

Grundmuster visueller Kultur
Dargestellt am Beispiel der
Ikonographie des Schmerzes

Dissertation

zur Erlangung des akademischen Grades
Doktor der Philosophie (Dr. phil.)

genehmigt durch die Fakultät
für Geistes-, Sozial- und Erziehungswissenschaften
der Otto-von-Guericke-Universität Magdeburg

von Dr. med. dent. Wolfgang Schug, M.A.

geb. am 05.12.1961 in Saarbrücken

Gutachter: Prof. Dr. Winfried Marotzki

Gutachter: Prof. Dr. Ralf Bohnsack

Eingereicht am: 22.01.2010

Verteidigung der Dissertation am: 09.03.2011

1 Einleitung.....	4
2 Visuelle Kompetenz.....	8
2.1 Bild – Abbild – Bilderflut.....	8
2.2 Zum Stand und zur Bedeutung der Bildinterpretation in der Bildungswissenschaft.....	22
3 Prolegomena zu einer kultur- und bildungswissenschaftlichen Phänomenologie des Schmerzes – Forschungsdiskurse.....	30
3.1 Kleine allgemeine Phänomenologie des Schmerzes.....	30
3.2 Philosophische, theologische und literarische Annäherungen.....	39
3.3 Schmerz im kultur- und sozialwissenschaftlichen Kontext.....	50
3.4 Bilder des Schmerzes im kunswissenschaftlichen Diskurs.....	61
4 Empirische Grundlage und Methode der Materialauswertung.....	65
4.1 Empirische Grundlage.....	65
4.2 Methode der Materialauswertung.....	70
4.2.1 Die Warburg Methode: Kunstgeschichte als Kulturgeschichte.....	71
4.2.2 Panofskys Modell der ikonologischen Methode.....	78
4.2.3 Kritik und Weiterentwicklung der Methode Panofskys.....	95
5 Kategorien der Schmerzdarstellung.....	103
5.1 Schmerzdarstellung als Vermittler der Leiden Christi.....	104
5.1.1 Alttestamentliche Typen oder Präfigurationen.....	108
5.1.2 Christus als Leidender.....	116
5.1.3 Darstellungen der Passion.....	131
5.2 Schmerzdarstellung als Mittel der Machtausübung.....	153
5.2.1 Antike	153
5.2.2 Mittelalter.....	167
5.3 Schmerzdarstellung als Mittel der Allegorie.....	198

5.3.1	Genremalerei.....	199
5.3.2	Historienbilder.....	215
5.4	Schmerzdarstellung als Mittel zur zeitkritischen Stellungnahme	218
5.4.1	Anklage.....	218
5.4.2	Gesellschaftskritik.....	221
5.5	Schmerzdarstellung als Mittel künstlerischer Selbsterfahrung	224
5.5.1	Verarbeitung des Schmerzerlebens des Künstlers.....	224
5.5.2	Schmerz in der Aktions- und Performancekunst.....	234
6	Ergebnisse.....	238
6.1	Exemplarische Bildanalysen	238
6.1.1	Dirck van Baburen: „Apoll schindet Marsyas“.....	238
6.1.2	Gerard David: „Das Urteil des Kambyses“.....	260
6.1.3	Jusepe de Ribera: „Das Martyrium des hl. Bartholomäus“.....	285
7	Diskussion.....	301
7.1	Ikonographische Homologien.....	313
7.1. 1	Fatah -Kämpfer / Christi Geißelung.....	316
7.1. 2	HIV-Kranker/ Schmerzensmann.....	320
7.1. 3	Kriegsleid / Beweinung.....	326
7.1. 4	Gewaltszene auf der Straße / Gefangennahme Christi.....	335
8	Zusammenfassung.....	341
9	Literaturverzeichnis.....	344

1 Einleitung

Der Zusammenhang von Bildlichkeit und Bildung ist verstärkt in den Fokus bildungstheoretisch geführter Diskurse gerückt. Zu Beginn der 90er Jahre wandte man sich in der Philosophie und der Sozialwissenschaft vom Textparadigma ab und verkündete einen „iconic turn“, eine Wendung zum Bild in seinen verschiedenen medialen Ausprägungen.¹ Ihren Ursprung nahm diese Entwicklung durch eine zunehmende Verbreitung von Bildern und der daraus resultierenden kulturellen Bedeutung für den Rezipienten. Während jeder in der Schule lesen und schreiben lernt, also mit Texten umzugehen in der Lage ist, bereitet das Verstehen von Bildern paradoxerweise Schwierigkeiten, obwohl Kunstwerke, Fotografien, Film- Fernseh- und Alltagsbilder auf ganz komplexe Weise Bestandteile unserer visuellen Kultur sind. Die Ausbildung und Förderung von visueller Kompetenz ist unabdingbar. Es stellt sich dabei die Frage, wie Bilder „funktionieren“, wie sie unseren Alltag bestimmen und welche Strategien entwickelt werden, um Bilder für besondere Zwecke nutzbar zu machen. Zur Beantwortung dieser Fragen sind grundlagentheoretische und empirische Methoden der Bildinterpretation und des Bildverstehens entwickelt worden. Hierbei sollte der Beschäftigung mit visuellen Grundmustern besondere Beachtung geschenkt werden. Unter Grundmustern verstehe ich in diesem Zusammenhang anthropologische Konstanten der menschlichen Existenz einerseits und gesellschaftliche Phänomene andererseits, die eine besonders hohe visuelle Dichte aufweisen. Unter ihnen spielen die Darstellung von Schmerz und von Gewaltanwendung aufgrund ihrer medialen Omnipräsenz in eine ganz besondere Rolle.

Seit geraumer Zeit kann man neben dem zunehmenden Interesse am Bild auch ein verstärktes sozialwissenschaftliches Forschungsinteresse am menschlichen Körper feststellen.² „Es war vor allem Michel Foucault, der mit seinen Arbeiten aus den 1960er Jahren ein neues Verhältnis für die Kulturation des Körpers und die Historisierung der Natur ermöglichte. Indem Foucault das Zusammenwirken von Macht und Wissen sichtbar macht und den Körper als einen Ort beschreibt, an dem

¹ Boehm 1994, 13ff.

² Kamper/Wulf 1982; Imhof 1983; Wulf 1997; Benthien/Wulf 2001.

das Disziplinarsystem der bürgerlichen Gesellschaft ‚seine Mikrophysik der Macht‘ zu entfalten vermag, eröffnet er einen neuen Zugang, um die Materialität des Körpers nicht ‚biologisch‘ zu begreifen.“³ Der Schmerz und die Schmerzzufügung erweisen sich in diesem neuen körperorientierten Zusammenhang als ein bestimmendes soziokulturelles Phänomen, dessen Inszenierung auf Bildern bislang nicht die ihm notwendige bildungswissenschaftliche Aufmerksamkeit zuteil wurde. Visuelles Material scheint möglicherweise in der Lage zu sein, Schmerzempfindung direkter darzustellen als textliche Zeugnisse, zumindest stellt es eine gleich bedeutende Alternative zu seiner Beschreibung dar. „Das Thema Gewalt stellt die Frage nach dem Status von Bildern in besonders zugespitzter Weise. Wenn wir nicht gerade selber misshandelt werden (...), nehmen wir physische Gewalt immer nur in Bildern wahr, als die Gewalt gegen andere, sei es in visuellen Darstellungen wie Gemälden, Fotos, Filmen, sei es in Beschreibungen, die den Schrecken und Schmerz in bestimmten Metaphern und Sprachbildern auszudrücken suchen. Das verbindet uns mit Bildbetrachtern vor fünfhundert Jahren. Die Bilder sollen sehr reale Schmerzen und extreme Schrecken vermitteln.“⁴ Im Grunde rekurren alle modernen Medien auf das klassische Bildrepertoire. Da für die Lesbarkeit ikonographischer Motive die historische Tradition in Form eines kollektiven Bildgedächtnisses eine herausragende Rolle spielt, ist es sinnvoll, ikonographische Muster herauszuarbeiten, wobei Methoden der Kunstwissenschaft zur Anwendung kommen, die in der Beschäftigung mit Bildern naturgemäß eine längere Tradition aufweisen kann als die Bildungswissenschaft, die sich diesem Terrain erst allmählich annähert und die große Bedeutung auch historischer Bildmedien für den Medienkonsumenten zu erkennen beginnt.⁵

Bildende Künstler haben sich mit dem Thema Gewaltanwendung und Schmerz zu jeder Zeit befasst. Eine Aufbereitung der Ikonographie des Schmerzes als wesentlichem Grundmuster der vergangenen, aber auch besonders unserer heutigen visuellen Kultur stellt in der bildungswissenschaftlichen Perspektive allerdings ein Forschungsdesiderat dar. Gerade im Bereich der historischen oder kulturellen Anthropologie, als Teilgebiet der Sozialwissenschaft, beschäftigt man sich zwar auch mit dem menschlichen Körper, schenkt dabei dem Phänomen des Schmerzes jedoch

³ Thanner 1994, 489.

⁴ Groebner 2003, 13.

⁵ Bering 2002; Hemken 2002; Assmann 2002.

wenig Beachtung.⁶ Mit der vorliegenden Arbeit sollen erste Schritte getan werden, dieses Neuland zu sondieren. Zu diesem Zweck ist es wichtig zunächst darzulegen, wie visuelle Medien unser Leben beeinflussen und wie sich die allgemeine visuelle Kompetenz in Bezug auf Bildmedien insgesamt darstellt. Bemerkungen zum Stand der Bildinterpretation in der Sozialwissenschaft und in der Bildungswissenschaft sollen den gegenwärtigen Forschungsstand in diesen Disziplinen beschreiben.

Es kann nicht Sinn der Arbeit sein, einen möglichst vollständigen Katalog aller je geschaffenen Schmerzdarstellungen vorzulegen.⁷ Dies würde den Rahmen der Arbeit sprengen, und der zu erwartende bildungswissenschaftliche Ertrag wäre eher gering. Viel mehr ist mir daran gelegen, exemplarische Schmerzmuster als Beispiele der visuellen Kultur zu erfassen, was eine entsprechende Rahmung des Themas erfordert. Betrachtungen zum Begriff des Schmerzes in der Philosophie, der Theologie, der Literatur und benachbarter Wissenschaftszweige sollen dabei die große kulturelle Spannbreite darstellen.

Eine sozialwissenschaftliche Rahmung wird in einer Kontrastierung der Kategorien von öffentlich und privat bestehen. Damit gemeint ist die Tatsache, dass jede Schmerzdarstellung auf Bildmedien eine der persönlichsten menschlichen Gefühlsregungen in die Öffentlichkeit trägt und so seiner Privatheit beraubt. Jedes Öffentlichmachen von Schmerzsituationen wird dabei immer einem gewissen Zweck untergeordnet: Schmerzzufügung und Schmerzerdung werden visualisiert, um Ideen oder Weltanschauungen zu transponieren. Dies kann zu verschiedenen Zeiten unter anderem zu religiösen, politischen, allegorischen oder moralischen Zwecken geschehen. Nachdem der kulturwissenschaftliche Rahmen gesetzt ist, wird der prekäre und spärliche Forschungsstand dargelegt.

Nach der Vorstellung des Materials wird die Methode der exemplarischen Bildanalysen beschrieben. Untersucht werden die Bilder nach der ikonologischen Methode von Erwin Panofsky, die sich im Rahmen sozial- und bildungswissenschaftlicher Analysen als besonders geeignet erwiesen hat.⁸ Sie stellt ein mehrstufiges Analyseverfahren der Einzelbildinterpretation dar, in dem der Interpretationsrahmen systematisch und strukturiert von der rein gegenständlichen

⁶ Imhof (Hrsg.) 1983; Wulf (Hrsg.) 1997; Bentien/Wulf (Hrsg.) 2001.

⁷ Ich denke hier zum Beispiel an die mehrbändige Ikonographie der christlichen Kunst von Gertrud Schiller, deren Veröffentlichung sich über mehrere Jahrzehnte erstreckte und alle Aspekte christlicher Ikonographie im Bild erfasste. Schiller 1966.

⁸ Marotzki/Stoetzer 2006.

über die sozialgeschichtliche bis hin zur ideengeschichtlichen Ebene erweitert wird. Das Modell erlaubt in Ergänzung zu rein formalen Bildbetrachtungen unter Einbeziehung historischer, kultureller und sozialer Bezüge, das Kunstwerk als Dokument der Zeit zu begreifen. Die Methode wird aber auch einer diskursiv-kritischen Betrachtung unterzogen.

Um einen Überblick über das Bildmaterial zu geben, werden repräsentative Schmerzdarstellungen daraufhin untersucht, wie sie zur Verwirklichung von Ideen, Vorstellungen oder Weltanschauungen eingesetzt werden. Aus der Vielfalt der Darstellungen werden typische ikonographische Muster herausgefiltert und daraufhin insgesamt fünf Leitkategorien der Schmerzdarstellung gebildet.

Im Ergebnisteil wird der Frage nachgegangen, wie der Schmerz und die Schmerzzufügung auf den Bildern „funktionieren“. Zu diesem Zweck werden drei bildliche Darstellungen eingehend nach der Panofsky-Methode untersucht. Die ausgewählten Beispiele stellen Häutungsszenen dar, welche unter verschiedenen Vorzeichen ein besonders schmerzhaftes Eindringen von externer Macht in die Unversehrtheit des Körpers darstellen. Die Haut, die als Grenze des Körpers das Private vom sie umgebenden öffentlichen Raum trennt, wird den Opfern auf den Bildern vom Leib gerissen und damit der Körper des Menschen zerstört. Innerhalb der Sozialwissenschaft beschäftigt sich die kulturelle Anthropologie auch mit der Haut unter verschiedenen Blickwinkeln.⁹ Der Zusammenhang von Schmerz und Haut wurde bisher in diesem Zusammenhang kaum untersucht.

In der Diskussion werden die Kategorien kritisch hinterfragt, die Ergebnisse der Bildanalysen miteinander verglichen und schließlich der bislang in der Forschung wenig beachteten Fragestellung nachgegangen, ob es ein Bildgedächtnis gibt, aus dem wir unbewusst bei der Betrachtung von Bildern schöpfen. Hierzu werden aktuelle Pressefotos mit historischen Bildbeispielen verglichen, um ikonographische Homologien herauszufinden. Der Vergleich mit aktuellem Bildmaterial kann zeigen, inwiefern heutige Schmerzdarstellungen auf klassische Bildmuster rekurrieren, die so bis heute unsere visuelle Kultur unbewusst mitbestimmen. Collageartige Tafeln in Anlehnung an Aby Warburgs „Mnemosyne-Atlas“ sollen die Fotos am Ende eines jeden Kapitels konzentriert in den historischen Zusammenhang einbinden. Eine Zusammenfassung und das Literaturverzeichnis schließen die Arbeit ab.

⁹ Benthien 1999.

2 Visuelle Kompetenz

2.1 Bild – Abbild - Bilderflut

Als Richard Rorty in den 60er Jahren sein Buch „The linguistic turn“ veröffentlichte, konnte er nicht absehen, welche Lawine an wissenschaftlichen Diskursen er damit auslöste.¹⁰ Rorty wandte sich gegen das bis dahin im philosophischen Denken vorherrschende Modell, das rein vom Inhaltlichen geleitet war und dadurch allein erkenntnistheoretischen Zugewinn versprach. In Abgrenzung dazu forderte er eine neue Konzentration auf die Sprache. Stiegler bemerkt zur gesellschaftlichen Reflexion des „linguistic turn“ und dessen Antwort des „iconic turn“. „Rortys Begriffsprägung des „linguistic turn“ fand rasch eine Verbreitung, die weit über sein philosophisches Programm hinausreichte. ‚Die Welt als Text‘ wurde zu einer neuen Metapher, die nicht weniger dominierend wurde wie die von Rorty kritisierte Spiegelmetapher der philosophischen Tradition. (...) Die Dominanz des Sprachparadigmas (...) sollte jedoch nicht unwidersprochen bleiben. Die Visualität und die Bilder kehrten zurück – und das mit Macht. Fast zeitgleich forderten Mitchell und Boehm (...) eine Neuorientierung einen neuen *turn* der theoretischen Schraube. Dieser sei auch deshalb erforderlich, weil die gesellschaftliche Bedeutung wie Omnipräsenz der Bilder längst unübersehbar geworden sei. (...) Mitchel klagte (...) in entschiedener Abgrenzung vom Ikonoklasmus und der Ikonophobie des *linguistic turn* einen *pictorial turn* ein, der in Absetzung von der klassischen Kunstgeschichte einerseits und einer sprachdominierten Analyse von Text- Bildbeziehungen andererseits, eine dezidierte Theoriefähigkeit von Bildern proklamiert und eine theoretische Auseinandersetzung mit ihnen umzusetzen sucht. (...) Im deutschen Sprachraum war es Gottfried Boehm der 1994 (...) einen *iconic turn* ebenso programmatisch forderte. (...) Er konzentrierte sich auf eine Eigensprachlichkeit wie Eigenlogik des Bildes, die explizit auf die Tradition der Hermeneutik zurückgriff. (...) Beiden Positionen gemeinsam ist der Versuch, eine Eigensprachlichkeit von Bildern

¹⁰ Rorty 1967.

begrifflich zu erfassen. Beide überschreiten die Grenzen der klassischen Kunstwissenschaft.“¹¹

Mitchell und Boehm interessieren die zunehmende mediale Verbreitung von Bildern sowie die kulturelle Bedeutung und das kritisch- reflexive Potential, das Bilder entfalten können.¹² Sie messen dem Bildmedium eine Bedeutung bei, wie sie im wissenschaftlichen Diskurs lange Zeit nicht wahrgenommen wurde. Mitchell spricht bei Bildern von deren spezifischer und eigentümlicher Macht, die sie über Personen, Dinge und Bereiche der Öffentlichkeit haben. Er untersucht die Frage, warum sich Bilder so verhalten, als seien sie lebendig, „als verfügten Kunstwerke über eine eigene Seele, als besäßen Bilder die Macht, Menschen zu beeinflussen, Dinge von uns zu fordern, uns zu überzeugen, zu verführen und in die Irre zu leiten.“¹³ Für die besondere Wirkungsmächtigkeit von Bildern führt er ein Experiment an, das er mit seinen Studenten durchzuführen pflegt. „Wenn Studenten sich über die Idee von einer magischen Beziehung zwischen einem Bild und dem, was es darstellt, lustig machen, dann bitte man sie darum, eine Fotografie ihrer Mutter zu nehmen und dieser die Augen auszuschneiden.“¹⁴

Mitchells Hauptthese lautet, dass in der modernen Welt magische Haltungen gegenüber Bildern ebenso machtvoll sind, wie es in den so genannten Zeiten des Glaubens der Fall war. Die Bilder des 11. Septembers, von Kriegs-, Flüchtlings- und Katastrophengräuel üben auf uns eine ebenso mächtige Wirkung aus, wie Darstellungen des leidenden Christus oder Märtyrerbilder in vergangenen Jahrhunderten. Die Tendenzen einer sich stetig entwickelnden Visual Culture, unter Einbeziehungen aller Ausdrucksmöglichkeiten, möchte die Kunstgeschichte aktualisieren und nutzbar machen, „indem sie mit den textbasierten Disziplinen und mit der Filmwissenschaft sowie den Studien zur Massenkultur gleichziehen möchte. Sie möchte die Unterscheidung zwischen höherer und niederer Kultur aufheben und die ‚Kunstgeschichte‘ in eine ‚Bildgeschichte‘ transformieren (...) Es geht nicht so sehr darum, dass diese Auffassung von Visual Culture falsch oder unfruchtbar ist. Ganz im Gegenteil hat sie in den schläfrigen Gefilden der akademischen Kunstgeschichte eine bemerkenswerte Transformation ausgelöst.“¹⁵

¹¹ Stiegler 2008, 1ff.

¹² Mitchell 1994, Boehm 1994.

¹³ Mitchell 2008, 22. Zur Kritik an Mitchell vgl. Leutner/Niebuhr 2006, 11.

¹⁴ Ebd. 25.

¹⁵ Ebd. 67.

Jörissen und Marotzki betonen bei Mitchells Ansatz die kritische Aufnahme der Ikonologie Erwin Panofskys im Hinblick auf die Visual Culture: „Es geht ihm um die Frage, wie Bilder als Gegenstände kultureller Praxen (...) ihre Wirkungen entfalten. (...) Diese Art der Thematisierung von Bildlichkeit, der es vor allem um kulturelle visuelle Handlungspraxen, also um den Umgang mit Bildern („pictures“) geht, hat sich mittlerweile unter dem Stichwort „Visual Culture“ etabliert. Sie konzentriert sich auf die kulturelle Organisation von Visualität, verstanden als komplexes Ensemble von Blicken, Sichtbarkeiten, Orten/Räumen, Medien, Körpern und kulturellen Praxen.“¹⁶

Das Paradigma des „iconic turn“ ist seither aus verschiedenster wissenschaftlicher Perspektive grundlagentheoretisch, aber auch empirisch weiterentwickelt worden. „Es entwickelt sich zunehmend eine Bildwissenschaft, die alle traditionellen Wissenschaftsdisziplinen mit einschließt. Das Spektrum reicht von Natur- und Sozialwissenschaften, über historisch und anwendungsorientierte Disziplinen bis hin zu Medienwissenschaften.“¹⁷ Auf diese fruchtbare interdisziplinäre Beschäftigung mit dem Medium Bild verweisen auch Leutner und Niebuhr: „Über den Aufbau von Bildern, über ihre Medialität, ihre Bestimmung und ihren ontologischen Status wird seit einigen Jahren zunehmend geforscht. Die Omnipräsenz der Medien und der Aufschwung der Populärkultur haben zu dieser Entwicklung als außerwissenschaftliche Faktoren beigetragen. Die Hinwendung zum Bild erfolgte nicht nur in den klassischen dafür vorgesehenen Fächern wie Kunstgeschichte, Wahrnehmungspsychologie oder Ästhetik. Vielmehr werden solche Untersuchungen in all den Disziplinen durchgeführt, die für ihr Gebiet eine Art ‚pictorial turn‘ in Anspruch nehmen. (...) In der Soziologie widmen sich die Cultural Studies der gesellschaftlichen Anverwandlung von Bildern, Bildern des Alltags und Bildern der massenmedialen Populärkultur.“¹⁸

Printmedien, Fernsehen, Kino und Internet bieten in ihrer Vielfalt große und unterschiedliche Mengen von Bildern, die für den Konsumenten eine ungeheure Herausforderung darstellen. Gottfried Boehm spricht von der „diffusen Allgegenwart des Bildes“.¹⁹ Nach Meinung Doelkers wächst die Bilderflut des digitalen Zeitalters zu einer regelrechten „Springflut an, bei der gleichzeitig ein krasses Missverhältnis besteht zwischen der zunehmenden Bildermenge und der Qualifikation im Umgang

¹⁶ Jörissen/Marotzki 2009, 95.

¹⁷ Stiegler 2008, 3. Vgl. zur Bildwissenschaft Sachs-Hombach 2004 und 2005.

¹⁸ Leutner/Niebuhr 2006, 10.

¹⁹ Boehm 1994, 11.

mit ihr.“²⁰ Er beklagt besonders die mangelnde Kompetenz im Umgang mit Bildmedien. „Wir werden von Bildern aus gedruckten und elektronischen Medien förmlich überschwemmt (...). Doch während wir mit wortsprachlichen Informationen umzugehen gewohnt sind, ist für uns der Gebrauch von Bildern relativ neu. Die Bilderflut trifft uns unvorbereitet.“²¹ Ursache für diese, in der Forschung immer wieder betonte Diskrepanz, ist unter anderem das Faktum, dass sich das Textverstehen grundlegend vom Bildverstehen unterscheidet.²² Knieper versucht, diesen Unterschied zu beschreiben: „Während wir über Semantik, Syntax und Pragmatik von Texten, über deren Logik, Rezeption und Wirkung vergleichsweise gut Bescheid wissen, befinden wir uns bei Bildern noch in der Entdeckungsphase: Bilder werden vom menschlichen Sinnesapparat anders verarbeitet als Texte, sie werden auf andere Art und Weise erinnert und sie folgen einer anderen assoziativen Logik. (...) Bilder sind im Vergleich zu sprachlichen Ausdrücken weit weniger konventionalisiert. (...) Bei der Bildkommunikation steht einer hohen semantischen Fülle eine mangelnde Decodierfähigkeit des Publikums gegenüber.“²³

In einem Ausgleich dieses Missverhältnisses zwischen Bilderflut und Bildkompetenz, sieht Doelker eine der Hauptaufgaben moderner Medienpädagogik. Er arbeitet dabei mit einem sprachwissenschaftlichen Textbegriff, den er auf Bildmedien anwendet und entwickelt eine der Sprache angelehnte Bildgrammatik, die es ermöglichen soll, die visuellen Zeichen genauso zu gut verstehen, wie die verbalen. Doelker macht darauf aufmerksam, dass das Bild in seiner Bedeutung offen, das Wort hingegen

²⁰ Doelker 2002, 11.

²¹ Ebd 16.

²² Den besonderen sensualistischen Prozess des „Bildlesens“ beschreibt Wünsche: „Die Akte der Interpretation beginnen wie der Lesevorgang mit dem Abtasten der Bildtextseite. Die tastende Bewegung des Auges ist der Anfang der Beschreibung des Bildes, die Augen bewegen sich über die Fläche nach bestimmten Regeln, sodass das perzeptuelle Bild entsteht. Parallel zum Lesevorgang folgen Fixierungen und Identifizierungen, Dekodierungen und deren Überprüfen mit Hilfe von Korrektiven, bis die bewusste Deutung der gewussten Bedeutungen vorläufig abgeschlossen ist. Die Einordnung in einen stilgeschichtlichen Horizont bedarf einer Wiederholung des ursprünglichen Tastens, das perzeptuelle Bild wird zurückgerufen, um es den Bedeutungen zu unterlegen. So ähnlich könnte das Diagramm einer Bildlektüre verlaufen, das den Vorgang analytisch wiedergibt, um ihn methodisch verfügbar zu machen.“ Zitiert nach Molenhauer 2003, 255.

²³ Knieper 2005, 37-38. Psychologische Analysen von Wahrnehmungs- und Interpretationsprozessen bei Bildern zeigen, dass Bildverstehen auf einer Reihe verschiedener mentaler Kompetenzen beruht, die entweder angeboren sind oder erst im Prozess der individuellen Mediensozialisation erworben werden. Schwan bemerkt dazu: „Im Gegensatz zu Lesern von Texten begnügen sich Betrachter von Bildern damit, eine abgebildete Szene in ihren Elementen zu identifizieren und mit ihren Wissensbeständen abzugleichen, führen aber keine weitergehende Analyse des Bildes im Hinblick auf die mit ihm verbundenen kommunikativen Absichten durch. (...) Es hat sich gezeigt, dass Bildinformationen von Betrachtern kognitiv weniger elaboriert verarbeitet und verstanden werden, als dies bei Texten der Fall ist.“ Schwan 2005, 130.

festgelegt sei: „Die Bedeutung von Wörtern kann im Wörterbuch nachgeschlagen werden. Für Bilder gibt es kein Wörterbuch. Man spricht deshalb von der Polysemie des Bildes, seiner Vieldeutigkeit. Ich ziehe die Formulierung vor, das Bild sei in der Bedeutung offen, denn auch ein Wort kann mehrdeutig und vieldeutig sein. Aber alle diese Bedeutungen sind fest und im Wörterbuch aufgelistet.“²⁴

Die visuelle Kultur wird gegenwärtig, im Gegensatz zu früheren Epochen, weniger von Werken der Bildenden Kunst, als vielmehr durch den Einfluss von Massenmedien bestimmt, die in kürzester Zeit schnelle, flüchtige und mannigfaltige Sinnesreize vermitteln, was hohe Anforderungen an die visuelle Kompetenz stellt. „Weltweite Vernetzung und Vermarktung führen zu neuen Formen der Wahrnehmung: Standardisierung, Fragmentarisierung, Einförmigkeit – die Globalisierung der massenmedialen Technologien droht, den Menschen auf seine bloße Konsumentenrolle zu reduzieren. Das Welt- Bild ist bereits vielfach durch Zapping geprägt, aus Facetten bestehend, im Kopf des Users zusammengesetzt. Eine virtuelle Wirklichkeit braut sich zusammen, in die sich der User zurückziehen kann. (...) Die neuen Medien bieten jedoch dann eine Chance, wenn es gelingt, die pure Konsumentenhaltung (...) zu überwinden und die Nutzung der Medien als Kommunikationsmöglichkeit zu erkennen (...). Damit steigen gerade die Anforderungen an die visuellen Wahrnehmungsfähigkeiten, vor allem des jungen Menschen - visuelle Kompetenz ist gefordert.“²⁵ Fuhs betont den wichtigen Beitrag, den gerade die Bildungswissenschaft hierbei zu leisten vermag: „Wir haben es nicht mehr mit Realität im ursprünglichen Sinn zu tun, sondern mit medial vermittelten Bildern. (...) Dass das gelebte Leben flüchtig ist und schließlich nur die Bilder bleiben, unterstreicht noch die Bedeutung der Bilderkultur. (...) Medienkompetenz und Medienkritik sind daher wichtige erziehungswissenschaftliche Fähigkeiten zur

²⁴ Doelker 2002, 58. Ergänzend sei an dieser Stelle angedeutet, dass es auch immer wieder Versuche gab, Bildwörterbücher für den Gebrauch durch Künstler und Betrachter zu erarbeiten. Erinnerung sei an die Emblembücher oder ikonologischen Handbücher von Boudard oder von Ripa. „Für die Herstellung von Kunst wie auch für die Betrachtung waren die Ikonologien konzipiert als gemeinsame lexikalische Basis. Man konnte nicht nur lernen, wie man einen Begriff mit seinen Attributen darstellen konnte, sondern auch wie man eine bildliche Darstellung entziffern musste. (...) Dazu brauchte man das Bildwörterbuch der Begriffspersonifikation.“ Bättschmann 2001, 40 ff. Er weist einschränkend darauf hin, dass die weite Verbreitung von Ripas „Iconologia“ mit der spärlichen Verwendung durch die Künstler selbst kontrastiert. Diese Werke dienten eher der Dechiffrierung komplizierter Bildtexte durch Laien. Von Charles Lebrun gibt es den Versuch Affekte oder Gemütsbewegungen in ihrer Vielfalt kodifizierend-lexikalisch festzuhalten.

²⁵ Bering 2002, 90.

Bewältigung der modernen Mediengesellschaft.“²⁶ Für die Bildungswissenschaft ist es

wichtig, Methoden zu erarbeiten, wie besonders Heranwachsende mit der Bilderflut des Alltags umzugehen lernen. Dabei geraten zwei Fragestellungen in den Fokus der Forschung, nämlich zum einen, wie die Medien genutzt werden und was sie mit dem Menschen machen.²⁷

Mit der Macht der Bilderflut muss sich der Konsument zwangsläufig auseinandersetzen. Marotzki und Stoetzer resümieren: „Die Bedeutung der Bilder in der öffentlichen Kommunikation hat sich in den letzten Jahren stark geändert. Das gilt sowohl für die Quantität wie auch für die qualitative Bedeutung. Eine neue Information ohne entsprechende Bilder scheint (...) kaum denkbar (...). Erst das Bild scheint uns ein Ereignis wirklich nahe zu bringen, erst durch das Bild scheint uns ein Ereignis wirklich zum Ereignis zu werden. Die moderne medial vermittelte Kommunikation im öffentlichen Raum ist ohne Bilder nicht mehr denkbar. Diese Macht der Bilder haben wir längst akzeptiert.“²⁸ Diese Wirkungsmächtigkeit hatte bereits Warburg erkannt, als er dem „Schlagbild“ einen nachhaltigeren Einfluss zuwies, als dem „Schlagwort“, da Ersteres im Betrachter vielschichtiger Emotionen auszulösen im Stande sei.²⁹

Boehm spricht in diesem Kontext nicht von Bildern, sondern von massenmedialen *Abbildern* „denn Abbilder, in ihrer täglichen Rolle, erschöpfen sich darin, existierende Dinge oder Sachverhalte nochmals zu zeigen, nämlich dem äußeren Sinn des Auges. Sie illustrieren, ganz reibungslos dann, wenn sie sich als eine Art Double der Sache darbieten. Die bildlichen Potenzen sind nur insoweit gefragt, als sie von sich selbst wegweisen, imstande sind, den dargestellten Sachverhalt zu veranschaulichen. Abbilder sind zweifellos die verbreitetsten Bilder. Ein erheblicher Teil ihrer öffentlichen Präsenz (im Fernsehen, auf Photos, Reklamen, Katalogen, etc.) dient diesem Zweck.“³⁰ Merleau-Ponty zeigt am Beispiel Cézannes exemplarisch, dass die Malerei keine simplen Abbilder und folglich keine bloßen Doppel der Dinge erzeugt. Das, was wir auf der Leinwand sehen, sind Fügungen von Farbe, Form und Linien, bildkünstlerische Elemente, die sich erst auf der Netzhaut

²⁶ Fuhs 2003b, 48.

²⁷ Wittpoth 2002, 73 ff.

²⁸ Marotzki/Stoetzer 2006, 15.

²⁹ Zum Begriff des „Schlagbildes“ vgl. Hofmann/Syamken/Warneke 1980, 81.

³⁰ Boehm 1994, 16. Vgl. auch Jörissen/Marotzki 2009, 96.

des Betrachters zum Bildganzen zusammenfügen.³¹ Als Vertreter einer perzeptuellen Bildtheorie koppelt er den Bildstatus primär an die Bildwahrnehmung.³² Hans Jonas knüpft an das Wesen des Bildes ebenso bestimmte Eigenschaften, wobei er dessen Ähnlichkeit mit den darzustellenden Dingen hervorhebt. Diese Ähnlichkeit ist absichtlich hervorgebracht, allerdings nicht vollständig.³³ Gerade in dieser Unvollständigkeit der Bildähnlichkeit sieht er das Wesen des Bildes und seine Unterschiedlichkeit zum Abbild begründet.

Aus der Allgegenwart der *Abbilder* leitet Boehm die These einer *Bilderfeindlichkeit* der Medienindustrie ab: „Die moderne Reproduktionsindustrie favorisiert das Bild als Abbild, als Double der Realität. Die elektronischen Simulationstechniken steigern (...) die Darstellung zu einem perfekten ‚Als-Ob‘, so sehr, dass dem Bewusstsein der Postmoderne tendenziell die Differenz zwischen Bild und Realität selbst zu schwinden schien, factum und fictum konvergierten. Die Bilderfeindlichkeit der Medienindustrie ist ungebrochen, nicht weil sie Bilder verböte oder verhinderte, im Gegenteil: Weil sie eine Bilderflut in Gang setzt, deren Grundtendenz auf Suggestion zielt, auf bildlichen Realität ersatz (...). Das vielbeschworene neue Zeitalter des Bildes (...) ist ikonoklastisch, auch dann, wenn es seine Enthusiasten nicht einmal bemerken. Damit ist natürlich nicht gesagt, dass mit reproduktiven – oder simulierenden – Bildtechniken nicht starke Bilder gemacht werden könnten. Die Geschichte der Photographie, des Films oder der beginnenden Videokunst haben dies zur Genüge bewiesen. Von diesen neuen Techniken einen bildstärkenden Gebrauch zu machen, setzte freilich voraus, die ikonische Spannung kontrolliert aufzubauen und dem Betrachter sichtbar werden zu lassen. Ein starkes Bild lebt aus eben dieser doppelten Wahrheit: Etwas zu zeigen, auch etwas vorzutäuschen und zugleich die Kriterien und Prämissen dieser Erfahrung zu demonstrieren. Erst durch

³¹ Merleau-Ponty 1994, 39-59.

³² Zu Wahrnehmungstheoretischen Grundlagen der Bildtheorie insbesondere bei Merleau-Ponty vgl. Sachs-Holmbach und Schürmann 2005, 115ff. Gegenwärtig sind in der Bildwissenschaft Strömungen zu erkennen, welche neurowissenschaftliche Erkenntnisse und Bildverständnis miteinander in Wechselbeziehung bringen. „David Freedberg von der Columbia Universität nimmt an, (...) dass von der Messung der Aktivität bestimmter Gehirnareale entscheidende Impulse für die Kunstgeschichte zu erwarten sind. Diese Hoffnung ruht vor allem auf den so genannten Spiegelneuronen (...). Demnach aktiviert die Beobachtung einer Handlung (...) im Gehirn dieselben Areale, die auch das tatsächliche Ausführen dieser Handlung aktiviert hätte. Diese ‚Spiegelung‘ wird als Nachweis von Empathie gedeutet, und von hier aus soll ein direkter Weg auch zur Betrachtung von Kunstwerken führen: Fällt der Blick einer im Computertomographen befindlichen Testperson beispielsweise auf Goyas „Desastres de la Guerra“, leuchten dieselben Gehirnareale auf, die auch bei der Empfindung tatsächlicher Schmerzen aktiviert worden wären.“ Geimer 2008. Der Autor setzt sich kritisch mit Freedbergs Theorie auseinander.

³³ Jonas 1994, 107 ff.

das Bild gewinnt das Dargestellte Sichtbarkeit, Auszeichnung, Präsenz.“³⁴ Jörissen und Marotzki reflektieren die medienkritische Haltung Boehms: „Boehm (...) betrachtet die Bildpraxen der Massenmedien ausgesprochen kritisch, insofern ihre suggestiven Bilder auf ‚bildlichen Realität ersatz‘ ziehen, zu dessen Kriterien ‚seit jeher gehörte, die Grenzen der eigenen Bildlichkeit zu verschleiern‘. Es geht ihm darum, den reflexiven Eigenwert von Bildern in Erinnerung zu rufen, der sich letztendlich der innerbildlichen Distanz, dem ‚ontologischen‘ Doppelcharakter von Bildern verdanke.“³⁵

Aus dem dargelegten Befund kann man folgern, dass visuelle Kultur heute ganz wesentlich von schnellen und ephemeren Bildreizen bestimmt wird, deren Dechiffrierung eine elaborierte Herangehensweise seitens des Betrachters voraussetzt. Im folgenden Abschnitt gehe ich der Frage nach, wie sich die visuelle Kompetenz gegenwärtig darstellt, welchen Stellenwert insbesondere historisches Bildmaterial für die Entwicklung visueller Kultur einnimmt und welche Unterstützung Medienpädagogik und Bildungswissenschaft hierbei zu leisten vermögen.

Es scheint gegenwärtig ein gewisses Missverhältnis zwischen der zunehmenden Menge an visuellen Reizen und dem qualifizierten Umgang mit ihnen zu bestehen. Vielfältig sind die Erklärungsversuche hierfür. Boehm stellt fest, dass im Bereich der Philosophie die einseitige Orientierung am Logos lange daran gehindert habe, dem Bild die gleiche Aufmerksamkeit zu widmen wie der Sprache und kommt zum Schluss, dass eine Wissenschaft vom Bild, konzipierbar in Analogie zu einer allgemeinen Sprachwissenschaft sich nicht entwickelt hat.³⁶ Auf diesen Sachverhalt verweist auch Doelker, der feststellt, dass mit der Einführung der Schriftlichkeit das Bild lange Zeit in den Hintergrund des wissenschaftlichen Interesses gerückt ist. „Ein Gelehrter war im Wesentlichen ein ‚Schriftgelehrter‘, als Gebildeter vor allem ein Belesener. (...) Lesen gilt noch heute als ‚gebildeter‘, als das Konsumieren von Bildern.“³⁷

Die Beschäftigung mit historischem Bildmaterial ist von besonderer Wichtigkeit, da alle modernen visuellen Medien letztendlich auf den klassischen Bildbestand rekurren. Dies bestätigt Bering, für den es eine unzulässige Verengung der

³⁴ Boehm 1994, 35.

³⁵ Jörissen/Marotzki 2009, 96.

³⁶ Boehm 1994, 11.

³⁷ Doelker 2002, 16.

Perspektive darstellt, wollte man visuelle Kompetenz auf den Umgang mit den neuen Medien allein reduzieren. „Vielmehr gehört der Umgang mit dem traditionellen Bildreservoir, vor allem der Umgang mit Kunstwerken, unbedingt zur Entfaltung von visueller Kompetenz, denn die digitalen Bilderfindungen folgen den Traditionen einer vorwiegend europäischen Ikonographie (...) Es besteht letztlich kein Bruch zwischen den traditionellen Vorstellungen vom Bild und denen einer elektronischen Ästhetik (...).“³⁸ Weiter unten heißt es: „Vor allem im Manierismus des 16. Jahrhunderts bildeten sich viele anticlassische ästhetische Entwürfe heraus, die die Kunst bis in die Gegenwart immer wieder aufgriff – hier sei nur andeutend (...) auf die Ästhetisierung des Ekels oder des Abstrusen in der Menschendarstellung (...) hingewiesen.“³⁹ Bering knüpft einen ganz entscheidenden Beziehungsstrang zwischen dem kompetenten Umgang mit traditionellen Bildformen und modernen Bildmedien. Auch bei Hemken spielt die Malerei für die Ausbildung einer Kultur des Sehens in der Erziehung Jugendlicher eine entscheidende Rolle, was er an Bildbeispielen von Breughel bis Gerhart Richter anschaulich macht.⁴⁰ Er resümiert, dass ausgehend von den Problematisierungen einer veränderten visuellen Kultur im Industriezeitalter es einer visuellen Kompetenz bedarf, „die eine Unterscheidung von somatischem und begriffsorientiertem Sehen treffen kann. (...) Dabei sind Ambivalenz, Transformation und Partizipation sowohl für die künstlerische wie kulturelle Sphäre die Stimulanzen eines Trainings von visueller Kompetenz, wobei nicht immer ein Artefakt zur Verfügung steht. Vielmehr sind Kunstwerke neben ihrem ästhetischen Gehalt Instrumente der Aufklärung, die einen hohen Erkenntnisgewinn bedeuten. Diese Seh- Schule kann beim Betrachter eine eigenständige Fähigkeit ausbilden, die oben genannten Aspekte der Ambivalenz, der Transformation und Partizipation auf Dauer (...) als eigenständige Kompetenz anzuwenden.“⁴¹

Die Fähigkeit, komplexe Inhalte auf Bildern zu erfassen, muss man sich wie diejenige des Textverstehens im Laufe des Bildungsprozesses aneignen. Darauf wurde in der Bildungswissenschaft schon frühzeitig hingewiesen. So forderte Mollenhauer bereits zu Beginn der 80er Jahre eine intensivere Beschäftigung mit Bildern. „Bilder sind (...) für den Alltag unseres Lebens keine unverzichtbaren Träger von Lebenssinndeutungen mehr; und infolgedessen schrumpft unsere Fähigkeit zur

³⁸ Bering 2002, 91.

³⁹ Ebd. 91-92.

⁴⁰ Hemken 2002.

⁴¹ Ebd. 119.

Decodierung von Bildern auf die Wahrnehmung von deren Signalfunktionen. Ich denke deshalb, dass das Bildverstehen – besonders das Verstehen von Kunstwerken – in zweierlei Hinsicht für Pädagogen eine wichtige Aufgabe ist: zum Verstehen der Lebensformen vergangener Epochen, der Kultur, die in der Erziehung vermittelt wurde – und zur Einübung in eine praktische Aufgabe, die wir den Kindern heute schulden.“⁴² Mollenhauer klagte bereits damals über die geringe Bedeutung der bildenden Kunst in der Erziehungswissenschaft: „Dass innerhalb unserer gesellschaftlich institutionalisierten Bildungsprozesse die Auseinandersetzung mit der bildenden Kunst (im Unterschied etwa zum sprachlichen Kunstwerk) so stark an den Rand gedrängt wurde, halte ich für eine problematische Sache. Die Erziehungswissenschaft wiederholt diese Attitüde.“⁴³ Bering sieht in der Analyse von Werken der Kunst im Rahmen von Kunstgeschichte, Kunstwissenschaft und Kunsttheorie eine bedeutende Bereicherung zur Ausbildung von visueller Kompetenz. „Damit gerät auch die historische Dimension der Kunst als Reservoir der visuellen Erfahrungen ins Blickfeld. Hier nehmen gerade die kunsthistorischen Analysen, die Stilgeschichte, die Ikonographie (...) einen weiten Raum ein, um die Einbindung der Gegenwart in die historische Vielfalt zu verdeutlichen.“⁴⁴

Von kunstwissenschaftlicher Seite, so etwa von Sedlmayr, wurde schon früh die positive Auswirkung von Bildbetrachtungen für eine allgemeine Bildung betont. „Die (...) Kunstwissenschaft kann, ohne ihre eigenen Interessen zu verlassen, einen berechtigten Anspruch erfüllen, der lange abgelenkt wurde. Der natürliche Anspruch des Laien an die Kunstwissenschaft ist der Wunsch, von dem einzelnen Kunstwerk etwas zu erfahren, was sein chaotisches Erlebnis sinnvoller, klarer, gestalteter macht. (...) Es ist nicht nötig, zu einer gegenstandslosen Emotion zu erhitzen, wenn es gelingt, durch Erkennen der Gebilde die in ihnen selbst liegenden emotiven Kräfte für den Betrachter fruchtbar zu machen. Und da, nach dieser Auffassung, die fortschreitende Erkenntnis ein neues, besseres Wahrnehmen ebenso voraussetzt wie zur Folge haben kann, wird diese Art der Popularisierung (...) bewusst die Wahrnehmungen umbilden (...). Sie wird also - in maximaler Gegenstands- und

⁴² Mollenhauer 1983, 173.

⁴³ Ebd. 174.

⁴⁴ Bering 2002, 92.

Lebensnähe - Bildung in einem Bereich anstreben, der früher nur nebenbei- zufällig umgeformt wurde.“⁴⁵

Im Denken Sedlmayrs erfüllt die Beschäftigung mit Werken der Kunst eine wichtige gesellschaftliche Aufgabe. Er glaubt, in der Unsicherheit breiter Bevölkerungsschichten gegenüber Werken der bildenden Künste, einen der charakteristischsten Züge seiner Zeit zu erkennen.⁴⁶ „Die Beschäftigung mit der Kunst ist kein ‚Luxus‘. Sie hat für die Allgemeinheit eine Funktion, die über den eigentlichen Bereich der Kunst noch hinausreicht. Sie hat ‚bildenden‘ Wert für den einzelnen. Indem wir so das Kunstwerk wiederverstehen (...) dringen wir durch alles bloß Konventionelle und Oberflächliche vor zu einem Ursprünglichen und empfangen so die höchste geistige Anregung (...). Es entwickelt sich ein bei den meisten verkümmertes geistiges Organ: In dem Gegengewicht, das die Entfaltung dieses Organs schafft, liegt der unersetzliche Wert einer richtigen Beschäftigung mit den Werken der Kunst für die Bildung des vollen Menschen – wenn man Bildung im ursprünglichen Wortsinn nimmt und nicht intellektualistisch als ein Haben von Wissen missversteht. (...) Zu einem vollen Gleichgewicht der menschlichen Bildung muss neben das Denkenkönnen und das Wollenkönnen auch ein Anschauenkönnen treten.“⁴⁷ Sedlmayr sah in der Kunstgeschichte die Führerin der modernen Geisteswissenschaften. Sie war für ihn allein zuständig, piktorale Kompetenz zu vermitteln.⁴⁸ Begriffe, wie Medienkultur oder Medienbildung und eine daraus folgende fachübergreifende Beschäftigung mit Bildwerken im Rahmen einer „Visual Culture“ waren zu seiner Zeit nicht vorstellbar. Diese Sichtweise hat sich in den letzten Jahren geändert. Das Lesen von historischen Bildmedien muss erlernt werden und ist für die Entwicklung visueller Kompetenz von besonderer Bedeutung.

Ganz entscheidend ist die Schule, die sich allerdings mit der Ausbildung von visueller Kompetenz schwer tut, was sich beispielsweise in einer zunehmenden Vernachlässigung des Kunstunterrichtes niederschlägt. Doelker beobachtet eine zunehmende, wohl den modernen Medien geschuldete, abschätzige Haltung der Bildinformation besonders in schulischen und bildungspolitischen Kreisen und macht

⁴⁵ Sedlmayr 1978, 79.

⁴⁶ Sedlmayr postulierte diese Defizite bereits in den fünfziger Jahren. Ich denke, die Situation hat sich in den vergangenen Jahrzehnten kaum verbessert.

⁴⁷ Ebd. 127.

⁴⁸ Ebd. 24. Dazu bemerkt Bättschmann kritisch: „Am aufdringlichsten von allen hat Hans Sedlmayr die Vermittlungs- und Erziehungsrolle des Kunsthistorikers behauptet und beansprucht.“ Bättschmann 2001, 15.

dafür einmal mehr die einseitige Fixierung auf den geschriebenen Text verantwortlich: „Gerade wegen der heutigen Bilderflut müsse das Lesen (gemeint von Worttexten) stärker gefördert werden, lautet eine buchfundamentalistische Forderung. Die Schule – wo Bildmedien weitgehend mit Freizeitmedien konnotiert werden – reagiert auf die Herausforderung des ‚optischen Zeitalters‘ (Pawlak 1963) größtenteils mit Abwehr: Wegen der Bilderflut beschränkt sie sich auf die Schriftlichkeit. Dabei erkennt man das damit verbundene politische Risiko nicht: Denn wenn die Schule einseitig nur zum Lesen von gedruckten Texten befähigt, werden die zukünftigen Bürgerinnen und Bürger, die sich ausschließlich aus den elektronischen Medien informieren, nicht für deren adäquate Nutzung qualifiziert sein. So ist die Schule noch immer die Institution des geschriebenen und gedruckten Wortes.“⁴⁹ Auch Knieper verknüpft die mangelnde Lesefähigkeit von Bildern mit Defiziten in der schulischen Ausbildung. „Trotz dieser Probleme im Umgang mit Bildern konnte sich das Sehen, neben den Kulturtechniken Lesen, Schreiben und Rechnen, nie den Stellenwert in den Lehrplänen erobern, den es verdient hätte. An Schulen und Universitäten erfolgt nur in Ausnahmefällen eine Auseinandersetzung mit dem Bild.“⁵⁰ Bering erkennt gerade in der Schule den Ort, wo sich ein visuell kompetentes Individuum herausbilden kann. Es entsteht „nicht ex nihilo, vielmehr ist entschiedene pädagogische Zuwendung notwendig (...). Wenn visuelle Kompetenz den Menschen vorrangig dazu bewegen soll, die Konstruktion von Weltbildern und Lebensformen in eigenständiger Verantwortung durchführen zu können, so sind differenzierte Fähigkeiten notwendig. Der Schule fallen nach wie vor die entscheidenden Aufgaben einer Ausbildung zu. Im Kanon der Schulfächer ist es insbesondere das Fach Kunst, das als einziges jene Fähigkeiten ausdrücklich problematisiert, die zu visueller Kompetenz führen.“⁵¹ Die frühe praktische Ausbildung und Schulung im Rahmen des Kunstunterrichts oder von schulischen Kunst- Projekten vermag die visuelle Kompetenz junger Menschen zu befördern. Huber erkennt, dass „in der Fähigkeit, gut zeichnen, fotografieren, kneten oder einen guten Filmausschnitt mit der Kamera zustande bringen zu können, visuelles Wissen inszeniert, in Form gebracht und kommunikabel wird. (...) Visuelles Wissen beginnt

⁴⁹ Doelker 2002, 20. Interessant ist, dass die Schule selbst bei der Vermittlung von Lesekompetenz zu scheitern droht, was durch das schlechte Abschneiden der Schüler beim PISA- Test eindeutig belegt wurde.

⁵⁰ Knieper 2005, 38.

⁵¹ Bering 2002, 91.

also bei der künstlerischen Beherrschung visueller Bildmedien zur Bildproduktion. In die Produktion visueller Bilder gehen visuelle Kompetenzen als Medienkompetenzen ein. Damit hängt visuelles Wissen auch mit visueller Sozialisation zusammen. Denn es ist entscheidend, ob und gegebenenfalls wie man gelernt hat, bestimmte Medien zur Darstellung von Wissenszusammenhängen einzusetzen. Das große Problem dabei ist aber, dass in unserer Sozialisationsgeschichte visueller Kompetenz und Performanz in vielen Fällen ein reines Desaster ist.⁵² Pointiert bringt Huber die Misere auf den Punkt, wenn er behauptet, dass wir „hinsichtlich unseres visuellen Wissens und Könnens gegenwärtig zur Dritten Welt des visuellen Analphabetismus gehören. (...) Können wir uns angesichts des 21. Platzes in der Lesekompetenz den Status eines Analphabetismus wirklich leisten? Meine Antwort ist ein ganz klares Nein. Ich halte es für fatal, die Ausbildung visueller Kompetenz so dem Zufall zu überlassen, wie wir es gegenwärtig tun.“⁵³

Aus dem bisher Dargelegten wird klar, dass das Sehen im Sinne von Erfassen, Einordnen und Unterscheiden dem Menschen nicht angeboren ist, sondern, wie oben ausführlich gezeigt, in einem komplizierten Prozess erlernt werden muss, wobei zu beachten ist, dass der Umgang mit Bildern nicht nur allein durch die Vermittlung visueller Kultur in der Schule, sondern auch durch das Elternhaus oder durch die gesellschaftliche Schichtzugehörigkeit geprägt wird. Die Förderung visueller Fähigkeiten ist unverzichtbar, um in der Multimedia- Gesellschaft zu rechtzukommen. Ohne sie wird der Betrachter zum leichten Opfer von Manipulation und Beeinflussung.⁵⁴ Schwan klagt: „Obwohl dieses Problem einer fehlenden bzw. nur gering ausgeprägten kritischen Bildkompetenz im Zeitalter umfassender Möglichkeiten der digitalen Bildmanipulation von großer sozialer Bedeutung ist, liegen bislang nur wenige empirisch gesicherte Erkenntnisse zu diesem Themenbereich vor.“⁵⁵

Visuelle Kompetenz ist in allen Bereichen gefordert, denn nur „eine umfassend verstandene visuelle Kompetenz ermöglicht aktive, kritisch reflektierte Kommunikation in einer Informations- und Kommunikationsgesellschaft, womit

⁵² Huber 2002, 171.

⁵³ Ebd. 172.

⁵⁴ Knieper unterscheidet verschiedene Möglichkeiten der Manipulation auf Bildern, nämlich Eingriffe in die Umwelt, die sich auf die Inszenierung und Rekonstruktion beziehen, irreführende Kontextualisierung, Bildveränderungen und die Erzeugung virtueller Welten. Knieper 2005, 41-46.

⁵⁵ Schwan 2005, 131.

relevante soziale Fähigkeiten unmittelbar verknüpft sind.“⁵⁶ Jörissen und Marotzki betonen nicht nur die Bedeutung einer dezidierten visuellen Kultur, sondern resümieren besonders auch den Stellenfaktor, den eine allgemeine mediale Bildung in der Mediengesellschaft insgesamt einnimmt. „Der Überschuss der medialen und technischen Wahlmöglichkeiten stellt den Einzelnen vor neue Handlungs- und Entscheidungsprobleme, die er nur dann adäquat lösen kann, wenn er über Flexibilität verfügt, sich auch in Zeiten der Umbrüche Orientierung zu verschaffen. Das Lernen und die Erziehung, die wir der nachfolgenden Generation auferlegen, ist in einem bildungstheoretischen Reflexionsrahmen gerade dadurch gekennzeichnet, jene Flexibilität aufzubauen, die heute und morgen benötigt wird, um die Komplexitätsschübe und gesellschaftlichen Transformationen im Zeitalter der Informationsgesellschaft gestalten zu können. Medien stellen hierzu ein wichtiges Orientierungsmittel dar, denn die meisten orientierungsrelevanten Informationen über unsere Welt erfahren wir durch Printmedien, Fernsehen und Internet. Insofern sind Bildungsprozesse in der Moderne (...) auf Medien angewiesen. Es geht dabei aber nicht nur um die Orientierung in der Welt mittels medialen Informationen. Vielmehr stellt die Orientierung in medialen Sphären selbst heute eine wichtige Aufgabe dar. Selbst- und Weltbezüge sind also prinzipiell medial vermittelt.“⁵⁷

Zusammenfassend sei noch einmal Bering zitiert, der davon überzeugt ist, dass „zur visuellen Kompetenz auch die Kenntnis historischer Zusammenhänge und Gestaltungsmittel als Interpretationbasis gehört. Wichtig erscheint vor allem die Fähigkeit, Kontexte zu bilden, die den Werken eine Bedeutung verleihen können. Derartige Kompetenzen können dazu befähigen, aus dem komplexen medialen Angebot begründet auszuwählen. Fragen nach ideologischer Ausrichtung, Seriosität oder Tendenzialität beantworten zu können, ist ein wesentlicher Faktor visueller Kompetenz. (...) Eine so umfassend verstandene visuelle Kompetenz ermöglicht aktive, kritisch reflektierte Kommunikation in einer Informations- und Kommunikationsgesellschaft, womit relevante soziale Fähigkeiten unmittelbar verknüpft sind.“⁵⁸

⁵⁶ Bering 2002, 93.

⁵⁷ Jörissen/Marotzki 2009, 15.

⁵⁸ Bering 2002, 93.

2.2 Zum Stand und zur Bedeutung der Bildinterpretation in der Bildungswissenschaft

Im vorangegangenen Abschnitt habe ich gezeigt, welchen Stellenwert visuelle Medien in der Gesellschaft einnehmen und wie wichtig die Beschäftigung mit Bildern zur Entfaltung von visueller Kultur in der Bildungswissenschaft ist. Wie im letzten Kapitel zu sehen war, wird in der Forschung allgemein die Schule als derjenige Ort angesehen, an dem visuelle Kompetenz am ehesten entwickelt werden kann. Ich kann nun einen Schritt weiter gehen, indem ich analysiere, welche wissenschaftlichen Herangehensweisen und Konzepte zur Beschäftigung mit Bildmedien in der Bildungswissenschaft erarbeitet wurden und welche Bedeutung die Bildinterpretation dort insgesamt einnimmt.

Von prominenter Seite wird die Bedeutung von Bildmedien immer wieder betont. So stellt für Bohnsack bis heute „der methodisch kontrollierte Zugang zum Bild eine der größten Herausforderungen für die gegenwärtige sozialwissenschaftliche Forschung dar“.⁵⁹ Es ist für ihn nur schwer nachzuvollziehen, dass die Beschäftigung mit Bildern in der Sozialwissenschaft bis heute nur eine marginale Rolle spielt.⁶⁰ Bohnsack fasst das Dilemma zusammen: „Während im Bereich der Geisteswissenschaften, insbesondere der Philosophie und Kunstgeschichte, wesentliche Vorarbeiten in der Auseinandersetzung mit dem Bild geleistet worden sind, steht die sozialwissenschaftliche Analyse, (...) noch ganz am Anfang.“⁶¹ Dabei ist gerade der Zusammenhang von Bildlichkeit und Bildung seit kurzem verstärkt in den Blickpunkt bildungstheoretisch orientierter Diskussionen gerückt.⁶² Das Paradigma des „Iconic turn“ ist dabei in verschiedenen wissenschaftlichen Perspektiven grundlagentheoretisch, aber auch empirisch weiter entwickelt worden. Marotzki und Niestyo fordern eine intensive Beschäftigung mit Bildmedien im Bereich der Erziehungswissenschaft und erkennen erste positive Ansätze. „Bildungs-, Lern- und Sozialisationsprozesse werden heute viel stärker als früher durch Bilder

⁵⁹ Bohnsack 2009, 25.

⁶⁰ Für diese Marginalisierung des Bildes macht Bohnsack vier Gründe verantwortlich. Ebd. 26-27.

⁶¹ Ebd. 25.

⁶² Zum Verhältnis der Erziehungswissenschaft zur Bildwissenschaft vgl. Schäffer 2005, 213ff.

beeinflusst. Bilder repräsentieren nicht nur Vorstellungen über Wirklichkeit, mittels Bilder wird kommuniziert und Wirklichkeit konstruiert. Die Mediatisierung der Gesellschaft und die zunehmende Bedeutung von Bildmedien lassen eine Haltung der ‚Bildabstinenz‘ nicht weiter zu – eine Haltung, die im vergangenen Jahrhundert in großen Teilen der Erziehungswissenschaft verbreitet war. (...) Die ‚Bildvergessenheit‘ der Erziehungswissenschaft hat eine lange Tradition (...). In den letzten Jahren nahm allerdings im erziehungs- und sozialwissenschaftlichen Bereich die Bereitschaft zu, sich mit visuellen und audiovisuellen Medien auseinanderzusetzen.“⁶³

Ein zweifaches Bemühen ist zu verzeichnen: Einerseits geht es darum, Muster visueller Kommunikation zu identifizieren und in ihrer historischen Tradition unter Bezugnahme auf heutige Medien zu analysieren. Andererseits besteht ein erziehungswissenschaftliches Interesse bei der Bildbetrachtung auch in der Entwicklung einer Art Inventar dieser grundlegenden visuellen Muster, um so die visuelle Alphabetisierung voranzutreiben.

Als Bildmaterial dienen der qualitativen Sozialforschung in erster Linie Fotografien. Gerade das Medium des Fotos hat einen gewichtigen Anteil am „iconic turn“ oder „pictural turn“.⁶⁴ Fotos besitzen eine Eigengesetzlichkeit, die sie als Quelle für bestimmte soziale Forschungsfelder wertvoll machen (z.B. in der Kindheits- und Biographieforschung). Allerdings ist selbst die Beschäftigung mit der Fotografie im erziehungswissenschaftlichen Diskurs immer noch umstritten und tritt erst allmählich in den Brennpunkt des Interesses. Auf diesen Missstand weist Fuhs hin: „Wenn man über den Zusammenhang von Fotografie und qualitativer Forschung nachdenkt, fällt als erstes auf, dass es eine große Diskrepanz zwischen der marginalen Bedeutung visueller Methoden in der erziehungswissenschaftlichen Forschung und dem hohen Stellenwert der Fotos im heutigen Alltag gibt.“⁶⁵ Fuhs führt als Hauptgrund den Vorrang des Textes in der Pädagogik an, der sich vermeintlich weniger vielschichtig und mehrdeutig als ein Bild darstellt. „Der Quellen- Text, das klassische Medium der Erziehungswissenschaft, erscheint im Unterschied zum Foto klarer strukturiert oder erweckt zumindest den Anschein, durch eine eingeübte Hermeneutik, durch eine

⁶³ Marotzki/Niestyo 2006, 7.

⁶⁴ Pilarczyk/Mietzner 2000; Michel 2004.

⁶⁵ Fuhs 2003a, 265.

lange Vertrautheit mit den Untiefen dieser Quelle, leichter zu bändigen zu sein.“⁶⁶ Bohnsack fordert die Einführung qualitativer Methoden der Bildinterpretation, wie sie für die Textinterpretation seit langem existieren. „Den (intuitiven) ‚Kompetenzen‘, des Zuganges zum Bild und des praktischen Umgangs mit ihm wurden im Kontext der formal – institutionalisierten Erziehung gleichermaßen wenig Aufmerksamkeit geschenkt wie in der empirischen Forschung in den Erziehungs- und Sozialwissenschaften. Qualitative Methoden der Bildinterpretation basieren auf einer Rekonstruktion und Systematisierung alltäglicher Kompetenzen und Methoden. Sie sind somit zugleich auch von pädagogischer Relevanz.“⁶⁷ Weiter heißt es: „In der sozial- und erziehungswissenschaftlichen Handlungs-, Kommunikations- und Bildungstheorie bleibt (...) der Aspekt (...), dass Bilder auf einer ganz fundamentalen Ebene der Verständigung und des Lernens, der Sozialisation und der Bildung (auch außerhalb der Massenmedien) Medium alltäglicher Verständigung und alltäglichen Handelns sind, systematisch unbeachtet.“⁶⁸

Da die Bildungswissenschaft über keine eigenen Verfahren der Bildinterpretation verfügt, bedient sie sich methodischen Ansätzen aus der Kunstwissenschaft, die naturgemäß auf eine lange Tradition in der Beschäftigung mit Bildern zurückgreifen kann. „(...) im Bereich der Kunstgeschichte sind Probleme der Interpretation visueller Repräsentationen bisher am umfassendsten diskutiert worden. Aus diesem Grund hält im Bereich der Erziehungswissenschaft auch Klaus Mollenhauer (...) das ‚Studium der in die Methoden der Kunstgeschichte einführenden Literatur‘ für unerlässlich.“⁶⁹ Für die erziehungs- und sozialwissenschaftliche Forschung ist insbesondere der dreistufige inhaltsorientierte Interpretationsansatz von Erwin Panofsky mehrfach aufgearbeitet und unter Einbeziehung der formalästhetischen Forschungen von Max Imdahl weiterentwickelt worden. Für den sozialwissenschaftlichen Bereich erarbeitete Bohnsack das Modell einer „Dokumentarischen Methode der Bildinterpretation“, das Überlegungen von Panofsky und Imdahl kombinierend und auf die dokumentarische Methode des Soziologen Mannheim rekurrierend, die Eigengesetzlichkeit und Eigensinnigkeit von

⁶⁶ Fuhs 2003b, 39.

⁶⁷ Bohnsack 2003c, 240.

⁶⁸ Ebd. 242.

⁶⁹ Bohnsack 2006, 46-47.

Bildern in den Mittelpunkt der Betrachtung stellt.⁷⁰ Bohnsacks Methode umfasst zwei Arbeitsschritte, deren erster, die formulierende Interpretation, die vorikonographische Ebene und die ikonographische Ebene umfassen. Im zweiten Arbeitsschritt, der reflektierenden Interpretation, werden die formale Komposition, die ikonologisch-ikonische Interpretation und schließlich die Interpretation des Bild-Textes und des Bild-Titels durchgeführt.

Methodisch wurde die Fotointerpretation auch durch die Arbeiten von Pilarczyk/Mietzner im erziehungswissenschaftlichen Bereich vorangetrieben; sie unterscheiden grundsätzlich die Analyse großer Bildmengen von der Einzelbildanalyse.⁷¹ Bei der fotografischen Einzelbildanalyse verwenden auch sie eine an Panofsky angelehnte ikonographisch-ikonologische Betrachtungsweise. Auch Marotzki/Stoetzer orientieren sich in ihrer Methodologie der Bildinterpretation in biographie- und bildungstheoretischer Absicht am Modell Panofskys.⁷² Jörissen/Marotzki stellen in ihrem Konzept einer strukturalen Medienbildung ebenfalls ein an Panofsky orientiertes vierstufiges Bildinterpretationsverfahren vor, wobei sie sich von Filminterpretationsmodellen leiten lassen.⁷³ Ihr Bezug darauf im Kontext der Bildinterpretation folgt dem Gedanken, „dass das Medium Film komplexere Strukturen aufweist, die jene Strukturen beinhalten, durch welche Bilder charakterisiert sind.“⁷⁴

Verantwortlich für die Vernachlässigung der Bildinterpretation in den Sozialwissenschaften macht Bohnsack einmal mehr die Dominanz textinterpretativer Verfahren, wobei „jegliche Beobachtung, die wissenschaftlich relevant werden soll, durch das Nadelöhr des Textes hindurch muss.“⁷⁵ Mollenhauer fasst die Unterschiede von Text- und Bildinterpretation zusammen: „Die Interpretation eines Bildes bereitet uns andersartige Schwierigkeiten als die Interpretation eines sprachlichen Textes. Diese Unterschiede sind trivial, aber mir scheint es dennoch nützlich, an sie zu erinnern: Das Bild präsentiert, gleichsam in

⁷⁰ Bohnsack 2003a, 87ff. Zur Kritik an der Dokumentarischen Methode vgl. Fuhs 2006, 207ff.

⁷¹ Pilarczyk/Mietzner 2000, 2003.

⁷² Marotzki/Stoetzer 2006, 15ff.

⁷³ Jörissen/Marotzki 2009. Bei den vier Stufen der Bildauslegung handelt es sich 1) um die Beschreibung der Objekte, 2) um die Ordnung der Objekte, 3) um die Inszenierung der Objekte und 4) um die bildungstheoretische Analyse der Selbst- und Weltreferenzen. Ebd. 101.

⁷⁴ Ebd.101

⁷⁵ Bohnsack 2003 c, 241.

einem Augenblick, was der sprachliche Text nur zeitlich gestreckt mitteilen kann.“⁷⁶ Mollenhauer setzt sich in seinen Arbeiten immer wieder mit den Methoden der Bildinterpretation in der Erziehungswissenschaft auseinander und bedient sich dabei der Methode Panofskys. Bildmaterialien stellen für ihn in dreifacher Hinsicht bedeutsame Erkenntnisquellen dar denn „(...) es gibt keine Kultur, in der die Menschen ihre Weltsicht nicht auch in Bildern zum Ausdruck brachten; in Bildern kann ein anderer Sinn verschlüsselt sein als in den oralen oder schriftlichen Beständen; in unserer Gegenwart scheinen die visuell- artifiziellen Ereignisse derart zuzunehmen, dass sie zu einem immer gewichtigeren Bestandteil unserer kulturellen Erfahrung und Selbstausslegung werden.“⁷⁷ Im Sinne Panofskys sind für Mollenhauer Bilder „einerseits die Hervorbringungen individueller Produzenten (...) sie stehen aber andererseits auch in den Bedingungsfeldern der jeweiligen Epoche, der Region, der Klasse, der Subkultur; sie sind also, bis ins kleinste Detail hinein, Momente eines historischen Habitus.“⁷⁸

Die raison d'être für Mollenhauers pädagogischen Ansatz der Bildinterpretation liegt in der bewussten und reflektierenden Auseinandersetzung des Heranwachsenden mit der ihn umgebenden Bilderwelt. „Wir verstehen besser, wenn wir auch die Bildformeln verstehen, mit denen unsere Kultur uns versorgt; die Bildermacher sollten wir nicht geringer achten als die Theoretiker.“⁷⁹ Einschränkend muss zum pädagogischen Ansatz der Bildbetrachtung bei Mollenhauer angemerkt werden, dass für ihn nur drei Themenfelder von Interesse sind, nämlich die Darstellung der jungen Generation, die Beziehung zwischen den Generationen und solche Bilder, die die Erwachsenen von sich selbst haben.⁸⁰ Allerdings hat Mollenhauer bei seinen „Steifzügen durch fremdes Terrain“ nicht zu unterschätzende und wertvolle Pionierarbeit bei der Bildinterpretation für die Bildungswissenschaft geleistet. Auch Pöggeler hebt die besondere Bedeutung von Bildanalysen zur Erlangung medialer Kompetenz hervor. Eine Bildungsgeschichte ist für ihn ohne Bildgeschichte nicht denkbar. Im Unterschied zu Mollenhauer unterteilt er seinen pädagogisch relevanten Bildbestand in mehr Kategorien.⁸¹ Ich stimme Fuhs zu, der eine allzu strenge Kategorieneinteilung, vermeintlich pädagogisch relevanter Themenbereiche, kritisch

⁷⁶ Mollenhauer 1983, 173.

⁷⁷ Mollenhauer 2003, 247.

⁷⁸ Ebd. 251.

⁷⁹ Mollenhauer 2003, 252-253.

⁸⁰ Ebd. 253.

⁸¹ Pöggeler 1992, 20-47.

bewertet. „Letztendlich dürften die Versuche, über die Definition eines pädagogischen Interesses bestimmte Bilder als erziehungswissenschaftlich wichtig und andere als unwichtig einzustufen, scheitern, da alle Bilder an der Erstellung unserer Wirklichkeit beteiligt sind und als Teil von Sozialisations- und Bildungsprozessen in den Blick genommen werden können. Das Pädagogische liegt damit offensichtlich nicht im Material, sondern in der Fragestellung, in der Perspektive, mit der die Bilder untersucht werden.“⁸² So setzen sich auch Marotzki/Stoetzer ganz bewusst für die Interpretation von Bildmedien in der Erziehungswissenschaft ein: „Das Überschreiten kunstwissenschaftlicher Analysen in Richtung kulturwissenschaftlicher Untersuchungen ist (...) für Sozial- und Kulturwissenschaften, und dazu gehören auch Bildungs- und Erziehungswissenschaft, von zentraler Bedeutung. Das Verflochtensein mit der jeweiligen Zeit/Epoche und die Absicht, über diese etwas zu erfahren, sind für sozialwissenschaftliche Forschung unaufhebbar.“⁸³

Wichtig im Zusammenhang mit der von mir untersuchten Ikonographie des Schmerzes ist die besondere Bedeutung „innerer Bilder“.⁸⁴ Doelker spricht in ähnlichem Zusammenhang von „Bildern im Kopf“⁸⁵ oder von „eidetischen Bildern“.⁸⁶ Geschult durch die Betrachtung von Bildmedien der unterschiedlichsten Art, werden sie im Gedächtnis gleichsam sedimentiert und sind dadurch für unser soziales Verhalten und unser Zurechtkommen in der Gesellschaft von fundamentaler Bedeutung. „ So verfüge ich über typenhafte ‚innere Bilder‘, die mir Aufschluss über die Bedeutung von Mimik und Gestik meiner jeweiligen Interaktionsgegenüber vermittelt. Wir sind ständig gefordert, Gesichtsausdruck und Körperhaltung der relevanten Anderen in adäquater Weise zu interpretieren, um Handlungssicherheit gewinnen zu können. Als Voraussetzung dafür müssen wir aber bereits über ‚innere‘ Bilder, über bildhafte, also ikonische Schemata verfügen, durch die Mimik und Körperhaltung für uns erst zu sinnvollen Zeichen werden.“⁸⁷ In seiner jüngsten Veröffentlichung greift Bohnsack dieses Thema wieder auf und stellt fest, dass der Aspekt, dass Bilder auf einer ganz fundamentalen Ebene des Lernens, der

⁸² Fuhs 2003b, 46.

⁸³ Marotzki/Stoetzer 2006, 28.

⁸⁴ Bohnsack 2003c.

⁸⁵ Doelker 2002, 37.

⁸⁶ Ebd. 38.

⁸⁷ Bohnsack 2003 c, 243.

Sozialisation und der Bildung Medium alltäglicher Verständigung und alltäglichen Handelns sind, systematisch unbeachtet bleibt. „Dies gilt insbesondere in der Hinsicht, dass soziale Situationen oder Szenerien in Form von mentalen Bildern gelernt werden, dass sie u. a. im Medium des Bildes erinnert werden, in wesentlicher Hinsicht bildhaft im Gedächtnis sedimentiert sind.“⁸⁸ Die Wichtigkeit solcher innerer Bilder hebt auch Schäffer hervor: „Bildung durch Bilder meint solche Korrespondenzen zwischen inneren und äußeren Bildern, die kreative Prozesse im Subjekt in Gang setzen und auf diesem Wege Überschreitungen von sozialisations- und erziehungsbedingten Rahmungen, d.h. Bildungsprozesse ermöglichen. Eine solche Koppelung des Bildungs- mit dem Bildbegriff eröffnet Möglichkeiten der Umsetzung in das in jüngster Zeit stark expandierende Feld qualitativer Bildungsforschung. Künftige Forschungsperspektiven für eine pädagogische Bildwissenschaft eröffnen sich vor allem durch die Triangulation von bild- und sozialwissenschaftlichen qualitativen Verfahren.“⁸⁹

Im Rahmen der Entwicklung und Formung innerer Bilder macht auch die Beschäftigung mit der Ikonografie des Schmerzes im Kontext der Verbesserung von medialer Kompetenz Sinn. Bildliche Darstellungen aller Spielarten des Schmerzes bilden bis zum heutigen Tag einen wichtigen Bestandteil der visuellen Kultur. Heranwachsende werden in besonderer Weise von Darstellungen der Gewalt und von Schmerzzufügung angezogen. Computerspiele, Spielfilme und Gewaltdarstellungen sind für junge Menschen ein Faszinosum. Fast täglich begegnen dem Medienkonsumenten Schmerzbilder aus Kriegs- und Krisengebieten in vielfältigster Ausprägung: Die schmerzverzerrten Gesichter von im Kriege verletzten oder verstümmelten Soldaten, die Opfer von Naturkatastrophen oder von Hungersnot konfrontieren ihn ganz unmittelbar mit allen Facetten physischen oder psychischen Schmerzes. „Die visuelle Kultur der Gegenwart am Ende des 20. Jahrhunderts ist geprägt von hyperrealistischen Darstellungen physischer Gewalt von Spielfilmen über die Kriegsberichterstattung (...) bis zu den detailverliebten Gewaltinszenierungen der Computerspiele. Verglichen mit dem zweiten großen Bereich medialer Körperimagination - den Bildern sexueller Handlungen - scheinen die Möglichkeiten, entfesselte, blutige Gewalt in unserem zeitgenössischen visuellen

⁸⁸ Bohnsack 2009, 28.

⁸⁹ Schäffer 2005, 222.

Alltag darzustellen, fast unbegrenzt. (...) Detaillierte Schreckensbilder aus den Kriegen (...) sind selbstverständlich akzeptierter Teil der Berichterstattung in gedruckten und elektronischen Medien (...) ohne Angabe der Namen der Opfer. Im Gegenteil: Mit der großformatigen farbigen Darstellung von blutigen Verwundungen und heroisch malträtierten Körpern wird für alles Mögliche geworben: Bilder aus Bürgerkriegen in Afrika sollten am Beginn der 1990er Jahre auf Plakatwänden den Produkten des italienischen Textilkonzerns Benetton maximale Aufmerksamkeit sichern.“⁹⁰

Die Betrachtung und ikonographische Analyse historischer Bilddokumente kann das Auge für die Betrachtung zeitgenössischer Bildmedien schärfen und vielleicht auch unabhängiger von Manipulation machen. „Offenbar geht es immer um Imaginationen, wenn von der Gewalt die Rede ist: Die Bilder verstümmelter und verunstalteter Körper in den Medien funktionieren als Seh–Reiz, als effektiv inszenierter Exotismus. Das vermeintlich gewalttätige Mittelalter wurde im 20. Jahrhundert als Materialreservoir für das Pittoreske und Bizarre, als ein Archiv der Alterität gebraucht. Mit dem Mittelalter als Kontrastfolie ließ (und lässt) sich trefflich Identitätspolitik, Selbstverortung, Gegenwartsspiegelung betreiben.“⁹¹

In der Zusammenschau kann man folgern, dass trotz wichtiger Ansätze und interessanter Ergebnisse, insbesondere auf dem Gebiet der Fotointerpretation, die Analyse zentraler visueller Muster auf historischen Bildmedien und deren Reflex in modernen Medien in der Bildungswissenschaft, von wenigen Ausnahmen abgesehen, ein bis jetzt eher vernachlässigter Forschungsgegenstand zu sein scheint. Mit der vorliegenden Arbeit sollen Schritte getan werden, diese Forschungslücke zu sondieren. Dem Motiv des Schmerzes kommt besondere Bedeutung bei, da es als ein ganz zentrales ikonographisches Motiv die vergangene aber auch besonders unsere tägliche visuelle Kultur bestimmt. Eine kultur- und sozialwissenschaftliche Rahmung des Phänomens „Schmerz“ soll die jeweiligen aktuellen Forschungsdiskurse im folgenden Kapitel näher beleuchten.

⁹⁰ Groebner 2003, 22-23.

⁹¹ Ebd. 33.

3 Prolegomena zu einer kultur- und bildungswissenschaftlichen Phänomenologie des Schmerzes - Forschungsdiskurse

3.1 Kleine allgemeine Phänomenologie des Schmerzes

Die Mehrzahl der Autoren behandelt das Phänomen des Schmerzes unter dem Gesichtspunkt medizinisch- physiologischer und/oder anthropologischer Aspekte von Schmerzempfindung, Schmerzerfahrung und Schmerzvermeidung, wobei der chronische Schmerz besondere Beachtung findet. Werke der Bildenden Kunst werden bei ihnen nicht abgebildet oder besprochen.⁹² Auch in medizinhistorischen Abhandlungen wird das Thema des Schmerzes, wenn überhaupt, nur am Rande behandelt.⁹³ Die Vernachlässigung kultureller Aspekte überrascht, da mehr noch als Gefühle, wie die Liebe oder die Lust, der Schmerz als deren direkter Gegenspieler, eine jener grundsätzlichen Erfahrungen ist, denen sich der Mensch nicht zu entziehen vermag.⁹⁴

Die Schmerzempfindung ist elementar. Der Schmerz ist so vielfältig wie seine verschiedenen Erscheinungsformen. Vom eigenen Schmerz hat man eine klare und konkrete Vorstellung. Wie er sich bei anderen Menschen anfühlt, entzieht sich hingegen unserer Kenntnis. Schmerz wird gerade dadurch unerträglich, dass er nur sehr schwer mitteilbar ist: Seine eigentliche Substanz ist nicht greifbar oder im Reagenzglas messbar. Schmerz ist in aller Regel das, was der Betroffene in der Lage ist, zu beschreiben. Nur der Leidende fühlt den Schmerz, wohingegen der Außenstehende die Schmerzen des Anderen nicht nachvollziehen kann. Deshalb

⁹² Buytendijk 1948; Bakan 1968; Brena 1972; Rey 1993.

⁹³ Holländer 1912; Schadewaldt et al. 1967; Vogt 1969; Lyons/Petrucci 2000.

⁹⁴ Von Schmerzen betroffen sind alle Altersgruppen. „Dass Schmerzen schon im Kindesalter allgegenwärtig sind, hat der so genannte Kinder- und Jugendgesundheitssurvey des Robert Koch-Instituts in Berlin gezeigt. Für diese Untersuchung waren in den Jahren 2003-2006 rund 18000 Kinder und Jugendliche in Deutschland befragt worden. Dabei zeigte sich, dass etwa zwei Drittel der Drei- bis Zehnjährigen und drei Viertel der Elf- bis Siebzehnjährigen in den drei Monaten vor der Befragung unter Schmerzen gelitten hatten.“ Kaulen 2008, 1.

kann Dreitzel den Schmerz als „asozial“ bezeichnen. „ Das liegt an seiner Nicht-Einfühlbarkeit. Es gibt keine emotionale Erinnerung an Schmerzen (...), die uns im Nachfühlen zu Mitleidenden machen könnte, wie das bei den reinen Emotionen der Fall ist. Anders als bei jenen Gefühlen, deren ungehemmter Ausdruck beim anderen die gleichen Gefühle wecken, bleibt der an Schmerz Leidende auch dann allein in seiner Hölle, wenn er den Ausdrucksformen des Schmerzes – Wimmern, Heulen, Schreien – freien Lauf lässt.“⁹⁵

Der Schmerz bewirkt eine grundsätzliche, ritualisierte Änderung von sozialen Verhaltensmustern. Er führt zur Vereinzelung und zum Rückzug ins Private. Sofsky erklärt die Sinnhaftigkeit dieses elementaren Verhaltens: „Der physische Schmerz (...) vertreibt das Individuum aus der Öffentlichkeit. Er schließt den Menschen in sich, im Kerker seines Leibes ein. Der Schmerz ist das erste *principium individuationis*. (...) Um sich nichts anmerken zu lassen und um seinem Gegenüber Scham und Hilflosigkeit zu ersparen, beißt der Schmerzgeplagte die Zähne zusammen. Er weiß aus Erfahrung, dass er die Qual mit niemandem teilen kann. (...) Zwischen dem Erlebnis des Schmerzes und dem Verstehen des Schmerzes klafft eine ganze Welt. Schmerzen verbergen hat daher einen doppelten Sinn: Es entlastet die anderen von der Mühsal vergeblicher Empathie, und es erspart dem Kranken die trostlose Erfahrung eigener Verlassenheit. In dem Augenblick, da er am dringendsten fremder Hilfe bedürfte, ist er im Käfig seines Körpers eingeschlossen.“⁹⁶

Ähnlich beschreibt LeBreton die Auswirkungen von Schmerzen auf das menschliche Verhalten: „Niemand wird von sich behaupten können nicht zu wissen, was Schmerz ist, oder den Schmerz besser zu kennen als irgendjemand sonst. Als eine im eigenen Inneren entstehende Gewalt bildet der Schmerz einen Riss im Leben des Menschen, eine erdrückende Last; einen Abgrund, der in ihm selbst klafft; er gibt das Gefühl, an einem Unmittelbaren zu ersticken, das keine Perspektive lässt. Die Selbstverständlichkeit im Verhältnis zu sich selbst und zur Welt wird brüchig: Schmerz zerstört die vom Menschen gelebte Einheit (...). Während Freude und Lust das tägliche Leben als vertraute Erfahrung gliedern, wird der Schmerz im Modus absoluter Fremdheit erlebt, er zerreißt das Gewebe des Gewohnten, das die Grundlage seiner Freude am Leben ist. Während Freude zu einer Ausweitung, einer Vertiefung des Verhältnisses zur Welt führt, bedeutet Schmerz eine völlige

⁹⁵ Dreitzel 1997, 859.

⁹⁶ Sofsky 2007, 65.

Inanspruchnahme, ein Besitzergreifen, das zu einem Rückzug, ja zu einem Einschließen in sich selbst führt (...). Alles Interesse an der Welt kommt zum Erliegen (...). Auch wenn der Schmerz nur einen kleinen Teil des Körpers befällt, sei es ein kariöser Zahn, belässt er es nicht bei der Veränderung der Beziehung des Menschen zu seinem Körper, sondern er geht darüber hinaus (...) er befällt die Gesamtheit der Beziehungen zur Welt“.⁹⁷ Bahr bringt die besondere Wucht, den das Eindringen des Schmerzes für den Betroffenen mit sich bringt, zum Ausdruck: „Die Weise, wie sich der Schmerz zu wissen gibt, kann so weit gehen, dass sie die Person ‚außer sich bringt‘ vor Schmerz, ihr jede Selbstbeherrschung, jede Besinnung raubt und sie schließlich aufreißt. (...) Er drängt uns weg von den anderen und von uns selbst, er reißt auseinander und lässt doch nicht los, mit der Tendenz, sich als einzige Realität zu Geltung zu bringen.“⁹⁸ Zusammenfassend kann man folgern, dass der Schmerz beim Betroffenen zu einem Rückzug in die Privatsphäre führt.

Ein weiteres bereits angesprochenes Charakteristikum des Schmerzes ist seine Unfassbarkeit für den nicht Betroffenen und damit leider auch für den behandelnden Arzt, womit sich Scarry intensiv beschäftigt hat. Ihre grundlegende Untersuchung zum „Körper im Schmerz“ ist auch in dieser Hinsicht von großer Bedeutung. „Der körperliche Schmerz hat keine Stimme. (...) Hört man vom Schmerz eines anderen Menschen, so mag das, was in dessen Körper geschieht, ähnlich fremd und fern erscheinen wie ein Ereignis irgendwo tief in der Erde, wie die Beben in einer unsichtbaren Geographie, die, so ungeheuerlich sie auch sein mögen, noch keine erkennbaren Spuren auf der Erdoberfläche gezogen haben, oder wie jene Vorfälle im interstellaren Raum, von denen bisweilen die Astrophysiker sprechen. (...) Natürlich ereignet sich der Schmerz nicht kilometertief unter unseren Füßen oder viele Kilometer über unseren Köpfen, sondern im Körper von Menschen, die in derselben Welt wohnen, in der wir täglich unsere Wege gehen, von denen uns manchmal nur ein paar Zentimeter trennen. (...) So präsentiert der Schmerz sich uns als etwas Nichtkommunizierbares, das einerseits nicht zu leugnen, andererseits nicht zu beweisen ist.“⁹⁹ Weiter heißt es: „Selbst lang anhaltende Schmerzensschreie, die unser Bewusstsein ebenso belasten, wie der Schmerz auf dem Bewusstsein lastet, vermitteln nur eine unzulängliche Ahnung von der Schmerzerfahrung des Leidenden.“

⁹⁷ LeBreton 2003, 21ff.

⁹⁸ Bahr 2007, 32-33.

⁹⁹ Scarry 1992, 12.

Vielleicht finden sich deshalb in der bildenden Kunst so häufig Darstellungen des menschlichen Schreis.“¹⁰⁰ Es ist dieses Element des nicht Fassbaren, nicht mit Händen zu Greifenden, das den Schmerz in seiner Wesenheit ausmacht und für den Leidenden so besonders belastend ist.

Grundsätzlich zu unterscheiden ist der akute vom chronischen und der physisch-körperliche vom psychisch-seelischen Schmerz. Der akute Schmerz wird durch eine direkte Gewebeschädigung verursacht und erfüllt eine physiologische Schutzfunktion für den Organismus und spielt eine wichtige Rolle im Genesungsprozess, wobei die Schmerzempfindung durchaus eine wichtige Aufgabe erfüllt, um vor weitergehenden Schädigungen zu warnen. Ein Kind, das einmal seine Hand auf eine heiße Herdplatte gelegt hat, wird dies nicht ein zweites Mal tun. Schmerz dient in diesem Sinne der Aufrechterhaltung der Gesundheit. Aus dieser Erfahrung heraus konnte Friedrich Nietzsche den Schmerz als den größten aller Lehrmeister bezeichnen. Er war der Meinung, dass Wesen ohne Schmerzwahrnehmung bald ausgelöscht würden. Bezeichnend ist es, wie sarkastisch Nietzsche mit seinen Schmerzzuständen umging. Er gab seinem Schmerz einen Namen und rief ihn „Hund“. Er charakterisierte ihn als treu, zudringlich und schamlos, aber auch als unterhaltend und klug. Er herrschte ihn an und ließ seine bösen Launen an ihm aus. Einen ähnlichen positiven Aspekt vermag auch Cohen dem Schmerz abzugewinnen: „Schmerz ist die Art und Weise, in der uns die Natur darauf aufmerksam macht, dass es Zeit ist, endlich wieder einmal zum Zahnarzt zu gehen. 'Ein lebendes Säugetier, das keinen Schmerz empfände, hätte eine Störung des Nervensystems, die zum Tode führt', meint der Umweltphilosoph J. Baird Callicot. (...) Die Vorstellung, dass Schmerz schlecht ist und so gering wie möglich gehalten oder eliminiert werden sollte, ist ebenso primitiv wie die des Tyrannen, der den Überbringer schlechter Nachrichten töten lässt, weil er glaubt, dadurch sein Wohlbehagen und seine Sicherheit erhöhen zu können.“¹⁰¹

Allerdings, und dies relativiert die „gesundheitsfördernde“ Dimension des Schmerzes, hat die Intensität einer Schmerzempfindung oft keinerlei Bezug zum Grad der Lebensgefährlichkeit bestimmter Erkrankungen. So kann ein kranker Zahn den Betroffenen vor Schmerzen fast ohnmächtig werden lassen, wohingegen sich ein bösartiger Hirntumor lange Zeit ohne Beschwerden entwickeln kann. Das eigentliche

¹⁰⁰ Ebd. 78.

¹⁰¹ Cohen 2006, 140.

Wesen des Schmerzes, und darin ist seine Perfidie begründet, liegt in seiner fast völligen Nichtkommunizierbarkeit, die schließlich zum völligen Erliegen der Sprachfähigkeit führen kann, worauf Scarry immer wieder aufmerksam macht. „Jedes Schulmädchen kann Shakespeare oder Keats für sich sprechen lassen, wenn es sich verliebt, doch wenn ein Kranker einem Arzt die Schmerzen in seinem Kopf beschreiben will, lässt ihn die Sprache im Stich. Was auf Kopfschmerzen zutrifft, gilt erst recht für Schmerzen, wie sie bei Krebs oder nach Verbrennungen, an Phantomgliedern oder im Gefolge von Schlaganfällen auftreten, oder für die heftigen, lang andauernden Schmerzen, die sich gelegentlich einstellen, ohne dass eine bestimmte Krankheit sie schürte: Der körperliche Schmerz ist nicht nur resistent gegen Sprache, er zerstört sie; er versetzt uns in einen Zustand zurück, in dem Laute und Schreie vorherrschen, deren wir uns bedienen, bevor wir sprechen lernten.“¹⁰² Scarry spricht von einer regelrechten Zerrüttung der Sprache durch den Schmerz. „Wenn wir dem Augenblick beiwohnen, da der Schmerz die Rückkehr zu vorsprachlichem Stöhnen und Schreien gebietet, werden wir Zeuge der Sprachzerstörung.“¹⁰³ Dreitzel führt die Einsamkeit des Leidenden in gleicher Weise darauf zurück, „dass der Schmerz unsere Sprachfähigkeit unterminiert und schließlich zerstört.“¹⁰⁴

Es ist letztendlich die Aufgabe des Arztes oder des Schmerztherapeuten, die fragmentierte Sprache des Leidenden zu dechiffrieren. Ein wesentliches Messgerät in der Schmerzforschung stellt bis zum heutigen Tag ein kleiner Rechenschieber mit einer Skala dar, auf welcher die Patienten die Stärke ihrer Schmerzempfindungen markieren. Es ist dies ein quantitatives Instrument, das Aufschlüsse über die Intensität der Schmerzempfindung zulässt. Möchte man demgegenüber wissen, welche Qualität der Schmerz hat, empfiehlt sich die Verwendung von Schmerz-Fragebögen, in welche der Betroffene seinen Schmerz mittels vorgegebener Adjektive genauer beschreiben kann.¹⁰⁵ „Deutlich ist, dass die Worte, die ein Patient zur Beschreibung seiner Schmerzen wählt, Hinweise auf eine bestimmte Krankheit geben können und damit auch auf die wirksamsten Mittel zur Verminderung der Schmerzen. So verrät etwa die Wahl der drei Worte ‚sengend‘, ‚pulsierend‘ und

¹⁰² Scarry 1992, 12-13.

¹⁰³ Ebd. 15.

¹⁰⁴ Dreitzel 1997, 859.

¹⁰⁵ Ein im klinischen Alltag häufig eingesetzter Fragebogen ist der „McGill Pain Questionnaire“. Vgl. Melzack 1978, 37ff.

‚stechend‘ dem Arzt, dass die Schmerzen des Patienten sich in den Dimensionen der Wärme, der Zeit und des Raumes ermessen lassen. (...) Da sich erwiesen hat, dass Schmerzen, die durch die genannten drei Dimensionen gekennzeichnet sind, auf bestimmte Therapien oder Medikationen besser ansprechen als auf andere, weiß der Arzt, wie er den Heilungsprozess am besten einleiten soll.“¹⁰⁶ Zusammenfassend lässt sich sagen, dass der Mensch als leidendes Wesen im Schmerz die physische Erfahrung der reinen Negation seiner Existenz verspürt, die ihn wehr- und hilflos auf eine vegetabile Existenzform reduziert, bei der am Ende keinerlei Kommunikation mit der Umwelt mehr möglich ist.

Aus der Art und Weise, wie der Schmerz das Leben der Menschen von der Urzeit an bis zum heutigen Tage prägt, ist es nur zu verständlich, dass Bildende Künstler immer wieder versucht haben, das Unbeschreibliche des Schmerzes in seiner Vielfalt visuell zu fassen. Die von mir untersuchten Bilder thematisieren fast ausschließlich die Erduldung und die Zufügung von akutem und das Erleiden von psychischem Schmerz.¹⁰⁷ Interessant ist die Tatsache, dass Darstellungen von Schmerzzuständen als Folge von Erkrankungen innerhalb der von mir untersuchten Kunstwerke eine eher marginale Rolle spielen. Bilder des Schmerzes um des Schmerzes willen scheinen so gut wie gar nicht zu existieren. Darstellungen von chronischen Beschwerden, etwa von Kopf- oder Rückenschmerzen, scheinen noch seltener thematisiert worden zu sein.¹⁰⁸

Die Schmerzäußerung auf Bildern kann sehr unterschiedlich sein. Manche Dargestellte schreien ihren Schmerz laut und mit aller Vehemenz heraus, andere leiden still und resigniert oder leiden ergeben in der Gewissheit zukünftiger Gnaden. Die Märtyrer erdulden die ihnen auf grausamste Art beigebrachten Schmerzen fast völlig affektlos, ohne mit der Wimper zu zucken. Sie sind sich des Heils und der Seligkeit, die sie letztlich im Paradies erwartet, sicher. Völlig anders reagieren die in der Hölle drangsalierten armen Seelen auf Weltgerichtsdarstellungen: Sie schreien dem Betrachter aus vollem Hals ihre Schmerzen und ihre Verzweiflung entgegen,

¹⁰⁶ Scarry 1992, 18.

¹⁰⁷ Schon eher kurios erscheinen in diesem Kontext die burlesken Figurenkapitelle im südlichen Querschiff der Kathedrale von Wells in Südengland. An nicht weniger als an elf Kapitellen haben die mittelalterlichen Künstler das Thema „Zahnschmerzen“ variiert. Die Skulpturen beeindrucken durch ihre Direktheit und können als Prototypen genreartiger Affektdarstellungen angesehen werden.

¹⁰⁸ Eines der wenigen Kunstwerke zum Thema chronischer Schmerz findet man bei Morris 1994, 22, wo ein gespaltener Kopf, prismatisch zerlegt, den Kopfschmerz geradezu herausschreit.

eingedenk der Tatsache, dass sie für alle Ewigkeit leiden müssen. Auf manchen Bildern wird der Dargestellte vom unerwarteten Schmerz überrascht, so bei Caravaggio, wo ein Jüngling von einer kleinen, harmlosen Eidechse gebissen wird oder bei Molenaer, der einen Jungen zeigt, der von einer Katze gekratzt wird (Abb. 39). Besonders interessant sind die Physiognomien auf spätgotischen niederländischen Beweinungsgruppen, wo der psychische Schmerz der Betroffenen unter vielen Tränen gezeigt wird (Abb. 20). Das gestische Ausdrucksrepertoire der Dargestellten soll beim Betrachter Mitleid auslösen, was der normalen evolutionären Entwicklung entspricht. „In der Evolutionsbiologie hat sich die Äußerung von Schmerzen durch Verhalten, Mimik und Vokalisationen weit entwickelt. Die nonverbale Schmerzreaktion kann als universal betrachtet werden. Schmerzäußerungen erfüllen in einem sozialen Umfeld eine wichtige appellative Funktion, nämlich die Aufforderung, parentales Verhalten, also Empathie und Betreuung zu entwickeln.“¹⁰⁹

Auf Werken der Bildenden Kunst spielt der chronische Schmerz kaum eine Rolle, sieht man einmal von einer Künstlerin wie der Mexikanerin Frieda Kahlo (1907-1954) ab, die ihre persönlichen intensiven Schmerz Erfahrungen in einer Vielzahl von Werken thematisiert hat. Ihr Leben und ihre Kunst waren von Anfang an von Krankheit und Operationen bestimmt. Ein anderes Beispiel eines Künstlers, der den eigenen Schmerz künstlerisch verarbeitete, war Joseph Beuys (1921-1986). Er zog sich während des zweiten Weltkrieges nach einem Flugzeugabsturz schwerste Verletzungen zu. Physische Zusammenbrüche in den fünfziger Jahren und diverse Herzinfarkte komplettieren seinen Schmerzensweg. Beuys war aber in der Lage, aus all diesen Situationen Positives für sich und seine künstlerische Arbeit zu gewinnen: So verklärte er den Flugzeugabsturz zu einer Art Erweckungsmythos. „Wiederholt schildert er die märchenhafte Errettung aus den Flugzeugtrümmern durch heidnische, noch der Natur verbundene nomadisierende Krimtataren. Diese transzendente Nach-Erzählung begründet den mythischen Ursprung seiner Vorstellung von der Kunst als dem Heilmittel für die kranke Seele. (...) Interessant ist die durch den Schmerz und das Leiden hindurch gewonnene fundamental neue Weltsicht. (...) Er nahm durch die Krankheit hindurch die spirituellen Kräfte deutlicher

¹⁰⁹ Kopf/Sabatowski 2007, 55-56.

wahr. (...) Der Schmerz erschien Beuys als ein das Bewusstsein erweiterndes Element.“¹¹⁰

Die unterschiedlichen Facetten, wie sich Schmerz im Leben des Menschen manifestiert und auswirkt, hat Bahr besonders eindringlich und ausführlich quasi „sprachakrobatisch“ in enzyklopädischer Art beschrieben: „Empfindend erfahren wir nicht nur Unterschiede zwischen starken und schwachen, flüchtigen und nachhaltigen Schmerzen, zwischen eindringlichen und oberflächlichen, lokal bleibenden, ausstrahlenden oder diffusen, zwischen gleichförmig durchgängigen oder pochenden und periodischen Schmerzen. Vertraut sind wir zudem mit den Beschwerden, mit dem belastenden Schmerz unbewältigter Vorhaben oder gewaltiger Gewichte, die zu tragen sind, vertraut auch mit dem bedrückenden Schmerz der Sorge oder harter Dinge, die uns auf den Leib rücken. Wir wissen von dem unbehaglichen, beklemmenden, verkrampfenden oder atemberaubenden Schmerz der Furcht oder einer gewaltigen Anstrengung. Es gibt den schlagenden und niederschlagenden Schmerz, den ein Stein, eine Keule, eine schreckliche Nachricht auszulösen vermögen, den schneidenden, hellen Schmerz eines Messers oder eines Todesschreis, den eindringlichen, bohrenden Schmerz eines Pfeils im Leib oder des Neids und der Gehässigkeit, den peitschenden Schmerz, wenn einem die Glieder oder das Herz gebrochen werden, den beißenden Schmerz einer Ungerechtigkeit oder Kränkung, eines Zahns im Fleisch, den peinlichen Schmerz der Scham, den reißen und zerrenden Schmerz inständiger Wehmut und Sehnsucht oder überbeanspruchter Muskeln und Sehnen oder unbewältigter Konflikte, den dumpfen Schmerz der Schwermut oder eines aufgequollenen Gewebes. Wir vernehmen den saugenden Schmerz der Leere, den verödenden der Langeweile, den scharfen, spitzen und stechenden Schmerz, den das Eindringen eines Dolches oder eines bösen Wortes auslöst, den eisigen Schmerz des Verstummens oder Erfrierens. Wir wissen von der schmerzlichen Betrübniß über das Düstere, Nebelhaftes, Orientierungslose, von dem qualvoll brennenden Schmerz des Durstes oder Trennung von einer geliebten Person, dem fiebrigen Schmerz einer Entzündung oder einer Erwartung, dem lähmenden oder Unruhe erregenden Schmerz der Befürchtungen, Prüfungen oder Bedrohungen, dem zitternden der Furcht, dem

¹¹⁰ Blume 2007, 119-121.

aufwallenden der Wut, dem fauligen Schmerz der Gleichgültigkeit und Verachtung, die einem entgegengebracht werden, dem sauren oder bitteren der Enttäuschungen. Es gibt den Kummer über das Siechtum, die Krankheiten, die Hilflosigkeiten, sogar den Kummer darüber, dass es die anderen sind, die nicht trauern, nicht leiden über das Entsetzliche des Holocausts. Und es gibt den giftigen oder Schwindel erregenden Schmerz des Verrats oder Betrugs, den üblen abscheulicher Gemeinheiten oder Hässlichkeiten. Wir erfahren den Gram über Verstümmelungen oder Misserfolge oder die Trübsal bei großen Verlusten, den Hader und Verdruss bei fehlendem Einvernehmen oder unbemerkten Missverständnissen, die Pein der Einsamkeit oder des Liebeskummers, die Existenz- und Todesängste, die Qual der Verzweiflung über die Sinnlosigkeit des Lebens. Aber es gibt neben dem strengen und wütenden auch die milden Schmerzen der freudigen Erwartung, des Aufbruchs in die Ferne und Fremde oder der Rückkehr in eine heimatliche Vertrautheit, den süßen Schmerz der Verliebtheit oder des Erlebens schrecklicher oder bezaubernder Schönheiten, als würden diese ein Glück verheißen, von dem sie zugleich ausschließen.“¹¹¹

Die von Bahr so eindringlich beschriebene Allgegenwart und Allmacht des Schmerzes im menschlichen Leben, bringt folgendes lateinisches Distichon aus dem 16. Jahrhundert zum Ausdruck:

“Vix poterunt centum linguae numerare dolores
Qui cruciant variis corpora nostra modis”¹¹²

Der Schmerz ist auf Bildern oft mit anderen negativen und belastenden Emotionen verbunden: Der Angst, der Verzweiflung, dem Entsetzen oder der Trauer. Man kann sie als „akzessorische“ Gefühlsregungen bezeichnen, die auf Schmerzdarstellungen entweder direkt ablesbar, oder eher verborgen und latent mitschwingen. Die Ausdruckspalette der Schmerzbekundung zeigt eine sehr große Bandbreite: Stilles, in sich gekehrtes Leiden auf der einen Seite, lautes Schreien, Weinen und Stöhnen, Verzerrung der Gesichtszüge und krankhafte Verrenkung des Körpers auf der anderen Seite.

¹¹¹ Bahr 2007, 33-34.

¹¹² „Hundert Zungen vermögen kaum die Schmerzen aufzuzählen, die unseren Körper auf verschiedene Weise quälen.“ De Moulins 1974, 550.

Die Beschäftigung mit dem Sinn von Schmerzdarstellungen ist nicht nur für die Bildungswissenschaft im Rahmen der Erforschung von visueller Kultur und ihrer verschiedenen Manifestationen von Erkenntnis leitendem Interesse, sondern auch für andere Fächer von immenser Bedeutung. So ist das Phänomen von Philosophen, Theologen und Schriftstellern immer wieder aufgegriffen und durchdacht worden. Eine Durchforstung dieser Bezugsdisziplinen ist im Hinblick auf eine interdisziplinäre Herangehensweise zur Entschlüsselung der Bedeutung des Schmerzes auf Bildern unverzichtbar. Eine kleine kulturwissenschaftliche Synopse soll dies im Folgenden verdeutlichen.

3.2 Philosophische, theologische und literarische Annäherungen

Im letzten Abschnitt habe ich mich mit dem Verständnis von Schmerz im Sinne einer allgemeinen Phänomenologie beschäftigt. Zusammenfassend kann man erkennen, dass die Auswirkungen des Schmerzgeschehens auf die menschliche Psyche ganz elementarer Natur sind und in aller Regel zu typischen Reaktionen, wie etwa zum Rückzug ins Private führen. Was den Schmerz für alle Betroffenen so unheimlich macht, ist seine Unfassbarkeit und schwierige Kommunizierbarkeit, was schließlich zur vollkommenen Sprachzerstörung führen kann. Ich möchte in diesem Kapitel einen Schritt weiter gehen und aufarbeiten, wie sich das Denken über Schmerz und Leiden in geisteswissenschaftlichen Disziplinen niederschlägt.

„Schmerz ist Natur und Kultur, ist Leiden des Menschen, ist seine Wahrnehmung und seine Versuche der Überwindung, ist seine Deutung in Wissenschaft, Kunst, Philosophie und Religion. Von einem Schmerzbegriff kann seit der Antike gesprochen werden. Mittelalter und Neuzeit geben ihre Interpretationen und entwickeln vor allem in der Medizin praktische Ansätze der Schmerzbewältigung.“¹¹³

¹¹³von Engelhardt 1990, 165.

Die äußerste Radikalität der Schmerzempfindung determiniert die philosophischen Diskurse seit der Frühzeit. Als eine archaische Theorie zur Entstehung von Schmerzen, die bereits bei frühen Urvölkern verbreitet war, kann die so genannte „Fremdkörpertheorie“ angesehen werden. „Ein von Außen kommendes Ereignis, eine Verletzung oder der Biss eines Tieres, wurde eindeutig als Schmerz verursachendes Ereignis erkannt und konnte seiner Bedeutung entsprechend eingeschätzt werden. Der Übergang zu einer ‚dämonischen Krankheitslehre‘ – Dämonen und böse Geister bemächtigen sich des Körpers – war sicher fließend. Das Hauptziel der ‚Schmerzbekämpfung‘ lag somit in der Vertreibung bzw. Besänftigung dieser Geister (Schamanismus) durch rituelle Handlungen. Diese Aufgabe übernahmen spezielle Mittler zwischen der offensichtlichen und der verborgenen Welt, die oft Ritzungen der Haut vornahmen, um so eine Pforte zu schaffen, durch die die vorher eingedrungenen krankmachenden schlechten Geister den Körper wieder verlassen konnten.“¹¹⁴ Ein solches eher magisch- religiöses Schmerzverständnis war auch im alten Ägypten verbreitet und bestimmte das Denken auf lange Zeit.

Die griechischen Philosophen beschäftigen sich mit dem Schmerz intensiv im Rahmen der Affektenlehre. In ihr werden die Beziehungen des Menschen zu seiner Umwelt, sowohl nach ihrer verstandes- als auch nach ihrer gefühlsmäßigen Seite hin untersucht, um zu Grundsätzen für sein Verhalten zu gelangen. Von der Antike bis in die Neuzeit wird der Begriff „Affekt“ im Sinne von Gemütsstörungen aufgefasst, die, wenn sie nicht von der Vernunft beherrscht werden, eine erzwungene gefühls- und willensmäßige Unterwerfung des Menschen unter die Bedingungen der Umwelt nach sich ziehen. „Der Mensch weiß um sein Leiden und muss sich stets dabei die Frage nach ihrem Sinn stellen. (...) Für die Antike gibt es keine wirkliche Antwort auf die Frage nach dem Sinn der Schmerzen; es galt sie zu ertragen und zu erdulden und zwar möglichst so, dass die Würde dabei gewahrt bleibt.“¹¹⁵

Von den Stoikern wird die Notwendigkeit eines affektlosen Verhaltens zum Erreichen des Zustands der Glückseligkeit postuliert. „In der stoischen Lehre vom mannhaften Ertragen der Schmerzen kommt die trotzig- tapfere Haltung der Nomadenkultur (...) zu einer hochkulturellen Blüte.“¹¹⁶ Der Stoizismus verbreitete sich nach 300 vor Christus innerhalb der griechischen Welt und fand im römischen Zeitalter viele

¹¹⁴ Kopf/Sabatowsky 2007, 58.

¹¹⁵ Dreitzel 1997, 854.

¹¹⁶ Ebd. 863-864.

Anhänger. Der Stoizismus ist dadurch gekennzeichnet, dass der Mensch, ganz auf sich bezogen, bei völliger Unterwerfung unter die Naturgesetze, alle von Außen einwirkenden Störungen auszuschalten und so einen Zustand der Affektlosigkeit zu erreichen versucht, der in Gemütsruhe, Gleichmut und Seelenfrieden mündet. Der Stoiker erduldet seinen Schmerz in Gelassenheit. „Neglige dolorem“, ein von Cicero in späterer Zeit geprägter Ausspruch, kennzeichnet die stoische Grundhaltung am prägnantesten. Angestrebt wird von der Stoa der Zustand der „apatheia“, der durch völlige Freiheit von Emotionen gekennzeichnet ist. Bei bestimmten unerträglichen Schmerzzuständen wird dem Menschen von der Stoa allerdings ein Recht auf Selbstmord oder aktive Euthanasie als Lebensbeendigung eingeräumt. Pythagoras (580-497/96 v. Ch.) hingegen betrachtet sowohl Schmerz als auch Leiden als Möglichkeiten, Selbstbeherrschung und Disziplin zu erlangen.

Es war unter anderem das Nachwirken der antiken Lehre der „apatheia“ dafür verantwortlich, dass es kaum Schmerzensdarstellungen von Christus oder von Märtyrern in der frühchristlichen Kunst gibt. Die Affektlosigkeit frühchristlicher Kreuzigungsdarstellungen überrascht immer wieder aufs Neue. Nur „unwürdigen“ Gestalten, gleichsam Negativfiguren, ist es vorbehalten, den Schmerzaffekt bildlich auszuleben, so etwa die Verdammten auf Darstellungen des Jüngsten Gerichts oder die beiden Schächer zu Seiten des Kreuzes.

Im Mittelalter wird dem Schmerz im theologischen Denken eine der Antike unbekanntes Tiefendimension verliehen. „Jede Religion hat das Problem, die Güte Gottes angesichts von Leid, Schmerz und generell des Bösen zu rechtfertigen. Das Christentum hat (...) das Leiden des Körpers, den Schmerz, zum Thema gemacht. (...) Es war zunächst die Leistung Augustins, Gott (...) vollständig von der Verantwortung für das Böse im Leiden zu befreien. (...) Der Mensch als entscheidungsfähiges Subjekt produziert das moralische Leiden durch sein sündhaftes Leben selbst und zieht damit zugleich das physische Leiden als eine pädagogische Strafe Gottes auf sich.“¹¹⁷

Entscheidend ist der Bezug zum Jenseits, der eschatologische Weltverlauf vom Sündenfall über die irdische Existenz bis hin zur Auferstehung. Hinter dem persönlichen Schmerz steht immer der leidende Christus als Projektionsfläche. Der

¹¹⁷ Dreitzel 1997, 864.

gläubige Mensch soll in Demut sein Leiden und seine Schmerzen ertragen. Bernhard von Clairvaux (1091-1153), der bedeutende zisterziensische Ordensmann, betont in seinen Schriften und Predigten immer wieder, wie wichtig es für den Gläubigen sei, sich an die Schmerzen Christi und an dessen Leid zu erinnern.

„Diverting attention away from the traditional cults of saints, this theologian fostered a new type of affective piety and mysticism focused on Christ and the Virgin, whose co-suffering during the Passion became (...) the leitmotif of the era's deeply emotional spirituality.“¹¹⁸

Mit der Heiligsprechung des Franz von Assisi (1182-1226) wird die Leidensmystik zu dem beherrschenden Bestandteil des christlichen Glaubens überhaupt, dessen Ziel es ist, sich mit dem gekreuzigten Christus zu identifizieren. Von Franziskus berichtet die Legende, dass er sich mit Christi Leiden so auseinander setzte, dass er auf wundervolle Weise dessen schmerzhaften Stigmata empfing und so zu einer Art zweiter Christus wurde. „1222 zieht sich Franziskus in die Einsamkeit von Alverna, einem kleinen Kloster zurück. (...) Hier empfängt er die Stigmata: Der Gekreuzigte in Gestalt eines Seraphim (...) neigt sich ihm; seitdem trägt er, vom Leidenserlebnis durchdrungen, die Wundmale an Händen, Füßen und an der Seite (...).“¹¹⁹ Nicht zuletzt sind es in der Folge die Bettelmönchsorden, die das Abtöten des Leibes und seiner Bedürfnisse fordern und einen Zustand der Askese anstreben. Franziskus selbst betrachtet den Körper als Werkzeug der Sünde und sogar als „Feind“, den man auch durch Selbstgeißelung disziplinieren müsse. Nach Franziskus tauchen eine ganze Reihe vor allem weiblicher Mystikerinnen auf, die versuchen, ihm durch Flagellation und körperliche Selbstkasteiung nachzueifern. Die Gratwanderung zwischen verehrter Heiliger und verbrannter Hexe konnte allerdings sehr gefährlich sein.¹²⁰ Vor einer allzu starken Idealisierung der Schmerzen warnt aber bereits der frühchristliche Kirchenlehrer Augustinus (354- 430), der in seinen „Confessiones“ schreibt, dass man den Schmerz zwar akzeptieren, ihn aber nicht lieben kann.

Thomas von Aquin (1225-1274) unterscheidet in seinen Schriften den äußeren Schmerz (dolor) vom inneren Schmerz (tristia). Er empfiehlt bei Schmerzen die Betrachtung der Größe Gottes zur Linderung. Noch bis weit in die Neuzeit hinein war es üblich, im Sinne einer „spirituellen Anästhesie“, bei Operationen biblische Texte

¹¹⁸ Merback 1999, 57.

¹¹⁹ Keller 1979, 202.

