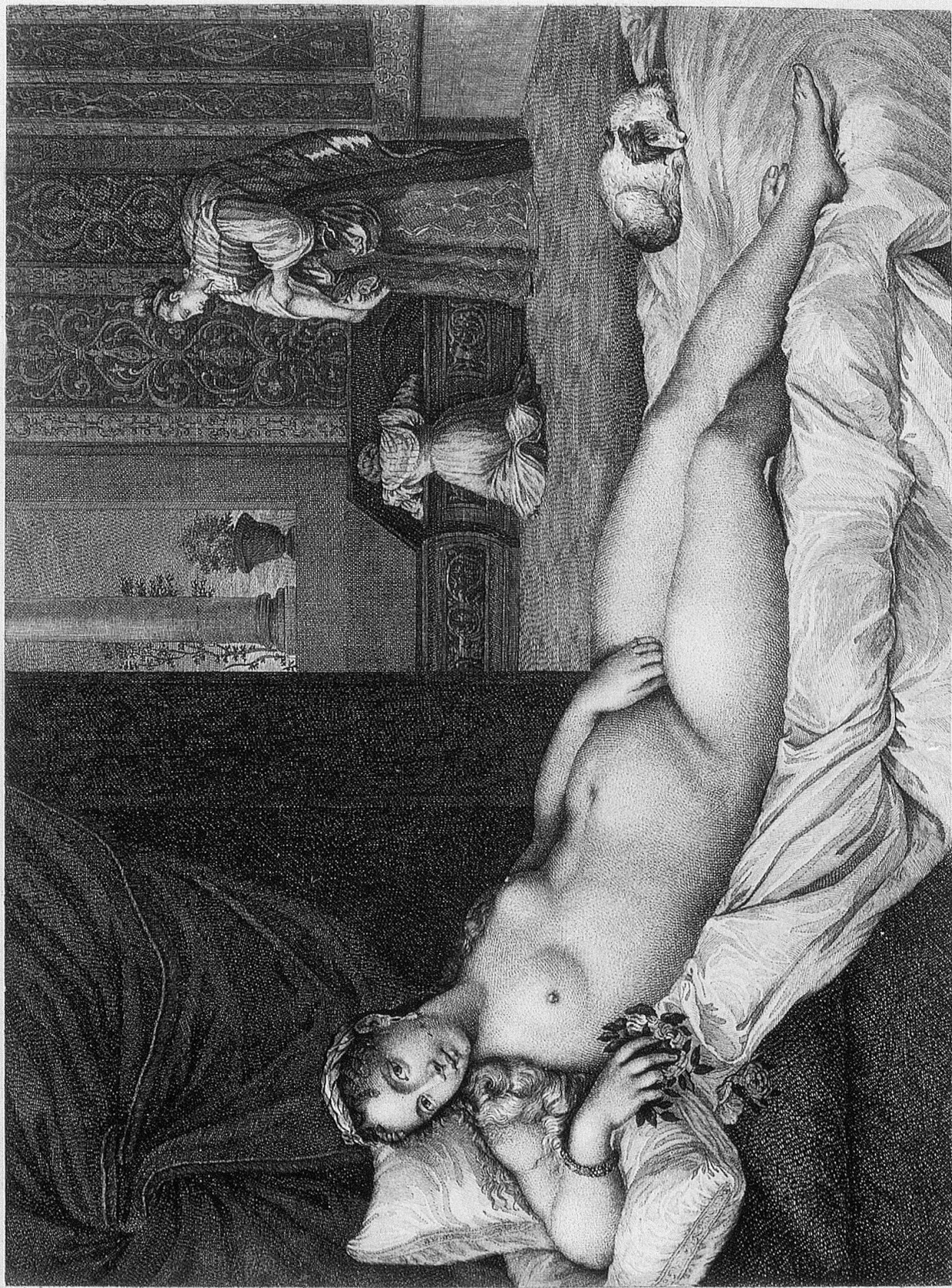
