

Dr. med. Helmut Kolthoff

# Der Mensch und seine Vergänglichkeit

Studien zur Darstellung  
von Alter und  
körperlich-geistigem  
Verfall  
in der bildenden Kunst

Band 1: Text



# Der Mensch und seine Vergänglichkeit

Studien zur Darstellung von Alter und  
körperlich-geistigem Verfall  
in der bildenden Kunst

Dissertation  
zur Erlangung des akademischen Grades  
Doktor der Philosophie  
in der Philosophischen Fakultät

der Eberhard Karls Universität Tübingen

vorgelegt von

Dr. med. Helmut Kolthoff

aus  
Wilhelmshaven

2024

Gedruckt mit Genehmigung der Philosophischen Fakultät  
der Eberhard Karls Universität Tübingen

Dekanin: Prof. Dr. Angelika Zirker

Hauptberichterstatter: Professor Dr. phil. habil. Sergiusz Michalski  
Mitberichterstatter: PD Dr. phil. habil. Ralf Michael Fischer

Tag der mündlichen Prüfung: 18.04.2024

Tübingen Library Publishing, Tübingen

# **DER MENSCH UND SEINE VERGÄNGLICHKEIT**



Dr. med. Helmut Kolthoff

# **DER MENSCH UND SEINE VERGÄNGLICHKEIT**

**Studien zur Darstellung  
von Alter und körperlich-geistigem  
Verfall in der Bildenden Kunst**

**Band 1: Text**



## **Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek**

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie, detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.de> abrufbar.



Dieses Werk ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung - Keine Bearbeitungen 4.0 International Lizenz. Um eine Kopie dieser Lizenz einzusehen, konsultieren Sie <https://creativecommons.org/licenses/by-nd/4.0/legalcode> oder wenden Sie sich brieflich an Creative Commons, Postfach 1866, Mountain View, California, 94042, USA.

Die Online-Version dieser Publikation ist auf dem Repositorium der Universität Tübingen frei verfügbar (Open Access).

<http://hdl.handle.net/10900/154094>

<http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bsz:21-dspace-1540949>

<http://dx.doi.org/10.15496/publikation-95433>

Tübingen Library Publishing 2024  
Universitätsbibliothek Tübingen  
Wilhelmstraße 32  
72074 Tübingen  
[druckdienste@ub.uni-tuebingen.de](mailto:druckdienste@ub.uni-tuebingen.de)  
<https://tlp.uni-tuebingen.de>

Band 1:

ISBN (Hardcover): 978-3-98944-008-1

ISBN (PDF): 978-3-98944-009-8

Band 2:

ISBN (Hardcover): 978-3-98944-010-4

ISBN (PDF): 978-3-98944-011-1

Umschlaggestaltung: Sandra Binder, Universität Tübingen  
Coverabbildung: Domenico Ghirlandaio: Ein alter Mann und sein Enkel, um 1490. Alamy Limited, United Kingdom  
Satz: Helmut Kolthoff  
Vertrieb: BoD – Books on Demand, Norderstedt  
Printed in Germany

# Inhaltsverzeichnis

	Vorwort.....	9
I	Einleitung.....	11
II	Forschungsgeschichte.....	17
	II.1. Alter und Altern: Definitionen und soziologische Aspekte in der europäischen Kulturgeschichte.....	23
	II.2. Konzepte, Erklärungen und Deutungen.....	23
	II.3. Das Altersbild eine soziale Konstruktion – Bestimmung, Entstehung und Funktion.....	27
	II.4. Alte Menschen im Spiegel der Geschichte und des kulturellen Wandels.....	31
III	Biologisch-medizinische Aspekte des Alters.....	49
	III.1. Das Alter in der medizinischen Fachliteratur ab der Frühen Neuzeit.....	49
	III.2. Das äußere Erscheinungsbild des alten Menschen.....	62
IV	Das Altersantlitz und die bildende Kunst – vom Idealismus zum Individualismus.....	69
	IV.1. Die Idealisierung des Alters.....	71
	IV.2. Das realistische Altersgesicht.....	77
	IV.3. Die Bedeutung der Tronies für die Darstellung des Altersgesichtes.....	94
V	Bilder vom Altern: Lebensphasen-Darstellungen von der Dualität zur Lebenstreppe.....	109
	V.1. Zwei Lebensalter – zwei Generationen in einem Bild.....	112
	V.2. Drei Lebensalter – drei Generationen in einem Bild.....	115

V.3.	Vier Generationen und höhere Teilungsarten der Lebensalter im Bild.....	126
V.4.	Vom Lebensrad zur Lebenstreppe .....	128
VI	Altersbilder in der bildenden Kunst in der Frühen Neuzeit.....	135
VI.1.	Die Darstellung von betagten Alten zwischen Abbild und Allegorie .....	135
VI.2.	„Vetula“ – die hässliche, alte Frau.....	157
VI.3.	Greise Heilige als Prototypen alter Männer im 16. und 17. Jahrhundert.....	177
VII	Die Darstellung von Altersarmut – Perspektiven in Kunst und Gesellschaft.....	223
VII.1.	Ikonographische Konzepte in der Darstellung der Armut.....	228
VII.2.	Die Darstellung von Altersarmut und Armenfürsorge im 15. und 16. Jahrhundert .....	236
VII.3.	Die Säkularisierung der Armut in der spanischen Barockmalerei.....	254
VII.4.	Die deutsche Armeleutemalerei im 19. Jahrhundert.....	277
VIII	Bildnisse und Image alter Herrscher zwischen Macht und Repräsentation.....	327
VIII.1.	Bildnis versus Image .....	327
VIII.2.	Zur Funktion von Herrscherbildnissen .....	331
VIII.3.	Die ersten Herrscherporträts der Nachantike unter dem Blickwinkel eines frühen Individualismus-Verständnisses .....	337
VIII.4.	Papstbildnisse von Raffael bis Velázquez.....	355
VIII.5.	Herrscherporträts von der Renaissance bis zum Absolutismus.....	365
VIII.6.	Die Neuorientierung der Herrscherbildnisse im 19. Jahrhundert.....	390

IX	Die Rolle der Alten in der Genremalerei des 17. Jahrhunderts .....	409
IX.1.	Der Begriff der Genremalerei. Vom Phänomen zur Gattung.....	409
IX.2.	„So de Oude songen so pypen de Jongen“ und andere Sprichwort-Bilder .....	411
IX.3.	Realismus und Scheinrealismus in der niederländischen Genremalerei .....	439
IX.4.	Freizeitgestaltung zwischen Freude, Zwist und Rauferei .....	443
IX.5.	Die Klugen sind meistens die Alten: Von Lehrern, Gelehrten und Rhetorikern .....	447
IX.6.	Der ärztliche Besuch – ein alter Herr mit schwarzem Zylinder.....	467
IX.7.	Die Bildersprache der niederländischen Genremalerei zwischen Unterhaltung und Belehrung.....	488
X	Das Bildmotiv „Das ungleiche Paar“ .....	495
X.1.	Das Thema altersungleicher Paare in Literaturquellen und Graphik .....	495
X.2.	Der Liebesgarten, die Frau und der Narr.....	504
X.3.	Die Frau als Motiv in Paarbeziehungen oder die Macht des Eros .....	509
X.4.	Der Alte und das junge Mädchen .....	512
X.5.	Das Motiv „Das ungleiche Paar“ in der Tafelmalerei – besonders bei Lucas Cranach d. Ä. und Hans Baldung Grien .....	520
X.6.	Das ungleiche Paar in der niederländischen Genremalerei .....	558
X.7.	Das Motiv des „ungleichen Paares“ und seine zunehmende Bedeutungslosigkeit vom 18. Jahrhundert bis zur Klassischen Moderne.....	570
XI	Das Selbstbildnis alternder Künstler .....	595
XI.1.	Das Doppelbild – der Künstler und sein Spiegelbild.....	603
XI.2.	Rembrandt selbst – Bilder eines gelebten Lebens.....	612
XI.3.	Goya, Renoir und Corinth im Angesicht ihrer Krankheiten und ihres Alters .....	629

XI.4.	Cézanne und seine Altersporträts .....	653
XI.5.	Helene Schjerfbeck und Edvard Munch: Der Altersverfall und das zunehmende Schwinden der Individualität .....	675
XII	Vanitas-Konzepte in der bildenden Kunst.....	701
XIII	Resümee: Das Alter im Bild.....	717
XIV	Literaturverzeichnis .....	735

## Vorwort

Ich wollte mit meiner Arbeit meine langjährige Erfahrung als Mediziner mit den neu erworbenen Kenntnissen meiner kunsthistorischen Ausbildung verbinden und verstehe diese Untersuchung auch als eine Bestandsaufnahme wie bildende Künstler von der Renaissance bis zur Klassischen Moderne alte Menschen in ihre Bildwerke eingebracht haben. Das Alter weist eine große Vielzahl und Vielfalt an Rollen und Funktionen auf und steht überdies einem breiten Spektrum von Sichtweisen und Bewertungen gegenüber, woraus sich für Künstler viele Darstellungsmöglichkeiten ergeben. Die Darstellung alter Menschen im engeren Sinn war allerdings kaum ein Thema der Kunstgeschichte, sodass dieses Thema allenfalls marginal wissenschaftlich bearbeitet wurde.

Das allen Kunstwerken der Altersdarstellungen zugrundeliegende Prinzip zwischen den Polen Nobilitierung und Diskriminierung des Alters umschreibt die innewohnende Ambivalenz, ein Phänomen, das das soziale Leben auf allen Ebenen begleitet. Die Widersprüchlichkeit unserer Emotionen und unseres Denkens, auch unserer Wünsche, ist ein ständiger Begleiter der menschlichen Existenz und findet auch Widerhall in der bildenden Kunst. Alter ist ein kulturelles Konstrukt, das geschlechtsspezifisch normiert und sozialem Wandel unterworfen ist. Daraus folgt, dass die ganze Bandbreite der Altersmotive nur im Kontext ihrer Entstehungszeit unter Einbeziehung der sich widerstreitenden gesellschaftlichen Einstellung zwischen Verachtung und Wertschätzung alter Menschen zu verstehen ist.

Bildliche Darstellungen sind nicht nur ein wichtiger Teil unserer Kultur, sondern auch Teil eines Bildschatzes, der kulturspezifisch in unser kollektives Gedächtnis eingegangen ist. Wenn das Alter als negativer Zustand, als Makel, aufgefasst wurde, konnte daraus ein Stigma werden. Stigmatisierungen beinhalten Stereotype, aus der sich Vorurteile und Diskriminierungen entwickeln können, die aber auch heute noch in unseren gesellschaftlichen Alltag nachwirken.

Besonders bedanken möchte ich mich bei meinen beiden Doktorvätern Prof. Dr. phil. habil. Sergiusz Michalski und PD. Dr. phil. habil. Ralf Michael Fischer, die mir bei der Themenfindung und -bearbeitung durch häufige hilfreiche Diskussionen mit ihrer konstruktiven Kritik und wichtigen Ratschlägen in allen Phasen bei der Erstellung meiner Arbeit zur Seite standen. Auch Frau Prof. Dr. phil.

Eva Mazur-Keblowski hat mir in ihrem Forschungskolloquium wertvolle Hinweise für die Bearbeitung dieses Themas gegeben.

Ich möchte mich auch bei meinen Kommilitonen Dr. jur. Dr. phil. Julian Günthner, Henner Hardt und der Doktorandin Larissa Müller bedanken, die mir durch viele anregende Diskussionen wichtige Ratschläge und Ideen vermittelt haben.

Die vorliegende Untersuchung widme ich meiner Ehefrau Eva-Maria Kolthoff-Ellenberger, die mich immer unterstützt hat, mir ständig den Rücken freigehalten hat und bereit war, sich Passagen von mir vorlesen zu lassen, um dann mit wertvollen Hinweisen und Kritiken den Fortgang zu fördern.

Nicht zuletzt möchte ich mich bei Frau Sandra Binder, vom Verlag Tübingen Library Publishing bedanken, die mir bei der drucktechnischen und gestalterischen Aufbereitung der Arbeit wertvolle Unterstützung hat zukommen lassen.

Nagold, 28.04.2024

# I Einleitung

Vergänglichkeit und die daraus resultierende Endlichkeit sind essentielle Erfahrungen des menschlichen Lebens. Die Vergänglichkeit des Menschen, die sich durch Krankheit, Altern und Sterben äußert, ist ein unabdingbares Phänomen, das ihn in den irreversiblen Zustand des Todes überführt. Endlichkeit hat einen Anfang und ein Ende. Der Tod ist gewiss, aber sein Zeitpunkt und das Leben davor sind unbestimmt, der Weg dahin bleibt unsicher und fremd. „*Das Nichts ist die Schwelle des Todes und der Geburt*“, stellt Rudolph Berlinger fest.<sup>1</sup> Der Mensch muss diese beiden Schwellen überwinden: die Schmerzen der Geburt und die Ausweglosigkeit und das Mysterium des Sterbens. Der Weg von der Geburt bis zum Tod ist linear, aber keine mathematische Gerade, denn Täler und Abgründe liegen auf dem Weg, der dadurch erschwert oder gar verkürzt wird: Krankheiten, Suizid, Naturkatastrophen, Unfälle, Krieg, Mord und Totschlag, ganz zu schweigen vom Alter, dem Präludium des Todes mit seinen natürlichen Defiziten. Alles dies belegt die fragmentarische Natur des Menschen. Begrenzungen, Verluste, Leiden und Schmerzen fordern Beistand und Hilfe zur Bewältigung der Fragilität des menschlichen Lebens.<sup>2</sup> Mit Blick auf die unvollkommene, unsichere und unbestimmte Natur des Menschen, die wesentlich durch die fließenden Gegenpole Gesundheit und Krankheit bedingt ist, hat der griechische Arzt Hippokrates eine Feststellung gemacht, die bis in die Gegenwart Gültigkeit hat, wenn er sagt: „*Das Leben ist kurz; die Kunst ist lang; der rechte Augenblick geht schnell vorüber; die Erfahrung ist trügerisch; die Entscheidung schwierig.*“<sup>3</sup> Sterben und Tod führten in der Antike zu völlig gegensätzlichen Positionen, die zwischen Verdrängung und Annahmestanden. Ein Beispiel dafür ist die durchaus moderne, vielleicht sogar attraktive Auffassung von Epikur (341–270 v. Chr.): „*Der Tod, geht uns nichts an, denn solange*

---

<sup>1</sup> Berlinger, 1972, S. 132.

<sup>2</sup> Vgl. von Engelhardt, 2010, S. 1: „Der Mensch ist in seiner fragmentarischen Natur selbst immer wieder [...] dazu aufgerufen, Ergänzungen zur Ganzheit herzustellen. Fragment heißt [...] offen für immanente Solidität und transzendente Ganzheit zu sein, für die Hilfe der Kultur, der Gesellschaft, der Angehörigen und auch die eigenen helfenden und heilenden Kräfte. Der fragmentarische Charakter des irdischen Lebens, soziale Solidität und kulturelle Ganzheit gehören zusammen.“

<sup>3</sup> Hippokrates, Aphorismen, übersetzt von Diller, 1994, S. 192.

*wir existieren, ist der Tod nicht da, und wenn der Tod da ist, existieren wir nicht mehr.*<sup>4</sup> Aber die menschliche Befindlichkeit konnte und kann sich mit dieser Position nicht wirklich identifizieren, denn der Mensch erlebt seinen eigenen Tod immer wieder vorweggenommen durch den Tod der anderen, und die Indikatoren der Vergänglichkeit wie Krankheit und Alter sind seine ständigen natürlichen Begleiter. Die Verbindung von Krankheit und Alter, von Leben und Tod ist zu allen Zeiten ein Faszinosum der Menschheit gewesen und hat das Kunstschaffen in Literatur, Philosophie und bildender Kunst wesentlich inspiriert.<sup>5</sup>

Die vorliegende Arbeit hat das Ziel, Alter und Altern in den Darstellungen der bildenden Kunst von der Frühen Neuzeit bis zum Beginn der Klassischen Moderne als Indikator für die Vergänglichkeit des Menschen zu untersuchen. Aus vielfältiger Perspektive soll das Defizit-Modell Alter in den jeweiligen Gesellschaften aus Sicht der Sozial-, Kultur- und besonders der Medizingeschichte erörtert und analysiert werden. Welche Funktion kommt dem defizitären Körperbild als Gegenentwurf für die frühneuzeitliche Konzeption von Idealität zu? Zu untersuchen ist auch, ob die Individualität des abgebildeten Menschen durch die oftmals schockierend realistische Darstellung von Physiognomien und Körperbildern nicht in eine eigentlich allegorische Figurenkonstruktion abgeleitet, das Menschenbild gar deformiert wird und die Modelle dadurch zu Karikaturen der Spezies Mensch werden.

Es soll keine mit Bildern illustrierte chronologische Geschichte des Alters vorgelegt werden, keine einfache Abbildung der Realität dieser Lebensphase. Die hier betrachteten Kunstwerke sind das Resultat eines komplexen Bildfindungsprozesses, der neben den normativ-ethischen Vorstellungen der jeweiligen Gesellschaft von Alter und Vergänglichkeit ganz wesentlich auch von den traditionellen Regeln der Kunst und den Vorstellungen und Erfahrungen der Künstler abhängig ist. Anhand exemplarischer Abbildungen werden die Hintergründe der Entstehung und die Intentionen der Künstler vorgestellt und analysiert. Die bildende Kunst umfasst Baukunst, Bildhauerei, Malerei, Graphik, Kunstgewerbe, Film und Fotografie.<sup>6</sup> In dieser Arbeit wird in erster Linie die Malerei zu Wort

---

<sup>4</sup> Epikur, Von der Überwindung der Furcht, [ca. 310 v. Chr.], 1943, Ü: Gigon, S. 3.

<sup>5</sup> Vgl. Dorchain, 2012, S. 1.

<sup>6</sup> Vgl. Lucie-Smith, 1990, S. 37: „[Diese Künste beschäftigen sich mit dem] Verhältnis des Menschen zur Welt, soweit es in visuell wahrnehmbarer Gestalt ausdrückbar ist, [...]. Im Unterschied zu Kunstgattungen wie Musik, Literatur und darstellender Kunst (Theater, Tanz), [...] existieren Werke der bildenden Kunst

kommen, gelegentlich aber auch die Bildhauerei und die Graphik. Die Untersuchung wird sich dabei auf Werke beschränken, die sich durch eine große Realitätsnähe auszeichnen. Das Gegenteil, die Abstraktion, hat besonders im Hinblick auf das Alter keine wesentliche Bedeutung. Mimetische Darstellungsprinzipien werden hier im Vordergrund stehen. Allerdings soll Mimesis nicht als bloße Verdoppelung der Wirklichkeit verstanden werden, denn das *„theoretische Potential des Mimesisbegriffs liegt in seiner vielschichtigen Semantik, die sich im je spezifischen Anwendungszusammenhang ausdifferenziert, dabei aber stets als Reflexionskategorie gekennzeichnet ist“*.<sup>7</sup>

Die realistischen Körperbilder, die schon in der Frühen Neuzeit entstanden, sind wesentlich von den neuen medizinisch-anatomischen Erkenntnissen jener Zeit beeinflusst. Die Autopsie im Mittelalter war keineswegs durchweg verboten und wurde insbesondere zur Erkennung der Todesursachen betrieben. In der Renaissance dienten Leichenöffnungen der Erforschung des menschlichen Körpers und der Lehre.<sup>8</sup> Dabei zeigten die neuen anatomischen Erkenntnisse nicht nur Medizinern, sondern auch Künstlern eine völlig neue Welt und inspirierten deren Kunst entscheidend. Leonardo da Vinci, Künstler und Wissenschaftler, seziierte selbst und fertigte beeindruckende detaillierte Zeichnungen der menschlichen Anatomie an. Im 16. Jahrhundert wurden medizinische Obduktionen zum Spektakel und in der Öffentlichkeit vorgeführt. Andreas Vesalius erarbeitete das erste systematische Lehrbuch der menschlichen Anatomie der Neuzeit – *„De humani corporis fabrica libri septem“* von 1543 –, das besonders durch seine Illustrationen überzeugte, die von Künstlern aus der Werkstatt von Tizian stammten (Abb. 1–2).<sup>9</sup> Unter der Voraussetzung dieser Erkenntnisse entstand ein völlig neues Menschenbild in der Gesellschaft, das erst die Grundlage lieferte, Alter und Krankheiten überhaupt realistisch ins Bild setzen zu können.

---

prinzipiell als körperlich-räumlich abgeschlossene, ruhende Gebilde, deren Erscheinungsform in ihrer Gesamtheit unmittelbar zugänglich ist.“

<sup>7</sup> Gelshorn, 2018, S. 247: „Während sich der Begriff kulturhistorisch vom Ausdrucksscharakter mimetischer Darstellung herleitet, beschreibt er in seiner Rezeption verschiedenste Nuancen, etwa als Nachahmung einer sinnfälligen bzw. bildhaften Natur oder eines Möglichen, als Darstellung mit unterschiedlicher produktions- und wirkungsästhetischer Akzentuierung oder als künstlerische Hervorbringung in struktureller Analogie zu natürlichen Entstehungsprozessen.“

<sup>8</sup> Vgl. Eckart, 2017, S. 76-77.

<sup>9</sup> Ebd., S. 78-80.

Zum Alter gehört auch Individualität. Individualität aber erfordert eine wirklichkeitsnahe Physiognomie. Zwar können Alterserscheinungen auch an der Körperhaltung, der Gestik sowie an den Veränderungen von Händen und Haut erkannt werden, aber nur die Physiognomie mit ihrer Mimik, die auch körperliche Hinfälligkeit auszudrücken vermag, erlaubt tiefergehende Rückschlüsse auf den Prozess des Alterns, so dass als weitere Voraussetzung für die Darstellung von Alter die Entwicklung des autonomen Porträts steht.<sup>10</sup> Die Ursprünge des Porträts sind fraglos in der antiken Plastik zu finden, aber das autonome Bildnis findet seinen Anfang im ausgehenden 15. Jahrhundert bei den Altniederländern in Burgund und in der italienischen Renaissance.<sup>11</sup> Das „Bildnis eines feisten Mannes“ von Robert Campin (Meister von Flemalle), um 1425 geschaffen, gilt als das früheste datierbare autonome Privatporträt und zeigt mit unverwechselbarer Individualität das fette, stoppelbärtige, faltige Gesicht mit Doppelkinn des burgundischen Ritter-Hauptmannes Robert de Masmines (Abb. 3).<sup>12</sup> Identität und gesellschaftlicher Rang der dargestellten Person werden nicht näher herausgestellt, denn erklärende gegenständliche Beigaben fehlen völlig. *„Anscheinend ist der Mann in erster Linie als er selbst wiedergegeben statt als Inhaber eines Amtes oder einer Würde.“*<sup>13</sup> Die hier gewählte akkurate und akribische Wiedergabe jeder Hautfalte, jeder noch so winzigen Narbe sowie jeder einzelnen Bartstoppel ist das Maß, an dem sich die Darstellung von Alter messen lassen muss, denn nur so ist es möglich, auch diskrete Anzeichen und Symptome des Alterns im Bild wahrzunehmen.

Im folgenden Text werden die Begriffe Porträt und Bildnis synonym verwendet – wie meistens in der kunstgeschichtlichen Literatur, auch wenn einige

---

<sup>10</sup> Boehm, 1985, S. 19: „Die Portraitmalerei der Renaissance hat ihr Zentrum im selbständigen Bildnis. [...] Die menschliche Individualität findet ihre Bildform und benutzt sie als Spiegel, als Repräsentanten, vor allem als Medium der Erkenntnis ihrer selbst. Die Erfahrung, die der zum Individuum gewordene Mensch mit sich und seiner Welt macht, lassen sich nicht generalisieren. Im Bildnis, das der Selbstdarlegung dient, besitzen wir jedoch eine unersetzbare Quelle für die Geschichte des Individuums.“

<sup>11</sup> Vgl. Beyer, 2002, S. 18–21, 33–38.

<sup>12</sup> Vgl. Thürlemann, 2002, S. 77–78, 258–259. Vgl. Beyer, 2002, S. 33: „das wulstige Gesicht des Porträtierten ist mit gleichsam bildhauerischen Gestus modelliert. Der Verismus des Malers geht in dem ja bis in die Poren seines Modells nachspürendem Bildnis sogar so weit, die Häßlichkeit der Person nicht zu verbergen. Ungeschönt, keinem höfischen Ideal der Grazie verpflichtet, erscheint der Dargestellte in seiner proteingeladenen, diesseitigen Unverwechselbarkeit.“

<sup>13</sup> Kemperdick, 2008, S. 265–271.

Kunsthistoriker wie Ernst Seidl, der die Ähnlichkeit zu bestimmten Individuen beim Porträt herausstellte, während er beim Bildnis eine individuelle Ähnlichkeit für bedeutungslos ansah, dieser Verwendung widersprach.<sup>14</sup> Bei Altersdarstellungen kommt es mehr auf eine naturalistische als auf eine ähnliche Darstellung an. Die vorliegende Arbeit analysiert, wie Körperentwürfe alter Menschen entwickelt und gestaltet wurden, welche künstlerischen Mittel Verwendung fanden und welche Hintergründe den unterschiedlichen Konzepten von Altersdarstellungen, abhängig von ihren jeweiligen gesellschaftlichen Rollen, zugrunde lagen. Dabei ist die interessante Frage zu untersuchen, wo und wie sich Altersmerkmale zwischen den Polen von Physiognomie und Pathognomie einordnen lassen. Das kalendrische Alter ist gegenüber dem biologischen, psychologischen und sozialen Alter ohne Relevanz, und auch Gesundheit und Krankheit fehlt oft die Eindeutigkeit, stehen sie doch in einer fließenden Beziehung zueinander. Aufzuzeigen, wieweit Künstler in der Lage waren, solche Differenzierungen wahrzunehmen und im Bild darzustellen, soll Aufgabe dieser Untersuchung sein. Auch die Frage der Unterschiedlichkeit süd- und nordalpiner Körperbilder und Physiognomiekonzepte, und wie sie sich gegenseitig beeinflusst haben, soll erörtert werden.

Das Erscheinungsbild Alter soll vor dem gesellschaftlichen und historischen Hintergrund visuell erschlossen werden und dabei besonders der Kontext zur Kunst und Medizin hergestellt werden, damit durch genaue Beschreibungen und ikonographische Deutung plausible Werkanalysen und -interpretationen möglich sind. Im Einzelnen soll untersucht werden, ob Alter und das Altern der Hauptfiguren die Bildaussage wesentlich bestimmen oder nur zufällige oder marginale Stilmittel sind. Von zentraler Bedeutung ist dabei auch, ob das Alter einer Figur individuell oder doch nur typologisch dargestellt wurde und welche künstlerischen Mitteln dazu Verwendung fanden. Wichtig ist ferner, wieweit die Altersdarstellung der Realität der jeweiligen Zeit entspricht – oder wurden nur allgemeine Aspekte und Vorstellungen vom Alter visualisiert? Wie reagiert das Bild selbst mit dem Alter, wie sind diese Zustände zu deuten, und welche Funktion hat das Bild, was soll beim Betrachter bewirkt werden? Hinter alledem steht die Frage, welche Auffassung vom Alter beim Erstellen der jeweiligen Kunstwerke zugrunde lag und welche Quellen zur Verfügung standen. Die Kunstwerke wurden in erster Linie nach inhaltlichen Gesichtspunkten ausgewählt, präsentieren

---

<sup>14</sup> Vgl. Seidl, 1998, S. 349. Vgl. Engemann, Bd. VII, 1995, Sp. 114. Vgl. Kathke, 1997, S. 17.

aber zugleich die jeweilige Sichtweise der Künstler auf Alter und Vergänglichkeit. Der Betrachter dieser Werke sollte sich mit diesen unterschiedlichen Perspektiven auseinandersetzen und die damit verbundenen Realitäten und die kontextabhängigen Denkbilder und Normen, wie sie die Altersbilder als soziale Konstruktion und als Normabweichung liefern, als Prozess zwischen krank und gesund unter soziokulturellen Aspekten reflektieren. Das Thema „Alter“ wird gegenwärtig breit und interdisziplinär in der Gesellschaft diskutiert, und deshalb sollen die historischen Perspektiven weit gefächert beleuchtet werden.

Die Begrenzung des Themas auf die Zeitspanne zwischen Früher Neuzeit und beginnender Klassischen Moderne ist der Tatsache geschuldet, dass Altersdarstellungen in der Kunst einerseits entscheidend von der Entwicklung eines neuen, nunmehr individuellen Menschenbildes in der Renaissance geprägt wurde, was andererseits der mimetischen Blickschärfung durch die naturwissenschaftlichen Erkenntnisse über Physiognomie, Pathognomie und Anatomie des menschlichen Körpers bedurfte. In der Klassischen Moderne verlor sich zunehmend das Interesse an Individualität und Mimesis in der bildenden Kunst. Die Darstellung alter Menschen aber erfordert Individualität und Referentialität, sonst entstehen Illustrationen, Allegorien, Karikaturen oder Grottesken. Gelegentlich wird in der vorliegenden Arbeit auf Kunstwerke und Erkenntnisse der Antike und des Mittelalters zurückgegriffen – immer dann, wenn dadurch das Verständnis für die nachfolgende Zeit erleichtert wird.

## II Forschungsgeschichte

Kunsthistoriker haben sich bisher mit dem Thema Alter in der bildenden Kunst eher sporadisch bis gar nicht beschäftigt, allein das Thema Spätwerk eines Künstlers fand vielfach in Forschungsarbeiten Berücksichtigung. Im Jahre 1984 wurde in Kleve eine Ausstellung unter dem Titel „Die Lebenstreppe – Bilder der menschlicher Lebensalter“ organisiert, in der das Alter zwar nicht als individuelle Lebensphase, aber die Lebenszeit in Stufen von der Geburt bis ins Alter thematisiert wurde. Das Prinzip war die Darstellung der verschiedenen gesellschaftlichen Rollen im Verlauf eines Lebens. Das Alter wurde durch Kleidung und „Attribute“, etwa Ehepartner und Kinder, symbolisch dargestellt. Auf der abfallenden Treppe wurde dann der fortschreitende körperliche Verfall nach dem 60. Lebensjahr mit immer stärker gekrümmtem Rücken, zunehmender Gebrechlichkeit und Hilfsbedürftigkeit gezeigt.<sup>15</sup>

Am Beispiel individueller Menschen wurde das Thema „Alter“ erstmals 1993/1994 in einer zweigeteilten Ausstellung in Braunschweig bearbeitet. Im Braunschweigischen Landesmuseum wurde unter dem Titel „Geschichte des Alters in ihren Zeugnissen von der Antike bis zur Gegenwart“ eine Ausstellung konzipiert, die sich mit sozial-, kultur- und geisteswissenschaftlichen Fragen rund um das Alter beschäftigte. Diese Auseinandersetzung mit dem Alter über Jahrhunderte hinweg galt den Rollen alter Menschen und der Einstellung der Gesellschaft ihnen gegenüber, die vor allem dadurch geprägt war, wie ihre Versorgung und materielle Absicherung gewährleistet werden konnte, denn Sozialversicherungen wurden erst im 19. Jahrhundert etabliert.<sup>16</sup> Parallel darauf abgestimmt wurde wenig später im Herzog Anton Ulrich-Museum am selben Ort die Ausstellung „Bilder vom Alter in der niederländischen und deutschen Kunst 1550–1750“ veranstaltet, in der eine ikonographische Präsentation der Altersproblematik vorgelegt wurde. Im begleitenden Katalog wird unter unterschiedlichsten Fragestellungen auf das Erscheinungsbild von alten Menschen und deren Rollen eingegangen, aber auch betont, dass die Darstellung alter Menschen im „*eigentlichen*

---

<sup>15</sup> Vgl. Joerißen/Will, Ausst.-Kat., 1983. Vgl. Endreß, 2019, S.151–156.

<sup>16</sup> Vgl. Biegel, Ausst.-Kat., 1993, S.7: „[Es sollten] Kontinuitäten und Diskontinuitäten von der Antike bis zur Moderne [erfasst werden], die das soziale Verhalten dem alten Menschen gegenüber geprägt haben.“

*Sinn weder ‚Thema‘ noch ‚Gattung‘ der Kunst [war und ist], sondern ein Aspekt einer unübersehbaren Fülle von Menschenbildern verschiedenster Gattungen und Funktionen“ – ein Aspekt, der zudem in jedem Kunstwerk mit vielen anderen „Wirkungs- und Bedeutungskategorien“ verbunden ist.<sup>17</sup> Im Jahre 1996 wurde im Wilhelm-Lehmbruck-Museum Duisburg die Ausstellung „Altersbildnisse in der abendländischen Skulptur“ mit Skulpturen vom Alten Ägypten bis zur Moderne im 20. Jahrhundert gezeigt.<sup>18</sup> Die Ausstellung „Zum Sterben schön! Alter, Totentanz und Sterbekunst von 1500 bis heute“ im Museum Schnütgen in Köln stellte 2006 den Themenkomplex Vergänglichkeit und Alter in Graphiken und kleinplastischen Skulpturen vor, um darzulegen, wie von der Gesellschaft geprägte Vorstellungen über die Endlichkeit des Menschen in Kunstwerken aus fünf Jahrhunderten verarbeitet und integriert wurden.<sup>19</sup> Im selben Jahr griff das Kupferstichkabinett Berlin die Thematik erneut auf mit der Ausstellung „Dürers Mutter – Schönheit, Alter und Tod im Bild der Renaissance“, die sich vor allem in graphischen Darstellungen mit dem Rollenbild des Alters zwischen Diffamierung und Würdigung befasste.<sup>20</sup> Die Sonderschau „Silberglanz – von der Kunst des Alters“ präsentierte das Landesmuseum Hannover 2017 mit Kunst aus drei Jahrtausenden Porträts, die die Vielfalt der Altersbildnisse zeigen: Weisheit, Macht, Erinnerung, aber auch das Älterwerden als körperlichen Verfall.<sup>21</sup> Im selben Jahr fand unter dem Titel „Die Kraft des Alters“ erstmals in Österreich im „Unteren Belvedere Wien“ eine Ausstellung statt, die sich dem Thema des Alters in der Kunst widmete, und zwar unter dem Motto: „*Der Schlüssel zur ewigen Jugend ist die Fähigkeit, das Schöne zu sehen! Wer diese Fähigkeit besitzt wird niemals alt.*“<sup>22</sup> Im Wesentlichen geht es darum, den biologischen Alterungsprozess auch als gesellschaftliche und kulturelle Konstruktion zu sehen, denn Altern bedeutet nicht nur eine Häufung von Defiziten,*

---

<sup>17</sup> Berger/Desel, 1993, Ausst.-Kat., S. 11-12: „Gerade die Zeit zwischen Spätrenaissance und ausgehendem Barock war für die Darstellung des Alters besonders empfänglich und zeichnet sich durch ihren Reichtum an stilistisch und inhaltlich enorm differenzierten Altersbildern aus. Körper und Physiognomie des gealterten Menschen wurden zu einem bevorzugten Träger intensiven Ausdrucks sowohl von gelassen-einnehmendem ‚Ethos‘ wie von leidenschaftlichen-entsetzendem ‚Pathos‘.“

<sup>18</sup> Vgl. Dittmann-Kohli/Freya/Leinz/Brockhaus, Ausst.-Kat., 1996.

<sup>19</sup> Vgl. von Hülsen-Esch/Westermann-Angerhausen, Ausst.-Kat., 2006.

<sup>20</sup> Vgl. Roth/Ullrich, Ausst.-Kat., 2006.

<sup>21</sup> Vgl. Lemke/Mattheis, Ausst.-Kat., 2017.

<sup>22</sup> Rolling/Fellner, Ausst.-Kat., 2017, S. 13, zit. nach Franz Kafka.

sondern ist oftmals auch mit Macht oder zumindest mit Erfahrung und einem Bewusstsein für eine angemessene Lebensweise verbunden.

Die Zahl der wissenschaftlichen Publikationen zu Geriatrie und Gerontologie ist fast unüberschaubar, also die Arbeiten, die sich mit medizinischen, psychologischen und sozialen Fragen des Alters beschäftigen; auch Veröffentlichungen von Philosophen und Theologen zu diesem Themenkomplex finden sich häufig. Dieser Umstand ist wesentlich dadurch bedingt, dass die Politik ein zunehmendes Interesse an den Ergebnissen solcher Studien zeigt, denn der alte Mensch und die Probleme, die sich mit dem Alter einstellen, bekommen eine immer größere Relevanz angesichts der Tatsache, dass der prozentuale Anteil alter Menschen an der Gesamtbevölkerung infolge der höheren Lebenserwartung immer größer wird. Hervorzuheben ist in diesem Kontext das Standardwerk „Geschichte, Theorie und Ethik der Medizin“ von Wolfgang U. Eckart, das in vielen Auflagen und zuletzt 2017 erschienen ist. Hier werden die Grundlagen der modernen Medizin von der Antike bis in die heutige Zeit nachgezeichnet, wobei deutlich wird, dass die Anfänge der Medizin ausschließlich auf Empirie basierten, bis endlich unter Einbezug naturwissenschaftlicher Erkenntnisse der Weg zu einer physiologisch-experimentellen Medizin gewiesen war.<sup>23</sup>

Ausführliche kulturhistorische Auseinandersetzungen mit dem Alter finden sich bei Simone de Beauvoir in dem Buch „Das Alter“ von 1970, ferner in dem von Elisabeth Herrmann-Otto herausgegebenen Sammelband „Die Kultur des Alterns von der Antike bis zur Gegenwart“ von 2004 und in der von Pat Thanes herausgegebenen Aufsatzsammlung „Das Alter – eine Kulturgeschichte“ von 2005, in der der alte Mensch in Bildnissen im Wandel der Zeit vor dem jeweiligen historischen Hintergrund präsentiert wird.<sup>24</sup> Weitere bedeutsame Publikationen sind die beiden Bände von Peter Borscheid „Geschichte des Alters. 16.–18. Jahrhundert“ von 1987 und „Geschichte des Alters. Vom Spätmittelalter bis zum 18. Jahrhundert“ von 1989 sowie die kulturmedizinische Veröffentlichung „Alter und Krankheit in der Frühen Neuzeit“ von Daniel Schäfer aus dem Jahr 2004.<sup>25</sup> Zu nennen sind auch die zwei Sammelpublikationen „Alterskulturen und Potentiale des Alter(n)s“, 2007 herausgegeben von Heiner Fangerau, Monika Gomille und anderen, sowie „Alterstopoi. Das Wissen von den Lebensaltern in Literatur, Kunst und Theologie“, 2009 herausgegeben von Dorothee Elm, Thorsten

---

<sup>23</sup> Vgl. Eckart, 2017, S. 3.

<sup>24</sup> Vgl. de Beauvoir, 2000, Herrmann-Otto, 2004, Thane, 2005.

<sup>25</sup> Vgl. Borscheid, 1987 und 1989, Schäfer, 2004.

Fitzon, Kathrin Liess und Sandra Linden, in dem der Wandel kultureller Körperbilder und die Wahrnehmung des alternden Körpers in der Historie dargelegt werden.<sup>26</sup>

Eine kunsthistorische Auseinandersetzung mit der Alters-Thematik ist nur in einigen Dissertationen und Aufsätzen zu finden: „Lebensalter-Darstellungen im 19. und 20. Jahrhundert – Ikonographische Studien“ von Suse Barth 1971, „Das Alter in der Kunst – Die Darstellung des alten Menschen in der bildenden Kunst des 20. Jahrhunderts“ von Bettina Ullrich 1999 oder „Greise Heilige in der italienischen Malerei des 16. und 17. Jahrhunderts – Zur frühneuzeitlichen Konstruktion des heiligen Körpers“ von Bärbel Witt-Braschwitz 2012.<sup>27</sup> Die Psychologin Insa Fooken hat sich 1994 des Themas „Alte Frauen“ in zwei Aufsätzen angenommen: „Frauen im Alter in Bildern der Kunst. Eine Spurensuche nach Erscheinungsformen weiblicher Kompetenz im Alter“ (a) und „Weibs-Bilder“ im Alter – Rezeptionsangebote in Darstellungen von Frauen im Alter in Bildern der Kunst“ (b). In diesen erstmals analysierten Bildnissen alter Frauen in der bildenden Kunst aus verschiedenen historischen Epochen erkannte sie „*Formen ikonischer Manifestationen von kulturell tradiertem Wissen*“.<sup>28</sup>

Da für die künstlerische Wiedergabe des Alters einer Person eine Porträtdarstellung, also die individuelle Präsentation eines Menschen im Bild, erforderlich ist, muss auch der Entwicklung dieses Genres Rechnung getragen werden. Das umfassende Werk „Das Porträt in der Malerei“ von Andreas Beyer von 2002 und die Veröffentlichung „Bildnis und Individuum – Über den Ursprung der Porträtmalerei in der italienischen Renaissance“ von Gottfried Boehm, bereits aus dem Jahr 1985, sind zwei Beispiele unter vielen, anhand derer diese Thematik in den vergangenen Jahren wissenschaftlich untersucht wurde.<sup>29</sup> Daneben gab es zuletzt einige Ausstellungen, die verschiedene Aspekte dieses Themenfeldes bearbeitet haben. Wichtig ist auch die Publikation von Omar Calabrese aus dem Jahre 2006, „Die Geschichte des Selbstporträts“, da im abschließenden Kapitel der vorliegenden Arbeit auch der Frage nachgegangen wird, wie Künstler mit ihrem eigenen Alter umgegangen sind und ob sich dies in ihren Selbstporträts nachvollziehen lässt.<sup>30</sup> Dazu liegt auch eine Reihe von Veröffentlichungen über

---

<sup>26</sup> Vgl. Fangerau/Gomille, 2007 und Elm/Fitzon, 2009.

<sup>27</sup> Vgl. Barth, 1971, Ullrich, 1999, Witt-Braschwitz, 2012.

<sup>28</sup> Vgl. Fooken 1994 (a) und (b) S. 97–98.

<sup>29</sup> Vgl. Beyer, 2002 und Boehm, 1985.

<sup>30</sup> Vgl. Calabrese, 2006.

einzelne Künstler und ihre Selbstporträts vor. Eine bemerkenswerte Studie von Sabine Kampmann, die 2016 als Habilitationsschrift eingereicht wurde, erschien vor kurzem unter dem Titel „Bilder des Alters – Greise Körper in Kunst und visueller Kultur“. Die Fragestellung war, welchen Bedeutungswechsel die Bilder des Alterns durch die Fotografie erfahren haben. Zur Veranschaulichung wurden diese Fotografien einigen Porträtdarstellungen großer Meister der Malerei gegenübergestellt.<sup>31</sup>

Während die deutsche Kunstgeschichte mit den bildlichen Darstellungen des alten Menschen bislang eher zurückhaltend bis desinteressiert umging, wurde diesem Thema im angloamerikanischen Raum mit „Age Studies“ ein breiter Raum für eine interdisziplinäre Auseinandersetzung eröffnet. Es erschienen umfangreiche Sammelwerke wie Thomas Coles „Handbook of the Humanities and Aging“ (2000) und Erin Campbells „Growing old in early modern Europe. Cultural Representations“ (2006).<sup>32</sup>

Der Blick auf die Forschungsliteratur zeigt, dass das Thema des alten und alternden Menschen wissenschaftlich überwiegend durch die Disziplinen der Geriatrie und Gerontologie bearbeitet wurde, während die Kunstwissenschaft eher Desinteresse gezeigt hat. Die vorliegende Arbeit möchte mit dieser beispielhaften Untersuchung dazu anregen, dieses Thema weitergehend zu erforschen, um nicht zuletzt auch diejenigen Fragen zu beantworten, die hier noch nicht abschließend erörtert werden konnten.

---

<sup>31</sup> Vgl. Kampmann, 2020, S. 11–14.

<sup>32</sup> Vgl. Cole, 2002 und Campbell, 2006,



## II.1. Alter und Altern: Definitionen und soziologische Aspekte in der europäischen Kulturgeschichte

## II.2. Konzepte, Erklärungen und Deutungen

Mit dem Wort „Alter“ ist das biographische Alter oder die letzte Lebensphase gemeint, „Altern“ dagegen bezeichnet den Alterungsprozess selbst – einen komplexen biologischen und chronologischen Prozess, der unaufhaltsam abläuft – von der Konzeption bis zum Tode.<sup>33</sup> Wann die Lebensphase „Alter“ erreicht wird, hängt neben dem biologischen Prozess auch wesentlich von gesellschaftlichen Konventionen ab. Mit dem Erreichen des Rentenalters, ob nun mit 60 oder 65 Jahren, wird der jeweilige Mensch in vielen Gesellschaften als „alt“ bezeichnet, auch wenn erkennbar ist, dass Menschen heute deutlich älter werden als in früheren Generationen und sich dabei einen guten Gesundheitszustand und die volle subjektive Handlungsfähigkeit erhalten haben. Auch höhere Lebensalter besitzen oft noch bessere Lebensqualitäten und höhere Leistungsfähigkeiten als so manche jüngere, wenn sie sich einem regelmäßigen körperlichen und geistigen Training unterziehen. *„Vielleicht ist ein Individuum so alt, wie es sich fühlt“*, schreibt Leonard Breen, *„aber wie es sich fühlt, ist zum großen Teil eine Funktion davon, wie die Gesellschaft von ihm erwartet, daß es sich fühle und daß es handle“*.<sup>34</sup> Daraus ergibt sich, dass die Zahl der Lebensjahre weder den leiblichen, noch den geistig-seelischen Zustand eines Menschen definiert oder gar diktiert.

In allen Gesellschaften sind Alter, Geschlecht, ethnische Gruppenzugehörigkeit und sozialer Status *„zentrale Merkmale einer sozialen Differenzierung“* und

---

<sup>33</sup> Vgl. Bozzaro, 2015; S. 52: „Das Alter ist häufig dadurch gekennzeichnet, dass alle Dimensionen des menschlichen Lebens – die leibliche, die zeitliche, die kommunikativ-soziale usw. – eine [...] meist negativ konnotierte Verschärfung erfahren. Es treten Störungen in Form von Verlusterfahrungen, Mangelzuständen und Leiderfahrungen auf, die den unbeschwerten Lebensvollzug durchkreuzen [...].“

<sup>34</sup> Breen, zit. nach Tews, [1960], 1971, S. 49: „Die sozialen Urteile, die die Natur des Alters und alter Personen betreffen, werden beständig so abgegeben, daß sie für das Individuum die Erwartung der Gesellschaft im Hinblick auf sein Verhalten definieren.“

bestimmen die sozialen Rollen, die einem Menschen angeboten werden.<sup>35</sup> Alter ist somit eine zentrale Kategorie des menschlichen Lebens in der Einschätzung und Evaluierung von Umständen, Mitmenschen und Episoden, die aber erst durch sie ihre eigentliche Bedeutung erhalten. Daraus folgt zwangsläufig, dass es eine große Anzahl von Altersdefinitionen gibt: kalendarische, rechtliche, biologische, soziale und psychologische, um nur einige zu nennen. Alle diese Definitionen sind aber zumindest partiell miteinander verbunden, denn wenn Alter durch einen biologischen Prozess auch wesentlich gesteuert wird, so wird dieser Prozess doch ebenso psychisch, sozial und kulturell moduliert.<sup>36</sup> Alter muss also neben physiologischen und psychologischen Erklärungen vor allem als kulturelle und soziale Konstruktion verstanden werden und ist damit auch von historischen und gesellschaftlichen Kontexten abhängig.

„Altern ist nicht allein ein unentrinnbarer physiologischer Prozess, [...] ist nicht allein, wohl nicht einmal primär, von biologischen Prozessen dominiert, sondern von dem Arsenal an soziokulturellen Bedeutungen, mit denen die biologische Ordnung in eine kulturelle Ordnung übersetzt wird.“<sup>37</sup>

Diese Feststellung macht die Differenz zwischen Biologie und Humanwissenschaften deutlich und offenbart zugleich notwendigerweise unterschiedliche Zugangswege zu den verschiedenen Alterswissenschaften, denn hier stehen sich Unabwendbarkeit und kontextabhängige Form- und Wandelbarkeit gegenüber.

„Wir altern nicht, weil unser Kopf, unser Körper es so will, sondern weil wir Veränderungen in unserem Denken und in körperlichen Prozessen mit der Kategorie ‚Alter‘ plausibilisieren. Eine Möglichkeit, solche Veränderungen zu erfassen, besteht dann, sie als Zeichen für das Alter zu entschlüsseln.“<sup>38</sup>

Diese Zeichen sind Spiegelbild soziokultureller Umstände, was in einem Zitat von Simone de Beauvoir – „*Das Alter fällt über uns her*“ – Ausdruck findet; sie

---

<sup>35</sup> Vgl. Kruse, A.. 2017. S. 20.

<sup>36</sup> Vgl. Rosenmayr, 1990, S. 37–39..

<sup>37</sup> Kunow, 2005, S. 23.

<sup>38</sup> Saake, 1998. S. 11.

führt weiter aus, dass nicht der Mensch sich selbst als alt erfährt, sondern alt gemacht wird.<sup>39</sup> Das Bild eines Menschen, wie er sich selbst oder von anderen gesehen wird, wird gemacht und unter den jeweiligen gesellschaftlichen Bedingungen zu einem Gegenstand konstruiert. Dabei sollten nicht zuerst die äußere Gestalt und die Manipulation des menschlichen Körpers gemeint sein, sondern vielmehr die „*nicht selbstgewählten [...] gegebenen und überlieferten Umständ[e]*“ thematisiert werden, „*hegemoniale und marginale Repräsentationssysteme, welche Körper produzieren: all die Diskursformationen, Archive und Bildsysteme, mit deren Hilfe beständig Körper in sozialen und kulturellen Kontexten gemacht werden*“.<sup>40</sup> Aus dieser Sichtweise ergibt sich eine vielschichtige Polarität zwischen Körper und Geist, Natur und Kultur. Der vorgestellte Altersbegriff präsentiert folglich ein großes Arsenal von Körperbildern und Denkfiguren, ohne primär eindeutige Klarheit und Trennschärfe. Damit wird deutlich, dass Alter ganz wesentlich eine gesellschaftliche Konstruktion ist und Alter deshalb im jeweiligen Kontext möglichst klar zu bestimmen ist, damit in den vielen Facetten des Alters die Orientierung nicht verloren geht.

Versteht man das Alter(n) dementsprechend nicht nur als ein biologisches Phänomen, dann muss auch gefragt werden, welche Alterssemantiken in der jeweiligen gesellschaftlichen Auseinandersetzung hervorgebracht wurden und wie sich Altersmerkmale in sozialen und kommunikativen Praktiken auswirkten. Angesichts des breit diskutierten Überalterungsthemas<sup>41</sup> mit den befürchteten gesellschaftlichen Überforderungen werden aber zunehmend eindringliche Appelle laut, die unter anderem im Mythos von den „neuen Alten“ ihren Ausdruck finden.<sup>42</sup> Bei allen Kontroversen, die die zunehmende Bedeutung der Kategorie „Alter“ belegen, liegt es nahe, gerade deshalb unterschiedliche Alterssemantiken zu untersuchen, die vom Alter verursacht werden. Wie schon betont, ändern sich „*Altersbilder und Altersrealität [...] stark mit der Arbeitsteilung, dem Wertewandel und der*

---

<sup>39</sup> Beauvoir, 2004, S. 624–625.

<sup>40</sup> Kunow, 2005, S. 21.

<sup>41</sup> Vgl. van den Berg, 2007, S. 48: „Alter und Altern wird nicht zuerst für die Alten selbst fragwürdig und bedrohlich, sondern für die Gesellschaft insgesamt. Finalitätsszenarien haben Konjunktur: die ‚Alternde Gesellschaft‘ als evolutionäres Endstadium.“

<sup>42</sup> Vgl. Küpper, 2007, S. 5: „Die ‚Alten‘ sollen gewöhnlich als Repräsentanten für ‚das‘ Alte erhalten, während die Jugend mit dem Neuen assoziiert wird. [...] Das Neue der neuen Alten liegt also unter anderem darin, dass sie alte Erwartungen und Rollenmuster, die man an sie heranträgt, zurückweisen. Die zur Diskussion stehenden Altersbilder haben sich zum größten Teil in fiktionalen Genres herausgebildet, etwa denen der Literatur und des Kinos.“

*gesellschaftlichen Einschätzung des Lebensalters*“; wie schon bei den Griechen im Hellenismus gezeigt, wo das Alter zwischen Spott, Verachtung und Wertschätzung angesiedelt war.<sup>43</sup> Der hierzu erforderliche Diskurs soll in der vorliegenden Arbeit aufgenommen werden. Er stellt die Beobachtung in den Vordergrund und steht damit deutlich im Gegensatz zu dem bisher erörterten Umgang mit dem Alter. Die Altersbilder werden durch Altersbildnisse, also Kunstwerke ersetzt, um die unterschiedlichen Sichtweisen von Künstlern über das Alter in Erfahrung bringen zu können.<sup>44</sup>

Traditionell haben sich Kunst- und Kulturwissenschaftler mit dem Alter fast ausschließlich unter dem Gesichtspunkt von Altersstilen beschäftigt.<sup>45</sup> Der Anlass dieser Interessenlage war, die dominierende Geringschätzung der Spätwerke alter Meister im 19. Jahrhundert zu entkräften.<sup>46</sup> Der Philosoph Odo Marquard stand der neuen kunstwissenschaftlichen Betrachtungsweise sehr nahe, brachte dem Spätstil Wertschätzung und Anerkennung entgegen und äußerte sich wie folgt:

„Mortalität ermöglicht Liberalität, auch und gerade für die Theorie. Daß die eigene Zukunft gegen Null schrumpft, läßt die Rücksichten beim Hinsehen und Sagen gegen Null schrumpfen. [...], darum muss man – philosophisch – gerade die Endlichkeit geltend machen und betonen, um sich von der Last der Vollendungssillusion zu befreien.“<sup>47</sup>

So wie gegen die Altersstile polemisiert wurde – wegen der angeblich nachlassenden Schaffenskraft, des „*Antiharmonischen*“<sup>48</sup> oder der „*Interessenlosigkeit gegenüber*

---

<sup>43</sup> Vgl. Rosenmayr, 1983, zit. in Armanski, 1990, S. 33.

<sup>44</sup> Vgl. van den Berg, 2007, S.43–44.

<sup>45</sup> Ebd., S. 45: „Deren Vertreter gehen [...] davon aus, dass Lebens-, Ausdrucks- und Verhaltensmodi im Alter signifikant anders sind als in anderen Lebensphasen. [...] Der Altersstil und Spätstil wird als anthropologische Konstante gesehen, d.h. er wird nicht nur innerhalb eines Oeuvres und einer Biografie von anderen Schaffensphasen unterschieden, sondern über alle Epochen, Gattungen, biographischen und soziokulturellen Bedingtheiten hinweg als mit vergleichbaren Merkmalen ausgestattet betrachtet.“

<sup>46</sup> Ebd., S. 45: „Die Spätwerke alter Meister wie etwa Rembrandts und Tizians galten noch im 19. Jahrhundert als kraftlos; alternde Künstler wurden, [...], mehr oder weniger als Imitatoren ihrer selbst betrachtet.“

<sup>47</sup> Marquard, 1996, S. 473 u. 475.

<sup>48</sup> Adorno, 1973, S. 168.

*Kausalbeziehungen*<sup>49</sup> – , wurden in gleicher Weise alte Menschen über alle Epochen hinweg in der Geschichte der westlichen Zivilisation betrachtet: „*Alter ist bis in das frühe 20. Jahrhundert weitgehend gleichbedeutend mit Gebrechlichkeit gewesen, und es [hat] ein rein biologisch geprägtes Altersverständnis vorgeherrscht.*“<sup>50</sup> Auch die klassische Antike machte dabei keine Ausnahme, denn sogar ihre Alten waren eher unbedeutend und nahmen kaum wichtige soziale Rollen ein; aber wie zu zeigen ist, konnten auch Menschen im hohen Alter als Politiker, Dichter, Philosophen, Ärzte, Mathematiker große Bedeutung erlangen, denn ihre Lebenserfahrung, speziellen Kenntnisse und Fähigkeiten waren gleichwohl für die Gesellschaft von großer Bedeutung. Die abendländische Tradition unterscheidet sich indes deutlich von den Gepflogenheiten der Stammesgesellschaften mit der „*hohen und prestigeträchtigen Stellung der Alten im Stammesleben*“, denen die „*kulturelle Deutungsmacht*“ zukam.<sup>51</sup> Heute ist das „Stigma“ Alter mehr in den Hintergrund getreten, während die Kulisse der bedrohlichen Altersmehrheit in den Vordergrund gerückt ist.<sup>52</sup>

Alles dies zeigt sich auch in den Werken der bildenden Kunst: Bilder, die Vergänglichkeit und Tod, Alter, Krankheit, Gebrechlichkeit und Hinfälligkeit miteinander verbinden. Schwerpunkt der vorliegenden Arbeit ist, einerseits einen exemplarischen kunsthistorischen Überblick verschiedener Altersstereotypen herauszuarbeiten, andererseits auf besonders differenziert ausgearbeitete Werke hinzuweisen, die auf die Stellung der „Alten“ in der Gesellschaft und den Zusammenhang von Alter und subjektivem Wahrnehmungsprozess mit Nachdruck hinführen.

### **II.3. Das Altersbild eine soziale Konstruktion – Bestimmung, Entstehung und Funktion**

Die unterschiedlichen Vorstellungen von Alter und Altern werden bereits deutlich, wenn die Merkmale dieser Phänomene betrachtet werden. Der Prozess des

---

<sup>49</sup> Arnheim, 1991, S. 371.

<sup>50</sup> Filipp/Mayer, 1999, S. 12.

<sup>51</sup> Vgl. Rosenmayr, 2000, 145 und 148, Vgl. van den Berg, 2007, S. 51: „Offenbar waren es nicht erst die viel zitierte Arbeitsteiligkeit, die Entfremdung, der Zweckrationalismus der Industriegesellschaft und der Sozialstaat, die das Defizitmodell der Alten hervorbrachten.“

<sup>52</sup> Vgl. van den Berg, 2007, S. 49.

Alters und der Zustand des Alters werden häufig mit den Makeln Verlust, Mangel und Ausfall körperlicher, geistiger und sozialer Kompetenzen, mit allgemeiner Schwäche und vermehrter Neigung zu Behinderung und Krankheit verknüpft, andererseits wird alten Menschen ein großes Erfahrungs- und Wissenspotential zugeschrieben. Hier entstehen Altersbilder:

„Zur Bezeichnung von Repräsentation des Alt-Seins, Alt-Werdens und von älteren Menschen wird im deutschen Sprachraum der Oberbegriff Altersbilder verwendet. Das Wort ‚Bilder‘ betont dabei, dass weniger die objektive Realität des Alter(n)s gemeint ist, sondern die Deutungen, Interpretationen und Absichten, die Alter(n) und alten Menschen zugeschrieben werden. Eine bedeutsame Unterscheidung von Altersbildern ist diejenige zwischen solchen in den Köpfen von Individuen (individuelle Altersbilder) und Altersbildern wie sie sich auf gesellschaftlicher Ebene darstellen. Individuelle Altersbilder umfassen sowohl Altersfremdbilder, als unsere Vorstellungen vom alten Menschen im Allgemeinen, als auch Altersselbstbilder, als Vorstellungen von unserem eigenen Altwerden und Altsein. Gesellschaftliche Altersbilder spiegeln sich in [Print- und Filmmedien] (mediale Altersbilder), aber auch in formalen Regelungen (wie z. B. Pensionsgrenzen) sowie informellen Verhaltensregeln.“<sup>53</sup>

Altersbilder sind vielfältig und von unterschiedlicher Bedeutung, zeitabhängig, verform- und veränderbar und vor allem kontextabhängig.<sup>54</sup> Altersbilder können individuell oder kollektiv gedeutet werden. Ein „*kollektives Deutungsmuster*“ erörtert das Alter in öffentlichen Aussprachen und Dialogen und thematisiert dabei die gesellschaftliche Stellung alter Menschen, wobei auch differierende Vorstellungen vom Alter und den Beziehungen alter Menschen zu anderen, besonders jüngeren Altersgruppen offenbar werden. Auch organisationale und institutionelle Altersbilder gehören in diesen Bedeutungsbereich und umfassen die

---

<sup>53</sup> Kessler, 2015, S. 2,

<sup>54</sup> Vgl. BMFSFJ, 2010, S. 36: „Altersbilder sind Bestandteil des kulturellen Wissensschatzes einer Gesellschaft und des individuellen Erfahrungsschatzes der einzelnen Mitglieder einer Gesellschaft. Welches der zur Verfügung stehenden Altersbilder im Vordergrund steht, hängt vom jeweiligen Kontext ab.“

Integration alter Menschen in Wirtschaft, Kirche und Politik. So ist etwa die Rentenversicherung von Altersgrenzen abhängig, ebenso die Schulpflicht.<sup>55</sup>

Altersbilder in den alltäglichen Wechselbeziehungen zwischen Menschen, also durch Kontakt und Kommunikation, wirken sich individuell aus und rufen oft typische Handlungsmuster ab, insbesondere die Beziehungen zwischen jungen und alten Menschen sind von bestimmten Umgangsriten geprägt. Wenn junge und alte Menschen sprachlich miteinander agieren, können durchaus Alterskomplimente kommuniziert werden, indem auf das gute Aussehen, die Fitness und Aktivität des älteren Menschen verwiesen wird, dies impliziert aber zugleich ein negativ belastetes Altersbild, denn der erwartete Normalzustand wird durch Höflichkeit und Schmeichelei geradezu zementiert. Darauf gründet auch das individuelle Altersbild, das durch eigene Erfahrungen und Erkenntnisse als Wissen über das Alter oft mit starren Vorstellungsbildern verbunden, einprägsam und bildhaft ist. Der Begriff „Altersbild“ steht entsprechend oft synonym für Altersstereotype, Bilder in unserer Vorstellung, die dazu führen, andere aufgrund einer vorgefassten Meinung einzuordnen und zu beurteilen. Stereotype sind zunächst wertneutrale kognitive Konstruktionen, die die Wahrnehmung und Beurteilung einer einzelnen Person und ihre Gruppenzugehörigkeit erleichtern, erst zusätzliche affektive Komponenten führen dann zu Vorurteilen.<sup>56</sup> Solche Stereotype sind *„kollektiver Natur und umfassen konsensuell geteilte Bilder“*, das bedeutet, dass sich unsere eigenen Maßstäbe und Überzeugungen vom Alter(n) auf andere Menschen übertragen.<sup>57</sup>

---

<sup>55</sup> Ebd., S. 37: „Kulturell entwickelte kollektive Vorstellungen davon, welche Verhaltensweisen, Aktivitäten und soziale Rollen für welches Alter ‚angemessen‘ sind, bekommen durch Institutionalisierung eine konkrete, dauerhafte und handlungswirksame Form und wirken sich dann auf das Alltagsleben, die Lebensläufe und Lebensplanungen der Menschen aus.“

<sup>56</sup> Ebd., S. 38. Vgl. Philipp/Maier, 1999, S. 55–65: „Vorurteile und Stereotype [beziehen] sich ausschließlich auf soziale Gruppen. [...] Stereotype [sollen] vor allem in Ermangelung weiterer Daten helfen, Informationen zu strukturieren [...]. Damit liefern Stereotype eventuell objektiv unangemessene, subjektiv aber entlastende Vereinfachungen und damit letztlich kognitive Sicherheit. Nicht zuletzt stellen Stereotype über ihre Ordnungs- und Orientierungsfunktion hinaus auch [...] rasch verfügbare und kognitiv entlastende Erklärungen bereit. Daher werden Stereotype als eine unvermeidlicher Konsequenz des Zusammenlebens in einer hochkomplexen sozialen Welt gesehen, die einen solchen ‚Informationswildwuchs‘ generiere, daß sie nur mit Hilfe von Stereotypen zu bewältigen ist.“

<sup>57</sup> Wurm/Huxhold, 2009, S. 31.

Altersbilder haben für alte Menschen große Bedeutung, denn deren Ansehen und ihre Stellung in der Gesellschaft werden wesentlich durch negative Stereotype beeinflusst, was zu Altersdiskriminierung führen kann – etwa in der beruflichen Situation, bei der medizinischen oder pflegerischen Versorgung. Bereits Kinder prägen sich über Kinderbücher und Werbung die in einer Gesellschaft dominierenden Altersstereotype ein, lange bevor sie selbst ihr eigenes Altwerden erleben. Daraus folgt auch, wie Altersbilder transportiert werden, denn zunächst sind Altersbilder ganz einfach Bilder. Bilder sind die maßgebenden und bedeutendsten Mittel, um Vorstellungen, Überzeugungen und Wissen über das Alter und das Altern mit all seinen vielfältigen Facetten darzustellen. Bilder sagen mehr als 1000 Worte. Alter wird mit Hilfe bestimmter Merkmale der äußeren Gestalt, Mimik, Gestik, Verhaltensweise, Art der Bewegung – selbstbestimmt oder geführt – präsentiert. Bilder des Alter(n)s sind also Bilder alter und alternder Körper, sie generieren körperliche Merkmale zu erkennbaren, deutbaren Zeichen. Der Bildbegriff umfasst nicht nur Gemälde und Skulpturen, sondern auch Bilder, die von Massenmedien wie Presse, Fernsehen, Film und anderen verbreitet werden.<sup>58</sup> Neben Bildern ist auch die Sprache ein wichtiges Kommunikationsmittel für Altersbilder, aber Sprache neigt zur Verallgemeinerung und vermittelt oft Stereotype, wonach alte Menschen langsam, vergesslich und einsam sind.

So wie das Alter vielfältige Facetten hat, so gibt es auch viele unterschiedliche Altersbilder, abhängig vom wissenschaftlichen Zugang und der gewählten Fragestellung. Hans-Peter Tews stellte bereits Anfang der 1990er-Jahre fest, dass das „*Altersbild in der Gesellschaft kein einheitliches Konzept*“ sei.<sup>59</sup> Damit wird deutlich, dass der Begriff des Altersbildes sehr differenziert zu betrachten ist und der jeweilige Bezugsrahmen berücksichtigt werden muss. Studien zu diesem Thema gibt es in einer großen Bandbreite wissenschaftlicher Disziplinen, nur die Kunstgeschichte fehlt – wie schon in der Forschungsgeschichte thematisiert wurde.<sup>60</sup> Altersbilder enthalten meistens Vorstellungen, Vermutungen oder Behauptungen über das Alter und das Altern, die durch wissenschaftliche Untersuchungen auf ihren Wahrheitsgehalt geprüft werden können, dabei ist weniger bedeutsam, ob diesen

---

<sup>58</sup> Vgl. BMFSFJ, 2010, S. 39.

<sup>59</sup> Tews, 1991, S. 129.

<sup>60</sup> BMFSFJ, 2010, S. 40: „Studien zu Altersbildern stammen aus der Geschichtswissenschaft, der Soziologie, der Psychologie, der Wirtschaftsforschung, der Literaturwissenschaft, der Linguistik, der Ethnologie, der Kommunikationswissenschaft, der Medienwissenschaft und der Erziehungswissenschaft.“

Annahmen eine Fiktion oder die Realität zugrunde liegt, wichtiger ist ihre „soziale Funktion und ihre reale Wirkung“. Falsche Altersbilder können zu Benachteiligungen in der Arbeitswelt führen, aber auch zu der Vorstellung, dass bestimmte medizinische Leistungen alten Menschen verwehrt werden. Wissenschaftliche Disziplinen haben die Aufgabe, solche falschen Vorstellungen zu korrigieren und ihre Erkenntnisse in die Praxis zu übertragen.<sup>61</sup>

Altersbilder können und wollen nicht beanspruchen, das Alter realitätsgetreu wiederzugeben, denn Altersbilder sind eben nur Bilder, deren Aufgabe es ist, mehr Ordnung zu schaffen und Orientierung zu geben. Dies ist aber nur unter der Voraussetzung möglich, dass Bilder vom Alter vereinfacht, typisiert und verallgemeinert werden. „Altersbilder sind einer Perspektive verpflichtet, der man nicht Unvollständigkeit vorwerfen kann, weil die Unvollständigkeit ihrer Perspektive die Bedingung ihrer Entstehung ist.“<sup>62</sup> Altersbilder basieren auf Normen und werden meistens reflexartig interpretiert. Damit enthalten Altersbilder zwangsläufig Bewertungen – in welche Richtung auch immer. Altersbilder werden durch Worte und Wahrnehmung in Gang gesetzt und mit bestimmten Zeichen wie Falten, graue, schütterere Haare, eine gebeugte Haltung und ein hohes kalendarisches Alter in Verbindung gebracht.

Die vorliegende Untersuchung geht Altersbildern nach, denen individuelle Vorstellungen und Überzeugungen zugrunde liegen, und arbeitet heraus, wie Künstler mit den vielfältig differenzierten Altersbildern, deren speziellen Merkmalen und den auferlegten Rollenerwartungen in der sozialen Realität umgegangen sind und sie ins Bild gesetzt haben.

## II.4. Alte Menschen im Spiegel der Geschichte und des kulturellen Wandels

Die griechische Kunst der archaischen und klassischen Zeit verschrieb sich besonders dem jungen, schönen, kraftvollen Körper, wie er etwa von dem makellosen Athleten des „Doryphoros“, des Lanzenträgers von Polyklet (450–440 v. Chr.), verkörpert wurde; der bedeutende Bildhauer hatte mit der Statue den Prototyp eines idealen Menschen geschaffen (Abb. 4).<sup>63</sup> Die hellenistische „Venus

---

<sup>61</sup> Ebd., S. 46–47.

<sup>62</sup> Saake, 2006, S. 145. Vgl Saake, 1998, S. 164.

<sup>63</sup> Vgl. Pischel, 1982, S.172.

von Milo“ aus dem 2. Jahrhundert v. Chr. besticht hingegen durch ihre sensible Modellierung in der Zusammenführung von Jugendlichkeit und Reife (Abb. 5).<sup>64</sup> Ein Hauptkennzeichen der hellenistischen Kunst ist das Abrücken von den klassischen Idealen, das heißt die „*Bevorzugung des Besonderen statt des Allgemeinen und des Augenblickhaften statt des Überzeitlichen*“, wofür es weitere anschauliche Beispiele gibt: die ruhige angespannte Kraft des „Borghesischen Fechters“, der Ausdruck von Schmerz des an den Armen aufgehängten „Marsyas“ nach der Häutung bei lebendigem Leib oder das Leidempfinden des „Laokoon“, der mit seinen Söhnen von einer Schlange erdrosselt wird.<sup>65</sup>

Wenn der Besucher die Münchener Glyptothek betritt, sieht er sich gleich im Eingang mit einer Skulptur konfrontiert, die eine von Krankheit und Alter ausgeehrte Frau darstellt: eine römische Marmorkopie, die einem hellenistischen Original aus dem 3. Jahrhundert nachgebildet wurde (Abb. 6–7).<sup>66</sup> Die „Trunkene Alte“ hockt mit überkreuzten Beinen nach vorn geneigt und hält im Schoß ein großes Weingefäß umklammert. Der Kopf ist in den Nacken gestreckt, der Mund weit geöffnet und einen letzten Zahnstummel zeigend. Ein Kopftuch umhüllt das sorgfältig gekämmte Haar. Ihr schönes Gewand ist von der Schulter gerutscht und gibt den Blick frei auf ihre dünne Haut, unter der sich Knochen und Sehnen abzeichnen. So ist auch der Rücken mit Wirbelsäule und Schulterblatt skeletthaft dargestellt. Der abgemagerte, ausgemergelte Körper dieser chronischen Alkoholikerin ist vom Tod gezeichnet. Aber der Wein hat seine Wirkung getan, denn sie scheint bereits ein wenig entrückt, selig lallend und vielleicht an ihre bessere Vergangenheit zurückdenkend. Sie richtet den Weinkrug zu dem vor ihr stehenden Betrachter hin, so als „*solle [er] sich ebenfalls zum gemeinsamen Weinaustausch an der Flasche bedienen*“.<sup>67</sup> Die Kopien hellenistischer Genrestatuen eines

---

<sup>64</sup> Vgl. Boardman, 1997, S. 200-201

<sup>65</sup> Vgl. Bruneau, 2013, S. 64.

<sup>66</sup> Andreae, 2001, S. 99: „Die hellenistische Kunst war angetreten, die Wirklichkeit zu erfassen, auch wenn sie dabei schockierte. Wahrhaftigkeit war die erste Forderung, das Kunstschöne legten begabte Hände hinein.“

<sup>67</sup> Vgl. Kunze, 2002, S. 99–106. Zanker, 2012, S. 42: „Zum einen gehört dieses großartige Werk [...] noch zu den ‚Lustigmachern‘ mit denen sich die Bürger vergnügten. Zum anderen aber zeigt gerade der scharfe Realismus, mit dem der körperliche Verfall hier gnadenlos beschrieben wird, dass wir es jenseits von Spott und sozialer Diskriminierung der Dargestellten mit einem neuen Blick auf die *conditio humana* zu tun haben. Nicht nur die Deklassierten außerhalb der Gesellschaft hatten im Alter ja mit einem problematischen Körper zu tun

alten ausgelaugten Fischers und einer buckligen, gebrechlichen alten Marktfrau mit einem runzeligen Gesicht, die etwa zur gleichen Zeit entstanden wie die „Trunkene Alte“, eröffneten seinerzeit den Bildhauern einen völlig neuen künstlerischen Weg, denn hier konnte die realistische Darstellung unbegrenzt zur Entfaltung kommen (Abb. 8–9).<sup>68</sup> Hinfällige Alte, verkrümmte und missgebildete Körper – wie in einer Bronze-Statuette aus Alexandria an einem Bettler dargestellt, der offenbar an einer schweren Kyphoskoliose mit entsprechender Buckelbildung erkrankt war – waren besonders beliebt bei Tischgesellschaften und dienten der vergnüglichen Unterhaltung (Abb. 10).<sup>69</sup> Die Zurschaustellung von körperlichen Missbildungen, unbeholfenen Bewegungen und unterwürfigen Bittgebärden – lebend oder in Statuettenform – steigerte die Lust und das Amüsement der Nichtbetroffenen, das Heute zu genießen, denn das Morgen war ungewiss.<sup>70</sup>

Die klassische griechische Kunst der Polis zielte auf Erziehung und forderte ideale Leitbilder, die menschliche Körper nach strengen Normen gemäß dem Wertekanon der griechischen Gesellschaft aufzeigten. Solche Kunst bot keinen Raum für Individualität – insbesondere nicht für die realistische Darstellung von Hässlichkeit, Gebrechen und Emotionen wie Schmerz, Lust und Freude. Auch die großen Redner und Philosophen wurden wie jeder normale Bürger nach bestimmten Normen in diesem Sinne angemessen dargestellt.<sup>71</sup> Wie anders war da die Bildsprache des Hellenismus mit seinem unüberbietbaren Realismus, der auch nicht vor repräsentativen Ehrenstatuen Halt machte.

Beispielhaft kann dafür die Sitzstatue des Philosophen „Chrysipp“ angeführt werden (Abb. 11–12). Hockend, vom Alter gekrümmt, in einen einfachen, um die Schulter geschlagenen, Mantel gehüllt, wird der abgemagerte, hinfällige Körper präsentiert. Im Gegensatz zu diesen Zeichen körperlicher Schwäche und

---

und nicht nur der ehemaligen Prostituierten verhalf der Alkohol zu ein paar glücklichen Stunden des Vergessens.“

<sup>68</sup> Zanker, 2012, S 43: „Solche Statuen fordern [...] keineswegs zum Mitleid auf, [...], und noch viel weniger ist das bei den Statuetten von Kranken und Verkrüppelten der Fall, die sogar als Tischaufsätze dienten. Bei diesen hatte der Spott über die [...] Missratenen auch apotropäischen Charakter. Denn der Realismus, mit dem solche Körper wiedergegeben sind, konfrontierte den Betrachter in einer tieferen Bewusstseinschicht mit seiner eigenen Abhängigkeit von seinem alten und oft genug vermutlich auch kranken Körper.“

<sup>69</sup> Kyphoskoliose: Buckelbildung bei gleichzeitiger seitlicher Verkrümmung der Brustwirbelsäule durch Torsion der Wirbelkörper.

<sup>70</sup> Vgl. Zanker, 1989, S. 62–69.

<sup>71</sup> Ebd., S. 18.

Erschöpfung und zum unaufhaltsamen, altersbedingten Marasmus stehen der wache, unbeugsame Geist und der unbeirrbarer Intellekt des Philosophen. Sein Gesicht mit den zusammengezogenen Augenbrauen, den konzentrierten Augen und der erklärenden Handgestik konterkariert den Eindruck von seinem abgelebten, siechen Körper. Ein ähnliches Beispiel ist die Marmorstatue des Kynikers „Diogenes“, der allen Normen widersprechend in seiner hässlichen adipösen Nacktheit gezeigt wird: Fettbauch, eine auffällige Gynäkomastie<sup>72</sup> und eine gekrümmte Haltung bei versteifter Brustwirbelsäule mit schwerer cervikothorakaler Kyphose (Abb. 13–15).<sup>73</sup> Mit diesem alten, ungepflegten, deformierten Körper ist ein Kopf verbunden, der bärtig und ernst blickend durchaus der gängigen Philosophen-Ikonographie entspricht. Hier wird *„Körperverachtung als geistige Haltung“* gerühmt.<sup>74</sup> Die Physiognomie eines alten Mannes, ebenfalls aus dem 3. Jahrhundert v. Chr., mit starken Falten an Gesicht und Hals, ungepflegtem Haar, dessen Strähnen wirr in Stirn und Schläfe hängen, stoppeligem Bart und derber, trockener Gesichtshaut in einer bronzenen Replik soll den „Bauerndichter Hesiod“ darstellen, der im 7. Jahrhundert lebte (Abb. 16). Trotz aller Altersphysiognomie ist der Dichter mit einer leidenschaftlichen Mimik, mit konzentrierten, energiegeladen Augen ins Bild gebracht – ein unbeugsamer, ungebrochener zäher Mann. Die neuen Philosophen- und Dichterbilder im Hellenismus zeigen mithin eine völlige Abwendung von den ursprünglichen tradierten Werten. So wird auch Homer in hohem Alter um 150 v. Chr. naturalistisch präsentiert, ohne dass der Ausdruck von Würde und Weisheit dabei verloren geht, denn der Geist triumphiert über den Körper (Abb. 17).<sup>75</sup>

---

<sup>72</sup> Bei der Gynäkomastie handelt es sich um eine ein- oder beidseitige Vergrößerung der männlichen Brustdrüse, die physiologisch oft im Alter, aber auch bei bestimmten Erkrankungen mit einer Veränderung des Östrogen-Testosteron-Quotienten zugunsten des Östrogen handelt.

<sup>73</sup> Deformierung und Fehlstellung der unteren Halswirbelsäule und am Übergang zur Brustwirbelsäule.