¹²⁰ Dinzelbacher 1997.

vorzulesen, oder Bilder des leidenden Christus zu zeigen. Noch einen Schritt weiter gehen in diesem Zusammenhang die so genannten „Schluckbildchen“, die in großen Massen produziert und bei Wallfahrten oder auf Jahrmärkten feilgeboten wurden. Die Bilder, welche zumeist die Jungfrau Maria zeigten, wurden von den Kranken geschluckt, indem man sie entweder in Wasser auflöste oder in Brot einbackte.¹²¹ Die meditativen mittelalterlichen Texte zu Christi Leiden nehmen mit der Zeit immer mehr zu, so dass sogar pseudowissenschaftliche Diskurse darüber geführt wurden, wie viele Wunden den Körper Christi während der Passion bedeckten, die Zahlen reichen von 5475 bis 5490.¹²²

Die mittelalterliche Visionärin, Mystikerin und Ordensgründerin Brigitta von Schweden (1303-1373), eine der schärfsten Kritikerinnen der gesellschaftlichen, politischen und kirchlichen Verhältnisse ihrer Zeit, malt sich in ihren „Revelationes“ das von Christus erlittene Leid in der Tradition franziskanischen Gedankenguts in drastischer Weise aus. Sie beschreibt, wie sich Jesus selbst die Kleider auszog und an die Geißelsäule fesselte. „Und dann sieht sie seinen Körper durch Schläge und Geißelhiebe bis auf die Knochen zerfleischt, so dass die Rippen zum Vorschein kamen. Die Nägel ziehen alle Nerven und Blutadern auseinander, die Dornenkrone zersticht den Kopf so arg, dass das herabfließende Blut seine Augen erfüllte, seine Ohren verstopfte und vom nieder rinnenden Blut der ganze Bart benetzt wurde.“¹²³ Hat man diese Schilderung Brigittas vor Augen, und es ließe sich eine Vielzahl solcher von anderen Visionären der Zeit anfügen, so erstaunt es nicht, wie drastisch und realistisch auf Passionsdarstellungen Schmerz und Leid dargestellt werden. Doch nicht nur in der mittelalterlichen Erbauungs- und Andachtsliteratur, sondern auch in Werken der weltlichen Prosa findet die Schmerzthematik breiten Raum. In Wolfram von Eschenbachs (um 1170 – um 1220) „Parzifal- Epos“ führt eine sexuelle Verfehlung als Bestrafung zur nicht heilenden und ewig schmerzhaften Wunde des Ritters Amfortas, der einst gegen sein Keuschheitsgelübde verstoßen hatte. Erst die Mitleidsfrage Parzifals bringt die ersehnte Heilung. (Nicht von ungefähr hat Richard Wagner als Vertreter des 19. Jahrhunderts, das der Schmerzsymbolik und der Erlösung vom Schmerz besondere Beachtung schenkte, in seinem letzten Operndrama „Parsifal“ genau diese Thematik verarbeitet. In diesem Opus Summum

¹²¹ Katalog Berlin 2007, 89.

¹²² Marksches 2007, 158.

¹²³ Ebd. 158. Zu Brigitta von Schweden vgl. Schiwy 2003 .

wird allerdings auch das Mitleid, das bei allen Passionsdarstellungen besondere Bedeutung erfährt, thematisiert, denn nur der durch das Mitleid hellsichtige Tor Parsifal kann Amfortas erlösen. Seine Gegenspielerin ist Kundry, die der Legende nach bei Christi Kreuzigung kein Mitleid empfand, sondern höhnend und spottend über ihn lachte. Als Strafe muss sie irrlichternd zwischen der Gralswelt und der Welt Klingsors umher wandeln, bis auch sie endlich von Parsifal erlöst wird. Ein anderer körperlich Leidender unter Wagners Gestalten ist Tristan, besonders im letzten Akt von „Tristan und Isolde“).

Zu Beginn der Neuzeit sind es die Philosophen Hobbes, Spinoza und Descartes, die, ganz dem Geist der rationalen Mechanik verhaftet, eine Erklärung der physischen Funktionen des Menschen geben wollen. Das mechanistische Denken zur Schmerzentstehung kommt besonders bei René Descartes (1596-1650) zum Ausdruck: „Der Impuls, der von einer Verletzung zum Gehirn geleitet wird, ruft Schmerz hervor, ebenso wie man in dem Augenblick, in dem man an dem Ende eines Seilzuges zieht, die Glocke zum Klingen bringt, die an dem anderen Ende hängt.“¹²⁴ Der Rationalist Descartes, der jedes Phänomen vorrangig als Wirkung bestimmter Ursachen oder als Folge eines Grundes zu erklären sucht, versteht Schmerzen als Signale einer Verletzung, die die Nerven vom Ort der Verletzung an das Gehirn weitergeben. In dieser mechanistischen Perspektive ist der Schmerz nur im Zusammenhang mit Erkrankungen von Interesse, wird aber als eigenständiges spirituelles Phänomen vernachlässigt. Der holländische Philosoph Spinoza (1632-1677) entwickelt in seiner Ethik eine ausführliche Affektenlehre. Er nennt drei Grundaffekte, die sämtlich aus dem Selbsterhaltungstrieb des Menschen resultieren sollen: Begierde, Lust und Schmerz. Sie sind naturgegeben und müssen durch richtiges Denken geregelt werden.

¹²⁴ Descartes 1969, 69. Ludwig Harig beschreibt in einem seiner autobiographisch geprägten Romane seinen Vater als Prototyp eines mechanistisch Denkenden Atheisten, der am Weihnachtstag das Glöckchen am Christbaum zur Freude seiner Kinder zum Klingen bringt: „Oh, ihr sinnreichen Rückkopplungen der Mechanik, ihr geschlossenen Regelkreise der Technik, wie unwiderlegbar sind doch die Kausalitäten des mechanistischen Materialismus! Du heilige Maschinentheorie des Lebens, wie einleuchtend sind doch Ursache und Wirkung miteinander verknüpft. Man zieht an einer Schnur, und zugleich läutet ein Glöckchen: da gibt es keine Bestimmtheit vom Ende her, o nein, da waltet nicht eine geheimnisvolle Finalität, da ist die Natur mit ihren unwandelbaren Gesetzen am Werk, und wer nur die Wirkung erfährt, ohne die Ursache zu kennen, der muss wohl oder übel sein ganzes Leben an den lieben Gott glauben.“ Harig 2001, 136.

Emmanuel Kant (1724-1804) betont in seinen Schriften die anthropologische Dimension des Schmerzes: „Der Schmerz ist der Stachel der Tätigkeit und in dieser fühlen wir allererst unser Leben; ohne diesen würde Leblosigkeit eintreten.“¹²⁵ Für Kant ist Schmerz ein essentieller Antriebsfaktor, ohne den intellektuelles Handeln nicht möglich erscheint. Er unterscheidet zwischen dem Schmerzgefühl und der Schmerzempfindung. Über Ersteres erleben wir Schmerzen, über Letztere vermögen wir den Schmerz zu erkennen. Von Georg Christoph Lichtenberg (1742-1799) stammt der bedenkenswerte Aphorismus: „Man klagt so sehr bei jedem Schmerz und freut sich so selten, wenn man keinen fühlt“. Friedrich Hölderlin (1770-1843) lebt in dem wachen Bewusstsein, dass die Götter denjenigen peinigen, den sie lieben. Für Georg Friedrich Hegel (1770-1831) ist die Schmerzempfindung eine Art Vorrecht empfindender, höherer Natur, welche die Macht in sich trägt, ihn besiegen zu können. Ähnliche Gedanken findet man bei Schopenhauer (1788-1860), der eine direkte Abhängigkeit der Schmerzempfindung vom Intelligenzgrad des betreffenden Individuums postuliert. Nietzsche wiederum bringt den Grad der Schmerzempfindung in Abhängigkeit vom Grad der Zivilisation: Je höher dieser sei, desto schmerzempfindlicher sei der Betroffene.¹²⁶

Das Jahr 1846 markiert einen Wendepunkt im Denken über den Schmerz. Mit der Entdeckung des Äthers durch Morton beginnt die eigentliche Geschichte der Anästhesie.¹²⁷ War man zu früheren Zeiten bemüht, dem Schmerz eine Bedeutung beizumessen und in ihm einen Sinn zu erkennen, so beginnt man von nun an, den Schmerz als den Erzfeind körperlichen Wohlbefindens anzusehen, den es mit allen Mitteln zu bekämpfen gilt. Das Krankheitsbild der Algophobie, das sich in einer krankhaften Angst vor Schmerzen manifestiert, ist ein extremes Beispiel hierfür. Kaum jemand ist willens, selbst leichte Schmerzzustände zu ertragen, sondern greift

¹²⁵ Kant 1798/1983, 551.

¹²⁶ de Moulin 1974, 541. Noch im 20. Jahrhundert erklärte der berühmte französische Chirurg René Leriche, dass der moderne Mensch empfindlicher auf Schmerzen reagiere, als seine Vorfahren in früherer Zeit. Ebd. 542 ff. de Moulin kann in seiner Arbeit, die auf Quellen bis in die Antike zurückgreift, allerdings nachweisen, dass die Schmerzempfindung in vergangenen Zeiten nicht geringer war, als heute. „ (...) there is no evidence that pain was once less acutely felt than in our own days. Finding no arguments that the sensitivity of our nerve system has increased in recent times, we have no attribute the rapidly dwindling readiness to accept pain to a change in our mental attitude. Ebd. 569.

¹²⁷ Bereits 1800 entdeckte Humphry David die anästhesierende Wirkung des Lachgases und empfahl es bei der Anwendung operativer Eingriffe. 1818 erkannte Michael Faraday die gleiche Wirkung beim Diäthyl- Äther. Die Ärzte nutzten die schmerzlindernden Eigenschaften dieser Mittel allerdings bei ihrer praktischen Arbeit nicht. de Moulin 1974, 544.

viel lieber zu Tabletten, was den extrem hohen Verbrauch von Schmerzmitteln in der westlichen Welt erklärt.¹²⁸ Der Schmerz ist zu etwas Abscheulichem geworden, das es mit allen Mitteln zu bekämpfen gilt. Diese Auffassung wird sehr deutlich von Scarry ausgesprochen: „Der erste und wichtigste Aspekt von Schmerz ist dessen schiere Widerwärtigkeit. Während andere Empfindungen einen Inhalt haben, der positiv, neutral oder negativ sein mag, ist der Inhalt von Schmerz die Negation selbst. Wenn ein Mensch die eigenen Schmerzen nicht als unangenehm empfindet, wenn seine Schmerzen keine Abscheu in ihm erwecken, dann können sie weder nach philosophischem Verständnis noch nach psychologischer Definition als Schmerzen bezeichnet werden. Schmerz ist die reine physische Erfahrung der Negation, eine Sinneswahrnehmung des ‚gegen‘, die Wahrnehmung von etwas, das gegen uns ist, und von etwas, gegen das man sein muss. Obwohl der Schmerz in einem selbst ist, wird er sogleich als ‚nicht man selbst‘, als ‚nicht ich‘, als etwas Fremdes eingestuft, das man unverzüglich abstreifen will.“¹²⁹

Im 19. Jahrhundert wird der Schmerz in zunehmendem Maße von Literaten thematisiert und in deren Werk verarbeitet. Damit hat sich der Literaturwissenschaftler Morris beschäftigt.¹³⁰ Für ihn ist der Schmerz ein wesentlicher Bestandteil der europäischen Kulturgeschichte und insbesondere der Literaturgeschichte. Er untersucht Werke der Literatur von der Antike bis zur Gegenwart in ihrer Bedeutung für den Sinn des Schmerzes in unserem Leben. Er stellt fest, dass der Schmerz eng mit der historisch gewachsenen Umgebung verknüpft ist und Schmerzerfahrungen durch Geschlecht, Religion und sozialer Herkunft determiniert sein kann. Tanner kritisiert an Morris' Theorien, dass seine Argumentation dort schwach wird, wo der Autor sich über den Zusammenhang von Kultur und Körper äußert. „Hier oszilliert er seltsam unentschlossen zwischen zwei Positionen hin und her: Er interpretiert den Schmerz als kulturelles Phänomen und geht gleichzeitig davon aus, Schmerz sei eine Leerstelle im Kontinuum der Kultur.“¹³¹

¹²⁸ Die Künstlergruppe „Pharmacopoeia“ hat in ihrer Installation „One for the Road“ nicht weniger als 8700(!) Pillen auf einem Tisch angeordnet, die dem Verbrauch eines Patienten, der unter einer sehr schmerzhaften Hüftgelenkerkrankung leidet, in vier Jahren entsprechen. Katalog Berlin 2007, 204.

¹²⁹ Scarry 1992, 79.

¹³⁰ Morris 1994.

¹³¹ Tanner 1994, 495.

Mit dem Schmerz in der Literatur beschäftigt sich auch Gerigk.¹³² Schmerz lässt sich seiner Meinung literarisch grundsätzlich auf zwei Arten darstellen: Durch Schilderung und Beschreibung einer Wunde (z. B. in Hemingways Roman „Schnee am Kilimandscharo“) oder durch die Schilderung der Äußerung dessen, der verwundet wurde (z. B. in Tolstojs „Der Tod des Iwan Iljitsch). Er betont die wichtige Rolle des Mitleids und der Anteilnahme, die der Leser normalerweise bei der Darstellung fremden Leids empfindet, etwa bei der biblischen Leidensgeschichte Christi. Er trennt ganz klar die körperliche von der seelischen Wunde, wobei nicht nur Tragödien, sondern auch Komödien durchaus vom Leiden der handelnden Personen leben (z.B. Dorfrichter Adam in Kleists „Zerbrochenem Krug“). Gerigk resümiert, dass Schmerz in literarischen Werken als körperliche oder seelische Wunde veranschaulicht werden kann oder als körperliche oder seelische Schmerzensäußerung. Aus diesen vier grundsätzlichen Möglichkeiten entwickelt er acht Kombinationsmöglichkeiten.¹³³ Ein kurzes Kapitel widmet Gerigk noch dem Phänomen des „Weltschmerzes“ und dessen Einfluss auf die europäische Literatur, an dessen Beginn er Goethes „Werther“ stellt. Eine umfassende Aufarbeitung des Schmerzes und seiner Erscheinungsformen in der Literatur auf breiterer Basis wäre eine gesonderte Untersuchung wert. Einige wenige Bemerkungen mögen in diesem Zusammenhang genügen.

So litt beispielsweise Marcel Proust (1871-1922) zeitlebens unter zahlreichen schmerzhaften körperlichen und seelischen Gebrechen. Er war allerdings in der Lage, seinem Schmerz positive Seiten abzugewinnen. So notierte er, dass der Mensch erst im Leiden in der Lage sei, etwas zu lernen. Wir leiden, also denken wir, weil das Denken uns hilft, den Schmerz in einen Zusammenhang zu stellen, seinen Ursprung zu ergründen, seine Dimensionen auszuloten und uns mit seinem Vorhandensein anzufreunden. Proust schreibt dem Schmerz eine gewisse erkenntnistheoretische Bedeutung zu, wenn er glaubt, dass es zwei Methoden gibt, Wissen und Weisheit zu erlangen – eine schmerzlose, über einen Lehrer, und eine schmerzhaft, über das Leben – und er unterstellt dabei, dass die schmerzhaft Variante der anderen weit überlegen sei. Er stellt eine Beziehung her zwischen dem

¹³² Gerigk 2000.

¹³³ Ebd. 144.

Ausmaß an Schmerzen, die ein Mensch erduldet und der Tiefe der aus ihnen resultierenden Gedanken.

Joseph Roth (1894-1939) veröffentlichte seinen Roman „Hiob“ in Anlehnung an den alttestamentlichen Dulder. Im Roman werden dem gläubigen Juden Mendel Singer Prüfungen und Schicksalsschläge biblischen Ausmaßes auferlegt, die ihn mit seinem Schicksal hadern lassen: „Gott ist grausam, und je mehr man ihm gehorcht, desto strenger geht er mit uns um. Er ist mächtiger als die Mächtigen, mit dem Nagel seines kleinen Fingers kann er ihnen den Garaus machen, aber er tut es nicht. Nur die Schwachen vernichtet er gerne. Die Schwäche eines Menschen reizt seine Stärke, und der Gehorsam weckt seinen Zorn.“¹³⁴ Mendels Freund versucht Trost zu spenden und ruft ihm die Gestalt des Hiob in Erinnerung: „Ihm ist Ähnliches geschehen wie dir. Er saß auf der nackten Erde, Asche auf dem Haupt, und seine Wunden taten ihm so weh, dass er sich wie ein Tier auf dem Boden wälzte. Auch er lästerte Gott. Und doch war es nur eine Prüfung gewesen. Was wissen wir, Mendel, was oben vorgeht. Vielleicht kam der Böse vor Gott und sagte wie damals: Man muss einen Gerechten verführen. Und der Herr sagte: Versuch es nur mit Mendel, meinem Knecht.“¹³⁵ Am Ende des Romans, als Mendel schier zu verzweifeln und sich von Gott abzuwenden droht, geschieht das Wunder seiner Erlösung. Roth schreibt: „Der Schmerz wird ihn weise machen, die Hässlichkeit gütig, die Bitternis milde und die Krankheit stark.“¹³⁶

Auch im Werk von Thomas Mann (1875-1955) spielen Krankheit und Schmerz eine entscheidende Rolle, so im „Zauberberg“, in dem die klaustrophobische Atmosphäre eines Sanatoriums für Lungenkranke herauf beschworen wird und besonders auch in den „Buddenbrooks“, wo am Ende Senator Buddenbrook an den Folgen einer misslungenen Zahnextraktion stirbt. „Thomas Buddenbrook (...) biss die Kiefer zusammen, obgleich dies die Sache nur verschlimmerte. Es war ein wilder, brennender und bohrender Schmerz, eine boshafte Pein, die sich von einem kranken Backenzahn aus der ganzen linken Seite des Unterkiefers bemächtigt hatte. Die Entzündung pochte darin mit glühenden Hämmerchen und machte, dass ihm die Fieberhitze ins Gesicht und die Tränen in die Augen schossen.“¹³⁷ Der peinvolle Ablauf der Zahnextraktion schließt sich an: „Thomas Buddenbrook hielt mit beiden

¹³⁴ Roth 2006, 143.

¹³⁵ Ebd. 143-144.

¹³⁶ Ebd. 180.

¹³⁷ Mann 1960/74, 676.

Händen die Sammet-Armpolster fest erfasst. Er empfand kaum das Ansetzen und Zugreifen der Zange, bemerkte dann aber an dem Knirschen in seinem Munde sowie an dem wachsenden, immer schmerzhafter und wütender werdenden Druck, dem sein ganzer Kopf ausgesetzt war, dass Alles auf dem besten Weg sei. Gott befohlen! dachte er. Nun muss es seinen Gang gehen. Dies wächst und wächst bis ins Maßlose und Unerträgliche, bis zur eigentlichen Katastrophe, bis zu einem wahnsinnigen, kreischenden, unmenschlichen Schmerz, der das ganze Gehirn zerreißt ... Dann ist es überstanden; ich muss es nun abwarten. Es dauerte drei oder vier Sekunden. Herrn Brechts bebende Kraftanstrengung teilte sich Thomas Buddenbrooks ganzem Körper mit, er wurde ein wenig auf seinem Sitze emporgezogen und hörte ein leises piependes Geräusch in der Kehle des Zahnarztes ... Plötzlich gab es einen furchtbaren Stoß, eine Erschütterung, als würde ihm das Genick gebrochen, begleitet von einem kurzen Knacken und Krachen. Er öffnete hastig die Augen ... Der Druck war fort, aber sein Kopf dröhnte, der Schmerz tobte heiß in dem entzündeten und misshandelten Kiefer, und er fühlte deutlich, dass dies nicht das Bezweckte, nicht die wahre Lösung der Frage, sondern eine verfrühte Katastrophe sei, die die Sachlage nur verschlimmerte ... Herr Brecht war zurückgetreten. Er lehnte am Instrumentenschrank, sah aus wie der Tod und sagte: Die Krone ...Ich dachte mir's.“¹³⁸

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass dem Schmerz in geisteswissenschaftlichen Disziplinen wie der Philosophie und der Theologie seit alters her breiter Raum beigemessen wurde. Gleiches gilt auch für die Literatur. Nachdem ich oben einen relativ weit gefassten historischen Überblick gegeben habe, wende ich mich im folgenden Kapitel dem Fragenkomplex zu, wie über Schmerzzufügung und Schmerzerfahrung im kultur- und besonders im sozialwissenschaftlichen Bereich reflektiert wird.

¹³⁸ Ebd. 678-679. Weitere Beschreibungen von Zahnschmerzen und deren Behandlung findet man in Büchern von Márquez 2005, 386ff; de Bernières 2005, 227ff; Genazino 2005, 40-41 und Kehlmann 2005, 82.

3.3 Schmerz im kultur- und sozialwissenschaftlichen Kontext

Dieses Kapitel wird zeigen, dass die Überlegungen zum Thema aus kultur- und sozialwissenschaftlicher Hinsicht vielgestaltig sind. So legt zum Beispiel von Engelhardt eine Kulturgeschichte des Schmerzes vor, ein Unterfangen, das über bekannte Allgemeinplätze allerdings kaum hinaus kommt.¹³⁹ Die Forschungen von Elaine Scarry zur kulturstiftenden Kraft des Schmerzes sind demgegenüber von ganz zentraler Bedeutung.¹⁴⁰ Ihre erkenntnistheoretische Hauptthese sieht im Schmerz die wichtigste Triebfeder für die Konstruktion des Kulturellen, wobei die Schmerzempfindung in letzter Konsequenz allerdings zu Sprachzerstörung, Wahrnehmungszerrüttung und Desintegration von Bewusstseinsinhalten führen kann. Ähnlich argumentiert Tanner, wenn er bemerkt, dass der Schmerz den „Nullpunkt der körperlichen Existenz markiert. (...) Die Referenzlosigkeit des Schmerzes ist gleichbedeutend mit jener ‚unerhörten Freiheit‘, die sonst nur im Tod zu finden ist. Während der Tod den realen Körper aus der Welt entfernt, seine imaginären Energien auflöst und ihn nur noch als Chiffre in der symbolischen Welt der Anderen weiterleben lässt, eröffnet der Schmerz den Weg in neue Erfahrungsräume und Praxisformen, jenseits der vorgeprägten Deutungsmuster und Verhaltensroutinen. Gerade weil Schmerz nicht kulturell konditioniert ist, erweist er sich als der stärkste Impetus für den Erwerb symbolischer Kompetenz durch den Menschen und für die Konstruktion und Veränderung von Kultur.“¹⁴¹ Scarry analysiert auch die Auswirkungen der Folter und der Gräueltaten des Krieges im Hinblick auf Schmerzzufügung und Schmerzerduldung und bestätigt in ihrer Arbeit jene Theorien, die die Folter als Verkehrung sozialer Normalität bzw. als Destruktion derjenigen Grundstrukturen betrachtet, die ein funktionierendes gesellschaftliches Leben ermöglicht.¹⁴² Von Cohen stammt eine Arbeit, in welcher die Autorin die Haltung, die im späten Mittelalter dem Schmerz gegenüber eingenommen wurde,

¹³⁹ von Engelhardt 1990.

¹⁴⁰ Scarry 1992.

¹⁴¹ Tanner 1994, 495-496.

¹⁴² Zur kritischen Auseinandersetzung mit Scarrys Theorien vgl. Ellrich 2000, 49ff.

aus verschiedenen Gesichtspunkten, der Theologie, der Rechtswissenschaft und der Medizin, betrachtet.¹⁴³

Ergiebig sind für meinen Forschungsansatz die Arbeiten jener Autoren, die sich dem Schmerz auf Bildern aus machtpolitischer Perspektive widmen. Zu erwähnen ist etwa Merback, der die Zusammenhänge zwischen Schmerzdarstellungen und den zeitgenössischen Formen der Folter im Europa des Mittelalters und der Renaissance untersucht: *Der schmerzreiche Körper als Objekt der kollektiven Faszination*.¹⁴⁴ Einen ähnlichen Ansatz wie Merback verfolgt Puppi, der Überlegungen anstellt, in wie weit sich besonders auf Gemälden mit Märtyrerdarstellungen die zeitgenössische Strafpraxis widerspiegelt.¹⁴⁵ Gerade die Folter und die öffentlichen Hinrichtungen machen durch die Verfahren, derer sie sich bedienen, die Struktur und Abscheulichkeit dessen sichtbar, was im strengen Sinne privat in die Grenzen des gepeinigten Leibes eingeschlossen ist. Die Arbeiten von van Dülmen¹⁴⁶ und Peters¹⁴⁷ beschäftigen sich allgemein mit der Geschichte der Folter, der Gerichtspraxis und den Strafritualen im Mittelalter und der frühen Neuzeit. Beide Autoren zeigen, dass öffentliche Folterungen und Hinrichtungen in der Vergangenheit kein Zeichen von rechtloser Brutalität waren, sondern, dass es sich vielmehr um legale, staatliche Instrumente in der juristischen Praxis der Zeit handelte. Ähnlich argumentiert Foucault in seiner Arbeit zur Entstehung des Gefängnisses.¹⁴⁸ Er beschreibt die Hinrichtungsrituale der frühen Neuzeit als öffentliche wohl kalkulierte Spektakel, die dazu dienten, den Körper zu zerstören und dadurch die verletzten Machtstrukturen wiederherzustellen. Er betont, dass die grausamen Strafen in der Folge nicht mehr willkürlich zur Anwendung kamen, sondern einem ausgeklügelten, für alle nachvollziehbaren, juristischen Regelwerk unterworfen wurden. Im Laufe der Entwicklung des Strafvollzugs habe sich der Zugriff der Gesellschaft auf den Körper des Subjekts weiterhin gewandelt und verfeinert. Die wichtigste Veränderung sei der Wegfall der körperlichen und öffentlich zur Schau gestellten Marter und die Einführung der Isolierung der Gefangenen in Zellen, was zur Entwicklung eines vollkommenen Überwachungs- und Disziplinierungssystems geführt habe. Eine mehr

¹⁴³ Cohen 1995.

¹⁴⁴ Merback 1999.

¹⁴⁵ Puppi 1991.

¹⁴⁶ van Dülmen 1995.

¹⁴⁷ Peters 2003.

¹⁴⁸ Foucault 1994.

anthropologisch ausgerichtete Betrachtungsweise der Folter verfolgen Bursche/Distelrat und Lembke.¹⁴⁹

Es ist wichtig noch einmal zu betonen, dass der Schmerz als eine, neben der Trauer, sehr privaten menschlichen Gefühlsregung, im Medium des Bildes öffentlich gemacht wird. „Schmerz gehört mit zum Intimsten, was der Mensch besitzt. Es gibt kein äußeres Objekt, worauf er sich richtete, er ist strikt intransitiv und kerkert den Menschen in seinem Körper ein.“¹⁵⁰ Scarry weist auf diese Aufhebung des Privaten hin: „Die Verwischung der Grenze zwischen Innen und Außen enthüllt einen (...) Aspekt der Erfahrung physischen Schmerzes: die geradezu obszöne Vermengung des Privaten mit dem Öffentlichen, der Einsamkeit absoluter Privatheit mit der Selbstentblößung in unbeschränkter Öffentlichkeit. Künstlerische Darstellungen konzentrieren sich vielfach auf diese Kombination aus Isolation und Entblößung. (...) Die Isolation der einsamen Gestalt auf einem charakteristischen Gemälde von Francis Bacon wird uns verdeutlicht durch ihre erhöhte Stellung auf einem Podest, durch eine unmotiviert geometrische Konstruktion, die sie wie einen Kasten einschließt, und durch ihre Nacktheit (...). Doch während die Gestalt in unüberbrückbarer Distanz zum Betrachter steht (...) ist sie unseren Blicken gnadenlos ausgesetzt, nicht nur weil sie unbekleidet ist, sondern weil ihr Körper von innen nach außen gewendet ist und uns seine innersten, geheimen Teile entdeckt.“¹⁵¹

Ich möchte den Begriff des „Privaten“ ein wenig näher erläutern. Den Wert des Privaten in der Gesellschaft hat Rössler untersucht.¹⁵² Sie unterscheidet drei Dimensionen des Privaten, nämlich die dezisionale Privatheit individueller Entscheidungen und Lebensweisen, die informationelle Privatheit als Kontrolle über Wissen, das andere von jemandem haben und die lokale Privatheit geschützter Räume. Rössler definiert Privatheit als „Kontrolle über den Zugang von anderen und damit als den Schutz vor dem unerwünschten Zutritt anderer – wobei dieser Zugang oder Zutritt als tatsächlicher physischer Zutritt (in Räume) und als metaphorischen Zutritt zur Persönlichkeit, und zwar im Sinne eines Zugriffs auf Informationen einerseits und im Sinne von Einspruchs- oder Eingriffsmöglichkeiten in

¹⁴⁹ Burschel/Distelrath/Lembke 2000.

¹⁵⁰ Assmann 1989, 38.

¹⁵¹ Scarry 1992, 81.

¹⁵² Rössler 2001. Zum Privaten vgl. auch Sofsky 2007.

Verhaltensweisen andererseits, bestimmt wurde; so dass sich das, was wir unter privat verstehen, in diese drei Hinsichten oder Dimensionen aufgliedern lässt: Privatheit des Ortes, Privatheit der Informationskontrolle und Privatheit der Entscheidung oder Handlung.“¹⁵³ Rössler vermag ihre Definition noch knapper zu fassen: „ Als privat gilt etwas dann, wenn man selbst den Zugang zu diesem ‚etwas‘ kontrollieren kann. Und der Schutz des Privaten bedeutet dann, dass es ein Schutz ist vor unerwünschtem Zutritt anderer.“¹⁵⁴

Beim „Transport“ von Darstellungen des Schmerzes aus dem privaten, intimen Raum in einen öffentlichen, für jedermann zugänglichen, wird jene Grenzlinie, die den sozialen Raum durchzieht, eindeutig überschritten. Die Trennung zwischen öffentlich und privat wird folglich aufgehoben. „Weil sich der soziale Raum geradezu darüber definiert, dass in ihm in unterschiedlicher Weise Rollen gespielt, Erwartungen erfüllt werden müssen, erweist sich umgekehrt der private Raum als Ermöglichung der öffentlichen Selbstdarstellung, als Raum, in dem wir ‚die Waffen fallen lassen können‘, mit denen wir uns in den verschiedenen sozialen Beziehungen auf unterschiedliche Weise verteidigen müssen, in dem wir uns ‚entspannen und gehen lassen‘ um auf der anderen, öffentlichen Seite beherrscht sein zu können. (...) Das Bewusstsein, dass man auf andere wirkt, und die Furcht, wie man auf andere wirkt, gehören zu den ständigen und fundamentalen Aspekten menschlicher Selbstwahrnehmung. Und umgekehrt verlangt dieses Bewusstsein, diese Anforderungen der Sozialität, dass es Bereiche gibt, in denen auf diese Anstrengungen verzichtet werden kann und Aspekte des persönlichen, intimen Lebens zur Sprache gebracht, zum Thema gemacht werden können.“¹⁵⁵ In jenem privaten Bereich, in dem der Mensch sich ohne Rücksichtnahme auf andere so geben kann wie er ist, spielt sich normalerweise das Schmerzgeschehen ab. Der vom Schmerz Betroffene ist darin in seiner Handlungsweise dem instinktiv und nicht rational verhaltenden Tier ähnlich. Er meidet die Öffentlichkeit und zieht sich zurück in den privaten Bereich der häuslichen Umgebung, wo er versucht, seine Schmerzen zu verarbeiten. Für die Öffentlichkeit ist der Anblick eines Leidenden, von Schmerzen geplagten Menschen, etwas Unangenehmes, dem man, wann immer möglich, aus

¹⁵³ Rössler 84.

¹⁵⁴ Ebd. 136.

¹⁵⁵ Ebd. 267-268.

dem Weg zu gehen versucht. Anders ist es in der Kunst: Sie macht den Schmerz öffentlich, für jeden sichtbar und miterlebbar.

Diese „Entprivatisierung“ und daraus resultierende regelrechte „Inszenierung“ von Schmerz und Leid mündet im Bildmedium immer in einer Art Instrumentalisierung zu vielfältigen Zwecken religiöser, moralischer, politischer, allegorischer oder sozialer Art, wobei der Begriff der Instrumentalisierung in diesem Zusammenhang nicht zwangsläufig negativ konnotiert sein muss.¹⁵⁶ Groebner erachtet die Instrumentalisierung des Schmerzes auf Bildern als in besonderem Maße fundamental für das mittelalterliche Denken. „Weder mittelalterliche Gerichtsakten noch Chroniken oder Gemälde haben die Gewaltakte, denen sie sich so ausführlich widmen, intentionslos und ohne Hintergedanken aufgezeichnet. Alle diese Darstellungen von verletzten, misshandelten, verstümmelten Körpern (...) waren Instrumente, die auf Publikumswirkung abgezielt haben.“¹⁵⁷ Anders ausgedrückt könnte man auch wertneutraler formulieren, dass die Darstellung von Schmerz auf den Bildern funktionalisiert wird.¹⁵⁸ Die Gesellschaft hat den Schmerz als allerprivateste Erfahrung seit altersher in ihr Weltbild integriert, indem sie ihm einen spezifischen Sinn beimisst. „Die Integration des Schmerzes in den Sinn- und Wertzusammenhang der Kultur nimmt ihm seine Härte.“¹⁵⁹ Somit kann die instrumentelle Funktion und das damit verbundene Exponieren des Schmerzes in der Öffentlichkeit als die bestimmende Leitkategorie bei seiner Darstellung im Bildmedium angesehen werden.

¹⁵⁶ Den Begriff Entprivatisierung verwendet Habermas unter anderem zur Charakterisierung der neuen Familienstrukturen im 19. Jahrhundert. Im Zuge der Industrialisierung verliert die Familie zunehmend die ihr eigenen Funktionen der Aufzucht und der Erziehung, welche in zunehmendem Maße von Institutionen, wie der Schule übernommen werden.“ In gewisser Weise wird also auch die Familie, dieser private Rest, durch die öffentlichen Garantien ihres Status entprivatisiert.“ Habermas 1990, 243. Mir erscheint, dass die Begriffsfindung von Habermas auch meinen Zwecken dienlich ist. Auch Rössler bedient sich des Begriffes im Zusammenhang mit den neuen Informationstechnologien. Rössler 2001, 218. Ebenso Sofsky 2007, 64.

¹⁵⁷ Groebner 2003, 38.

¹⁵⁸ Im mittelalterlichen Denken spielt die Instrumentalisierung von Schmerz eine wichtige und allgegenwärtige Rolle, wenn ein frommer Mensch durch die Qualen einer erlittenen Krankheit in den Himmel kommt oder eine böse Seele durch Folter und Qual geläutert schließlich den Weg zum Seelenheil erlangt. Merback spricht von „belief in the instrumentality of pain“ und zeigt den Holzschnitt der Darstellung einer Gerichtsprozession von 1531, bei dem ein Delinquent zur Richtstätte geführt wird. In einer Kartusche steht geschrieben:

„Wo du gedult hast in der pain

So wird sie dir gar nützlich sein

Darumb gib dich willig darein.“ Merback 1999, 155.

¹⁵⁹ LeBreton 2003, 122.

Die heutige Zeit ist, wie keine andere in der Menschheitsgeschichte zuvor, durch eine unumschränkte Zugänglichkeit zu Massenmedien für Jedermann geprägt. Medialer Konsum, allen voran der des Fernsehens, des Kinos und besonders des Internets, bestimmt das Leben breiter Bevölkerungsschichten. „Die Eröffnung der Berliner Ausstellung ‚Schmerz‘ fällt in eine Zeit, in der wir wahrscheinlich mehr Schmerzen von mehr Menschen gesehen haben als jemals zuvor: Wir kennen die Folteraufnahmen aus Abu Graib, die Berichte und Bilder aus Guantánamo, die Opfer des Irak- Kriegs, die New Yorker Toten des 11. September, das Massaker an den Schulkindern in Beslan, die Selbstmordattentate in Israel. Wir haben die Hinrichtung von Saddam Hussein gesehen und die Enthauptung des amerikanischen Journalisten Daniel Pearl. Vielleicht sind wir dadurch etwas abgebrühter geworden, Schmerzensbildern gegenüber gleichgültiger. Wo jedenfalls 1971 die Verfilmung von „A Clockwork Orange“ noch wegen seiner Brutalität umstritten war, ist dies heute Kinonormalität – zuletzt in den Folterszenen von „The Wind that Shakes the Barley“, „Pan´s Labyrinth“ oder „Der letzte König von Schottland“. Den schlimmsten Alptraum zeigte kürzlich Clint Eastwoods Kriegsfilm „Letters from Iwo Jima“: Japanische Soldaten sprengen sich auf Generalsbefehl mit Handgranaten in die Luft und bleiben in den Inselhöhlen zurück – als Fleischberge.“¹⁶⁰ Der Filmliste von Voss ließen sich noch eine Menge weiterer Beispiele anfügen. Interessant und für die Gesellschaft kennzeichnend ist der voyeuristische Umgang mit dem Thema Schmerz. Man fühlt sich fast in mittelalterliche Zeiten zurück versetzt, wo öffentliche Folterungen und Hinrichtungen, also staatlich sanktionierte Schmerzzufügungen, zum alltäglichen Leben gehörten. Diese Spektakel waren allerdings eingebettet in einen religiösen Zusammenhang, welcher dem Bestraften, die Schrecken der Hölle oder, so er denn seine Untaten bereute, die Erlösung im Paradies verhiess.

„For medieval people, the experience of seeing and imagining a body that was ravaged and bleeding from tortures inflicted upon it lay at the centre of a constellation of religious doctrines, beliefs and devotional practices. (...) The pain of a guilty malefactor who showed no remorse, refused confession or resisted altogether communicated to spectators the utter alienation of the soul from God; his visible sufferings revealed the criminal as a living exemplum of despair, since his last moments on earth were but a foretaste of hells' endless torments. But for the

¹⁶⁰ Voss 2006.

confessed criminal who took refuge in God's grace (...) pain signalled purgation and expiation; though ugly to behold, this criminal's sufferings revealed the inner beauty of a soul that had made its peace with God. (...) Suffering as a spectacle could become, under these mental conditions and religious imperatives a form of what anthropologists call *communitas*. Such intersubjective bonds seem to grow faster and deeper in periods of shared crisis: during the worst of the Black Death years (1348-1351), for example, when organized 'brotherhoods' of flagellants took their penitential spectacles to the towns and villages of Europe (...).¹⁶¹

Der moderne Mensch kann seine, von Religion und Erlösungsgedanken befreiten Triebe zu Hause befriedigen. Dem in der Anonymität des Medienkonsums scheinbar „zivilisierten“ Menschen stehen dank Fernsehen, Kino und Internet die abscheulichsten Inhalte zur freien Verfügung. Gerade das Massenmedium Internet wird durch die Dichotomie Öffentlich/Privat geprägt, indem einerseits das Alleröffentlichste in privater Abgeschlossenheit genossen werden kann und andererseits das Allerprivateste und Intimste öffentlich gemacht wird. Beide Bereiche erfahren hierbei eine Art „Entgrenzung“, indem das eine vom anderen nicht mehr klar zu unterscheiden ist.¹⁶² „ Dabei steht im Vordergrund der grundlegende Aspekt: dass nämlich die neueren Informationstechnologien problematisch sein können einerseits deswegen, weil Personen gegen ihren Willen gewissermaßen ‚entprivatisiert‘ werden, der Schutz des Privaten gefährdet sein kann; und andererseits deswegen, weil Personen von sich aus mehr und mehr bereit sind, um anderer Güter willen ihre Privatsphäre (...) zu reduzieren.“¹⁶³

Der heutige, dem Mittelalter erstaunlich ähnliche, wenngleich diskretere, Umgang mit Schmerz- und Gewaltdarstellungen war in der Epoche der Aufklärung anders. So kann man ab dem frühen 18. Jahrhundert eine zunehmende Abkehr der Künstler von Schmerzdarstellungen beobachten, welche gesellschaftlich bedingt erscheint. „Seit Ende des 18. Jahrhunderts wurde der Ausdruck starker Affekte im Prozess der Säkularisierung, Verwissenschaftlichung und Rationalisierung immer mehr zurückgedrängt, da er im Projekt der Moderne keinen Platz mehr hatte. Die ‚Tyrannei der Intimität‘ (Richard Sennet) gewährte dem Schmerz als Zeichen der Schwachheit

¹⁶¹ Merback 1999, 19-20.

¹⁶² Zum Begriff der „Entgrenzung“ vgl. Rössler 2001, 10 ff.

¹⁶³ Ebd. 218.

kaum öffentliches Dasein, sondern vertrieb ihn in die Sphären des Privaten oder verschloss ihn im Raum der Kranken und später der Kliniken. Hier stand den Schmerzblicken der Patienten der objektivierend-wissenschaftliche Blick der Ärzte gegenüber, die ihr Mitgefühl, ihr Mitleid nur in begrenztem Ausmaß zum Ausdruck bringen konnten oder wollten, sei es aus Selbstschutz, Professionalität oder Routine. Die Darstellung starker Gefühle und die damit verbundene Affektübertragung wurden auch in der bildenden Kunst zugunsten von Distanzierungsstrategien vermieden. (...) Der Schönheitskanon, der Harmonie und Ebenmaß der menschlichen Züge forderte und das interesselose Wohlgefallen in den Vordergrund rückte, setzte sich durch. Nur die Karikatur ließ schmerzhaftes Gesichtsverzerrungen zu; in einigen drastischen Historien- und Kriegsdarstellungen wie denjenigen von Francisco de Goya waren einzelne ausdrucksstarke Schmerzblicke zu entdecken, sonst senkten sich die Blicke in verhaltener Trauer und einsamer Verzweiflung. Doch mit der Entwicklung anderer, sich am wirklichen Leben und seiner Gefühlswelt orientierender Medien, etwa dem Film und der Fotografie und deren Einfluss auf die künstlerische Bildproduktion kehrten das Pathos und die Wirkungskraft der Schmerzblicke in die Bilder zurück. Heute scheint die Zurschaustellung von Schmerz und Schmerzblicken keinen ästhetischen, moralischen und gesellschaftlichen Grenzen mehr zu unterliegen. In allen Medien schauen uns täglich Schmerzblicke an und unsere Gegenblicke sind voyeuristisch, überheblich, gleichgültig, vielleicht kurzfristig mitfühlend und mitleidig.“¹⁶⁴

Es war das Verdienst von Norbert Elias gezeigt zu haben, wie, beginnend im Mittelalter und der Renaissance, bestimmte Verhaltensmuster und Gefühlsregungen zunehmend nach innen verlagert und nicht mehr öffentlich zur Schau gestellt werden.¹⁶⁵ In diesem Zusammenhang muss noch einmal auf das Schreien als Ausdruck des körperlichen Schmerzes hingewiesen werden. „Der Schmerzlaut ist eine Zumutung, die selbst Schmerz bereiten kann. (...) So nimmt es nicht wunder, dass das Schreien zum Objekt des Zivilisationsprozesses werden konnte. Während es an den Rändern Europas noch die Erinnerung an die Klageweiber gibt, deren Aufgabe es war, aus dem Wehklagen der direkt Betroffenen den Klageschrei der Gemeinschaft zu formen, bemerkt Lessing, Norbert Elias vorwegnehmend: , Ich weiß

¹⁶⁴ Hürlimann 2007, 167-168.

¹⁶⁵ Elias 1997. Für Scarry stellt die Schmerzerfahrung das Gegenteil des Zivilisationsprozesses dar. Es ist die „Entleerung des Körpers von allem kulturellen Gehalt“. Scarry 1994, 177.

es, wir feineren Europäer einer besseren Nachwelt wissen über unseren Mund und unsere Augen besser zu herrschen (als die griechischen Götter). Höflichkeit und Anstand verbieten Geschrei und Tränen.“¹⁶⁶

Diese grundlegende Änderung des Verhaltens in der Gesellschaft und Hinter- die-Kulissen- Verlagern des Unschicklichen ist gemäß Elias als Zeichen eines zunehmenden Grades an Zivilisation zu werten.¹⁶⁷ Die Privatsphäre gewinnt im Zivilisationsprozess immer mehr an Bedeutung und wird zur Intimsphäre. In ihrer Arbeit nimmt Rössler Bezug auf Elias und gibt Beispiele des Diskurses zu Thematisierungen des Privaten in soziologischen und philosophischen Theorien. „Prominent ist die Thematisierung des Privaten in Theorien über die Öffentlichkeit. (...) Zumeist wird in solchen Theorien der Öffentlichkeit das Private nur als residuale, nicht weiter differenzierte Kategorie verstanden – ‚das private Zuhause‘, der ‚Bereich der Intimität‘-, da das Interesse auf die Entwicklungs- und Modernisierungsprozesse und die Strukturen und Funktionen des Öffentlichen konzentriert sind. In diesem Sinne thematisch wird das Private auch in Theorien der Zivilisation, etwa bei Elias: nämlich dort, wo Zivilisationsprozesse die Privatisierung ehemals öffentlicher sozialer Praktiken betreffen; und wo diese Zivilisationsprozesse in die Regulierungen des privaten Lebens selbst eingreifen.“¹⁶⁸

Elias nimmt in seiner Untersuchung diejenigen Aspekte des menschlichen Alltagslebens in den Fokus, die bis dahin in der soziologischen Forschung wenig Beachtung fanden: Tischmanieren, Formen, Duldung und Verbote, sich in der Öffentlichkeit in die bloße Hand zu schnäuzen, auszuspucken, zu urinieren etc. „Die Achtung der Sinnesreservate ist eine zivilisatorische Errungenschaft, welche ständig gefährdet ist.“¹⁶⁹ Die zunehmende Bedeutung der Etikette und der Manieren, von Höflichkeit und Sittsamkeit führt zu einer Distanz und gleichzeitig zu friedlicher Koexistenz der Menschen untereinander. Zur Zerlegung der Tiere bei Tisch führt Elias exemplarisch aus: „Dieses Zerlegen gehörte (...) ehemals unmittelbar zum gesellschaftlichen Leben der Oberschicht selbst. Dann wird der Anblick mehr und

¹⁶⁶ Dreitzel 1997, 860.

¹⁶⁷ So erscheint Merback das Gefühl des Ekels und der Abscheu, welches sich dem Menschen unserer Zeit beim Anblick von Wunden ergibt, als Zeichen einer zunehmenden Zivilisierung: „...it has become clear to me just how profoundly the ‚civilizing process‘ has made the sight of serious wounds unbearable to all but a few. The sight of an opened body delivers an inchoate shock, and causes such sympathetic perceptions of pain, because the wounded body of our vision somehow ceases to be that body and becomes, in an uncanny way, our body as well.“ Merback 1999, 113.

¹⁶⁸ Rössler 2001, 11-12.

¹⁶⁹ Sofsky 2007, 51.

mehr als peinlich empfunden. Das Zerlegen verschwindet nicht, da ja das Tier zerlegt werden muss, wenn man es isst. Aber das peinlich Gewordene wird hinter die Kulissen des gesellschaftlichen Lebens verlegt (...). Es wird sich immer wieder zeigen, wie charakteristisch diese Figur des Aussonderns, dieses ‚Hinter - die Kulissen - Verlegen‘ des peinlich Gewordenen für den ganzen Vorgang dessen ist, was wir ‚Zivilisation‘ nennen.“¹⁷⁰ Anhand von Lehrbüchern zum guten Benehmen bei Tisch, den so genannten „Tischzuchten“ und über gutes Benehmen im allgemeinen, die ihren Höhepunkt mit Erasmus von Rotterdam im 16. Jahrhundert hatten (vgl. dessen „De civilitate morum puerilium“), zeigt Elias, dass die Funktionen des Körpers kulturell, also historisch und gesellschaftlich bedingt sind.

Der französische Historiker Le Goff kommentiert Elias' Thesen: „So vollzog sich eine Verinnerlichung der gesellschaftlichen Zwänge und Normen: Scham, Peinlichkeit, Blamage haben eine Geschichte. Der ‚Zivilisationsprozess‘ des Abendlandes, der darauf abzielte, alle Gesten, die den Menschen dem Tier ähnlich machten, zu unterdrücken, zu verinnerlichen und zu verheimlichen, durchlief einen Körper, der zugleich Gegenstand und Akteur dieses Prozesses war. Die Erfindung des Spucknapfs, des Taschentuchs oder der Gabel zum Beispiel, bezeugt die gesellschaftliche Kodifizierung der ‚Körpertechniken‘. Nach und nach wurden diese unter Kontrolle gebracht, verschleiert und zivilisiert.“¹⁷¹ Ähnlich verhielt es sich zu Beginn des 18. Jahrhunderts, als man säkularen- aufklärerischen Strömungen folgend, in zunehmendem Maße begann, sich von der Kirche abzuwenden. Das Zeigen von Schmerzempfindung in der Öffentlichkeit wurde den Menschen zunehmend peinlich, man litt fortan nicht mehr öffentlich, sondern privat.

Die heutige Gesellschaft ist, im Gegensatz zu früheren, von einer fast völligen Entfremdung vom Religiösen geprägt. Der leidende Mensch sucht weniger Trost bei der Kirche, als vielmehr bei der Medizin. Wohin dieser Glaube in die Allmacht der modernen Medizin führen kann, hat Lütz zusammengefasst: „Wir leben in einer Epoche der Gesundheitsreligion. Alle Riten der Altreligionen sind ins Gesundheitswesen übergegangen: Halbgötter in Weiß, Wallfahrten zu ultimativen Experten, Krankenhäuser als die neuen Kathedralen, die ein ‚Gefühl schlechtinniger Abhängigkeit‘ erzeugen, das nach Friedrich Schleiermacher Religion charakterisiert. Es vollzieht sich der bruchlose Übergang von der katholischen Prozessionstradition

¹⁷⁰ Elias 1997, 254-255.

¹⁷¹ Le Goff 2007, 25.

in die Chefarztvisite. Diätbewegungen gehen (...) übers Land, in ihrer Strenge die Büsser- und Geißlerbewegungen des Mittelalters übertreffend.“¹⁷² Lütz gibt einen Erklärungsversuch: „Dem modernen Menschen ist seine Lebenszeit drastisch zusammengeschmolzen. Während der Mensch im Mittelalter seine Lebenszeit in dieser Welt plus das ewige Leben vor sich hatte, sind solche religiösen Vorstellungen den westlichen Gesellschaften inzwischen weitgehend abhanden gekommen. (...) Das Ergebnis aber ist, dass dem Menschen von heute unendlich weniger Lebenszeit übrig bleibt: Sein begrenztes Leben auf dieser Welt. Doch je mehr man das merkt, desto mehr bricht Nervosität aus im Wartesaal des Todes. (...) Zwar ist daher die Gesundheitsreligion die mächtigste und teuerste Weltreligion aller Zeiten, doch bringt sie dem Menschen nicht Glück, sondern Unglück. Die unbändige Hoffnung auf ewiges Leben scheitert trotz aller Bemühungen kläglich. Einsam und untröstlich stirbt der Gesundheitsgläubige. Denn der Tod (und der mit ihm einhergehende Schmerz, d. Verf.) werden nicht zur Kenntnis genommen.“¹⁷³

Die Annäherungen an das Phänomen Schmerz gestalten sich aus sozialwissenschaftlicher Sicht äußerst facettenreich, wobei auch in dieser Bezugsdisziplin immer wieder auf das Faktum hingewiesen wird, dass der Mensch bei Schmerzen instinktiv sein privates Umfeld aufsucht und die Öffentlichkeit meidet. Ich möchte noch einmal darauf hinweisen, dass dieser Rückzug in die Privatsphäre durch die Verbildlichung des Schmerzes aufgehoben wird, um auf diese Weise Vorstellungen und Weltanschauungen zu transportieren. Die Öffentlichmachung des Schmerzes auf Bildern geschieht immer mit einer besonderen Absicht. Zu diesem Zweck habe ich den Begriff der Instrumentalisierung eingeführt. Es ist verständlich, dass ich in dem mir gesteckten Rahmen nur einige wichtig erscheinende Fakten beleuchten konnte. Wie sich die kunstwissenschaftliche Forschung dem Gegenstand nähert, soll im folgenden Kapitel dargelegt werden. Es wird im Folgenden klar werden, dass das Thema bisher nicht den ihm gebührenden Stellenwert einnimmt.

¹⁷² Lütz 2007, 13.

¹⁷³ Ebd.

3.4 Bilder des Schmerzes im kunsthistorischen Diskurs

In der von mir untersuchten kunsthistorischen Literatur findet man zur Ikonographie von Schmerzdarstellungen kaum systematische Hinweise. Das Lexikon der christlichen Ikonographie verzeichnet unter dem Stichwort „Schmerz“ zum Beispiel nur die Begriffe „Schmerzensmann“ und „Schmerzen Mariens“.¹⁷⁴ Zum Schmerz und seiner ikonographischen Bedeutung in der Bildenden Kunst sind die Aussagen und Ergebnisse spärlich und oft oberflächlich. Bleyl konstatiert eine Inkongruenz zwischen der mageren und kümmerlichen Forschungslage und dem doch beachtlichen Denkmälerbestand von der Antike bis in die heutige Zeit.¹⁷⁵ Er unterscheidet prinzipiell zwei Grundformen der Darstellungsmöglichkeiten, nämlich den psychischen und den physischen Schmerz, wobei letzterer seiner Meinung nach weniger häufig in Erscheinung tritt. Diskussionswürdig scheint mir seine Unterscheidung in funktionalisierten Schmerz, etwa bei Märtyrerdarstellungen, und reine Schmerzdarstellung, die er etwa in der niederländischen Genremalerei bei Arztbildern und Wirtshausraufereien vorzufinden meint. Dem Autor entgeht dabei die Tatsache, dass auch die niederländische Genremalerei dem Schmerz letztendlich immer einen allegorischen Sinn unterlegt hat, sei es im Rahmen von Vanitas – Vorstellungen oder als Allegorie der menschlichen Sinne. Das von Bleyl postulierte Motiv der Schadenfreude als allein konstituierender Faktor dieser Bilder greift meines Erachtens zu kurz.¹⁷⁶ Ein wenig am Thema vorbei führt die Arbeit von Nigel Spivey, der in eher feuilletonistischer Manier das Thema des Leidens und vor allem des Mitleids in Werken der Kunst aufzuspüren versucht.¹⁷⁷ Der Autor geht im

¹⁷⁴ Kirschbaum (LCI) 1994/2004, Bd. 4, 86-95.

¹⁷⁵ Bleyl 2000.

¹⁷⁶ In der Tat sind die niederländischen Genrebilder des 17. Jahrhunderts nicht nur als getreue Abbilder der realen Wirklichkeit anzusehen, sondern sie besitzen fast immer einen moralischen oder allegorischen Hintersinn. So konnte Gudlaugsson den Einfluss von Poesie und Prosa auf das Werk der Genremaler nachweisen, indem er die Protagonisten der Bilder als feste Typen des zeitgenössischen Theaters erkannte. Gudlaugsson 1938 und 1945/1975. Es war aber das Verdienst von de Jong und seiner Utrechter Schule, emblematische Darstellungen und beschriftete Werke der Graphik zur vertieften ikonologischen Interpretation der Genremalerei herangezogen zu haben. de Jong 1971.

¹⁷⁷ Spivey 2001.

Wesentlichen chronologisch vor, wobei seine Kapitel zur Antike, zum Mittelalter und zur französischen Barockmalerei am ehesten überzeugen.

Manchmal widmen sich Ausstellungsprojekte einzelnen Teilaspekten zum Thema. So gab es beispielsweise 1995 und 2008 große Ausstellungen zum Marsyas-Mythos.¹⁷⁸ Der Katalog von 1995 bietet eine Menge von Abbildungen mit Schmerzdarstellungen von der Antike bis zur Barockzeit, wobei auch ähnlich gelagerte christliche-ikonographische Themen nicht ausgespart werden. Der Ausstellungskatalog von 2008 untersucht in erster Linie die Ikonographie des Mythos auf antiken Darstellungen von der archaischen bis zur hellenistischen Zeit und setzt diese Denkmäler zum Beispiel mit Lochners Märtyrer-Bilder als Beleg dafür in Kontrast, dass in der christlichen Kunst die Themen und Bilder der Antike gleichsam getarnt fortleben. Dieser Forschungsansatz erinnert an Untersuchungen der Warburgschule zum Nachleben antiker Motive in der Renaissancekunst. Speziell zur Marsyas-Geschichte sei die Lektüre des Sammelbandes von Renner und Schneider empfohlen.¹⁷⁹

Insgesamt sind Ausstellungskataloge als die wichtigste Bildquellen anzusehen, wobei deren wissenschaftliche Schwerpunkte sehr unterschiedlich gelagert sein können, was ein Blick ins Literaturverzeichnis zeigt. Die Fülle der von mir herangezogenen Kataloge verbietet es, an dieser Stelle nähere Erläuterungen zu geben. Eine Ausnahme bildet derjenige zur Ausstellung „Schmerz- Kunst und Wissenschaft“, die 2007 in Berlin stattfand. Die Ausstellungsmacher versuchten eine Kulturgeschichte des Schmerzes zu präsentieren, welche künstlerische, aber vor allem auch wissenschaftlich-medizinische Disziplinen mit einschloss. Durch dieses Ziel determiniert waren auch die Orte der Ausstellung, nämlich das Medizinhistorische Museum der Charité für die medizinischen Exponate und der Hamburger Bahnhof für die Kunstwerke. Man konnte sich seitens der Ausstellungsmacher gleichwohl nicht entscheiden, ob man eine avancierte Kunst- oder eine didaktisch gemachte kulturhistorische Ausstellung präsentieren wollte. Man wurde so letztendlich einem ungemein komplexen und ambitionierten Thema nur unvollkommen gerecht. Die Katalogbeiträge zum Begleitbuch entschädigen demgegenüber, da sie einigen essentiellen Fragestellungen zum Thema Schmerz in der Kunst nachgehen.

¹⁷⁸ Katalog München 1995. Katalog Frankfurt 2008.

¹⁷⁹ Renner/Schneider 2006.

Interessant im Kontext des Schrecklichen, das oft mit Schmerz verbunden scheint, ist die Arbeit von Lang zum Sadismus in der neapolitanischen Kunst des 17. Jahrhunderts.¹⁸⁰ In dieser Zeit des zügellosen Naturalismus und Verismus kommt es zu einer regelrechten Blüte der Schmerzdarstellung von abgeschlagenen Köpfen, verstümmelten Brüsten und abgezogenen Häuten. Für den Autor stehen diese Bilder im Dienste der Sublimierung eines latent vorhandenen Sadismus in der von Gewalt geprägten damaligen Gesellschaft. Lang vertritt die These, dass die Fiktionalität des Kunstwerkes beim Betrachten ein vergleichsweise harmloses Ausleben unterschwellig vorhandener sadistischer Impulse ermögliche. Der Lustgewinn durch die Kunst besteht „nicht allein in der Phantasiebefriedigung verpönte und verdrängte Wünsche, mehr noch in der Erfahrung, dass diese Regungen in der künstlerischen Fiktion für das Bewusstsein kontrollierbar bleiben.“¹⁸¹ Inwieweit die dargestellten Szenen tatsächlich im Rahmen verbildlichter sexueller Phantasien gesehen werden können, bleibt diskussionswürdig. Erwähnen möchte ich noch die wichtige Arbeit von Zell, die sich am Beispiel des Werkes von Valie Export mit dem Thema Schmerzinszenierung in der Performancekunst beschäftigt.¹⁸²

Überblickt man die Forschungslage so kann man zusammenfassend formulieren, dass eine wissenschaftlich-systematische Aufbereitung des Schmerzes auf Bildern im Allgemeinen und in bildungswissenschaftlicher Hinsicht im Besonderen ein Forschungsdesiderat darstellt. Haben sich einzelne Untersuchungen bislang nur mit wenigen disparaten Teilaspekten befasst, so versuche mit der vorliegenden Arbeit erstmals eine systematische Aufbereitung des Stoffes unter besonderer Berücksichtigung des Schmerzes und seiner Bedeutung für die vergangene und gegenwärtige visuelle Kultur im Rahmen einer umfassend verstandenen Bildwissenschaft. Nicht von ungefähr kommt der Kunsthistoriker Claussen zu folgendem Schluss: „Eine Kunstgeschichte des Schmerzes hat noch niemand geschrieben. Sie hätte viele Kapitel.“¹⁸³ Ebenso viele Kapitel, wenn nicht sogar mehr, hat die Ikonographie des Schmerzes und seine Inszenierung in den verschiedenen Bildmedien als ein wesentliches Grundmuster der vergangenen wie der heutigen

¹⁸⁰ Lang 2001.

¹⁸¹ Ebd. 277.

¹⁸² Zell 2000.

¹⁸³ Claussen 2000, 57.

visuellen Kultur. Im folgenden Kapitel wird das Material, sowie die Methode der Materialauswertung vorgestellt.

4 Empirische Grundlage und Methode der Materialauswertung

4.1 Empirische Grundlage

In der vorliegenden Studie wird eine exemplarische Auswahl von Schmerzdarstellungen behandelt. Es besteht nicht die Absicht, einen Corpus der Schmerzbilder vorzulegen, sondern es werden im Wesentlichen repräsentative Einzelbildwerke beschrieben und untersucht. Es ist sinnvoll, nur jene Darstellungen zu bearbeiten, deren ikonographische Aussagefähigkeit zu den zahlreichen „membra disjecta“ überdurchschnittlich ist. Die Schmerzdarstellung scheint als ikonographisches Thema nicht in allen Kunstepochen gleichermaßen beliebt gewesen zu sein. Besonders viele Beispiele findet man in der antiken Kunst, in der Kunst des christlichen Hochmittelalters, im Manierismus, im Barock, in einzelnen Werken des Realismus, sowie in der modernen Kunst. Es gibt aber auch ganze Kunstepochen, in denen die Darstellung von Schmerzzufügung und Schmerzerleiden so gut wie keine Rolle zu spielen scheint, so etwa in der frühchristlich-byzantinischen Kunst, wo besonders in der römischen Katakombenmalerei nicht der leidende Christus, sondern der „Christus triumphans“ als ikonographisches Motiv vorherrscht. Cohn bemerkt hierzu: „Christ of the early Middle Ages was not the sufferer on the cross. (...) The Christ most often portrayed in the sixth century is Christos Pantokrator, ruler of the world, seated on his throne like Byzantine monarch, hieratic and impassive. Two centuries later in the West Carolingian illuminations and bookbindings show the same tendency. Christ treading upon beasts, Christ blessing the world, Christ seated in glory and majesty, his feet resting on the imperial orb. Even the crucifixions, rare as they are, fail to convey any sense of suffering or show pictorial evidence of wounds and pain.“¹⁸⁴

Zu den weiteren Epochen der Kunstgeschichte, in denen Schmerzbilder kaum eine Rolle spielen, zählt die Rokokomalerei, besonders deren französische Spielart die

¹⁸⁴ Cohen 1995, 58.

so genannten „galanten Malerei“ eines Watteau, Fragonard oder Boucher. Die in ihren Werken thematisierte erotisch untermalte Lust am Leben und pure Sinnenfreude ist weit davon entfernt, Darstellungen von Schmerzzuständen zu verbildlichen. Ähnlich verhält es sich mit der Malerei des französischen Impressionismus, wo höchstens eine dumpf vor sich hin brütende Absinthtrinkerin beim Betrachter Mitgefühl für ihre missliche und erbärmliche Situation auslöst. Auch in der romantischen Malerei des deutschen Biedermeier werden Darstellungen von Schmerz nicht als bildwürdig erachtet.

Als Material dienen exemplarische Werke der Skulptur und vor allem der Malerei bis hin zu modernen Ausdrucksformen, wie der Performancekunst, die das Thema des psychischen oder physischen Schmerzes zum Inhalt haben. Um das umfassende Bildmaterial zu strukturieren, wird es daraufhin untersucht, welche Bedeutung und welche Funktion der Schmerz jeweils erfüllt. Nach Durchsicht des Bildbestandes werden dementsprechend fünf Kategorien unterschieden, in welche sich alle Darstellungen teils mit Überschneidungen (siehe Diskussion) einordnen lassen. Im Kategorienteil wird das Material, das zunächst über 300 Bildbeispiele umfasste auf etwa fünfzig aussagekräftige Beispiele reduziert. Die einzelnen Kategorien sind wie folgt überschrieben:

- 1. Schmerzdarstellung als Vermittler der Leiden Christi**
- 2. Schmerzdarstellung als Mittel der Machtausübung**
- 3. Schmerzdarstellung als Mittel der Allegorie**
- 4. Schmerzdarstellung als Mittel zeitkritischer Stellungnahme**
- 5. Schmerzdarstellung als Mittel künstlerischer Selbsterfahrung**

Bei der ikonologischen Bildanalyse nach Panofsky werden nur Werke aus der 2. Kategorie ausgewählt, wobei drei Bildbeispiele extremster äußerer Gewaltanwendung auf den menschlichen Körper, nämlich schmerzhafte Häutungsszenen, methodisch aufgearbeitet werden. Besonders in seiner Funktion als Mittel der Macht kann man der Schmerzzufügung bis zum heutigen Tag eine besondere Bedeutung beimessen. Fast täglich wird der Medienkonsument mit Gräuelberichten über Selbstmordattentate und Kriegsoffer konfrontiert. Auch

aktuelle Diskussionen zur Anwendung der Folter in den westlichen Industrienationen lassen die Aktualität und Brisanz des Schmerzes als Mittel der Machtausübung besonders hervortreten.

Besonders in letzter Zeit widmet man dem Menschen und seinem Körper auch in den Sozialwissenschaften, vor allem im Rahmen der historischen Anthropologie, umfangreiche Untersuchungen. So zieht die historische Anthropologie darauf, „menschliche Lebens-, Ausdrucks- und Darstellungsformen zu beschreiben, Gemeinsamkeiten und Differenzen herauszuarbeiten, Ähnlichkeiten und Unterschiede in Einstellungen und Deutungen, Imaginationen und Handlungen zu analysieren und so ihre Vielfalt und Komplexität zu erforschen.“¹⁸⁵ In diesem Rahmen rückt auch die Körperoberfläche des Menschen immer häufiger in den Fokus nicht nur des wissenschaftlichen, sondern auch des populärwissenschaftlichen Interesses, was Benthien dazu verleitet, von einer regelrechten Konjunktur des Themas Haut zu sprechen.¹⁸⁶

Die Haut nimmt unter den anatomischen Strukturen des menschlichen Körpers eine besondere Stellung ein. „Der Tastsinn entwickelt sich von allen Sinnen als erster, bereits wenn der Embryo noch keine drei Zentimeter groß ist. (...) Für den Säugling ist die Haut das wichtigste Kommunikations- und Kontaktorgan. Durch die Haut lernt der Säugling, wo er ‚beginnt‘ und ‚endet‘, wo seine Selbstgrenzen sind.“¹⁸⁷ Die Haut erfüllt als Grenze eine eminente Schutzfunktion, indem über sie der Austausch mit der Lebenswelt stattfindet. Sie scheidet Flüssigkeiten, Salze und Säuren ab, reguliert die Körpertemperatur, isoliert gegen Krankheitserreger und schützt die inneren Organe. Gerade an den Veränderungen der Hautoberfläche lassen sich individuelle Alterungsprozesse besonders leicht ablesen. Um dem entgegenzutreten, wachsen der Kosmetikindustrie und der plastischen Chirurgie in der heutigen Gesellschaft ganz neue Bedeutungen zu. Andererseits ist die Haut selbst sehr verletzlich und schmerzempfindlich. Sie ist sowohl Projektionsfläche individueller und kultureller Geschichte, als auch Schauplatz der Kultivierung der Aggressivität. Eine besondere Bedeutung erfährt der Schmerz als kulturell sanktioniertes Ritual im Rahmen archaischer Initiationsriten, bei denen er den Übergang junger Männer vom Kindsein in das Erwachsenenleben gleichsam physisch- schmerzhaft auf der Hautoberfläche

¹⁸⁵ Wulf (Hrsg.) 1997, 13. Vgl. auch Imhof (Hrsg.) 1983.

¹⁸⁶ Benthien 2001, 8.

¹⁸⁷ Ebd. 12.

erfahrbar macht. Anzumerken ist, dass auch in unserer westlichen Jugendkultur solche, die körperliche Unversehrtheit verletzenden Manipulationen in Form von Tätowierungen oder Körper Piercings Eingang gefunden haben. Die Tätowierung lässt sich nur bedingt und unter Zufügung weiterer Schmerzen revidieren. Unter allen Arten, sich zu schmücken, ist sie die am wenigsten, nämlich überhaupt nicht vertauschbare. Für den Tätowierten stehen dabei zwei Mitteilungsabsichten im Vordergrund: Schmerz auszuhalten, „das bin ich“ und „das finde ich schön“ zu sagen. Der Schmerz hat somit eine doppelte Funktion für den Tätowierten. Er verengt durch den zugefügten Schmerz den Kreis der Gleichen und er signalisiert eine gewisse Härte.

Das eigene Leben schreibt sich mit unbewussten oder bewusst zugefügten Zeichen in die Haut ein. Häutung und Brandmarkung waren in der mittelalterlichen Strafpraxis beliebt, um Merkzeichen am Körper von Tätern für die Gesellschaft sichtbar zu hinterlassen. Die Verletzung der Haut durch äußere Gewaltanwendung und die daraus resultierende für alle sichtbare Entstellung des Körpers, stellt einen fundamentalen Eingriff in das Private dar. So definiert Sofsky das Private grundsätzlich als machtfreies Terrain: „Privatheit (...) ist die Festung des einzelnen. Sie ist ein machtfreies Terrain, das einzig der Regie des Individuums unterliegt. Das Private umfasst, was sonst niemand angeht. Es ist weder öffentlich, noch offenkundig. Privates ist nicht für andere Augen, Ohren und Hände bestimmt, es wird nicht mit anderen geteilt und ist ihnen nicht zugänglich. (...) Die Verteidigung der Privatheit ist der wirksamste Einspruch des Individuums gegen den fatalen Universalismus der Macht.“¹⁸⁸ Sofsky bezeichnet die Haut als das „Nervenzentrum alles Privaten“¹⁸⁹. Der Autor führt weiter aus: „Die Haut ist das, was am tiefsten in uns und was zugleich unsere Oberfläche ist. Auf Berührungen reagiert der Organismus ungleich stärker als auf alle verbalen oder optischen Reize. Kein anderer Sinn kann uns so erregen (...). Kein anderes Organ löst so starke und gegensätzliche Gefühle aus wie die Haut. Lust, Schauer, Schmerz, Verwirrung sind unmittelbar an die Physiologie der Haut geknüpft. Die Haut umhüllt das Leben, sie ist das größte Organ des Menschen (...). Sie schließt den Menschen ein, verleiht ihm seine einzigartige Form und bewahrt ihn vor Eindringlingen. Der Hautsinn ist der erste menschliche Sinn, der aktiv wird, und er ist der letzte, der abstirbt. In der Nacht bleibt er wach, auf

¹⁸⁸ Sofsky 2007, 18-23.

¹⁸⁹ Ebd. 44.

Empfang gestellt. Die Haut schläft nicht. Wie ein Wachposten hütet sie den Schlafenden. (...) In der Berührung mit anderen Körpern erlangt der Mensch Gefühle von Geborgenheit, Verbundenheit, aber auch von Abwehr und Widerwillen. Er erlebt die Trennung von Außen und Innen. Die Haut ist eine lebendige Grenze. Sie markiert den Unterschied zwischen Ich und Welt. Unmittelbar vermittelt sie das Erlebnis eigenen Tuns und Leidens. Im Spektrum der Sinne rangiert die Haut in der Mitte. (...) Aber während zu den Ereignissen, die von den Augen oder Ohren erfasst werden, stets ein Zwischenraum liegt, trifft die Berührung das Subjekt direkt.“¹⁹⁰ In ähnlicher Weise erklärt auch Lang die Haut als Abschirmung des Privaten und Körperlichen, das zum Beispiel bei der Häutung grundsätzlich aufgehoben wird: „Die Haut ist Hülle und Grenze des Körpers. Sie bildet eine Abschirmung gegen die Außenwelt und eine Kommunikationsfläche mit ihr. Das Abreißen der Haut richtet sich vor allem gegen die erstere Funktion. Die schützende und die Integrität spendende Hülle ist das Angriffsziel in den Schindungen. Die Haut wird abgezogen, als gelte es, die Mauern einer Festung zu schleifen. Tatsächlich kann die menschliche Haut mit den Befestigungsmauern des Ichs verglichen werden.“¹⁹¹ Aus dem Gesagten wird die Relevanz der Häutungsbilder nicht nur aus bildungswissenschaftlicher Sicht, sondern auch vor dem Hintergrund der historischen Anthropologie für meinen Forschungsansatz deutlich.

Für die Häutungsszenen gibt es eine Vielzahl besonders prägnanter und aussagekräftiger Bildbeispiele aus der christlichen, mythologischen und profanen Ikonographie, die, das Muster variierend, den Schmerz immer wieder unter anderer Perspektive einsetzen. „Wenn der Körper Austragungsort gesellschaftlicher Diskurse und Machtverhältnisse, ein Kampfplatz ist, dann ist die Haut insbesondere und im wörtlichen Sinne ein solcher Schauplatz.“¹⁹² Die Haut erfüllt als symbolische Fläche zwischen dem Selbst und der Welt eine besondere Funktion.¹⁹³

Zusammenfassend lässt sich formulieren, dass Häutungsszenen, welche substanziell in die körperliche Integrität und Unversehrtheit des Menschen eingreifen und dabei dessen Innerstes brutal freilegen, in ihrer absoluten Negation des Privaten für meinen Forschungsansatz von besonderer Bedeutung sind. Es ist die Haut, die dem Menschen Individualität und ein wieder erkennbares Wesen verleiht.

¹⁹⁰ Sofsky 2007, 45-46.

¹⁹¹ Lang 2001, 230.

¹⁹² Pazzini 2001, 158.

¹⁹³ Zur Haut vgl. König 1997, 436-445; Pazzini 2001, 153-173; Benthien 2001.

Bei der Enthäutung geht all dies für immer und unwiederbringlich verloren. Der gehäutete Mensch wird zur Unperson, die nichts anderes als Abscheu und Ekel hervorruft.¹⁹⁴

4.2 Methode der Materialauswertung

Bei der Materialauswertung werden formale Aspekte nur am Rande gestreift. Für den von mir gewählten Interpretationsansatz wird vielmehr das Inhaltliche in den Vordergrund gerückt, das Kunstwerk dabei als Symbol und Dokument der Zeitgeschichte verstanden, in dem sich die Kultur und das Denken der jeweiligen Epoche reflektiert. Kulturgeschichtliche Aspekte bei der Betrachtung von Kunstwerken spielten schon bei Jacob Burckhardt (1818-1897), eine gewichtige Rolle, wenn man unter seinem kunstwissenschaftlichen Forschungsansatz die Untersuchung der Gesamtheit derjenigen Einflüsse gesellschaftlicher Faktoren und Kräfte versteht, die auf das Kunstwerk von außen einwirken: Kunstgeschichte als Kulturgeschichte.¹⁹⁵ „Die Aktualität Burckhardts (im Hinblick auf die moderne Kunstgeschichtsschreibung) liegt darin, dass er den Begriff von Kunst an einen anderen Begriff, den der Kultur, band, womit er zum Ahnherrn auch einer Kunstsoziologie wurde“.¹⁹⁶ Zum Unterschied von kunstwissenschaftlicher und soziologischer Arbeitsweise bemerkt Aulinger: „Während also die Soziologie ausschließlich an typischen, ‚statistischen‘ Erscheinungen, Formen, Entwicklungen und Mechanismen der Gesellschaft und nicht am menschlichen Einzelschicksal ihre Resultate manifestiert, hat die Kunstgeschichte immer auch den Künstler als einmaliges schöpferisches Individuum im Auge und das Einzelkunstwerk als einmaliges, unwiederholbares Faktum. Dies ist kein beiläufiger, sondern ein sehr wesentlicher Unterschied der beiden Wissenschaften.“¹⁹⁷

¹⁹⁴ Zum Ekel bei Häutungsszenen vgl. Menninghaus 1999, 123ff. Miller 1997, 53ff.

¹⁹⁵ Ich denke hier in erster Linie an Burckhardts epochales Werk zur Kultur der Renaissance in Italien. Neuauflage von 1976.

¹⁹⁶ Bauer 1979, 74.

¹⁹⁷ Aulinger 1992, 14.

Die besonders von Erwin Panofsky maßgeblich beeinflusste kunstwissenschaftliche Methode der ikonologischen Bildanalyse, welche von mir an drei exemplarischen Beispielen angewandt wird, sucht ebenso nach außerkünstlerischen, gesellschaftlich bedingten Komponenten von Bildinhalten. Das Kunstwerk wird als Spiegel sozio – kultureller Verhältnisse verstanden: In ihm wird der politische, philosophische und allgemeine kulturelle Zeitgeist einer Epoche und der in ihr sich konstituierenden Gesellschaft reflektiert. Bildinhalte, die für das zeitgenössische Publikum verständlich waren, sind für den Betrachter von heute oftmals undurchschaubar und rätselhaft. Die Ikonologie versucht, die versteckten Schichten der Bildbedeutung mittels eines strukturierten mehrstufigen Systems herauszuarbeiten, um so den Kern des Kunstwerks und die Einflüsse der Geisteshaltung der Zeit, in der es entstand, herauszuschälen. Da sie sich dabei mit fast allen gesellschaftlichen Aspekten auseinandersetzt, die beim Entstehen eines Bildes ausschlaggebend waren, spielt diese Methode gerade auch im Rahmen einer bildungswissenschaftlichen Bildinterpretation eine wichtige Rolle.¹⁹⁸

Panofsky orientierte sich in seinen Arbeiten am Forschungsansatz von Aby Warburg. Es ist deshalb ratsam, dessen kulturgeschichtlichen Hintergrund vorzustellen.

4.2.1 Die Warburg Methode: Kunstgeschichte als Kulturgeschichte

Mit den Arbeiten Aby Warburgs (1866-1929) etablierte sich eine neue Methode der Erfassung des Bedeutungsinhalts von Kunstwerken, die unter dem Begriff Ikonologie bekannt geworden ist. Kaemmerling beschreibt das Charakteristische der Methode: „Gegenüber der allein Themen beschreibenden Ikonographie verstand sie sich selbst als eine historisch-hermeneutisch argumentierende Wissenschaft, die auf eine umfassende kulturwissenschaftliche Interpretation des Kunstwerks abzielt (...). Der mit der Ikonologie verbundene wissenschaftliche Anspruch ist höher als derjenige der Ikonographie. Indem man auf Philosophie, Psychologie, Anthropologie,

¹⁹⁸ Vgl. Marotzki/Niestyo 2006.

Religionsgeschichte, Musik- und Literaturwissenschaft, auf die Wissensgeschichte der Naturwissenschaften in gleichem Maße zurückgreift wie auf Astrologie oder die Kenntnis der heidnischen Mysterien, sucht man zu erklären, welche religiösen, mythischen, gesellschaftlichen, politischen u. a. Vorstellungen einer bestimmten geschichtlichen Epoche, einer Gruppe von Menschen oder auch eines Einzelnen in dem Motiv, dem Thema, der Komposition (...) vermittelt durch den Künstler (...) zum Tragen kommen. Die Ikonologie zeigt auf, welche Bedeutung der geschichtlichen Entwicklung eines Themas beizumessen ist (...) und sucht nach Erklärungen für die jeweiligen Gründe einer bestimmten typologischen Entwicklung. Ihre Gegenstände suchte sich die ikonologische Forschung zunächst paradigmatisch in der Kunst der Renaissance – als jener Phase in der Geschichte der Bildenden Kunst, in der sich die Künstler wohl am stärksten einer früheren Epoche und früheren Autoritäten verpflichtet fühlten.“¹⁹⁹ Warburg rekurrierte mit seiner Methode auf bereits bestehende Denkmodelle. „Diese neue Konzeption hatte Vorstufen im Werk des französischen Kunsthistorikers Emile Mâle, sowie bei Jacob Burckhardt, Alois Riegl und Max Dvorak. Sie nahm ebenso Anregungen von der Philosophie der symbolischen Formen Ernst Cassirers auf wie von der Psychoanalyse Sigmund Freuds, C.G. Jungs und ihrer Nachfolger (...). Ihre Begründung erhielt diese über den bis dahin eng gezogenen Bereich der Kunstgeschichte hinausweisende Methode durch Aby Warburg. Ja, die Ikonologie wurde auch ‚the Warburgian Method‘ genannt. (...) Es ging Warburg darum, die Einseitigkeit der durchaus als notwendig anerkannten formalen Kunstbetrachtung zu überwinden und neue Bereiche einzubeziehen (...), sein Ideal war daher eine umfassende Kulturwissenschaft, innerhalb deren es keine Grenzen zwischen den verschiedenen Disziplinen geben sollte. Für diese auf der Ikonographie aufbauenden Methode führte er den Namen Ikonologie ein, der 1912 zum ersten Mal in seinem Werk auftaucht.“²⁰⁰ Die

¹⁹⁹ Kaemmerling 1979, 9-10.

²⁰⁰ Kultermann 1981, 374. Emile Mâle (1862-1954), dem die französische Kunstgeschichte bahnbrechende Erkenntnisse zur religiösen Kunst verdankt, war der Vorreiter der Ikonologie in seinem Land, indem er aus exakter Kenntnis der mittelalterlichen Kunst eine Symbolforschung betrieb, die auf Warburg befruchtend wirkte. Alois Riegl (1858-1905) und Max Dvorak (1874-1921) interessierten sich als Vertreter der Wiener Schule der Kunstgeschichte ebenso für die kulturhistorischen Bedingungen, unter denen Kunstwerke entstehen. Riegls „Spätromische Kunstindustrie“ von 1927 und Dvoraks „Kunstgeschichte als Geistesgeschichte“ (1924) sind programmatische Werke. So schreibt etwa Dvorak: „Die Kunst besteht nicht nur in der Lösung und Entwicklung formaler Aufgaben und Probleme; sie ist auch immer und in erster Linie Ausdruck der die Menschheit beherrschenden Ideen, ihre Geschichte nicht minder als die Religion, Philosophie oder Dichtung ein Teil der allgemeinen Geistesgeschichte.“ Dvorak 1924/1995, 278.

Grenzüberschreitung der klassischen Gebiete der Kunstgeschichte ist das Charakteristikum, das Warburgs Schaffen prägte. So kann beispielsweise sein Aufsatz über heidnisch-antike Weissagung zu Luthers Zeiten bereits als der Beginn einer kritischen Mediengeschichte angesehen werden.²⁰¹

Warburg sollte ursprünglich das väterliche Bankhaus übernehmen.²⁰² Sein großes Interesse an der Kunst veranlasste ihn allerdings, von dieser Familientradition abzuweichen. Als ausgesprochen Bibliophiler (seine Bibliothek, die später berühmte Warburg Bibliothek in London, sollte bei seinem Tod schließlich 65000 Bücher umfassen) widmete er sich nur noch seinen Forschungen.²⁰³ Umfangreiche Studienreisen führten ihn unter anderem 1896/97 zu den Pueblo-Indianern nach New-Mexico. Warburg hatte vor seiner Amerikareise in Florenz vergeblich die manieristische Festkultur einer prunkvollen Medici-Hochzeit von 1589 zu entschlüsseln versucht. In der Wüste hatte er nun eine Art Urerlebnis, fand er doch in Schlangentänzen, indianischen Antilopenmasken oder Höhlenzeichnungen denselben Vorrat an Bildformen, aus dem auch die Florentiner Künstler schöpften. Indianische und manieristische Festkultur drückten gleichermaßen den Übergang von Leben in die Kunst, vom Ritual ins Symbol aus. „Fritz Saxl vermerkt 1930, dass Warburg in Neumexiko den Ansatzpunkt für eine Erneuerung seiner Deutung der florentinischen Renaissance gefunden habe. Tatsächlich ist anhand der Fotos von Ritualen, die der Kunsthistoriker selbst aufgenommen oder nachträglich zusammengetragen hat, festzustellen, dass er das Vergangene im Licht des Fernen zu deuten sucht, indem er zwei einander wildfremde Realitätsschichten aufeinander prallen lässt: das (...) indianische Amerika auf der einen Seite, die florentinische Renaissance auf der anderen.“²⁰⁴

Sobald er nach Europa zurückgekehrt war, wurde das Nachleben antiker Formen in der italienischen Frührenaissance zum Hauptforschungsgebiet Warburgs. Er begann,

²⁰¹ Warburg 1932/1998, 487-558. Zum Lutheraufsatz vgl. Warnke 1980, 79ff. Warburg erkannte auch die mediale Qualität der leicht zu transportierenden burgundischen Wandteppiche. „Neben der Wanderung von Formen und Themen (...) tritt für Warburg mehr und mehr das in den Vordergrund, was man heute Medienproblem nennen würde. (...) Der gewebte Teppich (...) war nicht wie das Fresko dauernd an die Wand gefesselt, sondern ein bewegliches Bildervehikel; dadurch wurde er in der Entwicklung der reproduzierenden Bildverbreiter gleichsam der Ahne der Druckkunst.“ Warnke 1980, 77-79.

²⁰² Zur Biographie Warburgs vgl. Roeck 1997; Gombrich 2006.

²⁰³ Die Warburg-Bibliothek umfasst heute annähernd 350000 Bände und 300000 Fotodokumente. Laut aktueller Presseberichte ist die Eigenständigkeit der Bibliothek durch Streichung von Finanzmitteln gefährdet. Süddeutsche Zeitung Nr. 31, 14 vom 7/8 Februar 2009.

²⁰⁴ Michaud 2008, 3.

die ikonologische Methode wissenschaftlich fundiert zu entwickeln. Diese baut auf der traditionellen ikonographischen Interpretation auf, in dem sie das gesamte Spektrum von Motiven, Themen, Symbolen und Allegorien untersucht, das im Kunstwerk dargestellt wird.²⁰⁵ Die Ikonologie geht jedoch einen Schritt weiter und untersucht über diesen traditionellen thematischen und inhaltlichen Rahmen hinausgehend eine zusätzliche dritte Ebene, die man als das kulturelle Umfeld des Kunstwerks bezeichnen kann. Sie benutzt dazu umfangreiches Vergleichsmaterial aus allen Bereichen der Geisteswissenschaften. Mit Hilfe dieser Quellen ist es der Ikonologie möglich zu ermitteln, welche religiösen, mythischen, sozialen und politischen Vorstellungen den Kunstwerken zugrunde liegen und welchen Bedeutungswandel bestimmte Themen im Laufe der Zeit erfahren haben.²⁰⁶

Es ist selten in der Wissenschaft, dass man die Geburt eines neuen Forschungsansatzes mit einem fixen Datum verbinden kann, wie Heckscher es an Warburgs Methode aufzeigt. Das Rätsel um Francesco Cossas Wandmalereien im Salon dei Mesi des Palazzo Schifanoja bereitete Warburg schlaflose Nächte. Zum Glück sind wir über die Umstände, die zur Lösung führten, genau unterrichtet. Aby Warburg las im Jahre 1908 Abumasars „Introductorium magnum“, die Schatztruhe arabischer, ptolomäischer und indischer astrologischer Lehren des neunten Jahrhunderts in einer deutschen Übersetzung. Heckscher berichtet über Warburgs Erlebnis bei der Lektüre: „Er war wie vom Blitz getroffen, als ihm bewusst wurde, dass es die indischen *decani* (mit ihren ägyptischen Beimischungen und ihren klassischen griechischen Vorläufern) waren, die auf den Wänden des Palastes getreu abgebildet waren (...). Diese Art der Entdeckung, die Warburg machte, ist natürlich ein wohlbekanntes Phänomen in jedem Bereich wissenschaftlicher

²⁰⁵ Bialostocky differenziert innerhalb der Ikonographie: „Das Wort Ikonographie kommt aus dem Griechischen (eikon, Bild; graphein, schreiben, beschreiben) und meint im heutigen Sprachgebrauch eine Beschreibung und/oder Interpretation des Inhalts von Kunstwerken und deshalb gehört ihre Geschichte zur Ideengeschichte. Jedoch schlagen wir vor, begrifflich zwischen zwei Typen der Ikonographie zu unterscheiden, die man als ‚die beabsichtigte (oder miteinbezogene) Ikonographie‘ und als ‚die interpretierende Ikonographie‘ bezeichnen könnte. Unter der zuerst genannten verstehen wir die Haltung des Künstlers, des Auftraggebers oder des zeitgenössischen Betrachters von visuellen Symbolen und Bildern (...). Unter der interpretierenden Ikonographie kann man genau jenen Zweig der historisch ausgerichteten Kunstforschung verstehen, der zum einen auf die Identifizierung und Beschreibung von Darstellungen abzielt, zum anderen auf die Interpretation des Inhalts (oder Gehalts) der Kunstwerke gerichtet ist (heute zieht man allerdings vor, sie in dieser letzten Funktion als ‚Ikonologie‘ zu bezeichnen). Während diese ‚interpretierende Ikonographie‘ eine historische Disziplin der Kunstforschung darstellt, bildet jene ‚beabsichtigte oder miteinbezogene Ikonographie‘ einen Bestandteil der allgemeinen Weltanschauung und der allgemeinen ästhetischen Haltung der betreffenden geschichtlichen Epoche.“ Bialostocky 1973/ 1979, 15-16.

²⁰⁶ Zur Bedeutung der Ikonologie innerhalb der Geisteswissenschaften vgl. Beyer 1990, 269ff.

Forschung: Einem genialen Menschen gelingt die geistige Verknüpfung zweier bislang unverknüpfter Daten.“²⁰⁷ Über die Art und Weise, wie die Ikonologie als Methode zum ersten Mal vorgestellt wurde, schreibt Heckscher: „Die Ikonologie wurde im Oktober des Jahres 1912 geboren. Zu diesem Zeitpunkt trat die ikonologische Methode erstmalig in einem dreißigminütigen Vortrag Warburgs in voller Montur auf. Das Wort „ikonologisch“ kommt in Warburgs Aufsatz über antike Kosmologie in den Monatsdarstellungen des Palazzo Schifanoja zu Ferrara dreimal vor. Unabhängig davon, ob es ihm bewusst war oder nicht, wurde das Wort „ikonologisch“ zum Schlüsselwort seines Vortrags. Jedes Mal, wenn Warburg dieses Adjektiv benutzte, geschah es in dem festgelegten Ausdruck ‚ikonologische Analyse‘. Der Anlass war der X. Internationale Kongress für Kunstgeschichte, der in Rom stattfand.“²⁰⁸

Warburgs Vortrag in Rom sollte für viele Jahre zum letzten Mal die Fachgelehrten zusammenführen. Seine ohnehin labile psychische Verfassung litt unter dem ausbrechenden 1. Weltkrieg sehr. „Nach dem Ende des Krieges (...) wurde er von einem schweren Nervenleiden befallen. Nach längerem Aufenthalt in der Hamburger Nervenlinik begab er sich in ein Sanatorium nach Kreuzlingen. Hier verbrachte er sechs Jahre (...). Gegenüber Ernst Cassirer soll er sich später geäußert haben, dass die Dämonen, deren Walten er in der Geschichte der Menschheit nachgeforscht habe, an ihm Rache genommen hätten. Sein Zustand besserte sich allmählich. Aby Warburg starb im Jahre 1929 im Alter von 63 in Hamburg.“²⁰⁹

Für meinen Forschungsansatz von Bedeutung ist die Tatsache, dass sich Warburg in Erweiterung des Forschungsgegenstandes nicht nur mit klassischen Kunstwerken, sondern auch ganz bewusst mit populärkulturellen Phänomenen, wie Fotos, Werbebildern oder Briefmarken auseinandersetzte, woran sich seine ausgesprochene Interdisziplinarität zeigte. So arbeitete ab Oktober 1926 nach der Entlassung aus der Kreuzlinger Nervenlinik bis zu seinem Tod im Jahre 1929 an einem enzyklopädischen Bilderatlas, den er „Mnemosyne“ nannte. Die Arbeit daran konnte aber nie zum endgültigen Abschluss gebracht werden. Der Mnemosyne-Atlas sollte eine Art Synthese seiner Vorträge und Untersuchungen darstellen. „In der

²⁰⁷ Heckscher 1967/1979, 118.

²⁰⁸ Ebd. 114.

²⁰⁹ Kultermann 1981, 380-381.

Praxis hieß das, dass er die in Frage kommenden Photographien an Tafeln befestigte und ihre Anordnung häufig veränderte, je nachdem, welches Thema ihm gerade am wichtigsten war. Als er starb, gab es vierzig solcher Bildtafeln, die meisten bis zum Rand bedeckt mit Photographien unterschiedlichsten Formats, insgesamt fast tausend. Es gab keine Bildunterschriften und keine ausführlichen Kommentare.²¹⁰ Die knapp gefasste Einleitung zum Bilderatlas von kaum vier Seiten ist das Einzige, was es an ausformuliertem Text vom Verfasser zum Projekt gibt. Warburg versuchte mit den Tafeln, ganz auf das Bildliche reduziert, eine Kunstgeschichte ohne Text zu betreiben. Die Lesbarkeit und das Arbeiten mit ihnen war im Grunde nur Warburg selbst möglich. Ihre Besonderheit betont Michaud: „Mnemosyne (...) ist bis heute einer der faszinierendsten und enigmatischsten Gegenstände der modernen Kunstgeschichte geblieben. (...) Die Bilder in Mnemosyne sind ‚Engramme‘, die eine Erfahrung der Vergangenheit in einer bestimmten räumlichen Konstellation zu neuem Leben zu erwecken vermögen. Von seiner Konzeption ist Warburgs Bilderalbum der Ort, an dem die in der modernen Kultur sedimentierten archaischen Gebilde ihre ursprüngliche expressive Energie zurückgewinnen können (...). Durch die bloße Aneinanderreihung von Bildern unterschiedlicher Provenienz setzt Warburg einen Prozess in Gang, der sich der isolierten Betrachtung jedes einzelnen von ihnen entziehen würde. (...) Immer wieder benutzt Warburg schematische Darstellungen von Kunstwerken, die er auf Blättern wie auf Storyboards zusammenstellte und zwischen denen er mit farbigen Linien Beziehungen herstellte.“²¹¹ Zu den auf Methoden des Films verweisenden Charakter des Mnemosyne- Atlas bemerkt Michaud: „Die von Warburg derart angeordneten Bilder funktionieren wie diskontinuierliche Sequenzen, die ihre expressive Bedeutung erst innerhalb eines Dispositivs finden, das sie auf komplexe Weise miteinander verkettet. Die Mnemosyne- Tafeln funktionieren wie eine Leinwand, auf der Phänomene simultan in Erscheinung treten, die im Film sukzessive erzeugt werden. (...) Die relevanteste Analogie zum Warburgschen Unternehmen lässt sich (...) außerhalb des Felds der Humanwissenschaften finden, im Film nämlich. Etwa siebzig Jahre später sucht Jean-Luc Godard in seinen *Histoires du cinéma* ‚Dinge aneinander anzunähern, die nicht dazu geschaffen sind‘: er bearbeitet das Filmmaterial wie Warburg das der Kunstgeschichte, mischt

²¹⁰ Gombrich 2006, 375. Zum Bilderatlas vgl. Warnke/Brink 2008.

²¹¹ Michaud 2008, 3-5.

persönliche und kollektive Erinnerung, überschreitet Grenzen zwischen der Produktion der Werke und ihrer Interpretation, zwischen Sprache und Metasprache, und lässt den Sinn aus einer Aktualisierung der Bilder, aus einer reziproken Enthüllung hervorbrechen, wie einzig die Montagetechniken sie ermöglichen.“²¹²

Warburg gehört zu den Wegbereitern einer neuen Konzeption der Kunstgeschichte. Seine lebenslange Beschäftigung mit dem Fortleben antiker Formen in der Renaissance, die er als „Pathosformeln“ bezeichnete, werden auch mit den Begriffen „Engramme“ oder „mentale Bilder“ umschrieben. Edgar Wind bemerkt hierzu: „Warburg war davon überzeugt, dass er in seiner eigenen Arbeit, das heißt im reflektierten Akt der Bildanalyse, eine Funktion ausübte, die das Bildgedächtnis der Menschen im spontanen Akt der Bildanalyse unter dem Zwange des Ausdruckstriebes vollzieht: das Sichwiedererinnern an vorgeprägte Formen. Das Wort *Mnemosyne* (...) ist in diesem doppelten Sinn zu verstehen: als Aufforderung an den Forscher, sich darauf zu besinnen, dass er, indem er Werke der Vergangenheit deutet, Erbgutverwalter der in ihnen niedergelegten Erfahrung ist – zugleich aber als Hinweis auf diese Erfahrung selbst als einen Gegenstand der Forschung, d.h. als Aufforderung, die Funktionsweise des sozialen Gedächtnisses an Hand historischen Materials zu untersuchen.“²¹³ Diesen Sachverhalt des Sichwiedererinnerns an vorgeprägte Formen werde ich im Rahmen der Diskussion zu ikonographischen Homologien wieder aufgreifen, indem ich der Frage nachgehen werde, inwiefern etwa zeitgenössische Pressefotos in ihrer Inszenierung bewusst oder unbewusst auf historische ikonographische Muster zurückgreifen. Letztendlich geht es hierbei um die Frage der Existenz eines kollektiven visuellen Gedächtnisses. Warburgs literarisches Werk ist an sich sehr schmal und umfasst nur zwei Bände zumeist mit kleinen Aufsätzen.²¹⁴ Seine Methode wurde von ihm eher intuitiv und noch nicht methodisch- strukturiert am Forschungsgegenstand angewandt. Es war den Schülern und bedeutenden Forschern seines Umkreises, allen voran Erwin Panofsky, vorbehalten, die von Warburg begründete Methode wissenschaftlich und für andere nachvollziehbar, in einem systematischen Modell zu erfassen, das im folgenden Abschnitt vorgestellt und näher erläutert wird.²¹⁵

²¹² Ebd. 6-8.

²¹³ Wind 1931/1979, 171. Zum Begriff des sozialen Gedächtnis vgl. Halbwachs 1985.

²¹⁴ Vgl. die Neuausgabe hrsg. von Bredekamp und Diers 1998.

²¹⁵ Wichtige Schüler und Weggefährten waren Wilhelm Waetzoldt (1880-1945) und Fritz Saxl (1890-1948), der zusammen mit Edgar Wind (1910-1971) maßgeblich an der Überführung der Warburg

4.2.2 Panofskys Modell der ikonologischen Methode

Erwin Panofsky (1892-1968) setzte die von Aby Warburg begründete Tradition einer inhalts orientierten kulturwissenschaftlichen Bildbetrachtung konsequent fort. Er wurde 1921 in Hamburg zunächst Privatdozent und im Jahre 1926 ebendort schließlich Professor und hatte somit mehrere Jahre unmittelbaren Kontakt zum engeren Kreis der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek von Warburg.²¹⁶ Sein Hauptforschungsgebiet lag ebenso im Bereich der italienischen Renaissance, wobei auch ihn vor allem das Weiterleben antiken philosophischen Gedankenguts auf Bildwerken der italienischen Renaissance, vermittelt durch Gedanken des Neoplatonismus interessierte.²¹⁷

1933 wurde Panofsky zur Aufgabe seiner Lehrtätigkeit in Deutschland gezwungen und emigrierte in die Vereinigten Staaten, wo er zunächst an der New York University und ab 1935 in Princeton bis zu seiner Emeritierung im Jahre 1962 lehrte. Dort entstanden seine wichtigsten Arbeiten zur ikonologischen Methode. Fast alle in den Vereinigten Staaten entstandenen Bücher sind Abdrucke von umgearbeiteten und mit einem Anmerkungsapparat versehenen Vorträgen. Die Tatsache, dass wissenschaftliche Bücher in einer solchen Weise entstehen, ist eine amerikanische und in Europa selten anzutreffende Erscheinung. Anzumerken ist, dass diese Vorträge in erster Linie für Fachfremde und Nicht- Spezialisten gehalten wurden.

In einem Aufsatz von 1932 präsentierte Panofsky zum ersten Mal ein Schema zur methodischen Erfassung der Verbindung von Kunst und Gesamtkultur (Fig. 2). Diese Abhandlung diente in leicht veränderter Form als Einleitungskapitel zu seinen „Studies in Iconology“ von 1939 und dieses wurde unter dem Titel „Iconography and Iconology: An Introduction to the Study of Renaissance Art“ nochmals abgedruckt in der Aufsatzsammlung „Meaning in the Visual Arts“ von 1957. Diese

Bibliothek im Jahre 1933 von Hamburg nach London beteiligt war. Rund 60000 Bücher wurden nach England überführt, wo sie bis zum heutigen Tag im Warburg Institut aufbewahrt werden. Bedeutende Leiter des Instituts waren unter anderem Gertrud Bing und Ernst H. Gombrich.

²¹⁶ Zu Panofskys Wirken in Hamburg vgl. Wendland 1994, 15ff.

²¹⁷ Siehe hierzu seine Arbeiten zum Neoplatonismus in Florenz und Oberitalien (Panofsky 1939/1980, 203-250) oder zur neoplatonischen Bewegung in ihrer Beziehung zu Michelangelo (ebd. 251-171).

wissenschaftliche Arbeit gilt als die bedeutendste Darstellung des theoretischen Fundaments der Ikonologie Panofskys.

Das von Panofsky konzipierte Ebenenmodell zeigt in seiner Fassung von 1939 folgenden Aufbau (Fig. 1).²¹⁸

Gegenstand der Interpretation	Akt der Interpretation	Ausrüstung für die Interpretation	Kontrollprinzip der Interpretation (Traditionsgeschichte)
I <i>Primäres oder natürliches</i> Sujet – (A) <i>tatsächlich</i> , (B) <i>ausdruckshaft</i> –, das die Welt <i>künstlerischer Motive</i> bildet	<i>Vorikonographische Beschreibung</i> (und <i>pseudoformale Analyse</i>)	<i>Praktische Erfahrung</i> (Vertrautheit mit <i>Gegenständen</i> und <i>Ereignissen</i>)	<i>Stilgeschichte</i> (Einsicht in die Art und Weise, wie unter wechselnden historischen Bedingungen <i>Gegenstände</i> und <i>Ereignisse</i> durch <i>Formen</i> ausgedrückt wurden)
II <i>Sekundäres oder konventionales</i> Sujet, das die Welt von <i>Bildern, Anekdoten</i> und <i>Allegorien</i> bildet	<i>Ikonographische Analyse</i> im engen Sinne des Wortes	<i>Kenntnis literarischer Quellen</i> (Vertrautheit mit bestimmten <i>Themen</i> und <i>Vorstellungen</i>)	<i>Typengeschichte</i> (Einsicht in die Art und Weise, wie unter wechselnden historischen Bedingungen bestimmte <i>Themen</i> oder <i>Vorstellungen</i> durch <i>Gegenstände</i> und <i>Ereignisse</i> ausgedrückt wurden)
III <i>Eigentliche Bedeutung</i> oder <i>Gehalt</i> , der die Welt <i>»symbolischer Werte</i> bildet	<i>Ikonographische Interpretation</i> im tieferen Sinne (<i>Ikonologische Interpretation</i>)	<i>Synthetische Intuition</i> (Vertrautheit mit den <i>wesentlichen Tendenzen des menschlichen Geistes</i>), geprägt durch persönliche Psychologie und <i>»Weltanschauung«</i>	Geschichte <i>kultureller Symptomte</i> oder <i>»Symbole«</i> : allgemein (Einsicht in die Art und Weise, wie unter wechselnden historischen Bedingungen <i>wesentliche Tendenzen des menschlichen Geistes</i> durch bestimmte <i>Themen</i> und <i>Vorstellungen</i> ausgedrückt wurden)

Fig. 1: Panofskys Dreistufenmodell der Bildinterpretation (Panofsky 1939/1980, 41).

Nach Panofskys Auffassung gibt es drei aufeinander folgende Sinnschichten des Eindringens in ein Kunstwerk, wobei zu beachten ist, dass in der Praxis alle drei mehr oder weniger miteinander verflochten sind, ineinander übergehen können und sich gegenseitig bedingen. Zur Verschränkung und Interdependenz der einzelnen

²¹⁸ Zur kritischen Auseinandersetzung damit vgl. die Arbeiten von Forsman 1966/1979, 268-269; Libman 1966/1979, 305-306; Dittmann 1967; Mannings 1973/1979, 436-443; Bättschmann 1978/1979, 462ff. Bialostocky 1981, 177ff; Belting 1995, 147-149. Bättschmann versteht Panofskys Schema nicht als dreistufiges Interpretationsmodell, sondern als ein Modell, bei welchem Verstehen und Erklären komplementäre Akte darstellen und die beiden ersten Stufen zusammen gehörend, sich von der vermeintlichen dritten Stufe grundsätzlich unterscheiden: „Beschreibung und ikonographische Analyse geben sich mit dem Kunstwerk ab, fassen es als *Monument* auf, die Ikonologie beschäftigt sich mit dem Kunstwerk als *Dokument* für etwas anderes als es selbst.“ Bättschmann 2001, 73.

Sinnschichten schreibt Bourdieu, der Panofskys Ikonologie als einer der ersten für die französische Sozialwissenschaft entdeckte: „Erwin Panofsky hat (...) gezeigt, dass je nach Beschaffenheit der Schnitte, die die Interpretation am Kunstwerk anlegt, sich verschiedene Bedeutungsschichten freilegen lassen. Er hat weiter gezeigt, dass die Bedeutungen der untersten Schicht, die der Oberfläche des Kunstwerks entspricht, solange fragmentarisch bleiben, solange halb – oder falsch – verstanden bleiben müssen, als die Bedeutung der höheren, sie umfassenden und transfigurierenden Schicht außer Acht bleiben.“²¹⁹ Weiter heißt es: „ (...) Erst im Lichte der höheren Schicht, die sie umgreift und in einer angemessenen und spezifischen Deutung überholt, gewinnt die untere Schicht ihre volle Bedeutung. Erst auf der Grundlage einer vorgängigen ikonologischen Deutung gewinnen die formale Anordnung und die technischen Verfahren ihren Sinn und vermittels ihrer die formalen und expressiven Eigenschaften.“²²⁰

Panofsky bezieht sich mit seinem dreistufigen Interpretationsmodell, besonders in der frühen Fassung aus dem Jahre 1932, wenn er vom „Dokumentsinn“ redet, auf Gedanken der Wissenssoziologie von Karl Mannheim (Fig. 2), die in ihrer Bedeutung für die ikonologische Methode an dieser Stelle näher erläutert sei.²²¹

Gegenstand der Interpretation	Subjektive Quelle der Interpretation	Objektives Korrektiv der Interpretation
1. Phänomensinn (zu teilen in Sach- und Ausdruckssinn)	Vitale Daseinserfahrung	Gestaltungsgeschichte (Inbegriff des Darstellungsmöglichen)
2. Bedeutungssinn	Literarisches Wissen	Typengeschichte (Inbegriff des Vorstellungsmöglichen)
3. Dokumentsinn (Wesensinn)	Weltanschauliches Urverhalten	Allgemeine Geistesgeschichte (Inbegriff des weltanschaulich Möglichen)

Fig. 2: Panofskys Schema von 1932 (Kaemmerling 1979, 203).

²¹⁹ Bourdieu 1970, 127. Vgl. auch die soziologischen Anmerkungen zur Wirkungsgeschichte der Ikonologie von Abels 1994, 213ff.

²²⁰ Bourdieu 1970, 129.

²²¹ Panofsky 1932/79, 200.

Mannheim verfolgt in seinen „Beiträgen zur Theorie der Weltanschauungs-Interpretation“, die 1921 erstmals erschienen, die Entwicklung einer dreistufigen Methode zur Erfassung des Geistes einer Zeit.²²² Er unterscheidet an jedem Kulturgebilde drei Sinnschichten: a) den objektiven Sinn, b) den intendierten Ausdruckssinn und c) den Dokumentsinn.²²³ In dieser Vielschichtigkeit unterscheidet sich die Betrachtung eines Kulturgebildes ganz fundamental von derjenigen eines Naturgegenstandes. „Werfen wir nur einen flüchtigen Blick auf die Eigenart des Naturgegenstandes, so merken wir sofort, (...) dass man hier stets einen Gegenstand nur als ein 'Es Selbst' nimmt und ihn zureichend erkennen kann, ohne ihn in den erwähnten anderen Richtungen zu ergänzen. Demgegenüber wird ein Kulturgebilde in seinem eigenen Sinne nicht verstanden, wenn wir nur auf jene ‚Sinnschicht‘ eingehen, die uns rein als ‚sie selbst‘, als objektiver Sinn vorschwebt, wir müssen das Gebilde außerdem als Ausdruck und Dokument nehmen können, sofern wir es überhaupt nach allen in ihm gezeichneten Richtungen hin vollständig verstehen wollen.“²²⁴

In ähnlicher Weise, wie später Panofsky, verdeutlicht Mannheim sein Modell an einem Alltagsbeispiel. „Nehmen wir folgenden Fall: Ich gehe mit einem Freunde auf der Straße, ein Bettler steht an der Ecke, er gibt ihm ein Almosen. Ich erfasse seine Bewegung keineswegs als eine physikalische oder physiologische, sondern in dieser Gelegenheit nur als Träger eines Sinnes, der in diesem Fall Hilfe heißt. (...) Nur in den sozialen Zusammenhang eingestellt, wird aus dem uns gegenüberstehenden Manne ein ‚Bettler‘, mein Freund ein ‚Hilfeleistender‘ und das Metallstück in seiner Hand ein ‚Almosen‘. Das Kulturgebilde ist hier allein das soziologisch lokalisierbare Sinngebilde ‚Hilfe‘. (...) Das Verständnis jenes Sinnes ‚Hilfe‘ (den wir hier als den objektiven Sinn hervorheben) setzt weder die Kenntnis der ‚Innenwelt‘ meines Freundes noch der des Bettlers voraus, sondern nur jenen objektiven sozialen Zusammenhang, durch den und in dem es Bettler und Besitzende gibt. (...) Einen solchen objektiven Sinn gibt es nun in jedem Kulturgebilde, und er ist jeweils dadurch am kennzeichnendsten charakterisiert, dass sein Verständnis gar nicht von der

²²² Mannheim 1970. Zur Kritik an dessen Weltanschauungsbegriff siehe u. a. Sedlmayr 1978, 86-87.

²²³ Mannheim 1970, 104.

²²⁴ Ebd.

Kenntnis der Akte des ihn produzierenden, aussprechenden ‚vollziehenden‘ Individuums abhängig ist.“²²⁵

Mannheim unterscheidet eine zweite Sinnschicht, die etwas über das Innenleben des Handelnden ausdrückt. „Es ist stets möglich, dass der Freund jenen objektiven Sinn ‚Hilfe‘ durch seine Gabe nicht nur realisiert hatte, um zu helfen, sondern um außerdem mir oder dem Bettler sein Mitleid kundzugeben. In diesem Fall wird der Träger jenes objektiven Sinnes zugleich zum Träger eines ganz neuen Sinnes (...), das diesmal aber als Barmherzigkeit, Güte oder Mitleid benannt werden könnte. Jetzt wird jene ‚Bewegung‘, die ‚schenkende Geste‘, Trägerin nicht nur des objektiven Sinnes ‚Hilfe‘, sondern es lagert sich über diesen gleichsam eine zweite Sinnschicht: die des Ausdruckssinnes. Diese zweite Art von Sinn ist im Unterschiede von der ersten dadurch charakterisiert, dass sie keineswegs jene Ablösbarkeit vom Subjekt und dessen realen Erlebnisstrom besitzt, sondern nur darauf bezogen, nur aus diesem ‚Innenweltbezug‘ heraus ihren völlig individualisierten Sinn erhält. Und zwar ist uns beim Ausdruckssinn stets die Aufgabe gestellt, ihn als solchen und in derselben Weise zu erfassen, wie er von dem ihn ausdrückenden Subjekt gemeint, im bewusstseinsmäßigen Daraufgerichtetsein intendiert war. (...) Während der objektive Sinn in objektiver Interpretation ohne Rekurs auf das Vermeinte erfassbar, also ausschließlich als Sinnproblem zu stellen ist, ist der ausgedrückte, der in originärer Bewusstheit gemeinte Sinn in seinem gewesenen Vollzuge eine einmal stattgehabte historische Tatsache, die als solche erkannt werden will.“²²⁶

Damit sind sie Interpretationsmöglichkeiten eines Kulturgebildes allerdings noch nicht restlos erschöpft. Mannheim fährt fort: „Es ist möglich, dass ich, der Verstehende, diesen gemeinten Ausdruckssinn mit dem objektiven miterfasse und zugleich in der Interpretation in einer ganz anderen Richtung fortfahre. Ich sehe nämlich plötzlich, die gegebenen Zusammenhänge verfolgend, dass diese ‚milde Gabe‘ ein Akt der ‚Heuchelei‘ war. In diesem Fall kommt es mir gar nicht darauf an, was der Freund objektiv getan, geleistet hatte, auch nicht darauf, was er durch seine Tat ‚ausdrücken‘ wollte, sondern was durch seine Tat, auch von ihm unbeabsichtigt, sich für mich über ihn darin dokumentiert. Indem ich seine Tat als ‚Heuchelei‘ erfasse, interpretiere ich gleichfalls seine ‚Kulturobjektivierung‘, nur jetzt in einem wesentlich anderen Sinne und in einer anderen Richtung, wie ich es bisher getan habe. Erfasse ich am

²²⁵ Ebd. 105-106.

²²⁶ Ebd. 107-108.

Kulturgebilde nicht nur das Ausdrucksmäßige, sondern auch das Dokumentarische, so steht es von neuem als etwas Vermittelndes da; nur ist jenes andere, das was sich hier dokumentiert, nicht ein von meinem Freunde irgendwie intendierter Gehalt, sondern seine Tat gilt mir nur als Beleg für sein substantielles Wesen, das ich in ethisch-theoretischer Reflexion als heuchlerisch bezeichne. In dieser Richtung kann ich aber alle seine Objektivierungen auffassen, seine Miene, sein Gebärdenspiel, sein Lebenstempo, seinen Sprachrhythmus.“²²⁷

Bei der dritten und letzten Sinnschicht manifestiert sich für Mannheim der waltende Zeitgeist, beziehungsweise die Weltanschauung. „In dieser dritten Art des ‚es dokumentiert sich‘ ist uns aber jene Einheit, die wir ‚Geist‘ nennen, gegeben; und die Elemente, aus denen die Weltanschauungstotalität eines individuellen Schöpfers oder eines Zeitalters aufgebaut werden muss, treten uns in genau derselben Gegebenheitsweise gegenüber.“²²⁸ Die dokumentarische Sinnschicht ist jeweils nur vom Rezipienten aus erfassbar. „(...) aus dem Schöpfer strömt dasjenige, was vom Kunstwerk als dokumentarische Sinnschicht sich abheben lässt, ‚triebartig‘, d.h. in keiner Weise ‚gemeint‘, in das Werk ein.“²²⁹ Die dokumentarische Interpretation unterscheidet sich ganz wesentlich von den vorangegangenen Sinnschichten. Sie hat nämlich die Eigenheit, „dass sie im Unterschiede von den beiden anderen Arten des Verstehens in jedem Zeitalter neu gemacht werden muss, und dass eine jede einzelne Deutung innerhalb ihres Bereiches eng verflochten ist mit jenem geistig historischen Standorte, von dem aus man sich dem Geist verflossener Epochen nähert. Es ist bekannt wie der Geist des Griechentums, Shakespeares usw. für verschiedene Zeitalter sich verschieden darstellte.“²³⁰

Mannheim bezieht sich mit seinem Begriff des „Dokumentsinns“ auf Riegls Begriff des „Kunstwollens“, den der österreichische Kunsthistoriker 1901 in der ersten Auflage der „Spätrömischen Kunstindustrie“ geprägt hatte. Riegls Theorie des Kunstwollens war letztendlich eine Stilerklärung.²³¹ Pächt betont in seinem Nachwort zur Auflage der „Spätrömischen Kunstindustrie“ von 1927 den engen Bezug zu Mannheim: „(...) So hat noch in allerletzter Zeit von rein philosophischer Seite her der Begriff des Kunstwollens durch Bestimmung seines logischen Ortes weitere

²²⁷ Ebd. 108.