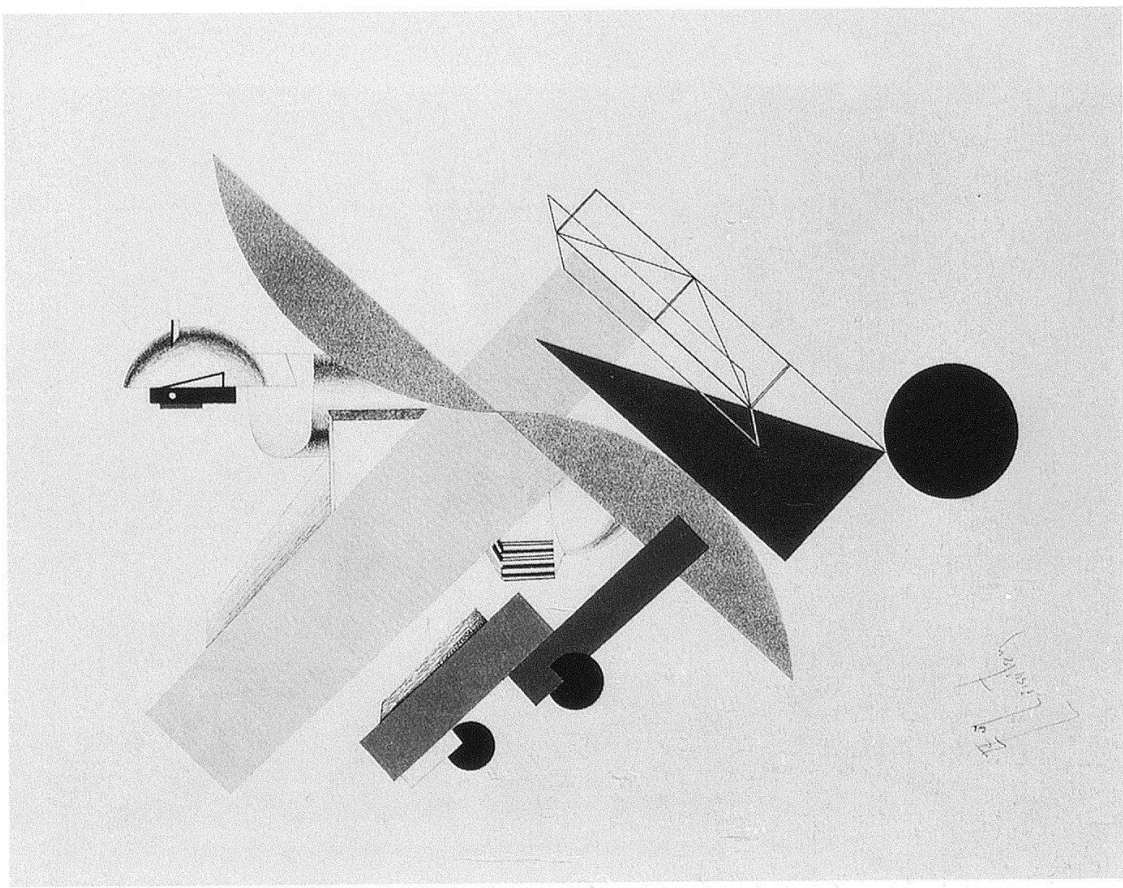