<sup>74</sup> Zanker, 1989, S. 70. Zanker, 2012, S. 44: „Es sind vor allem die Bildnis-Statuen berühmter Philosophen [...], an deren altersschwachen, [...] kranken Körpern gleichsam didaktisch ein wesentliches Element ihrer Lehre vorgeführt wurde. [...], die so Dargestellten [sollten gerühmt werden], weil sie Altersschwäche und Todesfurcht durch einen kraftvollen, bis ins hohe Alter aktiven Verstand und Willen in Schach zu halten verstanden und ihren Schülern damit ein Vorbild gaben, [...]“

<sup>75</sup> Vgl. Zanker, 1989, S. 73: „Die archaische und klassische Kunst hatte in der Regel auch den Greis mit vollkommenem Körper, allenfalls mit diskreter Andeutung

Die griechische Kunst im Hellenismus zeigt schonungslos alte, kranke und gebrechliche Körper, aber auch Menschen, die bei aller Hinfälligkeit und körperlichen Schwäche noch große geistige Kraft zu entwickeln vermögen. Diese Darstellungen sind sehr berührend und können als Mahnung verstanden werden, sich der Unabwendbarkeit, der Bürde des Alters und der Vergänglichkeit gewachsen zu zeigen.

#### II.4.1 Das Alter in der Frühen Neuzeit zwischen Verachtung und Wertschätzung

In seinem viel beachteten und oft zitierten Werk über die „Geschichte des Alters vom 16. bis zum 18. Jahrhundert“ zitiert Peter Borscheid im ersten Kapitel unter dem Titel „Alter als Fluch“ Pamphilus Gengenbach aus dem Jahr 1515: *„Mit krachenden Beinen und triefender Nase, kahlköpfig, taub und halb blind schleppt sich der alte Mensch aus dem Mittelalter heraus und kriecht auf Krücken gestützt, unter dem Spott der Jugend, über die Schwelle zur Neuzeit.“*<sup>76</sup> Wenn dies auch aus einem Fastnachtspiel entnommen und insofern gewiss übertrieben dargestellt wurde, so hat der dargestellte hinfällige Alte doch nichts mehr gemein mit den selbstbewussten griechischen Philosophen oder den kraftvollen Greisen, wie sie noch Cicero in seiner Schrift „Cato maior de senectute“ beschrieb.<sup>77</sup>

Vom frühen Mittelalter bis zur Frühen Neuzeit im 17. Jahrhundert war die Stellung der Alten in der Gesellschaft misslich, sogar prekär, denn die Alten waren zumeist eine Last. Dies erklärt sich, wenn die schwierigen, sehr unterschiedlichen historischen Szenarien betrachtet werden, die in dieser Zeit die Lebensbedingungen in Mitteleuropa erheblich beeinträchtigten. Nach der Völkerwanderung etablierten sich noch sehr instabile Herrschaftsverhältnisse; die Landwirtschaft, das Handwerk und der Handel waren an einem Tiefpunkt angelangt; die Bevölkerung in Deutschland betrug allenfalls drei bis vier Millionen. Ein Gewaltmonopol einer staatsähnlichen Organisation, das die Lebensbedingungen der

---

des Alters dargestellt. Gerühmt wurde die ‚Akme‘, der Höhepunkt des Lebens und der Schaffenskraft; diese, nicht das tatsächliche Alter waren erinnerenswert.“

<sup>76</sup> Gengenbach, [1515], zit. n. Goedecke, 1966, S, 71.

<sup>77</sup> Vgl. Borscheid, 1987, S. 13: „Wenn es auch den Römern nie in den Sinn gekommen war, das Greisenalter als wünschenswerten Zustand den anderen Lebensaltern vorzuziehen, so blieb doch der Hausvater zeitlebens oberste Autorität, dem Verehrung gebührte.“ Vgl. Cicero, Cato maior senectute, übersetzt von Merklin, 1998.

Menschen ordnete und für Rechtssicherheit sorgte, gab es nicht. Dazu müssen die extrem kalten Winter und die gleichzeitig schlechten Wohnverhältnisse mit ins Kalkül gezogen werden. Immer wieder kam es zu Seuchen, vor allem zu Pestwellen, und nicht zuletzt wüteten im Gefolge der Reformation die Glaubenskämpfe und Bauernaufstände mit dem Höhepunkt des Dreißigjährigen Krieges. Alle diese Umstände fanden in den Alten und Kranken ihre hilflosen Opfer, denn besonders in ihnen hatten sich die Probleme verdichtet.<sup>78</sup>

Die Alterspyramide in der Antike war ähnlich wie in den heutigen Entwicklungsländern angesichts vieler junger und weniger alter Menschen abgeflacht und entsprach weitgehend der Altersstruktur der Bevölkerung im Mittelalter und der Frühen Neuzeit. Hohe Säuglingssterblichkeit, schlechte Hygiene und viele Infektionskrankheiten, schwierige klimatische Bedingungen und die schon erwähnten Kriege mit Armut und Hungersnot führten zu einer Lebenserwartung im Augenblick der Geburt von zwanzig bis dreißig Jahren.<sup>79</sup> Vor allem war die Frauensterblichkeit zwischen dem 20. und 40. Lebensjahr extrem hoch, bedingt durch bis zu zwanzig Niederkünfte, wobei kaum ein Drittel der Neugeborenen das Erwachsenenalter erreichte, aber auch durch die harte körperliche Haus- und Feldarbeit.<sup>80</sup> Daraus folgte auch, dass zu dieser Zeit die Männer eine längere Lebenserwartung hatten.<sup>81</sup> „Das“ Alter ist allerdings für diesen Lebenszeitraum nur schwer zu definieren, denn eine anerkannte, einheitliche Kategorie gab es nicht. Nach Dante war mit dem 35. Lebensjahr der Scheitelpunkt der individuellen Entwicklung erreicht, das Alter selbst wurde in dem Zeitraum zwischen 45 und 70 Jahren angesiedelt, danach folgte das Greisenalter.<sup>82</sup> Erasmus sah mit dem 35. Lebensjahr eine Lebensphase mit schleichendem Körperschwund und Hinfälligkeit erreicht, was ab dem 50. Lebensjahr dann zum Problem wurde.<sup>83</sup> Zusammenfassend kann festgestellt werden, dass der Anteil der über 60-Jährigen von der Antike bis ins 18. Jahrhundert nur fünf bis zehn Prozent der Gesamtbevölkerung ausmachte.<sup>84</sup>

---

<sup>78</sup> Vgl. Luh, 2003, S. 310.

<sup>79</sup> Ebd., S. 309. Vgl. Dinzelsbacher, 2010, S. 57.

<sup>80</sup> Vgl. Vogt-Lüerssen, 2001, S. 57. Vgl. Ennen, 1996, S. 59.

<sup>81</sup> Vgl. Goetz, 1994, S. 29.

<sup>82</sup> Vgl. Gilbert, 1967, S. 14.

<sup>83</sup> Vgl. Welti, 1987, S. 7.

<sup>84</sup> Vgl. Ehmer, 2008, S. 162: „Das bedeutete, dass das hohe Alter nicht die Erfahrung der Mehrheit der Bevölkerung war. [...] Die Nähe zum Tod war vor der Moderne nicht spezifisch für das hohe Alter.[...] Im 19. Jahrhundert war der

Das Mittelalter war eine Epoche der Widersprüche, denn es galt einerseits als christlich-religiöse Übergangszeit vor dem Gottesgericht, das über die Wohlgefälligkeit des Lebens entschied, andererseits als eine Epoche, in der körperliche Kraft und Stärke gegenüber Wissen und Weisheit den Vorrang hatten. Der kampfbereite Ritter, der die Kirche schützte und dem Land Frieden brachte, stand vor allem anderen. Die „gottgegebene“ Weltordnung des Mittelalters war bestimmt von Gebet, Kampf und Arbeit. *„Die Gesellschaft [...] stellte das Schwert über die Arbeit und sogar über das Gebet; es ist der aktive Krieger, der Erwachsene in der Kraft seiner Jahre, der die Szene beherrscht.“*<sup>85</sup> In der mittelalterlichen Dichtung waren es die jungen, kraftvollen männlichen Helden, die in Szene gesetzt wurden, Helden wie Roland, Artus, Siegfried, Richard Löwenherz oder El Cid, deren körperliche Stärke mit Tapferkeit, Kühnheit und Tugend verbunden wurde. Das Alter und die alten Menschen waren in der Literatur bis in das Spätmittelalter bedeutungslos und nicht erwähnenswert.<sup>86</sup>

Alter ist und bleibt ein Makel – eine ewige Krankheit. Aber der Grundgedanke der christlichen Antike, wie in der Bibel präsentiert, würdigte das Greisenalter mit Respekt und Verehrung und versuchte den moralischen Kodex der Nächstenliebe zu bewahren, nur die alltägliche Wirklichkeit sprach eine andere Sprache. Der gläubige Christ wusste, dass die Last, die Leiden und die Qual im Diesseits durchlebt werden mussten, so wie Christus das Leid und den Tod ertragen hatte, denn nur so würde sich der Weg zum künftigen Heil im Jenseits öffnen, der Tod war das Tor zu einem besseren Dasein.<sup>87</sup> Bis ins 16. Jahrhundert bestand die Vorstellung, allein die Jugend sei das Alter mit dem besten Verwirklichungspotential. Das Christentum verstärkte diesen Gedanken dadurch, dass das Alter des jungen Christus mit seinen etwa dreißig Jahren zum Idealalter propagiert wurde, und versprach, gottgefälliges Leben mit Verjüngung zu vergelten.<sup>88</sup> Christus als Sohn Gottes und Jesus als leidender Mensch entthronte in der Theologie und der bildenden Kunst des Mittelalters Gottvater, der mit seinem

---

Anstieg der Lebenserwartung vor allem dem Rückgang der Säuglings- und Kindersterblichkeit und einer Verbesserung des Lebensstandards und der Hygiene geschuldet. Die Medizin spielte dabei noch eine geringe Rolle. Erst im 20. Jahrhundert wurden die Medizin und das Gesundheitssystem zum großen Schrittmacher der Steigerung der Lebenserwartung.“

<sup>85</sup> De Beauvoir, [1970], 2004, S. 163. Vgl. Luh, 2003, S. 310.

<sup>86</sup> Vgl. Luh, 2003, S. 311.

<sup>87</sup> Vgl. Hanslik, 1975, S. 3. Vgl. Borscheid, 1987, S. 14.

<sup>88</sup> Vgl. Borscheid, 1987, S. 14.

langen, weißen wallenden Bart in den Himmel des Jenseits verdrängt wurde. Christus wurde fortan in der Malerei, aber besonders in der Bildhauerei an architektonisch besonders ins Auge springende Positionen, allen voran an den Portalen der mittelalterlichen Kirchen, platziert – umgeben von bärtigen Heiligen und Propheten.<sup>89</sup> In der Hochrenaissance wurde das Verhältnis von Jugend und Alter in dieser Sichtweise weiter untermauert und mit neuen Nuancen versehen, denn Michelangelo stellte in seinem „Jüngsten Gericht“ in der Sixtinischen Kapelle Christus als obersten Richter dar, der in seiner idealen jugendlichen Schönheit eher an griechische Helden oder Götter denken ließ (Abb. 18).<sup>90</sup> Erst der hochbetagte Michelangelo veränderte seine Perspektive auf das Alter, indem er Tod, Trennung und Abschied in einer bei ihm nie gekannten emotionalen Betroffenheit darstellte. Der einstige Triumph der Jugend wie beim „Jüngsten Gericht“ hatte keinen Platz mehr, als er die „Pietà Rondanini“ erschuf (Abb. 19–20).<sup>91</sup> Im Weltgerichtsalter von Rogier von der Weyden, um 1450 fertiggestellt, sind die Auferstandenen allesamt 33-jährig, nackt und ohne Spuren des Alters (Abb. 21–23).<sup>92</sup>

Die dominierenden Bilder vom Alter und von Alten wurden von Theologie, Literatur und insbesondere der bildenden Kunst geschaffen und ermöglichen uns noch heute einen tiefen Einblick in jene Zeit. Hans Holbein d. J. entwarf seine Totentanzbilder etwa 1524: 52 Holzschnitte eines 6,5 x 5 Zentimeter großen Druckstocks.<sup>93</sup> Der Tod nimmt hier aktiven Anteil am Leben der Menschen, überfällt jeden Stand, jedes Alter, manchmal höhnisch, manchmal lachend, aber er verschont niemanden (Abb. 24–25). Den kindlich wirkenden, gebeugten Alten lockt er mit Musik, so dass er in die Grube stolpert. Das alte Weib wird mit dem Hackbrett ebenfalls musikalisch begleitet, während ein zweiter skelettierter Tod

---

<sup>89</sup> Vgl. De Beauvoir, [1970], 2014, S. 175.

<sup>90</sup> Vgl. Rosenmayr, 1999, S. 69: „Michelangelo glaubt zu dieser Zeit noch an eine weitgehende Identität des göttlichen Rettungsboten Christus mit seinem Bild eines neuen, befreiten Menschen. Christus erhebt sich über die Not, über Gut und Böse als der des Richterspruchs mächtige Gott-Mensch oder Mensch-Gott. Und dieses übermächtige Wesen ist jung.“

<sup>91</sup> Ebd., S. 70.

<sup>92</sup> Vgl. Thürlemann, 2006, S. 39.

<sup>93</sup> Vgl. Wunderlich, 2001, S. 64: „Das Buch, das als „Totentanz von Hans Holbein“ in die Geschichte eingehen sollte, wurde erst 1538, als der Künstler schon lange in England tätig war, unter dem rätselhaften Titel ‚Simulachres & historiées faces de la mort‘ publiziert. Ins Deutsche übersetzt heißt das ‚Trugbilder und szenisch gefasste Gesichter des Todes.‘“

zum Gnadenstoß ausholt.<sup>94</sup> Vor der Ankunft des Todes steht die Gebrechlichkeit des Alters, dargestellt von einem unbekanntem italienischen Stecher in dem Bild „Alter Mann im Kinderlaufstall“ vom Ende des 15. Jahrhunderts: Gebrechlich, stark gebeugt, angestrengt bewegt er sich in einer Art Kinderlaufstall mit Rollen, die Sanduhr vor ihm ist fast abgelaufen, überschrieben ist der Stich mit „anghora inparo“ (ich lerne noch) (Abb. 26). Eindrucksvoll sind die Genrebilder von Adriaen van Ostade, etwa die Radierungen „Die Bauernfamilie“ und „Gebet vor dem Essen“, entworfen 1647 und 1653, in denen die Eltern ihre Kinder versorgen (Abb. 27–28). Deutlich wird, dass das kalendarische Alter mit dem biologischen nicht übereinstimmt, denn besonders die Menschen, die dem Bauernstand angehörten, waren bereits mit dreißig Jahren alt und verbraucht. Die dargestellten Eltern sehen eher wie heutige Großeltern aus. Auch Albrecht Dürer brachte in vielen seiner Bilder die Hässlichkeit des Alters zum Ausdruck, aber er schuf auch mit dem Bildnis seiner Mutter das erste würdevolle Altersporträt in der Kunstgeschichte und äußerte sich dazu folgendermaßen (Abb. 29):

„Das ist Albrechts Dürers Mutter. Dy was alt 63 und ist verschieden im 1514 Jahr am Erchttag vor der Kreuzwochen um zwei gen Nacht. [...] Diese meine frumme Mutter hat 18 Kinder getragen und erzogen, hat oft die Pestilenz gehabt, viel andrer schwerer und merklicher Krankheiten, hat große Armut gelitten, Verspottung, Verachtung, höhnische Worte, Schrecken und große Widerwärtigkeit, noch ist sie rochselig gewest. [...] Und in ihrem Tod sach sie viel lieblicher, dann do sie noch das Leben hätt.“<sup>95</sup>

Ein erschütterndes und ergreifendes Bild wird hier beschrieben, denn dieses eingefallene, faltige Gesicht, dieser hoffnungslose, dem Schicksal sich ergebende, ins Nichts starrende Blick ist der Spiegel eines entbehrensreichen, belasteten Lebens voller Mangel und Verzicht. Das Alter war ein fortwährender Verfall und Niedergang, dem nur der religiöse Weg des „Memento mori“ mit dem Einhalten

---

<sup>94</sup> Ebd., S. 71: „Die Vorstellung vom sanftem und seligem Ende kommt bei Hans Holbein nicht vor. Keiner der Dargestellten weiß, dass sein letztes Stündlein geschlagen hat. Niemand stirbt, wie es die *Ars moriendi* lehrt, wohl vorbereitet nach Beichte und Kommunion im Bett. Der personifizierte Tod verkörpert die Strafe für den Sündenfall. Er ist listig, manchmal sogar schadenfroh und gemein.“

<sup>95</sup> Albrecht Dürer, [1514], zit. n. Weber-Kellermann, 1976, S. 44.

der sieben Tugenden und Werken der Barmherzigkeit als Vorbereitung auf das Jüngste Gericht ohne die Gewissheit eines Heilsversprechen blieb oder die antike Lebenshaltung des „carpe diem“<sup>96</sup>, um im Bewusstsein der Vergänglichkeit das Leben in der Gegenwart zu genießen.

Trotz des geringen Anteils alter Menschen an der Bevölkerung und der allgemeinen Geringschätzung des Alters hatte der alte Mann in gehobenen gesellschaftlichen Schichten große Bedeutung, etwa Karl der Große, der knapp 70 Jahre alt wurde. Dazu zählten auch die angejahrten Repräsentanten mittelalterlicher Stände wie Kaufleute und Magistrate, die vor dem Adel dank Handel und Finanzgeschäften die Führungspositionen eingenommen hatten und nunmehr die Politik bestimmten. Nicht zuletzt genossen die in Zünften organisierten Handwerker hohes Ansehen, denn ihr Wissen und ihre langjährige Erfahrung etwa in der Architektur und der Goldschmiedekunst waren ständig gefragt.<sup>97</sup> Ungeachtet dieser Realität, dass alten, erfahrenen weisen Menschen in der Gesellschaft ein großes Gewicht zukam, forderte die offizielle Kirchenlehre die Alten auf, sich gewissenhaft auf das Sterben vorzubereiten. Für die alten Bauern mochte dies ein guter Rat gewesen sein, denn ihre späten Jahre hatten Mangel, Armut und Hinfälligkeit zur Folge.<sup>98</sup> Bis zum letzten Atemzug mussten sie vom Ertrag ihrer Hände leben, denn sie konnten den Arbeitsprozess nicht beenden, nicht abdanken.<sup>99</sup>

Das ganze Mittelalter wurde vom Gedanken der Transzendenz beherrscht, der alle Lebensbereiche mit einschloss, dadurch waren die Heilsgeschichte und die individuelle Lebensgeschichte aufs Innigste miteinander verbunden. Das

---

<sup>96</sup> Horaz: Ode 1, 11, 8: „Genieße/Nutze den Tag, vertraue möglichst wenig auf den folgenden.“

<sup>97</sup> Vgl. Rosenmayr, 1999, S.63. Vgl. Borscheid, 1987, S. 19.

<sup>98</sup> Ebd., S. 63: „Die Kirche selbst war uns ist keine den Alten zugewandte Institution, wenn sie auch durch lokale Spitalgründungen Pilger, Kranke und Alte fördert und stützt. Die Kirche als Institution vergegenwärtigt Zeitlosigkeit. [...] In der mit christlicher Theologie verknüpften herrschenden Philosophie des Hochmittelalters, der Scholastik, geht es nicht um das zeitliche, biographische oder historische Bedingtheit des Menschen, sondern um sein zu *allen* Zeiten und in *allen* Lebensphasen sich in gleicher Weise ausprägendes Sein: [...] Die Zeit berührt den Menschen nicht innerlich.“

<sup>99</sup> Ebd., S. 66: „In den meisten Regionen des westlichen und nördlichen Europa gibt es weder ein Leben der Generationen unter einem Dach noch ein Recht auf Pflege und Versorgung durch die Familie im Falle von Krankheit oder dauernder Gebrechlichkeit.“

Alter stand zwar am Ende des Lebens, war aber zugleich die letzte Phase vor dem Tor zum ewigen Leben. Mit dem Ende des Mittelalters und dem Eintritt in eine neue Zeitepoche, die Renaissance, veränderte sich das Menschenbild grundlegend, denn der bisher gültige Jenseitsglaube ging zunehmend verloren und wurde durch eine völlig auf das Diesseits bezogene säkularisierte Weltsicht ersetzt. Die Menschen der Frühen Neuzeit öffneten sich zunehmend dem „*Prinzip der Säkularisierung als der Verweltlichung der Paradieshoffnung von Jugend, Gesundheit und ewigem Leben*“. Mit dem verlorenen Jenseits veränderte sich auch die Vorstellung vom Tode und vom Alter, die nun nicht mehr die Bedeutung des ersehnten Übergangs in ein anderes, unbeschwertes Leben hatten, sondern Vergänglichkeit, Endlichkeit signalisierten.<sup>100</sup> In der Renaissance nahm die Wissenschaft einen immer breiteren Raum ein, auch das Alter wurde zum Forschungsobjekt, so wie die Anatomie und die Physiologie des menschlichen Körpers immer mehr befragt wurden.

#### **II.4.2 Die große Wende in der Aufklärung: Alter und Respekt**

Die Idee einer neuen Staatsordnung machte in dieser Zeit mit dem Humanismus und der Reformation erste Schritte in Richtung des modernen Denkens, bis sich dann in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, besonders aber im 18. Jahrhundert ein Wandel in allen gesellschaftlichen Bereichen vollzog, geleitet von der Kategorie der „Vernunft“, die in den philosophischen Diskussionen zunehmend in den Vordergrund trat. Den theologischen Diskursen, die in der Frühen Neuzeit ausschließlich die Überwindung des Diesseits als Voraussetzung für die Gewinnung des jenseitigen Heils propagierten, wurde von Francis Bacon (1561–1626) der Rationalismus an die Seite gestellt, indem er eine „*Hinwendung zur technischen Beherrschung der Natur an Stelle der müßigen Spekulationen der Theologie*“ vorschlug.<sup>101</sup> Damit wurde der Rationalismus auch Grundlage der Moral und des Naturrechts. Hier klingt schon an, dass es wirtschaftlicher, kultureller und politischer Kräfte bedurfte, damit die Alten ihren berechtigten Anspruch auf Teilnahme am gesellschaftlichen Leben einlösen konnten. Eine neue Staatsordnung mit einem funktionierenden Verwaltungsapparat und eine Sozialpolitik waren erforderlich, um den Wünschen der Alten gerecht zu werden, wie sie in Preußen durch Friedrich den Großen eingeleitet wurde.<sup>102</sup> Im 17. und gesamten 18.

---

<sup>100</sup> Vgl. v. Engelhardt, 1995, S. 16.

<sup>101</sup> Vocolka, 2013, S. 208.

<sup>102</sup> Vgl. Rosenmayr, 1999, S. 72.

Jahrhundert kam es zu keiner wesentlich Veränderung der demographischen Altersstruktur, weiterhin erreichten nur etwa zehn Prozent der Bevölkerung das 60. Lebensjahr. Dies veränderte sich erst im 19. Jahrhundert entscheidend. Ein wesentlicher Schritt in der Anerkennung des Alters als einer von der Natur gegebenen, sozial berücksichtigten und respektierten Lebensphase ist mit dem englischen Philosophen Thomas Hobbes (1588–1679) verbunden, der in seinem „Leviathan“ von 1651 einen Gesellschaftsvertrag entwickelte, durch den die Macht, das Gewaltmonopol, ausschließlich an den Herrscher übertragen wurde, der aber zugleich Sicherheit und Eigentum seiner Bürger verbürgte, was natürlich auch die in den Kriegswirren völlig entrechteten Alten einschloss.<sup>103</sup> Die Ideen der aufgeklärten Philosophen wie René Descartes, John Locke, Jean-Jacques Rousseau und Immanuel Kant veränderten das gesellschaftliche Leben fundamental, denn die aufgeklärten Herrscher machten diese Ideen zur Leitschnur ihres Handelns, wodurch sich die materielle Situation, aber auch die Bildung der Menschen deutlich verbesserte. Ziel der säkularisierten Gesellschaft war, „Aberglaube und Unwissenheit“ zu beseitigen.<sup>104</sup>

Parallel dazu erfolgte der Aufstieg der Naturwissenschaften in allen Bereichen, besonders in der Medizin. Dabei fassten viele Mediziner den menschlichen Körper als Maschine auf, der bedarfsweise einer „Reparatur“ zugänglich wäre. Im Zeitalter der Aufklärung kam es dann auch zu einer „Entzauberung der Krankheit“ und zu einer „Medikalisierung“ der Gesellschaft.<sup>105</sup> Der Arzt Christoph Wilhelm Hufeland veröffentlichte 1796 seine Schrift „Die Kunst das menschliche Leben zu verlängern“, in der er Heilpraktiker als übelste Kurpfuscher abqualifizierte sowie Hygiene, diätetische Ernährungsregeln, körperliche Betätigung und viele spezielle Verhaltensweisen besonders für das Alter empfahl. Hufeland stand am Ende der Diätetik, die im 19. Jahrhundert von der wissenschaftlich fundierten Medizin abgelöst wurde.<sup>106</sup>

Nach den Schrecken des Dreißigjährigen Krieges und einer Verrohung der Gesellschaft setzte nunmehr ein langsamer, beschwerlicher Weg der „Versittlichung“ und „Inthronisation des Alters“ ein. Der Respekt und die Achtung vor

---

<sup>103</sup> Ebd., S. 73. Vgl. Vocolka, 2013, S. 208–209.

<sup>104</sup> Vgl. Vocolka, 2013, S. 211.

<sup>105</sup> Ebd., S. 218: „Die medizinischen Berufe (von der Hebamme bis zum studierten Arzt) wurden professionalisiert und differenziert; durch Seuchenbekämpfung, Hygiene, und infrastrukturelle Maßnahmen versuchte man die Gesellschaft gesund zu erhalten.“

<sup>106</sup> Vgl. Hufeland, 1796. Vgl. Eckart, 2017, S.149–152.

dem Alter wurden zur gesellschaftlichen Norm erhoben.<sup>107</sup> Die Menschen wurden aufgefordert, sich an der Etablierung und Gestaltung einer humanen Gesellschaft zu beteiligen. Es wurde nach neuen Leitbildern und Mentoren gesucht, während gleichzeitig die Kirche zunehmend ihre sozialintegrative Funktion verlor. Ein umfassender Prozess der „Sozialdisziplinierung“ begann mit dem Appell, dass alle Menschen sich tolerieren sollten – unabhängig von Geschlecht und Generation. Ab dem ausgehenden 17. Jahrhundert entwickelte sich eine „universale Moralphilosophie“; damit passte auch das Bild vom verspotteten, diskreditierten Alten mit dem Makel des Zerfalls, der nur noch eine Last darstellte, nicht mehr in die Ethik der Aufklärung. Nun standen die Vorzüge des Alters im Vordergrund: Erfahrung, Wissen, Vernunft und Gelassenheit.<sup>108</sup>

Nie zuvor war das Alter so respektiert worden und zu Autorität gelangt wie im 18. Jahrhundert. Dafür wurden viele pädagogischen Mittel eingesetzt: Literatur, Anstandsbücher, Bildtafeln, Predigten und vieles mehr, deren Gedankengut in kurzer Zeit auch in die untersten Schichten einfluss. Aber nicht der Mensch veränderte sein gewohntes alltägliches Verhalten, sondern zunächst waren es allein die vorgegebenen Normen und Werte. *„Die hohe Stellung der alten Menschen war in der Wirklichkeit zunächst allein eine Frage der Schichtzugehörigkeit, des Geldes, zum Teil des Geschlechtes und hing weiterhin sehr stark von religiösen Bindungen ab – eine ‚Sozialutopie‘.“*<sup>109</sup>

### II.4.3 Das lange 19. Jahrhundert und die neue Langlebigkeit

Das 19. Jahrhundert veränderte die Gesellschaft in Europa tiefgreifend durch einen gewaltigen Wandel in der Wirtschaft, bedingt durch die sogenannte

---

<sup>107</sup> Vgl. Borscheid, 1987, S. 108: „Das moralische Bewußtsein begann sich mit der Auflösung der religiösen Grundlagen der Moral zu wandeln. Die Menschen arbeiteten sich mühsam wieder aus den Katakomben der Kriegsrüinen heraus und stiegen einige Sprossen auf der Leiter der Zivilisation empor. Sie spürten deutlicher als jemals zuvor, daß sie aufeinander angewiesen waren, daß ein zügelloses Ausleben der Gefühle todbringende Aggressionen bedeutete, daß Disziplin, stabile Regeln des Umgangs, Berechenbarkeit des Verhaltens und Affektkontrolle die Grundlagen einer funktionierenden menschlichen Gesellschaft sind.“

<sup>108</sup> Vgl. Borscheid, 1987, S. 108–113

<sup>109</sup> Ebd., S. 150–151: „Die Verehrung des Alters war zunächst nichts anderes als eine fast reine Elitenkultur, die in den obersten Gesellschaftskreisen ihre Begründung nicht nur im aufgeklärten Denken und im vierten Gebot der Bibel, sondern auch im realen Alltag fand.“

Industrielle Revolution, die im Wesentlichen den Übergang von einer landwirtschaftlichen zu einer industriell bestimmten Gesellschaft bewirkte. Damit vollzog sich zugleich der Übergang vom Feudalismus zum Kapitalismus. Gleichzeitig kam es in der Landwirtschaft dank verbesserter Anbaumethoden und neuer Maschinen zu weitreichenden Veränderungen, denn durch das stetige Bevölkerungswachstum, das zu einem massenhaften Zuzug von Landbewohnern in die Städte führte, stieg die Nachfrage nach ihren Produkten ständig. Die Industrielle Revolution entstand bereits Mitte des 18. Jahrhunderts in Mittelengland und breitete sich etwa siebenzig Jahre zeitverzögert auch in Kontinentaleuropa aus. Der industrielle Fortschritt, der besonders durch Mechanisierung, Zentralisierung und Arbeitsteilung in Fabriken gekennzeichnet war, wurde durch Wissenstransfer im Bereich von Technik, Handel, Gütertransport und Banken gefördert und kontinuierlich weiterentwickelt.<sup>110</sup>

Die Bevölkerung wuchs. Zwar blieb der Anteil der 60-Jährigen weiterhin unter zehn Prozent – dies wurde erst in den 1920er-Jahren überschritten –, aber die mittlere Lebenserwartung zum Zeitpunkt der Geburt stieg auf fünfzig Jahre und hatte sich damit gegenüber dem 18. Jahrhundert verdoppelt. Entscheidende Gründe dafür waren die Senkung der Säuglings-, Kinder- und Müttersterblichkeit durch Verbesserung der Hygienemaßnahmen, eine verbesserte Kontrolle der Infektionskrankheiten, den Ausbau der medizinischen Betreuung wie auch der Bildung durch Einführung der Schulpflicht. Über alle Geschichtsepochen hinweg war der Mensch unabhängig vom Alter gegenüber dem Tod machtlos. Sterben infolge einer sogenannten „Altersschwäche“ war die Ausnahme.<sup>111</sup> Erst die wissenschaftlichen Fortschritte der Medizin ermöglichten für den Menschen im 20. Jahrhundert, „bis an die Grenze der biologischen Lebenshülle vorzustößen. [...] Altern ist erstmals nicht mehr die Angelegenheit einiger weniger, sondern die Angelegenheit von jedermann, vor allem jeder Frau.“<sup>112</sup> Heute können die Menschen „ihr Leben zu Ende leben“.<sup>113</sup>

Im 19. Jahrhundert waren diese günstigeren Lebensbedingungen aber noch nicht erreicht. Durch die Ausweitung der Industriebetriebe wurden die Städte zu industriellen Zentren, was zu einer massenhaften Landflucht führte. Die Arbeiter

---

<sup>110</sup> Vgl. Juneja/Wenzlhuemer, 2013, S. 187–191. Vgl. Delouche, 2011, S. 321–331.

<sup>111</sup> Heute sterben Menschen trotz eines hohen Lebensalters extrem selten an „Altersschwäche“, denn auch hochbetagte Greise sterben meistens an bestimmten Krankheiten.

<sup>112</sup> Imhof, 1995, S. 14.

<sup>113</sup> Borscheid, 1995, S. 14.

wurden in dieser frühen Kapitalismusphase erbarmungslos ausgebeutet, mussten lange Arbeitszeiten – meist 14 bis 16 Stunden – mit einem enormen Arbeitstempo absolvieren, dem die Alten zunehmend nicht gerecht werden konnten. Daneben waren die Wohnverhältnisse in Mietskasernen, verfallenen Hütten oder Kellerräumen oft sehr beengt und unhygienisch, die Bezahlung war schlecht und die soziale Absicherung unzureichend.<sup>114</sup>

Das positive Altersbild der Aufklärung ging verloren, denn mit dem technischen Fortschritt war auch der Erfahrungsschatz der Alten wertlos geworden. Ab der Mitte des 18. Jahrhunderts war das dominierende Altersbild wieder das Defizit-Modell früherer Tage mit der formel- und klischeehaften Einschätzung der Alten als krank, kraftlos und hilflos.<sup>115</sup> Damit verbunden war auch, dass sich durch den Zuzug in die Städte die überlieferten Familienstrukturen auflösten und die alten Menschen aus dem Familienverband und deren Betreuung gerissen wurden. „*Die Fluchtburg der Alten in der Agrargesellschaft*“ waren die Familien, jetzt waren sie meist allein auf sich selbst und ihre schwindenden Arbeitskräfte angewiesen.<sup>116</sup> Diese Situation führte zwangsläufig zu sozialen Konflikten bis hin zu Arbeiteraufständen, so dass 1889 im Rahmen der Bismarck'schen Sozialversicherungs-Gesetzgebung die „Alters- und Invalidenversicherung“ vom Reichstag verabschiedet wurde, doch erst die Massenarbeitslosigkeit der 1930er-Jahre verringerte den Anteil der über 65-Jährigen am Arbeitsprozess auf unter dreißig Prozent.<sup>117</sup>

Das Bürgertum erlebte zur gleichen Zeit einen kontinuierlichen, wenn auch langsamen Aufschwung, indem sich ein Übergang von einer ständisch bestimmten Gesellschaftsordnung zur bürgerlichen Gesellschaft vollzog und Adel und Klerus an Bedeutung verloren. Das Verhältnis von Staat und Bevölkerung veränderte sich völlig, denn der Grundsatz der Gleichheit aller vor Staat und Gesetz verwirklichte ein völlig neues Gesellschaftskonzept. Dem Bürgertum, das als Mittelschicht zwischen Adel und Besitzlosen angesiedelt war, konnten nur diejenigen angehören, die entweder Besitz oder besondere Fähigkeiten besaßen, also auf der einen Seite Kaufleute, Bankiers oder Unternehmer, auf der anderen Seite Akademiker waren, die sich als Arzt, Jurist oder Lehrer betätigten.<sup>118</sup>

---

<sup>114</sup> Vgl. Boch, 2004 S. 47.

<sup>115</sup> Vgl. Ehmer, 1990. S. 76.

<sup>116</sup> Borscheid, 1998. S. 20–21.

<sup>117</sup> Vgl. Luh, 2003, S. 314.

<sup>118</sup> Vgl. Juneja/Wenzlhuemer, 2013, S 183–185.

Diese diskrepanten Lebensbedingungen – die Polarität von Industrieproletariat und Bürgertum – machten sich auch in den Darstellungen der Künstler bemerkbar. So schuf der französische Maler Gustave Doré 1872 hundert Holzschnitte, die unter dem Titel „London“ publiziert wurden, in denen er die erbärmlichen Lebensumstände von Arbeiterfamilien in Großbritannien schilderte, so in den Bildern „Houndsditch“ und „Westworth Street“, Straßennamen, die – im ersten Fall: „Hundeleben“ – auch doppeldeutig zu verstehen waren (Abb. 30–31).<sup>119</sup> Die „Steinklopfer“ von Gustave Courbet aus dem Jahre 1849 und „Das Eisenwalzwerk“ von 1872–1875 von Adolph von Menzel (Abb. 32–33) unterstreichen dieses Bild von den Besitzlosen, ihnen gegenüber stehen Bilder von Ferdinand Georg Waldmüller wie „Großvaters Geburtstag“ von 1849 oder Carl Spitzwegs „Der Kaktusfreund“ von 1856, die das beschauliche Leben in der Zeit des Biedermeier beschreiben (Abb. 34–35). Im Biedermeier wurde die gesellschaftliche Bedeutungslosigkeit der Alten zum Ausgleich für die Wertschätzung, die ihnen im 18. Jahrhundert zuteilgeworden war, in eine bürgerliche Idylle eingebunden.

Nach den Freiheitsbewegungen und der Revolution von 1848 übernahm die „Bildungsjugend“ in der zweiten Jahrhunderthälfte eine Führungsrolle, die ideologisch untermauert die Kultur- und Gesellschaftspolitik dominierte. Dieses neue reformerische Gedankengut breitete sich in allen Gesellschaftsbereichen aus und fasste auch in sämtlichen politischen und konfessionellen Gruppierungen Fuß. In der Kunst entwickelte sich der „Jugendstil“, und die Lebensweise suchte den Weg zurück zur Natur – z. B. mit der „Wandervogelbewegung“. Alte, gar greise Menschen hatten hier keinen Platz mehr. Dennoch war diese Bewegung nach Denkinhalten und Lebensstil – *„anders als der Jugendkult in der Renaissance – für die Geschichte des Alter(n)s bedeutsam, denn sie forderte das Leben in die eigene Hand zu nehmen – gewollt und wissentlich“*.<sup>120</sup>

---

<sup>119</sup> Vgl. Doré, 2004, S. 65 und 66.

<sup>120</sup> Rosenmayr, 1999, S. 78. Vgl. Luh, 2003, 314: „Mit der Jugendbewegung zu Beginn des 20. Jahrhunderts wurde ‚Jugendlichkeit‘ zu einem polemischen Gegenbegriff zu dem (zu überwindenden) ‚Alten‘. Die Glorifizierung der Jugendlichkeit wurde zum ‚Mythos Jugend‘ – zur Weltanschauung. [...] Im Zeichen der Rationalisierungsbewegung und ‚Menschenökonomie‘ der 1920er Jahre war das Alter eine defizitäre und unproduktive Lebensphase, die von Ärzten, Psychologen und Arbeitswissenschaftlern vermieden bzw. hinausgezögert werden sollte. Bis heute ist die bis in das hohe Alter zu erhaltende ‚Jugendlichkeit‘ das von der Werbeindustrie vermittelte gesellschaftliche Leitbild.“

Zusammenfassend kann festgestellt werden, dass im Mittelalter die Vorstellung von der Transzendenz in alle Lebensbereiche vordrang und das Alter als Vorstufe zum Gang in das Jenseits galt. In der Frühen Neuzeit wurde der alte Mensch überwiegend als Last empfunden, als armselige Gestalt, die allenfalls Mitleid auslöste. *„Erst der ‚Prozess der Versittlichung und Sozialdisziplinierung‘ steigerte seit dem späten 17. Jahrhundert die Achtung vor den alten Mitmenschen. Er gipfelte in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in einer ‚Intbronisation des Alters‘“.*<sup>121</sup> Im 19. Jahrhundert kam es infolge der Industriellen Revolution zu einer deutlichen Abwertung des Alters, das nun diskreditiert und diffamiert wurde, denn der alte Mensch schien vor allem der modernen Technik und den gesteigerten Arbeitsabläufen nicht mehr gewachsen zu sein. Zur Jahrhundertwende wurde dann die Jugend hochstilisiert, verherrlicht und zu einem Garanten hoher Zukunftserwartungen gemacht.

„Jugenddiskurse sind [...] Abgrenzungsdiskurse, Jugend ist das Nicht-Alte. Jugend ist ein polemischer Gegenbegriff zu Alter, aber nicht so sehr gegen das Alter der hohen Jahre, obgleich Jugenddiskurse der Zeit häufig gegen chronologisches Alter polemisieren. Jugend ist der Gegenbegriff zu Stagnation, Verfall, Untergang. Jugend ist aufgefaßt als soziales Innovationskonzept.“<sup>122</sup>

Peter Borscheid weist darauf hin, dass noch bis ins 20. Jahrhundert die meisten Menschen bis an ihr Lebensende arbeiten mussten, um ihren Lebensunterhalt zu verdienen. Erst zwischen den beiden Weltkriegen verbesserten sich die allgemeinen Lebensumstände, die Wirtschaftsabläufe wurden optimiert und vereinfacht und ein Rentensystem etabliert, das den offiziell anerkannten und berechtigten Ruhestand gewährte.<sup>123</sup>

---

<sup>121</sup> Borscheid, 1994, S. 40.

<sup>122</sup> Göckenjan, 2000, S. 224.

<sup>123</sup> Vgl. Borscheid, 1992, S. 35.



### III Biologisch-medizinische Aspekte des Alters

#### III.1. Das Alter in der medizinischen Fachliteratur ab der Frühen Neuzeit

Bevor der Raum für Künstler geöffnet wird, um ihre Vorstellungen vom Alter und Altern der Menschen in ihren Bildern unter den unterschiedlichsten Aspekten zu präsentieren, sollen nach der kontroversen gesellschaftlichen Wahrnehmung des Alters in der Geschichte auch einige der biologischen und medizinischen Annahmen über diese Lebensphase kurz dargestellt werden. Wesentliche Grundlagen liefert die richtungweisende Dissertation „Alter und Krankheit in der Frühen Neuzeit. Der ärztliche Blick auf die letzte Lebensphase“ von Daniel Schäfer aus dem Jahre 2004, in der der Weg der Altersmedizin mit seinen zum Teil sehr widersprüchlichen Lehrmeinungen dargestellt wird. Der Autor verweist darauf, dass in den von ihm systematisch untersuchten medizinischen Hochschulschriften des 16. bis 18. Jahrhunderts die Physiologie und Pathologie des Alters oder auch altersspezifischer Erkrankungen unterschiedlich häufig und widersprüchlich behandelt wurden.<sup>124</sup> Schon in der Antike, fortgeführt im Mittelalter und der Frühen Neuzeit, versuchten Naturforscher, Ärzte und Philosophen die verschiedenen Lebensphasen chronologisch zu ordnen, woraus sich – wie weiter unten ausführlich dargestellt wird – auch beliebte Motive für Künstler ergaben, die diese Lebensphasen mit altersadäquaten Attributen bildlich darstellen wollten. Die antike Medizin, die besonders mit den Namen Hippokrates, Aristoteles und Galen verbunden ist, entwickelte sich ab dem 5. Jahrhundert v. Chr. und wurde grundlegend für die spätere sogenannte westliche Medizin. Innerhalb der griechisch-römischen Medizin ist die enge Verbindung von Medizin, Philosophie und Religion hervorzuheben, aus der die griechische

---

<sup>124</sup> Vgl. Schäfer, 2004, S. 33. „Die Heterogenität und Widersprüchlichkeit mancher Aussagen (selbst innerhalb des Werkes eines Autors) spiegeln einerseits die Quellensituation wider: Bis zur Frühen Neuzeit existierte keine umfassende systematische Lehre von der Altersphysiologie und -pathologie.“

Naturphilosophie entstand, sowie die enge Verbindung des Asklepios-Heilkults und der hippokratischen Medizin, die nicht gegeneinanderstanden, sondern sich gegenseitig ergänzten.<sup>125</sup> Die hippokratische Medizin unterschied oftmals nur zwischen Jugend und Alter, eine Vorstellung, die in der Frühen Neuzeit übernommen wurde, wobei der Beginn des Alters als individuell sehr variabel aufgefasst wurde. Der Philologe Franz Boll befasste sich 1913 in seinem Aufsatz „Die Lebensalter“ intensiv mit den Teilungsarten der menschlichen Lebensalter und kam zu dem Ergebnis, dass neben der Zwei-, Drei- und Vierteilung der Lebensalter die Siebenteilung eine besondere Bedeutung gehabt habe und Analogieschlüsse zu Tages- und Jahreszeiten sowie Planeten gezogen worden seien. Die einfachste Unterscheidung in den Stufen Jugend und Alter konnte dementsprechend auf Tag und Nacht, Mittag und Abend, Sommer und Winter bezogen werden, vor allem aber auf die Parallele Leben und Tod.<sup>126</sup> Aristoteles entwickelte diese Konzeption zu einem Dreier-Schema, indem er zwischen die Pole Jugend und Alter eine intermediäre Phase setzte, in der körperliche und geistige Kräfte, aber auch die daraus resultierenden Fähigkeiten, im harmonischen Gleichgewicht ständen, wobei allerdings in den jüngeren Jahren die körperlichen, später mehr die geistigen Fähigkeiten dominierten.<sup>127</sup> Der griechische Arzt Galenos von Pergamon (dt. Galen), der 129–218 n. Chr. überwiegend in Rom lebte, präferierte das Vierer-Schema der altgriechischen Naturphilosophie, dem zufolge die menschlichen Lebensalter mit den Jahreszeiten assoziiert wurden. Bedeutsamer waren nach Schäfer allerdings die auf eine pythagoreische Zahlensymbolik bzw. auf den Dichter Elegie von Solon zurückgehende siebenstufige Einteilung der Lebensphasen, bei der das Leben zehnmal in sieben Phasen unterteilt wurde; die

---

<sup>125</sup> Vgl. Leven, 2019, S.16–18: „Die hippokratische Medizin bestritt das direkte Eingreifen höherer Mächte. In einer spektakulären Abhandlung ‚Über die Heilige Krankheit‘ tadelte ein hippokratischer Autor energisch den weitverbreiteten (Aber-)Glauben, bei der Anfallskrankheit (Epilepsie) handele es sich um ein heiliges Leiden, [...]. Vielmehr handele es sich um ein Geschehen, das nach dem Gesetz der natürlichen Kausalität erklärbar und entsprechend zu behandeln sei. Man könne, so der Autor entschieden, die Kranken auch in die Tempel tragen und beten, dürfe aber keine unreinen magische Praktiken anwenden. Hier erkennt man die religionsferne, aber nicht atheistische Haltung der hippokratischen Medizin; das Göttliche wird in einem naturphilosophischen Sinn entpersönlicht, gelegentlich auch mit der Natur selbst identifiziert.“ Vgl. Ackerknecht/Murken, 1992, S. 38.

<sup>126</sup> Vgl. Boll, 1913, S. 93–94.

<sup>127</sup> Vgl. Schäfer, 2004, S. 34. Vgl. Boll, 1903, S. 99–100.

6. und 7. Lebensphase entsprachen dem Lebensabschnitt der Involution, in dem die menschlichen Organe sich allmählich zurückbildeten.<sup>128</sup> Klaudios Ptolemaios (ca. 200 n. Chr.) beschrieb die Unterteilung des Lebens ebenfalls analog zur Siebenzahl.<sup>129</sup> Der Planet Jupiter sollte das sechste Lebensjahrzehnt bestimmen, während der lichtschwache Saturn das letzte Lebensalter regierte, in dem das Leben endete.<sup>130</sup> Das Spektrum der Darstellungen der verschiedenen Lebensalter ist so umfangreich, vielgestaltig und daher kaum überschaubar, dass hier nur ein kleiner Ausschnitt der Lebensalter-Einteilungen aus der Zeit von der Antike bis zur Frühen Neuzeit vorgestellt werden konnte.

### III.1.1 Von der Qualitätenpathologie zur Säftelehre

Um die biologisch-medizinischen Vorstellungen vom Alterungsprozess des Menschen in der damaligen Zeit verständlich zu machen, ist es erforderlich, die wesentlichen Konzepte der Medizin aus der Antike darzustellen, von denen besonders die Elementenlehre, die Qualitäten- und die Humoralpathologie hervorzuheben sind. Diese Konzepte wurden entscheidend durch die griechische Naturphilosophie beeinflusst, denn auch ihnen liegen die Kenntnisse, Einsichten und Vermutungen über die Natur und ihre Gesetzmäßigkeiten mit ihren immer wiederkehrenden Veränderungen im Entstehen, Werden und Vergehen zugrunde. Im 5. Jahrhundert v. Chr. setzte Hippokrates von Kos (ca. 460–375 v. Chr.) den ersten Meilenstein einer wissenschaftlich orientierten Medizin, die auf der Grundlage der altionischen Naturphilosophie aufbaute. Aus dieser trat Empedokles aus Arigent (ca. 492–432 v. Chr.) als bedeutendste Persönlichkeit hervor, denn auf ihn geht die Lehre zurück, die vier Grundelemente Wasser, Erde, Feuer und Luft als Quelle des Seins aufzufassen, die er überdies mit den Grundqualitäten feucht, trocken, warm und kalt verband. Es war auch

---

<sup>128</sup> Vgl. Schäfer, 2004, S. 35.

<sup>129</sup> Vgl. Endreß, 2019, S. 88: „[...] die sieben Wandersterne – Mond, Merkur, Venus, Sonne, Mars, Jupiter und Saturn, die das Modell der sieben Lebensphasen am nachhaltigsten prägen sollten.“

<sup>130</sup> Ebd., S. 89: „Der Jupiter regiert das sechste Lebensalter vom 57. bis zum 68. Jahr. Dieses Alter wird im Kontext der Planetenanalgie als zweiter Lebenshöhepunkt bezeichnet, Jupiter schenkt Weisheit, Ruhe und Besonnenheit. Der Mensch in dieser Lebensphase genießt Ruhm und Freiheit und steht anderen mit Trost und Rat zur Seite. Das letzte Alter schließlich ist dem lichtschwachen Saturn gewidmet, das Leben neigt sich dem Ende zu und ist gekennzeichnet von nachlassender Lebenskraft, Schwäche und Lustlosigkeit.“ Vgl. Boll, 1903, S. 119–123. Vgl. Schäfer, 2004, S. 35.

Emphedokles, der neben der ausgewogenen Mischung der Grundelemente und Elementarqualitäten das Mischungsverhältnis der Körpersäfte ins Spiel brachte und deren harmonisches Verhältnis zueinander mit Gesundheit, das Gegenteil aber mit Krankheit verband, womit er die Grundlage für die spätere Säftelehre (Humoralpathologie) legte.<sup>131</sup> Hippokrates gilt als der berühmteste Arzt der Antike. Der Hippokratische Eid beinhaltet bis heute den ethisch-moralischen Verhaltenskodex, dem sich Ärzte noch inoffiziell verpflichtet sehen. Das Sammelwerk „Corpus Hippocraticum“, das aus sechzig Einzelschriften besteht und zwischen 400 v. Chr. bis 100 n. Chr. entstand, entstammt dementsprechend nicht allein oder gar nicht von Hippokrates, sondern ist den Schülern seiner „Ärzterschule“ zuzuordnen.<sup>132</sup> Das große Verdienst des Hippokrates, oft auch als Vater der modernen Medizin bezeichnet, ist, das Wissen jener Zeit aus Philosophie, Naturphilosophie und Medizin gebündelt und zu einem Konzept entwickelt zu haben, in dessen Mittelpunkt die Humoralpathologie (Vier-Säfte-Lehre) stand. Danach basierte sein Krankheitskonzept auf dem Gleichgewicht der vier Körpersäfte Blut, Schleim, gelbe und schwarze Galle, die Herz, Gehirn, Leber und Milz entsprangen. Nur das ausgewogene Verhältnis dieser Säfte zueinander – sowohl Quantität wie Qualität betreffend – war mit Gesundheit vereinbar, entsprach also einem Gleichgewicht (Eukrasie) der Säfte, das Gegenteil – die Disharmonie oder Dyskrasie – bedeutete Krankheit.<sup>133</sup> Auf Hippokrates gehen darüber hinaus wichtige ärztliche Handlungsabläufe zurück, die noch in der heutigen Medizin von Bedeutung sind: Anamneseerhebung, genaue Beobachtung des Kranken, Befundverschriftlichung, Analyse und Prognose der Erkrankung. Sie alle zogen die entsprechenden therapeutischen Maßnahmen nach sich, von denen insbesondere die Diätetik zu nennen ist, denn durch Nahrungs- und Flüssigkeitsaufnahme sowie durch Abgabe von Stoffen (Aderlass, Erbrechen, Förderung des Stuhlgangs) sollte das Ungleichgewicht der Säfte wieder hergestellt werden. Bedeutsam für die Ätiologie der Krankheiten war auch seine Abkehr von den magischen göttlichen Erklärungen. Das Renommee und die Autorität des

---

<sup>131</sup> Vgl. Eckart, 2017, S. 8–11.

<sup>132</sup> Vgl. Leven, 2019, S. 19: „[Es] gibt aus der Zeit des historischen Hippokrates keine Zeugnisse, dass dieser Arzt Schriften verfasst habe. Die Zuweisung medizinischer Schriften an Hippokrates ist nur durch Hypothesen zu erklären, durch Quellenzeugnisse nicht zu rekonstruieren.“

<sup>133</sup> Vgl. Eckart, 2017, S. 15–16. Vgl. Ackerknecht/Murken, 1992, S. 38–39. Vgl. Schöner, 1964, S. 18. Vgl. Eleftheriadis, 1991, S. 33. Vgl. Leibbrand/Leibbrand-Wettley, 1967, S. 55–56.

Hippokrates wirkte bis in die Frühe Neuzeit, befördert durch Galen (130–200 n. Chr.), Arzt und Anatom, der sich ihm sehr verbunden sah und die Ansätze seiner Humoralpathologie (Vier-Säfte-Lehre) übernahm und weiterentwickelte. Den Grundsatz vom gestörten Mischungsverhältnis der Körpersäfte ergänzte er durch die paarweise Zuordnung der Qualitäten warm, feucht, trocken und kalt. In dieses Viererschema wurden auch die vier Jahreszeiten einbezogen.

„Galen schuf mit der Vorstellung ‚hippokratisch‘ ein Gütesiegel im medizinischen Diskurs und erreichte zudem, dass sein eigener Name mit demjenigen Hippokrates in der Tradition verknüpft wurde. Seit der Spätantike spricht man zu Recht von einer ‚hippokratisch-galenischen‘ Medizin, die für nahezu ein Jahrtausend in verschiedenen Kulturkreisen (lateinisches Abendland, Byzanz, islamischer Raum) bestimmend blieb und die Renaissance-Medizin prägte.“<sup>134</sup>

Im Mittelalter wurde die Säftelehre noch zu einer Temperamentlehre (lat. *temperamentum* = richtige Mischung) weiterentwickelt, die noch heute im Volksglauben erkennbar ist. Dem Überwiegen bestimmter Säfte wurden vier Temperamente oder Charaktereigenschaften zugeordnet: Choleriker (gelbe Galle), Melancholiker (schwarze Galle), Sanguiniker (Blut), Phlegmatiker (Schleim).<sup>135</sup>

Aus diesen medizinischen Konzepten heraus sollen die Vorstellungen über den menschlichen Alterungsprozess von der Frühen Neuzeit an beleuchtet werden. So heißt es im „Corpus Hippocraticum“ über die Altersstufen:

„Die Altersstufen verhalten sich folgendermaßen zueinander: das Kind ist aus dem Feuchtem und Warmem gemischt, weil es aus diesen Elementen entstanden und in diesen gewachsen ist. [...] Der junge Mensch ist warm, weil die Zufuhr des Feuers die des Wassers überwiegt, und trocken, weil die Feuchtigkeit aus der Kindheit bereits verzehrt ist, teils für das Wachstum des Körpers, teils für die Bewegung des Feuers, teils von den körperlichen Anstrengungen. Der Mann ist, wenn der Körper auf der Höhe der Entwicklung steht, trocken und kalt, weil die Zufuhr des Warmen nicht mehr vorherrscht, sondern stehengeblieben ist. Da das

---

<sup>134</sup> Leven, 2019, S. 21.

<sup>135</sup> Vgl. Eckart, 2017, S. 29. Vgl. Schöner, 1964, S. 88 und 93. Vgl. Sollbach, 1995, S. 26.

Wachstum des Körpers zum Stillstand gekommen ist, ist er abgekühlt. Aus der frühen Jugend ist das Trockene noch in ihm vorhanden; da er noch nicht die Feuchtigkeit von dem folgenden Alter und der in ihm auftretenden Zufuhr des Wassers hat, wird er durch die Trockenheit beherrscht. Die alten Leute sind kalt und feucht, weil das Feuer weggeht und das Wasser kommt und weil das Trockene sich entfernt und das Feuchte sich einstellt.“<sup>136</sup>

Der alte Mann, der Greis, wird in der altgriechischen Heilkunde ganz wesentlich durch Kälte charakterisiert, die durch den permanenten Verlust der angeborenen inneren Lebenswärme entsteht, wobei dies auch analog zu den Jahreszeiten Herbst und Winter gesehen wurde, da sich die sommerliche Wärme langsam, aber kontinuierlich verliert und durch die Kälte des ausklingenden Jahres ersetzt wird. Auch die Qualität „trocken“ fand Eingang in die Erklärung der Altersphysiologie in Entsprechung zu den beobachteten Naturphänomenen, denn sowohl die Hippokratische Schule als auch Aristoteles sahen in der faltigen, schlaffen, dehydrierten Altershaut der Menschen einen identischen Vorgang in der Natur, wenn Blumen verwelken, Blätter und Pflanzen vertrocknen.<sup>137</sup> Das gut nachvollziehbare Konzept, den Alterungsprozess mit Abkühlung und Austrocknung in Zusammenhang zu bringen, wurde dann widersprüchlich, wenn Galen das Alter gelegentlich nicht nur als kalt, sondern auch als feucht bezeichnete. Die Begründung dafür mag einerseits in der häufigen Beobachtung feuchter Katarrhe und triefender Augen beim alten Menschen gelegen haben, andererseits konnte aus der erwähnten Temperamentenlehre, der zufolge der Mensch aus vier Elementen aufgebaut und ihm eine variable Mischung der vier Qualitäten zuzuordnen sei, wiederum eine Analogie zu den vier Jahreszeiten hergestellt werden. Der kalte und trockene Herbst wurde dem Erwachsenenalter, der kalte und feuchte Winter dem Greisenalter zugeordnet. Nach Daniel Schäfer fanden sich bei der Auswertung der zugänglichen Quellen einige weitere mögliche Ursachen, die das Altern erklärten, aber zumeist von den beschriebenen Qualitäten abgeleitet werden

---

<sup>136</sup> Hippokrates, Übersetzung Hans Diller, 1994, S. 301.

<sup>137</sup> Vgl. Schäfer, 2004, S. 48–50. „Lateinisches Mittelalter, Renaissance und Frühe Neuzeit rezeptieren und modifizieren diese Altersphysiologie Galens [u. a.] in verschiedenen Varianten, [...]. Erst nach 1680 entsteht auf iatromechanischer Grundlage ein anderes Konzept von der Ursache des Alterns, das sich von den Konzepten der Kälte und Trockenheit weitgehend löst.“

konnten. So verweist Galen auf die den Greisen anhaftende Verdauungsschwäche, verursacht durch eine Störung und Insuffizienz des gesamten, üblicherweise als „Kochung“ betrachteten Verdauungsprozesses, der auch für die Blut- und Säftebildung zuständig sei, aber mit dem Verlust der inneren Körperwärme zunehmend durch unverdaute Nahrungsbestandteile belastet werde, denn die Folge sei Fäulnis und Vergiftung.<sup>138</sup> Eine übermäßige Nahrungsaufnahme konnte nicht mehr bewältigt werden, Krankheit oder sogar Tod folgten. Wärmemangel im Alter wurde als Ursache dieser Verdauungsstörung angenommen. Verdauungsschwäche galt in der antiken Medizin als Verursacher einer Blutarmut, weshalb nach Galen die Menschen am Ende ihres Lebens so anämisch, ja fast ohne Blut waren. Schon Aristoteles ging von der Annahme aus, dass durch den Verdauungsprozess Blut produziert werde, dies aber durch die abnehmende, letztlich fehlende Lebenswärme nicht mehr geleistet werden könne und zur Anämie führe. Er sah außerdem den männlichen Samen, der gemäß der Säftelehre mit den Qualitäten warm und feucht versehen wurde, als Produkt des Kochvorganges bei der Verdauung an. Samenmangel bedeute Impotenz und Zeugungsunfähigkeit, aber mit der Ejakulation komme es auch zu einem Verlust an Lebenswärme und Feuchtigkeit, was den Alterungsprozess fördern müsste, so dass Aristoteles vom Geschlechtsverkehr im Alter abriet.<sup>139</sup> Die bisher beschriebenen Vorstellungen der natürlichen Alterung des Menschen können, fußend auf der hippokratischen Medizin und der Naturphilosophie, als Defizitkonzepte aufgefasst werden, denn mit dem fortschreitenden Alter ging die angeborene Lebenswärme verloren, weswegen der Greis als kalt und trocken wahrgenommen wurde, indem er an Blut und Samen verlor. Die Analogie vom Entstehen, Werden und Vergehen in der Natur, besonders das Verwelken und Vertrocknen der Pflanzen im Herbst und Winter wird hier deutlich.<sup>140</sup>

Neben diesen grundsätzlichen Erwägungen über das natürliche Altern wurde schon früh auch nach Krankheiten gesucht, die eine Beziehung zum Alterungsprozess aufwiesen; Beschwerden und Symptome wurden gelistet und auch therapeutische Möglichkeiten bedacht. Eine um 2400 v. Chr. von Ptahhotep, Wesir des Pharaos, verfasste Liste ist ein Beispiel hierfür:

---

<sup>138</sup> Ebd., S. 52.

<sup>139</sup> Ebd., S. 53-54.

<sup>140</sup> Vgl. Schäfer, 2012, S. 242-266.

„Die Gebrechlichkeit ist eingetreten [...]. Altersschwäche ist dazugekommen, infantile Schwäche manifestiert sich erneut, (wegen ihr) döst man tagaus tagein dahin [...]. Die Sehkraft ist gering, das Hörvermögen ertaubt, die Kraft schwindet dem, dem das Herz müde ist; der Mund ist schweigsam, er kann sich nicht mehr des gestern erinnern. Die Knochen schmerzen wegen der Länge (der Jahre). Was (früher) gut war, ist (jetzt) schlecht. Jeglicher Geschmacksinn ist dahin. Was das Alter antut? Übles in jeder Hinsicht!“<sup>141</sup>

Eine Vielzahl solcher Listen wird in den hippokratischen Schriften aufgeführt, weitere wurden von Ärzten der Frühen Neuzeit erarbeitet. Allerdings erst ab dem Ende des 18. und vor allem im 19. Jahrhundert wurden Leiden und Symptome der greisen Menschen systematisch erforscht und Alterskrankheiten zugeordnet. Schäfer weist auch darauf hin, dass in der Antike über den Verfall geistiger Fähigkeiten, insbesondere der Gedächtnisleistung der Alten berichtet wurde.<sup>142</sup> Unter den pathologischen Ursachen für das Alter, also krankheitsbedingt, ist zunächst der Marasmus zu nennen, der durch die Kardinalsymptome Schwäche, Austrocknung und Auszehrung gekennzeichnet ist. Der Begriff wurde zunächst altersunspezifisch nach lange andauernden Fiebererkrankungen angewendet und beschrieb das Befinden und den objektiven Befund eines Genesenden. Wie schon erwähnt galt in der Humoralpathologie der alte Mensch als kalt und trocken, was verständlich werden lässt, dass Galen das Marasmus-Konzept analog auf den Zustand des Alters übertrug. Aus dieser Analogkonstruktion wurde dann in der Frühen Neuzeit der natürliche Marasmus als ein sich kurz vor dem Tod entwickelnder Zustand der letzten Lebensphase verstanden.<sup>143</sup> Im Corpus Hippocraticum finden sich begründete Hinweise auf Alterskrankheiten, wobei insbesondere die Tendenz zu Schwäche, das kalt-feuchte Temperament und die

---

<sup>141</sup> Kurth, 1999, S. 23.

<sup>142</sup> Vgl. Schäfer, 2009, S. 105–124.

<sup>143</sup> Vgl. Schäfer, 2015, S. 30–31. Vgl. Schäfer 2004, S. 196. „Als häufig genannte Befindlichkeit alter Menschen, die zwischen natürlicher Konstitution und besonderer Greisenkrankheit angesiedelt ist, imponiert der Altersmarasmus. Seit Leitsymptom ist die Austrocknung. [...]. Im Sinne Galens diskutieren die frühen Texte lediglich einen bestimmten Typ des Marasmus als krankheits- oder arbeitsbedingte Sonderform bzw. Analogie des Alters. Erst im 18. Jahrhundert bürgerte sich eine gegenläufige Sichtweise ein: die Charakterisierung des Alters als (natürlicher oder seniler) Marasmus.“

Neigung zu Krankheiten herausgestellt werden. In einer umfangreichen Liste sind solche Krankheitssymptome zusammengestellt: „*Dyspnoe, Katarrhe mit Husten, Harninkontinenz, Dysurie, Gelenksbeschwerden, Nephritiden, Schwindel, Apoplexie, Kachexie, Juckreiz am ganzen Körper, Schlaflosigkeit, Ausflüsse aus Bauch, Augen und Nase, Augenleiden einschließlich Glaukom und Schwerhörigkeit.*“<sup>144</sup> Diese Aufzählung zeigt die genaue Beobachtung alter und kranker Menschen, denn nichts davon würde heute in einem modernen Lehrbuch der Geriatrie fehlen. Galen stellte Störungen und Erkrankungen der kognitiven Funktionen, Sensibilität und Bewegung heraus und fügte auch die Melancholie an. Charakteristische Altersveränderungen waren für ihn aber besonders Hautfalten, Weißhaarigkeit, gebeugter Rücken, eine langsame, geringe Atmung oder ein langsamer Puls. Bei den meisten Autoren blieb es allerdings bei der Aufzählung von Krankheiten, eine Erörterung von deren Ursache, Verlauf und Therapie blieb aus. Lediglich Galen selbst begründete die gemeinsame Ätiologie des Alters humoralpathologisch mit den Symptomen Trockenheit, Kälte und schleimiger Auswurf.<sup>145</sup>

### III.1.2 Besonderheiten des weiblichen Alterns

Einige Bemerkungen sollen noch über das weibliche Altern als Sonderform angefügt werden. Naheliegender war, dass die Ärzte der Frühen Neuzeit das Sistieren der Menstruation und die daraus folgende Unfruchtbarkeit mit dem Einsetzen des weiblichen Alters gleichsetzten. Der in der Antike beobachtete Frauenmangel wurde von Aristoteles dahingehend gedeutet, dass Frauen aufgrund ihrer feuchten Beschaffenheit zwar rascher einen Reifezustand erreichten, aber infolge ihres Mangels an Lebenswärme auch rascher in den Zustand der Trockenheit und damit des Alters gelangten – eine Vorstellung die bis 1700 kaum angezweifelt wurde.<sup>146</sup> Ursächlich wurden dafür Blutarmut, aber auch Veränderungen der

---

<sup>144</sup> Schäfer, 2004, S. 59.

<sup>145</sup> Ebd., S. 59–60: „in dem [...] spätmittelalterlichen Traktat *De retardatione accidentium senectutis* wird darüber hinaus erläutert, daß verschiedene Erscheinungen des Alters wie Weißhaarigkeit, Blutmangel, Schlaflosigkeit, Zorn und Sineseseinschränkungen als Hauptursache eine Schwäche der natürlichen Wärme hätten. Außerdem macht der Verfasser zu jedem dieser [Erscheinungen] nähere pathologische Angaben: So entstehe etwa die Weißhaarigkeit durch die Fäulnis der Säfte, die Atemnot hingegen durch eine Verengung der Luftwege infolge zuviel Trockenheit oder Feuchtigkeit.“

<sup>146</sup> Ebd., S. 272: „[...] die Beobachtung einer geschlechtsspezifisch unterschiedlichen Lebenserwartung [war] bis zum hohen Mittelalter demographisch wahrscheinlich sogar zutreffend, denn Eisen- und Proteinmangel, den

Blutzusammensetzung sowie unterschiedliche Störungen der Uterusfunktion angenommen.<sup>147</sup> Andere altersbedingte Veränderungen des weiblichen Körpers neben den sporadisch erwähnten schlaffen, geschrumpften Hängebrüsten wurden nur selten aufgegriffen. Bis ins 18. Jahrhundert hinein wurde die Menopause als Ausgangspunkt für fast sämtliche Beschwerden und Krankheiten alter Frauen angenommen; noch im 16. Jahrhundert wurde die Ansicht vertreten, dass mit der Ausscheidung des Menstruationsblutes minderwertiges verunreinigtes Blut eliminiert und so die Gesundheit gefördert würde. Die hippokratisch-galenistischen Säftelehre wurde durch das Plethora-Konzept abgelöst, dem zufolge die monatliche Menstruationsblutung den weiblichen Körper von entbehrlichem Blut entlastete und dadurch einen gesundheitsfördernden Effekt hatte. Dieses Konzept wurde darauf geschlechtsunabhängig zu einem Hauptproblem des hohen Lebensalters überhaupt, denn die Vorstellung einer Blutüberfüllung erleichterte die Erklärung vieler Symptome und Krankheiten des Alters, angefangen von der Hämorrhoidenblutung bis hin zum apoplektischen Insult, und gab zugleich mit dem Aderlass eine adäquate therapeutische Interventionsmöglichkeit.<sup>148</sup> Bemerkenswert ist, dass in der Frühen Neuzeit für den weiblichen Alterungsprozess kein eigenes Erklärungsmodell vorlag. Amenorrhoeische Frauen wurden mit dem Verlust ihres sexuellen Identifikationsmerkmals, der monatlichen Regelblutung, der männlichen Alterungssystematik angeschlossen, woraus folgte, dass es keine alten Frauen gab, sondern nur alte Männer und maskulinisierte Frauen. Zwar

---

Menstruation, Geburten und Laktation am weiblichen Körper verursachten, konnte in der Regel nicht durch die bis dahin vorwiegend vegetarische Nahrung ausgeglichen werden.“

<sup>147</sup> Vgl. Schäfer, 2005, S. 140. „Erst in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts finden sich – im wesentlichen angestoßen durch den Pathologen Giovanni Battista Morgagni – detaillierte anatomisch-pathologische Beschreibung von Veränderung und Zurückbildung der äußeren und inneren weiblichen Genitalien.“

<sup>148</sup> Schäfer, 2004, S. 273–274: „ohnehin galt die Plethora als ein systematisch-hydraulisches Leiden, das dem mechanistischen Weltbild des frühen 18. Weltbild wie kaum eine andere Disposition entsprach. So war es leicht möglich, praktisch jede körperliche und psychische Affektion älterer Menschen und auch speziell amenorrhoeischer Frauen durch sie und ihre Folgen – Verdickung, Stase und Zersetzung des Blutes mit folgender *cacochymia* [grch. schlechter Saft] – zu erklären. Ähnlich umfassend hatte übrigens zuvor der Galenismus mit einer systematischen Dyskrasie als Folge der Amenorrhoe erklärt.“

erscheint diese Erklärung zunächst einleuchtend, doch lassen sich einige Gründe finden, die dieser Vorstellung widersprechen:

„Die traditionelle Hypersexualisierung der Frau als koitusbedürftiges (und dabei womöglich männermordendes) Wesen, wie seit der Antike in Medizin, Philosophie und Literatur verbreitet war, macht auch vor der frühneuzeitlichen Matrone nicht halt und stilisiert sie mitunter zum Prototyp eines fatalen Gegensatzes zwischen Begehren und Häßlichkeit. Gleichzeitig nicht kompatibel zum Maskulinisierungs-Konzept ist die Idee einer geschlechtsspezifischen Langlebigkeit: Sie hält den Gedanken an ein spezielles Altern, sei es vorzeitig oder verspätet wach. Und schließlich finden sich auch deutliche Hinweise auf eine Entsexualisierung des Greisenalters insgesamt als Folge von Impotenz, die letztlich bei beiden Geschlechtern angenommen wird.“<sup>149</sup>

Vor 1750 ist die Quellenlage das Alter von Frauen betreffend extrem spärlich, so dass geradezu von einer Ausgrenzung, Schäfer spricht von Marginalisierung, der alten Frau gesprochen werden kann, denn sogar der auf den Mann bezogene Begriff „senex“ wurden in allen medizinischen Bereichen auf die Frauen übertragen.<sup>150</sup> Eine Begründung mag in der lange Zeit gültigen Auffassung gelegen haben, für Frauen eine niedrigere Lebenserwartung annehmen zu müssen; folglich spielten ältere Frauen zahlenmäßig keine große Rolle. Diese aus heutiger Sicht falsch beurteilte hohe Sterberate war aber weder alters- noch geschlechtsbedingt, sondern hatte natürliche Ursachen in der großen Anzahl von Schwangerschaften, in den Laktationen und den Menstruationen. Durch sie entstand ein erheblicher Mangel an Proteinen und Eisen, der durch die überwiegend vegetarische Ernährung nicht ausgeglichen werden konnte. Schon im Hochmittelalter, spätestens in der Frühen Neuzeit änderte sich diese Situation, denn das Sterbealter zwischen

---

<sup>149</sup> Vgl. Schäfer, 2004, S. 280–281.

<sup>150</sup> Vgl. Schäfer, 2005, S. 158. „Spezifisch weibliche Begriffe der lateinischen Fachliteratur, die es auch gibt, werden nur selten benutzt: Sie sind entweder sehr altersdiskriminativ – *matrona* wurde man bereits nach der Heirat – oder sie wirken schon in der Frühen Neuzeit ausgesprochen beleidigend: In *vetula* etwa schwingt schon die deutsche Wurzel Vettel mit, und mit *anus* ist nicht zufällig ein Homonym, das sowohl ‚Alte Frau‘ als auch ‚After‘ bedeuten kann.“

Männern und Frauen glich sich aus oder veränderte sich sogar zugunsten der Frauen. Begründet war dies in erster Linie durch die bessere Ernährung.<sup>151</sup>

### **III.1.3 Die Ablösung der „Krankheit Alter“ durch die Zellulärpathologie Virchows**

In diesem Kapitel wurden die biologisch-medizinischen Vorstellungen und Konzepte des Alters und Alterns des Menschen von der Antike bis zur Frühen Neuzeit und später skizziert, auf die schwierige Quellenlage hingewiesen und die starke Durchmischung philosophischer und medizinischer Gedanken vor dem Hintergrund beobachteter Naturphänomene hervorgehoben. Auffällig haben sich der Facettenreichtum und die Vielzahl der Vorstellungen dargestellt, die sich allerdings häufig bei ein und demselben Autor widersprechen. Schon die hippokratische Schule erreichte einen wesentlichen Schritt in Richtung eines modernen Verständnisses von Alter und Krankheit, indem sie sich von allen magischen und göttlichen Erklärungsversuchen distanzierte. Im 18. Jahrhundert führte die iatromechanische Theorie alle Lebensvorgänge – sowohl gesunde als auch krankhafte – auf physikalische und mechanische Mechanismen zurück. Dieses Konzept ebnete mit der Vorstellung einer fortschreitenden Verhärtung aller Fasern der Organe den Weg zu einer völlig neuen Vorstellung von Alter und Krankheit. Krankheit wurde darauf als jede Störung des ganzen menschlichen Körpers aufgefasst und damit zum elementaren Prinzip erhoben, das schon mit dem ersten Lebens- tag begann. Die Vorstellung von der „Krankheit Alter“ ist danach einleuchtend. Das Konzept „Krankheit Alter“ war allerdings sehr kurzlebig, denn durch die sich rasch entwickelnde pathologische Anatomie konnte nachgewiesen werden, dass der Tod im Greisenalter nicht durch eine Erkrankung des gesamten Organismus, sondern durch morphologische Veränderungen einzelner Organsysteme oder Organe verursacht wurde. Damit wurde auch deutlich, dass nicht Altersschwäche, sondern eine wie auch immer geartete Krankheit Ursache für das Ableben eines Greises verantwortlich war. Die von Rudolf Virchow weiterentwickelte und 1858 publizierte Zellulärpathologie stellte die Zentralthese auf, dass alle Krankheitszustände im menschlichen Organismus auf krankhafte morphologische Veränderungen einzelner Körperzellen zurückzuführen seien, womit einer lokal entstehenden Krankheit der Weg gewiesen werde.<sup>152</sup>

---

<sup>151</sup> Vgl. Göckenjan/Taeger, 1990, S. 44.

<sup>152</sup> vgl. Eckart, 2017, S. 193. Vgl. Schäfer, 2004, S. 376–377.

„Sie ist damit der zellulare Ausdruck einer lokalistischen Krankheitsauffassung. Jede physiologische Störung besitzt einen kleinsten, lokal definierten Anfang, einen anatomisch bestimmbareren Sitz. Die Zelle ist ‚wahrhafte organische Einheit‘; sie ist Ausgangspunkt aller Erscheinungen des Lebens, strukturelle Grundeinheit des lebenden Organismus.“<sup>153</sup>

Damit wurde die Zelle zur letzten morphologischen Einheit sowohl der normalen als auch der krankhaften Lebensabläufe. Diese Erkenntnis wurde noch durch Virchows revolutionären Grundsatz „*omnis cellula e cellula*“, dass jede Zelle nur aus einer anderen Zelle entstehen könne, ergänzt.<sup>154</sup> Mit diesem völlig neuen Theorieansatz war auch das humoralpathologische Konzept der Antike zur Erklärung von Alter und Krankheit überwunden, und zusammen mit der Mikrobiologie führte er die medizinische Forschung in ganz andere Richtungen, so dass Ätiologie, Pathogenese und therapeutische Interventionen bei Krankheit und Alter naturwissenschaftlich begründet auf ein rationales Fundament gestellt werden konnten. Aber es dauerte noch bis 1909, bis der Österreicher Ignaz Nascher mit dem Begriff Geriatrie zuletzt auch Alterskrankheiten als Spezialdisziplin in die Medizin einführte.<sup>155</sup>

---

<sup>153</sup> Eckart, 2017, S. 193.