²²⁸ Ebd. 109.

²²⁹ Ebd. 119.

²³⁰ Ebd. 126.

²³¹ Vgl. hierzu Panofsky 1920, 321ff; Sedlmayr 1929/1970, 32ff; Dittmann 1967, 16ff.

erkenntnistheoretische Formulierungen erhalten. Mannheim formuliert die Aufgabe aller Geistesgeschichte dahin, dass von jeder Kulturobjektivation eine letzte Sinnschicht, die alle anderen erklärt (Mannheim nennt sie Dokumentsinn), abgehoben werden müsse. Das Kunstwollen sei nun nichts anderes als die spezielle Weltanschauungsform, die sich im Kunstwerk dokumentiert. Somit erscheint das Kunstwollen als der höchste Gegenstand kunstgeschichtlicher Erkenntnis.²³²

Die Dreistufigkeit des Verstehens in Panofskys Interpretationsschema deckt sich in etwa mit dem dreifachen Verstehen bei Mannheim. Auch entspricht die Analogie des Verstehens eines alltäglichen sozialen Verhaltens und eines Kunstwerks, die Panofsky in seinem Aufsatz von 1939 vorstellt, Mannheims Denkweise. In seiner Schrift von 1932, in der er zum ersten Mal sein dreigliedriges Interpretationsschema vorstellt, bezieht sich Panofsky direkt auf Mannheim.²³³ Nach der Erläuterung des Phänomensinns (später primäres oder natürliches Sujet genannt) und des Bedeutungssinns (später sekundäres oder konventionales Sujet genannt) wendet sich Panofsky jener letzten und höchsten Region zu, „ die wir mit einem Ausdruck Karl Mannheims als die Region des Dokumentsinns (...) bezeichnen können.“²³⁴ Sich auf die Werke der Bildenden Kunst beziehend, folgert Panofsky in Übereinstimmung mit Mannheims Gedanken: „So scheint uns auch den Hervorbringungen der Kunst über ihren Phänomensinn und über ihren Bedeutungssinn hinaus ein letzter wesensmäßiger Gehalt zugrunde zu liegen: die ungewollte und ungewusste Selbstoffenbarung eines grundsätzlichen Verhaltens zur Welt, das für den individuellen Schöpfer, die individuelle Epoche, das individuelle Volk, die individuelle Kulturgemeinschaft in gleichem Maße bezeichnend ist (...), so ist es die höchste Aufgabe der Interpretation, in jene letzte Schicht des ‚Wesenssinns‘ einzudringen. Sie hat erst dann ihr eigentliches Ziel erreicht, wenn sie die Gesamtheit der Wirkungsmomente (...) als ‚Dokumente‘ eines einheitlichen Weltanschauungssinns erfasst und aufgewiesen hat. Bei einem solchen Unterfangen aber lässt uns das Wissen um literarische Quellen im Stich.“²³⁵ Einzig die Kenntnis der allgemeinen Geistesgeschichte einer Epoche vermag den Interpreten darüber zu informieren, was in einem bestimmten Kulturkreis weltanschauungsmäßig möglich war.

²³² Pächt in Riegl 1927/2000, 410.

²³³ Panofsky 1932/1979, 199ff.

²³⁴ Ebd. 200.

²³⁵ Ebd. 201.

Bohnsack hat in seinen Arbeiten immer wieder auf die Zusammenhänge zwischen Mannheim und Panofskys hingewiesen und ist der Frage nachgegangen, inwiefern die kunstgeschichtliche Methodik der Ikonologie, die durch die dokumentarische Methode beeinflusst ist, für die sozial- und erziehungswissenschaftlichen Bild- und Fotointerpretationen nutzbar gemacht werden kann. Seine Überlegungen münden letztendlich in der „dokumentarischen Methode der Bild- und Fotointerpretation“, bei welcher die Panofskys- Methode mit formalästhetischen Betrachtungen, in Anlehnung an Max Imdahl, erweitert wird (s. u.).²³⁶ Ich werde versuchen, bei meinen Bildanalysen die ikonologische Methode von Panofsky in ihrer ursprünglichen Form anzuwenden. Aus diesem Grund wird sie im Folgenden Schritt für Schritt dargelegt.

Panofsky nennt in seinem Modell für jede Stufe jeweils den Gegenstand der Interpretation, er bezeichnet den Akt der Interpretation, er benennt die für den Interpreten notwendige Ausrüstung sowie ein Korrektivprinzip, mittels dessen man seine Interpretation kontrollieren kann.

Stufe 1: Vorikonographische Beschreibung

Gegenstand der Interpretation	Akt der Interpretation	Ausrüstung für die Interpretation	Kontrollprinzip der Interpretation (Traditionsgeschichte)
I <i>Primäres</i> oder <i>natürliches</i> Sujet – (A) <i>tatsachenhaft</i> , (B) <i>ausdruckshaft</i> –, das die Welt <i>künstlerischer Motive</i> bildet	<i>Vorikonographische Beschreibung</i> (und <i>pseudoformale Analyse</i>)	<i>Praktische Erfahrung</i> (Vertrautheit mit <i>Gegenständen</i> und <i>Ereignissen</i>)	<i>Stilgeschichte</i> (Einsicht in die Art und Weise, wie unter wechselnden historischen Bedingungen <i>Gegenstände</i> und <i>Ereignisse</i> durch <i>Formen</i> ausgedrückt wurden)

Fig. 3: Erste Stufe der Bildinterpretation (vgl. Fig. 1).

²³⁶ Bohnsack 2003, 87ff; Bohnsack 2009 15ff.

Die erste Sinnschicht zielt auf die Beschreibung dessen ab, was man bei einer ersten Betrachtung des Kunstwerks sieht und empfindet (Fig. 3). Der Gegenstand der Interpretation ist das primäre oder natürliche Sujet. Dieses erste Stadium besteht in nichts anderem, als der Klärung der Bedeutung oder der Beschreibung der künstlerischen Motive. Mannings bemerkt hierzu: „Die erste Sinnschicht nennt er ‚primäres oder natürliches Sujet‘. Sie betrifft zwei Dinge. Als erstes findet dort die Identifikation von Formen und Umrissen als Darstellung von Objekten statt: Menschen, Pflanzen usw. (...). An zweiter Stelle bemerken wir, dass die Darstellungen gewisse Ausdruckscharakteristika aufweisen; zum Beispiel sind sie friedvoll oder glücklich oder was immer sonst.“²³⁷ Mit anderen Worten ausgedrückt: „Bei dem ersten Schritt einer Bildinterpretation handelt es sich um eine rein wieder erkennende Identifikation der unmittelbar sichtbaren Bildgegenstände (Objekte). Verschiedene Phänomene, Gegenstände, Personen oder Ereignisse, die auf dem Bild zu sehen sind, werden benannt (...) Diese Aufzählung führt zu den ‚Motiven des Bildes‘.“²³⁸ Um diese erste Schicht zu verstehen, bedarf der Betrachter der praktischen Erfahrung und der Vertrautheit mit Gegenständen und Ereignissen, die ihm durch seine vitale Daseinserfahrung gegeben ist. Panofsky nennt diesen ersten Schritt die „Vorikonographische Beschreibung“. Als Korrektivprinzip der Interpretation wird die Stilgeschichte angesehen, nämlich die Einsicht in die Art und Weise, wie unter wechselnden historischen Bedingungen Gegenstände und Ereignissen durch Formen ausgedrückt werden.

Der Autor verdeutlicht dies an einem Alltagsbeispiel: „Grüßt mich ein Bekannter auf der Straße durch Hutziehen, ist das, was ich unter einem formalen Blickwinkel sehe nichts als Veränderung gewisser Einzelheiten innerhalb einer Konfiguration, die einen Teil des allgemeinen Farben-, Linien- und Körpermusters ausmacht, aus dem meine visuelle Welt besteht. Wenn ich, wie ich es automatisch tue, diese Konfiguration als ein Objekt (Herr) und die Detailveränderung als ein Ereignis (Hutziehen) identifiziere, habe ich bereits die Grenzen der rein formalen Wahrnehmung überschritten und eine erste Sphäre des Sujethaften und der Bedeutung betreten. Die dergestalt wahrgenommene Bedeutung ist elementarer und leicht verständlicher Natur, und wir werden sie Tatsachenbedeutung nennen; ich erfasse sie, indem ich einfach bestimmte sichtbare Formen mit Gegenständen

²³⁷ Mannings 1973/1979, 437.

²³⁸ Marotzki/ Stoetzer 2006, 17.

identifiziere, die mir aus praktischer Erfahrung bekannt sind, und indem ich die Veränderung in ihren Beziehungen mit bestimmten Handlungen oder Ereignissen identifiziere (...). Aus der Art und Weise, wie mein Bekannter seine Handlung vollzieht, kann ich vielleicht erkennen, ob er schlechter Stimmung ist und ob seine Gefühle mir gegenüber gleichgültig, freundlich oder feindselig sind. Diese psychologischen Nuancen werden die Gebärden meines Bekannten mit einer weiteren Bedeutung füllen, die wir ausdruckschaft nennen werden. Sie unterscheidet sich dadurch von der Tatsachenbedeutung, dass sie nicht durch einfache Identifikation, sondern durch ‚Einfühlung‘ erfasst wird. Um sie zu verstehen, benötige ich eine gewisse Sensibilität, die immer noch Bestandteil meiner praktischen Erfahrung ist.“²³⁹ Panofsky nennt diese Welt der reinen Formen „die Welt der künstlerischen Motive“. Eine Aufzählung dieser Bildmotive wäre eine vorikonographische Beschreibung des Kunstwerks.“²⁴⁰

Marotzki/Stoetzer verweisen auf das immer wieder in der Literatur vorgebrachte methodologische Problem gerade dieses ersten Schrittes der Bildinterpretation, das darin besteht, „die konventionellen Bedeutungsgehalte des Dargestellten möglichst einzuklammern, also noch nicht mit der Bedeutungsebene der Objekte zu arbeiten, und nur auf der Basis unserer praktischen Erfahrung Bildmotive zu identifizieren und aufzuzählen. Klar ist dabei, dass bereits die Identifizierung und Benennung von Dingen oder die Beschreibung von Personen kulturell variante Bedeutungsinhalte beinhalten, so dass sich das Unternehmen, Bildmotive zu identifizieren, aber nicht die konventionellen, kulturell varianten Bedeutungsgehalte mitzutransportieren, als schwierig erweisen könnte. Als Ausweg bleibt nur die methodische Kontrolle. Wenn es prinzipiell nicht vermieden werden kann, mit der Benennung der Motive auch (kulturelle) Bedeutung zu transportieren, so kann wenigstens dafür gesorgt werden, dass diese Bedeutungen methodisch als kulturvariante gleichsam eingeklammert werden. Dieser Prozess funktioniert am besten in Interpretationsgruppen, weil hier

²³⁹ Panofsky 1939/1980, 30-31.

²⁴⁰ Ebd. 32. Das von Panofsky benutzte Alltagsbeispiel gab immer wieder Anlass zu Kritik. „Die diversen Kritiker des Ikonologen waren sich darin einig, dass er in der exemplarischen Analyse dieser (...) Szenerie etwas Entscheidendes überging: Es handelt sich um nicht mehr oder weniger als das Bild selbst. (...) Es wurde verschiedentlich kommentiert und darüber polemisiert, dass Panofsky hier dem Gegenstand seiner ikonologischen Analyse in Form einer bürgerlichen Bekanntschaft und mit dem Gestus einer ‚Kavaliersattitüde‘ entgegentrete. Vor allem wurde eingeklagt, dass das Beispiel Panofskys aus dem Grund unzutreffend sei, da es keine bildliche Darstellung, sondern eine erinnerte Begebenheit schildere.“ Meister 2005, 190-191.

eine hohe Sensibilität und intersubjektive Kontrolle der einzelnen Interpretationsleistungen gegeben ist.“²⁴¹

Panofsky war sich der Problematik dieser ersten Stufe durchaus bewusst. Zu Grünewalds Bild der „Auferstehung“ bemerkt er: „Eine wirklich rein formale Beschreibung dürfte nicht einmal Ausdrücke wie ‚Stein‘, ‚Mensch‘ oder ‚Felsen‘ gebrauchen, sondern müsste sich grundsätzlich darauf beschränken, die Farben, die sich in mannigfacher Nuancierung gegeneinander absetzen, miteinander verbinden und sich höchstens zu quasi ornamentalen oder quasi tektonischen Formkomplexen zusammen beziehen zu lassen, als völlig sinnleere und sogar räumlich mehrdeutige Kompositionselemente zu deskribieren. (...) Jede sinnvolle Beschreibung wird also gewissermaßen, noch ehe sie überhaupt anfängt - die rein formalen Darstellungsfaktoren bereits zu Symbolen von etwas Dargestelltem umgedeutet haben müssen; und damit wächst sie (...) aus einer rein formalen Sphäre schon in eine Sinnregion hinauf.“²⁴²

Erst die vitale Daseinserfahrung versetzt den Betrachter in die Lage, die primäre Sinnschicht, die Panofsky als Phänomensinn bezeichnet, zu erfassen. Zur selben Problematik bemerkt er 1955: „Im Fall einer vorikonographischen Beschreibung, die sich im Rahmen der Motivwelt hält, scheint die Angelegenheit recht einfach zu sein. Die Objekte und Ereignisse (...) lassen sich auf der Grundlage unserer praktischen Erfahrung identifizieren. (...) Natürlich ist es möglich, dass in einem bestimmten Fall das Spektrum unserer persönlichen Erfahrung nicht umfassend genug ist, so etwa, wenn wir uns der Darstellung eines veralteten oder unvertrauten Werkzeugs oder der Darstellung einer Pflanze oder eines Tieres gegenübersehen, die uns nicht bekannt ist. In solchen Fällen müssen wir das Spektrum unserer praktischen Erfahrung dadurch erweitern, dass wir ein Buch oder einen Fachmann befragen; doch wir verlassen nicht den Bereich praktischer Erfahrung als solcher. Unsere praktische Erfahrung ist als Material für eine vorikonographische Beschreibung ebenso

²⁴¹ Marotzki/Stoetzer 2006, 18-19. Diese Gedanken werden wieder aufgegriffen bei Jörissen/Marotzki 2009, 102-104.

²⁴² Panofsky 1932/1979, 186. Sehr problematisch erscheinen mir insbesondere Meisters Auslassungen zur schwierigen Begrifflichkeitsfindung der ersten Stufe, wenn sie urteilt, Panofsky habe mit dem Eingeständnis der systemimmanenten Problematik dem ganzen Stufenmodell bereits a priori den Boden entzogen. Als reine Polemik können Bemerkungen, wie die folgenden gelten: „Was als Urszene moderner Ikonologie gelten darf, stellt (...) weniger die Begründung der einflussreichsten kunstwissenschaftlichen Methode dar, die das 20. Jahrhundert kennt- als eine Vorwegnahme ihrer fundamentalen Infragestellung.“ Meister 2005, 14. Immerhin war Panofsky so redlich, die Schwierigkeiten selbst angesprochen zu haben und im Laufe seiner Forschungstätigkeit, nach einer Lösung zu ringen.

unerlässlich wie ausreichend, garantiert aber nicht deren Korrektheit.“²⁴³ Panofsky vergleicht in diesem Zusammenhang die schwebende Erscheinung des Jesuskindes auf einem Gemälde von der Weydens mit dem scheinbaren Schweben einer Stadt auf Goldgrund auf einer ottonischen Miniatur. „So hat, während die ungestützte Figur in dem Bild Roger van der Weydens als Erscheinung gilt, die schwebende Stadt in der ottonischen Miniatur keine wunderbare Nebenbedeutung. (...) Obgleich wir meinen, wir identifizieren die Motive auf der Grundlage unserer reinen und einfachen praktischen Erfahrung, lesen wir in Wirklichkeit das, was wir sehen, entsprechend der Art und Weise, wie Gegenstände und Ereignisse unter wechselnden historischen Bedingungen durch Formen ausgedrückt werden. Indem wir das tun, unterwerfen wir unsere praktische Erfahrung einem berichtigenden Prinzip, das man die Stilgeschichte nennen könnte.“²⁴⁴

Stufe 2: Ikonographische Analyse

Gegenstand der Interpretation	Akt der Interpretation	Ausrüstung für die Interpretation	Kontrollprinzip der Interpretation (Traditionsgeschichte)
II <i>Sekundäres oder konventionales</i> Sujet, das die Welt von <i>Bildern, Anekdoten</i> und <i>Allegorien</i> bildet	<i>Ikonographische Analyse</i> im engen Sinne des Wortes	<i>Kenntnis literarischer Quellen</i> (Vertrautheit mit bestimmten <i>Themen</i> und <i>Vorstellungen</i>)	<i>Typengeschichte</i> (Einsicht in die Art und Weise, wie unter wechselnden historischen Bedingungen bestimmte <i>Themen</i> oder <i>Vorstellungen</i> durch <i>Gegenstände</i> und <i>Ereignisse</i> ausgedrückt wurden)

Fig. 4: Zweite Stufe der Bildinterpretation (vgl. Fig. 1).

Die zweite Stufe besteht in der Klärung der sekundären oder abgeleiteten Bedeutung (Fig. 4). Gegenstand der Interpretation ist das sekundäre oder konventionale Sujet. Der Sinn der ikonographischen Bedeutung liegt nicht offen zutage. Allein mit unserer

²⁴³ Panofsky 1955/1978, 42.

²⁴⁴ Ebd. 45.

Alltagsvertrautheit ist ihr nicht beizukommen. Daher muss man, um den Inhalt der narrativen Sujets, Allegorien, und Symbole verstehen zu können, diejenigen Kenntnisse besitzen, die dem Künstler oder dem Auftraggeber bekannt waren und wie sie etwa durch antike Mythen, durch die Bibel oder durch Heiligenlegenden vermittelt werden. Handelt es sich bei den bildnerisch verwerteten literarischen Quellen jedoch um sehr spezielle und nur einem Kreis Eingeweihter bekannte Werke, ist detektivischer Spürsinn notwendig.

Panofsky nennt diesen zweiten Akt der Interpretation die „Ikonographische Analyse“. Als notwendige Ausrüstung für die Interpretation wird die Kenntnis literarischer Quellen und die Vertrautheit mit bestimmten Themen und Vorstellungen vorausgesetzt. Das Korrektivprinzip der Interpretation ist die Typengeschichte, nämlich die Einsicht, in die Art und Weise, wie unter wechselnden historischen Bedingungen bestimmte Themen oder Vorstellungen durch Gegenstände und Ereignisse ausgedrückt werden. Panofsky macht die Wichtigkeit von literarischen Kenntnissen am biblischen Beispiel der Abendmahlsszene deutlich, die für Menschen ohne Vorkenntnisse nicht zu entschlüsseln ist. „Für den Europäer ist die Darstellung einer Gruppe von Menschen, die an einem gedeckten Tisch sitzen und den Worten eines bärtigen Mannes im Zentrum des Bildes lauschen, die Darstellung des ‚Abendmahls‘. Für einen Ureinwohner Australiens wäre es die Darstellung eines Mahls, dessen Teilnehmer aus irgendeinem Grunde stark erregt sind. Somit ist die ikonographische Analyse ein höheres Stadium der Erkenntnis als die präikonographische Wahrnehmung.“²⁴⁵

Panofsky greift wieder sein Beispiel aus dem Alltag auf: „Meine Erkenntnis, dass das Hutziehen für ein Grüßen steht, gehört einem völlig anderen Interpretationsbereich an. Diese Form des Grüßens ist der abendländischen Welt eigentümlich und ein Überrest des mittelalterlichen Rittertums: Bewaffnete pflegten die Helme abzulegen, um ihre friedlichen Absichten und ihr Vertrauen in die friedlichen Absichten anderer kundzutun (...). Um das Tun des Herrn in dieser Bedeutung zu verstehen, muss ich nicht nur mit der praktischen Welt von Gegenständen und Ereignissen vertraut sein, sondern auch mit der mehr als bloß praktischen Welt von Bräuchen und kulturellen Traditionen, die einer bestimmten Zivilisation eigentümlich sind (...). Wenn ich so daher das Lüften des Hutes als ein höfliches Grüßen

²⁴⁵ Libman 1966/1979, 305.

interpretiere, erkenne ich darin die Bedeutung, die sekundäre oder konventionale heißen mag; sie unterscheidet sich von der primären oder natürlichen dadurch, dass sie intellektuell, statt sinnlich vermittelt wird.“²⁴⁶

Somit geht es bei dieser Stufe um die Beschreibung des ikonographischen Themas. Um die konventionelle Bedeutung zu entschlüsseln „ist ein Rückgriff auf kulturell variantes Wissen erforderlich, das auch durchaus subkulturellen und szenenhaften Charakter haben kann. Mit der Bestimmung des ikonographischen Themas ist der Weg frei für komparative Analysen, also für einen Vergleich mit anderen Bildern des gleichen ikonographischen Themas.“²⁴⁷

Stufe 3: Ikonographische Interpretation²⁴⁸

Gegenstand der Interpretation	Akt der Interpretation	Ausrüstung für die Interpretation	Kontrollprinzip der Interpretation (Traditionsgeschichte)
III <i>Eigentliche Bedeutung oder Gehalt, der die Welt ›symbolischer‹ Werte bildet</i>	<i>Ikonographische Interpretation im tieferen Sinne (Ikonologische Interpretation)</i>	<i>Synthetische Intuition (Vertrautheit mit den wesentlichen Tendenzen des menschlichen Geistes), geprägt durch persönliche Psychologie und ›Weltanschauung‹</i>	<i>Geschichte kultureller Symptomtome oder ›Symbole‹ allgemein (Einsicht in die Art und Weise, wie unter wechselnden historischen Bedingungen wesentliche Tendenzen des menschlichen Geistes durch bestimmte Themen und Vorstellungen ausgedrückt wurden)</i>

Fig. 5: Dritte Stufe der Bildinterpretation (vgl. Fig. 1).

Die dritte und höchste Stufe des Eindringens in ein Kunstwerk berührt dessen Wesen oder Inhalt (Fig. 5). „Um dorthin zu gelangen, kann man nicht allein die Ergebnisse der präikonographischen Beschreibung (erste Stufe) und der ikonographischen

²⁴⁶ Panofsky 1939/1980, 31.

²⁴⁷ Marotzki/Stoetzer 2006, 20.

²⁴⁸ In seiner späteren Schrift nennt er diesen Schritt die „Ikonologische Interpretation“. Panofsky 1955/1978, 50.

Analyse (zweite Stufe) verwerten, und auch beider Synthese bleibt unzureichend, vielmehr muss man nunmehr die ‚wesentlichen Tendenzen des geistigen Lebens‘ des Menschen kennen, d.h. die Weltanschauung (der Epoche oder der Persönlichkeit), die Philosophie, die religiösen Anschauungen, das politische Leben, die soziale Situation, all das, was Erwin Panofsky nach Ernst Cassirer ‚Symbole der Zeit‘ nennt.²⁴⁹ Die Bedeutung der Übernahme des Symbolbegriffs von Cassirer in Panofskys Weltbild macht Dittmann deutlich: „Cassirer sah die Geschichte des menschlichen Bewusstseins als Prozess der Selbstbefreiung: Das Höchste, wohin der Geist gelangen kann, ist die Einsicht in seine symbolisierende Tätigkeit. Seine Aufgabe ist, sich die symbolischen Formen, die er ständig schafft, bewusst zu machen.“²⁵⁰ Dittmann bemerkt zum Bezug Panofskys auf Cassirer: „Ähnlich erkannte die Ikonologie Panofsky’s ihr Ziel darin, die vormals unbewussten ‚symbolischen Werte‘ der Vergangenheit bewusst zu machen und sie *als* symbolische Werte zu erfassen, das heißt: *hinter* den ausgesprochenen Sinn der Inhalte zurückzugreifen, denn dieser hatte für sie keine Verbindlichkeit mehr.“²⁵¹

Auf dieser Stufe der Bildbeschreibung wird vom Interpreten nicht nur die Kenntnis der Kunst-, sondern der Kulturgeschichte insgesamt abverlangt, deren Wichtigkeit bereits von Warburg betont wurde. Der Gegenstand der Interpretation ist die eigentliche Bedeutung oder Gehalt des Kunstwerks. Die Ausrüstung des Interpreten ist die synthetische Intuition, d.h. die Vertrautheit mit den wesentlichen Tendenzen des menschlichen Geistes, geprägt durch persönliche Psychologie und Weltanschauung. Das Kontrollprinzip ist die Geschichte kultureller Symptome *oder* „Symbole“, die Einsicht in die Art und Weise, wie unter wechselnden historischen Bedingungen wesentliche Tendenzen des menschlichen Geistes ausgedrückt werden. „In der ikonologischen Interpretation (...) geht es um die Einbindung des beobachteten und entschlüsselten Phänomens in den geistesgeschichtlichen Zusammenhang, aus dem erst das Verständnis eines Epochencharakters resultiert. (...) Das Werk, in diesem Fall das Bild, ist somit eine Ausdrucksform für eine

²⁴⁹ Libman, 1966/1979, 305. „Ernst Cassirer versteht unter einer ‚Symbolischen Form‘ jede Energie des Geistes, durch welche ein geistiger Bedeutungsinhalt an ein konkretes sinnliches Zeichen geknüpft und in diesem Zeichen innerlich zugeeignet wird. In diesem Sinn tritt uns die Sprache, tritt uns die mythisch-religiöse Welt und die Kunst als je eine besondere symbolische Form entgegen.“ Pochat 1983, 128. Zu Cassirers Symbolbegriff vgl.: Dittmann 1967/1979, 331ff sowie Ders. 1967 101ff.

²⁵⁰ Dittmann 1967, 132.

²⁵¹ Ebd. 132.

kulturrelative, historisch bedingte Geisteshaltung. Das Bild wird zum Dokument einer Epoche, zur Manifestation des menschlichen Geistes.“²⁵²

Marotzki/Stoetzer erkennen in diesem Schritt einen deutlichen bildungstheoretischen Bezug auf Wilhelm von Humboldt. „Indem der Mensch sich mit seiner natürlichen, sozialen und kulturellen Umwelt auseinandersetzt und auf Grund seiner wirkenden Gestaltung der Verhältnisse Spuren hinterlässt, setzt er sich zu sich selbst und zur Umwelt in ein reflektiertes Verhältnis. Entscheidend ist für Humboldt, dass diese Entwicklung des menschlichen Geistes ganz wesentlich über Sprache erfolgt. (...) Nur über die Sprache könne der Mensch ein (reflektiertes) Verhältnis zu sich und zur Welt gewinnen.“²⁵³ Die Autoren entwickeln jenes, der Zeit des Deutschen Idealismus geschuldete Primat einer sprachlich organisierten Selbst- und Weltreferenz in Richtung Bildbetrachtung dahingehend weiter, dass „bei einer bildungstheoretischen Betrachtungsweise auch bildhafte Artikulationen in das Zentrum der Aufmerksamkeit geraten können. Sie sind Manifestationen des menschlichen Geistes genau so wie sprachliche Artikulationen. Eine bildungstheoretische Interpretation eines Bildes fragt also danach, wie sich aus der Sicht des Einzelnen Gesellschaftliches im Sinne einer Zeitdiagnose in einem Bild artikuliert.“²⁵⁴

Panofsky erläutert auch diese dritte Stufe an seinem Beispiel: „Die Handlung meines Bekannten kann darüber hinaus, dass sie ein natürliches Ereignis in Raum und Zeit bildet, darüber hinaus, dass sie auf natürliche Weise Stimmungen oder Gefühle anzeigt, und darüber hinaus, dass sie ein konventionelles Grüßen mitteilt, einem erfahrenen Beobachter enthüllen, was seine ‚Persönlichkeit‘ ausmacht. Diese Persönlichkeit ist dadurch bestimmt, dass es sich um einen Mann des 20. Jahrhunderts handelt, und außerdem durch seine nationale, soziale und bildungsmäßige Herkunft, durch seine vorangegangene Lebensgeschichte und durch seine gegenwärtige Umwelt (...). Ein geistiges Porträt des Mannes könnten wir aufgrund dieser einzelnen Handlung nicht herstellen, sondern nur dadurch, dass wir eine große Anzahl ähnlicher Beobachtungen aufeinander abstimmen und sie im Zusammenhang mit unseren allgemeinen Informationen über Epochen, Nationalitäten, Klasse, intellektuelle Tradition des Herrn und so fort interpretieren.“²⁵⁵

²⁵² Marotzki/Stoetzer 2006, 26.

²⁵³ Ebd. 26-27.

²⁵⁴ Ebd. 27-28.

²⁵⁵ Panofsky 1939/1980, 31-32.

Gerade bei der letzten Stufe des Interpretationsmodells werden die Anleihen des Kunsthistorikers Panofsky beim Soziologen Mannheim deutlich. „Auf der letzten Stufe der Deutung geht es bei Mannheim darum, die schon verstandene, nämlich hinsichtlich ihres objektiven und ihres Ausdruckssinns verstandene Totalität eines Sinngebildes, auf die hinter ihm liegende ‚Weltanschauungstotalität‘ zu beziehen. Unter dem Aspekt dieser letzten Totalität sind die einzelnen Sinngebilde, als welche alle Kulturobjektivierungen zu gelten haben, nur Bruchstücke, Dokumente, die nach einer Ergänzung durch einen verborgenen letzten ‚Wesenssinn‘ verlangen. Mannheim sieht in dieser Forschungsrichtung eine Synthese, die methodisch als Erfassen des ‚Homologen‘ in verschiedensten Sinngebilden durchzuführen ist, und eine Deutung, insofern sie das Sinngebilde von einer anderen Sache beleuchtet, nicht aber eine Erklärung im Sinne einer Kausalerklärung. Diese Bestimmungen nimmt Panofsky auf, wie es insbesondere deutlich wird in seiner Umschreibung des letzten Ziels der Interpretation als der Erfassung und Aufweisung aller inhaltlichen und formalen Wirkungsmomente des Werkes als ‚Dokument‘ eines einheitlichen Weltanschauungssinns (...).“²⁵⁶ Bei Mannheim heißt es zum Dokumentsinn: „Die dokumentarische Sinnschicht ist (...) nur von Rezeptiven aus erfassbar; aus dem Schöpfer strömt dasjenige, was vom Kunstwerk als dokumentarische Sinnschicht sich abheben lässt, ‚triebartig‘, d.h. in keiner Weise ‚gemeint‘, in das Werk ein. (...) Die Interpretation des Dokumentsinns stellt sich quer zum dargestellten Inhalt, zur mitgeteilten Aussage.“²⁵⁷

Bialostocky betont die fachübergreifende Bedeutung von Panofskys Methode, die sich ganz wesentlich am Inhaltlichen orientiert: „Das von Panofsky erarbeitete und durch sein eigenes kunstgeschichtliches Werk beispielhaft veranschaulichte System war das erste konsistente System einer integralen Interpretation eines Werks der bildenden Kunst, die auf einer Analyse des Inhalts beruht. Im Prinzip berücksichtigt sein System alle Elemente des Kunstwerks, da es als Ausgangspunkt die sinnliche, äußerliche Form des Werks wählt. Doch ist es klar, dass seinen Hauptbereich nicht die Interpretation der Form als eines Bedeutungsträgers bildet, sondern das Verständnis und die Interpretation von konventionalen Allegorien, literarischen Themen und von Symbolen als Symptomen der Geistesgeschichte. Bei ihr handelte es sich um eben jene Methode der Kunstgeschichte, die programmatisch eine

²⁵⁶ Bättschmann 1978/1979, 469.

²⁵⁷ Mannheim 1923, 22ff.

Zusammenarbeit mit allen anderen historischen Forschungsdisziplinen beförderte. Aus diesem Grunde stellte sie nicht nur unter Kunsthistorikern, sondern auch unter Vertretern der anderen Zweige der Geisteswissenschaften eine der einflussreichsten Methoden dar.“²⁵⁸

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass Panofskys dreistufiges Interpretationsverfahren ein geeignetes methodisches Instrument besonders auch für die Bildinterpretation in der Erziehungs- und Bildungswissenschaft darstellt, da es „den Habitus bzw. den Wesenssinn oder Dokumentsinn (beispielsweise einer Epoche wie der Renaissance) aus den Analogien oder Homologien *unterschiedlicher* Medien, unterschiedlicher Darstellungsgattungen oder Kunstgattungen (von der Literatur über die Malerei und Architektur bis zur Musik) dieser Epoche hervortreten lässt.“²⁵⁹ Kracauer, der zeitlebens in engem Briefwechsel mit Panofsky stand, fasst dessen Methode unter Bezug auf die große Dürermonographie von 1943 in beispielhafter Weise zusammen: „Dies Buch bestätigt auf großartige Weise, dass sich die wahre Interpretation von Dokumenten nur aus der Analyse ihrer kleinsten Elemente ergibt. Es ist wunderbar, wie allmählich und unmerklich aus dem Nacheinander Ihrer Interpolationen ein Gesamtbild herauswächst – dieses Ganze, von dem viele glauben, es sei sozusagen auf Anhieb greifbar. Ebenso könnte man den Schmetterlingsstaub greifen. (...) Die höchste Reife der Interpretation scheint mir dort erreicht, wo (...) das Ganze nicht am Anfang einfach gesetzt wird, sondern am Ende als Ergebnis vieler Erfahrungen durchschimmert, wo es nicht als aufdringliche Behauptung, sondern als unaufdringliche Folge erscheint.“²⁶⁰

4.2.3 Kritik und Weiterentwicklung der Methode Panofskys

Die von Panofsky entwickelte Methode gab manchen Fachkollegen Anlass zur kritischen Auseinandersetzung.²⁶¹ So äußert sich beispielsweise Hans Belting: „Die von Panofsky entwickelte Ikonologie war dazu aufgefordert, die eigentliche

²⁵⁸ Bialostocky 1973/1979, 50-51.

²⁵⁹ Bohnsack 2009, 31.

²⁶⁰ Breidecker (Hrsg.) 1996, 22. Vgl. ebd. 65.

²⁶¹ Vgl.: Dittmann 1966/1979, 329-352; Mannings 1973/ 1979, 434-459; Pächt 1986, 187-300; Alpers 1998; Meister 2005.

Bedeutung eines Werks (die offensichtlich nicht mehr der künstlerische Entwurf war) in Dokumenten und Texten aus der gleichen Kultur und der gleichen Tradition wieder zu finden und damit das kulturelle Wissen einer Zeit auch aus dem Spiegel der Kunst zu heben. Diese Logozentrik, welche ausgerechnet auf dem Terrain der Kunst ausgerufen wurde, machte das Fach akzeptabel im Kreise der textbezogenen „Humanities“, in den der Emigrant Panofsky am neu gegründeten Institute for Advanced Study in Princeton, wo die Sozialwissenschaften noch nicht eingezogen waren, aufgenommen wurde. Die Erklärung von Bedeutungen erfüllte ihren Sinn in den USA, wo kulturelle Schranken dem Umgang mit alter Kunst im Wege standen.²⁶² Ich glaube Beltings Kritik verknüpft zu einseitig Panofskys Theorie mit dessen Forschungstätigkeit in den USA und den damals dort herrschenden besonderen Verhältnissen. Ich denke, hätte der Gelehrte die Möglichkeit gehabt, in Deutschland zu bleiben, wäre sein wissenschaftlicher Weg auch in dieselbe Richtung gegangen.

Es war Max Imdahl, der sich ganz bewusst auf die formale Ebene des Bildes, dessen Gegenstandsreferenz, bezog und sich bei der Bildbetrachtung, von Panofskys Textreferenz lösend, auf das einließ, was die Malerei durch sie selbst hervorbringt.²⁶³ Seine kunstwissenschaftlichen Schriften stellen eine umfassende Geschichte des Sehens dar, die versucht, möglichst auf intellektuelle Beimengungen und Spekulationen, wie sie die Instrumente der Ikonographie und Ikonologie nahe legen, zu verzichten.²⁶⁴ Für Imdahl ist das Bild „ein nach immanenten Gesetzen konstruiertes und in seiner Eigengesetzlichkeit evidenten System.“²⁶⁵ Nicht das „wiedererkennende Sehen“, also die Semantik des Bildes, sondern vielmehr das „sehende Sehen“, dessen Syntaktik, versetzt den Betrachter, losgelöst vom narrativen Text, in die Lage, ein Bild in seiner im gemäßen Eigengesetzlichkeit zu verstehen.²⁶⁶ Imdahls Vorgehensweise eignet sich durch ihre dezidierte Bildtextbezogenheit besonders gut zur Beschreibung nicht-narrativer, abstrakter Bildinhalte und ergänzt damit Panofskys textorientierte Methode. Auf diese

²⁶² Belting 1995, 147.

²⁶³ Panofsky wurde wohl durch einen Brief von Siegfried Kracauer aus dem Jahr 1965, mit dem er seit 1941 in regelmäßigem schriftlichem Gedankenaustausch stand, auf Imdahl aufmerksam. „Imdahl ist ein junger Kunsthistoriker in Münster (...). Er nimmt in seinen Exkursen wiederholt auf sie Bezug.“ Breidecker (Hrsg.) 1996, 75ff. Dort auch ein Brief Panofskys an Imdahl 77.

²⁶⁴ Zur kritischen Auseinandersetzung mit Imdahl vgl. Gosebruch 1979, 40-45, Hofmann 1996, 1145ff.

²⁶⁵ Imdahl 1979, 190.

²⁶⁶ Hierzu mehr bei Waldenfels 1994, 234ff.

Eigensinnigkeit des Bildes bezieht sich Bohnsack in seiner Charakterisierung von Imdahls Leitgedanken: „Für Max Imdahl ist die besondere Leistung Panofskys Ausgangspunkt für die zentrale Frage danach, wo (...) noch das Besondere des Mediums Bild in den Interpretationen von Panofsky zu finden sei. Panofsky ist nicht primär an jenen Sinngehalten interessiert, die *nur* durch das Bild, sondern an jenen, die unter anderem *auch* durch das Bild zu vermitteln sind.“²⁶⁷ Imdahl entwickelte in der Folge die Methode der Ikonik.²⁶⁸ „Die Ikonik radikalisiert das Bild weder zum Phänomen eines sehenden Sehens, noch schließt sie – anders als die ikonographisch-ikonologische Interpretationsmethode – das sehende Sehen als ein sinnstiftendes Moment der ikonischen Ausdrucksmacht des Bildes aus. Unterschiedlich zur ikonographisch-ikonologischen Interpretationsmethode nimmt die Ikonik in den ‚natürlich-gegenständlichen‘, das heißt wieder erkennbaren figürlichen und dinglichen Bildwerten formale Relationen sowie bloße Linien und Richtungen jenseits des mitgebrachten Sinns aller gegenständlichen Trägerschaften wahr. Der ikonischen Betrachtungsweise oder eben der Ikonik wird das Bild zugänglich als ein Phänomen, in welchem gegenständliches, wiedererkennendes Sehen und formales, sehendes Sehen sich ineinander vermitteln zur Anschauung einer höheren, die praktische Seherfahrung sowohl einschließenden als auch prinzipiell überbietenden Ordnung und Sinntotalität.“²⁶⁹ Imdahl unternimmt den Versuch, Bildinterpretationen weitgehend losgelöst von äußeren Faktoren durchzuführen. Bohnsack bezieht sich in der „dokumentarischen Methode der Bildinterpretation“ in hohem Maße auf Imdahls Gedanken, wenn er seine Fotoanalysen beispielsweise durch die Konstruktion planimetrischer transszenischer Feldliniensysteme strukturiert.²⁷⁰ Marotzki/Stoetzer ihrerseits sehen mit einer solchen methodologischen und erkenntnistheoretischen Prämisse grundlegende Probleme verknüpft. Sie bevorzugen das von Imdahl kritisierte „wieder erkennende Sehen“, das „begleitet von entsprechender methodischer Kontrolle und angereichert durch entsprechende Reflexionsmuster, in sozialwissenschaftlicher Hinsicht geeigneter erscheint.“²⁷¹ Noch einmal sei an dieser Stelle Edgar Wind zitiert, der den hohen Stellenwert der ikonologischen Methode hervorhebt und eine rein formalästhetische

²⁶⁷ Bohnsack 2009, 31.

²⁶⁸ Imdahl 1996.

²⁶⁹ Ebd. 92-93.

²⁷⁰ Bohnsack 2003a, 2003b, 2003c, 2006.

²⁷¹ Marotzki/Stoetzer 2006, 25.

Herangehensweise an das Bild in Frage stellt: „Es ist eine Grundüberzeugung Warburgs, dass jeder Versuch, das Bild aus seiner Beziehung zu Religion und Poesie, Kulthandlung und Drama herauszulösen, der Abschnürung seiner eigentlichen Lebenssäfte gleichkommt. Für wen aber das Bild diese unauflöbliche Verflochtenheit mit der Gesamtkultur besitzt, dem stellt sich die Aufgabe, ein Bild, das man nicht mehr unmittelbar versteht, zum Sprechen zu bringen, ganz anders als jemandem, der an ein ‚reines Sehen‘ im abstrakten Sinne glaubt. Es handelt sich nicht darum, nur das Auge zu schulen, so dass es den Formverzweigungen einer ihm ungewohnten Linienführung zu folgen und sie zu genießen vermag – sondern es handelt sich darum, die in dieser Sehweise mitschwingenden Vorstellungen, die der Vergangenheit anheim gefallen sind, zu neuem Leben zu erwecken. Die Methode, durch die dies erreicht wird, kann nur eine indirekte sein. Man muss durch das Studium aller Arten von Urkunden, die sich mit diesem Bild nach historisch-kritischer Methode in Verbindung bringen lassen, einen Indizienbeweis führen für die Tatsache, dass ein im einzelnen aufzuweisender Vorstellungskomplex an der Gestaltung dieses Bildes mitgewirkt hat. Der Forscher aber, der auf diese Weise einen längst verschütteten Komplex von Vorstellungen aufdeckt, kann sich nicht dem Glauben hingeben, dass seine Betrachtung eines Bildes ein einfaches Anschauen, ein unmittelbares Sicheinfühlen sei.“²⁷²

Einen ähnlichen Weg in der Fokussierung auf eine erkennende Anschauung des Kunstwerks wie Imdahl beschreibt Bättschmann mit seiner Methode einer kunstgeschichtlichen Hermeneutik. „Die kunstgeschichtliche Hermeneutik unterscheidet sich von der tradierten Interpretation von Werken der bildenden Kunst. Im Gegensatz zu dieser hat sie ihren Gegenstand nicht im Sinn des Werkes, sondern im Werk selbst. Sie ist deshalb nicht Fortsetzung oder Erneuerung der ‚Inhaltsdeutung‘. Inhalt oder Sinn ist ein Moment, nicht das Ziel einer hermeneutischen Auslegung.“²⁷³ Seiner Meinung nach hat die ikonologische Methode bei der Interpretation zu ausschließlich Inhaltsdeutung betrieben und so folgert er dass: „ (...) mit dem breiten Wirken, die Aby Warburgs Tätigkeit und die Forschungen seines Kreises entfaltet haben, die Ikonographie bzw. die Ikonologie,

²⁷² Wind 1931/1979, 170-171. Vom unverfänglichen Heinrich Wölfflin stammt das Zitat: „Mit tausend Wurzeln ist die Kunst im Boden der geschichtlichen Gegebenheiten verankert; alles hängt mit allem zusammen.“ Zitiert nach Hofmann 1996, 1150.

²⁷³ Bättschmann 2001, 9.

die ehemalige Hilfswissenschaft der Stilanalyse, zu einem Hauptgebiet der Kunstgeschichte geworden ist.“²⁷⁴ Erst durch die Arbeiten Erwin Panofskys sei die Ikonographie von einer dienenden Disziplin zu einer dominanten geworden, da uns heute mehr den je „die Gestalten, Fabeln, Historien und Allegorien aus dem kulturellen Bewusstsein entfallen. (...) Wir verstehen die Inhalte unserer eigenen vergangenen Kultur nicht mehr, wir müssen sie aufschlüsseln, wir müssen uns das kulturelle Wissen, die Kenntnis literarischer Quellen und die der Themen und Vorstellungen wieder erwerben.“²⁷⁵ Bächtli macht auf das Hauptmanko der Ikonographie aufmerksam, wenn er deren Abhängigkeit vom narrativen Text hervorhebt: „ Letztlich funktioniert die Ikonographie nur, wenn uns die Intention als Text überliefert ist“.²⁷⁶ Die von ihm favorisierte hermeneutische Herangehensweise sollte dagegen vielmehr alle bildimmanenten Faktoren berücksichtigen. „Es sind die Beschäftigungen (...) der Komposition, der Erzählung, der Zeit des Bildes, der Farbe und des Hell- Dunkel, also insgesamt die Beschäftigung mit den bildnerischen Mitteln und mit dem, was durch sie hervorgebracht wird.“²⁷⁷ Besonders wichtig sind für ihn jene Elemente, die das Bild als es selbst hervorbringt. Darunter versteht er die Verteilung von Licht und Schatten, das Verhältnis von Linie zur darzustellenden Figur, die Farbbeziehungen oder die Komposition.²⁷⁸

Als weiterer Kritikpunkt wird in der Literatur hervorgehoben, dass bei aller Belesenheit und wissenschaftlicher Neugierde bei Panofsky, jenseits des geringen Interesses an der bildlichen Formalstruktur, eine gewisse Gegenwartsabgewandtheit überrascht. Er vermied es „die Untersuchung und Deutung bildlicher Ausdrucksformen auch auf visuelle Zeugnisse der Moderne und der Gegenwartskultur auszudehnen (...). Anders als Warburg hat Panofsky alle Schritte in diese Richtung vermieden, sieht man von einer bedeutenden Ausnahme, des Essay über den Film, zunächst einmal ab.“²⁷⁹

Stellvertretend für eine ausgewogenere kritische Haltung zur Methode Panofskys sei Wolfgang Kemp genannt, der in seinem Vorwort zu Alpers „Kunst als Beschreibung“

²⁷⁴ Ebd. 10.

²⁷⁵ Ebd. 61.

²⁷⁶ Ebd. Vgl. hierzu auch 65-66.

²⁷⁷ Ebd. 11.

²⁷⁸ Ebd. 132ff.

²⁷⁹ Breidecker (Hrsg.) 1996, 135. Zu den Gründen für Panofskys Gegenwartsabgewandtheit vgl. ebd. 162. Zu Panofskys Interesse am Film vgl. ebd. 195 u.197.

eine Lanze für die Ikonographie bricht: „Es gibt immer mehr und bessere Gründe für eine Kritik an der Ikonographie. Aber sie vorbehaltlos auszusprechen wird auch immer heikler. Damit meine ich nicht, dass man sich bei einem Großteil seiner Kollegen unbeliebt macht – schließlich repräsentiert, Martin Warnke zufolge, die Ikonographie so etwas wie den ‚Internationalen Stil‘ der Kunstwissenschaft. Eine Kritik der Ikonographie ist heikel, weil sie kulturpolitisch das Falsche bewirken kann. Die Ikonographie ist immer dann notwendig, wenn ganze Kontinente des Geisteslebens verloren gegangen sind oder im Moment abdriften. Das war im 19. Jahrhundert der Fall, als ein breites Kunst- und Reisepublikum (...) an eine unvertraute Kunst herangeführt werden musste (...). Das war in den zwanziger Jahren des 20. Jahrhunderts so, als der Schulunterricht in den Alten Sprachen von der bis dahin gültigen Verbindung von Sach- und Sprachunterricht auf eine Sprach- und Denkschulung umgestellt wurde – damals musste durch die wissenschaftliche Ikonographie aufgefangen werden, was einst zum Grundwissen des Bildungsbürgers gehört hatte: Mythologie, antike Geschichte, und Realienkunde. Das ist heute so, da weder die Bibellektüre noch mythologische Kenntnisse noch Beherrschung der Alten Sprachen vorausgesetzt werden können.“²⁸⁰ Zum geringen Wissensstand über christliche Ikonographie in unseren Tagen heißt es exemplarisch in einem aktuellen Zeitungsartikel: „Die Abteilung Mittelalter wird im Museum meist schnell durchschritten – zu fremd scheinen uns jene Gemälde, still und stumm glotzen uns die Heiligen darauf an. Selbst die Kunstgeschichtsstudenten, so klagte jüngst ein prominenter Professor, wüssten heute nicht einmal mehr, wer der Heilige Josef sei, von der Heiligen Katharina von Alexandrien oder dem Heiligen Victor ganz zu schweigen. Das Mittelalter ist formal und inhaltlich so wenig lesbar wie die Kultur der Inka – auch wenn in jener Zeit die Grundlagen unserer heutigen Bildkultur gelegt wurden.“²⁸¹

Auch bedeutende Vertreter der ikonologischen Methode, wie Edgar Wind, waren sich deren Grenzen durchaus bewusst: „Die gegenwärtige Mode der Ikonographie hat viele schwerfällige Interpretationen hervorgebracht, die den vom Kunstwerk intendierten Sinn unter einer Fülle von historischem Material begraben.“²⁸² Dennoch hält auch Wind die ikonographische Methode für unverzichtbar, um verborgene

²⁸⁰ Kemp 1998, 12.

²⁸¹ Tröster 2006, 61.

²⁸² Wind 1979, 68.

Bedeutungsinhalte im Kunstwerk aufzuspüren: „Ästhetisch gesehen, kann es keinen Zweifel daran geben, dass unaufgelöste Bedeutungsreste dem Kunstgenuss hinderlich sind. Wie groß die visuelle Befriedigung durch ein Gemälde auch sein mag, sie muss unvollkommen bleiben, solange den Betrachter der Verdacht quält, dass mehr in dem Gemälde steckt, als das Auge sieht.“²⁸³

Ich denke, bei aller Kritik, die man an Panofskys Methode üben kann, stellt sie doch einen, sowohl in der Kunstwissenschaft, als auch in der Bildungswissenschaft mit viel Erfolg beschrittenen und wissenschaftlich fundierten Weg dar, um Bildwerke jenseits rein formaler Gesichtspunkte hinaus auch inhaltlich zu erfassen. Die Bedeutung der Ikonographie und ihre Aktualität belegt der Sammelband von Poeschel, in dem die Autorin einen Überblick über den Stand der neueren Forschung gibt.²⁸⁴

Der französische Strukturalist Bourdieu, der im Zuge des iconic turn zu Beginn der 70er Jahre des vergangenen Jahrhunderts, eine Wiederaneignung der Gedanken Aby Warburgs und Erwin Panofskys für seine Erkenntnistheorie durchführte, fasst das Wesen der Ikonologie und den von ihr zu erwartenden Erkenntnisgewinn exemplarisch zusammen: „Während die Ikonographie (...) das methodische Ideal des Positivismus verwirklicht (...) ist die Ikonologie ihrem Wesen nach dazu verurteilt, sich in einem methodischen Zirkel zu bewegen, wobei man es sich allzu leicht machte, wollte man ihm ankreiden, er sei nichts anderes als ein circulus vitiosus: da die ikonologische Untersuchung aus methodischen Gründen genötigt ist, jeden einzelnen Gegenstand in seiner Beziehung zu Gegenständen der gleichen Klasse zu betrachten und die Interpretation jedes einzelnen Werkes anhand der ‚Stilgeschichte‘, die nur auf Basis vieler Einzelwerke geschrieben werden kann, wie Erwin Panofsky sagt, zu korrigieren, kann sie, wie jede andere Wissenschaft, die es mit Strukturen zu tun hat, mit keinen anderen Beweisen für die Wahrheit ihrer Ergebnisse rechnen als den Wahrheiten, die mit ihrer Hilfe zu gewinnen sind.“²⁸⁵

Das Kunstwerk ist nach Panofskys Auffassung ausgewiesenes Dokument der Zeit, in welchem es entstand. In ihm kommen alle wesentlichen Tendenzen des Zeitgeistes zum Ausdruck, wobei den Motivwandlungen durch die Geschichte besondere Aufmerksamkeit geschenkt werden. „Darin war Panofsky wie vor ihm Warburg einer

²⁸³ Ebd. 26.

²⁸⁴ Poeschel (Hrsg.) 2010.

²⁸⁵ Bourdieu 1970, 133. Zu Bourdieu vgl. Schwingel 2005.

der Hauptkorrektoren Wölfflins (...), dass er einem modernen Bildbetrachter die Wissensvoraussetzungen liefern wollte, ohne die es zu einem vollen Verständnis der alten Bilder nicht kommen kann.“²⁸⁶ Da die alten Bilder ihrerseits wiederum unsere heutige visuelle Kultur, wenn auch unterschwellig, beeinflussen, stellt Panofskys Methode der Bildanalyse für meine Zwecke ein hervorragendes Instrument dar, das bei der Besprechung der Bildbeispiele in den folgenden Kategorien zunächst in Ansätzen Anwendung findet, bevor exemplarische Bilder einer ausführlichen ikonologischen Analyse unterzogen werden.

²⁸⁶ Gosebruch 1979, 129.

5 Kategorien der Schmerzdarstellung

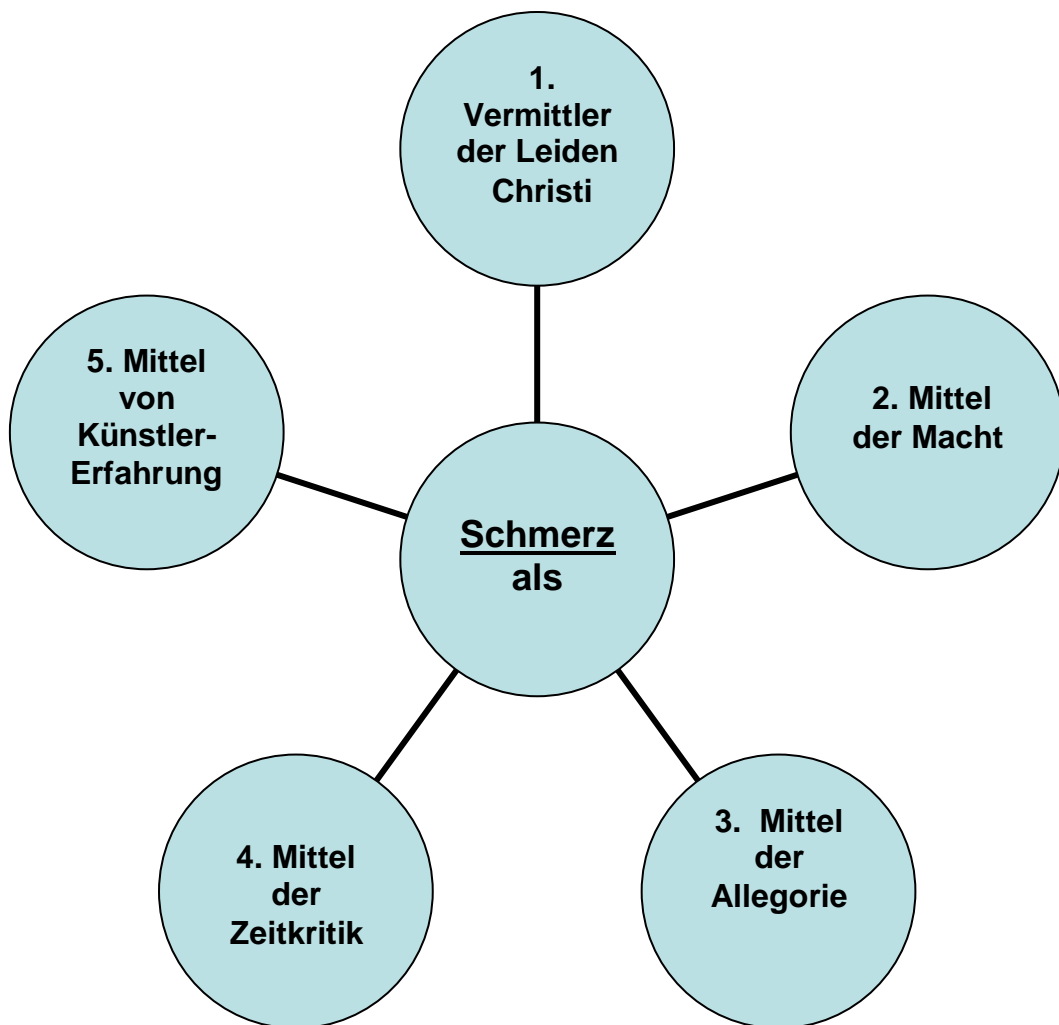


Fig. 6: Die fünf Kategorien der Schmerzdarstellung

5.1 Schmerzdarstellung als Vermittler der Leiden Christi

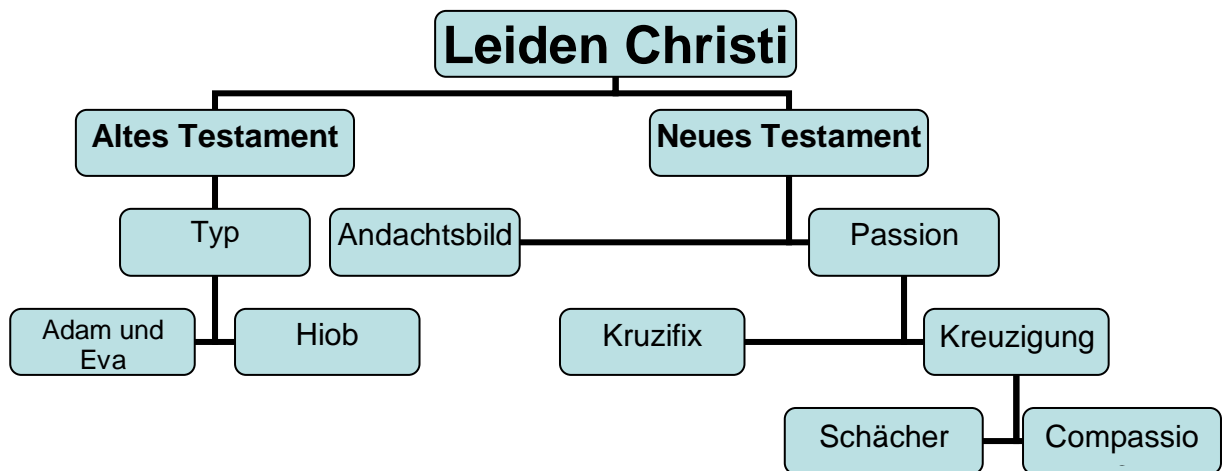


Fig. 7: Kategorie 1: Schmerzdarstellung als Vermittlung der Leiden Christi

Wie oben ausgeführt, hat man bislang der Erforschung von Schmerz in Werken der Bildenden Kunst, von einigen wenigen Ausnahmen abgesehen, nicht die dem Thema nötige Aufmerksamkeit geschenkt. Diese Tatsache überrascht umso mehr, als die Schmerzerfahrung nicht nur eine existentielle Tatsache für den Betroffenen darstellt, sondern sie ebenso ein wichtiger Bestandteil der europäischen vom christlichen Glauben geprägten Kulturgeschichte ist. Man denke etwa an die öffentlich inszenierten Mysterienspiele des Mittelalters, wo besonders an den Ostertagen die Schmerz- Erfahrung für die Gläubigen eine besondere Rolle spielte. Durch die Straßen ziehende, sich geißelnde Menschen waren keine Seltenheit. So wurde in der Mentalität des Mittelalters der Leib als Instrument des individuellen

Seelenheils verstanden und zu religiösen Zwecken gequält, verwundet, ausgeblutet, ausgehungert und geradezu zerbrochen. Viele Gläubige verstanden die Aufforderung zur „Imitatio Christi“ wörtlich und nahmen ihr Kreuz auf sich, ließen sich ans Holz nageln, trieben sich Nägel durch die Glieder, brannten sich mit glühendem Metall das Kreuz auf die Haut oder banden sich ein mit Eisennägeln gespicktes Kreuz auf den Körper. „Seit dem 12. Jahrhundert brachte das Aufkommen der Imitatio Christi in der Frömmigkeit bei den Laien bestimmte Übungen mit sich, die an die Leidensgeschichte Christi erinnern. (...) Diese Übungen tauchten häufig auf Initiative von Laien und von Bußbrüderschaften in der Öffentlichkeit auf, so zum Beispiel 1260 in Perugia. Dort veranstalteten Laien eine Bußprozession, in deren Verlauf sich die Teilnehmer öffentlich geißelten. Diese Zurschaustellung war ungeheuer erfolgreich und verbreitete sich in Mittel- und Norditalien.“²⁸⁷ Zu den mittelalterlichen Geißelzügen bemerkt LeGoff: „Die Flagellantenumzüge waren von Laien und da vom einfachen Volk getragen, als eine Art Wallfahrt, bei der man das Kruzifix und Fahnen mitführte, barfüßig und nur halb bekleidet, umgeben von Beifallrufen der Menge und liturgischen Gesängen. Diese Umzüge waren von einem klassischen Bußritual begleitet, der Selbstgeißelung. (...) Die Rituale tauchten vor allem in Zeiten religiöser Krisen auf, insbesondere unter dem Einfluss millenaristischer Bewegungen.“²⁸⁸ Man kann die Züge der Flagellanten als Folge der im Mittelalter um sich greifenden Pestepidemien begreifen. Die Menschen versuchten durch Schmerzzufügungen, den erzürnten Gott, der sie mit tödlicher Krankheit strafte, zu versöhnen. Millard Meiss erklärt die besonderen Gründe von Flagellantenzügen in der Toskana um die Mitte des 14. Jahrhunderts. „Diese religiösen Fanatiker gaben sich einer Form der Selbstzüchtigung hin, die in Italien ab Mitte des 13. Jahrhunderts gelegentlich ganze Städte erfasste. Im Ablassjahr 1350 zogen sie dabei ungewöhnlich viele Anhänger an, nicht nur weil die Geißelung eine sehr direkte Art der Buße war und unmittelbare Befreiung vom Druck des schlechten Gewissens verhiess, sondern auch aufgrund ihrer Behauptung, es sei eine eigens an sie gerichtete himmlische Intervention erfolgt. Sie besaßen einen Brief, der ihnen angeblich von einem Engel (...) übergeben worden war. Er war an die Flagellanten adressiert und stammte von der Jungfrau Maria, die den Geißelbrüdern versichert, im Namen Christi seien ihnen alle Sünden vergeben. Mit diesem Dokument bewaffnet, machten sich die Flagellanten in

²⁸⁷ LeGoff 2007, 42-43.

²⁸⁸ Ebd. 63-64.

Gruppen auf den Weg nach Rom (...). Zusammen frönten sie ihrer rasenden, aber methodisch praktizierten Selbstgeißelung, zweimal am Tag und einmal in der Nacht, ohne Unterbrechung für die Dauer von jeweils 33 Tagen.²⁸⁹



Abb.1: Desiree Dolron, Exaltation – Images of Religion and Death, Khumba Mela, India 1992 (Kat. Köln 2007, 66).

Bis zum heutigen Tag haben sich extreme Formen der Selbstkasteiung in Ländern Asiens und Mittelamerikas erhalten, wo sich Menschen am Karfreitag geißeln oder ans Kreuz nageln lassen und in einer Art ganz persönlicher Imitatio Christi, die Vereinigung mit dem Göttlichen suchen (Abb. 1 und 2). Diese blutrünstigen Rituale wurden in der Vergangenheit und werden auch in der Gegenwart von der Amtskirche sehr kritisch und mit äußerster Skepsis beäugt. Als von Laien getragene fundamentalistische religiöse Bewegung fühlt sich die Kirche in ihrer Autorität beschnitten.

²⁸⁹ Meiss 1999, 148.



Abb. 2: Desiree Dolron, Exaltation – Images of Religion and Death, Good Friday Lenten Ceremony, Philippines 1997 (Kat. Köln 2007, 89).

LeGoff betont, dass die Praktiken der schmerzhaften Selbstgeißelungen, bis auf wenige Ausnahmen zwecks abseitigen Lustgewinns, nicht in die asketischen Übungen der Mönche einbezogen waren. Für Scarry spielt im Akt der Selbstkasteiung weniger der Lustgewinn, als vielmehr die Befreiung des Körpers vom Weltlichen die entscheidende Rolle. „So ist die Selbstgeißelung der Asketen durchaus kein Akt der Leugnung des Leibes (...), sondern eine Strategie, den Leib so sehr in den Vordergrund zu rücken, dass die Welt samt allem, was in ihr ist, verschwindet und der Weg frei wird für das Eindringen einer außerweltlichen Kraft. Die Logik solcher Weltaustreibung mag mit erklären, warum der Schmerz in den Ritualen großer Religionen ebenso präsent ist wie in den Bildern höchst privater Visionen, warum die Kreuzigung Christi im Mittelpunkt der christlichen Religion

steht.“²⁹⁰ Die Marterung des eigenen Körpers blieb so in erster Linie den Laien vorbehalten und wurde von kirchlicher Seite, wie bereits erläutert, skeptisch beobachtet.²⁹¹ Die christliche Ikonographie hat in diesem Zusammenhang die asketische Gestalt des, sich mit einem Stein an die Brust schlagenden Heiligen Hieronymus, eines frühchristlichen Eremiten, hervorgebracht, wobei allerdings weniger der Aspekt des Schmerzes, als vielmehr das kontemplativ- meditative Moment im Vordergrund steht.²⁹²

Die christliche Religion ist ohne Schmerzen aber auch ohne das damit verbundene Mitleiden, die *Compassio*, undenkbar. Vor allem das Mittelalter verleiht dem Schmerz in eschatologischer Hinsicht eine neuartige Tiefendimension mit dem Bezug auf das Jenseits. Vom Kirchenlehrer Papst Gregor dem Großen (gestorben 604) stammt der Mustersatz, dass der menschliche Körper das abscheuliche Gewand der Seele sei, das es abzutöten gelte. „Schmerz war im Mittelalter eine Art inneres Kreuzifix.“²⁹³ Berufen konnte sich der Gläubige dabei nicht nur auf die Leiden Christi, wie sie im neuen Testament beschrieben werden, sondern auch auf alttestamentliche Vorläufer oder Präfigurationen, die ich mit prägnanten Beispielen im folgenden Abschnitt vorstellen möchte.

5.1.1 Alttestamentliche Typen oder Präfigurationen

„Typus oder Präfiguration bezeichnen im kunstgeschichtlichen Sprachgebrauch eine Person, eine Sache oder Begebenheit des Alten Testaments, durch die Christus und sein Leben vorgebildet sind.“²⁹⁴ Bei der typologischen Bibelexegese wird eine Begebenheit aus dem Leben Jesu mit vorbildlichen Handlungen aus dem Alten Testament verbunden. „Schon Jesus selbst hat – wenn er von seinem Tod sprach – typologische Vergleiche verwendet: Der Evangelist Johannes berichtet von dem Gespräch Jesu mit Nikodemus (Joh 3, 14-16), in dem er seinen Tod mit der

²⁹⁰ Scarry 1992, 52.

²⁹¹ Bis zum heutigen Tag bildet bei der katholischen Sekte „Opus Dei“ die tägliche Selbstkasteiung und Flagellation einen wichtigen Bestandteil des Tagesablaufs.

²⁹² Vgl. etwa Dürers Kupferstich des Hl. Hieronymus (vor 1495 entstanden). Hetzer 1982, Abb. 65.

²⁹³ Morris 1994, 74.

²⁹⁴ Appuhn 1985, 14.

Erhebung der ehernen Schlange (Num 21, 4-9) in Verbindung bringt. Der Evangelist Matthäus (Mt 12, 38-41) überliefert eine Antwort Jesu: So wie Jona drei Tage im Bauch des Fisches war (Jona 2, 1), so wird der Menschensohn drei Tage im Innern der Erde sein. Diese Tradition setzten die Kirchenväter fort, wobei vor allem der hl. Augustinus die Typologie des Mittelalters durch seine Schriften prägte. Ab dem 12. Jahrhundert entwickeln sich Texte, die tabellenartig Szenen aus dem Neuen Testament (Antitypen) mit Vorbildern (Typen) verbanden. (...) Schon in der Spätantike wurden die Vergleiche zweier einander entsprechender Szenen auch bildlich festgehalten. (...) Die erste typologische Bilderhandschrift ist heute unter der Bezeichnung „Bible Moralisée“ bekannt. Sie entstand in Frankreich, war kostbar ausgestattet und ungeheuer umfangreich, weil sie anders als alle anderen vom Alten Testament ausging und für dessen Szenen Parallelszenen darstellte.²⁹⁵

Ein anderes, schon Mitte des 13. Jahrhunderts geschaffenes und ebenso weit verbreitetes typologisches Buch, war die so genannte „Armenbibel“ (Biblia Pauperum), bei der zwei Typen des Alten Testaments einem Geschehnis im Neuen Testament gegenüber gestellt wurden. Etwas später, Ende des 13. Jahrhunderts, entstand der so genannte „Heilsspiegel“ (Speculum Humanae Salvationis), ein typologisches Buch mit jeweils drei Typen aus dem Alten Testament.²⁹⁶

5.1.1.1 Adam und Eva

Die alltägliche Schmerz Erfahrung des Menschen ist im biblischen Kontext als die fleischliche Erinnerung an die Erbsünde von Adam und Eva und die darauf folgende damit einhergehende Vertreibung aus dem Paradies zu sehen. „Die Erbsündelehre entlastet Gott ein für allemal und stellt den Menschen permanent unter Anklage.“²⁹⁷ Im typologischen Verständnis gilt Maria als die „neue“ Eva und Jesus als der „neue“ Adam. Der Geburtsschmerz ist als Urform des Schmerzes schlechthin zu erachten, wie die Bibel belegt. „Da sprach der Herr zum Weibe: ich will dir viel Mühsal schaffen, wenn du schwanger wirst; unter Mühen sollst du Kinder gebären“ (Genesis 3,16). Zu

²⁹⁵ Roland 2002, 12. Zur Bible moralisée vgl. Stork 1995.

²⁹⁶ Appuhn 1985, 16ff. Zur Armenbibel vgl. Wetzel 1995; zum Heilsspiegel vgl. Krenn 2006. Eine andere weit verbreitete typologische Handschrift war die „Concordantia caritatis“, vgl. Roland 2002.

²⁹⁷ Dreitzel 1997, 864.

Adam sprach er: „ Im Schweiß deines Angesichts sollst du dein Brot essen“. Deshalb mussten die Frevler nicht nur sterben, sondern auch leiden; für die Frauen der Schmerz, für den Mann die schwere, mühselige Arbeit. „Die Ursünde, die Adam und Eva aus dem Paradies vertrieb, war eine Sünde der Neugier und des Hochmuts. Es war ‚der Wille zu wissen‘, der die beiden ersten Menschen verleitetete, als sie vom Teufel in Versuchung geführt wurden, die Frucht vom Baum der Erkenntnis zu rauben.“²⁹⁸

Die Erbsünde, in der Schöpfungsgeschichte als Sünde des Hochmuts und des Ungehorsams gegenüber Gott beschrieben, erfuhr im Mittelalter allerdings eine zunehmende Umdeutung als Folge geschlechtlicher Sünde. Der Schmerz ist in der jüdisch-christlichen Tradition das allmächtige Zeichen des menschlichen Ungehorsams gegenüber dem göttlichen Gesetz, die logische Folge des Zorns Gottes.²⁹⁹ „ Ever since Eve was sentenced to bring forth children in ‚sorrow‘, physical pain has been considered an integral part of the human experience within the Judeo-Christian tradition. The Christian myth of origin linked suffering with the Fall, thus making it inseparable from human destiny. Physical pain was the price paid for original sin, and physical pain redemption the same sin. The entire history of the human race was encompassed within a symbolically charged cycle of suffering.“³⁰⁰

Man betrachte etwa die von psychischer Pein schmerzverzerrten und traurigen Gesichter von Adam und Eva bei Darstellungen der Vertreibung aus dem Paradies wie etwa bei der Szene von Meister Bertram auf dessen Petri-Altar in der Hamburger Kunsthalle (Abb. 3).³⁰¹ Der Erzengel Gabriel naht von links und hält in seiner rechten Hand ein Schwert, mit dem er die beiden Ursünder aus dem Paradies vertreibt, das durch eine niedrige Mauer von der Umgebung abgegrenzt ist. Adam und Eva steigen die Stufen der Paradiespforte herab, die in der Art eines reichen Baldachins geschmückt ist. In gebückter und demütiger Haltung, ihre Scham mit Ästen bedeckend, verlassen sie unter lautem Wehklagen mit weit aufgerissenen Mündern den Garten Eden.

²⁹⁸ LeGoff 2007, 55.

²⁹⁹ Miggelbrink 2002.

³⁰⁰ Cohen 1995, 48.

³⁰¹ Hauschild 2002, 24.



Abb. 3: Meister Bertram, Petri-Altar, Vertreibung aus dem Paradies, Hamburg (Hauschild 2002, 24).

Der am Kreuz leidende Christus, der als Opferlamm Gottes die Sünden der Menschen trägt, wird in typologischer Hinsicht mit dem alttestamentlichen Adam in Beziehung gebracht. Adams Sündenfall wird durch den Tod Christi überwunden. Nicht von ungefähr liegt bei vielen Kreuzigungsszenen ein Totenschädel zu Füßen des Kreuzes. Dieser Schädel gehört der Legende zufolge Adam, der an eben dieser Stelle begraben wurde (Golgatha = Schädelstätte). Adam und Eva gelangten nach ihrem Tod in die Vorhölle, aus der sie von Christus zusammen mit den Ungetauften des Alten Testaments befreit wurden.³⁰²

³⁰² Vgl. den Kupferstich von Martin Schongauer mit der Darstellung der Höllenfahrt Christi. Christus fasst Adam, der in der vordersten Reihe kniet, bei der Hand. Neben ihm steht Eva, die noch den verhängnisvollen Apfel in der Hand hält. Katalog München 1991, 99.

5.1.1.2 Hiob

In Kapitel 20 des Heilsspiegels wird die blutrünstige Geißelung Christi derjenigen Hiobs gegenüber gestellt. Als alttestamentliche Präfiguration wird in der mittelalterlichen Bibelexegese die Gestalt des Hiob angesehen. Er wird als der Geprüfte geschildert, der in schwerstem körperlichem Leiden, in Verlassenheit und Verspottung Standhaftigkeit und Gottesfurcht beweist.³⁰³



Abb. 4: Albrecht Dürer: Jabach-Altar, Hiob und sein Weib, Frankfurt (Ruggeri 1979, Tafel 15).

³⁰³ Zur Gestalt Hiobs vgl. Nemo 2001.

Zu Dürers Hiob (Abb. 4) bemerkt Panofsky: „Vom Beginn christlichen Schreibens an war die Geschichte Hiobs, des Dulders, als eine Präfiguration der Passion Christi interpretiert worden. Doch später wurde der Mann, den Gott mit unaussprechlichem Kummer gepeinigt und mit ‚bösen Schwären geschlagen‘ hatte, und der doch ‚angenommen‘ und am Ende geheilt worden war, von denen verehrt und angerufen, die an dem, was alle Medizin ‚Melancholie‘ nannte, oder an solcherart Krankheiten, wie Aussatz, Geschwüren, Krätze litten“.³⁰⁴ Bereits vom Kirchenvater Papst Gregor dem Großen (540-604) stammt ein um 595 vollendeter moralisch-allegorischer Kommentar zum Buch Hiob, die „Moralia in Job“, der zur Hauptlektüre in den Klöstern gehörte. Eine Miniatur daraus, die um 1150 für das Kloster Ottobeuren geschaffen wurde, zeigt auf fol.1v den nackten, von eitrigen Schwären bedeckten Hiob.³⁰⁵ In der Hand hält er einen Kamm zum Kratzen der juckenden Wunden. Seine Frau und seine Freunde können sein Gottvertrauen in dieser misslichen Lage nicht verstehen. „Die Darstellung geht auf christlich-orientalische und byzantinische Traditionen zurück. Sie besitzt auch im Mönchstum des Hochmittelalters ihren typologischen, vorbildhaften Charakter. Der leidende Hiob versinnbildlicht das Leiden der Menschheit, das nur durch den Glauben seine tiefere Bedeutung offenbart.“³⁰⁶ Die Figur Hiobs diente den Menschen besonders in Notzeiten als Trost. So kam es im Jahr 1348 in der Toskana zu einem fürchterlichen Pestausbruch. Die Bevölkerung von Florenz halbierte sich innerhalb kürzester Zeit von 90000 auf 45000, in Siena sank die Einwohnerzahl gar von 42000 auf 15000. Es war das Verdienst von Meiss, diese Ereignisse und die damit zusammenhängenden Veränderungen der Sozial- und Psychostruktur dieser Region zu erforschen und deren Einfluss auf die Kunstproduktion zu untersuchen, was letztendlich in einer Blüte der Hiobs Ikonographie kulminierte.³⁰⁷ Bankzusammenbrüche, Hungersnöte, politische und soziale Unruhen erzwangen nicht nur religiöse, sondern auch künstlerische Reaktionen. Neben einer zügellosen Gier nach den Sinnesfreuden des Lebens - Boccaccios „Decamerone“ legt hier Zeugnis ab – führte der Schwarze Tod zu einer neuartigen Spiritualität und Hinwendung zu biblischen Vorbildern, die sich in besonderen ikonographischen Themen auslebte. Für die Geprüften „nahm die Geschichte Hiobs, ein altes Paradigma für Bedrängnis und Prüfung, eine besonders

³⁰⁴ Panofsky 1943/ 1995, 124.

³⁰⁵ Katalog Berlin 1975, 117.

³⁰⁶ Ebd. 82.

³⁰⁷ Meiss 1999.

schmerzliche Tragweite an. Hiob litt nicht nur an einer Krankheit, deren äußerliche Symptome jenen der Pest ähnlich waren, obendrein wurde sein Vieh vertrieben und seine Kinder ermordet. Es überrascht nicht, dass diese in frühen toskanischen Tafelbildern und Fresken kaum, wenn überhaupt, dargestellte Geschichte nun mehrmals auftaucht.³⁰⁸

Vom italienischen Spätbarockmaler Gaspare Traversi (1722-1770) stammt eine beeindruckende Fassung der Geschichte, bei welcher der als alter Greis dargestellte nackte Hiob den Hohnreden seiner jungen Frau ausgeliefert ist (Abb.5). „Traversi stellt Hiob in dem Moment dar, als dieser, von aller Welt verlassen, sogar von der eigenen Frau verspottet wird, die seine freiwillige Sühne nicht verstehen kann (...). Der gepeinigte Hiob, nackt und gedemütigt, verliert nicht die Festigkeit im Glauben. In Geste und Blick spricht sich seine grenzenlose Ergebenheit in den Willen Gottes aus. Er betet, ohne auf den derben Hohn der ungeduldig gewordenen Frau zu achten.“³⁰⁹



Abb. 5: Gaspare Traversi, Der verspottete Hiob, Warschau (Kat. Baden-Baden 2004, 107)

³⁰⁸ Ebd. 1999, 131. Dort auch Bildbeispiele.

³⁰⁹ Katalog Baden-Baden 2005, 106.

5.1.3.3 Simson

Eine andere alttestamentliche Figur, die mit Christus immer wieder in typologischem Zusammenhang gesehen wird, ist Simson (Richt. 13-16), die bewunderte Heldengestalt der israelitischen Frühzeit. Seine Frau Dalila wurde von den Philistern bestürmt, das Geheimnis seiner Kraft herauszufinden. Er gestand ihr, dass seine Stärke in den Haaren liege. In der Nacht schnitt Dalila sie ab, die Philister banden den der Kraft Beraubten und blendeten ihn. Diese Szene hat Rembrandt (1606-1669) auf seinem dramatischen Bild von 1636 wiedergegeben (Abb.6).



Abb. 6: Rembrandt, Blendung des Simson, Frankfurt (Kat. Amsterdam 2006, 56.)

„Bei Rembrandts ‚Simson‘ wird die Komposition vom chaotischen Gewimmel der übereinander taumelnden Figuren dominiert. Im Vordergrund überwältigen die Philister den Held, der sich wie ein in die Enge getriebenes Tier widersetzt. Sein Schmerz beim Ausstechen der Augen (...) wird durch den sich verkrampft windenden

Körper, das angehobene Bein und vor allem durch die in Todesnot gekrümmten Zehen ausgedrückt.“³¹⁰

5.1.2 Christus als Leidender³¹¹

Anders als heute, versuchte man zu früheren Zeiten im Schmerz einen Sinn zu erkennen, wobei naturgemäß die Person Christi als Leitfigur diente. Der Schmerz erfüllte zugleich eine Buß- und Erlöserfunktion und gab dem Gläubigen einen Vorgeschmack von dem, was es bedeutet, verdammt zu sein und ewige Qualen in der Hölle zu erleiden. Gerade im Mystizismus erreichte das Verlangen nach intensivem persönlichem Mitleiden einen ersten Höhepunkt, besonders im kontemplativen Typus des Andachtsbildes, welches sich nach 1400 in ganz Europa verbreitete. Das Andachtsbild, für den persönlichen Gebrauch zu Hause bestimmt, war meist von kleinem Format. Der Betrachter konnte sich in den Inhalt der Darstellung geradezu versenken. Das Leiden und die Schmerzen Jesu wurden ihm ganz nahe gebracht. Panofsky spricht in diesem Zusammenhang vom regelrechten „Näherrücken“ der Bildinhalte.³¹²

Es scheint, dass der neue Realismus bei der Darstellung der Schmerzen Christi, welcher zu Beginn des 15. Jahrhunderts in zunehmendem Maße manifest wird, nicht nur einem aufkommenden allgemeinen Naturalismus in der Kunst zu verdanken ist, sondern auch in besonderem Maße vom theologischen Frömmigkeitsideal der „Devotio Moderna“ bestimmt wurde. In ihr erfuhren die Gedanken, die um die „Imitatio Christi“ kreisen, besonders in Deutschland und in den Niederlanden, eine außerordentliche Bedeutung. Ihren theologischen Unterbau erhielt die „Devotio Moderna“ durch die Werke des Thomas von Kempen (1379-1471), der zwischen 1414 und 1425 seine vierbändige Schrift „De Imitatione Christi“ verfasste. Hauptanliegen des Autors war die Anleitung zu einem verinnerlichten Leben mit der Konzentration auf die Zwiesprache mit Gott. Dazu war ein unablässiges Einfühlen

³¹⁰ Kat. Amsterdam 2006, 60. Vgl. auch Eich 1981.

³¹¹Zur Ikonographie von Christi Leiden vgl. Schiller 1968. Dort auch ein umfassender Abbildungskatalog zu allen diesbezüglichen ikonographischen Motiven.

³¹² Panofsky 1927/1998, 191.

und Erinnern der Schmerzen und Leiden Christi nötig. Nur in der intensiven Nachahmung war es dem Gläubigen gegeben, sein Wandeln auf Erden unbeschadet zu überstehen und auf Erlösung im Paradies hoffen zu können. Thomas von Kempen verlangt ein demütiges und stummes Erdulden des persönlichen Leids in der Nachfolge Christi unter weitgehendem Verzicht auf irdische Freuden, wenn er schreibt: „Das ganze Leben Christi war ein lauterer Kreuz- und Marterleben. Und du willst nichts als Ruhe und Freude haben? Irrgegangen, weit irrgegangen bist du, wenn du etwas anderes suchst als Leiden, weil dieses sterbliche Leben voll Elend und überall mit Kreuz und Plagen umzeichnet ist.“³¹³

Die christliche Kunst hat im Zusammenhang der „Devotio moderna“ verschiedene ikonographische Typen generiert. Neben der Kreuzigung sind es vor allem die Szene der Kreuzannagelung, die Darstellung der Geißelung, das Vesperbild und die Mater Dolorosa, besonders aber die Darstellungen des „Schmerzensmannes“. Dem Gläubigen ermöglichten diese Bildwerke ein intensives Sichversenken in das von Christus vorgelebte Leiden. Im folgenden Abschnitt soll beispielhaft das Motiv des „Schmerzensmannes“ in seiner ikonographischen Vielschichtigkeit präsentiert werden.

5.1.2.1 Darstellungen des „Schmerzensmanns“

An der westlichen Innenwand des Nordturms des Wiener Stephansdoms ist eine Steinskulptur befestigt, die um 1420 entstand und den Wienern bis heute unter dem volkstümlichen Namen „Zahnweh Herrgott“ bekannt ist.³¹⁴ Christus mit der Dornenkrone hat den Mund in schmerzvoller Gebärde halb geöffnet, und man könnte bei seinem Anblick in der Tat glauben, er litte unter Zahnschmerzen. Der Gekreuzigte starb, so berichten es die Texte des Neuen Testaments, unter heftigsten Qualen, und die Zeitgenossen versuchten zu verstehen, wie er litt, indem sie die eigene Pein, die sie heimsuchte, auf seinen Leib projizierten. Der religiöse Volksglaube trieb schon recht absonderliche, für uns nicht immer nachvollziehbare Blüten. „Dass dieser Schmerzensmann Schmerzen hat, konnten selbst die

³¹³ Metzger 2003, 26.

³¹⁴ Ebd. 25.

Possenreißer nicht in Abrede stellen. Betrunkene, so will es die Legende, hätten der Halbfigur mit dem so eindrücklichen Ausdruck ein Tuch um den Kopf gebunden und sie dadurch zu jenem „Zahnwehhergott“ gemacht, der als Name geblieben ist. Doch der liebe Gott bestraft derlei Sünden sofort: Unverzüglich, so geht die Geschichte weiter, hätten die Scherzbolde selbst an Zahnweh gelitten, die erst wieder verschwunden seien, als man den derben Spaß aufgegeben habe. Im obligatesten aller Schmerzen – kaum jemand vor dem 19. Jahrhundert, dessen Gebiss in Ordnung gewesen wäre – hätte die Expressivität der Gesichtszüge die banalste aller Ursachen gefunden. Doch die fundamentale Wahrheit der biblischen Erzählung konnten die Zecher nur bestätigen: Dieser Gott litt als Mensch.³¹⁵

Bereits im alten Testament ist die Vorstellung eines Schmerzensmannes präfiguriert, der als Stellvertreter die Leiden seines geprüften Volkes trägt. Bei Jesaja (Jes. 53, 1-7) heißt es: „Aber wer glaubt dem, was uns verkündet wurde, und wem ist der Arm des Herrn offenbart? Er schoss auf vor ihm wie ein Reis und wie eine Wurzel aus dürrem Erdreich. Er hatte keine Gestalt und keine Hoheit. (...) Er war der Allerverachtetste und Unwerteste, voller Schmerzen und Krankheit. Er war so verachtet, dass man das Angesicht vor ihm verbarg; darum haben wir ihn für nichts geachtet. Fürwahr, er trug unsere Krankheit und lud auf sich unsre Schmerzen. Wir aber hielten ihn für den, der geplagt und von Gott geschlagen und gemartert wäre. Aber er ist um unsere Missetat willen verwundet und um unsrer Sünde willen zerschlagen. Die Strafe liegt auf ihm, auf dass wir Frieden hätten, und durch seine Wunden sind wir geheilt. (...) Als er gemartert ward, litt er doch willig und tat seinen Mund nicht auf wie ein Lamm, das zur Schlachtbank geführt wird; und wie ein Schaf, das verstummt vor seinem Scherer, tat er seinen Mund nicht auf.“

Die Parallelen des Jesajatextes zu Christi Leiden, der durch seinen Tod die Menschheit von Sünde erlöst, sind unverkennbar. In prophetischer Weise, das Kommen Christi voraussehend, heißt es bei Jesaja später (Jes 53, 10-11): „Wenn er sein Leben zum Schuldopfer gegeben hat, wird er Nachkommen haben und in die Länge leben, und des Herrn Plan wird durch seine Hand gelingen. Weil seine Seele sich abgemüht hat, wird er das Licht schauen und die Fülle haben. Und durch seine Erkenntnis wird er (...) den Vielen Gerechtigkeit schaffen; denn er trägt ihre Sünden.“

³¹⁵ Ebd. 25-26.

Im mittelalterlichen Bildtypus des ursprünglich byzantinischen „Schmerzensmannes“, der sich seit dem 13. Jahrhundert in ganz Europa verbreitete, erscheint Christus als lebend und tot, als Mensch und Gott zugleich. Seine geschundene Gestalt trägt wie der alttestamentliche Typ die Sünden der Menschheit und lädt den Betrachter zu kontemplativem Sichversenken ein. Manche Darstellungen des Schmerzensmannes weisen sogar Inschriften auf, die den Betrachter direkt ansprechen. So stehen auf einem florentinischen Bild, das um 1350 entstand, links und rechts des Schmerzensmannes folgende Worte geschrieben: „Oh, Euch allen, die ihr vorübergeht, sage ich: Schaut doch und seht, ob irgendein Schmerz ist wie mein Schmerz, der mich getroffen hat; um Euretwillen trug ich ihn“.³¹⁶ Die Inschrift fordert den Betrachter in eindringlicher Weise dazu auf, über den Inhalt des Bildes zu reflektieren und so am Leiden Christi teilzuhaben. „Darin zeigt sich die für das vierzehnte und fünfzehnte Jahrhundert so charakteristische Tendenz, das Menschliche und das Göttliche, den Betrachter und das Bild einander anzunähern.“³¹⁷

Auf der Darstellung des Jean de Hayes (tätig um 1480-1500) zeigt der Künstler den gegeißelten halbfigurigen Christus, der, die Vorhänge sind zur Seite gerafft, zur öffentlichen Besichtigung frei gegeben ist: „Ecce Homo“ (Abb. 7). Seine Hände sind zusammengebunden, wobei er in der linken Hand die Geißel hält, mit der er ausgepeitscht wurde. Diese Wunden zusammen mit den Spuren der Dornenkrone hinterlassen feine blutige Rinnsale auf dem ansonsten bleichen und fahlen Körper, der sich von der Folie des schwarzen Hintergrundes abhebt. Die Figur Christi ist im Bildvordergrund platziert, sie ist dem Auge des Betrachters ganz nahe gerückt. Dieser Bildtypus des Gegeißelten wird auch als „Ostentatio Christi“ bezeichnet und war wie alle Bilder des Schmerzensmannes für die private Andacht geschaffen worden.

Beim Schmerzensmann von Bouts (Abb. 8) geht die Farbe des Blutes eine enge Verbindung zum roten Hintergrund ein. In realistischer Manier hat der Künstler die durch die Dornenkrone zugefügten Wunden und die durchbohrten Handflächen mit den Nagelmalen, aus denen das Blut rinnt, in Szene gesetzt.

³¹⁶ Abgebildet bei Meiss 1999, 209.

³¹⁷ Ebd. 211.

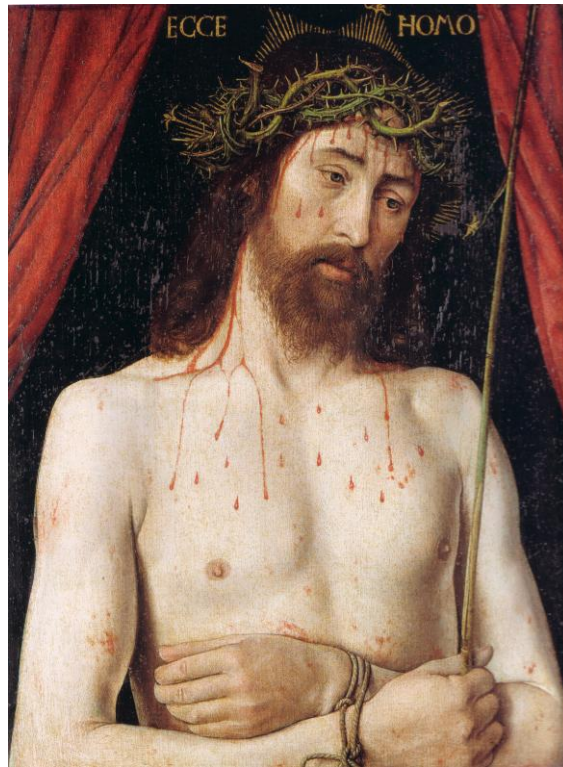


Abb. 7: Jean Hay, Schmerzensmann, Brüssel (Kat. Brügge 2002, Abb. 90)

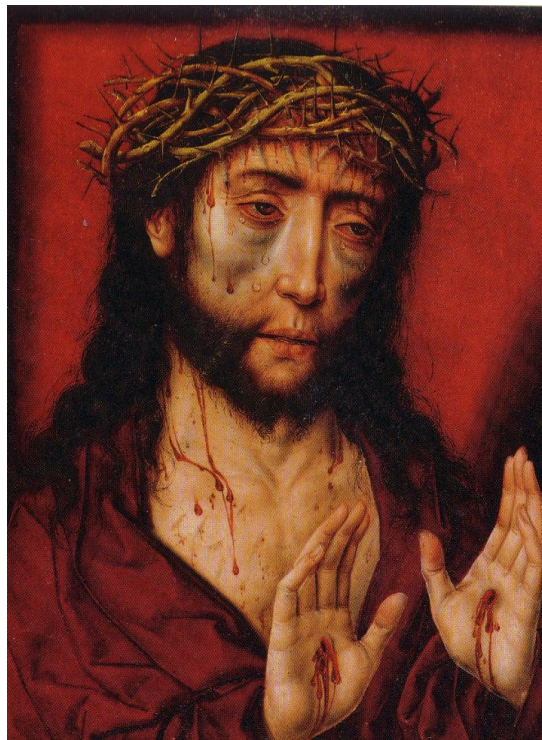


Abb. 8: Dierick Bouts, Schmerzensmann (Kat. Brügge 1994, 104)

Darstellungen des Schmerzensmanns bilden für den gläubigen Menschen des Mittelalters jenseits der Vergegenwärtigung der Leiden Christi immer auch einen unüberhörbaren Appell, über die eigene Sterblichkeit zu reflektieren und ein gottgefälliges Leben zu führen. In der Bezeichnung „Imago Pietatis“ (Erbärmdebild) wird die mitleidende Beziehung zwischen Betrachter und Dargestelltem als wesentlich hervorgehoben.

Gekennzeichnet ist das ikonographische Motiv des Schmerzensmannes durch die meist halbfigurige Gestalt Christi, seinen zur rechten Schulter geneigten Kopf mit den meist geschlossenen Augen, den vor dem Körper zusammengelegten Unterarmen, den Nagelmalen und die Seitenwunde.³¹⁸ Christus als Schmerzensmann kann entweder als einzelne Figur gezeigt werden³¹⁹, von einem Engel gestützt werden³²⁰ oder zusammen mit Maria und Johannes als Dreiergruppe vereint sein.³²¹ Darstellungen des tränenreichen Antlitzes des dornengekrönten Heilands allein stehen in Zusammenhang mit der im Spätmittelalter sehr verehrten Heiligen Veronika, die der Legende zufolge dem Kreuz tragenden Christus ein Tuch reichte, in welchem sich sein Gesicht abzeichnete und dem Bildtypus seinen Namen, „Vera Icon“, gab.³²² Unzählige solcher Schweiß Tuchreliquien mit dem Gesicht Christi haben sich bis heute erhalten. „Deleuze und Guattari datieren die Erfindung des Gesichts auf das Jahr ‚Null‘ – das Antlitz Christi als Startpunkt für den gewaltigen Siegeszug einer Religion, die das, was einem Körper alles zustoßen kann, in einem prädestinierten Sinnrahmen aufgehen lässt“.³²³ Wird die Gestalt des Schmerzensmannes von Gott- Vater gehalten, so spricht man vom ikonographischen Motiv des „Gnadenstuhls“. Besonders intensiv ist die entsprechende Darstellung auf der Mitteltafel des Blütenburger Altars in München- Obermenzing aus der Werkstatt des Jan Polack (um 1435-1519).³²⁴

Aus der Mitte des 14. Jahrhunderts stammt ein interessantes Schmerzensmann - Reliquiar aus vergoldetem und getriebenem Blech.³²⁵ Dieser „sprechende“ Reliquienbehälter leistet etwas, „was kein gemaltes oder in Stein gehauenes Bild

³¹⁸ Mehr zum Thema Schmerzensmann bei Mersmann 1952.

³¹⁹ Ebd. Abb. 15.

³²⁰ Ebd. Abb. 23.

³²¹ Ebd. Abb. 16.

³²² Katalog Karlsruhe 2001, 240.

³²³ Tyradellis 2007, 43.

³²⁴ Katalog München 2004.

³²⁵ Tammen 2005, 187ff.

vermag: Einst vereinte es echte Partikel der Leidenswerkzeuge mit edelmetallenen Abbildern derselben und konnte die Passion Christi durch die Gegenwart eines echten Dornes ‚anstacheln‘.³²⁶ Dieses Spina -Reliquiar inszeniert die Präsenz des Dornes, der für den Gläubigen von unschätzbarem Wert war, kam er doch mit dem geheiligten Blut des Erlösers in direkten Kontakt. Bei der Berührung des Reliquiars war die körperliche Präsenz des leidenden Christi für den Gläubigen gleichsam unmittelbar „greifbar“. Die Darstellung des Leidenden und seiner Leidenswerkzeuge, die „Arma Christi“, erweckte beim Betrachter Mitleid und rief die Passionsgeschichte in Erinnerung. Der Dorn der Krone „befand sich einst in einem kleinen wunderbar dekorierten Behältnis im Vordergrund, das ein kniender Engel dem Betrachter vorweist. Neben ihm liegen die Würfel, mit denen die Soldaten unter dem Kreuz um das Kleid Jesu spielten. Links und rechts präsentieren zwei weitere Engel das Kreuz und die Geißelsäule, in denen auch Reliquien zu sehen waren. Das Seil, mit dem Jesus festgebunden war, ist rund um die Säule gewickelt. Auf der Geißelsäule steht der Hahn, der Petrus durch dreimaliges Krähen an seinen Verrat erinnerte. Die Engel halten auch den Hammer und die Nägel (...) sowie die Rute seiner Geißelung in ihren Händen. Einzigartig an diesem Werk ist, dass Reliquien hier nicht als heilbringende Fragmente präsentiert werden. Sie sind eigentlich der Anlass für die Zusammenstellung eines Objektes, das eine fromme Betrachtung des Leidens Jesu möglich macht. Sehen ist glauben beinhaltet in diesem Fall, dass durch die leidvolle Szene ein inneres Einfühlen und Mitleiden geweckt wurde.“³²⁷

³²⁶ Ebd. 188.

³²⁷ Van Os 2001, 147.

5.1.2.2 Darstellungen des „Christus im Elend“

Ein ähnlicher, wenngleich etwa jüngerer Bildtypus als der „Schmerzensmann“, ist die so genannte Darstellung des „Christus im Elend“ (auch als „Christus in der Rast“ bezeichnet). Hier ist Christus als Leidender im Moment unmittelbar vor der Kreuzigung dargestellt (Abb.9). Er ist sitzend wiedergegeben, hat den Kopf in die Hand gelegt und sinnt betrübt im melancholischen Gestus über das eigene Elend, das heißt seine Verlassenheit und die Sündhaftigkeit der Welt.³²⁸ Die Geste der an die Wange gelegten Hand bezeichnet im Allgemeinen Trauer und Melancholie und findet sich im profanen Bereich etwa bei der Darstellung des Walter von der Vogelweide in der Großen Heidelberger Liederhandschrift (Codex Manesse).

Auf dem elsässischen Bild sitzt Christus vor dem Kreuz auf einem Stein. Zu seinen Füßen liegt der Totenkopf Adams, der, wie wir gesehen haben, Christi alttestamentliche Präfiguration darstellt. Das Morbide wird durch die exakte Wiedergabe der Pflanzenwelt im Bildvordergrund ein wenig aufgeheitert, als wollte der Künstler auf diese Weise mitteilen, dass durch Christi Erlösungstod die Möglichkeit gegeben ist, dass neues Leben sprießen kann. „Die aufgerichtete Gestalt des stehenden „Schmerzensmannes“ umfasst die Passion in ihrer Gesamtheit und verkörpert den Erlöser, der (...) durch sein Opfer wirkt. Dagegen weist das Bild des „Christus im Elend“ auf die Stationen menschlich erduldeten Leides. (...) Sein niedergedrücktes Dasitzen bezeichnet nicht nur körperliche Ermattung durch die Leiden der Passion, sondern vor allem auch Christi „Elend“ im ursprünglichen Wortsinn: Heimatlosigkeit, Einsamkeit, Verlassenheit von allen Menschen (...) diese „desolatio Christi“ war ein bevorzugter Meditationsgegenstand in der damaligen Andachtsliteratur“³²⁹.

³²⁸ Zur bildlichen Darstellung der Melancholie vgl. Katalog Berlin 2005.

³²⁹ von Borries 1972, 15.

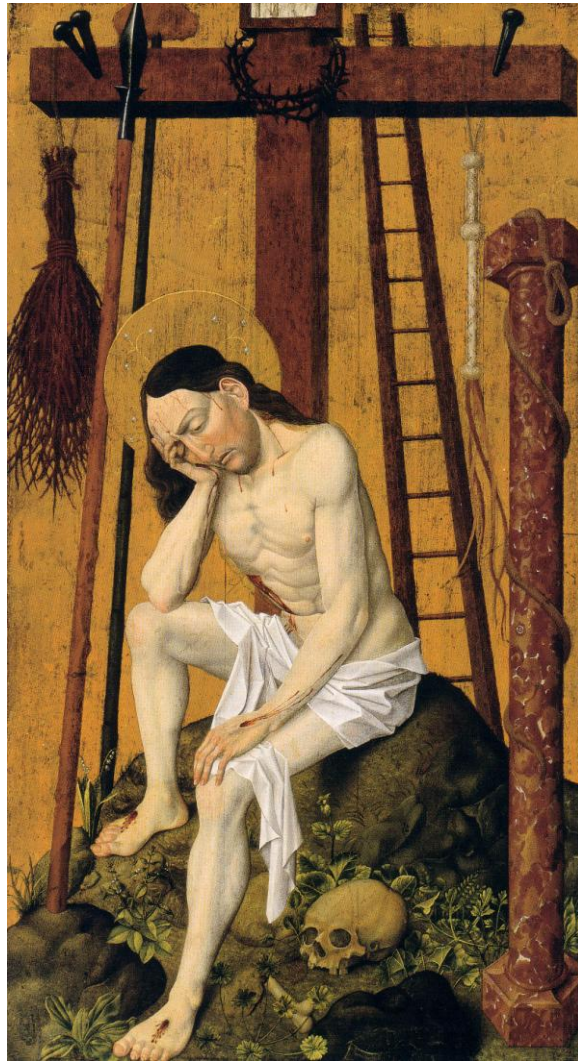


Abb. 9: Elsässischer Meister, Christus in der Rast, Boston (Kat. Karlsruhe 2001, 103).

Das ikonographische alttestamentliche Vorbild für den „Christus in der Rast“ ist wiederum in der Gestalt des Hiob zu sehen, der, von Wunden bedeckt, sehr häufig in ähnlichem Gestus, den Kopf im Trauergestus aufgestützt, gezeigt wird. „Der „Hiob im Elend“ scheint nicht nur ein ‚Vorbild‘ Christi im Sinne mittelalterlicher theologischer Spekulation gewesen zu sein, sondern auch kunstgeschichtlich der Prototyp, aus dem das Andachtsbild des „Christus im Elend“ hervorgegangen ist. Trauervolles Nachsinnen, geduldig ertragenes Leiden, Verlassenheit von allen Menschen, das ist der Inhalt beider Bilder.“³³⁰

³³⁰ Ebd. 1972, 17-18.

Im Verlauf entwickelten sich aus den beiden Motiven des „Schmerzensmannes“ und des „Christus im Elend“ mannigfaltige ikonographische Mischformen, wobei immer mehr, besonders in der nordeuropäischen Kunst, auf das Leiden eingegangen wird und die Geißelwunden sowie die Wunden der Dornenkrone sehr realistisch gezeigt werden. Manchmal ist der geschundene Körper vollkommen blutüberströmt.³³¹ Zur Sinnhaftigkeit solcher Darstellungen äußern sich Kopf/Sabatowski: „Die Ikonographie des Christentums mit der zentralen Figur des ‚Schmerzensmannes‘ Jesus von Nazareth ist ein Beispiel, wie eine kollektive unterbewusste Sinndimension von Schmerzen in der abendländischen Kultur entstand. Neben dem Bestrafungsaspekt kommt hier der Kontroll - Selbstdisziplinierungsfunktion über bzw. durch den Schmerz eine wichtige Bedeutung zu.“³³²

Die Absicht, die hinter solchen Fürbittebildern stecken, hat Erwin Panofsky zusammengefasst: Die Verlebendigung des geopferten Heilands sollte den Andächtigen die Möglichkeit geben, das Gefühl der Mit-Trauer um Christus zu einem Gefühl des Mit-Leidens mit Christus zu vertiefen. „Es sollte dem Gläubigen anschauliche Gewissheit verschafft werden, dass der Erlöser gerade nach seinem zeitlichen Tode für die Errettung der Sündigen lebe und wirke, die Seelen der Verstorbenen ‚labe‘ und ‚usque ad sempiternum‘ vor seinem Vater für sie bitten werde.“³³³

5.1.2.3 Darstellungen der „Gregorsmesse“

Als wichtige Nebenszene tritt die Gestalt des Schmerzensmannes zusammen mit den „Arma Christi“ auf Darstellungen der „Messe Gregors des Großen“ auf.³³⁴ Die Legende berichtet Folgendes: „Bei einer Messe, die Papst Gregor persönlich feiert, wird einer der Anwesenden von Glaubenszweifeln befallen. Speziell stellt er die tatsächliche leibliche Gegenwart von Leib und Blut Christi im Brot und im Wein nach

³³¹ Ebd. Abb. 22.

³³² Kopf/Sabatowski 2007, 57.

³³³ Panofsky 1927/1997, 213.

³³⁴ Zu den Arma Christi vgl. Suckale 2003, 15-58. Dort auch das interessante Beispiel eines schlesischen Tafelbildes um 1470/80, welches die Kreuzigung, die Gregorsmesse und die Achatiusmarter (s. u.) in einem Bild vereinigt. Ebd. 42. Zum ikonographischen Motiv der Gregorsmesse vgl. Kat. Köln 1983 und Gormans/Lentes (Hrsg.) 2007.

der Wandlung in Frage. Daraufhin erscheint der Erlöser selbst als Schmerzensmann auf dem Altar. (...) Christus zeigt seine Wundmale und lässt in einer augenfälligen und nachdrücklichen Demonstration die Strahlen seines Bluts in den Messkelch fließen.³³⁵ Die Erscheinung des Schmerzensmannes wird bei diesem Bildtypus zur Untermauerung des katholischen Dogmas der Transsubstantiation eingesetzt, der Verwandlung von Brot und Wein in den wahren Leib und das wahre Blut Christi.³³⁶ Im Zuge der Reformation wurden daran immer stärkere Zweifel laut. Die Gestalt des blutenden Schmerzensmannes wird auf diesen Bildern zum Zweck der Kirchenpolitik instrumentalisiert. Auf Dürers Kupferstich (Abb. 10) sieht man den knienden Papst Gregor mit großem Gefolge vor den Stufen eines Altars. Beim Zelebrieren der Messe erscheint der Schmerzensmann auf dem Altar und präsentiert seine Wundmale umgeben von flatternden Engeln und fast allen Attributen der „Arma Christi“, wie dem Kreuz, der Peitsche, den Nägeln oder der Geißelsäule.



Abb. 10: Albrecht Dürer, Gregorsmesse um 1511, Münster (Kat. Köln 1982, 69).

³³⁵ Katalog Köln 1982, 16.

³³⁶ Zum Dogma der Transsubstantiationslehre vgl. Ammicht Quinn 2007, 57ff. Gärtner geht der Frage nach, ob das Bildmotiv der Gregorsmesse in der Tat eine Bestätigung der Transsubstantiation und damit eine Untermauerung der Lehrmeinung der Kirche darstellt. Gärtner 2007, 125-154.

5.1.2.4 Darstellungen des „Christus in der Kelter“

Eine ikonographische Wandlung erfuhr das Thema des Schmerzensmannes im Motiv des „Christus in der Kelter“ (Abb.11).³³⁷ Es ist dies eine interessante Variante des herkömmlichen „Schmerzensmannes“, welche die eucharistischen Elemente von Brot und Wein, beziehungsweise Fleisch und Blut Christi im Bild vereint. Der Kelterbalken, der an den Kreuzesbalken erinnert, lastet schwer auf der stehenden Figur Christi. Das Blut, das aus seinen Wunden fließt, wird in einem kleinen Kelch vor der Kelter aufgefangen. Zum Blut in der christlichen Religion bemerkt Ammicht Quinn: „Das Christentum ist eine blutige Religion. (...) Blut ist eines der Grundsymbole des Christlichen. (...) Christliches Blut ist Blut der Verwandlung. Es verwandelt sich in einen anderen Aggregatzustand, ist selbst aus Wein verwandeltes Blut und verwandelt die Menschen, die damit in Verbindung kommen oder es sich einverleiben.“³³⁸

Bei manchen Darstellungen dreht Gottvater selbst die Kelterspindel und an Stelle des Blutes sind es Hostien, die in einem Kelch aufgefangen werden.³³⁹ In dieser Symbolik spiegelt sich die katholische Lehre der „Konkomitanz“ wider, nach der der Leib und das Blut Christi in jeder der beiden Gestalten des Abendmahls ganz enthalten sind: Im Brot und im Wein. Somit konnte man in der Messe auf die Austeilung des Laienkelchs verzichten.

³³⁷ Katalog Köln 2001, 519.

³³⁸ Ammicht Quinn 2007, 43-44.

³³⁹ Seifert (Hrsg.) 2004, 121.



Abb. 11: Christus in der Kelter, Lüttich (Kat. Köln 2001, 519).

Im Kölner Katalog heißt es zu Abb. 11: „Christus steht, nach rechts gewandt, in der Kelter und umfängt mit seinen Armen den Querbalken der Presse. Er ist mit einem Lendentuch bekleidet und trägt auf seinem Haupt (...) die Dornenkrone. Unter dem Ablauf des Kelterbeckens steht vorne ein Kelch. Die Wunden auf dem Körper des Schmerzensmannes und das Schriftbild tragen eine Kolorierung. Auf dem Band wurde das exegetisch passende Zitat nach Jesaja 63,3 (...) ich trat die Kelter allein (...) nachgetragen.“³⁴⁰

Von Friedrich Herlin (nachweisbar in Nördlingen seit 1459 – gestorben ebendort 1500) gibt es eine Darstellung mit einer weiteren interessanten ikonographischen Motivvariante des Schmerzensmannes, die den eucharistischen Gedanken noch weiter entwickelt (Abb.12). Das 1469 entstandene Fürbittebild wurde für den angesehenen Nördlinger Bürger Paul Strauß angefertigt, der als kleine und kniende Figur rechts neben Christus gezeigt ist.³⁴¹

³⁴⁰ Katalog Köln 2001, 518.

³⁴¹ Abgebildet im Katalog Nördlingen 2000, 59.

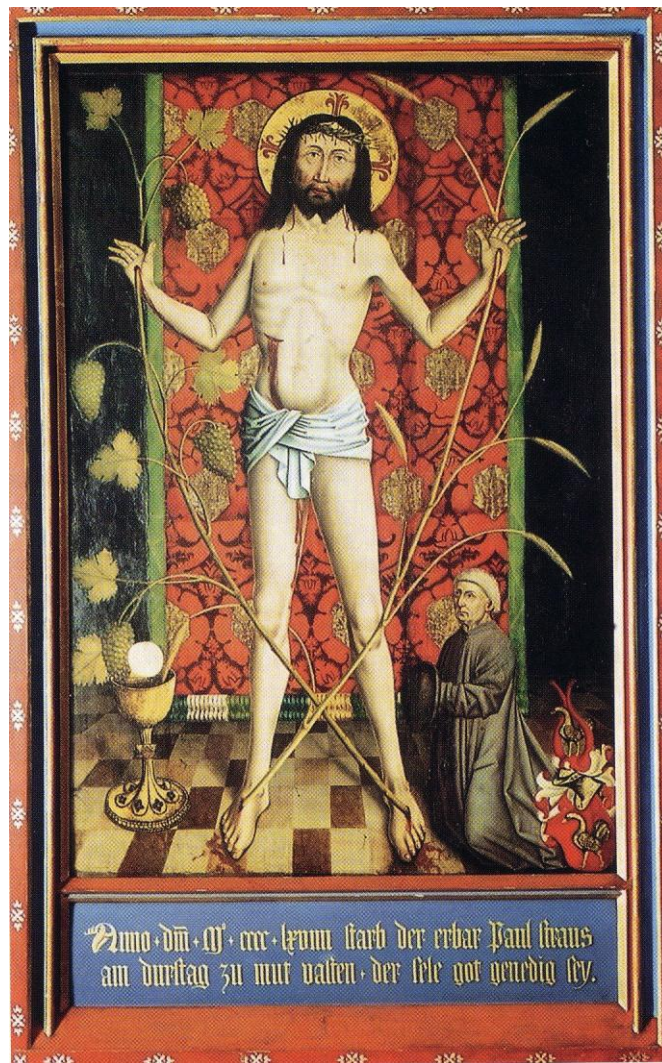


Abb.12: Friedrich Herlin, Eucharistischer Schmerzensmann, Kat. Nördlingen 2000, 59).

„Während der Schmerzensmann ein gängiges Bild auf Epitaphien ist, zeigt dieses Gemälde darüber hinaus Christus als Schmerzensmann in eucharistischer Symbolik: Aus dem Wundmal des rechten Fußes wächst aufwärts durch die blutende linke Hand ein langer Halm, der sich sieben mal verzweigt und als Hinweis auf Christi Leib sieben Ähren trägt. Gegengleich sprießt aus der blutenden Wunde des linken Fußes eine Weinrebe mit vier Weintrauben und sechs Blättern. Sie durchwächst die rechte Hand als Hinweis auf Christi Blut. Je eine Traube und eine Ähre neigen sich zur Hostie, die über einem goldenen Kelch zur Rechten des Schmerzensmannes schwebt.“³⁴²

³⁴² Ebd. 58.

Die Beschäftigung mit der Thematik hat die Künstler bis in die Moderne hinein verfolgt. So gibt es von Otto Dix eindrucksvolle und sehr ausdrucksstarke Fassungen, so etwa sein von Wunden übersäter, unter der Last der Dornenkrone leidender und in sich zusammengesunkener Christus auf einem Gemälde von 1949 (Abb13).³⁴³



Abb. 13: Otto Dix, Ecce homo (Kat. Singen 2003, 119).

Auch zeitgenössische Künstler haben das Thema immer wieder aufgegriffen und zu eindrucksvollen, den Betrachter in ihren Bann schlagenden Arbeiten inspiriert. Beispielhaft sei die belgische Künstlerin Berline de Bruyckere genannt, die eine Schmerzensmann Skulptur in zeitgemäßer Ausprägung geschaffen hat.³⁴⁴ Die Künstlerin vereint traditionelle Elemente mit zeitgenössisch Abstraktem und gelangt dabei zu zeitloser Aussage. Der Körper ihres Schmerzensmannes, als solcher

³⁴³ Abgebildet im Katalog Singen 2003, 119. Insgesamt ist das Schaffen von Dix insbesondere nach dem zweiten Weltkrieg durch die Dominanz christlicher Themen bestimmt, wobei den Schmerz- und Leidensaspekten besondere Beachtung geschenkt wird, was sich in einer Vielzahl von Kreuzigungs- und Geißelungsbildern in seinem Spätwerk niederschlägt. Auch eine besonders eindringliche Fassung des Hiobs gibt es aus seiner Hand. Ebd. 110.