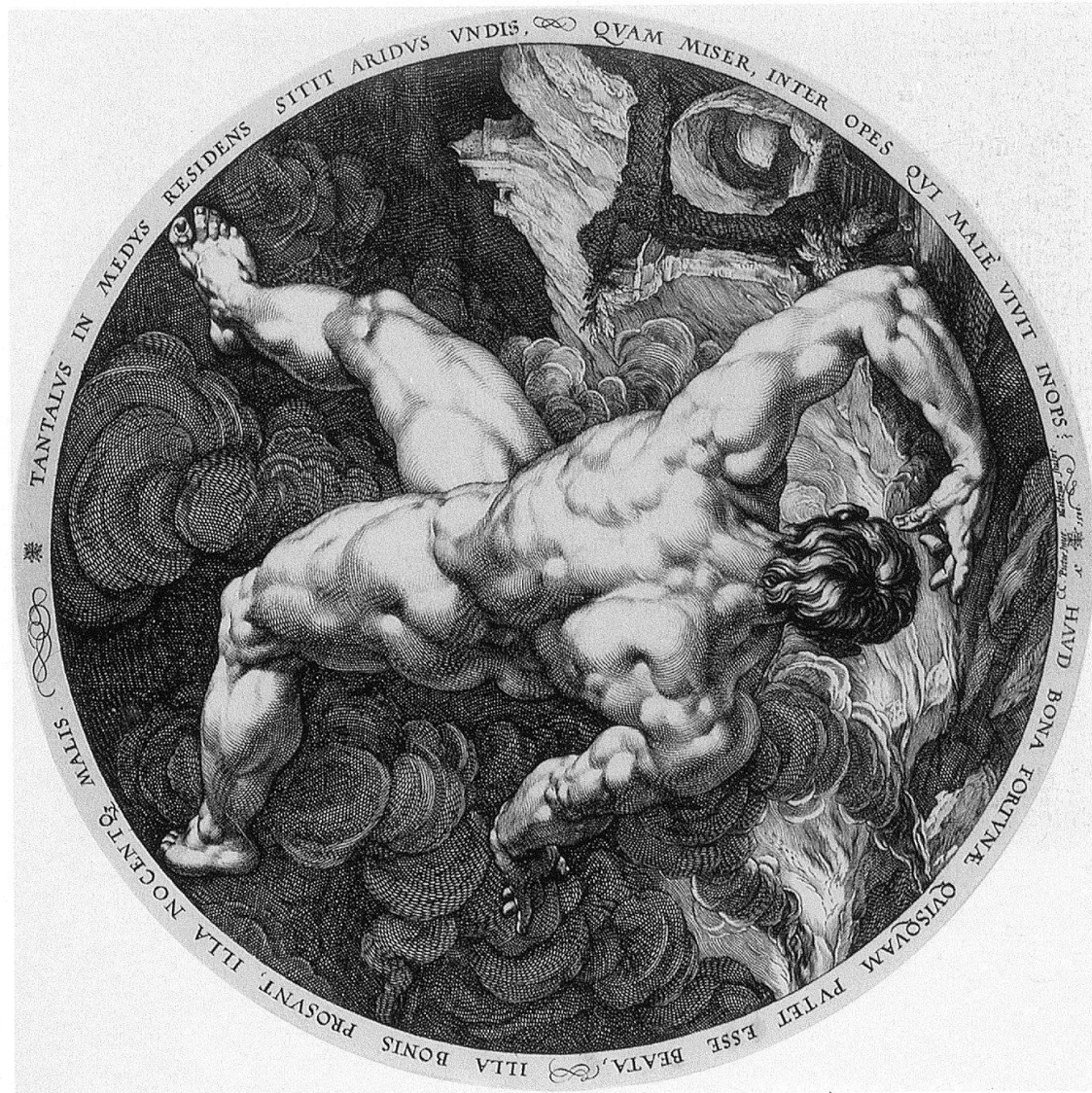
Tableau du Titien

Le Vende d'après Giulio Pannini en Fivuzze

Recherches



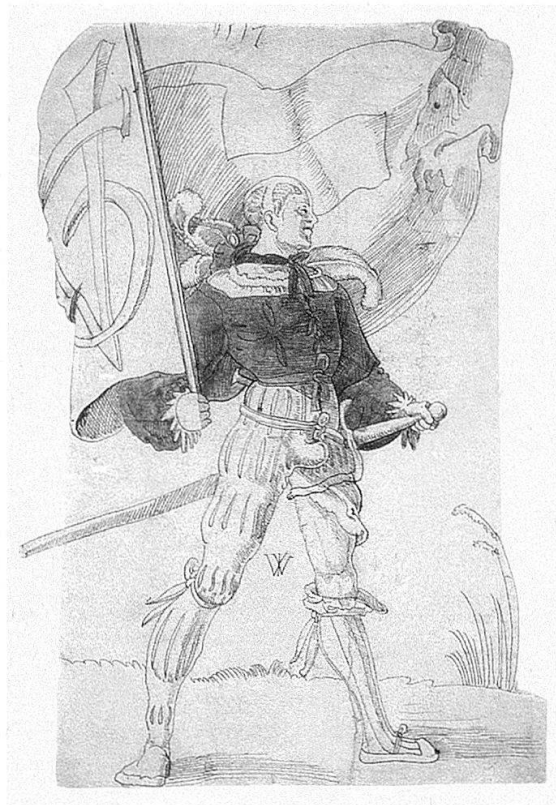