<sup>154</sup> Ebd., S. 194: „Bereits in der grundlegenden Publikation Rudolf Virchows über die ‚Cellularpathologie‘ deuteten sich Analogien zwischen der Zellorganisation und gesellschaftlichen Systemen an, die für die weitere Entwicklung der Beziehung zwischen dem biologischen Körper und der Gesellschaft (Biologismus) im Verlauf des 19. Jahrhunderts und bis weit ins 20. Jahrhundert bedeutsam sein würden. Virchow meinte erkannt zu haben, dass die ‚Zusammensetzung eines größeren Körpers immer auf eine Art von gesellschaftlicher Einrichtung‘ hinauslief, ‚eine Einrichtung sozialer Art, wo eine Masse von einzelnen Existenzen aufeinander angewiesen‘ sei.“

<sup>155</sup> Vgl. Nascher, [1909], zitiert von Lüth, 1965; S. 219: „Das Altern, führt Nascher in seinem Lehrbuch weiter aus, sei genau wie die Kindheit ein physiologischer Zustand und keine Phase des Erwachsenenalters, Altersbeschwerden seien pathologische Vorgänge in einem normalerweise im Abbau befindlichen Organismus. Es komme darauf an, die Gewebe und Organe in den Zustand zu versetzen, den sie bei physiologischer Alterung haben sollten. Ein solches physiologisches Alter sei deshalb durchaus verschieden vom normalen Erwachsenenalter.“

## III.2. Das äußere Erscheinungsbild des alten Menschen

In der Genesis 6,3 heißt es: „*Da sprach der Herr mein Geist soll nicht für immer im Menschen bleiben, weil er eben Fleisch ist; daher soll seine Lebenszeit hundertzwanzig Jahre betragen.*“<sup>156</sup> Noch in der griechisch-römischen Antike fiel die Lebenserwartung der Menschen zugunsten der Männer aus. Aber schon mit Beginn des 16. Jahrhunderts kehrte sich dieses Verhältnis um.<sup>157</sup> Nach den neuesten Forschungsergebnissen liegt die tatsächliche maximale Lebensdauer beim Menschen aktuell bei 122 Jahren, während die durchschnittliche Lebenserwartung über Jahrtausende und ortsabhängig oft nur bei dreißig bis vierzig Jahren lag. Anzumerken ist allerdings, dass die Lebenserwartung von dreißig Jahren, die noch bis ins 19. Jahrhundert für Neugeborene galt, trügt, denn wenn die ersten zehn Lebensjahre herausgerechnet werden, konnten Jugendliche durchaus fünfzig bis sechzig Jahre alt werden, in seltenen Fällen sogar achtzig bis neunzig Jahre.<sup>158</sup> Das Problem war also die hohe Kindersterblichkeit. Bis zum ersten Drittel des 20. Jahrhunderts konnte die Lebenserwartung in den Industriestaaten durch die Eindämmung der Säuglingssterblichkeit und dank der Entwicklung von Antibiotika und Sulfonamide gegen Ende des 19. Jahrhunderts schließlich deutlich gesteigert werden.<sup>159</sup>

Die Lebensspanne wird durch molekulare Prozesse unter dem Einfluss von Genen gesteuert und führt über das Altern zu einem irreversiblen Funktionsverlust von Zellen und Zellsystemen, der dann unweigerlich zum Tod des menschlichen Organismus führt. Es handelt sich allerdings um ein hochkomplexes System von Genen und Genvarianten, die in einem vielschichtigen Zusammenspiel mit zellulären molekularen Elementen ineinandergreifen und dann die vielen

---

<sup>156</sup> Die Bibel, Einheitsübersetzung der Heiligenschrift, Gesamtausgabe, 2016, S. 11.

<sup>157</sup> Vgl. Minois, 1989, S. 80, 290–293.

<sup>158</sup> Vgl. Schäfer, 2015, S. 24–25. Vgl. Illi, 2008, S., 59–74.

<sup>159</sup> Vgl. Rensing/Rippe, 2014, S. 2, 10–11: „Das statistische Mittel der Lebensdauer von Individuen einer Art in einer Population wird als die mittlere Lebensdauer bezeichnet im Unterschied zur maximalen Lebensdauer [...], die durch das jeweils bekannte älteste Exemplar einer Art definiert ist.“ Vgl. Behl/Moosmann, 2008, S. 10: „Der älteste Mensch Deutschlands, ein Mann, starb erst Anfang des Jahres 2007 mit 109. Der älteste Mensch weltweit, eine Frau, starb 1997 im Alter von 122 Jahren in Frankreich.“

Facetten des Alterns mit seinen diversen Erscheinungsformen hervorrufen.<sup>160</sup> Der Alterungsprozess betrifft alle Organsysteme, da er auf molekularer und zellulärer Ebene abläuft und jede Zelle des Körpers in gleicher Weise genetisch gesteuert wird. Folglich wird der gesamte menschliche Organismus von altersbedingten Veränderungen beeinflusst. So sinkt die Leistungsfähigkeit des Herzkreislauf-Systems durch Umbau des Herzmuskelgewebes und der Arterienwände, die Lunge verliert an Elastizität und damit an Dehnbarkeit, wodurch die Sauerstoffaufnahme reduziert wird. Die Nierenfunktion nimmt ab. Auch die Sinnesorgane, besonders Augen und das Hörorgan, sind betroffen. Die Abnahme der Stabilität und Haltefunktion von Knochen, Gelenken und Muskulatur führt zu Bewegungseinschränkungen und geht zugleich meist mit stärkeren Schmerzen einher. Haut, Haare, Immunsystem sind ebenso betroffen wie die Sexualfunktion und die Dauer der Reproduktionsphase der Frauen, die mit der Menopause meistens zwischen dem 40. und 48. Lebensjahr endet. Damit geht gleichzeitig die Östrogenproduktion zurück, ein Hormon mit vielen Funktionen, wobei der Einfluss auf die Knochendichte mit der Entwicklung einer Osteoporose bei Mangelproduktion besonders erwähnenswert ist.

### III.2.1 Das Altersantlitz

Nach diesen allgemeinen Bemerkungen über das Altern und seine Folgen für den menschlichen Körper soll der Frage nachgegangen werden, welche der genannten Altersveränderungen für den bildenden Künstler besondere Relevanz hatten, wollte er ein adäquates Altersbildnis schaffen. Dem Künstler stand zunächst nur die äußere, von Kleidung bedeckte Hülle eines Menschen als Modell zur Verfügung. Der erste Blick galt stets dem Gesicht, denn das Gesicht ist der zentrale, ausdrucksstärkste Anknüpfungspunkt eines Menschen. Dabei ist das Gesicht nicht nur der Spiegel der Seele, sondern auch des gesamten Körpers. Einerseits zeigt die Mimik die seelische Befindlichkeit, Schmerz und Leid, andererseits zeichnen sich Krankheiten und Alter in unverhüllter Deutlichkeit ab. Die

---

<sup>160</sup> Vgl. Rensing/Rippe, 2014, S. 47–48: „Altern und Lebensdauer werden nach heutigem Wissenstand wesentlich durch folgende Faktoren bestimmt: Oxidative Schäden der DNA, von Proteinen und Lipiden, darunter besonders Schäden der Mitochondrien. [...] Verkürzung der Chromosomenenden (Telomere), die bei sich teilendem Gewebe schließlich zur Instabilität des Genoms und [...] zum programmierten Zelltod führen kann. [...] Gendefekte, die die Reparatur z. B. von DNA-Schäden oder die Resistenz gegen die schädigenden Radikale vermindern.“

Physiognomik, also jene empirische Menschenwissenschaft, die aus äußeren körperlichen Merkmalen, besonders der Schädelform und des Gesichts, auf Charakter, Temperament und Emotionen schließt, wurde schon in der Antike ausgeübt. Einer ihrer Hauptvertreter war im 18. Jahrhundert Johann Caspar Lavater.<sup>161</sup> Zwar hat sich die Ausschließlichkeit dieses Konzeptes nicht bestätigt, aber das Gesicht ist Zentrum der Körpersprache. Vor allem Augen, Mund und die gesamte Mimik können einen Zugang zum Wesen eines Menschen geben, gleichzeitig spiegelt kein anderer Teil des menschlichen Körpers das Altern so schonungslos und geschlechtsunabhängig wie der Gesichtsbereich. Aufgrund innerer und äußerer Faktoren, die genetisch, pflege- oder krankheitsbedingt sind, aber auch durch Nikotin- und Alkohol-Missbrauch, Ernährungsfaktoren oder Sonnenschädigung verursacht sein können, altert das Gesicht. Die Hauptmerkmale des Alterns im Gesicht sind die erschlaffende Gesichtshaut und die zunehmende Faltenbildung. Der Alterungsprozess verläuft aber nicht linear, sondern eher stufenweise. Haut, Unterhaut-Fettgewebe, Muskulatur und Knochen sind die Elemente, aus denen die Gesichtsstruktur aufgebaut ist. Dabei ist von großer Bedeutung, dass diese einzelnen Elemente jeweils einen völlig unterschiedlichen und unabhängigen Alterungsprozess durchlaufen und dabei auch einer eigenen Gesetzmäßigkeit unterliegen.<sup>162</sup> So entsteht eine Imbalance der einzelnen Strukturen, die sich besonders in der Reduktion von Elastizität und Hautdicke ausdrückt. Da sich gleichzeitig die Fettverteilung im Gesicht verändert, teilweise reduziert, teilweise zunimmt, fallen die Gesichtszüge nach unten, denn die Weichteile des Gesichtes folgen der Schwerkraft. Es kommt zu einer Degeneration des Bindegewebes, die elastischen Fasern verlieren ihre Spannkraft und Wasserbindungs-Kapazität, wodurch die Haut dünn, trocken und runzlig wird. Die fehlende Elastizität führt schließlich zur unwiderruflichen Faltenbildung. Außerdem macht sich eine ungleichmäßige Pigmentierung der Haut bemerkbar, die zudem etwa ab dem 60. Lebensjahr durch Altersflecke, die örtlich vermehrte Ablagerung des bräunlichen Pigments Lipofuszin, entsteht und zu einer Dunkelfärbung der Haut führt. Der Mensch verfügt über 25 Gesichtsmuskeln, die die Mimik, das Gebärdenspiel des Gesichts, steuern. Hans Franke, der Würzburger Internist und Altersforscher, befasste sich intensiv mit Menschen, die ein Mindestalter von einhundert Jahren erreicht hatten, und untersuchte zusammen mit Ignaz Schmitt

---

<sup>161</sup> Vgl. Geitner, 1996, S. 359–363.

<sup>162</sup> Vgl. Franke, 1990. S. 3–5. Funk, 1999, S. 297.

insbesondere die Entwicklung der Physiognomie dieser Menschen.<sup>163</sup> Dabei stellten sie fest, dass durch altersbedingte Veränderungen im Aufbau und in der Funktion der mimischen Muskulatur ein „*Antlitz der Betagten mit betont individueller Note*“ entstehe.<sup>164</sup> Die Physiognomie im höheren Lebensalter wird von Gesichtsfalten an Stirn, Augenwinkeln, Nase und Mund, die zeitlich unterschiedlich auftreten, wesentlich bestimmt. Im oberen Gesichtsdrittel stellen sich quer verlaufende Stirn-, Nasenwurzel- und dauerhaft verbleibende, längs verlaufende Zornesfalten ein, im seitlichen Bereich der Augen auch strahlenförmige Fältchen, die wegen ihres Aussehens umgangssprachlich auch als „Krähenfüße“ bezeichnet werden (Abb. 36–37). Die gesamten Stirnweichteile gleiten herab, führen zu einer Ptosis der Oberlider und einem Tiefertreten der seitlichen Augenbrauen-Anteile, wodurch die Augen, die zudem infolge der Rückbildung des retrobulbären Gewebes tiefer in die Augenhöhlen einsinken, kleiner wirken. Manchmal kommt es unterhalb der Augen zu halbmondförmigen Vorwölbungen, bei denen es sich nicht um „Tränensäcke“ handelt, sondern um eine Erschlaffung von Muskulatur und Bindegewebe der Augen-Ringmuskulatur, wodurch das Orbitalfett nach außen vordrängt. Der Gesichtsausdruck eines Hochbetagten wirkt besonders durch diese Veränderungen im Bereich der Augen leer, entrückt und geistesabwesend (Abb. 38). Die Nasenflügel verbreitern sich, die Spitze der Nase wird knopfförmig und sinkt ab, wodurch die Nasenlänge zunimmt und sich auch die Nasolabialfalten verbreitern und vertiefen bis seitlich von den Mundwinkeln, so dass sich im Verlauf des Lebens die kleine, zierliche, geringfügig nach oben gebogene Nase des Kleinkindes, auch Stupsnase genannt, zum geraden Nasenprofil des Erwachsenen entwickelt, die dann im Greisenalter konvex und knollenförmig wird. Der Hauptgrund liegt im altersbedingten Schwund der knöchernen und knorpeligen Grundsubstanz der Nase und dem Verlust an Unterhautfettgewebe (Abb. 39).<sup>165</sup> In der Wangengegend Hochbetagter entstehen häufig flächige Fettansammlungen, die sogenannten „Hamsterbacken“, die sich durch regionalen Turgorverlust in seitlich der Nasolabialfalten herabhängende Wangenhautlappen umwandeln. Unter Turgor ist der vom Flüssigkeitsgehalt abhängige Spannungszustand des Gewebes zu verstehen. Oft entwickelt sich auch eine Mundwinkel-falte, die vom Mundwinkel beiderseits um das Kinn herum nach unten zieht. Das Gesicht vieler Alter und Hochbetagter ist zudem von vielen feinen Runzeln und

---

<sup>163</sup> Vgl. Franke/Schmitt, 1971.

<sup>164</sup> Franke, 1990, S 5. Vgl. Funk, 1999, S. 297.

<sup>165</sup> Vgl. Franke, 1990, S. 17. Funk, 1999. S. 304.

Fältchen durchzogen, denn da die Haut immer dünner wird, treten die darunterliegenden Blutgefäße stärker hervor. Neben der sehr bestimmenden Augenphysiognomie trägt auch die Mundpartie schwerpunktmäßig zur Entwicklung des Altersgesichts bei, und zwar durch die Atrophie der Kieferknochen, den oft reduzierten Zahnstatus, die sich verschmälernden Lippen und die zunehmende Weite des Mundes mit Bildung sogenannter „Tabaksbeutelaltersfalten“, also zentraler, strahlenförmig auf den Mund zulaufender Falten. Diese in groben Zügen dargestellten Veränderungen des Altersgesichtes führen dann bei über 75-Jährigen zur Bildung des typischen Altersphysiognomiedreiecks: breite Nase mit knopfartiger Spitze, seitlich begrenzt durch tiefe, breite Nasolabialfalten, und eine breite dünnlippige Mundpartie (Abb. 40). Im Halsbereich ist noch erwähnenswert, dass durch die Abnahme der Elastizität der Halshaut und einer ungleichmäßigen Fettverteilung in diesem Bereich der flache Halsmuskel Platysma durch zwei prominente Längsfalten im vorderen Halsbereich seitlich der Mitte hervortritt, was umgangssprachlich als „Truthahnfalte“ in die Literatur eingegangen ist (Abb. 41).<sup>166</sup> Zusammenfassend stellt Wolfgang Funk fest: „Allgemein ist ein junges Gesicht voll, mit geschwungener Kontur, das alte Gesicht wirkt flach, mit eckiger Kontur.“<sup>167</sup>

### III.2.2 Andere äußerlich sichtbare Veränderungen des Alters

Besonders die Kopfhhaarbedeckung ist bei Männern mehr als bei Frauen einem charakteristischen Alterungsprozess unterworfen. Die Anzahl von Haaren bzw. Haarfollikeln nimmt im Laufe des Alters ab und zwar am ganzen Körper, besonders aber bei der dichten, sichtbaren Kopfbehaarung. Dies ist Folge eines irreversiblen Verlustes von Haarfollikeln, bedingt durch die allgemeine Seneszenz der Zellen und durch Hormoneinfluss.<sup>168</sup> Bei Frauen spielt besonders der Östrogenmangel eine Rolle, so dass vor allem nach der Menopause ein Haarverlust bemerkbar wird, der allerdings selten das Ausmaß wie bei Männern erreicht, denn bereits nach der Pubertät kann es bei diesen zur Glatzenbildung kommen, was mit einer erblich bedingten Testosteronempfindlichkeit der Haarfollikel zusammenhängt. Altersabhängig entwickelt sich aber bei den meisten Männern ein

---

<sup>166</sup> Vgl. Franke, 1990, S. 8–19.

<sup>167</sup> Funk, 1999, S. 300.

<sup>168</sup> Vgl. Rensing/Rippe, 2014, S. 42–43, 65: “Nach einer bestimmten artspezifischen Zahl von Verdopplungsrunden wird das nun kurze Telomer [die Endstrukturen von linearen Chromosomen] zum Auslöser entweder von Apoptose oder Zellarrest und Seneszenz [Wachstumseinstellung]

mehr oder weniger starker Haarverlust, wobei die verschiedenen Regionen der Kopfhaut unterschiedlich betroffen sind. So finden sich sogenannte „Geheimratsecken“ bei achtzig Prozent der über siebzig Jahre alten Männer, Haarausfall von der Teilglatze bis zur kompletten Glatze entwickeln etwa fünfzig Prozent aller Männer (Abb. 42). Frauen, die hormonbedingt zunehmend ihr Haupthaar verlieren, entwickeln häufig gleichzeitig vermehrten und kräftigen Haarwuchs an anderen Körperregionen, besonders an Armen, Beinen, Bauch und Brust, gelegentlich bis zum Bartwuchs. In gleicher Weise gilt für Männer, dass mit dem erblich bedingten Kopfhahaarausfall gleichzeitig die Barthaare dichter und kräftiger werden, wie auch die Körperbehaarung, die allerdings im hohen Lebensalter eher wieder abnimmt. Ursache dafür ist die unterschiedliche Hormonempfindlichkeit der Haarwurzel in verschiedenen Körperregionen.<sup>169</sup> Altersbedingt kommt es zum Ergrauen und Weißwerden der Haare, individuell sehr unterschiedlich, aber meist schon zwischen 35 und 45 Jahren beginnend. Schließlich kommt es bei Männern und Frauen durch Alterungsprozesse der Haarfollikel und durch Hormoneinfluss zu Haarausfall unterschiedlicher Intensität und Lokalisation im Kopfhhaarbereich.<sup>170</sup> Die Abbildung 43 stellt zusammenfassend den zeitlichen Ablauf des Gesichtswandels im Alter dar.

Die Sinnesorgane, die Informationen aufnehmen und zur Weiterverarbeitung an das Gehirn leiten, sind in ihrer Leistungsfähigkeit im Alter eingeschränkt. Da bildnerisch nur die Beeinträchtigung von Seh- und Hörleistungen darstellbar ist, soll nur diese näher erörtert werden. Altersbedingte Veränderungen des Geruchs- und Geschmacksinns sowie Einschränkungen der taktilen Wahrnehmung sind im Bild nicht darstellbar. Ein gutes Beispiel dafür ist die Verfilmung von Patrick Süskinds berühmtem Buch „Das Parfüm“, ein totaler Misserfolg, der nach wenigen Tagen aus den Kinos verschwand, denn alles drehte sich um Gerüche, die aber nicht nachvollziehbar ins Bild gesetzt werden konnten. Sehbeeinträchtigungen im Alter sind in erster Linie durch die Presbyopie (Alterssichtigkeit) bedingt, die zu einer schleichenden Abnahme der Akkommodationsfähigkeit und zur Abnahme der Elastizität der Linse führt. Die Folge ist, dass entfernt befindliche Gegenstände zwar noch scharf gesehen werden können, das Nahsehen aber zunehmend erschwert wird und die Schrift in Büchern oder Zeitschriften oft nur noch mit Hilfsmitteln gelesen werden kann. Ein weiteres

---

<sup>169</sup> Ebd. S. 65.

<sup>170</sup> Ebd., S. 67–68.

Altersproblem der Augen stellt der Katarakt dar, eine zunehmende Linsentrübung, auch „Grauer Star“ genannt, die schon in vorchristlicher Zeit mit dem „Starstich“ behandelt wurde, denn sonst drohte Blindheit. Eine der am weitesten verbreiteten Alterserscheinung ist die Schwerhörigkeit, die durch eine erhöhte Hörschwelle zu einem erschwerten Sprachverständnis bei Umgebungsgeräuschen führt.

Zu den äußeren Kennzeichen des Alters gehören auch Veränderungen der Knochenstruktur, der Muskulatur, Sehnen und Bänder, bedingt durch Umbau und Verlust von Kollagenfasern und Osteoblasten, die zusammen mit einer komplex gesteuerten Einlagerung von Calcium die Knochenmatrix bilden.<sup>171</sup> Durch den aufrechten Gang des Menschen kommt es zwangsläufig zu einer verstärkten Belastung von Wirbelsäule, Hüft-, Knie- und Fußgelenken. Unser Knochenskelett wird von Muskeln, Sehnen und Bänder gestützt. Die Muskelmasse nimmt im Laufe des Lebens um ca. zwanzig Prozent ab, wodurch die funktionelle Belastbarkeit reduziert wird. Die Sehnen und Bänder können nicht erneuert werden und verlieren im Alter an Elastizität. Die Knochendichte hat zwischen dem 25. und 30. Lebensjahr ihren höchsten Wert erreicht, danach kommt es zu einem kontinuierlichen Abfall der mechanischen Belastbarkeit, wobei auch die Osteoporose, die bei Frauen verstärkt durch die Abnahme der Östrogenproduktion nach dem Klimakterium entsteht, eine große Rolle spielt. Die Knochenfestigkeit nimmt aber auch durch Bewegungsmangel, Fehlernährung und verschiedene Krankheiten ab. Da sich die Dicke der Bandscheiben im Laufe des Lebens reduziert, kommt es folglich auch zu einer Abnahme der Körpergröße bei alten Menschen.<sup>172</sup> Dies führt einerseits zur Verkrümmung und Bewegungseinschränkung der Wirbelsäule, besonders im Hals- und Brustbereich, andererseits zur Einschränkung von Beweglichkeit und Mobilität durch den Verschleiß der Knorpelstrukturen im Gelenk mit der Folge einer Arthrose. Dadurch ist die Fortbewegung im Alter erschwert und werden stützende Hilfsmittel wie Gehstöcke oder Krücken erforderlich. Alles dies kann der Künstler bei Ganzfigurendarstellungen auch im Bild festhalten.

Die äußeren somatischen Kennzeichen des alten Menschen sind vielfältig. Die wichtigsten wurden dargestellt als Voraussetzung für bildende Künstler, um die charakteristischen Zeichen alter Menschen im Bild adäquat darzustellen.

---

<sup>171</sup> Vgl. Resing/Rippe, 2014, S. 84.

<sup>172</sup> Ebd., S. 75-83.

## IV Das Altersantlitz und die bildende Kunst – vom Idealismus zum Individualismus

Die Darstellung von alten Menschen und Greisen nimmt in der Kunstgeschichte eine bedeutende Stellung ein, denn in vielen Bildern sind sie präsent, als Einzelporträts, manchmal auch als Gruppe, ferner in Historienbildern oder Genreszenen, in der die Polarität von Jung und Alt ein wesentliches Moment der Bildaussage darstellt. Damit stehen Künstler und Betrachter in einem immer wiederkehrenden Spiel zwischen Imagination und der Diskrepanz zwischen jung und blühend auf der einen Seite und alt und verwelkend auf der anderen Seite.

Porträts können alte Menschen in allen möglichen Facetten darstellen, aber nicht „das Alter“ an sich, sondern allgemeine Kennzeichen von bestimmten Lebensaltersstufen, die konkrete, eigene Funktionen in der Bildaussage vertreten. Alter ist immer in ein bestimmtes gesellschaftliches Ordnungssystem eingebunden, so dass es die jeweiligen Lebensumstände näher charakterisiert. Für die Darstellung des Alters, die stets der Bildtradition folgt, können viele Konzepte von Bildinhalten wie „*ideales Vorbild, geläuterte Menschlichkeit, existentielle Hilflosigkeit, verbohrt Boshaftigkeit*“ verfolgt werden, in jedem Fall wird der Betrachter angehalten, das Bild zu reflektieren und seine Lehren daraus zu ziehen. Alter repräsentiert Vergänglichkeit mit vielfältigen biologischen Veränderungen, es führt zu Begrenzung, Verlust von Perspektiven und Möglichkeiten, wodurch es auch sozial verortet, marginalisiert und ausgegrenzt wird.<sup>173</sup> Alter ist weder aus der sozialen Verortung noch aus der biologischen Vorbestimmung zu befreien. Auch moderne Gesellschaften können aus dem Alter keine Jugend konstruieren, und die ehemalige Würdigung der Alten, indem ihnen Rückzug zugebilligt sowie Weisheit und

---

<sup>173</sup> Vgl. Göckenjan, 2017, S. 34: „Alter ist die Markierung in einem gesellschaftlich codierten Bedeutungsfeld. In diesem ergibt eine Position nur Sinn in Relationen, in Gegensätzen und Verläufen. Alter meint nicht das zukünftig Vielversprechende, nicht das Unfertige, sondern sinkende Leistungsfähigkeit, nicht jung eben, erfahren vielleicht, aber nicht unbedingt klug geworden. Alter meint in einer noch unbekanntenen, aber bemessenen Lebenszeit, dem Lebensende näher zu sein als Jüngere.“

Vergeistigung zugesprochen wurde, hat ebenfalls ihren Platz verloren. Solche Wertkonstruktionen und Idealisierungen können gleichwohl in der bildenden Kunst gefunden werden, und so sollen im Folgenden Altersporträts in der Dualität zwischen Ideal und Realität untersucht werden, wobei Realität nicht automatisch unwürdig bedeutet.

Das gesellschaftliche Ordnungssystem kann in Gruppen- und Familienbildnissen, nicht aber in Einzelporträts nachvollziehbar vermittelt werden, es legte aber die Rahmenbedingungen dafür fest, in welcher Art und Weise eine Person im Porträt darzustellen war. Das schloss auch die Behandlung des Alters mit ein. Der Alte musste in guter Verfassung und vital präsentiert werden. Das Alter hatte kein Alter, musste nur seine Rolle im sozialen System voll und ganz erfüllen. Neben den Porträts, die eine bestimmte Person darstellen, gibt es in der holländischen Malerei noch eine weitere Bildgattung, die sogenannten „Tronies“, die dadurch gekennzeichnet sind, dass sie nur eine Figur darstellen, entweder als Brustfigur oder Halbbild. Gemeinsam ist diesen Figuren eine klare, aber normalerweise nicht konkrete Charakterisierung, die häufig mit starken emotionalen Akzenten ausgestattet ist und dem Betrachter Rätsel aufgibt.<sup>174</sup> Solche Tronies fanden sich im gesamten 17. Jahrhundert bei vielen Meistern und waren bei Sammlern sehr beliebt, denn sie zeigten die persönliche Handschrift des Meisters. Die Tronie-Malerei hat eindringliche, markante und packende Gesichtsstudien hervorgebracht. Auch aufrührende historische Altersbilder wurden gemalt, in denen das Alter mit all seinen Gebrechlichkeiten schonungslos, aber auch idealisiert und geschönt dargestellt wurde. Solchen Bildern sollte kein Realitätsbezug zugemessen werden, sie stellen eher Stilisierungen dar und sind keine Dokumentationen. Sie schärfen den Blick des Künstlers dafür, Altersmerkmale wahrzunehmen und differenziert mit den Eigenschaften der Person in einem Bildnis umzugehen, um der abzubildenden Persönlichkeit gerecht zu werden. Da die Tronie-Malerei bedeutende Werke des Alters hervorgebracht hat, soll ihnen ein eigenes Kapitel gewidmet werden.<sup>175</sup>

---

<sup>174</sup> Vgl. Raupp, 1996, S. 14: „Die Zeitgenossen bezeichneten derartige Bilder als ‚tronjes‘, was so viel wie ‚Gesicht‘ oder ‚Miene‘ bedeutet. Solche ‚tronjes‘, oft ungenau ‚Kopfstudie‘ übersetzt, entstanden in den großen Malerwerkstätten des 16. Jh. als Werkstattvorrat. Der Meister schuf solche Köpfe oder Brustbilder, die dann von seinen Mitarbeitern bei Bedarf verwendet und in größere Bildzusammenhänge eingesetzt werden konnten.“

<sup>175</sup> Vgl. Göckenjan, 2017, S. 35.

## IV.1. Die Idealisierung des Alters

Die Idealisierung von Altersdarstellungen hat eine lange Tradition. Ein bekanntes Beispiel aus der Antike ist der erste römische Kaiser, der 27 v. Chr. nicht nur den Ehrennamen „Augustus“ erhielt, sondern auch ein neues Bildnis, das der Panzerstatue „Augustus Prima Porta“. Das neue Porträt orientierte sich am klassischen Kanon mit seinem Prinzip der harmonischen Proportionen und zeigt den Kaiser ruhig, erhaben, zeitlos und distanziert (Abb. 44–45). Die Stirnhaare sind in Locken nach Bewegung und Gegenbewegung geordnet und wurden zu einem markanten, immer wiedererkennbaren Element. Durch eine „reflektive Schöpfung“ entstand ein „Kunstgesicht“, weshalb das Antlitz des „Augustus“ alterslos erscheint, als makellose Schönheit. Dieser neue Bildnistyp wurde im ganzen Römischen Reich verbreitet, auch noch, als der Kaiser weit über siebzig Jahre alt, kränklich und gebrechlich war.<sup>176</sup> Das biologische Alter und die Befindlichkeit des Kaisers waren unbedeutend. Die Kunst schuf ein allgemeingültiges Herrscherbild und machte damit seine Omnipräsenz öffentlich.

Etwa 500 Jahre später war es Martin Luther, der in die Kunstgeschichte der Frühen Neuzeit einging, denn das große Interesse an seiner Person ab 1519 fand Ausdruck in einer gewaltigen Auflage von Holzschnitten, Kupferstichen und Gemälden von Lukas Cranach d. Ä. Die Menschen wollten die Gesichtszüge dieses Ordensmannes kennenlernen, der die bisherigen Kirchenstrukturen ins Wanken gebracht hatte. Luther wurde damit zu einer der meistporträtierten Personen des 16. Jahrhunderts, denn innerhalb weniger Jahrzehnte verließen Tausende Luther-Bildnisse die Wittenberger Cranach-Werkstätte. Das war höchst ungewöhnlich für seine Herkunft als Bergmannssohn, da Porträts bislang nur Adeligen und Amtsträger der katholischen Kirche vorbehalten waren. Cranach bediente sich einer Formensprache, die dem Kanon der Heiligendarstellungen des 16.

---

<sup>176</sup> Vgl. Zanker, 2009, S. 103–104: „Das neue Bildnis war ein großer Erfolg [...] und prägte die visuelle Vorstellung von Augustus für alle Zeiten, obwohl es mit dessen wirklichem Aussehen wahrscheinlich nur noch wenig zu tun hatte. [...] Die Kunst definiert hier die herausragende Stellung des Princeps im Staat. [...] Wir haben es hier wirklich mit einem Herrscherbild zu tun, [...] mit einem ganz neuartigen, dessen Formensprache sich nur dem Gebildeten völlig erschloß, das aber der Durchschnittsbürger, der nichts von klassischer Kunsttheorie verstand, als schön, alterslos, erhaben, überlegen und distanziert lesen konnte.“

Jahrhundert entsprach.<sup>177</sup> Waren es zunächst Kupferstiche und Holzschnitte, die in kurzer Zeit in großer Zahl verbreitet werden konnten, entstanden nach 1525 vor allem Luther-Porträts als Ölgemälde, die den Reformator mit schwarzem Barret und Mantel zeigen, oft auch als Doppelbildnis mit Katharina von Bora. Keines dieser Bildnisse ist nach heutigem Kenntnisstand im Rahmen einer direkten Porträtsitzung entstanden, vielmehr wurden sie nach einer vor dem Modell angefertigten Zeichnung produziert, die die wichtigsten physiognomischen Kennzeichen zur Wiedererkennung Luthers aufwies. Damit wird gleichzeitig die typische serielle Kopier-Arbeitsweise der Cranach-Werkstatt charakterisiert, nach der eine Zeichnung zum Grundmuster für über Jahrzehnte wirksame Bildtypen wurde.<sup>178</sup> Hier wurden keine privaten Erinnerungsbilder geschaffen. Luther stand für die Reformation, war die Reformation selbst. Sein Gesicht repräsentierte die Reformation. Jedes Bild war eine Botschaft im Sinne einer Erneuerung der Kirche. Luther steht bis heute für eine Epoche mit nach wie vor wirksamen politischen und religiösen Umwälzungen. Wenn Luther mit Katharina von Bora, seiner Ehefrau, als Doppelporträt der Öffentlichkeit immer wieder präsentiert wurde, war das gleichzeitig eine kulturpolitische Wende: die Verbindung eines ehemaligen Mönches mit einer ehemaligen Nonne. Zwei Bilder von Luther im Alter von 45 und 60 Jahren zeigen das alterslose Alter in seiner sozialen Bedeutung (Abb. 46–47). Beide Porträts weisen sämtliche Wiedererkennungsmerkmale auf, aber typische Altersmerkmale fehlen weitgehend. Luther altert nicht oder kaum merklich. Er wirkt immer würdig, entschlossen, aber auch gütig. Luther steht und stand für eine Idee, die Bilder machten Propaganda für die Reformation.<sup>179</sup>

Dies sind zwei Beispiele, in denen Bildnisse für ein Amt oder eine Idee standen und mit der Darstellung des alterslosen Alterns der Protagonisten für Propagandazwecke genutzt wurden. Es stellt sich sogar die Frage, ob die Reformation überhaupt Erfolg und die enorme geographisch-gesellschaftliche Ausbreitung gehabt hätte, wenn es diese Bilder ihres Anführers nicht gegeben hätte.

---

<sup>177</sup> Vgl. Kaufmann, 2006, S. 23.

<sup>178</sup> Vgl. Hess/Mack, 2010, S. 285–286: „Die der Memoria oder Propaganda dienenden Bildnisse der Frühen Neuzeit hatten die Aufgabe, mit dem Aussehen die Bekanntheit und Präsenz der führenden Persönlichkeiten in einmal gefundenen, charakteristischen und eindeutigen Darstellungstypen über einem möglichst langen Zeitraum zu sichern“

<sup>179</sup> Vgl. Göckenjan, 2017, S. 38.

Alterslose Bildnisse haben auch im privaten Bereich eine große Rolle gespielt und waren in den Niederlanden des 17. Jahrhunderts in der Funktion von Erinnerungsbildern weit verbreitet – so das „Brustbild einer älteren Frau“ von Jan van Ravensteyn aus dem Jahre 1632 (Abb. 48). Die Dargestellte – in der üblichen Sitzposition von links nach rechts – richtet den Blick auf den Betrachter, ist in einem schwarzen Kostüm mit einem breiten weißen Mühlsteinkragen und einer schwarzen Witwenkappe bekleidet.<sup>180</sup> Die ältere Dame steht vor einem dunklen, leeren Hintergrund, wirkt würdevoll und ein wenig distanziert in typisch reformatorisch-calvinistischer Haltung. Ihr Gesicht weist nur sehr diskrete Alterszeichen auf, zarte Stirnfalten und Krähenfüße, angedeutete Nasolabialfalten, daneben eine frische vitale Haut und harmonisch gerundete Wangen mit einer angedeuteten Rouge-Rötung. Ihre geringfügig angehobenen Mundwinkel und das runde Kinn deuten auf eine harmonische, ruhige, wohlwollende und lebensfrohe Persönlichkeit. Sie repräsentiert ein fast altersloses Alter, denn es fällt schwer, eine genaue Alterseinstufung zu finden. Wenn die Darstellung auch sehr realistisch erscheint, ist doch eher ein mütterlicher Bildtypus entstanden, der eine gewisse Allgemeingültigkeit beanspruchen kann. Solche Bildnisse wurden meistens als Gegenstück zum Porträt des Ehepartners angefertigt und hatten den Zweck, die Familie zu begleiten und symbolisch zu beschützen.<sup>181</sup>

Auch das von dem Antwerpener Maler Adriaen Thomasz Key gemalte „Bildnis einer alten Dame“ von 1588 stellt einen alten Menschen dar, diesmal mit der Altersangabe von 73 Jahren, neben der Signatur vermerkt (Abb. 49). Das Wichtigste am Bild ist einerseits die realistische Darstellungsweise, andererseits die Haltung der Frau, die hier präsentiert wird. Die alte Dame sitzt auf einem

---

<sup>180</sup> Vgl. Rosenberg/Heyck, 1905, S. 1: „Gesteifter Mühlenstein oder Duttenkragen, auch Tellerkrause, Kröse, Fraise genannt, aus feinem Linnen, mit der Brennschere getollt. Die Duttenkragen kamen um die Mitte des 16. Jahrhunderts auf und wurden von sämtlichen europäischen Kulturvölkern (Männern und Frauen) getragen, anfangs in zunehmender, später in langsam abnehmender Breite, meist in zwei, oft auch mehreren Reihen von Pfeifen oder Dutten übereinander, bis sich die sehr unbequeme Tracht in dem Grad verlor, als die Haare von den Männern immer länger getragen wurden, worauf auch die Frauen die Duttenkragen ablegten. Um 1630 war er fast aus der Mode gekommen. Nur die älteren Männer und Frauen hielten daran bis in die Zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts hinein fest. In unserer Zeit lebt er noch in der Amtstracht von protestantischen Geistlichen des nördlichen Deutschland und in der Amtstracht der Hamburger Senatoren fort.“

<sup>181</sup> Vgl. Göckenjan, 2017, S. 38.

Lehnstuhl von links nach rechts vor einem dunklen Hintergrund. Sie schielt etwas, denn das rechte Auge sieht am Betrachter links vorbei, während das andere ihn direkt ansieht. Gekleidet ist sie in einem schwarzbraunen Samtmantel mit Pelzbesatz, mit Halskrause und Witwenhaube. Die Altersmerkmale sind in ihrem Gesicht deutlich hervorgehoben: tief liegende, verschattete Augen mit sogenannten Tränensäcken, ausgeprägte Nasolabial- und Mundwinkelfalten sowie leicht eingefallene Wangen. Auch die Hände zeigen das Alter, die Haut hat etwas an Turgor verloren, wodurch Venen und Sehnen stärker hervortreten, außerdem sind diskrete Anzeichen einer Fingerpolyarthrose zu erkennen sowie eine Streckhemmung im Mittelgelenk des linken kleinen Fingers. Zwar ist das Alter der Frau sehr realistisch und altersgerecht dargestellt, aber es ist keinesfalls eine Altersallegorie, denn als Modell für ein Erinnerungsbild aus calvinistischem Umfeld tritt ihre Persönlichkeit deutlich zutage, nur kurz hat sie sich als Modell zur Verfügung gestellt. Noch voller Vitalität und Tatkraft, so hat sie ihr ganzes Leben und das ihrer Familie gestaltet und so präsentiert sie sich auch im Alter, als Vorbild für ihre Kinder. Sie will ihnen den Weg weisen – auch noch nach ihrem Ableben, und darin liegt auch das Wesen solcher privaten Porträts.<sup>182</sup> Bildnisse, die das Alter als kraftlos, abgezehrt, gebrechlich und hilflos darstellen und damit die Vergänglichkeit unwiderruflich betonen und im Bild zementieren, waren für ihre Aufgabe nicht geeignet respektive gewünscht. Die Auftraggeber hatten bestimmte Repräsentationserwartungen, und zudem konnte die Darstellung nur gelingen, wenn sie von den Konventionen der Zeit und der Gesellschaft getragen wurde. Dies brachte zwangsläufig einen Verlust an Individualität mit sich, gewährleistete aber auf der anderen Seite die Wiedererkennung von Status und Rolle in der Gesellschaft.<sup>183</sup>

---

<sup>182</sup> Ebd., S. 39: „Wohl fast alle diese älteren Erinnerungsbilder haben ihren Familienkontakt verloren. Sie sind im Laufe der Zeit durch den Kunstmarkt und private Gemäldesammlungen gegangen, haben somit ihren Charakter verloren, sind im besten Fall Kunst geworden.“

<sup>183</sup> Vgl. Belting, 2013, S. 135: „Statt sich auf physiognomische Ähnlichkeit zu beschränken, haben Porträts von Anfang an den Konflikt zwischen der gesellschaftlichen Maske und einer sterblichen Identität in sich ausgetragen. Die Frage, was eine Person ist oder sein soll, musste immer neu gestellt werden, weil alle Porträts hinter dem Anspruch zurückblieben, der Person ein für alle Zeit maßgebliches Gesicht zu verleihen. Das Bildnis, das dazu bestimmt war, an die Stelle eines Gesichts zu treten, ließ sich auf die Repräsentation einer Person ein, für die jedoch kein zeitloser Begriff zur Verfügung stand. So war

So diente das Bildnispaar des Kaufmanns und Bierbrauers Schloo und seiner Ehefrau von Johann Georg Ziesenis von 1765/1770 in erster Linie der Repräsentation ihrer beider Wohlstandes (Abb. 50–51). Das Antlitz des Mannes, der etwa 60 Jahre alt gewesen sein soll, ist glatt, fast faltenfrei und weist somit nur diskrete Altersmerkmale auf. Sein Haupt ist mit einer gepuderten Perücke geschmückt und er selbst vornehm im Stil eines Adligen gekleidet. Er wirkt ruhig, gelassen, blickt etwas von oben herab und hat sich die Miene der Aristokraten zu eigen gemacht. In der Hand hält er einen Geschäftsbrief, so dass mit Mimik, Gestik und Tätigkeit seine erworbene Stellung gezeigt wird, das Alter tritt dahinter zurück. Auch seine Ehefrau, die fünfzig Jahre alt sein soll, ist kräftig aufgeputzt: ein elegantes Seidenkleid mit großen Rüschen an den Ärmeln, auf dem Kopf ein Käppchen auf bläulich gefärbten Haaren und ein glattes, freundliches Gesicht, das ebenfalls fast faltenfrei dargestellt ist. Diese Porträts zeigen, dass Altersveränderungen keine Bedeutung hatten, das Alter ist weder am Gesicht noch an den Händen abzulesen. „*Vielmehr ist ein soziales Alter festzustellen, das die Position der Dargestellten in der symbolischen Ordnung einer Gesellschaft bestimmt.*“<sup>184</sup> Alte Menschen sind häufig Darstellungsgegenstand in der Kunstgeschichte, dabei wird die Polarität von Alt und Jung zwangsläufig zu einem „*Leitmoment in der Organisation von Bildnissen*“, denn sie sind ein Abbild der jeweiligen gesellschaftlichen Vorstellungen.<sup>185</sup> Dabei kann das „Alter“ an sich nicht visualisiert werden, sondern lediglich die allgemeinen Kennzeichen bestimmter Lebensalter, deren spezifische Funktion die Bildaussage begleitet. „*Vieles [steht] an normativen Aussagen zur Verfügung: ideales Vorbild, geläuterte Menschlichkeit, existenzielle Hilflosigkeit, verbohrte Bosheit.*“<sup>186</sup> Mit anderen Worten bestimmte und forderte die Gesellschaft in einer Zeit, in der es noch keine staatlichen sozialen Sicherungssysteme wie die Rente gab, dass alle ohne Einschränkung und altersunabhängig ihre Rollen und Funktionen bis zum Lebensende auszufüllen hatten. Die zuletzt vorgestellten Porträts zeigen ganz bedingungslos und bestimmt das alterslose, vitale, immer noch funktionierende Alter der Dargestellten – unter Ausnutzung aller Stilisierungen und

---

jedes Porträt ein neuer Versuch, zum anschaulichen Begriff eines Menschen vorzudringen, um ihn für die Gesellschaft der eigenen Zeit ins Bild zu setzen.“

<sup>184</sup> Göckenjan, 2017, S. 43.

<sup>185</sup> Göckenjan, 2017, S. 33. „Maler und Betrachter stehen in dem ewigen Spiel mit den Imaginationen des Frischen, Erotischen, Kraftvollen, Pulsierenden, des Schönen und Liebenswerten und den Komplementären und Gegenteilen, das Spiel ihrer Anziehung und des Anstoßens.“

<sup>186</sup> Ebd., S. 33.

Realitätsbezüge.<sup>187</sup> Alter war sozial codiert und biologisch determiniert, eine Befreiung daraus war nicht möglich und entsprach eher einer Sozialutopie.<sup>188</sup>

Ein letztes Beispiel in diesem Zusammenhang soll das „Porträt der Elisabeth von England, das Armada Porträt“ aus dem Jahre 1588 sein, das George Gower zugeschrieben wird (Abb. 52–53). Jede dynastische Tradition kann in den Porträts ihrer Monarchen nachverfolgt werden – auch die Geschichte der englischen Könige. Das berühmte „Armada-Porträt“ erinnert an die große Seeschlacht, als die englische Flotte die angreifenden Spanier vernichtend besiegte. Die Bilder im Hintergrund zeigen, wie ein Blick aus dem Fenster, englische Feuerschiffe, die die spanische Flotte auf die felsige Küste in Sturm und Vernichtung treiben; zugleich sind sie eine Botschaft an das Volk. Im Vordergrund hat sich Königin Elisabeth, den Blick zur Sonne, ins Licht gerichtet, vom Sturm und von der Dunkelheit abgewandt. Die Hand der Königin liegt auf einem Globus und ihre Finger bedecken Amerika, womit sie auf Englands Herrschaftsanspruch über die Meere und die imperialistische Expansion in die Neue Welt hinweist. Zusammen mit der Kaiserkrone im Hintergrund wird ihre Gleichheit mit dem Kaiser des Heiligen Römischen Reiches demonstriert. Das pompöse Kleid in ihren Lieblingsfarben Schwarz und Weiß unterstreicht ihren Rang, und die vielen Edelsteine und Perlen aus dem Meer sind Zeichen der Jungfräulichkeit. Aber der Blick des Betrachters wird sofort gefesselt vom Gesicht der Königin, eingerahmt von einer hellbraunen Perücke und einem breiten Spitzenkragen, das patriotisches Selbstbewusstsein zeigt – so offenbart das Porträt auf exemplarische Weise Elisabeths traditionelles Aussehen. Einerseits entspricht es dem weiblichen Ideal der Zeit, andererseits strahlt jedes Muster, jede Verzierung Kraft aus. So sehr die weibliche Schönheit der Königin herausgearbeitet ist, so sehr ist aber nur ein entpersönlichtes Ideal entstanden, das keine individualisierten Charakteristika mehr zulässt: ein schmales Gesicht ohne jegliches Zeichen des Alters, denn Elisabeth war zu diesem Zeitpunkt bereits 55 Jahre alt. Traditionell waren Brauen, Wimpern und Haaransatz gezupft, um den Eindruck einer höheren und edleren Stirn zu

---

<sup>187</sup> Vgl., Göckenjan, 2017, S. 44: „Und wenn der Verismus den Malerpinsel leitet, wie bei Adriaen Thomasz Key, dann sind die Altersmerkmale artistische Überhöhungen von Haltung und Tugend. In der Bildnismalerei werden Leistung, Status und Fähigkeit der Porträtierten ‚verherrlicht‘. Sie vorgestellt in ihrem Erwachsenenalter, unabhängig vom Zustand der Gesichtshaut und der Hände. Nirgends ist hier Alter das entscheidende Wahrnehmungserlebnis, auf das Bildnismaler hinzielen.“

<sup>188</sup> Ebd., S. 35.

erzeugen. Der Teint wirkt auf den Betrachter blass, das Gesicht fast maskenhaft, nur die Lippen und die Wangen sind mit einem orangefarbenen Rot angefärbt.<sup>189</sup>

Das „Armada-Porträt“ ist ein Porträt, das für den öffentlichen Gebrauch bestimmt war. Die Fülle der Motive und Ornamente haben zu einer Auslöschung des physikalischen Körpers geführt. Stattdessen rücken die Bedeutung des im Hintergrund dargestellten Sieges und die beeindruckende äußere Erscheinung einer edlen, souveränen Herrscherin in den Vordergrund. Tatsächlich verbirgt sich hier von den beiden Körpern des Königs als Teil die ihrer ikonischen Strategie. Denn die Königin musste sich sowohl als Frau wie auch als eigentlich männlicher Herrscher anhand ihrer „natürlichen“ Regierungsfähigkeiten unter Beweis stellen. So versuchte sie insbesondere, die ihr angesichts ihrer weiblichen Identität auferlegten Grenzen zu überschreiten, indem sie ein zwittriges Bild von sich modellieren ließ: *„Ich weiß, dass mein Körper der einer schwachen Frau ist, aber ich habe das Herz und den Mut eines Königs, eines Königs von England.“*<sup>190</sup> Diese Aussage offenbart alle Spannungen der Herrscherin zwischen dem theoretischen männlichen Rechtsstatus und ihrer wahren körperlichen Verfassung als *„schwacher Frau“*. Die weibliche Identität, die hier in Form eines Zugeständnisses bestätigt wird, beschränkt sich auf die Körperhülle, während die männlichen Eigenschaften als intrinsisch gelten, da sie vom Vater Heinrich VIII. geerbt wurden. Eine Frau – Elisabeth I., Königin von England – ließ in ihrem Porträt ihr Alter und ihre weiblich Identität ausblenden und sich stattdessen als triumphierende Herrscherin mit männlichen Attributen darstellen.

## IV.2. Das realistische Altersgesicht

Es konnte gezeigt werden, dass in der Kunstgeschichte vielfach Porträts angefertigt wurden, die das Alter alterslos darstellen, weil das Alter an sich einer Funktion unterlag, die solche Bildnisse erfüllen sollten. Andererseits wurde aber das Altersgesicht ab dem 15. Jahrhundert auch überaus markant wiedergegeben, zum Teil sogar mit krankhaften Altersveränderungen, so dass die alternden Gesichtszüge der abgebildeten Personen altersphysiologisch eingeordnet werden können. Vereinzelt finden sich schon im 13. Jahrhundert Porträt Darstellungen, die Altersantlitze sehr genau wiedergeben.

---

<sup>189</sup> Vgl. Hagen, 2018. S. 43–49.

<sup>190</sup> Klein, 2010, S. 156.

Deutliche Alterskennzeichen und körperliche Hinfälligkeit wurden zuerst in der niederländischen Malerei abgebildet, und diese wurde damit zum Maßstab für Künstler des späten Mittelalters und der Frühen Neuzeit, worauf verschiedene Quellen hindeuten. Jeanne Peipers hat in ihrer Dissertation auf eine Chronik aus dem Jahre 1749 verwiesen, in der über zwei Johannesfiguren des Hochaltarschreines der Wallfahrtskirche von Lauterbach im Renchtal berichtet wird, die Ende des 15. Jahrhunderts von einem unbekanntem Meister geschnitzt wurden.<sup>191</sup> Diese Chronik nahm demnach im 18. Jahrhundert das auf, was sich in den vergangenen Jahrhunderten zu einer traditionellen Darstellungsweise entwickelt hatte. Die Wirklichkeitsnähe sollte einen Bildgegenstand vergegenwärtigen, erlebbar machen.<sup>192</sup> Heinz Lüdecke veröffentlichte in „Lucas Cranach der Ältere im Spiegel seiner Zeit“ einen Brief von Christoph Scheurl aus dem Jahr 1509 an Lucas Cranach, in dem er dessen intendierte Naturnähe hervorhob und ihm besondere Anerkennung zollte: *„[...] es ist wohl das größte Lob, das nur wenigen Sterblichen zuteil wird und das selbst dem Serapion, einem übrigens feinen und korrekten Maler, vorenthalten blieb: Menschen zu malen, und sie so zu malen, daß sie von allen erkannt werden und zu leben scheinen.“*<sup>193</sup> Diese Idee der Mimesis wirkte sich nicht nur auf Form und Semantik der Malerei, sondern auch auf die Bildhauerei nördlich der Alpen wesentlich aus und setzte schon im Hochmittelalter mit dem Grabbild von „Rudolf I. von Habsburg“ im Dom zu Speyer ein Zeichen, das später im Kapitel „Herrscherbildnisse“ noch weiter erörtert wird, um dann in der Frühen Neuzeit auf einer breiten Basis weiterentwickelt zu werden.

Ein eindrucksvolles Beispiel stammt von Tilman Riemenschneider in dem 1499 fertiggestellten Grabmal im Würzburger Dom für Bischof „Rudolf von Scherenberg“, der 1495 im Alter von über 90 Jahren starb.<sup>194</sup> Die dreiteilige Konzeption des Grabmals beinhaltet einen doppelten Sockel aus Sandstein, darüber die lebensgroße Bischofsfigur aus weißgeflecktem Salzburger Rotmarmor und obenauf ein Gesprenge ähnlich einem Baldachin (Abb. 54).<sup>195</sup> Scherenberg ist umgeben von den Attributen seiner weltlichen und kirchlichen Ämter, die sein Erbe und seinen Auftrag bezeugen. Sein Kopf wird von zwei Engeln begleitet,

---

<sup>191</sup> Vgl. Peipers, 1993, S. 370, zit. von Krohm, 2001, S. 43.

<sup>192</sup> Vgl. Krohm, 2001, S. 43: „Der in den Gesichtern und den übrigen Hautpartien solcher Bildwerke offenkundige Naturbezug war von entscheidender Bedeutung innerhalb des intendierten Vergegenwärtigungsprozesses.“

<sup>193</sup> Lüdecke, 1955, S. 51.

<sup>194</sup> Vgl. Kalden-Rosenfeld, 2004, S. 107–109.

<sup>195</sup> Ebd., S. 107–109.

die die Wappen des Bistums und des Herzogtums tragen, den fränkischen Rechen und das Rennfähnlein, die des Bischofs ehemaligen Amtsbereich hervorheben. Die Wappen zur rechten und zur linken Hand sind die seines Vaters und seiner Mutter. Zu seinen Füßen halten zwei Löwen weitere Wappen der Scherenbergs. Der obere Teil des Sockels zeigt eine in Stein gemeißelte Grabinschrift, die von zwei Engeln flankiert wird.<sup>196</sup> Das Schwert und der Krummstab in den Händen sind weitere Attribute seines Auftrages. Der Bischof ist mit dem Pontificalgewand bekleidet, die große Mitra drückt schwer auf seinen kleinen Kopf, sein schwächerer alter Körper scheint unter dieser Last zusammensinken. Das Markanteste der Darstellung ist allerdings das Altersantlitz des Verstorbenen, in dem alle Hinfälligkeit und Gebrechlichkeit des Alters zu kumulieren scheinen (Abb. 55). Die offenen Augen sind nach links oben gerichtet, eingebettet in ein Meer von Falten, und der Blick scheint sich in das ungewisse Jenseits zu verlieren. Die Wangen sind tief eingefallen, wodurch die Jochbeine deutlich hervortreten. Dazwischen liegt die große spitze Nase, die zusammen mit den Nasolabialfalten und den schmalen Lippen des zahnlosen Mundes das typische Altersdreieck bilden. Die Platysmafalte unterhalb vom Kinn und viele zirkuläre Falten um den Hals komplettieren die greise Physiognomie.

Etwa zwei Jahrzehnte später schuf Tilman Riemenschneider ein weiteres Grabmal aus rotem Marmor für den Würzburger Dom, und zwar für „Lorenz von Bibra“, dem Amtsnachfolger von Scherenberg, der 1519 61-jährig verstorben war.<sup>197</sup> Die großen Unterschiede in der Gestaltung beider Figuren in Form und Stil der Altersdarstellung fallen sofort ins Auge, denn dem gebrechlichen Greis Scherenberg steht mit Lorenz von Bibra ein Mann gegenüber, der voller Tatkraft und ohne jede Spur von Alter in Erscheinung tritt, aufrecht mit fester Hand die Insignien seiner weltlichen und kirchlichen Macht haltend (Abb. 56). Der Blick ist nach vorn gerichtet; außer Nasolabialfalten sind keine weiteren Falten erkennbar; volle Lippen, eine normal konfigurierte Wangenpartie charakterisieren einen Mann mittleren Alters ohne Zeichen von Schwäche und Alter; somit handelt es sich hier um die idealisierte Darstellung einer Persönlichkeit, wie sie

---

<sup>196</sup> Ebd., S. 109, Vgl. Scheele/Schneiders, 1981, S.111: „Neben seiner Rechten ist das sprechende Wappen des Vaters mit der geöffneten Schere zu sehen. Es ist jedem Besucher der Würzburger Marienfestung und fränkischer Kirchen vertraut, da es an den Baukörpern angebracht ist, deren Erstellung oder Reparatur seiner Initiative zu verdanken ist. Zur linken findet sich auf gleicher Höhe das Wappen seiner Mutter Anna von Maßbach.“

<sup>197</sup> Vgl. Kalden-Rosenfeld, 2004, S. 110.

eher dem Zeitgeist der Renaissance entsprach (Abb. 57).<sup>198</sup> Dies zugrunde gelegt, muss die Frage gestellt werden, mit welcher Absicht Tilman Riemenschneider Rudolf von Scherenberg zwanzig Jahre zuvor als schwächlichen, ausgemergelten Greis dargestellt hat.

Markante Altersmerkmale wurden schon in der spätgotischen Plastik christlicher Figuren gestaltet. Damit wäre mit Martin Büchsel zu fragen,

„was will das Gesicht, das die Unruhe der Epidermis des Alters mit dem Ausdruck der Intensität des Blicks und der Festigkeit des Mundes verbindet, dem Betrachter vermitteln? Sind die Züge eines alternden Mannes die Charakterisierung eines Typus? Wird damit das Bild eines Heiligen individualisiert? Oder ist das Alter mehr der Spiegel einer Geistes- oder Gemütsverfassung?“<sup>199</sup>

Wenn auch die faltige Haut das Bild eines alten Mannes zum Ausdruck bringt, so mäßigt die Symmetrie die Physiognomie – denn die Gesichtsfalten sind fast spiegelbildlich angelegt –, die Schwäche und Gebrechlichkeit des Alters. Die fest zusammengepressten Lippen mit den scharf blickenden Augen, die abgewandt in die Ferne blicken, vermitteln indes eher den Eindruck von Stärke denn den von Schwäche. „*Die Physiognomie eines alten Mannes, wird [...] als eine Art Rohstoff, als frei formbares Material, genutzt.*“<sup>200</sup> Riemenschneiders Grabmal für Rudolf von Scherenberg lädt den Betrachter geradezu ein, Alter und Weisheit des Fürstbischofs synonym zu gebrauchen. Durch Kriege und Misswirtschaft war das Bistum an den Rand des Ruins geraten. Der Bischof beendete die politischen Spannungen mit den Nachbarn und sanierte schrittweise Wirtschaft und Finanzen. Gleichzeitig leitete er eine religiöse Erneuerung ein, indem er mit der Veröffentlichung theologischer Erkenntnisse den Wissensstand an den Universitäten verbesserte. Er war ein großer weltlicher und kirchlicher Friedensstifter, ein Mann der Weisheit und theologischen Autorität. Die Grabinschrift stellt seine theologische Kompetenz, seine weise politische Führung, vor allem aber seine asketische Lebensweise heraus.<sup>201</sup> Am Ende seiner Grabschrift wird überdies noch seine Gegnerschaft zur Häresie betont und er zum Erretter des Vaterlandes erhoben: „*Was*

---

<sup>198</sup> Vgl. Bier, 1973, S. 108. vgl. Kalden, 1990, S. 1990, S. 137.

<sup>199</sup> Büchsel, 2001, S. 58.

<sup>200</sup> Ebd., S. 56.

<sup>201</sup> Vgl. Scheele/Schneiders, 1981, S. 110–111. Vgl. Tönnies, 1900, S. 89–90.

*ehemals dir, Rom, als du gefangen warst, Camillus gewesen war, / Das ist dir, Würzburg, der Fürst Rudolf geworden. / Jener hat die Stadt aus dem Rachen der Gallier gerissen: Dieser hat dich / aus der vernechtenden Schlinge der Schulden gezogen.*<sup>202</sup> Der Vergleich des Bischofs mit Camillus wird nur verständlich vermittelt eines Zitats aus „De civitate Dei“ von Augustinus (Buch 5,18), in dem dieser den Römer Camillus zum Protagonisten im Kampf gegen die Häretiker erhob, nachdem er die Stadt Rom von den Galliern befreit hatte.<sup>203</sup> Dieser Fingerzeig ermöglicht die Annahme, dass Riemenschneider das Antlitz von „Rudolf von Scherenberg“ unter der Vorstellung nachformte, es handelte sich um einen Kirchenvater. Während das Bild des idealisierten weltlichen und kirchlichen Regenten „Lorenz von Bibra“ aus der Herrscher-Ikonographie der Renaissance abgeleitet wurde und auf die Zukunft verwies, zeigt das Grabdenkmal für „Rudolf von Scherenberg“ eine asketisch vergeistigte Persönlichkeit, das eine traditionelle Würdigung erfuhr.<sup>204</sup> Auch Riemenschneider verwendete eine formelhafte Altersdarstellung. Das Altersantlitz ist symmetrisch gestaltet, wodurch der Blick eine besondere Intensität erhält. Die Konturierung des Mundes, der Nase und der Nasolabialfalte wirken in ihrer „Symmetrie maskenhaft als fast monströse Altersformel“. Insgesamt rekurrierte Riemenschneider auf den Typus des „Kleriker-Intellektuellen“.<sup>205</sup> Paul Zanker belegt 1995 in „Die Maske des Sokrates. Das Bild des Intellektuellen in der antiken Kunst“, dass die mit Altersmerkmalen versehenen Bildnisse kirchlicher Autoritäten als Relikte des antiken Intellektuellenporträts verstanden werden können. Die Bildnisse von Christus, den Aposteln und manchen Heiligen wurden nach den Bildern antiker Gelehrter gestaltet.<sup>206</sup>

---

<sup>202</sup> Büchsel. 2002, S. 29.

<sup>203</sup> Vgl. Augustinus von Hippo, [413–426], übers. von Schröter, 1911–1916, Bd. 1, S. 276.

<sup>204</sup> Vgl. Kalden-Rosenfeld, 2004, S. 111.

<sup>205</sup> Büchsel, 2001, 69: „Wir treffen [den Typus des ‚Kleriker-Intellektuellen‘, wohl im 15. Jahrhundert geformt] bei Heiligen, aber auch bei Grabmälern zeitgenössischer Bischöfe an. Die Pathosformel der Intellektualität oder der Weisheit sind hier nicht eindeutig vom Ausdruck der Trauer unterschieden.“

<sup>206</sup> Vgl. Zanker, 1995, S. 272–284: „Christus, die Apostel, Propheten und Heilige wurden wie pagane Intellektuelle dargestellt. Sie tragen in der Regel den griechischen Mantel [...]. Charakteristisch sind vor allem die traditionellen Bartformen und Glatzen, aber auch die angestregten Denkerlinien. [...] In Kleidung und Habitus gleichen sich die Christen, die sich an diese Ratschläge hielten, demnach dem traditionellen Philosophenbild an. In besonderem Maße galt dies vermutlich für den Klerus.“

Da das Grabmal nicht von „Rudolf von Scherenberg“ selbst, sondern von seinem Nachfolger „Lorenz von Bibra“ in Auftrag gegeben wurde, kann die Botschaft, die mit ihm übermittelt werden sollte, nur indirekt von dem Dargestellten ausgehen. Wenn dieses Porträt auch die Individualität des Alters ausstrahlt, bleibt hier doch nur die formelhafte Darstellung des Alters, des Typus „Alter“.<sup>207</sup> Das Grabmal fungierte offensichtlich als kirchenpolitische Botschaft, die das allseits anerkannte und bewunderte Lebenswerk und die asketische Lebensweise des Verstorbenen als Quelle nutzte.

Zu Beginn dieses Kapitels wurden zwei Reliefs aus der Gotik und der Hochrenaissance vorgestellt, wobei das eine außergewöhnlich detailliert und realistisch auf die Altersveränderungen beim Menschen einging, wie es vorher und sogar noch um 1500 nördlich der Alpen durchweg unüblich war. Zeitlich dazwischen wurden in Italien, insbesondere in Florenz, die Grundlagen der Renaissance gelegt, nachdem gerade in den südlichen Niederlanden eine Revolution in der Malerei stattgefunden hatte, die den Weg in Richtung Neuzeit wies, eine „optische Revolution“, wie eine 2020 in Gent veranstaltete Ausstellung über Jan van Eyck betitelt wurde. Diese Revolution der Wahrnehmung rief eine bis dahin nicht gekannte Autonomie der Malerei ins Leben, in Zusammenführung eines überwältigenden Farbreichtums mit einem nie dagewesenen Detailrealismus und einer exakten Naturbeobachtung. Der Eyck'sche Realismus analysiert die *„Effekte der körperlichen Bewegung an der Oberfläche, ohne ihre organisch-motorische Ursachen in der Tiefe zu beobachten.“*<sup>208</sup> Die PorträtDarstellungen wurden nun durch diesen radikalen

---

<sup>207</sup> Vgl. Bier, 1925, S. 85: „Es handelt sich hier um einen spätgotischen Kopftypus, dem man auch bei anderen Meistern als bei Riemenschneider begegnen wird und der dem Antlitz Rudolfs von Scherenberg durch Zufall im wesentlichen entsprochen haben könnte. Eine Porträtaufnahme wird aber doch wohl kaum als Vorbild gedient haben [...], die scheinbar so individuelle Charakteristik erklärt sich hinreichend als differenzierte Ausgestaltung des allgemeinen Typus, wobei Riemenschneider wohl sicher von der Erinnerung an Gestalt und Wesen des greisen Fürsten, unter dessen Regiment er ja über 10 Jahre in Würzburg gelebt hatte, geleitet wurde.“ Vgl. Schrader, 1927, S. 81: „Daß die Porträttreue des Kopfes an Grenzen gebunden ist, die wir allerdings nicht ganz genau bestimmen können, läßt sich also schon a priori behaupten. Das Verhältnis des Typischen zum Individuellen im Spätmittelalter, die nachwirkende Kraft des ersten und die ablösende Kraft des anderen bleibt für uns noch ohne greifbare Vorstellungen [...]“

<sup>208</sup> Wolf, 2002, S. 123–124: „Während man sich im Italien der Renaissance auf die nach mathematisch-perspektivischen Grenzen organisierte Raumwiedergabe konzentrierte und in die illusionistisch dreidimensional geöffneten Räume

Naturalismus bestimmt und die gezeigte Realität zu einem Spiegel der Gesellschaft, denn die Geschichte des Porträts ist zugleich eine Geschichte der Gesellschaft, da jedes Bildnis die dargestellte Person mit ihrer tatsächlichen oder gewollten gesellschaftlichen Rolle verband.<sup>209</sup>

Die „Madonna des Joris van der Paele“ malte Jan van Eyck 1434–1436 im Auftrag des abgebildeten Kanonikers, als dieser im Alter von 64 Jahren stand (Abb. 58). Im Jahre 1434 erkrankte er schwer. Aus Furcht und Sorge um den baldigen Tod sah er sich veranlasst, eine und später eine weitere Kaplanei zu stiften, damit täglich für ihn eine Messe gelesen würde. Außerdem gab er das oben genannte Gemälde in Auftrag. Dargestellt sind: im Zentrum Maria mit dem Jesuskind; links vor ihr der Heilige Donatian, Schutzheiliger der Brügger Kirche; rechts der kniende Stifter und neben ihm sein Namens- und Schutzpatron, der Heilige Georg, der, indem er Maria anblickt, seinen Helm lüftet und mit der linken Hand auf van der Paele weist, um für ihn bei Maria und dem Kind um Gnade zu bitten.<sup>210</sup> Es soll hier allerdings nicht die theologisch komplexe Bildidee mit ihren verschiedenen Bedeutungsebenen diskutiert werden, sondern allein auf das Abbild des hochbetagten, greisenhaft wirkenden Kanonikers hingewiesen werden, der alters- und krankheitsbedingt von allen seinen Pflichten entbunden worden war. Der ovale Kopf mit nur noch spärlichem Haarwuchs weist im Gesicht multiple Falten periorbital und im Mundbereich auf, schmale Lippen, leicht eingefallene Wangen und ein Doppelkinn. Besonders interessant ist die deutlich hervortretende Temporalarterie im Bereich der linken Schläfe, die schon vom Blick her verhärtet erscheint und damit dem Krankheitsbild einer Arteriitis temporalis entspricht und meistens mit einer Polymyalgie rheumatica verbunden ist (Abb. 59). Es handelt sich bei der Letzteren um eine sehr häufige entzündlich rheumatische Erkrankung unklarer Genese, die zu Sehstörungen vom Schleiersehen bis zur Blindheit führen kann und zudem mit massiven Schmerzen im Schulter- und Beckenbereich einhergeht.<sup>211</sup> Am Ohr läppchen ist außerdem eine walnussgroße Wucherung zu sehen. In den Händen, die diffus geschwollen sind, denn die

---

Figuren einfügte, die vom Ideal körperlicher Plastizität bestimmt waren, entwickelte sich dieses Prinzip in den Niederlanden nie zum wirklichen Grundanliegen.“

<sup>209</sup> Vgl. Belting, 2013, S. 156: „Das Gesicht ist im Porträt keine Gegebenheit, wie sie die Natur in der Physiognomie hervorbringt, sondern eine Maske, die von der Gesellschaft stets auf eine neue Norm gebracht worden ist.“

<sup>210</sup> Vgl. Borchert, 2008, S. 56-58.

<sup>211</sup> Vgl. Gerber, 2000, S. 1020-1037. Vgl. Born/Martens, 2020, S. 98.

normalen Falten- und Knöchelkonturen sowie die Venenkomplexe sind verstrichen und maskiert, hält er ein Buch und eine sogenannte Eulenbrille, mit der auf die Sehschwäche des Kanonikers hingewiesen wird. Alles dies unterstützt die Diagnose einer entzündlich rheumatischen Erkrankung, die eben auch mit Gelenkschwellungen an den Händen einhergeht.

Dies ist ein Beispiel für das Maß und die Intensität physiognomischer Studien und deren beeindruckende Umsetzung mit malerischen Mitteln in den Porträts von Jan van Eyck. Der Kanoniker van der Paele wurde mit höchster plastischer Präzision und exakter Oberflächenbeschreibung ins Bild gesetzt. Gleichwohl stellt dieses Bild kein Porträt dar, sondern eine religiöse Szene. Trotz aller Individualität in der Darstellung des Kanonikers van der Paele ist diese eher einer beschreibenden denn einer interpretierenden Funktion zuzuordnen. So vermerkt auch Panofsky: „*Jan van Eycks Personenauffassung läßt zweifellos eine deutliche Entwicklung erkennen; seine Figuren erwachen gleichsam allmählich zu vollem Bewußtsein. Als wirkliche ‚Charaktere‘ aber treten sie uns nicht einmal am Ende dieser Entwicklung entgegen.*“ In dem beschriebenen Bild wurde die Individualität eines Menschen dargestellt, nicht aber sein Wesen freigelegt, denn die Szene stellt eher ein bestimmtes Gefühlsmoment dar, in dem sich ein Mensch bekennt und um Gnade bittet, einen Zustand, dem sich der Betrachter anschließen soll.<sup>212</sup>

Albrecht Dürer hat sich mit der künstlerischen Detaildarstellung von Altersphysiognomien besonders hervorgetan. Die Studien eines 93-jährigen alten Mannes für sein Bildnis „Der Heilige Hieronymus im Studierzimmer“ von 1521 sind hierfür ein gutes Beispiel, denn die überaus präzise Wiedergabe dieses Altersantlitzes wurde geradezu zum Prototyp solcher Darstellungen und folglich auch zum Sinnbild vieler gerontologischen Gesellschaften (Abb. 60). Dürer beschrieb den alten Mann, der für ihn Modell gesessen hat, wie folgt: „*Der man was alt 93 jor und noch gesunt und fermiglich zw antorff.*“ Die vorher entstandene Pinselstudie zeigt den langbärtigen Greis mit einer malerischen Gesichtslandschaft (Abb. 61). Dieses Porträt entwickelte Dürer anhand einer zweiten Pinselzeichnung in einer Hell-Dunkel-Studie auf grauviolett grundiertem Papier weiter, um die Voraussetzungen für einen sinnierenden Greis als Vorbild für den Kirchenvater zu schaffen (Abb. 62).<sup>213</sup> Der Kopf mit einer Kappe ist etwas nach vorn und nach links

---

<sup>212</sup> Panofsky, [1953], 2001, S. 193.

<sup>213</sup> Vgl. Jeon, 2005, S. 129–131: „Dürer gibt zwar wie üblich das Datum der Vollen-  
dung des Gemäldes das Lebensalter des Dargestellten an, aber, wie aus der  
beigefügten Inschrift zu sehen ist, war seine Absicht, das Modell trotz seiner

gebeugt und wird von der rechten Hand gestützt. Das faltenreiche Gesicht, die tief liegenden, von den Lidern fast bedeckten Augen, eine lange, breite Altersnase und die knöchigen Jochbeine, die tiefen Nasolabialfurchen mit Polsterbäckchen und ein großer wallender Bart zeigen einen in sich versunkenen, nachdenklichen, verbrauchten Alten. Walter Koschatzky hob diese Zeichnung, die sich in der Graphischen Sammlung der Wiener Albertina befindet, als vollkommenstes Meisterwerk Dürers hervor.<sup>214</sup> Nach Wölfflin war – wie Hans Franke erwähnt – mit diesem Bild die Grenze des Möglichen, „eine menschliche Physiognomie künstlerisch darzustellen“, erreicht.<sup>215</sup> Aus der Kombination der beiden vorgestellten Studien entstand das oben genannte Gemälde während seines Aufenthaltes in den Niederlanden mit einer ausgesprochen idealtypischen Altersphysiognomie. Dürer behielt die derbe Gesichtsgestalt bei, verkürzte allerdings die alterslange Nase, veredelte das Antlitz ein wenig, so dass die Genauigkeit und die Prägnanz der Vorstudien letzten Endes nicht mehr erreicht wurden.<sup>216</sup> Der Künstler ging einen völlig neuen ikonographischen Weg, denn er stellte den „Heiligen Hieronymus“ nahsichtig als Brustbild in einem porträthaften Darstellungstyp dar. Der Heilige ist vor dem im Hintergrund angebrachten Kruzifix über mehrere Bücher gebeugt, womit die beiden Darstellungstraditionen des Hieronymus als Büsser und Bibelübersetzer zusammengeführt wurden. Aufmerksam blickt der Kirchenvater den Betrachter an und weist mit einem Finger auf einen Totenschädel vor ihm, den Dürer hier zugleich als Sinnbild der Vergänglichkeit einbindet.<sup>217</sup> Schon fünf Jahre vorher hatte Dürer seinen ehemaligen 79-jährigen Lehrmeister Michael Wolgemut gemalt, kein Auftragsbild, sondern ein Erinnerungsbild, mit dem er seinem Lehrer lebenslange Verehrung erwies, was aus der Inschrift hervorgeht, die er 1519 zum Tod des 83-jährigen ergänzte (Abb. 63). Wolgemut ist mit einer pelzbesetzten Schube bekleidet und einem Tuch; als Schutz vor Farbspritzern in seiner Werkstatt hat er sich das Tuch um die Stirn gewickelt. Alle Zeichen des

---

Alterserscheinungen ‚fermuglich‘ dazustellen. Diese ‚Vermuglich‘keit des Greises reizte Dürer, die Alterung als existentielles Merkmal alles Irdischen mit der Person des Heiligen zu vereinen. Insofern das Wort ‚fermuglich‘ als Eigenschaft oder Fähigkeit, die nötige Kraft aufzubringen, verstanden wird, ist Dürers Vorhaben ersichtlich, in der Gestalt des physisch Alten eine psychisch noch unversehrte Kraft zum Ausdruck zu bringen.“

<sup>214</sup> Vgl. Koschatzky/Strobl, 1971, S. 384,

<sup>215</sup> Franke, 1990, S. 89–90.

<sup>216</sup> Vgl. Roth, 2006, S. 152. Vgl. Pollmer-Schmidt, 2014, S. 338.

<sup>217</sup> Vgl. Zaunbauer, 2019, S. 414–417.

Alters sind hier minutiös aufgeführt, aber auch den ungetrübten, konzentrierten und vitalen Blick seines Lehrers hat er meisterhaft eingefangen.<sup>218</sup> 1514, zwei Monate vor ihrem Tod, malte Dürer bereits mit schwarzer Kreide das Bild seiner ausgezehrtten 63-jährigen Mutter, das bereits an anderer Stelle besprochen wurde. Es soll nur noch zum Vergleich das Bild einer 101-Jährigen aus dem vergangenen Jahrhundert danebengestellt werden – ein Altersunterschied von vierzig Jahren und ein Abstand von 400 Jahren europäischer Kunstgeschichte (Abb. 64–65). Die beiden Bilder weisen eine große Ähnlichkeit in der dargestellten Altersphysiognomie auf und zeigen, dass die Menschen zu Dürers Zeiten als Folge überaus harter Lebensbedingungen, vieler Schwangerschaften und Krankheiten deutlicher gealtert waren als in unserer Zeit.<sup>219</sup>

In der Renaissance schufen auch italienische Künstler grandiose Altersphysiognomien in ihren Zeichnungen und Ölgemälden. Genannt sei hier nur Leonardo da Vinci, der intensive anatomische Studien betrieb und mit seinem überragenden Zeichentalent und seiner Fähigkeit, sich in das Wesen seiner Modelle einzufühlen, viele Studien von Greisen und grotesken Männer anfertigte, von denen einige als Vorstudien seiner großen Malerwerke wie „Das Abendmahl“ erkannt werden konnten (Abb. 66–67). Das bekannteste Bildnis Leonardos ist eine Rötelzeichnung, die erst seit dem Anfang des 19. Jahrhunderts öffentlich ist und der Biblioteca Reale in Turin gehört (Abb. 68). Abgebildet ist ein hochbetagter Mann mit langen Haaren und Bart, tief liegenden Augen mit sogenannten Tränensäcken, einem ausgeprägten Nasenspitzen-Nasolabial-Lippen-Dreieck mit sehr breiter Mundspalte und schmaler Oberlippe, der den Eindruck von Entschlossenheit, Beharrlichkeit und Weisheit erweckt. Weder ist belegt, wer dargestellt ist, noch von wem, aber bis heute kursiert die Vorstellung, dass dieser Greis mit dem Aussehen Leonardos ein Abbild des Künstlers sei. Die Datierung reicht von 1510 bis 1515 und wäre dann mit Leonardos Alter von 58 bis 63 Jahren zu korrelieren, doch der dargestellte hochbetagte Alte erscheint deutlich älter, auch wenn man unterstellt, dass die Menschen zu jener Zeit früher und ausgeprägter alterten.<sup>220</sup> Ergänzend sei nur angefügt, dass das um 1516 möglicherweise von dem Leonardo-Schüler Francesco Melzi gezeichnete Profilblatt eines männlichen Kopfes Leonardo darstellen könnte (Abb. 69). Bei aller verbleibenden

---

<sup>218</sup> Vgl. Schütz, 2012, S. 103.

<sup>219</sup> Vgl. Franke, 1990, S. 93–94.

<sup>220</sup> Vgl. Roeck, 2019, S. 343–348. Vgl. Clayton, 2002, S. 15.

Unsicherheit ist dieses Porträt vielleicht das einzige zuverlässig erhaltene Bildnis Leonardos.

Um 1528 malte Hans Holbein d. J. seine Ehefrau Elsbeth und die beiden Kinder Philipp und Katharina zunächst auf Papier, um die Figuren dann auszuschnneiden und auf Holz zu kleben (Abb. 70). Unter dem Aspekt von Altersdarstellungen ist auf diesem Bild vor allem die markante, altersentsprechende Entwicklung der Wangenrundung interessant, die mit dem Alter abnimmt, während sich die Nase verbreitert und verlängert. Die zweijährige Tochter zeigt noch die für das Alter typischen dicken Pausbacken, die kleine Stupsnase sowie die etwas wulstige prominente Oberlippe. Bei dem etwa zehnjährigen Sohn sind die Wangen fettarmer, und die Nase verläuft gerade, so dass das Gesicht ausgeglichen und harmonisch wirkt. Bei Elsbeth, der 35-jährigen Mutter, dominiert die große breite Nase das ganze Gesicht, Nasolabialfalten sind angedeutet und kräftige Backenknochen, hinter denen die Wangen etwas zurücktreten. Durch genaue Beobachtung hat der Künstler hier eine exakte altersabhängige Entwicklung der Physiognomie wiedergegeben.<sup>221</sup>

Alle diese Porträts zeigen die Individualisierung der Dargestellten und damit verbunden die Unabhängigkeit und Selbstbestimmung einer Person frei von äußeren Einflüssen, eine Entfaltung der Porträtkunst, die erst in der Renaissance gedeihen konnte und dann bis weit in das 19. Jahrhundert große Bedeutung hatte. In diesen Porträts wird der Selbstbezug der dargestellten Person zu einem zentralen Thema.<sup>222</sup> Aber erst, als mit dem Werk Rembrandts die Selbstreferentialität um die „*Dimension der Zeit und die solchermaßen veranschaulichte Prozessualität des Lebensablaufs erweitert wird*“, erreicht das Porträt seine höchste Vollendung, seine Sternstunde.<sup>223</sup> Durch das Einbringen der Lebenszeit in seine Porträts brachte

---

<sup>221</sup> Vgl. Bättschmann/Griener, 1997, S. 177. Vgl. Franke, 1990, S. 85.