³⁴⁴ Ausgestellt wurde die Plastik 2007 in der Burgkapelle des Museums für Moderne Kunst in Klagenfurt. Es erschien ein Faltblatt, dort sind auch Abbildungen zu finden.

durchaus erkennbar an seinen anatomisch genau wiedergegebene Armen, Händen, Beinen und Füßen, wird in bewusst fragmentarischer Formensprache als Chiffre der Zerbrechlichkeit und Verletzlichkeit in höchster Eindringlichkeit präsentiert. Der nackte langgliedrige Körper, der schmerzhaft verformt an einer Säule hängt, erscheint verstümmelt, dünn, bleich, schwach und ausgemergelt. Die Figur hat indes keinen Kopf, keine fassbare Physiognomie, was wiederum zu einer gewissen Distanziertheit beiträgt. Gleichwohl wird jeder, der sich der Skulptur nähert, auf geradezu direkte Art gepackt.

Im vergangenen Kapitel habe ich mich mit den verschiedenen Facetten beschäftigt, wie Christus in seiner Funktion als Schmerzensmann, der als Stellvertreter die Sünden der Welt auf sich nimmt, in den Dienst einer religiösen Andachtskunst gestellt wurde, die einmal die Gedanken der Mystik ausdrückte und ein anderes Mal Mittel der Kirchenpolitik war. Die entsprechenden ikonographischen Motive wurden mit Bildbeispielen vorgestellt. Im nachfolgenden Abschnitt wende ich mich der eigentlichen Passion Christi zu, wobei besonderes Augenmerk auf Kreuzigungsbilder gelegt wird.

5.1.3 Darstellungen der Passion

Bei den Passionsdarstellungen sind es vor allem die Szenen der „Dornenkrönung“ die „Geißelung Christi“, die „Kreuzannagelung“, das „Vesperbild“ und schließlich die Darstellung der Kreuzigung selbst, die in besonderem Maße Leiden und Schmerz thematisieren. Den Kreuzigungsszenen gilt in diesem Kapitel die Aufmerksamkeit, da sie die Essenz der Schmerzsymbolik für den christlichen Glauben darstellen. Einige Bemerkungen zur historischen Praxis der Kreuzigung als Mittel der Todesstrafe im antiken Rom sollen vorangestellt sein.

Zur politischen Dimension der Kreuzigung im alten Rom bemerkt Merback: „In the collected works of the jurist Julius Paulus called the *Sententiae* (300), Roman law constructed a hierarchy of punishments, beginning with decapitation (*decollatio*), then burning (*crematio*), and with crucifixion (*crux*) at the head. Other aggravated punishments such as being thrown to wild beasts (*damnatio ad bestias* or *bestiis*

obici) often rivalled crucifixion because they could also serve as spectacular entertainment. (...) Crucifixion's advantage was that it could be carried out almost anywhere, whereas the bestiis obici required a city arena. Crimes punishable with the cross included inciting rebellion, desertion, betrayal of state secrets, murder, prophecy about the welfare of rulers, 'nocturnal impiety (sacra impia nocturna), involvement in the ars magica and the falsification of wills. As this list shows, crucifixion had a significant political dimension."³⁴⁵

Die Kreuzigung war im alten Rom die höchste und schwerste aller denkbaren Strafen und im ganzen Reich besonders bei der Hinrichtung von Sklaven weit verbreitet.³⁴⁶ Erinnerung sei an den vom Sklaven Spartacus (gest. 73 v. Chr.) angestifteten berühmten Aufstand, dem mehr als 7000 Menschen zum Opfer fielen: 7000 Kreuze säumten die Via Appia. Flavius Josephus, der unter Kaiser Titus in wichtigen politischen Ämtern diente, bezeugt die Anwendung dieser Todesstrafe durch römische Soldaten auch in Palästina und bezeichnet sie als die schlimmste aller Todesarten, da das Sterben sich dabei über einen sehr langen Zeitraum hinweg zog und die Kreuzigung zudem als unehrenhafte Bestrafung galt.³⁴⁷ Die Kreuzigung wurde in nachantiker Zeit kaum noch angewandt. Merback berichtet allerdings, dass noch Ludwig der Dicke 1127 den Mörder Karls des Guten, den Grafen von Flandern, dazu verurteilte, am Kreuz zu sterben.³⁴⁸

5.1.3.1 Darstellungen des Gekreuzigten – das Kruzifix

Auf den Darstellungen des Gekreuzigten werden in aller Regel nur sehr selten aktives Leiden und zugefügter Schmerz direkt dargestellt, da Christus in aller Regel als bereits Verstorbener gezeigt wird. Eine gewisse Passivität der Darstellung bestimmt ganz allgemein die Bildtradition. Nur in den Gesichtszügen und dem

³⁴⁵ Merback 1999, 202.

³⁴⁶ Zur Kreuzigung im römischen Reich vgl. Hengel 1977.

³⁴⁷ Zur Stellung der Kreuzigung im römischen Strafrecht vgl. Mommsen 1955, 921.

Immer wieder haben Wissenschaftler „experimentelle“ Kreuzigungen zur Messung der damit verbundenen körperlichen Belastung durchgeführt. So zeigt eine Abbildung im Katalog Berlin 2007 die Untersuchung eines „Gekreuzigten“ durch den New Yorker Gerichtsmediziner Frederick T. Zugibe, der sich seit 1948 mit den medizinischen Auswirkungen der Kreuzigung auf Versuchspersonen beschäftigte. Ebd. 69.

³⁴⁸ Merback 1999, 198

gepeinigten, von Wunden und Blut übersäten Körper ist der erlittene Schmerz ablesbar. Es stellt sich die Frage, wieso die christliche Ikonographie einen aktiv Leidenden und gegen die Schmerzen sich auflehnenen und rebellierenden Christus nur selten als bildwürdig erachtete. Am ehesten kann man dies durch das Erbe der frühchristlichen, einer über die Jahrhunderte hinweg tradierten Bildtradition erklären, die selten Kreuzigungsdarstellungen hervorgebracht hat, sondern vielmehr Bilder des triumphierenden und siegreichen Christus zeigte. Ausgesprochene Schmerzdarstellungen gibt es innerhalb des erhaltenen Bildbestandes in dieser frühen Phase des Christentums nicht.³⁴⁹ Blutige Kreuzigungsdarstellungen, die in späteren Epochen dominieren, sucht man vergebens. Vielfältig sind die Erklärungsversuche. Kamphaus und Stobbe bemerken zu diesem Befund: „Weshalb hat es so lange gedauert, bis die Kunst der eigentümlich christlichen Wahrnehmung des Leidens einen ihr angemessenen Ausdruck geben konnte? Denn obgleich das Kreuz im Christentum von Anfang an als zentrales Glaubenssymbol galt, finden sich Kruzifixe in der Antike nur in der Form amulettartiger Anhänger für den persönlichen Gebrauch. Es dient weniger dazu, das Leiden Christi zu veranschaulichen, es symbolisiert zunächst seinen Sieg über den Tod, später immer stärker den Sieg des Christentums über die heidnische Religion. Schließlich wird es zum Siegeszeichen des römischen Kaisers Konstantin (...). All das verdichtet sich im Bild Christi als Weltherrscher und lässt den Gekreuzigten in den Hintergrund treten. Hinzu kommt die Sorge, das Göttliche in Jesus Christus könne durch das Menschliche verdeckt werden. Verschiedene genuin christliche Motive vermischten sich also mit den Einflüssen der antiken Ästhetik und der byzantinischen Hofkunst zu einer Gemengelage, die im Ergebnis nicht zuließ, den Gekreuzigten in seiner ganzen Erbärmlichkeit darzustellen. Noch die romanischen Kruzifixe vom 10. Jahrhundert an

³⁴⁹ Diese Tatsache trifft auch auf frühe Darstellungen von Heiligen zu, deren schmerzreiche Martyrien als noch nicht bildwürdig erachtet wurden. Ein Beispiel bietet die Ikonographie des Heiligen Sebastian, der in der Renaissance als von Pfeilen durchbohrt, ja geradezu gespickt, in unzähligen Varianten wiedergegeben wurde. (Vgl. etwa Mantegnas Bild im Kunsthistorischen Museum in Wien, abgebildet im Katalog Wien 1984). Gerade in dieser Epoche wurde Sebastian als der Pestheilige schlechthin angebetet, wobei die ihn durchdringenden Pfeile die Plagen des schwarzen Todes symbolisieren. Von Giovanni del Biondo gibt es eine Darstellung des Martyriums des Hl. Sebastian, bei welcher der Leib von Dutzenden von Pfeilen durchbohrt wird und mehr als dreißig Blut tropfende Wunden zeigt. (Abgebildet bei Meiss 1999, 145). Frühchristliche Darstellungen hingegen, denen die Konnotation des Heiligen mit der Pest nicht bekannt war, zeigen Sebastian entweder als reifen bärtigen Mann in römischer Tracht, einem Senator nicht unähnlich, wie auf einer Katakombenmalerei aus dem fünften Jahrhundert (abgebildet bei Bergdolt 2000, 43) oder als Jugendlichen im Kreise anderer Heiliger, wie auf einem Mosaik in Sant'Appolinare Nuovo in Ravenna aus dem 6. Jahrhundert (abgebildet ebd. 44).

lassen die Prägekraft dieser kulturellen Vorgaben erkennen: Christus herrscht vom Kreuz her. Der Körper scheint eher zu schweben als zu hängen, oder er steht fast gelöst (...) ohne Todeskampf.³⁵⁰ Markschiess erklärt das Fehlen schmerzreicher Darstellungen im frühen Christentum mit dem Nachwirken der antiken Stoiker. „In den ersten vier Jahrhunderten bis zur Anerkennung des Christentums als Staatsreligion (und zur darauf folgenden Abschaffung der Kreuzigungsstrafe) war man gegenüber der Vorstellung, Jesus Christus habe am Kreuz unter Schmerzen gelitten, meist äußerst zurückhaltend, gelegentlich sogar schroff ablehnend. Es galt nämlich weitgehend eine Maxime, die in der neuzeitlichen Forschung ‚Apathie-Axiom‘ genannt wird. (...) Apatheia meint in der stoischen Ethik das Freisein von Affekten wie Freude, Kummer oder Begierde und Furcht. Man nahm an, dass eine solche Freiheit von Affekten die Voraussetzung des individuellen Glücks sei, da es inneren Frieden, Gelassenheit und Ausgeglichenheit der Seele nur ohne Affekte, übersteigerte Triebe geben könne.“³⁵¹

Merback hingegen deutet die besondere frühchristliche Ikonographie mit der Tatsache, dass sich die noch vom heidnischen römischen Glauben geprägten Menschen einen leidenden Gott nicht vorstellen konnten. „For the earliest Christian communities in the still-pagan Roman empire, the odour of scandal, that clung to the idea of the Crucified God meant that the possibility of picturing the Crucifixion, the climax of his paradoxical human sufferings, had to be deferred. Despite Paul’s insistence that Christians ‘preach Christ crucified’, early Christian iconography could not bring itself to dwell on the sufferings of a human Jesus. Images in the early Church spoke in signs, coded images and allegories, stressing not the death but the Resurrection, and even here not in the descriptive language of *historia*, but only indirectly.“³⁵²

Arnold Hauser erklärt das Ausblenden des Schmerzes in der frühchristlich-byzantinischen Kunst durch ein besonderes formales und zeremonielles Element, das byzantinisch beeinflussten Mosaiken (z.B. Ravenna) innewohnt und Christus immer als König erscheinen lässt: „Das Bestreben, Respekt und Ehrfurcht heischende Persönlichkeiten eindrucksvoll darzustellen, eine Tendenz, die sich seit der späteren Kaiserzeit in steigendem Maße geltend macht, erreicht in der

³⁵⁰ Kamphaus/ Stobbe 2009, 8.

³⁵¹ Markschiess 2007, 153.

³⁵² Merback 1999, 49.

byzantinischen Kunst ihren Höhepunkt. Das Kunstmittel, durch welches man dieses Ziel zu erreichen sucht, ist (...) vor allem die Frontalität. (...) Durch die Frontalität nimmt jede figurale Darstellung gewissermaßen den Charakter eines Zeremonienbildes an. (...) Christus wird in der byzantinischen Kunst wie ein König, Maria wie eine Königin dargestellt; sie haben kostbare königliche Gewänder an und sitzen reserviert, ausdruckslos und abweisend auf ihrem Thron. Der lange Zug der Märtyrer und der Heiligen nähert sich ihnen in langsamen, feierlichen Rhythmen, so wie das Gefolge des Kaisers und der Kaiserin bei den Hofzeremonien. (...) Alles ist hier groß und gewaltig, alles Menschliche, Subjektive und Willkürliche unterdrückt.“³⁵³

Ist die Kunst der frühen Christen durch eine Vermeidung schmerzreicher Szenen geprägt, so zeichnen sich die folgenden Jahrhunderte umso mehr durch eine Hinwendung und ausführliche Ausschmückung des Leidens Christi aus. „Seit dem 13. Jahrhundert ändert sich das Bild des Gekreuzigten in der abendländischen Kunst. An die Stelle des triumphierenden Christus tritt der Leidensmann. Sein Leib ist ausgemergelt und von Wunden übersät. Statt der Königs- trägt er die Dornenkrone.“³⁵⁴ Diese neue Vergegenwärtigung der Leiden Christi weist zurück auf die Gedanken der klösterlichen Mystik, bei der in der kontemplativen Betrachtung des leidenden Christus die größtmögliche Gottesnähe im Diesseits angestrebt wurde.

Als Beispiel möchte ich das ikonographische Motiv des „Kruzifixus Dolorosus“ oder Gabelkreuzes vorstellen, das sich besonders ab dem 14. Jahrhundert verbreitete. „In striking contrast to the early medieval figure of Christ, late medieval iconography saw a new emphasis, that on Christ as the man of suffering, whose depiction clearly included a minute description of the stigmata and other wounds, the blood and the scourging mark. Crucifixions and pietàs became the most popular way of showing Christ, and the new vernacular poetry followed suit. The impassive countenance of the early medieval Christ gave way to a patently anguished expression.“³⁵⁵ Die damals entstandenen Kruzifixe sind, wie die Andachtsbilder des Schmerzensmannes, als Reflex der bereits erwähnten Mystikerbewegung anzusehen und werden gemeinhin als „Crucifixi dolorosi“ bezeichnet. „An die Stelle

³⁵³ Hauser 1990, 140.

³⁵⁴ Kamphaus/Stobbe 2009, 8.

³⁵⁵ Cohen 1995, 60.

des Christus- Königs, des siegreichen Überwinders des Todes, war (...) das Bild des leidenden und unter Qualen am Kreuz gestorbenen Erlösers getreten. (...) Oft waren diese Kreuze unter der Chorschranke angebracht, die den Chor vom Laienraum trennte. Sie standen also nahe beim Betrachter, nicht hoch oben wie die Triumphkreuze auf Balken in den Vierungsbögen.³⁵⁶ Das älteste Beispiel dieser „schmerzensreichen“ Gabelkruzifixe ist ein im Jahre 1304 geweihtes Exemplar aus der Kirche St. Maria im Kapitol in Köln.³⁵⁷ Ein besonders eindringliches Beispiel dieser Art ist ein wenig später um 1350 in Breslau entstanden (Abb. 14).³⁵⁸



Abb. 14: Gabelkruzifix, Breslau um 1350, Warschau (Kat. Baden – Baden 2005, 56).

³⁵⁶ Müller 1984, 24.

³⁵⁷ Ein anderes eindrucksvolles Beispiel eines Gabelkreuzes aus der Zeit um 1400, bei welchem die Drastik abgemildert erscheint, wird in der Kölner Kirche St. Georg aufbewahrt. Katalog Frankfurt 1975, 122.

³⁵⁸ Katalog Baden-Baden 2005, 57.

Todesschmerz und Todeskampf Christi werden auf sehr unmittelbare Weise verbildlicht: Blutströme fließen in dicken Tropfen am Körper und am Kreuzesstamm herab. Auf der linken Seite sammelt sich das Blut an der Hand und in der Seitenwunde in einer regelrechten „Bluttrebe“. Anklänge an das Abendmahl und die Eucharistie werden wach. Die Bildabsicht solcher Darstellungen war es, dem Betrachter das große Leiden Christi vor Augen zu führen, der nicht mehr als überirdischer und unnahbarer Gott, wie in frühchristlicher Zeit gezeigt wird, sondern als Mensch erscheint, der auf unbeschreiblich grausame und erbärmliche Weise starb. Dieses geistige Sichversenken in Christi Passion mit dem persönlichen Durchleben aller Stationen wurde wiederum besonders durch die Schriften der Mystiker und durch spezielle Passionstraktate befördert. Die daraus hervorgehende mystische Vereinigung des Gläubigen mit dem gemarterten Leib Christi war dabei dessen höchstes Erlebnis. So berichtete der Kapuzinermönch Martin von Cochem (1634-1712), der die Pestepidemien nach dem Dreißigjährigen Krieg miterlebte in seinem Buch „Das große Leben Christi“ (Frankfurt 1689) von 5475 Wunden, welche Christus zugefügt wurden. Als sei er selbst als Zeuge bei der Passion zugegen gewesen, listet er buchhalterisch genau auf, was Christus an Schmerzen zugefügt wurde: 102 Mal wurde er mit der flachen Hand ins Gesicht geschlagen, 110 Mal mit der Faust, 308 Mal wurde er an den Haaren gezogen, 78 Mal am Bart gerupft, er stöhnte dabei 109 Mal und vergoss insgesamt 62200 Tränen. Als ein in Holz geschnitztes Beispiel dieser Traktate wird das Breslauer Kruzifix im Allgemeinen in der Literatur angesehen. „Das Breslauer Kruzifix gehört zu jenem eigentümlichen Typus von Bildern des Gekreuzigten, die auf ungewöhnlich erschütternde Weise die Unfassbarkeit der Christus am Kreuz zugefügten Leiden beschwören (...). Genese und Entwicklung dieses Typus im Laufe des 14. Jahrhunderts sind geprägt von mystischer Spiritualität, insbesondere der rheinischen Schule, weshalb man sie auch als „Mystikerkruzifixe“ bezeichnet (...). Das Bild Christi bestürzt durch den Grad der körperlichen Auszehrung und die Unmenge vergossenen Blutes, Zeugnis unmenschlichen Leidens. Der Leib ist schrecklich ausgemergelt und ganz mit blutenden Wunden bedeckt, die ihm während der Geißelung zugefügt wurden. Von seinem herabgesunkenen Kopf rinnt unter der Dornenkrone Blut hervor, die geschwellenen Augen sind umflort von blutigen Tränen. Einen besonders dramatischen Anblick bieten die Nagelmale und die Seitenwunde, wo das Blut in Form einer Weintraube geronnen ist. Die den ganzen Leib durchdringende

ungeheure Spannung macht den Höhepunkt der Leiden Christi im Moment seines Todes sichtbar. Sie offenbart sich im Ausdruck des Gesichts, in der Neigung des Körpers, der Kontraktion der vorgestreckten Beine, in den geschwollenen (aus Strängen bestehenden) Adern, den dramatisch gekrümmten Fingern. Der Kopf Christi ist auf die Schultern gesunken, das Gesicht von Krämpfen verzerrt, der Mund leicht geöffnet in einer Grimasse des Schmerzes.³⁵⁹

Zu der besonderen Bedeutung der Wunden auf den Gabelkruzifixen bemerkt Müller: „Die Hervorhebung der Wunden hat (...) eine andere Ursache als die Freude am Grässlichen. Sie sollte die Betrachtung auf die Einzelheiten des Körpers unter dem Gesichtspunkt der Passion lenken. Die Wunden Christi wurden kultisch verehrt. Ihnen galten bestimmte Andachtsübungen.“³⁶⁰

5.1.3.2 Darstellungen der Kreuzigung

Die Kreuzigung Jesu wird in den Berichten aller Evangelisten genauestens und sehr ausführlich geschildert (Matth. 27, 32-56; Mark 15, 22-41; Luk 23, 32-49; Joh 19, 17-30). Die ältesten Beispiele ihrer Darstellung stammen aus dem 6. Jahrhundert und sind in Palästina entstanden.³⁶¹ „Unlike the otherworldly art of the catacombs in far-off metropolitan cities like Rome, the new ars sacra of Palestine was rich in topographical references that connected images – and their viewers – to a concrete sense of place.“³⁶² Nach den Kreuzzügen sind diese frühen Bildwerke als hoch verehrte Heiligtümer in den Westen gelangt und dienten hier als wichtige Inspirationsquelle für nachfolgende Künstlergenerationen.

³⁵⁹ Katalog Baden-Baden 2005, 56.

³⁶⁰ Müller 1984, 24.

³⁶¹ Ein bemalter Holzkasten, der sich heute im Museo Sacro Cristiana im Vatikan befindet, wird als das früheste Beispiel angesehen. Merback 1999, 51. Eine ebenso alte Darstellung findet sich im syrischen Rabbula-Evangelium, einer Handschrift, die um 586 n. Chr. entstand und sich in der Biblioteca Medicea-Laurenziana in Florenz befindet. Ebd. 53.

³⁶² Ebd. 50.

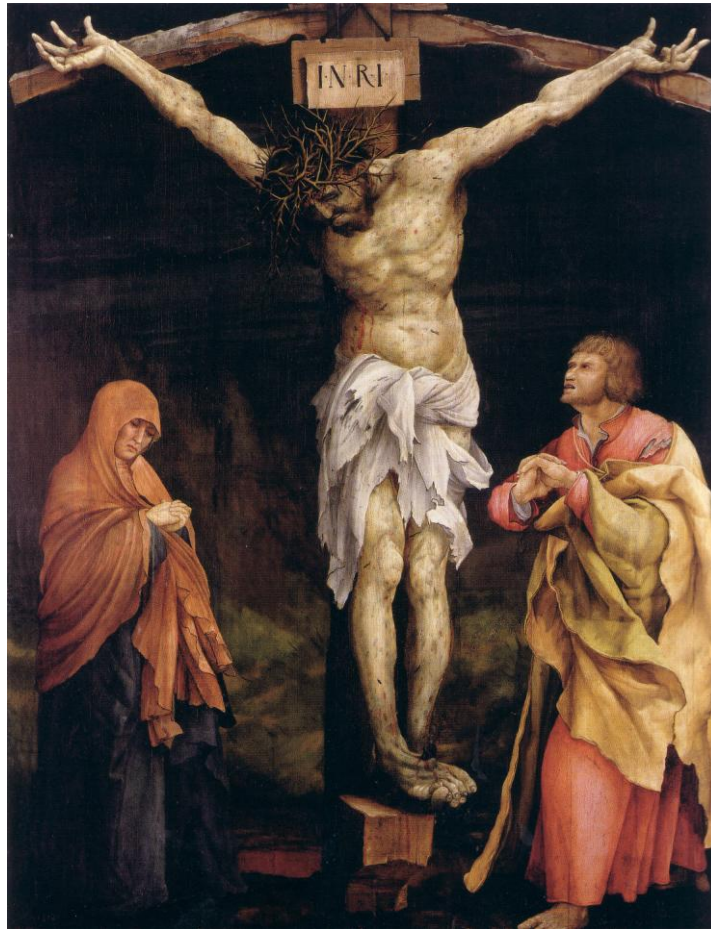


Abb. 15: Grünewald, Christus am Kreuz, Karlsruhe. (Katalog Karlsruhe 1966, 131).

Kreuzigungsdarstellungen weisen keine kanonisch vorgeschriebene Anzahl von Personen auf. Neben dem Gekreuzigten treten allerdings bei fast allen Darstellungen seine Mutter Maria und der Lieblingsjünger Johannes auf, wie auf dem Karlsruher Bild von Grünewald (Abb. 15).³⁶³ Weitere Personen können hinzutreten so etwa die Büsserin Maria Magdalena und die beiden Halbschwestern Marias nämlich Maria Salome und Maria Cleophas.³⁶⁴ Bei noch ausführlicheren Schilderungen des Bibeltextes treten weitere Personen auf, nämlich der Hauptmann mit der Lanze („Dieser ist wahrlich Gottes Sohn gewesen“), Stephaton, der den mit Essig getränkten

³⁶³Schöne Beispiele dieser Dreiergruppe zeigen auch die Kupferstiche von Martin Schongauer (1445/50-1491), dessen Blätter für die zeitgenössischen Maler und Bildhauer in Deutschland Vorbildcharakter hatten und oftmals kopiert wurden. Katalog München 1991, 61 und 65. Bei dem letzten Beispiel ist die Szenerie durch vier Engel bereichert, welche das Blut, das aus den Wundmalen tropft, in Kelchen aufsammeln. Diese klassische Dreiergruppe kann manchmal um Stifterfiguren bereichert sein, wie auf einer Darstellung des Rogier van der Weyden in Wien. Davies 1972, Tafel 23.

³⁶⁴ Katalog München 1991, 95.

Schwamm auf dem Ysopstab empor reicht, die beiden Schächer zu Seiten Christi, die wüffelnden Kriegsknechte, spottende Pharisäer und zuschauendes Volk.³⁶⁵ Die Darstellungen entnehmen den Berichten der Evangelien zunächst nur in Auswahl einzelne Züge zur Bezeichnung des Geschehens. Erst sehr viel später werden sie zusammengefasst und dann vollständig in Bildern ausgebreitet, wobei apokryphe Evangelientexte, die Visionen der Hl. Brigitta von Schweden oder andere volkstümliche Erbauungsschriften als Inspirationsquellen dienten.

Die Zahl der Beteiligten auf Kreuzigungsdarstellungen kann besonders in der Spätgotik unter Umständen extrem ansteigen; einem „Horror Vacui“ folgend, wird die gesamte Bildfläche dabei von einer fast unüberschaubaren Zahl von Personen in gleichsam ornamentaler Weise bedeckt. Dieses ikonographische Motiv wird im Allgemeinen als „Kalvarienberg“ bezeichnet. Die Kreuzigung Christi wird hierbei um Geschehnisse der Passionsgeschichte, wie der Veronikaszene, der Kreuztragung, der Kreuzannagelung oder der Grablegung bereichert.³⁶⁶ Diese Kalvarienbergszene waren besonders im westfälischen Raum in der Zeit um 1400 -1450 sehr beliebt. Ein schönes Beispiel der Zeit um 1420 wird im Kölner Wallraf-Richartz-Museum aufbewahrt.³⁶⁷ Da die Personen auf engstem Raum den Bildgrund fast ganz ausfüllen, hat sich für diese Darstellungen auch der Terminus „Kreuzigung im Gedräng“ eingebürgert.

³⁶⁵Ebd. 63. Ein Beispiel einer sehr ausführlichen und personalintensiven Fassung des Geschehens gibt es von Jan Polack, der um 1500 in München tätig war und den Hochaltar der dortigen Franziskanerkirche St. Antonius fertigte. Katalog München 2004, 171.

³⁶⁶Vgl. die Darstellung des so genannten „Kleinen Kalvarienbergs“, vom Meister der hl. Veronika um 1400 im Kölner Wallraf-Richartz-Museum. Budde 1986, Tafel 6.

³⁶⁷Ebd. 63.



Abb. 16: Gaudenzio Ferrari, Kalvarienberg, Varallo (Heydenreich/Passavent 1975, 347).

Eine italienische Spezialität des frühen 16. Jahrhunderts waren realistische, an „tableaux vivants“ erinnernde, plastische Kalvarienbergsszenen, wie jene, die der piemonteser Maler und Bildhauer Gaudenzio Ferrari (um 1475-1546), für den Wallfahrtsort Sacro Monte bei Varallo geschaffen hat (Abb. 16).³⁶⁸ Dieses monumentale Werk stellt einen Höhepunkt in veristischer Verdeutlichung der Qualen und Leiden Christi und besonders der beiden Schächer unter Einbeziehung einer Vielzahl künstlerischer Techniken dar. Die heutigen Besucher der Kapelle werden von der unmittelbaren Wirkung dieses Gesamtkunstwerks überrascht, umso mehr müssen die Zeitgenossen des Künstlers überwältigt gewesen sein. „In der auf Golgatha bezogenen Kapelle soll sich der eintretende Besucher in die Rolle eines

³⁶⁸ Heydenreich/Passavent 1975, 347.

unmittelbaren Augenzeugen der Kreuzigung Christi versetzt fühlen. Die Kreuze mit den Hingerichteten, die Hauptleute zu Pferde, die Krieger und Handlanger, die Angehörigen Christi und die daneben stehenden Zuschauer – alle Figuren und Gegenstände der vorderen Raumschichten sind freiplastisch gebildet und bunt bemalt. Bei zahlreichen Figuren ist das Haar aus gefärbtem Werg oder Tierhaaren angeklebt. (...) Die Details dieses in der folkloristischen Ausschmückung so reichen Szenariums erschließen sich dem Betrachter nicht von einem Blickpunkt aus, sondern beim Umhergehen im Kapellenraum. Das Gesamtarrangement mag an die Hauptszene eines reich ausgestatteten Passionsspiels unserer Tage erinnern. Nichts ist hier besonders idealisiert oder heroisiert, sondern alles mit einem ungewöhnlichen Realismus und zugleich mit einem in seiner Vielfalt kaum zu übertreffenden Aufgebot an Menschentypen, auffallenden Kostümen, Rüstungen und genreartigen Details dargestellt.³⁶⁹ Merback betont die gleichsam „reinigende“ Wirkung, den der Besuch der Kapelle auf die Zeitgenossen ausgeübt haben muss. Bevor der Pilger nämlich die Kapelle mit der Darstellung des Kalvarienberges erreichte, musste er zuvor 45 (!) andere Kapellen durchschreiten mit nicht weniger als 600 Statuen und über 4000 gemalten Figuren. „The tour itself became a rite of passage undertaken, in all likelihood, by communities of fellow travellers, each of whom earned the privilege of witnessing the tragic and turbulent climax of Christ’s Passion personally.“³⁷⁰ Wichtig ist noch der Sachverhalt, dass das ganze Ensemble während der Reformationszeit geschaffen wurde und somit auch gegenreformatorischen Zwecken diene.

5.1.3.3 Zur Rolle der beiden Schächer

Jesus selbst wird auf den Kreuzigungsszenen nur selten als aktiv Leidender gezeigt, um so mehr übernehmen die beiden Schächer zu Seiten Christi diesen Part quasi als seine Stellvertreter, wobei besonders die Figur des bösen Schächers alle Facetten der verschiedenen Schmerzäußerungen zeigen darf. Nur im Lukasevangelium wird die Szene mit den beiden Schächern ausführlicher beschrieben (Luk 23, 39-43): „Aber der Übeltäter einer, die da gehenkt waren, lästerte ihn und sprach: Bist du

³⁶⁹ Ebd. Heydenreich/Passavent 1975, 345.

³⁷⁰ Merback 1999, 42-43.

nicht Christus? Hilf dir selbst und uns. Da antwortete der andere, strafte ihn und sprach: Fürchtest du dich auch nicht vor Gott, der du doch in gleicher Verdammnis bist? Und wir zwar sind mit Recht drin, denn wir empfangen, was unsere Taten wert sind; dieser aber hat nichts Unrechtes getan. Und er sprach: Jesus, gedenke an mich, wenn du in dein Reich kommst. Und Jesus sprach zu ihm: Wahrlich, ich sage dir: Heute wirst du mit mir im Paradiese sein“.

Merback interessieren auf den Kreuzigungsbildern besonders die Gestalten der beiden Schächer, die sich, anders als der passive Christus, aktiv und sehr affektreich gegen ihre Bestrafung auflehnen. „Whereas Christ so often hangs placid and impassive, asleep in death, the tiefes kick, pull, strain and sometimes thrash in painful torpor against the ropes which bind them. (...) Even in death their bodies remain full of turbulent energy next to the quiescent Christ.“³⁷¹ Die Schächer werden auch durch eine Vielzahl ikonographischer Details hervorgehoben. So unterscheiden sich auf vielen Darstellungen ihre Kreuze deutlich von demjenigen Christi, das in seiner perfekten handwerklichen Verarbeitung wie von einem Zimmermann hergestellt scheint. Die Kreuze der Schächer sind demgegenüber oft aus rohen und groben Baumstämmen mehr recht als schlecht zusammengefügt. Merback zeigt eine Kreuzigungsszene aus der Hand des anonymen Meisters I.A.M., bei welcher die Schächer an wirklichen Bäumen hängen.³⁷² Er erklärt dies mit dem Hinweis, dass Christi Kreuz vom Baum des Lebens aus dem Paradies stamme und dasjenige der Schächerkreuze vom verbotenen Baum der Erkenntnis.³⁷³

Im Gegensatz zu Christus, der am Kreuz festgenagelt ist, hängen die Schächer auf fast allen Darstellungen mit Seilen festgebunden an den Kreuzen.³⁷⁴ Die Nägel spielen in der mittelalterlichen Theologie eine bedeutende Rolle: Nur durch die Nagelwunden kann Jesus sein Blut für die Menschheit vergießen. „Medieval theology was deeply imbued with a sacramental logic that demanded Christ’s blood flow

³⁷¹Ebd. 1999, 72. Man vgl. etwa die leidenden Schächer auf Rubens’ Gemälde mit dem Lanzenstich. Puppi 1991, 137. „The picture has a terrible dramatic vigor. (...) It is a vigor that could be partly due to experience in everyday suffering and death: this is particularly clear in the figure of the thief on the right, which recalls the cruel torture of the wheel“.

³⁷²Ebd. 74. Es gibt eine Vielzahl von Beispielen der Verwendung solcher aus Baumstämmen zusammengesetzter Kreuze vor allem in der spätgotischen deutschen Kunst. Vgl. die Kreuzigungsszene des Franziskanerkirchenaltars aus der Werkstatt von Jan Pollack von 1491/92. Katalog München 2004, 171. Aufschlussreich ist auch die Kalvarienbergszene des Meisters des Schöppinger Altars. Stange 1954, 4. Zum Schöppinger Altar vgl. Rensing o. J. 17-26. Kreuzigungsdarstellungen des Derick Baegert (1440-1515). Stange 1954, 102 und 103.

³⁷³Ebd. 75.

³⁷⁴Auf einer Kreuzigungsszene des sogenannten Meisters von 1477 sind auch die Schächer mit Nägeln an den Kreuzen befestigt. Ebd. 92.

profusely, washing the sinners clean in a ‚fountain‘ of sacrificial blood.“³⁷⁵ Erstaunlich ist in diesem Zusammenhang ein böhmisches Tafelbild einer Kreuzigung, das um 1350 entstanden ist und sich in Berlin befindet.³⁷⁶ Hier tropft das Blut Christi aus seiner Nagelwunde an der Hand in den schmerzverzerrten Mund des guten Schächers zur rechten Seite. Diesem, der sich nicht abwendet wie der böse Schächer auf der anderen Seite, wird so der Weg ins Paradies geöffnet.³⁷⁷

Die geschundenen Körper der beiden Verbrecher werden auf vielen Kreuzigungsdarstellungen in fast schon übertriebener Drastik gezeigt. Tief schneiden die Fesseln an Armen und Beinen in das Fleisch, wobei offene, klaffende Wunden entstehen, aus denen das Blut tropft, so zum Beispiel auf einer Tafel des Robert Campin (tätig in Tournai vor 1380- 1444).³⁷⁸ Noch deutlicher hat der Meister der Sterzinger Altarflügel (tätig in Ulm zwischen 1427 und 1467) auf seiner Kreuzigungsszene in Karlsruhe die Wunden an den Knöcheln wiedergegeben: Sie sind so tief, dass die gebrochenen Unterschenkelknochen hervorschauen (Abb.17).³⁷⁹



Abb. 17: Meister des Sterzinger Altars, Kreuzigung Detail: Offener Knochenbruch am Unterschenkel eines der bösen Schächer (Merback 1999, 105).

³⁷⁵ Ebd. 78.

³⁷⁶ Stange 1964, 12.

³⁷⁷ Zur Rolle und Metaphorik des Blutes in den verschiedenen Religionen vgl. Braun/Wulf (Hrsg.) 2007.

³⁷⁸ Thürlemann 2002, 133-134.

³⁷⁹ Katalog Karlsruhe 1966, 62. Im Bereich der Kleinplastik sind die Schächerdarstellungen des Rimini-Altars in ihrer veristischen Darstellung von verdrehten Körpern und offenen Knochenbrüchen an den Beinen besonders beeindruckend. Vgl. hierzu Legner 1969, 114.

Merback schließt aus der genauen Analyse vieler Kreuzigungsszenen, dass sich bei der Behandlung der Schächer auf den Bildern die zeitgenössische Straf- und Folterpraxis explizit widerspiegelt: Es scheint als seien die Schächer vor der Kreuzigung der Prozedur einer Räderung unterzogen worden, bei der das Folteropfer auf dem Boden liegt und der Henker mit einem Rad gezielt auf den Körper und die Gliedmaßen einschlägt (vgl. Abb. 27 und 28). Sodann werden die gebrochenen Arme und Beine zwischen die Speichen des Rades gezerrt, und die Gequälten der Öffentlichkeit präsentiert.³⁸⁰ Der spätmittelalterliche Betrachter war mit dem Ablauf einer Kreuzigung nicht vertraut, wohl aber mit dem Spektakel der öffentlich dargebotenen Folterungen und Hinrichtungen. Der Anblick eines geräderten Delinquenten war nichts Ungewöhnliches und so kombinierten die Maler die biblische Kreuzigungsszene mit aktuellen Formen der Strafpraxis, um auf diese Weise den Betrachter mit den Mitteln der Alltagserfahrung unmittelbar zu packen.³⁸¹

Es wurde in diesem Zusammenhang gelegentlich die Vermutung geäußert, dass die Bestrafung des bösen Schächers stellvertretend für die Bestrafung der Juden stehe, beziehungsweise seine Person das Judentum an sich symbolisiere.³⁸² Nahrung erhält diese These durch Kreuzigungsdarstellungen, bei welchen dem bösen Schächer die symbolische Gestalt des Judentums, die Synagoge, und dem guten Schächer diejenige der christlichen Kirche, die Ecclesia, entsprechen. Ein emailliertes Hostiengefäß, das um 1170/80 in Hildesheim entstand und heute in Cleveland aufbewahrt wird, zeigt diesen Sachverhalt ganz deutlich.³⁸³ Der Mittelteil des Gefäßes zeigt die Figur des Gekreuzigten zwischen den Personifikationen der christlichen Kirche, Ecclesia, und des jüdischen Glaubens, Synagoge. Die siegreiche Ecclesia, mit einer Krone ausgezeichnet, hält auf der rechten Seite des Kreuzes eine Siegesstandarte in Händen und blickt zu Christus auf, während sie das aus der Seitenwunde austretende Blut in einem Kelch auffängt. Die Synagoge hingegen, mit Lanze und Essigschwamm versehen, wendet sich links vom Kreuz stehend mit verbundenen Augen ab: Sie vermag in ihrer Blindheit, die höheren Heilswahrheiten

³⁸⁰ Merback 1999, Abbildungen 45, 46 und besonders 47.

³⁸¹ Mit besonders verrenkten Gliedmaßen hängen die Schächer auf Werken süddeutscher und österreichischer Meister. Ebd. Abbildungen 68-70.

³⁸² Ebd. 186 ff.

³⁸³ Katalog München 2007.

nicht zu erkennen und ist hierin in ihrem Symbolgehalt der Figur des bösen Schächers auf Kreuzigungsdarstellungen typologisch zugeordnet.

Um die These weiter zu untermauern sei eine vom ikonographischen Standpunkt äußerst bemerkenswerte Federzeichnung angeführt, die um 1400 in Süddeutschland oder Österreich entstanden ist (Abb. 18).³⁸⁴

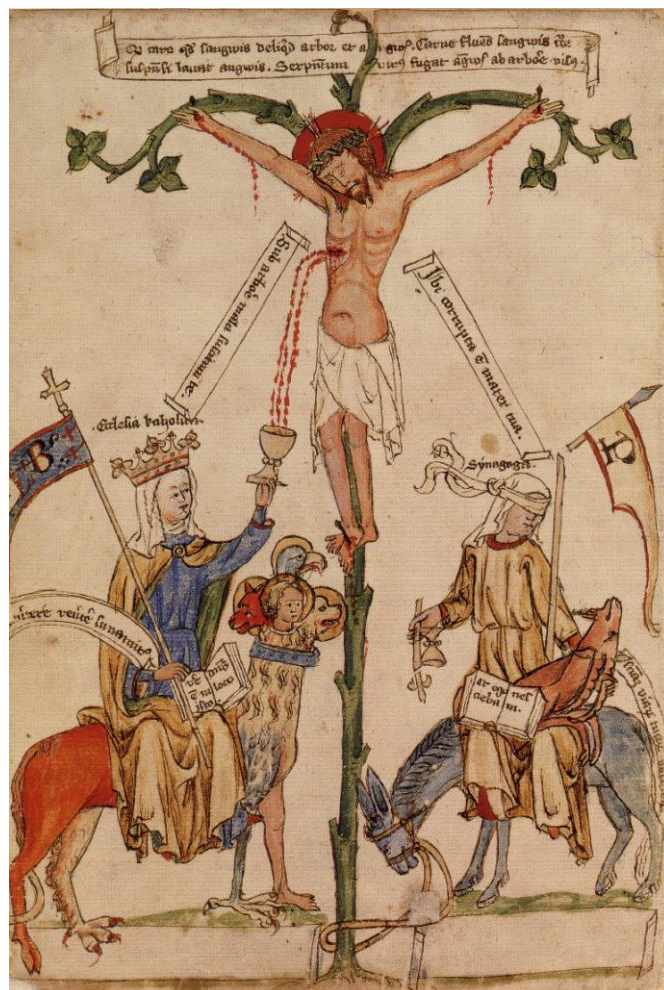


Abbildung 18: Kreuzigung Christi mit Ecclesia und Synagoge um 1400, München (Kat. Freising, 308).

„Zu Füßen Christi sitzen sich zwei allegorische Gestalten auf unterschiedlichen Reittieren gegenüber: Es ist dies auf der ‚richtigen‘, nämlich rechten Seite Jesu, das

³⁸⁴ Katalog Freising 2005, 309.

Sinnbild der Kirche, welche das Volk Gottes des Neuen Bundes symbolisiert. Ihr gegenüber sitzt die Allegorie der Synagoge mit dem Opferlamm des Alten Bundes auf dem Schoß. Die ‚Ecclesia catholica‘ reitet auf dem Tetramorph, einem Fabeltier, das aus den vier von Ezechiel geschauten Wesen besteht (Ez 1, 5-14). Diese vier Wesen wurden in der Überlieferung auf die vier Evangelisten übertragen (...). Ecclesia trägt als Braut Christi die Krone und ein königliches Gewand. In ihrer rechten Hand hält sie einen Kreuzstab mit wehender Fahne, hergeleitet von der römischen Siegesfahne. Mit ihrer Linken fängt sie in einem Kelch Blut und Wasser auf, die aus Christi Seitenwunde fließen. Die Kirche empfängt demnach aus der rechten Seite Christi alle Gnadengaben (...). Auf ihrem Schoß liegt ein aufgeschlagenes Buch mit den Worten: ‚Vere Dominus est in loco isto‘. (‚Wirklich der Herr ist an diesem Ort‘, Gen. 28, 6). Die Synagoge ihr gegenüber antwortet: ‚et ego nesciebam‘ (‚und ich wusste es nicht‘). (...) Auf dem der Synagoge herunterfallenden Spruchband verdeutlicht sich ihre Haltung: ‚Scientiam viarum tuarum nolumus‘ (‚Deine Wege wollen wir nicht kennen‘, Hiob 21,14), was bildlich in den verbundenen Augen und dem umgedrehten Kelch, der das Blut Christi nicht auffangen kann, umgesetzt ist. Bei dem zweiten Gerät, das sie in der rechten Hand hält, könnte es sich um ein Beschneidungsmesser handeln. Die Synagoge sitzt auf einem Esel, der vor dem Kreuz scheut.“³⁸⁵

Das Grundschema der Gegenüberstellung von Ecclesia und Synagoge ist einem mittelalterlichen Manuskript entnommen, nämlich dem „Hortus Deliciarum“, das zwischen 1165-1175 im Auftrag der Herrad von Landsberg im elsässischen Odilienkloster entstanden ist. Der Tatsache eingedenk, dass es eine lange Bildtradition gibt, welche die Ecclesia auf der rechten Seite und die Synagoge auf der linken Seite des Gekreuzigten darstellt, scheint mir die Theorie des bösen Schächers als Personifikation des Judentums einleuchtend, was als bildlicher Ausdruck des damals herrschenden Antisemitismus zu deuten ist.

³⁸⁵ Ebd. 308.

5.1.3.4 Zur Rolle der Compassio Gruppe



Abb. 19: Rogier van der Weyden, Kreuzabnahme, Madrid (Friedländer 1924, Abb. 3).

Es ist für die christliche Grundeinstellung ganz bedeutsam, dass auf Bildern der Kreuzigung, der Kreuzabnahme und der Grablegung, die so genannte „Compassio Gruppe“ der mitleidenden Frauen und Männer unter dem Kreuz eine wichtige Rolle spielt (Abb. 19). Durch ihre Anwesenheit und Mitleidsbekundungen wird das Leiden Christi in gewisser Weise relativiert. Sie stellen ein notwendiges Gegengewicht zu den brutalen Schergen dar, indem sich in ihren Gesichtern das Geschehen auf vielfältige Art widerspiegelt und den Künstlern die Möglichkeit gegeben wird, die ganze Bandbreite seelischen Schmerzes auszudrücken.³⁸⁶

³⁸⁶ Übrigens ist es seit kurzem möglich über Google Earth 14 Meisterwerke des Prado, darunter auch Rogiers Beweinung, so nahe zu betrachten, wie es einem Museumsbesucher normalerweise nicht möglich ist. Vgl. hierzu: Ingenday 2009, 31.



Abb. 20: Rogier van der Weyden, Kreuzabnahme, Nikodemus, Madrid (Thürlemann 2002,127).

Die Gestalt des Nikodemus aus der Madrider Kreuzabnahme von Rogier van der Weyden ist der Prototyp eines Menschen, der in aller Stille seelisch leidet (Abb. 20). Sein Antlitz ist gezeichnet von psychischer Pein, wovon die krause Stirn mit den sich abzeichnenden angeschwollenen Adern, die tiefen Falten zwischen den Augenbrauen, den schräg gestellten Augen, ausgeprägte Naso-Labialfalten und ganz besonders die Schmerzenstränen belegen. Überhaupt sind die Passionsszenen der alten Niederländer gekennzeichnet von einer Vielzahl tränenreicher Figuren, die

ihre Affekte offen zur Schau stellen.³⁸⁷ Zur Bedeutung der Tränen bemerkt LeGoff: „Im neuen Testament werden die Tränen aufgewertet – ‚Selig sind, die Tränen vergießen, denn sie sollen getröstet werden‘, sagt Christus in der Bergpredigt (...). Die Tränen werden ein Zeichen für die Nachfolge Christi und seines Erdenlebens als Mensch. Dreimal weint Jesus in den Berichten der Evangelien; das erste Mal beim Tod seines Freundes Lazarus. (...) Das zweite Mal weint Jesus, als er in Jerusalem einzieht und das Schicksal dieser Stadt beklagt (...). Schließlich sieht man Jesus noch einmal in Tränen, als er die ganze Nacht vor seinem Tod am Kreuz im Garten Gethsemane betend verbringt.“³⁸⁸

Huizinga sieht die Bedeutung der Tränen als Ausdruck der im Holland des 14. und 15. Jahrhunderts gepflegten Form der „Devotio Moderna“, jener damals neuen Frömmigkeitsweise, die ein besonders persönliches und verinnerlichtes Einfühlen eines jeden Einzelnen in die Passion anstrebte. „In ihrer niederländischen regulierten Form hatte die Devotio moderna eine feste Konvention frommen Lebens geschaffen. Man erkannte die Devoten (...) nicht zuletzt an ihren reichlichen Tränen. (...) Man muss Gott um die ‚tägliche Taufe der Tränen‘ bitten, sie sind die Flügel des Gebetes oder nach den Worten des heiligen Bernhard, der Wein der Engel. Man muss sich der Gnade der löblichen Tränen hingeben.“³⁸⁹ Ist es beim körperlich Leidenden das Blut, welches aus ihm fließt und somit seine Verbundenheit zum Göttlichen demonstriert, so erfüllen bei den passiv Mitleidenden die Tränen diese Aufgabe. Tief in Gedanken versunken spiegelt sich in den Gesichtern der Compassio Gruppe unter dem Kreuz das Leiden Christi, dessen unmittelbarer Zeuge sie sind wieder, und wir Betrachter werden vom Künstler aufgefordert ähnlich zu empfinden (Abb. 21).

³⁸⁷ Vgl. etwa das Hans Memling zugesprochene Diptychon der Kreuzabnahme aus der Capilla Real in Granada, deren rechte Tafel die Compassio-Gruppe in tränenreicher Trauer zeigt. Van Schoute 1963, Abb. 121ff. Zur besonderen Bedeutung der Tränen auf Schmerzbildern vgl. Claussen 2004.

³⁸⁸ LeGoff 2007, 80. Von Johannes von Fécamp (gest.1078) stammt ein Gebet, in welchem er Jesus um die Gnade der Tränen bittet: „Herzliebster Christus, guter Jesus, so wie ich nach dir verlange, dich bitte mit ganzer Seele, schenke mir deine heilige, reine Liebe, die mich umfängt, festhält, mich besitzt. Und schenke mir das sichtbare Zeichen deiner Liebe, die sprudelnde Quelle der Tränen, die unentwegt rinnen, und so werden eben diese Tränen deine Liebe zu mir beweisen“. Zitiert nach LeGoff 2007, 81.

³⁸⁹ Huizinga 2006, 275.



Abb. 21: Rogier van der Weyden, Kreuzabnahme, Compassiogrube (Thürlemann 2002, 126).

Besonders das Gefühl des Mitleids, das diese Menschen bekunden, ist eine Voraussetzung für das im Christentum besonders wichtige Prinzip der Nächstenliebe, das aus Menschen wahre Mitmenschen werden lässt und für die im Mittelalter besonders wichtige „Imitatio Christi“. Meerback weist auf die besondere Rolle des Compassio- Gedankens im spätmittelalterlichen Denken hin. „For the spiritual athletes’ like Catherine of Siena and Heinrich Suso, imitatio Christi was the leitmotif of the era’s penitential striving. Harnessing the materiality of their flesh to the pursuit of mystical union with God, they imitated Christ not in His life but in His suffering. For ordinary people, however, the religious imperative to suffering typically comprised something less extravagant: not a pursuit of penitential affliction as spiritual vocation, but rather the cultivation of an attitude of humility and gratitude in

the face of the sufferings of Christ, the Virgin and the martyrs. Religious consciousness was, in this sense, a mode of response to the suffering of these paradigmatic Others. (...) Medieval authors called it ‚compassion‘ (compassio) and placed great emphasis on its powers. (...) Francis, who preached the ideal of imitatio Christi and became, physically, a living image of the crucified with the appearance of his stigmata, cultivated his brand of compassion through ardent meditation on Christ’s suffering.”³⁹⁰ Die Compassio-Gruppe kann wenige Personen umfassen, nämlich nur Maria und Johannes, wie bei Giovanni Bellini auf seinem Halbfigurenbild in der Mailänder Brera Galerie³⁹¹ oder eine Vielzahl von Trauernden zeigen, wie auf Rogiers Kreuzabnahme.³⁹²

Als eigenständiges Andachtsbild erscheint besonders im 17. und 18. Jahrhundert das ikonographische Motiv der „Mater Dolorosa“, bei dem die Schmerzen Mariens durch sieben Schwerter symbolisiert werden, die von oben oder von unten in das Herz der Gottesmutter eindringen.³⁹³ „Es wird ein Schwert durch deine Seele dringen“, sagt der alte Simeon prophetisch zu Maria, als sie das Jesuskind zum Tempel bringt. Maria wird bei diesen Darstellungen oft mit der Figur des Schmerzensmannes konfrontiert.³⁹⁴ (Luk 2, 35). Die Schwerter stehen dabei symbolisch für die sieben schmerzreichsten Momente im Leben Mariä: 1. Kindermord, 2. Flucht nach Ägypten, 3. der verlorene 12-jährige Jesus, 4. Kreuztragung, 5. Kreuzigung, 6. Kreuzabnahme und 7. Grablegung.³⁹⁵

³⁹⁰ Merback 1999, 151.

³⁹¹ Tempestini 1998, 95.

³⁹² Zu Rogier van der Weydens Kreuzabnahme als paradigmatische Darstellung der Compassio vgl. von Simson 1953. Das Zwiespältige am Mitleidempfinden bringt Tyradellis in einer interessanten Analogie ganz allgemein zum Ausdruck: „Versieht man einen Roboter mit einigen emotionalen Attributen wie Wimmern bei Schlägen, oder Augen, die bei Bedarf Tränenflüssigkeit absondern, wird das Mitleiden fast von selbst aktiviert. Jeder Mensch und jedes Marketing Unternehmen weiß um diesen Automatismus, allen voran die Kirche, die die christliche Urszene – nichts anderes als eine Folterszene – in endlosen Variationen in Text, Bild und Ton hat durchspielen lassen. Mit Mitleid lässt sich Staat machen. Das hat jedoch auch eine hässliche Seite: das Ressentiment. Man schmarotzt am Leiden anderer und zieht Gewinn daraus – sei es, um wieder andere zu kontrollieren oder um seine eigene Erfahrungslosigkeit zu kompensieren. Man könnte dies den sekundären Krankheitsgewinn am Schmerz nennen: Neid, Eitelkeit, Trägheit. Und es kann dazu führen, dass sich das Leiden der anderen noch vergrößert, sie geradezu auf ihr Leiden festlegt, als Verkörperung und Schauplatz des Leidens mit gesellschaftsstabilisierender Funktion.“ Tyradellis 2007,42.

³⁹³ Kirschbaum 1994/2004, Bd.4, 86.

³⁹⁴ Katalog Karlsruhe 2001, 305.

³⁹⁵ Keller 1979, 355. Auf einer Holzschnittfolge, die um 1486 entstand, sieht man Maria, deren Körper sogar von 13 Schwertern durchbohrt ist und die mit der Passion in Zusammenhang gebracht werden. Müller 1984, 27. Das Motiv konnte auch mit dem Schmerzensmann kombiniert werden, so etwa im Rahmen des illustrierten Flugblatts. Vgl. hierzu etwa Schilling 1990, 402.

5.2 Schmerzdarstellung als Mittel der Machtausübung

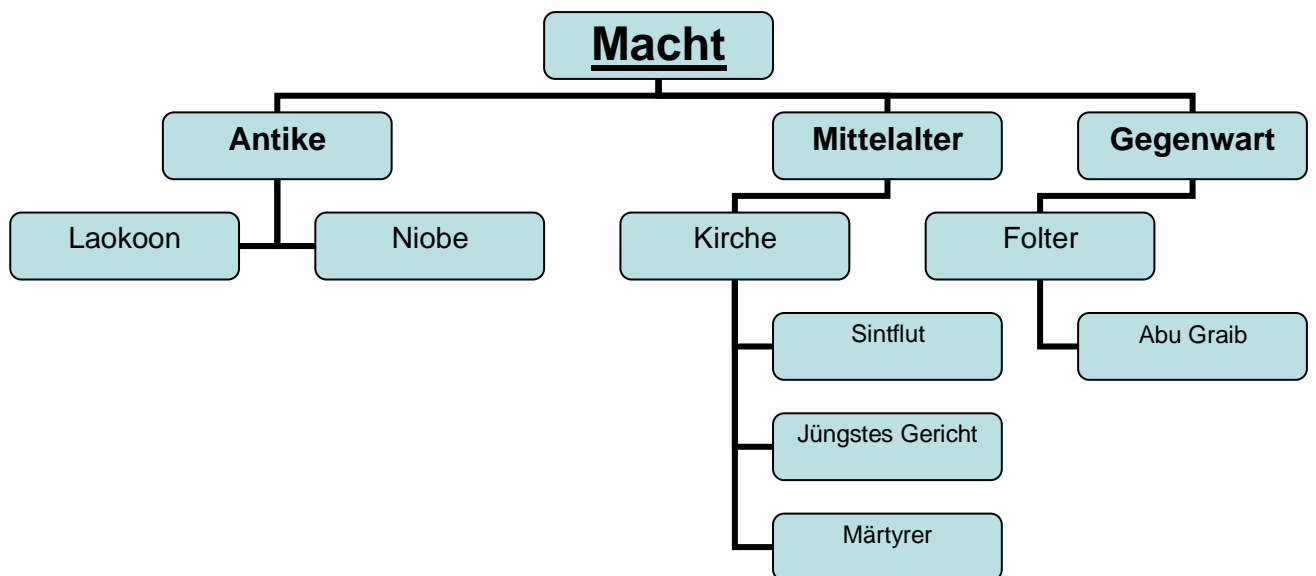


Fig. 8: Kategorie 2: Schmerzdarstellung als Mittel der Machtausübung

5.2.1 Antike

Die Zufügung von Schmerz und die Anwendung von Gewalt waren seit alters her ein Mittel, um Macht auszuüben, Machtverhältnisse zu sichern und um Fehlverhalten zu sanktionieren und zu bestrafen.³⁹⁶ „Schmerzen haben eine politische Funktion: Durch Kriege und Kriegsandrohungen, durch Strafe und Strafandrohung und eigens durch die Folter werden Schmerzen zu Konstitutionselementen der Macht.“³⁹⁷ In der antiken Mythologie sind es die Götter, welche besonders gerne den Sterblichen

³⁹⁶ Zu Schmerzzufügung und Machtinszenierung vgl. Scharff 2000, 151ff.

³⁹⁷ Dreitzel 1997, 857.

Schmerzen zufügen und mit unsäglichen Qualen peinigen. Der Anlass für dieses furchtbare Wüten der Götter ist fast immer die Selbstüberhebung („Hybris“) eines Sterblichen gegenüber einer Gottheit. Im folgenden Abschnitt werden mit Laokoon und Niobe zwei mythologische Gestalten vorgestellt, deren Leiden und Leidensfähigkeit die Menschen zu allen Zeiten besonders berührt hat.

5.2.1.1 Laokoon

Vergil (70 -19 v. Chr.) schildert die Geschichte des trojanischen Priesters Laokoon in der Aeneis.³⁹⁸ Als die Trojaner darum stritten, ob sie das hölzerne Pferd zerstören oder es in ihre Stadt ziehen lassen sollten, warnte Laokoon, dass sich im Innern des Pferdes die Feinde verbargen und warf einen Speer auf das Abbild. Vergil berichtet: „Als erster vor allen anderen, von einer großen Menschenmenge begleitet, eilt Laokoon wutentbrannt von der Höhe der Burg herab und ruft schon von ferne: Ihr Unseligen, was ist das für ein Wahnsinn, Mitbürger? Glaubt ihr der Feind sei fort, oder meint ihr, irgendwelche Geschenke der Danaer hätten nicht ihre Tücken? Kennt man so den Odysseus? Entweder verbergen sich hinter diesem Holz eingeschlossene Griechen oder dies ist ein Kriegsgerät, erbaut gegen unsere Mauern, das in unsere Häuser spähen und sich auf die Stadt stürzen soll, oder es lauert da sonst ein Trug; traut dem Pferd nicht, Trojaner! Was immer es ist, ich fürchte die Danaer, auch wenn sie Geschenke darbringen. So sprach er und schleuderte mit jugendlicher Kraft eine gewaltige Lanze in die Flanke und gegen die Fugen im hohlen Leib des Ungetüms (...).“³⁹⁹

Als Laokoon später Neptun ein Opfer darbrachte, erschienen riesige Meeresschlangen, die ihn und seine beiden Söhne töteten. Gewöhnlich hieß es, die Schlangen seien von Apoll geschickt worden, um Laokoon zu bestrafen, weil er gegen den Willen des Gottes geheiratet und Kinder gehabt hatte. Angesichts des hölzernen Pferdes glaubten die Trojaner allerdings, dass die Götter sich gerächt hätten, weil der Priester sich mit seinem Angriff gegen das Pferd auch gegen sie vergangen habe. Vergil beschreibt den Angriff der Schlangen mit folgenden Worten:

³⁹⁸ Vergil, Aen. II, 40-249.

³⁹⁹ Ebd. 42- 61.

„Laokoon, den das Los für Neptun zum Priester bestimmt hatte, wollte eben am Altar einen riesigen Stier feierlich opfern – aber seht nur: Von Tenedos durch die ruhige See (...) kommen, mächtig sich windend, zwei Schlangen geschwommen und streben gemeinsam zur Küste. (...) Wir flüchten, totenbleich bei dem Anblick. Die beiden Schlangen aber kriechen zielsicher gerade auf Laokoon zu, fallen zuerst über seine zwei kleinen Söhne her, umklammern sie fest, beißen zu und beginnen die Ärmsten zu fressen. Dann greifen sie, während er mit einem Speer bewaffnet zu Hilfe kommt, Laokoon selbst an, wickeln sich um ihn in gewaltigen Ringen, haben ihn schon zweimal in der Mitte umschlungen, zweimal die schuppigen Leiber um seinen Hals gelegt und heben hoch über ihn die mächtigen Schädel. Laokoon versucht, sich mit den Händen aus der Umklammerung zu befreien, während Geifer und scheußliches Gift seine Priesterbinden besudeln. Zugleich stößt er entsetzliche Schreie aus, zum Himmel dringt ein Brüllen, wie wenn ein verwundeter Stier vom Altar flieht und das Beil, das übel traf, aus dem Nacken schleudert. Die zwei Schlangen jedoch entweichen sogleich zum Heilum auf der Höhe, kriechen in den befestigten Tempel der zürnenden Minerva und verbergen sich zu Füßen der Göttin unter dem Rundschild. Da beschleicht neues Grauen all die verängstigten Menschen; sie sagen, Laokoon habe verdientermaßen für seinen Frevel gebüßt, weil er das gottgeweihte hölzerne Pferd mit seiner Lanzenspitze versehrte und in seinen Leib den ruchlosen Speer stieß.“⁴⁰⁰ Bemerkenswert am mythischen Bericht erscheint die Tatsache, dass zuerst die Söhne des Laokoon von den Schlangen angegriffen werden und danach erst der Priester selbst getötet wird. Der Vater muss in vollem Bewusstsein miterleben, wie die Söhne durch seine Schuld umkommen. Der seelische Schmerz über den Verlust der Kinder geht dem körperlichen voraus, was sich im Schreien und Brüllen des Priesters niederschlägt.

Am 13. Januar 1506 fand man in Rom die Trümmer einer antiken Statuengruppe, die im ersten vorchristlichen Jahrhundert von griechischen Bildhauern geschaffen wurde. Es handelt sich dabei um die berühmte „Laokoon Gruppe“, die sich heute in den Vatikanischen Museen befindet und genau jenen Augenblick zeigt, in welchem der Priester und seine beiden Söhne von der Schlange getötet werden (Abb. 22). Bis

⁴⁰⁰ Ebd. 203-234.

heute gilt diese Skulpturengruppe als Inbegriff nicht nur antiker, sondern als Paradigma ewig gültiger Schmerzdarstellung.

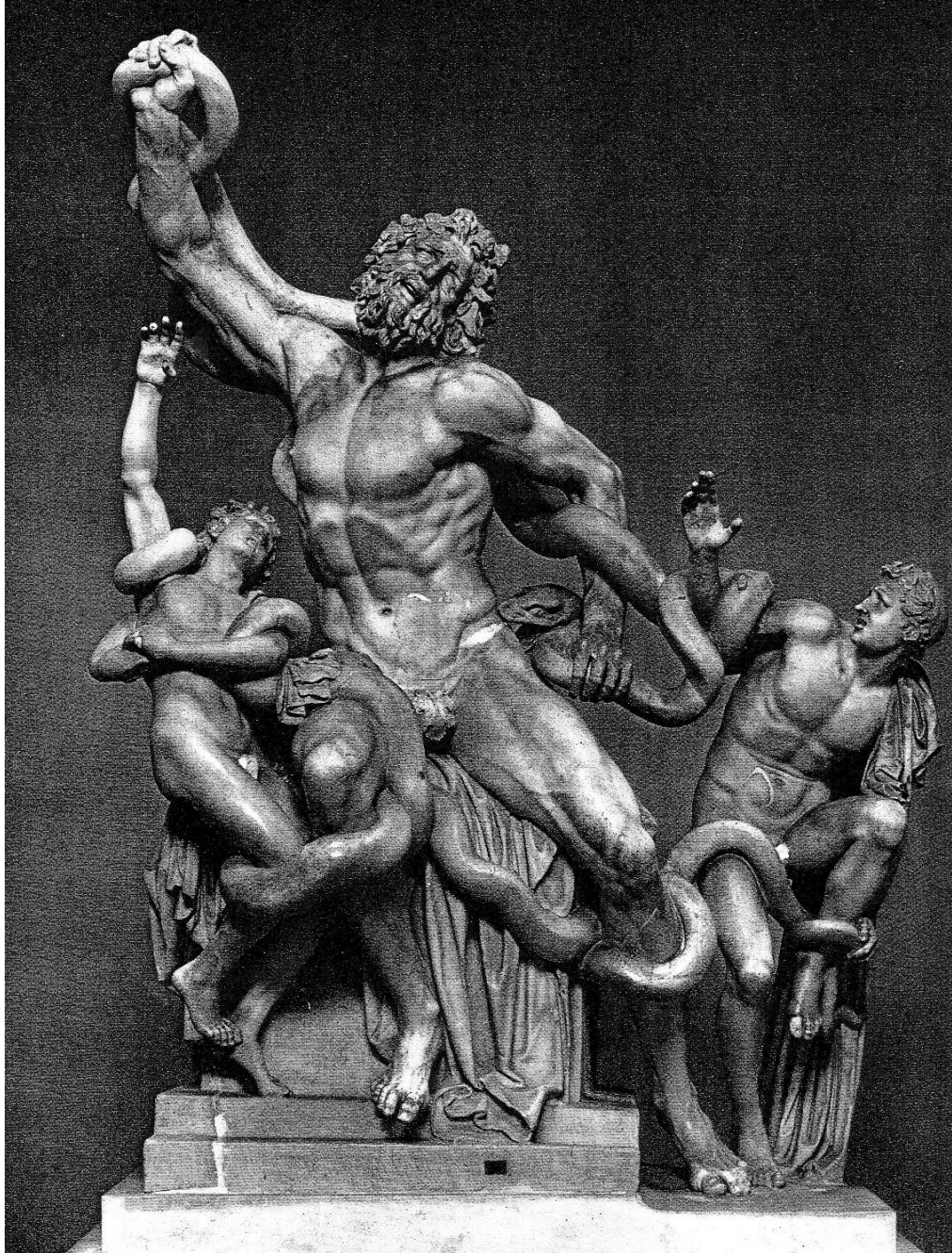


Abb. 22: Laokoongruppe, Vatikan (Lullies 1956, 278).

Laokoons gequälte Gesichtszüge drücken unmissverständlich die Schmerzen aus, die der Biss der Schlange bewirkt (Abb. 23). „Die Skulptur lässt den Todeskampf

Laokoons und seiner Söhne im Todesaugenblick des Vaters gipfeln. Je nach Blickwinkel scheint sich der Priester ein letztes Mal schmerzvoll gegen die Schlangen aufzubäumen oder schon in sich zusammenzusinken. Laokoon gibt die Anzeichen körperlicher Qual so naturgetreu wieder, dass Bernini der Meinung war, es sei an einer Versteifung der Oberschenkelmuskulatur zu erkennen, wie das Gift der Schlange gerade zu wirken beginnt.⁴⁰¹ Die Skulptur zeigt Laokoon mit seinen beiden Söhnen im erbarmungslosen Würgegriff mehrerer Schlangen, Körper und Gesicht schmerzverzerrt, den Mund halb geöffnet. Aber er schreit nicht, brüllt seinen Schmerz nicht lauthals heraus, wie von Vergil berichtet, vielmehr spannt er alle Kräfte an, um den Schmerz zu beherrschen.

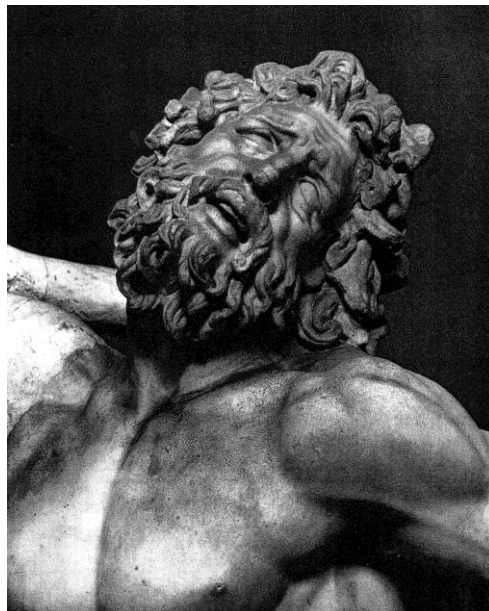


Abb. 23: Kopf des Laokoon, Detail aus Abbildung 21.

Schon Lessing schreibt in seinem Laokoon- Aufsatz: „Der Schmerz, welcher sich in allen Muskeln und Sehnen des Körpers entdeckt, und den man ganz allein, ohne das Gesicht und andere Teile zu betrachten, an dem schmerzlich eingezogenen Unterleibe beinahe selbst zu empfinden glaubt; dieser Schmerz, sage ich, äußert sich dennoch mit keiner Wut in dem Gesichte (...). Er erhebt kein schreckliches Geschrei, wie Vergil von seinem Laokoon singet: die Öffnung des Mundes gestattet

⁴⁰¹ Morris 1994, 281.

es nicht: es ist vielmehr ein ängstliches und beklemmtes Seufzen (...).⁴⁰² Und weiter unten heißt es: „Der heftige Schmerz, welcher das Schreien auspresst, lässt entweder bald nach, oder zerstört das leidende Subjekt. Wenn also auch der geduldigste standhafteste Mann schreiet, so schreiet er doch nicht unablässlich. Und nur dieses scheinbare Unablässliche in der materiellen Nachahmung der Kunst ist es, was sein Schreien zu weibischem Unvermögen, zu kindischer Unleidlichkeit machen würde. Dieses wenigstens musste der Künstler des Laokoon vermeiden (...).“⁴⁰³

Im ausgehenden 18. Jahrhundert entbrannte eine Debatte über die Möglichkeiten der Kritik an Werken der Bildenden Kunst sowie über die Grenzen von Poesie und Malerei am Beispiel der Laokoon Gruppe. An dieser als „Laokoon-Streit“ bekannt gewordenen Diskussion, beteiligten sich fast alle Geistesgrößen der Zeit.⁴⁰⁴ Lessing kommt zu folgendem Schluss: „Die Malerei kann in ihren koexistierenden Kompositionen nur einen einzigen Augenblick der Handlung nutzen, und muss daher den prägnantesten auswählen, aus welchem das Vorhergehende und das Folgende am begreiflichsten wird. Ebenso kann auch die Poesie in ihren fortschreitenden Nachahmungen nur eine einzige Eigenschaft der Körper nutzen, und muss daher diejenige wählen, welche das sinnlichste Bild des Körpers von der Seite erwecket, von der sie ihn braucht.“⁴⁰⁵ Nach Meinung Lessings darf Laokoon in der Poesie oder auf der Bühne schreien und brüllen, da dieser Affekt nur im Moment des Lesens oder der Aufführung ausgelebt wird. Eine Skulptur oder ein Bild hingegen, würde das Gesicht des Schreienden für alle Ewigkeit in seiner Hässlichkeit festhalten, was dem Schönheitsgebot der antiken Kunst widersprechen würde. Das ästhetische Ideal ist dem Künstler wichtiger als der realistische Affekt.

Es ist nicht verwunderlich, dass die antike Figurengruppe Künstler späterer Generationen bei ihren Schmerzdarstellungen inspirierte.⁴⁰⁶ Beispielhaft sei die Darstellung der „Dornenkrönung Christi“ von 1542 im Pariser Louvre von Tizian genannt.⁴⁰⁷ Man findet bei der Gestalt Christi den gleichen Schmerzensblick mit den schräg gestellten Augen, dem geöffneten Mund und der angespannten und

⁴⁰² Lessing 1987, 7.

⁴⁰³ Ebd. 24.

⁴⁰⁴ Mehr hierzu bei Kultermann 1981, 76-88.

⁴⁰⁵ Lessing 1987, 115.

⁴⁰⁶ Eine erste Laokoonrezeption im Norden findet sich bereits bei Albrecht Dürer in einer Zeichnung von 1510, die den Kampf Simsons mit den Philistern zum Thema hat und sich im Berliner Kupferstichkabinett befindet. Müller 2007.

⁴⁰⁷ Kennedy 2006, 54.

gefurchten Stirn und eine ähnliche Stellung der Beine. Von Rubens (1577-1640) existiert es eine Kreidezeichnung, die um 1601-1602 entstand, wobei es sich um eine Studie der mittleren und der linken Figur der Laokoongruppe in Vorderansicht handelt.⁴⁰⁸ Rubens war von der Gruppe so begeistert, dass man ihm mindestens zehn Zeichnungen nach dem antiken Vorbild zuschreiben kann, die allerdings nur aus Kopien von Panneels (1605-1634) rekonstruiert werden können.⁴⁰⁹ Kein anderes antikes Werk zeichnete Rubens so häufig wie den Laokoon. „Rubens arbeitet in den unterschiedlichen Ansichten der Gruppe alle Phasen des Todeskampfes, des Leidens und des Sterbens heraus. Die Kölner Zeichnung (...) gibt den Vater und den linken Sohn aus der Nähe und in Untersicht. So gipfelt die Haltung des Vaters in einem Erlösung suchenden Aufblicken. In dieser Konstellation konnte sich Rubens den Laokoon immer wieder für seine ausdrucksstarken und beeindruckenden physischen Darstellungen des lebenden Gekreuzigten vor Augen rufen.“⁴¹⁰

Auch auf seinen großen Altarwerken hat sich Rubens immer wieder mit dem antiken Vorbild auseinandergesetzt. Man betrachte etwa das Haupt Christi bei der Darstellung der Kreuzaufrichtung von 1610-1611, die sich in der Kathedrale von Antwerpen befindet.⁴¹¹ „Eindrucksvoll verknüpft Vergil den Todeskampf Laokoons mit dem Tod des Stieres, den dieser gerade eben opferte. Die frühe Rezeption der Statue hebt dieses Schreien immer wieder hervor. Und auch Rubens hat seinen zum Himmel sprechenden oder schreienden Gekreuzigten immer wieder nach der Gestalt des antiken Laokoon geformt.“⁴¹² Auch Hetzer erkennt die Gemeinsamkeiten zwischen der antiken Statue und dem Antwerpener Gekreuzigten, hebt aber in einem Atemzug die Unterschiede hervor: „Es ist leicht einzusehen, dass Rubens sich auch beim Christus an die Antike gehalten hat, und zwar an den Laokoon, dessen barocker Überschwang ja ihm wie der Zeit überhaupt lag. Mit einigen Veränderungen ist der Körper übernommen und ebenso der Kopf mit seiner Blickrichtung. Wiederum ist aber eine antike Form mit einem ganz anderen Inhalt gefüllt. Und zwar, wenn wir dies einmal ganz knapp ausdrücken wollen: es ist der antike Ausdruck im Dienste des christlichen Erlösungsgedankens umgewandelt. Laokoon schickt eine Anklage zum Himmel empor, in Christi Blick aber ist in den Schmerz Zuversicht, Hoffnung und

⁴⁰⁸ Katalog Braunschweig 2004, 292.

⁴⁰⁹ Ebd. zwei beeindruckende Studien des Laokoonkopfes nach Rubens aus der Hand Panneels, 293.

⁴¹⁰ Ebd. 291-293.

⁴¹¹ Warnke 2006, Tafel IV.

⁴¹² Katalog Braunschweig 2004, 294.

eben Erlösung gelegt.“⁴¹³ Rubens vermochte der antik - heidnischen Pathosformel ein dem Christentum des 17. Jahrhunderts verpflichtendes neues Leben einzuhauchen.

Zusammenfassend wird deutlich, wie von einem antiken Bildwerk, das die Darstellung des Schmerzes zum Inhalt hat, die visuelle Kultur weiter Bereiche des Abendlandes bestimmt werden kann. Ein in der antiken Kunst weiteres beliebtes ikonographisches Motiv war der brutale Tod der Niobe und ihrer Kinder. In der christlichen Ikonographie kann man das mythologische Geschehen mit dem Betlehemischen Kindermord in Beziehung setzen, was die folgenden Abschnitte belegen.

5.2.1.2 Niobe

Auf antiken Sarkophagen wird besonders gerne das Schicksal der Niobiden und ihrer trauernden Mutter Niobe dargestellt. Auch sie machte sich der Hybris und des Hochmuts gegenüber den Göttern schuldig.⁴¹⁴ In Dantes „Göttlicher Komödie“ wird Niobe im zwölften Gesang des Fegefeuers als Beispiel von Menschen beschrieben, die sich gegen Gott oder die Götter auflehnen. Die ganze Tragödie der Niobe, die Ovid in mehr als 150 Versen besingt, fasst Dante in einer kurzen Terzine zusammen:

„O Niobe, mit welchen leidvollen Augen
sah ich dich auf dem Weg abgebildet, zwischen deinen
sieben und sieben Kindern ohne Leben.“⁴¹⁵

Als Tochter des Tantalos gebar Niobe ihrem Mann Amphion eine ganze Schar von Kindern, auf die sie sehr stolz war. Gegenüber der Göttin Leto rühmte sie sich, mehr und überdies bessere Kinder zu haben, als diese. Als Strafe für diese unerhörte

⁴¹³ Hetzer 1984, 153.

⁴¹⁴ Als männliche Variante der Vermessenheit gilt die mythologische Figur des Prometheus, der den Menschen, entgegen der Göttergebote, das Feuer brachte und dafür zu ewigem Leiden verurteilt wurde: An einen Felsen geschmiedet, erschien jeden Tag ein Adler, der seine Leber, die über Nacht wieder nachwuchs, heraushackte. Vgl. das Emblem bei Henkel/Schöne 1996, 1657.

⁴¹⁵ Dante 2004, 242.

Beleidigung der Göttin wurden zunächst die Söhne der Niobe getötet, woraufhin sich Amphion das Leben nahm. Nur kurz vermochte sich Niobe mit den ihr verbliebenen Töchtern zu trösten, denn auch diese wurden kurze Zeit später von Artemis und ihrem Bruder getötet. Wieder ist es Ovid, der zunächst über das stolze Prahlen der Niobe berichtet und sodann mit drastischen Worten und anatomischer Detailverliebtheit das Abschlachten der Niobiden- Kinder und deren Schmerzen mit anatomischer Präzision schildert: „Als der eine, Ismenos, Niobes Erstgeborener, eben sein schäumendes Ross in eine Kreisbahn zwingt, da schreit er auf: Weh mir! Mitten in der Brust steckt ihm ein Pfeil, seiner sterbenden Hand entgleiten die Zügel, und langsam sinkt er zur Seite, über die rechte Schulter des Pferdes hinab auf den Boden. Neben ihm vernimmt in der Luft das Klirren der Köcher Siphylos; (...) Doch obwohl er die Zügel schießen lässt, ereilt ihn der unentrinnbare Pfeil und bebend haftet im Genick der Schaft, während vorne aus der Kehle das bloße Eisen hervorragt. Vorwärts geneigt, wie er war stürzt er über den Hals des Pferdes zwischen die galoppierenden Läufe und befleckt mit seinem warmen Blut die Erde. Phaidimos (...) und Tantalos (...) waren fest im Ringkampf miteinander verschlungen und pressten Brust an Brust, als, von der gespannten Sehne geschnellt, sie beide zusammen, eng vereint wie sie waren, ein Pfeil durchbohrte. Sie stöhnen zugleich, zugleich sinken sie, vor Schmerz sich krümmend, zu Boden, zugleich brechen, als sie da liegen, ihre Augen, zugleich auch hauchen sie die Seele aus. Sie sieht Alphenor, schlägt sich schmerzerfüllt die Brust und eilt herbei, um durch seine Umarmung die erkaltenden Glieder zu erwärmen – und fällt bei diesem Liebesdienst, denn Apollo jagte ihm das tödliche Eisen tief in die Brust. Als es Alphenor herauszog, hing ein Teil der Lunge an den Widerhaken, und mit dem Leben ergoss sich das Blut in die Lufte. Nicht nur eine Wunde empfing der lockige Damasichthon: Er wurde getroffen, wo die Wade beginnt und die nervige Kniekehle eine weiche Vertiefung hat zwischen den Sehnen, und während er sich mühte, das verderbliche Geschoss herauszureißen, fuhr ihm durch die Kehle bis an das Gefieder ein zweiter Pfeil! Ihn drückte das Blut heraus, spritzte hoch empor und schoss im langen Strahl durch die Luft. Der letzte, Ilioneus, hatte vergeblich flehend die Arme erhoben (...). Immerhin starb jener an der kleinsten Wunde, und nur die Spitze des Pfeils drang ihm ins Herz.“⁴¹⁶

⁴¹⁶ Ovid 2001, 167ff.

Nach diesem grausigen Sterben der Söhne wendet sich Ovid dem Schicksal der Töchter und der trauernden Mutter zu: „O wie sehr unterschied sich jetzt Niobe von der Niobe, die soeben noch (...) durch die Stadt stolz geschwellt ihre Schritte gelenkt hatte, beneidet von den Freunden, doch nun bejammernswert selbst für einen Todfeind. Über die kalten Leichname wirft sie sich und küsst wahllos zum letzten Mal ihre Söhne. Darauf reckt sie zum Himmel die blau geschlagenen Arme: ‚Weide dich denn grausame Latona, an meinem Schmerz, weide dich‘, so sprach sie und ‚sättige dein Herz an meinem Jammer, da ein Teil von mir dahin ist und da man mich siebenfach zu Grabe trägt. Frohlocke, du siegreiche Feindin, und triumphiere! Doch warum siegreich? Im Unglück bleibt mir noch mehr übrig als in deinem Glück. Selbst nach so vielen Morden bin ich Siegerin!‘ Kaum hatte sie so gesprochen, da erklang vom gespannten Bogen die Sehne, und alle durchfuhr der Schreck bis auf Niobe; sie macht ihr Unheil verwegen. Da standen in schwarzen Gewändern an den Bahren der Brüder mit gelösten Haaren die Schwestern. Eine davon will eben den Pfeil herausziehen, der ihr im Leib steckt, als sie sterbensmatt auf einen der Brüder das Haupt senkt. Eine andere will die unglückselige Mutter trösten, verstummt aber plötzlich und krümmt sich vor Schmerz. (...) Sechs sind dem Tod geweiht (...) und nur die jüngste ist übrig. Niobe (...) schreit: ‚Nur die eine, die kleinste lass mir! Von den vielen verlange ich die kleinste, die eine!‘ Doch während sie fleht, bricht die, für die sie fleht, tot zusammen. All der ihren beraubt, kauert Niobe zwischen den Leichen (...) und erstarrt vor Gram. Kein Haar regt sich im Lufthauch, blutleer ist ihr Gesicht (...), nichts Lebendes ist mehr an der ganzen Erscheinung. Selbst in ihrem Mund erstarrt eiskalt die Zunge samt dem harten Gaumen, ihr Puls hört auf zu schlagen. (...) Auch ihr Inneres ist versteinert. Trotzdem weint sie. Da entführt sie ein gewaltiger Wirbelsturm in ihre Heimat und setzt sie auf den Gipfel eines Berges. Dort zerfließt sie in Tränen, und noch heute entströmen diese dem Felsen.“⁴¹⁷

⁴¹⁷ Ebd. 169 ff.



Abb. 24: Niobidensarkophag, um 160 n. Chr., München (Zanker/Ewald 2004, 76).

Auf den antiken Niobiden-Sarkophagen werden das entsetzliche Sterben der Kinder und der Schmerz ihrer trauernden Mutter in eindringlichen Gesten der Verzweiflung und des Entsetzens dargestellt (Abb. 24). „Niobe war die am häufigsten als mythisches Exemplum für unerträgliches Leid und maßlose Trauer aufgerufene Gestalt. Diese führte (...) dazu dass sie ihre Tränenflut nicht mehr halten konnte und deshalb von den Göttern zu Stein verwandelt wurde.“⁴¹⁸ Der Prozess der Versteinerung der Niobe wurde so zum Inbegriff nie mehr enden könnender Trauer. Interessant ist, dass der Schmerz bei Niobe nicht so sehr in verzweifelter Schmerzensgestik mündet, wie bei Laokoon, sondern sie vielmehr zu totem, passivem Stein werden lässt. Dieses Schicksal schien einer Frau im Altertum angemessener, als viehisches Brüllen. „Das grausame Schicksal der einst stolzen Königin Niobe (...) führt die Verwandlung eines lebendigen Menschen in einen leblosen Stein bildhaft vor Augen. Hervorgerufen wird diese vollständige Reglosigkeit des Leibes durch den außerordentlich großen Schmerz über den Verlust der geliebten Kinder. Niobe erstarrt wörtlich in Schmerz.“⁴¹⁹ Die Versteinerung der Niobe hinderte sie allerdings paradoxerweise nicht daran Tränen zu weinen.

„Die Sarkophagbilder fokussieren das Sterben als solches, das dem Betrachter schonungslos in allen Variationen vorgeführt wird. Nirgendwo wird versucht, die Schrecken des göttlichen Kindermordes zu mildern, im Gegenteil: Die grausamen

⁴¹⁸ Zanker/ Ewald 2004 79.

⁴¹⁹ Spiekermann 2007, 107.

Sterbeszenen und die anrührenden Versuche vergeblicher Hilfeleistung (...) sollten den Betrachter emotional ergreifen und erschüttern.“⁴²⁰ Genau so machtlos wie der Mensch dem Einwirken der Götter und ihrer maßlosen Macht ausgeliefert ist, steht er dem Tod gegenüber. Die Darstellung der Niobiden Szene auf antiken Sarkophagen sollte den Trauernden Trost spenden, indem sie an das ungleich härtere Los der Niobe gemahnte. Einen Bedeutungswandel erfährt die Geschichte in moralischer Hinsicht auf manchen barocken Emblemdarstellungen: Die versteinerte Niobe erscheint dort als Sinnbild der Vermessenheit und der Superbia.⁴²¹ Bisweilen schwingen Untertöne mit, welche die frauenfeindlichen Tendenzen der Zeit reflektieren. So heißt es auf einem Emblem des Andreas Alcatius (1550): „(...) die freffel Niob hat sich gleich / Achten dörrffen den Göttern reich / Hoffart ist ein Weibisch Unart / Zeigt an Gwiß und bezeugt zur fart / Ein Menschen der mit Hertz und Mund / Ist herter dann ein Stein all stund.“⁴²² Auf einem anderen Emblem von Juan de Horozco y Covarrubias (1550-1608) wird die versteinerte Niobe als Statue auf einem Sockel stehend in freier Landschaft gezeigt. Die Bildunterschrift lautet: „Weil ich gefühllos die Götter beleidigte, wurde ich (...) verurteilt, nichts mehr zu fühlen, und aus einem Lebenden in harten Stein verwandelt (...).“⁴²³ Die Embleme veranschaulichen, dass spätere Epochen mit dem Schicksal der antiken Niobe nicht unbedingt Mitleid empfanden. Sie wurde für ein relativ harmloses Vergehen extrem hart bestraft, wobei sich die antike Einstellung zu Hybris und Vermessenheit niederschlägt. Wenn man heute den Mythos betrachtet, so überwiegt eher das Mitgefühl und man ist geneigt, das rasende Wüten der Götter zu verurteilen. Beim Niobemythos wird deutlich, wie unterschiedlich visuelle Kultur auf ein ikonographisches Motiv reagiert, wie es sich in den verschiedenen Epochen entwickelt und von den Zeitgenossen beurteilt wird.

Georg Simmel fasst das unterschiedliche Verständnis des Leidens in Antike und Mittelalter zusammen: „ Die antike Kunst hat freilich Erscheinungen wie Niobe oder Laokoon. Aber hier ist das Leiden ein äußerliches Schicksal, gerade der völlige Gegensatz zu jener tiefen Notwendigkeit, mit der das Christentum es zeigt: als die

⁴²⁰ Ebd. 355.

⁴²¹ Die Überschrift der Niobe Geschichte ist bei Ovid bezeichnenderweise bereits mit den Worten: „Hochmut kommt vor dem Fall“ übertitelt. Ovid 2001, 164.

⁴²² Henkel/Schöne 1996, 1656.

⁴²³ Ebd.

Frucht der Seele selbst oder als den Klang, den sie, die zu einem ewigen Schicksal berufene, im Zusammenschlag mit der Irdischkeit ergeben muss.“⁴²⁴

Biblischer Exkurs: Der Bethlehemische Kindermord

Wie bereits angedeutet, kann, mutatis mutandis, die biblische Geschichte vom Kindermord in Bethlehem als christliches Äquivalent der antiken Niobidenszene angesehen werden, wobei diese Episode aus dem neuen Testament gleichzeitig eine Überleitung zum nächsten Kapitel darstellt. Der Evangelist Mathäus berichtet, dass, nachdem man Herodes Ascalonita (nicht zu verwechseln mit Herodes Antipater, zu welchem Christus von Pilatus geschickt wurde) von einem neugeborenen König der Juden berichtet hatte, den Kindermord veranlasste. „Da Herodes nun sah, dass er von den Weisen betrogen war, ward er sehr zornig und schickte aus und ließ alle Knäblein zu Bethlehem töten und in der ganzen Gegend, die da zweijährig und darunter waren, nach der Zeit, die er mit Fleiß von den Weisen erkundet hatte.“(Mt. 2, 16-18). Seit dem 5. Jahrhundert werden die unschuldigen Kinder als Märtyrer verehrt (Fest am 28. Dezember).

Bei den meisten Darstellungen ist die Anzahl der handelnden Personen stark reduziert und das grausige Ereignis wird szenisch zusammengefasst: Der thronende Herodes befiehlt seinen Soldaten, die Kinder von Bethlehem zu töten, dabei weinen und wehklagen die Mütter und bringen ihren großen seelischen Schmerz zum Ausdruck. Ein Beispiel von geradezu abscheulicher Grausamkeit gibt es aus der Hand des Sieneser Malers Mattheo di Giovanni (1430-1495).⁴²⁵ Ein Fresko in der Kirche S. Agostino in Siena zeigt Herodes in orientalischer Gewandung auf seinem Thron sitzend. Mit gebieterischer Geste gibt er den Soldaten den Befehl, die kleinen Kinder zu töten. Sein Gesicht ist dabei zu einer teuflischen Fratze verzerrt. Vor ihm stehend, hält eine weinende Mutter mit vor Schmerz verzerrten Gesichtszügen ihr Kind an den Körper gepresst, dem ein Schwert durch den Mund (!) gestoßen wird, dessen Spitze über dem Ohr wieder austritt.

⁴²⁴ Simmel 1907, 5.

⁴²⁵ Chastel 1965, 15.



Abb. 25: Jan Polack, Kindermord von Bethlehem, Freising (Kat. München 2004, 229).

Eine aus dem deutschen Kunstraum stammende Fassung des Themas gibt es von Jan Polack (1435-1519) und ist um 1500 entstanden (Abb. 25).⁴²⁶ Die Geschichte wird auf vier Tafeln erzählt, wobei rechts oben der auf einem steinernen Thron sitzende gelangweilt dreinschauende König Herodes und auf der linken Seite die gestenreich klagenden Mütter gezeigt werden, unten jeweils ein auffällig bunt gekleideter Soldat, der ein nacktes Kleinkind mit äußerster Brutalität absticht; man glaubt als Betrachter das Wehklagen und Geschrei der Kinder und der verzweifelten Mütter zu vernehmen. Vier grausam verstümmelte Kinderleichen mit abgehackten

⁴²⁶ Katalog München 2004, 229.

Gliedmaßen liegen blutüberströmt auf dem Pflasterboden. Polack bedient sich bei seiner drastischen Schilderung bereits Gewaltmustern, wie sie im 19. Jahrhundert etwa bei Goja wieder erscheinen (Abb. 42, 43).

Besonders im 14. und 15. Jahrhundert wurden die unschuldig an Christi Statt abgeschlachteten Kinder und deren Reliquien verehrt und „riefen durch ihr jammervolles Märtyrertum die starke Bewegung und blutige Rührung hervor, in der die Zeit schwelgte. (...) Man besaß mehr als eine Reliquie der Knäblein. Ludwig XI. schenkte der ihnen geweihten Kirche zu Paris ein ganzes unschuldiges Knäblein, eingeschlossen in einem kristallinen Schrein. (...) Dieser Friedhof war die Stätte, wo man lieber als irgendwo sonst ruhen wollte.“⁴²⁷

5.2.2 Mittelalter

5.2.2.1 Die Sintflut und das Jüngste Gericht

Die biblische Geschichte der Sintflut zeigt in besonderem Maße, wie zerstörerisch sich der Zorn Gottes auf die Menschen auswirken kann und zu welcher Macht er fähig ist, Ungehorsam zu bestrafen. Für den mittelalterlichen Menschen war diese Geschichte eine ständige Mahnung, ein gutes und gottgefälliges Leben zu führen. In der Bibel heißt es: „Als aber der Herr sah, dass der Menschen Bosheit groß war auf Erden und alles Dichten und Trachten ihres Herzens nur böse war immerdar, da reute es ihn, dass er die Menschen gemacht hatte auf Erden, und es bekümmerte ihn in seinem Herzen und er sprach: „Ich will die Menschen, die ich geschaffen habe, vertilgen von der Erde, vom Menschen an bis hin zum Vieh und bis zum Gewürm und bis zu den Vögeln unter dem Himmel; denn es reut mich, dass ich sie gemacht habe. Aber Noah fand Gnade vor dem Herrn.“ (Gen 6, 5-8).

Die Geschichte der Sintflut gehört zu den nachhaltigsten Vorstellungen aus dem Alten Testament und es ist nicht erstaunlich, dass sich Künstler immer wieder damit auseinandergesetzt haben. Zu Zeiten der Pest, so in der Mitte des 14. Jahrhunderts,

⁴²⁷ Huizinga 2006, 210.

war man der Meinung, dass deren Ursache, ebenso wie die biblische Sintflut, eine Folge der moralischen Verderbtheit der Menschen sei, die den unbarmherzigen Zorn Gottes ausgelöst habe. Besonders eindringlich schildert Michelangelo die Angst und den Schmerz der sich zu retten versuchenden Menschen auf dem Deckenfresko in der Sixtinischen Kapelle in Rom.⁴²⁸

In beeindruckender Art imaginiert der Flame Frans Floris (1519-1570) die Schrecken des Jüngsten Gerichts (Abb. 26). Die von Schmerz und Angst gezeichneten Gesichter der Verdammten sprechen für sich.

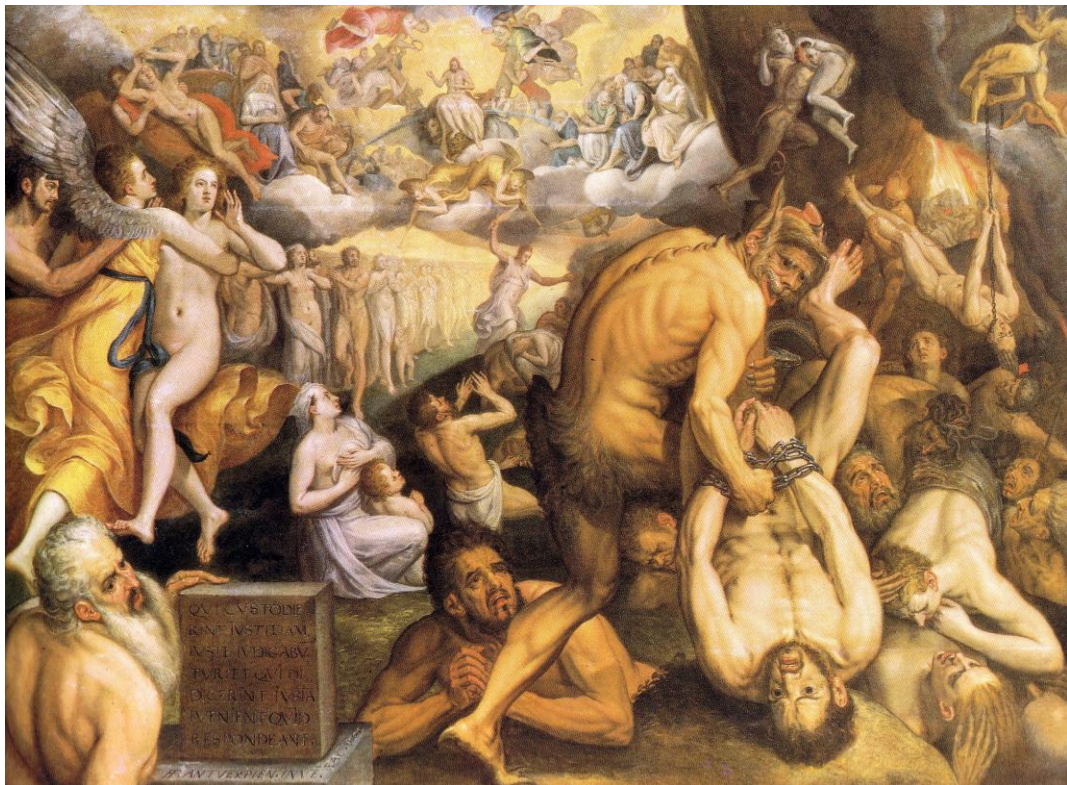


Abb. 26: Frans Floris, Jüngstes Gericht, Wien (Kat. Wien 1984, 59).

Ganz im Bildvordergrund hat ein wüster Teufel mit aller Gewalt einen kopfüber gefesselten Mann gepackt, um ihm dem Höllenschlund zu übergeben. Im Hintergrund sieht man rechts eine Vielzahl verzweifelter Männer und Frauen, die das unbarmherzige Schicksal bereits erfasst hat.

⁴²⁸ LCI 4, 162.

Im Gegensatz zur heutigen Zeit, die von der Angst vorm Sterben und dem damit einhergehenden schmerzhaften Totenkampf geprägt ist und all das am liebsten ganz aus dem täglichen Leben auszublenden bemüht ist, fürchtete der Mensch des Mittelalters nichts mehr, als den plötzlichen und unvorbereitet hereinbrechenden Tod, der heute so trostreich erscheint. Der plötzliche Tod beinhaltete die Gefahr ohne Beichte, gewissermaßen im Stande der Sünde, zu sterben und geradewegs in der Hölle zu landen. Weiterhin entschied selbstverständlich die Lebensführung auf Erden über das Schicksal nach dem Tod: Den Frommen war ein Leben im Paradies beschieden, die Sünder landeten in der Hölle. Die Menschen aller Bevölkerungsschichten waren von dieser Vorstellung vollständig durchdrungen. Verbreitet wurden solche diese Gedanken durch Erbauungsbücher, die sich im 15. Jahrhundert großer Beliebtheit erfreuten: Die „Totentänze“ und die „Ars Moriendi“.⁴²⁹ „Beide Quellengattungen (...) nehmen Bezug auf mit Sterben und Tod verbundene Ängste und bringen Todesphantasien ‚ins Bild‘. Beide ziehen als primär theologische Formulierungen der Todesproblematik auf eine Umkehr des Sünders angesichts drohender Verdammnis. Ein beiden gemeinsames ‚Schockelement‘ soll diese Umkehr bewirken: In der Ars Moriendi ist es die drastische Darstellung teuflischer Anfechtungen, im Totentanz – wesentlich stärker – die Bildwerdung des jähen Ausdem-Leben-Reißens, der Zwanghaftigkeit des teuflischen Tanzes.“⁴³⁰ Eine der bedeutendsten Darstellungen des „Totentanzes“ stammt von Bernt Notke (1435-1509). Von dem originalen monumentalen Fries, der ursprünglich mehr als 30 Meter maß und für die Lübecker Marienkirche gemalt wurde, sind leider nur noch spärliche Reste erhalten, die heute in der Nikolaikirche im estnischen Reval aufbewahrt werden.⁴³¹ „Der Lübecker Totentanz stellt eine Predigt über die Allmacht des Todes dar. (...) Vertreter aller Stände und Lebensalter werden von tanzenden Knochenmännern in einen Reigen hineingezogen und halten dabei Zwiesprache mit ihren grausigen Partnern.“⁴³² Die „Ars Moriendi“ verbreitete sich in besonderem Maße und war neben der „Biblia Pauperum“ eines der am meisten gelesenen Bücher im Spätmittelalter. Ein schönes Exemplar ist jenes Blockbuch des Meisters Ludwig

⁴²⁹ Wilhelm-Schaffer 1994.

⁴³⁰ Ebd. 29.

⁴³¹ Paatz 1944, 35-40, Tafeln 1-12.

⁴³² Ebd. 36.

von Ulm, das um 1470 entstanden ist und sich in der Münchner Staatsbibliothek befindet.⁴³³

Mittelalterliche oder spätgotische Darstellungen des Jüngsten Gerichts sind überreich in der Darstellung von körperlicher Bestrafung der am ewigen Heil nicht partizipierenden Verdammten.⁴³⁴ Sie übertreffen in der Schilderung von Pein und Schmerz die „Totentänze“ in beträchtlichem Maße und fordern den Gläubigen auf, ein frommes Leben zu führen. Man betrachte etwa die Höllenszene auf Memlings Weltgerichtsalter in Krakau, wo der Künstler bei jedem der Verdammten bemüht ist, einen speziellen und individuellen Leidensausdruck zu zeigen: Verrenkte Glieder, zum Schreien weit aufgerissene Münder, vor Entsetzen der zu erwarteten höllischen Schmerzen weit geöffnete Augen; all das vermag Memling in seltener Eindringlichkeit zu vergegenwärtigen.⁴³⁵ „In Italien und im nördlichen Alpenraum nahm im fünfzehnten Jahrhundert die Vorstellung von einem wütenden Gott, der die Menschheit mit Seuchen straft, oft die Form eines Christus an, der gleich einem Blitzstrahlen aussendenden Jupiter Pfeile auf die Erde schießt. Bereits gegen Ende des dreizehnten Jahrhunderts hatte Jacopo de Voragine diesen Zusammenhang hergestellt: Da Hochmut, Geiz und Unkeuschheit der Menschen überhand nahmen, war dem hl. Dominikus während seines Aufenthalts in Rom ein Christus erschienen, der vom Himmel aus drei Lanzen gegen die Menschheit schwang und fest entschlossen schien, sie zu vernichten.“⁴³⁶

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass es in der antiken, wie auch in der christlichen Kunst durchaus üblich war, den drohenden Zorn der Götter oder den Zorn Gottes den Menschen dadurch zu vermitteln, dass man ihnen auf vielfache Art Schmerzen zufügt, um sie gefügig zu machen und zu bestrafen. Schmerzzufügung dient als Wiederherstellung der göttlichen Ordnung. Ein wenig anders verhält es sich bei den Märtyrerbildern, auf die ich im folgenden Abschnitt zu sprechen komme und die im christlichen Denken eine eminent wichtige Bedeutung haben, was sich in der umfangreichen Heiligenikonographie widerspiegelt.

⁴³³ Ars Moriendi 1922. Ein Blockbuch ist ein mit Holzschnitten illustriertes Buch, bei dem Text und Bild aus einem Block geschnitten sind, von dem eine ganze Buchseite abgedruckt wird. Es verbreitete sich seit 1430 und kann als Vorläufer des Buches mit losen Schrifttypen angesehen werden.

⁴³⁴ Eindringlich beschreibt Dante Alighieri in seiner Göttlichen Komödie die unterschiedlichsten Bestrafungen in den verschiedenen Höllenkreisen.

⁴³⁵ Bialostocky 1966, Abb. 108-124.

⁴³⁶ Meiss 1999, 143.

5.2.2.2 Märtyrerdarstellungen

Die Märtyrerszenen nehmen hinsichtlich ihrer Kategorisierung eine Sonderstellung ein, da sie zum einen exempla für die Leidensfähigkeit des Gläubigen darstellen und somit durchaus in der Tradition der Imitatio Christi stehen, zum anderen sind die Märtyrer als frühe Anhänger des Christentums Opfer von Gewalt und Machtausübung einer heidnischen Gesellschaft, die das neu entstandene Christentum mit allen Mitteln zu bekämpfen versucht. Darstellungen von Märtyrern haben in der Geschichte des Christentums eine lange Tradition. Sie lassen sich auf die „Psychomachie“ des Spaniers Prudentius (348 n. Chr. – 410 n. Chr.) zurückführen. Prudentius lebte in einer Zeit radikalen Umbruchs. Obwohl die christliche Religion seit 313 im römischen Reich durch Kaiser Konstantin zur Staatsreligion erhoben wurde, hielten viele weiterhin am alten Glauben fest. Prudentius war einer der ersten, der in seinen Schriften die heidnische Religion angriff und die Märtyrer des christlichen Glaubens verherrlichte. In seiner „Psychomachie“ schildert er den Kampf zwischen christlichen Tugenden und den heidnischen Lastern. Auf einer karolingischen Miniatur aus dem 10. Jahrhundert sieht man, wie der Glaube die falschen Götter vernichtet und die Märtyrer krönt.⁴³⁷ Besonders bei den Martyrien christlicher Heiliger war den Künstlern jedes Mittel recht, auf grausame Art und Weise das Zufügen von Schmerz zu zeigen. „Dieses Mittelalter unserer kulturellen Frühzeit war weder schwarz noch golden; es etablierte sich rund um den gequälten und glorifizierten Körper Christi. Es schuf neue Helden, die Heiligen, die ihr Martyrium vor allem an ihrem Körper erlitten.“⁴³⁸ Bei den Märtyrern handelt es sich um frühe Bekenner des christlichen Glaubens, die von der römischen oder der jüdischen Obrigkeit verfolgt und zu Tode gequält wurden.⁴³⁹ Märtyrer waren Menschen, welche für eine Wahrheit litten und starben, von der sie eigentlich nicht sicher sein konnten, ob sie tatsächlich gilt.⁴⁴⁰

⁴³⁷ Delaissée 1959, 23.

⁴³⁸ LeGoff 2007, 35.

⁴³⁹ Als erster Märtyrer gilt in der katholischen Kirche der Heilige Stephanus, dem man den Ehrentitel „Erzmärtyrer“ zugesprochen hat. Noch von den Aposteln geweiht, erleidet er durch die Steinigung sein Martyrium (Apg 6 und 7), das sehr oft dargestellt wurde.

⁴⁴⁰ Als „Märtyrer“ moderner Medienkultur können Sportler angesehen werden, die bisweilen ihren Körper über das gesunde Maß beanspruchen und Schmerzgrenzen oftmals überschreiten. „Wie die Schweizer Läuferin Gabriela Schiess-Andersen bei den Olympischen Spielen 1984 in Los Angeles die

Die Geschichten der Märtyrer wurden zunächst mündlich tradiert und erst später in Buchform abgefasst. Eine im Mittelalter besonders geschätzte Sammlung von Heiligenlegenden war die „Legenda Aurea“, des Dominikanermönchs und späteren Bischofs Jacobus de Voragine (1230-1299)⁴⁴¹. Zur Charakteristik der „Legenda Aurea“ bemerkt Appuhn: „Das im Mittelalter nach der Bibel am stärksten verbreitete Buch war die Legenda Aurea. (...) Es ist kein Heiligenlexikon, eher eine Sammlung von Betrachtungen, die den Geschehnissen des Neuen Testaments die Geschichten von Wundern und Heiligen sowie deren Deutung hinzufügt. In 182 Kapiteln enthält es elf Zeit-, sechzehn Festbetrachtungen und, fünfundfünfzig Heiligenlegenden. Es ist ein Lehrbuch und sogar wissenschaftlich gemeint, denn es interpretiert ausführlich die Namen etymologisch und referiert dabei jede Lehrmeinung gewissenhaft (...). Die Legenda Aurea entspricht damit der theologischen Wissenschaft der Zeit. Trotzdem kann jedermann ihren Sinn verstehen, weil nach Art einer Predigt jedes Geschehnis ausführlich erläutert wird und sie trotz der Fülle wie eine ‚Kunstschöpfung aus einem Guss‘ wirkt. Die Legenda Aurea war wirklich geeignet, im Gottesdienst, am Jahrestag der Heiligen oder während der Klostermahlzeit vorgelesen zu werden, wie es der Titel nahe legt (lat. *legenda*= das, was vorgelesen werden soll).“⁴⁴²

Die beschriebenen Heiligen sind Christen ganz verschiedener Zeiten, Welten und Kulturen: Es sind die Apostel und Märtyrer des frühen Christentums, die Bekenner, die den christlichen Glauben gegen Irrlehren verteidigen, heilige Bischöfe, Pilger und Einsiedler, Asketen und Jungfrauen, Mönche und Ordensgründer. Bei aller Verschiedenheit ihres Lebens und Wirkens sind die Muster ihrer Lebensgeschichten einander erstaunlich ähnlich. „Die Märtyrerlegenden der Legenda Aurea sind im Wesentlichen aus zwei mehr oder weniger ausführlichen Teilen aufgebaut (...). Zunächst wird der zukünftige Märtyrer wegen des christlichen Glaubens verhört. (...)

letzten 200 Meter der 42,195 Kilometer langen Strecke nur noch humpelnd- kriechend, von Krämpfen geschüttelt und von totaler Erschöpfung heimgesucht, zurücklegen konnte, werden wohl wenige der neun Millionen Zuschauer in aller Welt vergessen haben. Der Sinn scheint hier präsent: ein Ziel zu erreichen und einen Schmerz zu erleiden, der im Nachhinein die Wonne des Glücks vervielfachen wird.“ Tyradellis 2007, 40-41.

⁴⁴¹ De Voragine 1993. Zur Legenda Aurea vgl. Rhein 1995. Daneben gab es auch kostbar illuminierte „Legendarien“, Handschriften, die, an der Legenda Aurea orientiert, die heiligen Geschichten in üppiger Weise bebildert darstellten. Beispielhaft sei das kostbar ausgestattete „Ungarische Legendarium“ genannt, das sich als Codex Vat. Lat. 8541 in der Bibliotheca Vaticana befindet und Mitte des 14. Jahrhunderts entstanden ist. Vorläufer der „Legendarien“ waren die „Passionale“, in welchen das Leben exemplarischer Heiliger gezeigt wird, wie zum Beispiel eine Handschrift aus ottonischer Zeit, welche die Passion des Hl. Kilian und der Hl. Margarete zeigt und als Codex MS. I 189 in der Niedersächsischen Landesbibliothek in Hannover aufbewahrt wird. Zu Folter und spätmittelalterlichem Körperkonzept in der Legenda Aurea vgl. Schirmeister 2000, 133ff.

⁴⁴² Appuhn 1985, 31.

Nach der Ablehnung aller vom verhörenden Richter gebotenen Vergünstigungen folgen Drohungen und auf diese der zweite Teil, die Schilderung der Leiden unter der Folter und der Tod. (...) Die Märtyrergeschichten präsentieren sich damit substantiell und strukturell hochgradig konventionalisiert; sie erscheinen auf ein eng begrenztes Repertoire stereotyper Elemente festgelegt.“⁴⁴³

Im Gegensatz zu den sie traktierenden Folterknechten demonstrieren die Märtyrer eine vollendete Beherrschung ihrer Körper und Affekte und sie desavouieren durch ihre stoische Gelassenheit bei der Folter die Vertreter der staatlichen Macht. Der gequälte Körper wird Ausdruck der Kritik an ungerechter Herrschaft. Die Märtyrer sind im wahrsten Sinne des Wortes exempla christlicher Vollkommenheit. Die Berichte in der Legenda Aurea dienten als Vorbild und Leitschnur für ein gottesfürchtiges Leben. Das Leiden der Heiligen spendete den Gläubigen Trost. Es wurde von den Hörern der Predigten, für die die Legenda Aurea konzipiert war, keine imitatio, sondern vielmehr eine admiratio und das Vertrauen auf Fürbitte abverlangt. Als Nothelfer, Schutz- und Namenspatrone wurden die Heiligen im Mittelalter als ganz persönliche Helfer im Alltag empfunden. Huizinga weist auf das Eindringen der Heiligenlegenden in den Volksglauben hin: „Eine Anzahl von Heiligen war mit bestimmten Krankheiten verknüpft, so der Heilige Antonius mit verschiedenen brandigen Hauterkrankungen, der Heilige Maurus mit der Gicht, der Heilige Sebastian (...) mit der Pest. Hier lauerte (...) eine (...) Gefahr der Ausartung des Volksglaubens. Das Übel hieß nach dem Heiligen: Sankt-Antonius-Feuer, Sankt-Maurus-Krankheit oder dergleichen. Der Heilige stand also beim Denken an die Krankheit von Anfang an im Vordergrund. Dieses Denken war geladen mit heftigen Gemütsbewegung, mit Furcht und Abscheu, vor allem wo es der Pest galt. Die Pestheiligen wurden im 15. Jahrhundert eifrigst verehrt: durch Offizien in den Kirchen, durch Umzüge, durch Bruderschaften, gleichsam als geistliche Krankenversicherung.“⁴⁴⁴

Der Gläubige konnte und sollte sich bei der Lektüre der Legenda Aurea oder bei der Betrachtung der Altarbilder an der Leidensfähigkeit der Heiligen ein Beispiel nehmen, die geduldig und ohne mit der Wimper zu zucken in der Gewissheit baldiger göttlicher Erlösung die schrecklichsten Peinigungen über sich ergehen lassen. Fast

⁴⁴³ Schirrmester 2000, 136.

⁴⁴⁴ Huizinga 2006, 244. Übrigens sollte der von Grünewald geschaffene Isenheimer Altar den am so genannten Antoniusfeuer leidenden Menschen Mitleid spenden. Zum Thema Heilige und Krankheit vgl. Trüb 1978.

immer, besonders in der Barockzeit, blicken die Heiligen während ihres Martyriums verzückt nach oben zur Himmelszone, wo sie dereinst die Verbindung mit Gott erwartet. „Das physiognomisch-emotionale Bildprogramm von Schmerzensblicken (...) findet im Barock, der Zeit der Gegenreformation und des Dreißigjährigen Krieges, etwa in den Bildern von Märtyrern, einen expressiven Höhepunkt, nicht zuletzt auch um den Betrachter in seinen religiösen Gefühlen zu affizieren und ihn in seinem Glauben an die Erlösung im Jenseits zu stärken.“⁴⁴⁵ Als Gegenpart werden die mitleidlosen Henkersknechte zumeist als ganz besonders brutal charakterisiert: Sie schüren das Feuer, gießen heißes Öl aus und lassen nichts unversucht, die Pein der Märtyrer zu verlängern.

Die grausamen Vergegenwärtigungen der Qualen lassen das Christentum in den Augen mancher Wissenschaftler als eine „masochistisch“ geprägte Weltreligion erscheinen. Die Darstellungen dienten ihrer Meinung der Kanalisierung von latent schwelenden Gewaltphantasien seitens der Auftraggeber. So ist vereinzelt vorgeschlagen worden, in den Märtyrerdarstellungen des Spätmittelalters eine Spiegelung der im Alltag damals stets präsenten Gewaltbereitschaft zu sehen.⁴⁴⁶

Nachdem ich im vorangegangenen Teil allgemeine Aspekte der Märtyrer und ihrer Bedeutung für das Leben der Menschen im Spätmittelalter hervorgehoben habe, möchte ich im Folgenden einige exemplarische Märtyrerbilder vorstellen. Es wird klar werden, dass bei den Märtyrerbildern im Allgemeinen die grausame Schmerzzufügung und Gewaltanwendung im Vordergrund steht. Die Reaktion der heiligen Gestalten darauf ist meistens eher verhalten und dem Grad an Gewalt nicht entsprechend.

⁴⁴⁵ Hürlimann 2007, 167.

⁴⁴⁶ Lang 2001, 269ff.