10



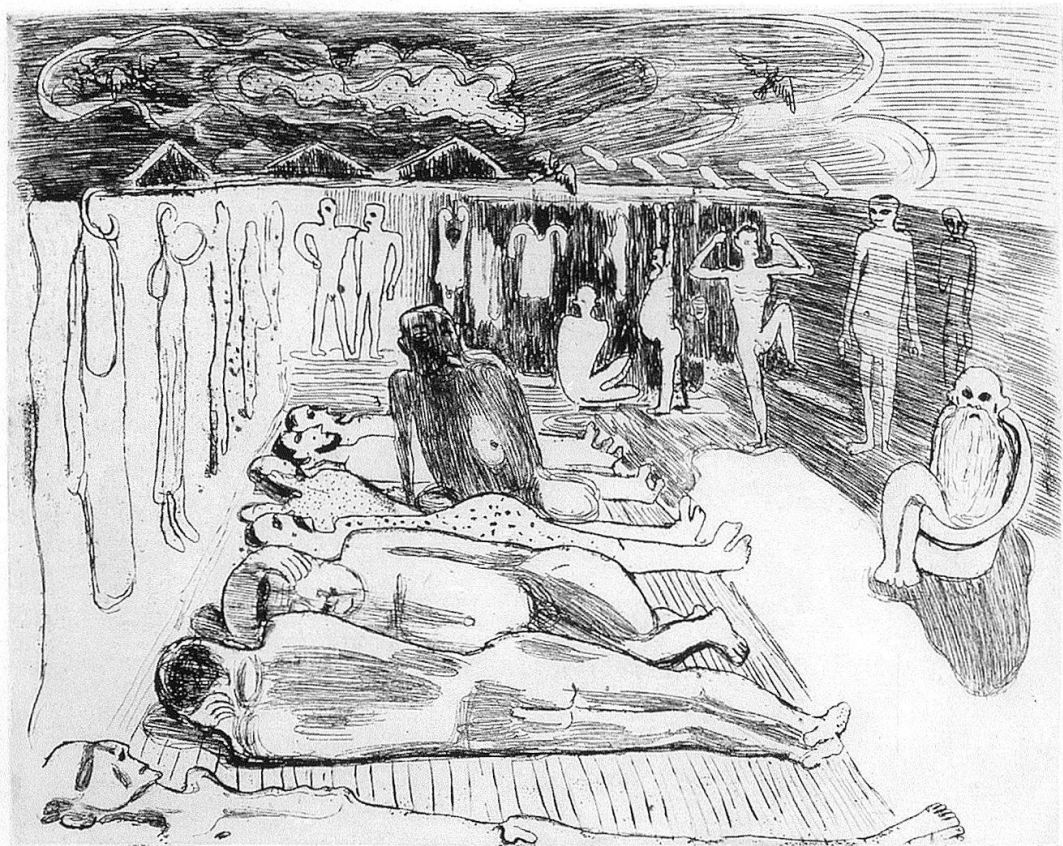
6



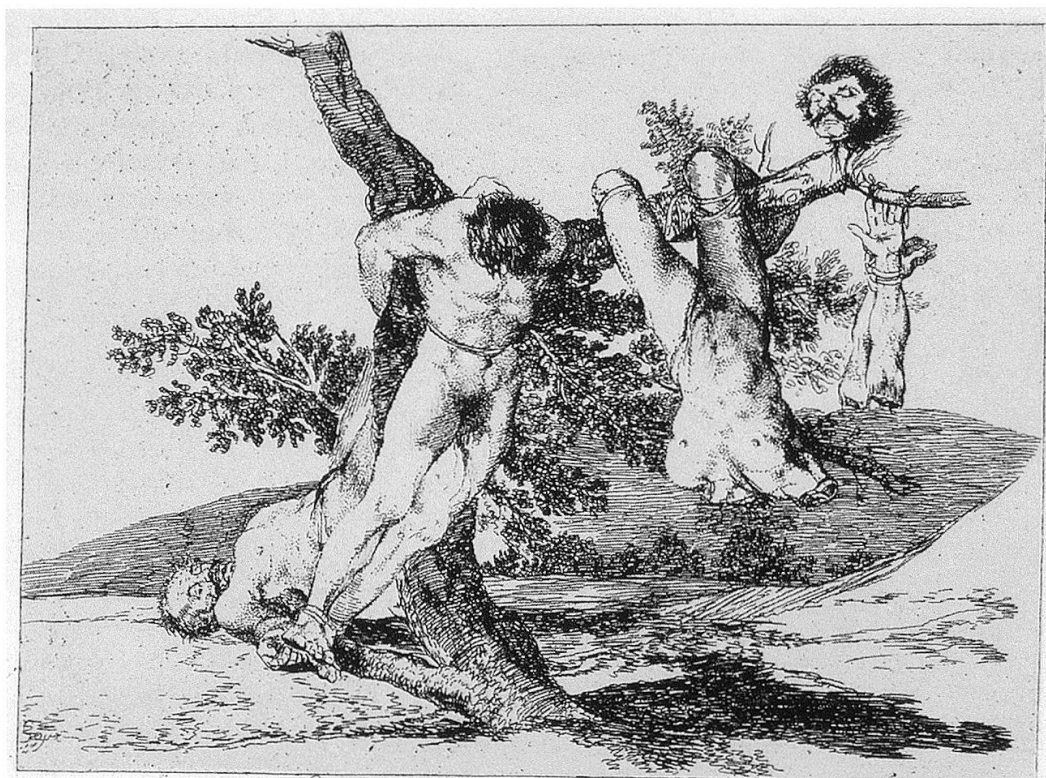
11



12



13



Grande hazaña! Con muertos!