<sup>222</sup> Böhm, 1985, S. 24: „Woran lesen wir den Selbstbezug ab? Es ist ein okkasioneller Zug in der Physiognomie, etwas nicht völlig Einlösbares, das uns daran hindert, das Gesicht einem Typus oder Schema einzugliedern. Von dorthier kommt eine anschauliche Reflexivität in Gang, in der sich der Dargestellte darlegt. Das Erscheinungsbild behält einen Kern von Zufälligkeit, der im wörtlichen Sinne unvergleichlich und untypisch ist, d.h. nicht als Beispiel einer allgemeinen Regel verstanden werden kann. Das dargestellte Individuum enthält eine unauflösbare Prägung, die das Zentrum seiner Besonderheit markiert. Von ihm aus und in Bezug darauf bauen sich durch Gesten, Blick, Gehabe, Kleidung und Haltung jene Züge auf, die der Besonderheit Charakter verleihen.“

<sup>223</sup> Vgl. <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:464-20120913-142620-5> [30.08.2022]

Rembrandt eine lebensalterbezogene Individualisierung zum Ausdruck, wie sie so in der Renaissance nicht bekannt war. Die im Porträt dargestellte Person wird ganz auf die eigene Lebensgeschichte zurückgeführt, was Georg Simmel zu folgender Äußerung veranlasste: „*Wunderbarerweise trägt Rembrandt in die feste Einmaligkeit des Anblicks das ganze bewegte Leben ein, das zu ihr geführt hat, die sozusagen formale Rhythmik, Gestimmtheit, Schicksalstönung des vitalen Prozesses.*“<sup>224</sup> Das Lebensalter wird im Porträt nicht durch konkrete Ereignisse exemplifiziert, sondern durch eine offene Individualisierung.<sup>225</sup>

Die religiöse Begebenheit, die Rembrandt in der Genreszene „Tobias und Hanna mit dem Zicklein“ von 1626 darstellte, stammt aus dem apokryphen Buch Tobias (2,11–15; 3,1–6). Der blinde Tobias beschuldigt seine Frau zu Unrecht des Diebstahls eines Zickleins, das sie mit ehrlicher Arbeit erworben hat (Abb. 71). Vehement wehrt sie sich gegen den Vorwurf und verspottet ihn wegen seiner Glaubenstreue angesichts seiner Armut. Der blinde Tobias wendet den Kopf zum Himmel, hebt die gefalteten Hände und bittet Gott um Vergebung seiner Sünden und den Tod. Eine dramatische Szene mit großer psychologischer Spannung wird hier gezeichnet; sie vermag als Beispiel für eine überaus akkurate Darstellung der Antlitze eines 80-jährigen blinden Greises gelten, bei dem sämtliche charakteristischen Kennzeichen einer leidensvollen Alterphysiognomie

---

<sup>224</sup> Simmel, 1917, S. 7: „Es handelt sich nicht – wie man Rembrandt manchmal zu deuten suchte – um gemalte Psychologie. Denn Psychologie ergreift einzelne, ihrem Gehalt nach begrifflich ausdrückbare Elemente oder Seiten der inneren Geschehensganzheit. Ein sozusagen logisch faßbares Element wird von der Kunst, wo Psychologie sie beherrscht, als Vertreter dieser Ganzheit vorgetragen. Die psychologische Gerichtetheit bewirkt immer eine Singularisierung und damit eine gewisse Verfestigung, die sich der in jedem Augenblick vorhandenen, aber kontinuierlich fließenden Ganzheit des Lebens enthebt. Die Darstellung des Menschen bei Rembrandt ist im äußersten Maße beseelt, aber nicht psychologisch – ein Unterschied, dessen Tiefe leicht unbemerkt bleibt, wenn man sich nicht des Lebens als jederzeitiger Totalität und stetigen Formwechsels in seinem Gegensatz zu jeder herausgesonderten, für sich fixierbaren Einzelqualität bewußt wird. Denn nur diese Lebensdynamik, nicht aber ihr mit einzelnen Begriffen anzugebender Inhalt oder Charakterzug ist Bildner unserer Züge.“

<sup>225</sup> Vgl. Volkenandt, 2019, S. 24–25: „Rembrandts Porträts erlauben [...] einen Blick auf ein Lebensphasen-orientiertes Konzept von Individualität, das diese lebenszeitlich wandelbar entwirft. Rembrandt versteht Individualität nicht mehr als einen festen charakterlichen Kern, wie dies für die Renaissance gilt, sondern nach Lebensaltern veränderbar. Das Selbst ist in Bewegung, lebenslang.“

zusammengestellt wurden, und von dessen Frau Hanna, die aufgrund der ange deuteten sogenannten Truthahnfalte auf ein Alter zwischen 60 und 65 Jahre geschätzt werden kann (Abb. 72–73). Der Alte ringt um seine Fassung vor lauter Scham, während seine Frau ihn empört und vorwurfsvoll mit weit offenen, erstaunten Augen anblickt. Das Bild zeigt deutlich, dass Rembrandt niemals nur genau abbilden wollte, vielmehr wollte er die Wesenszüge der dargestellten Personen erfassen. Sein Ziel war die Schaffung eines inneren Dramas, das zur Reflexion anregte und den Betrachter mit einschloss. Insbesondere nutzte er die Hell-Dunkel-Darstellung, Licht und Schatten, um eine angemessene Atmosphäre und ein anregendes, das Mitgefühl herausforderndes Spiel der Empfindungen in den Gesichtszügen der Modelle zu schaffen.<sup>226</sup> Ein anderes Bild vom Alter stellt das Porträt des 85-jährigen Waffenfabrikanten „Jacob Trip“ aus dem Jahre 1661 – seinem Todesjahr – dar, das nicht nur authentisch mit Blick auf das Alter ist, sondern zugleich die Lebensleistungen dieser Person würdigt (Abb. 74). Trip thront wie ein Herrscher, von einem weiten Mantel mit Schal umhängt, und hat eine geraden, langen Gehstock in der linken Hand, der weniger wirkt wie eine mögliche Gehhilfe denn wie ein Zeichen der Macht. Auch erfolgte die Darstellung leicht aus der Untersicht. In diesem Porträt werden nicht nur die aktuelle Erscheinung eines Hochbetagten, sondern auch in diese Person *„eingeschrieben[e] gesammelte Lebensspuren präsent: Aktuelle Erscheinung und Lebensspuren verschmelzen miteinander“*.<sup>227</sup> Das Porträt von Trip offenbart sich doppelsinnig zwischen Macht und Alter (Abb. 75). Neben dem Herrschergestus weisen Gesicht und Hände deutliche Altersspuren auf, die nicht mehr so zeichnerisch akkurat wie im Bild von Tobias und seiner Frau dargestellt sind, sondern malerischer, ganzheitlicher. Rembrandts Lichtdramaturgie tut das Ihrige, denn durch sie werden gerade die Körperteile betont, die körperliche Schwäche und Verfall anzeigen, und ins Zentrum der Aufmerksamkeit gerückt. Die Machtattribute werden zugleich zu „Kippfiguren“, denn der Sessel, der Stab, die linke Lehne betonen einerseits Herrschersymbole, andererseits stellen sie Hilfsmittel dar, die Altersgebrechen lindern sollen. Rembrandt zeigt Jacob Trip in einem Spannungsfeld zwischen gelebtem Leben, Altersabbau und bevorstehendem Tod und würdigt ihn gleichzeitig als „PATER FAMILIAS“.<sup>228</sup>

---

<sup>226</sup> Vgl. Dibbitts, 2006, S. 144. Vgl. Kitson, 1969, S. 14–22. Vgl. Franke, 1990, S. 82.

<sup>227</sup> Volkenandt, 2019, S. 147.

<sup>228</sup> Vgl. Volkenandt, 2019, S. 145–148: „Diese Würdigung gelingt, indem Trip in Gesichtsausdruck, Haltung und beigegebenen Insignien als alttestamentarischer

In der Hochrenaissance entwickelte sich mit dem wachsenden Selbstbewusstsein der Künstler auch das autonome Selbstbildnis, das bei Rembrandt seine größte Entfaltung und seinen Höhepunkt erreichte; bald sollte es innerhalb der Geschichte des Porträts einen bedeutenden Platz einnehmen, denn einerseits war es ein exzellentes Experimentierfeld für alle denkbaren Ausdrucksformen des Gesichtes, und andererseits wurde es zu einem Aushängeschild für die Könnerschaft des jeweiligen Künstlers. Während die Kunst Rembrandts in Vergessenheit geriet – seine „Wiederentdeckung“ und die Bildung und Etablierung seines modernen Künstlerbildes vollzogen sich wesentlich im 19. Jahrhundert –, lebte das Standes- und Repräsentationsporträt des Barock in jener Zeit in den Häusern des Adels und des Großbürgertums weiter.<sup>229</sup> Als sich dann in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts die Fotografie zu einem billigen Konkurrenzverfahren entwickelte, stand mit dem repräsentativen Porträt in der Malerei ein Verfahren zur Verfügung, das Ähnlichkeit mit einer gefälligen, beschönigenden Darstellung verband. Das Charakteristische, das wirkliche Äußere eines Menschen wurde durch eine glatte, faltenfreie, alle Hässlichkeit und alles Alter wegretuschierte Schönheit ersetzt, und das Wesenhafte, das die Persönlichkeit eines Menschen ausmacht und das die Künstler vorher aus der Referentialität zum Modell langsam in vielen Sitzungen entwickelt hatten, wurde durch das Festhalten am Äußeren, das zufällig in einem einzigen Moment aufgenommen und dokumentiert wurde, verdrängt. Daneben hatten sich im Zuge der Aufklärung der Klassizismus und später der Historismus entwickelt, denen im Laufe der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts radikale neue Kunststile entgegengesetzt wurden.

Da es in diesem Kapitel um Beispiele ungeschminkter Altersphysiognomien geht, soll noch ein Blick auf den Realismus des 19. Jahrhunderts geworfen werden. Die Maler des Realismus, dessen Hauptvertreter Gustave Courbet in Frankreich und Wilhelm Leibl in Deutschland waren, lösten sich weitgehend von der Vorstellungswelt von Klassizismus und Romantik, denn „*Träumereien, Fantasien, Poesien und Imagination*“ wurde abgelehnt. Die Maler des Realismus wandten sich gegen den akademisch-kanonisierten Antikenbezug ebenso wie gegen die

---

Patriarch bildlich präsent wird.[...] Den Lebensspuren ist dabei eine eigentümliche Ambivalenz, [...], eine fließende Kontinuität eigen, die aus dem gelebten Leben als einem Vergangenen die Nähe zum Tode spüren lässt. Was in der Perspektive des erntenden Augenblicks Momente der familiären und sozialen Würdigung Trips sind, werden als Vorlauf zum Tod Zeichen der Vergänglichkeit.“

<sup>229</sup> Vgl. Zimmermann, 2008, S. 97–98.

mittelalterbehaftete, gefühlige Wunschwelt der Romantiker. Nur was das Auge wirklich sah, war darstellungswürdig, nur die Wahrheit sollte bedingungslos und unbeschönigt dargestellt werden, was dazu führte, dass den Realisten das Etikett „Schule der Hässlichkeit“ angehängt wurde. Gleichwohl entwickelten die Realisten mit ihrem Anspruch einen geradezu revolutionären, antiidealistischen Ansatz – gegen die Akademien, gegen die Tradition.<sup>230</sup>

Bei Leibl, der ein reiner Figurenmaler war, finden sich viele Beispiele realistischer Altersantlitze, so etwa in dem Gemälde „Die Spinnerin“ aus dem Jahr 1892 (Abb. 76). Der Betrachter blickt in eine Stube mit zwei Fenstern im Hintergrund, die mit einem Schrank, Tisch und einigen Sitzmöbel ausgestattet ist. Der Holzfußboden ohne Teppich betont die Schlichtheit der Örtlichkeit. In dieser nüchternen und kühlen Atmosphäre sitzen zwei Frauen bei der Arbeit, im Hintergrund eine junge Frau beim Häkeln, im Vordergrund, zentral den größten Teil des Bildes einnehmend, eine ältere Frau beim Spinnen. Diese alte Frau ist besonders hervorgehoben, einerseits durch ihre Position im Bild, andererseits durch das leuchtende Rot ihrer Bluse, mit der sie neben einem braunen Kleid und einem schwarzen, bis auf den Rücken reichenden Kopftuch bekleidet ist. Ihr Gesicht im Profil liegt im Schatten, und doch sind die vielen Falten und der knöcherne Teil des Gesichtsschädels gut erkennbar, so dass ihr fortgeschrittenes Alter leicht erschlossen werden kann. Fast im Mittelpunkt des Bildes sind kontrastreich vor der grauweißen Schürze des jungen Mädchens im Hintergrund ihre sehnigen Hände dargestellt, die aus einem bauschigen Faserballen breite Fasersträhnen herauslösen, diese zusammenführen und zu einer dünnen Faser verquirlen. Da auch das Gesicht der jungen Frau nicht zu erkennen ist, denn sie blickt konzentriert auf ihre Häkelarbeit, wird deutlich, dass der Künstler hier nicht die beiden Frauen individualisiert darstellen wollte, obwohl die Modelle namentlich bekannt waren, sondern arbeitende Menschen. Er wollte anhand dieser Arbeitsvorgänge die Notwendigkeit der Arbeit zeigen, Arbeit von früher Jugend bis ins höchste Alter, die der Sicherung des Lebensunterhalts dienten, zumal bei dieser alten Spinnerin davon ausgegangen werden kann, dass sie bereits Witwe war. Im 19. Jahrhundert gab es für die meisten Menschen wenige Freizeitvergünstigungen, sie beschäftigten sich hauptsächlich mit der Arbeit, um zu überleben.<sup>231</sup>

---

<sup>230</sup> Vgl. Wolf, 2002, S. 23–25.

<sup>231</sup> Vgl. Langer, 1961, S. 77–78. Vgl. Lenz, 1994, S. 420–421.

Lovis Corinth, der um 1900 einer der bekanntesten und gefragtesten Porträtisten war, wendete sich mit der Darstellung des baltischen Schriftstellers „Eduard von Keyserling“ in ebenjenem Jahr von diesem distanzierten Altersbild ab (Abb. 77). Schonungslos realistisch ist der auf einem Stuhl sitzende 45-Jährige dargestellt, der an einer Syphilis mit fortgeschrittener Rückenmarksbeteiligung erkrankt war. Man sieht einen ins Leere blickenden, verfallenden Greis mit tief liegenden, verschatteten, weit geöffneten Augen, eingefallenen Wangen, geschwollenen Lippen und einem kleinen, zurückspringenden Kinn. Sein Körper ist schmal und unproportioniert, seine Schultern hängen herab, und die Hände sind gefaltet in den Schoß gelegt. Er wirkt in sich gekehrt, vergeistigt, gezeichnet von Alter, Krankheit und Vergänglichkeit.<sup>232</sup> Jeder, der dieses Bild betrachtet, kann sich in den Kommentar Keyserlings einfühlen: „*Es mag trotz der Brutalität, die drinsteckt, gut gemalt sein, und gut unterhalten hat er mich dabei. So aussehen möchte ich aber lieber nicht.*“<sup>233</sup> Das ernste, nachdenkliche Gesicht und die ruhigen Hände charakterisieren die Persönlichkeit eines Erzählers, der in seinem literarischen Werk die Natur und das Leben seiner baltischen Heimat eindrucksvoll und feinfühlig geschildert hat.

Nichts hat Otto Dix sein Leben lang mehr gefesselt als der Mensch, und für seine Bildnisse entwickelte er eine ganz persönliche Formel, in der sich „*veristischer Realismus und ätzender Karikaturismus auf bizarre Weise verbinden*“.<sup>234</sup> Mit seiner totalen Konzentration auf die äußere Erscheinung eliminierte Dix soweit möglich interpretatorische Faktoren. Er wollte analysieren, und er wollte die Persönlichkeit hinter der Fassade hervorholen, die Hülle entfernen, den Menschen dahinter entlarven, er wollte kein nach der Natur kopiertes Abbild, er wollte ein ungeschminktes Menschenbild.<sup>235</sup> Im Jahre 1921 malte Dix den Kunsthistoriker „Dr. Paul Ferdinand Schmidt“ mit dem von ihm zu dieser Zeit bevorzugten pastosen Farbauftrag, durch den die Gesichtsoberfläche wie geschminkt, maskenhaft aussieht (Abb. 78–79). Wenn Dix' Bildnisse als Publikumsauftritte gedacht waren,

---

<sup>232</sup> Vgl. Brauner, 1996, S. 138.

<sup>233</sup> Linder, 2018, S. 2.

<sup>234</sup> Conzelmann, 1982, S. 11-12.

<sup>235</sup> Conzelmann, 1982, S. 12: „Dix stellt sein Modell nicht nur veristisch dar, sondern er stilisiert es nach expressionistischer Art, d.h., er deformiert und transformiert es „karikierend“, indem er die wesentlichen Züge markierend überzeichnet. [...]. Seine Modelle werden so umgeformt zu Repräsentanten und Aspekten der Spezies Mensch. Ihr Bildnis wird zum Menschenbild, in dem sich der Begriff des Portraits erweitert und vertieft.“

dann ergeben die geschminkten Gesichter Sinn. Bei dem Porträt von Schmidt wollte Dix offenkundig nicht das wirkliche Gesicht durch ein naturähnliches Inkarnat darstellen, vielmehr sollten das betonte Weiß und das Graubraun das Gesicht fahl und blutleer erscheinen lassen. Der Porträtierte war damals erst 42 Jahre alt, wirkt aber wegen der expressionistisch dargestellten Falten auf der Stirn, um die Augen und den Mund herum deutlich älter. Das Inkarnat des Gesichtes wird von Dix zu einer Maske stilisiert, eine Maske, die seiner Vorstellung nach *„paradoxe Weise den ‚wahren Charakter‘ und das eigentliche Temperament des Porträtierten vermitteln soll“*.<sup>236</sup> Wenn auch die Gesichtszüge mit Schminke akzentuiert sind und fast karikiert wirken, werden doch die Individualität und der Charakter des Dargestellten deutlich, als selbstbewusster, souveräner, zielstrebigem Mann.

Die Porträts von Otto Dix sind wirklich etwas Besonderes, denn er analysiert seine Modelle wie der Pathologe, der tote Körper in seine einzelnen Bestandteile zerlegt. Wenn er sie anschließend wieder zusammenfügt, entstehen oft bizarre Antlitze, die schauern, ja dem Betrachter den Atem stocken lassen. Denn wer möchte sich wie der Psychiater, Autor und Nietzsche-Kenner „Dr. Stadelmann“ porträtieren lassen, wie Dix in 1920er-Jahren trotz alledem viele Menschen porträtierte (Abb. 80). Der Kopf ist auf einen steifen schwarzen Anzug gesetzt, mit fahler grünlicher Gesichtshaut, großen, weit offenen, rotgrünen wässrigen Augen, zusammengepressten Lippen und tief herabhängenden Mundwinkeln, großen „Segelohren“ sowie mittig gescheiteltem Haar, das S-förmig den Kopf umwölbt. Hier ist also eher eine Karikatur als ein Porträt entstanden.

„[...] Stadelmann erscheint durch sein graues Gesicht, die verrückten, schattierten Augen, das expressive Haar, fledermausartigen Ohren hier nicht als ‚Würdenträger‘ und Arzt, sondern als getriebener Mensch, dem nicht nur seine Nachtaktivität, sondern auch die Neurosen seiner Patienten vom Gesicht abzulesen sind.“<sup>237</sup>

---

<sup>236</sup> Söll, 2016, S. 85: „[...] nach Dix muss man zum Porträtieren nur die Oberfläche der Person kennen, das ‚Innere‘ ergibt sich dadurch wie von selbst – eine Haltung, die dem Einsatz der Physiognomie während der Zeit der Weimarer Republik entspricht, die durch die intuitive Schau ‚den Sinngehalt des ganzen Menschen, die Persönlichkeit aus den Zeichen und Merkmalen, seiner äußeren Erscheinung herauslesen‘ wollte.“

<sup>237</sup> Söll, 2016, S. 173.

Die hier beschriebenen Beispiele von Altersantlitzen zeigen die Vielfalt der Darstellungsmöglichkeiten, die sich seit der Renaissance entwickelt haben, und machen deutlich, dass, abhängig von der Darstellungsintention, die Altersmerkmale stärker oder schwächer, bis hin zum alterslosen Altern, differieren. Auch wenn das Altern, das sich vor allem im Gesicht ausdrückt, in den verschiedenen Hautschichten und Anteilen des Gesichtes asynchron abläuft und dazu noch ein höchst individueller Alterungsprozess ins Kalkül gezogen werden muss, können dennoch aus der Altersphysiognomie einige wichtige Erkenntnisse abgeleitet werden. Mit einer genauen Analyse der dargestellten Alterskennzeichen kann eine annähernd präzise Einschätzung des Alters vorgenommen werden, zudem ist es möglich, sofern das Alter des Porträtierten bekannt ist, festzustellen, ob das dargestellte Gesicht altersentsprechend oder geschönt präsentiert wird. Zusätzlich bietet ein Gesicht dem Betrachter die Möglichkeit, krankhafte Veränderungen zu erkennen und zu deuten. Aber Altersdarstellungen sagen auch etwas über den Künstler aus – wie er mit dem Alter umgeht, wie er es in Bezug auf den Dargestellten interpretiert –, denn mit dem Einfühlen in die Persönlichkeit dieses Menschen vermag der feinfühligere Künstler auch dessen Einstellung und Akzeptanz dem Alter gegenüber in seinem Wesen zu erkennen und im Porträt auszudrücken, was verdeutlicht, wie begrenzt die Aussage einer Fotografie im Vergleich zur Malerei ist.

### **IV.3. Die Bedeutung der Tronies für die Darstellung des Altersgesichtes**

Das Porträt oder Bildnis ist die gemalte, gezeichnete oder druckgraphische Darstellung eines bestimmten Menschen, die dessen Individualität veranschaulicht und hinter der äußeren Erscheinung sein inneres Wesen sichtbar macht. In den vorherigen Kapiteln wurden schon wesentliche Etappen in der Entwicklung dieser Gattung aufgezeigt; auch wurde die Bedeutung der Altniederländer, der italienischen Renaissance und des sogenannten Goldenen Zeitalters der Niederlande im 17. Jahrhundert – als das psychologische Interesse und das barocke Repräsentationsbedürfnis an Geltung gewannen – hervorgehoben.<sup>238</sup> Um eine Person

---

<sup>238</sup> Vgl. Raupp, 1995, S. 3: „Wenn im 17. Jahrhundert gefordert wird, das ‚wahre Wesen‘ einer Person zum Vorschein zu bringen, dann bezieht sich diese

zu charakterisieren, kann der Künstler auf dessen Mimik und Haltung zurückgreifen und seine Position im Bild, die Gestaltung des Hintergrundes, aber auch Kleidung und Schmuck, Lichteinfall und Schattenwurf sowie Farbwahl nach entsprechenden Kriterien bestimmen. All diese verschiedenen Zeichen und Attribute ergeben zusammen einen Schlüssel zur Identifizierung dieser einen Person, sie sind jedoch wesentlich von den Wünschen des Auftraggebers und nicht zuletzt von der Tradition und den Konventionen in der Porträtmalerei abhängig. Insofern waren den Künstlern oft Fesseln angelegt, wollten sie von der Norm abweichende Befunde, hässliche und unvorteilhafte Physiognomien, vor allem altersbedingte Veränderungen darstellen, die sie gemeinhin abschwächen oder gar ganz beseitigen mussten. In der holländischen Malerei entwickelte sich neben dem Porträt bereits im 16., mit dem Höhepunkt im 17. Jahrhundert die Bildgattung „Tronie“, die häufig mit dem Porträt verwechselt wird.

„Tronie“ ist von dem altfranzösischen Wort „troigne“ abgeleitet, das mit Kopf, Gesicht oder besser mit Gesichtsausdruck, Mimik übersetzt werden kann. Im 16. Jahrhundert wurden Tronies in erster Linie als Studien für den Werkstattbetrieb angefertigt. Der Begriff wurde dann im 17. Jahrhundert in Holland auch auf Brustbilder angewendet, um unterschiedliche, individualisierte Menschentypen nach Modell zu bezeichnen, die nicht dem Genre Porträt zuzuordnen wären. Rembrandt und sein Kreis stellten diese Bilder schließlich sogar für den freien Markt her. Wenn „Tronie“ ungenau mit „Kopfstudie“ übersetzt wird, geht dies am Impetus dieser Bildgattung vorbei, denn es wurden, oft phantastisch und exotisch kostümiert, ausschließlich individualisierte Gesichter mit allen nur denkbaren Affekten dargestellt, modifiziert durch Licht und Schatten vor einem indifferenten Hintergrund. Im Mittelpunkt stand die vielfältige Individualität eines Menschen, und diese drückt sich zu allererst im Gesicht aus – das individualisierte Gesicht, das aber kein Porträt eines realen Individuums war und in keinem narrativem Kontext stand. „*Auch setzt die Unbestimmtheit der ‚tronies‘ eine Vielfalt von Assoziationen und Imaginationen in Gang.*“<sup>239</sup> Schon aus diesen wenigen Worten wird die Schwierigkeit ersichtlich, Tronies von anderen Bildgenres zu unterscheiden, besonders von dem der Porträtmalerei, denn ungeachtet der inhaltlichen Unterschiede bestehen ohne Zweifel formale Übereinstimmungen zwischen beiden.

---

Wesenhaftigkeit stets auf den sozialen Status, Rang und Verdienst, sowie auf Charaktereigenschaften im Rahmen einer ethisch fundierten Typenlehre.“

<sup>239</sup> Hammer-Tugendhat, 2009, S. 109–110. Vgl. Raupp, 1995, S. 13–14. Vgl. Hirschfelder, 2008, S. 29–33.

Bevor die Tronies als eine besondere Möglichkeit, beispielsweise ein Altersgesicht darzustellen, vorgestellt werden, soll hier deshalb zuerst auf die Unterschiede eingegangen werden. Im konventionellen Porträt ist das Gesicht und der Blick dem Betrachter meistens zugewandt, der Gesichtsausdruck ernst, würdig und beherrscht, die Kleidung der repräsentativen Funktion der Person angemessen. Attribute stellen den sozialen Status heraus, Malweise und Lichtführung betonen die Inszenierung der dargestellten Person. Ganz anders wird die Figur im Tronie repräsentiert, wie der „Lachende Soldat“ von Rembrandt aufzeigt (Abb. 81). Eine wenig ansehnliche Phantasietracht, ein starker Affektausbruch, das un gepflegte Äußere mit fehlenden Zähnen, die Lichtführung, die das Gesicht in Licht und Schatten versetzt, und die grobe, schnelle Malweise zeigen, dass dies kein Porträt sein kann. Es wird deutlich, dass Tronies von Porträts anhand formaler Kriterien unterschieden werden können, vor allem, wenn sich die Darstellung wesentlich vom „Code der Porträtmalerei“, das heißt von der repräsentativen Inszenierung einer Person entfernt.<sup>240</sup> Bei den Tronies hatten die Künstler freie Hand und konnten inspirierende Figurentypen mit interessanten, auch hässlichen Physiognomien darstellen und dabei alle denkbaren menschlichen Emotionen und Affekte ausloten, zugleich mit maltechnischen Möglichkeiten experimentieren und ihre eigene Kunstfertigkeit zur Geltung bringen.<sup>241</sup> Die Funktion der Tronies als Vorlage für den Werkstattbetrieb spielte im 17. Jahrhundert keine große Rolle mehr, denn nur gelegentlich und nur bei bestimmten Künstlern konnte nachgewiesen werden, dass sie in eine größere Auftragskomposition oder einen anderen Werkkomplex integriert wurden.<sup>242</sup>

Rembrandt und Jan Lievens waren im 17. Jahrhundert im holländischen Leiden mit den Anfängen der Tronies aufs Engste verbunden und lieferten mithin auch wichtige Bausteine für die Entwicklung und Erstellung von Genre- und Historienbildern. Eine parallele Entwicklung fand in Haarlem statt und ist

---

<sup>240</sup> Hirschfelder, 2008. S. 100.

<sup>241</sup> Ebd., S. 99–105: „Der Vergleich von Porträt und Tronie bestätigt, dass sich die beiden Bildformen hinsichtlich ihres Bestimmungszwecks grundsätzlich von einander unterscheiden. Porträts waren funktionsbedingt an die Einhaltung bestimmter Regeln und Darstellungskonventionen gebunden, diese aber stellten sich für Tronien als nicht verbindlich heraus. Außerdem zeigten Tronien offensichtlich keine bestimmten Individuen, sondern aus Sicht der Käufer anonyme Modelle, deren Darstellung nicht auf eine Memorialfunktion abzielte.“

<sup>242</sup> Ebd., S. 109.

besonders mit dem Namen Franz Hals verbunden.<sup>243</sup> Die Figuren in den Tronies erhielten von Lievens und Rembrandt weder eine konkrete Identität noch wurden sie mit charakteristischen Attributen ausgestattet. Nach de Vries sind die Kopfstudie von Franz Floris und die „Charakterköpfe“ von Pieter Brueghel d. Ä. als Vorläufer der holländischen Tronies anzusehen.<sup>244</sup> Die Kopfstudien von Floris sind aus typologischer Sicht durchaus mit den Bildern der beiden Leidener vergleichbar, etwa die „Kopfstudie einer alten Frau“ von um 1554 (Abb. 82). Eine alte Frau wird hier in einem blauen Gewand mit einer weißen Kragenhaube dargestellt. Das Alter ist deutlich hervorgehoben mit vielen Falten im Gesicht, tief liegenden, verschatteten Augen, leicht eingezogenen Wangen und dem typischen Altersdreieck mit langer Nase, Nasolabialfalten und schmalen Lippen. Der Kopf ist nach vorn gebeugt und die Oberlider gesenkt, so dass insgesamt ein Bild von Bedrückung und Mutlosigkeit entstanden ist. Aber während Rembrandt und Lievens ihre Tronies nach lebenden Modellen erarbeiteten, wirken die von Floris schablonenhaft nach Intention und Phantasie zusammengesetzt. Er versammelte an der Wirklichkeit ausgerichtete Bauteile von Gesichtern zu „standardisierten Figurentypen“. Dies wird im Vergleich mit Floris' Bild „Kopf einer Frau“ aus dem Schloss Ludwigsburg deutlich, zwar ist diese Frau deutlich jünger, aber die Nase, die Augen-, Mund- und Kinnpartie sind formal völlig identisch und unterscheiden sich nur durch das Alter (Abb. 83). Floris wies seinen Tronies zudem von vornherein einen bestimmten Platz innerhalb größerer Kompositionen zu, nutzte sie also als Vorstufen. Als herausstechendes Beispiel mag das Bild „Heilige Familie mit Anna, Elisabeth und Johannes“ aus München herangezogen werden, denn hier findet sich die eben vorgestellte junge Frau wieder (Abb. 84). Von Brueghels Charakterköpfen, die möglicherweise ein Vorbild für die Tronies des Barock waren, ist fast nichts erhalten geblieben, oder die Zuschreibung an ihn wurde revidiert. So wird etwa das Bild „Kopf eines Gähnenden“, das angesichts der Affektdarstellung durchaus als Tronie bezeichnet werden kann, heute eher als Arbeit des Sohnes Pieter Brueghel d. J. angenommen (Abb. 85). Dank mehrerer älterer Inventare ist bekannt, dass der ältere Brueghel eine gewisse Anzahl vergleichbarer Tronies anfertigte, allein das Bild „Kopf einer Bäuerin“ von um 1568 wird ihm von den meisten Kunsthistorikern zugeschrieben. In einem Profilbild stellt es in warmen Brauntönen den mit einem weißen Tuch bedeckten

---

<sup>243</sup> Ebd., S. 37.

<sup>244</sup> Vgl. De Vries, 1989, S. 191. Vgl. Bauch, 1960, S. 178. Vgl. Tümpel, 1986, S. 60.

Kopf einer älteren Bäuerin dar, deren Gesicht von Entbehrungen und harter Landarbeit gezeichnet ist (Abb. 86). Die Haut ist von der Sonne gegerbt, die knöchernen Gesichtskonturen treten verstärkt hervor, wenige Falten zeichnen sich ab, und ein weit geöffneter Mund erweckt den Eindruck der Überraschung. Besonders die überlange Nase und der Blick nach oben geben dem Profil eine etwas verzerrte, spöttische Nuance. Danach könnte es sich um eine Affektstudie handeln, ausgeschlossen ist allerdings nicht, dass es ein Fragment ist. Beides würde auch das Fehlen von Signatur und Datierung erklären. Deutlich wird indes der Aspekt, dass Brueghels Interesse vor allem den menschlichen Typen statt irgendwelchen Besonderheiten galt, „*mehr [dem] Streben nach Synthese als nach karikaturhafter Überspitzung*“.<sup>245</sup>

Nach Untersuchungen von Bernhard Schnackenburg wurden Tronies erst wieder von Peter Paul Rubens und Anthonis van Dyck als übliche Werkmaterialien genutzt und in die tägliche Praxis umgesetzt.<sup>246</sup> Es ist überdies naheliegend, dass auch Zeichnungen und Graphiken, etwa von Dürer, Goltzius und anderen, als Vorbilder für die Tronies von Lievens und Rembrandt gedient haben.<sup>247</sup> Zudem kann festgestellt werden, dass Tronies im frühen 17. Jahrhundert dazu bestimmt waren, Physiognomien des Menschen im Detail zu erfassen, ohne etwaige Abweichungen von der Norm abzuschwächen oder gar zu negieren. Darüber hinaus wurden der Gesichtsausdruck, die Mimik, verschiedene Emotionen und Affekte ausgedrückt, die verschiedenen Ansichten des Kopfes bei Licht und Schatten in allen möglichen Haltungen, Beugungen und Drehungen erprobt. Hervorgehoben werden muss noch, dass Lievens und Rembrandt Tronies in den Rang eines eigenen Kunstwerkes bzw. eigenen Bildgenres erhoben und diese „Köpfe“ nicht wie ihre Vorgänger in den Prozess der künstlerischen Tätigkeit einbanden.

Bei Durchsicht der Tronies, die Lievens bis 1632 schuf, als er nach England ging, fällt insbesondere die große Anzahl der Bilder von Greisen in schlichten,

---

<sup>245</sup> Roberts-Jones, 1997, S. 278: „[Das Bild] offenbart das wißbegierige Interesse des Malers am menschlichen Gesichtsausdruck. In der Tat sind die Physiognomien bei Brueghel niemals stereotyp, selbst wenn sie nur eine zweitrangige Rolle in der Komposition spielen. Sein gesamtes Oeuvre enthält kein Portrait im eigentlichen Sinn.“ Vgl. Marijnissen, [1988], 2003, S. 346. Vgl. Müller/Schauerte, 2018, S. 300.

<sup>246</sup> Vgl. Held, 1980, S. 597. Vgl. Müller Hofstede, 1968; S. 223–252. Vgl. Schnackenburg, 2001/2, S. 111.

<sup>247</sup> Vgl. Hirschfelder, 2008, S. 64–70.

einfarbigen Gewändern auf, gelegentlich auch mit Kappe oder Barett, sowie von Greisinnen in ausgefallener Phantasiebekleidung. Andere Motive wie junge Frauen und Männer sowie Kinder sollen hier nicht weiter verfolgt werden. Die Darstellung der Figuren erfolgte frontal oder im Profil vor neutralem Hintergrund. Die meist lebensgroßen Köpfe blicken geistesabwesend, selbstvergessen – wie weltentrückt – in die Leere oder aufmerksam zum Betrachter hin. Ihre Gesichter sind immer ernst, als hätten sie bereits mit dem Leben abgeschlossen, keine Emotionen oder Affekte zeichnen sich ab. Das Alter hat Spuren hinterlassen, die minutiös und realistisch dargestellt sind: alle Falten, die tief liegenden Augen und Wangen, die langen Altersnasen, bei den Greisen oft lange weiße Bärte. Lievens malte nach Modell und gab den Figuren einen „*okkasionellen Zug* [...] *etwas nicht völlig Einlösbares, das uns daran hindert, das Gesicht einem Typus oder Schema einzugliedern*“.<sup>248</sup> Lievens' Interesse galt vor allem greisen Physiognomien, die er überaus präzise und prägnant darstellte. An dem bemerkenswerten Profilkopf „Alte Frau mit buntem Kopftuch“ von 1629/1630 kann diese Darstellungsweise nachverfolgt werden (Abb. 87). Der Kopf ist von einem halbtransparenten Tuch mit bunter Musterung bedeckt. Das maskenartige Gesicht – von der Last der Jahre gezeichnet – hat eine runzelige faltige Haut, durch die bläuliche Venen durchscheinen, eine auffällige sogenannte Truthahnfalte und einen offenen,

---

<sup>248</sup> Böhm, 1985, S. 24: „Eine Vielfalt von Zügen, die in der Organisation des Gesichtes abgelesen werden können, garantiert erst die Lebendigkeit des Ausdrucks. [...] Erst ein Gefolge von unterschiedlichen Merkmalen des Ausdrucks an Mund, Nase, Stirn etc. bietet jenes Spektrum, das eine lebendige Beziehung ermöglicht, die wir ‚Charakter‘ oder ‚Gesicht‘ nennen. Die Weise dieser Beziehung ist transitorisch, eine Form des permanenten Übergangs, in die verschiedene Merkmale eingebunden bleiben, ohne daß sich eines, auf Kosten anderer, zu weit verselbständigen dürfte. [...] Das Okkasionelle einer Physiognomie, ihr Index für Individualität, ist der Anschauung allein erschließbar. Vgl. Gadamer, (1960), 2003, S. 431: „Okkasionalität besagt, daß die Bedeutung sich aus der Gelegenheit, in der sie gemeint wird, inhaltlich vorbestimmt, so daß sie mehr enthält als ohne die Gelegenheit. So enthält das Porträt eine Beziehung auf den Dargestellten, in die es nicht erst rückt, sondern die in der Darstellung selber ausdrücklich gemeint ist und sie als Porträt charakterisiert. [...] Im Porträt .kommt die Individualität des Porträtierten zur Darstellung. Wirkt dagegen in einem Bilde das Modell als Individualität, etwa als interessante Type [...], so ist das ein Einwand gegen das Bild, denn man sieht dann in dem Bilde nicht mehr das, was der Maler darstellen will, sondern unverwandelten Stoff. [...] ein Modell ist ein verschwindendes Schema. Der Bezug auf das Urbild, das dem Maler diene, muß im Bild ausgelöscht sein.“

schmallippigen Mund mit Zahnlücken. Das Haar der Alten ist komplett von dem Tuch verdeckt, der Hinterkopf findet sich im Schatten, während das Gesicht voll im Licht liegt. Dieses Gemälde wurde bei seiner Versteigerung im Jahre 1870 als Bildnis von Rembrandts Mutter identifiziert, nicht zuletzt weil diese alte Frau in verschiedenen Radierungen und Gemälden des Künstlers, z. B. in „Tobias und Anna mit dem Böckchen“, wiederholt dargestellt wurde. Allerdings es gibt keine Dokumentation, die bestätigte, dass es sich tatsächlich um Rembrandts Mutter handeln könnte. In Anbetracht der Signatur RML rechts oben im Bildfeld wurde das Gemälde ursprünglich Rembrandt selbst zugeordnet, doch wegen der unterschiedlichen Malweise später dann doch Lievens zugesprochen.<sup>249</sup> Dagmar Hirschfelder weist darauf hin, dass Lievens in seiner frühen Schaffensperiode eine bestimmte Darstellungsweise – wie oben gezeigt – bevorzugte: die genaue, realistische Darstellung einer individuellen Physiognomie, inszenierte Beleuchtungseffekte mit Licht und Schatten und die Differenzierung von Oberflächenstrukturen, etwa seidige feine Tücher mit zarten Pinselstrichen oder die aufgerauten faltigen Gesichter von Greisen und Greisinnen mit pastosem Farbauftrag.<sup>250</sup>

Mit dem Braunschweiger Bild „Kopf eines bärtigen Mannes“ in Frontalan-sicht, das etwa um 1629 entstand, erreichte Lievens’ Tronie-Produktion ihr klassisches Niveau (Abb. 88).<sup>251</sup> Gleichartige Werke in verschiedenen Variationen finden sich nicht nur bei Lievens, sondern auch bei Rembrandt, so dass vom selben Modell ausgegangen werden kann. Das Gemälde zeigt den stark von links beleuchteten, diagonal ausgerichteten Kopf mit langem Bart und schütterem Kopfhaar sowie die Schulterpartie. Die angedeutete Falten und die tief liegenden Augen sind in das vielfach modellierte alte Gesicht eingebettet und führen zu einer Belebung der Physiognomie. Die Stirn wirkt allerdings noch flächenhaft wie von breiten Lichtreflexen angeleuchtet und weist keine Randbetonung auf. Nach 1630 vollzog sich bei Lievens laut Schnackenburg ein Stilwandel, wie in „Bärtiger alter Mann mit Barett und brokatverziertem Mantel“ und „Studie zur Büste eines Greises mit Samtbarett“ gezeigt werden kann (Abb. 89–90). Dank ihrer starken Betonung und darauf abgestimmter Licht- und Schatteneffekte wurde eine Geschlossenheit in der Modellierung der Gesichter erzeugt. Die Rundung der Stirn tritt durch die pastose Malweise besonders plastisch hervor und setzt sich damit deutlich von der knöchernen Augenhöhle, den Schläfen,

---

<sup>249</sup> Vgl. de Baar, 2005, S. 92. Vgl. Korevaar, 2005, S. 92–93.

<sup>250</sup> Vgl. Hirschfelder, 2008, 42. Vgl. Schneider/Ekkart, 1973, S. 28.

<sup>251</sup> Vgl. Schnackenburg, 2016, S. 311.

Jochbeinen und der prägnanten Altersnase ab. Die Farbgebung ist fast monochrom und zurückhaltend.<sup>252</sup> Beide Bilder unterscheiden sich nur dadurch, dass die Detailgenauigkeit bei dem älteren Gemälde (Abb. 89) besonders fein herausgearbeitet wurde.

Lievens und Rembrandt arbeiteten einige Zeit bei dem Historienmaler Pieter Lastman in Amsterdam und betrieben möglicherweise gemeinsam ein Atelier in Leiden. In Bezug auf die Gattung der Tronie wird Lievens eine Vorbildfunktion für Rembrandt zugeschrieben.<sup>253</sup> Wenn auch nicht sicher geklärt werden kann, welches Gemälde Rembrandts als seine erste Tronie betrachtet werden kann, so hat er doch zweifellos die von Lievens erarbeiteten Kriterien für dieses Genre umgesetzt: namenlose Modelle, phantasievolle Kostüme und realitätsnahe Darstellung, die von einer narrativen Komponente ergänzt wird. Mit der Rembrandt-Forschung begannen auch die systematische Auseinandersetzung und die Diskussionen um das Phänomen „Tronie“; auch die Bedeutung und der ikonographische Gehalt der Werke wurden erörtert. Christian Tümpel bemerkt, dass die *„Tronien von alttestamentlichen oder orientalischen Fürsten und Schriftgelehrten [...] oft nicht zu benennen“* sind und, wenn sie *„keine speziellen ikonographischen Motive in den Händen tragen“*, nicht identifiziert werden können.<sup>254</sup> Derselbe Autor meint allerdings auch, Tronies ohne Attribute eine Identität geben zu können, und vertritt zusammen mit Kurt Bauch die Auffassung, dass es sich bei dem Bild „Betende alte Frau“ von 1629/1630 um die Prophetin Anna handele (Abb. 91–92).<sup>255</sup> Seit dem 18. Jahrhundert wird indes immer wieder die Frage aufgeworfen, ob es sich bei der Dargestellten um Rembrandts Mutter handeln könnte. Die dargestellte Tronie-Figur hat Rembrandt in Leiden häufig als Motiv eingesetzt, wobei verschiedene Details auf ein bestimmtes Modell hinweisen. Dokumente, dass hier tatsächlich die 61-jährige Mutter des Künstlers abgebildet ist, finden sich nicht, und

---

<sup>252</sup> Vgl. Schnackenburg, 2016, S. 124–125: „Eingeleitet wird der Höhenflug der späten Leidener Tronienmalerei durch [diese] zeitlich dicht beieinanderliegende Wiederholungen identischer Motive [...] deren Entstehungsanlass [...] vielleicht weniger bei der Kundennachfrage als beim Perfektionsdrang des Malers lag. [Die] in breiter und offener Pinselarbeit und farbiger Zurückhaltung gemalte Vorstudie für das auch pastos, aber mit größter handwerklicher Feinarbeit gemalte Bild ist auf dem Kunstmarkt in den jüngst vergangenen Jahren zu einem Spitzenwerk aufgestiegen.“

<sup>253</sup> Vgl. Gottwald, 2011, S. 112–113.

<sup>254</sup> Vgl. Tümpel, 1986, S. 187.

<sup>255</sup> Ebd., S. 398. Vgl. Bauch, 1960, S. 170.

die dargestellte Person erscheint auch wesentlich älter.<sup>256</sup> Gezeigt ist das Brustbild einer alten betenden Frau in Dreiviertelansicht nach links gewendet, der Kopf ist nach vorn gesenkt, die betenden Hände aneinandergelegt. Gekleidet ist sie in einen mächtigen Marderhaarmantel, der ohne Übergang in das einheitliche Dunkel des Hintergrundes überleitet. Ihr Kopf ist mit einem roten Tuch umhüllt, dessen überhängende Innenseite dunkel verschattet ist und das gleich einer Haube mit bebänderten Ohrenklappen aufliegt. Gesicht und Hände sind durch ein goldfarbenedes, um den Hals geschlungenes Tuch optisch miteinander verbunden. Das Gesicht ist hell beleuchtet und stellt einen starken Kontrast gegenüber der dunklen Innenseite des Kopftuches dar. Das gelb-rötliche Inkarnat des Gesichtes weist eine etwas unruhige Oberfläche auf, ist aber wenig modelliert, denn typische gleichmäßige Altersfalten sind nicht ausgebildet, so dass eher der Eindruck summarisch dargestellter Altersveränderungen entsteht. Rembrandt verwendete eine eingedickte Farbpaste und ließ Farbnasen stehen, in denen sich das Licht mit dunkelbraunen Schatten und weiß-gelblichen Aufhellungen fängt und dieserart Plastizität hervorruft. Das Gesicht ist eher schmal und hat ein Doppelkinn, die Augen sind fast geschlossen, wobei einige winzige Wimpern am rechten Auge zu erkennen sind. Der Mund ist leicht geöffnet und gibt den Blick frei auf einige verbliebene Zahnstumpen. Das Gesicht der Frau erscheint ohne jede Bewegung wie eine Totenmaske. Sie ist völlig gedankenverloren und in sich gekehrt, allein ihrem Gebet ergeben. Diese alte Frau hat ein langes hartes Arbeitsleben hinter sich gebracht, begleitet vom christlichen Glauben, und wendet sich jetzt am Ende ihres Lebens voller Vertrauen mit ihren erhobenen, gefalteten, durchscheinenden Händen an Gott. Eine letzte ikonographische Deutung ist kaum möglich, war wohl vom Künstler auch nicht intendiert. Derartige Tronies sind sinnoffen und können zur Reflexion anregen und dann auch in beliebige Kontextzusammenhänge gebracht werden.<sup>257</sup> An solchen Bildern ist auch erkennbar, wie sehr Rembrandt den Antlitzen alter, verbrauchter Menschen anhing. Vor allem Gesichter, die besonders emotional bewegt sind oder eine ausdrucksstarke

---

<sup>256</sup> Vgl. Korevaar, 2005, S. 33–50.

<sup>257</sup> Vgl. Groschner 2016, S. 95: „Die Grenze zwischen Leben und Tod wird durchlässig und dadurch zu einer nicht ausschließenden affinen Realität. Rembrandt vermag es, in diesem Bild die Zeit stehen zu lassen. Die Präsenz des Todes, von gelebtem Leben und dessen Verlust, wird nicht nur darstellungswürdig, sondern erhält eine besondere ergreifende Ästhetik und faszinierende Schönheit. Das Alter als Personifikation der Frömmigkeit wird darüber hinaus zu einem Sinnbild für eine über die irdische Logik hinausreichenden Weisheit.“

Affekt-Mimik zeigen, forderten sein ganzes Können heraus und boten ihm ein Spielfeld, auf dem er alle seine Vorstellungen und Phantasien experimentell in allen möglichen Darstellungsweisen und Maltechniken realisieren konnte.

Rembrandt soll in „Alter Mann mit Pelzmütze“ von 1630 auf seinen Vater, Harmen Gerritsz, als Modell zurückgegriffen haben, wenn auch berechtigte Zweifel an der Identifizierung der dargestellten Person fortbestehen (Abb. 93). Das Brustbild zeigt einen alten Mann mit einem sogenannten Kolpak, der von den polnischen Juden bis ins 19. Jahrhundert getragen wurde – eine hohe Pelzmütze mit mehrfach gedrehtem Tuch, das um die Stirn gelegt ist. Der Alte trägt zudem einen mit Pelzkragen besetzten Rock. Das Gesicht weist die für Rembrandt typischen Hell-Dunkel-Kontraste auf. Die Falten und Runzel des Gesichtes sind mit kräftigen Pinselstrichen in opaken Farbnuancen dargestellt, wodurch eine besonders plastische Wirkung erzielt wurde. Die Haare im Bart sind bis ins letzte Detail gemalt, und auch ein paar Wimpern sind am Oberlid des rechten Auges zu erkennen, dessen Lider leicht gerötet sind. Für die Gestaltung der Pelzhaare wurde die Farbe dünn aufgetragen und mit dem durchscheinenden Untergrund zur Wirkung gebracht. Dieses Bild zeigt auch, dass die Künstler innerhalb eines Bildes mit den unterschiedlichsten Möglichkeiten des Farbauftrages experimentierten und der feinen Modellierung des Gesichtes eine freiere, manchmal fast skizzenhafte Darstellung der Kleidung entgegensetzten.<sup>258</sup>

Tronies, von der holländischen Malerei im 17. Jahrhundert hervorgebracht, zeichnen sich durch eine große Variationsbreite an Formen und Typen aus, die durch die Verknüpfung von Alter, Geschlecht, Mimik sowie phantasievoller Kostümierung entstanden. Auf diese Weise wurden einerseits porträthaft wirkende Bilder geschaffen, die kaum von echten Porträts zu unterscheiden sind, andererseits waren es eher skizzenhafte, unkonventionelle Darstellungen.<sup>259</sup> Wie schon angedeutet, entwickelte Rembrandt sein Konzept einer narrativen Ergänzung der separierten Kopfdarstellungen weiter, indem er das Bild „Bärtiger alter Mann mit Kappe“ von um 1630 mit emotionalen Elementen belebte (Abb. 94). Ein alter Mann mit weißem Bart und gebeugtem Oberkörper sowie leicht nach

---

<sup>258</sup> Vgl. Hirschfelder, 2008, S. 104: „Als weiteres Kriterium für die Abgrenzung von Porträt und Tronie ist die maltechnische Ausführung eines Bildes zu nennen. Der Bildtypus der Tronie gestattete ganz offensichtlich einen wesentlich freieren Umgang mit der Farbe als die gleichzeitige Porträtmalerei und war damit in besonderer Weise dazu geeignet, die persönliche Handschrift eines Malers zur Anschauung zu bringen.“

<sup>259</sup> Ebd., S. 203.

links geneigtem Kopf sitzt vor uns, das Bildfeld weitgehend ausfüllend. Er ist mit einem einfachen, schwarzen Umhang und einer schwarzen Kappe bekleidet und erweckt den Eindruck von Verzweiflung, Niedergeschlagenheit und Resignation. Rembrandt hat in dieser Tronie verschiedene Bildelemente miteinander verknüpft, um diesen Gefühlseindruck zu erwecken. Das Licht beleuchtet die Stirn und die rechte Gesichtshälfte, während die linke und auch die Mundpartie weitgehend im Schatten liegen. Der geneigte Kopf, die halb geschlossenen Augen, die plastisch hervorgehobenen Stirnfalten über dem schmalen Gesicht und zwei tiefe vertikale Falten zwischen den Augenbrauen bewirken zusammengenommen den niedergedrückten, depressiven Gesamteindruck.<sup>260</sup> Diese intensive Darstellung eines emotionalen Zustandes ordnet das Bild in den Bereich der Historienmalerei ein. Wenn es sich auch um ein eigenständiges Werk handelt, ist es nicht völlig abwegig, es auch als Vorstudie für das zur gleichen Zeit entstandene Bild „Jeremias trauert über die Zerstörung Jerusalems“ verstehen zu wollen (Abb. 95). Der Prophet in ähnlicher Haltung wie die beschriebene Tronie ist tief betrübt über das Schicksal der brennenden Stadt im Hintergrund.<sup>261</sup> Auch wenn Rembrandts Kopfdarstellung im Zusammenhang mit einem Historiengemälde entstand, bestehen doch keine Zweifel daran, dass es sich bei dem „Bärtigen alten Mann mit Kappe“ um eine Tronie handelt. Rembrandt mag das Modell eines bärtigen Greises unter Berücksichtigung der geplanten Darstellung einer biblischen Figur ausgewählt haben, doch ist es wahrscheinlich, dass er das an der Realität orientierte Vorbild auf den Propheten übertrug. Er arbeitete mit einer „*exponierte[n], das Alter akzentuierende[n] Pinselschrift*“ insbesondere die Affekte, Empfindungen und Stimmungen der Gesichter seiner Modelle heraus und verband so die dem Alter immanente Vergänglichkeit mit einer narrativen

---

<sup>260</sup> Vgl. Gottwald, 2011, S. 125, zit. nach van Mander. „Das ‚voorhoofd‘ [Stirn] des Menschen sei, so heißt es im Kapitel zur Darstellung der Affekte, der Verräter der Gedanken, denn man könne daran das menschliche Gemüt ablesen, da die Falten und Grübchen der Stirn zeigen, daß in uns Traurigkeit (‚bedroefde geest‘) und Sorgen verborgen seien.“

<sup>261</sup> Ebd., S. 125: „Der grauhaarige, bärtige und faltige Greis, der auf einem Stein sitzend den auf die Brust gesunkenen Kopf in seinem linken Arm stützt, ist erneut und noch offensichtlicher als das Tronie in der Haltung der ‚Melencolia I‘ von Albrecht Dürer wiedergegeben. Die Kopfdarstellung, die möglicherweise gleichzeitig oder sogar erst im Anschluß an das großformatige Gemälde entstanden ist, subsumiert quasi den transzendentalen Seelenzustand Jeremias, der im Gemälde durch die im Hintergrund dargestellte Geschichte hervorgehoben und motiviert wird.“ Vgl. de Witt, 2006, S. 260.

Komponente, die zwar Bezug auf die Historienmalerei nahm, aber dennoch der Tronie den Rang eines selbständigen Werkes verlieh.<sup>262</sup>

Die Blütezeit der Tronie-Darstellung in der Goldenen Zeit der Malerei in den nördlichen Niederlanden ist, wie gezeigt, aufs Engste mit den Namen Lievens und Rembrandt verbunden, aber auch Franz Hals und der Rembrandt-Schüler Gerard Dou sowie später der Flame Peter Paul Rubens haben dazu beigetragen. Diese Kopf- und Brustbilder nach Modell, ohne der Identität der jeweiligen Personen verpflichtet zu sein, waren bei Sammlern sehr begehrt. Der Erfolg war vor allem darauf zurückzuführen, dass sich die Tronies zu eigenständigen Kunstwerken entwickelt hatten. Künstler des 18. Jahrhunderts setzten diese niederländische Tradition fort, indem sie sich motivisch ähnlicher Figurentypen annahmen und ebenfalls nach Modell arbeiteten, um eine starke naturalistische Wirkung zu erzielen.<sup>263</sup> Erwähnenswert sind besonders die beiden Deutschen Christian Seybold und Balthasar Denner, aber auch Jean-Honoré Fragonard aus Frankreich und Giovanni Battista Tiepolo aus Italien, die sich der niederländischen Ideen annahmen und sie nach ihren eigenen Vorstellungen weiterentwickelten, was zu einem fast wissenschaftlichen Mikrorealismus führte. Voraussetzung für dieses Phänomen war auch, dass im Zuge der Aufklärung das Menschenbild weiter differenziert wurde, indem die Individualität des Menschen mit seinen psychischen und charakterlichen Eigenschaften besser verstanden wurde.<sup>264</sup>

Besonders die Bilder von Seybold und Denner fanden großen Zuspruch bei Sammlern, wurden allerdings in der älteren Literatur und auch in Bestandskatalogen als Darstellung bekannter Personen eingeordnet. Erst wissenschaftliche Studien in neuerer Zeit fanden heraus, dass keinesfalls Porträts, also bestimmte Personen, gemeint waren, sondern lediglich Charakterbilder bzw. Figurentypen präsentiert werden sollten, die sich schon durch ihren akribischen Verismus von

---

<sup>262</sup> Ebd., S. 126.

<sup>263</sup> Vgl. Hirschfelder, 2014, S. 64: „Die Rezeption der Bildaufgabe Tronie erklärt sich aus den künstlerischen Interessen und dem kunsttheoretischen Diskurs der Aufklärungszeit sowie den spezifischen Bedürfnissen der Sammler und Kunstliebhaber. [...] Die spezifische Doppelnatur der niederländischen Tronie mit ihrer Konzentration auf die menschliche Physiognomie und ihrer unkonventionellen, sogar experimentellen malerischen Ausführung machte sie zu einem im 18. Jahrhundert wieder besonders attraktiven Bildkonzept.“

<sup>264</sup> Vgl. Kirchner, 1991, S. 302–305.

der Porträtmalerei unterschieden.<sup>265</sup> Mit der Kopf-Darstellung besonders alter, ja hochbetagter Menschen setzten sie die niederländische Tradition von Lievens und Rembrandt fort. Hirschfelder merkt hierzu an, dass die Greisentrönes des 18. Jahrhunderts mit bestimmten Bedeutungen und Ideenassoziationen an ihre Vorgänger anknüpften und mit „*tugendhaften Eigenschaften wie Weisheit, Mäßigung, Demut und Frömmigkeit*“ verbunden wurden.<sup>266</sup> Gerade solche Bilder führten dem Betrachter seine eigene unausweichliche Vergänglichkeit vor Augen, eröffneten aber auch die Hoffnung auf ein langes Leben im Alter mit Würde.<sup>267</sup> Bei dem Konzept und der praktischen Ausführung und Gestaltung ihrer Trönes gingen Seybold und Denner allerdings einen anderen Weg und übertrafen ihre Vorgänger in der Detailgenauigkeit bei Weitem. Die Malweise verfeinerten sie so sehr, dass die Gesichter der Dargestellten geradezu unnatürlich realistisch wirken – fast als wären sie aus Wachs geformt.<sup>268</sup> In Denners Bild „Kopf einer alten Frau“ aus Wien von vor 1721 ist der lebensgroße Kopf einer alten Frau im Dreiviertelprofil mit Büste bildfüllend dargestellt (Abb. 96). Der Kopf ist mit einem goldfarbenen Seidentuch bedeckt, darunter findet sich zusätzlich ein weißer Tüllschleier, und um die Schulter liegt ein langhaariger, schwarz gefleckter Pelz. Die rechte Gesichtshälfte ist voll ausgeleuchtet, die linke liegt ganz im Schatten und die gesamte Umgebung in indifferentem Dunkel. Minutiös ist jede Falte und Runzel, jeder Altersfleck und jede Pore wie durch eine Lupe ins Bild gebracht, so dass ein Altersantlitz wie aus einem medizinischen Lehrbuch entstand. Bemerkenswert ist auch, wie Denner die Strukturen der verschiedenen Stofflichkeiten herausgearbeitet und gegeneinandergesetzt hat: die dünne, pergamentartige Altershaut, vereinzelte Barthaare, der durchschimmernde Tüllschleier, das glänzende, in Falten gelegte Kopftuch und der weiche, aufgeplusterte Pelz. Der Betrachter könnte sich auch aus größerer Entfernung diesen Details nicht

---

<sup>265</sup> Vgl. Hirschfelder, 2014, 48. Vgl. Leppien, 2001, S. 179: „Erst Lichtwark [1852–1914] hat erkannt, dass Denner die Köpfe alter Menschen nach Modellen gemalt hatte und dass sie nicht als Bildnisse bestimmter Personen anzusehen sind, vielmehr Typen und Zustände des Alters darstellen und nicht Individuen.“

<sup>266</sup> Ebd., 2014, S. 51.

<sup>267</sup> Vgl. Wellmann, 2008, S. 180.

<sup>268</sup> Ebd., S. 173–175.

entziehen, was auch bedeutet, dass die Natürlichkeit der Darstellung, in der das Gesicht als Ganzheit zu sehen ist, verloren geht.<sup>269</sup>

Als abschließendes Beispiel sei das Bild „Alte Frau mit grünem Kopftuch“ beleuchtet, das von Seybold vor 1747 gemalt wurde und heute in Dresden zu finden ist (Abb. 97). Auch hier ist der Kopf einer alten Frau, deren Gesicht voll im Licht steht, bildfüllend dargestellt. Der offene Blick ist ernst, aber würdevoll nach links, am Betrachter vorbei, gerichtet. Die Frau ist mit einem grünen Seidenkopftuch bedeckt, unter dem eine weiße Kappe an Stirn und rechter Schläfe hervorschaut, so dass vom grauweißen Haar nur der Ansatz zu sehen ist. Das Gesicht weist sämtliche Altersfalten auf, wie auch im Halsbereich, die Augen sind etwas gerötet, ebenso die Wangen, aber die Haut wirkt gegenüber Denners Bild weich und gepflegt. Die Detailgenauigkeit kann nach neuerer Forschung auch unter völlig anderen Gesichtspunkten betrachtet werden, wenn die Physiologie der visuellen Wahrnehmung eines Menschen ins Feld geführt wird. So wurde für die Art und Weise, wie Denner – der „Porenmalers“ – seine Tronies darstellte, das von optischen Gesetzen abhängige menschliche Sehen erörtert.<sup>270</sup> In der frühen Aufklärung eröffnete sich mit der Ausweitung der naturwissenschaftlichen Erkenntnisse, etwa durch die mikroskopische Zerlegung der Natur in ihre winzigen Bestandteile, eine völlig neue Weltsicht, das sich auch in der „physikotheologischen Literatur“ niederschlug, in der die Schöpfung der Natur als rationalistischer Gottesbeweis angesehen wurde. Ein neues Gott-Natur-Verständnis war die Folge, das sich mit Beginn des 18. Jahrhunderts auch in Deutschland etablierte.<sup>271</sup> Naheliegend ist, dass Denner und Seybold diese neue Weltsicht auf die bildende Kunst übertrugen, denn zur Nahsicht auf die Natur gehörte auch die Lupenbetrachtung des menschlichen Antlitzes, was wiederum den Bedürfnissen der Zeit entsprach. Die Natur, die Schöpfung Gottes, sollte visuell erfahren,

---

<sup>269</sup> Vgl. Hirschfelder, 2014, S. 52: „Die optische Verschleifung von Details, die ab einem gewissen Abstand des Auges zu einem Gegenstand auftritt, scheint bei den Tronies außer Kraft gesetzt. Sie erzeugen bei aller Naturnähe eine irritierend verfremdende, gleichsam unechte Wirkung, die sich aus der Überschreitung der natürlichen Wahrnehmungsgrenzen ergibt.“ Vgl. Döring, 1993, S. 112-114. Vgl. Leppien, 2001, S. 187: „Denner wollte der vielfältigen Erscheinung der Wirklichkeit deshalb malend so nahe kommen, weil er glaubte, hinter der Schönheit der Natur [...] schein die Schönheit einer anderen, jenseitigen Welt auf und hinter der sterblichen Welt die unsterbliche.“

<sup>270</sup> Vgl. Kanz, 1993, S. 69-74. Vgl. Wellmann, 2008, S. 180-183.

<sup>271</sup> Vgl. Weigl, 1990, S. 79-85.

aufgenommen und verstanden werden.<sup>272</sup> In Denners Tronie „Kopf einer alten Frau“ wird die visuelle Wahrnehmung noch dadurch thematisiert, dass die vordersten Gesichtspartien hyperrealistisch, bildauswärts vom Zentrum zur Peripherie dagegen zunehmend unschärfer, ungenauer und schemenhafter werden, denn sie liegen in tiefem Schatten. Auf diese Weise ahmt Denner eine Seherfahrung bei „fokussierendem Schauen“ nach und zeigt, dass die Detailschärfe mit zunehmender Distanz verloren geht.<sup>273</sup> Dieses Darstellungsprinzip mit Denners hyperrealistischen Präsentation von Runzeln, Haaren und Poren zerlegt die Gegebenheit der Ganzheit in kleinste Detailelemente und vermag dadurch eine Reflexion über die Kunst und ihre Beziehung zu Realität und Mimesis auszulösen, denn so sind die Bilder als gemalte Artefakte zu erkennen.<sup>274</sup> Die visuelle Wahrnehmung hatte dank der Naturwissenschaften zu völlig neuen Erkenntnissen geführt, denn die exakte Beobachtung von Naturphänomenen durch das Sehen auch mittels Lupe und Mikroskop war zunehmend in das Bewusstsein der Menschen getreten. Das neue naturwissenschaftliche Denken stellte nunmehr Wesen und Phänomenologie von Natur und Mensch in ein völlig anderes Licht, wodurch symbolische und allegorische Bildinhalte vermehrt verloren gingen und das genaue Beobachten und die präzise Wahrnehmung, die zu reflektiven Assoziationen führten, in den Vordergrund traten.<sup>275</sup>

---

<sup>272</sup> Vgl. Kanz, 1993, S. 69–78. Vgl. Wellmann, 2008, S. 176–179.

<sup>273</sup> Vgl. Hirschfelder, 2014, S. 53. Vgl. Döring, 1993, S. 112. Vgl. Kanz, 1993, S. 70–71: „Zu verstehen ist dies als eine sukzessive Detailbemächtigung durch Blickannäherung, die den Mikrorealismus, den der Malgrund Kupfer zusätzlich begünstigt, als Darstellungsabsicht noch vor das Sujet stellt. [...] Jedes Haar, jede Pore der Haut erlangt so einen präventösen Darstellungswert, der in seiner Wertigkeit aber wieder dem Ganzen subordiniert bleibt. Die auf diese Weise sich über das Visuelle vollziehende Aneignung der Welt, hier an Kopfstudien praktiziert, entspricht einem Verfahren, das zunächst den gewählten Wirklichkeitsausschnitt optisch zerlegt, um dann aus den kleinsten Elementen und deren Eigenbedeutsamkeit ein neues, in der Überschärfe kunstvolles Wirklichkeitsbild entstehen zu lassen – ein Verfahren, das ganz wesentlich auf der anschaulichen, abbildhaften Substanz der Naturgegenstände beruht.“

<sup>274</sup> Vgl. Kanz, 1993, S. 71.

<sup>275</sup> Vgl. Hirschfelder, 2014, S. 53: „Das eigentlich Neue [...] war nicht der seit Jahrhunderten in der Kunstliteratur diskutierte Primat der Naturnachahmung. Viel verstörender wirkte zweifellos das aus der Naturwissenschaft abgeleitete sezierende Betrachten, bei dem das Gesicht zum Untersuchungsgegenstand der Ratio, quasi zum wissenschaftlichen Präparat und gleichzeitig zum subjektiv wahrgenommenen Objekt wurde.“

## V Bilder vom Altern: Lebensphasen-Darstellungen von der Dualität zur Lebenstreppe

Über den Verlauf des Lebens wurde schon in der Antike und im Mittelalter nachgedacht. Damals entwickelte man Konzepte, anhand derer die einzelnen Phasen voneinander abgegrenzt, gegliedert und bewertet werden konnten. Das bedeutendste Rätsel des Menschenbildes, das Ödipus lösen musste, um die Stadt Theben von dem männermordenden Untier zu befreien, war das der Sphinx aus dem thebanischen Sagenzyklus: „*Was ist das, was nur einen Namen hat und vierfüßig, zweifüßig und dreifüßig wird?*“ Es wurde richtig gelöst: „*Das Kind kriecht auf allen vieren, der Mann geht aufrecht auf zwei Beinen und der Greis schleppt sich am Krückstock dem Lebensende entgegen.*“<sup>276</sup>

Schon hier wurden die verschiedenen Phasen des Lebens in allegorische Bilder übersetzt; erst alle Lebensalter zusammen ergeben eine Allegorie des Lebens. Seit der Antike werden menschliche Lebensphasen, aber auch damit verbundene Charakterveränderungen und die daraus resultierenden sozialen Bezüge in Texten phänomenologisch erörtert. Damals wurden die Drei-, die Vier- und die Siebenteilung bevorzugt, im Mittelalter kamen ergänzend die Zehn- und die Zwölftteilung hinzu. Bildliche Lebensalter-Darstellungen, also Lebensphasen-Ikonographien, sind aus der Antike nicht bekannt, sie wurden erstmals im 12. Jahrhundert als Wanddekoration und Reliefs in Kirchen sowie als Illustrationen für Handschriften angefertigt. Tafelbilder, die zunächst ausschließlich die Darstellung der drei Lebensalter zum Thema hatten, kamen um die Wende vom 15. zum 16. Jahrhundert auf und fanden in der venezianischen Malerei vielfachen Ausdruck. Später wurden sie auch als Einblattdruck, danach als Lithographie im 19. Jahrhundert – besonders die Lebenstreppe-Darstellungen – zu einem beliebten Thema.<sup>277</sup>

Der abstrakte Begriff des Lebensalters in der Literatur musste für die bildende Kunst in nachvollziehbare Bilder übersetzt werden, damit dem Betrachter

---

<sup>276</sup> Fassung nach Apollodor, zit. n. Barth, 1971, S. 2. Vgl. Schwab, 1986. S. 259.

<sup>277</sup> Vgl. Barth, 1971, S. 2-3, 6-7.

das Dargestellte verständlich gemacht werden konnte. So wurde ein Kind als allegorische Darstellung der Kindheit erst dann verständlich, wenn es zusammen mit anderen Lebensphasen-Allegorien dargestellt wurde.<sup>278</sup> Mit dieser Thematik haben sich Philologen verschiedener Richtungen, Mediziner und Pädagogen wissenschaftlich beschäftigt, nicht aber Kunsthistoriker. Nach Meinung der Kunst- und Kulturwissenschaftlerin Sabine Kampmann gibt es keine „*bildwissenschaftliche Altersforschung*“, und dies sei angesichts einer zunehmend demographisch überalterten Gesellschaft doch erstaunlich. Schließlich präsentierten die Massenmedien ständig Altersdarstellungen mit all ihren Auswüchsen, bei denen es sich allerdings eher um allgemeine Sichtweisen und Annahmen und „*nicht [um] ‚Bilder als Bilder‘ in ihrer eigenen medialen Struktur*“ handle. Die Möglichkeiten, sich mit dem Alter in Kunst und visueller Kultur zu befassen, seien vielfältig.<sup>279</sup> „*Pictures*“ (materielle Bilder) sollten von „*images*“ (mentale Bilder) unterschieden werden, wobei Kampmann die Beziehung zwischen diesen beiden Bildpotentialen, den „*visuellen ästhetischen Artefakten*“ und den „*sprachlich mitunter topischen Bildern des Alters*“, als wesentlich und für den „*visuellen Diskurs*“ als elementar und maßgebend hält.<sup>280</sup>

Die hier aufgezeigte historische Entwicklung der Lebensphasen-Darstellungen soll besonders den visualisierten und bebilderten Alterungsprozessen

---

<sup>278</sup> Vgl. Thiele. 2012, S. 1–2: „Die Bandbreite vom ersten bis zum letzten Lebensalter gilt als Allegorie des menschlichen Lebens und kann als solche auch in größere Zusammenhänge gestellt werden, um die Verortung des Menschen innerhalb des Kosmos zu verdeutlichen. Beispiele dafür sind die Analogisierung der vier Lebensalter mit den vier Jahreszeiten oder die Parallelisierung der Siebenereinteilung mit dem ptolemäischen Planetensystem und die Integration der Lebensalter in die komplexen kosmologischen Diagramme des Menschen.“

<sup>279</sup> Kampmann, 2010, S. 267: „[...] durch die Darstellung der Möglichkeiten einer an Bildern orientierten Altersforschung [soll] auch die disziplinübergreifende Verständigung gefördert werden. Denn anders als in den ‚klassischen‘ sich mit dem Alter(n) beschäftigenden Fächern ist hier nicht das Alter ‚selbst‘ Objekt der Forschungsdisziplin, sondern als Gegenstand oder Thema präsent.“

<sup>280</sup> Ebd., S. 268–272: „Die Kunstgeschichte, aus der heraus verschiedene Konzepte von Bildwissenschaften in den letzten Jahren entstanden sind, begreift traditionell vor allem das künstlerische Bild als ein eigenständiges, wirkungsmächtiges Medium. Das Bild ist nicht bloß ‚Illustration‘ von Begriffen oder visuelle Spiegelung gesellschaftlicher Formationen und Prozesse, sondern spricht auch für sich selbst. Es hat eine eigene ‚Stimme‘, die – ungeachtet der schiefen Metapher – eine visuelle ist. Dieses Primat des Bildes markiert die entscheidende Differenz der Kunstgeschichte respektive der Bildwissenschaften zu anderen geisteswissenschaftlichen Disziplinen.“

nachgehen, wobei sich automatisch die Frage anschließt, wie es möglich ist, Zeit im Bild darzustellen. Dies impliziert unstrittig den Kontext von Bild und Narration. Solche Bilder präsentieren die einzelnen Lebensphasen symbolisch. Allerdings können Personifikationen der Lebensalter auch in „*intergenerationalen Interaktionssituationen*“ und in „*räumlichen Metaphern*“ wie Rad oder Treppe dargestellt werden, die den gesamten Lebensablauf versinnbildlichen und die verschiedenen Lebensalter symbolisch auf einer bestimmten Stufe verorten.<sup>281</sup> Alle diese Bildtypen unterscheiden die diversen Lebensphasen und reihen sie auf, während die Personifikationen der verschiedenen Lebensalter durch bestimmte Eigenschaften und Attribute und ihr Verhältnis zu der abgelebten Zeit, ihrer Vergangenheit und ihrer noch zu erwartenden Zukunft ausgezeichnet werden. Die Lebensphasen-Bilder können dann nach den obigen Ausführungen entweder als „*Dokumente individueller und kollektiver Erfahrungsbilder*“ oder als „*Dokumente gesellschaftlich geteilter Denkbilder*“ begriffen werden.<sup>282</sup> Martin Kohli zufolge führt der gesellschaftliche Wandel durch eine zyklische zeitliche Aufeinanderfolge der menschlichen Lebensphasen im „*Übergang vom Muster der Zufälligkeit der Lebensereignisse zu einem vorhersehbaren Lebenslauf*“.<sup>283</sup> Erst mit dem Wohlfahrtsstaat in der Moderne – gekennzeichnet durch Schulpflicht, Krankenversicherung, Erwerbs- und Invaliden-Renten sowie Ruhestand – ergaben sich „*normative Lebensereignisse*“ und eine „*Normalbiographie*“, die sich durch die Chronologie des Lebens aus Durchschnittswerten zu tatsächlichen Normen entwickelten. Andererseits brachten die Lebensphasen-Bilder aber auch eine philosophisch-literarische Tradition zum Ausdruck, die mutmaßlich den jeweiligen Maßstäben und Erfahrungen des Alters entsprach.<sup>284</sup> Über die Zeit wurden verschiedene Stufeneinteilungen für das Lebensalter entwickelt, die auf Erfahrung, Naturbeobachtung, Mathematik, Astrologie und christlicher Heilslehre beruhten und sich folglich auch in den bildlichen

---

<sup>281</sup> Endreß, 2019, S. 94–95.

<sup>282</sup> Ebd., S. 95.

<sup>283</sup> Kohli, 1985, S. 5.

<sup>284</sup> Vgl. Kohli, 2003, S. 525–530. Vgl. Kohli, 1985: S. 190. „Es entwickelt sich im Zuge der Modernisierung ein chronologisch standardisierter Normallebenslauf, der sowohl Folge als auch Voraussetzung der Modernisierung von Gesellschaft sei. Neben der sequentiellen Ordnung von Lebensereignissen fände dies seinen Niederschlag in veränderten biographischen Perspektiven. Der Lebenslauf als individuell und gesellschaftlich verlässlicher Zeithorizont und als Sequenz von antizipierbaren Schritten werde ‚zu einer wesentlichen Grundlage für die Kontinuitätsidealisation.‘ Vgl. Endreß, 2015, S. 95.

Darstellungen der Lebensalter wiederfanden. Im Folgenden sollen exemplarisch Bilder aus verschiedenen Epochen auf typische, gattungsspezifische Merkmale der jeweiligen Altersgruppen unter besonderer Berücksichtigung des Alters untersucht werden. Auch sollen die künstlerischen Möglichkeiten und der Handlungsspielraum bei der Bearbeitung der Thematik ausgelotet werden.

## **V.1. Zwei Lebensalter – zwei Generationen in einem Bild**

Die einfachste Unterteilung der Lebensalter ergibt sich schon aus der Erfahrung und der Gegenüberstellung von Jugend und Alter in zwei Generationen. Dieses Motiv wurde auch analog zu Tag und Nacht oder zu Morgen und Abend gesehen, ebenso in der Dualität von Leben und Tod. Zwar können die zwei Lebensalter Jugend und Alter nicht den Alterungsprozess insgesamt darstellen, aber gerade die Polarität, die sie ausdrücken, ist ein Phänomen unseres Lebens: Es bewegt sich zwischen Angst und Hoffnung, Freude und Trauer, aber auch zwischen Werden und Vergehen und damit zwischen Jugend und Alter. Gerade das Alter verweist in der Erinnerung auf unterschiedliche Zeiten in der Vergangenheit, denn die Zeit der Jugend ist eine völlig andere als die Zeit der Zukunft. Der Bildtyp der zwei Generationen lässt zwei Gruppen mit unterschiedlicher Funktion und Zielsetzung erkennen. Die eine Gruppe zeigt den liebenden, behütenden erfahrenen Alten und ihm gegenüber das unerfahrene schutzbedürftige Kind, das sich ihm liebevoll und ohne Scheu anvertraut. Dieser Typus bildet auch das tiefgehende Gottvertrauen darauf ab, dass der Lebenslauf mit all seinen Gesetzmäßigkeiten vorbestimmt ist und von ebendieser Gewissheit und Zuversicht begleitet wird. Die zweite Gruppe stellt die unschuldige, aufblühende Jugend dem aufgezehrten, verwelkenden Alter gegenüber, der Vergänglichkeit des Lebens, dem ungewissen Dunkel, dem ängstigenden Schatten.