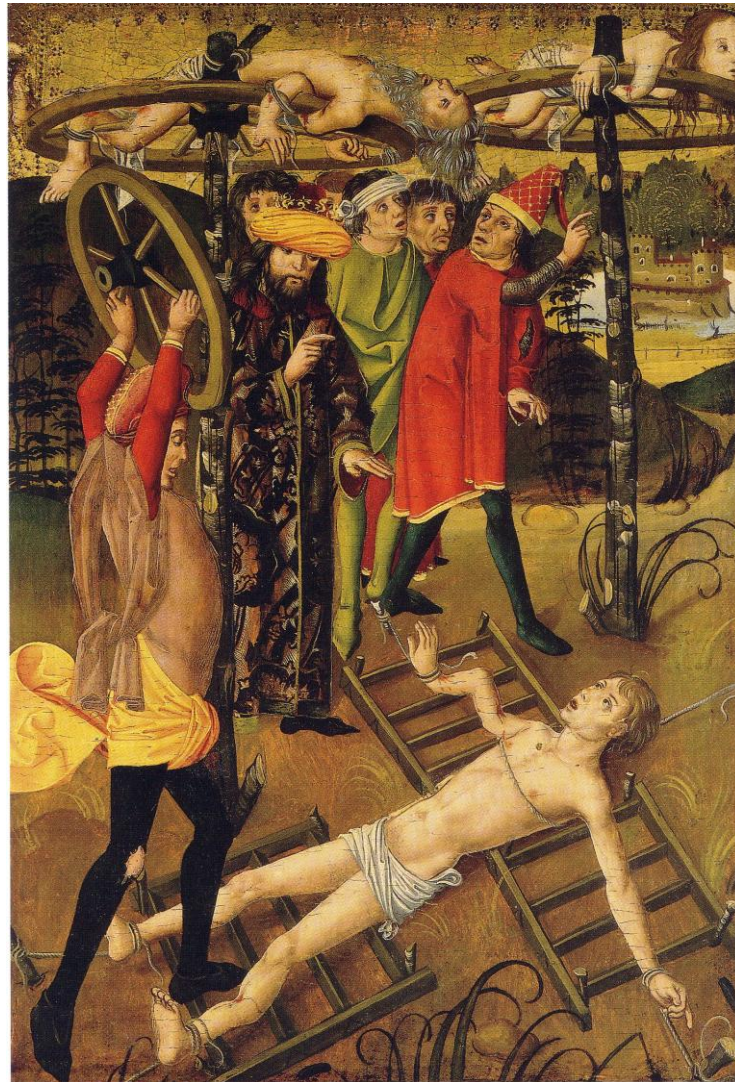


Abb. 27: Österreichisch - ungarischer Meister um 1480, Räderung von Märtyrern, Esztergom (Merback 1999, 112).

Ein österreichischer oder ungarischer Maler der Zeit um 1480 zeigt auf einer Tafel, die heute im ungarischen Esztergom aufbewahrt wird, eine Märtyrerszene, die sich durch ganz besondere Grausamkeit auszeichnet und die Folter- und Strafpraxis der Zeit aufgreift (Abb. 27 und 28).⁴⁴⁷ Bei den gequälten Märtyrern handelt es sich um die Geschwister Felix und Regula und ihren Gefährten Exuperantius. Sie flohen nach der Vernichtung der Thebäischen Legion, einer Abteilung römischer Legionäre, die, zum Christentum übergetreten, enthauptet wurden, nach Zürich, wo sie das gleiche Schicksal ereilte. Zuvor wurden sie einer grausamen Folter unterzogen. Im Vordergrund sieht man Exuperantius, dem, auf einem Metallgestell liegend, von

⁴⁴⁷ Merback 1999, 113.

seinem Peiniger mit einem Rad die Gliedmaßen zerschmettert werden. Sein rechter Arm ist schon mehrfach gebrochen, viel mehr überrascht als schmerzverzerrt blickt er mit offenem Mund auf den ihn peinigenden Henker. Im Hintergrund erblickt man Regula und Felix, deren gebrochene Arme und Beine bereits in unnatürlicher und schmerzhafter Verrenkung um die Räder geschlungen sind. Auch sie erdulden ihr Schicksal mit relativer Gelassenheit



Abb. 28: Räderung, Schweizer Bilderchronik von 1513 (Schmidt 1981, 435)

Auf einer Miniatur aus einer Schweizer Bilderchronik, die in kulturwissenschaftlicher Hinsicht als Quelle für das Leben der Menschen um 1500 von besonderer Bedeutung ist, wird der Vorgang des Räderns ausführlich ins Bild gesetzt. Ein Henker leitet als Rückenfigur ins Bild ein und ist gerade dabei, einem Opfer die Glieder mit einem Rad zu zertrümmern. Im Mittelgrund sieht man, wie die gebrochenen Arme und Beine der Gefolterten wie auf dem ungarischen Gemälde um die Speichen der Räder gewunden sind. Zur Abschreckung hat man sie zusätzlich

auf hohen Stangen angebracht; das Blut strömt in mächtigen Rinnsalen an ihnen herab. All dies geschieht unter den Augen dreier Männer, die als Zeugen die weltliche Gewalt (Mann mit Schwert) und die geistliche Macht (Priester) verkörpern. Die motivischen Übereinstimmungen mit dem Märtyrerbild sind offensichtlich.

Von Stefan Lochner (um 1400-1451), der in Köln tätig war, stammt eine ganze Folge von Darstellungen der Apostelmartyrien, die heute im Frankfurter Städel Museum aufbewahrt werden (Abb. 29).⁴⁴⁸ Lochner schildert auf den Tafeln ganz genau, auf welche Art die Apostel zu Tode kommen: Sie werden geköpft, geschunden, erstochen, erschlagen, gesotten und auf die unterschiedlichste Art gekreuzigt. „Die Aufgabe, den dreizehnfachen Tod zu schildern hat der Künstler als außerordentliche Herausforderung begriffen, die ihn als Regisseur wie als Requisiteur forderte (...). Wilde und würdelose Grimassen auf der einen Seite werden mit übermenschlicher Ruhe und Gelassenheit auf der anderen kontrastiert. Dabei handelt der Maler durchaus im Geist seiner Zeit, wenn er vor Polemik und karikaturhafter Überspitzung nicht zurückschreckt: Überdeutlich – und für moderne Augen vielleicht eher amüsant – tritt seine Absicht zutage, einige Schergen durch die Mängel ihrer Bekleidung als rohe und verkommene Gesellen zu charakterisieren, als raue Burschen, denen vor lauter Nachlässigkeit die Beinkleider herunterrutschen und deren Unterwäsche in aller Öffentlichkeit sichtbar wird.“⁴⁴⁹

Lutz schreibt zur Rolle des sadistischen Henkersknechts als wichtigem Widerpart zu den geduldig leidenden Heiligen bei Lochner: „Der dem Heiligen zugefügte und von ihm erwartete Schmerz ist auf überaus kunstvolle und vielfältige Weise verschoben, so in der Überzeichnung der Henkersfiguren und ihrer Handlungen: Angefangen von dem ziehenden Schmerz, der durch den sich kraftvoll gegen den Heiligen stemmenden Henker mit dem Messer im Mund vermittelt wird, bis hin zu dem beißenden Schmerz, welcher sich durch den feisten Gesellen ankündigt, der dem Heiligen das heiße Öl, das er in der Hand hält, auf das rohe Fleisch träufeln lässt.“⁴⁵⁰

⁴⁴⁸ Brinkmann/Kemperdieck 2002, Abb.157-158.

⁴⁴⁹ Ebd. 210-211.

⁴⁵⁰ Lutz 2007, 94.



Abb. 29: Stefan Lochner, Apostelmartyrien, linker Flügel, Frankfurt (Brinckmann/Kemperdick 2002, 178).

Als exemplarische Darstellung eines Heiligenmartyriums sei Dierick Bouts (1415 – 1475), Martyrium des Heiligen Hippolytus eingehender analysiert, da es in beispielhafter Weise viele Elemente in sich vereint, die für die Ikonographie von Märtyrerbildern typisch sind (Abb. 30).



Abb. 30: Dierick Bouts, Das Martyrium des Hl. Hippolytus, Brügge (Puppi 1991, 93).

Der Blick des Betrachters wird sofort von der fast nackten Gestalt des heiligen Mannes angezogen. Auf dem Boden liegend, weisen seine ausgestreckten Arme und Beine in die Ecken des Bildes und binden die Gestalt flächig in den Bildgrund ein. Dieser ist als kahle, nur mit ein paar Steinen bedeckte Hügellandschaft gegeben und bildet in seiner extremen Flächigkeit eine ideale Folie für das Geschehen. Im Bildvordergrund liegen die Kappe, das weiße Untergewand und der an den Ärmeln mit Pelz besetzte Mantel ausgebreitet. Der schlanke, ausgemergelte Körper mit spinnenartig dünnen Extremitäten ist von fahler Blässe. Das Antlitz ist gezeichnet durch weit aufgerissene Augen und einen leicht geöffneten Mund. An den Arm- und Fußgelenken sind Fesseln angebracht, die an Pferden befestigt sind, die von vier

Schergen mit Peitschen und Ruten angetrieben werden. Die Folterknechte, welche die Vierteilung durchführen, wirken am Geschehen ziemlich unbeteiligt und verrichten ganz geschäftsmäßig ihr Amt, eine Einstellung, die für alle Bilder dieser Art typisch ist.

Was besonders auffällt, ist die Tatsache, dass der Künstler auf alles schmückende Beiwerk, zum Beispiel in Form einer sich vom Mittelgrund in den Hintergrund entwickelnden Landschaft, vollständig verzichtet hat. Flächigkeit ist das alles bestimmende Kompositionsprinzip. Ein räumliches Hintereinander wird als ein Übereinander dargestellt.⁴⁵¹ Besonders deutlich wird dieses Primat der Flächenordnung beim abgelegten Gewand des Hippolytus: Es scheint, als sei es auf der Bildtafel gleichsam aufgeklebt und hinterlässt insgesamt einen ornamentalen Eindruck. Auch die Folie der kargen Hügellandschaft, vor der sich alles abspielt, vermag sich nicht wirklich perspektivisch in die Tiefe zu entwickeln: Wie eine undurchdringliche Wand bietet sie sich dem Auge dar, füllt fast den gesamten Bildraum aus und fokussiert die Aufmerksamkeit ganz auf die Gestalt des Nackten in der Bildmitte.

Was die emotionale Seite der Darstellung betrifft, so erstaunt die kühle Art und Weise, mit der Bouts das Geschehen beschreibt. Die Personen scheinen teilnahmslos. In seiner Sachlichkeit, jegliches Gefühl ausblendenden Art, erinnert das Bild sehr an Bouts Erasmusdarstellung (s.u.). So notiert Panofsky: „In Dirk Bouts reifen und späteren Werken (...) scheinen sich die Figuren nur widerwillig zu bewegen; sie vermitteln den Eindruck, als sei der Körper der Seele allzu fremd und ihr nicht zugehörig, um sich mit ihr in irgendeiner Weise verständigen zu können. Als würden sie jene sonderbare okkasionalistische Psychologie vorwegnehmen, der zufolge der Körper allein für sich selbst handelt und leidet, während die Seele bloß ‚zuschaut‘, sind Bouts Figuren zu angemessen, geschweige denn zu ‚schönen‘ Haltungen und Gesten unfähig. Stattdessen erstarren sie entweder in stocksteifer Unbeweglichkeit, oder sie bewegen sich mit hölzerner Ruckhaftigkeit von Marionetten, sofern die Handlung sie dazu zwingt.“⁴⁵² Weiter heißt es: „Gelegentlich mag dieser Mangel an Eurhythmie und ‚Expressivität‘ (...) dem modernen Betrachter nahezu komisch anmuten. Er könnte über die liebenswürdige Gleichgültigkeit der

⁴⁵¹ Pächt spricht in diesem Zusammenhang von der „Hegemonie der Flächenordnung“. Pächt 1986, 28.

⁴⁵² Panofsky 1953/2001, 325.

verworfenen Machthaber im schauerlichen, aber bezeichnenderweise ohne Blut auskommenden Martyrium (...) lächeln.“⁴⁵³

In der Literatur wird immer wieder darauf hingewiesen, wie akkurat sich die zeitgenössische Strafpraxis im Bilde offenbar widerspiegelt. „In the countries of the northern Europe this was the punishment for those guilty of high treason regicide, so it is very possible, that in this work (...) Bouts was drawing on the memory of an execution that he had witnessed himself. (...) The precise detail of the picture is authentic: for example, the apparatus used to tie the saints limbs to the four horses was in common use.“⁴⁵⁴ Ob Bouts wirklich jemals der Prozedur einer Vierteilung ansichtig wurde ist zweifelhaft. Den Untersuchungen van Dülmens zufolge ist die Vierteilung als offizielle Strafe nur in ganz wenigen Fällen belegt.⁴⁵⁵ Es ist davon auszugehen, dass sie auch zu Lebzeiten von Bouts nicht häufig angewandt wurde. So wurde in Frankfurt zwischen 1562 und 1696 nur ein Delinquent gevierteilt, wohingegen 200 durch den Galgen und 86 durch das Schwert umkamen (12 wurden gerädert, 7 ertränkt und 6 verbrannt).⁴⁵⁶ Bei einer Gesamtzahl von 339 Todesurteilen in dieser Zeit ist dieser eine Fall von Vierteilung fast zu vernachlässigen. Es liegt wohl an der besonderen Grausamkeit dieser selten praktizierten Hinrichtungsart, dass sie im kollektiven Bewusstsein der folgenden Generationen so große Spuren hinterlassen hat. „Eigentlich sollte der Verurteilte von Pferden zerrissen werden. Da aber Pferde selten einen Mann auseinander reißen konnten, gelang die Vierteilung erst wenn der Henker die Gelenke einschchnitt. In den uns bekannten Fällen verzichtete man auf Pferde; stattdessen legte der Scharfrichter mit seinen Knechten den Missetäter zur Vierteilung nackt auf eine Holzpritsche (...) fesselte ihn an allen Gliedmaßen und schnitt dann (...) die Brust von unten her auf, um das Eingeweide mitsamt dem Herzen, der Lunge und der Leber und ‚alles, was im Leib ist‘ herauszunehmen, es dann dem armen Sünder ‚Auf das Maul zu schmeißen‘ und in der Erde zu verscharren. Dann wurde der Mann auf einen Tisch, eine Bank oder einen Klotz gelegt und ihm mit einem besonderen Beil der Kopf abgeschlagen und der Leib in vier Teile zerhauen (...)“.⁴⁵⁷ Van Dülmen beschreibt nach Augenzeugenberichten die Hinrichtung des Schwärzers Grumbach und seiner

⁴⁵³ Ebd.

⁴⁵⁴ Puppi 1990, 93.

⁴⁵⁵ van Dülmen 1995, 127.

⁴⁵⁶ Ebd. 110.

⁴⁵⁷ Ebd. 127-128.

Gefolgsleute, die 1567 in Gotha durchgeführt wurde und zu einem regelrechten „Schlachtfest“ wurde. „Die ganze Prozedur (...) dauerte zwei Stunden. (...) Die Hinrichtung gestaltete sich wie ein hoheitlicher Akt. Grumbach bekannte seine Schuld und bat alle, die durch ihn betrübt wurden, ihm zu verzeihen. Er hatte gebeichtet und bat um Fürbitte vor Gott. Darauf wurde er ausgezogen und ihm das Herz aus dem Leibe geschnitten, das der Scharfrichter ihm mit den Worten ‚Siehe Grumbach, dein falsches Herz‘ um den Mund schlug. Danach hieb der Henker seinen Körper in vier Stücke. Dasselbe Schicksal erlitt Grumbachs Kanzler Brück. (...) Als man ihm das Herz aus dem Leib schnitt und oftmals auf den Mund schlug, soll er ‚gräulich und gar lange‘ geschrien haben. (...) Nach der Hinrichtung wurden die Gevierteilten auf einen Karren geworfen und die Teile auf vier Landstraßen vor den vier Toren der Stadt auf zwölf Säulen ausgestellt. Je drei Säulen standen an einem Ort beisammen, eine jede trug ein Viertel eines Hingerichteten, so dass an jedem der vier Orte von jedem der Gevierteilten ein Stück zur Schau gestellt wurde.“⁴⁵⁸

Man sieht, dass die Vierteilung mit der Kraft von Pferden, wie auf dem Bild gezeigt, allein kaum durchführbar war und so auch kaum praktiziert wurde, sondern es letztendlich dem Henker vorbehalten war, den Verurteilten zu töten.⁴⁵⁹ Allerdings sind Berichte aus dem 18. Jahrhundert überliefert, die über Vierteilungen zu Pferde und deren Komplikationen Zeugnis ablegen. Berühmt geworden ist die Hinrichtung des Vatemörders Damiens am 2. März 1757 in Paris. Mit der Schilderung dieses Spektakels, beginnt Foucault sein bedeutendes Buch über die Geburt des Gefängnisses.⁴⁶⁰ Seine genaue Schilderung zeigt, dass die Pferde allein aufgrund ihrer Kraft nicht in der Lage waren, einen Menschen ohne vorherige Manipulation seitens der Scharfrichter, zu zerstückeln. Bouts Bild gibt nicht die Wirklichkeit der Strafpraxis wieder, wie Puppi meint, sondern heroisiert das Geschehen. Der Heilige liegt relativ entspannt auf dem Boden, seinem Gesicht ist bloß, wie so oft, eine gewisse Überraschtheit anzumerken. Im Übrigen sind die Seile und Hölzer, mit denen der Körper an den Pferden befestigt ist, so dünn und zerbrechlich, dass sie größerer Gewalt kaum Stand zu halten vermögen. Der Heilige erwartet in aller

⁴⁵⁸ Ebd. 128-129.

⁴⁵⁹ Der Genoveva-Altar in der Frauenkirche bei Thür in der Eifel zeigt übrigens die Vierteilung eines Verbrechers durch Ochsen. Vgl. Pippke/Pallhuber 1994, Tafel 19.

⁴⁶⁰ Foucault 1994.

Gelassenheit das Geschehen, das in kaum zu schrecken vermag. Er ist sich des Heils, das ihn im Paradies erwartet sicher.

Den Berichten von van Dülmen und Foucault lassen sich zeitgenössische Darstellungen an die Seite stellen, welche illustrieren, wie Vierteilungen in der Praxis durchgeführt wurden. Noch einmal sei in diesem Zusammenhang an die Schweizer Bilderchronik des Luzerner Diebold Schilling erinnert, die eine Fülle von Hinrichtungsszenen, wie Räderungen, Enthauptungen, Verbrennungen und Vierteilungen zeigt (vgl. Abb. 28).⁴⁶¹ Die überaus reich mit Miniaturen ausgestattete Handschrift ist 1513 entstanden und gilt als ungewöhnlich zuverlässige Quelle des spätmittelalterlichen Lebens nicht nur der Schweiz, sondern auch darüber hinaus. „Neben den Werken des Berner Schilling gibt es kaum eine spätmittelalterliche Chronik, die eine so verlässliche Ikonographie zum zeitgenössischen Strafrecht enthält (...).“⁴⁶² Auf Folio 65 r (131) wird gezeigt, wie ein Müller, der feindliche Truppen in seine Stadt einlassen wollte, gevierteilt wird.⁴⁶³ Auf Folio 210 r (425) wird ein Verräter gevierteilt, nachdem man ihn zuvor entmannt und ihm die Eingeweide aus dem Leib gerissen hatte.⁴⁶⁴ Beide Übeltäter sind an Armen, Händen, Beinen und Füßen an einem Tisch festgebunden. Besonders anschaulich ist Folio 210. Auf dieser Darstellung ist der Delinquent auf einem roh gezimmerten Tisch mit Schnüren festgebunden, während ihm der Scharfrichter die Gedärme aus dem Leib reißt; das Messer, das er soeben noch benutzt hatte, steckt zwischen seinen Zähnen. Die ganze Prozedur spielt sich im Beisein dreier weltlicher Zeugen und eines Geistlichen ab.

Wesentlich für die Abschreckung war bei allen Folterungen und Hinrichtungen die Tatsache, dass sie in der Öffentlichkeit geschahen und nicht hinter verschlossenen Mauern. „Wir haben Schwierigkeiten, uns vorzustellen, dass diese öffentlichen Strafaktionen (...) in der vormodernen Gesellschaft eine solche Attraktivität besaßen, dass sie nicht nur viel Volk von weither anlockten, sondern von der Obrigkeit bewusst als Volksfeste inszeniert wurden. Öffentliche Strafaktionen bildeten aber einen wichtigen Bestandteil öffentlicher Kultur in jeder traditionellen Gesellschaft und damit

⁴⁶¹ Schmid 1981.

⁴⁶² Pfaff 1981, 646. Eine vergleichbare Szene auf einem Flugblatt von 1629 bei Schilling 1990, 476.

⁴⁶³ Schmid 1981, 106.

⁴⁶⁴ Ebd. 320.

auch in unserer Vergangenheit.“⁴⁶⁵ Foucault arbeitet in seinem Buch zur Geburt des Gefängnisses heraus, dass das Verschwinden der peinlichen Strafe aus der Öffentlichkeit und die damit einher gehende Installierung des Gefängnisses als Institution der Utopie einer schamhaften Justiz zu verstehen ist. (Dass sich andererseits die grässlichsten Folterungen und Erniedrigungen auch bis heute in Gefängnissen abspielen, haben nicht zuletzt die medial weltweit verbreiteten Bilder aus Abu Graib gezeigt). Bei Foucault heißt es: „(...) binnen weniger Jahrzehnte ist der gemarterte, zerstückelte, verstümmelte, an Gesicht oder Schulter gebrandmarkte, lebendig oder tot ausgestellte, zum Spektakel dargebotene Körper verschwunden. Verschwunden ist der Körper als Hauptzielscheibe der strafenden Repression. (...) Das Zeremoniell der Strafe tritt allmählich ins Dunkel und ist schließlich nicht mehr als ein weiterer Akt des Verfahrens oder der Verwaltung. (...) Die Bestrafung hat allmählich aufgehört, ein Schauspiel zu sein. (...) Die Bestrafung sollte also zum verborgensten Teil der Rechtssache werden, was mehrere Folgen hat: sie verlässt den Bereich der alltäglichen Wahrnehmung und tritt in den des abstrakten Bewusstseins ein; ihre Wirksamkeit erwartet man von ihrer Unausweichlichkeit, nicht von ihrer sichtbaren Intensität; die Gewissheit, bestraft zu werden, und nicht mehr das abscheuliche Theater, soll vom Verbrechen abhalten. (...) Es gibt in der modernen Justiz und bei ihren Sachwaltern eine Scham vor dem Bestrafen. (...) Das Verschwinden der Martern ist also das Ende des Schauspiels, es ist aber auch die Lockerung des Zugriffs auf den Körper. (...) Ganz allgemein wurden die Strafpraktiken schamhafter. (...) Das physische Leiden, der Schmerz des Körpers selbst bilden nicht mehr die wesentlichen Elemente der Strafe. (...) Aufgrund dieser neuen Zurückhaltung wird der Scharfrichter, der unmittelbare Anatom des Leidens, von einer ganzen Armee von Technikern abgelöst: Aufseher, Ärzte, Priester, Psychiater, Psychologen, Erzieher. (...) Utopie einer schamhaften Justiz: man nimmt das Leben und vermeidet dabei jede Empfindung; man raubt alle Rechte, ohne leiden zu machen; man erlegt Strafen auf, die von jedem Schmerz frei sind. Der Rückgriff auf Psychopharmaka (...) liegt genau in der Richtung dieses ‚körperlosen‘ Strafsystems. (...) Nicht mehr jene langen Prozeduren, in denen der Tod durch kalkulierte Unterbrechungen verzögert und durch sukzessive Attacken vervielfältigt

⁴⁶⁵ van Dülmen 1995, 7. In diesem Zusammenhang muss darauf hingewiesen werden, dass grausamen Handlungen auch heutzutage durchaus ihre Öffentlichkeit finden. Ich denke etwa an die Veröffentlichung von Hinrichtungsvideos radikaler islamistischer Gruppen im Internet oder die dort ebenso öffentlich gemachte Hinrichtung Saddam Husseins.

wurde. Nicht mehr jene komplizierten Kombinationen, (...) die vorsahen, den Verurteilten auf dem Rad zu brechen, dann bis zur Ohnmacht auszupeitschen, darauf an Ketten aufzuhängen, um ihn langsam Hungers sterben zu lassen. Nicht mehr jene Martern, bei denen der Verurteilte auf einer Schleife gezogen wurde (um zu verhindern, dass sein Kopf auf dem Pflaster berste), bei denen der Bauch geöffnet wurde und die Eingeweide hastig herausgerissen wurden, damit er mit seinen eigenen Augen sehen könne, wie man sie ins Feuer warf; und bei denen er schließlich enthauptet und gevierteilt wurde. Die Reduktion jener ‚tausend Tode‘ auf die eigentliche Hinrichtung definiert eine neue Moral des Strafaktes.“⁴⁶⁶

Foucault schreibt auch die fortschreitende Entwicklung neuer Geräte und Apparate zur möglichst schnellen Hinrichtung des Delinquenten dem neuen Denken zu, den Straftat möglichst schnell und diskret zu erledigen, ohne mit dem Opfer in Berührung zu kommen. „Bereits im Jahre 1760 hatte man in England (...) eine Erhängungsmaschine ausprobiert (ein Sockel, der unter den Füßen des Verurteilten verschwand, sollte die langsamen Agonien sowie die Handgreiflichkeiten zwischen Opfer und Henker vermeiden lassen). Sie wurde (...) 1783 endgültig eingeführt. (...) Die seit März 1792 in Verwendung befindliche Guillotine ist die Maschine, die diesen Prinzipien entspricht. Der Tod ist damit auf ein sichtbares, aber augenblickliches Ereignis reduziert. (...) Der Henker hat nur mehr ein sorgfältiger Mechaniker zu sein. Beinahe ohne den Körper zu berühren, löscht die Guillotine das Leben aus. (...) Zu Beginn des 19. Jahrhunderts geht also das große Schauspiel der peinlichen Strafen zu Ende; man schafft den gemarterten Körper beiseite; (...) man tritt ins Zeitalter der Strafnüchternheit ein. Dieses Verschwinden der Martern wird zwischen 1830 und 1848 endgültig.“⁴⁶⁷

⁴⁶⁶ Foucault 1994, 14-20.

⁴⁶⁷ Ebd. 1994, 20-23. Foucault weist darauf hin, dass während der französischen Revolution die Hinrichtung durch die Guillotine mit einem großen theatralischen Ritual einherging und zu einem großen Spektakel für die Volksmassen wurde. Schließlich fand die Guillotine nur noch innerhalb des Gefängnisses Anwendung, um den Zugang des Publikums zu verhindern. Die Hinrichtung wurde in der Folgezeit unter absoluter Geheimhaltung vollzogen. „Bei der Hinrichtung von Buffet und Bontemps im Jahre 1792 musste man den Zeugen der Szenerie jedes Berichten unter Androhung gerichtlicher Verfolgung verbieten, damit die Hinrichtung endlich kein Spektakel mehr sei, damit sie ein Geheimnis zwischen der Justiz und ihrem Verurteilten bleibe. So viele Vorsichtsmaßnahmen machen wohl einsichtig, dass im Grunde die Hinrichtung auch heute noch ein Schauspiel ist, das man eben deswegen zu untersagen hat.“ Foucault 1994, 24. In arabischen Ländern ist die öffentliche Hinrichtung bzw. Verstümmelung von Verurteilten bis heute ein solches öffentliches Spektakel. Auch in den Vereinigten Staaten kann man heute noch von einer Liturgie der Hinrichtung sprechen, an der viele Menschen Anteil nehmen, seien sie nun für oder gegen die Todesstrafe eingestellt.

Dies alles war im Mittelalter und in der frühen Neuzeit ganz anders. Der genaue Ablauf einer Hinrichtung unterlag bestimmten Gesetzen und Regeln, an die sich jeder daran Beteiligte strikt zu halten hatte. Foucault spricht von einer regelrechten „Liturgie der Strafe“.⁴⁶⁸ Ich glaube nicht, dass Bouts bei seinem Bild unbedingt von der zeitgenössischen Strafpraxis beeinflusst wurde. Der Ablauf einer Vierteilung, wie von Foucault und von van Dülmen beschrieben, entspricht kaum dem, was der niederländische Künstler auf seinem Bild dargestellt hat. Hippolytus erträgt die Tortur mit dem für einen Heiligen gebotenen Gleichmut, er scheint den Schmerz kaum zu empfinden. Und gerade darin liegt der tiefere Sinn dieser Darstellung begründet: Der mittelalterliche Mensch sollte sich bei seinen eigenen Schmerzen ein Beispiel nehmen an der Leidensfähigkeit der heiligen Vorbilder. Das körperliche Leiden des Menschen auf Erden wird verstanden als notwendiges Opfer für das angestrebte Seelenheil im Paradies. Die grausame Qual der Körper in den unzähligen Heiligenmartyrien sollte als extremes Beispiel des Wirkens irdischer Werke auf dem Weg zur Erlösung die zentrale Rolle der Martern bewusst machen. Der Mensch soll ebenso zuversichtlich in Gottvertrauen das irdische Leben mit seinen Schmerzen und seinen Leiden durchschreiten, um dereinst, mit Jesus und den Heiligen vereint, ins Paradies zu gelangen.

Beschränken sich die bisher vorgestellten Märtyrerdarstellungen im Allgemeinen auf nur wenige Figuren, so potenziert das ikonographische Motiv der „Marter der Zehntausend“ die Schrecken um ein Vielfaches. Der Legende zufolge erlitt der zum Christentum bekehrte Heerführer Achatius unter dem römischen Kaiser Hadrian (117 n. Chr. bis 138 n. Chr.) gemeinsam mit seinen Soldaten die Marter, wobei hagiographische Anklänge an die Legende der thebäischen Legion unverkennbar sind. Ihren Tod fanden die Soldaten, indem sie in spitzes Dornengestrüpp gestürzt wurden. Verbildlicht wird der Tod in den spitzen Dornen vor allem in gotischer und spätgotischer Zeit.⁴⁶⁹ Auf späteren Darstellungen ergötzen sich die Künstler daran, alle möglichen grausamen Todesarten zu zeigen. So hängen die Märtyrer auf einem Bild des venezianischen Künstlers Vittore Carpaccio (um 1455 – 1526) auf makabre

⁴⁶⁸ Foucault 1994, 65.

⁴⁶⁹ Ein schönes Beispiel ist das kleine Achatius – Diptychon aus dem Kölner Wallraf – Richartz – Museum. Um sich das Leiden noch stärker zu vergegenwärtigen hängte der Gläubige ein solches kleinformatiges Bild (16,8 X 14,2 cm) nicht an die Wand, sondern stellte es zur kontemplativen Betrachtung auf einen Tisch. Budde 1986, 24; vgl. auch Katalog Karlsruhe 2001, 414.

Art in den dünnen Ästen abgestorbener Bäume, oftmals in der Pose des Gekreuzigten, dem sie in ihrem Märtyrertod nachfolgen.⁴⁷⁰



Abb. 31: Albrecht Dürer, Marter der Zehntausend, Wien (Ruggeri 1979, Tafel 26).

Von Albrecht Dürer (1471–1528) gibt es ein Gemälde zum Thema, das im Kunsthistorischen Museum in Wien aufbewahrt wird (Abbildung 31).⁴⁷¹ Eine

⁴⁷⁰ Lauts 1962, 179-182.

⁴⁷¹ Panofsky 1995, Abb. 166.

unübersehbare Anzahl von Personen bevölkert die blutige und grausame Szenerie. Dürer verzichtet in seinem Gemälde auf die besonders grausame Behandlung, die Achatius vor seinem Tode erfahren hat: Ihm wurden mit einem Zimmermannsbohrer die Augen ausgebohrt. (In einem früher entstandenen Holzschnitt des Künstlers wird diese Szene im Bildvordergrund gezeigt).⁴⁷² Auftraggeber dieser Tafel war übrigens Kurfürst Friedrich der Weise. „Was das religiöse Gefühl des Kurfürsten ansprach (...) war die Analogie zwischen diesem Märtyrertum und der Passion Christi. Gleich Christus wurden sie mit einem höhnenden ‚Avete Reges Iudaeorum‘ begrüßt und nach unaussprechlichen Peinigungen gekreuzigt. (...) Durch nachdrückliche Veranschaulichung dieser Analogie verwandelte Dürer eine rein erzählende Wiedergabe von Martern und Gemetzel in ein Symbol der ‚Imitatio Christi‘.“⁴⁷³

Eine Verschärfung und weitere Drehung der Schraube, was Drastik und Unmittelbarkeit des grausamen Geschehens anbelangt, erfahren die Märtyrerdarstellungen im Zeitalter des Barock und der Gegenreformation. Zur Verdeutlichung möchte ich zwei Fassungen des Martyriums des Heiligen Erasmus kontrastierend einander gegenüber stellen. Bei dem einen Beispiel handelt es sich um die Mitteltafel des Löwener Erasmus Altars des bereits bekannten Dieric Bouts (Abb. 32).⁴⁷⁴ Das spätere Beispiel ist das große Altarblatt mit dem Erasmusmartyrium des französischen Barockmalers Nicolas Poussin (1594 – 1665), das in einer, dem Märtyrer geweihten, Kapelle des Petersdoms in Rom hängt (Abb. 33).⁴⁷⁵

Erasmus war der Legende zufolge Bischof in Antiochia und versuchte um das Jahr 300 den Christenverfolgungen unter Kaiser Diokletian (284 n. Chr. bis 305 n. Chr.) zu entkommen, was ihm nicht gelang. Er erlitt ein langes Martyrium, wobei die Künstler immer wieder die erschreckende Szene mit dem Herauswinden der Gedärme darstellten. Diese Seilwinde wird auch das wichtigste Symbol des Heiligen. Als einer der vierzehn Nothelfer wird er im Volksglauben bei Koliken und Geburtsschmerzen angerufen.⁴⁷⁶

⁴⁷² Ebd. Abb. 69.

⁴⁷³ Ebd. 163.

⁴⁷⁴ Vgl. Belting/Kruse 1994, Abb.148.

⁴⁷⁵ Abgebildet bei Rice 1997, 438.

⁴⁷⁶ LCI 6, 155-158.



Abb. 32: Dierick Bouts, Martyrium des Hl. Erasmus, Löwen (Belting/Kruse 1994, Tafel 148).

Bouts präsentiert den bis auf ein Lendentuch nackten und asketisch wirkenden Erasmus auf einem Holzbrett liegend im Bildvordergrund ganz nah beim Betrachter (Abb. 32). Links und rechts von ihm drehen die Folterknechte an einer Winde, mittels derer das Gedärm aus seinem Bauch gezogen wird. Genau in der Mittelachse des Bildes steht der Befehl gebende Herrscher in kostbarem Kostüm und schaut dem

Geschehen mäßig interessiert zu. Seine Begleiter scheinen das Ereignis, das sich direkt vor ihren Augen abspielt, nicht weiter interessant zu finden und blicken in ganz andere Richtungen. Hinter den Personen öffnet sich eine heitere Landschaft, die rechts und links von Bergen begrenzt wird. Die Bildkomposition ist insgesamt sehr schlicht und wenig dramatisch, dem Geschehen nicht angemessen. Auch Erasmus nimmt sein Schicksal sehr gelassen an; er liegt da, als würde er ein Sonnenbad nehmen. Aus einer kleinen, fast unscheinbaren Wunde in Höhe des Bauchnabels wird das Gedärm heraus gezogen, das so dünn wie ein Zwirnsfaden erscheint. Auch die ganze Maschinerie wirkt in ihrer handwerklichen Machart sehr filigran und zerbrechlich.

Das Bild wurde in der Literatur oft besprochen, wobei immer wieder auf die gelassene und entspannte Haltung des Erasmus hingewiesen wird. „Bouts erzählt im Widerstand zu jeglicher vom Thema angebotenen Drastik. (...) Die grässliche Folter erschließt sich mehr in der Vorstellung des Betrachters als beim Anschauen des Bildes. Um den Gemarterten gruppieren sich die Figuren planvoll wie auf einem Schachbrett“.⁴⁷⁷ Friedländer bemerkt: „Bouts (...) erzählt mit peinlicher Sachlichkeit nicht von Grausamkeit, von Schmerz, von Widerstand, sondern von richterlichem Gleichmut und von Dulden. Nicht leidenschaftliche Bewegtheit macht das Widerliche ertragbar, sondern das nackt und deutlich, nüchtern wie auf dem Operationstisch Gezeigte ist bei aller Natürlichkeit so übernatürlich gelassen, steif symmetrisch, pedantisch sauber, dass es wie im Mysterienspiel als ein ‚lebendes Bild‘ symbolhaft wirkt.“⁴⁷⁸ Pächt hebt besonders das Phlegma der an der schrecklichen Tortur beteiligten Personen hervor.⁴⁷⁹

⁴⁷⁷ Belting/Kruse 1994, 210.

⁴⁷⁸ Friedländer 1925, 30.

⁴⁷⁹ Pächt 1994, 89. Bouts Bild hat bei den Zeitgenossen einen ziemlich Eindruck hinterlassen, was sich in vielen Kopien und ähnlichen Kompositionen niederschlägt. Vgl. die Erasmusmarter aus dem Umkreis des Meisters von Liesborn entstanden um 1489. Stange 1954, 31 Abb. 53.

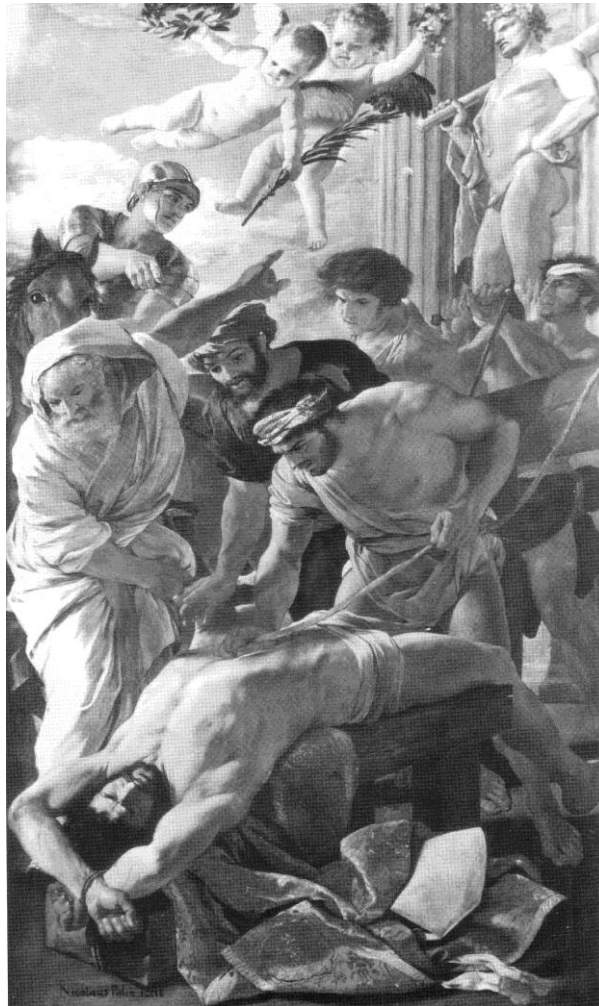


Abb. 33: Nicolas Poussin, Martyrium des Hl. Erasmus, Vatikan (Puppi 1990, 152).

Wie ganz anders behandelt Poussin (1594-1665) das Thema (Abb. 33). In typisch barocker Diagonalkomposition ist der athletische Körper des Erasmus von links unten nach rechts oben in den durch eine Architekturkulisse nach hinten abgeschlossenen knappen Bildraum gestellt, der von einer Vielzahl von Personen bevölkert ist, wobei dem Bild eine ungeheure Dynamik verliehen wird. Der Heilige liegt auf einer Art Holzgerüst, die Hände sind hinter dem Kopf zusammengebunden. Anders als bei Bouts asketischem Heiligen, weist sein muskulöser Körper eine viel größere Spannung auf; er liegt nicht wie eine Art leblose Puppe da, sondern versucht, selbst in dieser scheinbar ausweglosen Situation, aufzubegehren. Seinem bärtigen männlichen Haupt ist in den schmerzverzerrten Zügen unmenschliche Qual abzulesen. Zu seiner linken weist ein älterer Mann in entschiedenem Zeigegestus der linken Hand in den Bildhintergrund, wo, vor zwei antiken Säulen, die Figur des

Herkules steht. Herkules, an seiner Keule erkennbar, ist in diesem Zusammenhang das Symbol der antiken Götter, denen Erasmus für immer abgeschworen hatte. Als Gegengewicht zur heidnisch-paganen Götterwelt nahen von oben aus der Himmelszone kleine Engel mit den Heiligeninsignien, dem Lorbeerkranz und dem Palmwedel. Neben dem alten Mann gehen die Folterknechte ihrem grausigen Handwerk nach. Mit den bloßen Händen reißt einer von ihnen die Därme aus der Bauchöffnung heraus, während ein anderer sie auf einem dicken rohen Holzstamm windet.

Für Spivey ist die neue Art, das schreckliche Geschehen im Barock veristisch zu visualisieren, die Folge der Beschlüsse des Edikts von Trient (1563). „...horror of the most directly gut-wrenching sort; the extremity of committed Christian witness.“⁴⁸⁰ Im Zuge der besonders von den Jesuiten getragenen Gegenreformation wollte man die Gläubigen mittels solcher anschaulicher Bilder didaktisch bei der Stange halten, bzw. sie wieder auf den rechten Weg des Glaubens zurückführen. Von der Voraussetzung ausgehend, dass die Bildhaftigkeit des Kultes das Heilige (Gott, Christus und die Märtyrer) der Sphäre der gewöhnlichen Gläubigen annähere und so deren Frömmigkeit und inbrünstigen Glauben intensiviere, betonte die nach dem Tridentinischen Konzil bevorzugte Ikonographie die Rolle des Körpers als Ausdruck tiefer religiöser Inhalte. So ist es zu verstehen, dass körperliches Leiden und damit verbundene Schmerzen als notwendiges Opfer im Diesseits als Voraussetzung ewiger Seligkeit im Jenseits verstanden wurden.⁴⁸¹ Die Künstler machten sich diese Gedanken teilweise zunutze und stellten in ihren Werken vermehrt kranke, verkrüppelte und leidende Menschen dar. Die grausame Qual der Körper in den Martyrien der Heiligen sollte als extremstes Beispiel des Wirkens irdischer Werke auf dem Weg zur Erlösung bewusst machen. „It seems true that the edict on ‚direct‘ religious art from Trent in 1563 – an edict largely framed by two Spanish bishops who were close to Ignatius Loyola – was received as a decree encouraging the deliberate depiction of Horror. (...) Not surprisingly, perhaps the ‚horror by decree‘ aspect of Counter-Reformation ideology was most vigorously implement by mediocre artist. Either because they were short of cash, or because they preferred to patronize a

⁴⁸⁰ Spivey 2001, 132.

⁴⁸¹ Eine widersprüchliche und konträre These dazu vertritt Hecht 1997, für den es grundsätzlich keinerlei Unterschied gibt zwischen vor- und nachtridentinischem Bildverstehen. „Die Bedeutung der Trienter Entscheidung besteht darin, dass sie ein Dokument der höchsten Lehrautorität ist, die inhaltlich die überkommene Bildertheologie bestätigt.“ Ebd. 15.

pliable craftsman rather than some wilful luminary, the Jesuits themselves commissioned distinctly second-rate painters to decorate their centers of worship in Rome.”⁴⁸²

Ein mittelmäßiger Künstler zweiten Ranges war Nicolas Poussin auf keinen Fall. Unter Ludwig XIV. wurde er gleichsam für einen Gott der Malerei gehalten. Sicher fühlte er sich durch den Auftrag für die Peterskirche so geehrt, dass er seine Kunst in den Dienst gegenreformatorischer Propaganda stellte. Lindemann führt den gesteigerten Verismus gerade der barocken Märtyrerdarstellungen weniger auf gegenreformatorische Strömungen zurück, als vielmehr auf die neue Bedeutung der Affekte und der „Angemessenheit“ der Darstellung. „Ein entscheidender Umbruch in der Wiedergabe des Schmerzes vollzog sich im 17. Jahrhundert. Die Epoche des Barock entfaltete ein reiches Instrumentarium, um seelische Regungen oder körperliche Empfindungen in überzeugender Weise wiederzugeben. Affekte, Passionen, Temperamente: Begriffe wie diese wurden zu Schlüsselwörtern für die Künste, nicht nur der Malerei und der Bildhauerei, sondern auch der Musik und der Dramatik. Ein weiteres Zauberwort war die Angemessenheit, nicht nur hinsichtlich des Schauplatzes und des Kostüms (...), sondern eben auch hinsichtlich der Gestik und der Mimik der dargestellten Personen. In ihren körperlichen Entäußerungen hatte sich jeweils überzeugend ihr innerer Zustand, ihr Gemüt zu spiegeln. In der ganzen abendländischen Kunst setzten sich diese Vorstellungen durch, gleichviel, wie sehr sie sich tatsächlich dogmatisch-strengen Vorstellungen akademisch regulierter Kunst wirklich verpflichtet wähnten.“⁴⁸³

Anders verhält es sich bei einer Folge von Märtyrerdarstellungen in der römischen Kirche Santo Stefano Rotondo, wo in der Tat eher zweitrangige und heute vergessene Künstler wie Niccolò Circignani (1530-1590) und Matteo da Siena (1533-1588) am Werk waren. Im Sommer des Jahres 1582 schmückten sie im Auftrag des deutsch-ungarischen Jesuitenkollegs die Kirchenwände mit dreißig Fresken verschiedener Martyrien.⁴⁸⁴ Die schon fast ans Sadistische grenzende Detailverliebtheit der Darstellungen hat in späterer Zeit immer wieder die Betrachter irritiert, die dieser Schreckenskammer der sakralen Kunst einen Besuch abstatteten. So schreibt etwa Charles Dickens nach seinem Besuch der Kirche im Jahr 1845:

⁴⁸² Spivey 2001, 133-134.

⁴⁸³ Lindemann 2007, 100-107.

⁴⁸⁴ Vgl. Monssen 1982/83.

„Such a panorama of horror and butchery no man could imagine in his sleep (...). Grey bearded men being boiled, fried, grilled, crimped, singed, eaten by wild beasts, worried by dogs, buried alive, torn asunder by horses, chopped up small with hatchets: women having their breasts torn with iron pincers, their tongues cut out, their ears screwed off, their jaws broken, their bodies stretched upon the rack, or skinned upon the stake, or crackled up and melted in the fire: these are among the milder subjects.“⁴⁸⁵ Sicherlich spricht aus Dickens' Worten ebenso viel Abscheu wie ein gewisser Hang, ja Liebe zum Morbiden, das dem englischen victorianischen Zeitalter eigen war. Besonders schockierend in ihrer Brutalität ist zum einen die Darstellung des Martyriums der Heiligen Agatha, der man die Brüste förmlich vom Körper gerissen und klaffende, blutende Wunden hinterlassen hat, zum anderen Märtyrerdarstellungen, bei denen mit einer Zange die Zunge herausgezogen und mit einem Messer abgeschnitten wird. Ströme von Blut ergießen sich über die Gesichter der Gepeinigten.⁴⁸⁶

Die besprochenen Bildbeispiele sind, wie mehrfach erwähnt, von unübersehbarem Sadismus geprägt. Lang hat dem Sadismus in der neapolitanischen Barockmalerei besondere Beachtung geschenkt und sich nicht nur mit der Rolle der Opfer, sondern auch in besonderem Maße mit derjenigen der Täter beschäftigt. Auch die Motivation der Auftraggeber solcher Bilder wird von ihm beleuchtet. „Eine vorübergehende Identifizierung des Betrachters mit den Henkern ist gewiss nicht Personen orientiert, sondern an die ihnen in dieser Situation zukommende Machtfülle gebunden. (...) Die Identifizierung zielt letztendlich auf eine Teilhabe an der absoluten Machtfülle, die sich im sadistischen Akt ihre Bestätigung holt. (...) Die Identifizierung mit den Scharfrichtern gipfelt in der Vorstellung, aus eigener Machtfülle heraus qualvolle Torturen und endlose Martern verhängen zu können. Die erträumte Macht ist dabei nicht die eines Schergen, sondern die eines Gottes.“⁴⁸⁷ Zur Rolle des Henkers heißt es bei Lang: „Tatsächlich ist die Figur des sozial verachteten Henkers in der volkstümlichen Vorstellung von einer übernatürlichen Aura des Unheimlichen umgeben. (...) Basierend auf medizinischen Kenntnissen des Scharfrichters, die er zum Zwecke der Verlängerung einer Tortur, etwa bei Amputationen, einzusetzen

⁴⁸⁵ Spivey 2001, 134.

⁴⁸⁶ Monnsen 1982/83, 236 und 295.

⁴⁸⁷ Lang 2001, 254-255.

hatte, entstand die Legende seiner Zauberkräfte. (...) In Anbetracht der unzähligen bewussten und, mehr noch, unbewussten Tötungswünsche, die jedes Individuum bei Kränkungen und Versagungen aller Art hegt – Freud erkannte, dass unser Unbewusstes schon für Kleinigkeiten mordet – ,muss die Tötungslizenz des Henkers beneidenswert erscheinen. Eine Identifizierung auf dieser Basis trägt sowohl aufgestauten Aggressionen wie auch charakterlich verankerten sadistischen und destruktiven Tendenzen Rechnung.“⁴⁸⁸

Eine Aktualisierung der mittelalterlichen Folterszenen versucht der kolumbianische Künstler Fernando Botero mit seinem jüngsten und höchst politischen Werkzyklus der Abu Graib Bilder von 2005, auf denen er Folterszenen zeigt, bei denen Menschen auf vielerlei Art gequält und erniedrigt werden (Abb. 34 und 35).⁴⁸⁹ Die Gestalten der gefesselten und nackten Männer erinnern ganz unmittelbar an mittelalterliche Märtyrerdarstellungen. Allerdings geht Botero einen bedeutsamen Schritt weiter, indem er die erniedrigende Situation pointiert und zuspitzt. Seine Gefolterten haben jegliche Menschenwürde verloren, wohingegen die gepeinigten Märtyrer der früheren Epochen immer mit dem nötigen Respekt dargestellt werden. Auf mittelalterlichen Bildern sind es im Wesentlichen die grässlichen, fratzenhaften Schergen, die in aller Drastik gezeigt werden und das grausige Geschehen kommentieren.

Boteros Folterbilder betonen dabei in aller Deutlichkeit einen ganz wesentlichen Faktor, der, wie Dreitzel betont, auf die restlose Zerstörung der Identität des Opfers abzielt, wobei der Entzug des Privattraums für die intimsten Bedürfnisse und Regungen des Körpers - Schmerz, Hunger, Übelkeit, sexuelle Erregung, Ausscheidung - zum Zusammenbruch jeder inneren Distanz führt.⁴⁹⁰

⁴⁸⁸ Ebd. 255. Zur Gestalt des Henkers in der frühen westlichen Gesellschaft vgl. Maccoby 1999. Menschenopfer werden als rituelle Akte den Göttern in Zeiten von Krisen dargebracht. Allerdings kann die Opferung eines Menschen zu Schuldgefühlen führen. Maccobys These besteht darin, dass die Gemeinschaft versucht, ihr Handeln dadurch zu verschleiern, indem sie es in einen Mythos einbettet. So wird der Vollstrecker der Opferung als Sieger in einem Kampf dargestellt, oder er begeht die Tat unwissentlich. Der „Heilige Henker“ wird zwar offiziell als Mörder gebrandmarkt und aus der Gesellschaft ausgestoßen, gleichzeitig gilt er als unantastbar und genießt, so paradox es klingen mag, allgemein große Ehrerbietung seitens der Gesellschaft, für die er die unangenehme Arbeit verrichtet.

⁴⁸⁹ Katalog Schwäbisch Hall 2006.

⁴⁹⁰ Dreitzel 1997, 868.



Abb. 34: Fernando Botero: Abu Graib 47, 2005, Privatsammlung (Kat. Schwäbisch Hall 2006, 162).



Abb. 35: Fernando Botero, Abu Graib 52, Privatsammlung (Kat. Schwäbisch Hall 2005, 168.)

Täter fehlen auf Boteros desillusionierenden und verstörenden Bildern fast gänzlich, ebenso Figuren, die in irgendeiner Form Mitleid zeigen. Von den Peinigern sieht man höchstens eine Hand, die einen Handschuh trägt, einen Fuß mit Lederstiefel oder einen Urinstrahl, der von außen auf die erniedrigten Menschen einwirkt (Abb.35). Das Element der „Compassio“, das alle mittelalterlichen Schmerz - Darstellungen zumindest unterschwellig durchdringt, wird vom Künstler vollständig negiert. Niemand nimmt auf den Bildern Anteil am Leid der Gefolterten. Immer wieder bezieht sich der Künstler auf Vorbilder der klassischen Kunst. „Wir sehen hinter dem, was sich in Abu Graib abspielt, Ecce-Homo Darstellungen, Verspottung, Dornenkrönung, Geißelung.“⁴⁹¹

Botero ist in der Lage, durch seine „klinisch“ sauberen Bilder den Betrachter mehr zu erschüttern, als es die Gräuelfotografien journalistischer Ereignisbilder vermögen. Solche Fotos werden als flüchtige Ware vom Zeitungsleser konsumiert (nur selten gelangen die Fotos in Galerien oder Museen), wohingegen Boteros Werke, im öffentlichen Raum ausgestellt, ständiger und nachhaltiger präsent sind und ihre Wirkungsmächtigkeit auf längere Zeit exponieren. In diesem Sinne repräsentieren seine modernen Märtyrer in archetypischer Weise die Handlungsweisen und Folgen totalitärer Machtstrukturen, die nicht nur dem menschlichen Körper, sondern besonders auch der Psyche des Gefolterten eingeschrieben werden

Interessant sind in diesem Kontext die exakten Anleitungen zum brutalen Verhör, wie sie die Bush- Regierung in ihren Militärcamps billigte. Zur Rechtfertigung des berüchtigten „Waterboarding“ heißt es: „Obwohl das Gefühl des Ertrinkens Panik auslösen kann, bereitet das Waterboarding keine physischen Schmerzen.“ Für das Schlagen ins Gesicht wird empfohlen, die Finger leicht zu spreizen, dabei dürfe kein Schmerz entstehen, „der schwer zu ertragen ist“. Denn: „Zweck des Schlages ist es, Schock, Überraschung und/oder Erniedrigung hervorzurufen. Geplant war auch, Gefangene aufgrund ihrer Insektenangst in eine Kiste mit angeblich giftigen Tieren zu sperren. Ebenso hetzte man Hunde auf solche Gefangenen, die unter großer Angst vor diesen Tieren litten. Zum Zweck des Schlafentzugs soll der Gefangene „in einer stehenden Position mit den Händen vor dem Körper gefesselt werden.“⁴⁹²

⁴⁹¹ Katalog Schwäbisch Hall 2006, 136.

⁴⁹² Zu den Zitaten vgl. Deiningner 2009, 9. Übrigens waren weite Teile der USA empört, dass der neu gewählte Präsident Obama CIA- Agenten schonte, die an Folterungen beteiligt waren. Vgl. Wernicke 2009, 9.

5.3 Schmerzdarstellung als Mittel der Allegorie

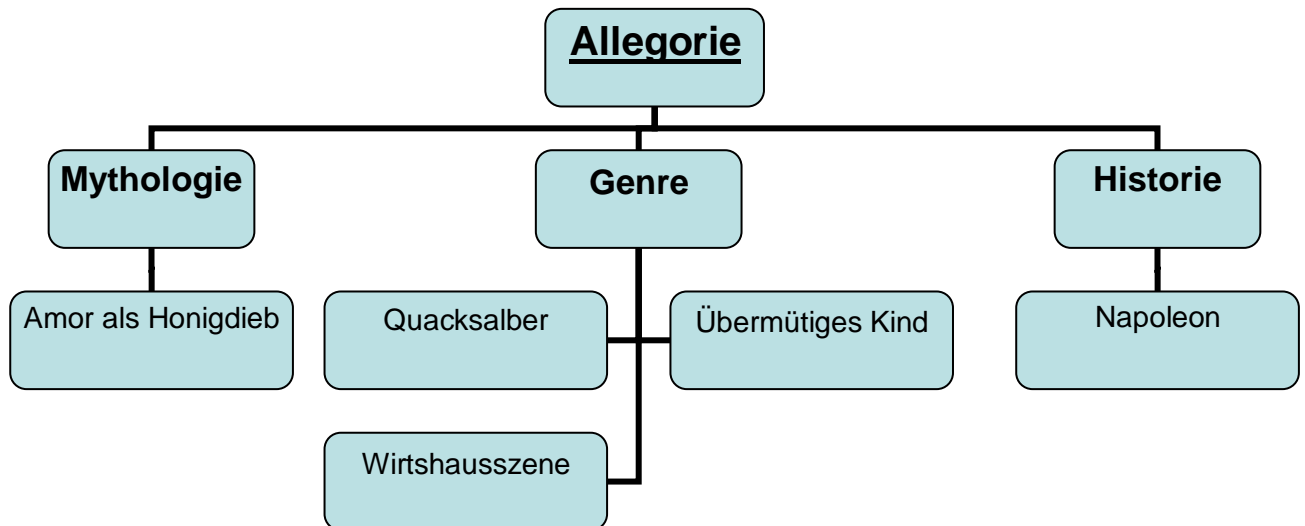


Fig. 9: Kategorie 3: Schmerzdarstellung als Mittel der Allegorie.

Die Zufügung von Schmerz kann auf Bildern zu allegorischen Zwecken eingesetzt werden, um so die Verbildlichung eines abstrakten Begriffes oder von Denkvorstellungen zu ermöglichen (vgl. Fig. 9). Schmerzbilder erfüllen in diesen Fällen oft eine didaktische Funktion, indem sie abstrakte Moralbegriffe durch sinnlich fassbare Darstellungen ersetzen. Viele Genres haben sich solcher allegorischer Inhalte bedient. So etwa die mythologische Malerei mit dem Thema des „Amor als Honigdieb“. Der triebhafte und Unheil anrichtende Amor wird auf diesen Bildern in Begleitung der Venus gezeigt, wie er von einem Bienenschwarm gestochen wird, nachdem er aus Neugier und Übermut vom Honig genascht hat. Dieses, besonders bei Cranach beliebte Bildmotiv dient als allegorische Warnung vor den schmerzlichen Folgen der Wollust.⁴⁹³

Sehr viele Beispiele, wie Schmerz in allegorischem Sinne bildlich verwendet wird, findet man besonders häufig in der Genremalerei, etwa bei Bildern mit Wirtshausraufereien und besonders auf Quacksalberbildern, wie sie in den Niederlanden im 17. Jahrhundert sehr beliebt waren. Schmerzdarstellungen können

⁴⁹³ Vgl. Friedländer/Rosenberg 1979, Abb. 247-249.

aber auch zum Zweck der allegorisierenden Verherrlichung und Glorifizierung von Personen eingesetzt werden, etwa in der Historienmalerei.

5.3.1 Genremalerei

5.3.1.1 Quacksalberdarstellungen

Ein Quacksalberbild sei an dieser Stelle ein wenig eingehender analysiert. Von dem Niederländer Jan Miense Molenaer (1610-1668) stammt ein Bild mit dem Titel „Der Zahnarzt“. Molenaer ist in erster Linie für seine lebhaften und derben Szenen des holländischen Alltagslebens berühmt. Andererseits war er ein begnadeter Maler von Kindern, in deren Gefühlsleben er sich besonders gut einzuleben vermochte (s.u.). Über seine frühen Jahre in Haarlem ist nur wenig bekannt. Molenaer kann als ein typischer Vertreter der holländischen Genremalerei bezeichnet werden. Das Hauptinteresse der Genremaler galt dem Alltagsleben der Menschen aller Stände, der Bauern, Handwerker und Bürger. Das anekdotische, moralische und nicht zuletzt das unterhaltsame Element stand im Vordergrund des Interesses. Unter ihnen war Molenaer einer der einfallsreichsten und brillantesten.⁴⁹⁴

Auf Molenaers Zahnarztbild ist eine Figurengruppe von insgesamt neun Hauptpersonen im Bildvordergrund sehr nahe dem Auge des Betrachters angeordnet (Abb. 36). Die Menschen halten sich im Freien vor den Mauern einer Kirche auf, deren gotische Backsteinarchitektur mit Spitzbogenfenstern den gesamten rechten Mittelgrund einnimmt, bis zum oberen Bildrand ragt und als Folie für die Akteure dient. Auf der linken Bildseite schweift der Blick in die Ferne: Hinter einer Bodenwelle erkennt man ein bürgerlich gekleidetes Paar bei einem Spaziergang. Im Bildhintergrund gehen zwei Bauern ihrer Arbeit nach. Die knappe, flache Landschaft geht in einen für Holland typischen, alles bestimmenden, düster bewölkten Himmel über. Indem er so alles ablenkende Beiwerk bei Seite lässt, gelingt es Molenaer, den Blick direkt und unvermittelt auf die miteinander eng verzahnten Hauptgruppen zu

⁴⁹⁴ Katalog Raleigh 2002.

lenken, eine Frau und einen hinter ihr stehenden Mann, welche die ungefähre Mittelachse des Bildes markieren und auf zwei Männer auf der rechten Bildseite. Zwischen diesen beiden Zweiergruppen vermitteln hinter einem Fass vier Personen, von denen zwei auf den Mann und die Frau bezogen sind und zwei weitere die beiden Männer rechts fixieren. Von diesen erweckt der auf einem einfachen und grob gezimmerten Schemel Sitzende unsere besondere Aufmerksamkeit. Sein Gesicht ist verzerrt: Die Augen sind weit aufgerissen, zwischen den Augenbrauen graben sich tiefe Falten; zu Seiten des weit aufgerissenen Mundes erkennt man eine tiefe Nasolabialfalte.



Abb. 36: Jan Miense Molenaer, Der Zahnarzt, Braunschweig (Brown 1984, 67).

Der rechte Arm des Mannes ist in abwehrender Haltung im Ellbogengelenk abgewinkelt, die Finger der Hand sind gespreizt. Sein linker, in abwehrender Haltung gegebener Arm wird von einem hinter ihm stehenden Mann brutal mit der Hand festgehalten. Die Füße ruhen auf dem Boden, wobei das linke Bein im Knie abgewinkelt und das rechte weit ausgestreckt ist. Die Haltung des Mannes ergibt somit eine Diagonale von links unten nach rechts oben. Dieser Diagonalen entspricht eine im Gegensinn angeordnete, die vom ausgestreckten Arm des behelzten Mannes und der rechten Hand des Sitzenden gebildet wird. Molenaer hat auf diese Weise die wichtigsten Personen untereinander auf engstem Raum in kompositorische Beziehung gebracht; dass sie auch inhaltlich aufeinander abgestimmt sind, wird weiter unten dargelegt. Die Kleidung des sitzenden Mannes ist abgesehen von seinem Kopfschmuck mit Federn erbärmlich und schlicht. Die Beinkleider sind so abgetragen, dass die aufgestoßenen Knie hervorschauen. Die Füße stecken in abgetragenen Pantoffeln. Vor ihm steht ein geflochtener Korb mit Eiern, darüber liegt ein Knüppel. Bei dem Dargestellten handelt es sich allem Anschein nach um einen Bauern, der seine Ware auf dem Markt feilbietet.

Im Gegensatz zum schlicht gekleideten Landmann, ist der hinter ihm stehende Herr prächtig herausgeputzt. Er trägt ein kostbares Wams und Hosen, die, der damaligen Mode folgend, bis kurz unter die Knie reichen und mit einer roten Schleife geschmückt sind. Seine langen Strümpfe sind in tadellosem Zustand, ebenso sein glänzendes Schuhwerk. Dieser Mann hält mit seiner rechten Hand den Kopf des Bauern, und mit Zeigefinger und Daumen seiner linken Hand wackelt er an dessen Vorderzahn. Es handelt sich bei dieser Person um einen jener umherziehenden Zahnbrecher, die vor den Toren der Städte ihre improvisierte „Praxis“ aufgebaut haben: Sie besteht aus dem roh gezimmerten Stuhl und einem Fass, auf dem diverse Gefäße und Phiolen, sowie extrahierte Zähne wie Trophäen den Blicken der Neugierigen präsentiert werden.

Dieser Zweiergruppe von Patient und Zahnarzt entspricht auf der gegenüber liegenden Bildseite jene Gruppe von Mann und Frau, die, wie ich bereits angedeutet habe, bildkompositorisch und farblich miteinander verzahnt sind. Links steht eine Frau mittleren Alters, die eine schwarze Haube und darunter ein weißes Halstuch trägt. Ihre Hände sind zum Gebet gefaltet, der Blick ist nachdenklich gesenkt. In ihrem rechten Arm hält sie einen Korb, in dem Enten aufbewahrt sind. Der hinter ihr stehende und en face gezeigte Mann ist durch seinen besonderen Kopfputz

ausgezeichnet, der an einen Helm erinnert; er trägt auch eine glänzende Brustwehr. Mit seiner linken Hand weist er ablenkend auf den zahnmedizinischen Eingriff und mit seiner Rechten greift er der Frau in den Korb und stiehlt, von ihr unbemerkt, eine Ente. Ein hinter ihm stehender Komplize berührt mit seiner Hand den Oberarm des Soldaten. In derselben Bildschicht erkennt man als weitere Nebendarsteller der Handlung hinter dem Fass einen Mann mit zum Gebet gefalteten Händen, einen weiteren interessiert Blickenden mit Hut und ganz am äußersten rechten Bildrand eine alte Frau, die auch die Hände zum Gebet gefaltet hat. In der linken vorderen Bildecke hat der Künstler noch einen Hund dargestellt, der aus dem Bild heraus schaut.

Soweit scheint der Inhalt des Bildes einfach und klar zu sein: Es wird das Procedere einer zeitgenössischen schmerzhaften Zahnbehandlung geschildert. Allerdings steckt doch einiges mehr an verstecktem Sinn in dem Bild. Dazu müssen wir uns ein wenig in die Geisteshaltung seiner Entstehungszeit hineinversetzen. Der Betrachter des 17. Jahrhunderts verstand im Gegensatz zu uns die „Sprache der Bilder“ im Zusammenhang seiner Alltags- Erfahrung und seines ihm eigenen Weltverständnisses direkt. Diese sind allerdings nicht mehr identisch mit den Unserigen. Wir müssen deshalb mit Hilfe unterschiedlichster Quellen, wie der damaligen Literatur, Sprichwörtern, Emblemen und dergleichen versuchen, den für uns verborgenen Hintersinn in den Bildern wieder neu zu entdecken. Es wird in der Literatur immer wieder darauf hingewiesen, dass die Malerei des „Goldenen Zeitalters“ von zwei Komponenten geprägt war. Einerseits von der puren Lust am Schauen „delectare“, andererseits wurde immer wieder der belehrende Zeigefinger erhoben, der auf die Nichtigkeit und die Endlichkeit allen Vergnügens hinweist: „docere“. So betrachtet stellt unser Bild nicht nur eine Gruppe von Menschen dar, deren Gemütsregungen wie Schmerz, Lachen oder Schadenfreude oder die detaillierte Schilderung ihres sozialen Umfeldes allein die Aufmerksamkeit erregen soll. Vielmehr hat der Künstler mehr oder weniger Symbolhaftes in die Darstellung eingearbeitet, das, für einen Menschen seiner Zeit ganz offensichtlich war, für uns allerdings zunächst ein Rätsel darstellt.

Bei dem Bild Molenaers handelt es sich vom ikonographischen Standpunkt aus gesehen um eine für die Malerei des 17. Jahrhundert in den Niederlanden typische

Quacksalberdarstellung.⁴⁹⁵ Als Motiv hat sie in diesem Fall den umherziehenden, nicht sesshaften Zahnbrecher oder Zahnreißer zum Inhalt, der außerhalb der Stadt seinem Handwerk nachgeht. Neben Zahnärzten wurden auch sehr gerne andere ärztlich Tätige dargestellt, wie z.B. Steinschneider oder Operateure an Schulter oder Fuß. Das Zähneziehen war ein für die Patienten besonders schmerzhafter Teilaspekt der damaligen ärztlichen Kunst. Molenaer greift in seiner Darstellung etliche, schon fast stereotyp zu nennende Motive auf, die ich im Folgenden ein wenig näher betrachten möchte.

Quacksalber und Kurpfuscher galten damals als das Gegenteil jeglicher ärztlichen Qualität und Handfertigkeit, die allein durch die akademisch ausgebildeten Chirurgen und Wundärzte verkörpert wurden. Von ihnen unterschieden sie sich vor allem dadurch, dass sie umherwandern mussten und es ihnen nicht erlaubt war, sich in einer Gilde zu organisieren. Einen solchen nicht sesshaften Zahnbrecher zeigt Molenaer auf seinem Bild: Um seinen Lebensunterhalt zu verdienen, ist er darauf angewiesen, das Aufsehen und das Interesse der Menschen zu erregen. Dies gelingt ihm vor allem durch seine prächtige Kleidung und durch die wie Trophäen eines Jägers präsentierten Zähne auf dem Fass.

Das Motiv des Diebstahls und des „Beutelschneidens“, das auf dem Bild in aller Deutlichkeit gezeigt wird, war seit alters her mit Quacksalberdarstellungen im Allgemeinen und mit denen von Zahnbrechern im Besonderen eng verbunden. Bei der Durchsicht einer Vielzahl von Katalogen und Bildbänden ist mir keine Szene eines Schulter-, Fuß- oder Beinoperateurs aufgefallen, bei der eine Diebstahlszene dargestellt ist. Die Bildtradition reicht zurück zu den Meistern der Altniederländischen Malerei, wie Bosch, Brueghel und van Leyden. Es ist interessant, herauszuarbeiten, wie und warum gerade dieses Motiv Eingang in Zahnarzt-darstellungen fand. Zur Beantwortung dieser Frage, muss man die soziale Gesellschaftsstruktur der damaligen Zeit betrachten.

Zu den nichtsesshaften und von der Gesellschaft verachteten Menschengruppen der damaligen Zeit gehörten neben den Quacksalbern und Scharlatanen unter anderem auch die Zigeuner, die auf den Jahrmärkten ihre Künste anboten und besonders für die Wahrsagerei bekannt waren. So zeigt ein anderes Gemälde aus Molenaers Hand eine Gruppe von Zigeunern vor den Toren eines Dorfes (Abb.

⁴⁹⁵ Vgl. Schug 2006.

37).⁴⁹⁶ Die Komposition erinnert in ihrer Diagonalstruktur ein wenig an das Quacksalber- Bild. Der Zahnarzt ist durch eine alte zahnlose Zigeunerin im Profil auf der linken Bildseite ersetzt, die damit beschäftigt ist, einem betrunkenen Bauern die Zukunft aus der Hand zu lesen. Im selben Moment wird ihm von einem kleinen Jungen am linken Bildrand das Geld aus der Börse gestohlen.



Abb. 37: Jan Miense Molenaer, Wahrsagende Zigeuner in einem Dorf, (Kat. Hamburg 2004, 147).

Im Mittelgrund droht einem gut gekleideten, bürgerlichen Paar, das den Einflüsterungen einer anderen Wahrsagerin lauscht, das gleiche Schicksal. Eine Szene auf der rechten unteren Bildseite ist ebenso von ikonographischer Bedeutung. Hier sieht man, zwar im Schatten, aber dennoch deutlich, einen Mann, der seinem „Geschäft“ nachgeht und einen anderen, der ebenso schamlos uriniert.⁴⁹⁷ „Die Botschaft richtet sich nun an jeden. Eine derartige Zusammenschau des vulgären

⁴⁹⁶ Jan Miense Molenaer: Wahrsagende Zigeuner in einem Dorf (um 1630), Privatsammlung. Abgebildet im Katalog Hamburg 2004, 147.

⁴⁹⁷ Das Derbe und Drastische in der Darstellung ist ein Charakteristikum, das man auf vielen Bildern Molenaers wieder findet. Siehe hierzu Westermann 2002, S. 43-61.

Verhaltens der Bauern mit dem törichtem Verhalten des adretten Ehepaars, das es eigentlich besser wissen sollte, nutzt Molenaer, um den gehobenen Schichten moralische Fragen vor Augen zu führen“⁴⁹⁸ Zwischen den beiden Figurengruppen sitzt im Bildvordergrund eine junge Frau mit einem Kind im Schoß, die mahnend den Zeigefinger der rechten Hand in Richtung Bauer erhoben hat und auf dessen törichte Dummheit aufmerksam macht. Auf Molenaers Braunschweiger Quacksalber Bild ist auf der linken Seite ebenfalls ein elegant gekleidetes Paar zu sehen, das womöglich ebenso bald Opfer des Betrugs wird.

Durch den engen Kontakt mit Gauklern, Zigeunern und Wahrsagern kamen auch Zähne ziehende Kurpfuscher in den Verdacht, durch mangelndes fachliches Können, den Leuten nicht nur im übertragenen Sinne, sondern buchstäblich, das „Geld aus der Tasche zu ziehen“. An dieser Stigmatisierung, ja geradezu Kriminalisierung der Zahnbrecher war in nicht unerheblichem Ausmaße auch die universitär ausgebildete Ärzteschaft und die ständisch strukturierte, in Gilden organisierte, Gruppe der offiziellen Chirurgen beteiligt. „Die medicina practica“ fahrender Wundärzte und Zahnzieher wurde bereits in der Flugblatt- und Illustrationsgraphik des 16. Jahrhunderts satirisch attackiert. Ihnen unterstellte man Gewinnsucht und betrügerisches Verhalten, die Ausnutzung ihrer Kundschaft, meist alter Leute, die dem marktschreierischen Anpreisen ihrer vermeintlichen Heilkünste naiven Glauben schenkten (...). Hintergrund dieser Polemik gegen die fahrenden Heilpraktiker waren standespolitische Auseinandersetzungen seit dem ausgehenden 15. Jahrhundert. Die Frage (...), ob es sicherer sei, dass man sich hinsichtlich der Heilbehandlung eher praktischen als theoretischen Ärzten anvertrauen solle, wurde wegen des praktischen, auf „experimentum“ (Erfahrung) gegründeten Heilerfolgs auch von Theologen mehr zugunsten der Praktiker entschieden. Von den „physici“, die sich als humanistisch gebildete Gelehrte begriffen, wurden daher zur Behauptung ihres Status die ungebildeten Wundärzte denunziert, und das Mittel dazu war der Vorwurf nicht nur sachlicher Unkenntnis, sondern vor allem betrügerischen Verhaltens.“⁴⁹⁹ Schneider zeigt eine enthüllende Graphik des Leonard Beck von 1523, auf welcher ein Zahnbrecher bei der Arbeit gezeigt wird. Hinter ihm prangt eine „Reklametafel“, die den Beschiss des Arztes ganz drastisch wiedergibt.⁵⁰⁰

⁴⁹⁸ Katalog Hamburg 2004, 146.

⁴⁹⁹ Schneider 2004, 179-180.

⁵⁰⁰ Ebd. 180.

Wichtig bei der Verbreitung solcher Vorbehalte waren auch Werke der Literatur, besonders volkstümliche Schauspiele. Es war sehr verbreitet, während der Karnevalszeit, bei Kirmestreiben oder auf Jahrmärkten kleine Theaterstücke aufzuführen, in denen besonders gerne auch Quacksalber karikiert wurden.⁵⁰¹ Sicher wurden im Umkreis solcher Vergnügungen auch bekannte und weit verbeitete Redewendungen, wie „Hy liegt als een tandtrekker“ („er lügt wie ein Zahnbrecher“) geboren. Eine wichtige Institution in den damaligen Niederlanden waren die so genannten „rederijker“, Mitglieder von Rhetorikschulen, die besonders bei der Verbreitung von Theaterstücken volkstümlichen Inhalts beteiligt waren.

Die Rolle, die den Zuschauern auf dem Bild Molenaers zugedacht ist, beschränkt sich in erster Linie auf Bekundung von Mitleid und Anflehen höherer Mächte zum Wohle des malträtierten Patienten. Die einzige schadenfroh grinsende Person ist jener Mann, der den Arm des Patienten hält. Die Rolle der schadenfroh lachenden Zuschauer wird bei den Arztbildern oft unschuldigen Kindern übertragen, die es nicht besser wissen. Ebenso häufig, wie hämisch lachende Personen, erscheinen auf Quacksalber- Bildern Personen, die Mitleid oder Mitgefühl ausdrücken. Auf einer Radierung von Jan Both erhält ein Zahnkranker gleich von zwei Figuren Unterstützung, von einer betenden Alten rechts und von einem Mann, der seiner Muschel am Hut wegen als Jacobspilger zu identifizieren ist. Somit wird unserem geplagten Patienten in doppelter Hinsicht religiöse Hilfe zuteil. Boths Blatt ist übrigens oben rechts mit „t'Gevoel“ beschriftet und ist somit Teil eines Zyklus, welcher die fünf Sinne zum Inhalt hat. Es ist sicher, dass auch bei anderen Darstellungen mit Zahn-, Fuß- und Schulteroperationen diese Bedeutung mitschwingt. Es war das Verdienst von Hans Kaufmann, auf diesen Sachverhalt aufmerksam gemacht zu haben.⁵⁰² Ein auffallendes Requisit auf fast allen Zahnbrecher- Darstellungen ist der Korb mit Eiern, der meist sehr auffällig im Bildvordergrund platziert ist. Im 17. Jahrhundert stellte das Eiersammeln auf dem freien Feld für viele Bauern eine Einkommensquelle dar, indem sie den Ertrag an

⁵⁰¹ Fresia 1991, 218-238.

⁵⁰² Kaufmann 1943, 135ff. Zu den Fünf Sinnen in der Kunst im Allgemeinen siehe Putscher 1971, 152-173.

Städter verkauften.“⁵⁰³ Es ist davon auszugehen, dass die Eier dafür bestimmt waren, den Zahnarzt zu entlohnen.⁵⁰⁴

Von Molenaer gibt es ein weiteres sehr interessantes Zahnbrecherbild, das eine Zahnbehandlung in einem Innenraum zeigt und einige weitere interessante ikonographische Aspekte aufweist, die einer besonderen Betrachtung wert sind (Abb. 38).



Abb. 38: Jan Miense Molenaer, Der Zahnarzt, Raleigh (Kat. Raleigh 2002, 75).

Molenaer zeigt den entscheidenden Moment der Zahnextraktion in einem neutral gehaltenen Innenraum. Der Patient sitzt auf einem Stuhl auf der linken Seite. Er blickt den Betrachter mit Schmerz verzerrtem Gesicht um Hilfe flehend direkt an. Dem Künstler ist in der Charakterisierung der Physiognomie des von Schmerzen

⁵⁰³ Katalog Hamburg 2004, 150.

⁵⁰⁴ Ein anderes Bild von Molenaer zeigt die Darstellung eines betrunkenen Eierhändlers (vgl. Katalog Hamburg 2004, 151). Auch hier sieht man den Korb, aus dem die Eier zu Boden fallen. Die Eier haben auf diesem Bild noch eine symbolhafte Bedeutung. „Schon seit dem Mittelalter galten Eier als lustweckend und als Sinnbild für männliche Kraft.“ Ebd. 150. Inwiefern sie auf den Zahnbrecherbildern auf männliche Kraft anspielen, bleibt unklar. Ein Bild von Jan Steen zeigt allerdings einen Patienten, wie er den Henkel eines Eierkorbs umklammert hält, als vermöge er davon Kraft zu schöpfen, wie der griechische Gigant Antäus, der, wenn er im Kampf zu Boden kam, von der Erde seine Kräfte erneuerte.

geplagten Zahnkranken ein Meisterwerk gelungen. Ebenso in der Wiedergabe des routiniert wirkenden Zahnbrechers. Ohne sich vom Geschrei des Patienten stören zu lassen, hat er sich an die Arbeit gemacht und ist gerade dabei, einen Oberkieferbackenzahn zu ziehen. Hinter ihm steht eine Frau, die beim Lachen ihre intakten Oberkieferzähne entblößt. Schmerz, Konzentration und Vergnügen sind die drei Grundbefindlichkeiten der agierenden Personen. Ikonographisch besonders interessant ist die linke Bildseite, wo ein kleiner Tisch mit verschiedenen Behältern steht. Darüber ist eine Mandoline an der Wand befestigt. Die besondere Hervorhebung dieses Instruments hat eine symbolische Bedeutung, was durch barocke Emblemliteratur belegt werden kann. In den „Emblemas Morales“ des Sebastian de Covarrubias von 1610 gibt es beispielsweise ein Emblem mit dem Sinnspruch: „Qual la mano que me toca.“ Die Bildunterschrift lautet übersetzt wie folgt: „Ich bin eine Laute von höchstem Reichtum des Klanges, aus Ebenholz und Elfenbein, mit goldenen Saiten. Solange ich aufgehängt bin, erkennt man nicht, wie kostbar und wie klangvoll ich bin. Spielt mich ein Stümper, verliere ich meinen Gleichklang und meine Anmut; in den Händen eines klugen Musikers hingegen gebe ich zu erkennen, wie fein und vollkommen ich bin.“⁵⁰⁵ Man kann jene gepriesene Kunstfertigkeit auf den Arzt beziehen, in dessen geübter Hand die Zange so virtuos wie ein Musikinstrument gehandhabt wird. Weniger verborgen und offensichtlicher ist die Bedeutung des Rosenkranzes, den der Patient in seiner rechten Hand krampfhaft umschlungen hält: In Augenblicken größter Not ist es ratsam, bei höheren Mächten Hilfe und Beistand zu erflehen, umso mehr man keinerlei Hilfe von anderen Personen, etwa der lachenden Begleiterin erwarten kann.

Es stellt sich die Frage, welches die tiefere Bedeutung ist, die der Künstler mit einem solchen Quacksalberbild zum Ausdruck bringen will. Es ist in diesem Zusammenhang zu klären, warum er das Bild so und nicht anders geschaffen hat und welche kulturellen, sozialen und historischen Bedingtheiten das Thema der zahnärztlichen Behandlung auf Molenaers Darstellung beeinflusst haben. Zur Beantwortung dieser Fragen werden verschiedene Aspekte wieder aufgegriffen, die ich bereits zuvor kurz angesprochen habe, vermehrt um neue Gedanken, die versuchen sollen, das Kunstwerk als Dokument seiner Zeit zu begreifen.

⁵⁰⁵ Henkel/Schöne 1996, 1298-1299.

Für die Tatsache, dass gerade im 17. Jahrhundert Zahnarzt Darstellungen einen solchen „Boom“ erlangten, sind verschiedene Erklärungsversuche vorgelegt worden. Es ist allgemein bekannt, dass die Unternehmungen der großen Handelsgesellschaften in Übersee den Zuckeranteil in der Ernährung des durchschnittlichen Niederländers haben immens ansteigen lassen. Dieser erhöhte Zuckerkonsum in Verbindung mit einer schlechten Mundhygiene hat sicherlich zu einem starken Anstieg von Zahnkrankheiten in der Bevölkerung geführt, sodass die Zahnärzte damals viel beschäftigt waren. Da die Kunst auch immer als Reflex und Spiegel der gesellschaftlichen und ökonomischen Umstände angesehen werden kann, ist es verständlich, dass Künstler das Thema der Zahnbehandlung gerne aufgriffen, zumal sie die Möglichkeit zu Darstellung drastischer Gefühlsausbrüche und Affekte bot. Um diese These weiter zu untermauern, sei auf ein anderes Motiv hingewiesen, das sich damals einer besonderen Beliebtheit erfreute: Darstellungen von rauchenden Menschen vor allem bei Adrian Brouwer⁵⁰⁶ und David Teniers.⁵⁰⁷ Tabak war erst seit dem Ende des 16. Jahrhunderts in den Niederlanden bekannt. Die Gewohnheit des Rauchens war neu und, es bot sich die Gelegenheit, die mit dem Rauchen in Verbindung gebrachten vorwiegend negativen Assoziationen, ins Bild zu setzen. Das Tabakrauchen kann bei Darstellungen der fünf Sinne den Geruchssinn repräsentieren, die sich rasch verflüchtigen Rauchschwaden können in religiöser Hinsicht als Symbol der Vergänglichkeit gedeutet werden, und in moralischem Sinn als Hingabe an sinnliches Vergnügen und tatenloses Verstreichen lassen der Zeit gedeutet werden.⁵⁰⁸

Eine wichtige Quelle, aus der die Künstler bei ihrer Beschäftigung bei Zahnarzt Darstellungen schöpfen konnten, waren die beliebten Possenspiele, die auf den Marktplätzen dargeboten wurden. Deren Einfluss auf die Malerei hat Gudlaugsson untersucht.⁵⁰⁹ „Seitdem die Niederländer durch die Blüte ihrer Städte unter den europäischen Völkern Bedeutung gewonnen hatten, verband sich für sie die Vorstellung des Komischen, besonders gerne mit dem Bäuerlichen. Die Possen, über die am meisten gelacht wurde, waren Burlesken, oder wie es im Niederländischen heißt „Kluchten“; ‚Kluchtenstücke‘ nannte man die in der Malerei so

⁵⁰⁶ Katalog Berlin 1984, 124.

⁵⁰⁷ Katalog Karlsruhe 2006, 114ff.

⁵⁰⁸ Zum Thema Rauchen in der niederländischen Kunst des 17. Jahrhunderts vgl. Gaskell 1987, 117-138.

⁵⁰⁹ Gudlaugsson 1938.

beliebten Darstellungen komischer ländlicher Szenen (...). Zu den ewig belachten Typen der geprellten Bauern, die vom Quacksalber betrogen werden, kommen noch andere hinzu aus dem Stand der Geistlichkeit und Soldateska. Von beiden hatte man manches zu dulden gehabt und hielt sich nun durch Lachen schadlos (...). In der niederländischen Malerei ist die Bereitschaft, solche anschaulichen Typen in den ikonographischen Bestand aufzunehmen, meist ziemlich groß gewesen.“⁵¹⁰ Es ist darüber hinaus davon auszugehen, dass auch italienische Theatergruppen durch das Land zogen und ihre grotesken Szenen darboten. So wird die Figur des „Dottore“ der Commedia dell’arte in das holländische Schauspiel übernommen. Es sind Szenen solcher Art, die Roger King zu der Annahme veranlassen, dass die angeblichen wiedergegebenen „Zahnbrecher“ nichts anderes seien als Possenreißer, die das Metier des Zahnarztes zu karikieren versuchen. Wenn diese These wirklich stimmt, so trifft sie nur auf einen Bruchteil der Zahnarzt Darstellungen zu. Darstellungen in Innenräumen sind auszuschließen. King führt auch nur wenige sehr figurenreiche Beispiele an, die auf Marktplätzen spielen.⁵¹¹

Eine weitere wichtige Inspirationsquelle waren die bereits erwähnten „Rederykerkammern“. Es war durchaus üblich, dass ihre Mitglieder an Festtagen, wie der Kirmes oder zu Fastnacht, burleske Stücke aufführten, in denen sie sich über alle gesellschaftlichen Gruppen, besonders über den Bauernstand, lustig machten.⁵¹² Fresia führt eine ganze Reihe von Beispielen solcher „Tafelspele“ an, bei denen die Figur des Quacksalbers eine Rolle spielt.⁵¹³ Ihr Einfluss auf die Künstler dürfte groß gewesen sein: „It seems likely that painters would have been familiar not only with the quacks who frequented Dutch fairs, hawking patent medicines and promising remarkable cures through special surgical techniques, but also with the quacks who appeared in *tafelspelen* and *kluchten*.“⁵¹⁴ Auch das Betrugsmotiv, dem man auf vielen Bildern begegnet, wurde durch die Literatur des 17. Jahrhunderts weit verbreitet. Ein sehr beliebtes „Tafelspiel“ war das von „Meester Kackadoris“. Kackadoris (!) ist der Prototyp des cleveren Scharlatans, der sich über die Naivität und Gutgläubigkeit seiner bäuerlichen Patienten lustig macht.⁵¹⁵ Nicht nur in Possenspielen wird der Quacksalber denunziert, sondern auch in medizinischen

⁵¹⁰ Ebd. 28-29.

⁵¹¹ King 1995, 397-416.

⁵¹² Zur Verunglimpfung des Bauernstandes vgl. Raupp 1986, insbesondere 160ff.

⁵¹³ Fresia 1991, 216ff.

⁵¹⁴ Ebd. 226.

⁵¹⁵ Ebd. 234ff.

Texten, die nicht für Laien bestimmt waren, wird der betrügerische und geldgierige Charakter des Scharlatans aufgezeigt.⁵¹⁶

Zwei Aspekte zur Klärung der Frage, warum sich die Künstler des 17. Jahrhunderts so intensiv mit Quacksalbern und Scharlatanen beschäftigt haben, will ich am Schluss meiner Betrachtung noch erwähnen. In der gleichen Art und Weise, wie die Chirurgen versuchten, in der Gesellschaft Fuß zu fassen, und sich in ihr zu etablieren, war es ebenso den Künstlern ein Anliegen, von der Gesellschaft akzeptiert zu werden und Anerkennung zu finden. Es ist das Verdienst von Carol Fresia auf diesen soziologisch wichtigen Sachverhalt zuerst aufmerksam gemacht zu haben: (...) „both groups shared similar economic, social and professional goals. Moreover, both vocations were concerned with establishing a secure and clearly defined position alongside urban trades and professions: in particular they sought to erect barriers that would not only protect them against commercial competition, but further would set them off from the ‘common’ trades with which they often suffered comparison.“⁵¹⁷ Die chirurgisch tätigen Ärzte waren bestrebt, genau so akzeptiert zu werden, wie ihre universitär ausgebildeten Kollegen. Gleichzeitig waren sie bemüht, ihren Stand von den semi- professionellen Barbieren scharf zu trennen. Den Künstlern war es ihrerseits daran gelegen ihren Berufsstand dadurch zu nobilitieren, dass sie sich gleichsam als „Aristokraten“ unter den Handwerkern betrachteten. Somit verfolgten Künstler und Ärzte bei ihrem Ringen um gesellschaftliche Anerkennung ähnliche Ziele.

Auch das Motiv der Täuschung verbindet die Künstler letztendlich mit den Scharlatanen. Die Betrachter von Quacksalberbildern werden aufgefordert, Vergleiche anzustellen zwischen dem Betrug, den der Scharlatan am Patienten begeht und der Täuschung, die der Künstler anstellt, wenn er versucht ein „täuschend“ realistisches Bild zu malen. Beide Berufsstände leben vom Betrug am Publikum; der eine betrügt seine Mitbürger mit nutzlosen Medikamenten und schmerzhaften Behandlungen, der andere mit den Mitteln der Kunst. Besonders deutlich wird dieser Sachverhalt immer dann, wenn sich der Künstler auf dem Bild selbst mit darstellt, so Frans van Mieris⁵¹⁸ oder Gerrit Dou auf seinem Rotterdamer

⁵¹⁶ Ebd. 238.

⁵¹⁷ Ebd. 116.

⁵¹⁸ Vgl. Mieris' Darstellung des Quacksalbers in Florenz. Abgebildet im Katalog Den Haag 2005, 80.

Bild des Quacksalbers.⁵¹⁹ „Mit jedem Bild versuchte er, die Wirklichkeit so genau wie möglich wiederzugeben. Seine Zeitgenossen lobten stets seine unübertroffene Art, Dinge und Menschen darzustellen, und anhand der Malweise und des Bildinhalts des *Quacksalbers* konnte Dou demonstrieren, dass er mit seinen Farben ein Meisterbetrüger ist.“⁵²⁰ Ich finde, es ist versöhnlich, den Betrug des Quacksalbers, den er am Patienten begeht, mit der Augentäuschung des Künstlers am Bildbetrachter in Beziehung zu bringen. Dadurch, so finde ich, relativiert sich ein wenig das unlautere Handeln, das auf manchen Bildern dargestellt ist.

5.3.1.2 „Das übermütige Kind“ und „Raufende Bauern“

Unter der Darstellung eines „heilsamen“ Schmerzes im übertragenen Sinne verstehe ich im Zusammenhang allegorischer Darstellungen jene Bilder, bei denen zumeist Kinder oder Heranwachsende für ihre Neugier durch Zufügung leichter Schmerzen bestraft werden und aus dieser Erfahrung für ihr späteres Leben etwas lernen sollen.



Abb. 39: Jan Miense Molenaer, Knabe von Katze gekratzt, Epinal (Kat. Epinal 1993, 77).

⁵¹⁹ Katalog Frankfurt 2004, 155.

⁵²⁰ Ebd. 156.

Als Beispiel dient wieder ein Bild von Molenaer (Abb. 39).⁵²¹ Es zeigt das vom Schmerz überraschte Gesicht eines jungen Knaben, der vor Übermut eine Katze gepackt hat und vor seiner Brust hält. Die Katze, die dies nicht zu mögen scheint, rächt sich, indem sie dem Jungen mit ihren scharfen Krallen blutige Kratzer zufügt. Der allegorisch-moralische Aspekt einer solchen Darstellung ist evident: Unvorsichtigkeit wird sofort und gnadenlos bestraft. Eine andere Bedeutungsebene, die bei solchen Bildern immer mitschwingt, ist die Unberechenbarkeit und der schnelle Zugriff, den das Schicksal dem Menschen jederzeit bereiten kann. Weiterhin kann man die Schmerzdarstellungen in der niederländischen Genremalerei immer auch als Allegorie der fünf Sinne, nämlich des Gefühls oder des Tastsinnes interpretieren. „Seventeenth-century Haarlem artists excelled in their depiction of the five senses. Whether shown within a single composition or as five individual pictures, numerous examples suggest the subject was also a favorite among members of the Hals circle in the 1620s and 1630s.“⁵²² So gibt es aus der Hand Molenaers einen unvollständigen Zyklus, bei welchem das Gefühl wiederum durch die Darstellung eines Jungen verbildlicht ist, der völlig überrascht auf eine blutige Wunde an seinem rechten Daumen blickt.⁵²³

⁵²¹ Katalog Epinal 1993, 77. Von Caravaggio gibt es ein ähnliches Bild, das einen Jüngling zeigt, der von einer Eidechse gebissen wird, nachdem er versucht hat, von verführerischem Obst zu naschen. Überraschung und Schrecken über den Schmerz sind den Gesichtszügen abzulesen. Vgl. von Engelhardt et al. 2000, 83.

⁵²² Katalog Raleigh 2002, 69.

⁵²³ Ebd. 71.

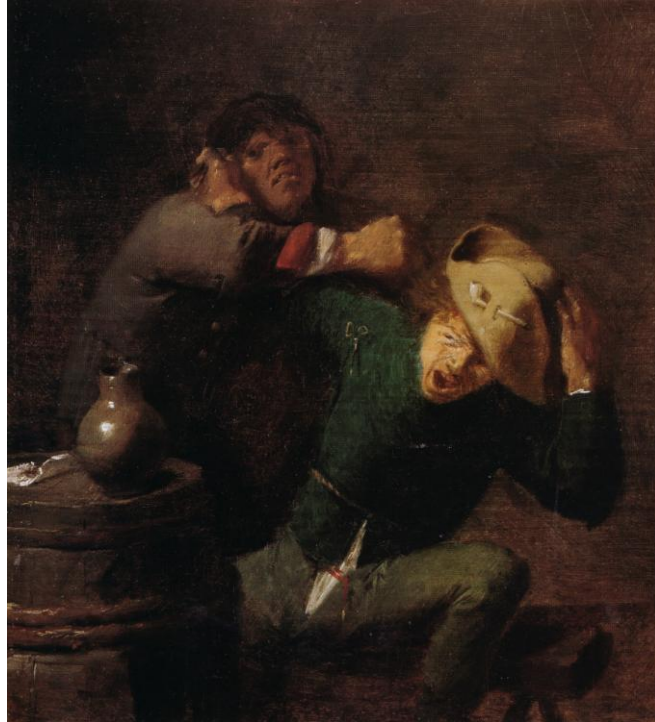


Abb. 40: Adriaen Brouwer, Zwei raufende Bauern, München (Kat. München 1986, Tafel 5).

Ein weiteres Bildmotiv im Bauerngenre war der Streit im Wirtshaus und in der Schenke. Bei Adriaen Brouwer (1605-1638) spielen solche Darstellungen von Raufereien eine ganz besondere Rolle (Abb. 40). Trunksucht und ihre Folgen Gewalttätigkeit und Verschwendung werden aufs Korn genommen. Bei Brouwer treten die moralisch-allegorischen Anspielungen allerdings immer mehr in den Hintergrund. „Die Aktion selbst, das heftig bewegte Kampfgeschehen, dessen Verlauf man auf wut- und schmerzverzerrten Gesichtern ablesen kann, in dem Gewinner und Verlierer deutlich zu unterscheiden sind, hat zunehmend sein Interesse gefunden, ist zum eigentlichen Bildthema geworden. Den Gemüts- und Gefühlszuständen gilt nun mehr und mehr seine Aufmerksamkeit.“⁵²⁴

⁵²⁴ Renger 1986, 35.

5.3.2 Historienbilder

Das Bild „Die Pestkranken von Jaffa“ des Franzosen Antoine- Jean Gros (1771-1835) von 1803 ist ein schönes Beispiel dafür, wie der Schmerz und das Leiden auf Historienbilder in allegorisierendem Sinn eingesetzt werden kann (Abb. 41). Nach dem Staatsstreich stellte Napoleon die Malerei vermehrt in seine Dienste. Dem Innenminister gab er Anweisungen, die fähigsten Künstler mit Schlachtenbildern der letzten Kriege zu beauftragen.

Zu den vom Kaiser besonders geförderten Künstlern gehörte auch Gros. Wir sehen auf dem Bild, wie der spätere Kaiser unerschrocken in einer zu einem Lazarett umgebauten Moschee einen Pestkranken mit der bloßen Hand berührt, während ein hinter ihm stehender ängstlicher Offizier mit einem Taschentuch den Mund bedeckt. Auch die übrigen Soldaten, die im Kontrast zu den dahinsiechenden Pestkranken prächtige Uniformen tragen, gehen auf Distanz. Im Vordergrund des Bildes liegen Kranke und tote Menschen, die nur spärlich bekleidet sind oder deren Körper mit Tüchern bedeckt sind. Hinter ihnen naht von rechts ein mit einer Augenbinde versehener Mann der sich mühsam, an einer Säule festhaltend, in Richtung Napoleon vorantastet. Im Zentrum des Bildes kniet ein halbnackter Mann, dessen Miene größtes Leiden ausspricht. Er ist schwach und wird von einem orientalisch gekleideten Mann gestützt. Sein Blick geht zwar in Richtung Napoleons, er ist aber viel zu schwach, um ihn zu erkennen und die nötige Ehre zu erweisen, im Gegensatz zu dem neben ihm stehenden Kranken, dem die kaiserliche Berührung zuteil wird.



Abb. 41: Antoine - Jean Gros, Die Pestkranken von Jaffa, Paris (Gröger 1979, 109).

Das Motiv des Bildes dient in erster Linie der Verherrlichung Napoleons dadurch, dass es seine starke und mutige Verbundenheit mit seinen Soldaten zum Ausdruck bringen soll. Der Künstler ließ sich von Ärzten genau schildern, welche Auswirkungen die Pest auf den menschlichen Körper hat. Zum eher ungewöhnlichen Berührungsgestus des Kaisers bemerkt Lankheit: „Die Gebärde Napoleons drückt nicht nur die Furchtlosigkeit des Heros aus, sondern wiederholt eine Haltung, in der die christliche Kunst zuvor heilige Wundertäter - Rochus und Karl Borromäus – dargestellt hatte. Durch diesen ikonographischen Rückgriff verlieh Gros seinem Helden einen sakralen Rang vergleichbar mit Jesus, der bei seinen Wundern unerschrocken Kranke berührte und sie dadurch heilte. In einer scharfsinnigen Untersuchung hat Walter Friedländer überdies nachgewiesen, dass Napoleon mit jener Handlung eine Zeremonie des legitimen Königtums fortführte: Die „touches des écrouelles“ basierte auf dem Glauben, dass die Berührung durch den König heilende

Kraft besitze; noch Ludwig XVI. soll sie ausgeübt haben.“⁵²⁵ Bei Gallo heißt es in diesem Zusammenhang anlässlich der Krönung des jungen Königs 1654 in Reims: „Demain il se rendra à l’église Saint-Remi. Après-demain il touchera les écrouelles des centaines de malades rassemblés. Il les bénira d’un signe de croix tracé sur le front du malade et dira : Le roi te touche ! Dieu te guérit.“⁵²⁶

Zusammenfassend lässt sich formulieren, dass die allegorische Bedeutung von Schmerzbildern sich in erster Linie auf die Genremalerei bezieht. Allerdings gibt es auch vereinzelte Beispiele, wie etwa Napoleons Besuch bei den Pestkranken, die belegen, dass Schmerzbilder im allegorischen Sinn auch den Bereich der Historienmalerei umfassen können. Wie der Schmerz auf Bildern als Mittel von politisch-gesellschaftlicher Zeitkritik eingesetzt wird, soll im folgenden Kapitel untersucht werden.

⁵²⁵ Lankheit 1965, 119.

⁵²⁶ Gallo 2007, 101.

5.4 Schmerzdarstellung als Mittel zur zeitkritischen Stellungnahme

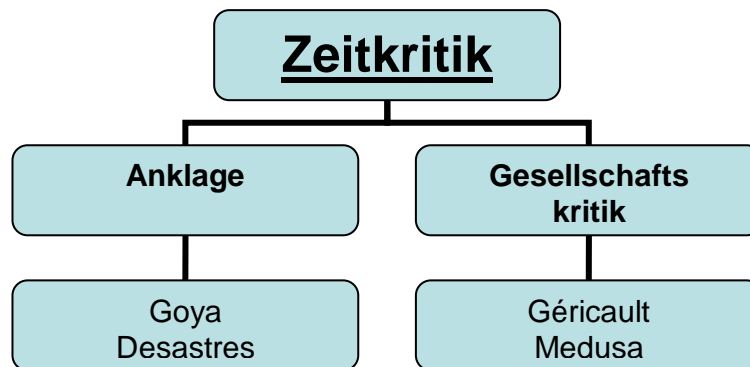


Fig. 10: Kategorie 4: Schmerzdarstellung als Mittel zur zeitkritischen Stellungnahme.

Die Darstellung von Schmerzen und Leid, von Elend und Krankheit dient besonders ab dem 19. Jahrhundert bis in die Gegenwart hinein häufig auch politischen und ideologischen Zwecken seitens der Auftraggeber oder wird von den Künstlern zur Aufdeckung gesellschaftlicher Missstände eingesetzt. Kriege oder Katastrophen gaben ihnen hierfür Nahrung in Hülle und Fülle, was auch im Werk von Käthe Kollwitz, Otto Dix, Ernst Barlach bis hin zu Picassos „Guernica“ immer wieder thematisiert wird.⁵²⁷ (vgl. Fig. 10).

5.4.1 Anklage

Einer der ersten Künstler, der die Gräueltaten des Krieges schonungslos realistisch beschrieb und in seinem Werk anprangerte, war der Spanier Francisco de Goya

⁵²⁷ Vgl. Jürgens-Kirchhof 1993, Abb. 155ff.

(1746- 1828) (Abb. 42 und 43).⁵²⁸ Die Truppen Napoleons stießen bei ihren Eroberungsfeldzügen 1808/09 gerade auf der iberischen Halbinsel auf besonders hartnäckigen und bisher nicht gekannten Widerstand aus der Bevölkerung. Spanischer Adel und Klerus verbündeten sich zusammen mit dem Bürgertum zu einem Guerillakrieg, der auf beiden Seiten mit äußerster Härte und Grausamkeit geführt wurde. Zeitgleich kam es 1811/12 im Zuge der Kriegswirren zu einer Hungersnot, die mehr als 20000 Tote zur Folge hatte.

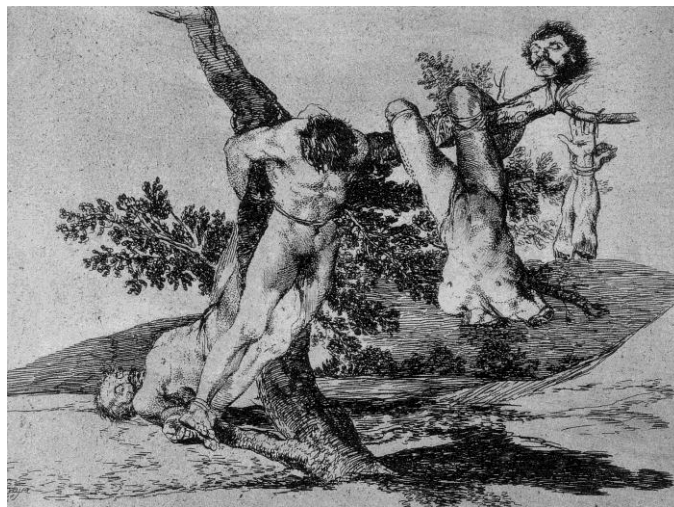


Abb. 42 : Francisco de Goya, Los desastres de la guerra Bl. 39 (Hofmann 2003, 220).

In seinen 81 Radierungen der „Desastres de la guerra“, die in den spanischen Kriegs- und Hungerjahren von 1810-1812 während der Besetzung durch die französischen Truppen erschienen, „laufen die einzelnen Szenen wie in einem Film ab. Goya nimmt die Techniken vorweg, die erst hundert Jahre später von den Pionieren des bewegten Bildes – Wsewolod Pudowkin, Sergej Eisenstein – als Mittel der dramatischen Verdichtung wieder entdeckt wurden. Er zertrennt den Erzählfaden und fügt die einzelnen Episoden zu einem diskontinuierlichen Kontinuum aneinander. Jede Szene kann für sich gelesen werden, doch empfängt sie erst aus der

⁵²⁸ Bereits im 17. Jahrhundert schilderte Jacques Callot in einer Folge von 18 Radierungen die Schrecken des 30-jährigen Krieges in aller Deutlichkeit und Realistik. Auf den Blättern wird das Leiden von Gehängten, Geräderten und sonstiger Gefolterter gezeigt. Vgl. Schröder/Pawlak (o.J.), 1325- 1350.

Verkettung mit dem Vorher und Nachher ihr Gewicht: Der knappe Augenblick schlägt in die Allgegenwart der Gewalt um, aus der es kein Entrinnen gibt. Die von jähem Einschnitten rhythmisierten visuellen Schocks verdanken sich einer schweifenden Blicksteuerung, die schnell und kühl fokussiert und so bei aller Nähe nie die sachliche Distanz des Reporters preisgibt. Auch das wüsteste Geschehen steht im Licht nüchterner Feststellung.⁵²⁹

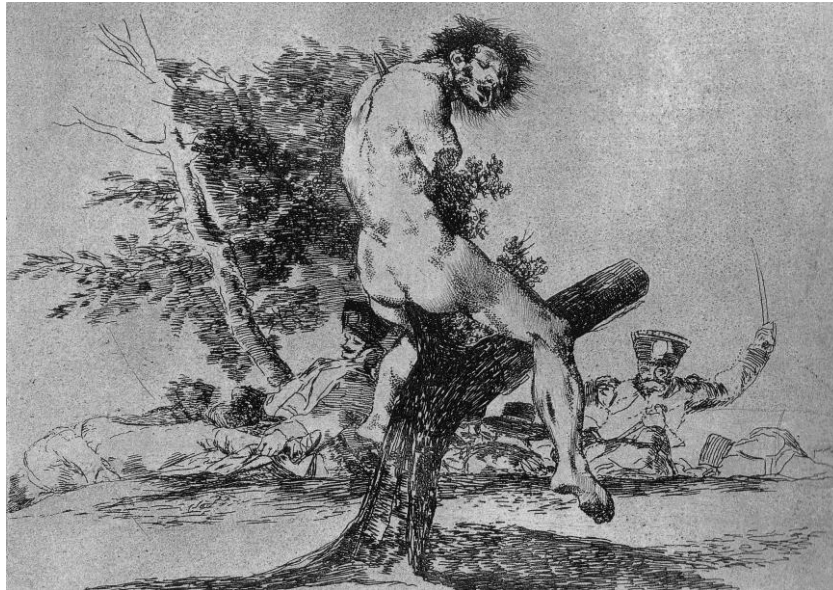


Abb. 43: Francisco de Goya, Los desastres de la guerra, Bl. 37 (Hofmann 2003, 218).

Goyas Radierungen zeigen immer neue grausige Variationen zum Thema Krieg und Verstümmelung, eine fürchterliche Gewalttat folgt auf die andere, quälende Folter und Schmerzzufügung ohne Ende. Goya war somit einer der ersten Künstler, der auf aktuelle politische Themen in seiner Kunst Bezug nahm und eindeutig Stellung bezog. Dies macht ihn einmal mehr zu einem Vorreiter der Moderne.

⁵²⁹ Hofmann 2003, 206.

5.4.2 Gesellschaftskritik

Einige Jahre nach Gojas „Desastres“ erschütterten die Geschehnisse um den Untergang der französischen Fregatte „Medusa“ die Gemüter der Zeitgenossen aufs tiefste. Das Schiff befand sich 1816 zwecks Sklavenhandels auf dem Weg in den Senegal, als es unter dramatischen Umständen unterging.



Abb. 44: Théodore Géricault, Das Floß der Medusa, Paris (Gröger 1979, 112).

Die Schrecken, die sich in der Folge ereigneten, übertreffen bei weitem diejenigen der „Titanic“, welche sich durch unzählige Schilderungen literarischer oder filmischer Art in unser kollektives Bewusstsein eingebrannt haben. Für die vierhundert Menschen an Bord der „Medusa“ waren nicht genügend Rettungsboote vorhanden. Man zimmerte deshalb in aller Eile ein Floß, das von den Booten ins Schlepptau genommen wurde. Nach kurzer Zeit rissen die Taue (Zeugen behaupten, die Besatzung der Boote habe die Taue gekappt) und das Floß trieb mit 146 Menschen

hilflos aufs Meer. In den folgenden 12 Tagen müssen sich unvorstellbare Szenen an Bord der „Medusa“ abgepielt haben. Zwei Überlebende der Katastrophe, der Schiffsingenieur Corréard und der Arzt Savigny, haben später darüber ausführlich berichtet. Die Menschen starben massenweise vor Durst und Hunger. Aus Verzweiflung schreckte man selbst vor Kannibalismus nicht zurück. Als das Floß endlich von einem Schiff gesichtet und gerettet wurde, gab es nur noch fünfzehn Überlebende, von denen später noch fünf weitere an Land starben. Im Laufe der sich anschließenden Untersuchungen wurde dem zuständigen Ministerium vorgeworfen, einen unfähigen Kapitän ausgewählt zu haben, zudem wurde der Sklavenhandel in Frage gestellt.

Es war der früh verstorbene Künstler Jean Louis Théodore Géricault (1791- 1824), der den dramatischen Augenblick der Sichtung des rettenden Schiffes am Horizont zum Gegenstand seines monumentalen Bildes machte, das heute im Pariser Musée d'Orsay aufbewahrt wird und den Titel „Das Floß der Medusa“ trägt (Abb. 44).⁵³⁰ Géricault ließ ein Floß in Originalgröße bauen, auf dem er die verschiedenen Personen als Wachfiguren postierte. Unzählige Zeichnungen und Vorstudien gingen dem Bild voraus. Auf der Suche nach Genauigkeit und Authentizität ließ sich der Künstler die Köpfe von Hingerichteten und Gliedmaßen von Verstorbenen bringen, deren Anatomie er genau studierte. Um die Physiognomie von Leidenden besonders eindringlich zu veranschaulichen, besuchte Géricault Krankenhäuser und Irrenanstalten. All diese Vorarbeiten gingen in sein monumentales Meisterwerk ein. Die Zeitgenossen waren zunächst über die Nacktheit der Schiffbrüchigen irritiert, von denen keiner die Uniform trägt, in der die Besatzung in See gestochen ist. Hofmann sieht in der realistischen Nacktheit bei Géricault eine veristische Gegenreaktion zur bis dato üblichen klassischen Nacktheit, wie sie zum Beispiel im Werk von Jacques- Louis David zum Ausdruck kommt.⁵³¹ „Einige Männer sind notdürftig bekleidet, den anderen ist die Entblößung als Symptom ihrer Situation anzumerken. Ihre verbrauchten und ausgezehrten Körper protestieren gegen die makellose und ideale Nacktheit der Davidschen Anatomie, die keinen Verfall kennen. Hüllenlosigkeit ist für Géricault ein Bestandteil der Hilflosigkeit, die nichts mehr zu

⁵³⁰ Das Bild hat die ungeheuren Maße von 491 x 716 cm. Zu Géricaults Bild vgl. Alhadet 2002. Dort auch die neuere Literatur.

⁵³¹ Man vergleiche etwa Davids „Raub der Sabinerinnen“ oder „Leonidas bei den Thermophylen“. Hofmann 1995, 303 und 307.

verlieren hat. Immer, wenn er Menschen in äußerster Bedrängnis zeigt, greift er zur Nacktheit als einer Chiffre der Prüfung und Leidensfähigkeit.“⁵³²

Géricaults „Floß der Medusa“ ist ein gutes Beispiel dafür, wie ein zeitgeschichtliches Ereignis, in einem Bild verdichtet, auch heutige Betrachter erschüttert und es ist aus diesem Grunde zeitlos. „Im Katalog des „Salons“ von 1819 trug das Bild auf Anordnung der Regierung den genrehaften Titel „Schiffbruchszene“. Man befürchtete eine politische Demonstration, gingen doch Gerüchte um, die dem Ministerium und der Unfähigkeit des von den Bourbonen reaktivierten und protegierten Kapitäns die Schuld an dem Unglück gaben. Aber das Publikum ließ sich nicht täuschen. Das Werk war eine öffentliche Anklage“.⁵³³ Géricault übte mit seinem Bild auch Kritik am zutiefst inhumanen Sklavenhandel der damaligen Zeit. Die Darstellung der schrecklichen Vorgänge auf dem Floß, können als Menetekel einer unmenschlichen und menschenverachtenden Einstellung der Zeitgenossen angesehen werden.

Man sieht, wie es in früheren Zeiten der Kunst vorbehalten war, relativ zeitnah auf aktuelle Ereignisse hinzuweisen und die Darstellung von Schmerz und Leid auch als Mittel der Visualisierung von gesellschaftlichen und politischen Missständen zu benutzen, eine Aufgabe, die heute von den Printmedien oder dem Fernsehen wahrgenommen wird.

⁵³² Ebd. 570-571.

⁵³³ Lankheit 1965, 125.

5.5 Schmerzdarstellung als Mittel künstlerischer Selbsterfahrung

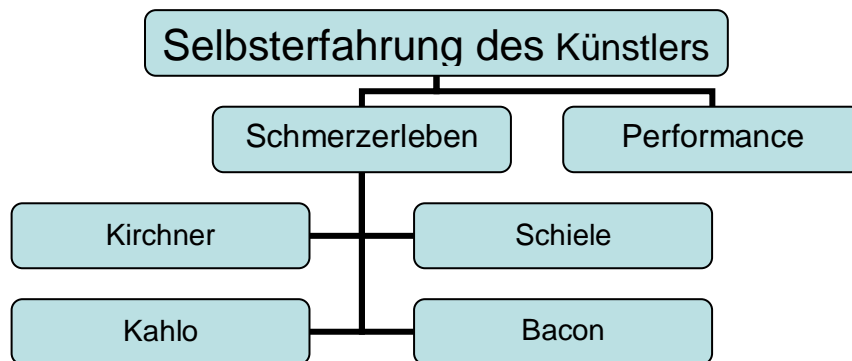


Fig. 11: Schmerzdarstellung als Mittel künstlerischer Selbsterfahrung.