14

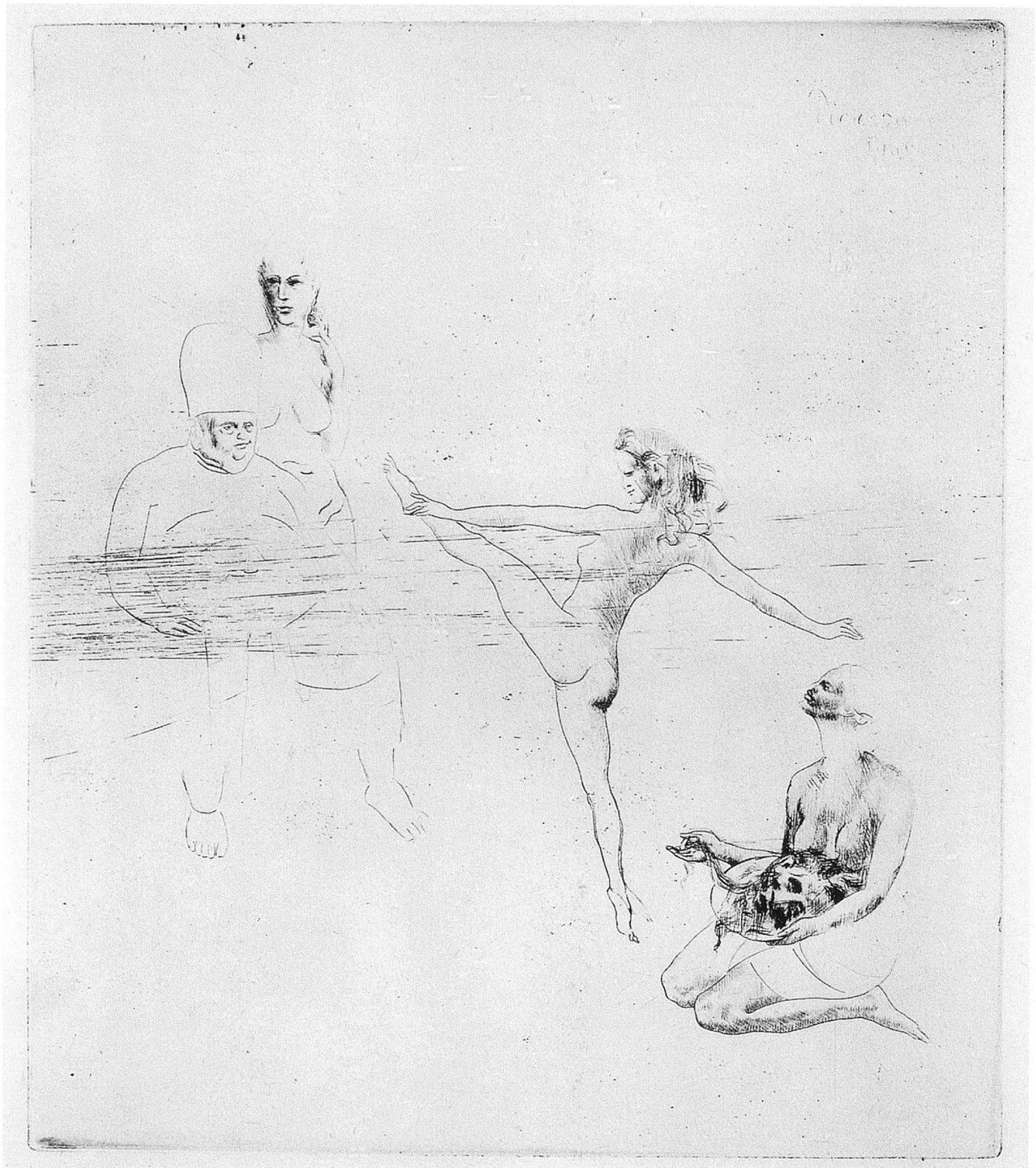


*Geschmack
Gout*



*Geschmack
Gout*

15



Deckengemälde im Camerino degli uccelli im Palazzo Ducale in Mantua von Giulio Romano. Dort an Ort und Stelle, wenn sich die Betrachtenden drehen, muß der Augentrug besonders gut funktionieren. Unnatürliche Haltungen und künstliche Perspektiven sind nicht nur zu Zeiten des Manierismus Mittel der Komposition oder besser: der Dekomposition der Figur gewesen. Gesuchte Situationen wie der Sturz im freien Fall zum Beispiel haben ihre Anwendung gar forciert. Ein solches Bild materialisiert sich naturgemäß *zwischen Himmel und Erde*, einer Späre, wo wir uns die Geschöpfe aus der christlichen und der antiken Vorstellungswelt denken. Später wird dieser Zwischenraum zum Ort der Utopien, wo «die Sonne als Ausdruck der alten Weltenergie vom Himmel herabgerissen wird durch den modernen Menschen, der Kraft seines technischen Herrentums sich eine eigene Energiequelle schafft» (El Lissitzky).

Jede Gottesfrage wird – jedenfalls bei Heine – irgendwann einmal zur «Suppenfrage». Der Nahrung und dem Essen hat die Kunst ihre Aufmerksamkeit immer schon ungeniert geschenkt. Eher geniert sehen wir dann allenfalls auf die unvermeidlichen Ausscheidungsergebnisse, auch wenn dergleichen in der heutigen künstlerischen Auseinandersetzung mit den eigenen Leibeigenschaften – als zeitgenössische Transfiguration gewissermaßen – wieder vermehrt neben die figurative Darstellung tritt. Eine Arbeit wie *Merda d'artista*, Konservendosen mit den Exkrementen von Piero Manzoni, galt in der aktionistischen Kunstszene der sechziger und siebziger Jahre als subversive Deklaration des Künstlers. Allerdings kannte man da schon in manchen Graphikblättern des 16. und 17. Jahrhunderts keine falsche Scham. Keine Kirmes, keine Bauernhochzeit, da nicht auch zu sehen wäre, was der Körper zu sich nehmen *und* hergeben kann.

«Je höher einer von Stand, je weniger bewegt er sich» galt als ein Grundsatz im 16. Jahrhundert und wurde oft durch den