Für die erste Gruppe sollen zwei Beispiele herangezogen werden: „Ein Alter und sein Enkel“ von um 1490 von Domenico Ghirlandaio sowie „Bäuerin mit Enkel vor Landschaftshintergrund“ von etwa 1901 von Ernst Karl Georg Zimmermann. In der Renaissance begannen die Menschen und natürlich auch die Künstler, das Individuelle zu entdecken, indem sie das Entstehen von zwischenmenschlichen Beziehungen wahrnahmen und ergründeten. Dem verallgemeinernden Menschenbild, das das gesamte Mittelalter geprägt hat, stand diese neue

Vorstellung entgegen. So stellte Ghirlandaio einen Großvater in einem roten Gewand mit seinem Enkelkind auf dem Schoß dar (Abb. 98). Die Identität der beiden ist nicht bekannt, womöglich handelt es sich um ein Porträt, das erst nach dem Tod des alten Mannes vollendet wurde. Hier wurde ein Realismus präsentiert, der am Ende des 15. Jahrhundert für die italienische Malerei äußerst ungewöhnlich war. Das Bild zeigt die Beziehung zwischen Großvater und Enkel, die vor allem in dem liebevollen Blickkontakt zum Ausdruck kommt. Der staunende, erwartungsvolle Blick des Kindes und der sanfte, wissende Blick des Großvaters stehen im Zentrum des Bildes und nehmen den Betrachter ganz nah in diese intime Situation mit hinein. Die hochgeschobene linke Hand des Kindes auf der Brust des alten Mannes zeugt von bedingungslosem Vertrauen. Der Großvater hat ein hässliches Rosacea Rhinophym, eine Knollennase, und sein fortgeschrittenes Lebensalter drückt sich in seinen Gesichtszügen aus – die Müdigkeit und die Last der Jahre. Diese Äußerlichkeit tut aber der Beziehung zwischen beiden keinen Abbruch. Die körperliche Nähe, die zarte Berührung und der sanfte Blick des Vertrauens und Verstehens dominieren das Bild. *„Weniger die äußere als vielmehr die innere Schönheit der Seele darzustellen, scheint einer der Leitgedanken der Komposition zu sein, besser noch beide Ansprüche in einem Bild zu vereinen.“*<sup>285</sup> Die Hässlichkeit ist Ausdruck einer uneingeschränkten Individualisierung in der Kunst, die es erst möglich machte, Alter und Krankheiten detailliert darzustellen. Die Äußerlichkeiten werden von der Intimität des Miteinanders in den Hintergrund geschoben, eines Miteinanders, dem aber die baldige Trennung bevorsteht. Im Hintergrund des Bildes über dem Kopf des Kindes eröffnet ein Fenster den Blick in eine ferne Berglandschaft, zu der ein Weg führt. Im Mittelgrund steht eine kleine Kirche, dahinter zwei Berge: der eine ganz kahl, der davor üppig bewachsen. Durch die Landschaft schlängelt sich ein Fluss in die Tiefe, der Lauf des Lebens vom Aufblühen bis hin zum Verwelken, begleitet von der Kirche und dem christlichen Glauben. So setzt die Landschaft allegorisch den natürlichen Lebenslauf der beiden Dargestellten um, womit dieses Bild auch für den Anfang und das Ende des Lebens steht.<sup>286</sup> In dem Bild „Bäuerin mit Enkelin vor Landschaftshintergrund“ erklärt die alte Großmutter ihrer Enkeltochter eine Blume, sie gibt also ihre

---

<sup>285</sup> Diers, 2016, S. 30, S. 27. „Allenfalls Madonnendarstellungen ließen sich zum Vergleich heranziehen, wollte man der Intensität der persönlichen Beziehung nachspüren, die vor allem durch den wechselseitigen Bildaustausch gestiftet wird.“

<sup>286</sup> Vgl. Heisterkamp, 2015, S. 193–196.

Erfahrung und ihr Wissen weiter (Abb. 99). Die beiden stehen nicht in direktem Blickkontakt, da ihr gemeinsamer Blick auf die Blume gerichtet ist. Aber die liebe- und vertrauensvolle Beziehung zwischen beiden wird durch das gegenseitige Angeschmiegtsein unterstrichen, wobei die Großmutter den Arm schützend um die Enkelin gelegt hat. Auch in diesem Bild gibt es keine Abstriche in der Darstellung des Alters, das sich in vielen Falten und Runzeln im Gesicht und an den abgearbeiteten Händen manifestiert.

Die zweite Möglichkeit, zwei Generationen in einem Bild zusammenzuführen, beinhaltet das Motiv der Vergänglichkeit: Hier wird das Alter als drohende Gefahr, als dunkle, unentrinnbare Unbestimmtheit dargestellt. Angelo Caroselli präsentierte mit seinem Bild „Allegorie der Jugend und des Alters“ zwischen 1600 und 1615 ein solches Vanitas-Motiv (Abb. 100). Das Bild zeigt ebenfalls den Gegensatz von Jung und Alt. Die alte, fast furchteinflößende Frau im Vordergrund in Rückenansicht mit dunkler, sonnengegerbter, zerfurchter Haut im Gesicht und am Hals – paradoxerweise zeigt der weite Rückenausschnitt eine glatte Haut – findet sich in angeregtem Gespräch mit einer jungen, frisch und füllig wirkenden Prostituierten ihr gegenüber. Die Alte zählt an ihren Fingern ab, was die Junge ihr schuldet, die das Geld noch bedeckt in einer Hand hält. Das Thema ist auch hier der unaufhaltsame Weg des Menschen in Richtung Alter und Tod, repräsentiert durch das Heute und das Morgen, die Gegenwart und die Zukunft. Otto Dix stellt in seinem 1932 entstandenen Bild „Vanitas“ Jugend gegen Alter (Abb. 101). Im Vordergrund ist eine nackte, lüsterne junge Frau abgebildet, die ihre weiblichen Attribute, Brüste und Scham, ungeniert lächelnd dem Betrachter darbietet, augenscheinlich berauscht von ihrer eigenen Schönheit. Ihre rechte Hand ruht auf ihrer Hüfte und lenkt die Aufmerksamkeit auf ihre Scham. Wie eine Schattenfigur steht hinter ihr eine alte, gebeugte Frau. Die Knochen ihres Brustbeines sind über den fleischlosen hängenden Brüsten sichtbar, spärliches silbrigweißes Haar bedeckt ihr Haupt, ihr Gesicht ist eingefallen, dunkle Schatten bedecken ihre Augen, die sich von der jungen Frau abgewendet haben. Ihre gealterte Haut ist so dunkel, dass die ganze Figur fast mit dem orangebraunen Hintergrund verschmilzt. In diesem „Vanitas“-Gemälde rekurriert Dix auf ein traditionelles ikonographisches Vergänglichkeitsmotiv: Die Gegenüberstellung einer schönen, jungen Frau und einer verwelkten, leichenähnlichen Greisin. Die junge Frau ist sich der im Schatten hinter ihr stehenden Alten und damit ihrer eigenen unentrinnbaren Zukunft, des Todes, nicht bewusst. Es ist fast so, als betrachtete sie ihr eigenes Bild im Spiegel, der außerhalb des Bildes gedacht

werden müsste oder gar der Betrachter selbst wäre. Dix hat hier die körperlichen Merkmale von Jugend und Alter ins Bild gesetzt, wobei es ihm aber weniger um die Schönheit der Jugend und die Hässlichkeit des Alters ging als um den ewigen Kreislauf von Leben und Tod. Wachstum und Verfall im Verlauf eines Menschenlebens sind hier als das unausweichlich drohende Unheil, als die Kehrseite aller Jugend und blühenden Schönheit dargestellt.

Die beschriebenen Darstellungen zweier Generationen in einem Bild reichen von der liebevoll behütenden emotionalen Beziehung zwischen Kindheit und Alter bis zum körperlichen Gegensatz von Jugend und Alter mit den Zeichen des unaufhaltsamen Verfalls und der Endlichkeit des Lebens im Tod. Ein transzendentes Hoffnungszeichen jenseits dieser Altersstufen ist nicht impliziert.

## V.2. Drei Lebensalter – drei Generationen in einem Bild

Wie schon im Rätsel von der Sphinx vorgegeben, stellen die drei Altersphasen Kindheit, Jugend und Alter oder Kindheit, Reife und Alter die kleinsten Einheiten dar, um den Lebenszyklus eines Menschen zu beschreiben. Das Konzept der Dreiteilung der Lebensalter-Darstellungen war nur eine zeitlich begrenzte Erscheinung in der Malerei der Hochrenaissance, schwerpunktmäßig in venezianischen Gebieten etabliert und besonders durch Giorgione, Tizian sowie später Annibale Carracci verwirklicht.<sup>287</sup> Außerhalb dieses Wirkungsbereiches nahmen sich im 16. Jahrhundert Hans Baldung Grien und Beham Bartel dieses Themas an, allerdings deutlich mit den typischen Vanitas-Motiven verwoben. Erst um 1900 wurden die Lebensalter erneut von einigen Künstlern bearbeitet.<sup>288</sup> In ihrer Dissertation unterscheidet Suse Barth vier Darstellungsformen der drei

---

<sup>287</sup> Vgl. Thiele, „2012, S. 10: „[...] in Bezug auf die Kunstproduktion der Renaissance [wird] häufig auf die entscheidende Rolle antiker Quellen verwiesen, was ebenso für die Teilung des Lebens in Abschnitte zutrifft. Das [...] Konzept der drei Lebensalter des Aristoteles ist in der antiken Literatur einmalig, und wie der direkte Zugriff von Dante auf Aristoteles' Altersstufencharakteristik zeigt, gilt es auch Jahrhunderte später als Vorbild, um die Strukturen des menschlichen Lebens darzulegen und es in sinnvolle Abschnitte zu unterteilen. So erscheint es durchaus möglich, dass Künstler wie Giorgione oder Tizian sich am Lebensalterkonzept des Aristoteles orientierten, als sie die dreistufigen Allegorien des Lebens schufen.“

<sup>288</sup> Vgl. Thiele, 2012, S. 10.

Lebensalter: die Präsentation der Altersstufen in Einzel- und in Gruppenporträts sowie genrehafte bzw. allegorische szenische Darstellungen. Sie grenzt dabei die allegorische Präsentation der einzelnen Generationen mit den Personifikationen der einzelnen Lebensalter von „genrehaften mehrfigurigen Generationsbildern“ ab.<sup>289</sup> Schließlich erkennt sie noch einen weiteren Bildtypus, der das „elementare Dasein“ veranschauliche, in dem nur der nackte Körper bar jedweder diesseitiger Ausstattung dargestellt werde und damit zeitlos, ja überzeitlich sei, der Weltlichkeit entzogen.<sup>290</sup> Exemplarisch werden hier einige Beispiele mit dieser Thematik vorgestellt, wobei der Blick vor allem auf die Lebensphase des Alters gerichtet sein soll.

Mit der Wende vom 15. zum 16. Jahrhundert waren es die schon genannten venezianischen Künstler, die sich erstmals der Darstellung des menschlichen Alterungsprozesses in Form von drei Lebensaltersphasen annahmen und dabei zu vielgestaltigen, tiefgründigen Bild-Erfindungen kamen. Neben ganzfigurigen Darstellungen verschiedener Altersstufen brachten einige Künstler dieses Thema nicht nur in szenische, sondern auch in Porträtform, ohne dass hier eine bestimmte Gruppenzugehörigkeit oder ein Familienverbund zu verifizieren wäre. So war es möglich, unabhängig von besonderen Umgebungssituationen Jugend, Reife und Alter nebeneinander zu präsentieren. Wie oben erwähnt hatte diese Sonderform des Motivs wahrscheinlich in Italien mit Giorgiones „Die drei Lebensalter“ von 1500–1515 ihren Höhepunkt; das Gemälde wurde allerdings auch mit „Konzert“ sowie mit „Marc Aurel, der zwischen zwei Philosophen studiert“ betitelt (Abb. 102). Diese völlig unterschiedlichen Titel deuten auf die Schwierigkeit der Gattungszuordnung, gleichzeitig wird deutlich, dass hier Reminiszenzen an die realistische altniederländische Porträtkunst vorhanden sind, denn der glatzköpfige Greis links im Bild mit nur wenigen Resthaaren am Hinterhaupt und Bart, faltiger Stirn und gerunzelten Augenbrauen, der sich dem Betrachter

---

<sup>289</sup> Barth, 1971, S. 13: „Das Lebensalter – eine Allegorie – hat die Absicht, exemplarisch etwas über den Ablauf und den Zusammenhang der einzelnen Lebensphasen auszusagen, Konstanten des menschlichen Lebens aufzuzeigen. Im genrehaften Generationenbild dagegen erscheinen diese sehr allgemeinen Konstanten in individueller Prägung.“

<sup>290</sup> Vgl. Barth, 1971, S. 12–14: „ ‚Elementares Dasein‘ heißt: Nicht die Zufälligkeit des Alltags werden dargestellt, sondern wesentliche Grundzüge des Menschen. Die Menschen sind nackt und der Zeit enthoben, ihre Handlungen sind von bestimmten Zivilisations- oder Kulturformen bestimmt, sie sind sehr einfach und naturhaft.“

zuwendet, ist dem Naturalismus verpflichtet, wie wir ihn von Jan van Eyck kennen, etwa in dem „Porträt des Kanonikers van der Paele“. Die jüngste Figur in der Mitte des Bildes von Giorgione betrachtet ein Notenblatt, in das sich auch der rechts stehende Mann mittleren Alters mit darauf zeigendem Finger vertieft. Neuartig ist bei diesen allegorischen Figuren die Individualisierung der Personen; die Gesichter sind porträthaft gestaltet, aber nicht identifizierbar. Die vielen divergierenden Interpretationen des Bildes gehen weit über die alleinige allegorische Darstellung der drei Generationen hinaus und sollen hier nicht weiter verfolgt werden – auch ist die Zuschreibung an Giorgione umstritten.<sup>291</sup>

Ein Beispiel für Bilder, in denen männliche und weibliche Figuren die drei Lebensalter präsentieren, ist das Werk von Tizian „Die drei Lebensalter“ von 1512 (Abb. 103).<sup>292</sup> Eine weite, in die Tiefe reichende, flache Hügellandschaft öffnet sich dem Betrachter mit einem hellblauen wolkenbehängenen Himmel. Links im Vordergrund vor einem buschigen Baum sitzt ein junger Mann mit gelocktem Haar, bekleidet nur mit einem Lendentuch, gestützt auf seine rechte Hand, in der er eine Flöte hält. Mit dem linken Arm umfasst er ein vor ihm sitzendes junges Mädchen in einem roten Kleid mit weißem Brusttuch und einem Myrtenkranz im blonden Haar. Sie hält in den Händen jeweils eine Flöte, die rechte direkt vor dem Mund, als hätte sie gerade ihr Spiel unterbrochen. Beide Figuren blicken sich tief in die Augen und wirken wie ineinander verloren. Die Welt um sie herum scheint für sie nicht mehr zu existieren. Etwas von ihnen entfernt liegen rechts im Bild zwei ineinander verschlungene schlafende nackte Kinder. Ein beflügelter Putto klettert auf eines von ihnen und stützt sich dabei an einem abgestorbenen Baumstumpf hinter ihnen. Im Bildmittelgrund leicht rechts von der Mitte sitzt am Boden ein alter bärtiger Mann in einem weißen Hemd und einem rosafarbenem Umhang; in jeder Hand hält er einen

---

<sup>291</sup> Vgl. Thiele, 2012, S. 75. Vgl. Pignatti/Pedrocco, 1999, S. 134: „Historisch verbürgt scheint allerdings ihre [die Tafel] Zugehörigkeit im Jahr 1666 zur Sammlung des Malers Niccolò Renieri in Venedig zu sein, unter der Zuschreibung an Palma il Vecchio. Damals lautete die Bezeichnung des Gemäldes ein *Marc Aurel, der zwischen zwei Philosophen studiert*, [und] andere sahen darin eher eine Darstellung der Lebensalter des Menschen oder einfach eine Gesangstunde im Sinne der Neuplatoniker, denen die Musik und insbesondere der Gesang als direktester Ausdruck der Seele galt, als Element geistiger Erhöhung in Richtung der himmlischen Sphären der Harmonie.“

<sup>292</sup> Ebd., S. 21. „Sein jetziger Bildtitel, der erstmal im Jahr 1628 von Sandrart in seiner Beschreibung des Bildes festgehalten wurde, ist [...] allgemein anerkannt.“

Totenschädel. Weiter hinter dem Greis erhebt sich eine von Bäumen umstandene Kirche auf einem Hügel. Das Bild stellt kompositorisch zwei differente Räume dar: im Vordergrund das Liebespaar, die Jugend, auf einem lebendigen grünen Teppich und ihm gegenüber auf einer öden, vertrockneten Sandfläche einmal die schlafenden Kinder und dann der Alte. Panofsky schreibt über dieses Bild: „[...] *an overtly allegorical composition* [...]. *The Three Ages of Man evokes a vision of the threat of time seen through the medium of love.*“<sup>293</sup> Das junge Paar verkörpert die Liebe, aber nicht nur die Liebe, sondern auch das menschliche, von der Zeit bedrohte Leben. So wie die Flöten aufeinander abgestimmt sind, so sind auch ihre Seelen in Harmonie miteinander verbunden. Der abgestorbene Baumstumpf symbolisiert nach Panofsky den Tod.<sup>294</sup> Dabei bilden der Tod und das erste Lebensalter keinesfalls einen Widerspruch, denn zu jener Zeit war die Säuglingssterblichkeit sehr hoch, und auch die Pestwellen hatten sich tief ins Gedächtnis eingegraben, so dass die Säuglinge im Schlaf auch die Nähe zum Tod verkörpern könnten. Der Putto könnte als Schutzengel gesehen werden, der die schutzlosen Kinder vor Tod und Leid bewahren will.<sup>295</sup> Wenn Tizian das Ziel hatte, die drei Altersstufen zu personifizieren, dann wird auch die Figur des Greises als Allegorie des dritten Lebensalters deutlich. Der Greis blickt desinteressiert und teilnahmslos, tief gebeugt auf den Boden, einsam und verlassen. Der Tod ist nicht mehr weit. Die Totenschädel hält er apathisch in den Händen, sie zeigen ihm seinen Weg.<sup>296</sup> Der Alte hat sich offenbar in sein Schicksal ergeben, er wendet sich vom diesseitigen Leben ab, kehrt sich nach innen und löst sich ab, um spirituell eine neue Identität zu finden. Die Kirche im Hintergrund steht als Symbol für das ewige Leben und die Erlösung.

Mitte der 1560er-Jahre malte Tizian als ein Spätwerk die „Allegorie der Zeit und der Klugheit“ (Abb. 104). Drei Männerköpfe, einmal frontal, zweimal im Profil, die mit ihren Hinterköpfen verbunden zu sein scheinen, stehen für drei Generationen, für drei Lebensalter des Menschen. Sie stehen so eng beieinander,

---

<sup>293</sup> Panofsky, 1969, S. 94.

<sup>294</sup> Ebd., S. 96: „[...] according to the tradition as old as the bible.“

<sup>295</sup> Vgl. Thiele, 2012, S. 29.

<sup>296</sup> Ebd., S. 32: „Wenn eine Verbindung der zwei Totenschädel mit dem Liebespaar in der Absicht des Malers lag, dann hatte er wahrscheinlich nicht die dargestellten Personen und ihr finales Schicksal im Sinn, sondern, da eine Allegorie eine personale oder gegenständliche Darstellung eines abstrakten Sachverhaltes ist, eher den symbolischen Ausdruck der im Alter verloren gegangenen Liebeskraft.“

als wären sie zu einem dreiköpfigen Körper verschmolzen. Entgegen der Sehgewohnheit wird der Alterungsprozess vom Betrachter aus von rechts nach links wiedergegeben. Vor einem dunkelbraunen Hintergrund ist rechts ein rotblond gelockter Jüngling im Profil dargestellt, in der Mitte ein schwarzhaariger Mann mit Vollbart, der frontal aus dem Bild herausschaut, und links das Profil eines langbärtigen, weißhaarigen Greises mit einer roten Kappe. Ihre Mienen zeigen keine Regung, sondern strahlen völlige Ruhe und Gelassenheit aus. Ihr Blick geht ins Leere, selbst das frontale Gesicht blickt am Betrachter vorbei.<sup>297</sup> Erwin Panofsky kam zu der Beurteilung, dass man das Bild „*eben emblematisch nennen könnte als nur allegorisch: eben eine durch ein visuelles Bild illustrierte philosophische Maxime als ein mit philosophischen Bedeutungen ausgestattetes visuelles Bild*“, was anhand der lateinischen Inschrift über den Köpfen durchaus betont wird: „*Ex praeterito – Praesens prudenter agit – Ne futura actione deturpit. / Aus der Vergangenheit lernend – soll die Gegenwart weise handeln – um nicht durch ihre Handlung die Zukunft zu gefährden*“.<sup>298</sup> Die menschlichen Lebensphasen von Jugend, Reife und Alter werden hier auch – in umgekehrter Folge als Kreislauf der Erneuerung – mit Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft in Einklang gebracht. Es wird ein Gedankengebäude der Zeit gezeichnet, in dem aus der Erfahrung der Vergangenheit durch Klugheit Weitsicht, Besonnenheit und Vorausschau für Gegenwart und Zukunft erworben wird. In gleicher Weise können auch die drei unterhalb der Porträts dargestellten Tierköpfe interpretiert werden. Campbell bezieht sich diesbezüglich auf die „*Saturnalia*“ des Macrobius aus dem 5. Jahrhundert n. Chr.: „*Der Löwe, heftig und jäb, verkörpert die Gegenwart, die handelt; der Wolf, der sein Opfer verschleppt, ist das Bild der Vergangenheit, die uns die Erinnerung raubt; der Hund, der seinen Herrn umschwänzelt, bedeutet uns die Zukunft, die uns unaufhörlich mit Hoffnungen umgarnt*“.<sup>299</sup> Aus dieser Betrachtungsweise geht hervor, dass die Menschen- und Tierköpfe dasselbe repräsentieren, das heißt die unaufhaltsam ablaufende Zeit, in der Neues das Alte ablöst, symbolisieren und so zur Allegorie der Klugheit werden. Panofsky versuchte die bedeutungsgleichen Sujets insofern zu differenzieren, als er in den drei Porträts reale Personen wiederzuerkennen glaubte: ein Selbstporträt des greisen Tizian, seinen Sohn Orazio und seinen Enkel Marco Vecelli – womit wieder eine Art Generationenbild mit verschiedenen Altersdarstellungen in den Vordergrund

---

<sup>297</sup> Vgl. Thiele, 2012, S. 61.

<sup>298</sup> Panofsky, 1978, S. 167–191.

<sup>299</sup> Vgl. Campbell, 1990, S. 131–132. Vgl. Pedrocchio, 2000, S. 281.

rückt.<sup>300</sup> Alter, Reife und Jugend sind hier im Dreiklang zusammengeführt, so wie es das Leben vorgesehen hat. Hell und Dunkel trennen Jugend vom Alter, der Alte ist nur noch ein Schatten und blickt unnachgiebig, frostig und distanziert auf seine Vergangenheit zurück – im Bild nach links –, die Jugend blickt nach rechts in die Zukunft. Die verschiedenen Altersstufen sind auch in der Maltechnik deutlich voneinander unterschieden. Das grob und undeutlich dargestellte Alter zeigt die Vergänglichkeit in Vollendung, der Tod ist bereits ganz nahe, und der Wolf stiehlt die Erinnerung und damit das Leben.

Das Motiv der drei Lebensalter fand auch nördlich der Alpen seine Anhänger, insbesondere Hans Baldung Grien hat sich dabei hervorgetan. Die Figuren der verschiedenen Lebensalter in Tizians Allegorie nehmen die Welt sinnlich und geistig völlig unterschiedlich wahr, die Kinder schlafen und leben noch in ihrer eigenen Welt, das Liebespaar ist dergestalt miteinander befasst, dass es nichts in seiner Umgebung aufnimmt, und der Alte ist teilnahmslos, abwesend, denn er weiß um den Lauf des Lebens. Hans Baldung verwendet in dem Gemälde „Die drei Lebensalter und der Tod“, das um 1510 gemalt wurde, einen Spiegel, in dem sich eine junge Frau ahnungslos ihrer Jugend erfreut (Abb. 105). Hinter ihr steht bereits der verwesende Tod mit einem Stundenglas, der ihr – nicht aber dem kleinen Kind zu ihren Füßen – den transparenten verbindenden Schleier entzieht und damit ihre ganze Blöße zur Schau stellt, denn auf dem letzten Gang muss sie alle Güter abgeben, nur ihr vergänglicher Körper wird ihn gehen. Das Kind verbleibt also hinter dem Schleier, so als sollte es die Wirklichkeit und seine schicksalshafte Zukunft nur verschleiert erkennen. Der personifizierte Tod ist sehr präsent, denn er dominiert den Bildraum zu einem großen Teil. Die nichts ahnende junge Frau steht ausgeliefert da. Die vom Alter gezeichnete Frau am linken Bildrand hinter ihr schaut den Tod an und versucht ihn mit erhobener Hand aufzuhalten. Die ganze Szene spielt sich im Freien auf einer Waldlichtung inmitten wuchernder Pflanzen und Bäume ab, nur hinter dem Tod steht ein absterbender Baum mit Pilzbewuchs, von dem sich die Rinde schon weitgehend abgelöst hat. Die dargestellten Figuren stehen allegorisch für ihre jeweilige Altersstufe. Der körperliche Verfall, der auch durch die Farbgebung von Weiß nach Gelbbraun gekennzeichnet ist, steht im Mittelpunkt. Daneben wird aber auch die zur Schau

---

<sup>300</sup> Vgl. Thiele, 2012, S. 65: „Während eine Identifizierung des alten Mannes als Tizian durch das aus der gleichen Zeit erhaltene Selbstbildnis als gesichert werden kann, müssen die beiden anderen Zuordnungen mehr Spekulation bleiben, denn es gibt keine überzeugenden Vergleichsbildnisse.“

gestellte anrühige Eitelkeit offenkundig gemacht, denn wer sich von seinem Spiegelbild gefangen nehmen ließ, der verlor sich in der diesseitigen Welt und sündigte, hing den weltlichen Dingen und Freuden nach, den Nichtigkeiten des Lebens, gab sich der Vergänglichkeit hin – so wird verständlich, dass Eitelkeit auf der Liste der sieben Todsünden an oberster Stelle stand. Mit dem Tod wird diese Eitelkeit als Sünde gebrandmarkt. Alle Figuren sind nackt in der freien Natur, so dass der Bildtypus mit dem dargestellten „elementaren Dasein“ in Einklang gebracht ist. Hier geschieht nichts Zufälliges, sondern nur das Vorgegebene, das zeitgebundene Dasein, das Heidegger mit „Sein zum Tode“ beschrieb.<sup>301</sup>

Auch das Bild „Drei Frauen in der Kirche“ von Wilhelm Leibl, das zwischen 1878 und 1882 entstand, ist ein Generationenbild, allerdings eine realistische, sehr detailreiche Darstellung dreier Frauen in einer Gebirgstracht, die eng nebeneinander in einem Kirchenraum auf einer Bank sitzen, die mit Rokoko-Elementen geschmückt ist (Abb. 106). Zwar sind auch hier verschiedene Altersstufen abgebildet, aber kein Kind – möglicherweise Tochter, Mutter und Großmutter. Die Frauen unterscheiden sich nicht nur im Alter, sondern auch in der Kleidung. Während die im Vordergrund sitzende Frau in einem schwarzblauen Kleid mit einem weißen, bestickten Schultertuch und einer weißen Schürze sowie einem schwarzen Hut mit goldenen Bändern festlich gekleidet ist, haben die beiden dahinter sitzenden Frauen dunkle, zum Teil schwarze, schlichte Kleider an und tragen jeweils schwarze Tücher um den Kopf. Die Frauen unterscheiden sich aber auch in der Art, wie sie ihre Andacht ausüben, denn die junge Frau hält das Andachtsbuch, in dem sie ein wenig unbeteiligt blättert, wegen ihrer normsichtigen Augen in ihren schlanken Händen weit von sich entfernt auf dem Schoß. Ihre Gesichtshaut und ihre Hände weisen darüber hinaus ausgeprägte weißliche Flecken auf, eine Vitiligo, auch Weißfleckenkrankheit genannt.<sup>302</sup> Dagegen ist die

---

<sup>301</sup> Vgl. Endreß, 2019, S. 104–105. Vgl. Heidegger, 1956, S 258–259: „Man *weiß* um den gewissen Tod und „ist“ doch seiner nicht eigentlich gewiß. Die verfallende Alltäglichkeit des Daseins kennt die Gewißheit des Todes und weicht dem Gewißsein doch aus. Aber dieses Ausweichen bezeugt phänomenal aus dem, wovor es ausweicht, daß der Tod als eigenste, unbezügliche, unüberholbare, gewisse Möglichkeit begriffen werden muss. [...] *Der Tod ist* das Ende des Daseins im Sein dieses Seienden *zu* seinem Ende“ (Hervorhebung im Original)

<sup>302</sup> Vgl. Rassner, 2003, S. 279–280: „Vitiligo/Weißfleckenkrankheit ist eine erworbene Erkrankung melanin-bildender Zellen. Durch herdförmigen

Greisin in der Mitte, die sich stark gekrümmt auf dem Kniebrett niedergelassen hat, andächtig, voll konzentriert in ihr Gebetsbuch vertieft, das sie mit ihren schwieligen Arbeitshänden dicht vor ihre altersschwachen weitsichtigen Augen hält. Ihr gebeugtes Gesicht ist stark faltig und eingefallen. Die ältere Frau, die im Hintergrund direkt an der weiß getünchten Wand sitzt, hält in gefalteten, zum Gebet erhobenen Händen einen Rosenkranz. Ihr Blick ist andächtig nach vorn auf ihren Gott gerichtet, demütig ist sie sich dessen Fürsorge gewiss.<sup>303</sup> Trotz aller dieser unterschiedlichen Wesensmerkmale der drei Frauen stellen sie dennoch eine Einheit dar. In einem kleinen schlichten Kirchenraum, in bäuerlicher Tracht, zusammen beim gemeinsamen Gebet in einer schmalen Kirchenbank durch deren Wangen eingeeengt, verbunden durch eine imaginäre Diagonale, die ihre Hände und Bücher räumlich gestaffelt miteinander verbindet. So entsteht eine Gemeinschaft der Betenden, die durch die christliche Leitidee „ora et labora“ überschrieben werden könnte.<sup>304</sup> Auch in diesem Generationsbild stehen sich Jugend und Alter kontrastreich gegenüber. Die Kennzeichen des Alters sind deutlich herausgearbeitet und stehen wie eine dunkle Wand hinter der frischen blühenden Jugend. Somit sind auch hier Leben und Tod, Anfang und Ende als Dualität einander gegenübergestellt und gleichwohl verbunden in der transzendentalen Gewissheit.

Ein weiteres Drei-Generationen-Bild hat Arnold Böcklin 1888 mit dem Titel „Vita somnium breve“, auch „Die drei Lebensalter“, geschaffen (Abb. 107). Zentral inmitten einer blühenden Landschaft findet sich über einer Brunnennische eine marmorne Stufenbrücke mit Treppen von beiden Seiten und einer Inschrift im Abschlussfeld oberhalb des Brunnens. Aus einer antiken Maske in der Bogennische fließt Wasser, das sich zu einem Bach vereint, um sich über die gesamte blumenbedeckte Wiese nach vorne aus dem Bild herauszuschlängeln. Im Vordergrund spielen zwei nackte Kleinkinder und beobachten eine mit dem Strom des Wassers dahinfließende Magaritenblüte, die sich bei genauem Hinsehen auch „als Sinnbild für die Flüchtigkeit allen Seins und das unaufhaltsame Dahinschwinden aller irdischen Güter entpuppt“.<sup>305</sup> In der Mitte des Bildes steht rechts nahe beim

---

apoptischen Zelltod der Hautmelanozyten entstehen hypomelanotische, weiße Flecken.“

<sup>303</sup> Vgl. Czymmek, 1994, S. 343–344. Vgl. Ruhmer, 1984, S. 93–94. Langer, 1961, S. 62–64.

<sup>304</sup> Vgl. Ellegast, 2012, S. 27–29.

<sup>305</sup> Rohwedder, 2019, S. 225.

Brunnen eine Frau mittleren Alters, die oberhalb der Hüfte nackt und von da ab mit einem blauen Tuch mit gelben Sternen bis zum Boden umschlungen ist. Sie wendet dem Betrachter ihren Rücken zu und hält einen großen, bunten Blumenstrauß in Händen. Ihr gegenüber auf der linken Bildseite und jenseits der Brunnenarchitektur reitet ein schräg von hinten ansichtiger Mann mit Helm und einem weiten roten Mantel bekleidet auf einem Pferd davon; er scheint ein ähnliches Alter wie die junge Frau zu haben. In der rechten Hand hält er eine Lanze mit einer Standarte, so als wollte er in den Krieg und dem Tode entgegenziehen. Zuoberst auf einem Felsen hinter der Stufenbrücke sitzt, anders als üblich, ein gegen den Himmel scharf profilierter, aufrecht nach vorn blickender Greis, gestützt auf einen Stock. Hinter ihm und leicht in Untersicht hat bereits der Tod einen Knüppel erhoben, um ihm den Todeshieb zu versetzen.<sup>306</sup> Das Thema der Stufenbrücke ist traditionell, wie noch zu zeigen ist, mit einer größeren Anzahl von Teilungsstufen des Alterungsprozesses assoziiert und wird in Lebensrädern oder Lebenstrepfen dargestellt, wobei der pyramidenförmige Auf- und Abstieg in der Mitte üblicherweise das mittlere Lebensalter und den Höhepunkt des Lebens symbolisiert. In Böcklins Gemälde steht die an den Rand gerückte Frau im Zentrum als Allegorie des Lebens, als das Leben selbst zwischen Kindheit und Alter, zwischen Anfang und Ende, zwischen Sich-Entfernen und Bleiben, denn während der Mann Krieg und Abenteuer sucht, hält die Frau die Stellung, gebiert Leben und schließt den Kreislauf des ewigen Lebens. Darauf deutet auch ihre Körperhaltung und Position. Sie steht am Rande der Blumenwiese und vor der ersten Stufe, ihr Körper ist dem sich entfernenden Mann und dem Alter zugewandt, ihr Haupt über dem voll erblühten Blumenstrauß unter ihrem Kinn ist zurückgedreht. Das Leben entspringt zu Füßen des Todes, ist und bleibt ein kurzer Traum. Alles steht auf diesem Bild: zwischen Wachstum, dem voll erblühten Blumentepich, den sorglos spielenden Kindern am Bächlein und den Zeichen des Vergehens und des Abschieds, dem in eine ungewisse Zukunft aufbrechenden Ritter, dem Alten, der dabei ist, die diesseitige Welt zu verlassen – und die Blume gleitet mit dem Wasserstrom davon.<sup>307</sup>

Ein häufiges Thema in Edvard Munchs Werk sind Frauen, besonders drei Frauenfiguren, die Monika Graen 1985 zu einer Dissertation unter dem Titel „Das Dreifrauenthema bei Edvard Munch“ veranlasst hat. Hier wird ein

---

<sup>306</sup> Vgl. Andree, 1977, S. 480–481. Vgl. Lindemann, 2001, S. 298. Endreß, 2019, S. S. 115–117.

<sup>307</sup> Vgl. Rohwedder, 2019 S. 224–233.

zentrales Thema des Künstlers deutlich, nämlich die verschiedenen Lebensphasen und die daraus resultierenden Wesenszüge der Frauen zu symbolisieren und die Frauen aus Sicht des Mannes in verschiedenen Stadien darzustellen. So entstand 1894 das Gemälde „Die Frau in drei Stadien“, das Munch zeitweise auch „Die Sphinx“ oder „Das Weib“ nannte, während es in der Sekundärliteratur den Titel „Die drei Lebensalter“ erhielt (Abb. 108). 1902 war dieses Bild in Berlin zu sehen, als es an der „Lebensfries-Wand“ unter dem Thema „Erblihen und Vergehen der Liebe“ präsentiert wurde.<sup>308</sup> Munchs Titel beschreibt mit Sphinx einerseits das Rätselhafte der Frau, andererseits wird hier die „*Visualisierung von Vorstellungen*“ eines Mannes über die „*Existenzweisen*“ einer Frau dargeboten; es sind nicht etwa die „*Bildnisse*“ verschiedener Frauen – wie Bischoff es ausdrückt.<sup>309</sup> Links in Seitenansicht sieht man eine weiß gekleidete junge Frau mit langen blonden wallenden Haaren; die Farbe Weiß ist hier Zeichen der jugendlichen Unschuld, mit der die Figur sehnsüchtig und hoffnungsvoll auf das Meer in die Zukunft blickt. Dabei steht sie auf einem schmalen, sich windenden, in die Tiefe des Raumes verengenden und schließlich verlierenden Uferstreifen, der die Ungewissheit und die Unbestimmtheit des Lebens anzeigt. Neben ihr zentral im Bild steht en face eine rothaarige Frau in der Blüte ihres Lebens; die Hände hinter dem Kopf verschränkt, Lippen und Augenbrauen geschminkt, die Beine gespreizt, bietet sie sich provozierend und verführerisch dem Betrachter dar – eine Frauendarstellung, die in Gestik und Mimik Munchs Bild „Madonna“ in Erinnerung ruft. Rechts neben ihr findet sich vom dunklen Grün des Waldes umschlossen eine ältere Frau mit schwarzen, glatt herabhängenden Haaren, tief verschatteten Augen und blasser Gesichtsfärbung, ihr Aussehen gleicht mehr dem einer Toten als dem einer Lebenden, wobei die schwarze Konturierung der Figur an eine „*Trauerrahmung*“ erinnert. Rechts daneben, durch einen glatten Baumstamm getrennt, ebenfalls im Dunkel des Waldes, ist ein Mann, Augen und Mund geschlossen, abgewandt seine Haltung, im Begriff, sich zu entfernen. Die Welt der Frauen ist von der des Mannes getrennt, aber gleichzeitig durch eine große orangefarbene Lilie am Fuße des Baumstammes miteinander verbunden, denn der süße und betörende Duft dieser Blume scheint den Mann gefangen zu nehmen, aber der flammende Liebeszauber bedeutet auch Begehren und Sich-Verzehren,

---

<sup>308</sup> Vgl. Bischoff, 2016, S. 44. Vgl. Barth, 1971, S. 18.

<sup>309</sup> Bischoff, 2016, S. 44.

Leben und Tod.<sup>310</sup> In diesem Bild sind weniger die äußeren Kennzeichen des Alterungsprozesses dargestellt als vielmehr die angenommenen seelischen Befindlichkeiten der Frau auf verschiedenen Altersstufen: Erwartung, Erfüllung und Resignation.<sup>311</sup>

Das vor 1910 entstandene Bild von Otilie W. Röderstein mit dem alleinigen Titel „Die drei Lebensalter“ kommt dem Ziel, drei verschiedene Altersstufen gegeneinanderzusetzen, sehr viel näher (Abb. 109). Das Bild zeigt zusammengedrängt drei Männerporträts vor einer grünen Wiese und einer Hügelkette am Horizont mit einem dunklen, wolkenverhangenen Himmel. Bei den männlichen Personen handelt es sich um einen Knaben, einen Mann im mittleren Alter mit Hut, beide frontal auf den Zuschauer gerichtet, und einen grauhaarigen, bärtigen Greis mit einer braunen Schirmmütze im Profil. Diese drei Figuren füllen das Bild vollständig aus und sind in einer Dreiecksform zueinander gestellt, wobei sich der Alte in Richtung des Knaben vorbeugt und damit Anfang und Ende zum ewigen Kreislauf des Lebens miteinander verbindet. Vom Knaben steigt die imaginierte Diagonale des Dreiecks zum Höhepunkt des Lebens in Gestalt des Mannes in der Blüte seines Lebens auf – beide haben den Blick frei und offen nach vorn auf die Zukunft gerichtet –, darauf folgt der unaufhaltsame, ebenfalls diagonal arrangierte Abstieg zum Alten, der nach vorn gebeugt eher resigniert der Vergangenheit nachhängt. Die drei üben keine Tätigkeit aus, es ist keine Absicht hinter ihrem Zusammensein zu erkennen, so dass die Konstellation als ein symbolisches Ereignis zu verstehen ist und damit der „*Veranschaulichung existentieller Dimensionen menschlichen Seins*“ entspricht, wie von Barth formuliert.<sup>312</sup>

Die hier vorgestellten Bilder zeigen exemplarisch die Vielfalt der Darstellungsmöglichkeiten dreier Generationen, die entweder in einem situativen Kontext oder in der alleinigen Aufeinanderfolge der verschiedenen Lebensalter wiedergegeben sind, entweder ganzfigurig oder als Kopfbild-Ensemble, wobei sich ein alle Bilder verbindendes Element findet, nämlich die Polarität zwischen Leben und Tod als strukturelles Konzept. Die thematische Umsetzung erfolgt dabei vielgestaltig und vielschichtig, wenn der Lebenslauf allegorisch mit

---

<sup>310</sup> Vgl. Owsen, 2013, S. 300–304: „Die Liebe ist eines von Edvard Munchs Hauptthemen. Für ihn als heterosexuellen Mann Frauen die Objekte seiner Liebe und Begierde: Frauen sind der Grund für Trauer und Freude, Frustration und Glücksgefühle. Sie stehen sowohl für negative als auch für positive romantische Erlebnisse.“ Vgl. Bischoff, 2016, S. 42–48.

<sup>311</sup> Vgl. Barth, 1971, S. 20.

<sup>312</sup> Barth, 1971, S. 14. Vgl. Endreß, 2019, S. 109–110.

Naturphänomen assoziiert wird oder die verschiedenen Lebensalter eher gleichgesetzt nebeneinander auftreten. In zyklischen Darstellungen hingegen wird der Weg über die Reifung bis zum Verfall nachgezeichnet. Tizian verbindet personifiziert Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft und ordnet jedem Zeitabschnitt ein Tier mit seinen symbolischen Charaktereigenschaften zu. Wenn Baldung Grien Kindheit, Jugend und Alter wie im Sphinx-Rätsel mit altersgemäßen Bewegungsmodalitäten darstellt, so läßt Leibl die Altersstufen später beginnen und setzt der jungen Frau zwei ältere, aber unterschiedliche Altersstufen an die Seite, die besonders durch ihre eingeschränkten Schffähigkeiten voneinander geschieden sind. Der Tod spielt als Gegenspieler des Lebens in diesen Bildern die zentrale Rolle. Seine Darstellung ist allerdings überaus verschieden, denn während Hans Baldung den Tod als verwesende Gestalt personifiziert und Böcklin ihn als Schattenbild im Profil malt, wird er bei allen anderen Künstlern nur noch als unausweichliche Vision, der kein Mensch entfliehen kann, ins Bild gesetzt. Mit dem Motiv eines Schleiers, der Unwissen und Sorglosigkeit von Erkenntnis und ängstlicher Erwartung trennt, bringt Baldung noch eine andere interessante Komponente ins Spiel. Ahnungslos und fidel spielt ein Kleinkind verdeckt hinter dem Schleier, während der Tod an dessen anderem Ende zieht, die Sanduhr bereits über den Kopf der jungen Frau hält und dabei ist, ihre Scham zu enthüllen, ihr die Nachkommenschaft und die kleinen täglichen Freuden zu entziehen. Die Endlichkeit des Lebens wird einerseits durch die Personifikation des Todes, andererseits durch Hinfälligkeit und die äußeren Veränderungen des Alters dargestellt. Unterstützt wird der Bedeutungsgehalt durch Farbabstufungen, Hell und Dunkel, Sonne und Schatten, lebendiges Aufschauen und ergebenes, in sich versunkenes Sinnieren oder auch durch altersbedingte Defizitsymptome wie Fehlsichtigkeit.

### **V.3. Vier Generationen und höhere Teilungsarten der Lebensalter im Bild**

Auch die Vierteilung der Lebensalter in Kindheit, Jugend, Reife und Alter wurde wiederholt von Künstlern ins Bild gesetzt. Dabei spielte besonders die Assoziation der vier Jahreszeiten eine entscheidende Rolle, weshalb die vier Lebensalter im 19. und 20. Jahrhundert meistens in dieser Analogie dargestellt wurden. Da gegenüber den bisher vorgestellten Darstellungsweisen der verschiedenen

Lebensaltersstufen keine wesentlichen neuen Aspekte und keine grundsätzlich neuen Bildideen zu erkennen sind, denn dieses Thema war schon in den Bildern der drei Generationen angelegt, sollen hier nur einige Gemälde von bekannten Künstlern genannt werden wie „Die vier Lebensalter“ aus dem Jahr 1624 von Anthonis van Dyck sowie aus dem Jahr 1626 von Valentin de Boulogne, ferner „Die Lebensstufen“ von etwa 1835 von C. D. Friedrich, „Die Lebensalter“ von 1877–78 von Hans von Marées und die „Vier Lebensalter“ aus dem Jahr 1902 von Edvard Munch.<sup>313</sup>

Deutlich wird an diesen Bildern das allen gemeine tradierte Konzept für dieses Sujet, dem zufolge der Alterungsprozess überindividuell ein linearer, unaufhaltsamer, unentrinnbarer und unumkehrbarer chronologischer Vorgang ist, der das Leben mit seinem Anfang und seinem Ende als Intervall sichtbar macht. Dem Betrachter, der sich in die Situation der Vergänglichkeit hineinversetzt und den Fortlauf nicht vorhersehen kann, wird anhand dieser Darstellungen die eigene Begrenztheit unmittelbar vor Augen geführt. Es wird deutlich, dass auch die Wiedergabe von Lebensaltersstufen ein Vanitas-Motiv beinhaltet. Hans Baldung Grien konkretisiert und veranschaulicht dies mit zwei weiteren Bildern: „Die sieben Lebensalter der Frau“ von 1544 und „Die drei Sterbealter der Frau und der Tod“, wobei Letzteres nur noch als Kopie vorliegt (Abb. 110–111). Es sind zwei Einzelbilder, die aber so sehr aufeinander bezogen sind, dass sie die Vermutung nahelegen, sie seien als Diptychon vorgesehen gewesen. Baldung hat im Ersteren eine Siebenteilung der Lebensalter gewählt, die auf die spätmittelalterliche Astrologie zurückgeht.<sup>314</sup> Von der Osten sieht außerdem Sieben-Jahres-Abstände zwischen den einzelnen Figuren, womit die älteste etwa fünfzig Jahre alt wäre. Dies entspricht der Lebenserwartung Erwachsener zur Zeit Baldungs.<sup>315</sup> Vor einem weit unten im Bild gelegenen, in die Ferne zeigenden Horizont und einem blauen, wolkenverhangenen Himmel stehen sechs Frauen, davor sitzt ganz links ein kleines, etwa zweijähriges Kind, das mit einer Kette spielt, neben ihm, zentral am unteren Bildrand, hockt ein Graupapagei mit einem Zweig. Die Köpfe der Frauen sind hintereinander auf einer nach rechts ansteigenden Linie ihrem Alter entsprechend angeordnet. Sie sind in zwei Dreiergruppen geteilt, die drei jungen stehen auf einem saftig grünen Untergrund, die drei alten dagegen auf einem trockenen, öden Sandboden, wobei die sechste Frau respektive siebte

---

<sup>313</sup> Vgl. Barth, 1971, S. 69-74. Vgl. Endreß, 2019, S. 123-133.

<sup>314</sup> Vgl. Endreß, 2019, S. 88-91.

<sup>315</sup> Vgl. von der Osten, 1983, S. 250.

Figur, beginnend beim sitzenden Kind, nicht neben, sondern hinter den beiden anderen älteren Frauen steht. Die Frauen sind sämtlich nackt und demonstrieren das Altern als körperlichen Prozess: am Anfang, hinter dem sitzenden Kind, ein mageres junges Mädchen, am Ende der Gruppe die fettleibige Alte; von der siebten Figur sieht man nur einen mit Haube bedeckten Kopf. Während die einen ihre Scham mit einem sandfarbenen Tuch bedecken, tragen die anderen ein schwarzes Tuch um ihre Hüften gebunden. Die Art der Haartracht zeigt ihren Familienstand: Offenes Haar bedeutete unverheiratete Jungfrau, der Schleier, der das Haar bedeckt, bedeutete verheiratete Frau.<sup>316</sup> Baldung stellte ganz links hinter dem Mädchen einen Feigenbaum und einen Weinstock dar, der sich mit einem Rebzweig über die drei jungen Frauen erstreckt, womit ausgedrückt wird, dass das Leben der Frau nur bis zur Lebensmitte blüht und gedeiht.<sup>317</sup> Die junge Frau ganz links ist die einzige, die sich dem Tod – der rechts außerhalb des Bildes zu vermuten ist – zugewandt hat und ihm mit klarem, ernstem, unbeeindrucktem Blick begegnet, während sich die älteste, die wie das Kind aus der Reihe herausgenommen und von der nur der Kopf zu sehen ist, völlig abgewandt hat. Nur ihre linke Hand weist aus dem Bild hinaus in Richtung Tod, der – womöglich – im zweiten Bild über die „Drei Sterbealter“ als grinsendes Totengerippe einen schaurigen Zug dreier abgemagerter, gebrochener Frauen, von „*Krankheit, Kindbett und Greisenalter*“ gezeichnet, den Weg in ein offenes Grab weist.<sup>318</sup> Die Konfrontation von Leben, Krankheit, Alter und Tod hebt den Vanitas-Charakter des Bildes hervor und macht deutlich, dass nur die beiden Bilder zusammen dieser konzeptuellen Idee genügen.

## V.4. Vom Lebensrad zur Lebenstreppe

Das Lebensalter in mehr als vier Abschnitte zu teilen, hatte zur Folge, dass sich zwei Darstellungsweisen des Alterungsprozesses konstituierten: die

---

<sup>316</sup> Vgl. Junkerjürgen, 2005, S. 518.

<sup>317</sup> Vgl. Kopp-Schmidt 2014, S. 327: „Der Feigenbaum [...] erinnert an Sündenfall und Tod, während die Weinrebe die Erlösung durch das Opfer Christi symbolisiert.“

<sup>318</sup> Ebd., S. 326-327. Vgl. Junkerjürgen, 2005, S. 518. Vgl. Nicolaisen, 2019, S. 260-271.

Lebenstreppe und das Lebensrad,<sup>319</sup> die meistens sieben, zehn oder zwölf Perioden oder Stufen aufwiesen und auf Erfahrung, Naturbeobachtung, Astrologie und christlicher Heilslehre gründeten. Das Motiv der Lebenstreppe entwickelte sich im 16. Jahrhundert und verbreitete sich bis zum 19. Jahrhundert in Europa. Als Bildtyp stellt sie die Lebensalter nicht linear, sondern spiegelsymmetrisch auf- und absteigend dar und muss, um die Zehnerteilung zu erreichen, das Neugeborenenalter mit dem des Kindes zu einer Stufe verbinden. Der 50-jährige Mensch nimmt den Scheitelpunkt der Treppe ein. Die einzelnen Altersstufen sind charakterisiert durch äußere Zeichen des Alters wie Bartwuchs, Körperbau und Gehhilfen, aber auch durch Gestik und Mimik sowie durch attributive Tätigkeitsmerkmale, so dass hier auch erstmalig die Rollenzuordnung zu Alter und Geschlecht zur Darstellung kommt.<sup>320</sup>

Die ersten Lebenstreppe-Darstellungen sind zwei Holzschnitte des Augsburger Künstlers Jörg Breu d. J. und des Niederländers Cornelis Anthonisz von etwa 1540. Die neun an- und absteigenden Treppenstufen entsprechen je einem Lebensjahrzehnt.<sup>321</sup> Beginnend bei Säugling und Kleinkind reichen sie bis zum Greis, wobei den jeweiligen Altersstufen Tiere und Sprüche zugeordnet sind – dem weiblichen Geschlecht ausschließlich fliegende Tiere. Diese Symbole veränderten sich im Laufe der Zeit und wurden durch andere ersetzt. Unter der Lebenstreppe-Darstellung der beiden genannten Künstler wurde das Jüngste Gericht dargestellt und darüber, auf der Höhe des Lebens, auch die Personifikation des Todes; erst im 19. Jahrhundert erscheint der Paradiesgarten, und die Knochenmänner rücken in den Hintergrund.<sup>322</sup> Breus „Stufenalter des Mannes“ stellt das männliche Leben von der Wiege bis zum Tod dar (Abb. 112). Die jungen Männer sind in Landknechtstracht gekleidet, und hinter dem 50-Jährigen auf dem Podest steht bereits der Tod und verschießt seine Pfeile in Richtung der jüngeren

---

<sup>319</sup> Vgl. Thiele, 2012, S. 20: „Im 16. Jahrhundert ist neben der reihenden Darstellung und dem Bildmotiv der Lebenstreppe auch das Bildschema des Glücks- oder Lebensrades zu finden, welches eine weit zurückliegende Tradition aufweist. Ursprünglich symbolisierte das Glücksrad mit einer Darstellung der unterschiedlichen Phasen einer Regentschaft von jungen Prinzen bis zum die Krone verlierenden König das wechselhafte Geschick weltlicher Macht. Im 15. Jahrhundert entwickelte sich dann der Typus des Lebensrades mit der Darstellung der sieben Lebensalter.“

<sup>320</sup> Vgl. Thiele, 2012, S. 19–20.

<sup>321</sup> Vgl. Joerißen, 1983, S. 25–38. Vgl. Ehmer, 1996, S. 53–74.

<sup>322</sup> Vgl. Endreß, 2019, S. 155–156.

Männer – ein deutliches Zeichen für seine Allgegenwart. Die fortgeschrittenen Lebensalter auf der rechten Seite verlieren sich in „*Melancholie, Resignation und Schicksalsergebenheit*“.<sup>323</sup> Im etwa gleichzeitig entstandenen Bild „Lebenstreppe oder Schritte des Lebens“ von Anthonisz werden ebenfalls neun Lebensalter auf einer triumphbogenartigen Konstruktion mit zusätzlichem kleinerem Aufbau in Tempelform dargeboten (Abb. 113). Auch hier thront der 50-Jährige auf dem höchsten Punkt mit einem Schriftstück in der Hand, über ihm hält eine aus den Wolken ragende Hand eine Sanduhr über seinen Kopf. Unter ihm steigt der Knochenmann aus der Toröffnung des Tempelchens heraus und schließt den abgebildeten Kreislauf von Werden und Vergehen, von Leben und Tod. Die gebrechlichen Alten steigen von Krücken unterstützt an der rechten Seite der Architektur hinab bis zum offenen Grab, in dem bereits ein Gerippe ruht.

Im 19. Jahrhundert erlebte die Lebenstreppe ihren Höhepunkt, wobei sich die neuen technischen Möglichkeiten der verschiedenen Druckverfahren auswirkten, wie die Lithographie „Das Stufenalter der Menschen“ eines unbekanntenen Künstlers von um 1840 zeigt, der zehn Stufen wählte und nur den Lebensverlauf der Männer darstellte (Abb. 114). Frauen erscheinen nur dort, wo die Familie ihre Schwangerschaft und Gebärfähigkeit benötigte, um das Heranwachsen einer neuen Generation zu gewährleisten. Der personifizierte Tod ist dem 60. Lebensjahr zugeordnet, da zu jener Zeit weniger als zehn Prozent der Bevölkerung dieses Lebensalter überschritten. Vielleicht sitzt dieser Mann am Schreibtisch, um sich in einem Testament mit seiner Hinterlassenschaft zu befassen und sein Leben zu ordnen, denn von nun an geht es immer weiter bergab, und die Hinfälligkeit und Gebrechlichkeit des Alters nimmt zu. In der Mitte unten erscheint noch eine gottähnliche, geflügelte Gestalt mit Sanduhr und Sense, die in sich alle schon früher dargestellten göttlichen und Todes-Attribute vereint. Zwei Lithographien von um 1900 von Fridolin Leiber stellen die Altersphasen des Mannes und der Frauen getrennt dar (Abb. 115–116). Die alten Männer sind zunehmend auf den Stock zur Fortbewegung angewiesen, der 90-Jährige kann sich nur noch gebeugt ataktisch mit großer Mühe bewegen, dann bleibt nur noch der Stuhl, der Kopf ist kaum noch aufrecht zu halten. Unterhalb der Treppe findet sich der Paradiesgarten, in der Eva gerade Adam verführt und den Alterungsprozess der Menschen verursacht. Das Stufenalter der Frau zeigt gleichzeitig explizit das der Frau zugewiesene Rollenbild. Sie ist zunächst Ehefrau, dann allein

---

<sup>323</sup> Ebd., S.157–158.

in der Kinderbetreuung tätig, ab dem 40. Jahr wird der Gatte nicht mehr dargestellt, der vermutlich nur noch mit seinen Geschäften beschäftigt ist. Der Lebenssinn der Frauen lag ausschließlich in der Familie, in der Betreuung der Kinder und Enkelkinder. Die Todessymbolik ist völlig verschwunden, und unter der Treppe sind Adam und Eva dargestellt als Hinweis darauf, dass der Weg zurück ins Paradies möglich ist, worauf auch die beiden daneben angeordneten Bilder hinweisen, denn Engel begleiten sowohl den Säugling als auch die Greisin.

Die exemplarisch angeführten Lebenstreppe-Darstellungen veranschaulichen die Beziehungen zwischen den Generationen, das heißt den Stellenwert der einzelnen Familienmitglieder, die Hierarchie in der Familie und die soziale Struktur, also die Rollen von Frauen und Männern in der jeweiligen Gesellschaft. Die Lebenstreppe konnte auch die Funktion haben, die *„Suche nach Stabilität [...] als Bewältigungsversuch und damit zugleich als Ausdruck der Unsicherheit und Unberechenbarkeit der Lebensläufe“* zu formulieren.<sup>324</sup> Da die sozialen staatlichen Sicherungssysteme ebenso wie die Stabilisierung der Lebensabläufe durch Rechtsicherheit, Wahlrecht und Schulpflicht erst im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert auf den Weg gebracht wurden, war die Lebensabsicherung zunächst nur durch die Familie möglich. Das Leben war eher einem Zufallsprinzip untergeordnet und von spontanen Umständen und Geschehen wesentlich beeinflusst.<sup>325</sup> Die Lebenstreppe demonstrieren den auf- und absteigenden Verlauf des Lebens vom Anfang bis zum Ende und der Gebrechlichkeit des Alters. Aber die Lebenserwartung weitete sich augenscheinlich immer weiter aus, und so verschwand das Symbol des stets anwesenden, jederzeit zugreifen könnenden Todes. Der Tod hatte seine bedrohliche Bedeutung verloren.

In diesem Kapitel wurde dargelegt, dass die verschiedenen Einteilungen der Lebensphasen des Menschen durch Prinzipien und Erfahrungen aus Philosophie, Religion, den Naturphänomenen, Astrologie und Mathematik bestimmt waren, wobei insbesondere Aristoteles' Beobachtung des Prinzips vom Wachstum und Verfall in der Natur großen Einfluss hatte. Die Anzahl der Lebensphasen variiert zwischen zwei und zwölf entsprechend der zugrunde liegenden Theorie, unverändert bleibt aber die Differenzierung des menschlichen Lebens an sich in verschiedene Entwicklungsabschnitte. Das wesentliche Element all dieser mannigfaltigen Vorstellungen besteht indes in der Erkenntnis der

---

<sup>324</sup> Ehmer, 1990, S. 11 u. 14.

<sup>325</sup> Vgl. Kohli, 1985, S. 8-9.

Vergänglichkeit, dass das Leben einen Anfang und ein Ende hat, wächst, blüht und verwelkt und dass mit dem Alter die letzte Stufe vor dem unausweichlichen Tod erreicht ist. Die bildenden Künstler haben diesen Ideenkomplex visuell verarbeitet und in Bilder transformiert und dabei die verschiedenen personifizierten Lebensalter als essentielle bildnerische Gestaltungsmittel verwendet. So entstanden körperbezogene Denkbilder, deren zentrale Eigenschaft darin liegt, dass sich in ihnen „*Sichtweisen ausdrücken, Wahrnehmung[en] organisier[en] und [diese] symbolisch als Realität [...] interpretier[t]*“ werden.<sup>326</sup> Diese Denkbilder, die für alles Leben in der Natur gleichermaßen verwendet werden, oft analog zum Kommen und Gehen der Jahreszeiten, sie alle zeichnen das Alter weniger als sinnvolle letzte Lebensphase denn als ein Prozess des Sterbens.<sup>327</sup> Das Thema Lebensalter ist damit gleichzeitig Beschäftigung und Konfrontation mit der Unabwendbarkeit von Alter und Tod. So wurden viele Ansätze, Hinweise und Angebote aus verschiedensten Richtungen etabliert, um sinnloses in sinnhaftes Leben zu verwandeln – ein Versuch hierfür sind eben auch die Lebensphasen-Darstellungen. Vormalig gab das Christentum dem gläubigen Menschen einen Sinn, nahm ihm die Angst vor dem Tode und versprach das ewige Leben im Jenseits. Dann wurde der Glaube ab dem 16. Jahrhundert durch die sich aus empirischen Erkenntnissen entwickelnden Wissenschaften zunehmend in Frage gestellt. Diese Entwicklung kann in den Lebensalter-Darstellungen unmittelbar nachvollzogen werden, denn im Mittelalter wurden die verschiedenen Lebensalter in eine christliche Chronologie und Ordnung eingebunden, die aber ab dem 16. Jahrhundert an Bedeutung verlor, so dass sich die dargestellten Zyklen unabhängig und eigenständig weiterentwickeln konnten. Die beiden nun existierenden gegensätzlichen Vorstellungen blieben fortan unterscheidbar nebeneinander bestehen: eine „*empirisch-diesseitige und eine transzendente-jenseitige*“.<sup>328</sup> Besonders deutlich manifestieren sich die neuen Erfahrungsinhalte in den Generationenbildern, die zwei bis vier Lebensalter darstellen, denn sie veranschaulichen zugleich die erlebte Gruppenzugehörigkeit.

---

<sup>326</sup> Opp de Hipt, 1987, S. 64: „Der grundsätzlich interpretierende Charakter eines Denkbildes ist es [...], der das Kriterium für die Unterscheidung zwischen Denkbildern und Tatsachenaussagen liefert; eine Aussage, also ein Versuch, Realität zu bezeichnen, indem beispielsweise die Existenz von Phänomenen oder die Relationen zwischen Phänomenen behauptet wird, läßt sich als wahr oder falsch klassifizieren, ein Denkbild nicht. Eine Aussage teilt neutral mit, was ist, ein Denkbild, wie etwas zu sehen ist, welche Bedeutung es hat.“

<sup>327</sup> Vgl. Endreß, 2019, S. 191-192.

<sup>328</sup> Barth, 1971, S. 178-179.

Die Lebensalter-Darstellungen des 19. und 20. Jahrhunderts berücksichtigten neben der körperlichen auch psychische Entwicklungen und die soziale Stellung, in ihnen findet sich aber auch die Suche nach einer übersinnlichen, immateriellen Weltordnung, nach einem neuen Verhältnis zum Schicksal, das von christlichen Heilsversprechen losgelöst ist.



## VI Altersbilder in der bildenden Kunst in der Frühen Neuzeit

### VI.1. Die Darstellung von betagten Alten zwischen Abbild und Allegorie

In der italienischen Malerei der Frühen Neuzeit kamen veristische Darstellungen von Altersmerkmalen deutlich später als in den Niederlanden auf, und vor allem hinfällige Greise wurden in Italien, wie auch nördlich der Alpen, kaum ins Bild gesetzt. Eine Ausnahme stellt das bereits kurz angesprochene „Bildnis eines Greises mit Kind“ von Domenico Ghirlandaio dar, das nach 1490 geschaffen wurde – nach Andreas Beyer eines der „*ungewöhnlichsten Porträts des Florentiner Quattrocento*“ (Abb. 117). Bemerkenswert ist, dass das Modell ein bereits Verstorbener war, dessen Porträt vom Totenbett Ghirlandaio schon skizziert und darauf als Vorlage herangezogen hatte (Abb. 118).<sup>329</sup> Die übergenaue Wirklichkeitsdarstellung macht auch die Wiedergabe der Hässlichkeit zum Thema, wenn hier ein Rhinophym wie aus einem medizinischen Lehrbuch abgebildet wird, eine Sonderform der Rosacea, bei der es durch eine Hyperplasie von Talgdrüsen und Bindegewebe zu einer solchen Knollennase kommt, wie der porträtierte Greis sie vorweist. Die beiden diagonal im Bild angeordneten Figuren präsentieren das Nebeneinander von Alter und Kindheit, also den sich wiederholenden Kreislauf des Lebens, und zeigen überdies die tiefe Verbundenheit zweier Menschen. Die Darstellung gilt auch deshalb als ungewöhnlich, weil zur damaligen Zeit mit der physiognomischen Theorie vom äußeren Erscheinungsbild einer Person auf dessen Charakter geschlossen wurde und insofern die deformierte Nase auf einen zweifelhaften Charakter hätte hinweisen können. Aus dieser Zeit gegen Ende des

---

<sup>329</sup> Vgl. Beyer, 2002, S. 100: „Die Dargestellten konnten nicht identifiziert werden, und doch wird es sich zweifellos um benennbare Mitglieder der Florentiner Oligarchie handeln.[...] Hier geht es [...] weniger um die Darstellung einer ‚dynastischen‘ Linie als vielmehr um ein allgemeines Sinnbild familiärer, Generationen übergreifender Verbindlichkeiten, auch über körperliche Gebrechen hinweg: jener Familienbande also, die tatsächlich konstitutiv waren für die politische Struktur des zeitgenössischen Florenz.“

15. Jahrhunderts ist kein weiteres Porträt zu finden, das einen vergleichbaren Verismus aufwies. Selbst Ghirlandaio mildert den unschönen Aspekt im Gemälde durch die offenkundige Zuneigung des Alten dem Kind gegenüber, vielleicht seinem Enkel, durch zartfühlende Mimik und Gestik ab. Die äußere Entstellung des Alten wird durch die von ihm gezeigte Güte und das emotionale Wohlwollen neutralisiert.<sup>330</sup>

Nach 1500 entstand das „Bildnis eines älteren Mannes“ von Luca Signorelli, das eine Person unbekannter Identität darstellt, die wegen der Kleidung – kragenlose zinnoberrote Robe, um die eine schwarze Stola über Brust und Schulter gelegt ist, dazu eine fezartige rote Filzmütze – als Rechtgelehrter angenommen wird (Abb. 119).<sup>331</sup> Es ist ein rätselhaftes Brustbild, das viele Fragen aufwirft. Das deutlich konturierte Gesicht ist in Dreiviertelansicht gegeben, die Brust- und Schulterpartien sind angeschnitten dargestellt. Die Altersmerkmale des Mannes sind ungeschönt, aber in voller Würde dargestellt: graue, vom Wind leicht bewegte Haare, die Augen mit deutlichen Orbitalfethernien (sog. Tränensäcken), ausgeprägte Kieferknochen mit diskret eingefallenen Wangen, das prägnante Altersdreieck der Nasolabialfalten, schmale Lippen, eine dominierende Nase und olivfarbenes Inkarnat. Der Blick ist gesenkt und scheint in die Leere zu gehen. Weit über ein einfaches Abbild hinausgehend, eröffnet das Porträt eine psychologische Dimension. Der Dargestellte wirkt wie nach innen gekehrt, gedankenversunken, grüblerisch, vielleicht auch ein wenig melancholisch. Der Inhalt seiner Gedanken hängt möglicherweise mit den beiderseits vom Kopf dargestellten

---

<sup>330</sup> Vgl. Beyer, 2002, S. 100: „Nicht übersehbar ist der seit den vierziger Jahren auch in Toskana wirksame niederländische Einfluß, der sich nicht nur im epidermischen Realismus, sondern nicht weniger in der realistischen Wiedergabe etwa des Pelzbesatzes am roten Gewand oder in der Gestaltung des Raumes und seines Hintergrundes äußert. Die vergleichsweise späte Datierung, um 1490, ließe das Gemälde aber dann allenfalls in der veristischen Steigerung die aus dem Norden kommende Tradition fortentwickeln und fiele hinter die subtileren, variationsreicheren Formen der Florentinischen Porträtkunst der zweiten des Quattrocento zurück.“

<sup>331</sup> Ebd., S. 100: „Dabei muß freilich gelten, daß in der italienischen Renaissance diese Kleidung derart häufig auch im Zusammenhang mit anderen Berufsgruppen – darunter auch Künstler – auftritt, daß sich eine eindeutige Zuordnung über Gewand und Kopfschmuck allein nicht erreichen läßt.“ Vgl. Schneider, 1994, S. 76. Vgl. Kanter/Henry, 2002, S. 114: „[Der Vorschlag Rechtsanwalt fand zunächst allgemeine Übereinstimmung] bis Jane Bridgeman (mündliche Mitteilung) einwandte, daß die Kopfbedeckung eines Rechtsanwalts zur damaligen Zeit üblicherweise mit Hermelin besetzt war.“

Hintergrundszene zusammen, links zwei gestikulierende Frauen vor einem Rundtempel, rechts zwei nackte Jünglinge – möglicherweise in einen Kampf verwickelt – vor einer von Bäumen und Sträuchern überwucherten Tempelruine. Es sollen hier nicht die vielen Deutungsmöglichkeiten erörtert, sondern die naheliegende Vermutung angesprochen werden, dass das Bild eine Reflexion über die Anfänge Roms darstellt.<sup>332</sup> Laut Beyer war es Signorellis Absicht, die *„unverwechselbare Individualität eines Zeitgenossen ins Bild zu setzen und seine Erscheinung zunehmend mit Verweisen auf dessen Lebenswirklichkeit auszustatten“*. Darüber hinaus eröffne das Bild die Möglichkeit, Altersanzeichen und äußere Entstellungen im Porträt zu deuten, denn *„allein die am natürlichen Erscheinungsbild des Dargestellten orientierte, ungemein präsente Abbildung [dürfte] als prominenter Ausdruck humanistischer Gesinnung gelten“*.<sup>333</sup> Der Vergleich dieses Bildes mit dem Ghirlandaios verdeutlicht das enorme Spektrum unterschiedlichster Funktionen und Deutungsmöglichkeiten von durch Alter und Krankheit bedingter Hässlichkeit in Altersdarstellungen. In Ghirlandaios Gemälde geht es um eine private Rückerinnerung, bei der der körperliche Makel des Alten durch eine augenscheinliche Zuneigung aufgewogen wird; bei dem Alten von Signorelli handelt es sich um einen Gelehrten, einen Humanisten vielleicht, der schon im antiken Griechenland alt und hässlich sein durfte, da abstoßende Entstellungen durch Geist und Verstand ausgeglichen wurden. Alterszeichen wurden daher auch mit Weisheit gleichgesetzt. Die beiden hier vorliegenden Porträts zeigen somit auf, wie unterschiedlich Künstler mit Alter und Hässlichkeit umzugehen vermochten und welche verschiedenen Interpretationsebenen dadurch zugänglich werden. Die Porträtkunst, die sich in der Renaissance entwickelte, war darauf angelegt, den Menschen in seiner weltbezogenen Situation zu zeigen. Das Antlitz der Dargestellten sollte einerseits individuelle Merkmale und Eigentümlichkeiten, andererseits obligatorische allgemeine Indikatoren der jeweiligen Persönlichkeiten aufweisen. Die in solchen autonomen Bildern dargestellte neue Selbstwahrnehmung und Lebenseinstellung der Menschen forderte nicht nur den Künstler, sondern auch den Betrachter als unabhängiges, selbstbestimmtes Individuum.<sup>334</sup>

---

<sup>332</sup> Vgl. Schneider, 1994, S. 76. Vgl. Kanter/Henry, 2002, S. 114. Vgl. Beyer, 2002, S. 100–101.

<sup>333</sup> Beyer, 2002, S. 100.

<sup>334</sup> Ebd., S. 101. Vgl. Boehm, 1985, S. 18: „Der Mensch des selbständigen Porträts, der aus dem Bildnis in eine ‚immanente‘ Welt von ebenfalls bildfähigen – wenn damit auch nicht immer bildwürdigen – Individuen schaut, bedarf zu seiner

Nördlich der Alpen war neben repräsentativen Bildnissen ein weiterer Porträttyp verbreitet, der Vergänglichkeit und Endlichkeit des Lebens unmissverständlich aufzeigte und damit den Betrachter zur Reflexion über die eigene Zeitlichkeit aufforderte. Diese Kunstwerke waren bewegliche Gegenstände, deren Vorderseite die anfängliche Jugend und Schönheit, ihre Rückseite dagegen den Verfall alles Irdischen verbildlichte.<sup>335</sup> In einem außergewöhnlichen Doppelporträt „Bildnis des Malers Hans Burgkmair und seiner Frau Anna Allerlei“, das der Augsburger Maler Lucas Furtenagel im Jahre 1529 schuf, erkennen die beiden deutlich gealterten Eheleute beim Blick in einen Hohlspiegel bereits ihre Zukunft als Totenköpfe (Abb. 120). Der Gedanke an die Vergänglichkeit des menschlichen Seins wird durch den Blick in einen Spiegel ausgelöst. Das flüchtige Spiegelbild kann nicht festgehalten werden. Es ist nur ein Moment in der rasch vorschreitenden Zeitlichkeit. Der Blick in den Spiegel macht hier die kurze Zeit bis zum Tode bewusst. *„Zu Lebzeiten verbarg der Spiegel den künftigen Totenschädel unter dem Gesicht. Nur der allegorische Spiegel brachte die Wahrheit über den Tod an den Tag.“*<sup>336</sup> Die betrübten, sorgenvollen und wissenden Blicke des Paares und die ausgreifende Geste Burgkmairs sind an den Betrachter gerichtet und eröffnen einen Dialog mit ihm. Mit verschiedenen Inschriften im Bild sprechen die Eheleute den Betrachter ergeben und klagend an, dass *„solche Gestalt unser beider war“*. Die Vergangenheit wird deutlich betont mit *„waren“*, wenn auch das Bild noch die Gegenwart zeigt. Im Text heißt es weiter, es bleibe *„im Spiegel aber nichts als das“* übrig, nämlich die Totenschädel, womit auch die Zweifel über die Porträts als gemalte Verewigung offenbar werden.<sup>337</sup> So werden Erinnerung und

---

Realisierung eines Mitmenschen, des selbständigen Betrachters, an den er sich wendet.“

<sup>335</sup> Vgl. Zöhl, 2009, S. 88: „Ein Ursprung dieser oft drastischen Doppelansichtigkeit sind die seit dem 14. Jahrhundert aufkommenden Transi-Grabmale, die das repräsentative Bild der Verstorbenen als lebendem Beter mit einer zweiten Darstellung verbinden, die das Werk von Tod und Verwesung am Körper der Toten zeigt. Nicht selten werden diese Grabmonumente zudem mit einer Vanitasbotschaft an den Betrachter versehen.“

<sup>336</sup> Belting, 2013, S. 146.

<sup>337</sup> Ebd., S. 146: „Die Schädelmetapher war, außer dass sie durch die Religion als *Memento mori* legitimiert war und die Eitelkeit der Welt bloßstellte, auch ein Topos, um das bürgerliche Porträt zu rechtfertigen, welches im frühen 15. Jahrhundert das Monopol des höfischen Porträts brach. Es stellte nicht mehr eine genealogische Erbfolge dar, sondern eine sterbliche Person, zu deren Individualität auch der Tod gehörte. Da beides, höfischer Rang und bürgerliche

Mahnung zugleich in der Gegenwart und der Zukunft angesiedelt, und aus einem autonomen Privatporträt entsteht eine allegorische Darstellung. Die Inschrift „ERKEN DICH SELBS / O MORES / HOFNVNG DER WELT“ in der Spiegeleinfassung übermittelt dem Betrachter neben dem erschreckenden Spiegelbild eine wichtige Lehre, denn sie mahnt den Betrachter zur Reflexion. Der Spiegel führt die Dargestellten, aber auch die Betrachter, zur Selbsterkenntnis. Die Altersmerkmale machen Zeitlichkeit und Vergänglichkeit der Dargestellten deutlich und stellen den gegenwärtigen Status dem Wissen um die Vergänglichkeit gegenüber. Das ungeschönte Alter ist die unausweichliche Vorstufe zum Tod.<sup>338</sup> Die realistische Darstellung von Altersmerkmalen wie im Doppelporträt der Burkhmairs ist in der Porträtkunst bis in die Moderne indes eher die Ausnahme. Greise waren mit ihrem körperlichen Verfall nicht bildwürdig – nicht in Italien, auch nördlich der Alpen eher selten. Idealisierte Greisendarstellungen konnten durchaus Würde und Weisheit vermitteln, sie repräsentierten den geradezu physiognomischen Typus der Heiligen in Bildern, aber auch Gottvater und, vom 17. Jahrhundert an, die schon ausführlich besprochenen Tronies. Bei Letzteren standen die namenlosen Modelle nicht für ein Individuum, sondern wurden allein aus künstlerischem Interesse heraus gemalt, da die Darstellung von Altersmerkmalen einer großen Herausforderung gleichkam.

Auch die Wiedergabe von alten, gebrechlichen Frauen war bis ins 16. Jahrhundert eher eine Ausnahme und kam von da an auch nur als Abstrahierung in Allegorien und Karikaturen vor. In Florenz wurde die traditionelle idealisierte Profildarstellung noch lange beibehalten. In Venedig waren Frauenbildnisse überhaupt sehr selten, eine Ausnahme stellt das „Bildnis der Catarina Cornaro“

---

Existenz, im Porträt die gleiche Bildtafel benutzte, war der Klassenunterschied durch die Darstellungsweise nicht mehr offenkundig. Auch das bürgerliche Porträt zeigte ein Gesicht, das auf dem Bildträger dem Alter und dem Tod entzogen wurde und zwar nicht mehr der Amtswürde, aber der familiären und städtischen Erinnerung diente. Gerade weil kein Schädel mehr darunter saß, sondern eine Holztafel, konnte das solchermaßen entkörperlichte Gesicht nicht mehr sterben. Aber der Schädel wurde gleichsam in die Waagschale geworfen, um den Anspruch im Porträt zu beschränken. Das Porträt setzte denn auch eine neue Reflexion über das Recht auf Repräsentation frei, die an die Stelle der körperlichen Präsenz trat. Sie hielt das Gesicht in einem Dokument fest, das die Nachkommen in die Pflicht nahm, den Toten mit Erinnerung zu ehren.“

<sup>338</sup> Vgl. Reitzenstein, 1975, S. 106–110. Vgl. Zöhl, 2009, S. 89–90. Vgl. Belting, 2013, S. 145–146.