5.5.1 Verarbeitung des Schmerzerlebens des Künstlers

5.5.1.1 Ernst Ludwig Kirchner: „Selbstbildnis mit abgehackter Hand“

Bildende Künstler haben sich in ihrem Werk immer wieder mit der eigenen physischen und psychischen und sehr persönlichen Schmerzerfahrung auseinandergesetzt (Fig. 11). In diesem Kontext habe ich in einem früheren Kapitel bereits Josef Beuys erwähnt. Vom deutschen Expressionisten Ernst Ludwig Kirchner (1880-1938) gibt es ein sehr eindrucksvolles Selbstbildnis, das ihn als Soldaten mit abgehackter Hand zeigt (Abb. 45). Kirchner transponiert auf diesem Bild seine im ersten Weltkrieg erfahrene Verwundung der Seele in eine grässliche körperliche Verstümmelung, was es dem Betrachter leichter macht, die Leiden des Künstlers nachzuvollziehen. Der blutige Stumpf korrespondiert farblich mit dem Hintergrund und den Epauletten.



Abb. 45: Ernst Ludwig Kirchner: Selbstbildnis als Soldat, Oberlin/Ohio (Springer 2004, 169).

Kirchner inszeniert auf diesem Bild eine fiktive Verstümmelung und wird so zu einer Art weltlichem Schmerzensmann. Der sensible Künstler gibt seiner Abscheu vor dem Krieg durch die barbarische Verletzung bildhaften Ausdruck. Sie steht stellvertretend für das unsägliche Leid und die Schmerzen abertausender Soldaten, indem sie die Konsequenzen von Militär und Krieg am Leib des Künstlers grausam simuliert. Ein Künstler ohne Hand bedeutet eigentlich das Ende seiner Existenz. Kirchner steht hierbei in einer Tradition des an der Welt leidenden Künstlers ähnlich wie van Gogh (1853-1890), der sich auf einem zur Ikone der Moderne gewordenen Bild mit verletztem Ohr dargestellt hat. Beide empfindsamen Künstler setzten ihrem Leben selbst ein Ende.

5.5.1.2 Egon Schiele: „Selbstbildnis als Sebastian“

Der früh verstorbene Österreicher Egon Schiele (1890-1918) stellt sich auf einem seiner Ausstellungsplakate aus dem Jahr 1915 als moderner Heiliger Sebastian dar, der, von Pfeilen durchbohrt, zu einem säkularen Märtyrer wird, der an den Zeitgenossen leidet, die seiner Kunst verständnislos gegenüberstehen und Pfeile der Kritik auf ihn abfeuern (Abb. 46). Man kann auch diese Graphik im Sinne einer künstlerischen Antwort auf die damalige Kriegsgräueltat interpretieren. Der von Pfeilen Getroffene erinnert an Bilder von getöteten Soldaten, die im Stacheldraht der Schützengräben gefangen sind.

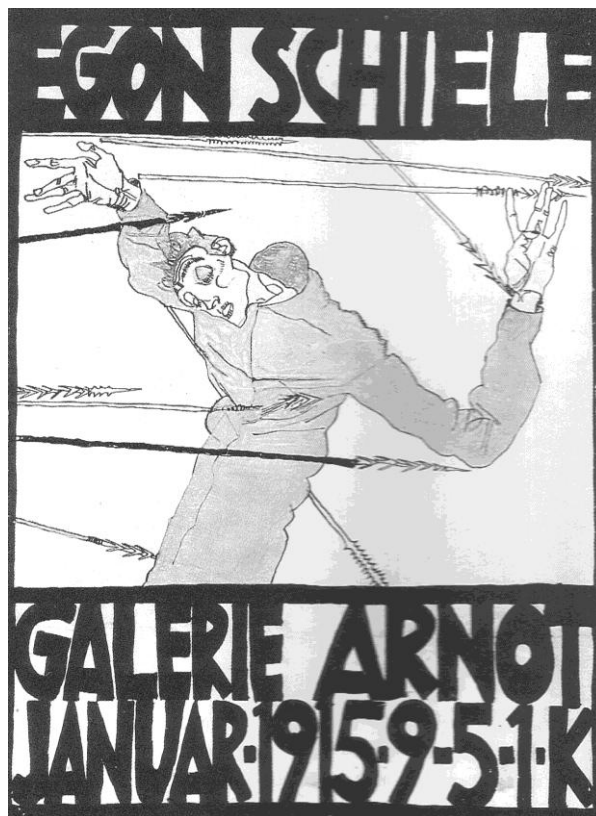


Abb. 46: Egon Schiele: Selbstbildnis als Heiliger Sebastian, Wien (Springer 2004, 91).

Auch auf vielen seiner Aktbilder wird der eigene verstümmelte oder missgestaltete Körper dargestellt.⁵³⁴ „Schieles spezieller Beitrag zur einschlägigen Gewaltthematik gilt der Übernahme der Perspektive Freuds in die Bildwelt. Hier geht es nicht um Täter, sondern um Opfer. Und zwar in Gestalt des eigenen Körpers. Der Akt erscheint, als käme er von einer Kreuzabnahme. Schieles ureigene Poetik der Selbstviktimisierung ist dabei von ausgesuchter Raffinesse. Virtuos spielt er auf der Klaviatur von Golgatha. Und er spielt vor allem mit den ästhetischen Unschärfen, die sich im Torso auftun. Schieles Selbstdarstellung kommt ohne Hände und Füße aus. (...) Es sieht so aus, als seien die Gliedmaßen verstümmelt, als habe jemand zum Henkerbeil gegriffen und eine längst obsolet geglaubte Justiz ausgeübt. Über diesen Körper ist Gewalt gekommen. Es gehört zum künstlerischen Kalkül, dass offen bleibt, von wem sie stammt. Umso deutlicher wird, wem sie gilt.“⁵³⁵ Kirchner und Schiele bringen im Oeuvre ihr seelisches Leiden an der Welt zum Ausdruck. Etwas anders sieht es bei Frida Kahlo aus, in deren Werk besonders der körperlich erlittene Schmerz thematisiert wird, was das nächste Kapitel zeigen wird.

5.5.1.3 Frida Kahlo: „Die gebrochene Säule“

Im Werk der mexikanischen Künstlerin Frida Kahlo (1907-1954) spiegelt sich in besonderer Weise die Schmerzbiographie wider. Aus diesem Grund wird eines ihrer besonders wichtigen und persönlichsten Bilder „Die gebrochene Säule“ im Folgenden einer näheren Untersuchung unterzogen. Im Schatten ihres bekannteren Ehemannes und Künstlers Diego Rivera stehend, wurde Kahlo maßgeblich durch die Frauenbewegung der 70er und 80er Jahre zaghaft wieder entdeckt und ist in den letzten Jahren, nicht zuletzt durch die Verfilmung ihres Lebens 2002, zu großer Popularität gelangt.⁵³⁶ Immer mehr beginnt man sich in der Forschung mit ihrer besonderen künstlerischen Sprache zu beschäftigen, bei der das Thema Schmerz in all seinen Facetten eine ganz wichtige Rolle spielt. „Die Charakterisierung von Frida Kahlo als ‚Malerin der Schmerzen‘ dürfte zu einer der berühmtesten Künstlermythen

⁵³⁴ Metzger 2003, 103.

⁵³⁵ Ebd. 105.

⁵³⁶ In Kindlers Malerei Lexikon von 1982 findet die Künstlerin übrigens keine Erwähnung.

des 20. Jahrhunderts zählen. Allzu bekannt sind die Etappen ihres Lebens- Dramas: Kinderlähmung, ein Busunfall, mit dem sie Zeit ihres Lebens behindert blieb, unter ständigen Schmerzen litt und mit dem sie über große Zeiträume ihres Lebens ans Bett gefesselt war, 33 qualvolle Operationen, (...) eine Fehlgeburt, Kinderlosigkeit, schließlich – kurz vor ihrem Tod – eine Beinamputation.⁵³⁷

Dass ein von Krankheiten und Unfällen gezeichneter Lebenslauf bei einer so sensiblen Künstlerin wie Kahlo Spuren im Werk hinterlässt, ist unvermeidlich, was die Tatsache erklärt, dass sie ihre eigene Person auf fast allen Bildern in den Mittelpunkt stellt. So entstand 1944 das Bild: „Die gebrochene Säule“ (Abb. 47), das zu ihren bekanntesten Arbeiten gehört. Zu diesem Bild heißt es: „Die gebrochene Säule ist eine präzise Bestandsaufnahme ihres Zustands, die bildliche Umsetzung jener drei Ereignisse in ihrem Leben, die sie zutiefst verletzten und erschütterten. Zunächst ist da die Säule, die aufrichtende Stütze, die in ihr zerbrochen ist. (...) Als ‚antikes‘ Element verweist die Säule (...) auf eine ältere Verletzung (...) in der Kindheit. So lässt sich annehmen, dass Frida mit der Säule ihr bereits im Alter von etwa neun Jahren durch traumatische Ereignisse zerstörtes Selbstbewusstsein bezeichnet. Die Wirbelsäule ist ja gleichbedeutend mit dem Rückgrad, der Standfestigkeit als Individuum, dem Menschsein. Wenn jemandem in der Kindheit ‚das Rückgrat gebrochen‘ wurde, kann das die verschiedensten physischen und psychischen Störungen zur Folge haben.“⁵³⁸

⁵³⁷ Scharf 2005, 49. Zur Biographie vgl. Herrera 1986.

⁵³⁸ Prignitz-Poda 2005, 26.

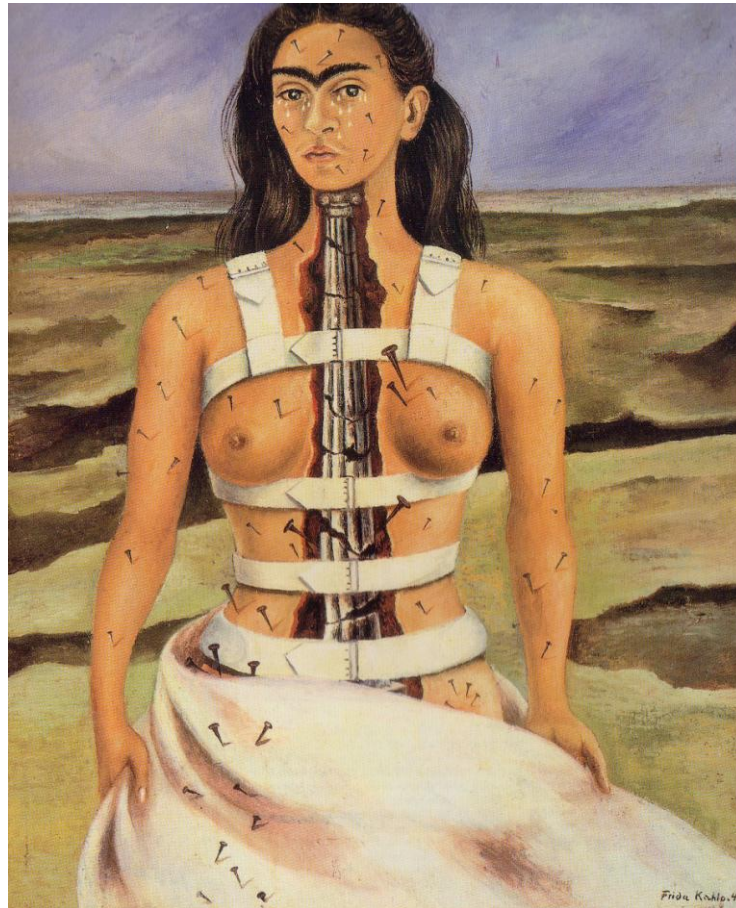


Abb. 47: Frida Kahlo, Die gebrochene Säule, Mexiko (Kettenmann 2007, 69).

Kahlo zeigt auf diesem Bild sämtliche physischen und psychischen Schicksalsschläge, die sie im Laufe des Lebens ereilt haben, in einzigartiger künstlerischer Verdichtung. Neben der Kinderlähmung in der Jugend, waren es vor allem die Folgen eines Verkehrsunfalls, die nachdrücklichen Einfluss auf ihr Leben hatten: „Die zweite Verletzung, von der das Bild erzählt, bezieht sich auf den Unfall, den Frida Kahlo 1925 im Alter von 18 Jahren erlitt, als sie von einer Haltestange des Busses, in dem sie saß, durchbohrt wurde. Die (...) Verletzungen wurden mit Operationen und Stützkorsetts behandelt (...). Sie wurde möglicherweise auch einmal in ein Korsett eingezwängt, das aussah, wie das abgebildete. Die dritte Verletzung, von der Frida Kahlo berichtet, sind die durch Riveras Lebenswandel, seine Eskapaden und seine Untreue verursachten Quälereien. Die Nägel in ihrem Körper beziehen sich auf diesen Teil des Schicksals: ‚genagelt sein‘ (...) bedeutet umgangssprachlich im Mexikanischen, ähnlich dem deutschen ‚gehört sein‘, betrogen werden. (...) Die Haltung Fridas ist oft mit Darstellungen des Heiligen

Sebastian verglichen worden (...). Nur litt Frida nicht im Namen eines christlichen Glaubens, der Schmerzen fast lustvoll, zur höheren Extase Gottes ertragen lässt.⁵³⁹ Das Aufgreifen von Elementen der christlichen Ikonographie darf aber nicht darüber hinwegtäuschen, dass Kahlo eine antiklerikale Einstellung vertrat, wie sie für das nachrevolutionäre Mexiko typisch war.

Besonders auf diesem Bild konzentrieren sich alle Schmerzerlebnisse ihres Lebens auf eindrucksvolle Weise. Kahlo verarbeitet nicht nur ihr körperliches Leid, sondern sie gibt auch dem auf den ersten Blick nicht sichtbaren Schmerz ihrer zutiefst verletzten Seele Ausdruck, wobei sich all dies nicht im Gesichtsausdruck widerspiegelt, der, von den Tränen einmal abgesehen, kaum Regung zeigt. Der klaffende Riss, der durch ihren Körper geht, wird im Hintergrund in den Furchen der aufgerissenen Landschaft wieder aufgenommen. Zum tieferen Verständnis des Bildes ist es wichtig, die äußeren Lebensumstände der Künstlerin und die damit einhergehende versteckte Symbolik, zu kennen. Um das Bild in seiner vielschichtigen Komplexität zu erfassen, müsste man es einer eingehenden ikonographisch-ikonologischen Analyse unterziehen, was im Rahmen der Arbeit nicht möglich ist.

5.5.1.4 Francis Bacon: „Studie zu der Kinderschwester in dem Film Panzerkreuzer Potemkin“

Auch im Werk von Francis Bacon (1909-1992) reflektiert der Künstler in hohem Maße den persönlichen Erfahrungshorizont seines unkonventionellen Lebenswandels und seine innere seelische Zerrissenheit, die aufgrund der offen ausgelebten Homosexualität besonders gesellschaftlich und familiär determiniert war.⁵⁴⁰ Bacons Vorgehensweise orientiert sich in erster Linie an Fotografien, die er seinen künstlerischen Vorstellungen folgend, uminterpretiert. Der Künstler muss dabei nichts erfinden und nichts von Grund auf neu erschaffen, sondern nur aus dem vorgegebenen Bildbestand auswählen und bereits Vorhandenes aufnehmen. „Es ist letztlich eine pessimistische Sicht, die bei aller exaltierten Leutseligkeit den Kern der

⁵³⁹ Prignitz-Poda 2005, 26-27.

⁵⁴⁰ Vgl. Kat. Düsseldorf 2006, 17ff.

ästhetischen Strategien des Malers bestimmt. (...) Das hat er selbst deutlich zum Ausdruck gebracht: ‚Die Leute scheinen immer zu denken, dass ich versuche, in meinen Bildern ein Gefühl vom Leiden und von der Grausamkeit des Lebens zu vermitteln, aber ich meinerseits denke gar nicht so. Sehen Sie, allein die Tatsache, dass man geboren wird, ist eine grausame Sache, allein die Existenz selbst, wenn man zwischen Geburt und Tod dahingeht. Nicht, dass ich diese Seite der Dinge betonen möchte – aber ich vermute, ganz automatisch kommt genau das heraus, wenn man versucht, sich so nahe wie möglich an das Nervensystem heranzuarbeiten. Leben ist wirklich erfüllt von Leiden und Verzweiflung.‘ Nach Bacons Auffassung lässt sich das Faktische einzig und allein durch eine Form der Verzerrung wiedergeben.⁵⁴¹

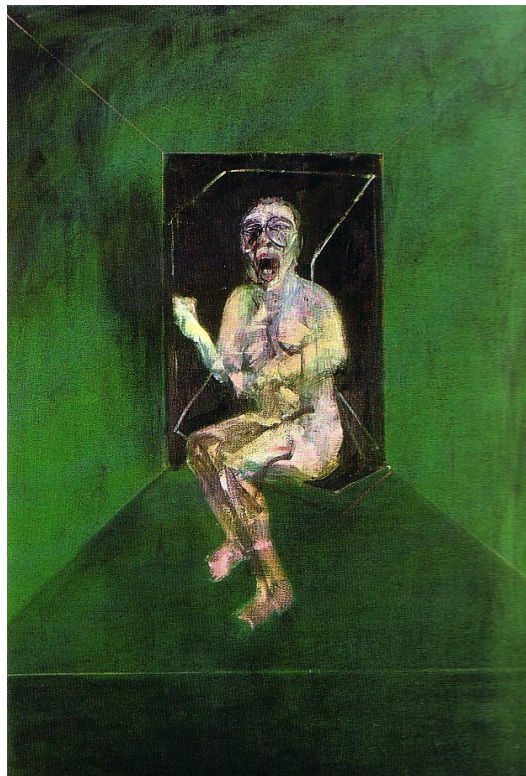


Abb. 48: Francis Bacon, Studie zur Krankenschwester im Film „Panzerkreuzer Potemkin“, Frankfurt (Kat. Düsseldorf 2006, 80).

⁵⁴¹ Ebd. 25.

Auf Bacons „Studie der Krankenschwester“ sieht man in einem grell grünen Raum, der sich nach hinten perspektivisch verkürzt, eine schreiende Frau, deren Oberkörper sich vor der schwarzen Folie des Hintergrunds abhebt (Abb. 48). Sie sitzt in labilem Gleichgewicht auf einer Art Schaukel und schreit den Betrachter an. Dargestellt ist in Baconscher verfremdeter Manier die Kinderfrau aus Sergej Eisensteins Film „Panzerkreuzer Potemkin“ von 1925. Der Film erzählt von jener legendären Revolte der Schiffsbesatzung gegen die Offiziere, bei der sich die Bevölkerung der Stadt Odessa mit den Revolutionären solidarisiert. In einer Schlüsselszene des Films sieht man eine Kinderfrau, die zufällig in das Massaker gerät, wobei man ihr ins rechte Auge schießt, worauf der Kinderwagen ihren Händen entgleitet und eine Treppe hinunterrollt (Abb. 49). Bacon war von dieser Szene besonders fasziniert und benutzte sie als Vorlage für sein Bild.



Abb. 49: Filmstill aus Sergej Eisensteins „Panzerkreuzer Potemkin“ (Kat. Düsseldorf 2006, 75).

„Die Physiognomie der Kinderfrau ist mit malerischen Mitteln neu entstanden. An die Stelle des gefilmten Gesichts tritt das gemalte, das durch grobe und heftige Pinselstriche zerfetzt erscheint. Ist das Blut im Schwarzweißfilm dunkel, so ist es in der Malerei rot. Selbst der Schrei wirkt hier schriller: Der Mund ist weiter aufgerissen, sodass die Zahnreihen hervorschauen. Das Gesicht setzte Bacon auf einen der Kleider und Teilen der Haut entledigten Körper und platziert ihn in eine Zelle. Die Stufe (...) erinnert an die Treppe, die der Kinderwagen herunterstürzt. Auch die Schaukel (...) verweist (...) darauf. Die Kinderfrau könnte ebenso stürzen wie das

Kind im Kinderwagen.“⁵⁴² Hildesheimer bemerkt in seiner Analyse des Bildes: „Wir haben hier die Essenz des Schreies, den absoluten Inbegriff. (...) Bacon hält seine Bilder selten für gelungen, auch dieses nicht. Er wollte (...) in der Darstellung des menschlichen Schreies alles Bisherige übertreffen (...). Wie ich es sehe, ist es ihm sehr wohl gelungen. Das Bild ist ein Alpdruck, angesichts dessen scheinbar brutaler Gewalt der analytische Verstand (...) zu versagen droht. (...) Bacons Schrei, so spürt man zunehmend, geht uns an wie selten ein bildnerisches Geschehen, er trifft ins Unbewusste. Denn es handelt sich hier um das extreme Hervorbrechen eines inhärenten und nicht mehr seltenen Lebensgefühls; der Schrei ertönt stellvertretend für die Schreie des baren Entsetzens angesichts dessen, was auf uns zukommt. Der grüne Raum, den er erfüllt, erscheint als so schalltot, dass ein Echo kaum möglich wäre, daher wirkt er auf unheimlichste Weise stumm, der Schrei nimmt sich selbst zurück, das Grauenhafte an ihm ist Vergeblichkeit. Es hört ihn niemand mehr.“⁵⁴³

Zusammenfassend kann man formulieren, dass Künstler, besonders im 20. Jahrhundert, ihre persönlichen Schmerzerfahrungen, seien sie seelischer oder körperlicher Art, immer wieder im Bildmedium verarbeitet haben. Die Bilder übernehmen bei ihnen dabei eine Art Ventilfunktion, indem sie angestauten Emotionen freien Lauf lassen. Im folgenden Abschnitt will ich an einigen Beispielen betrachten, wie Künstler in dieser Hinsicht noch einen Schritt weiter gehen und sich bei ihren Aktionen selbst Schmerzen zufügen.

⁵⁴² Ebd. 136.

⁵⁴³ Hildesheimer 1996, 79-82.

5.5.2 Schmerz in der Aktions- und Performancekunst

Die Selbstverletzung war bei vielen Künstlern ein besonders extremes Ausdrucksmittel, so etwa bei den Wiener Aktionskünstlern, die in den 60er und 70er Jahren ihr Publikum mit simulierten oder wirklich durchgeführten Selbstverletzungen schockierten. Sie wollten sich im Prozess ihrer schmerzhaften Aktionen einer kathartischen Reinigung unterziehen. Zell macht in ihrer Untersuchung vor allem die kleinbürgerliche und die Vergangenheit verdrängende gesellschaftliche Situation in Österreich dafür verantwortlich, dass sich besonders in diesem Land solche Tabu brechenden künstlerischen Tendenzen entwickeln konnten. „Die Kultur der fünfziger Jahre in Österreich beschreibt Veit Loers als eine, die wesentlich von den Interessen konservativer Kräfte, dem kleinbürgerlichen Pragmatismus und der politisch-kulturellen Abkapselung Österreichs geprägt war, welche in jenen Jahren die künstlerische Aggression geradezu beschwor. Diese repressive Situation führte zu einem Ansturm auf künstlerische und gesellschaftliche Tabus, so dass bereits die ersten Aktionen der Wiener Künstler eine Verfolgung durch die Staatsgewalt erlebten und dieser Konflikt Ende der sechziger Jahre für einige der Aktionisten zum Exil führte.“⁵⁴⁴

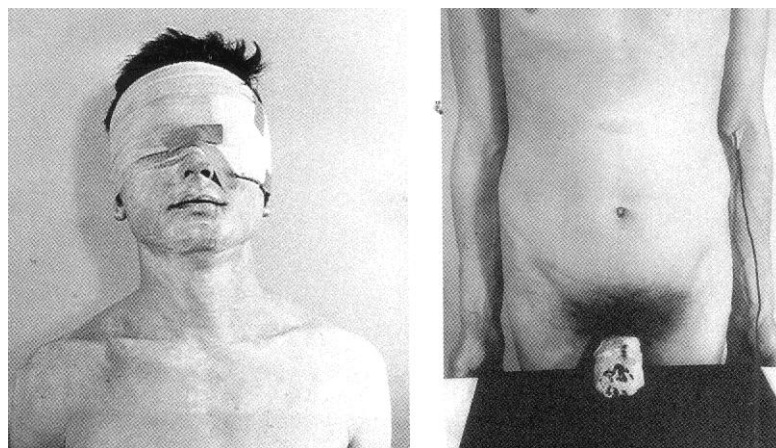


Abb. 50: Rudolf Schwarzkogler: Dokumentaraufnahmen einer Aktion, Documenta 5, 1972 (Springer 2004, 98).

⁵⁴⁴ Zell 2000, 22.

Rudolf Schwarzkogler begnügte sich noch damit, Verletzungen bloß zu suggerieren (Abb. 50). Die fotografischen Inszenierungen seiner Arbeiten lösen den schockierenden Verdacht auf Verletzung des Künstlers selbst bzw. seiner Modelle aus, da sie menschliche Körper in Positionen und Situationen zeigen, die vermuten lassen, dass schmerzhafteste Handlungen stattgefunden haben können. Wirkliche Verletzungen aber hat es in Schwarzkoglers Aktionen nicht gegeben. Der Schrecken entwickelt sich erst in der Phantasie und im Kopf des Betrachters. In diesem Zusammenhang stehen die Fotos seiner Aktionen dem Kirchnerschen Selbstbildnis nahe, das ebenfalls eine rein fiktive Verstümmelung zeigt.

Günter Brus setzte in seinen Aktionen als einer der ersten reale und nicht nur fiktive schmerzhafteste Autoaggressionen ein. In einer Performance von 1970 fügte er sich mit einer Rasierklinge Schnitte an Schenkel und am Kopf zu. Nach mehreren Aktionen solcher Art stellte Brus bald darauf seine Tätigkeiten wegen akuter Selbstgefährdung ein. Auch bei ihm wird der Protest gegen die kleinbürgerlichen Verhältnisse im Österreich seiner Zeit als wichtigste Triebfeder für sein Werk angesehen: „Brus empfand diese Art der Aktion im Sinne einer Katharsis als reinigend. Der Angriff gegen sich selbst in Form der Selbstverletzung ist (...) auch als Angriff gegen die hemmenden bürgerlichen Ordnungen und Verdrängungen zu verstehen.“⁵⁴⁵

Noch extremer arbeitet die französische Performance Künstlerin Orlan, wenn sie sich im Rahmen von professionellen und öffentlich inszenierten Schönheitsoperationen in ihren Körper die Schönheitsideale der verschiedenen Epochen und Regionen buchstäblich einschreiben lässt. Die Künstlerin hat den OP in ihr Atelier verwandelt, hier entsteht ihr Werk, nämlich ihre Transformation in eine andere Person. „Dieses besteht aus einer bisher nicht abgeschlossenen Reihe von chirurgischen Eingriffen. (...) Während der so genannten Schönheitsoperation in Lokalanästhesie ist die Künstlerin bei Bewusstsein, sie spricht in ein Mikrofon und erklärt ihr Projekt. (...) Ziel der Operation ist es, die Künstlerin Schritt für Schritt in ein Ideal weiblicher Schönheit zu verwandeln, das auf der Vorlage von fünf sorgfältig ausgewählten berühmten Renaissance- und Barockgemälden basiert. (...) Orlan schafft sich auf diesem Weg eine völlig neue Identität. Die Operationen sind (...) als bearbeitete Videos rezipierbar. (...) Der Arzt sticht in den Körper, öffnet die Haut und

⁵⁴⁵ Ebd. 27.

bewegt Hautpartien, währenddessen die Künstlerin, wenn auch eingeschränkt, ihre Show fortsetzt. Der Schmerz des Eingriffs ist ihr genauso wenig anzumerken wie die Anstrengung, die ein solcher Ablauf der Künstlerin abverlangt.“⁵⁴⁶

Der australische Performance- Künstler Stelarc arbeitet in seinen Aktionen ganz bewusst mit der Verletzlichkeit der eigenen Haut. Die Haut wird bei ihm nicht nur als Schnittstelle zwischen interner und externer Welt begriffen „als jener Ort, der Kontakt und Wahrnehmung ermöglicht, aber zugleich trennende Fläche zwischen den Subjekten bleibt, sondern die Grenze der Haut wird im Grunde aufgehoben.“⁵⁴⁷

Bekannt wurde Stelarc durch Aktionen, bei denen sein Körper von einer Unzahl Haken durchbohrt, frei schwebend aufgehängt wurde und die er als „Suspension Performance“ bezeichnete. „Stelarc hat wohl radikaler als andere Body Artists der 70er Jahre, die herausragende Bedeutung der Haut als problematischer Grenz- und Vernetzungsfläche schon früh erkannt. Seine Hautaufhängungen (...) sollen dazu dienen, einen Zustand der Schwerelosigkeit zu erlangen – oder zumindest mittels der gedehnten Haut abzubilden. (...) Die Schmerzen und Gefahren, die der Künstler durchlebt, um diese Befindlichkeit zu erreichen, vergleicht er immer wieder mit denjenigen, die eine Frau während der Schwangerschaft und der Geburt ihres Kindes erleidet: Sie sind unvermeidliche Nebeneffekte, aber nicht eigentlicher Zweck des Schwangerseins.“⁵⁴⁸

Zell fasst die Bedeutung der Schmerzzufügung anhand der Arbeiten von Export exemplarisch für die übrigen Aktionskünstler zusammen. Bei Valie Export kann man von einer regelrechten „Inszenierung des Schmerzes“ sprechen, wenn sie sich in Kunstaktionen verletzt, sich nackt über Glasscherben wälzt oder sich mit einem Messer die Hand aufritzt und all dies filmt.⁵⁴⁹ Export stellt die Selbstverletzung in den Dienst der feministischen Emanzipationsbewegung. Zu den Beweggründen ihrer Kunstaktionen bemerkt Zell: „Indem sie Selbstverletzung in ihre Aktionen aufnimmt, macht sie den Schmerz sichtbar, der als Folge der Geschlechterdifferenz eintritt. Selbstverletzung in der Kunst bringt vor allem das Beziehungsgeflecht des Individuums in der Gesellschaft zur Darstellung. Darüber hinaus lässt Schmerz als elementarer Bestandteil unseres wirklichen Lebens, wird er in der Kunst aufgenommen, die Grenzen von Kunst und Leben verschwimmen, so dass es der

⁵⁴⁶ Ebd. 52.

⁵⁴⁷ Benthien 2001, 273.

⁵⁴⁸ Ebd. 275-277.

⁵⁴⁹ Zur Selbstverletzung bei Valie Export ebd. 42ff.

Künstlerin auf diese Weise gelingt, erneut traditionelle Kunstbegriffe in Frage zu stellen.⁵⁵⁰ Zell verdeutlicht am Werk von Export exemplarisch die Bedeutung der Schmerzzufügung als künstlerische Grenzüberschreitung: „Durch die Verwendung extremer Mittel wie Verletzung und Schmerz arbeitet Export (...) an der Veränderung des Kunstbegriffes. Exports Ziel war und ist es, künstlerische Konventionen aufzukündigen, um künstlerische Diskurse aufzulösen. Export steigert diese Auflösungstendenzen, indem sie Verletzung und Schmerz in ihre Aktionen aufnimmt, denn Schmerz bedeutet (...) absolute Gewissheit für die Person, die ihn erleidet und steht damit für unmittelbares Erleben von Wirklichkeit. Der Schmerz bringt Wirklichkeit in besonderer Weise in die Kunst ein (...). In den Aktionen beruht die Selbstverletzung auf der Vorstellung vom eigenen Körper als Material und Objekt. Die Verletzung aber und der mit ihr verbundene Schmerz werden von der Künstlerin als individuelle Erfahrung erlebt. Die Künstlerin kann sich selbst durch den Schmerz spüren, durch ihn ein deutliches Körpergefühl erhalten und die Wahrnehmung der eigenen Existenz intensivieren. Auf diese Weise kann die Selbstverletzung eine Möglichkeit sein, sich mit der eigenen Identität auseinanderzusetzen. In der Selbstverletzung bestimmt die Künstlerin selbst über den Schmerz (...) erleidet ihn und demonstriert damit Selbstbestimmung und Kontrolle über sich.“⁵⁵¹ Man kann den Aktionen kritisch gegenüber stehen sollte aber bedenken, dass es sich bei ihnen „ um dieselben positiven Errungenschaften für die Kunst handelt, wie beispielsweise die Zerstörung des Antlitzes bei Picasso oder Soutine oder die Deformation der Leiber bei Schiele oder De Kooning.“⁵⁵²

Bei den nun folgenden Bildanalysen verlassen wir das Feld der experimentellen Aktions- und Performancekunst und begeben uns wieder auf den Boden vertrauter künstlerischer Ausdrucksformen. Es werden drei Bildbeispiele mit Häutungsszenen interpretiert, bei denen eine äußere, extreme Gewalteinwirkung, auf ganz unterschiedliche Weise motiviert ist und verletzte Machtverhältnisse vermeintlich wieder zurechtrückt werden.

⁵⁵⁰ Ebd. 55.

⁵⁵¹ Ebd. 163-164.

⁵⁵² Ebd. 24.

6 Ergebnisse

6.1 Exemplarische Bildanalysen

6.1.1 Dirck van Baburen: „Apoll schindet Marsyas“ (Abb. 51)



Abb. 51: Dirck van Baburen, Apoll schindet Marsyas, Schloss Bückebug (Kat. München 1995, 171).

Stufe 1: Vor- ikonographische Beschreibung

Der Blick wird auf zwei große Figuren gelenkt, die in starker Nahsichtigkeit dem Auge des Betrachters präsentiert werden. Besonders beeindruckt hierbei die Gestalt eines, bis auf ein knappes Lendentuch, fast völlig nackten Mannes mittleren Alters, der in unnatürlicher Körperhaltung kopfüber an einen Baum gefesselt ist.⁵⁵³ Sein rechter Fuß ist mit einer Schlinge an einem Baumstamm fixiert. Die Zehen sind gespreizt, das Bein ist fast ganz ausgestreckt, wohingegen das gefesselte linke Bein abgewinkelt ist, in die Tiefe des dunklen Raumgrundes dringt und auf einer Art Steinblock ruht. Auch die gesamte untere Körperhälfte liegt auf dem eckigen Steinblock. Die Anordnung der Beine betont kompositorisch die Vertikale und Horizontale. Das rechte Bein setzt sich fort im kräftigen und muskulösen Oberkörper des Mannes, der von einer Lichtquelle außerhalb des Bildrahmens so beleuchtet wird, dass anatomische Strukturen deutlich zu erkennen sind. Die obere Körperhälfte ruht nicht auf dem Steinblock, sondern hängt, darüber hinausragend, in der Luft. Der linke Arm des Mannes ist ausgestreckt und am Boden wiederum mit einem Seil an einer kleinen und verkümmerten Astgabel befestigt. Der rechte Arm ist im Ellbogen abgelenkt und kurz unterhalb des Handgelenks an einem Baumstumpf gefesselt. Die Finger der Hand sind zur Faust geballt. Die Bewegungsrichtung der Arme korrespondiert mit der Bilddiagonalen von links unten nach rechts oben. Der Gefesselte versucht mit aller Kraft, sich mit Oberkörper und Kopf vom Boden zu stemmen.

Am eindringlichsten hat der Künstler den Kopf und dabei wiederum besonders das Gesicht des Mannes gekennzeichnet. Sein Mund ist so weit aufgerissen, dass man die Oberkieferzahnreihe erkennen kann. Er scheint laut zu zu brüllen. Sein rechtes Auge ist weit geöffnet und tritt unnatürlich weit aus der Höhle hervor. Sein Blick geht in die linke Bildecke, wo eine Art Streichinstrument, einer Violine ähnlich, auf dem ansonst kargen Boden liegt. Im Gegensatz zu Bildern mit Märtyrern, deren Blick fast immer nach oben in die Himmelszone gerichtet ist, schaut der Geschundene ins unbestimmte und ungewisse, dunkle Nichts. Ich stimme Benthien zu, die im Bild eine radikale Abwesenheit des Jenseitigen konstatiert.⁵⁵⁴ Die Augenbrauen sind

⁵⁵³ Benthien 2001 charakterisiert die Haltung des Gefesselten mit den geöffneten Beinen als „feminisierte, erniedrigte Pose“, 85.

⁵⁵⁴ Ebd. 87.

bogenförmig angehoben und die Stirn ist in krause Falten gelegt. Kurz oberhalb des Haaransatzes wachsen zwei hörnerartige Gebilde aus der Stirn heraus.

Die physische Reaktion des Gefesselten wird dem Betrachter klar, wenn er die im Profil wiedergegebene Gestalt links genauer betrachtet. Ein junger Mann ist bis auf den rechten Teil des ihn weitgehend umhüllenden dunklen, in Falten gebauschten Mantels in voller Größe dargestellt. Der stärkste Lichtakzent liegt auf der rechten entblößten Schulterpartie, die sich vom dunklen, monochromen Hintergrund abhebt. Die nackten Waden sind ebenfalls effektiv scheinwerferartig beleuchtet. Die gesamte Beleuchtungssituation des Bildes lässt eine starke Lichtquelle, etwa eine Fackel oder dergleichen, außerhalb des linken Bildrahmens vermuten. Das im reinen Profil gegebene Gesicht des jugendlich gelockten Mannes liegt ebenso wie seine vom Mantel unbedeckten Unterarme und Hände in einer Schattenzone. Dennoch ist die für den Betrachter bestürzende Handlung, die er im Begriff ist durchzuführen, deutlich erkennbar: Mit einem Messer schneidet er in die Haut des am Baum hängenden Mannes im Bereich des rechten Schienbeins ein. Ein kleines Blutrinnsal läuft den Unterschenkel entlang. Mit der linken Hand hebt er einen bereits gelösten Hautlappen ab. Seine Mimik lässt keinerlei Anteilnahme am grausigen Geschehen erkennen. Der Blick ist fest und starr auf die Arbeit gerichtet, die er mit Ruhe, Gleichmut und höchster Konzentration ausführt. Die Verbindung der beiden Gesichter ergibt eine Diagonale, die im ausgestreckten Bein wiederholt wird und so die beiden Gestalten kompositorisch miteinander verbindet.

Geschickt hat der Künstler den Kontrast des völlig emotionsfreien Antlitzes des jungen Mannes mit dem schmerzvoll verzerrten Gesicht des Geschundenen kontrastiert. Dieser Kontrast wiederholt sich auch in der Positionierung der beiden Gestalten im Raum: Hier fester Stand, dort Aufbäumen des kopfüber Hängenden. Vermag Letzterer durch seine komplizierte Körperverschränkung den Bildraum durch einen Tiefenstoß zumindest bis zu einer das Bild nach hinten links abschließenden Dunkelzone zu erschließen, so stellt der Jugendliche durch seine Einordnung in den düsteren und undurchdringlichen Bildgrund für das Auge ein Hindernis dar. An ihm führt kein Weg vorbei: Hell leuchtet die Schulter als stärkster Lichtakzent hervor und verstärkt die im Halbschatten getätigte Handlung.

Rechts vom Baumstamm, an dem die Folterhandlung durchgeführt wird, bleibt ein kleines dreieckiges Stück des Bildfeldes frei, welches nicht im Dunklen liegt. Man kann einen Teil des verschatteten Himmels erkennen. Unter einem kleinen kahlen

Ast erkennt man die Gesichter dreier Männer. Der Linke hat den Mund im Schmerzensgestus weit aufgerissen und die Hand vor Verzweiflung an die Stirn geführt. Neben ihm schaut etwas zurückversetzt ein anderer Mann mitleidig auf das Geschehen. Das Gesicht einer dritten Person ist vom Bildrand so stark überschritten, dass es kaum zu erkennen ist.

Stufe 2: Ikonographische Analyse

Ikonographisches Motiv des Bildes ist die seit der Antike bis heute oft dargestellte „Schindung des Marsyas durch Apoll.“ Marsyas ist eine jener mythischen Gestalten, wie sie in der antiken Mythologie in zahlreichen Varianten (Centauren, Faune, Silene etc.) existieren: Ein menschliches Wesen, das zugleich tierhafte Züge in sich vereint, worauf die Spitzohren, kleine Hörner und der Pferdeschwanz hinweisen. Die Griechen nannten solche Gestalten Satyrn. Sie waren Geister der urwüchsigen Fruchtbarkeit der Wälder und der unbestellten Felder. Zusammen mit den Silenen und Mänaden gehörten sie zum Gefolge des Dionysos. Die früheste schriftliche Überlieferung des Mythos von Marsyas stammt von Herodot aus der Mitte des 5. Jahrhunderts.

Um die Frage nach dem Grund der Schindung des Marsyas zu beantworten, ist es unerlässlich, die umfangreiche mythologische Vorgeschichte zu kennen. Ich folge hierbei in groben Zügen den Ausführungen, wie sie unlängst im Katalog zu einer Marsyasausstellung niedergelegt wurden.⁵⁵⁵ Die Geschichte wird in der klassischen griechischen Kunst in fünf Teilen inszeniert. Poseidon (Neptun) war Athena (Minerva) einst in einem wichtigen Machtkampf unterlegen. Sie hatte sich als die neue Herrscherin über Athen und Attika durchsetzen können und wurde so die Hausherrin auf der Athener Akropolis. Poseidon gegenüber gebot die Fairness, auf dem gewaltigen Gelände des Burgbergs einen kleinen Bereich für sein Heiligtum zu reservieren. Als sich Poseidon mit der schönen Seenymphe Gorgo Medusa einließ, verlegte er seine Liebesabenteuer jedoch ausgerechnet in den heiligen Bereich der jungfräulichen Athena, die von diesem schamlosen Tabubruch ungemein provoziert

⁵⁵⁵ Katalog Frankfurt 2008, 18ff.

wurde. Die Göttin war außer sich vor Wut und sann auf Rache. Da sie an Poseidon nicht unmittelbar Rache üben konnte, immerhin war er der Bruder ihres Vaters Zeus (Jupiter), tobte sich ihre Wut an der Seenymphe aus, deren Schönheit ihren Neid schon immer erregt hatte: Sie verwandelte das bezaubernde und liebenswerte Geschöpf in ein Ungeheuer von maßloser Hässlichkeit. Die Augen wurden zu Tieraugen, aus dem Mund wuchsen Raubtierzähne und das lange, von allen bewunderte Haar, verwandelte sich in eine Unzahl grässlicher Schlangen. Bei Ovid heißt es hierzu: „Diese Medusa verführte der Beherrscher des Meeres in Minervas Tempel. Zwar wandte sich Jupiters Tochter ab und verbarg ihr keusches Antlitz hinter der Ägis; damit jedoch der Frevel nicht ungestraft bleibe, verwandelte sie das Haar der Gorgo in hässliche Nattern. Und noch jetzt trägt Minerva zum Schrecken ihrer Feinde auf der geharnischten Brust die von ihr erschaffenen Schlangen.“⁵⁵⁶

Gorgo Medusa war nach ihrer Metamorphose von grenzenloser und abscheulicher Hässlichkeit. Perseus trennte später listreich den Kopf der Medusa vom Körper und vollendete damit das Rachewerk der Athena. Unterstützung erhielt er dabei von der Göttin selbst, die ihm den Rat erteilte, sich dem Ungeheuer nur von hinten zu nähern, da er ansonsten durch ihren schrecklichen Anblick versteinern würde. Des Weiteren riet sie ihm, nur das Spiegelbild der Schreckensgestalt in seinem Metallschild zu betrachten. So wurde Athena Augenzeugin der Tötung der Gorgo. Ihre beiden Schwestern Stheno und Euryale stimmten daraufhin einen so traurigen und zu Herzen gehenden Klagegesang an, dass die Göttin große Reue über ihre Tat empfand. Sie suchte nach Mitteln und Wegen, diesen Gesang festzuhalten bzw. nachzuahmen. Zu diesem Zweck schnitzte sie sich ein besonderes Instrument, eine Doppelpfeife, die Aulos genannt wird. Später wurde daran ein Luftsack angebracht, woraus ein Instrument entstand, das einem Dudelsack nicht unähnlich ist.⁵⁵⁷ Athena brachte es zu einiger Meisterschaft bei der Beherrschung des Instruments. Allerdings waren die Mitglieder der Götterfamilie, denen sie vorspielte, eher belustigt, als vom musikalischen Genuss angetan. Niemand wagte zu sagen, dass die Göttin beim Spielen alles andere als vorteilhaft aussah: Dick blähten sich die geröteten Wangen auf. Als Athena ihr Gesicht in einer Quelle selbst beim Spiele betrachtete, war sie so entsetzt und darüber beschämt, sich vor der Göttergesellschaft blamiert zu haben,

⁵⁵⁶ Ovid 2002, IV 793ff. Von Rubens gibt es ein beeindruckendes Gemälde mit dem Medusenhaupt im Wiener Kunsthistorischen Museum. Vgl. Katalog Braunschweig 2004, 223.

⁵⁵⁷ In den Fasten des Ovid berichtet Athene über die Herstellung der Flöte. Vgl. Tobben 1997, 69. Zur Instrumentenkunde vgl. Vogel 2006, 81ff.; Hagel 2008, 140ff.

dass sie das Instrument wegwarf und mit einem verhängnisvollen und furchtbaren Fluch belegte.

Es war der Satyr Marsyas, den das verhängnisvolle Schicksal traf, das verschmähte Instrument der Athena zu finden. Er entwickelte großes Talent in der Beherrschung des Aulos und spielte ihn in virtuoser Weise. Diese ungewöhnliche Begabung blieb dem Gott der Musen, Apoll, nicht verborgen. Marsyas prahlte aufschneiderisch mit seiner neu erworbenen Kunstfertigkeit. Der Gott fühlte sich durch diesen Frevel herausgefordert, einen musikalischen Wettstreit durchzuführen: Marsyas mit dem Aulos, Apoll mit einem Saiteninstrument, der Kithara. Als Jury wurden die Musen beauftragt. Die beiden Kontrahenten machten zu Beginn des Wettstreits untereinander aus, dass der Sieger mit dem Besiegten nach Lust und Laune verfahren könne. Offensichtlich kam es zunächst zu keiner eindeutigen Entscheidung. Wahrscheinlich war das Spiel des Satyrs auf dem Aulos dem des Gottes auf der Kithara überlegen. Der listige Apoll änderte die Spielregeln kurzerhand zu seinen Gunsten: Siegen sollte nun derjenige, dem es gelänge, auch auf dem umgedrehten Instrument zu spielen, was bei einem Streichinstrument durchaus machbar, bei einem Blasinstrument naturgemäß völlig unmöglich ist. Eine andere Variante des Mythos besagt, dass der Gott denjenigen als Sieger betrachtete, der zur Melodie seines Instrumentes auch zu singen vermochte. Auch dies ist bei einem Blasinstrument nicht möglich. Durch diese listigen Regeländerungen wurde Apoll durch die Musen der Sieg zuerkannt.

Als zu Beginn des Wettkampfes die Kontrahenten untereinander ausgemacht hatten, dass der Sieger mit dem Unterlegenen nach Belieben verfahren könne, hatte Marsyas nicht geahnt, zu welcher Grausamkeit Apoll fähig war. Er ließ den Satyr an einen Baum binden und zog ihm bei lebendigem Leib die Haut mit einem Messer ab, das ein Skythe zuvor geschliffen hatte. Apoll, der als Führer der Musen und als Lichtgestalt im kollektiven Gedächtnis eine normalerweise hervorragende und positive Stellung einnimmt, tritt in der Marsyasgeschichte als „Apoll Deiradiotes“ (Apoll als Fellabzieher) in Erscheinung.

Die Variante, dass der Gott den Marsyas, wie in Hygin *Fabulae* 165, einem Skythen zur Schindung übergibt, geht auf ein attisches Drama zurück.⁵⁵⁸ Ovid (43 v. Chr. - 18 n. Chr.) beschreibt diese Szene in seinen „Metamorphosen“ in sehr eindringlichen

⁵⁵⁸ Vgl. Katalog München 1995, 13. „Den so besiegten Marsyas band Apoll an einen Baum und übergab ihn einem Skythen, der ihm gliederweise die Haut abzog.“ Ebd. 18.

Worten: „Kaum hatte jemand so vom Untergang der lykischen Bauern berichtet, entsann sich ein anderer jenes Satyrs, der mit seinem Spiel auf der Flöte Apollo unterlag und büßen musste: „Warum reißt du mich von mir selbst los? Rief er. Ach es reut mich! Ach so viel – er schrie es wieder und wieder – ist eine Flöte nicht wert! Während er so schrie, wurde ihm die Haut, die Hülle der Glieder, abgezogen. Da war nichts als eine einzige Wunde, überall strömt das Blut, entblößt sind die Sehnen, und unbedeckt schlagen zuckend die Adern. Man hätte die bebenden Eingeweide zählen und im Brustkorb die Lungenflügel erkennen können. Ihn beweinten die Götter der Wälder, die ländlichen Faune, dazu seine Brüder, die Satyrn (...) auch die Nymphen weinten und jeder Hirt. (...) Nass wurde die fruchtbare Erde; doch durchnässt noch fing sie die fallenden Tränen auf und sog sie ein in ihre innersten Adern. Hier verwandelte sie sie in Wasser und sandte sie wieder nach oben. Daher führt Phrygiens klarster Strom (...) den Namen Marsyas.“⁵⁵⁹

Nach diesem mythologischen Exkurs wird der Inhalt des Bildes klar. Es wird der Augenblick gezeigt, in dem Apollo beginnt, dem gefesselten Marsyas die Haut vom Leib zu ziehen. Barburen hat die Darstellung fast ausschließlich auf die beiden Protagonisten Apollo und Marsyas beschränkt. Die kaum sichtbaren lamentierenden Figuren im rechten Bildhintergrund sind die Begleiter des Marsyas, die dessen Schicksal affektreich beklagen. Diese Reduzierung auf die zwei Hauptgestalten wird auf vielen Darstellungen ikonographisch praktiziert, so etwa auf einem Bild von Johann Liss (um 1597-1629), einem Zeitgenosse Barburens (Abb. 52).

⁵⁵⁹ Ovid 2001, VI 382ff. Schon Platon berichtet in seinem Symposion über Marsyas. Katalog München 1995, 13-18.



Abb. 52: Johann Liss , Die Schindung des Marsyas, Moskau (Kat. München 1995, 175).

Liss, ein Vertreter der deutschen frühbarocken Malerei, legt in seiner Darstellung ganz besonderes Augenmerk auf die exakte anatomische Gestaltung des Gottes, der als Rückenfigur fast nackt gezeigt wird. „Ungerührt und unter geradezu herkulischer Kraftanstrengung vollzieht Apoll die Schindung seines an einen Baum gefesselten Opfers. Mit stämmig aufgesetzten Beinen Halt findend, den Rücken angespannt, die Muskulatur geschwellt (...) mit der geballten linken Faust den Satyr an den Baum pressend, reißt er mit der Rechten die Haut vom Arm des Marsyas. Blut strömt, das rohe Fleisch funkelt und die Wunde bietet ein schauriges Menetekel

für die Gräueltat des strafenden Gottes.⁵⁶⁰ In der Tat beschreibt Liss das Gewaltsame der Handlung mit besonderer Drastik. Agiert Baburens Apoll vorsichtig und bedächtig, fast feinsinnig und mit chirurgischer Präzision, so stemmt sich der Gott bei Liss mit aller Kraft gegen sein Opfer und reißt, einem Metzger beim Schlachten eines Tieres gleich, die Haut am Oberarm ab. Beim Betrachten meint man das schreckliche Geräusch zu hören, das beim gewaltsamen Lösen der Haut vom Fleisch entsteht. Besonderen Wert legt Liss auf die anatomische Charakterisierung der zupackenden Hände, die ebenso roh, wie brutal und ungeschlacht erscheinen. Das Dynamische der Handlung wird durch das ornamental sich aufbauschende Gewand Apolls noch unterstrichen. Die gwalttätige Handlung zeigt sich allerdings im verschatteten Profil Apolls nicht. Auch ruft der Schmerz bei Marsyas eine verhaltene Reaktion hervor, vergleicht man es mit dem Bild Baburens. Sein Gesicht liegt im Gegensatz zum Torso in einer Schattenzone, fast scheint er schon tot. Der Künstler charakterisiert den Gepeinigten mit den stark behaarten Beinen, das Animalische betonend, mehr als Satyr als Baburen, bei dem nur die kleinen Hörner an der Stirn die Zugehörigkeit des Marsyas zu diesen mythologischen Wesen erkennen lassen.

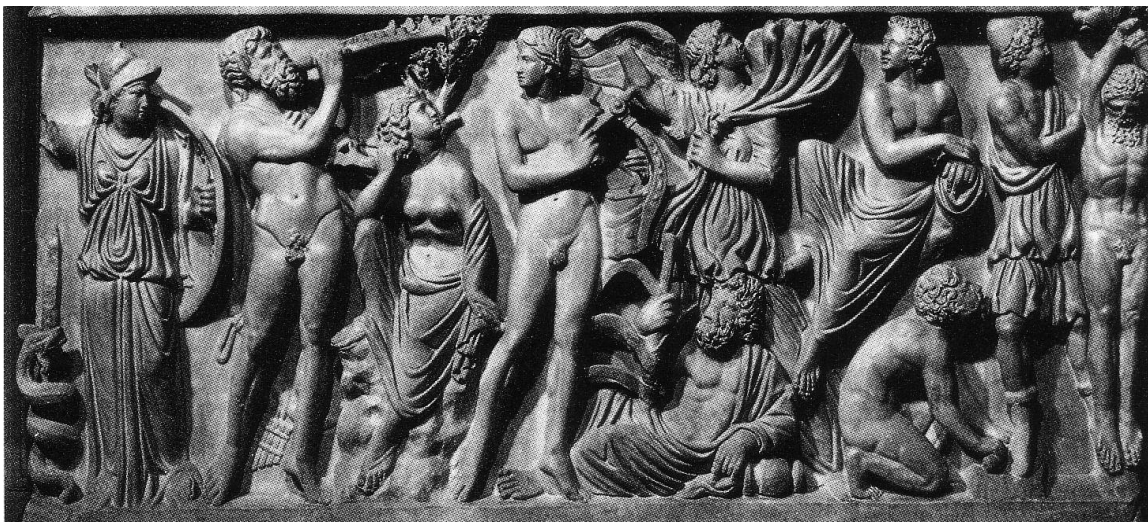


Abb. 53: Apollo und Marsyas, antiker Sarkophag, Paris (Kat. München 1995).

Das ikonographische Motiv hat eine lange zurückreichende Tradition. In der antiken Kunst wird besonders gerne der am Baum hängende Marsyas im Moment direkt vor

⁵⁶⁰ Katalog München 1995, 174.

der Schindung zusammen mit einem Messer wetzenden Skythen gezeigt. Erst zu späterer Zeit fügte sich die Gestalt Apolls der Gruppe hinzu. Viele Wiederholungen und formale Zitate sind uns aus der griechischen und römischen Kunst erhalten.⁵⁶¹ Die brutale Schindung findet sich in römischer Zeit auf ganz unterschiedlichen Bildträgern: Auf geschnittenen Steinen, auf Vasen und ganz besonders oft auf Sarkophagen, wie jenem im Louvre (Abb. 53).⁵⁶² „Kein anderes Monument als der Marsyasarkophag aus dem Louvre ist geeigneter, den narrativen Bogen des Mythos um Athena, Apoll und Marsyas – ganz im Sinne eines Resümees – zu spannen. Am linken Bildrand erscheint Athena in voller Rüstung, ganz rechts wird Marsyas an den Fichtenast gebunden, während der Schleifer das Messer wetzt. Das Zentrum aber ist bestimmt durch den musikalischen Wettstreit.“⁵⁶³

Bei der klassischen Marsyasgruppe hängt der Satyr mit zusammengebundenen Armen an einem Baum. Der Moment der Schindung steht kurz bevor. Der Brustkorb wölbt sich stark heraus, die darunter liegende Bauchdecke ist wie im Krampf eingezogen, schmerzverzerrt sind die Gesichtszüge. Marsyas ahnt die bevorstehenden Qualen, die seiner harren (Abb. 54).



Abb. 54: Hängender Marsyas, München (Kat. München 1995, 32).

⁵⁶¹ Katalog Frankfurt 2008, 60-65. Zur Rekonstruktion der antiken Marsyasgruppe vgl. Katalog München 1995, 40.

⁵⁶² Katalog Frankfurt 2008, 70-71.

⁵⁶³ Ebd. 68.

Klammert die antike Kunst den eigentlichen Schindungsvorgang weitgehend aus, so weidet sich die affektreichere Kunst des Barock gerade an dieser Szene und zeigt im Gegensatz zum passiv hängenden viel lieber den im wahrsten Sinne des Wortes unterliegenden, aber aufbegehrenden Marsyas. In der Malerei beschränken sich die Künstler in aller Regel auf die Protagonisten und zeigen selbst bei den drastischsten Ausführungen „nur“ den Beginn der Häutung. Oftmals spielt das Geschehen vor einem dunklen Hintergrund, der besonders dazu geeignet ist, die Hauptfiguren scheinwerferartig beleuchtet hervortreten zu lassen. Die wichtigsten Accessoires des Geschehens, wie etwa die Instrumente, um die der Wettstreit einst entbrannte, geraten dabei mehr und mehr in den Hintergrund. So auch bei einem Bild des Luca Giordano (1634-1705), das besonderen Wert auf das brüllende und schmerzensreiche Gesicht des Marsyas legt (Abb.55).



Abb. 55: Luca Giordano, Die Schindung des Marsyas, Neapel (Kat. München 1995, 177).

Im Bereich der Graphik, die das Element der Farbe unterschlägt und dem Grauen dadurch ein wenig von seiner ekelerregenden Wirkung nimmt, sind die rohesten und

handgreiflichsten Fassungen der Marsyaschindung zu finden.⁵⁶⁴ Überhaupt spielt das Moment des Ekels und des Ekelhaften besonders bei Schindungsszenen eine besondere Rolle, was Menninghaus hervorhebt.⁵⁶⁵ Der Ekel, der bei der Betrachtung solcher Darstellungen ausgelöst wird, ist eine der heftigsten Affekte des Wahrnehmungssystems.

Stufe 3: Ikonologische Interpretation

Über den Utrechter Maler van Baburen, der seine Werke mit den Vornamen Dirck oder Theodoor signierte, ist wenig bekannt.⁵⁶⁶ Er wurde um 1595 geboren. Nach Ausbildung in Utrecht war er vor 1620 in Rom tätig. Nach 1622 ist er wieder in den Niederlanden nachweisbar. Seine Laufbahn endete bald, denn er verstarb bereits 1624. „Einige datierte Gemälde (...) das ist alles, was wir von diesem Künstler wissen, den ein Huygens neben Bloemart, Honthorst und ter-Brugghen zu den tüchtigsten Historienmalern seiner Zeit rechnet.“⁵⁶⁷ Aufgrund der unsicheren Quellenlage sind dem Künstler nur etwa ein Dutzend Werke zuzuschreiben, die alle seinen Aufenthalt in Italien bezeugen. Unverkennbar ist der Einfluss Caravaggios (1571-1610), der mit seiner Hell-Dunkel Malerei die Maler seiner Zeit und besonders auch diejenigen aus dem niederländischen Utrecht nachhaltig beeinflusste. Man spricht von der Schule der „Utrechter Caravaggisten“.⁵⁶⁸ „Wie Caravaggio befassten sie sich vornehmlich mit der Historienmalerei, und manche ihrer Anleihen lassen sich später auch bei Rembrandt nachweisen. Dazu gehört die naturalistische Vorgehensweise: Sie bildeten Menschen aus Fleisch und Blut ab. Und dazu gehörte die Konzentration auf das Wesentliche einer Handlung, ohne überflüssige Verzierungen. Besonders auffällig sind die ausdrucksstarken Gesten sowie der Einsatz von Licht, mit dem das Wesentliche der Handlung hervorgehoben werden sollte. Eine charakteristische Eigenart Caravaggios (...) war die Verwendung einer

⁵⁶⁴ Vgl. Katalog München 1995, 167-169.

⁵⁶⁵ Menninghaus 1999, 123ff. Vgl. insbesondere auch Miller 1997, der der Haut im Rahmen seiner Untersuchungen zur Anatomie des Ekels allgemeine Beachtung schenkt. 51ff.

⁵⁶⁶ Zu Baburen vgl. Slatkes 1965; von Schneider 1967, 39 ff.

⁵⁶⁷ von Schneider 1967, 40.

⁵⁶⁸ Vgl. Katalog Amsterdam 2006, 32-41. Eine ähnliche Diagonalkomposition benutzte Baburen auch auf seinem Gemälde „Prometheus wird von Vulkan angekettet“. Ebd. 40.

fokussierenden Lichtquelle in einer ansonsten dunkel gehaltenen Bildumgebung.“⁵⁶⁹ Ein für das Werk und den Stil Barburens exemplarisches Bild ist die Bestrafung des Marsyas von 1623, dessen ikonologische Tiefenstruktur im folgenden Abschnitt näher ergründet werden soll.

Die extrem grausige Bestrafung des in seiner Verhaltensweise eigentlich törichten und einfältigen Sartyrs durch Apoll für ein eher geringes Vergehen ist erstaunlich. Besonders erschüttert bei den Marsyas Bildern immer wieder die grenzenlose Ohnmacht des Geschundenen, sowie seine auf extreme Art präsentierten Affekte, die in mitleidserregenden Schmerzensblicken kulminieren. Auf fast allen Darstellungen ist Marsyas in äußerst erniedrigender Weise der Rache eines Gottes ausgeliefert, der sich nicht zu schade ist als brutaler Folderscherge, selbst Hand anzulegen. Besonders die Kontrastierung des aktiv handelnden Apoll mit dem passiv leidenden Satyrn zieht sich wie ein roter Faden leitmotivisch durch die Marsyasdarstellungen der Barockzeit und hat zu manchen Erklärungsversuchen geführt.

Benthien bemerkt zur sich wandelnden Bildtradition in Antike und späterer Zeit: „Die Darstellung (...) variiert (...) aufgrund der unterschiedlichen Auffassung über die Darstellung von physischem Schmerz. Während in der griechischen und römischen Antike der am Baum hängende Marsyas im Moment direkt vor der Schindung ein prominentes Skulpturenmotiv war, dem zumeist ein messerschleifender Skythe als bedrohliches Pendant beigelegt war, wurde die Enthäutung in der Bildtradition in immer weiterem Maße vollzogen, bis der Silen schließlich zum anatomischen Demonstrationsobjekt wurde, an dem die Lage und Verknüpfung der menschlichen Muskeln zu zeigen war. Apoll greift auf den Darstellungen nach und nach in den Schindungsakt selbst ein (...). Dieses Aktivwerden Apolls setzt ihn in direkten Bezug zum Anatomen, der seit Vesalius mit dem Objekt ebenfalls selbst konfrontiert wird.“⁵⁷⁰ Die Autorin setzt die Handlung des Gottes interessanterweise in direkten Bezug zur Tätigkeit der damaligen Anatomen. Ihrer Ansicht nach „spiegeln die Kunstwerke die Absicht, die Zurschaustellung des seziierten Innern als Bildthema zu etablieren und zu enttabuisieren, aber auch den psychischen Kampf des Künstlers mit dem Schrecken dieser maßlosen Entblößung, welcher nur im Schutz der

⁵⁶⁹ Ebd. 34.

⁵⁷⁰ Benthien 2001, 82.

mythischen (oder christlichen) Darstellung ansatzweise zu bannen war.⁵⁷¹ In der Tat zeigen viele Anatomiebücher der Zeit auf ihren Titelpuffern Darstellungen enthäuteter Menschen.⁵⁷² Bei anderen wiederum nehmen die dargestellten Körper auffällig aktiv an ihrer eigenen Sektion teil. „So zeigt eine Vielzahl von Holzschnitten und Kupferstichen aus Anatomieatlanten des 16. und 17. Jahrhunderts Ganzkörperfiguren, welche ihre Haut wie ein textiles Gewand lüften und dem Betrachter einen Blick auf das vormals Verhüllte gewähren.“⁵⁷³ Folgt man einem solchen Interpretationsweg, was durchaus nachvollziehbar ist, wären barocke Darstellungen der Marsyaslegende zu verstehen als Allegorien einer sich entwickelnden anatomischen Wissenschaft. Günter von Hagens anatomisches Präparat eines Mannes, der seine abgezogene Haut präsentiert, steht ganz in der Tradition solcher anatomischer Darstellungen (Abb. 56).



Abb. 56: Anatomisches Präparat (Whalley 2009, 248).

⁵⁷¹ Ebd. 76.

⁵⁷² Ebd. 58, Abb. 7.

⁵⁷³ Ebd. 77. Vgl. auch Abb. 17, 18, 20, 21.

Bei der Betrachtung des Marsyasbildes entfaltet sich eine enorme Wirkungsmächtigkeit, wobei wir allerdings durch die christlich geprägte Kultur in erster Linie Mitleid und Empathie mit dem Opfer empfinden und, im Gegensatz zum antiken Menschen, dadurch ganz anders auf das Bild reagieren. Kann man die Bestrafung des bestechlichen Richters Sisamnes noch einigermaßen nachvollziehen (s.u.), so erstaunt bei Marsyas das grausame Ende eines vergleichsweise harmlosen Musikwettbewerbs. Um den tieferen Sinngehalt der Marsyasdarstellungen zu analysieren, ist es unerlässlich, sich mit den Beweggründen der Darstellungen in der Antike auseinanderzusetzen, die sich in einigen wesentlichen Punkten von späteren Vorstellungen unterscheiden.

Zum Unterschied des christlichen gegenüber dem antiken Mitleidgedanken bemerkt Giuliani: „Das neuzeitliche, christlich geprägte Mitleid hat von Anfang an starke theologische Implikationen: Gott hat den Mensch aus Mitleid (*e/leos*, lat. *misericordia*) seinen Sohn als Heiland geschickt und sie, die in der eigenen Sündhaftigkeit befangen und in diesem Sinn tot waren, damit wieder zum Leben erweckt. Theologische Implikationen sind dem antiken Mitleidsbegriff völlig fremd: über göttliches Mitleid ist bei Aristoteles nichts zu erfahren. (...) Indem das christliche Mitleid auf jeden Menschen bzw. – über die Menschen hinaus – sogar auf jede Kreatur Gottes zielt, ist es potentiell allumfassend und unbegrenzt. Antikes Mitleid ist demgegenüber streng begrenzt und hochgradig selektiv: mein Mitleid bleibt auf die Angehörigen meiner Gruppe bzw. auf meinesgleichen beschränkt. (...) Der antike Betrachter wird (anders als der neuzeitliche) für Marsyas (...) kaum *e/leos* empfunden haben.“⁵⁷⁴ Die Tatsache, dass Marsyas als Mischwesen nicht zur menschlichen Gesellschaft gezählt werden kann, lässt ihn, wie auch Fremde und unterlegene Feinde, zu Gestalten und idealen Zielobjekten werden, für die keinerlei Mitleid empfunden wird.

Ausgehend von antiken Beispielen legt Muth dar, wie der Blick der Zeitgenossen auf Bildwerke rohester Gewalt war, wobei er die unterschiedliche Stellung von Sieger und Verlierer hervorhebt. „Anders als die (...) Beispiele unserer christlichen Bildkultur haben in der antiken Bildkunst die unterliegenden und leidenden Opfer kein Sprachrohr. Das Interesse gilt vielmehr dem Sieger, dessen Leistungen sollen gefeiert werden. (...) Die Unterliegenden und Gedeemütigten haben in den Kulturen

⁵⁷⁴ Giuliani 2006, 43-45.

der Antike hingegen keine Bilder als Instrumente ihrer Anklage. Und dementsprechend ist auch ihr Leiden und die Grausamkeit des Siegers gegen sie kein zentrales Thema der antiken Bilderwelt. (...) Die Verweise auf die leidenden Opfer dienen gerade nicht der Anklage, sondern viel mehr dem Ruhm der Sieger. (...) Die Möglichkeiten des Missverstehens sind hier besonders groß, kommen uns doch diese Bilder mit ihrer Ikonographie vertraut vor und glauben wir entsprechend, sie nach denselben Kriterien, nach denen unsere neuzeitlichen Gewaltdarstellungen funktionieren, auch lesen zu können. Nur lesen wir sie dabei falsch (...). Die antiken Bilder funktionieren nach einem klaren Grundsatz: Im Schicksal des Opfers spiegelt sich der Ruhm und die Leistung des Siegers. (...) Die Ohnmacht auf Seiten des Opfers diene dazu, die einzigartige Macht auf Seiten des (...) Siegers zu veranschaulichen. (...) Im Fall von Marsyas deuteten die extreme Ohnmacht und Demütigung, der er ausgesetzt war, auf einen exzeptionellen Sieg und somit auf die überlegene Macht seines Bezwingers Apoll. (...) Je extremer der Unterlegene im Bild gedemütigt und bestraft wird, umso nachdrücklicher kann die Notwendigkeit seiner Unterwerfung formuliert werden – und umso gewaltiger und strahlender erscheint folglich der Sieg des Gottes bzw. umso absoluter seine Macht, die ein Aufbegehren anderer nicht duldet und erbarmungslos ahndet. (...) Die eindrückliche Vergegenwärtigung des Triumphs bedarf also des leidenden Opfers: ohne Ohnmacht keine Macht, und ohne Gewalt kein Sieg – zumindest im Medium des Bildes.⁵⁷⁵ Dieser Sichtweise zufolge wären die antiken Marsyasdarstellungen als bildmediale Vergegenwärtigungen eines griechischen Überlegenheitsgefühls über barbarische Völker zu interpretieren. Lang führt, in Übereinstimmung mit Anzieu, die Darstellungen der Häutung des Marsyas auf den Kampf zwischen griechischer und einheimischer Kultur in Kleinasien zurück, wo Marsyas als lokale Gottheit verehrt wurde.⁵⁷⁶ Die entwürdigenden Marsyasdarstellungen der Antike könnten demnach als politische Machtdemonstration zur Abschreckung gedient haben.

Einen anderen Interpretationsansatz legt Ellrich vor, demzufolge sich im musischen Wettstreit zwischen Apoll und Marsyas und der Wahl der besonderen Instrumente, hier ein Saiteninstrument, dort ein Blasinstrument, der ewige Kampf zwischen der Vernunft und dem Triebhaften widerspiegelt. Bezug nehmend auf Nietzsche, der im Kampf des Marsyas mit Apoll das schreckliche Gegeneinander derjenigen zwei

⁵⁷⁵ Muth 2008, 131-137.

⁵⁷⁶ Lang 2001, 233.

Mächte sah, die nie miteinander kämpfen dürften, erscheint der Wettstreit als Variante des Widerspruchs zwischen dem Apollinischen und dem Dionysischen.⁵⁷⁷

„Es gab, versinnbildlicht im Mythos des Wettstreits zwischen Apollon (Leier) und Marsyas (Flöte) einen langen Kampf um den Wert des weniger geistigen, weil gleichzeitig Gesang, also Logos, unmöglich machenden Aulos. Interessant ist ferner, dass Platon und Aristoteles (...) gegen das Instrument, dessen sich Marsyas bedient, ausdrücklich Stellung bezogen haben. Platon hielt das Flötenspiel, wegen der kläglichen und weichlichen Tonarten, für eine nutzlose und schädliche Beschäftigung (...). Aristoteles formulierte (...), dass das Erlernen des Flötenspiels die kognitive Entwicklung des Menschen eher hemmt als fördert. Offensichtlich bestand die ernsthafte Befürchtung, dass die Kunst des Marsyas zivilisatorische Errungenschaften, mithin mühsam erreichte Positionen der Vernunft, regelrecht verspielt (...).“⁵⁷⁸ Einen ähnlichen Ansatz vertritt Tobben, die die Schindung des Marsyas mit der Gefährlichkeit der Künste im Allgemeinen in Verbindung bringt. Es ist kein seltenes Thema, dass „Fragen der gesellschaftlichen Orientierung im Bild der Musik formuliert wurden und werden, im Bild von Leier und Flöte. Da die Griechen der Antike Wettkämpfe über alles liebten, regelten sie die Prioritätsfrage im Bilde eines Musikwettstreits. (...) Die Kunstauffassung der Götter der antiken Mythologie scheint im Widerspruch zu den Interessen der irdischen Künstler zu stehen, die, nur so lässt sich die schreckliche Rache der Götter erklären, mit ihrer Kunstauffassung eine Gefahr für die göttliche Ordnung darstellen. Göttliche Ordnungen (...) sahen und sehen sich ja bis ins 20. Jahrhundert durch kritische Künstler und ihre Kunst gefährdet und beantworteten sie mit Verwandlung oder Vernichtung der Künstler und ihrer Kunst.“⁵⁷⁹ Erinnerung sei an die Bücherverbrennung im Dritten Reich oder die Verfolgung regimekritischer Künstler in totalitären Staaten.

Von Edgar Wind stammt eine äußerst aufschlussreiche, ganz im Geist Panofskys stehende Interpretation von Raffaels Fresko des Marsyasmythos im Vatikan, in dem der Künstler die Geschichte in eine sokratische Metapher verwandelt haben soll.⁵⁸⁰ Wie Panofsky, so war auch Wind der Meinung, es habe im Florenz der

⁵⁷⁷ Ellrich 2006, 114.

⁵⁷⁸ Ebd. 104.

⁵⁷⁹ Tobben 1997, 7-10.

⁵⁸⁰ Edgar Wind (1900-1971) stammt wie Erwin Panofsky aus dem engsten Kreis um Aby Warburg und die von ihm in Hamburg gegründete Kulturwissenschaftliche Bibliothek. Er lehrte zunächst Kunstgeschichte in den Vereinigten Staaten, ehe er schließlich 1957 in Oxford den Lehrstuhl für Kunstgeschichte übernahm.

Renaissance eine wiedergeborene neuplatonische Bewegung gegeben, deren komplizierte gedanklichen Programme sich in Kunstwerken niedergeschlagen habe. So schreibt er: „Marsyas gehörte zum Gefolge des Bacchus, und seine Flöte war das bacchische Instrument zur Erweckung der dunklen, unkontrollierbaren Leidenschaften, die in Widerspruch zur Reinheit der Leier Apolls stehen. Der musikalische Wettstreit zwischen Apoll und Marsyas war daher ein Kampf zwischen der Macht dionysischer Dunkelheit und der Kraft apollinischer Klarheit; und wenn dieser Wettstreit mit der Schindung des Marsyas endete, dann deshalb, weil die Schindung selbst ein dionysischer Ritus war, eine tragische und qualvolle Reinigung, durch die alle Hässlichkeit des äußeren Menschen abgestreift und die Schönheit seines inneren Selbst enthüllt wurde. Dass Sokrates, ein Jünger Apolls, der die Inschrift ‚Erkenne dich selbst‘ auf dem Apollotempel zu Delphi zu seiner Maxime gemacht hatte, metaphorisch Marsyas genannt wurde, bedeutete, dass seine unbarmherzige Art, verwirrende Fragen zu stellen, nur die Verhüllung einer inneren Klarheit war – eine Verhüllung, die unerlässlich war, da sie der Doppelnatur des Menschen Rechnung trug. Um die verborgene Klarheit in anderen, deren Seele durch den Körper verdeckt und verwirrt war, zum Vorschein zu bringen, bedurfte es einer kathartischen Methode, einer dionysischen Marter, in der der ‚irdische Marsyas‘ gefoltert wurde, damit der ‚himmlische Apoll‘ bekränzt werden konnte. (...) Die Grausamkeit, die Apoll Marsyas zufügt, während er selber zum Sieger ihres Wettstreits gekürt wird, ist daher Ausdruck einer äußersten Disproportion: Der Gott greift die menschliche Hülle an, die, wenn sie der göttlichen Ekstase erliegt, zu Tode gequält wird.“⁵⁸¹ Wind schließt mit einem Zitat des Florentiner Neoplatonikers Pico della Mirandola (1463-1494), der in seinen Reflexionen über bacchische Mysterien verlangt: „(...) lässt uns besessen sein von sokratischer Raserei, die uns derart um den Verstand bringen kann, dass sie unseren Verstand und uns selbst zu Gott bringen kann.“⁵⁸² Die Schindung bringt auch bei der Interpretation Winds das wahre Wesen an den Tag, allerdings nicht das hässliche, sondern das reine.

Die Ikonographie der Marsyaslegende bedient sich zentraler Muster von Gewaltstruktur, denen durchaus auch didaktische Funktionen zukommen können. „Die künstlerische Darstellung von Gewalt erweitert unsere Erkenntnis, wenn sie

⁵⁸¹ Wind 1987, 199- 202. Zur kritischen Auseinandersetzung mit Winds Lesart des Mythos vgl. Bohde 2006, 142ff; Wellbery 2006, 123 ff.

⁵⁸²Wind 202.

erstens individuelle mit kollektiven Lernprozessen vermittelt (d.h.: die individuellen Qualen des Marsyas stiften in Gestalt der abgezogenen Haut, die die Erinnerung an den Schmerz bewahrt, eine Projektionsfläche für das gesellschaftlich Allgemeine), und zweitens den Zusammenhang von Gewalt und Wahrheit als ein komplexes, nur narrativ zu entzerrendes Geflecht vor Augen führt.“⁵⁸³

Ein wenig anders stellt sich die Intention der Künstler in der Barockzeit in Bezug auf die Marsyaslegende dar. Ihrem ausgeprägten Hang zu allegorisierenden Darstellungen folgend, werden die Marsyasbilder in dieser Epoche in erster Linie zu einem Topos dafür, wie Hybris und übersteigerte Selbsteinschätzung zur absoluten Vernichtung des Körpers durch eine übergeordnete Machtstruktur führen kann. Auch moralisierende und behelnde Faktoren spielen dabei eine entscheidende Rolle. Auf einem Emblem des Nicolas Reuschner (1545-1602) wird in beispielhafter Weise gerade auf die moralischen Aspekte der Marsyaslegende angespielt, wenn es in der Bildunterschrift heißt: „(...) wenn du weise bist, sei mit deinem Los zufrieden und lerne innerhalb der Grenzen deines Geschickes zu bleiben! Begnüge dich mit dem Platz, den die Natur dir zugeteilt hat! Wenn du nicht willst, was du hast, bist du schon elend. Denn was hast du, das du nicht auch als Geschenk der Götter hättest. Und je mehr du versagst, desto mehr erhältst du.“⁵⁸⁴ Das Emblem warnt vor übersteigertem Selbsteinschätzung und vor einem unklugen Streit mit Mächtigen und gibt den Rat, sich mit seinem Schicksal abzufinden und in Bescheidenheit zu leben.

Muth betont die Dichotomie von Macht und Ohnmacht, die in ganz besonderem Maße im Marsyasmythos zum Ausdruck kommt: „Das Aufsehenerregende am Mythos um Marsyas ist bekanntlich sein Wettstreit mit Apollon. Wobei es aber weniger der Wettstreit an sich ist, der das Besondere der Erzählung ausmacht, als vielmehr die Bestrafung des Marsyas danach, als Preis für seine Hybris: die Häutung des Unterlegenen, als eine der extremsten und anrührendsten Formen, Menschen zu quälen, zu martern, zu demütigen. Dieses Moment der Bestrafung, des Quälens und des Demütigens, veranschaulicht hautnah die Ohnmacht des Besiegten, und vermag zugleich in einem kaum steigerbaren Ausmaß als Spiegel für die absolute Macht des Siegers zu dienen. Es gibt letztlich wohl nur wenige Erzählungen, in denen so eindrücklich Macht und Ohnmacht als extremste Pole innerhalb der Rivalität zweier Kontrahenten veranschaulicht werden können wie in der Bestrafung

⁵⁸³ Ellrich 2006, 119.

⁵⁸⁴ Henkel/Schöne 1996, 1744.

des Marsyas.“⁵⁸⁵ Gerade im Akt der Häutung kommen die buchstäbliche Entgrenzung des menschlichen Körpers und seine völlige Vernichtung besonders augenscheinlich zum Ausdruck.

Bei allen Körper zerstörenden Handlungen, und bei einer Häutung in besonderem Maße, zeigt sich der Eingriff jenes Machttyps, der von Foucault als „feudal-absolutistisch“ bezeichnet wird. In seinem Buch „Überwachen und Strafen“, das 1975 erschien, befasst sich der Autor mit der Entstehung von Disziplinierungseinrichtungen, wie Gefängnissen, Kasernen, Schulen oder Krankenhäusern, in denen andere Machttypen zur Disziplinierung des Körpers zum Einsatz kamen, als in der feudal-absolutistischen Epoche oder davor.⁵⁸⁶ Foucaults Ausführungen beginnen mit einer akribisch genau rekonstruierten Hinrichtung des Königsmörders Damiens durch Vierteilung im Jahre 1757. „Damiens wurde dazu verurteilt, (...) an den Brustwarzen, Armen, Oberschenkeln und Waden mit glühenden Zangen gezwickt zu werden; seine rechte Hand sollte das Messer halten, mit dem er den Vatemord begangen hatte, und mit Schwefelfeuer gebrannt werden, und auf die mit Zangen gezwickten Stellen sollte geschmolzenes Blei, siedendes Öl, brennendes Pechharz und mit Schwefel geschmolzenes Wachs gegossen werden; dann sollte sein Körper von vier Pferden auseinander gezogen und zergliedert werden, seine Glieder und sein Körper sollten vom Feuer verzehrt und zu Asche gemacht, und seine Asche in den Wind gestreut werden. Schließlich vierteilte man ihn. (...) Diese Operation war sehr langwierig, weil die verwendeten Pferde ans Ziehen nicht gewöhnt waren, so dass man an Stelle von vier deren sechs einsetzen musste; und als auch das noch nicht genug war, musste man, um die Schenkel des Unglücklichen abzutrennen, ihm die Sehnen durchschneiden und die Gelenke zerhacken. (...) Schreckliche Schreie ließen ihn die übermäßigen Schmerzen ausstoßen und oft wiederholte er: , Mein Gott, hab Erbarmen mit mir! Jesus hilf mir!‘ (...). Man zündete den Schwefel an, aber das Feuer war so schwach, dass die Haut der Hand davon kaum verletzt wurde. Dann nahm ein Scharfrichter (...) eine Zange, zwickte ihn damit zuerst an der Wade des rechten Beins, dann am Oberschenkel, darauf am rechten Ober- und Unterarm und schließlich an den Brustwarzen. Obwohl dieser Scharfrichter kräftig und robust war, hatte er große Mühe, die Fleischstücke

⁵⁸⁵ Muth 2006, 12-13.

⁵⁸⁶ Foucault 1994.

mit der Zange loszureißen: er musste jeweils zwei- oder dreimal ansetzen und drehen und winden; die zugefügten Wunden waren so groß wie Laubtaler. Bei dem Zerreißen schrie Damians sehr laut. (...) Der Scharfrichter nahm nun einen mit einem Eisenlöffel aus dem Topf die siedende Flüssigkeit, die er auf jede Wunde goss. Darauf knüpfte man dünne Stricke an die Seile, die an die Pferde gespannt werden sollten und band damit die Pferde an je ein Glied. (...) Die Pferde gaben einen kräftigen Ruck und zerrten dabei jeweils an einem Glied; jedes Pferd wurde von einem Scharfrichter gehalten. Eine Viertelstunde später dieselbe Zeremonie noch einmal; und nach weiteren Versuchen war man gezwungen, die Pferde ziehen zu lassen: diejenigen an den Armen in Richtung Kopf, diejenigen an den Schenkeln in Richtung Arme, was ihm die Arme an den Gelenken gebrochen hat. Dieses Ziehen wurde mehrmals wiederholt – ohne Erfolg. (...) Man war gezwungen zwei weitere Pferde zusätzlich an den Schenkel zu spannen, so dass man nun sechs Pferde hatte. Aber ohne Erfolg. Schließlich sagte der Scharfrichter, (...), dass er ihn in Stücke schneiden lasse. (...) Nach zwei oder drei Versuchen zogen die Scharfrichter (...) Messer aus ihren Taschen und schnitten die Schenkel vom Rumpf des Körpers ab; die vier Pferde rissen nun mit voller Kraft die Schenkel los (...) man musste das Fleisch beinahe bis zu den Knochen durchschneiden; die Pferde legten sich ins Geschirr und rissen zuerst den rechten Arm und dann den andern los. Nachdem diese vier Teile abgetrennt waren, kamen die Beichtväter zu ihm und wollten mit ihm sprechen; aber der Scharfrichter sagte ihnen, er sei tot, obwohl ich in Wahrheit gesehen habe, wie der Mann sich bewegte und wie der Unterkiefer auf und nieder ging, als ob er spräche.“⁵⁸⁷

Die schockierenden Berichte zur Hinrichtung Damians versetzen uns bis heute in Angst und Schrecken. Aber genau das war die Intention des Strafsystems der Zeit: „Auf dieser geschichtlichen Stufe der Macht wird der Körper der großen Marter in aller Öffentlichkeit ausgesetzt. Die tiefere Absicht zeigt sich darin, dass durch den kalkulierten Schrecken der Raserei in der Folter die symbolische Macht des Souveräns, die durch die vorhergegangene Tat beschädigt worden war, in ihrer Unumschränktheit wieder hergestellt wird. Der Totalität dieser Macht entspricht dabei die absolute Vernichtung des Körpers in zahlreichen kombinierbaren ‚Schritten‘. (...) Die Marter des feudal-absolutistischen Machttyps zielte nicht auf maßvolles Strafen,

⁵⁸⁷ Ebd. 9-12.

sondern verfolgte das Prinzip exzessiver Überhöhung. In der Rache des Souvräns demonstriert sich eine unüberwindliche Macht, die in maximierten Quälereien (...) ihren Terror als Abschreckung inszeniert.“⁵⁸⁸

Interessant ist, dass Benthien das Verschwinden des ikonographischen Motivs der Häutung im Laufe des 18. Jahrhunderts mit der damals einhergehenden und von Foucault eingehend beschriebenen allgemeinen Veränderung des Strafsystems in Zusammenhang bringt. „Im 18. Jahrhundert verschwindet die Schindung des Marsyas (...) als Bildsujet ebenso plötzlich, wie es im 16. Jahrhundert massiv auftrat. Die von Foucault aufgezeigte ‚Humanisierung‘ der Strafen durch das Verschwinden der peinlichen Folter lässt den Leib des Verbrechers aus dem Blick der Öffentlichkeit entwinden. Die Strafe manifestiert sich nicht mehr im Leib, dessen Mauern sie zuvor noch überwinden musste, sondern der Leib des Delinquenten wird, im Gegenteil, durch zusätzliche (Gefängnis-) Mauern umgeben und so den öffentlichen Blicken entzogen.“⁵⁸⁹

Nachdem ich im vorangegangnen Abschnitt die Häutung im Rahmen der mythologischen Ikonographie betrachtet habe, die eine reiche und vielschichtige Bildtradition aufweisen kann, wende ich mich mit dem folgenden Bild dem Prozess der Häutung im profan - weltlichen Bereich zu, wobei ein singuläres Beispiel aus der Historienmalerei herangezogen wird.

⁵⁸⁸ Ruoff 2007, 147-148.

⁵⁸⁹ Benthien 2001, 92.

6.1.2 Gerard David: „Das Urteil des Kambyses“ (Abb. 57)



Abb. 57: Gerard David, Das Urteil des Kambyses, Brügge Groningemuseum (Kat. Brügge 1998, 84).

Stufe 1: Vor-ikonographische Beschreibung.

Die Szene spielt im Freien auf dem Marktplatz einer mittelalterlichen Stadt mit Kopfsteinpflaster, das sich vom Vordergrund bis in den Mittelgrund erstreckt und die Bildgründe kompositorisch miteinander verbindet. Sofort ins Auge fällt ein grober brauner Holztisch, welcher diagonal von links oben nach rechts unten in den Bildraum gestellt ist, und auf dem ein bis auf ein schmales Lendentuch in der Hüftgegend ausgemergelter nackter Mann liegt. Er ist mit Schnüren, welche an Händen und Füßen befestigt sind, am Tisch gefesselt. Vor dem Tisch liegt auf dem Boden ein prächtiges, zusammen geknülltes leuchtend rotes Gewand, das ein kleines Büchlein oder eine Art Ledertasche, sowie ein paar Schuhe bedeckt. Es sind wahrscheinlich die Habseligkeiten und Kleidungsstücke, die man dem auf dem Tisch Liegenden vom Körper gestreift hat. Diese Gegenstände füllen den ansonst leeren Pflasterboden im Vordergrund aus. Der nackte Körper weist eine unnatürlich fahle Hautfarbe auf und lässt eine gewisse Spannung erkennen, die besonders die Hand und den Fuß der rechten Seite erfasst, die in verkrampfter Haltung gezeigt sind. Das Antlitz des Mannes ist verzerrt, sehr angespannt und rot angelaufen; der Mund ist geöffnet, wobei die aufeinander gebissenen Zahnreihen sichtbar werden; tiefe Falten haben sich um die Mundpartie gebildet, das rechte Auge ist weit aufgerissen. Die Analyse von Gesicht und Körperhaltung lässt nur in Ansätzen erkennen, dass ein Moment äußerster Schmerzzufügung gezeigt wird. Allerdings spiegelt sie sich in der Mimik des Mannes nicht recht wider. Kein lauter Schmerzensschrei entweicht dem Mund, sondern er reagiert auf das, was ihm geschieht, mit zähneknirschender Resignation und verbissener Starrheit. Die eher verhaltene Reaktion des Liegenden erstaunt umso mehr, als er in einem Moment höchster und grausamster Qualen gezeigt wird: Es wird ihm bei lebendigem Leib die Haut vom Körper gezogen.

Insgesamt machen sich fünf Männer am Körper zu schaffen. Im Vordergrund kniet ein Bärtiger vor dem Tisch und kehrt als bildführende Repoussoir-Figur dem Betrachter den Rücken zu. Er ist mit einer roten Hose und einem blauen Wams bekleidet, ein gelber Umhang ist um seine linke Schulter geschlungen. Ganz in seine Arbeit vertieft, ist er gerade damit beschäftigt, mit einem feinen Messer in die Haut am rechten Oberarm einzuschneiden. Seine Mimik lässt keinerlei Regung erkennen.

Am linken Kopfende des Tisches schneidet ein dunkel gewandeter Mann mit Turban in die Haut des Brustbeins. Hinter dem Tisch, steht ein Mann mit Bart und bearbeitet den Oberarm mit einem Messer. Die abscheulichste und widerwärtigste Szene spielt sich allerdings rechts hinter dem Tisch ab: Die Haut des linken Beines ist bis kurz über dem Knie bereits von der darunter liegenden Muskelschicht gelöst, welche blutig rot leuchtet. Zwei Schergen sind damit beschäftigt, die Haut vollends vom Fleisch zu lösen: Ein junger Mann zieht an der Haut oberhalb des Knies und blickt den Betrachter als einzige Figur direkt an, ein Älterer, das Messer im Munde, versucht, die Haut wie eine Socke über den Fuß zu streifen. Dieser Folterknecht, der kompositorisch mit dem im Bildvordergrund Knienden durch eine diagonale Verschränkung in Zusammenhang steht, ist in seiner geschäftsmäßigen Teilnahmslosigkeit als besonders perfide gekennzeichnet. Insgesamt zeigen die Akteure am Tisch eine handwerkliche Konzentration auf die Sache, aber keinerlei Gefühlsregungen.

Die ganze Prozedur läuft relativ unblutig ab: Nur wenige Blutstropfen erkennt man am linken Oberschenkel und auf der Brust. Pächt konstatiert eine „von jeder Gefühlsregung freie und gewissenhafte Sachlichkeit, als gälte es, eine Anatomievorlesung zu malen.“⁵⁹⁰ Ähnlich urteilt Friedländer: „Der Maler hat den grausigen Vorgang ohne Leidenschaftlichkeit oder Dämonie mit der nüchternen Genauigkeit des Arztes geschildert. Ernste Sachlichkeit führt ihn nah an das Körperliche heran, das überdeutlich und groß ausgebreitet ist. David verheimlicht und entrückt nichts, schenkt uns nichts von der ekelen Operation, führt nicht mit stürmisch dramatischem Schwung über die widerliche Tortur hinweg.“⁵⁹¹ Die gleiche sachliche Haltung ist uns bereits bei anderen altniederländischen Märtyrerszenen begegnet, so beim Martyrium des Heiligen Erasmus von Dieric Bouts (s. o.).⁵⁹² Ein kleines, aber wichtiges Bilddetail soll nicht unerwähnt bleiben: Neben dem Schergen im gelben Mantel erkennt man einen kleinen rüdigigen Hund, der den Kopf umwendet und einem natürlichen Drang folgt.

Der Blick vermag nicht ungehindert in die Bildtiefe zu schweifen, sondern wird vielmehr gegen die fest geschlossene Wand einer Phalanx von Zuschauern im

⁵⁹⁰ Pächt 1994, 247.

⁵⁹¹ Friedländer 1928, 74.

⁵⁹² Eine ähnliche Diagonalkomposition aus der Hand Davids gibt es, welche ebenfalls einen nackten männlichen Körper auf dem Boden liegend in freier Landschaft darstellt, nämlich die Szene der „Kreuzannagelung“ in der Londoner National Gallery (vgl. Friedländer 1928, Abb. 162).

Bildmittelgrund geführt, welche der Szene respektvoll und in würdevoller Haltung beiwohnen, ohne sich selbst die Hände schmutzig zu machen. Ebenso undurchdringlich, bestimmt und unerschütterlich wie diese Phalanx selbst ist die Mimik der ihr Zugehörigen. Weder Ekel oder Abscheu noch Neugierde oder Sensationslust spiegelt sich in ihnen wider. Der Ausdruck ist einerseits ein abwartender und andererseits ein kontrollierender, überwachender – allerdings ohne übermäßiges Engagement. Man kann insgesamt drei Figurengruppen unterscheiden, die sich um einen Mann anordnen, der äußerst prächtig gekleidet ist und ein wenig aus der Bildmittelachse nach links gerückt ist. Er trägt eine prächtige Kopfbedeckung, die an eine Krone erinnert, einen wertvollen Hermelinmantel, eine prächtige goldene Kette, und als besonderes Zeichen seiner Würde hält er eine Art Szepter in der rechten Hand. Da es im ständisch geprägten Flandern der damaligen Zeit keinen Adel gab, muss es sich bei diesem Herren um einen Bürger handeln, der mit einer besonders wichtigen Aufgabe betraut ist und ein für die Bürgerschaft wichtiges, zeremonielles Amt bekleidet. Auf seiner rechten Seite stehen zwei dunkel gekleidete Männer, deren Einer eine Lanze trägt. Die Männer schauen den Folterknechten unbeteiligt und mit geringem Interesse bei der Arbeit zu. Auf der linken Seite wohnt eine Vierergruppe der Marterung bei, von der nur zwei hinten Stehende auf das Geschehen blicken, die beiden Vorderen schauen, ohne sich für das sich ihnen bietende Schauspiel zu interessieren, in eine ganz andere Richtung. Auf der äußerst linken Seite des Bildes steht eine Gruppe von vier Männern, von denen drei in ein Gespräch vertieft sind und ein Vierter, eine Hellebarde auf der Schulter tragend, als einziger den Schergen zuschaut. Bei den Zuschauern, die alle Kopfbedeckungen und dunkle, vornehme Kleider tragen, handelt es sich um respektable Bürger der Stadt, die dem Ritual als Zeugen würdig - geschäftsmäßig beiwohnen. Der Schmerz des Opfers findet keine Entsprechung in den Reaktionen der Beobachter, er hat für sie keine Signifikanz: Sie zeigen weder lustvolle, noch mitleidende oder bedauernde Reaktionen. „Die Zuschauer, weder ergriffen noch schadenfroh, weder mitleidig noch bössartig, wohnen der Exekution offiziell pflichtmäßig bei. Mit gutem Gewissen und gefühlvollem Phlegma schauen sie auf die Folterung als auf einen Akt gerechten Ausgleichs.“⁵⁹³

⁵⁹³ Friedländer 1928, 74.

Alle Herrschaften tragen die gleichen dunklen Gewänder. Eine Ausnahme bildet der ganz links im Profil dargestellte Mann, der mit sprechender Geste ins Bild einwärts blickt. Im roten Mantel, der farbkompositorisch mit dem Mantel auf dem Boden und dem Gewand des aus dem Bild blickenden jungen Schergen in Zusammenhang steht, bildet er ein Dreieck, welches, im Kontrast zum hellen Inkarnat des Liegenden, das Augenmerk des Betrachters ganz auf diesen lenkt. Der neben ihm stehende Mann ist durch seinen blauen Mantel wiederum mit dem im Vordergrund Knienden verbunden, der unter seinem gelben Mantel ein blaues Wams trägt. Auf diese Weise hat der Künstler den Bildvordergrund nicht nur durch den diagonalen Tiefenstoß des Tisches, sondern auch durch farbliche Akzente mit dem Bildmittelgrund in Beziehung gebracht.

Auffällig ist bei der Anordnung der Personen die Tatsache, dass alle Köpfe, auch die der weiter hinten Platzierten, in gleicher Höhe hinter dem Tisch oberhalb des Opfers erscheinen. Sie bringen durch diese Art der Positionierung Souveränität und Überlegenheit zum Ausdruck und zollen dem vollzogenen Ritual ihren Respekt. Man spricht bei dieser besonderen Form der Anordnung von Personen in einem Bild von „Isokephalie“.⁵⁹⁴ Diese isokephale Struktur, die sich als bestimmende Horizontale durch das Bildfeld zieht, formiert die Figurengruppe zu einer undurchdringlichen Wand oder Phalanx, die nur auf einer Bildseite durchbrochen ist. Die ausweglose Situation des auf dem Tisch liegenden Mannes wird durch dieses kompositorische Element betont, kein Entkommen ist möglich.

Rechts erblickt man im Bildmittelgrund eine offene Laube, zu der zwei Stufen führen und die nach oben von zwei Rundbögen abgeschlossen wird, die auf blutrot marmorierten Stützen ruhen. Diese tragen prächtige Kapitelle mit vegetabilen Ornamenten. Auf der Kämpferplatte der mittleren Stütze ruht eine Skulptur, die eine Krone auf dem Haupt trägt und Szepter und Reichsapfel in Händen hält. Die Rückseite der Laube ist mit Konsolen geschmückt, auf denen plastisch gestaltete

⁵⁹⁴ Pächt bemerkt zur Isokephalie des Bildes: „Die Zuschauer stehen nicht in einer Reihe; wenn sie trotzdem in der Projektion isokephal sind, kann dies eine von zwei Ursachen haben: Der Maler hat die Figurenmaßstäbe abgestuft, so dass die hinteren Figuren genau so groß erscheinen wie ihre Vordermänner, oder aber die Augenlinie des Blickpunkts liegt in der Scheitellinie von gleich großen Figuren, dann müssen sie, selbst wenn ihre Distanz zum Beschauer variiert, gleich hoch erscheinen. Wie das Oeuvre Davids lehrt, hat er isokephalen Abschlüssen größten Wert beigelegt und sie oft künstlich erzwungen.“ Pächt 1994, 248. Der kompositorische Sinn der Isokephalie besteht einerseits darin, eine Figurenvielfalt gleichzuordnen, andererseits bringt sie eine Breite in die Bildstruktur mit gleichzeitiger Neutralisierung des Vertikaldrangs „der aus der parallelen Reihung steif aufrechter Gestalten unweigerlich resultieren müsste.“ Ebd. 248.

Putten sitzen oder stehen, die mit Blumengirlanden, so genannten Festons, miteinander verbunden sind. Diese Laube bildet die rechte Seite eines Gebäudes, das nach links seinen Abschluss in einem rückwärtig gelegenen Anbau findet, der durch ein hohes Fenster, aus dem ein Mann blickt, geschmückt ist. Neben dem Fenster ist ein Portal angeordnet. Dieses endet in einem reich profilierten und mit Krabben und Kreuzblume gezierten Kielbogen. Rechts und links des Portals streben zierliche Fialen in die Höhe und geben Platz für zwei Wappenschilder mit heraldischen Löwen. Insgesamt macht das Gebäude durch die Wappen und seinen pompösen baulichen Schmuck einen sehr repräsentativen Eindruck: Unter der Laube hat sich eine Reihe von Menschen versammelt, die den Worten eines Mannes lauschen, der auf einem Thron sitzt und zu ihnen spricht. Dieser Thron sitzt wird von einem Tuch oder Fell bedeckt.

Der Künstler hat dergestalt eine nahsichtige Handlung im Vordergrund mit einer weiter entfernten im Bildmittelgrund kombiniert. Einen eigentlichen Bildhintergrund erkennt man nur in einem sehr schmalen Streifen links vom Portal, wo sich hinter einer kahlen Mauer die knappe Abbeviatur einer Landschaftskulisse mit einigen wenigen Bäumchen und einem turmartigen Gebäude entwickelt. Eingekeilt ist dieser Landschaftsausblick, der nach oben im Himmelsblau endet, durch die kulissenartige und sich perspektivisch staffelnde Häuserarchitektur im linken Bildmittelgrund. Durch alle kompositorischen Mittel wird der Blick automatisch auf den scheinbar riesig ausgebreiteten Körper des Geschundenen gelenkt, der die ganze Aufmerksamkeit auf sich lenkt und zusammen mit dem Szepter tragenden Mann die Schlüsselfigur des Bildes darstellt.

Stufe 2: Ikonographische Analyse

Die Tafel hat die legendäre Szene der Bestrafung des ungerechten und bestechlichen Richters Sisamnes durch den persischen König Kambyses zum Inhalt, wie sie Herodot in seinen Historien (484 – 425 v. Chr.) erzählt. Der Künstler hat die Handlung seinem Erfahrungshorizont entsprechend in einer flämischen Stadt des 16. Jahrhunderts Zeit angesiedelt. Bei Herodot heißt es: „Dareios ernannte

Otanes zum Feldherren der Streitkräfte an der Küste. Den Vater dieses Otanes, Sisamnes, der ein Mitglied des königlichen Gerichtshofes gewesen war, hatte König Kambyses töten und ihm die ganze Haut abziehen lassen; denn jener hatte sich bestechen lassen, ein ungerechtes Urteil zu fällen. Aus der Haut ließ Kambyses Riemen schneiden und überspannte damit den Sessel, auf dem er saß, wenn er Recht sprach. An Stelle dieses Sisamnes, den er hatte töten und schinden lassen, setzte Kambyses darauf dessen Sohn als Richter ein und mahnte ihn zu bedenken, auf welchem Sessel er zu Gericht sitze.⁵⁹⁵ Beim beschriebenen Bild handelt es sich um eine von zwei Tafeln, deren erste die Vorgeschichte, nämlich die Verhaftung des Sisamnes darstellt. Um die Geschichte vollends zu verstehen ist es unerlässlich, sich mit dem Inhalt dieses Bildes vertraut zu machen (Abb. 58).



Abb. 58: Gerard David, Verhaftung des Sisamnes, Brügge (Kat. Brügge 1998, 84).

⁵⁹⁵ Herodot 2004, 339.

Unter der Laube, die auch im Mittelgrund der Häutungsszene zu sehen ist, hat sich eine Menge von Personen um einen steinernen Thronplatz versammelt, auf dem der Richter Sisamnes Platz genommen hat. Ihm zu Füßen haben sich auf dem gefliesten Boden im Vordergrund zwei elegante Windspiele niedergelassen, die einen deutlichen Kontrast zum Hund auf der Folterszene darstellen. Bei dem Thronenden handelt es sich um den Richter Sisamnes, dem später die Haut bei lebendigem Leib abgezogen wird. David schildert auf dem Bild den dramatischen Moment seiner Verhaftung: Ein finster blickender Mann hält den rechten Arm des Richters mit beiden Händen fest umklammert und ist im Begriff, ihn vom Thron zu führen. Schon naht von links ein offizieller Vertreter des Gesetzes in Helm und Harnisch und mit einem Dolch bewaffnet, um die Befehle des Königs, der zwischen den beiden Männern platziert ist, auszuführen. Der prächtig gekleidete Kambyses, der als offizieller Repräsentant der Macht mit sprechender Gestik die Untaten des Richters aufzuzeigen scheint und an den Fingern seiner Hand abzählt, ist uns aus der Marterszene wohlbekannt, wo er mit den Insignien von Kette und Stab in der Bildmitte den Ablauf der Tortur beaufsichtigt. Sisamnes, der Korruption überführt, wird von ihm zu der grässlichen Strafe verurteilt, bei lebendigem Leib geschunden zu werden. Der Herrscher ordnet ferner an, dass der Richterstuhl mit der Haut des Sisamnes zu bespannen sei und dessen Sohn Otanes, der dem Hingerichteten nachfolgt, von diesem Richterstuhl Recht zu sprechen habe, um dabei ständig an die furchtbare Strafe für Korruption erinnert zu werden. Diese Szene wird im Mittelgrund des Marterbildes gezeigt, wo Otanes auf dem mit der Haut des Sisamnes drapierten Thron Platz genommen hat.⁵⁹⁶ Ein Emblem des Spaniers Juan de Horozco y Covarrubias (um 1550-1608) zeigt den mit der Haut bespannten Richterstuhl. Als Motto ist der lateinische Spruch: „Discite Iustitiam Moniti“ (lernt daraus Gerechtigkeit, beigegeben).⁵⁹⁷

Als Zeugen der Verhaftung haben sich hinter den Vertretern von Gesetz und Ordnung eine Menge vornehmer Bürgerleute versammelt, die bereits von der Schindungsszene bekannt sind. Auch hier fällt die isokephale Anordnung der Personen auf, die, als geschlossene Wand, kein Entkommen zulassen. Ein wichtiges Detail spielt sich, wie bei der Folterszene, im Bildmittelgrund ab: David schildert auf

⁵⁹⁶ So wurden in mittelalterlichen Städten die konservierten und mumifizierten Hände von Verurteilten als exempla und juristische Erinnerungszeichen in ähnlicher Weise tatsächlich zur Abschreckung und zum Gedächtnis aufbewahrt. Vgl. hierzu Groebner 2003, 37.

⁵⁹⁷ Henkel/Schöne 1996, 1048.

der linken Seite die der Verhaftung vorausgehende Szene, wie der korrupte Richter für ein manipuliertes Urteil eine prall gefüllte Geldbörse in Empfang nimmt. (Auf der Schindungsszene ist diese lederne Tasche unter dem Tisch wieder zu erkennen). Erinnerungen an die dreißig Silberlinge, die Judas für den Verrat an Jesus erhalten hat, drängen sich unmittelbar auf. So ist jeder der beiden Akte des Dramas in einer Art kontinuierendem Verfahren erzählt, das die sukzessiv aufeinander folgenden Episoden (die Bestechung und die Verhaftung des Sisamnes einerseits und seine Schindung und den auf dem, mit seiner Haut bespannten Thron sitzenden Otanos andererseits) innerhalb eines Bildrahmens vereinigt und eigentlich gegen das Prinzip der Raum – Zeit - Einheit verstößt, indem jeweils Vergangenes und Zukünftiges mit dem Gegenwärtigen verknüpft wird, eine Erzählweise, wie sie im Film mit Vor - und Rückblenden häufig Verwendung findet.⁵⁹⁸

Erhellend ist es festzustellen, welche inhaltlichen Änderungen der Künstler in seinem Bild zu den antiken Quellen vornimmt, und welche Akzentverschiebungen sich dabei für den Bildinhalt ergeben. Herodot berichtet, dass der König den bestechlichen Richter zunächst töten und ihm anschließend die Haut abziehen ließ. Sisamnes wäre bei der Schindung also bereits gnädigerweise tot gewesen. David ändert der größeren Dramatik wegen die Handlung dahingehend, dass Sisamnes bei der Häutung noch lebt, was die Darstellung seiner Reaktion auf die Schmerzzufügung ermöglicht. Bei Herodot nimmt die Beschreibung des mit der Haut bespannten Throns relativ breiten Raum ein, David hingegen zeigt diesen Thron lediglich als kleines Detail in der hinteren Zone des Bildes in der Art einer genreartigen Szene. Für ihn entscheidend ist der Körper des Geschundenen, der in aller Ausführlichkeit und mit anatomischer Präzision präsentiert wird.

„Jene Zeit hatte stärkere Nerven; Exekutionen grausamster Art waren öffentliche Spektakel, an denen die Menge sich weidete. Nicht das subjektive Leiden des Gerichteten, sondern dessen nach damaligem Verständnis objektive Schuld und dessen Sühne wurden mit Befriedigung als Akte erlebt, wodurch die letztlich auf göttlichem Recht beruhende moralische Weltordnung erhalten oder wiederhergestellt wurde. In einer sehr wichtigen Beziehung (...) ist die Tortur des Sisamnes von den

⁵⁹⁸ Eine solche simultane Kompositionsweise, welche mehrere zeitlich aufeinander folgende Ereignisse auf einem Bild vereinigt, war in der damaligen niederländischen Malerei durchaus gebräuchlich. So gibt es von Hans Memling (1440-1494) ein „Passionspanorama“, das vom Einzug Christi in Jerusalem bis hin zur Erscheinung Christi auf dem See insgesamt 23 Episoden vereinigt auf einem Bild zeigt. Katalog Brügge 1994, 46ff.

Martyrien der Heiligen unterschieden: diese lassen weder Schmerz noch Furcht erkennen. Wesentlich ist für das religiöse Erlebnis im späten Mittelalter das Leiden, insbesondere das Leiden Christi (...). Niemals ist das Antlitz des Erlösers entstellt durch den Ausdruck der seelischen Bewegungen von Furcht oder Schmerz. Das Gesicht des an der Folterbank gefesselten Sisamnes dagegen drückt, wie kaum ein anderes Bild der europäischen Malerei, unerträgliche körperliche Qualen aus. Das musste so sein, es gehörte zum Thema. Denn erst dadurch wurde die Furchtbarkeit der Mahnung verständlich (...).⁵⁹⁹ Von Simson betont eindringlich, dass David in seinem Bild nicht nur die grausige Zerfetzung eines Körpers ins Bild gesetzt hat, sondern, höchst ungewöhnlich für damalige Verhältnisse, auch die Schmerzen des Gequälten visualisierte, was bei Heiligenmartyrien zur Zeit, als das Bild entstand, in der Regel nicht der Fall war. Relativierend zu Simsons Beobachtungen bleibt zu bemerken, dass sich der Schmerz des Sisamnes dennoch eher verhalten in seinen verbissenen Gesichtszügen widerspiegelt. Zur Zeit Davids kann man auch auf einem Bild profanen Inhalts nicht mit barocker „Effekthascherei“ rechnen

Insgesamt weist die Geschichte des Richters Sisamnes und seiner furchtbaren Bestrafung durch den König Kambyses nur eine spärliche Bildtradition auf, wobei sich alle späteren Künstler mehr oder weniger an Davids Werk orientieren. Es stellt sich die Frage, ob es Bildbeispiele gibt, an denen sich David selbst hätte orientieren können. In der Tat gibt es eine Darstellung der Häutung des Sisamnes in einer Handschrift, die bereits 1461 von Loyset de Liédet oder in dessen Werkstatt angefertigt wurde und sich im La Sale Manuskript auf fol. 132 befindet und möglicherweise als Vorbild für David gedient haben könnte (Abb. 59).⁶⁰⁰ Die Handschrift befand sich ursprünglich im Besitz der burgundischen Herzöge. Auffallend ist vor allem die Figur des Folterknechts mit dem Messer im Mund, der auf beiden Bildern ähnlich dargestellt ist. Sollte David das Blatt persönlich gekannt haben? Van der Velden glaubt dies nicht so recht: “I believe that Gerard David is unlikely to have known the La Salle manuscript; in 1487 it was still in the possession of the library of the House of Burgund.”⁶⁰¹ Van der Velde stellt zwei mögliche

⁵⁹⁹ von Simson 1977, 352.

⁶⁰⁰ van der Velden 1995, 56.

⁶⁰¹ Ebd. 57.

Hypothesen auf, wie David dennoch über Umwege Kenntnis von Liédets Miniatur hätte erhalten können.



Abb. 59: Loyset Liédet, Das Urteil des Kambyses, Brüssel (Smeyers 1999, 357).

Liédet war zwischen 1468 und 1477 in Brügge tätig, der Stadt, in der auch David sein Atelier hatte. Es scheint durchaus möglich, dass David über Buchhändler, für die Liédet arbeitete, in den Besitz einer Kopie des Blattes kam. „It is difficult to imagine that there would have been no contact between the booksellers' and the painters' guild (...)”.⁶⁰² Die zweite Hypothese nimmt Bezug auf das Zunfthaus der

⁶⁰² Ebd. 57. Ein interessantes Detail ist die Tatsache, dass das Grab des hl. Bartholomäus der Tradition zufolge im persischen Teil Syriens vermutet wurde, jener Region, über die einige Jahrhunderte zuvor der König Kambyses herrschte. Sisamnes und der Heilige waren somit Opfer

Buchhändler, das in einem Kloster untergebracht war, das interessanterweise dem hl. Bartholomäus geweiht war. Dieser Heilige erlitt das gleiche Schicksal wie der persische Richter (s. u.). Es scheint durchaus vorstellbar, dass Liédet ein für das Zunfthaus bestimmtes Bild mit dem Martyrium des hl. Bartholomäus angefertigt hatte, das später David als Quelle seines Bildes diente. Tatsächlich gibt es eine fast wörtliche Kopie von Davids Bild aus der Hand eines flämischen Malers aus dem 16. Jahrhundert, das allerdings das Martyrium des hl. Bartholomäus zeigt.⁶⁰³ „It differed from the original only in its addition of a golden halo and a shaft of rays streaming down from heaven, which transformed the picture from a rendering of unbearable physical suffering into one of almost blissful acquiescence.“⁶⁰⁴

Eine andere mögliche Vorlage für Davids Bild könnte ein Holzschnitt aus Sebastian Brants (1457-1521) „Narrenschiff“ gewesen sein (Abb. 60). Dieses zu seiner Zeit sehr populäre Werk erschien in Straßburg in zwei Auflagen 1494 und 1495 und stellt mit seinen witzigen Illustrationen eine Zeitsatire dar, an der auch der junge Dürer mitgearbeitet hat. Das „Narrenschiff“ ist ein moralisierendes Traktat, das in derber Form die Narrheit des menschlichen Lebens zum Thema hat und es so zu einem Spiegel des menschlichen Lebens macht. Auf einem Blatt der Ausgabe von 1494 wird die Schindung des Marsyas im Narrenkostüm gezeigt.

Von Simson macht auf die erstaunlichen Übereinstimmungen mit Davids Gerechtigkeitsbild aufmerksam.⁶⁰⁵ „Das Schreckliche an dem Bild liegt eigentlich nicht in der Geschichte (...). Es kommt von der Kunst, mit der Gerard David den Holzschnitt bei Brant verbessert und in die Wirklichkeit des glaubhaft fließenden Blutes und des Schmerzes gemacht hat.“⁶⁰⁶ Künstlerisch wertvoller indes ist der Holzschnitt der Ausgabe von 1495, der sich noch mehr mit Davids Bild vergleichen lässt. Man beachte zum Beispiel die Gestalt des Schinders mit dem Messer im Mund

desselben Strafsystems. Ein assyrisches Relief aus Niniveh (700-692 v. Chr.) zeigt die Häutung zweier Rebellen und kann als Zeugnis für die Authentizität der Häutung in der Region angesehen werden. Ebd. 54.

⁶⁰³ Ebd. 58.

⁶⁰⁴ Ebd.

⁶⁰⁵ von Simson 1977, 354ff.

⁶⁰⁶ Katalog München 1995, 72. Hier wird übrigens fälschlicher Weise behauptet, zum ersten Mal auf den Zusammenhang des Bildes mit dem Holzschnitt in Brants „Narrenschiff“ hingewiesen zu haben. „Dieser Holzschnitt (...) wurde bald zum allerdings bis jetzt nicht bemerkten Vorbild für eine hochnotpeinliche Gerichtsdarstellung, die Gerard David für das Rathaus der Stadt Brügge malte.“ Dem Autor scheint von Simsons Artikel von 1977 entgangen zu sein.