Gegensatz im Tanz von Damen und Herren gegenüber dem Bauerntanz illustriert. Gegenwärtig wirbt die Modepostille *Brigitte* mit dem Slogan: Meine Leidenschaft ist mein Körper. Diese Parole hatte sinngemäß auch in der Vergangenheit ihre zeitgemäße Bedeutung: als der *Göttinger Taschen-Calender* für das Jahr 1780 seinem Lesepublikum in einer Reihe von Bildgegensatz-Paaren selbstbewußtes, ja klassenbewußtes Konditionstraining des Körpers und seines Ausdrucks vor Augen führte. Dem damals neuen Status des bürgerlich-aufgeklärten Menschen sollte der Habitus kontrollierter Zurückhaltung angemessen sein. Spontanreaktionen des Körpers dagegen scheinen nicht untypisch für eine affektiert-höfische Gesellschaft gewesen zu sein und waren nicht mehr nur Äußerungen der untersten Schicht.

Eine solche Rundumschau auf die Dramaturgie der menschlichen Figur bringt die Nachbarschaft und Konfrontation stilistisch und künstlerisch sehr verschiedener Werke mit sich und führt zu einem Treffen von *high and low*, von Alt und Jung. Die Differenzen treffen sich in einer allgemeinen Ikonographie. In welcher Gestalt auch immer: Der menschliche Leib und seine Gestaltung ist das überragende Sujet aller Bilder von allem Anfang an. Augenblicklich ist der Körper zu einer eigenen Größe geworden. Über plane und plastische Vorstellungen hinausgehend stehen neben photographischen Aufnahmen und Manipulationen neuerer Medien die Kunstäußerungen des Aktionismus, der *body art*, der *performances*. Sie konterkarieren den gegenwärtigen Schönheits- und Fitneßkult. Zur Konjunktur des Leiblichen tragen beide bei und ihr gemeinsamer Antipode ist der virtuelle Körper. Sollte uns, «kultiviert und überflüssig – der Körper im Zeitalter seiner Entbehrlichkeit» bevorstehen? (Eduard Käser) Immerhin, die papierernen Generationen der Kunstfigur aus bisher fünf Jahrhunderten dürften auch diesen Schwächeanfall überdauern.