– der letzten Königin von Zypern – dar, das von Gentile Bellini um 1500 geschaffen wurde (Abb. 121).<sup>339</sup> Mit diesem Bild kam es zum Durchbruch des Porträts in Dreiviertelansicht, das als Halbfigurenbildnis zeitgleich zur Grundlage der venezianischen Porträtkunst im 16. Jahrhundert wurde. Auf dem Tafelbild findet sich links oben eine lateinische Inschrift, die den Namen Catarina und die Signatur Gentiles preisgibt. Die vermutete Datierung beruht darauf, dass Catarina identisch gekleidet auf dem Gemälde „Das Wunder der Kreuzreliquie am Ponte San Lorenzo“ von 1500 zu sehen ist (Abb. 122).<sup>340</sup> Ungeschönt wird das weitgehend faltenlose dicke Gesicht der 45-Jährigen mit beginnendem Doppelkinn dargestellt. Der Künstler interessierte sich augenscheinlich mehr für die Kleidung und Accessoires.

„Da die Physis Gentiles Neigung zur linearen Artikulierung der Formen wenig entsprach, scheint der Künstler eine Kompensation darin gefunden zu haben, daß er über der Oberfläche des unartikulierbaren Körpermassivs ein aus kurvigen Gewandsäumen, Perlenketten, Schleierfäden und Zierbinden zart geflochtenes Netz in beinahe ornamentalem Linien-spiel breitete. So verschiebt sich der Akzent stark von der menschlichen Physiognomie hin zum Kostüm- und Trachtenbild.“<sup>341</sup>

Im Jahr 1507 wurde dann ausgerechnet in Venedig das Porträt einer alten Frau gemalt, das so außergewöhnlich, bizarr und rätselhaft war, dass es in Italien ohne vergleichbares Beispiel blieb. Die Frage nach der Darstellung und Bildwürdigkeit von Alten und Greisen in der Frühen Neuzeit zwischen Verhöhnung und Häme auf der einen Seite und Würde und Verehrung auf der anderen Seite musste daraufhin neu gestellt werden. Das Gemälde „La Vecchia“, das inzwischen fast einhellig Giorgione zugeschrieben wird, zeigt eine alte Frau als Bruststück hinter einer Brüstung vor einem dunklen Hintergrund (Abb. 123–124). Ursprünglich war sie als Halbfigur geplant, denn einer Röntgenuntersuchung zufolge wurde die Brüstung erst nachträglich über den bis zum unteren Bildrand reichenden

---

<sup>339</sup> Vgl. Zöhl, 2009, S. 91.

<sup>340</sup> Vgl. Brucher, 2010, S. 301–302, 309–310: „Der Legende zufolge war das Kreuz während einer Prozession zur Kirche San Lorenzo von der Brücke in den Kanal gefallen. [...] Erst dem Guardian Grande Andrea Vendramin gelang es, das Reliquiar zu ergreifen. Wie über dem Wasser schwebend hält es es Catarina Cornaro entgegen.“

<sup>341</sup> Vgl. Pächt, 2002, S. 143.

Körper gemalt (Abb. 125). Die Alte – ob stehend oder sitzend – ist in einem schlichten, rosafarbenen Kleid mit einem runden Ausschnitt bekleidet, aus dem ein schmaler Streifen eines weißen Unterhemdes hervorschaut. Ein weißes Tuch, das an der Vorderkante mit Fransen verziert ist, liegt über ihrer linken Schulter. Auf dem Kopf trägt sie eine weiße, nach hinten herabhängende Haube. Trotz der Brüstungsbarriere steht die Alte dem Betrachter sehr nah und scheint Kontakt zu ihm aufzunehmen; dies betonen ihre Stellung im Bild, die durch den weißen Umhang deutlich hervorgehobene linke Schulter, insbesondere aber die leichte Neigung ihres Kopfes zum Betrachter hin und der aus den Augenwinkeln auf ihn gerichteten Blick. Die Augen mit den starken Lichtreflexen in den Pupillen üben eine enorme suggestive Wirkung auf den Betrachter aus, von der er sich kaum befreien kann. Der Mund ist wie zum Sprechen geöffnet. Auffordernd und ermahrend zugleich weist die Alte zudem mit der rechten Hand auf ihre Brust und erinnert an die Vergänglichkeit alles Irdischen, was noch durch einen länglichen, geschwungenen Zettel, eingeklemmt hinter ihrer rechten Hand, mit der Inschrift „Col tempo“ (Mit der Zeit) unterstützt wird.<sup>342</sup> Der Text kann also die Gesamtdarstellung ikonographisch deuten helfen, aber ein leiser Zweifel, eine Unsicherheit besteht doch, denn es kann nicht entschieden werden, ob damit gesprochene Worte gemeint sind oder ob sie auf ihren eigenen Zustand verweisen will. Wenig schütteres, graues Haar und eine lange dünne Haarsträhne treten unter der Haube hervor, ihre Gesichtshaut ist faltig, rissig, trocken, lederartig, der Hals faltig und das Gebiss lückenhaft. Alles verweist auf ein beschwerliches und arbeitsreiches Leben hin, das zu einem frühzeitigen Altern geführt hat. Nach Bucher ist „die Frau keineswegs eine dem Verfall preisgegebene Greisin, [denn] sie zeigt immer noch Willensstärke und verfügt über genügend Energie, um sich mit selbstbewusster Geste und eindringlichen Worten an den Betrachter zu wenden“.<sup>343</sup> Stark beleuchtet sind ihr Gesicht mit dem Kinn und die rechte Hand, wodurch auch dunkle Schatten erzeugt werden. Im Licht bilden die Haube, der weiße Umhang und das Spruchband im leuchtenden Weiß ein Dreieck, das die Alte mit all ihren Rätseln umrahmt. Ihre

---

<sup>342</sup> Vgl. Bucher, 2013, S. 92–93. Vgl. Zöhl, S. 2009, S. 91–92: „Er erinnert mehr an Spruchbänder, die im Mittelalter als gestisches Zeichen der Rede verbreitet waren, als an jene Zettel, *cartellini*, die vornehmlich in italienischen Porträts gern im Bild oder als Augentäuschung scheinbar auf der Malfläche angebracht wurden, um Datum und Identität des Dargestellten oder des Malers zu bezeugen.“[Hervorhebung durch den Autor]

<sup>343</sup> Ebd., S. 93.

Identität konnte nie nachgewiesen werden, wenn auch immer wieder die Behauptung in den Raum gestellt wurde, dass es sich um Giorgiones Mutter handle.<sup>344</sup>

Giorgiones „La Vecchia“ ist ein eigentümliches, ungewöhnliches Gemälde, das viele Fragen aufwirft: ein Porträt, ein „Memento mori“. Welche Funktion sollte dieses Bild erfüllen? In den Quellen finden sich nur widersprüchliche Deutungen. Das elementar Neue ist, dass das „Memento mori“ bei Giorgione nicht von der Porträtdarstellung zu trennen ist. Das Hauptproblem mit diesem offenkundig antiklassischen Bild ist, dass es sich deutlich von der normativen Repräsentationsmalerei im Venedig jener Zeit unterscheidet. Die Aufgabe beauftragter Porträts bestand darin, eine Person in ansprechendem Dekor und standesgemäß darzustellen, um der Erinnerung der Nachkommen zu genügen. Unklar ist aber der eigentliche Zweck. Wegen der Einmaligkeit des Bildtyps von „La Vecchia“ bleibt dies ein Rätsel bis in die heutige Zeit.<sup>345</sup> Gottfried Boehm hat in seinem Buch „Bildnis und Individuum“ von 1985 überzeugend herausgearbeitet, dass Giorgiones Gemälde zwar Hinweise auf das „*idealisierende[n], allegorisierende[n] oder genremäßige[n] Bildnis*“ gebe, aber im Sinne der tradierten Anforderungen an ein Porträt „*kein selbständiges Porträt*“ sei; dennoch könne der „*realistische‘ künstlerische Blick, den die Darstellung widerspiegelt, [uns] auf das Modell schließen [lassen], welches dem Maler saß*“. Der hinweisende Aspekt und die aktive Handlungsweise der Geste sowie das Maß der dargestellten Zeit durch den halb geöffneten Mund und nicht zuletzt die Drehung der Schulter zum Betrachter hin stellten die „*Autonomie*

---

<sup>344</sup> Vgl. Zöhl, 2009, S. 93. Tschmelitsch, 1975, S. 347. „Dass es die Mutter wirklich ist, ergibt ein Vergleich. Überwinden wir das erste Befremden, dann bemerken wir erst die Familienähnlichkeit. Das gesicherte Selbstbildes [Giorgiones] hat dieselbe starke Nase, dasselbe energische Kinn, auch die starken Augenbrauenbögen und vor allem diese klar blickenden Augen.“ Vgl. Aikema, 2004, S. 89: „Notorisch ist das Urteil Panofskys, der sich weigerte anzuerkennen, daß Giorgione je ein dermaßen häßliches Sujet gemalt hätte, und dabei vergaß, daß Protogenes in der Antike seine gebrechliche Mutter in einem berühmten Porträt verewigt und Zeuxis dasselbe Thema in einer alten Frau für eines seiner Bilder gewählt haben soll.“

<sup>345</sup> Vgl. Berg, 2007, S. 53–54: „Genau jenes Irritationsmoment bzw. jene spezifische Unschärfe aber wurde häufig als Giorgiones künstlerische Strategie ausgelegt. Er reproduzierte keine herkömmlichen, entzifferbaren Ikonografien und benutzte auch nicht die allseits bekannten Allegorien, sondern revolutionierte den traditionellen Bildgebrauch grundlegend. Er tat dies, indem er Bildformen entwarf, bei denen es gerade darauf ankam, die Rätselhaftigkeit der Welt erfahrbar zu machen.“

des Individuums“ in Frage, folglich liege kein selbständiges Bildnis vor.<sup>346</sup> Boehm legt in seinem Porträtkonzept ausführlich dar, dass uns in dem Bild ein „*substanzhafter Jemand*“ gegenübertritt, der die Möglichkeit einer Kommunikation einschließt und von dem wir meinen, ihn „*als ihn selbst zu erfassen*“.<sup>347</sup> Im Weiteren stellt er vier hermeneutische Grundphänomene zusammen, die für ein autonomes Bildnis unabdingbar seien: zunächst die Stummheit des Dargestellten, womit gemeint ist, dass die bildliche Artikulation auf sich selbst zurückführt – damit ist die Referentialität, die Selbstbezüglichkeit gemeint, die Wesen eines jeden Porträts ist.<sup>348</sup> Zweitens müsse ein selbständiges Porträt ein inneres Zentrum aufweisen, in dem sich das Wesen des Individuums öffne und von dem wir glauben, den „*virtuelle[n] Fluchtpunkt eines Charakters*“ zu erkennen.<sup>349</sup> Drittens begriffen wir diesen „*Jemand als ähnlich, obwohl wir ihn niemals gesehen haben*“.<sup>350</sup> Das vierte hermeneutische Grundphänomen heißt Handlung oder, genauer gesagt, die Möglichkeit handeln zu können.<sup>351</sup> Der Gattungsbegriff „selbständiges Porträt“, der von

---

<sup>346</sup> Boehm, 1985, S. 107–108.

<sup>347</sup> Ebd., S. 68.

<sup>348</sup> Ebd., S. 26: „Dieser Zirkel hat, [...], sein adäquates Erkenntnisvermögen im Auge des Betrachters, das allein deutet und das unnennbare transitorische Wechselspiel von Ausdruckswerten zu realisieren vermag.“ Vgl. Vogt, 2010, S. 109: „Die Porträtkunst nimmt eine Sonderstellung unter den Gattungen der Malerei ein, denn das Porträt setzt die Referentialität zwischen der porträtierten Person und deren künstlerisch gestaltetem Abbild voraus und realisiert sich in der umgesetzten Intention des Porträtierten statt in der interpretierenden Leistung des Betrachters.“ Vgl. Preimesberger, 1999, S. 17.

<sup>349</sup> Ebd., S. 36: „Andererseits ist dieser, in einem direkten Sinne, ganz unsichtbar, da er mit keinem faktischen Punkt auf der Fläche des Bildes identisch ist. Weder die Augen noch der Mund noch die Profillinie noch irgendein anderer Punkt auf der Bildebene sind mit dem virtuellen Fluchtpunkt der Person identisch, auf den die Ausdruckswerte hindeuten. Dieser Widerspruch fordert und ermöglicht eine Übertragung mit den Mitteln der Sprache und zeichnet sie zugleich vor. Sie folgt zwischen äußeren Eigenschaften des Menschen und dem, was man deshalb sein ‚Inneres‘ zu nennen bereit ist, weil es mit allem, was „Außen“ am Menschen sichtbar ist, zusammenfällt.“

<sup>350</sup> Ebd., S. 28: „Im selbständigen Porträt vollziehen wir eine Wiedererkenntnis von etwas, das wir, in aller Regel, realiter nie zu Gesicht bekommen, es auch nicht brauchen. Etwas wiederzuerkennen, was als original unbekannt ist, erscheint paradox, definiert aber jene spezifische Ähnlichkeitserfahrung, die im Porträt eine Rolle spielt. Wir realisieren die Ähnlichkeit des Dargestellten mit sich, ohne daß wir das Urbild kennen.“

<sup>351</sup> Ebd., S. 28–29: „Von Handlung bei der Diskussion des Porträts zu hören, mag überraschen, gilt doch als gängiges, wenngleich grobes

Boehm deutlich herausgearbeitet und charakterisiert wird, fußt demnach auf der Vorstellung von einem autonomen Individuum, das sich selbst als „*Garant des eigenen Handelns und der Erkenntnis*“ begreift.<sup>352</sup> Damit wird das Selbstverständnis des Menschen mit seiner Grundlegung eines neuen Menschenbildes in der Renaissance herausgestellt.

In Giorgiones „La Vecchia“ werden der Verlust und die Hinfälligkeit exemplifiziert, ein gelebtes Leben, das nicht zu einem Kern führt, der sich dem Betrachter öffnet und sich erklärt. Denn während die „Vecchia“ mit einer Handgeste auf ein Zentrum weist, weht gleichzeitig die Banderole mit „Col tempo“ von der Person weg in die Unbestimmtheit, und so wird im wahrsten Sinn des Wortes etwas aus der Hand gegeben. Ungewöhnlich ist auch die Position des Betrachters. Die Alte blickt geradeaus aus dem Bild, als stände er vor ihr, tatsächlich aber wird dem Betrachter eine leichte Aufsicht zugewiesen, so dass er auf sie, die sich in dem dunklen, undefinierten Raum zu verlieren scheint, herabblickt. Neben der Geste verstört auch der Blick der Dargestellten, denn während die Hand mit der Banderole in der Verzeitlichung verharret, spricht aus dem Blick der Alten Verunsicherung, sie „*versinkt gleichsam fragend in sich selbst*“.<sup>353</sup> Ohne Zweifel ist im Gesicht der Frau das Alter dargestellt und wird so die Vergänglichkeit als Alterungsprozess verbildlicht. Boehm betont aber, dass sich der allegorische Inhalt der Inschrift

„auf das Altern eines Individuums, das wir an einem Modell erkennen können, [bezieht]. Insofern sind Altern und Individualität noch nicht

---

Unterscheidungsmerkmal des Porträts gegenüber dem Historienbild gerade der Verzicht auf Handlung. Das Bildnis verzichtet, genau besehen, aber nicht auf jeden Handlungsimpuls. Wenn wir vom anschaulichen Gehabe, von Haltung und Gestik des Dargestellten sprachen, haben wir immer mitbeschrieben, daß der Dargestellte im Bildnis als einer erscheint, der sich ‚verhält‘. Wir sehen ihn nicht als faktisch Handelnden, aber doch als einen, der handeln könnte. Das Bildnis enthält Handlungsmomente im **Konjunktiv** oder **Potentialis**.“ (Hervorhebung durch den Autor)

<sup>352</sup> Ebd., S. 10.

<sup>353</sup> Berg, 2007, S. 56–57: „Zu diesem Eindruck trägt nicht zuletzt der geöffnete Mund bei. Er betont eine Monumentalität und temporalisiert die Dargestellte, deutet aber doch nicht wirklich eine aktive Handlung; eher scheint er vor allem die Zentrierung der Person in sich selbst zu verhindern. In dem Bild gehören – dieser Leseweise des Bildes folgend — mithin nicht Zeit und Aktivität zusammen, sondern Zeit, Unterwerfung und Dekonstruktion.“

identische Gesichtspunkte: das gelebte Leben gehört nicht zu einer persönlich gewürdigten Person, sondern zu einer Stellvertreterin, an der es modellhaft sichtbar wird.“<sup>354</sup>

Mithin stellt das Bild wahrscheinlich keinen Typus einer Alten dar und übernimmt diese auch nicht die Rolle einer der drei Lebensalter, ebenso wenig bezieht sich die allegorische Komponente auf die Altersstufe, sondern auf die Zeitlichkeit im Allgemeinen, ohne sich dem Modell zu entziehen. Das Bild scheint Vergänglichkeit und Begrenztheit alles Menschlichen zu thematisieren, denn darin liegt das unabwendbare Schicksal des Menschen in seinem Verhältnis zur Welt.<sup>355</sup> Wenn diese Deutung auf die Alterssemantik übertragen wird, stehen die Vorstellung von einem autonomen Subjekt und die von der Vergänglichkeit durch die Zeit im Widerspruch zueinander. Vergänglichkeit in der Zeit und der Alterungsprozess bedrohen und destruieren das autonome Subjekt, wobei aber nicht der körperliche Verfall entscheidend zu sein scheint, sondern der

„Verlust eines Kernbestands, der Verlust eines offensichtlichen Selbstbewusstseins, welches sonst den Dargestellten im selbständigen Bildnis eigen sind. Giorgiones ‚Vecchia‘ fehlt jene Mitte, jener ruhende Kern, aus dem heraus ein sich selbst zur Handlung ermächtigtes Subjekt agieren könnte. Sie ist als Ganze der Zeit unterworfen, der sich in der Bildkunst der Renaissance sonst spiegelnde Glaube an die Idee des souveränen, selbständigen Subjekts, in dem der ganze Kosmos aufscheint, dieser Glaube ist von Anfang an gefährdet durch sein Ende. Insofern lässt sich Giorgiones ‚Vecchia‘ als ein Bild interpretieren, in dem Alter nicht als Lebensphase mit spezifischem Weltverhältnis erscheint, nicht als

---

<sup>354</sup> Boehm, 1985, S. 190.

<sup>355</sup> Vgl. Berg, 2007, S. 57: „Die Spuren, welche die Zeit hinterlässt, zeigt sich an einem konkreten Fall. Dabei wird die Wirkung der Zeit zwar einerseits an einem bestimmten ‚Jemand‘ sichtbar, andererseits aber zerstört genau diese Temporalisierung die Autonomie des dargestellten Subjekts. Und dafür, dass es bei der ‚Vecchia‘ um eine solche Dekonstruktion geht, spricht die Verwendung der üblichen Bildnisrhetorik: die Brüstung, das Dreiviertelprofil, der dunkle Hintergrund. Das selbständige Bildnis klingt an und damit jenes ihm zugehörige souveräne Subjekt, jedoch wird dieses nur noch als abwesend repräsentiert.“

Lebensabschnitt mit signifikanten Ausprägungen, sondern als eine Grunddisposition des Subjekts an sich.“<sup>356</sup>

Das Altern ist den Menschen vom Tag seiner Geburt an eingegeben, und damit ist das Alter als Inbegriff der Endlichkeit, als immanente Bedrohung, immer schon präsent – so die naheliegende Deutung des Bildes. Die unterschiedlichen, sich zum Teil sich widersprechenden Deutungsansätze kennzeichnen die wissenschaftlichen Diskussionen bis in die heutige Zeit, so dass eine endgültige, alle befriedigende und übereinstimmende Deutung nicht zu erwarten ist, die vom Künstler möglicherweise auch gar nicht angestrebt wurde.

Nach Bernard Aikema haben sich inzwischen zwei Hauptstränge der Interpretation herausgebildet, namentlich die „*formale und thematische Verbindung zu Leonardo da Vinci und Albrecht Dürer*“ sowie der „*moralisierende Charakter einer vanitas vanitatis, eines memento senescere*“ oder die Vergänglichkeitsthematik, die in der Inschrift „*Col tempo*“ ihren Ausdruck findet.<sup>357</sup> Neben den Vanitas-Allegorien wird „*La Vecchia*“ bis in die heutige Zeit als Porträtgemälde diskutiert, wobei die Befürworter der ersten These sich besonders durch die Banderole bestätigt sehen. Der *cartellino* erschließt dem Gemälde zweifellos eine allegorische Komponente – auch wenn er erst nachträglich hinzugefügt wurde, denn der Bedeutungsgehalt der naturgetreuen, porträhaften Darstellung wäre ohne Banderole nicht gemindert.<sup>358</sup> Nach Nepi Scire passt das Bild prächtig in die „*Kategorie der Portraits mit moralisierenden Inschriften*“; er betont weiter das „*außerordentlich expressive Potential dieses Portraits, denn um ein solches handelt es sich, mag man noch so viele ikonographische Interpretationen hineinlesen*“.<sup>359</sup> Nach Brucher scheint die Porträttheorie immer mehr Zustimmung zu finden, denn auch die neuere Literatur schließt sich ihr an. So stellt Pochat fest, dass es sich bei dem Bildnis „*La Vecchia*“ ob seiner demonstrativen, dezidiert veristischen Darstellung um eines der herausragendsten Porträts seiner Zeit handelt. Eine Allegorie anzunehmen, werde dem Bild nicht gerecht, auch wenn Giorgione der Alten eine über die „*Individualität hinausreichende Bedeutung*“ mitgegeben habe,

---

<sup>356</sup> Ebd., S. 57–58.

<sup>357</sup> Aikema, 2004, S. 89.

<sup>358</sup> Vgl. Brucher, 2013, S. 94.

<sup>359</sup> Nepi Scire, 2004, S. 219 – 222.

„einen Hinweis auf das allen vertraute Phänomen der verfließenden Zeit, die in der Physiognomie und Gestalt der alternden Frau ihre deutlichen Spuren hinterlassen hat. Wiewohl von der Zeit gezeichnet, hat die Frau doch ihre Würde und eine gewisse Vitalität bewahrt – von einer karikaturhaften oder grotesken Schilderung einer Alten [...]“

sei das Bild weit entfernt.<sup>360</sup> Das Bild ist von außergewöhnlicher Lebensnähe, das besonders durch den geöffneten Mund, die dem Betrachter entgegengestreckte Schulter und den wachen, auffordernden Blick gekennzeichnet ist. Auch ihre mutmaßlichen Äußerungen sind für den Betrachter leicht verständlich ausgedrückt, denn ihre auf sich selbst verweisende Hand und der dahinter befindliche Zettel mit der Aufschrift „Col tempo“ lassen keine Zweifel zu. Sie selbst, wie auch ihre Betrachter, müssen ihre Zeitlichkeit und ihren Verfall annehmen, denn Dasein und Vergänglichkeit sind unabdingbares Schicksal aller Menschen. Der „*cartellino*“ verweist auf die dahinschwindende Zeit und unterstreicht damit die allein im Alterungsprozess der Alten verdeutlichte Endlichkeit mit einer zusätzlich verstärkenden allegorischen Komponente.<sup>361</sup>

Die Bedeutung von „La Vecchia“ zu erfassen, wurde noch durch die voneinander abweichenden Eintragungen in verschiedenen Inventarverzeichnissen erschwert. Sicher ist, dass sich das Bild zu irgendeinem Zeitpunkt in der Sammlung von Gabriele Vendramin befand, denn es wird erstmalig in einem zwischen 1567 und 1569 erstellten Inventar erwähnt und dort als „*Porträt der Mutter von Giorgione von Giorgiones Hand mitsamt seinem Rahmen, bemalt mit dem Wappen des Hauses Vendramin*“ beschrieben.<sup>362</sup> Die Deutung als Giorgiones Mutter wird heute allgemein abgelehnt, wofür insbesondere das Dekorurng angeführt wird, denn

---

<sup>360</sup> Pochat, 2015, S. 70.

<sup>361</sup> Pochat, 2015, S. 72: „Die Ambivalenz der Zuordnung ist symptomatisch, denn die eindringliche Schilderung des Individuums steht der Klassifikation derselben als eine vom allgemeinen Begriff abgeleitete *allegorische* Figur, die zugleich kodifiziert und statisch wirkt, entgegen. Ein Attribut hebt, wenn es nachträglich hinzugefügt wird, nicht das Porträt als solches auf, ebenso wenig wie eine porträtierte Person, die auch in die Rolle einer historischen oder mythologischen Figur schlüpfen kann, ohne ihre Individualität aufzugeben.“ [Hervorhebung durch den Autor]

<sup>362</sup> Nepi Sciré, 2004, S. 219: „Das Wappen ist jedoch, wie radiographisch, reflektographisch und stratigraphische Untersuchungen ergeben haben, nie auf diesem Rahmen gemalt gewesen, noch davon entfernt worden, wie oft angenommen wurde.“

Repräsentationsporträts wurden üblicherweise dem Stand angemessen dargestellt.<sup>363</sup> Auch der in einem Röntgenbild tiefer angelegte Brustausschnitt spricht gegen die Darstellung von Giorgiones eigener Mutter.

Womöglich wurden die Altersmerkmale und damit das Thema des Alterns während und nach der Fertigstellung des Gemäldes durch Korrekturen mehr in den Mittelpunkt gerückt. Die Unsicherheit über die Identifizierung konnte durch eine zweite Inventarliste von 1601 ausgeräumt werden, denn nun heißt es: „[...] ein Bild einer alten Frau mit einem bemalten Nußholz-Rahmen, etwa fünfsechshalb Quarten hoch und fünf Quarten breit, mit dem Wappen der Vendramin aufgemalt auf dem Rahmen, der Deckel des besagten Bildnisses bemalt mit einem Mann in einem Gewand aus schwarzem Leder.“<sup>364</sup> Diese Beschreibung hat die Konfusion über das Bild noch weiter verschärft. Die angegebenen Maße (ein Quart entspricht etwa 17,08 cm) entsprechen den Abmessungen des Bildes einschließlich Rahmen. Die erwähnte Abdeckung ist verloren gegangen, aber es ist bekannt, dass der größte Teil der Vendramin-Gemälde mit einem Deckel ausgestattet war, um die darunter befindlichen wertvollen Gemälde der diversen Künstler zu schützen.<sup>365</sup> Vermutungen, dass die „Vecchia“ nicht das Hauptwerk dieser Konstruktion gewesen sei, sondern der Deckel mit dem „schwarzgekleideten Mann“, ist eher abwegig. Denn selbst wenn das Bild als allegorisch eingeordnet wurde und dann vorzugsweise auf dem Deckel platziert worden wäre, so passt es doch – wie inzwischen überwiegend akzeptiert ist – gleichermaßen in die Kategorie der Porträts mit moralisierender Inschrift.<sup>366</sup>

---

<sup>363</sup> Vgl. Zöhl, 2009, S. 94.

<sup>364</sup> Anderson, 1979, S. 647, zit. von Aikema, 2004, S. 8: „un quadro de una Donna Vechia con le sue de noghera depente, alto quarte cinque e meza e largo quarte cinque incirca con l'arma Vendramin nelle soaze, il coperto del detto quadro depento con un'homo conuna veste de pelle negra.“ Vgl. Nepi Sciré, 2004, S. 219.

<sup>365</sup> Vgl. Nepi Sciré, 2004, S. 219. Vgl. Zöhl, 2009, S. 96–97. „Bemalte Deckel, die entweder klappbar oder in den Rahmen einschiebbar waren, sind für Porträts der Zeit durchaus üblich. [...] dieser Bildnistyp [war] neben der vor allem im Norden üblichen Praxis, Porträts auf der Rückseite mit weiteren Darstellungen zu versehen, keine Ausnahme. Allerdings funktionieren diese Bilder immer so, dass dem Porträt auf der Rückseite oder auf einem schützenden Deckel eine zweite Darstellung zugeordnet ist, die heraldische Motive, Devisen, Allegorien oder mythologische Szenen zeigt.“

<sup>366</sup> Vgl. Nepi Sciré, 2004, S. 219.

Etwa zur selben Zeit, nämlich ebenfalls 1507, schuf Albrecht Dürer mit dem „Porträt eines jungen (unbekannten) Mannes“, auf dessen Rückseite eine alte Frau dargestellt ist, das einzige mit der „Vecchia“ vergleichbare Bild (Abb. 126–127). Während Giorgiones „Alte“ in Anbetracht der veristischen Maltechnik einem Porträt zumindest sehr nahe kommt, findet sich bei Dürer eine Greisin, die zwar mit allen Zeichen des fortgeschrittenen Alters den demonstrativen Verfall einer Frau aufweist – halb entblößte Hängebrust; faltige, dünne, durchscheinende Haut, besonders im Gesicht und am Hals; schmale, gerötete Augen; halb geöffneten Mund mit zwei Restzähnen; offenes, angegrautes Haar –, aber die Kriterien eines Porträts nicht erfüllt. Ihr süffisantes Lächeln und mit einem prall gefüllten Geldsack in den Händen erregt sie Abscheu, doch gibt sich die Dargestellte zugleich als Avaritia, als Personifikation des Geizes zu erkennen.<sup>367</sup> Die Vergänglichkeit ist völlig von der dargestellten Person losgelöst. Bei Giorgiones „Vecchia“ findet sich keine vergleichbare Deutung der Figur als abstrakte Personifikation, die üblicherweise durch Attribute oder auch Inschriften erkennbar wird.

„Dem Geldsack der Avaritia entspräche bei Giorgione allenfalls das Spruchband mit der Inschrift COL TEMPO. Eine Personifikation der Zeit selbst kann die Vecchia aber nicht sein, denn auf Italienisch verlangt das männliche Genus von ‚tempo‘ nach einer männlichen Personifikation wie Chronos oder Tempus. Col tempo lässt sich zudem nicht auf einen Begriff reduzieren, der durch eine einzelne Figur im Bild eindeutig verständlich wäre.“<sup>368</sup>

Das lateinische „Col tempo“ (Mit der Zeit) kann als Leerstelle gedeutet werden, die den Betrachter zur Reflexion anregen und zu einer Ergänzung auffordern soll, die natürlich auf völlig verschiedene Art und Weise erfolgen kann. Die beiden gleichzeitig entstandenen Bilder verfolgen offenkundig unterschiedliche Ziele. Zum einen geht Dürer dem besonders im Norden verbreiteten Memento-

---

<sup>367</sup> Vgl. Zöhl, 2009, S. 98: „Auf sprachlich-begrifflicher Ebene löst sich bei Dürer auch der zunächst befremdliche Umstand, dass dem Porträt des Mannes eine weibliche Vergänglichkeitsmahnung gegenübergestellt ist. Der Widerspruch besteht nur im bildlichen Gegensatz. Als Personifikation dagegen ist die Avaritia aufgrund ihres grammatischen Geschlechts eindeutig weiblich.“

<sup>368</sup> Ebd., S. 98.

mori-Gedanken auf der Porträt rückseite nach, indem er den Geiz allgemein darstellt und zugleich als Warnung vor der Vergänglichkeit des Lebens und der dezidierten Sinnlosigkeit alles irdischen Reichtums hervorhebt – dies alles tut er vermittels eines halb nackten alten verbrauchten Körpers im deutlichen Kontrast zu der auffallenden roten Farbe der Kleidung vor einem undefinierten schwarzen Hintergrund. Giorgione porträtiert zum anderen eine alte Frau als Individuum, das sich dem Betrachter zuwendet und mit ihm zu kommunizieren scheint. Der Betrachter ist angehalten, sich mit dem Alter, dem dadurch bedingten Verfall und seiner eigenen Endlichkeit auseinanderzusetzen. Die „Vecchia“ ist dabei in jedem Detail so veristisch dargestellt wie kaum ein anderes vergleichbares Bildnis zur damaligen Zeit und bis weit ins 17. Jahrhundert hinein.

Das wohl einzige Bild, das mit „La Vecchia“ thematisch verglichen werden kann, ist Dürers Zeichnung seiner Mutter Barbara (Abb. 128). Heinrich-Thomas Schulze Altcapenberg schreibt in seinem Aufsatz „In effigie – ‚Dürers Mutter‘ im Berliner Kupferstichkabinett“, dass diese gedankliche Verbindung zwar der ursprünglichen Idee einer Effigie nicht gerecht werde, denn mit diesem Begriff seien in der Rechtsgeschichte flüchtige Täter stellvertretend, das heißt symbolisch als Bild oder Puppe, exekutiert worden. Aber mit der überaus deutlichen äußeren Ähnlichkeit, die Albrecht Dürer am 19. März 1514 in einer Kohlezeichnung von seiner alten, kranken Mutter angefertigt habe, sollte das Erinnerungsbild die Dargestellte in ihrer Abwesenheit ersetzen.<sup>369</sup> Dieses erste realistische Individualporträt eines alten hinfalligen kranken Menschen war schon in seiner Entstehungszeit überaus fortschrittlich, wenn nicht gar radikal, denn vor und nach Dürer waren alte Frauen meistens

„allegorisch gebunden und negativ besetzt [...]: in der Antike als Mitglieder niederer Stände und Berufe, in der Neuzeit dann als Gesichter des Wahnsinns und des Hexenwesens, des Geizes, Neides und der

---

<sup>369</sup> Vgl. Schulze Altcapenberg: 2006, S. 7. „In effigie – als wahres Abbild und dadurch wirklich präsent: Diese besondere Macht eines Kunstwerkes war zweifellos wirksam im persönlichen Gedenken des Sohnes und der engen Familie an die kurz nach der Aufnahme verstorbene Mutter. Sie übertrug sich auch in der weiteren Kunstgeschichte mit allen ethischen, moralischen und psychologischen Implikationen besonders auf den Typus der ‚Künstlermutter‘ von Rembrandt bis Umberto Boccioni.“

Tumbheit, als Warnung vor Genußsucht und Hochmut sowie als Mahnung an die Vergänglichkeit der Schönheit“.<sup>370</sup>

Dürer zeichnete seine Mutter Barbara, die zwei Monate später 63-jährig verstarb, mit einem einfachen Witwenschleier und schlichter Oberkleidung in einem deutlich reduzierten, kachektischen Körperzustand, wodurch ihr Befinden als deutlich vorgealterte, schwer kranke Witwe untermauert wird. Nach der Familienchronik war sie besonders fromm, las die Bibel, nahm regelmäßig am Gottesdienst teil und vergab Almosen – trotz ihrer prekären materiellen Versorgung. Sie zeichnete sich durch einen „*vorbildlichen Lebenswandel*“ aus, und auch ihr „*guter Leumund*“ war bemerkenswert. „*Alle von [Dürer] genannten Verhaltensweisen entsprechen nach altkirchlichem Konsens denen einer vorbildlich lebenden Witwe.*“<sup>371</sup> Dürers Bild seiner Mutter entspricht demnach formal durchaus einem offiziellen Bildnis, wenn nämlich der Brustbildtyp, die Körperhaltung und die Inschrift mit Identifikation und Datierung zugrunde gelegt werden. Allerdings verweisen das Medium Zeichnung und der Inhalt der Inschrift auf der Zeichnung auf einen privaten Kontext. Die Funktion der Darstellung bestand nicht darin, das Alter zu kompromittieren oder zum Gespött zu machen, sondern darin, als Memorialbild zu dienen, in dem das Alter und die Lebensleistung seiner Mutter gewürdigt und ihr damit Ehre erwiesen würde, denn nichts mehr als jede Falte vermochte Zeugnis von einem erschöpfenden, kräftezehrenden kargen Leben abzugeben. Oben in der Mitte steht die Jahreszahl 1514, daneben „*an oculi*“ (3. Fastensonntag – 19. März). Am rechten Rand oben mit der Zeichenkohle geschrieben: „*Dz̄ ist albrechr dürers / muter dy was / alt 63 Jor*“, darunter mit der Feder: „*vnd ist verschiden / Im 1514 Jor / am erchtag vor der crenczwochn* (Dienstag, 23. Mai) *vm z̄wey genacht.*“<sup>372</sup> Dürer hat seine Betroffenheit über den Verlust seiner Mutter nicht nur in dem ergreifenden Altersbildnis, sondern auch in diesen Worten festgehalten.

Die Rezeption von „Dürers Mutter“ ist kontrovers. So verweist Michael Roth etwa auf die Einschätzung von Wölfflin:

---

<sup>370</sup> Ebd., S. 7-8, Anm. 3: „Abgesehen von einigen der Mimesis geschuldeten Bildnissen älterer Stifterinnen und Bürgersfrauen im Umfeld der frühen niederländischen Malerei [...] spielten noch im 17. Jahrhundert positive, dann mit (haus)fraulicher Tugend und Frömmigkeit verbundene Bedeutung nur eine geringe Rolle.“

<sup>371</sup> Kruse, 2006, S. 15.

<sup>372</sup> Strieder, 1981, S. 15.

„Neben dem Lob des herausragenden Realismus der Zeichnung findet sich in der Literatur immer wieder der Hinweis auf die vermeintliche Hässlichkeit der Dargestellten. Heinrich Wölfflin sah in dem Blatt gar ‚die Häßlichkeit zur Größe erhoben‘. Allerdings ist keineswegs vorauszusetzen, dass Barbara Dürer und ihre bildliche Darstellung in ihrem persönlichen Umfeld überhaupt als ‚hässlich‘ wahrgenommen wurde.“<sup>373</sup>

Dürer zeichnete seine Mutter im Alter von 63 Jahre etwa lebensgroß (42,2 x 30,6 cm) in Dreiviertelansicht. In der Zeit zwischen 1468 und 1492 brachte sie 18 Kinder zur Welt, von denen nur drei überlebten und ein höheres Lebensalter erreichten. 1502 wurde sie Witwe und war danach finanziell nicht abgesichert, lebte in tiefer Armut, war häufig krank und wurde schließlich von Albrecht Dürer aufgenommen und versorgt.<sup>374</sup> Das Bild zeigt Barbara Dürer zwei Monate vor ihrem Tod in abgemagertem, kachektischem Zustand; Gesicht und Hals bestehen nur noch aus Haut und Knochen. Ihr Kopf ist leicht gebeugt und etwas nach rechts gewandt, der Blick ist starr und unbestimmt in die Ferne gerichtet. Ihr Haupt ist mit einem Witwenschleier bedeckt, der an der Stirn nur ein wenig gescheiteltes Haar freigibt. Die Stirn ist von vielen parallelen Falten durchzogen, die sich in der Mitte absenken und zur Seite vor einer Mulde abbrechen, die ursprünglich den jetzt völlig atrophierten Schläfenmuskel enthielt und nur noch die Schläfenarterie aufnimmt. Unterhalb der Schläfenbeinmulde tritt der Jochbeinbogen deutlich hervor, hinter dem sich eine weitere tiefe Mulde zeigt, die einmal den Kaumuskel (Musculus masseter) enthielt, der aber nun bis auf einen kleinen Strang verschwunden ist, was als Hinweis auf eine weitgehend zum Erliegen gekommene Kautätigkeit verstanden werden muss. Die feinen parallelen Stirnfalten belegen, dass Barbara Dürer beim Blick in die Ferne ihre beiden Stirnmuskeln anspannte, denn dadurch entsteht einerseits eine v-förmige, muskelfreie Zone zwischen den Augen, andererseits werden die Augenbrauen hochgezogen und die Haut zwischen Augenbrauen und Oberlidern gestrafft. Zwischen dem vorspringenden Jochbogen und der Nasolabialfalte liegt eine weitere kleine Mulde, die für gewöhnlich vom Wangenfettkörper und der Vorderkante des großen äußeren Kaumuskels ausgefüllt ist. Der rechte Augapfel tritt etwas aus der Augenhöhle hervor, und die Sehachse weicht leicht nach oben und außen hin ab, so

---

<sup>373</sup> Roth, 2006, S. 10.

<sup>374</sup> Vgl. Pirsig, 2006, S. 17.

dass ein Strabismus dextrolateralis entsteht.<sup>375</sup> Die große Nase hängt mit ihrer Spitze über der Oberlippe. Die ausgeprägte Nasolabialfalte hängt etwas durch und muss zusammen mit den schmalen Lippen als Hinweis auf zahnlose Unter- und Oberkiefer gewertet werden. Unterhalb der Mitte der Unterlippe, die eine Narbe aufweist, verläuft eine auffällige Rinne, die durch das weitgehend fehlende Unterhautfettgewebe im Kinnbereich bedingt ist. Die Halskonturen bestehen nur noch aus Muskelsträngen, die den Kopf mit Schulter und Schlüsselbein verbinden; so kommt auch der Kehlkopf zur Darstellung.<sup>376</sup> Alles in allem ist hier eine schwer kranke Frau in einem körperlichen Status abgebildet, der mit dem medizinischen Begriff Kachexie am besten umschrieben wird; gemeint ist damit Auszehrung und ein schlechter Ernährungszustand mit einer allgemeinen Atrophie. Dadurch kommt es zu einem Aufbrauch der Fettreserven und zur Rückbildung der Muskulatur mit überwiegender Bettlägerigkeit. Da besonders das Unterhautfettgewebe betroffen ist, treten Knochenkanten und Blutgefäße deutlich hervor. Das Fehlen des Wangenfettkörpers ist ein typisches Zeichen einer Kachexie und gilt als Vorzeichen des baldigen Todes. Die ausgeprägten Stirnfalten lassen auf eine geschwächte Halsmuskulatur schließen, die den Kopf nur noch mit Mühe aufrechterhalten kann. Dies führt zu einer Kopfneigung nach vorn, wodurch sich die Oberlider etwas absenken, was durch Anspannen der Stirnmuskulatur kompensiert wird. Eine solch ausgeprägte und fortgeschrittene Kachexie wird durch Hunger, chronische Infektionskrankheiten wie Tuberkulose und Krebserkrankungen verursacht. Da Barbara Dürer von ihrem Sohn versorgt wurde, scheidet Hunger aus, und für die zweite Gruppe von Ursachen konnten keine überzeugenden Hinweise in der Vorgeschichte gefunden werden. Im 20.

---

<sup>375</sup> Vgl. Pirsig, 2006, S. 21: „Jedes Augenpaar kann beim ziellosen Blick nach oben minimal und symmetrisch auseinanderweichen. Für eine einseitige Divergenz, besonders zur Seite, müsste beim Erwachsenen eine hochgradige bis komplette Sehstörung – wie grauer Star oder eine Muskellähmung – hinzukommen. In Dürers Werk finden sich zwischen 1491 und 1525 in allen Medien Köpfe mit divergierenden Augen; am häufigsten betrifft dies das rechte Auge, das in diesen Fällen zur Seite blickt (Strabismus divergens dextrolateralis). Augendivergenzen finden sich so in einigen Selbstporträts Dürers. [...] Nur in wenigen Fällen lässt sich die Divergenz klar als Krankheitszeichen interpretieren. Daraus schließe ich, dass sie bei Albrecht Dürer überwiegend nicht als Ausdruck einer Krankheit zu deuten ist. Warum der Künstler so oft Augen mit einer Divergenz versah, bleibt jedoch unklar – möglich wäre etwa eine eigene und nur temporär auftretende Augenmuskelschwäche.“

<sup>376</sup> Ebd., S. 17–19.

Jahrhundert traten bei Frauen Krebserkrankungen überwiegend der Brust, der Verdauungsorgane sowie des Genitaltraktes auf. Im Rückschluss auf Dürers Mutter ist deshalb in erster Linie von einem bösartigen Tumor im Bauchbereich auszugehen, womit auch die quälenden Schmerzen zu erklären wären, die Dürer in der Familienchronik beschreibt.<sup>377</sup>

Neben der Zeichnung seiner alten, kranken Mutter hat Albrecht Dürer viele Porträts von alten Menschen mit solcher Akribie angefertigt, so dass davon auszugehen ist, dass er sich einerseits sehr intensiv mit den biologischen Zeichen des Alters auseinandersetzte und andererseits dem Alter eine hohe Wertschätzung entgegenbrachte. Möglicherweise fühlte er sich auch angesichts der großen künstlerischen Herausforderung dazu angehalten, das Alter adäquat und ohne Idealisierung darzustellen.

Es gibt nur wenige gleichartige Bildnisse, in denen alte Frauen zu jener Zeit ohne negative Semantik, aber mit Respekt und Würde dargestellt wurden. Zwei Kohle-Kreide-Zeichnungen mit dem Titel „Kopf einer alten Frau“, die heute Hans Baldung Grien und Hans Schäufelein zugesprochen werden und etwa 1505–1516 bzw. 1516 geschaffen wurden, können diesbezüglich angeführt werden (Abb. 129–130). Anfänglich wurden die Bilder verschiedenen anderen Künstlern zugeordnet, darunter auch Dürer und Grünewald, das zweitgenannte erhielt sogar nachträglich ein Dürer-Monogramm. Ob bei beiden Bildern überhaupt eine Kenntnis und Beziehung des jeweiligen Künstlers zu Dürers Mutterbild bestand, ist bislang ungeklärt. Trotz aller Unwägbarkeiten stellen diese Zeichnungen indes einen bemerkenswerten Kontrast zu Dürers Zeichnung dar. Zwar nutzten die Künstler ebenfalls das Darstellungsmodell Alter, indem sie hängende Augenlider, die alterslange Nase, die deutliche Nasolabialfalte und die schmalen Lippen als Zeichen zahnloser Kiefer für ihre Porträts aufgriffen, aber sie erreichten nie die anatomische Korrektheit, Präzision und Intensität, mittels derer Dürer Rückschlüsse auf das Leiden seiner Mutter ermöglichte.<sup>378</sup>

Dürer zeigt keinen Alterstypus, keine Karikatur, keine Allegorie, sondern eine reale Person, seine eigene alte, ausgemergelte Mutter, präzise und wirklichkeitsgetreu dargestellt, ohne jedwede alters- und krankheitsbedingten Makel zu unterschlagen. Die Zeichnung steht für ein individuelles Bildnis zur Erinnerung, und indem er alle Falten und Zeichen des körperlichen Abbaus hervorhob, setzte

---

<sup>377</sup> Vgl. Roth, 2006, S. 24–29 mit Zitaten von Rupprich(Hg): Dürer. Schriftlicher Nachlass, Bd. I, 1956–69, S. 36f.

<sup>378</sup> Vgl. Roth, 2006. S. 32–33.

der Maler seiner Mutter zugleich ein Denkmal. Deren verbrauchtes Gesicht dokumentiert eine überwältigende Lebensleistung und lässt ihre einst große Kraft erahnen, denn 18 Schwangerschaften, Krankheiten und ein karges, arbeitsreiches Leben haben es gezeichnet. Mit schnellem Strich komprimierte Dürer alles Wissen über seine Mutter und bilanzierte ihr Leben auf unnachahmliche Weise in ihrer Physiognomie. So erhob er sie auf einen Thron, zeigte er nicht nur seine tiefe Dankbarkeit und Verehrung für seine Mutter, indem er sie für immer in einem kurzen Augenblick festhielt, sondern veredelte und spiritualisierte er das Alter bis ins Erhabene.

Es wurden verschiedene Beispiele beschrieben, in denen Künstler in der Frühen Neuzeit alte Menschen zwischen Realität und Allegorie dargestellt haben. Herausragend ist Dürers Zeichnung seiner Mutter von 1514, bei der keine Zweifel bestehen, dass es sich um ein individuelles Realporträt mit der Funktion eines Memorialbildes handelt. Die meisten Probleme der Einordnung macht das ebenso grandiose Bild „La Vecchia“ von Giorgione, denn die Altersmakel sind – insbesondere wenn das restaurierte Bild zugrunde gelegt wird – entschieden weniger dramatisch als bei Dürer und veranlasst deshalb den Betrachter leichter zur Identifikation, zu Mitleid und Empathie. Daneben können Blick, Gestik und Inschrift eine allegorische Lesart induzieren, aber die realistische Inszenierung der Person verhindert es, eine Allegorie in ihrer Ausschließlichkeit anzunehmen. Es ist davon auszugehen, dass Giorgione die Wirkung dieser Frau bewusst durch die *„Entgrenzung der Gattung und der kreativen Verbindung unterschiedlicher Traditionen“* entfaltete, denn dies war ein Prinzip der meisten seiner Werke. Zu dieser Zeit war die Gattung der Tronies, die sich im 17. Jahrhundert in den Niederlanden entwickeln sollten, noch nicht bekannt, doch das Bildverständnis bei der „Vecchia“ ist ähnlich, so dass eine private Konzeption mit Modell wahrscheinlich ist, auch wenn die Intention wohl nicht darin bestand, eine Person offiziell zu repräsentieren.<sup>379</sup>

Das dargestellte Alter „der Vecchia“ visualisiert Vergänglichkeit, aber mit dem Hinweis „Col tempo“ (Mit der Zeit) nicht das Alter allein, sondern den Prozess des Alterns. Die Zeit an sich wird ins Bild gesetzt. Das Bild soll der Zeit mit der seiner ihm eigenen Visualisierungsfähigkeit Gestalt geben.<sup>380</sup> Der Betrachter

---

<sup>379</sup> Zöhl, 2009, S. 104-106.

<sup>380</sup> Ebd., S. 106-107: „Die Frage nach der Darstellbarkeit von Zeit in den Künsten ist ein altes Streitthema der Kunsttheorie und eine Herausforderung, der die verschiedenen Kunstgattungen in Konkurrenz zueinander begegnet sind.“

muss das Bild „lesen“, aber kein Bild öffnet sich direkt in einem linearen Zeitbezug, vielmehr muss er die verschiedenen Deutungsebenen Schicht um Schicht heben, um zum Kern zu gelangen. Das impliziert auch, sichtbare und unsichtbare Wirklichkeiten identifizieren zu müssen. Der Künstler überbringt Zeit, aber nicht indem er Zeit darzustellen versucht, sondern indem er die Empfindung und Sichtweisen des Betrachters mit einbezieht und ihn zur Reflexion über die Zeit auffordert. Der Zeitbezug wird also im Zuge der Rezeption wahrgenommen und liegt nicht in der Materialität eines Bildes. Da die Wahrnehmung des Betrachters zeitlich strukturiert ist, nimmt auch das Bild in der Rezeption einen zeitlichen Charakter an. Daraus folgt, dass ein und dasselbe Bild mit jeder Betrachtung, ja sogar mit jedem Blick in einem neuen Zeitbezug wahrgenommen wird. Diese Gedanken brachte Marcel Proust auf eine einzige Formel: „*Das Kunstwerk ist das einzige Mittel, die verlorene Zeit wiederzufinden.*“<sup>381</sup> Giorgione initiiert mit dem Satzfragment „Col tempo“ ein Spiel mit Assoziationen, die zusammen mit dem leicht geöffneten Mund der Frau, ihrer zum Betrachter gedrehten Schulter und dem Handzeig eine gewisse Unruhe erzeugen, da sie auf die Zeitlichkeit deuten und dazu anregen, Vergangenheit und Zukunft gedanklich zu verbinden, obwohl der Künstler keine Narration im Sinn hatte. Zeitlichkeit kann der Betrachter nur wahrnehmen und reflektieren, wenn sie ohne Inhalt erscheint.<sup>382</sup> Porträtdarstellungen von alten Menschen in der Frühen Neuzeit ohne Idealisierung konnten entweder als autonome Realporträts oder als Allegorien inszeniert werden. Ein Bild wie Giorgiones „La Vecchia“ enthält Elemente beider Positionen und gibt damit dem Betrachter die Möglichkeit, das Bild völlig unterschiedlich zu rezipieren und für sich zu kontextualisieren.

---

Giorgiones Vecchia verhandelt das Problem nicht im Rahmen eines Paragone der bildenden Künste. Vielmehr stellt sie sich explizit in den Kontext der Poesie. Der Künstler gewinnt einen mehrfachen künstlerischen Sinn aus der fragmentarischen nach Vollendungen drängenden Inschrift COL TEMPO, deren Bildsinn sich nicht in den mit der Zeit erworbenen Alterserscheinungen ihres Gesichts und ihrer Haltung erschöpft. Die Offenheit des Satzfragmentes ist ein Appell an den Betrachter, gleichsam eine Frage nach der Fortführung der Phrase, deren Antwort im Bild zu entdecken ist.“

<sup>381</sup> Proust, [1927], 2003, S. 306.

<sup>382</sup> Vgl. Zöhl, 2009, S. 106-108.

## VI.2. „Vetula“ – die hässliche, alte Frau

Als Voraussetzung für die bildliche Darstellung von Alter und Altersgesichtern wurde die Porträtmalerei herausgestellt: ihre Möglichkeiten und Aufgaben, vor allem die sie wesentlich bestimmenden Faktoren wie Referentialität, Ähnlichkeit und Individualität. Nach der Skizzierung der biologischen Altersveränderungen im menschlichen Gesicht wurden ihre Darstellungen in der bildenden Kunst beleuchtet. Es konnte dabei gezeigt werden, dass eine wirklichkeitsnahe Darstellung wesentlich von der inhaltlichen Funktion des Bildnisses abhing. So gibt es neben fast „alterslosen“ Altersbildern solche, die die Veränderungen des Alters sehr genau, fast akribisch ins Bild setzen. Als ein Beispiel für eine besonders realitätsnahe bildnerische Gesichtspräsentation wurde die Gattung der Tronies angeführt, bei denen der Künstler zwar nach Modell, aber ohne Auftrag die Möglichkeit hatte, zu experimentieren und Alter, Emotionen und Affekte ohne Vorbehalte festzuhalten.

Die weitere Untersuchung wird der Frage nachgehen, was dazu geführt haben könnte, dass *„der weibliche Körper [sich als] Sinnbild des Alters [und damit] zur Naturalisierung der Altersdarstellungen im 16. Jahrhundert“* etablierte.<sup>383</sup> Im Mittelalter wurden in der langen Tradition von Lebensalter-Darstellungen – wie bereits im Kapitel über die Lebenstreppe gezeigt wurde – Männerfiguren herangezogen, an denen der Alterungsprozess demonstriert wurde. Über Jahrhunderte galt nach medizinischer Vorstellung das sogenannte Ein-Geschlecht-Modell, wonach das männliche Altern für das Altern überhaupt stand. Wenn diese Vorstellung auch im 16. Jahrhundert zunächst noch fortwährte, scheint es, wie Sigrid Schade erkannt hat, dass erste geschlechtsspezifische Differenzierungen bereits in der Kunst um 1500 vorgenommen wurden.<sup>384</sup> Im Mittelalter wurden üblicherweise

---

<sup>383</sup> Knöll. 2009, S. 165. Mega, 2018, S. 43: „Die Vorstellung, dass die Geschlechtszugehörigkeit von Personen einer naturgegebenen, unumstößlichen Tatsache entspricht, gehört zu fraglos hingenommenen Bestandteilen des Alltagswissens der meisten Menschen. Dabei ist die scheinbar simple Verknüpfung von Körper, Sexualität, Fortpflanzung und Zweigeschlechtlichkeit bei näherer Betrachtung voraussetzungsvoll. Die soziale Konstruktion dieses scheinbar natürlichen Zusammenhangs wird als ‚Naturalisierung‘ bezeichnet.“

<sup>384</sup> Vgl. Schade, 1994, S. 109: „Auch wenn aus medizinisch-anatomischer Sicht noch das ‚Ein-Geschlecht-Modell‘, in dem der weibliche Körper eine Modifikation des männlichen darstellt, vorherrscht, finden sich in den Proportionsstudien Dürers schon die ersten geschlechtsspezifischen Differenzierungen.“

abstrakte Gegenstände, auch das Alter und der Tod, attributiv durch Personifikationen und Allegorien verbildlicht, ab der Frühen Neuzeit aber mussten solche Begriffe in der Kunst dem Credo von Naturnähe und optischer Wahrheit folgen, wodurch in den mimetischen Darstellungen auch zunehmend die Individualität an Raum gewann. Abstrakte Themen wurden zuerst in Skulpturen, dann aber auch in Tafelbildern verwirklicht.

Die aus Buchsbaumholz meisterhaft geschnitzte, 16 cm hohe Statuette „Garstige Alte“ von um 1500 zeigt eine alte nackte Frau, die bis auf ein Schleiertuch schutzlos den Blicken des Betrachters ausgeliefert ist (Abb. 131–133). Da eine sichere Zuordnung zu einem bestimmten Künstler nicht möglich war, wurde eine kunsttopographische Einordnung mit „oberrheinisch“ vorgenommen.<sup>385</sup> Ungewöhnlich sind bei dieser Darstellung die starken Abweichungen im veranschaulichten Alterungsprozess mit der schonungslosen Bloßstellung eines alten, verbrauchten Frauenkörpers auf der einen Seite und der fast jugendlich anmutenden Körperteile auf der anderen Seite. In der frontalen Ansicht fallen sofort schlaff herabhängende Brüste mit übergroßen Brustwarzen ins Auge, die die Frau wie ihre Scham mit den Händen zu verbergen sucht. Sie scheint sich dessen bewusst, dass sie zur Schau gestellt und beobachtet wird. Aber gerade durch die leichte Vorbeugung des Oberkörpers werden ihre Brüste noch stärker hervorgehoben. Ihr Kopf ist zur Seite geneigt, das Gesicht faltig mit offenem, zahnlosem Mund, auch der Hals weist eine deutliche Faltenbildung auf und zeigt eine einseitige Kropfbildung. Unter einer dünnen welken Haut zeichnen sich die Schlüsselbeine und das Brustbein deutlich ab. Die linke Hand liegt auf dem rechten Oberschenkel, der ebenso wie das zweite Bein, der Bauch, das Gesäß und der Rücken straff und mit glatter Haut versehen ist. In dieser Aktdarstellung liegt also eine Vermischung genau beobachteter Altersveränderungen mit der Makellosigkeit eines jugendlichen Körpers vor. Nach Berthold Hinz ist diese Statuette offenbar in einer Auseinandersetzung mit Dürers Kupferstich „Vier nackte Frauen (Die vier Hexen)“ (Abb. 134) von 1497 entstanden, denn der spezifische Händegestus der *Venus pudica*, die enge spätgotische Fußstellung und die gesamte Rückseite der Figur mit leicht nach hinten geschobenem Gesäß – eine fast identische, spiegelbildliche Übereinstimmung mit Dürers Frauenrücken – legen dies nahe. Wer diese voll zur Geltung gebrachte, reife Weiblichkeit betrachtet, erwartet nicht, bei Drehung der Statuette einer um Jahrzehnte gealterten Gestalt

---

<sup>385</sup> Vgl. Zimmermann, 1970, S. 150.

gegenüberzustehen.<sup>386</sup> Die kleine Holzfigur „Garstige Alte“ zeigt das Alter schonungslos mit seiner Hässlichkeit und Vergänglichkeit. Gerade die Polarität von Blüte oder Reife und Verfall regen zur Reflexion über die Endlichkeit der Jugend mit all ihrer Schönheit an, führt die Sinnlosigkeit aller Eitelkeit vor Augen, da nichts den Altersverfall aufhalten oder gar verhindern kann. Dieses geschnitzte Kunstwerk ist nicht nur wegen seiner kompromisslosen Darstellung eines welken Frauenkörpers einzigartig, sondern auch, weil es in der Spätgotik eine außergewöhnliche Position einnimmt als „*Travestie eines antiken Themas: der ‚schamhaften Venus‘ vom Typus der Venus von Medici.*“<sup>387</sup> Der Kupferstich von Hans Sebald Beham „Der Tod und die drei Frauen“ (Abb. 135) von um 1546–1550 bezieht sich ebenfalls auf „Die vier Hexen“ von Dürer. Die Beschreibung als Hexen ist strittig, die Bezugnahme auf die Venus pudica und die Graziendarstellungen erscheint offensichtlich. Linda Hults sieht in Dürers Kupferstich eine Mahnung an die Männerwelt, sich der Macht und Begierde der Frauen bewusst zu sein,<sup>388</sup> die in erster Linie auf ihre Schönheit und Fleischeslust zurückzuführen sei.<sup>389</sup> Beham dagegen hat rund fünfzig Jahre später ein anderes Thema im Sinn, er lässt die drei nackten Frauen im Uhrzeigersinn altern und stellt ihnen den Tod zur Seite. Die füllige Frau in Rückenansicht verdeckt mit ihrer rechten Hand die Scham der rechts von ihr stehenden jungen Frau und umarmt zugleich die links von ihr stehende Greisin mit Hängebusen. „*Mit diesem Bezug zum Vorbild dekonstruiert Beham die Schönheit und Anziehungskraft der Frauen und damit ihre Macht über den Betrachter.*“<sup>390</sup>

---

<sup>386</sup> Vgl. Hinz, 1993, S. 213–216: „Der bekannte, als schamhaft apostrophierte Hände-Gestus der Venus pudica lässt sich indes jener der ‚Vier Hexen‘ [...] ablesen, die gänzlich vom Rücken zu betrachten ist. [...] Statt des hermetisch modellierten Modus der Skulptur macht sich weibliche Physis in freiem Wuchse breit und weicht die Grenze in der Vorstellung von Artefakt und Natur auf. [...] Insbesondere die stattiöse ‚Pudica‘, die den spätgotischen Mode-leib ebenso negiert wie den Idealkörper der Renaissance, wurde zum Vor- und Leitbild einer ganzen Künstlergeneration im ersten Drittel des 16. Jahrhunderts, nicht nur als Kopie und Vorsatzstück, sondern in ihrer sozusagen psychosomatischen Konstitution.“

<sup>387</sup> Zimmermann, 1970, S. 150.

<sup>388</sup> Vgl. Hults, 2003, S. 100:

<sup>389</sup> Vgl. Kleinspehn, 1989, S. 29–48.

<sup>390</sup> Knöll, 2006, S. 47–49: „Wollte Dürers Stich eine Warnung vor der Verführung der Frauen sein, und wollte die Kapitolinische Venus [...] den Betrachter mit Schönheit verzaubern, so scheinen [die anderen] vorgestellten Bearbeitungen sagen zu wollen: Wenn [ein] gealterter Körper [seinen] Zauber verliert, dann

Alte nackte Frauenkörper wurden Anfang des 16. Jahrhunderts wiederholt in Einzeldarstellungen thematisiert, so auch die „Nackte Alte“ von Daniel Mauch von um 1515–1520, ebenfalls aus Buchsbaumholz geschnitzt und 20,7 cm hoch (Abb. 136–137). Diese Frau stellt sich dem Betrachter offen und ungehemmt dar – mit ihren schlaffen Hängebrüsten, ihrem faltigen Gesicht mit geöffnetem Mund, der ihr lückenhaftes Gebiss sichtbar werden lässt. Sie hat eine Stirnglatze mit gescheiteltem Haar und faltige Haut an Bauch, Gesäß und Knien. Ihr rechter Arm ist angewinkelt erhoben, die Finger der Hand geschlossen, so dass sie ursprünglich einen Gegenstand gehalten haben könnte, dessen Leerstelle sie mit offenbar kurzsichtigen, halb geschlossenen Augen genau fixiert – wie einen Spiegel. Ihre Hässlichkeit ist ähnlich betont wie bei der „Garstigen Alten“, aber ihre Gesten sind selbstsicher gegenüber dem schamhaften Gebaren der ersten Statuette. Ähnlich stehen auch ihre kräftigen, muskulösen straffen Schultern, Arme und Beine in einem deutlichen Widerspruch zu ihrem ausgemergelten, schlaffen Oberkörper. Ein verbrauchter alter Körper ist demnach wiederum in einem aufblühenden jungen Körper dargestellt.<sup>391</sup> Zu jener Zeit bestand die Vorstellung, dass der Alterungsprozess bei der Frau früher und intensiver einsetzen würde als beim Mann. Zudem galt aus medizinisch-anatomischer Sicht das Ein-Geschlecht-Modell, dem zufolge die Frau ein von außen nach innen gewendeter Mann sei – eine Vorstellung, die sich trotz großer naturwissenschaftlicher Fortschritte in der Renaissance bis ins 18. Jahrhundert hielt.<sup>392</sup> Unter Zugrundelegung dieser beiden Thesen – Frauen altern schneller und sind ein reduzierter männlicher Körper – kann, übertragen auf die beiden Schnitzfiguren, die These aufgestellt werden, dass die gealterten Körperteile den weiblichen Körper repräsentieren, die jungen, noch nicht vom Alter gezeichneten dagegen für den männlichen

---

wird auch jede Frau dieser Welt irgendwann ihre auf körperlicher Attraktivität beruhende Macht verlieren.“

<sup>391</sup> Vgl. von Hülsen-Esch, 2009, S. 15: „Die kräftigen, muskulösen Beine sowie die Gestaltung der Hüftpartie lassen zudem daran denken, daß hier ein männlicher und ein weiblicher Körper amalgamiert wurden.“

<sup>392</sup> Vgl. Laqueur, 1992, S. 87–117. Vgl. Wuttig, 2016, S. 82–83: „[...] in der Medizin des Galen von Pergamon [galt] ein Ein-Geschlecht-Modell (Laqueur), welches bis ins 18. Jahrhundert halten sollte. Demnach gab es nur das männliche Geschlecht. Die männlichen Geschlechtsorgane waren das Maß aller Dinge. [...] Dem entsprach, dass in voraufklärerischer Zeit die ‚Geschlechtsorgane der Frau‘ nicht als von denen des Mannes verschieden vorgestellt wurden, sondern analog – als ein nach innen gestülpter Penis.“ Vgl. Kormann, 2004, S. 24. Vgl. Hass, 2005, S. 195–196.

Körper stehen. Zudem mögen die hier vorgestellten, insgesamt eher deprimierenden Holzfiguren auch zur moralischen Reflexion gemahnen, da sie mit dem Verfall eines menschlichen Körpers die Vergänglichkeit an sich thematisieren. Die Altersphasen – repräsentiert durch Jugend und Greisentum, aber auch in der Gegenüberstellung von Frau und Mann – fassen auf bemerkenswerte Weise die sonst mehrfigurigen, aufeinanderfolgenden Lebensabschnitte in einer einzigen Figur zusammen. Beide Schnitzfiguren wirken zunächst äußerst naturalistisch, aber bei genauer Betrachtung der anatomischen Details wird deutlich, dass die Darstellungen eher abstrakt und stilisiert sind. Nicht die mimetische Naturbeobachtung hatte Vorrang, sondern das Gemahnen an die Vergänglichkeit der jugendlichen Schönheit und die Nichtigkeit alles Irdischen.

Die beiden oben besprochenen Figuren stehen zusammen mit Gregor Erharts 46 cm hohen Kleinplastik „Allegorie der Vanitas“ aus polychromiertem Lindenholz, um 1470/1480 entstanden, am Beginn von Altersdarstellungen, die verschiedene Altersphasen und die damit verbundene Hinfälligkeit der Menschen zeigen, und zwar ausschließlich am weiblichen Geschlecht (Abb. 138–139). Rücken an Rücken in einer Dreierkonstellation stehen eine junge schwangere Frau, ein junger Mann und eine alte Frau aneinander – allesamt nackt, so dass das Alter allein am Körperzustand ablesbar ist.<sup>393</sup> Die Alterserscheinungen der Greisin sind hier noch erbarmungsloser hervorgehoben als in den bereits vorgestellten Statuetten: an dem ausgemergelten Körper, der erschlafften dünnen Haut, so dass Knochen, Sehnen, Gelenke und Venen hervortreten; den schlaffen hängenden Brüsten, den tief liegenden Augen und den eingefallenen Wangen, an dem halb offenen Mund mit lückenhafter Zahnleiste, der Stirn- und Kopfglatze. Jugendliche Körperanteile wie im Fall der beiden vorherigen Figuren sind hier nicht mehr dargestellt; das blühende Leben wird stattdessen durch das schwangere Mädchen und den Jüngling separat verkörpert. Die Vanitas-Ikonographie dieser Gruppe ist unbestritten, eine Mahnung an die Vergänglichkeit der Jugend und aller Schönheit. Es stellt sich indes die Frage, worauf die vermehrte Darstellung von nackten Körpern in der Frühen Neuzeit, insbesondere die höchst detaillierte Wiedergabe des alternden weiblichen Körpers in den bildhauerischen Werken zurückzuführen ist und ob es Äquivalente in der Malerei gibt.<sup>394</sup>

---

<sup>393</sup> Vgl. Knöll, 2009, S. 171.

<sup>394</sup> Vgl. Meurer, 2002, S. 162–171.

Von Baldung Grien sind Darstellungen zum Thema bekannt. Neben anderen Künstlern wandte er es auf die Tafelmalerei an, womit es zumindest eingeschränkt öffentlich wurde. Er demonstrierte den menschlichen Alterungsprozess wiederholt am weiblichen Körper wie in den beiden weiter oben beleuchteten Gemälden „Die drei Lebensalter und der Tod“ von 1510 und „Die sieben Lebensalter des Weibes“ von 1544 (Abb. 105, 110). In einem dritten Bild, „Die Lebensalter und der Tod“ von um 1541–1544 (Abb. 140), agieren der Tod, eine Greisin und eine junge Frau miteinander neben einem am Boden liegenden Kleinkind. Der personifizierte Tod mit dem Stundenglas in der Hand greift den Arm der alten Frau, um sie mit sich fortzuziehen. Sie selbst legt ihre rechte Hand auf die Schulter der jungen Frau und zieht an dem Tuch, das diese um ihre Hüfte geschlungen hat. Die beiden Körper der Frauen weisen in entgegengesetzte Richtungen: einerseits in Hinwendung zum Leben, andererseits hin in die Unabwendbarkeit des Todes. Das schlafende Kind am Boden hält den zerbrochenen Speer des Todes in der Hand, womit die Verbundenheit von Geburt und Tod als unabwendbares Schicksal aller Menschen vorgezeichnet ist.<sup>395</sup> In der Hochkunst des 16. Jahrhunderts wurden im Gegensatz zur Druckgraphik das Alter und der Alterungsprozess an Einzelfiguren oder in drei bis vier Lebensphasen veranschaulicht, aber ausschließlich an nackten alten Frauen. Nackte alte Männer wurden nicht verbildlicht. Erstmals etablierte sich ein „*geschlechtsspezifisch kodierte Körperkonzept*“, womit der Frauenkörper zum Sinnbild des Alters wurde und eine „*Naturalisierung der Altersdarstellungen*“ einsetzte.<sup>396</sup> Die Gründe für dieses einseitige Konzept der Altersdarstellungen könnten nach Stefanie Knöll mit der gleichzeitig aufkommenden Aktmalerei, der Ästhetisierung der Nacktheit und der damit verbundenen Erotik in Beziehung stehen. In der Renaissance mit dem Streben nach naturnaher Darstellung, der Mimesis, dem Erlernen der korrekten Körperproportionen und der Erfindung der Zentralperspektive gewann die Darstellung nackter Körper zunehmend an Bedeutung. Die im Mittelalter ausschließlich ikonographisch begründete Nacktheit wurde zwar zunehmend überwunden, aber die Darstellung des nackten weiblichen Körper ganz ohne ikonographische

---

<sup>395</sup> Vgl. Kopp-Schmidt, 2014, S. 326–328.

<sup>396</sup> Meurer, 2002, S. 174. Vgl. von Hülsen-Esch, 2009, S. 16–17: „Es scheint, als ob die Beschäftigung mit dem weiblichen nackten Körper – sowohl in den moraltheoretischen Traktaten als auch in der Malerei selbst – sich bis ins 16. Jahrhundert hinein nur im Rahmen der Diskurse um schwangere Frauen, Kurtisanen oder verheiratete Frauen bewege, daß Altern in der gesellschaftlichen Konstruktion des weiblichen Körpers mithin völlig ausgeblendet wird.“

Legitimierung war im 15. und frühen 16. Jahrhundert weiterhin mit Problemen behaftet.<sup>397</sup>

Mit Adam und Eva vom „Genter Altar“ war es Jan van Eyck, der 1432 erstmals in der Nachantike nackte Körper nach genauem Naturstudium monumental darstellte (Abb. 141). „Aus *zeichnenhaft abstrakten Figuren ist das Abbild realer Leiblichkeit entstanden*.“ Die hier angedeutete Polarisierung der Geschlechterrollen hat Jan van Eyck auch im profanen Aktbild dargestellt, allerdings ist die sogenannte „Frau bei der Toilette“ nur in zwei Kopien und die „Junge Frau beim Bade“ nur dank einer schriftlichen Quelle bekannt (Abb. 142–144).<sup>398</sup> Nach Anne-Marie Bonnet wurden die ersten weiblichen und männlichen Akte nördlich der Alpen von Dürer gestaltet.<sup>399</sup> Sie führt aus, weshalb im 15. und frühen 16. Jahrhundert die Darstellung nackter weiblicher Körper problematisch war und normalerweise der ikonographischen Legitimierung bedurfte (Abb. 145):

„Der weibliche Körper ist erstens ungewöhnlicher, neuartiger, zweitens inkriminierter und drittens, da stets mit der Voluptas, der Fleischlichkeit verbunden, erotischer als der männliche und deshalb moralischen Bedenken eher ausgesetzt. [...] Das männliche Pendant wird zudem stets mit dem menschlichen Körper schlechthin [...] gleichgesetzt, während der weibliche stets geschlechtlich polarisiert ist.“<sup>400</sup>

In dem Moment, da sich Nacktheit aus dem kirchlichen und öffentlichen Zusammenhang löste und Autonomie erlangte, wurde sie für private männliche Auftraggeber fast nur mit dem weiblichen Körper zum Ausdruck gebracht.<sup>401</sup> Diese Tendenz setzte sich im Laufe der Jahrhunderte fort, woraufhin der männliche Körper aus erotischen Darstellungen verschwand. Die Männer übertrugen

---

<sup>397</sup> Ebd., S. 174–175.

<sup>398</sup> Vgl. Hammer-Tugendhat, 1989, S. 79, 83–84: „Die besser erhaltene Kopie der ‚Frau bei der Toilette‘ ist Teil eines Galeriebildes von Willem van Haecht“. [...] Erst 1969 wurde die zweite Kopie bekannt, die vom Fogg Art Museum in Cambridge, USA, erworben wurde.“

<sup>399</sup> Vgl. Bonnet, 2001, S. 36, 62: „Dürer führt nun als erster neben dem männliche ‚Akt‘ auch den weiblichen ein [...]. Es handelt sich den sog. ersten Natur-Akt nördlich der Alpen, die gezeichnete Naturstudie einer ‚Nackten Frau von vorne‘ [...] aus dem Jahre 1493.“

<sup>400</sup> Ebd., S. 37.

<sup>401</sup> Vgl. Hammer-Tugendhat, 1989, S. 91.

ihre ambivalenten Vorstellungen, Bewertungen und Wahrnehmungen im Hinblick auf Nacktheit und Sexualität ausschließlich auf die Frau. „*Der weibliche Akt wird zum Faszinosum, weil der Künstler, wenn er ihren Körper nachzeichnet, es in Wirklichkeit, freilich mit großer symbolischer Distanz, mit seinen inneren Konflikten zu tun hat.*“<sup>402</sup> Zwar spielte der männliche Akt in der Renaissance in der Öffentlichkeit eine große Rolle, aber nur die Ästhetik, nicht die Erotik. Die einzige bekannt gewordene wirklichkeitsnahe männliche Aktdarstellung aus dieser Zeit ist ein nahezu ganzfiguriges Künstlerporträt von Albrecht Dürer, das zwischen 1500 und 1505 geschaffen worden sein soll (Abb. 146). Allerdings hat eine ärztliche urologische Expertise aufgrund des hageren Gesichtes, der dünnen, schlaffen Haut mit Faltenbildung unter dem rechten lateralen Rippenbogen, vor allem aber in Anbetracht der Form und Gestalt von Penis und Skrotum auf ein Lebensalter von fünfzig Jahren geschlossen.<sup>403</sup>

„*Alles, was mit Körper, Sexualität, Erotik und Natur verbunden ist, wird mit der Frau identifiziert. Der Mann (der männliche Künstler, Auftraggeber und Betrachter) sieht diese von sich abgespaltenen Bereiche in seinem Spiegelbild des weiblichen Aktes thematisiert.*“<sup>404</sup>

Die naturnahen, lebendigen Darstellungen des weiblichen Körpers – ohne jeglichen Bezug zur christlichen Ikonographie – führten zu einer zunehmenden Erotisierung der Frau und etablierten sie als Verführerin, deren Macht durch Schönheit und Fleischeslust die Moral der Männerwelt gefährden würden.<sup>405</sup> Unter

---

<sup>402</sup> Walters, 1979, S. 188–190: „[...] im 19. Jahrhundert wurden viele Männer von zwei sich widersprechenden Ängsten heimgesucht: der Angst vor ihren unkontrollierbaren Trieben [...] und der Angst, sie könnten hinter der Erfüllung ihrer ehelichen Pflichten zurückbleiben. Zum Selbstschutz diente die Annahme, eine ‚gute‘ Frau sei ohne Geschlechtstrieb; sie gaben vor, eine ‚anständige‘ Frau würde durch den bloßen Anblick eines lebenden männlichen Körpers und sogar eines marmornen Penis beleidigt und schockiert.“

<sup>403</sup> Vgl. Winziger, 1982, Zitat 57, S. 147–148.

<sup>404</sup> Hammer-Tugendhat, 1989, S. 91–92: „In mittelalterlichen Bildern fand er sich noch eher in erotischen Spielen integriert dargestellt, mit der beginnenden Neuzeit wird ihm verstärkt sein Ort vor dem Bild zugewiesen. Bei van Eyck finden wir den Anfang dieser Entwicklung. Baldung Grien wird in seinen Hexenbildern diese Rolle als Betrachter-Voyeur ironisch-betroffen reflektieren.“ Vgl. Schade, 1984, S. 98–110.

<sup>405</sup> Vgl. Bonnet, 2001, S. 36: „Die Frau wird offenbar als erotisch gefährdend erlebt; denn die Weibermacht-Themen, bis hin zur Umdeutung älterer Themen in diese Richtung, und ambivalente Venus-Bilder treten vermehrt auf.“ Vgl. Knöll, 2009, S. 175–176. Vgl. Kleinspehn, 1989, S. 29–48.

diesem Gesichtspunkt kristallisierten sich die männliche und die weibliche Rolle immer mehr heraus. Je mehr der Mann zum Betrachter wurde, desto mehr wurde das beobachtete Objekt nackt und weiblich. Das Bild der Frau als einer sinnlichen Verführerin, die sogar den Sündenfall verursacht hatte, musste in den Männern zwiefältige Gefühle hervorrufen, die zwischen Anziehung und Verderben zu verorten wären. Daraus folgt auch, dass der alte Frauenkörper im 16. Jahrhundert nicht nur für Vergänglichkeit an sich stand, sondern im Zusammenhang mit der erotischen weiblichen Macht auch signalisierte, dass diese Macht endlich war und durch die Vergänglichkeit gleichsam zunichte gemacht wurde.