(Abb 60). Dieses barbarische Detail findet man im Übrigen auf vielen Bildern mit Schindungsszenen und ist ansonsten auf Darstellungen mit Metzgern anzutreffen.⁶⁰⁷

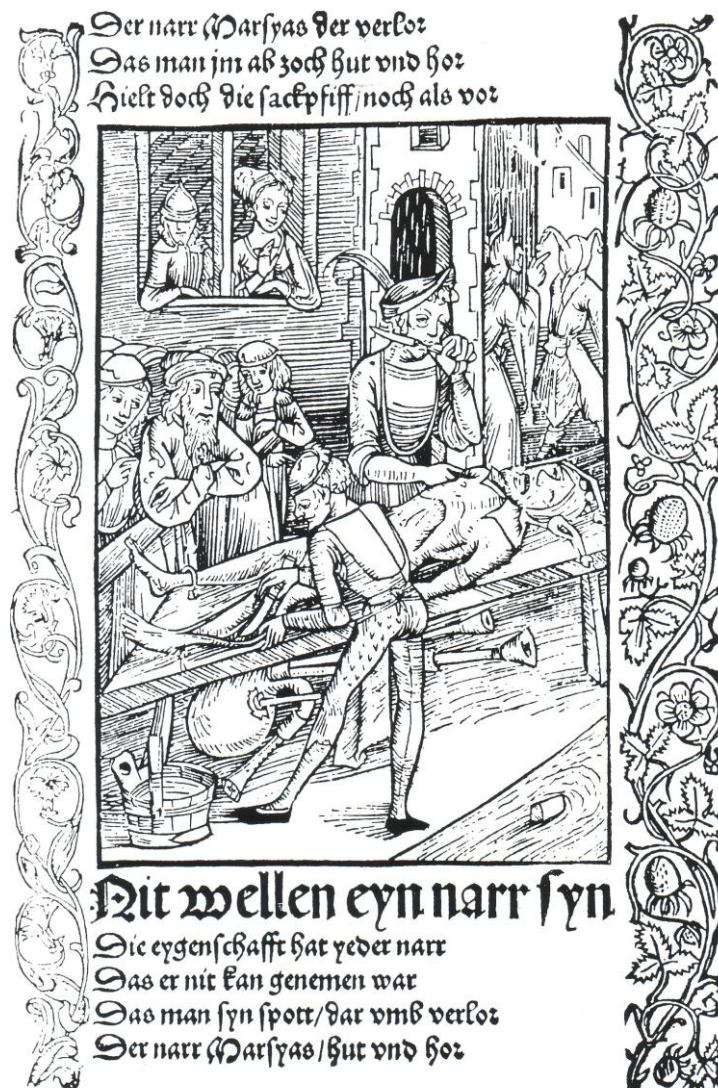


Abb. 60: Sebastian Brant, Das Narrenschiff, Marsyas, Holzschnitt der Ausgabe von 1495 (von Simson 1977, 355).

Dauids Bild war für nachfolgende Künstler immer wieder, wenn auch selten, eine Quelle der Inspiration. So gibt es im „Mayer van den Bergh Stundenbuch“ auf fol. 596v eine Miniatur mit der Darstellung des „Martyriums der Zehntausend“, welche im

⁶⁰⁷ Vgl. Lang 2001, Anm. 1147.

Mittelgrund eine ähnliche Häutungsszene wie auf Davids Gemälde zeigt.⁶⁰⁸ Das Stundenbuch ist um 1500 in Gent oder Brügge entstanden und wird dem „Meister James IV von Schottland“ zugesprochen „one of the finest illuminators of around 1500“.⁶⁰⁹ Im Mittelgrund sieht man vor dem Portal eines Rathauses eine Häutungsszene, die an diejenige von David denken lässt. Auch der Mann, der das Geschehen im Vordergrund überwacht, erinnert an den Richter Kambyses. Überhaupt zeigt das kleine Blatt eine Fülle der verschiedensten Martyrien auf engstem Raum, von denen ich nur diejenigen der Hll. Erasmus, Laurentius, Johannes oder Katharina namentlich nennen möchte. Es wird geköpft und gehäutet, Gliedmaßen werden abgehackt, Nägel in Köpfe und Rücken getrieben, es wird verbrannt, gesotten und mit Pfeilen geschossen. Es ist interessant, wie der Künstler die Geschichte um Achatius und seine zum Christentum bekehrten Soldaten aus dem gewohnten ikonographischen Kontext löst und statt dessen das Geschehen in eine mittelalterliche flandrische Stadt verlegt, wo die Heiligen für sie typisch ihr Martyrium geduldig und in aller Demut erleiden.

Bei der Positionierung des nackten Körpers im Raum und der Anordnung der Personen um ihn nimmt David Anatomiedarstellungen der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts vorweg. Vielleicht hat sich auch Rembrandt bei seinem Gemälde der „Anatomie des Dr. Tulp“ von 1632 an Davids Bild erinnert.⁶¹⁰ Die Lage des Leichnams, die Verteilung der interessiert blickenden Zuschauer um ihn und die Person des sezierenden Dr. Tulp, all das ist auf der Darstellung von Bouts bereits in ähnlicher Art zu finden.

Zusammengefasst lässt sich sagen, dass der Vorgang der Korruption und die daraus resultierende Verurteilung und Verhaftung des schuldigen Richters Sisamnes durch den persischen König Kambyses den Inhalt der ersten Tafel bildet. Die grausame Bestrafung des Sisamnes und die Mahnung, gerechte Urteile zu fällen, verkörpert durch den im Mittelgrund auf dem mit seiner Haut bespannten Thron sitzenden Otanes, bildet den Inhalt des zweiten Bildes. Der Schmerz des Opfers ist für die Beteiligten dabei weitgehend irrelevant. Hier wird weniger ein Subjekt durch Schmerz bestraft, sondern ein Exempel der legitimen Macht statuiert. Im folgenden Abschnitt soll nach einer kurzen kunsthistorischen Einordnung des Künstlers der Frage

⁶⁰⁸ Dekeyzer 2004, 98.

⁶⁰⁹ Ebd. 95.

⁶¹⁰ Abgebildet bei Gerson 1968, 255.

nachgegangen werden, wer die Auftraggeber des Bildes waren, welches ihre Beweggründe waren, gerade jenes ikonographische Motiv zu wählen, welches der geeignete Ort war, an dem ein solches Bild gezeigt werden konnte, kurz gesagt, was dieses Bild zum Dokument seiner Zeit macht..

Stufe 3: Ikonologische Interpretation

Gerard David wurde um 1460 geboren und verstarb am 13.8. 1523 in Brügge. Davids künstlerische Leistung wird zwiespältig beurteilt. So schreibt Friedländer: „Zu Lebzeiten erfreute sich der Maler innerhalb der Mauern Brügges hohen Ansehens und übte tiefe Wirkung aus auf die nachfolgende Generation, sein Ruhm ist aber nicht weit gedungen und früh verblasst.“⁶¹¹ Und weiter heißt es: „Davids Phantasie, unbeweglich und arm an Einfällen, erfasst nicht das Werden, ist weder episch noch dramatisch, wohl aber schöpferisch in Vergegenwärtigung des Beharrenden. Die Vorgänge werden zu Zeremonien, wirken wie Symbolhandlungen. Ragende und gelagerte Massen formt er wie ein Bildhauer, stellt sie aber als Maler in den Zusammenhang des Lichtes und des Raumes. Diese Massen sind Gefäße des Gefühls, aber nicht des Willens.“⁶¹² Dieser, das Zeremonielle hervorhebenden Sichtweise kann man besonders auch bei der Betrachtung des Sisamnesbildes vorbehaltlos zustimmen. Zu einem ähnlichen Urteil wie Friedländer gelangt Heidrich: „Gerard David (...) gehört zu jenen Übergangserscheinungen, wie sie allenthalben um die Wende des 15. Jahrhunderts mit im Grunde ähnlichen Zügen auftreten: vornehm und nicht ohne Großartigkeit, aber auch freudlos, weicher und tiefer (...) aber von einer inneren Reglosigkeit und von einer zeremoniellen Gemessenheit des Stils“.⁶¹³ Die Charakterisierung von Davids Stil wurde bei der formalen Bildbeschreibung eindrücklich belegt. Zu einem wohlwollenderen Urteil gelangt Panofsky, wenn er euphemistisch vom „positiven Archaismus“, spricht, den das Werk Davids durchwaltet.⁶¹⁴ Pächt sieht in David den letzten Vertreter einer einstmals großen Kunsttradition und resümiert „dass den Niederländern schon am Anfang des

⁶¹¹ Friedländer 1928, 71.

⁶¹² Ebd. 113.

⁶¹³ Heidrich 1910, 36.

⁶¹⁴ Panofsky 1953 / 2001, 355.

16. Jahrhunderts, noch zu Lebzeiten Gerard Davids, die Führungsrolle auf dem Gebiet der Malerei verloren gegangen war. In der Stunde der vielleicht größten schöpferischen Originalität der nachantiken Welt, der Hochrenaissance, hatten die Niederländer den Großen der Italiener oder der Deutschen nichts Ebenbürtiges an die Seite zu stellen.“⁶¹⁵

In den letzten zehn Jahren hat sich das Urteil über David in der kunstgeschichtlichen Forschung indessen zu seinen Gunsten gewandelt. „Obwohl Max J. Friedländer und Erwin Panofsky das Werk Davids auf verhältnismäßig negative Weise beurteilen, indem sie ihn als einen Teil der ‚letzten Blüte der flämischen Tradition‘ betrachteten, erweist ihn ein erneutes Überdenken seines Werkes als fortschrittlichen und innovativen Maler in einer Zeit des Übergangs von der mittelalterlichen Handwerkstradition zum wachsenden neuen Selbstbewusstsein von Künstlern. (...) Nicht nur in seiner Arbeitsweise, sondern auch in subtilen Veränderungen der Auffassung, die er bei traditionellen Themen einführte, war David ein Neuerer. Er half, die Grundlage für bedeutende Änderungen zu legen, die in der Hauptströmung der Malerei des 16. Jahrhunderts zu Geltung kamen und im darauf folgenden Jahrhundert allgemeine Praxis wurde.“⁶¹⁶ Besonders mit dem Gemälde des „Urteils des Kambyses“ von 1498 ist dem Künstler ein beeindruckendes, und unter die Haut gehendes Beispiel einer Schmerzdarstellung gelungen, das seines gleichen sucht und dessen Einbettung und Verankerung in den zeitgenössischen kulturellen Rahmen im Folgenden näher untersucht werden soll.

In den Niederlanden und in Deutschland war es ein Jahrhunderte lang gepflegter Brauch, dass die Würdenträger der selbstbewussten Städte ihre Gerichtssäle und andere Orte der Rechtssprechung mit Bildwerken zu schmücken pflegten, welche die Richter stets an ihr gerechtes Handeln erinnern sollten.⁶¹⁷ So findet man dort an exponierter Stelle oft Darstellungen des jüngsten Gerichts und berühmte Beispiele biblischer, klassischer, historischer oder auch christlicher Rechtssprechung. Diese „exempla“ sollten die Richter immer daran erinnern, gerechte Urteile zu fällen und sich durch niemanden beeinflussen oder gar bestechen zu lassen. Darstellungen des Weltgerichts oder des Jüngsten Tages, verweisen auf die endzeitliche Komponente

⁶¹⁵ Pächt 1994, 251.

⁶¹⁶ Katalog Brügge 1998, 80-82.

⁶¹⁷ Lederle 1937; Troescher 1939; Simon 1948. Die Fassade des Löwener Stadthauses ist mit einer kaum zu überschauenden Vielzahl biblischer Gerechtigkeitsexempla förmlich übersät. Bilder mit dem Kambysesurteil gab es einst in Münster, Emden, Danzig, Königsberg, Thorn und Breslau.

des menschlichen Daseins. Beim Anblick dieser Bilder sollten die Richter an ihr eigenes Ende gemahnt werden und sich des Bewusstseins sicher sein, im Falle der Bestechlichkeit, in der Hölle zu landen.

Wie man sich im Mittelalter die Strafe der Bestechlichen vorgestellt hat, wird im 21. Gesang der „Göttlichen Komödie“ von Dante (1265-1321) beschrieben. Im fünften Ring des achten Höllenkreises, dem Straftort der Bestechlichen, Staatsbetrüger und Korrupten in öffentlichen Ämtern, die sich auf Kosten der Allgemeinheit bereichert haben, schmoren die armen Seelen in kochendem Pech und werden von einer besonders aggressiven Spezialeinheit von teuflischen Gesellen, den Malebranchen, gequält. Diese Teufel sind andauernd damit beschäftigt, die betrügerischen und bestechlichen Träger öffentlicher Ämter in die heiße und zäh blubbernde Masse zu tauchen. Dantes Hölle ist von einem ganzen Arsenal von Teufeln bevölkert, die nicht nur schrecklich sind, sondern sich auch als Possenreißer versuchen. „Im einundzwanzigsten Gesang, wo unredliche Beamte in siedendem Pech gekocht werden, (...) streicht eine Bande zu Späßen aufgelegter Teufel umher, mit Flügeln am Rücken und langen Gabeln in den Händen. Versucht einer der Sünder, sich über die Pechfläche zu erheben, um so Linderung für seine brennenden Schmerzen zu erlangen, sind flugs die Teufel mit ihren Gabeln da. Sie gleichen Lehrbuben, die der Koch hinstellt, um aufzupassen, dass das Fleisch unter der Brühe bleibt. Da werden grobe Späße und freche Worte gewechselt. Ein Teufel bläst mit dem Hintern Trompete. (...) Der Leser akzeptiert den Gedanken, dass die Hölle auch ein Ort der Farce ist, dass direkt neben dem größten Leiden der Galgenhumor sein Hintertürchen hat. Die Teufel stellen einen moralischen Nullpunkt dar. Sie gehören einem Gangster- und Henkersclub an, der sich während der Arbeit mit absurden Späßen vergnügt. Sie verkörpern die absolute Bosheit.“⁶¹⁸ Sehr schön hat der Florentiner Renaissancemaler Sandro Botticelli (1445-1510) in seinem umfangreichen Bilderzyklus zu Dantes „Divina Comedia“ die Gehässigkeit der Teufel ins Bild gesetzt, die die vor Schmerzen laut aufschreienden Sünder in das heiße Pech stoßen.⁶¹⁹

Als Exemplum eines gerechten und weisen biblischen Herrschers war auch die Gestalt des alttestamentlichen Salomo beliebt. Die Geschichte seines sprichwörtlich gewordenen Urteils schmückte die mittelalterlichen Gerichtssäle. Im ersten Buch der

⁶¹⁸ Lagercrantz 1997, 64-65.

⁶¹⁹ Katalog Berlin 2000, 93.

Könige wird berichtet, wie der Richter Salomon eine weise Entscheidung trifft, als von zwei Frauen die eine das lebende Kind der anderen als ihr eigenes ausgibt und der anderen ihr totes zuschiebt; dass diese lieber auf ihr Kind verzichten als es durch einen Schwertstreich halbiert sehen will, erweist die wahre Zugehörigkeit.⁶²⁰

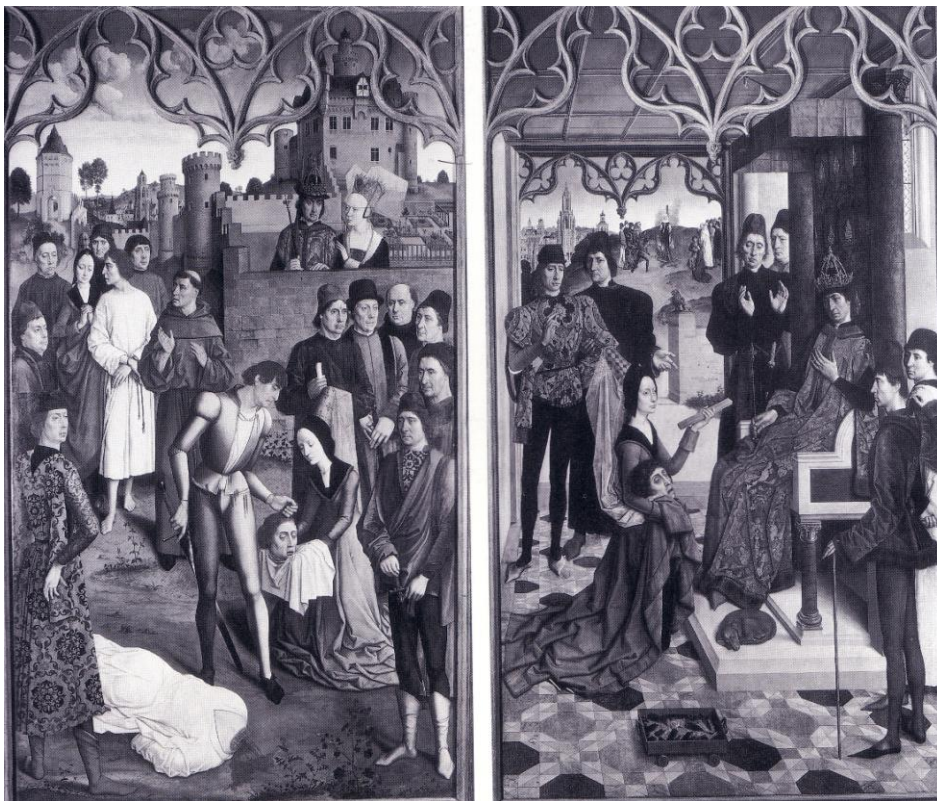


Abb. 61: Dierick Bouts, Gerechtigkeitsbilder, Brüssel (Pächt 1994, 141).

Von Dierick Bouts gibt es das Beispiel zweier weltlicher Gerechtigkeitsbilder, die er für das Stadthaus von Löwen malte (Abb. 61).⁶²¹ Der ikonographische Inhalt der Bilder basiert auf einem legendären Ereignis aus dem Leben Kaiser Ottos III (984-1002). Die Geschichte erzählt, dass die Frau des Kaisers vergeblich versuchte, einen Grafen an ihrem Hof zu verführen. Als Rache für diese Zurückweisung behauptete sie, er habe sie belästigt. Der Kaiser verfügte daraufhin, dass man den Mann ohne Gerichtsurteil sofort enthauptet. Vor der Exekution nahm der Graf seiner Frau den

⁶²⁰ In den Kontext der Gerechtigkeitsbilder gehören auch Darstellungen, welche die Legende von Trajan und Herkinbald zum Thema haben. Vgl. Katalog Löwen 2009, 264ff.

⁶²¹ Belting/Kruse 1994, Abb.156,157. Den Auftrag erhielt er 1468. Gleichzeitig bestellte man für das Stadthaus ein Triptychon mit der Darstellung des Jüngsten Gerichts, das heute verschollen ist.

Eid ab, dass sie nach seinem Tod durch ein Gottesurteil seine Unschuld beweise. Im Beisein des Kaisers und seiner Hofleute hielt die Frau ein vor Hitze rot glühendes Eisenstück in der Hand und blieb dennoch unverletzt, was die Unschuld ihres Gatten bewies. Der Kaiser, solcherart mit einem ungerechten Urteil konfrontiert, ordnete die sofortige Verbrennung seiner Frau an.

Bouts hat wie David die wesentlichen Inhalte der Handlung geschickt auf zwei Bildtafeln verteilt, wobei jeweils zwei Szenen auf einer Tafel vereint sind. Die eine zeigt zunächst den Moment, wie der unschuldige Graf in Begleitung seiner Frau im weißen Büßergewand sich der Hinrichtungsstätte von links nähert. Im Vordergrund ist der Augenblick direkt nach der Enthauptung des Grafen zu sehen: Eine Blutfontäne ergießt sich aus dem Halsstumpf, während der blutverschmierte Henker das abgeschlagene Haupt der Gräfin übergibt. Im Hintergrund wohnen der Kaiser und seine Frau dem Ereignis bei. Die zweite Tafel zeigt den entscheidenden Augenblick des Gottesurteils: Die Frau des unschuldig Getöteten hält das rot glühende Eisenstück in ihrer linken Hand ohne Schaden zu nehmen, mit ihrer Rechten umfängt sie das Haupt des unglücklichen Gatten. Im Bildhintergrund sieht man den lodernden Scheiterhaufen, auf dem die verleumderische und ruchlose Gattin des Kaisers schließlich ihr gerechtes Ende findet.⁶²²

Nach diesem Exkurs möchte ich nun wieder zum Bild mit der Häutung des Sisamnes zurückkehren. Um tiefer in dessen Verständnis einzudringen sei an die Geschichte der Schindung des Marsyas erinnert. Auf der Tafel mit der Verhaftung des bestechlichen Richters macht David gezielt auf dessen Strafe aufmerksam: An der Wand hinter dem Richterstuhl sind zwei antike Reliefs in ovaler Rahmung eingelassen. Das rechte zeigt die Häutung des mythischen Satyrn, wie sie in einigen Renaissanceplaketten als Nachbildungen antiker Originale überliefert ist (siehe Abb. 62).⁶²³ Von Simson fragt sich, warum David die Gestalt des Sisamnes in Analogie

⁶²² Zur Bildkomposition mit ihrem starken Hang zu Vertikalisierung und Vereinzelung der Personen siehe Pächt 1994 139ff.

⁶²³ Zur antiken Vorlage der Darstellung siehe Katalog München 1995, 155. „Die kleinformatige Plakette mit Apoll, Marsyas und dessen Schüler Olympus, der Apoll um Gnade anfleht, ist die am weitesten verbreitete Darstellung des Apoll – und – Marsyas - Themas im 15. und 16. Jahrhundert. Sie geht zurück auf einen dem Dioskurides zugeschriebenen geschnittenen Karneol, der (...) zu den Hauptwerken der Kunst (...) um Augustus gerechnet wird.“ Zum antiken Karneol und seiner Bildtradition vgl. Katalog Frankfurt 2008, 87ff.

zu Marsyas im Sinne eines „disguised symbolism“ kenntlich gemacht hat; die Begründung, dass beide geschunden wurden reicht ihm allein nicht aus.⁶²⁴



Abb. 62: Gerard David, Das Urteil des Kambyses, Detail: Marsyas (von Simson 1977, 352).

Von Simson weist zur Klärung dieser Frage auf Darstellungen der Marsyas - Geschichte in mittelalterlichen Ausgaben des „Ovide moralisée“. Jene sind überreich an moralisierenden Belehrungen. Den Verfassern war daran gelegen, den antiken Geschichten eine allegorische - christliche Bedeutung beizumessen, es handelt sich gewissermaßen um eine Art Umdeutung der paganen Mythen der Antike im christlichen Sinn.⁶²⁵ Bei der Geschichte im „Ovide moralisée“ erscheint Marsyas als Allegorie eitler Ruhmessucht und als närrischer Satyr zum Zweck, die menschliche Überheblichkeit anzuprangern. „Das Fell ist Maske und Werkzeug von Trug und Irreführung des – wir würden sagen Wolfs im Schafspelz. Durch die Schindung kommt das wahre erbärmliche Wesen des Betrügers an den Tag – in merkwürdiger Umkehrung scheint hier der berühmte Vergleich des Sokrates mit dem Satyr Marsyas nachzuklingen. In der Prosafassung des Ovide moralisée (...) wird diese

⁶²⁴ von Simson 1977, 354. Seit Erwin Panofskis Arbeiten zur Ikonographie und Ikonologie ist es in der Kunstwissenschaft üblich, von „disguised symbolism“ zu reden. Er benutzt diesen Begriff in seiner Entwicklungsgeschichte der Altniederländischen Kunst zwar nur am Rand in einem Kapitel, dennoch hat er mit dem Konzept der „verkleideten Symbolik“ einen terminus technicus geprägt, der es erlaubt, die versteckte Symbolhaftigkeit von Bildelementen zu entschlüsseln. Panofsky 1953/2001.

⁶²⁵ Vgl. Ribémont 2002.

Deutung übernommen und zugleich noch deutlicher ins christlich eschatologische gewendet. Marsyas der Hypokrit wird dem ‚Schinder der Hölle‘ überliefert.“⁶²⁶

Um das Rätsel endgültig zu lösen, erläutert von Simson die bereits erwähnte Marsyas - Darstellung in Brants „Narrenschiff“ (siehe Abbildung 60). „Sebastian Brant hat sicherlich aus dem „Ovide moralisée“ geschöpft. Denn auch hier erscheint Marsyas als Narr, aber als Narr in seiner Ruhmessucht, Prahlerei und ‚Hypokrisie‘. (...) Die Narrheit tritt hier gerade in dem monströsen Missverhältnis zutage zwischen der Nichtigkeit des begehrten Gutes und den Leiden, die der Habgierige, um dieses zu erlangen, auf sich zieht. (...) David sucht nicht nur auf die Grässlichkeit der Strafe hinzuweisen, sondern – und ich meine vor allem – auf die Unverhältnismäßigkeit zwischen der Gier des bestechlichen Richters nach verächtlicher Habe und den Qualen, die ihn hierfür erwarten. (...) Der Kontrast zwischen der furchtbaren Strafe und dem kleinen Geldbeutel, den Sisamnes im Hintergrund empfängt, lässt seine Bestechlichkeit nicht nur als Vergehen, sondern auch als Akt der „Narrheit“ erscheinen.“⁶²⁷

Alle Gerechtigkeitsbilder, ob biblischer oder weltlicher Art, waren für die Richter eine stete Mahnung, unbeeinflusst und unbestechlich, ihrem Amt im Dienste der Öffentlichkeit ohne persönliche Parteinahme nachzugehen. Das Urteil des Kambyses trifft keinen Unschuldigen. Allerdings überrascht den heutigen Betrachter die besondere Grausamkeit der Bestrafung. Lang stellt sich die Frage, in wie weit bei solchen Fällen von Abschreckungsjustiz ein unbewusstes sadistisches Agens im Spiel ist, das „im Schatten der gesetzlichen Legitimierung durch die gerechte Sache und den kollektiven Nutzen ein Ventil findet.“⁶²⁸ Die Bilder hatten eine symbolische und implicite damit einhergehend auch eine mahnende, abschreckende und Furcht einflößende Funktion im Gemeinwesen zu erfüllen. Zugleich sollten sie bei den unbescholtenen Bürgern aber auch ein Gefühl der Sicherheit und des Vertrauens in die Institutionen erwecken. Reste solcher Symbole haben sich in den Justizgebäuden bis in unsere Zeit erhalten. Man denke hier an die allegorische Gestalt der blinden Justitia, die unbeeinflusst von äußeren Fakten, die Juristen anhalten soll, gerecht und unparteiisch zu sein. Überdies findet man in den

⁶²⁶ von Simson 1977, 354.

⁶²⁷ Ebd. 354-355.

⁶²⁸ Lang 2001, 231.

Gerichtssälen sehr häufig Kruzifixe an der Wand. Das Ziel der Bilder im Mittelalter war es, am Beispiel einer Historie zu zeigen, dass Unrecht auf Dauer nicht gedeiht und dass der Betroffene entweder hier auf Erden oder später im Jenseits seine ihm gebührende Strafe erhält. Es ist davon auszugehen, dass in den niederländischen Städten des 15. Jahrhunderts mit ihrem florierenden Handelswesen Rechtsstreitigkeiten unter den Kaufleuten eine immer wichtigere Rolle spielten und die Bürgerschaften eine Vielzahl solcher Bilder in Auftrag gab, die im Laufe der Zeit aus den Gerichtsgebäuden verschwanden und in die Museen gelangten, wo sie, für die heutigen Betrachter rätselhafte Dokumente einer vergangenen Epoche sind. Die Schmerzzufügung erfüllt auf den Gerechtigkeitsbildern die Aufgabe, die Wichtigkeit staatlicher Institutionen, wie die der Justiz, zu unterstreichen. Es versteht sich von selbst, dass die Bestrafung des bestechlichen Richters Sisamnes nicht hinter verschlossenen Türen, im Privaten geschehen kann, sondern in aller Öffentlichkeit durchgeführt werden muss als exemplum für alle, dass die Allgemeinheit es nicht erlaubt, gegen ihren Verhaltenskodex zu verstoßen.

Neben diesen, aufs Allgemeine zielenden Deutungen von Davids Gerechtigkeitsbild, gibt es in der Literatur andere, mehr das Spezielle der geschichtlichen und politischen Verhältnisse der Zeit ins Auge fassende Erklärungsversuche. So berücksichtigt beispielsweise van Miegroet bei seiner Interpretation die besonderen Zeitumstände in Brügge der späten 80er Jahre des 15. Jahrhunderts, als die Stadt sich gegen die Allmacht der Habsburger erhob.⁶²⁹ Nach dem Tode Maria von Burgunds 1482 übernahm deren Gatte, der deutsche Kaiser Maximilian, die Regentschaft für den erst vier Jahre alten zukünftigen Herzog von Burgund, Philipp den Schönen. Maximilian wurde nicht von allen Teilen der Stadt Brügge als Regent, sondern nur als Philipps Vormund anerkannt. Im Laufe der daraus resultierenden Auseinandersetzung mit der Stadt wurde Maximilian sogar für geraume Zeit als deren Geisel gehalten. Um sich zu rächen ließ der Kaiser nach seiner Freilassung den Zugang zum Hafen blockieren, sodass die Stadt, abgeschlossen von der Versorgung mit Lebensmitteln, am 29. November 1490 kapitulieren musste. Unter diesen besonderen politischen Begleitumständen erhielt David die Auftragserteilung. Van Miegroet versucht nachzuweisen, dass Davids Bild nicht irgendeine flämische

⁶²⁹ van Miegroet 1988. Kritisch diskutiert wird diese Theorie im Katalog Brügge 1998, 33ff.

Stadt als Schauplatz der Häutung zeigt, sondern dass er ganz bewusst Brügge als Handlungsort charakterisiert hat. In den Wappenschildern erkennt er diejenigen von Philip dem Schönen, dessen Porträt er auch in der Gestalt eines Mannes auf der Tafel mit der Gefangennahme zu erkennen glaubt. Es handelt sich um jenen jungen Mann zwischen Sisamnes und dessen künftigem Schinder. In der Skulptur mit Krone, Szepter und Reichsapfel erkennt er die Darstellung Karls des Großen, eines Ahnen Kaiser Maximilians. Wenn man berücksichtigt, dass die Häutung nicht nur als Strafe bei Mord, sondern auch bei besonders schweren Fällen von Majestätsbeleidigung drohte, kann man in der Wahl des ikonographischen Motivs ein politisches Manifest der Partei der Habsburger erkennen. Die Häutung des Sisamnes dient in dieser Sichtweise als Warnung für jeden Bürger, sich politisch korrekt, das heißt in diesem Fall Pro- Habsburgisch zu verhalten und die bestehenden Machtverhältnisse nicht in Frage zu stellen. Van Miegroet resümiert: „In any event, the legend of Cambyses could hardly have been bettered as a reminder to the city officials of their duty as judges, and to populace of the obedience they owed Philip the Handsome and his councillors. (...) This political manifesto was the first of its kind, and Gerard David can be credited (...) with introducing the genre into Flemish painting.“⁶³⁰

Wie auch immer man zu Miegroets Thesen stehen mag, so kann Davids Darstellung der grausamen Schindung des Sisamnes als Paradigma dafür angesehen werden, wie nahezu absolut und rückhaltlos der menschliche Körper im Folterprozess ausgelöscht wird. Mit dem Ablösen der Haut verliert der Gepeinigte, alle Merkmale einer sozialen Person, er wird zur Unperson. Selbst ein rüdiges Hund hat keinen Respekt mehr vor ihm und uriniert auf den Boden vor dem Tisch. Benthien weist darauf hin, dass die Enthäutung des Richters bei lebendigem Leib auf einem Tisch statt findet, der auch zu anatomischen Sektionen Verwendung fand.⁶³¹ Der zu häutende Körper ist den Schindern im Augenblick ihres schrecklichen Tuns weniger ein beseelter Mensch, sondern bloße fleischliche Materie. „Indem der Richter Sisamnes in dieser entwürdigenden Position enthäutet wird, deutet sich durch die Assoziation zum Sektionstisch eine zusätzliche Degradierung an, die ihn zum entmenschlichten Anschauungsobjekt macht.“⁶³² David zeigt das Geschehen

⁶³⁰ van Miegroet 1988, 133. Kritik an van Miegroets Ansicht übt van der Velden 1995.

⁶³¹ Benthien 2001, 84.

⁶³² Ebd.

dergestalt, dass niemand auf dem Bild mit dem Opfer Mitleid empfindet. Benthien glaubt, dass die Schmerzen des Sisamnes in dem an den Betrachter appellierenden Blick des Knaben zwischen den zwei Hauptschergen indirekt zum Ausdruck kommen. Ihr entgeht dabei allerdings die Tatsache, dass sich jener Knabe auch ganz aktiv am Schindungsprozess beteiligt. Durch seinen Blick drückt er nach meiner Auffassung keineswegs Mitleid aus, sondern fordert den Betrachter vielmehr auf, an seine Stelle als Zeuge des Geschehens zu treten. Es war in der damaligen Zeit wichtig, Folterungen oder gar Tötungen in der Öffentlichkeit geschehen zu lassen. Nur so konnte sich die Allgemeinheit, als Zeuge des Geschehens, von der gerechten Ausübung der Justiz überzeugen. Bei Foucault heißt es: „Die Marter hat eine (...) rechtlich – politische Funktion. Es handelt sich um ein Zeremoniell der Wiederherstellung der für einen Augenblick verletzten Souveränität. Sie erneuert sie, indem sie ein Feuerwerk der Macht abbrennt.“⁶³³ Andererseits diene das extreme „exemplum doloris“ als abschreckendes Beispiel. Im Laufe der Zeit werden Folterungen und Tötungen nicht mehr öffentlich praktiziert, sondern hinter geschlossenen Mauern vollzogen. Ob sich hierbei, im Sinne von Elias, ein Voranschreiten des Zivilisationsprozesses andeutet, scheint ungewiss. Foucault hat sich dieser Problematik gewidmet und herausgestellt, dass im Rahmen der Entwicklung der gesellschaftliche Zugriff auf den Körper vielfältige Veränderungen erfahren hat. Die vielleicht wichtigste ist der Wegfall der körperlichen Züchtigung und der Marter und die Einführung der Isolierung der Gefangenen und deren dauernde Beobachtung in den Zellen.

Die Häutung des Sisamnes erfüllt alle Voraussetzungen, die in der anthropologischen Forschung an den Folterprozess gestellt werden. „Üblicherweise werden solche Menschen Opfer der Folter, denen die Befähigung abgesprochen wird, sich der Gemeinschaft einzufügen.“⁶³⁴ Durch seine Bestechlichkeit als Richter hat Sisamnes sich aus der Gesellschaft herauskatapultiert, indem er gegen deren Gesetze verstoßen hat. Er darf folglich nicht mehr länger Mitglied eines Gemeinwesens sein, dessen hoher gesetzlicher Vertreter er einst war. Hieraus ergibt sich die Legitimation der grausamen Handlung, ein Faktor, der bei Folter bis in unsere Tage eine entscheidende Rolle spielt. So formulieren Burschel und Mitarbeiter: „Wenn Menschen (...) in die ausweglose Situation der Folter gezwungen

⁶³³ Foucault 1994, 64.

⁶³⁴ Burschel et. al. 2000, 21.

werden, dann ergeben sich für die anordnenden Gewaltgeber besondere legitimatorische Probleme. Legitimation dient ja dazu, Herrschaft vom Zwang brutaler Überwältigung zu befreien. (...) Zumeist werden zwei Rechtfertigungsgründe kombiniert. Zunächst wird die Gewalt der Folter an ein gerichtliches Verfahren oder an außerordentliche, zum Beispiel militärische Autoritäten gebunden und dabei suggeriert, dass die Tortur lediglich zur Wahrheit oder zur rechten Gesinnung erziehe und im kollektiven Interesse unverzichtbare Informationen liefere. Dann muss das Opfer ein Feindbild erfüllen und in besonderer Weise für den gesellschaftlichen Verkehr disqualifiziert werden.⁶³⁵ Auch dem bestechlichen Richter Sisamnes wird offiziell ein gerichtliches Verfahren gemacht, das ihn zum grausamen Tod verurteilt. Auch erfüllt er wegen seines Vergehens im hohen und ehrwürdigen Richteramt die Rolle des kollektiven Feindes, den es mit aller Gewalt zu bekämpfen gilt. Die Folter und der dabei resultierende Tod darf als die absoluteste Form der gesellschaftlichen Macht über das Individuum angesehen werden, sie gilt als die totale Herrschaft des Menschen über den Menschen. „In der Folter aktualisiert soziale Macht ihr Potential der Gewaltanwendung. (...) Der Gefolterte erscheint als Fremder und als Feind, den es zu (...) zerstören gilt. (...) Der direkte Zugriff auf den Körper in der Folter erscheint als extreme Form gewaltsamer sekundärer Sozialisation, als erzwungene Erschütterung und Umstrukturierung des Individuums. Im Gegensatz zu anderen Sozialisationsformen ist die Machtverteilung eindeutig. Haben die Folterer alle, so haben die Opfer keine Möglichkeiten.“⁶³⁶

Blicken wir zurück auf die Schindung des Marsyas, so fällt auf, dass der bemitleidenswerte Satyr der Rache, dem Zorn und der schier grenzenlosen Allmacht eines Gottes ausgesetzt ist, wobei er durch sein zugegebenermaßen törichtes Verhalten der Gemeinschaft keinen direkten Schaden zugefügt hat. Ohne jegliches Gerichtsurteil kann der Gott mit ihm verfahren, wie es ihm beliebt. Hierbei handelt es sich um eine Potenzierung der Machtbefugnisse, die nicht an ein weltliches Gericht gebunden ist, sondern mit dem Opfer frei handeln kann. Nachdem ich jeweils eine Häutungsszenen aus dem mythologischen und profanen Bereich vorgestellt und Gemeinsamkeiten und Unterschiede herausgearbeitet habe, möchte ich im folgenden Abschnitt eine Häutungsszene aus der christlichen Ikonographie näher untersuchen.

⁶³⁵ Ebd. 20.

⁶³⁶ Ebd. 10.

6.1.3 Jusepe Ribera: „Das Martyrium des Heiligen Bartholomäus“ (Abb. 63)



Abb. 63: Jusepe de Ribera, Das Martyrium des Hl. Bartholomäus, München (Kat. München 1995, 183).

1. Vorikonographische Beschreibung

Auf einer seichten und kargen Bühne mit niedrigem Horizont zieht die mit einem Lendentuch bekleidete fast nackte und ausgemergelte Gestalt eines älteren Mannes die Aufmerksamkeit sofort auf sich. Das bärtige, ehrwürdige Greisengesicht ist im Dreiviertelprofil wiedergegeben. Das edel charakterisierte Haupt ist in den Nacken geworfen, die geöffneten Augen gen Himmel gerichtet. Dort ragt aus einer stilisierten Wolkenzone am oberen Bildrand, eine Hand hervor, die dem sehnsüchtig und verklärt erscheinenden Blick des Mannes eine Krone mit Palmzweig darbietet. Die Krone markiert zusammen mit dem Unterleib (Bauchnabel) die Mittelachse des Bildes. Ein wenig von dieser Achse nach links verschoben ist der Greis in einer entwürdigenden Haltung mit hoch erhobenen Armen an einem kahlen und toten Baumstumpf gefesselt, aus dem nur im obersten linken Teil kaum sichtbar ein wenig Laub wächst. Der rechte, im Ellbogengelenk leicht abgewinkelte Arm ist mit einem Seil am Baumstumpf gefesselt, wohingegen der Linke stärker gebeugt ist und mit einem Seil an einem dünnen Ast gebunden ist. Die Arme sind in dieser erbärmlichen Stellung zum Himmel gereckt. Die rechte Hand ist zur Faust geballt, die kraftlos erscheinenden Finger der erschlafften linken Hand werden hingegen vom dünnen Ast gestützt, um den sich die Fessel schlingt. Der Oberkörper des Mannes lehnt gegen den verschatteten Baumstumpf. Von rechts vorne wird der sehnigen Körper in aller Deutlichkeit von einer außerbildlichen Lichtquelle beleuchtet. Klar treten die anatomischen Strukturen hervor: Muskeln, Sehnen, Rippenbögen und Gelenke. Das stark abgeknickte linke Bein ruht auf einem rohen Steinblock, der als Unterlage dient. Wade und Fuß liegen in einer Schattenzone, nur das Knie ist hier stärker beleuchtet. Der Fuß des weniger stark abgeknickten rechten Beins, das in seiner Gänze einer außerbildlichen Lichtquelle ausgesetzt ist, findet gerade noch mit den Zehen Halt am steinigen Boden.

Als Kontrast zum nackten alten Mann, der in erbärmlicher und erniedrigender Pose gezeigt wird, hat der Künstler die zweite Hauptfigur charakterisiert. Ein wüster und liederlicher Mann macht sich rechts am Körper des Gefesselten zu schaffen. Er geht einer äußerst grausamen und widerwärtigen Beschäftigung nach: Er ist im Begriff die

Haut des linken Arms von der darunter liegenden Muskelschicht zu lösen. Mit der rechten Hand zieht er den bereits gelösten Hautfetzen mit handwerklichem Geschick wie ein Stück Tapete nach unten, während er mit seiner linken Hand brutal in das Gewebe zwischen Haut und Muskeln eindringt, um dadurch das Ablösen der Haut leichter zu bewerkstelligen. Diese im wahrsten Sinne des Wortes handgreifliche und mit bloßen Händen zupackende Vorgehensweise macht diese Häutungsszene besonders abscheulich. Sein zuvor benutztes Messer hält der Schinder zwischen den Zähnen, ein Motiv, das vom Sisamnesbild her bekannt ist und auf fast allen Häutungsbildern wiederkehrt. Dem Gefesselten im Profil zugewandt, geht er aufmerksamem Blickes seinem Geschäft nach. Im Gegensatz zum nackten Greis, ist der Folterknecht bekleidet dargestellt. Ein Stirnband fixiert die Haare, damit sie ihm nicht ins Gesicht fallen. Die Ärmel seiner Jacke sind über den Ellbogen hoch gekrempelt. Die restliche Bekleidung macht einen ungepflegten und zerschissenen Eindruck. Die Beinkleider sind zerfetzt, die Strümpfe bis zur Wade herab gerutscht, die Füße stecken in primitiven Sandalen. Die Kleidung des Mannes wird in der Literatur allgemein als „Landsknechtskleidung“ bezeichnet.⁶³⁷ Ist die Körperhaltung des greisen Alten in untergebener und bemitleidenswerter Weise charakterisiert, so steht der Folterknecht breitbeinig, die Knie ein wenig gebeugt, in selbstbewusster Haltung da.

Neben dem Schergen schließt eine Zweiergruppe das Blatt zur rechten Seite hin ab. Ein Mann, der einen Helm mit Tiertrophäe (wohl eine Art Raubtier) trägt, hat den Kopf Bild einwärts gewendet und beobachtet mit Interesse das Geschehen. In eleganter Haltung, die Hand des ausgestreckten linken Arms gebeugt, verfolgt er als Aufseher den Vorgang, wobei er einen Speer in seiner rechten Hand hält. Seine Bekleidung mit Brustharnisch und wallender Toga gehört nicht der Landsknechtzeit an, sondern erinnert vielmehr an römische Offiziere. Links neben ihm erkennt man das Gesicht einer Frau. Von rechts scheint eine Menge Bewaffneter Bild einwärts zu drängen, wovon die diagonal ins Bild ragenden Speerspitzen über dem Köpfen von Frau und Mann zeugen. Im Bildmittelgrund ist zwischen der dreieckigen Kontur der beiden Protagonisten eine Gruppe von drei bärtigen Männern zu erkennen, die in ein Gespräch vertieft sind, wobei nicht ganz klar ist, zu welcher Partei sie gehören.

⁶³⁷ Kat. München 1995, 182.

Ihren Abschluss findet die Darstellung auf der linken Bildseite in der Halbfigur eines jungen Mannes, der, hinter dem Baum im Schatten mit einer Fessel spielend, den Betrachter lächelnd anblickt. Seine nach vorne gebeugte Körperhaltung wird von einem kleinen Ast, der aus einem knorrigen Baumstumpf wächst, parallel wiederholt. Die vordere linke Bildecke wird von Felsgestein ausgefüllt. Auf den Felsblöcken ruht ein in antiker Manier mit einem Lorbeerkranz bekrönter jugendlich wirkender Kopf, dessen Textur an Marmor erinnert. Es könnte sich um den Rest einer antiken Skulptur handeln.

Stufe 2: Ikonographische Analyse

Bei der Gestalt des ausgemergelten alten Mannes handelt es sich um den Heiligen Bartholomäus, der einer der ersten Jünger Christi war und zu den zwölf Aposteln gezählt wird.⁶³⁸ Nur spärlich sind die Berichte über ihn in der Bibel. „Die hagiographischen Mitteilungen bezüglich der Schindung des heiligen Bartholomäus sind karg. Sie geben nicht mehr als das bloße Faktum an.“⁶³⁹ Beim Evangelisten Matthäus wird er in der Apostelberufung mit seinem Namen Bartholomäus genannt (Matth. 10,3) und bei Lukas im Abschnitt der Berufung der zwölf Jünger (Luk. 6, 14). Das Johannes Evangelium (Joh.1, 45 ff.) spricht, unter Verwendung seines israelitischen Namens Nathanael, ein wenig ausführlicher von ihm und seiner Begegnung mit Jesus: „Philippus findet Nathanael und spricht zu ihm: Wir haben den gefunden, von welchem Mose im Gesetz und die Propheten geschrieben haben, Jesus, Josephs Sohn von Nazareth. Und Nathanael sprach zu ihm: Was kann von Nazareth Gutes kommen? Philippus spricht zu ihm: Komm und sieh es! Jesus sah Nathanael kommen und spricht von ihm: Siehe ein rechter Israelit, in welchem kein Falsch ist.“ Christus erkennt Nathanael als den, den er unter dem Feigenbaum sitzen sah, d.h. als einen, der schon einen Grad einer Mysterienschulung erreicht hat. Als Nathanael wird er noch bei der Erscheinung des Auferstandenen am See Genezareth bezeichnet.

⁶³⁸ LCI 5, 319 ff; Braun 1943, 118 ff.

⁶³⁹ Lang 2001, 231.

Die Legenden weisen ihm ein großes Gebiet der Missionierung zu, das von Armenien über Mesopotamien bis hin nach Indien reichte. Dort erlitt er auch sein Martyrium, wovon in der „Legenda Aurea“ berichtet wird.⁶⁴⁰ „Jacobus de Voragine referiert, dass der Apostel, nachdem er in Indien durch Zerstörung von Götzenbildern, Wunderheilungen und Bekehrungen gewirkt hatte, (...) geschunden wurde.“⁶⁴¹ Auf einer Missionsreise nach Indien fand der Apostel in den Tempeln Bilder von heidnischen Abgöttern vor, welche das Volk auf vielerlei Arten verführten. Bei seinem Erscheinen stürzten diese Götterbilder und er heilte Kranke und Besessene. Davon erfuhr der König des Landes namens Polimius, der eine kranke Tochter hatte. Nachdem Bartholomäus dieses Mädchen geheilt hatte, bekannte sich der König mit der ganzen Familie zum christlichen Glauben und schwor den Götzen ab. Dies veranlasste die heidnischen Priester, sich zu Astrages zu begeben, dem feindlichen Bruder des Königs, der den Apostel fangen und töten ließ. Die Legenda Aurea berichtet: „Über die Art, wie Sanct Bartholomäus gemartert ward, ist nicht einerlei Meinung; denn der selige Dorotheus sagt, dass er sei gekreuzigt worden. (...) Der selige Theodorus aber spricht, dass er sei geschunden worden. In vielen Büchern liest man auch, dass er allein enthauptet ward. Diese Widerrede mag man lösen, so man spricht, dass er zuerst gekreuzigt ward und darnach von dem Kreuze genommen, ehe er tot war, und ihm zu größerer Pein die Haut ward abgezogen, und zu dem letzten so schlug man ihm das Haupt ab.“⁶⁴²

Es erstaunt ein wenig, dass in der „Legende Aurea“, die das wundertätige Leben des Apostels so breit ausmalt, der eigentlichen Marterszene so wenig Platz eingeräumt wird und die Häutungsszene, an der sich die Phantasie ganzer Künstlergenerationen entzündete, nur in einem Nebensatz erwähnt wird. „Der griechische Kirchenvater Theodorus, auf den sich Jacobus de Voragine in einer leicht abweichenden Version beruft, ist kaum ausführlicher, was den bittren Tod des Heiligen betrifft: ‚Nach anderen unerträglichen Martern zogen sie ihm die Haut ab, als wollten sie einen Sack machen.‘ Behauptete schon Theodorus, dass die Schindung nur die letzte von mehreren unerträglichen Martern war, so fügt Jacobus mit seinem kumulativen Kompromissvorschlag eine weitere Steigerung ein: je mehr der Torturen, um so größer das Verdienst des Heiligen. Unter den antiken Schriftstellern

⁶⁴⁰ de Voragine 1955, 624 ff.

⁶⁴¹ Lang 2001, 231.

⁶⁴² de Voragine 1955, 628-629.

überlieferte Theodorus nicht nur die blutigste der hypothetischen Torturen des Bartholomäus, sondern fügte auch einen naturalistisch anmutenden Vergleich für die Schindung an: als wollten sie einen Sack davon machen. Diese utilitaristische Absicht lag den Henkern des Apostels sicher fern, jedoch verleiht der Vergleich dem Martyrium ein Odium des Vulgären, das zur Charakterisierung der grobschlächtigen Henker beiträgt. Der heilige Bartholomäus ist Schutzpatron der Metzger, Gerber und Buchbinder. Das geschundene Opfer wird zum Beschützer derjenigen, die Häute abziehen und weiterverarbeiten.“⁶⁴³

Frühe Darstellungen kennzeichnen Bartholomäus zunächst nur mit den Attributen von Buch und Rolle, womit jeder Heilige ausgezeichnet werden kann. „Ein Messer und die abgezogene Haut treten erst seit dem 13. Jahrhundert als Attribute des Apostels auf. Beide sind individueller Art. Das Messer erinnert an das Werkzeug, mit dem der Apostel geschunden wurde. (...) Die Haut begegnet uns als Attribut erst nach dem 12. Jahrhundert. (...) Zahlreich werden die Bildwerke des Heiligen mit seiner Haut als Attribut im 15. und 16. Jahrhundert, sowie in der Folgezeit bis in den späten Barock hinein.“⁶⁴⁴

Aus dieser Zeit stammt auch die Radierung aus der Hand des aus Spanien stammenden und in Neapel wirkenden Künstlers Jusepe de Ribera. Von Ribera ist eine Vielzahl von Gemälden zum Thema erhalten.⁶⁴⁵ Aber gerade die kleinformatige Radierung zeigt das Martyrium des Heiligen in besonders schonungsloser Art. Immer wieder wird in der Literatur die besondere Intensität gerade dieses Blattes betont.⁶⁴⁶

Der Künstler stellt jenen dramatischen Moment dar, in dem der Henker gerade mit seiner Arbeit begonnen und ein großes Hautstück vom linken Arm des Bartholomäus gelöst hat. In diesem Augenblick höchster Schmerzensqual zeigt sich das Wunder: Von oben wird dem Apostel aus der Himmelszone ein Palmzweig und die Märtyrerkrone herabgereicht. Seine Augen sind völlig auf diese Attribute paradiesischer Glückseligkeit gerichtet, die ihn die Tortur in relativem Gleichmut und mit Gelassenheit ertragen lassen. „Die Gesichtszüge des Apostels spiegeln daher weniger die ihm zugefügte Qual, sondern Verlangen nach Seligkeit und Staunen

⁶⁴³ Lang 2001, 232.

⁶⁴⁴ Braun 1943, 119. Nur mit Messer und Buch zeigt ihn z.B. Konrad Witz (1400-1446). Vgl. Schmidt 1981, 6.

⁶⁴⁵ Lang 2001, Abb. 57, 58, 59, 61, 62

⁶⁴⁶ Katalog München 1995, 182.

darüber, dass der Himmel ihm so nah ist.“⁶⁴⁷ Ähnlich äußert sich Giuliani, wenn er den Heiligen mit Marsyas vergleicht: „In auffälligem Kontrast zur grausigen Handlung steht der Gesichtsausdruck des Bartholomäus, der im Verhältnis zum Pathos im Antlitz des Marsyas eher gedämpft erscheint. Wo Marsyas von nichts anderem mehr erfüllt ist als von der Vorstellung seiner bevorstehenden Schindung, scheint Bartholomäus von dem, was seinem Körper angetan wird, kaum noch betroffen: seine Augen sind, zukünftige Seligkeit vorwegnehmend, bereits zum Himmel erhoben.“⁶⁴⁸ In diesen Sinnzusammenhang ist auch der zerbrochene Marmorkopf an der linken unteren Bildecke zu stellen. Er erinnert daran, dass Bartholomäus die heidnischen Götzenbilder im fernen Indien zum Zerbersten gebracht hatte und so die Verbreitung des christlichen Glaubens vorangetrieben hatte. Kontrastierend zum Heiligen, aber in komplementärem Verhältnis zum Hauptschergen, hat Ribera die Figur des Bild einwärts den Betrachter direkt anlächelnden Hilfsschergen gekennzeichnet. Lang bemerkt zu diesem sadistisch lachenden Henker: „Auf der gegenüberliegenden Seite beugt sich, gleichsam im Gegenlicht, der dunkle Oberkörper eines jugendlichen Henkergesellen ins Bild. Ein gewetztes Messer bereithaltend, wirft er dem Betrachter einen frohlockenden Blick zu.“⁶⁴⁹ Was dem Bild fehlt sind Personen, die Mitleid mit dem Apostel empfinden. Er ist in seinem Leid und in seinen Schmerzen ganz allein auf sich gestellt, Trost wird ihm nur in spiritueller Weise aus der Himmelszone zuteil.

Umfangreich ist insgesamt die Bildtradition zum Thema. Erinnerung sei an Lochners Folge der Apostelmartyrien, wo der gefesselte Heilige auf einer Art Sektionstisch liegt und seinen Kopf wendet, um interessiert zu verfolgen, wie ihm ein Folterknecht die Haut vom rechten Arm reißt (Abb. 29). Ausführlich wird das Martyrium auf dem Bartholomäusaltar des Hans von Geismar geschildert, der im Landesmuseum in Hannover aufbewahrt wird und um 1500 entstand (Abb. 64).⁶⁵⁰

⁶⁴⁷ Ebd. 182.

⁶⁴⁸ Giuliani 2006, 36.

⁶⁴⁹ Ebd. 238.

⁶⁵⁰ Stange 1954, 134.



Abb. 64: Hans von Geismar, Bartholomäusaltar, Hannover (Stange 1954, Abb. 239).

Die Geschichte wird auf vier Tafeln erzählt, die in ihrer Abfolge genau der Beschreibung in der *Legenda Aurea* folgen. Links sieht man den Heiligen, wie er gegen ein heidnisches Götzenbild predigt und dessen Verehrung verweigert. Im Beisein des bösen Königbruders Astrages, der in demütiger Haltung vor dem Götzen niedergesunken ist, wird er in einem engen, gewölbten Raum gefangen genommen. Auf der zweiten Tafel wird er über einem Kreuz hängend gefoltert. Zwei Engel sprechen ihm von oben Trost zu. Die Schindungsszene schließt sich an. Auf einem Foltertisch, der diagonal in einem Innenraum positioniert ist, liegt Bartholomäus, dessen Häutung sich bereits in einem fortgeschrittenen Stadium befindet. Ganz unbeteiligt lässt er die Schergen, deren einer hinter dem Tisch den Betrachter anlacht, ihr Werk vollenden. Die Figur des sadistisch lachenden Folterers, der seine rechte Hand zwischen bloßgelegtem Bein und der abgelösten Haut hindurchstreckt, bildet in ihrer Art bei den von mir untersuchten Bildbeispielen eine Ausnahme.⁶⁵¹ In aller Regel werden die Schergen durch einen unbeteiligten und geschäftsmäßigen Habitus gekennzeichnet. Nachdem die Häutung nicht den gewünschten Erfolg hatte, wird auf der letzten Tafel die Enthauptung des nun wieder bekleideten Apostels vollzogen, dem die vorangegangenen Qualen nicht anzumerken sind und der in ergebener Haltung, die Hände zum Gebet gefaltet, sein Schicksal erwartet.

⁶⁵¹ Interessanterweise beschreibt Gmelin 1974 diesen Schergen als „erschöpft“, ohne sein Lachen weiter zu kommentieren. Ebd. 512.

In ikonographischer Hinsicht beachtenswert ist ein norddeutsches Tafelbild, das Ende des 15. Jahrhunderts entstand (Abb. 65).⁶⁵²

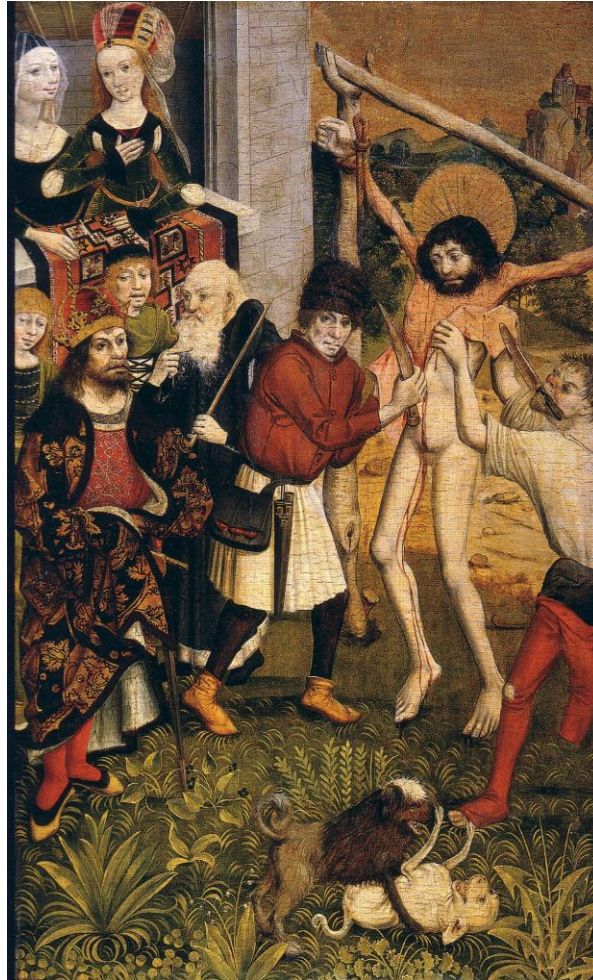


Abb. 65: Martyrium des Hl. Bartholomäus, Köln (Kat. Köln 2007, 67).

Das Bild ist kompositorisch in zwei Hälften geteilt. Die linke Seite wird von elegant gekleideten Männern und Frauen beherrscht, die als Beobachter und Zeugen der Häutung des Heiligen von einem Fenster aus beiwohnen, welche die rechte Bildhälfte einnimmt. Würde man diese abdecken, könnte man bei der bloßen Betrachtung der Zuschauergruppe davon ausgehen, sie würden einer höfischen Zeremonie, etwa einem Ritterturnier oder einem Konzert beiwohnen. Diesen Eindruck hinterlassen in besonderer Weise die beiden Frauen, die, in der höfischen

⁶⁵² Abgebildet in Katalog Köln 2007, 67.

Tracht ihrer Zeit gekleidet, von einem Fenster aus, dessen Sims ein kostbarer Teppich schmückt, ziemlich desinteressiert vor allem ihre physischen Reize präsentieren. Vor dem Fenster haben sich vier Männer versammelt, zwei jüngere Höflinge oder Pagen, der prächtig gekleidete König Astrages und ein Greis, der, links aus dem Bild blickend, mit dem rechten Zeigefinger auf die Häutungsszene weist. Keiner der Männer schaut direkt auf die Schindungsszene, auch der Blick des Astrages schweift vom Geschehen ab. Die linke und rechte Bildhälfte werden durch einen Schergen verbunden, der, die ungefähre Mittelachse markierend, aus dem Bild herausschaut, den Betrachter genau fixiert und ihn so in die Handlung integriert. In seiner rechten Hand hält er ein großes Messer, mit dem er dem Heiligen in die Haut des Oberkörpers schneidet, wobei blutige Rinnsale vom Bauch über die Beine bis hin zu den Füßen laufen. Bartholomäus ist auf dieser besonderen Darstellung stehend mit ausgestreckten Armen in besonders entwürdigender Haltung an einem Holzgerüst gefesselt und zeigt dennoch, für einen Heiligen typisch, keinerlei Gefühlsregungen. Auf seiner rechten Seite reißt ein Henker, wieder das Messer im Mund, mit beiden Händen ein großes Hautstück von der Brust. Dieser Folterknecht ist durch seine Physiognomie besonders roh und brutal charakterisiert und korrespondiert in seiner Verbissenheit mit zwei Hunden, die auf einem idyllischen Rasen im Vordergrund miteinander raufen. Dieses Rasenstück ist mit äußerster botanischer Genauigkeit wiedergegeben und erinnert an die Darstellung von Paradiesgärtlein, wo jede Pflanze eine besondere ikonographische Bedeutung hat.⁶⁵³ Rechts schweift der Blick in eine sich bis in den Bildhintergrund hinein erstreckende Landschaft.

Der Künstler arbeitet in virtuoser Weise mit formalen und ikonographischen Entsprechungen und Kontrasten, die das auf den ersten Blick simple Bild höchst interessant machen. Der Nahsichtigkeit der linken Bildhälfte wird die ausgedehnte Landschaft rechts entgegengesetzt. Der höfische Bereich der eleganten Damen findet seine Entsprechung im idyllischen Vordergrund, der seinerseits mit der Marterhandlung kontrastiert. Die viehische Brutalität der Henker wird bei den zähnefletschenden rüdigigen Hunden wiederholt, die mit der höfischen Szene links in Kontrast gesetzt sind.

⁶⁵³ Behling 1967.

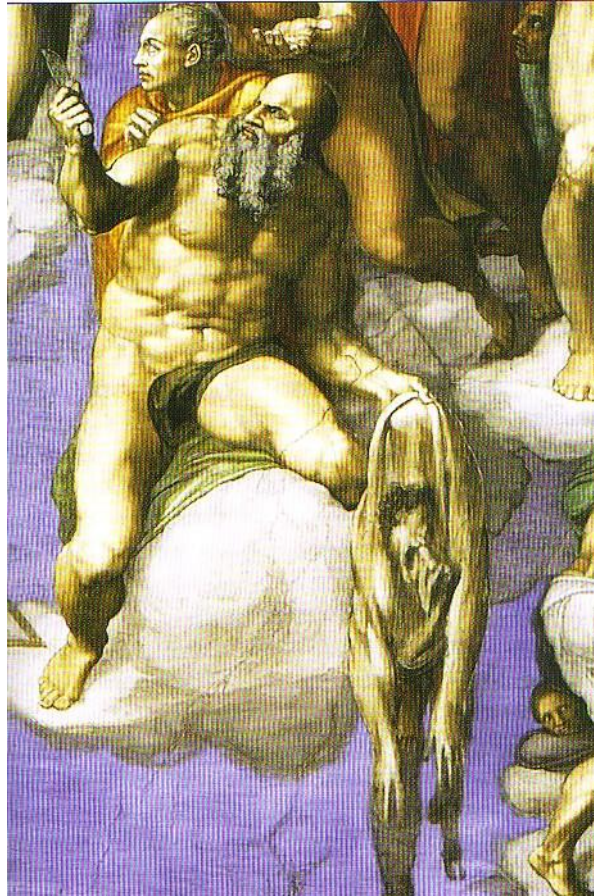


Abb. 66: Michelangelo, Der Hl. Bartholomäus, Rom (Whalley 2009, 245).

Bei Michelangelos Bartholomäus aus dem „Jüngsten Gericht“ der Sixtinischen Kapelle hat der Künstler den unversehrten Heiligen auf einer Wolke sitzend mit der abgezogenen Haut in seiner linken Hand dargestellt. Im Allgemeinen wird vermutet, dass sich Michelangelo im verzerrten Gesicht des abgezogenen Hautbalges selbst dargestellt hat (Abb.66).

Stufe 3: Ikonologische Interpretation

Jusepe Ribera (1591-1652) ging bereits als junger Mann nach Italien, um dort die Werke der großen Meister zu studieren. Er ließ sich in Neapel nieder, wo er zum Hofmaler ernannt wurde. Aus dieser Zeit um 1650 stammen Riberas beste Werke. Neben den großen Tafelbildern mit Heiligen und mythologischen Szenen, war Ribera

besonders auch auf dem Gebiet des Kupferstichs ein großer Meister. Zwischen 1620 und 1630 beanspruchen ihn die graphischen Arbeiten fast vollständig. „In der ersten Schaffensepoche Riberas überwiegen ausgesprochen düstere Themen, bei denen gewaltsam bewegte Figuren auftauchen, in deren Gesichtern sich Schrecken und Entsetzen widerspiegeln“.⁶⁵⁴ Geradezu leitmotivisch ist das Martyrium des heiligen Bartholomäus für sein künstlerisches Schaffen. „Zahlreiche Varianten und Repliken aus seiner Werkstatt vermehren den Korpus der Arbeiten zu diesem Sujet. Der Werkkatalog von Spinosa verzeichnet nicht weniger als neunzehn Darstellungen der Schindung des Heiligen, plus vier Arbeiten ungesicherter Zuschreibung. (...) Diese Vielzahl von Bildern zeigt an, dass Ribera dieses ikonographische Motiv zu einem Schwerpunkt in seinem Repertoire gemacht hat. Zugleich belegt sie, wie auch die zahlreichen Kopien, die rege Nachfrage.“⁶⁵⁵ Zu den dramatischsten graphischen Werken gehört die Schindung des Bartholomäus von 1624, das im Folgenden einer tiefer gehenden Analyse unterzogen wird.

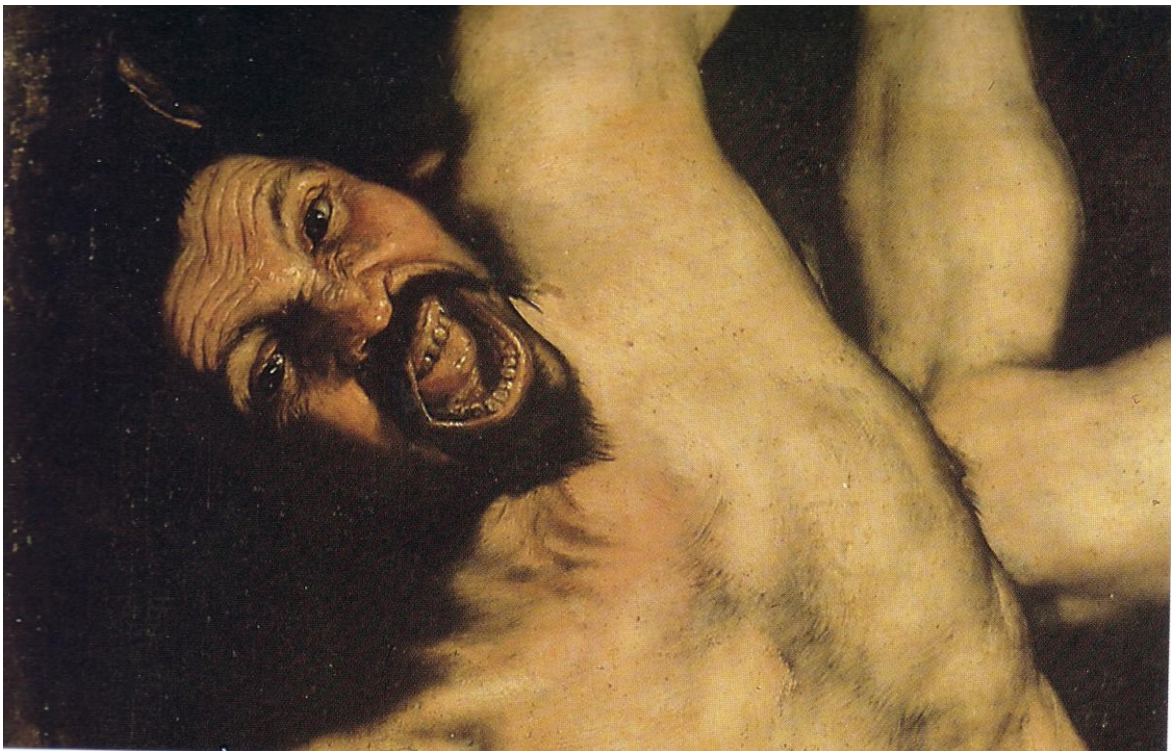


Abb. 67: Jusepe Ribera: Der Tod des Marsyas, Neapel Museum di San Martino (Puppi 1990, 146, Bild zum Original um 45° gedreht).

⁶⁵⁴ Kindlers Malerei Lexikon 1982, Bd. 10, 274.

⁶⁵⁵ Lang 2001, 236.

Es ist von mir bereits mehrfach darauf hingewiesen worden, wie anders der heilige Bartholomäus auf die ihm zugefügten Torturen reagiert, als etwa Marsyas oder Sisamnes. Die asketische und greise Gestalt des Heiligen triumphiert regelrecht über den Ausbruch roher Gewalt, als sei sie bereits einer anderen Welt zugehörig: Er hat den Blick dem Betrachter abgewandt und der Himmelszone zugewendet. Interessant ist ein Vergleich mit Riberas Darstellung des schmerzverzerrten Gesichts des Marsyas (Abb. 67). Die mythologische Gestalt schaut uns mit weit aufgerissenen Augen und weit geöffnetem Mund um Hilfe flehend direkt an. Auf dem Rücken liegend hat er den Kopf im kulminierenden und finalen Schmerzensschrei weit in den Nacken zurückgenommen und fixiert mitten in seinem gellenden Schrei den Betrachter. Marsyas darf und muss als halb tierisches Wesen seinem Affekt freien Lauf geben, er darf laut brüllen und schreien. Anders verhält es sich dem hingegen bei einer heiligen Gestalt, wie der des Bartholomäus. „Ein Bild mit dem Martyrium des Heiligen Bartholomäus gedenkt der Leidensbereitschaft eines Apostels Christi. Als Heiliger ist Bartholomäus Identifikationsfigur. Eine didaktische Dimension ergibt sich (...) aus dem Vorbildcharakter des standhaften Märtyrers, dem der Gläubige nachstreben soll, wohl wissend freilich, dass er dem Vorbild nicht gleichkommen wird. Zumindest ist der Gläubige aber aufgefordert, sich in die Qualen der Tortur mitleidend einzufühlen.“⁶⁵⁶ Das heroische und durch nichts zu erschütternde Verhalten der Märtyrer, wie es in den Legenden beschrieben und auf den Darstellungen gezeigt wurde, widersprach in ganz eklatanter Weise der Erwartungshaltung der zeitgenössischen Zuschauerschaft. „Die Zuschauer erwarteten von den Verurteilten Gesten der Unterwerfung, welche die Anerkennung der herrschenden Ordnung signalisierten. Äußerungen von Furcht (...) zeigten dem Publikum das Gefälle zwischen der eigenen Macht und der Ohnmacht der Verurteilten.“⁶⁵⁷ Nun ist von Ohnmacht oder Gesten der Verzweiflung auf den Märtyrerbildern, so auch bei Bartholomäus, kaum etwas zu erkennen. „Vor diesem Hintergrund waren die Zuschauer von Martyrien (...) mit einem ungewohnten Verhalten konfrontiert, das die übliche Selbstvergewisserung der gesellschaftlichen Ordnung und Macht in Frage stellte. Die Märtyrer zeigen keine Furcht vor der Qual und Vernichtung ihres Körpers. Mit Gefasstheit oder einem Lächeln bieten die Märtyrer ihren Richtern und Folterern Paroli (...). Folterqualen werden ohne äußere

⁶⁵⁶ Lang 2001, 231.

⁶⁵⁷ Diefenbach 2000, 118.

Anzeichen von Schmerz ertragen. Bisweilen nimmt diese Apathie des Märtyrerkörpers (...) bizarre Formen an: Die verstärkte Anwendung der Folter führt zu einer regelrechten Erholung des bereits geschundenen Körpers (...).⁶⁵⁸

Es ist verständlich, dass die heiligen Gestalten im christlichen Glauben der Vergangenheit weitaus wichtigere Funktionen erfüllten, als sie das in der Gegenwart vermögen, wo sie aus dem allgemeinen Bewusstsein der Alltagswelt fast vollständig verschwunden sind. Den meisten Menschen des 21. Jahrhunderts sind viele Formen der Frömmigkeit, die dem mittelalterlichen Menschen ganz selbstverständlich waren, nur schwer zugänglich oder sie sind ganz verloren gegangen. Die Heiligen und ihr vorbildliches Leben bestimmten in der Vergangenheit hingegen weite Teile der gesellschaftlichen Sozialstruktur. Zu dieser entscheidenden Komponente der Heiligenverehrung bemerkt Graus: „Der Heilige ist der große Mittler zu Gott, durch seinen Charakter den Menschen nahe stehend und zugleich großes, geradezu unerreichbares Vorbild; er/sie ist das Beispiel im Kampf gegen den Versucher, der den Menschen ständig zu Fall bringen will – von ihm/ihr erwartet man Belehrung, Unterweisung, aber vor allem Hilfe: zunächst natürlich auf religiösem Gebiet als Wegweiser eines Ideals des christlichen Lebens und als Garanten des ewigen Heils nach dem Tode. Die Heiligen können jedoch auch Dämonen bannen, Kranke heilen, zuweilen sogar Tote auferwecken; und ihre Verehrer (...) haben unterschiedliche Anliegen: Hilfe bei Krankheit und bei Unglücksfällen des irdischen Lebens, die den Gläubigen betreffen und quälen, Beistand im Alltag, wozu man sich an den Heiligen wendet und dessen Hilfe erbittet.“⁶⁵⁹

Besonders in Zeiten der Not, bei Krankheit oder gesellschaftlichen Krisen, etwa beim Ausbruch von Seuchen, wandte sich der Gläubige voller Vertrauen an die Heiligen. Ihre Martyrien sollten Zuversicht und Trost bei Leid und Schmerzen spenden. Die Heiligen konnten aber auch bei Problemen im sozialen Umfeld angerufen werden. Auf dieses Faktum verweist wiederum Graus, wenn er die besondere Sozialproblematik der feudalen Gesellschaft mit der Heiligenverehrung in Zusammenhang bringt: „In der Gesellschaft, in der der Gläubige lebte, herrschte meist offene Gewalt und Ungerechtigkeit; der Böse schien nur zu oft zu triumphieren, der Herr straflos seine (...) Untertanen zu verfolgen, einzukerkern und zu ermorden – und auch dabei wurden Heilige angefleht, ebenso wie in Zeiten der Hungersnot, wo

⁶⁵⁸ Ebd. 118.

⁶⁵⁹ Graus 1990, 87.

Tausende starben, oder einfach in der täglichen Armut, die Leute dazu zwang, ihr Leben als Bettler zu fristen.“⁶⁶⁰ Und aus diesen Missständen formuliert Graus die besondere gesellschaftlich-soziale Schutzfunktion der Heiligen. „ (...) die Legende stilisiert die Heiligen auch im sozialen Sinn. Bei der Verehrung der Heiligen begegnen einander kirchliche Initiative und Schutzstreben der einfachen Leute, die einen mächtigen Schützer (-Patron) brauchen bei ihrem Ausgeliefertsein an die übermächtigen Kräfte der Natur und der Gesellschaft. Heilige sind Beschützer und Wundertäter, sie sind Repräsentant der christlichen Milde - vorbildlich in ihrer Demut und in dem Verteilen von Almosen. (...) Sie stehen prinzipiell über jeder weltlichen Macht.“⁶⁶¹ Graus betont die „Ventilfunktion der heiligen Gestalten bei den Ungereimtheiten und Ungerechtigkeiten des irdischen individuellen und gesellschaftlichen Lebens.“⁶⁶²

Konnte der Gebildete und des Lesens Kundige sich kontemplativ in die Heiligengeschichten, etwa der Legenda Aurea, vertiefen und dabei Trost finden, war die breite Bevölkerungsschicht auf bildliche Darstellungen der Legenden, besonders der Martyrien angewiesen. „Genau an dieser Stelle tut das Bild nun seine Wirkung. Es tritt in den Mittelpunkt, da es das wirksamste Bindeglied zwischen dem Wort Gottes und dem Mimenspiel darstellt. (...) Das Bild wird dem Anfänger gerecht, es steht an der Schwelle des Weges.“⁶⁶³ Und zur Rolle der Heiligen auf den Bildern fährt Duby fort: „All diese zahllosen Fürsprecher besitzen eine wohldefinierte Individualität. (...) Jeder hat ganz bestimmte eigene Gewalten, die man je nach den Umständen anrufen kann.“⁶⁶⁴ Die Folter des Heiligen und deren bildliche Darstellung ist niemals Selbstzweck, sondern dient der Vergegenwärtigung des büßenden Geistes in seinem Körper. „Durch die Folter gelangen der Körper und der Geist des Heiligen zu einer jungfräulichen Reinheit. (...) Die Märtyrer haben ihre Qualen gerne auf sich genommen, um im Martertot zum ewigen Leben geboren zu werden; der lesende und hörende Gläubige kann sich auf ein qualvolles Fegefeuer vorbereiten und dabei auf die Fürsprache der Heiligen hoffen.“⁶⁶⁶

⁶⁶⁰ Graus 1990, 88.

⁶⁶¹ Ebd. 89.

⁶⁶² Ebd. 94.

⁶⁶³ Duby 1992, 406.

⁶⁶⁴ Ebd. 413.

⁶⁶⁵ Bei der Verbreitung der Bilder war das illustrierte Flugblatt besonders wirkungsmächtig. Zum Flugblatt im Dienste christlicher Seelsorge vgl. Schilling 1990, 246ff.

⁶⁶⁶ Schirrmeister 2000, 149.

Georg Simmel fasst die besondere Bedeutung, welche der Schmerz und das Leiden in der christlichen Kunst insgesamt erfährt, zusammen: „Die Leistung der christlichen Kunst (...) ist, dass sie für das ganz unmittelbare Leiden (...) die ästhetische Möglichkeit und bildnerische Gestaltung gefunden hat. Das Christentum hat viele Werte, die in den sonstigen Ordnungen des Lebens, und auch vielfach in anderen Religionen, bloß negativen Charakters sind, ins Positive gewandt. (...) Und so nun ist dem Christentum das Leiden keineswegs ein negativer Zustand, ein Passivum der Lebensbilanz (...) sondern es ist ein integrierender Bestandteil des religiösen Lebens. Denn gerade, indem das Reich Gottes sich schon hier zu realisieren beginnt, muss es im Zusammenstoß mit den irdischen Ordnungen und Mächten das Leiden erzeugen: deshalb muss der Gerechte leiden, deshalb sind die Mühseligen und Beladenen zur Seligkeit bestimmt. (...) In der Passion Christi und den Qualen der Märtyrer wirkt der Schmerz nicht mehr als der feindliche Zerstörer des Lebens, sondern als eine Aufgipfelung zu einer durch nichts anderes ersetzlichen Intensität; jetzt wird das Leiden von einem Sinne durchgeistigt, der (...) es zu einem neuen Werte und Aufgabe macht. Das Christentum hat damit den ästhetischen Wert des Leidens entdeckt und hat seiner religiösen Bedeutung die Sprache der Anschaulichkeit verliehen.“⁶⁶⁷

Zusammenfassend lässt sich formulieren, dass der Schmerz und die Schmerzzufügung auf Bildern der christlichen Ikonographie in anderer Weise eingesetzt werden als auf solchen aus dem Bereich der mythologischen oder der profanen Kunst. Im Laufe der folgenden Diskussion werde ich diesen fundamentalen Sachverhalt wieder aufgreifen.

⁶⁶⁷ Simmel 1907, 5-6.

7 Diskussion

Mittels einer Vielzahl von Bildbeispielen, vorwiegend aus dem Bereich des klassischen Kunstbestandes, war es ein Hauptanliegen der Arbeit, den Schmerz nicht so sehr als medizinisches oder physiologisches Phänomen zu betrachten (die Arbeiten auf diesem Gebiet sind Legion), als vielmehr zu versuchen, ihn in seiner kulturellen Bedeutung für die visuelle Kultur zu entfalten. Visuelle Kultur ist insgesamt wenig untersucht, besonders im Hinblick auf einzelne Phänomene. Konsens besteht darüber, dass Bildungsprozesse heute mehr denn je insbesondere auf Medien angewiesen sind und die Sozialisation des Menschen weitgehend medial erfolgt. Die Medienflut ist dabei so überaus gewaltig, dass der adäquate Umgang mit ihr oft schwer fällt. Orientierungshilfe ist im Rahmen einer verbesserten Medienbildung von großer Wichtigkeit, worauf in jüngsten Veröffentlichungen immer wieder hingewiesen wird.⁶⁶⁸ „Der Überschuss der medialen und technischen Wahlmöglichkeiten stellt den Einzelnen vor neue Handlungs- und Entscheidungsprobleme, die er nur dann adäquat lösen kann, wenn er über die Flexibilität verfügt, sich auch in Zeiten der Umbrüche Orientierung zu verschaffen. Das Lernen und die Erziehung, die wir der nachfolgenden Generation auferlegen, ist in einem bildungstheoretischen Reflexionsrahmen gerade dadurch gekennzeichnet, jene Flexibilität aufzubauen, die heute und morgen benötigt wird, um die Komplexitätsschübe und gesellschaftlichen Transformationen im Zeitalter der Informationsgesellschaft verantwortlich gestalten zu können. Medien stellen hierzu ein wichtiges Orientierungsmittel dar, denn die meisten orientierungsrelevanten Informationen über unsere Welt erfahren wir durch Printmedien, Fernsehen und Internet. (...) Es geht dabei nicht nur um die Orientierung in der Welt mittels der medialen Information. Vielmehr stellt die Orientierung in medialen Sphären selbst heute eine wichtige Aufgabe dar. Selbst- und Weltbezüge sind prinzipiell medial vermittelt.“⁶⁶⁹

Auf den wichtigen Zusammenhang von Bildlichkeit und Bildung habe ich besonders im zweiten Kapitel nachdrücklich hingewiesen. Es erscheint mir gleichwohl wichtig noch einmal zu betonen, dass das Bild als die wesentliche Keimzelle der modernen

⁶⁶⁸ Eine Einführung in die Kulturwissenschaft der Medien legte etwa Karpenstein-Eßbach 2004 vor.

⁶⁶⁹ Jörissen/Marotzki 2009, 15.

Medien angesehen werden kann. Aus den Höhlenmalereien der Frühzeit entwickelte sich in einem langen Entwicklungsprozess das moderne Tafelbild. Kino, Fernsehen und Internet sind ihrem grundsätzlichen Wesen nach nichts anderes als bewegte Bilder. Will man diese komplexen und komplizierten Strukturen begreifen, ist es sinnvoll, sich zunächst mit denjenigen Elementen zu befassen, die deren Grundlage darstellen. In Analogie zum Erlernen einer Fremdsprache könnte man sagen, dass ich zunächst die Vokabeln und die Grammatik erlernen muss, bevor ich mich kompetent, die einzelnen Elemente verknüpfend, verständigen kann. Die hochkomplexe „Sprache“ des Internets zum Beispiel erschafft gleichsam als eine Art „Hypermedium“ virtuelle Welten, in dem es die verschiedenen konventionellen Medien, wie das gesprochene oder geschriebene Wort, Bilder, Videos und dergleichen, miteinander verknüpft. Die Analyse von Texten hat in der Sozialwissenschaft eine lange und in ihren wissenschaftlichen Erträgen fruchtbare Tradition. Diese einseitige Fixierung an das geschriebene Wort hat allerdings die Beschäftigung mit Bildern in den Hintergrund treten lassen, was ausführlich dargelegt wurde.

Schmerzdarstellungen wurden in der Vergangenheit und werden in der Gegenwart durch verschiedene Medien vermittelt, wobei das Bild immer noch eine wesentliche Rolle spielt. Es lag deshalb nahe, bei der Suche nach der kulturellen Thematisierung des Phänomens visuelles Material zu untersuchen, wobei das Thema auch aus Sicht der Philosophie und ihrer Grenzgebiete beleuchtet wurde. Auf die enge Verknüpfung der modernen Medienwissenschaft mit den übrigen Geisteswissenschaften weist Karpenstein-Eißbach beispielhaft hin: „Der kulturwissenschaftliche Zugang zu den Medien – sie als Ermöglichungsgrund und Bestimmungsfaktor kultureller Manifestationen und Praktiken zu verstehen – muss (...) von Anfang an eines mitreflektieren: das Interesse an der Untersuchung der Welt- und Selbstverhältnisse des Menschen, ihren historischen Bedingungen und kulturellen Voraussetzungen ist auch für andere Wissenschaften tragend.“⁶⁷⁰ Die Autorin, der es in erster Linie um das kulturwissenschaftliche Potential der technischen Medien wie Radio, Film oder Video geht, erwähnt als relevante Bereiche die Technikgeschichte, die Philosophie, die Psychologie und Anthropologie, aber auch die Kunstgeschichte und die Ästhetik, denn „diese Wissenschaften sind (...) auch Wissenschaften von Kultur. Eine

⁶⁷⁰ Karpenstein-Eißbach 2004, 10.

Kulturwissenschaft der Medien hat es deshalb immer auch mit Fragestellungen zu tun, die nicht zuerst aus ihrem Gebiet stammen. Es gibt keine Medienwissenschaft ‚aus der hohlen Hand‘, weil sie immer schon auf ein Bündel von Problemen und Fragestellungen stößt, die in vielen Händen bzw. Disziplinen hin- und hergewendet wurden.“⁶⁷¹ Diese enge Verschränkung und interdisziplinäre Verflechtung von Medienkultur und Bildungswissenschaft führte im weiteren Verlauf der Arbeit zu einer intensiven Auseinandersetzung mit benachbarten geisteswissenschaftlichen Disziplinen. So legte ich dar, wie das Thema des Schmerzes, lange bevor es etwa in der christlichen Kunst als bildwürdig erachtet wurde, von den antiken Philosophen durchdacht wurde. Auf deren Ergebnisse konnten die mittelalterlichen Theologen aufbauen und ihre vorwiegend eschatologischen Denkmodelle entwickeln. Die Einflüsse all dieser Gedanken sind schließlich in das Werk neuzeitlicher Denker und Literaten eingedrungen.

Ich arbeitete heraus, dass Schmerzdarstellungen Expositionen des Privaten in die Öffentlichkeit darstellen. Bekannterweise wird mit Norbert Elias der Prozess der Zivilisation als Domestizierung und Privatisierung des Körpers und seiner Funktionen gesehen. Sein Schlüsselbegriff ist Maßstab für den Entwicklungsstand der modernen abendländischen Gesellschaft. „Elias weist (...) nach, dass sich die Form menschlichen Verhaltens (...) im Laufe der gesellschaftlichen Entwicklung wandelt, dass spontanes, trieb- und affektgeleitetes Handeln zunehmend durch reguliertes Verhalten ersetzt wird, das erlernten Selbstzwängen unterworfen ist. (...) Die Kontrolle der eigenen Triebe und Affekte, die Entwicklung eines weitsichtigeren, vielleicht auch ‚rationaleren‘ Verhaltens, das einem hohen Niveau an gesellschaftlicher Differenzierung und Interdependenz Rechnung trägt, bezeichnet Elias als den ‚Prozess der Zivilisation.“⁶⁷² Normalerweise spielt sich das Schmerzgeschehen als sehr intimes menschliches Gefühl in der Privatsphäre des Betroffenen ab. Eine Überführung des Schmerzes durch seine bildliche Darstellung in die Öffentlichkeit widerspricht diesem Grundbedürfnis des Menschen fundamental und muss begründet sein. Dieses dichotome Verhältnis von Privatheit einerseits und Öffentlichkeit andererseits wird in den neuen Medien, besonders im Internet und im Fernsehen noch weiter zugespitzt. Vielleicht erlauben öffentliche Darstellungen des Schmerzes und deren Betrachtung ein zumindest indirektes Ausleben von

⁶⁷¹ Ebd.

⁶⁷² Baumgart/Eichener 1997, 56.

normalerweise unterdrückten Affekten, wie etwa im harmlosesten Fall der Schadenfreude. (So erfreuen beispielsweise die auf dem Sender MTV ausgestrahlte Serie „Jackass“ und die darauf aufbauenden Kinofilme eine große Fangemeinde, wobei in der Art von Sketchen schmerzhaft Körperexperimente und bizarre Selbstmalträtierungen der unterschiedlichsten Art präsentiert werden).

Mir scheint, und das belegen die vorangegangenen Ausführungen, dass gerade von Bildern eine besondere Wirkungsmächtigkeit ausgeht. Es wird in diesem Zusammenhang von der Macht der Bilder über den Menschen gesprochen. Mitchell hat sich in besonderem Maße mit diesem Aspekt der Bildwirkung auf den Rezipienten auseinandergesetzt. Erscheinen seine Formulierungen, etwa dass Bilder wie Lebewesen auftreten, auf den ersten Blick etwas befremdlich, so überzeugen seine Überlegungen zum Machtaspekt von Bildern, wenn er der Frage nachgeht, worauf dieses Paradoxon des Bildes, dass es einerseits „lebendig ist – aber auch tot; mächtig – aber auch schwach; bedeutungsvoll – aber auch bedeutungslos“ begründet ist.⁶⁷³ Mitchell stellt sich die Frage: „Wieso verhalten sie sich so, als wären Bilder lebendig, als verfügten Kunstwerke über eine eigene Seele, als besäßen Bilder die Macht, Menschen zu beeinflussen, Dinge von uns zu fordern, uns zu überzeugen, zu verführen und in die Irre zu leiten. (...) Ich glaube, dass in der modernen Welt magische Haltungen gegenüber Bildern ebenso machtvoll sind, wie es in den so genannten Zeiten des Glaubens der Fall war.“⁶⁷⁴ (Ich verweise in diesem Zusammenhang auf die Reaktion der islamischen Welt auf die Mohamed-Karikaturen).

Es stellte sich sodann die Frage, wie eine sinnvolle Einteilung der unterschiedlichen Schmerzdarstellungen möglich war. Eine Strukturierung war unabdingbar, da nur durch sie eine Orientierung im umfangreichen Material möglich war, das zunächst weit über dreihundert Bildbeispiele umfasste. Zu diesem Zweck teilte ich die Bilder in fünf Grundkategorien ein, wobei ich deren didaktisch-instrumentelle Funktion als leitend für die Kategorienbildung einsetzte. Der Terminus „instrumentell“ wurde von mir dabei nicht unbedingt wertend verwandt, im Sinne negativer Konnotationen, die mit dem Begriff im allgemeinen Sprachgebrauch in Verbindung gebracht werden. Er sollte lediglich zum Ausdruck bringen, dass Bildwerke mit Schmerzdarstellungen

⁶⁷³ Mitchell 2008, 25-26.

⁶⁷⁴ Ebd. 23.

nicht als „l'art pour l'art“ zu begeifen sind und als bloße Augenlust geschaffen wurden, sondern dass immer eine Botschaft, wenn auch in manchen Fällen unterschwellig, mit ihnen verknüpft ist. Schmerzdarstellungen sind immer Mittel zum Zweck. Im Kategorienteil reduzierte ich das Bildmaterial auf ungefähr fünfzig für die jeweiligen Kategorien aussagekräftige Beispiele.

Die Schmerzbilder der ersten Kategorie dienen dazu, dem Gläubigen das Leiden Christi und seiner alttestamentlichen Vorläufer hautnah und direkt vor Augen zu führen. Der Betrachter sollte beim Anschauen der Bilder mitleiden und seine irdischen Schmerzen besser ertragen, die im Vergleich zu Christi Schmerzen eher geringfügig waren. Er sollte innerlich so verändert und umgestalt werden, dass er an der Selbsterniedrigung Christi Anteil nahm. Die Bilder hatten eine fast meditativ zu nennende Wirkung. „Das Christentum interpretiert den Martertod Jesu als einen Erlöser- und Stellvertretertod. (...) So ist alles Leben denn Leben in einem Jammertal, das, abhängig von der Gnade Gottes, erst mit dem Tod verlassen werden kann. (...) Damit konnte die Kirche, nachdem sie einmal die Macht erobert hatte, die Festschreibung des gesellschaftlichen status quo durchsetzen, an dem sie bis heute ideologisch festhält.“⁶⁷⁵

Bei der zweiten Kategorie dienen die Bilder als Mittel, um Machtverhältnisse zu klären und visuell zum Ausdruck zu bringen. Dies gilt besonders für die Beispiele aus der antiken Kunst, wo die Götter als übergeordnete Instanz ihren absoluten Machtanspruch über all diejenigen, welche ihnen untergeordnet sind, ausüben. Jede kleinste Verfehlung wird unerbittlich bestraft. Ähnlich verhält es sich bei biblischen Darstellungen. Hier wirkt, etwa bei Darstellungen des Weltgerichts, ein unerbittlicher und wütender Gott, der in seinem Furor bereit ist, die Menschheit fast gänzlich auszulöschen. Diskutieren kann man über die Einteilung der äußerst wichtigen Märtyrerdarstellungen in die zweite Kategorie. Es wäre ebenso denkbar gewesen, sie als Vermittler der Leiden Christi der ersten Kategorie zuzuordnen. Ich entschied mich dagegen, da auf fast allen Märtyrerbildern der für das Leiden Verantwortliche abgebildet ist. Es kann sich dabei um einen römischen Kaiser, einen Richter oder sonstigen heidnischen Potentaten handeln, der seiner absoluten Machtbefugnis durch Anwesenheit bei der grausamen Tat Ausdruck verleiht. Bei den

⁶⁷⁵ Dreitzel 1997, 864.

Märtyrerlegenden kann man ein immer wiederkehrendes Muster erkennen, bei dem der heilige Mann oder die heilige Frau den alten heidnischen Glauben zugunsten des christlichen ablehnt und bereit ist, dafür das Leben zu opfern. Der Gegenseite bleibt folgerichtig nichts anderes übrig, und nur so funktioniert die Legende, als mit allen Mitteln und aller Macht dagegenzuhalten, da durch das Verhalten des Märtyrers ihre Position gefährdet ist. Bei Thomas von Aquin heißt es: Wer sein Leiden mit Geduld erträgt, besitzt das Paradies, wer nicht, die Hölle. Aus dieser christlich-fundamentalistischen Leitlinie heraus „ konnte die Kirche schließlich eine Politik der Schmerzen entwickeln, in der die leidenden Körper auch zu Instrumenten einer Feier der kirchlichen Macht missbraucht wurden.“⁶⁷⁶ Ich konnte zeigen, dass Märtyrerbilder immer auch als Dokument der Zeit, in der sie entstanden, die Strafpraxis der jeweiligen Zeitepoche widerspiegeln. Die Bilder waren somit auch eine eindringliche Mahnung, ein gottgefälliges Leben zu führen und die Regeln der Gesellschaft nicht zu brechen, die ansonsten mit aller Macht den Gesetzesbrecher bestrafen konnte. Einen gewissen moralischen Anspruch bei der Darstellung von Schmerzen erheben in besonderem Maße die Künstler des barocken Zeitalters, die bei mythologischen Szenen, aber auch in ganz besonderem Maße auf Genrebildern den Schmerz als Mittel der Allegorie einsetzen, was auf den Bildern der dritten Kategorie deutlich wird. Ich wies nach, dass besonders auf Quacksalberbildern versteckte Botschaften vermittelt werden. Sehr häufig dienen diese Bilder zur allegorischen Illustration der fünf Sinne, wo sie den Gefühls- oder Tastsinn repräsentieren. Andererseits ist der Verlust eines Zahnes auf den Zahnbrecherbildern als Hinweis auf die Vergänglichkeit des Lebens zu interpretieren. Auf das stets drohende Lebensende verweisen die auf den Bildern oft vorkommenden Totenschädel. Die Darstellungen sind in dieser Hinsicht Beispiele für die im Barockzeitalter so beliebte Vanitasikonographie. In diesem Zusammenhang muss daran erinnert werden, dass in der niederländischen Erbauungsliteratur die Qualen einer Zahnextraktion in religiöser Hinsicht auch positive Bedeutung beigemessen wurde, da der Mensch nur durch die Erfahrung von Schmerz zur Demut fähig sei.⁶⁷⁷

Standen die Künstler des Mittelalters und der frühen Neuzeit mit ihren Schmerzbildern mehr oder weniger im Dienste religiöser oder profaner Instanzen, so sind spätere Epochen von einer relativen Abkehr davon gekennzeichnet. Die

⁶⁷⁶ Ebd. 864.

⁶⁷⁷ Zur Ikonographie zahnärztlicher Darstellungen vgl. Schug 2006.

Künstler beginnen, bestehende Gesellschaftsverhältnisse und soziale oder politische Bezugssysteme zu kritisieren und in Frage zu stellen. Einer der ersten unter ihnen war Jacques Callot (1592-1635), der in seinem umfangreichen graphischen Werk unverblümt Zeitkritik übte. Das Thema des Krieges, die Grausamkeit des Menschen gegen den Menschen ist eines seiner künstlerischen Hauptanliegen und hat schließlich auch das Werk von Goja bis hin zum deutschen Expressionismus maßgeblich beeinflusst, was sich in den Bildbeispielen der vierten Kategorie niederschlägt.⁶⁷⁸

Zur fünften Kategorie zählte ich zunächst solche Darstellungen des Schmerzes, die durch die individuelle Schmerzbiografie der Künstler hervorgebracht wurden. Unter ihnen erschien mir die Mexikanerin Frieda Kahlo besonders bemerkenswert. Biografie und künstlerische Arbeit stehen bei ihr in engem Zusammenhang, was die Analyse eines ihrer wichtigsten Werke belegen konnte. Bei den Performancekünstlern hingegen zeigte ich, wie die aktive und gewollte Anwendung von Schmerz direkt in die Unversehrtheit des Körpers eingreift. Die Künstler versuchten in ihren Aktionen, den Grenzbereich zwischen Kunst und Wirklichkeit bis zum Extrem auszuloten, beziehungsweise die Grenze ganz aufzulösen. Der eigene Körper wurde zum künstlerischen Material und zum Objekt und durch die Schmerzerfahrung das Körpergefühl ganz intensiv gesteigert. Zell erkennt, dass bei den Aktionen von Valie Export vier Wirkungsbereiche betroffen sind: der herkömmliche Kunstbegriff, der Körper der Künstlerin, das Publikum und die Gesellschaft.⁶⁷⁹ „Export stellt den Schmerz in den Dienst der feministischen Emanzipationsbewegung. Indem sie Selbstverletzung in ihre Aktionen aufnimmt, macht sie den Schmerz sichtbar. (...) Selbstverletzung in der Kunst bringt vor allem das Beziehungsgeflecht des Individuums in der Gesellschaft zur Darstellung. Darüber hinaus lässt Schmerz als elementarer Bestandteil unseres wirklichen Lebens, wird er in der Kunst aufgenommen, die Grenzen von Kunst und Leben verschwimmen, so dass es der Künstlerin auf diese Weise gelingt, erneut den traditionellen Kunstbegriff in Frage zu stellen.“⁶⁸⁰ Die Aktionen sind immer als Kritik an bestehenden künstlerischen Konventionen und somit an gesellschaftlichen Verhältnissen zu verstehen. Ich hätte aus diesem Grund die Performancekünstler

⁶⁷⁸ Vgl. Jürgens-Kirchhoff 1993.

⁶⁷⁹ Zell 2000, 163ff.

⁶⁸⁰ Ebd. 55.

auch in die vierte Kategorie einordnen können. Da in der Performance allerdings im Wesentlichen mit modernen Medien wie Videos oder digitalen Aufzeichnungsmitteln gearbeitet wird, erscheint mir diese Art der Schmerzselbstdarstellung als konsequente Weiterentwicklung des Schmerzes als Mittel künstlerischer Selbsterfahrung.

Bei der eingehenden systematischen Bildanalyse war mir daran gelegen, tiefere Einblicke in die Art und Weise zu bekommen, wie Schmerzdarstellungen auf den Bildern funktionieren und wie sie eingesetzt werden, um Botschaften zu vermitteln. Zu diesem Zweck war es notwendig aussagekräftige Bildbeispiele auszusuchen, die ich nach der Methode von Panofsky ikonologisch untersuchte. Es war wichtig, solche Bilder auszuwählen, die einen gewissen Gegenwartsbezug aufweisen und sich demgemäß Epoche übergreifend darstellen. Da unsere gegenwärtige, medial verbreitete, visuelle Kultur von einer weitgehenden Entfremdung vom Religiösen gekennzeichnet ist, schied ich Beispiele aus der ersten Kategorie aus. Die Tatsache, dass Schmerzdarstellungen als Allegorie (Kategorie 3) mehr oder weniger an das Barockzeitalter gebunden sind, war ein weiteres Ausschlusskriterium, ebenso wie die Schmerzdarstellungen der Performancekünstler, die weniger mit Bildern, meinem eigentlichen Untersuchungsgegenstand, als vielmehr mit Videos oder digitalen Aufzeichnungen ihrer Aktionen operieren.

Wegen ihres Epochen übergreifenden Charakters entschied ich mich deshalb für drei Beispiele aus der Kategorie 2, bei welchen Schmerzdarstellungen zur Veranschaulichung von Machtstrukturen der unterschiedlichsten Art eingesetzt werden. Die Zusammenhänge von Macht und Folter sind häufig im Sinne der Inszenierung der Macht von Menschen über Menschen reflektiert worden.⁶⁸¹ Die Folter wird dabei zum perfekten Instrument sozialer Trennung. Nach Sofsky ist ein größerer sozialer Antagonismus als der zwischen Folterer und Gefoltertem aufgrund der Absolutheit dieser Gewaltausübung nicht denkbar.⁶⁸² Dabei erfüllt die gezielte und bewusste Schmerzzufügung als notwendiger Bestandteil der Folter eine wichtige Aufgabe. Schmerzhafte Häutungsszenen erschienen mir für diese Herangehensweise als besonders ergiebig. Die Haut spielt im Rahmen der kulturellen Anthropologie eine zunehmend wichtigere Rolle und ihr Bezug zum Leib

⁶⁸¹ Vgl. Sofsky 1996, 88ff.

⁶⁸² Ebd. 95.

erfährt demgemäß auch im sozialwissenschaftlichen Kontext große Bedeutung. Die Haut umhüllt als Grenzfläche den Körper des Menschen, über sie treten wir schon als Säugling mit unserer Umwelt in Verbindung. Anzieu bemerkt: „Schon vor der Geburt wird dem kleinen Menschen über Hautempfindungen eine reiche, vielgestaltige, wenn zunächst auch noch undifferenzierte Welt eröffnet. Diese Hautempfindungen (...) ermöglichen die Schaffung eines ersten psychischen Raums.“⁶⁸³ Die Haut als größtes Sinnesorgan des Menschen unterscheidet sich grundlegend von den übrigen Sinnen. Einer Berührung kann man nur durch Flucht entgehen. Bei Anzieu heißt es: „Die Haut kann vibrotaktile und elektrotaktile Reize nicht zurückweisen: Sie kann weder die Augen noch den Mund schließen oder sich Nase und Ohren zuhalten (...) Die Haut ist widerstandsfähig und empfindlich zugleich (...). Sie ist sehr dünn, und ihre Verwundbarkeit ist Ausdruck unserer existentiellen Not.“⁶⁸⁴ Gerade durch ihre hohe Verletzlichkeit und Empfindlichkeit ist die Haut der ideale Ort für Tortur und Folter vom Mittelalter bis in die heutige Zeit. Der Akt der Häutung ist dabei die extremste Form, um die Integrität der Körperoberfläche und damit einhergehend die Individualität des Opfers zu zerstören, die mit dem Verlust des schützenden Teguments einhergeht. Dem enthäuteten Menschen geht seine Einmaligkeit und seine Wiedererkennbarkeit verloren, woraus die totale Destruktion des Individuums resultiert. Die Häutung eines Opfers bei lebendigem Leib stellt somit eine der extremsten Anwendung äußerer Macht in die Unversehrtheit des menschlichen Körpers dar. In diesem Zusammenhang wurde der Machtbegriff, wie er etwa von Foucault benutzt wird, eingeführt und an den Bildbeispielen erläutert. So lässt Apoll den übermütigen Marsyas häuten, um die verletzte göttliche Ordnung, wiederherzustellen, Kambyses lässt den bestechlichen Richter Sisamnes häuten, um die juristisch - staatliche Ordnung wiederherzustellen und der König Astrages lässt die Häutung des Hl. Bartholomäus durchführen, da er durch die Leugnung der heidnischen Götter die religiös - gesellschaftliche Ordnung gefährdet. So ist die Häutung und die damit verbundene Zerstörung des Körpers des Delinquenten mythologisch, politisch und religiös auf jeweils unterschiedliche Weise motiviert, um eine Wiederherstellung zuvor beschädigter Ordnungsstrukturen zu bewerkstelligen.

⁶⁸³ Anzieu 1992, 25.

⁶⁸⁴ Ebd. 27-28, 31.

Aufschlussreich ist es, in diesem Zusammenhang zu analysieren, wie unterschiedlich die Opfer auf die zugefügten Folterungen reagieren. Der bestechliche Richter Sisamnes, der das ihm von der Gesellschaft anvertraute Amt und das in ihn gesetzte Vertrauen missbraucht hat, reagiert mit relativer zähneknirschender Gelassenheit und Ergebenheit. Er scheint das über ihn gefällte Urteil und die daraus resultierende Strafe akzeptiert zu haben. Sein Blick schweift ins Unbestimmte ohne seine Peiniger, die Zeugen oder den Bildbetrachter zu fixieren.

Wie anders ist demgegenüber die Reaktion des Marsyas. Er stemmt sich mit aller ihm zu Gebote stehenden Kraft gegen sein Schicksal. Auf dem Rücken liegend hat er den Kopf im Schmerzenskrampf weit in den Nacken zurück gebogen und man vermeint seinen Schrei zu vernehmen. Obwohl er den Betrachter nicht direkt anzuschauen vermag, ist Marsyas' hilfloser Versuch zu erkennen, Blickkontakt mit ihm aufzunehmen. Des Weiteren ist sein Kopf sehr dicht im Vordergrund der Bildbühne positioniert, wodurch sein Leiden uns nicht nur auf emotionaler Ebene berührt, sondern auch formalkompositorisch nahe gebracht wird. Sisamnes hingegen ist aus einer Art distanzierter Vogelperspektive auf seinem Tisch gezeigt und lässt den Bildbetrachter eher unberührt. Während ein Satyr sich in seinem unerträglichen Schmerz gehen lassen kann, muss der Heilige in seiner christlichen Vorbildfunktion beim Martyrium Haltung bewahren.

Dies wird bei der Darstellung des heiligen Bartholomäus deutlich. Die Tortur des Greises verläuft ohne Schmerzbekundung, er ist der Welt bereits entrückt und der Seligkeit des Paradieses sicher, worauf sein ekstatischer Blick deutet, welcher der Himmelszone und der dort dargebrachten Märtyrerkrone zugewandt ist. Diesen gewichtigen Unterschied in der Reaktion der Opfer macht Lang deutlich: „Die christliche Religion gebietet einen Verzicht auf die Darstellung der Auswirkungen des Schmerzes in den Zügen des gefolterten Märtyrers. Ein Heiliger darf in der Folter nicht schreien, während es von einem Satyr erwartet wird. Roland Barthes schreibt (...), dass sich derjenige, der Schmerzen erleidet, durch den Schrei selbst zum Opfer stempelt. (...) Der hauptsächliche Unterschied ist der, dass Marsyas erbärmlich schreit, der Apostel hingegen duldet.“⁶⁸⁵ Die besondere Leidensfähigkeit der Märtyrer stellt eine wirksame Herausforderung der gesellschaftlichen Ordnung dar. „Die eigentliche Funktion der Folter in den christlichen Martyrien war demnach,

⁶⁸⁵ Lang 2001, 245.

soziologisch gesehen, (...) Identitätsstiftung. Sie offenbarte die Abgrenzung des Märtyrers von einer als tyrannisch empfundenen Umwelt.“⁶⁸⁶

Schirrmeister bemerkt zum Problem der Leiblichkeit der Märtyrer und deren Reaktion auf Tortur und Gewaltanwendung: „Um das jenseitige Heil zu erreichen, muss der diesseitige Körper abgetötet werden, und da das Leben auf das jenseitige Heil ausgerichtet ist, gehen die Folteropfer freudig auf den Rost und treiben ihre Folterer zur Eile an.“⁶⁸⁷ Diefenbach vergleicht den unterschiedlichen Umgang mit dem Körper in Antike und Christentum: „Ein passives Erdulden von Leid und die körperliche Unterwerfung unter die Gewalt anderer stand in deutlichem Gegensatz zur antiken Sicht des männlichen Körpers, die durch Aktivität, Selbstbehauptung und Überordnung bestimmt war. Das Christentum habe (...) eine Inversion der traditionellen Bewertung des Körpers bewirkt (...).“⁶⁸⁸ Zusammenfassend kann man das viehische Leiden und sich dagegen Auflehnen bei Marsyas, das zähneknirschende Akzeptieren des Schmerzes bei Kambyses, und schließlich das ergebene Dulden des heiligen Bartholomäus als jeweils bestimmende Leitkategorien, mythologischer, profaner und sakraler Schmerzdarstellungen betrachten.

An dieser Stelle der Diskussion möchte ich, gleichsam als Überleitung zum nächsten Abschnitt, einen kleinen Bogen zur gegenwärtigen Popkultur schlagen, die unsere visuelle Kultur zwar in viel stärkerem Maße beeinflusst als klassische Bilder, auf deren Motivbestand sie dennoch vielfach zurückgreift, wie das folgende Beispiel belegt. Vom Sänger Robbie Williams gibt es einen interessanten Videoclip zum Song „Rock DJ“, den man getrost als popkulturelle Variation von Häutungsszenen bezeichnen darf (Abb. 68).⁶⁸⁹ Gezeigt wird der tanzende Sänger im Dekor einer Diskothek, wo er vergeblich versucht, durch seine künstlerischen Ausdrucksmittel als männliches Lustobjekt, die Aufmerksamkeit attraktiver junger Frauen zu erringen. Er exponiert sich zunächst als sexuell geprägtes Blickobjekt, auf das die Frauen jedoch nicht reagieren. Um die Aufmerksamkeit weiter auf sich zu lenken, beginnt er einen Striptease, radikalisiert diesen allerdings dahingehend, dass er sich nicht nur die Kleider, sondern auch schließlich die Haut vom Körper reißt. Die vorher unbeteiligten

⁶⁸⁶ Diefenbach 2000, 122.

⁶⁸⁷ Schirrmeister 2000, 139.

⁶⁸⁸ Diefenbach 2000, 126.

⁶⁸⁹ Vgl. Liebrandt 2006, 235ff. Bezeichnenderweise endete der Rundgang durch die Marsyas-Ausstellung in Frankfurt 2008 spektakulär mit der Präsentation dieses Clips.

Frauen starren diesen enthäuteten und blutigen Robbie, der zum Anatomiepräparat mutiert ist, mit gierigen Blicken an. Im letzten Teil des Clips bewirft der Künstler die Frauen mit seinem Fleisch, bis am Schluss nur noch ein Skelett übrig bleibt, das mit den Damen eine Art Totentanz vollführt.

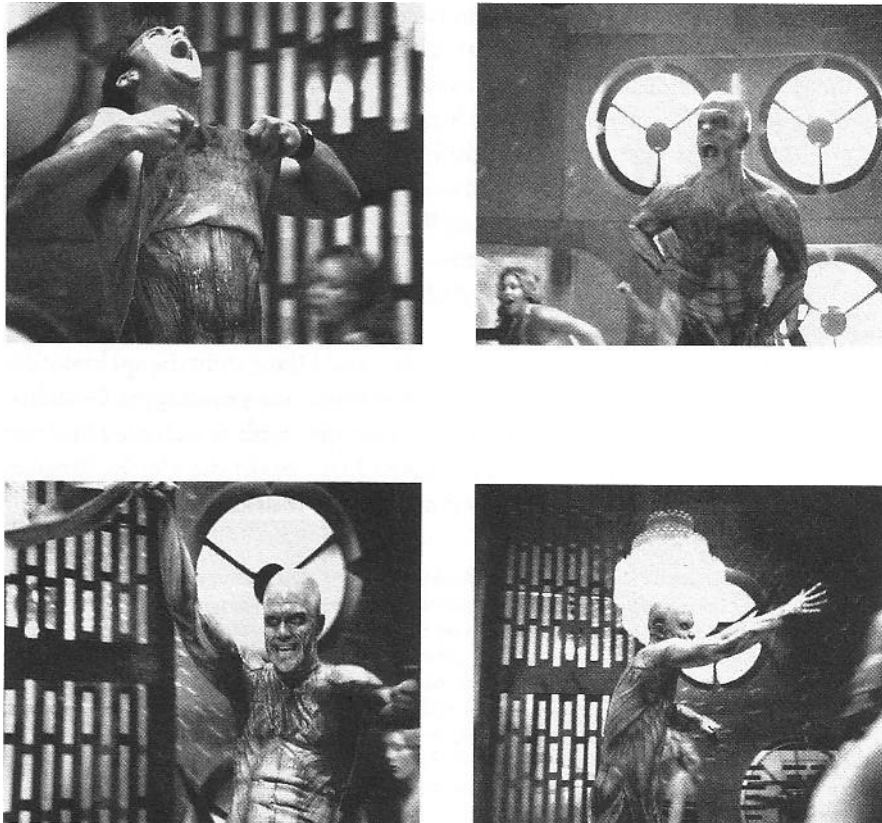


Abb. 68: Filmstill aus dem Videoclip „Rock DJ“ (Liebrandt 2006, 244).

Bei ihrer Interpretation der Selbsthäutung auf dem Videoclip beruft sich Liebrandt auf Benthien, wenn sie ausführt, dass „die Häutung von Männern im kulturellen Repertoire anders positioniert wird als die Häutung von Frauen. Weibliche Haut (...) wird als nichtabnehmbarer Schleier aufgefasst, die das formlose Innere (...) bedecken muss. (...) Weiblichkeit ist auf die Haut geschrieben (...) Männlichkeit dagegen ist unter der Haut zu suchen. Die Enthäutung von Männern bezeichnet (...) unterschiedliche Prozesse: Bei Folter dient sie der Einschreibung von Macht, als Allegorie steht sie für den Akt der Befreiung. Daneben existiert die Vorstellung einer kontinuierlichen Häutung (des männlichen Körpers) als Zeichen der Metamorphose

und Reifung. Wenn Enthäutung männlich kodiert ist und Nicht- Enthäutung weiblich (Frauen also in ihrem Haut- Sack gefangen bleiben), ist es nur folgerichtig, dass (...) Robbie als Enthäuteter eine männliche, das heißt in diesem Falle eine aktive und machtvolle Position einnehmen kann, während die glatten, makellosen Modellkörper der Frauen im Clip aus der kulturellen Vorgabe, Hautsack- Trägerinnen zu sein, nicht ausbrechen können. (...) Auch die im Marsyas- Mythos vorgenommene Oppositionierung von Apollinischem und Dionysisch- Silenischem wird im Videoclip in der Gegeneinanderführung von klassisch schönen Modells und dem Trieb- Tier Robbie in Szene gesetzt. Der Protagonist des Clips lässt sich aber nicht auf die Position des Marsyas festlegen, figuriert er doch zugleich auf Apoll, als Enthäuter und Enthäuteter.⁶⁹⁰

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass im Rahmen der Untersuchung von visueller Kultur die Gegenüberstellung von Beispielen der Hochkultur mit solchen der populären Kultur durchaus zu interessanten Ergebnissen führen kann. Ähnliche Übereinstimmungen im Sinne von ikonographischen Homologien versuche ich im folgenden Abschnitt beim Vergleich von Pressefotos mit klassischen Bildern herauszuarbeiten.