Die hier aufgeführten Einzelfiguren alter Frauen legen angesichts ihrer Darstellungsart darüber hinaus nahe, dass Frauen in der Renaissance auch für eine „*allegorische[n] Instrumentalisierung des weiblichen Körpers*“ erhalten mussten.<sup>406</sup> Traditionell wird der weibliche Körper wie in der Antike in Allegorien und Personifikationen nach Aleida Assmann zur „*Matrix des Unsichtbaren: Die allegorische Frau verkörpert, was der Mann aus sich heraus- und sich gegenüberstellt; für solche Formen indirekter Selbstbegegnung bietet sich die Materialität des weiblichen Körpers als Projektionsfläche an, die dem Mann das Eigene als Fremdes zurückspiegelt.*“<sup>407</sup> In diesem Diskurs tritt demnach ein genderspezifischer Aspekt immer mehr in den Blick, der auch mit Daniela Hammer-Tugendhats These korrespondiert, dass die Frau die Natur, der Mann aber die Kultur repräsentiere.<sup>408</sup> Diese Geschlechterpolarisierung sieht sie bei Jan van Eyck in eine neue Form der Verbildlichung übertragen, die das „*Paradigma der naturgegebenen Geschlechterpolarität verfestigte*“.<sup>409</sup> Die Nacktheit der weiblichen Lebensalter-Figuren bekommt so eine weitere Deutungsperspektive. Das Konzept, das die Frau der Natur zurechnet, wird durch die „*Naturalisierung der Körperdarstellung*“ deutlich herausgestellt.<sup>410</sup>

---

<sup>406</sup> Knöll, 2009, S. 179.

<sup>407</sup> Assmann, 1994, S. 25: „In weiblicher Gestalt können männliche Eigenschaften und Aspirationen als allgemeingültige Formen hypostasiert werden. Gerade weil realen Frauengestalten die spezifisch männlichen Handlungsräume versperrt sind, dürfen sie umso zahlreicher die Welt seiner Träume, Wünsche und Ideale bevölkern.“

<sup>408</sup> Vgl. Hammer-Tugendhat, 1989, S. 81: „Die Frau werde auf Grund ihrer Gebärfähigkeit als der Natur näher definiert, in dem Kampf des Mannes gegen die Natur werde diese Nähe zur Natur als negativ abgewertet.“

<sup>409</sup> Ebd., S. 82.

<sup>410</sup> Knöll, 2009, S. 180.

Eine Antwort auf die Frage, weshalb das Altern fast ausschließlich am weiblichen Körper dargestellt wurde, könnte auch in der These des Literaturwissenschaftlers Winfried Menninghaus liegen, die besagt, dass alle Metaphern für das Abstoßende und Ekelbehaftete von der Antike an mit dem weiblichen Geschlecht und dem hohen Alter synchronisiert worden sei. Mithin sei das Motiv der alten Frau einer der stärksten Ur-Ekel-Auslöser und als solches schon lange in der Tradition der verschiedenen Literaturgattungen der Antike etabliert. Die alte Frau sei der *„Inbegriff alles Tabuierten: abstoßender Haut- und Formdefekte, ekelhafter Ausscheidungen und sogar sexueller Praktiken – ein obszöner, verwesender Leichnam schon zu Lebzeiten“*.<sup>411</sup> Die *„vetula-Skoptik, die beißende Geißelung physischer und moralischer Übel der alten Frau“* hatte schon Horaz in seiner achten Epode zusammenfassend dargestellt:<sup>412</sup>

„[...] da du doch schwarze Zähne hast, mit Runzeln hohes  
Alter dir die Stirne furcht  
und weitauf klafft so scheußlich zwischen dürren Backen  
der Hintern wie bei einer magren Kuh!  
Doch es erregt vielleicht der Busen mich? Die Brüste welk  
wie Stuteneuter!  
Der schlaffe Bauch, die Schenkel, strotzenden  
Waden dürre angefügt?“<sup>413</sup>

Der Körper der Frau als Personifikation der Hässlichkeit findet sich auch in der spätmittelalterlichen Literatur,<sup>414</sup> aber ebenso, wie dargelegt, in der bildenden Kunst und in der Literatur der Renaissance. In Letzterer hatte sich Erasmus von Rotterdam besonders hervorgetan, er bezeichnete die alten Frauen als lebendige Leichname, schrieb er doch 1509 in seinem Werk „Lob der Torheit“:

„Ein noch köstliches Schauspiel bietet aber die alte Vettel. Längst schon Greisinnen, dem Tode ausgeliefert und gleichsam so voll Leichengeruch, daß sie von den Toten auferstanden scheinen, haben sie trotzdem immer noch das ‚Freut euch des Lebens‘ im Munde, sind voll Brunst und

---

<sup>411</sup> Menninghaus, 2017, S. 16.

<sup>412</sup> Ebd., S. 135–136.

<sup>413</sup> Horaz: Oden und Epoden, [23. –13. Jh. v. Chr.] (lat.-dt.) Ü/Hg v. Kytzler, 1981. S. 255.

<sup>414</sup> Vgl. Minois, 1989, S. 80, 290–293.

bocklüstern, [...]. Sie scheuen keine Kosten, [...], schminken sich ständig und weichen nicht vom Spiegel. Hemmungslose Begierde plagt sie, und sie zeigen ihren welken und schlaffen Busen in einem gewagten Dekolleté.“<sup>415</sup>

Diese überaus drastische Formulierung des großen Humanisten zeigt die ambivalente Position der Frauen zwischen sexueller Attraktivität und sexuellem Begehren. Das Wesen der Frau wurde noch im ausgehenden Mittelalter durch die gängige Auffassung von Theologen und Philosophen bestimmt, der gemäß Eva die Schuld für den Sündenfall des Menschen zu verantworten hatte, woraus eine generelle Sündhaftigkeit der Frau abgeleitet wurde. Dabei geriet auch die alte Frau schon im frühen Christentum in ein Spannungsfeld von frommer Klosterfrau, geheimnisvoller Hexe, lustvoller Dirne und einfacher Handwerker- oder Bauersfrau. Zauberei und Prostitution wurden dem weiblichen Charakter zugesprochen und begründeten die Abwertung und Schmähung der Frau bis hin zur Hexenverfolgung als Folge der unterstellten Unzucht mit Dämonen und des Paktes mit dem Teufel.<sup>416</sup>

Diese Vorstellungen werden auch durch zahlreiche ästhetische Schriften des 18. Jahrhunderts gestützt. „*Fast alle Defekte des Ekel-Diskurses von den Schlegels (J. E. und J. A.) über Mendelssohn, Lessing und Herder bis Kant schließen regelmäßig in einem einzigen Phantasma zusammen: dem Bild der häßlichen Alten.*“<sup>417</sup> Mennighaus hebt überdies hervor, dass außer bei Winkelmann bei allen angeführten Autoren das Ekelhafte weiblich und alt sei und dass mit diesem Ekelbild zugleich die männliche Mystifikation und daraus folgend die gesamte Konzeption der „vetula“, der ekel-erregenden alten Frau, entwickelt worden sei.<sup>418</sup> Diese Ausführungen machen deutlich, dass das Vetula-Motiv der hässlich alten Frau alle Ekeldefekte versammelte, besonders Runzeln, Hängebrüste und den halb geöffneten Mund. Der biologische Altersverfall und die Vorstellung, dass Altern der Übergang vom Leben

---

<sup>415</sup> Rotterdam, [1509/1512], (lat./dt.) Ü Steinmann, 2002, S. 79.

<sup>416</sup> Vgl. Rennewart, 1999, S.1–5. Vgl. Sieck, 2008, S. 90. Vgl. Hutter, 2007, S. 15.

<sup>417</sup> Ebd., S. 132: „Dieses Bild vereint Falten, Runzeln, Warzen, größere Öffnungen des Mundes und des Unterleibs, eingefallene ‚Höhlungen‘ statt schöner Schwellungen, üblen Geruch, ekle Praktiken und Nähe zu Tod und verwesendem Leichnam.“

<sup>418</sup> Ebd., S. 16.

zum Tod bedeute, begründen den Ekel vor der „Vetula“, dem alten Weib, in dem Verfall, Verwesung und Fäulnis zusammenfließen.<sup>419</sup>

Ausgehend von diesen Darstellungen über hässliche, alte Frauen soll die Entwicklung von Altersdarstellungen in Malerei und Skulptur weiter verfolgt werden und die subtile Differenzierung von Altersbildern, Alterskennzeichen und Geschlechterrollen dargelegt werden. Der alternde Körper ist verbunden mit zunehmenden Defiziten auf allen Ebenen, ausgeliefert und schutzlos gegenüber seinen Kontrollverlusten, was aber nicht nur unaufhaltsam die äußere Hülle betrifft, sondern auch Seele und Geist. Die Zeit ist abgelaufen, das Auge kann nicht mehr getäuscht werden. Die Diffamierung des Alters im Bild hatte vor allem ein Zielobjekt, den Körper der Frau.

„Über den Körper normiert zu werden, darüber gesehen oder ignoriert zu werden, ist eine traditionell weibliche, nicht aber männliche Lebensrealität. Dies korrespondiert mit einer Tabuisierung der Rolle des Körpers und der damit verbundenen kulturellen Geschlechterdifferenz in der Altersforschung selbst. Der Körper in seiner identitätsbildenden Funktion kommt jenseits von Krankheit in seiner symbolischen Bedeutung und individuellen Besetzung nicht vor.“<sup>420</sup>

Bereits im Mittelalter wurde das Alter bildlich dargestellt. Wir kennen alte heilige Männer wie den Kirchenvater Hieronymus oder Longinus, Nikodemus und Joseph von Arimathäa, alte Männer, die der Passion Christi beiwohnten. Alte Frauen lassen sich dagegen schwer finden, beispielsweise die Heilige Elisabeth in ihren Begegnungen mit Maria. Andrea von Hülsen-Esch führt noch die Sybillen an, die allerdings mit zunehmender Chronologie immer jünger dargestellt werden.<sup>421</sup> Im Mittelalter wird das Alter rollenabhängig unterschiedlich wahrgenommen und dementsprechend verbildlicht. Erste Altersporträts sind in der altniederländischen Malerei im ersten Drittel des 15. Jahrhunderts, wie schon erwähnt, mit den Namen Robert Campin und Jan van Eyck verbunden, dabei handelt es sich aber ausschließlich um Kopf- und Brustbilder, so dass Alterserscheinungen nur am Gesicht und den Händen wahrgenommen werden können.<sup>422</sup>

---

<sup>419</sup> Vgl. Kolnai, [1929], 1974, S. 140.

<sup>420</sup> Hoppe/Wulf, 1997, S.398–403.

<sup>421</sup> Vgl. Hülsen-Esch, 2002, S. 123–138.

<sup>422</sup> Ebd., S. 17–18.

Etwa zur gleichen Zeit schuf südlich der Alpen in Italien Donatello zwei Holzskulpturen, die in der naturalistischen Darstellungsweise den bisher vorgestellten Statuen aus Mitteleuropa in nichts nachstanden. Um 1438 schuf er den „Heilige Johannes den Täufer“ und zwischen 1453 und 1455 die „Heilige Maria Magdalena“ (Abb. 147–148). Magdalena wird hier als große Büsserin dargestellt, die ursprünglich eine schöne und wohlhabende Frau gewesen sein soll. Die „Legenda aurea“ berichtet über ihr weiteres Leben, dass sie sich nach der Auferstehung Christi nach Südfrankreich zurückgezogen und dort dreißig Jahre als Einsiedlerin gelebt und gefastet habe. Donatello folgt in seiner Arbeit der Heiligenlegende, aber auch dem Text aus dem Buch der Sprichwörter: *„Trügerisch ist Anmut, vergänglich die Schönheit, eine Frau die den Herrn fürchtet, sie soll man rühmen.“*<sup>423</sup> Der erste Blick wird von dem ausgezehrten Erscheinungsbild der Figur gefangen genommen. Die schmale, in die Länge gezogene aufrechte Gestalt, der zur Seite geneigte Kopf mit tief liegenden Augen und eingefallenen Wangen, der halb offene Mund mit Zahnlücken, die faltige Halspartie und die flache Brust zeigen, dass der Künstler hier auf alle Ideale der Schönheit und jede Kultivierung des Ausdrucks verzichtet hat, um mit einer ergreifenden und schockierenden Nähe ein heftiges seelisches Pathos hervorzurufen. Lange, ungepflegte Haarsträhnen und ein zotteliges Fell bedecken ihren Körper. Ihre Hände sind zum Gebetgestus erhoben. Erstaunlich ist bei genauer Beobachtung die Ambivalenz, die in dieser Figur zutage tritt, denn neben der Auszehrung finden sich kräftige Arme und Beine mit glatter, straffer Haut, lange feingliedrige Finger, zarte Handgelenke und Füße. Nicht das Alter, sondern die asketische Lebensweise in tiefer Reue macht ihre Erscheinung verständlich, was in der kunsthistorischen Literatur oft übersehen wird. Ihr Blick ist in die Ferne gerichtet – ergeben, ungebrochen und voller Hoffnung.<sup>424</sup> Donatellos Skulptur präsentiert erstmals die Auswirkungen einer langen Askese an einem ganzen Körper, die durch die *„baptische Präsenz der aufgebrochenen Oberfläche und der unter der Haut liegenden Körperstrukturen geprägt werden“*.<sup>425</sup>

---

<sup>423</sup> Die Bibel, Einheitsübersetzung, 2016, „Das Buch der Sprichwörter“, 30, 31, S. 711.

<sup>424</sup> Vgl. Bennett/Wilkins, 1986, S. 231–232. Vgl. Poeschke, 1990, S. 116–117. Vgl. Wirtz, 1998, S. 98–99.

<sup>425</sup> Von Hülsen-Esch, 2009, S. 21. „Auch wenn es zuvor bereits Skulpturen des heiligen Johannes gibt, die ihn als Eremiten kennzeichnen, so sind es vor allem ein langer Bartwuchs, eine partielle Nacktheit und tiefe Falten auf der Stirn, die als Zeichen der Askese, nicht als Zeichen des Alters verstanden werden müssen.“ Vgl. Pfisterer, 2002, S. 442–445.

Um die Jahrhundertwende folgten derartigen Heiligenfiguren ganzfigurige Altendarstellungen nach, die auch offenkundige Geschlechtsspezifika des Alters beinhalten, zunächst ausschließlich anhand von alte nackte Frauen darstellenden Kleinskulpturen, während vergleichbare Darstellungen von Männern nicht nachgewiesen werden können.<sup>426</sup> Alle bisherigen Beispiele präsentieren den weiblichen Körper in seiner Gesamtheit und machen ihn zu einem Ort, an dem die Zeichen des Alters sich materialisieren.

Eine mögliche Erklärung für die negative Bewertung der alten Frauenkörper könnte auch in den medizinischen Vorstellungen der damaligen Zeit begründet sein, insbesondere die altersbedingte Sterilität und die damit verbundene Vorstellung, dass das „giftige“ Menstruationsblut mit dem Sistieren der Menstruation zu einer Kumulation im Körper führen und die Frauen zu „*giftigen Wesen*“ machen würde.<sup>427</sup> Die Menopause setzte mit 49 oder 50 Jahren ein und wurde von der Antike an nach aristotelischer Tradition mit dem Beginn des Greisenalters gleichgesetzt – eine Vorstellung allerdings, die ausschließlich auf Frauen bezogen und nach islamischer, spätmittelalterlicher und frühneuzeitlicher Medizin für Männer in Frage gestellt wurde. „*Bis etwa 1700 wurde die aristotelische These, daß Frauen aufgrund ihrer feuchten Konstitution zwar rascher reifen, durch ihren Mangel an Lebenswärme und Blut aber auch früher altern und austrocknen, kaum in Frage gestellt.*“<sup>428</sup> Solche Thesen wurden noch dadurch unterstützt, dass Frauen gegenüber Männern vorzeitig alterten und auch die Lebenserwartung zumindest bis ins hohe Mittelalter kürzer war, bedingt durch die vielen Geburten und die mangelnde Ernährung, die die Folgen der Menstruation, der Geburten und Laktation nicht ausgleichen konnte.<sup>429</sup> Die ausbleibende Menstruation und die damit verbundene Unfruchtbarkeit blieben aber das entscheidende physiologische Kennzeichen des weiblichen Alterns in der Frühen Neuzeit, nur gelegentlich wurden weitere

---

<sup>426</sup> Ebd., S. 21.

<sup>427</sup> Schäfer, 2003, S. 93–94: „Die Verachtung [...] zeigt sich nicht zuletzt auch in den Bezeichnungen, die die Gelehrtensprache Latein bis ins 18. Jahrhundert für sie verwendet: Neben Diminutiven wie *muliercula* („Frauchen“) oder *vetula* („Alterchen“, Vettel) wurde gerne das lateinische Homonym *anus* (After; Greisin) in durchaus zweideutigem Sinn gebraucht.“

<sup>428</sup> Ebd., S. 95. Vgl. Zerbi, [1489], (lat./engl.), Ü/Hg. Lind, 1988, S. 77: „Gabriele Zerbi ordnete der Frau von Natur aus einen *Status deficiens* zu; sie sei wässriger als der Mann, habe eine schlechtere Verdauung und könne zudem Abfallstoffe [...], die in der antiken und islamischen Alternstheorie eine wichtige Rolle spielten, nur unzureichend ausscheiden.“

<sup>429</sup> Vgl. Bullough/Campbell, 1980, S. 317–325.

altersbedingte Veränderungen des weiblichen Körpers angeführt wie schlaffe, schrumpfende Hängebrüste oder Veränderungen der Behaarung.<sup>430</sup> Im 16. Jahrhundert wurde die Menstruationsblutung in medizinischen Fachkreisen noch als Ausscheidung von minderwertigem oder verunreinigtem Blut angesehen, die aber nach der hippokratisch-galenischen Säftelehre den Frauen einen zunehmenden Blutmangel bescherte.<sup>431</sup> Dieses Erklärungsmodell für Alter und Krankheiten wurde vom Plethora-Konzept abgelöst, wonach zunächst die monatliche Regelblutung den weiblichen Organismus von überflüssigem gutem Blut befreite, wenig später wurde aber auch unabhängig vom Geschlecht die übermäßige Blutfülle zum Kardinalproblem der rüstigen Alten erklärt.<sup>432</sup> Menstruierende Frauen waren dementsprechend begünstigt gegenüber Männern, da sie von der gefährlichen Folge der Blutfülle befreit wurden.

„Da die Plethora als ein systemisch-hydraulisches Leiden par excellence imponierte, das dem mechanistischen Weltbild des frühen 18. Jahrhunderts wie kaum eine andere Disposition entsprach, war es möglich, praktische jede körperliche und psychische Affektion älterer Menschen oder auch speziell amenorrhöischer Frauen durch sie und ihre Folgen (Verdickung, Stase und Zersetzung des Blutes) zu erklären.“<sup>433</sup>

Die vorgestellten Aspekte und Denkmodelle über das weibliche Altern seitens der Medizin können nicht darüber hinwegtäuschen, dass aufgrund der spärlichen Quellenlage kein einheitliches Konzept entstehen konnte, so dass von einer „Medikalisierung älterer Frauen“ keinesfalls die Rede sein kann. Ältere Frauen waren ein Randproblem, weswegen die Heilkunde sich dieses Themas nur unter traditionellen Vorstellungen annahm und dabei die wirkliche Lebenssituation der alten Frauen außer Acht ließ. *„Ein eigenständiges pathogenetisches Prinzip weiblichen Alters fehlte also; vielmehr ‚gewann‘ die ältere Frau im Verlust ihrer Monatsregel und zugleich ihrer sexuellen Identität Anschluß an die maskuline Alternsphysiologie: Alte Frauen gab es*

---

<sup>430</sup> Vgl. Schäfer, 2003, S. 96–97.

<sup>431</sup> Ebd., S. 98. Vgl. Jankrift, 2003, S. 7–9.

<sup>432</sup> Ebd., S. 98: „Sie entstehen durch deren untätige, sitzende Lebensweise bei üppiger Kost und gleichzeitig abnehmender Ausscheidung der überflüssigen Nahrungsstoffe durch Haut, Darm, Niere, Hämorrhoiden und Menses sowie bei unterlassenem Aderlaß.“

<sup>433</sup> Ebd., S. 99.

*demnach gar nicht; sie gingen im männlichen Prinzip des Alters auf.*<sup>434</sup> Der vorgestellte medizinische Diskurs hat sicherlich dazu beigetragen, Alterserscheinungen zunächst am Frauenkörper darzustellen, was darauf schließen lässt, dass vorerst kein negativer Beiklang oder Hintersinn bestand und auch keine abschreckende Wirkung beabsichtigt war.

Der Ausgangspunkt für das Kapitel „Vetula – die alte, hässliche Frau“ waren drei Holzstatuetten, die um 1500 entstanden und alte, hinfällige Frauen darstellen. Naheliegender ist, solche Werke im Kontext bildlicher Darstellungen von Vanitas und Memento-mori-Motiven zu platzieren, denn ohne das Alter, das Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft momenthaft in sich konzentriert, wäre es überhaupt nicht möglich, Vergänglichkeit künstlerisch-allegorisch zu gestalten. Bemerkenswert ist, dass das Altern ausschließlich an nackten weiblichen Körpern demonstriert wurde, während noch parallel die Lebenstreppe den männlichen Alterungsprozess attributiv darstellte. Die aufgezeigte Geschlechterdifferenz in erotischen Bildern der „Frühen Neuzeit“ basiert auf zwei Positionen: einerseits dem noch bis ins 18. Jahrhundert gültigen „Ein-Geschlecht-Modell“, wonach die früher alternde Frau ein von außen nach innen gewendeter Mann war. Mithin weisen die beiden Einzelfiguren deutlich gealterte weibliche und gleichzeitig noch sehr junge männliche Körperteile auf. Der gesamte Alterungsprozess wird in einem einzigen Körper demonstriert. Andererseits wurden die beiden Geschlechter im und vor dem jeweiligen Werk arrangiert, womit zugleich ihre jeweilige Rolle festgelegt wurde:

„Dem Betrachter wird darin eine imaginäre Subjektposition zugewiesen, die ihn zum Voyeur und das weibliche Aktbild zur Projektionsfläche macht. Dem begehrenden Blick des Betrachters wird ein erotisches Bild

---

<sup>434</sup> Ebd., S. 107: „Diese auf den ersten Blick einleuchtende Deutung wird jedoch von mehreren entgegengesetzten Vorstellungen in Frage gestellt: Die traditionelle Hypersexualisierung der Frau als koitusbedürftiges (und dabei womöglich männermordendes) Wesen, wie sie seit der Antike in Medizin, Philosophie und Literatur verbreitet war, machte auch vor der frühneuzeitlichen Matrone nicht halt und stilisierte sie mitunter zum Prototyp eines fatalen Gegensatzes zwischen Begehren und Häßlichkeit. – Gleichfalls nicht kompatibel zum Maskularisierungskonzept war die Idee einer geschlechtsspezifischen Langlebigkeit: Sie hielt den Gedanken an ein spezielles weibliches Altern, es sei vorzeitig oder verspätet, wach.“

der Weiblichkeit und zumeist eine Identifikationsfigur im Bild zu sehen gegeben.“<sup>435</sup>

Die Fliegen auf der ausgemergelten Haut der Frau der „Wiener Vanitas-Gruppe“ könnten durchaus als Todesboten, als Zeichen einer beginnenden Verwesung gewertet werden. Ein solch einseitiges geschlechtsspezifisches Alterungskonzept wirft zwangsläufig Fragen auf. Verschiedene Thesen wurden herausgestellt, und es wurde gezeigt, dass besonders medizinische Aspekte ein starkes Gewicht hatten, denn wenn auch Stereotype aus der Antike übernommen wurden, hatten diese doch erheblichen Einfluss: Frauen alterten schneller; Menstruationsverlust bedeutete Verlust von Gebärfähigkeit und Attraktivität; er stellte den Beginn des Alters dar; und die fehlende Ausscheidung von Menstruationsblut machte die Frau zu einem „giftigen Wesen“, denn die Blutfülle, die „Plethora“, führte zur Eindickung des Blutes, verlangsamte den Blutfluss und war folglich für viele Beschwerden und Krankheiten verantwortlich. Solche Stereotype machen auch verständlich, dass über Jahrhunderte der Aderlass die Basistherapie für die meisten Krankheiten auch bei Männern war. Nach Mennighaus ist das Motiv der alten Frau eines der stärksten Ur-Ekel-Auslöser, wofür es in der Literatur, bereits in der Antike, viele Belege gibt. Die antiken Literaten wie Horaz lagen mit ihrer Charakterisierung des alten weiblichen Körpers schon sehr nahe an der Gestaltung der besprochenen Figuren, weshalb deren detailgenaue Wiedergabe der Alterszeichen einen Bezug zur Antikenrezeption nahelegen.<sup>436</sup> Die biologische Begründung des Ekels vor der *Vetula* liegt in ihrem Altersverfall: Marasmus, Verwesung, Fäulnis, letzten Endes der Übergang vom Leben zum Tod.<sup>437</sup> So stellt Philippe Ariès fest, dass „*Krankheit, Alter und Tod nichts anderes als Eruptionen der inneren Fäulnis [sind], die die Körperhülle durchstoßen*“.<sup>438</sup> Nackte alte Männer sind um

---

<sup>435</sup> Schade, 1994, S. 111.

<sup>436</sup> Vgl. von Hülsen-Esch: 2009, S. 39: „Zu berücksichtigen wären nun neben der Antikenrezeption, prosographische und frömmigkeitsgeschichtliche Studien, die weitere mögliche Zusammenhänge zwischen den Verfallserscheinungen an Frauenkörpern, den Moralvorstellungen und der sozialen Praxis in einer Phase des Umbruchs aufscheinen lassen werden.“

<sup>437</sup> Vgl. Kolnai, [1929], 1974, S. 140.

<sup>438</sup> Ariès, 2015, S. 156. vgl. Reiß, 2007, S. 39. „Diese Grundannahmen machen den Ekel vor dem Alter besonders plastisch und verdeutlichen zudem, dass das alt werden und das alt sein eine Präsenz innehaben, welche die Zukunft eines jeden Menschen betreffen. Während jedoch die Veränderungen durch das eigene Altern unreal, abstrakt bleibt, löst das Altern der anderen, das mit

1500 nicht zu finden, die Ausnahmen wurden genannt. Der nackte Frauenkörper allein wurde zum Sinnbild des Alters. Nach Freuds Vorstellung lag der Ekel an der Bruchstelle zwischen Kultur und Natur, wobei die Frau der Natur zuzuordnen sei, die Kultur sei dem Mann zuzuweisen. Hierin bestehe das „*Abwehrsystem des Ekels*“ gegen die Natur, das einerseits eine „*Konversion*“ der verdrängten Triebe beinhalte, während andererseits diese Umwandlung die verdrängten Triebe zu einer zensurkonformen, negativen Manifestation bringe.<sup>439</sup> Freud selbst wies allerdings auch auf die Kehrseite ständig unterdrückter Triebe hin:

„Das, was die Kultur aus [den Liebestrieben] machen will, scheint ohne fühlbare Einbuße an Lust nicht erreichbar, die Fortdauer der unverwertbaren Regungen gibt sich bei der Sexualtätigkeit als Unbefriedigung zu erkennen. So müßte man sich dann vielleicht mit dem Gedanken befreunden, daß eine Ausgleichung der Ansprüche des Sexualtriebes mit den Anforderungen der Kultur überhaupt nicht möglich ist, daß Verzicht und Leiden sowie in weitester Ferne des Erlöschens des Menschengeschlechts infolge seiner Kulturentwicklung nicht abgewendet werden können.“<sup>440</sup>

Die Bibel, vor allem das Alte Testament, bezieht eindeutig Stellung, wodurch die bisherigen Thesen auch theologisch gestützt werden, denn in Sirach (25,24) heißt es: „*Von einer Frau kommt der Anfang der Sünde und durch sie sterben wir alle.*“<sup>441</sup> Im Buch Kohelet (7,26) wird der Frauenfeindlichkeit der weitere Boden bereitet, denn es heißt dort: „*Immer wieder finde ich die Ansicht, stärker als der Tod sei die Frau. Denn sie ist ein Ring von Belagerungstürmen und ihr Herz ist ein Fangnetz, Fesseln und Arme.*“<sup>442</sup> So wurde Eva als Verführerin Ursache allen Übels, Sexualität wurde disqualifiziert und die schamhafte, reine Frau zwischen idealer Schönheit und ekelregendem Alter gesetzt. Jeder Frau wurde danach von vornherein jede

---

zunehmendem Kontrollverlust einhergeht, starken Widerwillen aus, nicht zuletzt deshalb, weil es Rückschlüsse auf den eigenen Altersverfall massiv unterstützt und damit droht, die eigene Distanz bzw. Abwehrhaltung zu durchbrechen.“

<sup>439</sup> Freud, 1966–1969, S. 14. Vgl. Freud. 1966–1969, S. 119.

<sup>440</sup> Freud, 1966–1969, S. 91–92.

<sup>441</sup> Die Bibel, Jesus Sirach, 25, 24, S, 773.

<sup>442</sup> Die Bibel, Das Buch Kohelet, 7, 26, S. 719.

positive Tugend, insbesondere die Jungfräulichkeit abgesprochen.<sup>443</sup> So kommt schließlich Immanuel Kant zu folgender Feststellung: „*Daher kann einem Frauenzimmer kein Schimpf empfindlicher sein, als daß sie ekelhaft genannt werde.*“<sup>444</sup> Die *Vetula* stellt sich als Konglomerat aller Negativen, aller Abweichungen vom Normativen heraus, und ihr physischer Verfall mit Verwesung und Fäulnis löst allgemein heftige Abwehr aus. Aber unzweifelhaft liegt dem gesamten Konstrukt ein männlich dominiertes Weltbild zugrunde, das dem weiblichen Körper eine vermeintliche Gefährdung, sogar Bedrohung der patriarchalischen Ordnung unterstellt.<sup>445</sup> Die aufgeführten Aspekte charakterisieren die Leiblichkeit der Frau als makelhaft, anrühlich, ja dubiös, was sich bei der *Vetula* noch weiter komprimiert, indem neben dem alten, abstoßenden Körper der unterstellte übergroße sexuelle Appetit fortbesteht, obwohl die Fortpflanzungsmöglichkeit sistiert.<sup>446</sup> Der nackte Körper ist, wie die Beispiele zeigen, auf jeden Fall eine Konstruktion; nicht anders ist die sich zur gleichen Zeit entwickelnde Aktmalerei anzusehen, die Darstellung erotischer, idealschöner Frauenkörper, die nicht zuletzt auch eine Ästhetisierung der Nacktheit bewirkte, zugleich aber auch eine Geschlechterdifferenz etablierte. Dabei muss die unterschiedliche Semantik und der differente Stellenwert männlicher und weiblicher Nacktheit betont werden: „*Weibliche Nacktheit wird erotisch, sexuell konnotiert. Männliche Nacktheit bedeutet Autonomie. Symptomatisch ist das Paar.*“

---

<sup>443</sup> Vgl. Meninghaus, 2017, S. 143: „Ästhetik ist insofern die Fortsetzung der Hexenprozesse mit anderen Mitteln – übrigens etwa um die gleich Zeit, in denen reguläre Hexenprozesse im aufgeklärten Europa endlich begannen der Vergangenheit anzugehören.“

<sup>444</sup> Kant, 1907, S. 233. Vgl. Meninghaus, 2017, S. 158: „Und eben deshalb wird dieser Schimpf im System des Schönen so obstinat produziert und als generalisierte Zuschreibung von Reinheit sogar auf die jungen „Frauenzimmer“ ausgedehnt. Der weibliche Körper, das Ideal des Schönen, bedarf einer pausenlosen Mühe der Selbst-Idealisierung, um nicht seiner innersten Tendenz zum Unreinlichen und ‚Ekelhaften‘ zu zu erliegen“

<sup>445</sup> Vgl. Reiß, 1970, S. 41.

<sup>446</sup> Vgl. Reiß, 1970, S. 46. „[...] anders als beim Mann, [kann der sexuelle Appetit] nach dem Ende ihrer Fruchtbarkeit in keinem Falle mehr mit dem Motiv der Fortpflanzung ‚entschuldigt‘ werden. Da das Ausleben von Sexualität zum reinen Lustgewinn jedoch im späten Mittelalter undenkbar war, wird der Ekel vor der *vetula* mit der Legende ihrer ‚übergroßen sexuellen Lust‘ in besonderer Weise geschürt.“

*Mann als Betrachter/ Subjekt – Frau als nacktes Objekt.* <sup>447</sup> Die zunehmende Erotisierung solcher Darstellungen erklärt auch die Verbreitung des Themas der Weibermacht um 1500, denn mit ihr verbanden sich auch männliche Wunschvorstellungen, Begehrlichkeiten und Fleischeslust, allerdings auch Versagensängste. <sup>448</sup> Mit hin möchte Berthold Hinz den oberrheinischen Meister der Statuette „Garstige Alte“ eher als „*Reaktion auf Dürers beeindruckende ‚Hexe‘ erkennen, [er] schien aber noch mehr als dieser von kompensatorischer Not getrieben, als er in der Demonstration des Kontrastes seine Entschuldigung suchte*“ <sup>449</sup> Der hinfällige, welke Körper einer alten Frau steht in diesem Sinne nicht nur für die Vanitas, sondern auch für die „*Dekonstruktion des verführerischen, weiblichen Fleisches*“ <sup>450</sup> Mit dem Alter wird die Jugend Vergangenheit, womit auch Attraktion, Liebreiz und Anmut der jungen Frauen verloren geht, und das konstruierte, visualisierte Bild einer Vetula wendet die Machtverhältnisse der Geschlechter im Alter in ihr Gegenteil. Aleida Assmann verweist noch auf die allegorische Instrumentalisierung des weiblichen Körpers in der Renaissance, deren Tradition bis in die Antike zurückreicht:

„Die allegorische Frau verkörpert, was der Mann aus sich heraus- und sich gegenüberstellt, für solche Formen indirekter Selbstbegegnung bietet sich die Materialität des weiblichen Körpers als Projektionsfläche an, die dem Mann das Eigene als Fremdes zurückspiegelt. In weiblicher Gestalt können männliche Eigenschaften und Aspirationen als allgemeingültige Formen hypostasiert werden. Gerade weil reale Frauengestalten die spezifisch männlichen Handlungsräume versperrt sind, dürfen sie umso zahlreicher die Welt seiner Träume, Wünsche, Ideale bevölkern.“ <sup>451</sup>

Aus dem Ganzen ergibt sich, dass die Entwicklung der erotischen, ikonographisch unabhängigen Aktmalerei – die zunehmende Erotisierung der Darstellungen, die Rolle des Mannes als alleinigem Betrachter solcher Werke – den weiblichen Körper insgesamt zum Objekt männlicher Imagination machte, auch den

---

<sup>447</sup> Hammer-Tugendhat, 1994, S. 56: „Der Akt wurde immer mehr sexualisiert mit dem Ergebnis, daß wir im 19. Jahrhundert fast nur noch weibliche Akte vorfinden.“

<sup>448</sup> Vgl. Held, 1988, S. 45–48.

<sup>449</sup> Hinz, 1993, S. 216.

<sup>450</sup> Knöll, 2011, S. 90.

<sup>451</sup> Assmann, 1994, S. 25.

alten Frauenkörper, der dann aber von der negativen Moralisierung des Alters eingenommen wurde. Das Neue an den dargestellten Figuren ist besonders die Tatsache, dass das Alter nicht attributiv, sondern am nackten, alten Frauenkörper demonstriert wurde.<sup>452</sup>

## **VI.3. Greise Heilige als Prototypen alter Männer im 16. und 17. Jahrhundert**

### **VI.3.1 Das Alter als Leib-Seele-Einheit zwischen hässlich und heilig**

In der Frühen Neuzeit wurde das Alter in Medizin, Kultur und Gesellschaft als Defizit-Modell etabliert, begründet durch die massive Abnahme und den Verfall körperlicher und geistiger Fähigkeiten, womit gleichzeitig seelische und charakterliche Einbußen einhergingen. Medizinisch wurde dies dadurch erklärt, dass sich das Verhältnis der Körpersäfte zugunsten der schlechten Säfte veränderte, gleichzeitig die natürliche Hitze und die innere Feuchtigkeit abnahmen.<sup>453</sup> Sarkastisch formulierte Montaigne dazu:

„Im Alter werden die Menschen neidischer, ungerechter und bössartiger, abgesehen von den anderen Grillen. [...] Das Alter gräbt uns mehr Falten in den Geist, als in das Gesicht; und die Seele aller Menschen, mit wenigen Ausnahmen, bekommt beim Altern einen säuerlichen und muffigen Geruch.“<sup>454</sup>

Diese Vorstellungen gingen auf die griechische Antike zurück, in der medizinischen Fachliteratur wurden sie nur am Rande erwähnt, dafür aber hatten sie sich in Dichtung und Philosophie festgesetzt. Das Greisentum wurde gegenüber der athletischen Jugend diskreditiert und körperliche Schwäche und Hässlichkeit, hervorgerufen durch graues Haar, Falten und Zahnlosigkeit, zum Makel des Alters erklärt. In antiken Tragödien spielten Trauer und Resignation der Greise eine Rolle, während in Komödien der Geiz und die Kritik- und Herrschsucht des

---

<sup>452</sup> Vgl. Knöll, 2011, S. 90–91.

<sup>453</sup> Vgl. Thane, 2005, S. 83.

<sup>454</sup> Montaigne, [1836], zit. n. Borscheid, 1989, S. 22.

Alters gegenüber der Jugend herausgestellt wurden.<sup>455</sup> Besonders deutliche Worte finden sich bei Aristoteles über die negativen Eigenschaften alter Menschen: „*Er hält sie nicht nur für gewinnsüchtig, sondern auch unfähig zu Freundschaft, mißtrauisch, pessimistisch, heftig zürnend, alles relativierend, nach rückwärts gewandt, selbstsüchtig und deshalb ehrlos.*“<sup>456</sup>

Aristoteles' Kritik geht sogar noch weiter insofern, als er dem Alter auch einen Verlust an kognitiven Fähigkeiten unterstellte.<sup>457</sup> Neben diesen abwertenden Zuschreibungen an das Alter wurde von einigen Autoren auch ein positives Altersbild präsentiert, so in Homers „Ilias“ oder in Platons „Politeia“. Auch Plutarch würdigte die Kompetenz der Greise insbesondere in der Politik. Aber neben der Bibel hat niemand das Alter gegen alle Widerstände so verteidigt wie Cicero in seiner Schrift „De senectute“, in der er das geistige Vermögen und die Erfahrung vieler alter Menschen hervorhebt und auch darauf hinweist, dass eine gesunde Lebensweise Altersbeschwerden und -schwächen beeinflussen könne. Die behaupteten negativen Eigenschaften der Alten waren nach Cicero Charakterschwächen und keine Altersfolgen.<sup>458</sup> Die mehrheitlich abschätzigen Vorstellungen indes begründen, weshalb alte Menschen in der europäischen Kunst bis in die Neuzeit hin kaum als darstellungswürdig erachtet wurden, und wenn sie doch abgebildet wurden, dann nur in marginaler Position. Im späten Mittelalter wurde ihr Bild in genrehaftem Kontext oft mit „*krank, lächerlich, obszön, verachtenswert, gar zum Fürchten*“ beschrieben.<sup>459</sup> Bald wurde das Alter, als Vorstufe des Todes, dann auch in schauerlichen Zusammenhängen präsentiert:

„Spätestens der Sechzigjährige verfügt nicht mehr über genügend Kraft, die Würmer der Verwesung abzuwehren. Die Gerüche der Fäulnis blähen seinen Körper auf und bringen diesen zum Platzen. Der alte Mensch,

---

<sup>455</sup> Vgl. Schäfer, 2004, S. 38.

<sup>456</sup> Ebd., S. 38.

<sup>457</sup> Ebd., S. 39

<sup>458</sup> Ebd., S. 39-40: „Dieser Dualismus in der Bewertung des Alters – einerseits eine scharfe Ablehnung des körperlichen und geistigen Verfalls, andererseits eine idealistische Betonung besonderer Fähigkeiten und Freiheiten – läßt sich in der Fachliteratur der Renaissance und Frühen Neuzeit fast nahtlos weiter verfolgen. Je nach persönlicher Auffassung und Intention des Werkes verwenden Juristen, Theologen und nicht zuletzt Ärzte die traditionellen Argumente einer optimistischen oder pessimistischen Sichtweise des Alters.“

<sup>459</sup> Westermann-Angerhausen, 2007, S. 81.

und damit ist oftmals bereits der Dreißig- und Vierzigjährige gemeint, verfällt bereits zu Lebzeiten und wirkt auf seine Umwelt abstoßend.“<sup>460</sup>

Dieses Bild vom Alter – gekennzeichnet durch innere Schwäche und Fehlbarkeit des Menschen – fand auch Eingang in das christliche Körperverständnis, woraufhin der alte Körper als Unvollkommenheit des Menschen betrachtet wurde. Körper und Seele wurden im christlich-theologischen Diskurs, besonders im 13. und 14. Jahrhundert, als eng miteinander verbunden angesehen, eine Verbindung, die als unabdingbar für das menschliche Sein gedeutet wurde. Die Kirche verbreitete, dass die Verdammten und die Gerechten körperlich auferstehen und fortan keiner Fäulnis mehr verfallen würden. Der Körper sündige oder erwerbe Verdienste als Einheit, so dass beiden, Leib und Seele, auch ewige Strafe oder Belohnung gebührten. Daraus folgte, dass die Menschen mit ihrem Körper identisch waren und nicht nur Seelen, die ihn vorübergehend bewohnten.<sup>461</sup> Theologen diskutierten in diesem Kontext auch alle Aspekte des Auferstehungsleibes und des ewigen Lebens und erklärten als irdisch und flüchtig nicht etwa körperliche Besonderheiten, das Alter oder das Geschlecht, sondern den Verfall und die Auslöschung der menschlichen Existenz.<sup>462</sup>

Wenn Paulus im ersten Korintherbrief den überirdischen Leib thematisiert, erklärt er zugleich eine der zentralen Vorstellungen der christlichen Offenbarung:

„Nun könne einer fragen: Wie werden die Toten aufgeweckt, was für einen Leib werden sie haben? Du Torr! Auch das, was du säst, wird nicht lebendig, wenn es nicht stirbt. Was du säst, ist noch nicht der Leib, der entstehen wird; es ist nur ein nacktes Samenkorn, zum Beispiel ein Weizenkorn oder ein anderes. [...] So ist es auch mit der Auferstehung der Toten. Was gesät wird, ist verweslich, was aufgeweckt wird, unverweslich. Was gesät wird, ist armselig, was aufgeweckt wird, herrlich. [...] Gesät wird ein irdischer Leib, aufgeweckt ein überirdischer Leib. Wenn es einen irdischen Leib gibt, gibt es auch einen überirdischen.“<sup>463</sup>

---

<sup>460</sup> Borscheid, 1989, S. 36.

<sup>461</sup> Vgl. Bynum, 1996, S. 187–188.

<sup>462</sup> Ebd., S. 193–194.

<sup>463</sup> Die Bibel, 1. Kor. 15, 35–36, 42–44, S. 1270.

Paulus hebt im Folgenden zudem hervor, dass der Auferstehungsleib nicht mit dem irdischen identisch sei, denn im Korintherbrief heißt es weiter: „*Wie der von der Erde irdisch war, so sind es auch seine Nachfahren. Und wie der vom Himmel himmlische ist, so sind es auch seine Nachfahren. Wie wir nach dem Bild des Irdischen gestaltet wurden, so werden wir auch nach dem Bild des Himmlischen gestaltet werden.*“<sup>464</sup> Auch die Heiligen im Himmel behielten nicht ihren irdischen, vergänglichen Körper, sondern erschienen in neuen, ewig währenden makellosen Körpern.<sup>465</sup> Der Heilige bewahrte demzufolge über den Tod hinaus die Unversehrtheit seines himmlisch beseelten Körpers, was die Deutung zuließ, dass er bereits im Voraus für immer unvergänglich und leidensunfähig gewesen war.<sup>466</sup> Wenn Künstler Heilige in ihren vergänglichen, unvollkommenen und fehlerhaften Körpern darstellten, gaben sie ihnen keine gottähnliche Erscheinung, vielmehr präsentierten sie sie in ihren individuellen, sterblichen Hüllen und verbargen damit auch ihre unbestreitbar schon erworbene überirdische Schönheit vor dem Betrachter, womit sie im „*Reich der Unähnlichkeit*“ festgehalten wurden.<sup>467</sup>

Jacobus de Voragine beschreibt in seiner „*Legenda Aurea*“ die Lebensgeschichte von etwa 135 Heiligen und benennt neben diesen Hauptpersonen mehr als doppelt so viele weitere Heilige, bei denen es sich überwiegend um Asketen und Märtyrer handelt. Weibliche Heilige sind mit zwanzig Prozent deutlich in der Minderheit und bereits in jungen Jahren in den Stand der Heiligkeit gelangt; meistens handelt es sich um Klosterfrauen.<sup>468</sup> Männliche Heilige wurden dagegen überwiegend als „alte Heilige“ beschrieben: Apostel, Kirchenväter, Eremiten und alttestamentarische Propheten, für die die Kunst im Mittelalter Alterstypen entwickelte, die aber zunächst nur attributiv und formelhaft Verwendung fanden. Exemplarisch wird dies deutlich im frühen 16. Jahrhundert im „Heiligen

---

<sup>464</sup> Die Bibel, 1. Kor. 15, 48–49, S. 1270.

<sup>465</sup> Vgl. Krass, 2012, S. 158–159.

<sup>466</sup> Vgl. Bynum, 1996, S. 194.

<sup>467</sup> Ebd., S. 160–161: „In dieser so genannten *regio dissimilitudinis* [...] befindet sich der Mensch, seit der Sündenfall seine ursprüngliche Gottesebenbildlichkeit besudelt hat – so die auf Plato zurückgehende, über Plotin zu Augustinus gelangte und im Verlaufe ihrer weiteren Rezeptionsgeschichte dann vielfältig ausgestaltete Vorstellung. [...] Das Reich der physischen Individualismen und Makel und also der Gottes-Unähnlichkeit, kann aber der Heilige [...] bereits direkt nach seinem Tode hinter sich lassen.“

<sup>468</sup> Vgl. Westermann-Angerhausen, 2006, S. 31–32: „Visionäre Frauen, Mystikerinnen, gehören zu den spätesten Heiligentypen, die sich im Mittelalter etabliert haben.“

Hieronymus in einer Landschaft“ (Abb. 149), das Battista Cima aus Venetien um 1500 schuf, wie auch, nördlich der Alpen, in „Der heilige Hieronymus in der Wildnis“ (Abb. 150) von Albrecht Dürer, geschaffen um 1495. Das Alter wird allein durch die variabel geformten weißen Bärte und die Kahlköpfigkeit dargestellt, die übrigen Körperteile sind weitgehend makellos und ohne auffällige Alterszeichen.<sup>469</sup> Die hier alles beherrschende und maßgebende Frage ist zwangsläufig, wie das Wesen und der Charakter des Heiligseins überhaupt visualisiert werden konnte. Was umschrieb den Begriff heilig und versetzte den Betrachter in die Lage, diese Eigenschaft zu erkennen? Nach Speyer sind Heilige als religiöse Ausnahmemenschen in allen Kulturen tragende Erscheinungen der Religion.<sup>470</sup> Im Christentum, „*einer Religion des Zeugnisses und der Sozialverpflichtung*“, galt als heilig, „*wer sich wie Jesus willig in der Bezeugung Gottes einsetzt[e] und wer in der Nächstenliebe bis zur Hingabe aller Subsistenz an die Armen bereit [war]*“.<sup>471</sup> Nach christlicher Vorstellung blieben Heilige auch nach ihrem Ableben durch ihre Lebensweise und Gedanken auf Erden weiterhin wirkmächtig. „*Diese geistig/geistlich reale, aber eigentlich nicht darstellbare himmlische Realität des Heiligen wird zum Grund für die Verklärung und Idealisierung seiner Gestalt, wobei die dazu eingesetzten Mittel in der Geschichte vor und nach dem ‚Zeitalter der Kunst‘ variieren.*“<sup>472</sup> Die zeitabhängigen Vorstellungen von einem Heiligen hatten unmittelbaren Einfluss auf dessen im Bild zum Ausdruck gebrachte Gestalt, „*die Funktion des Bildnisses für die Propagierung eines Personenideals wird dann evident*“.<sup>473</sup> Sind die in der Frühen Neuzeit dargestellten Heiligen immer auch zeitlos ins Überirdische erhoben, und ist damit die himmlische Jugendschönheit unabdingbar für ihr Erscheinungsbild?<sup>474</sup> Wenn Bilder einen Heiligen

---

<sup>469</sup> Vgl. Westermann-Angerhausen, 2006, S. 32: „Verschiedene Stadien der Kahlheit oder die Variation der Bartformen werden dabei zu typologischen Identifikationsmerkmalen, man denke nur an die unterscheidbaren Bart- und Haartrachten von Petrus und Paulus. Solche physiognomischen Merkmale sind zunächst die Wichtigsten, denn selten sind diese heiligen Männer bekleidet. Der Körper spielt für die Darstellung sichtbarer Anzeichen von Alter in der Kunst des Mittelalters kaum eine Rolle.“

<sup>470</sup> Vgl. Speyer, 1990, S. 48–66.

<sup>471</sup> Angenendt, 1997, S. 35–38.

<sup>472</sup> Westermann-Angerhausen, 2006, S. 32.

<sup>473</sup> Belting, 1990, S. 23.

<sup>474</sup> Vgl. Westermann-Angerhausen, 2006, S. 33: „Bilder von Heiligen, eben weil es Bilder sind, fallen eigentlich in die Kategorie Repräsentationsfiguren, die stringenten Typologie von Tugenden, Charaktereigenschaften und Zuständigkeiten entsprechen. Jedoch werden Heilige seit der Gotik zunehmend in der

repräsentieren, muss dann auch ihre „*individualisierte Darstellung letztlich etwas verallgemeinernd Allegorisches und Idealisertes behalten*“?<sup>475</sup> Wird durch diese allegorischen Aspekte die Möglichkeit, Heilige auch mit allen Altersmakeln darzustellen, konkretisiert, denn das Bild sollte doch Statthalter für etwas sein, was in der Gegenwart nur indirekt erfahrbar war, nämlich die Gegenwart Gottes, vermittelt durch die Heiligen?<sup>476</sup>

Alles dieses vorausgesetzt, stellt sich die Frage, warum und wann Künstler begannen, das Alter von Heiligen bewusst darzustellen. Welche Veränderungen führten in der Renaissance zum genauen Studium und zur detaillierten Darstellung alter Gesichter und Körper, die Typisches und Individuelles miteinander verbanden?<sup>477</sup> Belting-Ihm äußert sich zur Macht der Heiligenbilder, deren Bildnischarakter Porträthaftigkeit und Authentizität intendiere.<sup>478</sup> Setzen solche grauenvollen Bilder alter, hinfälliger Heiliger die von der Spätgotik tradierten Darstellungen jugendhafter, schöner Heiliger außer Kraft, weil das Alter nun nicht mehr attributiv, schematisch und typbezogen verbildlicht wurde, sondern Realität und Individualität zur Anschauung brachte?

### **VI.3.2 Ein neues Darstellungskonzept: Die Altershaut als Projektionsfläche des Heiligen**

Die Konzeption des alten männlichen Körpers, die in der Frühen Neuzeit dank neuer wissenschaftlicher Erkenntnisse in Medizin und Anatomie auf der Grundlage antiker Vorbilder entstand, soll als Gegenpol zur Darstellung alter, greiser Frauen jener Zeit vorgestellt werden. Zugleich wird die Kurzlebigkeit eines Körperbildes infolge einer neuen medizinischen, gesellschaftlichen und religiösen

---

Tracht der jeweiligen Gegenwart dargestellt, um eine größtmögliche Zeit- und Lebensnähe zum zeitgenössischen Betrachter zu erreichen.“

<sup>475</sup> Westermann-Angerhausen, 2006, S. 33.

<sup>476</sup> Vgl. Belting, 1990, S. 21. „Es geht im kultischen Bereich nicht um die Kunst des Gedächtnisses, sondern um die Inhalte der Erinnerung. Die Gegenwart liegt zwischen zwei Realitäten mit einem wesentlich höheren Rang: der vergangenen und der künftigen Selbstoffenbarung Gottes in der Geschichte. Die Bewegung der Zeit zwischen diesen beiden Polen war im Bewußtsein immer präsent.“

<sup>477</sup> Vgl. Wiebel, 1993, S. 71.

<sup>478</sup> Vgl. Belting-Ihm, 1988, Sp. 66-96: „[Denn] ihr zentrales Thema ist der Heilige als Individuum, als erhöhte und ausgezeichnete Person, die durch Haltung und Blick dem Betrachter zugewandt und zugleich entrückt ist. Seine Wiedergabe in Glanz- und Halbfigur hat Bildnischarakter.“

Neuorientierung und ihrer Auswirkungen auf die bildende Kunst aufgezeigt. Die Haut ist ein bevorzugter Ort, an dem sich das Alter manifestiert, und wurde dementsprechend zur Projektionsfläche greiser Heiliger.

Ulrike Zeuch verweist auf die Publikation des preußischen Hofarztes Tobias Vogel aus dem Jahre 1690, in der dieser die neuen anatomischen und physiologischen Erkenntnisse über das Organ Haut zusammenfasst und betont, dass erst die anatomische Forschung das Wesen der Haut mit ihren verschiedenen Schichten und Funktionen erkannt habe.<sup>479</sup> Die Haut halte die Glieder des Körpers zusammen, atme, sende Schweiß ab und sei überdies der Ort, an dem die seelische Befindlichkeit nach außen getragen werde.<sup>480</sup> Zudem folgere der Hofarzt, dass in einem „*schönen Leib ein gut Gemüth verborgen*“ sei.<sup>481</sup> Haut drückte also seelische Schönheit als tugendhafte Vollkommenheit aus. Vogel verband Haut und Schönheit miteinander. Das von ihm vorgestellte Konzept verbindet die Proportionen der einzelnen Körperteile, wie sie von Leonardo da Vinci in seiner venezianischen Proportionsstudie des Menschen aufgezeigt worden war (Abb. 151), mit der meist weißen Farbe der Haut, damit diese als makellose Hülle, so Vogel, eine Projektionsfläche für die innere Vollkommenheit verkörpere.<sup>482</sup> Auf der Basis dieses konstruierten Körperbildes soll die Rolle exakter naturnaher Darstellung von Körpern und seiner Oberfläche im zeitgenössischen sakralen Kontext hinterfragt werden.

In dem von Matthias Grünewald zwischen 1512 und 1516 geschaffenen „Isenheimer Altar“ ist auf der Schauseite die Kreuzigungsszene dargestellt. Auf der rechten Seite des Kreuzes steht Johannes, der Maria stützt, davor kniet Maria Magdalena mit dem Salbgefäß, und auf der anderen Seite steht Johannes der Täufer mit dem Lamm. Im Bildzentrum wird der Gekreuzigte wiedergegeben, dessen grauenhaft entstellte Körperfläche das Bild dominiert (Abb. 152). Von Qual und

---

<sup>479</sup> Vgl. Zeuch, 2005, S. 258.

<sup>480</sup> Vgl. Zeuch, 2003, S. 65.

<sup>481</sup> Ebd., S. 73: „[...] Vogel [ist] überzeugt, dass die Haut, vorzugsweise die Gesichtshaut, die seelische Beschaffenheit eines Menschen anzeige: Runzeln im Gesicht verrieten die Neigung eines Menschen zu Trauer, Glätte der Haut die Neigung zu Fröhlichkeit; [...] eine zarte und weiche Haut verrate einen verständigen und sittenhaften Menschen, eine grobe Haut einen tölpischen, rosensfarbige Haut einen liebevollen gelassenen, gelbrote Haut einen verschlagenen, hinterlistigen, kühnen, grün-gelbe Haut einen neidischen, innerlich bösen und mürrischen Menschen.“

<sup>482</sup> Ebd., S. 74.

Schmerzen sind die verkrampften Hände weit gespreizt und – wie die übereinander gelegten, angeschwollenen Füße – mit übergroßen Nägeln am Kreuz befestigt (Abb. 153). Unter der großen Dornenkrone tropft Blut herab, ebenso von einer Wunde am rechten Brustkorb und unter den Füßen. Der Kopf hängt tief zur rechten Seite hin, die Augen sind geschlossen, der Mund weit geöffnet, die Lippen blau verfärbt. Die gesamte Körperoberfläche ist mit teilweise vereiterten Wunden, Geschwüren und abgebrochenen Rutenspitzen übersät. Die völlig ausgetrocknete Haut ist dunkel gefleckt und überspannt den Brustkorb, so dass Rippen und Muskelansätze deutlich hervortreten; am Bauch haben sich deutlich seitliche Streckfalten gebildet. Der hochgezogene Brustkorb weist zusammen mit den vorgewölbten Augen, dem geöffneten Mund und den blauen Lippen auf den Erstickungstod (Abb. 154).<sup>483</sup> Jedes der dargestellten Details erinnert an die durchlebte Marter des Gekreuzigten. Der gläubige Betrachter konnte seinen Blick über alle seine Wundmale gleiten lassen und sich so mit der Intensität dieses Leidens identifizieren. Dieses Andachtsbild war für die Spitalkapelle eines Armenkrankenhauses des Antoniter-Ordens in Auftrag gegeben worden, der vor allem Patienten betreute, die am sogenannten „Antoniusfeuer“ litten, eine chronische Vergiftung durch mutterkornhaltiges Brot durch verunreinigte Gerste (Abb. 155–156). Diese Vergiftung führte zu starken quälenden, brennenden Schmerzen – daher der Name – und nicht zu Fieber und letztlich zu Gefäßverengungen mit Absterben der peripheren Extremitäten (Ergotismus gangraenosus); eine zweite Form ging mit schmerzhaften epileptiformen Krämpfen und konsekutiven Kontrakturstellungen der Gliedmaßen einher (Ergotismus convulsivus).<sup>484</sup>

Die verletzte Körperlichkeit des Menschen Jesus Christus wird dem Gläubigen nachdrücklich und schonungslos vor Augen geführt, gleichzeitig aber lehrt die Kirche, dass sich die menschliche und die göttliche Natur Christi untrennbar miteinander verbinden. Grünewalds extreme Darstellung des leidenden und sterbenden gekreuzigten Christus konnte vielen Bedeutungsebenen zugänglich gemacht werden, im Vordergrund stand aber zweifellos die Identifikationsmöglichkeit der Patienten im Armenkrankenhaus des Antoniter-Ordens, für dessen

---

<sup>483</sup> Vgl. Martin/Menu/Ramond, 2013, S. 167–168. Vgl. Bonnet/Kopp-Schmidt, 2014, S. 214. Vgl. Saran, 2012, S. 81.

<sup>484</sup> Ebd., S. 103–107. Vgl. Geissler, 2012, S. 12–19. Vgl. Bauer, 1973, S. 13–17.

Spitalkapelle der Altar vorgesehen war.<sup>485</sup> Das Menschliche offenbarte sich im Wesen Christi und wurde damit zugleich Teil der Heilsgeschichte. Die Projektionsfläche Haut als Ort äußerer Schönheit ist hier nicht Ausdruck innerer Vollkommenheit – wie von Vogel angenommen –, denn trotz aller Makel und Verfallszeichen artikuliert sie das Vorbildhafte der Heiligen und ihre übermenschlichen Kräfte. Christus wird in Grünewalds Bild äußerlich schwer deformiert und seines Heiligenscheins beraubt, aber gerade deshalb werden sein Leiden und der Opfertod für den Gläubigen zum Schlüssel der Erkenntnis. Auf der Körperoberfläche wird der Mechanismus der Offenbarung des Heiligen verbalisiert.<sup>486</sup> Von außen zugefügte, schmerzhafte Wunden wurden in der Kunstgeschichte zur Metapher des Leidens. Wunden zerstören die Integrität des heiligen Körpers, denn Heiligkeit wurde dem Inneren zugesprochen, das sich nun öffnete und sein Inneres nach außen kehrte.<sup>487</sup> Die Haut wurde zum Ort, an dem sich die ambivalente Position von Heiligkeit und Menschlichkeit, die Ambivalenz von Gott und Mensch trafen, sich miteinander verbanden und so zum Ausdruck gebracht wurden.<sup>488</sup>

Dieses Konzept, die Körperfläche mit verschiedenen Deutungsebenen zu versehen, wurde besonders in Martyrien- und Asketendarstellungen realisiert. So hat Rosso Fiorentino in seiner Altartafel „Pala dello Spedalingo“ 1518 eine „*Sacra conversazione*“ gestaltet, in der sich um die Madonna mit dem Kind die Heiligen Johannes der Täufer, Anonius Abate, Stephanus und Hieronymus versammelten (Abb. 157). Dem jungen, schönen, rothaarigen Johannes ganz rechts steht auf der anderen Seite Hieronymus gegenüber, der mit allen Zeichen des fortgeschrittenen Alters behaftet ist: ein verbrauchter ausgemergelter Körper mit

---

<sup>485</sup> Vgl. Chikashi, 2002, S. 223–224: „[...] ein Armenkrankenhaus zur Behandlung einer fiebrigen Erkrankung, die mit einem Antoniusfeuer einherging. Es ist mehrfach auf den Zusammenhang zwischen dieser Krankheit und der Darstellung der Haut auf dem Altarbild, beim gekreuzigten Christus [...] hingewiesen worden. [...] Man glaubt, daß es sich bei dieser Krankheit – deren Name daher kommt, daß sie mit Knochen des hl. Antonius geheilt wurde – in der Hauptsache um eine brandige Mutterkorn-Vergiftung gehandelt hat, [...]“

<sup>486</sup> Ebd., 2002, S.226: „Weil die Haut dieses menschlichen Christus, der nicht einmal einen Heiligenschein besitzt, von Geschwüren lädiert ist, gerade deswegen strahlt dieser Christus etwas Übermenschliches, Heiliges aus und offenbart seine ‚Überwesenheit‘. [Das Heilige] konkretisiert sich in der Beschädigung der Haut.“

<sup>487</sup> Ebd., S. 225.

<sup>488</sup> Ebd., S. 228.

ausgehöhltem Bauch; an dem flachen, knöchernen Brustkorb treten die Rippen und die Schlüsselbeine deutlich hervor; gekrümmte Haltung mit versteifter Brustwirbelsäule und schwerer cervikothorakaler Kyphose. Auch der Kopf ist nur noch Haut und Knochen, tief liegende Augen, eingefallene Wangen, offener Mund mit Zahnstummeln, graues, reduziertes Kopfhaar mit Falten und Runzeln am ganzen Körper. Ein vom Verfall gekennzeichnete Körper wird hier präsentiert, der wahrscheinlich von den anatomischen Studien jener Zeit beeinflusst war und später in spanischen und süditalienischen Bildern von Jusepe de Ribera und den Caravaggisten ihren Höhepunkt fand.<sup>489</sup>

Jusepe de Ribera zeigt den von Schmerzen gequälten „Heiligen Bartholomäus“ um 1630 im Querformat diagonal im Bild in einem undefinierten, dunklen Raum. Er ist mit Händen und Füßen gestikulierend und von einem Hocker fallend umgeben von lachenden Schergen, die sich nur wenig aus der Dunkelheit lösen (Abb. 158). Minutiös ist sein im Licht aufleuchtender Körper mit den angespannten Muskeln und Sehnen dargestellt, die den Sturz aufhalten wollen. Die Haut weist keine Verletzung auf. Der Brustkorb ist flach, der Bauch ist durch Muskelkontraktionen mit vielen Querfalten etwas eingezogen. Das linke Schlüsselbein und die Halsmuskeln treten aufgrund des gestreckt gehaltenen Kopfes im Fallen deutlich hervor. Das Gesicht ist mit vielen Falten gezeichnet, Augen und Mund sind weit geöffnet, der dichte weißgraue Bart bedeckt zusammen mit der schwarzen Kopf- und Backenbehaarung den ganzen hinteren Kopf. Die Körperoberfläche ist nicht mehr wie bei Grünewald mit Wunden, Geschwüren und abgebrochenen Rutenspitzen bedeckt, sondern zeigt die erlittenen Leiden und das fortgeschrittene Alter durch Falten, Runzeln und vermehrt durchscheinende Haut auf; Knochen und Sehnen treten verstärkt hervor. Wie bei Rosso Fiorentino machte Ribera die Körperoberfläche zur Projektionsfläche, um schmerzhaftes Qualen, Opferbereitschaft und innere Vollkommenheit des Heiligen auszudrücken. Die Wunde tritt als traditionelles Merkmal des Leidens zurück und macht Platz für oberflächliche Makel des Alters und der seelischen Befindlichkeit. Der gläubige Betrachter sieht und nimmt wahr, braucht keinen durch Wunden malträtierten Körper mehr, denn der ihm präsentierte Körper ist bereits zerstört.<sup>490</sup>

---

<sup>489</sup> Vgl. Fossi, 2011, S. 215.

<sup>490</sup> Vgl. Portus, 2011, S. 68: „Indem Ribera das nackte Fleisch des Gemarterten der Bekleidung des Peinigers gegenüberstellt, füllt er den menschlichen Körper mit Bedeutung an, nämlich als Ort, an dem sich Heiligkeit inszeniert.“

Schon 1480–1482 hatte Leonardo da Vinci den „Heiligen Hieronymus“ unter Einbringung seiner neu erworbenen anatomischen Erkenntnisse als Büsser in der Wüste dargestellt. Dabei sind allerdings einige anatomische Details unklar, so fehlt das Brustbein, auch die angedeutete Muskulatur von Hals und Schultergürtel ist nicht nachvollziehbar (Abb. 159). Hieronymus hockt mit nacktem Oberkörper in einer Weise, dass sein magerer, knochiger Brustkorb mit dem zur Seite geneigten Kopf in den Mittelpunkt des Bildes gerückt ist. In der rechten Hand hält er einen Stein, wobei der Arm weit zum Schlag ausgestreckt ist. In der Gegend des Herzens weist ein kleiner dunkler Fleck auf eine Wunde hin, die er sich selbst beigebracht hat. Leonardo verbindet das Leiden des Hieronymus als Büsser mit der Passion Christi und macht die durch Altersdefizite lädierte und reduzierte Körperlichkeit damit zugleich zu einem Ort, an dem sich die menschlichen Leiden und ihr Martyrium sichtbar widerspiegeln, wo aber auch die weltentrückte Erhabenheit, das Übermenschliche zur Darstellung kommt.

In Domenichinos Bild „Letzte Kommunion des heiligen Hieronymus“ aus dem Jahre 1614 wird ebenfalls der Verfall einer menschlichen Existenz gezeigt und dabei die detaillierte Verknüpfung und das Zusammenwirken von Haut, Muskulatur und Knochen zur Anschauung gebracht (Abb. 160). Die anatomischen Erkenntnisse waren im 15. und 16. Jahrhundert durch die Schicht-für-Schicht-Analyse des menschlichen Körpers erworben worden und wurden von den Künstlern übernommen, die nun ihre Figuren schichtweise vom Skelett bis zur Haut aufbauten.

### **VI.3.3 Das Antlitz des Alters: Heilige zwischen religiöser Kontemplation und Vergänglichkeit in der nord- und südalpinen Malerei des 16. und 17. Jahrhunderts**

Das menschliche Antlitz zeigt die Zeichen des Alters am deutlichsten, aber es lässt auch, wie dargelegt, auf die innere Befindlichkeit schließen. Deshalb wurden Gesichter in der Frühen Neuzeit zu einem häufigen Motiv in der Darstellung Heiliger im Bildnisformat, wobei die zeitgenössischen Konventionen des Porträts angemessen berücksichtigt wurden. Nun enthüllten die Künstler nicht mehr den greisen Körper, sondern hoben stattdessen die physischen Alterszüge in der Nahaufnahme hervor, so dass der Betrachter sie „hautnah“ vor Augen hatte.

Jusepe de Ribera, der spanische Maler, der in Neapel seinen Arbeits- und Lebensmittelpunkt fand, drückte in seinen dramatischen Darstellungen leidenschaftliche religiöse Empfindungen aus und gilt neben Caravaggio als

bedeutendster naturalistischer Maler der neapolitanischen Malerschule.<sup>491</sup> So malte er zwischen 1616 und 1618 das Bild „Heiliger Andreas“, einen alten Mann als Halbfigur, der den Betrachter genau in den Blick zu nehmen scheint, vor einem dunklen Hintergrund mit dem nur mühsam erkennbaren Andreaskreuz sowie den anderen Attributen Fisch und Bibel, die ebenfalls nur Randmotive sind (Abb. 161). Das vom Licht stark erhellte Gesicht wird zum zentralen Blickfang des Bildes. Der Kopf ist nach links geneigt und wird von der Hand gestützt, der Arm verwendet dafür die Bibel als Unterlage. Die Altersphysiognomie wurde deutlich herausgearbeitet: die verschatteten, tief liegenden Augen, die eingefallenen Wangen, die überaus faltige, gebräunte Haut, der graumelierte Bart und das schütterere Haar mit beginnender Stürnglatze, der faltige Hals und die rauen Hände, deren Haut so dünn ist, dass Venen und Sehnen verstärkt durchscheinen. Der Heilige ist schlicht gekleidet mit einem ockerfarbenen Hemd und einem dunklen Umhang über der rechten Schulter. Er ist ein alter Mann, erschöpft von der Last der Jahre, aber mit wachem, aufmerksamem Blick, mit dem er den gläubigen Betrachter förmlich anvisiert. Auch Riberas Gemälde „Heiliger Bartholomäus“ von um 1630 holt den Betrachter nahe an das Bild heran, hier präsentiert sich der Heilige aber in einer völlig anderen Pose. Der Hintergrund ist gänzlich im Dunkel belassen, der Heilige füllt abermals als Halbfiguren das Bildfeld komplett aus (Abb. 162). Die Alterszeichen des Heiligen Bartholomäus sind akribisch dargestellt. Umhüllt von einem grauen Stoffumhang hält er ein großes Messer mit nach oben zeigender Spitze in der rechten Hand als Hinweis auf sein Martyrium und seine Identität. Dem tradierten Bildtyp entsprechend hat er einen weißgrauen wallenden Vollbart sowie einen kahlen Schädel mit Haarkranz, die Haut der Hände wirkt trocken und rau wie durch harte körperliche Arbeit.

Ähnliche Bildnisse finden sich in der mitteleuropäischen, besonders der niederländischen Malerei jener Zeit. So schuf Abraham Bloemaerts 1631 einen „Betenden Paulus“, Rembrandt 1632 den „Apostel Paulus“ und Peter Paul Rubens um 1625 den „Heiligen Hieronymus in Kardinaltracht“. Sie alle sind Bildnisse, die detailliert jedes Alterszeichen festhalten und den Heiligenstatus anhand der Attribute Schwert, Schlüssel und Kardinalstracht für den Kirchenvater kenntlich machen (Abb. 163–165): alte Männer mit langen weißen Bärten und reduziertem Kopfhaar. Beim heiligen Hieronymus fallen im Besonderen die Augen auf, denn die oberen und unteren Augenlider sind durch chronisch rezidivierende

---

<sup>491</sup> Vgl. Portus, 2011, S. 7–10.

Entzündungen, womöglich verursacht durch langes Lesen und Schreiben bei schwacher Beleuchtung, vernarbt und verklebt, so dass nur noch schmale Röhren für die Augen verbleiben. Die greisen Antlitze der drei genannten Gemälde sind jeweils durch die Lichtgestaltung deutlich hervorgehoben und nahe an den Betrachter herangerückt, so dass dieser die ausdrucksstarke Mimik der Heiligen sofort aufnimmt, zumal sie in dunklen, undefinierten Räumen ohne narrativen Kontext dargestellt sind. Allein die Kontemplation und das Gebet der Figuren bestimmen die Situation. Dabei sind die Bilder wesentlich von der traditionellen Typenvorstellung bestimmt, wegen der dezidierten Naturnähe entsprechen sie aber nicht den idealisierten, verehrungswürdigen Heiligenbildern.

„Durch bestimmte Beleuchtungseffekte [und die] aufgelockerte Maltechnik wird ein atmosphärischer Raumeindruck erzeugt. [In diesem] imaginären Raum gewinnen die Figuren [...] als Individuen an Glaubwürdigkeit und erlangen einen porträthaften Charakter, der oftmals noch durch die Kontaktaufnahme mit dem Betrachter unterstützt wird.“<sup>492</sup>

Die Heiligenbildnisse vermitteln den Anschein, als handelte es sich um individuelle Personen, obwohl die Identität der Dargestellten kaum je belegt werden konnte, wodurch der Aussagewert des Bildes eines Heiligen indes nicht gemindert war. Ungewöhnlich ist nach den Maßstäben der zeitgenössischen Kunsttheorie in diesen drei Fällen jedenfalls, dass den Heiligen das Antlitz alter Menschen ohne jedwede Beschönigung gegeben wurde. Leon Battista Alberti äußerte sich in seiner Schrift „Della Pittura“ von 1435 über die Ästhetik des menschlichen Gesichtes dahingehend, dass dessen Schönheit sich aus der harmonischen Verbindung der einzelnen Teile ergeben solle. Das Ziel war, die Natur noch zu übertreffen, indem die Makel beseitigt oder zumindest verbessert wurden.<sup>493</sup> Diesen Forderungen Albertis wird mit den Darstellungen gealterter Heiliger deutlich widersprochen, aber selbst wenn ikonographische Hinweise im Hintergrund bleiben, können diese Bilder als Heiligenbilder angesehen werden. Obwohl die Heiligenbilder eher einen Typus veranschaulichen und formelhaft dargestellt wurden, weichen sie von diesem aber aufgrund ihrer großen Naturnähe stark ab. Die

---

<sup>492</sup> Hirschfelder, 2008, S. 60, 39: „Gerade durch die Wiedererkennbarkeit einer individuell geprägten Physiognomie [...] erweist sich das lebende Modell als Ausgangspunkt des Künstlers.“

<sup>493</sup> Vgl. Alberti, . hrsg. von Janitschek, 1877, S. 108. Vgl Döring, 1993, S. 31.

Bildnisse geraten mit dem Credo Albertis, also mit der zeitgenössischen Kunsttheorie in Konflikt und schlagen mit Blick auf Modalität und Praxis der Heiligenbilder einen völlig neuen Weg ein. Bemerkenswert bleibt gleichwohl die Tatsache, dass zu diesem Zeitpunkt sowohl in Italien als auch nördlich der Alpen die Darstellung greiser Heiliger dieserart in den Vordergrund treten konnte. Martin Büchsel fragt nach dem Grund.

„Was will das Gesicht, das die Unruhe der Epidermis des Alters mit dem Ausdruck der Intensität des Blicks und der Festigkeit des Mundes verbindet, dem Betrachter vermitteln? Sind die Züge eines alternden Mannes die Charakterisierung eines Typus? Wird damit das Bild der Heiligen individualisiert? Oder ist das Alter mehr der Spiegel einer Geistes- oder Gemütsverfassung?“<sup>494</sup>

Derselbe Autor sieht in der spätgotischen Plastik schon viele Beispiele, in denen Altersmerkmale auffallend drastisch und damit unübersehbar herausgestellt wurden, und dies auch dann, wenn christliche Figuren traditionell als jugendlich eingestuft waren.<sup>495</sup> So hat der aus Nürnberg stammende Holzschnitzer Veit Stoß in seinem Krakauer Hochalter, der 1477–1484 entstand, im Hauptschrein den Tod Mariens im Kreis der zwölf Apostel dargestellt (Abb. 166).<sup>496</sup> Die jugendlich schöne Maria wird im Fallen von Paulus aufgefangen, rechts daneben stehen Johannes und links Petrus. Die Szene ist dramatisch gestaltet, wie besonders am Antlitz des Johannes erkennbar ist, da es nicht, wie traditionell üblich, jugendlich, sondern faltenreich, alt, mit Doppelkinn und schielenden Augen dargestellt ist (Abb. 167).<sup>497</sup> Das gleiche Darstellungsprinzip verfolgte Albrecht Dürer in seiner Johannes-Apokalypse, die aus 16 Holzschnitten besteht. Nach Panofsky zeigen die Blätter 5 („Die Engel beschützen den Lebensbaum“) und 8 („Johannes

---

<sup>494</sup> Büchsel, 2001, S. 58.

<sup>495</sup> Vgl. Büchsel, 2001, S. 58–58. „Wenn das Vokabular des Alters derart zum Spiegel von Trauer, Weltverachtung und anderer Eigenschaften werden kann, sagt dann die Charakterisierung einer Person als alt überhaupt etwas über ihr Lebensalter aus, das in einem Porträt festzuhalten wäre. [...] Das faltenreiche Gesicht ist kaum mehr physiognomisch zu lesen. Es hört auf, sinnvoll zu sein, von Zügen des Alters zu reden, die Benennung ‚ekstatischer Gesichtsdrapierung‘ scheint sinnvoller zu sein.“

<sup>496</sup> vgl. Baxandall, 2004, S. 340–342.

<sup>497</sup> Ebd., S. 342–343

verschlingt das Buch<sup>498</sup>) dieses Zyklus ebenfalls nicht den jugendlichen, sondern den gealterten Johannes (Abb. 168–169).<sup>498</sup> Welchen Grund hatte Dürer, von der herkömmlichen Darstellungsweise abzurücken? Büchsel findet in der Darstellung der vier Engel, die die Winde aufhalten, eine mögliche Erklärung: Nur der sanfte Zephyr ist jugendlich, während die anderen den rauen Winden, die als bläsende, mürrische Gesichter verfasst sind, gleichartig gestaltet entgegentreten. Johannes ist in diesem Bild, ebenso wie auf Patmos, wo er das Buch verschlingt, scheinbar vom Alter gezeichnet, doch wirkt seine Jugend nur durch den Ausdruck der Anspannung altersähnlich – durch Schrecken und Erschütterung.<sup>499</sup> Daraus ergibt sich, dass die Physiognomik einer Figur oder die dargestellten Alterszeichen nicht in jedem Fall statische Körpermale präsentieren, sondern auch passagere seelische Befindlichkeiten auszudrücken vermögen. Körperliche Alterszeichen können dann sowohl eine Metapher für asketische, geistige Weltent-rücktheit als auch wie ein Spiegel Seelenschmerz veranschaulichen. Bildliche Alterszeichen sind demzufolge nicht zwangsläufig einem bestimmten Lebensalter einer Figur zuzuordnen.<sup>500</sup> Michael Baxandall hat auf die Schwierigkeiten hingewiesen, die Sprache der Sehgewohnheiten einer Epoche wiederzufinden.<sup>501</sup> Im Bemühen, diese Sehweise wieder aufzunehmen, verweist er auf Paracelsus, der darauf hinweist, dass die *„innere Verfassung der Dinge durch ihre äußere Erscheinung zu erkennen [ist] und dabei unsere üblicherweise grobschlächtig ‚bäurische‘ Vorstellungskraft zu übersteigen und die dicke, ‚grobe‘ Hülle des äußeren materiellen Leibes zu durchdringen [ist]“*.<sup>502</sup>

Sowohl in der Historien- als auch in der Genremalerei war die Darstellung von Gemütsregungen und Affekten zu einem unabdingbaren Element geworden und forderte ein hohes Maß an künstlerischer Fähigkeit.<sup>503</sup> Dagmar Hirschfelder hat sich 2006 mit der Bildgattung „Tronie“ – wie schon in Kapitel V.3 dargestellt – auseinandergesetzt und sie vom Porträt abgegrenzt, wobei besonders Werke

---

<sup>498</sup> Vgl. Panofsky, 1948, S. 72–78..