7.1 Ikonographische Homologien

Im diesem abschließenden Teil der Diskussion möchte ich anhand der Gegenüberstellung von historischem Bildmaterial mit aktuellen Fotografien untersuchen, ob es ikonographische Entsprechungen oder Ähnlichkeiten in den visuellen Medien gibt ungeachtet der zeitlichen Distanz, in denen sie entstanden sind. Es ist mir dabei nicht daran gelegen, Bildbeispiele zu vergleichen, die vollständig miteinander übereinstimmen, sondern einzelne und immer wiederkehrende Motive, also ikonographische Homologien, vorzustellen, die bis heute unsere visuelle Kultur prägen. Besonders Warburg und seine Schüler beschäftigten sich mit dem Nachleben antiker Formen in der italienischen Renaissance und prägten dafür Begriffe wie den der „Pathosformel“, des

⁶⁹⁰ Liebrandt 2006, 246 und 249ff.

„Engramms“ oder des „sozialen Gedächtnisses“ für das, was das 15. Jahrhundert an Gebärden den antiken Quellen entnommen hatte.⁶⁹¹

Dieser Teil der Arbeit soll Antworten auf die eingangs gestellte Frage geben, ob es ein kollektives Bildgedächtnis des Schmerzes gibt oder anders ausgedrückt, inwieweit unsere gegenwärtige visuelle Kultur des Schmerzes, bewusst oder unbewusst, vom ikonographischen Erbe der Vergangenheit in Form von Erinnerungsbildern gespeist wird. Zu dieser Fragestellung liegen bisher wenige Untersuchungen vor. Groebner spricht das Thema im Rahmen seiner Arbeit zur visuellen Kultur der Gewalt im Mittelalter an. „Bilder verletzter, misshandelter, verunstalteter Körper sind in der Gegenwart in den Medien allgegenwärtig. Die auf ihnen dargestellte exzessive Gewalt sucht die Distanzierung von ihr so schwierig wie möglich zu machen. Darauf beruht ihre Wirkung (...), und in den Medien der Gegenwart wird sie noch erhöht durch die demonstrative Machtlosigkeit des Bildermachers als Zeugen. (...) Die verunstalteten Körper der Opfer auf den Bildern sind dann am wirkungsvollsten, wenn das Publikum sie mit Schreckensbildern verbinden und zusammenlesen kann, die er schon kennt.“⁶⁹² Groebner spricht von einer spezifischen Bildkultur des Schreckens und führt als Beispiele die zum Teil propagandistische Kriegsberichterstattung des Bürgerkriegs in Jugoslawien der 1990er Jahre bzw. den Irakkrieg von 2003 an. Die von mir im Folgenden vorgestellten Diskussionsbeiträge sind als erste Antworten auf die Frage anzusehen, inwiefern die visuelle Kultur des Schmerzes auf Vorläufer rekurriert, die in einer Art kollektivem visuellen Gedächtnis sedimentiert sind, wobei weiterführende Untersuchungen zu diesem Themenkomplex mit einer größeren Materialmenge notwendig erscheinen.

Bei der Auswahl der Fotos diente mir in erster Linie die aktuelle Tagespresse, andererseits wählte ich geeignete Bildbeispiele aus fotografischen Sammelwerken aus.⁶⁹³ Der Vergleich der Bilder mit Fotos und nicht etwa mit zeitgenössischen Kunstwerken trägt der Tatsache Rechnung, dass die aktuelle durch Medien vermittelte visuelle Kultur mehr von Fotos, als von Kunstwerken geprägt ist. Der viel

⁶⁹¹ Zum Begriff der Pathosformel bei Warburg vgl. Warnke 1980, 61ff. Warburg knüpft mit den Begriffen an die Arbeiten von Carl Gustav Jung, Emile Durckheim und vor allem Maurice Halbwachs an. Jungs Archetypen „ähneln in ihrer Anlage den zu den Engrammen weiterentwickelten Pathosformeln, das kollektive Gedächtnis Halbwachs' und das soziale Gedächtnis Warburgs zeigen parallele Elemente“. Rösch 2010, 30. Vgl. auch Didi-Hubermann 2010.

⁶⁹² Groebner 2003, 169.

⁶⁹³ In erster Linie dienten mir hierzu die Getty Images herausgegeben von Yapps 2001.

zitierte „iconic turn“ und die damit einhergehende Verbreitung von Bildern geschieht in erster Linie mittels bewegter Bilder (Internet, Film Fernsehen) und Fotos. Die besondere Relevanz der Fotografie aus bildungstheoretischer Perspektive habe ich im ersten Kapitel ausführlich betrachtet. Jörissen und Marotzki fassen diesen Befund exemplarisch zusammen: „Dass Fotografien Selbst- und Weltbezüge transportieren und erzeugen können, ist angesichts der Masse dokumentarischer Bilder, denen wir täglich in den Medien begegnen (...) evident. Die Fotografie scheint ein ideales Medium des Dokumentarischen zu sein (...).“⁶⁹⁴ Es ist gerade jenes Moment des Dokumentarischen, ich erinnere an Manheim und Panofsky, welches das historische Bildmaterial mit dem Foto verbindet. So ist es durchaus legitim, ikonographische Homologien an Fotos und Bildern herauszuarbeiten. Am Ende eines jeden Abschnitts werde ich Tafeln analog zu denen in Warburgs Mnemosyne- Atlas anführen, auf denen, wie bei Warburg, die jeweiligen Fotos simultan mit Bildern des klassischen Kunstbestandes kontrastiert werden, wobei die Übereinstimmungen noch mehr ins Auge fallen, als bei ihrer sukzessiven Einzelbetrachtung.⁶⁹⁵ Diese Tafeln sollen nur als Momentaufnahme angesehen werden und können als „work in progress“ jederzeit um entsprechendes Vergleichsmaterial ergänzt werden.

⁶⁹⁴ Jörissen/Marotzki 2009, 99.

⁶⁹⁵ Zum Bilderatlas vgl. Warnke (Hrsg.) 2008.

7.1.1 Fatah-Kämpfer / Christi Geißelung



Abb. 69: Fatah-Kämpfer, FAZ, 04. 08. 2008,1.

Das Foto der Presseagentur Reuters wurde auf der Titelseite der Frankfurter Allgemeinen Zeitung am 4. August 2008 veröffentlicht (Abb.69). Die Bildunterschrift lautet: „Flucht nach Ägypten. Bevor sie vor der Hamas nach Israel fliehen durften, mussten sich Fatah-Kämpfer am Gaza Übergang Nahal Oz fast vollständig entkleiden. Am Sonntag begann die Rückführung.“

Kompositorisch kann man das Foto in zwei Hälften teilen, deren linke, durch direkten Lichteinfall beleuchtet, eine Gruppe von vier Personen zeigt. Zwei bewaffnete Soldaten im Kampfanzug und mit Marschgepäck sind nur von hinten, beziehungsweise von der Seite zu erkennen. Die Soldaten rahmen einen Mann ein, der bis auf die Unterhose entkleidet ist, eine Augenbinde trägt und die Arme auf dem Rücken gefesselt hält. Es ist dies die einzige Person, die frontal gezeigt wird. Hinter dem Soldaten erkennt man auf der linken Seite gerade soeben die Umriss des Kopfes eines weiteren Mannes mit Augenbinde und nacktem Oberkörper. Die rechte Bildseite wird von zwei Männern beherrscht, die aufgrund ihrer Waffen

ebenfalls als dem Militär zugehörig zu identifizieren sind. Sie werden von einem, für den Bildbetrachter unsichtbaren, innerbildlichen Scheinwerfer beleuchtet und erscheinen als gesichtslose schwarze Schatten, was sie zu gespenstischen Gestalten macht. Die Komposition des Fotos vermittelt besonders durch die raffinierte Lichtführung einen beklemmenden Eindruck, wobei links die vollplastische Modellierung der Körper beherrschendes Element ist, welches mit den Schattenrissen auf der rechten Bildhälfte in Kontrast gesetzt ist.

Vergleichen möchte ich das Pressefoto mit einem bedeutenden Bild der italienischen Renaissancemalerei, dessen linke Hälfte die „Geißelung Christi“ zeigt und von Piero della Francesca (zw. 1410 und 1420 – 1492) geschaffen wurde.⁶⁹⁶



Abb. 70: Piero della Francesca, Geißelung Christi, Mollenhauer 1983, 176.

⁶⁹⁶ Zu Piero della Francesca vgl. Clark 1951.

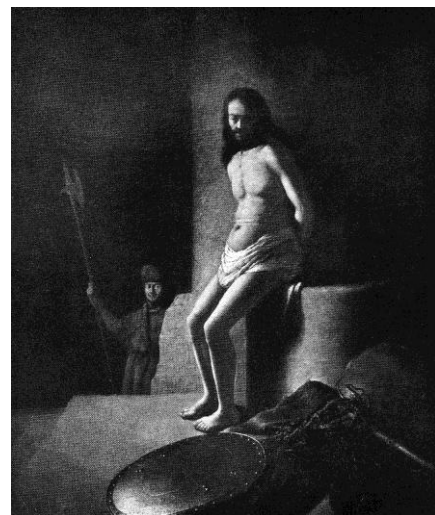
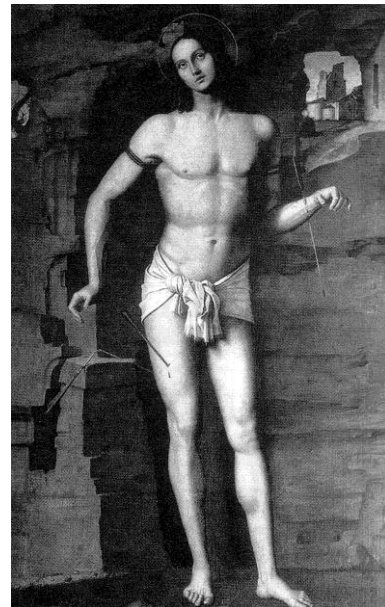
Betrachtet man Piero della Francescas Bild der Geißelung Christi im Vergleich mit dem Foto, so fallen einige ikonographische Homologien auf (Abb. 70).⁶⁹⁷ Die Figur Christi erinnert in ihrer Haltung mit den am Rücken gebundenen Händen und ihrem allgemeinen Habitus an den gefesselten Mann auf dem Foto. Beide Figuren werden in erniedrigender Haltung nackt präsentiert, was auf dem Foto durch die Anwesenheit der militärisch ausgestaffierten Soldaten noch stärker kontrastiert wird. Ebenso kann man die Figur des Soldaten im Vordergrund mit dem Beobachter auf dem Gemälde vergleichen. Auf Pieros Bild werden die Peiniger im Moment kurz vor dem Auftreffen der Peitschen auf Christi Körper gezeigt. Auf dem Foto wird der Gefesselte hingegen zwar nicht geschlagen, dennoch geht von den Bewaffneten, besonders von den Silhouettenfiguren, eine bedrückende, beklemmende und Angst einflößende Wirkung aus, die durch die Waffen noch verstärkt wird.

Insgesamt denkt man bei der Betrachtung des Fotos auch an Szenen der Geißelung oder der Verspottung Christi, wie sie insbesondere in der italienischen Kunst oft vorkommen. Schiller erklärt die Vorliebe dieses ikonographischen Motivs mit franziskanischem Gedankengut. „Die Bevorzugung der Geißelung in Italien hängt mit dem asketischen Leben der Franziskanermönche zusammen. Sie verherrlichen das Erdulden des Leidens und der Misshandlung und identifizieren sich durch Kasteiungen mit dem gegeißelten Herrn. Diese Nachfolge gab ihnen eine erhöhte Gewissheit, die Erlösung zu erlangen, die Christus durch sein Leiden und Sterben erwirkte. Es entwickelte sich später aus der szenischen Darstellung ein Andachtsbild, das Christus an der Geißelsäule zeigt.“⁶⁹⁸ Die Gestalt des nackten Mannes erinnert an Darstellungen des „Christus an der Geißelsäule“ aber auch an Bilder des Heiligen Sebastian. Es ist erstaunlich, dass ein hochpolitisches Bild der Gegenwart Bezüge aufweist zu christlich geprägter Ikonographie, umso mehr, als es sich bei der Person um einen Bewohner der palästinensischen Gebiete handelt, also sozusagen um einen „Landsmann Christi“. Offen bleibt die Frage, ob dem Fotografen bei der Aufnahme diese ikonographischen Homologien bewusst waren, oder ob sie rein zufälliger Natur sind.

⁶⁹⁷ Interessanterweise hat Mollenhauer bei seinem „Streifzug durch fremdes Terrain“ gerade dieses Bild unter erziehungswissenschaftlichem Gesichtspunkt analysiert. Mollenhauer 1983.

⁶⁹⁸ Schiller 1968, 78.

Tafel 1



7.1.2 HIV-Kranker / Schmerzensmann



Abb. 71: HIV-Kranker, Yapp: Gettyimages 1990, 365.

Auf dem Foto, das Mitte der achtziger Jahre des vergangenen Jahrhunderts auf dem Höhepunkt der Aids-epidemie entstand, ist der Kopf und der von einer Unzahl von Hauttumoren übersäte Torso eines Aidspatienten zu erkennen (Abb. 71). Das Vorhandensein der vielen Hautläsionen spricht für ein spätes Krankheitsstadium. Das Gesicht des bärtigen Mannes drückt unbeschreibliches Leiden aus und ist nicht auf den Betrachter gerichtet. Der Blick scheint vielmehr in die Ferne zu schweifen und vermag kaum noch Konkretes zu erfassen. Der Fotograf zeigt in aller Drastik und Realistik den körperlichen Verfall eines jungen, vom nahen Tode gezeichneten Mannes, dessen Leben eigentlich noch vor ihm liegt. Von hinten nähert sich eine

männliche Person, die durch ihre Kleidung und ihre Beschriftung am Shirt am ehesten als Krankenpfleger oder als Betreuer zu identifizieren ist. Mit seiner linken Hand stützt er den Kopf des Kranken, der nicht mehr in der Lage ist, diese Bewegung selbstständig durchzuführen. Seine rechte bloße Hand berührt ganz sanft, fast zärtlich, die Haut am Oberkörper. Die Pflegeperson hat keinerlei Berührungsängste oder Scheu und trägt demzufolge auch keine Schutzkleidung, etwa Handschuhe oder dergleichen. Dieser direkte Körperkontakt verunsichert den Betrachter anfänglich. Bei näherer Betrachtung erweckt die Figurengruppe Erinnerungen daran, wie Napoleon den Aussätzigen berührt (Abb. 41), aber vor allem an Beispiele der christlichen Ikonographie, etwa an Christi Wunderheilungen, wo er die Körper der Aussätzigen berührt, an die Szene des ungläubigen Thomas, der seine Hand in die Seitenwunde Christi einführt und vor allem an Darstellungen des Schmerzensmannes, der seine Wunden den Gläubigen präsentiert.

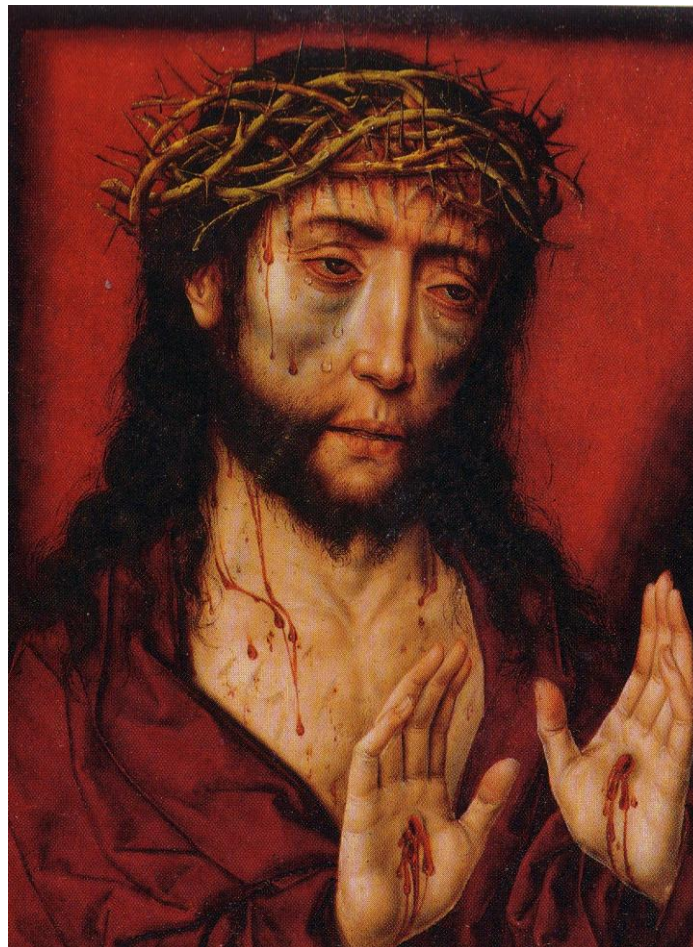


Abb. 72 : Dierick Bouts, Schmerzensmann.

Bouts zeigt seinen Schmerzensmann in aller Verlassenheit und Einsamkeit. Keinerlei Mitleid wird ihm zuteil (Abb. 72). Zu diesem Eindruck trägt auch der monochrome blutrote Hintergrund bei, der nur an den Rändern etwas abgedunkelt und verschattet ist. Auf dem Bildbeispiel von Giovanni Bellini wird der tote Körper Christi von vier kleinen Engeln vorsichtig und zärtlich gestützt (Abb. 73). Die kleinen Engelfiguren, die sich so fürsorglich um den Toten bemühen, finden auf dem Foto mit dem tot ranken Aidspatienten ihre ikonographische Parallele im Krankenpfleger, der den kranken Körper ebenso liebevoll berührt.



Abb. 73: Giovanni Bellini, Der tote Christus mit vier Engeln, Rimini, Tempestini 1998, 107.

Eine zeitgenössische Variante eines modernen Schmerzensmannes zeigen die fotografischen Arbeiten des 1952 in Madrid geborenen Künstlers David Nebreda (Abb. 74).⁶⁹⁹ In vielen oft schockierenden und den Betrachter verstörenden Fotos verleiht Nebreda seinem psychischen und physischen Leiden intensiven Ausdruck.

⁶⁹⁹ Kat. Berlin 2005, 431.

Im Unterschied zu den Darstellungen des HIV-Patienten fügt sich dieser Schmerzensmann die Wunden, die seinen Körper bedecken, in einem aktiven, seiner psychischen Krankheit geschuldeten, Prozess zu.

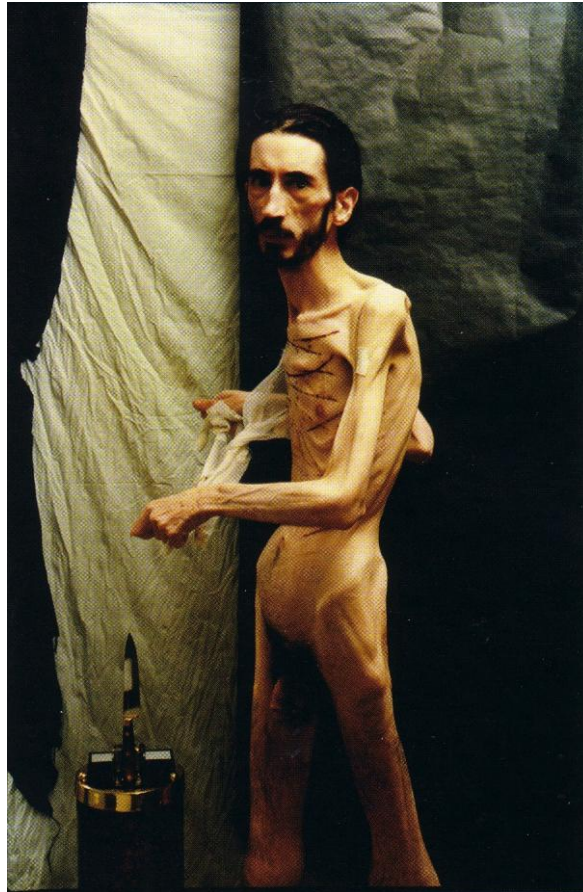


Abb. 74: David Nebreda, Fotografie 1989, Kat. Berlin 2005, 431.

Clair bringt diese extreme Form der künstlerischen Aussage mit einer vom französischen Psychiater Cotard 1882 erstmals erkannten geistigen Erkrankung in Zusammenhang, der er den Namen „Melancholischer Verleumdungswahn“ gab.⁷⁰⁰ Clair bemerkt hierzu: „Zwar fällt es beim Anblick der in Kunstgalerien ausgestellten Fotografien schwer zu entscheiden, ob man es mit Kunstwerken oder mit den klinischen Dokumenten eines spektakulären Falles zu tun hat, dennoch kann man Merkmale (...) des nach Cotard benannten Wahns in ihnen erkennen. (...) Der zutiefst masochistische Aspekt eines Verahrens, bei dem der Körper sich selbst

⁷⁰⁰ Clair 2005, 434 ff.

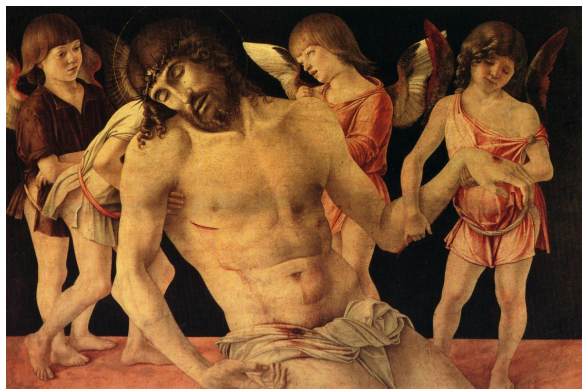
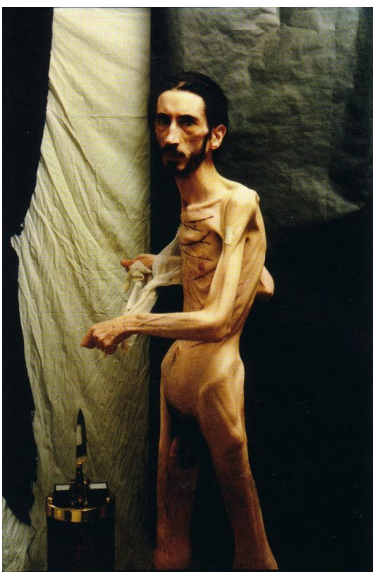
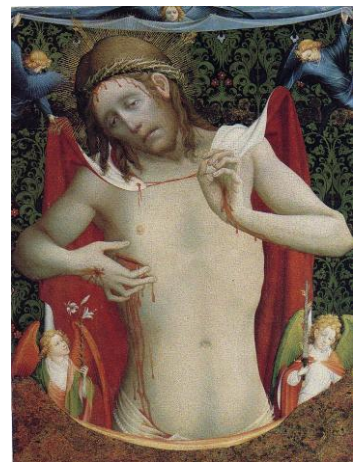
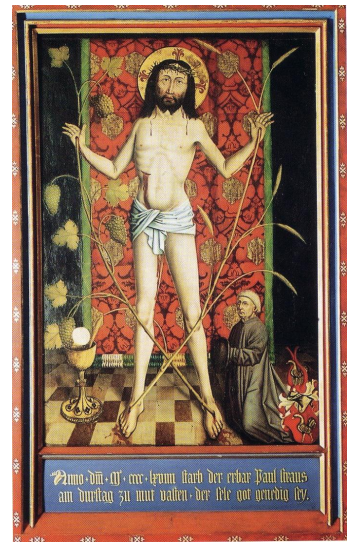
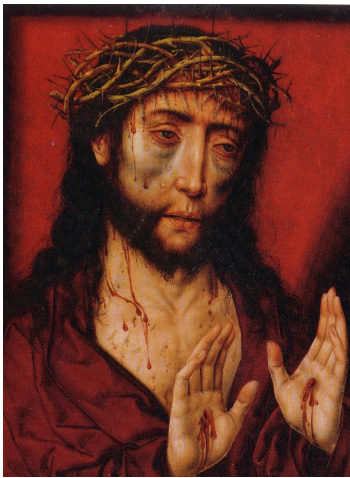
attackiert und sich Vernarbungen, Verbrennungen, Schnitte und diverse andere Verstümmelungen zufügt, entspricht der Beschreibung Cotards. (...) Ferner erinnert Nebredas ausgemergeltes Erscheinungsbild an Cotards Beobachtung, dass der an melancholischem Verleugnungswahn Leidende die Nahrungsaufnahme verweigert.“⁷⁰¹

Interessant und bedenkenswert erscheinen mir in Bezug auf unseren Umgang mit der gegenwärtigen visuellen Kultur die Gedanken von Poschard, der in der weltweiten Trauer über den Tod von Michael Jackson Motive des Schmerzensmannes vorzufinden glaubt: „Die christlich geprägte Popkultur steht im Schatten einer Leibfeindlichkeit, die in Figuren wie Michael Jackson eine nahezu ikonische Qualität bekommt. Die Bilder des in einem Rollstuhl zusammengefallenen König des Pop, die Aufnahmen seiner fragil gewordenen Nase und der eingefallenen Wangen verklärten den einsamen Helden zum Schmerzensmann. Zuvor waren es Helden wie der Punkmusiker Sid Vicious, Doors- Sänger Jim Morrison, oder (...) Curt Cobain, die ausgemergelt und knöchern an spätgotische Kruzifixkörper oder an expressionistische Karfreitagsdarstellungen erinnern. Auch wenn nur im Falle eines Johnny Cash das Leiden an der Welt und der eigenen Unvollkommenheit im Werk mit christlicher Schmerzensverklärung verknüpft wird, so folgt die säkulare Inszenierung des Popstars doch religiösen Motiven.“⁷⁰²

⁷⁰¹ Claire 2005, 434.

⁷⁰² Poschard 2009, 8.

Tafel 2



7.1.3 Kriegsleid / Beweinung



Abb. 75: Szene aus dem Kaukasuskrieg, Welt am Sonntag, 10.08. 2008, 1.

Das Foto wurde am 10. August 2008 als Titelbild der Wochenzeitung „Welt am Sonntag“ veröffentlicht (Abb. 75). Die Unterschrift lautet: „Ein Georgier weint über den Tod eines Verwandten, der bei einem russischen Angriff auf ein Wohnhaus im georgischen Gori starb.“

Die Bildkomposition wird beherrscht von der ineinander verschränkten Figurengruppe zweier Männer im Vordergrund. Vom linken Bildrand überschritten, zeigt der Fotograf die diagonal Bild einwärts führenden und in den Knien abgewinkelten Beine eines Mannes mit nacktem Oberkörper, der in seinen muskulösen Armen den Kopf eines anderen Mannes fest umschlungen hält. Das Gesicht der ersten Person ist von seelischem Schmerz und grenzenloser Trauer gezeichnet: die Augen sind fest geschlossen, tiefe Falten haben sich um die Augen und auf der Stirn gebildet, der Mund ist weit geöffnet. Als Bildbetrachter glaubt man, einen lauten Schrei zu hören und man empfindet sofort Mitleid und Empathie. Der

schmerzhaft verzerrte Gesichtsausdruck kontrastiert in gewisser Weise mit dem athletischen Oberkörper und lässt so den emotionalen Affekt umso stärker hervortreten.

Der zweiten Person in kariertem Hemd, weißer Hose und Turnschuhen werden durch die Umklammerung der Kopf und der Oberkörper vom Boden angehoben. Der rechte Arm, der zum unteren Bildrand parallel geführt wird, ist im Bereich des Handgelenks blutverschmiert. Notdürftig ist eine gelbe Decke über die Oberschenkel gebreitet. Die Blutspuren auf der Hose oberhalb der Decke lassen vermuten, dass eine größere Verletzung durch sie kaschiert werden soll. Die Füße liegen, im Gelenk unnatürlich abgewinkelt, auf dem Boden. Es handelt sich bei diesem Mann mit großer Wahrscheinlichkeit um einen in den Kriegswirren Getöteten. Der Mittelgrund des Fotos ist von Schutt und Asche, von Geröll und den Resten ausgebrannter, durch Bombardierung zerstörter Häuser bedeckt. Der Bildhintergrund wird auf der rechten Bildseite dominiert von einer demolierten vierstöckigen Wohnanlage, deren Flachdach in Flammen steht. Dicke Rauchwolken lassen das Ausmaß der Zerstörung hinter dem Wohnblock erahnen. Im linken Bildhintergrund erkennt man zwei Bäume, deren Kontur in der Rauchwolke wiederholt wird. Bildkompositorisch herrschen, abgesehen von einem senkrechten Pfeiler, insgesamt Diagonalen und fallende Linien: diagonal sind die beiden Körper miteinander verschränkt, diagonal durchstößt ein Stahlträger die Bildfläche. Die Oberkante des Wohnblocks und dessen Etagen sind von links nach rechts in abfallender Bewegung aufgenommen. Alle diese diagonalen und fallenden Linien verleihen dem Bild eine Fragilität, die in der erbarmungswürdigen Gruppe der beiden Männer kulminiert. Dem Motiv der Zweiergruppe, bei welcher ein Toter von einer anderen Person in ähnlicher Haltung wie oben beschrieben gestützt wird, begegnet man auf vielen Bildern, welche die Kriegsgräuere thematisieren (siehe Abb. 76 und 77).

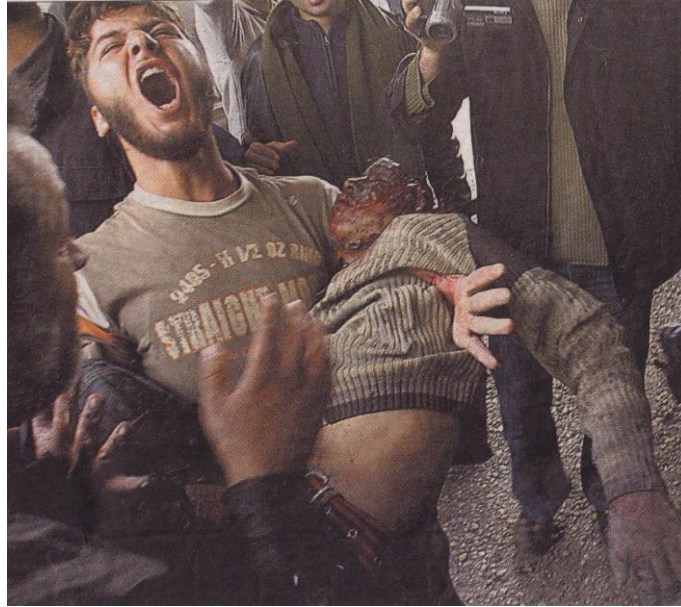


Abb 76: Getöteter Plästinenser, El País vom 28. 12. 2008, 1.



Abb. 77: Getötete Palästinenser, El País, 28. 12. 2008, 3.

Auf der Abbildung 76 wird der Blick des Betrachters sofort vom schmerzverzerrten Gesicht eines jungen Mannes angezogen, der einen toten Jungen mit blutverschmiertem Gesicht in seinen Armen hält. Der extreme seelische Schmerz des Tragenden wird im weit aufgerissenen Mund überdeutlich: Laut schreit er seine

Trauer über den Verlust des geliebten Menschen heraus. Etwas verhaltener ist die Reaktion des Mannes auf der Abbildung 77. Auch er hält einen Verstorbenen im Arm. Trauer und der Schmerz werden auf diesem Bild allerdings weniger durch eine schmerzerfüllte Mimik, als vielmehr durch die Geste des rechten Arms ausgedrückt: Verzweifelt und anklagend ist der Arm im Leidensgestus erhoben.

Alle obigen Fotobeispiele rekurreren ikonographisch mehr oder weniger genau auf verschiedene Muster der christlichen Ikonographie, wie etwa die Pietá (Abb. 78) oder dem Motiv der unter dem Kreuz zusammengebrochenen Maria (Abb.79).



Abb. 78: Giovanni Bellini, Pietá Doná delle Rose, Venedig, Tempestini 1998, 166.

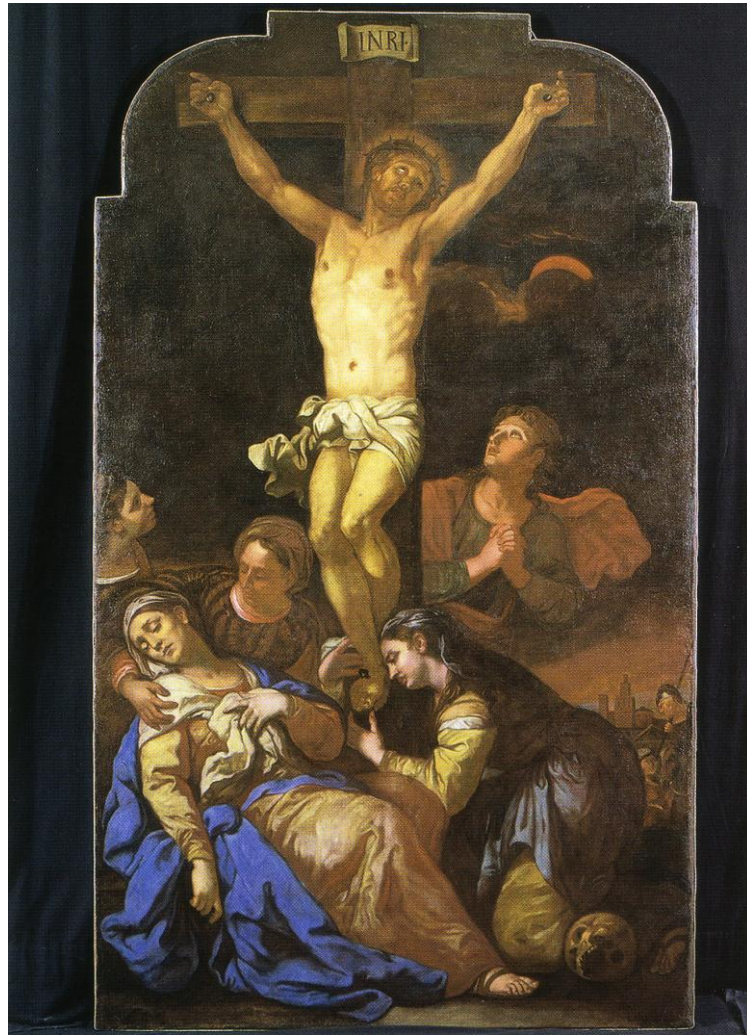


Abb. 79: Johann Georg Bergmüller, Kreuzigung, Kreuzpullach (Kat. Freising 2005, 342).

Vergleicht man die Pressefotos der Kriegsgräuel mit den klassischen Bildbeispielen so erkennt man Homologien vor allem in der Art und Weise, wie eine tote oder von ihrem Leid ohnmächtig in sich zusammengesunkene Person von einer anderen stützend und zärtlich in die Arme genommen wird. Die Mimik der handelnden Akteure auf den Bildern unterscheidet sich aber ganz grundlegend von derjenigen auf den Fotos. Überwiegt auf letzteren das laute und emotional aufgeladene Leiden, das im Schmerzensschrei kulminiert, so wirken die Personen auf den Bildern in ihrer seelischen Pein meist ruhig, still und weniger aufgewühlt. Sie repräsentieren in ihrem Habitus das in sich gekehrte, affektlose Leiden. Es gibt meines Erachtens nur sehr wenige Ausnahmen innerhalb der klassischen Bildtradition mit Figuren, die ihren

Schmerz in ebenso eindringlicher Weise gefühlsmäßig nach außen transportieren, wie es die Personen auf den Fotos in ziemlicher Regelmäßigkeit tun.

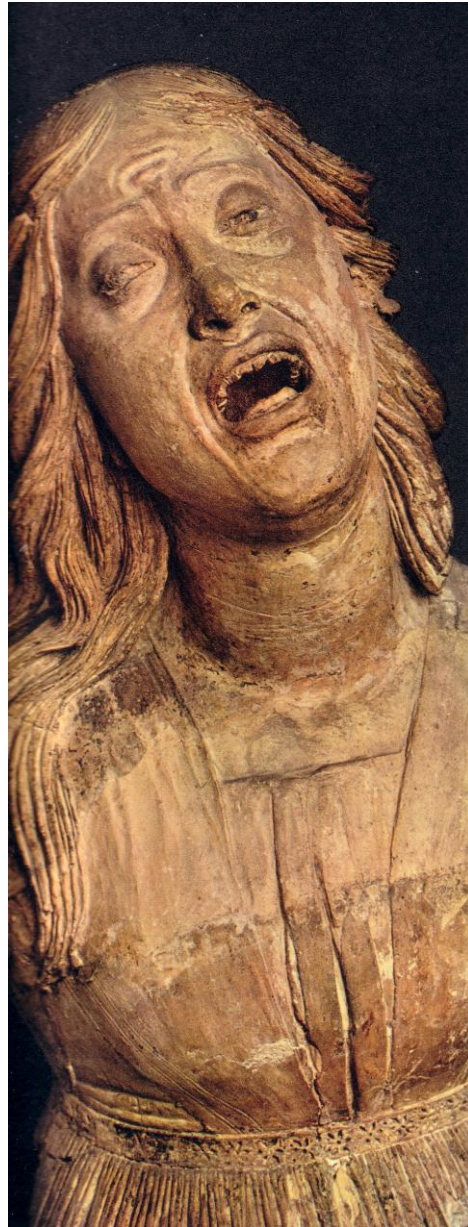


Abb. 80: Guido Mazzoni: Maria Magdalena, Padua, (Chastel 1966, 147).

Eine Ausnahme bildet die Terrakottafigur der Maria Magdalena des vorwiegend in Neapel tätigen Guido Mazzoni (um 1450-1518), die sich ursprünglich im Kloster S. Antonio di Castello in Venedig befand und 1489 entstand (Abb. 80). Maria

Magdalena zeigt in aller Drastik den affektreichen seelischen Schmerz über den Tod Christi. Der Mund ist weit aufgerissen, sodass die obere Zahnreihe und die Zunge sichtbar werden. Das Gesicht ist von tief eingegrabenen Falten durchfurcht. Aus der Hand des Niccolò dall'Arca (1440-1494), eines Zeitgenossen Mazzonis, ist eine Beweinung Christi in der Kirche S. Maria della Vita am Ursprungsort erhalten (Abb.81).



Abb. 81: Niccolò dall'Arca: Maria Magdalena, Bologna (Chastel 1966, 149).

Bei der Figur von dall'Arca fasziniert neben dem affektreich zum Schmerzensschrei aufgerissenen Mund vor allem die geradezu barock anmutende Bewegtheit der Figur

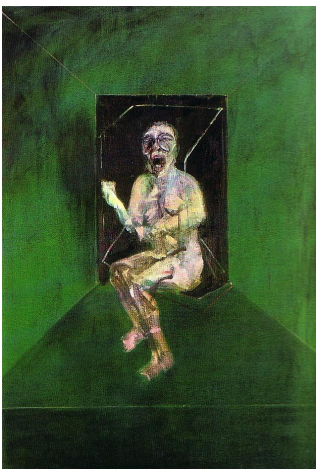
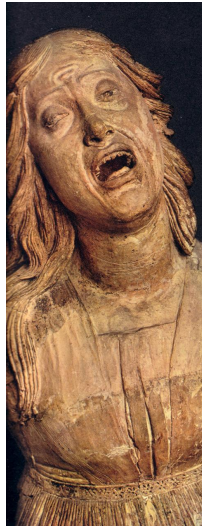
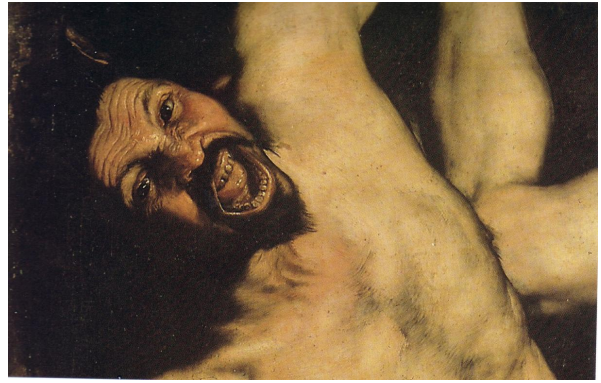
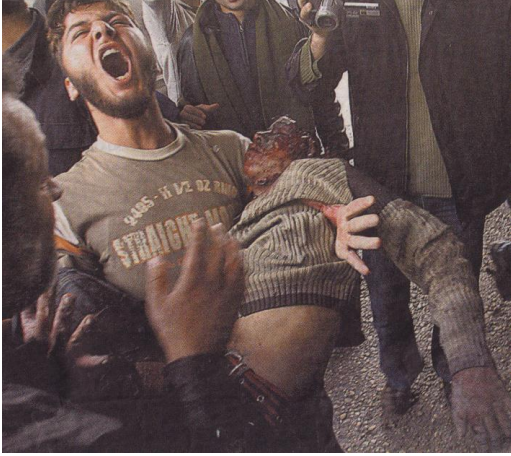
und ihres Kostüms, in der sich die aufgewühlte Emotion der Figur widerspiegelt. In großer Hast eilt Maria Magdalena zum toten Christus und bildet den rechten Abschluss der Gruppe.⁷⁰³

Figuren, die ihren Schmerz bei der Trauer um einen Verstorbenen zeigen, sind nur typisch für die italienische Kunst der Zeit. „Die am ruhigsten wirkenden Gruppen sind die aus den nordischen Ländern: keine Grablegung aus der Champagne um 1500 zeigt die ungestüme, frenetische Bewegtheit, die in der außerordentlichen Beweinung Christi von S. Maria della Vita in Bologna herrscht. (...) Doch muss daran erinnert werden, dass Modena ein Zentrum der Maskenbildnerie war, an der, wenn nicht auch andere, mit Sicherheit Mazzoni beteiligt war.“⁷⁰⁴ Die emotionsgeladenen Protagonisten, die ihrer Trauer und ihrem Schmerz ungehemmt Ausdruck verleihen, erinnern ganz stark an die quasi profanen „Beweinungsgruppen“ moderner Gräuelfotos.

⁷⁰³ Warburg war von den plastischen Arbeiten dall’Arcas sehr angetan. „In ihrer Ausdrucksintensität erinnern die stark bewegten Figuren an das Pathos der Antike, wie man es von Darstellungen der rasenden Medea oder des sterbenden Laokoon kennt. Damit werden sie zu einem Mosaikstein in Warburgs Theorie von der Sublimierung antiker Leidenschaft durch ihre Verwandlung in christliche Motive.“ Michels 2010.

⁷⁰⁴ Chastel 1966, 148.

Tafel 3



7.1.4 Gewaltszene auf der Straße / Gefangennahme Christi

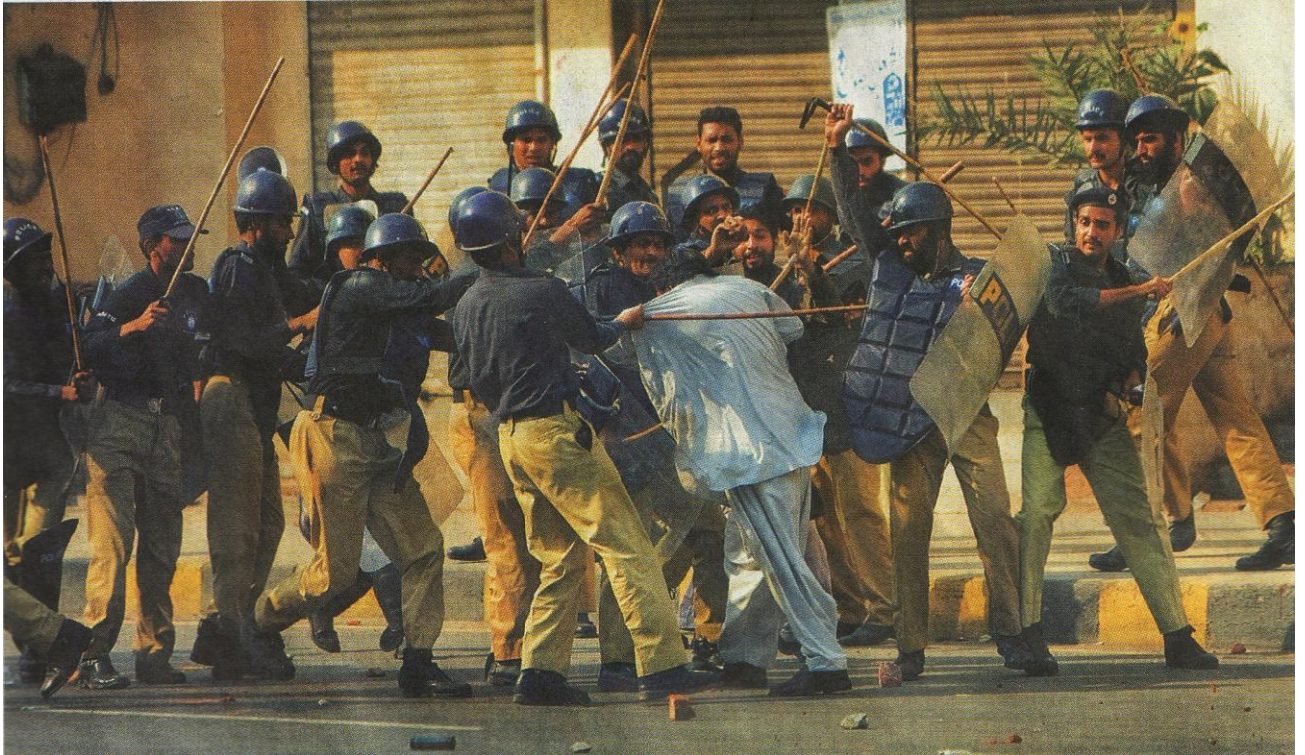


Abb. 82: Gewalt in den Straßen Lahores, FA Z, 16.03.2009, 2.

Die Bildunterschrift lautet: „Gewalt in den Straßen Lahores – Polizisten schlagen auf einen regierungskritischen Demonstranten ein“ (Abb. 82). Es wurde am 16. März 2009 in der Frankfurter Allgemeinen Zeitung veröffentlicht.

Das Foto zeigt eine Gruppe von behelmten und mit Schutzwesten und Schutzschilden versehene Männer, die in einer bogenförmigen Komposition von links nach rechts auf einer knappen Raumbühne angeordnet sind. Es handelt sich bei den Dargestellten um Polizisten: Auf dem Schild des rechts stehenden Mannes sind die Buchstaben ‚Poli...‘ zu erkennen sind. Die Szene spielt im Freien auf einer asphaltierten Straße, die mit verstreut liegenden kleinen Steinbrocken bedeckt ist. Ein Teil der Männer befindet sich auf der Straße, ein anderer Teil steht auf dem erhöhten Gehweg, der von einer hohen Bordsteinkante mit gelben Markierungen begrenzt wird. Der Bildhintergrund wird gebildet von drei Fenster- oder Türöffnungen, deren Läden geschlossen sind. Ein verblasstes Schild füllt den Raum zwischen dem

zweiten und dritten Fenster aus. Von rechts ragen die Äste einer Pflanze ins Bild und verdecken zum Teil den Fensterladen. In dieser nüchternen, hermetisch abgeschlossenen Kulisse spielt sich ein kleines Drama ab, das in seiner kunstvollen Komposition fast wie im Atelier arrangiert wirkt, wüsste man nicht, dass es sich um ein spontanes, aus der Situation heraus entstandenes Pressefoto handelt. Die militärisch blau und beige gekleideten Männer sind im Begriff, mit langen Stöcken auf einen Mann in weißer Jacke und Hose zu prügeln, der nur von hinten zu erkennen ist und vergeblich versucht, den Schlägen auszuweichen. Die Schlagenden halten ihre Stöcke zum Teil in der Luft und sind kurz davor, auf den Mann einzuprügeln. Bei genauerer Betrachtung fällt auf, dass ein anderer Zivilist mit erhobenen Armen versucht, dem Geschlagenen zu helfen. Die schlagenden Polizisten umgeben den Geschlagenen halbkreisförmig, sodass kein Entrinnen möglich ist. Mit ernsten und entschlossenen Gesichtern schlagen die bärtigen Männer auf das Opfer ein. Zwei von ihnen verdienen eine besondere Betrachtung. Zum einen der zuvorderst Stehende, der als Rückenfigur ins Bild einführt und mit seinem horizontal gehaltenen Stock direkt zuschlägt, sodann der rechts vom Geschlagenen Stehende, der mit hoch erhobenem rechten Arm kurz davor ist ebenso zuzuschlagen.

Vergleichen möchte ich das Foto mit einem Fresko des Giotto di Bondone (1266-1337), das er vor mehr als 700 Jahren für die Arena-Kapelle in Padua geschaffen hat (Abb. 83).



Abb. 83: Giotto di Bondone, Judaskuss, Padua (Hetzer 1998, Abb. 12).

Es sind nicht so sehr wortwörtliche Homologien, die mich dazu bewogen haben, gerade dieses Bild als Vergleichsbeispiel heranzuziehen, als vielmehr die kompositionelle Gesamtstimmung, welche auf den beiden Bildern waltet und sie über die Jahrhunderte hinweg miteinander verbindet. Auch auf dem Fresko wird eine eng gedrängte und miteinander verschränkte Figurengruppe auf knapper Raumbühne gezeigt, wobei eine dominierende Zweiergruppe rechts und links von Menschenmassen bedrängt wird. Den Gestalten von Judas und Christus in der Mitte des Freskos entsprechen diejenigen des Geschlagenen und seines vor ihm stehenden Peinigens. Bei Giotto wird die linke Bildhälfte durch den Apostel Petrus abgeschlossen und die rechte Bildhälfte durch einen Mann, der mit einer auf Christus hinweisenden Geste ins Bild zeigt. Auf beiden Bildern sieht man erhobene Stöcke bzw. Fackeln. Giottos Bild zeigt nicht nur den Moment des verräterischen Judaskusses, sondern auch die darauffolgende Gefangennahme Christi. Von den Stöcken der Häscher bedroht werden in erster Linie die Apostel.

Andere Motive christlicher Ikonographie, welche Homologien mit dem Foto aufweist, sind etwa die Geißelung oder die Verspottung Christi, bei denen allerdings das Element der geballten Menschenmasse nicht so zur Geltung kommt, wie bei der Gefangennahme. Eine interessante Ausnahme macht allerdings wiederum ein Fresko aus der Hand Giottos ebenfalls aus der Arena- Kapelle in Padua (Abb. 83).



Abb. 83: Giotto di Bondone, Verspottung Christi, Padua (Schiller 1968, Abb. 193).

Beim Vergleich des Freskos mit dem Foto ist es die Gestalt des Mannes, der den Stock zum Zuschlagen in der erhobenen rechten Hand hält und in dieser archetypischen Haltung des Peinigers mit dem bärtigen Mann auf dem Foto verglichen werden kann.

Einen ähnlich brutalen Schergen zeigt das Bild mit der Geißelung Christi aus der Hand von Otto Dix (Abb. 84). Der militärisch gekleidete Mann schlägt mit einem Knüttel auf den blutenden Christus an der Geißelsäule ein. Er wird dabei in seiner brutalen Handlung von einem anderen Mann in Gefängniskleidung tatkräftig

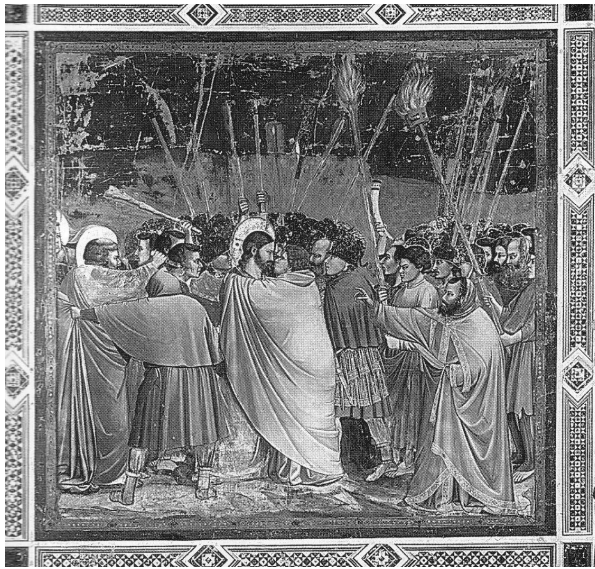
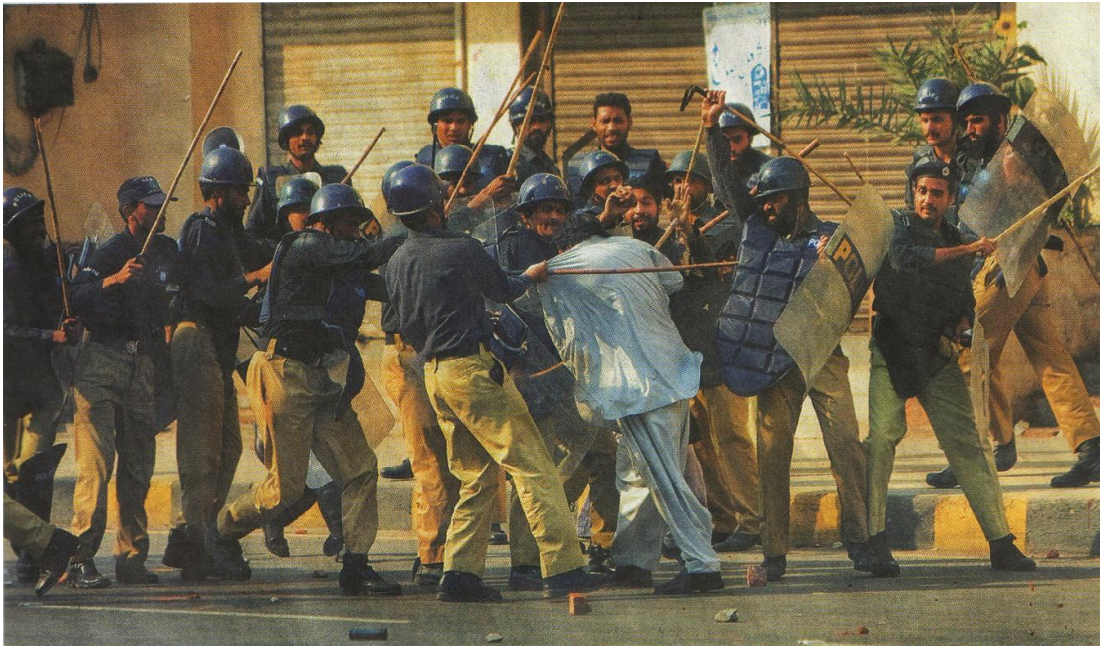
unterstützt. Der Gefangene solidarisiert sich nicht mit dem Geschlagenen, sondern scheint an seinem Tun sogar Gefallen zu finden.



Abb. 84: Otto Dix, Geißelung Christi, 1948, Vaduz (Kat. Singen 2003, 145).

Zusammenfassend lässt sich formulieren, dass mit der Untersuchung ikonographischer Homologien grundlegende allererste Ansätze zur Erforschung des kollektiven visuellen Gedächtnisses beschrrieben wurden, wobei noch einmal betont werden muss, dass weitere Arbeiten in dieser Richtung auf breiterer Materialbasis folgen sollten. Mittels meiner in der Arbeit geleisteten Inventarisierung der Schmerzmuster und deren systematischer Kategorisierung wurde gleichsam die Grundlage für diese weiterführenden Untersuchungen gelegt. Die Beschäftigung mit ikonographischen Homologien auch unter Einbeziehung der Film- und Videomedien lässt für die Zukunft weitere spannende und erhellende Arbeiten zum Schmerz als einem Grundmuster visueller Kultur erwarten.

Tafel 4



8 Zusammenfassung

Ziel der Arbeit war es, zwei unterschiedliche Erkenntnisinteressen zusammenzuführen, nämlich zum einen das historisch – anthropologische Interesse am Phänomen des Schmerzes in seiner visuellen Darstellung auf historischem Bildmaterial und zum anderen das Interesse an Visualität und Bildhaftigkeit als Gegenstand wissenschaftlicher und insbesondere empirisch - methodischer sozialwissenschaftliche Analyse. Die Forschungslage zeigt, dass die Beschäftigung mit Bildern, die in besonders hohem Maße unsere visuelle Kultur prägen, erst sehr zaghaf in den Brennpunkt des wissenschaftlichen Interesses einer empirischen, mit Methoden qualitativer Sozialforschung arbeitenden Bildungswissenschaft zu treten beginnt, die in ihrer Bildvergessenheit allzu lange dem Primat des Textes verhaftet war. Dies ist erstaunlich, denn gerade die Analyse von historischem Bildmaterial ist für das Verstehen zeitgenössischer Bildmedien von hoher Wichtigkeit. Das fachübergreifende und interdisziplinäre Überschreiten kunstwissenschaftlicher Analysen in Richtung kulturwissenschaftlicher Überlegungen ist heute mehr denn je, besonders für die Bildungswissenschaft, von zentraler Bedeutung. Mit dieser Einschätzung kann man an die erziehungswissenschaftliche Tradition etwa an Mollenhauer anknüpfen, der dies bereits in den 80er Jahren herausgearbeitet hat.

Untersuchungen zu visuellen Grundmustern, die das tägliche Leben in besonderem Maße prägen, sollten besondere Beachtung erlangen. Ein solches quasi archetypisches Grundmuster stellt der Schmerz dar, der in seiner Verbildlichung von der Frühzeit bis heute und in der daraus resultierenden medialen Bedeutung eine besondere Rolle spielt.

Wichtig im Zusammenhang mit dem Schmerz ist seine nur unzulängliche Kommunizierbarkeit, was in der Forschung immer wieder hervorgehoben wird. Der Schmerz lässt die Sprache verstummen und mündet in letzter Konsequenz im Schrei. Vielleicht ist es gerade diese schwierige sprachliche Vermittlung des Schmerzes, der die Künstler zu visuellen Äquivalenten Zuflucht suchen ließ. Die Beschäftigung mit dem Schmerz hat das Denken der Menschen von Anfang an bestimmt und zu den verschiedensten Formen des Umgangs mit ihm geführt. In der Antike versuchte man, ihn in stoischer Gelassenheit als etwas Unabänderliches zu ertragen, ohne ihm eine höhere Bedeutung beizumessen. Das Christentum war

demgegenüber bemüht, im Schmerz einen religiösen Sinn zu erkennen, wobei die Leidensfähigkeit Christi und der Märtyrer als Leitfiguren und Projektionsflächen für den Gläubigen dienten. Sie erduldeten den Schmerz in der Gewissheit, nach ihrem irdischen Leidensweg, ins Paradies einzuziehen. Verständlich ist, dass sich Künstler immer wieder mit dem Thema unter den verschiedensten Prämissen beschäftigt haben. Deshalb ist es erstaunlich, dass der Schmerz als Grundmuster der visuellen Kultur seitens der verschiedenen geisteswissenschaftlicher Disziplinen bislang nicht untersucht wurde.

Zur Systematisierung des umfangreichen Bildmaterials ging ich von der These aus, dass der Schmerz als sehr private Gefühlsregung im Bildmedium öffentlich gemacht wird. Mit diesem Transport der Schmerzensbilder in die Öffentlichkeit ist immer eine Botschaft verbunden, was ich mit dem Begriff der „Instrumentalisierung des Schmerzes“ bezeichnet habe, wobei ich den Begriff der „Instrumentalisierung“ in diesem Zusammenhang wertneutral gebrauchte. Von diesem gedanklichen Hintergrund ausgehend, entwickelte ich fünf Hauptkategorien der Schmerzdarstellung, in die man alle Bilder mehr oder weniger konsequent einordnen kann, wobei ich in der Diskussion auf die Grenzfälle der Kategorienbildung näher eingegangen bin.

Im Methodenteil habe ich mich intensiv mit Panofskys Modell der dreistufigen Bildanalyse auseinandergesetzt, die in ihren Grundsätzen Gedanken von kunsthistorischer (Warburg) und soziologischer Seite (Mannheim) vereint und dadurch ein exzellentes methodisches Instrument der Bildanalyse gerade für die Bildungswissenschaft darstellt. Auch kritische Stimmen und Weiterentwicklungen der Methode wurden diskutiert (Imdahl, Bätschmann).

Im umfangreichen Kategorienteil wollte ich einen relativ umfassenden Überblick über die Möglichkeiten des Schmerzes in der Bildenden Kunst in Form eines Abrisses geben. Eine Kategorisierung der Schmerzdarstellungen wurde im Rahmen der Arbeit zum ersten Mal durchgeführt. Genauere Bildanalysen konnte ich in diesem Teil der Arbeit lediglich an exemplarischen Einzelwerken in Grundzügen durchführen. Für die Einzelbildanalyse musste ich wiederum eine Auswahl aus dem reichen Bildbestand treffen. Ich entschied mich für drei Beispiele aus der Epoche übergreifenden zweiten Kategorie, wobei der Schmerz als Mittel der Macht eingesetzt wird. Häutungsszenen erschienen wegen ihrer Schmerzhaftigkeit als besonders geeignet. Der menschliche Körper und speziell auch die Haut werden im Rahmen der kulturellen Anthropologie

und damit zunehmend auch im sozialwissenschaftlichen Bereich untersucht. Ich habe jeweils ein Beispiel aus der mythologischen, profanen und christlichen Ikonographie darauf hin untersucht, wie der Schmerz auf dem jeweiligen Bild funktioniert und welche besondere Aufgabe er darauf erfüllt.

In der Diskussion legte ich besonderen Wert auf die Gegenüberstellung aktueller Fotos mit historischem Bildmaterial, wobei ich auffallende ikonographische Homologien herausgearbeitet habe. Diese Übereinstimmungen legen die Vermutung nahe, dass es ein kollektives Bildgedächtnis gibt, aus dem der Bildproduzent und der Bildbetrachter gleichermaßen schöpfen. Bildertafeln, ähnlich denen von Warburgs „Mnemosyne- Atlas“, sollten am Ende eines jeden Kapitels die Homologien in der Simultanschau noch stärker hervortreten lassen. Hierbei ist zu beachten, dass diese Tafeln keine endgültigen Ergebnisse darstellen, sondern als „work in progress“, wie bei Warburg, zu verstehen sind und jederzeit durch geeignetes Vergleichsmaterial ergänzt werden können.

Um Homologien zu erkennen, ist es unumgänglich, früh mit visuellen Grundmustern vertraut zu sein, das heißt, Bilder und ihre Motive auch im historischen Kontext lesen zu können, was vor allem in der Schule oder im Elternhaus gelernt werden muss. Aus dieser Tatsache kann man die hohe Bedeutung der Bildanalyse in der modernen Bildungswissenschaft ableiten. Es sollte in Zukunft von bildungswissenschaftlicher Seite verstärkt darauf geachtet werden, dass Bildanalysen nicht länger als vereinzelte „Streifzüge durch fremdes Terrain“ angesehen werden, sondern, dass sie im Rahmen einer kontinuierlichen Auseinandersetzung mit dem Bildgedächtnis, einen ebenso hohen Stellenwert in der Forschung einnehmen wie die Textanalyse. Die jüngsten Arbeiten von Jörisen/Marotzki und von Bohnsack sind in dieser Hinsicht viel versprechend und lassen auf weitere produktive Forschungsaktivität auf diesem Gebiet hoffen.

9 Literaturverzeichnis

- Abels, H. (1994): „Die Zeit wieder in Gang bringen“. Soziologische Anmerkungen zu einer unterstellten Wirkungsgeschichte der Ikonologie von Erwin Panofsky. In: Reudenbach (Hrsg.) 1994, 213-228.
- Alhadet, A. (2002): The raft of the Medusa. Géricault, Art and Race. München.
- Alpers, S. (1998): Kunst als Beschreibung. Köln.
- Ammicht Quinn, R. (2007): Blut Christi und christliches Blut. In: Braun/Wulf (Hrsg.) 2007, 43-61.
- Appuhn, H. (1985): Einführung in die Ikonographie der mittelalterlichen Kunst in Deutschland. Darmstadt.
- Ars Moriendi (1922) . Faksimile der deutschen Übersetzung des Meisters Ludwig von Ulm um 1470. München.
- Assmann, A. (1989): Die Häuslichkeit der Welt. In: Delfin. Zeitschrift für Konstruktion, Analyse und Kritik. Nr. 12, 37- 46. Frankfurt.
- Assmann, A. (2002): Das Bildgedächtnis der Kunst – seine Medien und Institutionen. In: Huber/Lockemann/Scheibel (Hrsg.) 2002, 209-222.
- Aulinger, B. (1992): Kunstgeschichte und Soziologie. Eine Einführung. Frankfurt a. Main.
- Bahr, H.D. (2007) : Schmerz - der unmögliche Gast. Philosophische Überlegungen. In: Katalog Berlin 2007, 25-36.
- Bakan, D. (1968): Disease, Pain and Sacrifice. Towards a Psychology of Suffering. Chicago.
- Bauer, H. (1979): Kunsthistorik. München.
- Baumgart, R./ Eichener, V. (1991): Norbert Elias zur Einführung. Hamburg.
- Bätschmann, O. (1978/1979): Beiträge zu einem Übergang von der Ikonologie zur kunstgeschichtlichen Hermeneutik. In: Kaemmerling (Hrsg.) 1979, 460-484.
- Behling, L. (1967): Die Pflanze in der mittelalterlichen Tafelmalerei. Köln/Graz.
- Belting, H./Kruse, C. (1994): Die Erfindung des Gemäldes. Das erste Jahrhundert der niederländischen Malerei. München.

- Belting, H. (1995): Das Ende der Kunstgeschichte. Eine Revision nach zehn Jahren. München.
- Benthien, C. (1999): Haut. Literaturgeschichte – Körperbilder - Grenzdiskurse. Hamburg.
- Benthien, C./ Wulf C. (Hrsg.) (2001): Körperteile. Eine kulturelle Anatomie. Hamburg.
- Bergdolt, K. (2000): Zur frühen Ikonographie des Heiligen Sebastian. In: Schriften zu Psychopathologie, Kunst und Literatur. Band 5. Schmerz in Wissenschaft, Kunst und Literatur. Hürtgenwald.
- Bering, K. (2002): Bezugfelder der Vermittlung visueller Kompetenz. In: Huber/Lockemann/Scheibel (Hrsg.) 2002, 89-101.
- de Bernières, L. (2005): Traum aus Stein und Federn. Frankfurt a. Main.
- Beyer, A. (1990): 78 Jahre danach – Bemerkungen zur Geistesgegenwart der Ikonologie. In: Bredekamp/Diers/Schoell-Glass (Hrsg.) 1990, 269-280.
- Bialostocky, J. (1966): Les primitifs flamands. Corpus de la peinture des anciens Pays-Bas méridiaux au quinzième siècle. Band 9 : Les musées de Pologne. Gdansk, Kraków, Warszawa. Brüssel.
- Bialostocky, J. (1973/1979) : Skizze einer Geschichte der beabsichtigten und der interpretierenden Kunstgeschichte. In: Keammerling (Hrsg.) 1979, 15-63.
- Bialostocky, J. (1981): Stil und Ikonographie. Studien zur Kunstwissenschaft. Köln.
- Bleyl, K. (2000): Der Schmerz als Thema der bildenden Kunst – Darstellungsmöglichkeiten von der Renaissance bis heute. In: von Engelhardt et al. (Hrsg.) 2000, 70-93.
- Blume, E. (2007): „es ist auch jetzt wieder so, dass ich anfangen möchte mit der Wunde“. In: Katalog Berlin 2007, 115-125.
- Bock, H./Gaethgens, T.W. (Hrsg.) (1987): Holländische Genremalerei im 17. Jahrhundert. Symposium. Berlin 1984. Jahrbuch Preußischer Kulturbesitz, Bd. 4. Berlin.
- Boehm, G. (Hrsg.) (1994): Was ist ein Bild. München.
- Bohde, D. (2006): Die Metaphorisierung eines Gewaltaktes. In: Renner/Schneider (Hrsg.) 2006, 135-160.
- Bohnsack, R. (2003a): Die dokumentarische Methode in der Bild- und Fotointerpretation. In: Ehrenspeck/Schäffer (Hrsg.) 2003, 87-107.
- Bohnsack, R. (2003b): „Heidi“. Eine exemplarische Bildinterpretation auf der Basis der dokumentarischen Methode. In: Ehrenspeck/Schäffer (Hrsg.) 2003, 109-120.

- Bohnsack, R. (2003c): Qualitative Methoden der Bildinterpretation. In: Zeitschrift für Erziehungswissenschaft (ZFE) 2/2003, 239-256.
- Bohnsack, R. (2006): Die dokumentarische Methode der Bildinterpretation in der Forschungspraxis. In: Marotzki/Niesyto (Hrsg.) 2006, 45-75.
- Bohnsack, R. (2009): Qualitative Bild- und Videointerpretation. Opladen.
- von Borries, J. E. (1972): Albrecht Dürers Christus als Schmerzensmann. Karlsruhe.
- Boudard, J. B. (1769): Iconologie tirée de divers auteurs. Parma.
- Bourdieu, P. (1970): Zur Soziologie der symbolischen Form. Frankfurt.
- Braun, J. (1943): Tracht und Attribute der Heiligen in der deutschen Kunst. Stuttgart.
- Braun, C./Wulf, C. (Hrsg.) (2007): Mythen des Blutes. Frankfurt a. Main.
- Bredenkamp, H./Diers, M./Schoell-Glass, C. (Hrsg.) (1990): Aby Warburg. Akten des internationalen Symposions. Weinheim.
- Bredenkamp, H./Diers, M. (Hrsg.) (1998): Aby Warburg. Die Erneuerung der heidnischen Antike. Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Geschichte der europäischen Renaissance. Reprint von 1932. Bde. I.1 und I.2. Berlin.
- Brena, S. (1972): Pain and religion. A Psychophysiological Study. Springfield.
- Breidecker, V. (Hrsg.) (1996): Siegfried Kracauer – Erwin Panofsky. Briefwechsel 1941-1966. Berlin.
- Brinkmann, B./Kemperdick, S. (2002): Deutsche Gemälde im Städel. 1300-1500. Mainz.
- Brown, C. (1984): Holländische Genremalerei im 17. Jahrhundert. Darmstadt.
- Budde, R. (1986): Köln und seine Maler. 1300-1500. Köln.
- Burckhardt, J. (1976): Die Kultur der Renaissance in Italien. Stuttgart.
- Burschel, P./ Distelrath, G./ Lembke, S. (Hrsg.) (2000): Das Quälen des Körpers. Eine historische Anthropologie der Folter. Weimar/Wien.
- Buytendijk, F. J. J. (1948): Über den Schmerz. Bern.
- Chastel, A. (1965): Italienische Renaissance. Die Ausbildung der großen Kunstzentren in der Zeit von 1460-1500. München.
- Chastel, A. (1966): Italienische Renaissance. Die Ausdrucksformen der Künste. München.
- Clair, J. (2005): Die melancholische Unsterblichkeit. In: Kat. Berlin 2005, 434-437.

- Clark, K. (1951): Piero della Francesca. London.
- Claussen, P. (2000): Der Schmerz der Bilder. ([http:// www.unicom.unizh.ch/unimagazin_2004/pdf\(magazin\)](http://www.unicom.unizh.ch/unimagazin_2004/pdf(magazin))).
- Cohen, E. (1995): Towards a history of european physical sensibility: Pain in the later middle ages. In: Science in Context 8, 1 (1995), 47-74. 05. 06. 2009.
- Cohen, M. (2006): 99 moralische Zwickmühlen. München.
- Dante (2004): Die göttliche Komödie. Prosaübersetzung von Walter Naumann. Darmstadt.
- Davies, M. (1972): Rogier van der Weyden. Ein Essay. Mit einem kritischen Katalog aller ihm und Robert Campin zugeschriebener Werke. München.
- Deiningner, R. (2009): Anleitung zum brutalen Verhör. In: Süddeutsche Zeitung Nr. 89, 9.
- Dekeyzer, B. (2004): Layers of illusion. The Mayer van den Bergh Breviary. Gent/Amsterdam.
- Delaissée, L.M.J. (1959): Mittelalterliche Miniaturen. Von der burgundischen Bibliothek zum Handschriftenkabinett der königlich belgischen Bibliothek. Köln.
- Descartes, R. (1969): Über den Menschen. Heidelberg.
- Didi – Huberman, G. (2010): Das Nachleben der Bilder. Kunstgeschichte und Phantomzeit nach Aby Warburg. Berlin.
- Diefenbach, S. (2000): Jenseits der „Sorge um sich“. Zur Folter von Philosophen und Märtyrern in der römischen Kaiserzeit. In: Burschel/Distelrath/Lembke (Hrsg.) 2000, 99-132.
- Dinzelbacher, P./Bauer, D.R. (Hrsg.) (1990): Heiligenverehrung in Geschichte und Gegenwart. Ostfildern.
- Dinzelbacher, P. (1997): Hexe oder Heilige. Schicksale auffälliger Frauen im Mittelalter und Frühneuzeit. Hamburg.
- Dittmann, L. (1967): Stil, Symbol, Struktur. Studien zu Kategorien der Kunstgeschichte. München.
- Dittmann, L. (1967/1979): Zur Kritik der kunstwissenschaftlichen Symboltheorie. In: Kaemmerling (Hrsg.) 1979, 329-352.
- Doelker, C. (1997): Ein Bild ist mehr als ein Bild. Visuelle Kompetenz in der Multimedia-Gesellschaft. Stuttgart.
- Dreizel, H.P. (1997): Leid. In: Wulf (Hrsg.) 1997, 854-873.

- Duby, G. (1992): Die Zeit der Kathedralen. Kunst und Gesellschaft 980-1420. Frankfurt.
- Dunning, R./Mattwes, M. (2005): Stones and Glas. In: Wells Cathedral. 45-58. London.
- van Dülmen, R. (1995): Theater des Schreckens. Gerichtspraxis und Strafrituale in der frühen Neuzeit. München.
- Dvorak, M. (1924/1995): Kunstgeschichte als Geistesgeschichte. Studien zur abendländischen Kunstentwicklung. Berlin.
- Ehrenspeck, Y./ Schäffer, B. (Hrsg.) (2003): Film- und Fotoanalyse in der Erziehungswissenschaft. Opladen.
- Eich, P. (1981): Rembrandts „Blendung Simsons“ im Städelschen Kunstinstitut. In: Städel Jahrbuch, Bd. 8, 288-300. München.
- Elias, N. (1997): Über den Prozess der Zivilisation. Soziologische und psychogenetische Untersuchungen. Frankfurt a. Main.
- Ellrich, L. (2000): Folter als Modell. Diskurse und Differenzen. In: Burschel/Distelrath/Lembke (Hrsg.) 2000, 27-66.
- Ellrich, L. (2006): Marsyas revisited. Überlegungen zum Verhältnis von Kunst, Wahrheit und Gewalt. In: Renner/ Schneider (Hrsg.) 2006, 101-121.
- von Engelhardt, D. (1990): Kulturgeschichte des Schmerzes. In: Focus MUL: Zeitschrift für Wissenschaft, Forschung und Lehre an der Medizinischen Universität zu Lübeck, 165-171. Lübeck.
- von Engelhardt et al. (Hrsg.) (2000): Schriften zu Psychopathologie , Kunst und Literatur. Band 5. Schmerz in Wissenschaft, Kunst und Literatur. Hürtgenwald.
- Fischl, L. (1952): Die Karlsruher Passion und ihr Meister. Karlsruhe.
- Forsman, E. (1966/1979): Ikonologie und allgemeine Kunstgeschichte. In: Kaemmerling (Hrsg.) 1979, 257-300.
- Foucault, M. (1994): Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses. Frankfurt a. Main.
- Foucault, M. (2007): Die Anormalen. Vorlesungen am Collège de France (1974-1975). Frankfurt a. Main.
- Fresia, C.J. (1991): Quacksalvers and Barber Surgeons: Images of Medical Practitioner in 17. Century Dutch Genre Painting. Yale.
- Friebertshäuser, B./ Prengel, A. (Hrsg.) (2003): Handbuch qualitativer Forschungsmethoden in der Erziehungswissenschaft. Weinheim und München.

- Friedländer, M.J. (1924): Die Altniederländische Malerei. Band II. Rogier van der Weyden und der Meister von Flémalle. Berlin.
- Friedländer, M.J. (1925): Die Altniederländische Malerei. Band III. Dierick Bouts und Joos van Gent. Berlin.
- Friedländer, M.J. (1928): Die Altniederländische Malerei. Band VI. Memling und Gerard David. Berlin.
- Friedländer, M.J./ Rosenberg, J. (1979): Die Gemälde von Lucas Cranach. Basel, Stuttgart.
- Fuhs, B. (2003a): Fotografie und qualitative Forschung. Zur Verwendung fotografischer Quellen in den Erziehungswissenschaften. In: Friebertshäuser/Prenzel (Hrsg.) 2003, 265-285.
- Fuhs, B. (2003b): Fotografie als Dokument qualitativer Forschung. In: Ehrenspeck/Schäffer (Hrsg.) 2003, 37- 54.
- Fuhs, B. (2006): Narratives Bildverstehen. Plädoyer für die erzählende Dimension der Fotografie. In: Marotzki/Niesyto (Hrsg.) 2006, 207-226.
- Gallo, M. (2007): Louis XIV. Le roi-soleil. Paris.
- Gärtner, C. (2007): Die "Gregorsmesse" als Bestätigung der Transsubstantiationslehre? Zur Theologie des Bildtypus. In: Gormans/Lentes (Hrsg.) 2007, 125-154.
- Gaskell, I. (1987): Tobacco. Social Deviance and Dutch Art in the Seventeenth Century. In: Bock/Gaethgens 1987, 117-138.
- Geimer, P. (2008): Gehirne können keine Bilder sehen. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung Nr. 225, 37.
- Genazino, W. (2005): Die Liebesblödigkeit. München.
- Gerigk, H.J. (2000): Schmerz als literarisches Thema: Entwurf einer Typologie der Möglichkeiten, Schmerz literarisch darzustellen. In: Schriften zu Psychopathologie, Kunst und Literatur. Band 5. Schmerz in Wissenschaft, Kunst und Literatur. Hürtgenwald.
- Gerson, H. (1968): Rembrandt. Die Gemälde. Wiesbaden.
- Gerson, H. (1982): Dierick Bouts. In: Kindlers Malerei Lexikon. Band 2. München.
- Giuliani, L. (2006): Marsyas als Märtyrer? Zur Parteinahme des Betrachters bei antiken Darstellungen von Gewalt. In Renner/Schneider (Hrsg.) 2006, 33-45.
- Gmelin, H.G. (1974): Spätgotische Tafelmalerei in Niedersachsen und Bremen. Berlin.
- Gombrich, E.H. (2006): Aby Warburg. Eine intellektuelle Biografie. Hamburg.

- Gormans, A/ Lentes T. (Hrsg.) (2007): Das Bild der Erscheinung. Die Gregorsmesse im Mittelalter. Berlin.
- Graus, F. (1990): Mittelalterliche Heiligenverehrung als sozialgeschichtliches Phänomen. In: Dinzelbacher/Bauer (Hrsg.) 1990, 86-103.
- Groebner, V. (2003): Ungestalten. Die visuelle Kultur der Gewalt im Mittelalter. München.
- Gröger, H. (1979): Museen der Welt. Louvre. Eltville.
- Gudlaugsson, S. (1938): Ikonographische Studien über die holländische Malerei und das Theater des 17. Jahrhunderts. Würzburg.
- Gudlaugsson, S. (1945/1975): The comedians in the work of Jan Steen and his contemporaries. Soest.
- Habermas, J. (1990): Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft. Frankfurt.
- Hackenbroch, V./Thimm, K. (2008): Krankheit Schmerz. In: Der Spiegel. 36/2008, 154-163.
- Hagel, S. (2008): Apoll und Marsyas – Klang im Wettstreit. In: Katalog Frankfurt 2008, 140-146.
- Halbwachs, M. (1985): Das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen. Berlin/Neuwied.
- Harig, L. (2001): Ordnung ist das ganze Leben. Roman meines Vaters. Frankfurt.
- Hauschild, S. (2002): Meister Bertram. Der Petri-Altar. Hamburg.
- Hauser, A. (1990): Sozialgeschichte der Kunst und Literatur. München.
- Hecht, C. (1997): Katholische Bildertheologie im Zeitalter von Gegenreformation und Barock. Berlin.
- Heckscher, W.S. (1967/1979): Die Genesis der Ikonologie. In: Kaemmerling (Hrsg.) 1979, 112-164.
- Heidrich, E. (1910): Altniederländische Malerei. Jena.
- Hemken, K.U. (2002): Jan Breughel d. Ä. und die Polarität des Sehens. In: Huber/Lockemann/Scheibel (Hrsg.) 2002, 103-121.
- Hengel, M. (1977): Crucifixion. In the ancient world and the folly of the message of the cross. Philadelphia.

- Henkel, A./Schöne, A. (1986): Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des 16. und 17. Jahrhunderts. Stuttgart.
- Herodot: Historien. Herausgegeben und übersetzt von Josef Feix (2004). Düsseldorf/Zürich.
- Hetzer, T. (1982): Die Bildkunst Dürers. Mittenwald.
- Hetzer, T. (1984): Rubens und Rembrandt. Mittenwald.
- Hetzer, T. (1998): Zur Geschichte des Bildes von der Antike bis Cézanne. Stuttgart.
- Heydenreich, L. H. /Passavent, G. (1975): Italienische Renaissance: Die großen Meister in der Zeit von 1500-1540. In: Universum der Kunst. München.
- Hildesheimer, W. (1996): Schule des Sehens. Kunstbetrachtungen. Frankfurt a. Main und Leipzig.
- Hofmann, W./Syamken, G./Warnke, M. (1980): Die Menschenrechte des Auges. Über Aby Warburg. Frankfurt a. Main.
- Hofmann, W. (1995): Das entzweite Jahrhundert. Kunst zwischen 1750 und 1830. München.
- Hofmann, W. (1996): Sehendes Sehen. Versuch über Max Imdahl. In: Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken. Heft 12. 1145-1151. Stuttgart.
- Hofmann, W. (2003): Goya. Vom Himmel durch die Welt zur Hölle. München.
- Holländer, E. (1912): Plastik und Medizin. Stuttgart.
- Huber, H.D. (2002): Verkörpertes visuelles Wissen. In: Huber/Lockemann/Scheibel (Hrsg.) 2002, 163-174.
- Huber, H.D./ Lockemann, B./ Scheibel, M. (Hrsg.) (2002) : Bild, Medien, Wissen. Visuelle Kompetenz im Medienzeitalter. München.
- Hürlimann, A. (2007): Schmerzblicke. In: Katalog Berlin 2007, 161-168.
- Huizinga, J. (2006): Herbst des Mittelalters. Stuttgart.
- Imdahl, M. (1979): Überlegungen zur Identität des Bildes. In: Marquard (Hrsg.) 1979, 187-211.
- Imdahl, M. (1994): Ikonik. Bilder und ihre Anschauung. In: Boehm (Hrsg.) 1996, 300-324.
- Imdahl, M. (1996): Giotto. Arenafresken. Ikonographie. Ikonologie. Ikonik. München.
- Imhof, E. (Hrsg.) (1983): Der Mensch und sein Körper. München.

- Ingendaay, P. (2009): Näher an der Wahrheit. In: FAZ vom 15.01. 2009, 31.
- de Jong, E. (1971): Realisme et schijnrealisme in de Hollandse schilderkunst van de zeventiende eeuw. In: Katalog Brüssel (1971), 143-194.
- Jörissen, B. / Marotzki, W. (2009): Medienbildung. Eine Einführung. Bad Heilbrunn.
- Jürgens-Kirchhoff, A. (1993): Schreckensbilder. Krieg und Kunst im 20. Jahrhundert. Berlin.
- Kaemmerling, E. (Hrsg.) (1979): Bildende Kunst als Zeichensystem. Ikonographie und Ikonologie. Theorien, Entwicklung, Probleme. Köln.
- Kamper, D./ Wulf, C. (Hrsg.) (1982): Die Wiederkehr des Körpers. Frankfurt.
- Karpenstein-Eßbach, C. (2004): Einführung in die Kulturwissenschaft der Medien. Paderborn.
- Katalog Amsterdam (2006): Rembrandt - Caravaggio. Stuttgart.
- Katalog Baden-Baden (2005): Das Heilige und der Leib. Ostfildern.
- Katalog Berlin (1975): Zimelien. Handschriften des Mittelalters aus den Sammlungen der Stiftung Preußischer Kulturbesitz. Wiesbaden.
- Katalog Berlin (1984): Von Frans Hals bis Vermeer. Meisterwerke holländischer Genremalerei. Berlin.
- Katalog Berlin (2000): Sandro Boticelli. Der Bilderzyklus zu Dantes Göttlicher Komödie. Ostfildern-Ruiz.
- Katalog Berlin (2005): Melancholie. Genie und Wahnsinn in der Kunst. Neue Nationalgalerie. Berlin.
- Katalog Berlin (2007): Schmerz. Kunst und Wissenschaft. Berlin.
- Katalog Braunschweig (2004): Peter Paul Rubens. Barocke Leidenschaften. München.
- Katalog Brügge (1994): Hans Memling. Brügge.
- Katalog Brügge (1998): Memling und seine Zeit. Brügge und die Renaissance. Stuttgart.
- Katalog Brügge (2002): Jan van Eyck und seine Zeit. Flämische Meister und der Süden. Stuttgart.
- Katalog Brüssel (1971). Rembrandt en zijn tijd. Brüssel.
- Katalog Den Haag (2005): Frans van Mieris 1635-1681. Zwolle.
- Katalog Düsseldorf (2006): Francis Bacon. Die Gewalt des Faktischen. München.

Katalog Epinal (1993): La Collection des Princes de Salm. Epinal.

Katalog Frankfurt (1975): Kunst um 1400 am Mittelrhein. Frankfurt.

Katalog Frankfurt (2004): Der Zauber des Alltäglichen. Holländische Malerei von Adriaen Brouwer bis Johannes Vermeer. Ostfildern- Ruit.

Katalog Frankfurt (2008): Die Launen des Olymp. Der Mythos von Athena, Marsyas und Apoll. Frankfurt.

Katalog Freising (2005): Kreuz und Kruzifix. Zeichen und Bild. Lindenberg im Algäu.

Katalog Hamburg (2004): Vergnügliches Leben – Verborgene Lust. Holländische Gesellschaftsszenen von Franz Hals bis Jan Steen. Zwolle.

Katalog Karlsruhe (1966): Alte Meister. Karlsruhe.

Katalog Karlsruhe (1996): Die Karlsruher Passion. Ein Hauptwerk Straßburger Malerei der Spätgotik. Karlsruhe.

Katalog Karlsruhe (2001): Spätmittelalter am Oberrhein. Maler und Werkstätten 1450-1525. Stuttgart.

Katalog Karlsruhe (2006): David Teniers der Jüngere 1610-1690. Alltag und Vergnügen in Flandern. Heidelberg.

Katalog Köln (1982): Die Messe Gregors des Großen. Vision - Kunst – Realität. Köln.

Katalog Köln (2001): Genie ohne Namen. Der Meister des Bartholomäus-Altars. Köln.

Katalog Köln (2007): Hotel California. Werke von Desiree Dolron und Thomas Wrede. Köln.

Katalog Löwen (2009): Rogier van der Weyden. 1400-1464. Master of Passions. Zwolle.

Katalog München (1991): Martin Schongauer. Das Kupferstichwerk. München.

Katalog München (1995): Apoll schindet Marsyas. Über das Schreckliche in der Kunst. München.

Katalog München (2004): Jan Polack. Von der Zeichnung zum Bild. Malerei und Maltechnik in München um 1500. München.

Katalog München (2007): The Cleveland Museum of Arts. Meisterwerke von 300 bis 1550. München.

Katalog Nördlingen (2000): Friedrich Herlin. Eine spätgotische Bilderwelt. Nördlingen.

Katalog Raleigh (2002): Jan Miense Molenaer. Painter of the Dutch Golden Age. New York und Manchester.

- Katalog Schwäbisch Hall (2006): Fernando Botero. Schwäbisch Hall.
- Katalog Singen (2003): Otto Dix. Werke von 1933 bis 1969. Köln.
- Katalog Wien (1984): Kunsthistorisches Museum Wien. Die Gemäldegalerie. München.
- Kaufmann, H. (1943): Die Fünfsinne in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts. In: Tintelnot (Hrsg.) 1943, 133-157.
- Kaulen, H. (2008): Das verkannte Leid der Kinder. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung. Nr. 182, N1.
- Kehlmann, D. (2005): Die Vermessung der Welt. Hamburg.
- Keller, H.L.(1979): Reclams Lexikon der Heiligen und der biblischen Gestalten. Stuttgart.
- Kemp, W. (1998): Vorwort. In: Svetlana Alpers: Kunst als Beschreibung, 7-20. Köln.
- Kennedy, I.G. (2006): Tizian. Köln.
- Kettenmann, A. (2007): Frida Kahlo. Leid und Leidenschaft. Köln.
- Kienast, D. (1990): Römische Kaisertabelle. Grundzüge einer römischen Kaiserchronologie. Darmstadt.
- Kindlers Malerei Lexikon (1982). München.
- King, R. (1995): Curing Toothache on Stage ? The Importance of Reading Pictures in Context. In: History of Science. 33, 1995, 397-416.
- Kirschbaum, E. (Hrsg.) (1994/2004): LCI, Lexikon der christlichen Ikonographie. Freiburg.
- Knieper, T. (2005): Kommunikationswissenschaft. In: Sachs- Holmbach (Hrsg.) 2005, 37-51.
- Kopf, A./Sabatowski, R. (2007): Schmerz und Schmerztherapie. In: Katalog Berlin 2007, 55-64.
- König, O. (1997): Haut. In: Wulf (Hrsg.) 1997, 436- 445.
- Krenn, M. (Hrsg.) 2006: Heilsspiegel. Speculum humanae salvationis. Handschrift 2505 der Universitäts- und Landesbibliothek Darmstadt. Darmstadt.
- Kultermann, U. (1981): Geschichte der Kunstgeschichte. Der Weg einer Wissenschaft. Frankfurt-Berlin-Wien.
- Lagercrantz, O. (1997): Dante und die Göttliche Komödie. Frankfurt a. Main.

- Lang, W. K. (2001): Grausame Bilder. Sadismus in der neapolitanischen Kunst. Berlin.
- Lankheit, K. (1965): Revolution und Restauration. In: Kunst der Welt. Baden- Baden.
- Lauts, J. (1962): Carpaccio. Gemälde und Zeichnungen. Köln.
- LeBreton, D. (2003): Schmerz. Eine Kulturgeschichte. Zürich-Berlin.
- LCI: Lexikon der christlichen Ikonographie. Kirschbaum, E. (Hrsg.). Freiburg.
- Lederle, U. (1937): Gerechtigkeitsdarstellungen in deutschen und niederländischen Rathäusern und an Gerichtsstätten. Philipsburg 1937.
- Legner, A. (1969): Der Alabasteraltar aus Rimini. In: Städel- Jahrbuch Bd. 2, 1969, 101-168. Frankfurt.
- LeGoff, J. (2007): Die Geschichte des Körpers im Mittelalter. Stuttgart.
- Lessing, G. E. (1766/1987): Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie. Stuttgart.
- Leutner, P./ Niebuhr, H.P. (Hrsg.) (2006): Bild und Eigensinn. Über Modalitäten der Anverwandlung von Bildern. Bielefeld.
- Liebrandt, C. (2006): Robbie Williams meets Marsyas. Popkulturelle Variationen des Mythos. In: Renner/Schneider (Hrsg.) 2006, 235-252.
- Libman, M. (1966/1979): Ikonologie. In: Kaemmerling (Hrsg.) 1979, 301-328.
- Lindemann, B.W. (2007): Die Bildlichkeit des Schmerzes in der alten Kunst. In: Katalog Berlin 2007, 99-105.
- Lullies, R. (1956): Griechische Plastik. Von den Anfängen bis zum Ausgang des Hellenismus. München.
- Lutz, H. (2007): „mystisch und grob irdisch“. Figuren des Schmerzes im Spätmittelalter. In: Katalog Berlin 2007, 89-98.
- Lütz, M. (2007): Der Gesundheitswahn verdirbt uns das Leben. In: Welt am Sonntag. Nr. 26, 13.
- Lyons, A.S./ Petrucelli, R.J. (2000): Die Geschichte der Medizin im Spiegel der Kunst. Köln.
- Maccoby, H. (1999): Der heilige Henker. Die Menschenopfer und das Vermächtnis der Schuld. Stuttgart.
- Mann, T. (1960/1974): Die Buddenbrooks. Verfall einer Familie. Frankfurt a. Main.

- Mannheim, K. (1970): Beiträge zur Theorie der Weltanschauungsinterpretation. In: Ders.: Wissenssoziologie. Neuwied, 91-154. (Original: Jahrbuch für Kunstgeschichte, I (XV) (1921-22),4, 236-274.
- Mannings, D. (1973/1979): Panofsky und die Interpretation von Bildern. In: Kaemmerling (Hrsg.) 1979, 434-459.
- Marschies, C. (2007): Der Schmerz und das Christentum. In: Katalog Berlin 2007, 153-159.
- Marotzki, W./Niesyto, H. (Hrsg.) (2006): Bildinterpretation und Bildverstehen. Methodische Ansätze aus sozialwissenschaftlicher, kunst- und medienpädagogischer Perspektive. Wiesbaden.
- Marotzki, W./ Stoetzer, K. (2006): Die Geschichte hinter den Bildern. Annäherungen an eine Methode und Methodologie der Bildinterpretation in biographie- und bildungstheoretischer Absicht. In: Marotzki/Niesyto (Hrsg.) 2006, 15-44.
- Marquard, O. (Hrsg.) (1979): Identität. Reihe: Poetik und Hermeneutik 8. München.
- Márquez, G.G. (2005): Die Liebe in den Zeiten der Cholera. Frankfurt a. Main.
- Meijer, F. (2003): Kaiser sterben nicht im Bett. Die etwas andere Geschichte der römischen Kaiserzeit. Darmstadt.
- Meiss, M. (1999): Malerei in Florenz und Siena nach der großen Pest. Künste, Religion und Gesellschaft in der Mitte des 14. Jahrhunderts. Dresden.
- Meister, C. (2005). Legenden. Zur Sichtbarkeit der Bildbeschreibung. Zürich- Berlin.
- Melzack, R. (1978): Das Rätsel des Schmerzes. Stuttgart.
- Menninghaus, W. (1999): Ekel. Theorie und Geschichte einer starken Empfindung. Frankfurt a. Main.
- Merback, M.B. (1999): The Thief, the Cross and the Wheel. Pain and the spectacle of Punishment in medieval and Renaissance Europe. London.
- Merleau – Ponty, M. (1994): Der Zweifel Cézannes. In: Boehm (Hrsg.) 1994, 39-59.
- Mersmann, W. (1952): Der Schmerzensmann. Düsseldorf.
- Metzger, R. (2003): Der Tod bei der Arbeit. Gewalt der Bilder: Bilder der Gewalt. Wien.
- Michaud, P.A. (2008): Zwischenreich. In: Trivium, 1-2008 (En ligne), mis en ligne le 19 mai 2008. URL: http://trivium.revues.org/index_373.html. 27.Juli 2008.
- Michel, B. (2004): Bildrezeption als Praxis. Dokumentarische Analyse von Sinnbildungsprozessen bei der Rezeption von Fotografien. In: Zeitschrift für qualitative Bildungs-, Beratungs- und Sozialforschung (ZBBS) Heft 1. 67-86.

- Michels, K. (2010): Aby Warburg. Mit Bing in Rom, Neapel, Capri und Italien. Hamburg.
- van Miegroet, H.J. (1988): Gerard David's „Justice of Cambyses“: Exemplum iustitiae or political allegory. In: Simiolus, 18, 116-133.
- Miggelbrink, R. (2002): Der zornige Gott. Die Bedeutung einer anstößigen biblischen Tradition. Darmstadt.
- Miller, W. I. (1997): The Anatomy of Disgust. Harvard.
- Mitchell, W.J.T. (1994): Pictury theory. Essays on verbal and visual representation. Chicago.
- Mitchell, W.J. T. (2008): Das Leben der Bilder. Eine Theorie der visuellen Kultur. München.
- Mollenhauer, K. (1983): Streifzug durch fremdes Terrain. Interpretation eines Bildes aus dem Quattrocento in bildungstheoretischer Absicht. In: Zeitschrift für Pädagogik. 30. Jg. Heft 2. 173-194.
- Mollenhauer, K. (2003): Methoden erziehungswissenschaftlicher Bildinterpretation. In: Friebertshäuser/Prenzel (Hrsg.) 2003, 247-264.
- Mommsen, T. (1955): Römisches Strafrecht. Graz.
- Monssen, L.H. (1982/1983): The martyrdom cycle in Santo Stefano Rotondo. In: Institutum Romanum Norvegiae: Acta ad Archaeologiam et Artium Historiam Pertinentia 2 (1982), 175-317 und 3 (1983), 11-106. Rom.
- Morris, D.B. (1994): Geschichte des Schmerzes. Frankfurt a .M./ Leipzig.
- de Moulin, D. (1974): A historical- phenomenological study of bodily pain in western man. In: Bulletin of the history of medicine 48/(1974), 540-570. Baltimore.
- Müller, C. (1984): Grünewalds Werke in Karlsruhe. Karlsruhe.
- Müller, J. (2007): Heidentum und Christentum im Kampf. Die erste Laokoonrezeption nördlich der Alpen in einer Zeichnung Dürers. In: Die Zeit, Nr.140, N3.
- Muth, S. (2006): Warten auf Marsyas. Als die Griechen die Gewalt am Unterlegenen entdeckten. In: Renner/Schneider (Hrsg.) 2006, 11-32.
- Muth, S. (2008): Ein anderer Blick auf die Gewalt. In Katalog Frankfurt 2008, 129-137.
- Nemo, P. (2001): Job et l'excès du mal. Paris.
- Nietzsche, F. (1966): Die fröhliche Wissenschaft. In: Werke in drei Bänden. Band 2. München.

- van Os, H. (2001): Der Weg zum Himmel. Reliquienverehrung im Mittelalter. Regensburg.
- Ovid: Metamorphosen. Prosaübersetzung von August von Rode neu übers. und hrsg. von Gerhard Fink (2001). Düsseldorf/München.
- Paatz, W. (1944): Bernt Notke. Wien.
- Pächt, O. (1986): Methodisches zur kunsthistorischen Praxis. München.
- Pächt, O. (1994): Altniederländische Malerei. Von Rogier van der Weyden bis Gerard David. München.
- Panofsky, E. (1920): Der Begriff des Kunstwillens. In: Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft. XIV. Bd., 4 Heft.
- Panofsky, E. (1927): „Imago Pietatis“. Ein Beitrag zur Typengeschichte des „Schmerzensmanns“, und der „Maria Mediatrix“. In: Festschrift für Max J. Friedländer, 261-308. Leipzig. Wiederabgedruckt in: Ders. (1998): Deutschsprachige Aufsätze 1. Berlin.
- Panofsky, E. (1932/1979): Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst. In: Kaemmerling (Hrsg.) 1979: 185-206.
- Panofsky, E. (1939/1980): Studien zur Ikonologie. Humanistische Themen in der Kunst der Renaissance. Köln.
- Panofsky, E. (1943/1995): Das Leben und die Kunst Albrecht Dürers. Frankfurt.
- Panofsky, E. (1953/2001): Die altniederländische Malerei. Ihr Ursprung und Wesen. Köln.
- Panofsky, E. (1955/1978): Sinn und Deutung in der bildenden Kunst. Köln.
- Pazzini, K.J. (2001): Haut. In: Benthien/Wulf (Hrsg.) 2001, 153-173.
- Peters, E. (2003): Folter. Geschichte der peinlichen Befragung. Hamburg.
- Pfaff, C. (1981): Umwelt und Lebensform. In: Schmid (Hrsg.) 1981, 603-678.
- Pilarczyk, U./ Mietzner, U. (2000): Bildwissenschaftliche Methoden in der erziehungs- und sozialwissenschaftlichen Forschung. In: Zeitschrift für qualitative Bildungs-, Beratungs- und Sozialforschung (ZBBS) Heft 1. 343-364.
- Pilarczyk, U./ Mietzner, U. (2003): Methoden der Fotografieanalyse. In: Ehrenspeck/Schäffer (Hrsg.) (2003), 19-36.
- Pippke, W./ Pallhuber, I. (1994): Die Eifel. Entdeckungsreisen von Aachen bis zur Mosel. Köln.

- Putscher, M. (1971): Die fünf Sinne. In: Aachener Kunstblätter. 41 (1971), 152-173.
- Pöggeler, F. (Hrsg.) (1992): Bild und Bildung. Beiträge zur Grundlegung einer pädagogischen Ikonologie und Ikonographie. Frankfurt a. Main.
- Pöschel, S. (Hrsg.) (2010): Ikonographie: Neue Wege in der Forschung. Darmstadt.
- Prignitz-Poda, H. (2005): Die große Maskerade. Neue Einblicke in die Kunst Frida Kahlos. In: Radeck (Hrsg.) 2005, 7- 32.
- Puppi, L. (1991): Torment in Art. Pain, Violence and Martyrdom. New York.
- Radeck, H. (Hrsg.) (2005): Schönheit und Schmerz. Die Bilderwelt der Frida Kahlo. 2005.
- Raupp, H.J. (1986): Bauernsatiren. Entstehung und Entwicklung des bäuerlichen Genres in der deutschen und niederländischen Kunst ca. 1470-1570. Niederzier.
- Renger, K. (1986): Adriaen Brouwer und das niederländische Bauerngenre 1600-1660. München.
- Renner, U./Schneider, M. (Hrsg.) (2006): Häutung. Lesarten des Marsyas- Mythos. München.
- Rensing, T. (o. J.): Der Meister von Schöppingen. Berlin, München.
- Reudenbach, B. (Hrsg.) (1994): Erwin Panofsky. Beiträge des Symposiums Hamburg 1992. Hamburg.
- Rey, R. (1993): The History of Pain. Cambridge.
- Rhein, R. (1995): Die Legenda Aurea des Jacobus de Voragine. Die Entfaltung von Heiligkeit in „Historia“ und „Doctrina“. Köln, Weimar, Wien.
- Ribémont, B. (2002): L'Ovide moralisée et la tradition encyclopédique médiévale. In : Cahiers de recherches médiévales, 9. [http://crm.revues.org/document 907. html](http://crm.revues.org/document907.html). 10.10.2007.
- Rice, L. (1997): The Altars and Altarpieces of New St. Peter's. Outfitting the Basilica, 1621 – 1666. Cambridge.
- Riegl, A. (1927/ 2000): Spättrömische Kunstindustrie. Berlin.
- Ripa, C. (1603/ 1970): Iconologia. Hildesheim.
- Roland, M. (2002): Die Lilienfelder Concordantiae caritatis. Codices Illuminati. Band 2. Graz.
- Roth, J. (1930/2006): Hiob. Roman eines einfachen Mannes. München.

- Rorty, R. (1967): The linguistic turn. Recent essays in philosophical method. Chicago.
- Rösch, P. (2010): Aby Warburg. Paderborn.
- Rössler, B. (2001): Der Wert des Privaten. Frankfurt a. Main.
- Ruggeri, U. (1979): Dürer. Bologna.
- Ruoff, M. (2007): Foucault-Lexikon. Entwicklung-Kernbegriffe-Zusammenhänge. Paderborn.
- Sachs-Holmbach, K. (2004): Das Bild als kommunikatives Medium. Elemente einer allgemeinen Bildwissenschaft. Köln.
- Sachs-Holmbach, K. (Hrsg.) (2005): Bildwissenschaft. Disziplinen, Themen, Methoden. Frankfurt.
- Sachs-Holmbach, K./Schürmann, E. (2005): Philosophie. In: Sachs-Holmbach (Hrsg.) 2005, 109-123.
- Sander, J. (2002): Niederländische Gemälde im Städel. 1400-1550. Mainz.
- Sarasin, P. (2005): Michel Foucault. Zur Einführung. Hamburg.
- Scarry, E. (1992): Der Körper im Schmerz. Die Chiffren der Verletzlichkeit und die Erfindung der Kultur. Frankfurt a. Main.
- Schadewaldt, H. et al. (1967): Kunst und Medizin. Köln.
- Scharf, F. (2005): Das künstlerisch-kulturelle Umfeld Mexikos zur Schaffenszeit Frida Kahlos. Schmerzverarbeitung und kulturelle Selbstbestimmung. In: Radeck (Hrsg.) 2005, 49-66.
- Scharff, T. (2000): Seelenrettung und Machtinszenierung. Sinnkonstruktion der Folter im kirchlichen Inquisitionsverfahren im Mittelalter. In: Burschel/Distelrath/Lembke (Hrsg.) 2000, 151-170.
- Schäffer, B. (2005): Erziehungswissenschaft. In: Sachs- Holmbach (Hrsg.) 2005, 213-222.
- Schiller , G. (1968): Ikonographie der christlichen Kunst. Band 2. Die Passion Christi. Gütersloh.
- Schilling, M. (1990): Bildpublizistik der frühen Neuzeit. Tübingen.
- Schiwy, G. (2003): Brigitta von Schweden. Mystikerin und Visionärin des späten Mittelalters. München.
- Schirmeister, A. (2000): Folter und Heiligung in der Legenda Aurea. In: Burschel/Distelrath/Lembke (Hrsg.) 2000, 133-149.

- Schmid, A. A. (Hrsg.) (1981): Die Schweizer Bilderchronik des Luzerner Diebold Schilling von 1513. Sonderausgabe des Kommentarbandes zum Faksimile der Handschrift in der Zentralbibliothek Luzern. Luzern.
- Schmidt, G. (1981): Kunstmuseum Basel. 150 Gemälde. 12.-20. Jahrhundert. Basel.
- Schneider, N. (2004): Geschichte der Genremalerei. Die Entdeckung des Alltags in der Kunst der frühen Neuzeit. Berlin.
- von Schneider, A. (1967): Caravaggio und die Niederländer. Amsterdam.
- van Schoute, R. (1963): Les Primitifs flamands. Corpus de la peinture des anciens Pays-bas méridionaux au quinzième siècle. Band 6. La chapelle Royale de Grenade Brüssel.
- Schröder, T. / Pawlak, M. (o. J.): Jacques Callot. Das gesamte Werk der Druckgraphik. Hersching.
- Schug, W. (2006): Zahnärztliche Darstellungen in der niederländischen Genremalerei des 17. Jahrhunderts. Zu einigen ikonographischen Aspekten. Magdeburg.
- Schwan, S. (2005): Psychologie. In: Sachs- Holmbach (Hrsg.) 2005, 124-133.
- Sedlmayr, H. (1978): Kunst und Wahrheit. Zur Theorie und Methode der Kunstgeschichte. Mittenwald.
- Seifert, O. (Hrsg.) (2004): Panis Angelorum. Das Brot der Engel. Kulturgeschichte der Hostie. Ostfildern.
- Simon, K. (1948): Abendländische Gerechtigkeitsbilder. Frankfurt a. Main.
- Simmel, G. (1907): Das Christentum und die Kunst. Berlin (<http://socio.ch/sim/chr07.htm>) 10.04.2009.
- von Simson, O. (1953): Compassio and co-redemption in Rogier van der Weyden's descent from the cross. In: Art Bulletin, 35, 9-16.
- von Simson, O. (1977): Gerard Davids Gerechtigkeitsbilder. In: Festschrift für Wolfgang Braunfels. Tübingen (1977), 349-356.
- Slatkes, L. (1965): Dirck van Baburen. A dutch painter in Utrecht and Rome. Utrecht.
- Smeyers, M. (1999): Flämische Buchmalerei. Stuttgart.
- Sofsky, W. (2000): Traktat über die Gewalt. Frankfurt.
- Sofsky, W. (2007): Verteidigung des Privaten. Eine Streitschrift. München.
- Spiekermann, G. (2007): Die Träne der Niobe. In: Katalog Berlin 2007, 107-113.

- Spivey, N. (2001): *Enduring creation. Art Pain and Fortitude*. London.
- Springer, P. (2004): *Hand und Kopf. Ernst Ludwig Kirchners Selbstbildnis als Soldat*. Berlin.
- Stange, A. (1954): *Deutsche Malerei der Gotik. Nordwestdeutschland in der Zeit von 1450-1515*. München/ Berlin.
- Stange, A. (1964): *Deutsche Gotische Malerei. 1300-1430*. Königstein i. Taunus.
- Stiegler, B. (2008). *Iconic turn und gesellschaftliche Reflexion*. In: *Trivium*, 1-2008. (En ligne), mise en ligne le 21.04.2008.URL: <http://trivium.revues.org/index391.html>. 27.07.2008.
- Stork, H.W. (1995) : *Die Bibel Ludwigs des Heiligen. Vollständige Faksimile-Ausgabe von MS M.240 Pierpont Morgan Library, New York*. Graz.
- Suckale, R. (2003): *Arma Christi. Überlegungen zur Zeichenhaftigkeit mittelalterlicher Andachtsbilder (1977)*. In: *Stil und Funktion. Ausgewählte Schriften zur Kunst des Mittelalters*. München/Berlin.
- Tammen, S. (2005): *Dorn und Schmerzensmann. Zum Verständnis von Reliquie, Reliquiar und Bild in spätmittelalterlichen Christusreliquiaren*. In: *Reliquiare im Mittelalter. Hamburger Forschungen zur Kunstgeschichte*. 187-208. Hamburg.
- Tanner, J. (1994): *Körpererfahrung, Schmerz und die Konstruktion des Kulturellen*. In: *Historische Anthropologie*. 2. Jahrgang. 489-501.
- Tempestini, A. (1998): *Giovanni Bellini. Leben und Werk*. München.
- Thürlemann, F. (2002): *Robert Campin. Eine Monographie mit Werkkatalog*. München.
- Tintelnot, H. (Hrsg.) (1943): *Festschrift für Dagobert Frey*. Breslau.
- Troescher, G. (1939): *Weltgerichtsbilder in Rathäusern und an Gerichtsstätten*. In: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* 11. Köln.
- Tröster, C. (2006): *Als die Heiligen noch Prügel kassierten*. In: *Welt am Sonntag*, Nr. 27, 61.
- Trüb, C.L.P. (1978): *Heilige und Krankheit*. Stuttgart.
- Tyradellis, D. (2007): *Politik des Schmerzes*. In: *Katalog Berlin 2007*, 37-44.
- van der Velden, H. (1995): *Cambyses Reconsidered: Gerard David's exemplum iustitiae for Bruges Town Hall*. In: *Simiolus* 23, 40-62.
- Vergil: *Aeneis. Prosaübersetzung von Gerhard Fink*. (2007). Düsseldorf.
- Veyne, P. (2009): *Foucault. Der Philosoph als Samurai*. Stuttgart

- Vogel, M. (2006): Der Schlauch des Marsyas. In: Renner/Schneider (Hrsg.) 2006, 73-99.
- Vogt, H. (1969): Das Bild des Kranken. München.
- Voll, K. (1923): Die altniederländische Malerei von Jan van Eyck bis Memling. Ein entwicklungsgeschichtlicher Versuch. Leipzig.
- de Voragine, J. (1993): Legenda Aurea. Übersetzt von Richard Benz. Darmstadt.
- Voss, J. (2007): Was es heißt, Fleisch zu werden. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung. Nr. 82, 37. Frankfurt.
- Waldenfels, B. (1994): Ordnungen des Sichtbaren. Zum Gedenken an Max Imdahl. In: Boehm (Hrsg.) 1994, 234 ff.
- Warnke, M. (1980): Vier Stichworte: Ikonologie – Pathosformel – Polarität und Ausgleich – Schlagbilder und Bilderfahrzeuge. In: Hofmann/Syamken/Warnke 1980, 53-83.
- Warnke, M. (2006): Rubens. Leben und Werk. Köln.
- Warnke, M./ Brink, C. (Hrsg.) (2008): Aby Warburg. Der Bilderatlas Mnemosyne. Bd. II.1. Berlin.
- Wellbery, D.E. (2006): Kunst und Agon. Eine Grundfigur ästhetischer Reflexion. In: Renner/Schneider (Hrsg.) 2006, 123-133.
- Wendland, U. (1994): Arkadien in Hamburg. Studierende und Lehrende am Kunsthistorischen Seminar der Hamburgischen Universität. In: Reudenbach (Hrsg.) 1994, 15-30.
- Wernicke, C. (2009): Wie Bush, nur netter. Linke in den USA empört über Barack Obama, weil er CIA- Agenten schont, die gefoltert haben. In: Süddeutsche Zeitung, Nr. 89, 9.
- Westermann, M. (2002): Jan Miense Molenaer in the Comic Mode. In: Katalog Raleigh (2002), 43-62.
- Wetzel, C. (1995): Biblia Pauperum. Armenbibel. Die Bilderhandschrift des Codex Palatinus latinus 871 im Besitz der Bibliotheca Apostolica Vaticana. Stuttgart/Zürich.
- Whalley, A. (2009): Körperwelten. Heidelberg.
- Wilhelm-Schaffer, I. (1994): Ars Moriendi und Totentanz als Quelle für eine mittelalterliche Einstellung zum Tod. In: Magazin Forschung 2/1994, 22-29. Saarbrücken.
- Wind, E. (1931/1979): Warburgs Begriff der Kulturwissenschaft und seine Bedeutung für die Ästhetik. In: Kaemmerling (Hrsg.) 1979, 165-184.

Wind, E. (1979): Kunst und Anarchie. Frankfurt.

Wind, E. (1987): Heidnische Mysterien in der Renaissance. Frankfurt.

Wittpoth, J. (2003): Fotografische Bilder und ästhetische Reflexivität. In: Ehrenspeck/Schäffer (Hrsg.) 2003, 73-86.

Wulf, C. (Hrsg.) (1997): Vom Menschen. Handbuch Historische Anthropologie. Weinheim und Basel.

Yapp, N. (Hrsg.) (2001): Getty images. Dekaden des 20. Jahrhunderts. Ort unbekannt.

Zanker, P. / Ewald, B.C. (2004): Mit Mythen leben. Die Bilderwelt der römischen Sarkophage. München.

Zehnder, F.G. (1990): Kataloge des Wallraf-Richartz-Museums XI. Katalog der Altkölner Malerei. Köln.

Zell, A. (2000): Valie Export. Inszenierung von Schmerz. Berlin.

Darstellung des Bildungsweges

Name:	Wolfgang Schug
Geburtsdatum:	05.12.1961
Geburtsort:	Saarbrücken
Staatsangehörigkeit:	Deutsch
Wohnort:	Goethestr.15 66126 Saarbrücken
Schulausbildung:	1968-1972: Grundschule Altenkessel 1972-1982: Staatl. Realgymnasium Völklingen 16.06.1982: Abitur
Universitäre Ausbildung:	<u>Wintersemester 1982/1983:</u> Immatrikulation an der Universität des Saarlandes zum Studium: Kunstgeschichte, Französische Philologie, Klassische Archäologie. Zwischenprüfung: 25.09.1984 <u>Wintersemester 1984/1985:</u> Immatrikulation an der Universität des Saarlandes zum Studium der Zahnheilkunde. Zahnärztliche Prüfung : 06. 12. 1990 Approbation : 02. 01. 1991 Promotion: : 05. 05. 1992 (Dr.med.dent) <u>Wintersemester 2004/2005</u> Immatrikulation an der Otto- von- Guericke- Universität Magdeburg zum Studiengang: „Wissensentwicklung und Qualitätsförderung. Integrated Practice in Dentistry“.

Masterprüfung: 29. 09. 2006
Promotion : 09. 03. 2011
(Dr. phil.)