<sup>499</sup> Vgl. Büchsel, 2001, S. 59: „Physiognomische Züge des Alters werden hier als pathognomische Ausdrucksmittel eingesetzt, [...]“

<sup>500</sup> Ebd., S. 60.

<sup>501</sup> Vgl. Baxandall, 2004, S. 152–153.

<sup>502</sup> Ebd., S. 171. Vgl. Büchsel, 2001, 62, 61: „Der Körper wird prinzipiell als Ausdruck des ‚inneren Menschen‘ verstanden, der durch Denken, Willen und Affekte bestimmt wird, das heißt durch die Handlung der Seele – sei sie der ‚anima rationalis‘ oder sei es der ‚anima sensitiva‘.“

<sup>503</sup> Vgl. Hirschfelder, 2008, S. 329.

von Rembrandt, Lievens und deren Umfeld bearbeitet wurden. An diesem Bildtyp kann sehr genau gezeigt werden, wie Künstler versucht haben, den genannten Ansprüchen gerecht zu werden.<sup>504</sup> Die Tronies geben damit ein besonderes Beispiel für die malerische Meisterschaft der Künstler, denn gerade durch die Konzentration auf einen eingeeengten Darstellungsgegenstand ohne komplexe Komposition und ein ambitioniertes ikonographisches Konzept treten der Stil, die Gestaltung und Verwirklichung des Gemäldes zutage. In der Präsentation als Kopfstudien zur Darstellung von Charakter und Affekten konnten „Tronies“ als „*Kondensat der Figurenmalerei*“ sowohl als Übungsstücke für geplante Historien- und Genrebilder genutzt werden wie auch als selbständige Brust- und Halbfigurenbilder mit der Darlegung von individuellen Charakterzügen, Emotionen und Affekten. Die große Beliebtheit der Tronies war wesentlich durch die virtuose Wiedergabe des Kopfes einer Figur bedingt. Aber wie war dies mit der naturnahen Darstellungsweise der Tronies vereinbar? Die größtmögliche Naturtreue trat scheinbar in Widerspruch zu den sichtbaren Arbeitsspuren des Künstlers, wodurch der „Kunstcharakter“ dieser Werke offenbar wurde.<sup>505</sup> Mit dem flüchtigen Pinselduktus vermochte der Künstler seinem Bildnis den Anschein, die Illusion besonderer Lebendigkeit mitzugeben. Die Dargestellten scheinen sich zu bewegen, so dass das Bild wie eine Momentaufnahme wirkt.<sup>506</sup>

Zurückkommend auf die Darstellung alter, greisenhafter Physiognomien von Heiligen in Form von Porträts kann festgestellt werden, dass dieses Vorgehen formal und thematisch der niederländischen Bildgattung „Tronie“ sehr nahesteht. Die formale Ähnlichkeit ergibt sich durch die Nahsicht realistischer ungeschöner Gesichter in undefinierten dunklen Räumen, dem spezifischen, künstlerabhängigen Pinselduktus, das fokussierte Lichtspiel und die exakte Darstellung von Texturen und Stofflichkeit. Thematisch stehen sie der traditionellen

---

<sup>504</sup> Vgl. Hirschfelder, 2002, S. 88.

<sup>505</sup> Vgl. Hirschfelder, 2008, S. 344: „[...] eine skizzenhafte Malweise, die das non finito einschließt, [wurde] bereits in der italienischen Kunsttheorie des 16. Jahrhunderts als Ausdruck besonderer Lebendigkeit und Natürlichkeit bewertet. Diese Ansicht trägt dem Umstand Rechnung, dass aus der Ergänzung von nur andeutend ausgeführten Gemäldepartien im Geiste des Betrachters eine äußerst illusionistische Bildwirkung resultieren kann. Auch für die niederländische Kunstrezeption des 17. Jahrhunderts lässt sich zeigen, dass ein skizzenhaft-freier Malstil als Ausweis besonders lebensechter Vergegenwärtigung betrachtet werden konnte.“

<sup>506</sup> Ebd., S. 345.

Darstellung einfiguriger Historien- und halbfiguriger Heiligenbilder mit identitätsstiftenden Attributen näher, denn die Ikonographie ist markant und unübersehbar. Die Frage nach dem Stellenwert dieser Heiligenbilder, ihrer Semantik und damit ihrer Funktion muss weiter beleuchtet werden.<sup>507</sup>

Für den niederländischen Maler und Kunsttheoretiker Samuel Hoogstraten (1627–1678) wurde die bildliche Darstellung des Charakters und des Individuums einer Person, also der Wesensmerkmale eines Menschen, erst durch das präzise Studium der gesamten Physiognomie möglich, die er erst dann wirklichkeitstreu nachzuahmen vermochte.<sup>508</sup> In Italien wurde in der kunsttheoretischen Diskussion die Naturnähe und Idealisierung um den Begriff der „gratia“, der Anmut ergänzt, durch den „*die ästhetische Qualität bei der Darstellung von Gemütsbewegungen*“ ihren Ausdruck finden sollte.<sup>509</sup> So kritisierte der italienische Kunsttheoretiker Giulio Mancini Werke von Malern wie Caravaggio, indem er feststellte: „*Und so mangelt es ihren Figuren an der Macht der Gefühlsregung und des Gefühlsausdruck, an Anmut [gratia].*“<sup>510</sup> Mancini verband die Anmut mit der Schönheit, auch der Schönheit des Greisenalters, die mit „Klugheit“ und „Vernunft“ verbunden sei, so dass ihr Anmut und Verehrung gebührten.<sup>511</sup>

Mit Verweis auf Gemälde wie Giorgiones „La Vecchia“ oder Rembrandts „Betende alte Frau“ wird verständlich, dass im 16. und 17. Jahrhundert insbesondere die Darstellung von isolierten alten und greisen Menschen die Vergänglichkeit des Lebens durch den körperlichen Verfall und damit den bevorstehenden Tod ins Bewusstsein brachte und eine Hinwendung zu Gott zur Folge hatte. Den Alten wurden entsprechend Tugenden wie Mäßigung, Bescheidenheit, Demut und Frömmigkeit zugeordnet.<sup>512</sup>

Zurückkommend auf Riberas „Heiligen Andreas“ und Bloemaerts „Betenden Paulus“, ist festzuhalten, dass bei diesen Heiligen die Würde des Alters, die Nachdenklichkeit, aber auch ihre spirituelle Lebensauffassung zum Ausdruck gebracht wird.<sup>513</sup> Wenn Francesco Bocchi in einem äußerlich bewegungslosen Gesicht Lebendigkeit und seelische Bewegung sieht, so trifft das besonders auf die

---

<sup>507</sup> Vgl. Witt-Braschwitz, 2012, S. 150.

<sup>508</sup> Vgl. Hirschfelder, 2008, S. 333.

<sup>509</sup> Vgl. Witt-Braschwitz, 2008, S. 153.

<sup>510</sup> Mancini, zit. v. Roeber, 1998, S. 134.

<sup>511</sup> Vgl. Mancini, zit. v. Roeber, 1998, S. 135–136.

<sup>512</sup> Vgl. Hirschfelder, 2008, S. 311.

<sup>513</sup> Ebd., S. 311.

Heiligendarstellungen zu,<sup>514</sup> in denen sich ihre Frömmigkeit verdichtet, jeder Ablenkung von Gott enthoben, allein der demütigen, hingebungsvollen Andacht, der inneren Einkehr und Innenschau zugewandt. Der über dezente Attribute und die Art der Darstellung identifizierbare Heilige wurde zu einem beispielhaften Vertreter tugendhaften christlichen Verhaltens. Die Bilder forderten den Betrachter auf, über die äußere und innere Haltung der Dargestellten in Nahsicht zu reflektieren und die Erkenntnisse auf sein eigenes sittliches Handeln anzuwenden. Die Reflexion und die Auseinandersetzung mit der eigenen Persönlichkeit dürfen allerdings nicht als psychologische Selbsterkenntnis im heutigen Sinn aufgefasst werden, sondern müssen mit der damaligen Tugendlehre in Zusammenhang gesehen werden, die vorschrieb, welche Eigenschaften eine Person ihrem Geschlecht, ihrem Alter und ihrer sozialen Stellung nach im Idealfall besitzen sollte.<sup>515</sup> Wie schon bei spätmittelalterlichen Werken wurden Gesichter in der Frühen Neuzeit nach genauer Naturbeobachtung mit größtmöglicher Naturnähe präsentiert, so dass eine Individualisierung der Figur nahelag. Die zeitgenössische Wirkästhetik von Bildnissen wurde nicht mehr als „*formelhafte Metapher für asketisch-geistige Entrückung oder Spiegel der Trauer und Weltverachtung eingesetzt, [...] die Funktion der Altersmerkmale [wechselte] nun von einer rein inhaltlichen zu einer [...] bildstrategischen und wirkungsästhetischen*“.<sup>516</sup> Solche Kunstwerke sollten das Gemüt der Menschen erregen, sie bewegen, zum Nachdenken anregen und letztlich auf den richtigen, tugendhaften Weg bringen. Diese wirkästhetische Komponente der Malerei war zeitgleich auch in der niederländischen Kunsttheorie existent, besonders im Zusammenhang mit der Gestaltung der Figuren auf Historienbildern wurde das menschliche Gesicht als Vermittler des Gemütszustandes und als Indiz für die Charaktereigenschaften der handelnden Figuren genutzt.<sup>517</sup>

Nach diesen hier zusammengetragenen Vorstellungen wurde die Physiognomie der alten und greisen Männer für besonders geeignet befunden, die Funktion des Heiligenbildnisses im gegenreformatorischen Sinn zu fördern und zu stärken. Altersmerkmale waren zusammen mit den christlichen Tugenden prädestiniert, das Gemüt des Betrachters zu führen und eine erzieherische Wirkung zu erreichen. Der erweiterte Funktionsumfang machte es möglich, „*idealtypische Kleriker-Intellektuelle*“; trauernde geheiligte Figuren, letzten Ende jeden Heiligentypen mit

---

<sup>514</sup> Vgl. Bocchi, [1874], zit. nach Reißer, 1997, S. 182:

<sup>515</sup> Ebd., S. 334.

<sup>516</sup> Witt-Braschwitz, 2012, S. 160.

<sup>517</sup> Vgl. Hirschfelder, 2008, S. 321.

realistischen Alterszeichen darzustellen. Ein Heiligenbildnis, das allein über ein diskretes Attribut identifizierbar war, konnte so den Betrachter mit seinen vorgelebten Tugenden bewegen – auf dem Weg zur Reflexion für ein tugendhaftes Leben.<sup>518</sup> Die realistische Darstellung von Charakter und Gemüt seit der Renaissance wurde zum Metier der Malerei und der Künstler fortan daran gemessen, dies überzeugend darzustellen.<sup>519</sup>

### VI.3.4 Das Konzil von Trient und die Ikonographie der Bildnisse alternder Heiliger

Im Abschlussdekret des Konzils von Trient wurde am 13. Dezember 1563 der wichtigste Beitrag zur Bildertheologie und Heiligenverehrung der Frühen Neuzeit formuliert und verkündet:<sup>520</sup> „Die Abbildung eines Heiligen soll dem Urbild – soweit dies möglich [ist] – gleichen, sie darf jedoch keinerlei Ähnlichkeit mit den Zügen eines anderen Menschen, sei er tot oder lebendig, aufweisen.“<sup>521</sup> Das Konzil erklärte im Sinne von Papst Gregor dem Großen, dass das sakrale Bild zur Andacht und Belehrung vor allem der analphabetischen Bevölkerung und mit dem Ziel genutzt werden sollte, das Wirken und die Lehren Christi und der Heiligen zu kommunizieren.<sup>522</sup> Auch wurde betont, dass die Bilder mit dem Urbild – als dem Paradigma des jeweiligen Heiligen in seiner Unantastbarkeit, Frömmigkeit und Würde – übereinstimmen müssten, nicht mittels der Meisterschaft eines Künstlers. Das Heiligenbild sollte also neben einer naturgetreuen Darstellung nahe am Urbild bleiben, um den Betrachter zu belehren und zur Andacht zu führen, das heißt, die seelischen Regungen des Dargestellten sollten auf den Betrachter übertragen werden.

Diese Heiligenbilder bekamen im konfessionellen Zeitalter eine wichtige Funktion für die Neudefinition der römisch-katholischen Kirche nach dem Konzil von Trient, weil sie über Prozessionen und Wundertätigkeiten oft zu

---

<sup>518</sup> Vgl. Witt-Braschwitz, 2012, S. 160–161. „Die Ästhetik der Altersdarstellung in jenen Werken lässt sich nicht eng an die Leib-Seele-Korrelation der frühneuzeitlichen Physiognomie knüpfen, für die genuine Hässlichkeit und durch Altersdeformation geprägte Physiognomie keinen Unterschied machten. Jene Werke machen deutlich, dass diese scheinbar gleichartigen Phänomene im künstlerischen Bereich jener Zeit semantisch verschieden kodiert waren.“

<sup>519</sup> Vgl. Hirschfelder, 2008, S. 334.

<sup>520</sup> Vgl. Aschenbrenner, 1925, S. 48–51.

<sup>521</sup> Polleross, Teil, 1988, S. 17.

<sup>522</sup> Vgl. Mühlen, 1997, S. 161.

Kultbildern wurden.<sup>523</sup> So offenbarten die neuen Heiligenbilder mit ihrer imaginierten Anwesenheit auch Gottes Gnade und das Heilversprechen und waren damit wie auch der Kult zugleich legitimiert, wenngleich in der Bilderverehrung zwischen Theorie und Praxis weiterhin erhebliche Vorbehalte bestanden.<sup>524</sup> David Ganz und Georg Henkel heben die enge Verbindung von Bildverehrung und Heiligenkult sowie die ästhetische Aufwertung der Bilder besonders hervor.<sup>525</sup> Einen weiteren wichtigen Aspekt betonen sie unter dem Begriff „Entprivatisierung“ des Bildes, mit dem sie die öffentlichkeitswirksame konfessionelle Verwendung von Kultbildern meinen. Die kleinformatigen Kultbilder deuten auf ihren ursprünglich nahsichtigen Gebrauch für die intime Privatandacht hin, ihre zeitgenössische Präsentation durch Veröffentlichung im „großen Rahmen“ war erst durch die Druckgraphik möglich.<sup>526</sup> Das Bild hatte inzwischen eine derart große Bedeutung erlangt, dass keine Mühe gescheut wurde, um von auserwählten Personen, denen Heiligkeit zugesprochen wurde, ein Bild für die Nachwelt zu erschaffen.<sup>527</sup>

Die Forderung nach Ähnlichkeit wurde in der Folgezeit für post mortem hergestellte Bildnisse mit Hilfe von Totenmasken realisiert, die so für die Bildentstehung große Bedeutung erlangten.<sup>528</sup> Ein „wahres Abbild“, ein Urbild, war nur möglich durch eine *vera effigies*, denn nur diese entsprach der Wirklichkeit und zeigte ungeschönt Alters- und Leidensspuren. Die Vorstellung oder Vision vom unvergänglichen Körper der Heiligen im ewigen Leben wurde hier mit dem

---

<sup>523</sup> Vgl. Gerken, 2004, S. 221, 233.

<sup>524</sup> Ebd., S. 228, 238.

<sup>525</sup> Vgl. Gerken/Henkel, 2004, S. 30: „Dies betrifft auch die Inszenierung der Bilder durch die Bildprogramme in den Kirchen oder auf groß dimensionierten Altarbühnen, Man stellte die Bilder in einen neuen medialen, ikonographischen und funktionalen Kontext und erreichte dadurch insgesamt eine um das Vielfache gesteigerte ästhetische Präsenz.“

<sup>526</sup> Ebd., S. 29.

<sup>527</sup> Vgl. Lechner, 1988, S. 6: „[...] wobei die erneuerten Modalitäten der nachtridentinischen Selig- und Heiligsprechungspraxis Roms dem Porträt neue Impulse vermittelt haben. Es war gerade unwahrscheinlich, daß ein im „Geruch der Heiligkeit“ Stehender nicht porträtiert wurde.“

<sup>528</sup> Vgl. Gerken, 2004, S. 223: „In Ermangelung des leiblichen Urbildes sind bereits ab 1599 die Totenmaske und ihre Kopien sogar einziger Bezugspunkt und „Garant“ für die bildliche Darstellung der *vera effigies*.“

morbiden, sich in Auflösung befindlichen Körper eines individuellen Menschen vereint.<sup>529</sup>

Die Nachfolger Christi ertrugen Leid, Schmerz und Verfall, aber auch den Verzicht auf alle menschlichen Güter. So integrierte die christliche Vorstellung das Alter in das Konzept der Askese, wodurch der Hinfälligkeit des Alters ein neuer Sinn gegeben wurde.<sup>530</sup> Daraus folgte für die bildliche Darstellung nicht so sehr, die bereits im Himmel befindlichen Heiligenkörper darzustellen, sondern vielmehr die Körper auf dem Weg dorthin. Es sollten also gebrechliche, leidende Körper verbildlicht werden, um den Betrachter zum Nacheifern der Askese aufzufordern.<sup>531</sup> Altersbedingter Verlust mit Schwächung des begehlichen und begehrenden Fleisches wurde nämlich erst dann als Verdienst angesehen, wenn er nicht nur Folge des natürlichen Verfalls, sondern auch aktive, bewusste Abkehr von allem Materiellen war mit dem Ziel, menschliche Vollkommenheit zu erlangen. Das Alter wurde damit auch zum Ausgleich bzw. zur Abmilderung der drohenden Dominanz des Körpers und fand seinen besonderen Ausdruck in der christlichen Askese.<sup>532</sup> Die Totenmaske mit der gealterten Physiognomie eines Heiligen belegte seine Tugendhaftigkeit ebenso wie seinen Übergang zum ewigen Leben – seine Präsenz durch ein Bildnis war aber auch ein Verweis auf seine Abwesenheit. Ergo zeigte der natürliche Körper Verfall und Tod und zugleich eine zweite Realität: das ewige Leben nach dem Tode.<sup>533</sup> Gemäß diesen

---

<sup>529</sup> Vgl. Lechner, 1988, S. 5–6: „Eine gelungene Totenmaske erweist sich somit als die ideale Lösungsform eines Heiligenporträts, da sie das gesamte Leben und Streben eines gottverbundenen Menschen zu erfassen vermag und die Lebenssumme des Trägers zum Ausdruck bringt [und] hält in eigenartiger Weise den Moment des Transitus ins wahre Leben [...] fest.“

<sup>530</sup> Vgl. Dönni, 1996, S. 239: „Gott wurde in Christus als Mensch geboren und hat die Menschheit durch sein Leiden und Sterben am Kreuz erlöst. Das Ertragen von Leid und Schmerz weitet sich in diesem Glauben zum Königsweg der Christusbefolgung. Damit erfahren Leben und Selbstverständnis der von Altersgebrechen Heimgesuchten eine grundlegende Wandlung. Nur diese wesentliche Positivierung des Negativen beschert der Realität wenn auch nicht weniger Schmerzen, so aber doch den entscheidend neuen, aufblühenden Sinn.“

<sup>531</sup> Vgl. Seidel, 1997, S. 30.

<sup>532</sup> Vgl. Dönni, 1996, S. 152.

<sup>533</sup> Vgl. Marek, 2009, S. 218: „Im christlichen Heiligen zeigt sich [...] ein ewiges Leben, sowohl vor als auch nach dem Tod. Gemeinsam ist diesen beiden Denkfiguren die Einschreibung des Heiligen in den Körper, also die Kontingenz des

theologisch-kunsttheoretischen Überlegungen hatten die Heiligenbilder in jener Zeit zwei Ziele: erstens die naturtreue Darstellung des Heiligen, die, zweitens, durch Idealisierung verfeinert wurde. Diese zweite Forderung ging auf den italienischen Kunsttheoretiker Federico Zuccari zurück, der befand, ein Werk entstehe im Geist eines Künstlers nur als Idee, die Fähigkeit, es auszuführen, werde dem Künstler allein von Gott verliehen. Daraus folge die Übereinstimmung von Kunst und Natur (im Kunstwerk), denn für beides sei das Vermögen des menschlichen Geistes unabdingbar.<sup>534</sup> Im Gegensatz zu Paleotti ergänzte Zuccari das Leitbild der Naturnachahmung eines Künstlers, indem er forderte, dass der Künstler nur die schönen Dinge genau abbilden solle. Mit Hilfe präziser Beobachtung der sichtbaren Welt müsse sich der Künstler zusammen mit dem göttlichen Impetus durch einen „*idealisierenden Abstraktionsprozess von den ästhetischen Unregelmäßigkeiten der Natur lösen*“.<sup>535</sup> Diese ausschließliche Ästhetisierung in der Naturnachahmung wird in theologischen Traktaten auch moralisch umgedeutet, indem Kunst dem Betrachter nicht nur wahre Naturschönheit nahebringen solle, sondern durch eine „*kritisch-moralische Selektion eine zweite, von allem Unperfekten geläuterte keusche Natur*“.<sup>536</sup>

Guido Reni kam diesen Forderungen mit seinem Bild „Die Reue des Apostels Petrus“, das 1634 entstand, sehr nahe. Petrus hatte Jesus laut Neuem Testament dreimal verleugnet, war sich danach seiner Schuld bewusst und bereute aufs Tiefste seine Feigheit (Abb. 170). Die Reue in der Beichte wurde im 17. Jahrhundert zu einem zentralen Thema in der Bilderwelt der Gegenreformation. Petrus ist nahsichtig, das ganze Bild ausfüllend als monumentale Einzelfigur vor einem monochromen Hintergrund dargestellt. Der Blick ist reumütig nach oben gerichtet, die Hände sind zum Gebet gefaltet. Antlitz und Körper weisen alle Zeichen des fortgeschrittenen Alters auf: Eine faltige Stirn, tief liegende Augen und

---

Heiligen im Körper. Doch der christliche Heilige besitzt einen privilegierten Körper, [...]“

<sup>534</sup> Vgl. Panofsky, 1924, S. 47–49.

<sup>535</sup> Hansmann, 1997, 39.

<sup>536</sup> Oy-Mara, 2000, S. 442. Vgl. Witt-Braschwitz, 2012, S. 203: „Durch diese Erweiterung des Begriffs der ‚imitatio‘ von der getreuen Naturnachahmung zur Perfektionierung der nachgeahmten Natur wurde die Kunst einer moralisch-christlichen Vorstellung unterworfen. Diese entband sie nicht nur des engen Rahmens der tridentinischen Naturnachahmungsverpflichtung, sondern gebot ihr auch die Vervollkommnung der von Zufälligkeit und Mängel geprägten Naturerscheinung.“

auffällige Nasolabialfalten umrahmen den geöffneten, zahnlosen Mund. Ein weißer Vollbart und schütteres, lockiges Haupthaar an den Seiten umwedeln den Kopf. Die Haut am Hals ist sehr dünn und faltig mit zwei großen, zentralen Platysmalängsfalten. Der lockere spontane Pinselduktus und der wattige Haarbesatz verdeutlichen den Rückgriff auf den zeitgenössischen Petrus-Typus. Reni ist es gelungen, dem ungeschönten Altersantlitz große Ausdruckskraft zu verleihen und mit einem typisierten Greis zu verbinden. Damit wird sein Petrus zu einer „*persuasiven Appellfigur*“ mit offengelegtem Seelenausdruck; gleichzeitig entfernt der Künstler sich von dieser Naturnähe, indem er die Natur partiell „korrigiert“ und idealisiert.<sup>537</sup> Die Totenmaske blieb zwar für den Nachweis eines authentischen Bildnisses und den Kanonisierungsprozess bedeutsam, gleichwohl entfernte sich die Ikonographie der gegenreformatorischen Heiligenbilder immer mehr von der Kopie der vera effigies, denn auch dann, wenn das „wahre Abbild“ bekannt war, wurden sie zunehmend idealisiert und verallgemeinert.<sup>538</sup>

Die Entwicklung, die die Funktion der Bilder im Kult um Filippo Neri nahm, verläuft vom Memorialbild für enge Verwandte bis zum öffentlichen Andachtsbild. So erfuhr auch der Darstellungsmodus eine wesentliche Modifikation, nämlich vom Porträt zur Stilisierung und damit zum Idealbild. Das Heiligenbild im eigentlichen Sinn war damit begründet.<sup>539</sup> Ein Vergleich zweier Bilder von Neri soll dies verdeutlichen. Reni stellte das Antlitz Filippo Neris, der gerade eine Vision hat, 1614 für dessen Seligsprechung als Altarbild nach der Totenmaske dar (Abb. 171). Mit ausgebreiteten Armen, mit einer roten Kasel bekleidet, kniet er nieder, der Blick nach oben gewandt, wo ihm auf einer Wolke daherschwebend die Muttergottes mit dem Christuskind einen göttlichen Segen schenkt. Die Wiedergabe der Gesichtszüge, an einer Vorzeichnung verdeutlicht (Abb. 172), transportiert die Bildnisähnlichkeit von der Totenmaske über das Bildnis hinaus in

---

<sup>537</sup> Vgl. Seidel, 1997, S. 30: „solche Halbfiguren [erfüllen] in der Konzentration auf den Seelenausdruck Paleottis Definition vom ‚fine della pittura‘, dem Sinn und Zweck der Malerei. Dieser bestünde in Hinführung der Menschen zur Ehrfurcht, wobei ein wesentliches Mittel neben [...] der Belehrung die appellativ sich niederschlagende innere Bewegung des Betrachters war. Obwohl sie nicht erzählen und auch nicht als Porträts angelegt sind, decken solche Gemälde mehrere Bildfunktionen ab. Sie sind mnemonisch, erinnern und vergegenwärtig; sie haben zweitens eine didaktische Absicht, indem sie im Motiv der Reue auf das tridentinische Bußsakrament anspielen, und sie bringen dieses schließlich in einem appellativen Sinne zu sinnfälliger Anschauung.“

<sup>538</sup> Vgl. Witt-Braschwitz, 2012, S. 206.

<sup>539</sup> Vgl. Gerken, 2004, S. 224.

einen komplexen Handlungsablauf.<sup>540</sup> Der Übergang von der Zeichnung auf das Gemälde zeigt, wie Reni die knochige Struktur des Schädels mit der dünnen, bleichen Gesichtshaut des Toten, die eingefallenen Schläfen, Wangen und Augen sowie die schmalen Lippen des leicht geöffneten, etwas nach unten hängenden Mundes in Öl übertrug und mit Leben erfüllte. Die Tendenz zur Stilisierung und Idealisierung wird deutlich in dem „Bildnis Filippo Neri“, das Carlo Dolci um 1645–1646 anfertigte (Abb. 173). Der Heilige ist vor einem dunklen Hintergrund im Dreiviertelprofil dargestellt. Die Gesichtszüge sind weich und voll, die Haut ist glatt ohne Falten, der Schädel harmonisch und rundlich geformt. Große, wache Augen blicken den Betrachter an. Die Totenmaske, die den Verfall und das Leiden, das „wahre Abbild“ des verstorbenen Heiligen festhielt, wurde hier durch ein abstrahierendes, stilisiertes und verjüngendes Bild substituiert, womit auch die Altersdarstellung des christlichen Ideals der Askese und des Leids in der Nachfolge Christi entbunden wurde, so dass sich die Frage stellt, wie die neue Idealsicht fortan mit den Altersmerkmalen der Heiligen in Einklang zu bringen wäre.

### VI.3.5 Der heilige Asket wird zum Gelehrten und überwindet den Verfall des Körpers

Die Kunst löste sich von ihrer tridentinischen Nachahmungspflicht, nachdem sie für sich in Anspruch genommen hatte, die Realität durch eine kritisch-moralische Selektion von ihren Makeln zu befreien. Die Kirchenväter gaben der stilistischen und ikonographischen Neuerung in der bildlichen Darstellung des Alters ein neues Fundament, wenn sich etwa Hieronymus auf einen Text im „Liber Sapientia“ bezog, wonach die Weisheit für die Beurteilung des Alters eines Menschen von entscheidender Bedeutung sei.<sup>541</sup> Mit der Überwindung der Körperlichkeit durch Intellekt und Einsicht wurde eine „*Schönheit des Greisenalters*“ imaginiert und visualisiert, erreichbar durch selektive Korrektur der Natur und dadurch, dass Werke der Antike zum Vorbild erhoben wurden.<sup>542</sup> Die Vorstellung, Antike und Intellekt verbinden zu wollen, kann in Renis „Die Apostel Petrus und Paulus“ von 1605 nachvollzogen werden, denn die Apostelführer sind als alte Männer nach dem Vorbild antiker Gelehrter dargestellt (Abb. 174). Ähnlich dem „Philosophen-Mosaik“ aus dem Haus des T. Siminius Stephanus in Pompeji (Abb. 175)

---

<sup>540</sup> Vgl. Gerken, 2004, S. 239–243.

<sup>541</sup> Vgl. Dönni, S. 142.

<sup>542</sup> Vgl. Roeber, S. 136.

vom Ende des 2. Jahrhunderts ist Petrus mit einer Art Toga bedeckt – Arme, Bein und Brust bleiben unbekleidet – und befindet sich in einem Disput mit Paulus, der ein Buch unter dem Arm trägt. Klassisch ist das Gesicht proportioniert mit aufmerksamen, großen Augen, wallendem Bart und faltiger Denkerstirn, und so wird hier ein idealtypisches Bild entworfen, das Weisheit ausstrahlt. In ähnlich antikischem Duktus malte Rembrandt im Jahr 1628 „Petrus und Paulus im Gespräch“ in einem Studierzimmer, umgeben von umherliegenden aufgeschlagenen Büchern (Abb. 176). Der dem Betrachter gegenüber sitzende Paulus hat den Mund leicht geöffnet, die Augenbrauen hochgezogen und die Augen konzentriert auf eine Passage des Buches gerichtet, das Petrus auf den Knien hält. Mit seinem deutenden Zeigefinger unterstützt er die leidenschaftliche Diskussion, die noch durch Licht- und Schattenkontraste an Spannung gewinnt.<sup>543</sup>

Im Februar 1602 erhielt Caravaggio den Auftrag, ein Altarbild zum Thema „Matthäus mit einem Engel“ für die Contarelli-Kapelle in Rom anzufertigen. Er malte den sitzenden Apostel, dem der rechts im Bild stehenden Engel das Evangelium diktiert. Nachdem das Bild von den Auftraggebern als ungeeignet für den vorgesehenen Platz deklariert worden war, gelangte es 1815 auf Umwegen in den Besitz des preußischen Königs nach Berlin und fiel 1945 im Zweiten Weltkrieg einem Brand zu Opfer, so dass nur noch Schwarz-Weiß-Fotografien existieren (sowie eine perfekte Kopie des Finnen Antero Kahila nach eingehender Farbanalyse und Vergleich mit anderen Werken von Caravaggio) (Abb. 177–178).<sup>544</sup> Dargestellt ist Matthäus als bäuerlich wirkender älterer Mann in leichter Aufsicht vor einem dunklen Hintergrund. Seine Arme und Beine sind muskulös, seine Gestalt insgesamt gedrungen, der Kopf kahl mit Haarkranz und vollem Bart. Seine Stirn ist angestrengt in Falten gelegt und die Augen starr auf einen aufgeschlagenen Folianten gerichtet, der auf seinen übereinandergeschlagenen Beinen liegt. Er sitzt in einem unbestimmten Raum auf einem klappbaren Stuhl und ist

---

<sup>543</sup> Vgl. Witt, 2006, S. 252: „In jüngerer Zeit schlug [...] Christian Tümpel [...] vor, daß Rembrandts Gemälde die die diskutierenden Petrus und Paulus darstellt, und wies dabei auf Ähnlichkeiten mit einer Druckgraphik des gleichen Themas von Lucas van Leyden hin (Abb.). Diese Annahme wird durch einen Vergleich der rechten Figur mit einer Zeichnung des Apostel Paulus unterstützt, die Rembrandt im gleichen Zeitraum schuf. Mit einem Schwert als Attribut wird die Figur dort jedoch eindeutig als Paulus identifiziert. Rembrandt verzichtete auf dieses Motiv in einem späteren Druck, so wie er es auch hier wegließ.“

<sup>544</sup> vgl. Schütze, 2015, S. 259–260. Vgl. Ebert-Schifferer, 2012, S. 119–121. Kahila, 2011, S. 1.

laut Überlieferung mit einem grünen Gewand bekleidet, das die Beine bis weit über die Knie entblößt lässt. Matthäus wirkt insgesamt sehr angespannt, insbesondere seine klobige rechte Hand, die unsicher eine Schreibfeder über das Blatt führt und dabei von der Hand des jungen Engels gelenkt wird, der links dicht neben ihm steht mit großen Schwanenflügeln in anmutigem Kontrapost, bekleidet mit einem lockeren, zum Teil durchsichtigen weißen Umhang.<sup>545</sup> Der Engel diktiert ihm, und Matthäus schreibt in hebräischer Schrift.<sup>546</sup> Die Konstruktion des Bildes beruht einerseits auf dem Schnittpunkt der Bilddiagonalen, der sich genau auf dem hell beleuchteten Textblatt befindet, andererseits auf einem Kreis, der durch die geschwungenen Körperlinien von Matthäus und Engel entsteht. Die Mittelsenkrechte streift die beiden Gesichtskonturen sowie die beiden mit dem Text beschäftigten Hände und fährt am linken Unterschenkel des Matthäus entlang, um mit dessen Fuß scheinbar zum Betrachter hin aus dem Bild herauszutreten.<sup>547</sup> Die rustikale Erscheinung von Matthäus, seine offensichtliche Unsicherheit und die angestrengte Miene beim Schreiben, das der göttlichen Hilfe bedarf, betonen seine Unkenntnis; Caravaggio porträtierte hier den Evangelisten als Analphabeten.<sup>548</sup> Thomas Troy sieht darin indes keine Diffamierung und schreibt vielmehr: „*Caravaggio has not gratuitously made an image of an ignorant or stupid saint. Matthew serves as a model of humility, freely accepting his need of divine guidance.*“<sup>549</sup> Die Gesichtszüge, der Vollbart und der Glatzkopf sind mit der antiken Büste des Sokrates aus den „Musei Capitolini“ in Rom (Abb. 179) weitgehend identisch, finden sich aber auch in zahlreichen Statuen und Büste antiker Gelehrter und

---

<sup>545</sup> Vgl. Schauerte, 2007, S. 248: “Nimmt man die Schrittstellung und Körperwendung des Engels beim Wort, so scheint diese Haltung noch den Schwung der soeben erfolgten Herabkunft auszudrücken, die unmittelbare göttliche Reaktion auf das Stocken der Inspiration bei Matthäus.”

<sup>546</sup> Vgl. Held, 1996, S. 92.: Das erste der Evangelien [des Matthäus], der Urtext des Neuen Testaments, war also in der „Sprache Gottes“ geschrieben worden. Die lateinische Übersetzung durch Hieronymus, die sog. Vulgata, hatte demnach diesen hebräischen Originaltext zur Grundlage. Die von der Kirche autorisierte lateinische Fassung gab also den in Verbalinspiration durch Gott übermittelten Text wieder. Damit war ein Beweis für die Übereinstimmung zwischen der kirchlichen Tradition, den gegenwärtig gültigen Schriften sowie den auf ihnen aufbauenden Riten der römischen Kirche und dem Urchristentum erbracht.“

<sup>547</sup> Vgl. Schauerte, 2007, 249.

<sup>548</sup> Vgl. Held, 1996, S. 93–94.

<sup>549</sup> Troy, 1985, S. 647.

Philosophen. Allerdings: „*In den Augen der Zeit mußte dies plebejische Bild des Evangelisten in die Nähe der ungebildeten Volksprediger rücken [...]*.“<sup>550</sup>

Der neu gestaltete Matthäus, den Caravaggio dann noch im selben Jahr 1602 als Ersatz entwickelte, ist dem Typus des antiken Gelehrten nachgebildet (Abb. 180): schmaler Kopf mit Halbglatze, Vollbart und schlanker Körper. Der Evangelist ruht als Ganzfigur halb stehend mit dem linken Knie auf einen kippelnden Schemel vor einem Schreibpult. Er ist in ein antikisches Gewand gekleidet, stützt sich auf dem aufgeschlagenen Buch ab, in der rechten Hand eine Schreibfeder. Vor einem dunklen Hintergrund ist Matthäus schlaglichtartig von vorn angeleuchtet. Der Kopf ist rücklings nach oben gedreht, wo ein Engel in einem weißen Gewand über ihm schwebt und an den Fingern aufzählt, was aufzuschreiben ist, womit auf den Stammbaum Christi verwiesen wird, der im Matthäus-Evangelium seinen Anfang findet. Dieser Kontext macht dem Betrachter deutlich, dass es sich um einen christlichen Heiligen handelt, auch wenn das Altersantlitz nach antikem Vorbild geschaffen wurde. Gegenüber der ersten Matthäus-Darstellung Caravaggios findet sich hier eine Distanz zwischen dem himmlischen Wesen und dem Evangelisten, offensichtlich um den Vorstellungen der nachtridentinischen Theologen Rechnung zu tragen, himmlische Gestalten allem Weltlichen zu entrücken.<sup>551</sup> Ausgehend von der Annahme, dass das Matthäus-Evangelium als einziges der Evangelien in hebräischer Sprache verfasst worden sei, wurde geschlossen, es sei auch das älteste und in Anbetracht der zeitlichen Nähe auch das wichtigste. In der bildenden Kunst wird Matthäus meistens als Schreibender mit entsprechenden Schreibutensilien und dem Evangelistensymbol eines Engels dargestellt.<sup>552</sup>

Von einer gegensätzlichen Bildauffassung zeugt Rembrandts Bild „Evangelist Matthäus und der Engel“ von 1661, das Matthäus mit allen Zeichen des fortgeschrittenen Alters an einem Schreibpult wiedergibt (Abb. 181). Vor ihm liegt hell erleuchtet ein aufgeschlagenes Buch, vermutlich das Manuskript seines Evangeliums. Ein Engel, der als himmlisches Wesen nicht durch Flügel oder Nimbus attribuiert ist, legt sanft eine Hand auf seine Schulter und flüstert ihm

---

<sup>550</sup> Held, 1996, S. 95. Vgl. Ebert-Schifferer, 2009, S. 123: „Der Philosoph galt als prächristliches Exempel menschlichen Wissens, dem sein *Daimon* – in der Renaissance wie eine Engel dargestellt – die himmlische Weisheit übermittelte; da Sokrates nichts Schriftliches hinterlassen hat, glaubte man sogar, er sei des Schreibens unkundig gewesen.“

<sup>551</sup> Vgl. Held, 1996, S. 96.

<sup>552</sup> Vgl. Keller, 2010, S. 439–440.

etwas ins Ohr. Matthäus scheint den realistisch dargestellten Engel überhaupt nicht wahrzunehmen. Im Zwischenraum direkt oberhalb der beiden Köpfe zeigen einige gestrichelte Farbtupfer die zusammengelegten Flügel. Der Blick des Evangelisten geht nachdenklich in die Ferne, er scheint auf eine innere Stimme zu hören, sein Mund ist wie der des Engels nur angedeutet wie zum Flüstern geöffnet. Seine großen sehnigen, bräunlich gefärbten und mit dicken Venensträngen versehenen alten Arbeitshände halten mit der rechten Hand einen Federkiel, mit der anderen gleitet er sanft über seinen Bart, wobei Daumen und Zeigefingern den Hals berühren. *„Matthäus greift sich an sein eigenes Stimmorgan und öffnet den Mund. Er ist folglich Medium der Stimme, die er aufmerksam zu vernehmen scheint.“* Das Bild zeigt Matthäus als Werkzeug, den Moment des inspirierten Schreibens, den *„verdichteten Übermittlungsprozess im sich als sprechend artikulierenden Körper des Evangelisten“*. Die Inspiration, die gehauchte Eingebung, wird durch die beleuchtete Nase und die Finger des Engels noch hervorgehoben.<sup>553</sup>

Rembrandts Bildidee war von Caravaggio vorgedacht, allerdings macht dieser in seinem ersten Matthäus-Bild den möglichen Analphabetismus zu einem zentralen Thema, denn der Apostel schreibt nicht aus eigener Kraft, selbstbestimmt. Seine Hand wird vielmehr vom Engel gelenkt, wodurch der Eindruck entsteht, Matthäus verstehe erst mitlesend, was seine geführte Hand niederschreibt. Der Engel wird hier also zum Medium der Heiligen Schrift. Rembrandt dagegen macht die Figur des Evangelisten zum Sprachrohr. Die Worte, die Matthäus als innere Stimme wahrnimmt, die Stimme des Engels, bürgen für die Wahrheit der Schrift.<sup>554</sup>

Den Gelehrtentypus der Heiligen übertrugen einige Künstler auch auf vielfigurige Bilder, etwa Guido Reni auf die „Himmelfahrt Mariens“ von 1617 oder Peter Paul Rubens auf sein Bild „Thronende Maria mit den Kind und Heiligen“ von 1627–1628 (Abb. 182–183). Reni stellt rege miteinander diskutierende Apostel, Asketen und Märtyrer um den leeren Sarg Mariens, während Maria, begleitet von Engeln, auf Wolken in den Himmel geleitet wird. Die Heiligen sind in Gesicht, Körper und Kleidung nach antikem Vorbild gestaltet, einige von ihnen lassen sich anhand von im Vordergrund liegenden Attributen näher identifizieren. Es finden sich keine individuellen Gesichtszüge mehr, auch Alterszeichen sind korrigiert und durch typisierte Gelehrtengesichter ersetzt. Für die Kirche der

---

<sup>553</sup> Suthor, 2014, S. 123–126. Vgl. Brown, 2006, S. 275–276. Vgl. Tümpel, 1986, S. 339–340. Manuth/de Winkel/van Leeuwen, 2019, S. 377, 422, 551–552.

<sup>554</sup> Vgl. Suthor, 2014, S. 126.

Eremiten von St. Augustinus in Antwerpen malte Rubens das oben genannte Bild, dessen oberer Teil Maria mit dem Kind auf einem Podest einnimmt. Beginnend unten rechts ist der Augustinermönch Nikolas von Tolentino mit einem Laib Brot dargestellt, von da aus sind in einem großen Bogen die Heiligen Augustinus, Sebastian und Georg sowie einige weibliche Heilige in einer aufsteigenden Linie bis zur Heiligen Familie angeordnet.<sup>555</sup>

In beiden Bildern wurde die einst geforderte Naturnähe mit angemessener Idealisierung nun den ästhetischen Darstellungsmodi des antiken Gelehrtenbildes untergeordnet, so dass nur noch durch die Abbildung der Maria der christliche Kontext hergestellt wird. Die neuen Erkenntnisse in Naturwissenschaften und Medizin hatten Lesart und Deutung von Natur und Alter, das dem Heiligenbild zugrunde gelegt worden war, aufgehoben, vergeistigt und intellektualisiert. Die Heiligenkörper verloren ihre Materialität, wurden der Verpflichtung der tridentinischen Naturnachahmung entbunden und einem entindividualisierten Ideal zugeführt. Die Bildformel des Asketen in der Nachfolge Christi wurde zum Gelehrtentypus modifiziert, der zugleich Alter und Weisheit als Ausdruck christlicher Tugend miteinander verband. Die wissenschaftlichen Fortschritte jener Zeit veränderten auch das Verständnis von Natur und Alter, wodurch nicht zuletzt das Heiligenbild eine Entmaterialisierung und Spiritualisierung erfuhr und sich wieder zurück zu einem Ideal entwickelte. Das Alter bildete das Kontinuum zwischen Tradition und den Vorstellungen der Gegenreformation in der bildnerischen Darstellung von Heiligen, was sich bis in das 17. Jahrhundert fortsetzte.

### **VI.3.6 Caravaggio und die Heiligen – ein kurzlebiger Körperentwurf**

Caravaggio hatte für sein zweites Matthäus-Bild das verlangte „Decorum“ gemäß der tridentinischen Vorstellung voll erfüllt, nachdem seine erste Fassung abgelehnt worden war. Ein unsicherer, möglicherweise analphabetischer Heiliger, rustikal in Physiognomie, Haltung und Kleidung, schwerfällig mit groben Proportionen und einem nackten Fuß, der die Bildebene zu durchstoßen scheint, dem Betrachter entgegengestreckt – das waren für die kirchlichen Auftraggeber nicht akzeptable Komponenten. Giovanni Pietro Bellori, Caravaggios Biograph, stellte in seinem 1672 veröffentlichten Buch über die „Vite“ moderner Künstler die

---

<sup>555</sup> Vgl. White, 1988, S. 204–205. Vgl. Pisvin, 2014, S. 204–205.

Darstellung der nackten Füße in den Mittelpunkt seiner Kritik.<sup>556</sup> Dabei war die beschriebene Pose, in der der Betrachter auf die ihm entgegengestreckte Fußsohle blickt, schon 1517/1518 von Raffael – womöglich dem Ideengeber Caravaggios – umgesetzt worden, in einem Zwickel seines Freskos „Jupiter und Cupid“ der Loggia di Psiche in der Villa Farnesina in Rom (Abb. 184). Hinter der Missbilligung des nackten Fußes von Matthäus steckte vielleicht die Ablehnung der demonstrierten sozialen Einfachheit, die sich in der einfachen Kleidung, der derben, vulgären Physiognomie und Haltung, dem ungehobelten, ungebildeten Charakter ausdrückte. Alles dies war schwer mit der Erscheinung eines Heiligen in Einklang zu bringen.<sup>557</sup>

Eine ganz ähnliche Beurteilung erfuhr auch Caravaggios Londoner Fassung des „Abendmahls in Emmaus“ von 1601 (Abb. 185). Dargestellt ist eine Begebenheit, die in der Bibel (Lukas, 24,13–35) niedergeschrieben ist, wonach zwei Jünger auf dem Weg nach Emmaus einen Unbekannten treffen und diesen erst als ihren gerade auferstandenen Herrn erkennen, als er das Brot segnet und bricht.<sup>558</sup> Sein Segensgestus, ein Motiv, das Michelangelo bei seinem richtenden Christus vorgegeben hat, sein niedergeschlagener Blick, der besonders durch das vom Licht angestrahlte junge Gesicht hervorgehoben wird, und sein vom Schatten des sehr ruhig dastehenden Wirtes umfangener Körper unterstreichen, dass hier trotz der physikalischen Präsenz eine der Welt entrückte Gestalt dargestellt ist.<sup>559</sup> Den Jüngern ist das Erstaunen, ja Erschrecken ob der schlagartigen Erkenntnis in die Gesichter geschrieben. Kleopas sitzt links auf einem schräg gestellten Lehnstuhl und scheint im Begriff, sich zu erheben. Die Lichtreflexe zeigen die weit aufgerissenen, ungläubigen Augen, auch wenn der Kopf abgewendet ist. Der zweite Jünger rechts am Ende des gut gedeckten Tisches, der mit Petrus identifiziert wird, hat die Arme seitlich ausgestreckt, eine Armhaltung, die als Nachahmung der Kreuzigung gewertet werden kann. Sein Gesicht wirkt durch das Licht plastisch modelliert, so dass die Alterszeichen mit knöchigem Gesicht, tiefen Augen, vielen Falten in sonnengegerbter Haut, graumeliertem Bart und Stirnglatze hervortreten. Gegenüber dem ersten Matthäus-Bild sind die Alterskennzeichen, vor allem im Kontrast zu den weichen, bartlosen jugendlichen Gesichtszügen Jesu, deutlich gesteigert. Die Kleidung beider Jünger ist abgetragen,

---

<sup>556</sup> Vgl. Bellori, [1672], zit. von Rosen, 2009, S. 272.

<sup>557</sup> Vgl. Schauerte, 2007, S., 268.

<sup>558</sup> Vgl. Die Bibel, Lukas, 24, 13–35, S. 1174.

<sup>559</sup> Vgl. Held, 1996, S. 61.

zum Teil eingerissen und in dunklen, erdigen Ockertönen mit abgedunkelten Rot- und Brauntönen dargestellt.<sup>560</sup>

Der Klerus und die Kunstkritik waren peinlich berührt und empört. So kritisierte Bellori die Darstellung des jugendlichen Christus, der dem frühchristlichen bartlosen Typus folgte, außerdem das rustikale Aussehen und die ärmliche Bekleidung der Jünger, ferner die Früchte, die nicht jahreszeitlich waren, und nicht zuletzt die Tatsache, dass der Wirt seine Kopfbedeckung nicht abgenommen hatte.<sup>561</sup> Die Einwände, die immer wieder gegen Caravaggio ins Feld geführt wurden, betrafen jedoch im Besonderen seine überaus naturnahen Altersdarstellungen, die auch vor entstellenden Krankheiten nicht haltmachten. Caravaggio hielt an seiner neuen Bildkonzeption fest, indem er kompromisslos den alten, morbiden und ungepflegten Körper in den Mittelpunkt seiner Heiligenbilder stellte, also an der Wiedergabe von Altersdefiziten und physischen Makeln, und der Forderung nach dem zeitlosen entmaterialisierten, spirituellen Idealbild widerstand. Auch wenn er beim Klerus keine Anerkennung fand, so dass offizielle kirchliche Aufträge ausblieben, wurden seine naturnahen Darstellung in ihrer Verknüpfung von Alter und Armut dennoch nachgefragt, in Rom aber nur von Kirchen niederen Ranges: von der französischen Nationalkirche (San Luigi dei Francesi), den Kirchen von Bettelorden, darunter Santa Maria della Scala der Unbeschuhten Karmeliter, von zwei Kirchen der Augustiner (Santa del Popolo und Sant'Agostino) sowie von Santa Maria in Vallicella der Oratorianer – also Kirchen

---

<sup>560</sup> Vgl. Ebert-Schifferer, 2012, S. 145: „Nicht zufällig betont diese bildliche Umsetzung des Erkennens auch den Moment des Greifenwollens, denn im nächsten Moment, so die Bibel, wird die Erscheinung Christi verschwunden sein. Wieder ist nur die Kunst in der Lage, die Vision vor Augen zu stellen. [...] Die Tendenz zur Überwindung der Bildgrenze, in den Gemälden um 1602 besonders stark ausgeprägt, erreicht im *Emmausmahl* ihren Höhepunkt. Die gedankliche Erweiterung des Bildraumes nach vorn setzt eine Reflexion über die Auffassung der Renaissance voraus, daß die Leinwand eine transparente Membran für den Durchblick in die Tiefe sei: [...] Der vorn sitzende Jünger stellt [...] die Verbindung zum Raum des Betrachters her. [...] Mit dem aggressiv die Bildgrenze durchbrechenden Ellenbogen wird eine körpersprachliche Chiffre für Schockieren aufgegriffen, die durch das Platzen des Stoffes zusätzlich unterstrichen wird. In den Betrachtterraum scheinen darüberhinaus sowohl der Segensgestus Christi als auch die ausgebreiteten Arme des rechten Jüngers hineingreifen zu wollen. Der Betrachter sitzt am Tisch, durch sein Sehen und Erkennen gehört er zur Kirche.“ Vgl. Krüger, 2001, S. 261–266. Vgl. Schütze, 2015, S. 142 und 158.

<sup>561</sup> Vgl. Jones, 2008, S. 121.

von Orden und Kongregationen, die das Armutsideal vertraten.<sup>562</sup> Die Aufträge wurden stets von einzelnen Personen initiiert.<sup>563</sup>

Unter diesen Voraussetzungen entstand auch Caravaggios Gemälde „Grablegung Christi“ 1602–1604, das von der Familie Vittrici, die zu der von Filippo Neri gegründeten Kongregation der Oratorianer gehörte, für die Familienkapelle Santa Maria in Vallicella in Auftrag gegeben wurde (Abb. 186). Es ist ein seltenes Motiv – nicht die Kreuzabnahme oder die Beweinung, sondern der Augenblick, als Christus in die Grabkammer gelegt wird. Der nur mit einem Lendentuch bekleidete Leichnam Christi wird von Johannes und, ganz im Vordergrund mit stark gekrümmtem Rücken, von Nikodemus getragen. Dahinter drängen sich dicht die drei Marien: Maria, die Mutter Christi; Maria Magdalena und Maria, die Schwester Marthas – keine alterslosen Frauen der Kirche, sondern junge und alte Figuren, auf deren Gesichtern die Zeit Spuren hinterlassen hat und die mit unterschiedlicher Mimik und Gestik ihrer Trauer Ausdruck verleihen. Der gebeugte Nikodemus ist in dieser Haltung genau neben dem getragenen Christus ins Zentrum des Bildfeldes gestellt. Er ist ein alter Mann aus dem niedrigen Volk, mit einem schlichten braunen Gewand bekleidet, das die kräftigen muskulären Beine und Füße nackt belässt. Sein sonnengebräuntes Antlitz zeigt die Folgen seiner anstrengenden Tätigkeit, sein Gesicht ist voller Falten, die Augen liegen tief im Schatten, dunkles Haar und ein Vollbart umgeben seinen Kopf. Caravaggio hat genau die emotionale Ergriffenheit und ihre Trauergesten abgewogen und nuanciert abgestuft.<sup>564</sup> Dieser Nikodemus, gebeugt und mit nackten Füße, repräsentiert die Bedürftigen und Kranken, denen sich die Oratorianer zuwendeten.

---

<sup>562</sup> Vgl. Held, 1996, S. 223: „Diese Kirchen gehörten zwar nicht zu den repräsentativsten in Rom, waren jedoch als Foren des Reformkatholizismus und der Vermittlung der neuen Botschaft an die Laien, insbesondere an die Eliten, von großer Bedeutung.“

<sup>563</sup> Ebd., S. 223: „Diese Personen sind durchweg Laien, wohlhabend genug, um sich eine Familienkapelle leisten zu können. Sie gehörten jedoch nicht den alten römischen Familien an, sondern überwiegend dem reichen Handelsbürgertum bzw. Financiers, oder einer Schicht moderner Funktionsträger, die dem neuen Staat auf einer mittleren Ebene dienen.“

<sup>564</sup> Vgl. Held, 1996, S. 108–109: „Die Steigerung der Emotionen, die Entwicklung einer entsprechend outrierten Körpersprache [...] war ein wesentlicher Gesichtspunkt der ‚Malereireform‘ um 1600, die von Carracci, aber auch den Spätmanieristen praktisch bewerkstelligt wurde, ihre Komposition auf eine Haupthandlung zu konzentrieren. [...] Caravaggio greift diese moderne ideologische und ästhetische Forderung auf neue Weise auf. [...] Vielmehr setzt er

„Caravaggio greift den Pauperismus und den Demutsgedanken dieser Kongregation auf, die die Kirche im Volk zu verankern suchte. Er radikalisierte den Gedanken einer innerweltlichen ‚Kirche von unten‘, die Christus trägt, obwohl sein Körper gestorben ist und die Fundamente der Kirche – die labile Steinplatte – unsicher und prekär sind.“<sup>565</sup>

Das Körperbild, das Caravaggio ästhetisierte, schloss die naturnahe Darstellung des Alters in Verbindung mit dem ungepflegten Äußeren meist armer Figuren ein, die infolge der Mühen ihres Lebens oft am Rande der Gesellschaft standen. So stellte der Künstler auch in zahlreichen profanen Werken das Leben des einfachen Volkes dar; er widmete sich Bettlern, Trinkern, Musikanten, Kartenspielern und Soldaten, Prostituierten oder Wahrsagerinnen.<sup>566</sup> Vermutlich auch aus diesem Grund gewann Caravaggio eine große Anhängerschaft unter den Künstlern selbst, wenngleich er nie Schüler gehabt hat. Die moralische Bewertung solcher Darstellungen blieb allerdings meist offen.<sup>567</sup> Armutsdarstellungen mit Verwahrlosung und Altersverfall verband er auch mit den fiktiven Bildnissen griechischer Philosophen, wie sie zu Beginn des 17. Jahrhunderts in Südeuropa bei Privatsammlern überaus beliebt waren.<sup>568</sup> Grundlage waren griechisch-hellenistische Statuen (siehe Abb. 11–15) stoisch-kynischer Philosophen, deren Lehre die Bedürfnislosigkeit des Menschen in den Mittelpunkt stellte, weshalb sie sich selbst vernachlässigten und mit ungepflegtem Äußeren auftraten. Die Erscheinung ihres Körpers sollte Anspruchslosigkeit und ihre entsagungsreiche, genügsame Lebensführung zum Ausdruck bringen; insbesondere der nackte Körper wurde mit allen Zeichen des Makels und Alterskennzeichen zur Schau gestellt. So wurden in antiken und neuzeitlichen Werken Altersmerkmale mit dünner durchscheinender Haut, Falten, deformierter Wirbelsäule und grauweißem

---

diese Gesten als körperliche Zeichen ein, die vom Gesamtzusammenhang der Gruppe und der Handlung, nicht aber vom einzelnen Körper her gedacht sind.“

<sup>565</sup> Ebd., S. 113.

<sup>566</sup> Vgl. Held/Schneider, 1993, S. 267.

<sup>567</sup> Ebd., S. 268.

<sup>568</sup> Vgl. Lang, 2001, S. 257–258: „Das künstlerische Interesse an verwahrlosten Gestalten ist nicht ohne Bezug zur sozialen Wirklichkeit. Ein zahlreiches Lumpenproletariat [...] lungerte auf den neapolitanischen Straßen des 17. Jahrhunderts herum. Die Kunst weiß auch dieses soziale Phänomen zu vereinnahmen und ästhetisch goutierlich zu machen.“

lichten Haar veranschaulicht. Dieses Körperbild stand im Kontrast zu den idealen athletischen Körnernormen der klassischen Kunst und stellte den von Askese, Armut und Alter malträtierten Körper in den Vordergrund.<sup>569</sup> Die traditionelle ikonographische Darstellung von stoisch-kynischen Denkmälern wurde so zum Ausgangspunkt und zur Voraussetzung für die Philosophendarstellungen im Umfeld von Ribera und für die Körperästhetik der Genrebilder von Caravaggio, der allerdings in allen Bildgattungen auf diese spezifische Körperästhetik rekurrierte, in der Alter und Armut schonungslos aufeinandertrafen. So verband Caravaggio auch problemlos profane und sakrale Sujets, wie an seinen Bildnissen des heiligen Hieronymus nachzuweisen ist,<sup>570</sup> von denen er mindestens drei gesicherte Versionen anfertigte. In der Renaissance und im Barock gehörte Hieronymus ohne Zweifel zu den bekanntesten Heiligen, zusätzlich aufgewertet durch die tridentinische Gegenreformation. Caravaggios Darstellungen thematisierten indes nicht den Kirchenlehrer und Gelehrten, sondern den einsamen, büßenden Asketen.<sup>571</sup>

„Der schreibende Hieronymus“ und „Der heilige Hieronymus büßend“ aus der Sammlung Borghese und dem Klostermuseum Montserrat entstanden 1505–1506 (Abb. 187–188). Im ersten Bild ist Hieronymus ganz in seine Arbeit an der Übersetzung der „Vulgata“ versunken, die vom Konzil 1546 zum einzig gültigen Bibeltext erklärt wurde. Mit dieser Entscheidung zog die gegenreformatorische Kirche eine Grenze zwischen ihrem Bild von Hieronymus und dem der Humanisten, die dem gelehrten Heiligen eine Vorbildfunktion eingeräumt hatten, weil es ihm gelungen war, einen Konsens zwischen antiken und heiligen Schriften

---

<sup>569</sup> Vgl. Zanker, 1995, S. 131–132: „In den Statuen wie des des Chrysipp wird der Körper bis zu einem gewissen Grade entthront, dient nur noch als Negativfolie für die Überwindung von Körper und Tod. Das Denken und Forschen wird aber nicht um seiner selbst willen gepriesen. Es steht immer im Dienst der Moral einer vernunftgemäßen Lebensführung.“

<sup>570</sup> Gorys, 2008, S. 142: „Hieronymus, Sophronius Eusebius (um 347–419/420), einer der vier lateinischen Kirchenväter, [...] wurde im dalmatinisch-pannonischen Grenzort Stridon geboren. [...] 354 zum Studium nach Rom. Er pilgerte in das Heilige Land und trat in der Wüste von Chalkis unweit von Aleppo in ein Kloster ein, in dem er umfangreiche theologische Studien betrieb. [Nach mehreren Zwischenstationen] ließ er sich 385 in Bethlehem nieder, [...] führte ein zurückgezogenes Leben [und verfasste] sein Hauptwerk, die lateinische Übersetzung ‚Vulgata‘, die er 383 im Auftrag von Papst Damasus begann und bis zu seinem Tode nahezu abschloss.“

<sup>571</sup> Vgl. Schütze, 2015, S. 270.

herzustellen.<sup>572</sup> Der schreibende Hieronymus ist in ein rotes Tuch gehüllt, das von der rechten Schulter fällt, so dass der gealterte Oberkörper von vorn sowie Schulter und Arm unbekleidet sind. Er sitzt an einem einfachen Tisch, auf dem drei Folianten angehäuft sind, hält in der rechten Hand den Stift und beugt sich tief hinab zu einer Textseite, mit gerunzelter Stirn und zusammengekniffenen Augenbrauen, was seine Kurzsichtigkeit offenbart oder dem spärlichen Licht geschuldet ist. Auf dem am weitesten links liegenden aufgeschlagenen Buch ist ein Totenschädel platziert. Ganz ähnlich ist das Gemälde aus Montserrat gestaltet, nur fehlen hier die Bücher auf dem Tisch. Hieronymus ist tief in Gedanken versunken und scheint zu meditieren.

Mit der Renaissance setzten sich in der Darstellung des heiligen Hieronymus zwei Bildtraditionen durch: Hieronymus als Gelehrter in einem Studierzimmer, das die humanistisch gebildete städtische Elite, die sich besonders im 15. Jahrhundert herausbildete, ansprach; und Hieronymus als büßender Heiliger in der Wildnis, der in Oberitalien seinen Ursprung hatte und sich ab dem späten 16. Jahrhundert verbreitete.<sup>573</sup> In dem Bild „Der heilige Hieronymus im Gehäuse“ von 1474 verlegte Antonello da Messina die humanistischen Studien nicht nur in einen Kirchenraum, sondern zugleich in die christliche Welt, indem er den Gelehrten mit seinem Studiolo hinter einer Maueröffnung, deren Architektur das Gemälde rahmt, in das Innere der dreischiffigen Kirche versetzte (Abb. 189).<sup>574</sup>

„Die Idee eines Gemäldes als Fenster zur ‚Wirklichkeit‘, wie sie Leon Battista Alberti (1435) in seinem Traktat anführte, findet sich hier in vollendeter Virtuosität: Der Blick des Betrachters fällt durch das imaginäre Fenster des Bildes und wird nicht in die freie Natur geführt, sondern in ein Gebäude, dessen Bogengänge nach katalanischer Bauweise weitere ins Innere führen, um dann durch die tatsächlichen Fenster erneut in eine winzige, aber wunderbare Hügellandschaft einzutauchen. Es handelt sich

---

<sup>572</sup> Vgl. Held, 1996, S. 132: „[Unter „bonnae litterae“ verstand Erasmus von Rotterdam eine Reform von Kirche und Gesellschaft durch Bildung, durch Lesen und Studien antiker Autoren und der Kirchenväter und diese in Einklang mit den heiligen Schriften zu bringen.]“

<sup>573</sup> Vgl. Held, 1996, S. 133 und 135.

<sup>574</sup> Ebd. 134.

gewissermaßen um eine ironische Mischung aus Fiktion und Wirklichkeit, aus dem, was ‚scheint‘, und dem, was ‚ist‘.“<sup>575</sup>

Hieronymus sitzt vor einem Lesepult mit einem aufgeschlagenen Buch, davor und dahinter auf den Regalen versammeln sich Bücher und Dinge des täglichen Alltags; ganz unauffällig oben ein kleines, kaum identifizierbares Kruzifix, auf dem unteren Absatz des Podests einige Pflanzen und eine niedergekauerte Katze. Hier sind also einige profane und geistig-theologische Attribute wie zufällig zusammengestellt. Der Gelehrte ist mit einem roten Gewand bekleidet, hinten auf einer Bank liegt der Kardinalshut. Die Verbindung seiner humanistischen Studien mit seiner kirchlichen Position wird deutlich. Das Studiolo ist zwar in den großen Kirchenraum integriert und doch davon abgetrennt, so dass zwei völlig unterschiedliche Welten zusammengeführt sind, womit der Heilige sich als Vermittler zwischen Himmel und Erde, zwischen Gott und der Welt offenbart.

Dürer geht mit seinem Kupferstich „Hieronymus im Gehäus“ von 1514 noch einen Schritt weiter, indem er die Autonomie humanistischer Gelehrsamkeit betont, denn Hieronymus ist nicht in einer Kirche, sondern in einer profanen, behaglichen Wohnstube dargestellt (Abb. 190). Der greise Heilige sitzt an einem Schreibpult in der hintersten linken Ecke des Raumes, der Kardinalshut hängt hinter ihm an der Wand. Sein kirchlicher Rang hat keine Bedeutung für seine humanistischen Studien. Ein Kruzifix auf dem Schreibtisch, ein Totenschädel auf der Fensterbank und eine große Sanduhr an der Rückwand sind Vergänglichkeitszeichen, und wenn Hieronymus den Kopf hebt, blickt er unweigerlich über das Kreuz auf den Totenkopf. Tod und Auferstehung werden so miteinander in Verbindung gebracht, aber der Gelehrte beschäftigt sich nicht mit der Bibel, sondern ist mit der Niederschrift eines dünnen Buches befasst.<sup>576</sup> Seine Arbeit ist vor allem mit der eigenverantwortlichen Religiosität der frommen Humanisten verbunden, weniger mit dem Jenseits oder der Kirche.<sup>577</sup> Ebenso, wie die Verschachtelung des Bildraumes und der verschiedenen Bildebenen, das Spiel mit dem Trompe-l'œil, dem Durch-, Ein- oder Ausblick in die Landschaft auf

---

<sup>575</sup> Lucco, 2006, S. 212.

<sup>576</sup> Vgl. Schauerte, 2003, S. 188.

<sup>577</sup> Vgl. Held, 1996, S. 135: „Sie verband sich der Laienfrömmigkeit, die in den Städten ausgebildet wurde und um 1500 in immer stärkeren Gegensatz zur kirchlich organisierten Religion geriet und sich schließlich – gerade in Nürnberg – von Rom lossagte und dem Protestantismus anschloß.“

den Einfluss altniederländischer Maler zurückgehen, so ist auch die feine Detailtreue Dürers typisch für die Renaissance nördlich der Alpen.

Der büßende Heilige in der Wildnis war der zweite Hieronymus-Typus, der von Norditalien ausgehend im späten 16. Jahrhundert weite Verbreitung fand. Besonders in Venedig und seinem Umland wurde der stadtfüchtige Heilige zum Bildmotiv, womit diese selbst gesuchte Einsamkeit und Buße auch eine Kritik an der urbanen Kultur war.<sup>578</sup> Tizian stellte den Heiligen wiederholt dar, im Jahr 1575 auch „Hieronymus in der Wildnis“ für den Escorial in Spanien (Abb. 191). In einer felsigen Landschaft ist Hieronymus mit entblößtem Oberkörper niedergekniet vor einem Kruzifix, das durch ein Felsentor von einem starken Lichtstrahl beleuchtet wird. Mit der linken Hand hält er die Bibel, in der anderen einen Stein, um sich zu geißeln.<sup>579</sup> Im graphischen Werk Dürers finden sich sechs Darstellungen des heiligen Hieronymus, 1497 der Kupferstich „Hieronymus in der Wüste“ (Abb. 192). Der Eremit hatte sich nach Studien bei Gregorius von Nazianz, Bischof von Konstantinopel, vier Jahre lang zur Buße in die Wüste zurückgezogen, wo er fastete, sich geißelte und betete.<sup>580</sup> Dürer versetzte den knienden Asketen, der nur mit einem Lendentuch bekleidet ist, vor eine schroffe Felswand. Ein Kruzifix steckt vor ihm in einem Baumstumpf. Er ist als alter Mann mit langem Bart dargestellt, obwohl die verbildlichte Lebensphase in den Jahren zwischen 374 und 379 stattfand, als Hieronymus tatsächlich noch Mitte dreißig war. In der rechten Hand hält er einen Stein, um sich an die Brust zu schlagen, ein sanfter Löwe liegt neben ihm, dem er einst einen Dorn aus der Pranke gezogen hat. Im Hintergrund öffnet sich an einem Felsmassiv vorbei der Blick auf eine kleine Meeresbucht mit einer breiten Wasserfläche sowie, in weiter Ferne, Land mit Burg und Booten, was deutlich macht, dass Hieronymus sich dem weltlichen Leben weit entzogen hat.<sup>581</sup>

Es ist gut verständlich, dass die katholische Reformkirche den Bildtyp des büßenden Heiligen dem des gelehrten Humanisten vorzog. Dabei wurde die Bußhaltung des Heiligen in späteren Heiligenbildern noch dadurch betont, dass die Landschaft rauer, abgeschiedener und unzugänglicher wurde.<sup>582</sup> Da beide

---

<sup>578</sup> Vgl. Held, 1996, S. 135: „Der Typ der arkadischen Landschaft, der vor allem hier entwickelt wurde, stellt ein Gegenbild zur städtischen und höfischen Kultur und ihren Zwängen dar.“

<sup>579</sup> Vgl. Humfrey, 2007, S. 190.

<sup>580</sup> Vgl. de Voragine, [1263–1273], Ü. von Benz, 2007, S. 582.

<sup>581</sup> Vgl. Schoch, 2000, S. 38–39, 158–160. Vgl. Schröder, 2003, S. 212–217.

<sup>582</sup> Vgl. Held, 1996, S. 135.

geläufigen Konzeptionen der traditionellen Hieronymus-Darstellung zugrunde gelegt wurden, stellt sich die Frage, wie Caravaggios oben beschriebenen Bilder hier einzuordnen sind, denn auf den ersten Blick finden sich ebenso Elemente des Büßenden wie des Gelehrten. Im Borghese-Gemälde von 1605, „Der schreibende Hieronymus“, sitzt der Heilige im kontrastreichen, für Caravaggio typischen Chiaroscuro vor einem nicht definierten Hintergrund an einem Holztisch mit drei übereinandergestapelten Folianten, obenauf ein Totenschädel. Der faltenreiche Umhang über der Schulter zeigt Hieronymus als Halbakt mit freier Brust und nacktem rechten Arm. Die übereinandergeschlagenen Beine bleiben unter dem Stoff verborgen. In seiner Pose ähnelt er einem antiken Gelehrten oder einem Apostel Christi. Der entblößte Oberkörper ist abgemagert, die Haut faltig, das Unterhautfettgewebe reduziert. Hieronymus beugt sich mit gerunzelter Stirn in möglicher Kurzsichtigkeit nahe über das aufgeschlagene Buch; die vom Licht ausgeleuchtete kahle, glänzende Schädelkalotte ist von einem weißen, zerzausten Haarkranz umgeben; ein zotteliger Bart hängt bis auf die nackte Brust herab. Die Arme sind noch kräftig muskulös, auch die Hände scheinen körperliche Arbeit gewohnt. Der knöcherne Brustkorb drückt sich durch die dünne Haut. Das Gesicht ist vom Alter zerfurcht und von der Sonne braunrot gebrannt. Caravaggio hat hier das Alter wie niemand zuvor mit immenser Präzision dargestellt. Hieronymus' langgestreckter rechter Arm liegt ruhig über den aufgeschlagenen Folianten, zwischen den Fingern ein Federkiel. Die andere Hand hält das über den Tischrand hängende Buch leicht nach oben, den Augen entgegen, die sich auf einen Punkt konzentrieren; die Stirnfalten verraten die Anspannung in seinem Streben. Er scheint nachdenklich, gedankenverloren, nimmt keine Notiz von dem Totenschädel, dessen leeren Augenhöhlen ihn zu fixieren scheinen. Er ist völlig in Gedanken versunken und ganz mit der eigenen Tätigkeit des Lesens und Schreibens befasst. Der zerbrechlich wirkende Greis scheint sich seiner geistigen Kraft voll bewusst und hat sich offenkundig von jeglicher weltlicher Macht gelöst. „[Caravaggio] vermindert die Körperkraft seines Heiligen, die seit der Hochrenaissance ein entscheidendes Indiz individueller Autonomie und Mächtigkeit war.“<sup>583</sup> Auch wenn hier die Askese deutlich betont wird, kann von einer Bußhaltung keine Rede sein. Mit Anspannung und Konzentration ist Hieronymus mit einem Text beschäftigt, und der gesenkte Kopf gibt ihm den Anschein, als läse er, aber in Wirklichkeit ist er der Situation völlig entrückt, sein Blick scheint nach innen gerichtet ins Leere zu

---

<sup>583</sup> Held, 1996, S. 137.

gehen. Hieronymus bedarf keiner himmlischen Eingebung, denn die ihm eigene Geisteskraft zeigt ihm den Weg. So entwickelt Caravaggio das neue Bild eines Heiligen, der ein Gelehrter ist, sich gleichzeitig der Askese unterwirft und kein Interesse an irdischen und kirchlichen Privilegien oder Ämtern mehr hat.

Auch im „büßenden Hieronymus“ aus Montserrat ist ein eigener ikonographischer Weg vorgegeben, denn selbst wenn das Bild an den büßenden Eremiten in der Wildnis oder Wüste erinnert, wird diese Vita nicht mit weiteren Elementen ausgestattet, um den Heiligen als erlösungsbedürftigen Eremiten darzustellen. Vor dunklem Hintergrund, der die Raumsituation völlig im Unklaren lässt, sitzt Hieronymus in gebeugter Haltung von den Armen gestützt mit völlig entblößtem Oberkörper, nur Beine und Gesäß sind mit einem weißen Tuch und dem roten Umhang umhüllt. Die Folgen von Askese und Alter sind noch weit deutlicher herausgestellt als in der eben beschriebenen Darstellung: Die faltige, dünne, blasse Körperhaut, die runzeligen, sonnengebräunten Hände, die vielen Gesichtsfalten und der dünne Haarkranz mit einem weißen Bart zeigen einen alten Heiligen, der aber noch kein Greis ist, wenn man die sehr muskulären Arme betrachtet und die Tatsache bedenkt, dass die ausgeprägten Bauchfalten in erster Linie haltungsbedingt sind. Er scheint tief in einer schwermütigen Meditation versunken zu sein, so dass sein Engagement für seine humanistischen Studien in den Hintergrund tritt. Aber diese religiöse Hingabe ist von anderer Art als die von Tizian und Dürer dargestellte, wo sie demonstrativ und mit rhetorischer Geste vorgeführt wird, sie weist eher auf eine innere Nachdenklichkeit, ohne dass irgendwelche kirchlichen Riten verpflichtend wären. Eine neue Glaubenshaltung wird hier vorgestellt, die keines kirchlichen Rahmens mehr bedarf, sondern allein einer autonomen, inneren Positionierung entspricht.

Die verschiedenen Hieronymus-Darstellungen zeigen, dass Caravaggio ikonographisch einen eigenen Weg beschritt. Wenn auch zunächst die Tätigkeit seines Heiligen, das Lesen und Schreiben oder die asketische Andacht, auf die traditionelle Hieronymus-Ikonographie hindeuten, so hat Caravaggio doch darüber hinaus schonungslos die Altersmerkmale, verstärkt durch die Askese, herausgestellt. Dieses Darstellungskonzept findet in Caravaggios Umfeld Anhänger, besonders bei Jusepe de Ribera, der in seinen verschiedenen Hieronymus-Darstellungen ebenso unbestimmt, fließend und mehrdeutig bleibt (Abb. 193–194). Neben dem Alter, der Askese und der Gelehrsamkeit tritt bei ihm als weiteres Element noch die Ungepflegtheit des Äußeren hinzu: lange, zerzauste, ungeschnittene Bärte und Haare. Entweder starren die Heiligenfiguren gedankenverloren

ins Leere oder sie sind mit dem Niederschreiben von Texten beschäftigt. Der Totenschädel fehlt nie, der auch zu Andacht und Nachdenklichkeit Anlass geben mag. In keinem Bild finden sich Attribute kirchlicher Ränge oder Andachtsgegenstände wie das Kruzifix. So gehen Caravaggio und vor allem auch Ribera einen neuen Weg, indem sie beide Bildtraditionen in einem Bild vereinen: Hieronymus als lebensgroße Halbfigur im Licht, asketischer Gelehrter mit ungebrochener geistiger Kraft, keine Wohnlichkeit, einfacher Umhang, halbnackt wie die Apostel und Philosophen der Antike, versunken in der Arbeit oder schwebend in anderen geistigen und geistlichen Welten, aber stetig an die eigene Sterblichkeit gemahnt. So fand Caravaggios Altersästhetik nicht nur begrenzt Zuspruch, sondern blieb als Heiligenkonzept das ganze 17. Jahrhundert über erhalten.

Der Typus des Gelehrtenbildes sprach bereits im 15. Jahrhundert die gebildeten städtischen Eliten an, denn der dargestellte Gelehrte konnte als Fürsprecher eintreten, wenn es darum ging, den humanistischen Erkenntnissen gegenüber den immer noch dominierenden theologischen Schriften Geltung zu verschaffen.<sup>584</sup> Wie war nun der Humanismus mit der Tradition mit der des büßenden Asketen zu verbinden? Ein Kupferstich von Agostino Carracci aus dem Jahre 1595 zeigt Hieronymus mit einem Totenschädel am vorderen Bildrand genau in der Mittelachse des Bildes (Abb. 195). Auch in den beiden Hieronymus-Darstellungen von Caravaggio und einigen Werken von Ribera sind die Schädel deutlich sichtbar, da sie einerseits auf das unausweichliche Todesschicksal des Menschen hinweisen sollen, andererseits durch sie die christliche Heilserwartung offenbart wird. Hier wird mit der Symbolik der Vergänglichkeit das Vanitas-Thema aufgerufen, dessen religiöser Hintergrund, der zugleich im Kruzifix präsent ist, durch die biblischen Worte des Ecclesiasticus „*Vanitas, vanitatum, et omnia vanitas*“ (Es ist alles ganz eitel, sprach der Prediger, es ist alles ganz eitel) zur Geltung kommt.<sup>585</sup> Mit diesem Aphorismus wird dem Menschen nach christlicher

---

<sup>584</sup> Vgl. Held, 1996, S. 133.

<sup>585</sup> Vgl. Weibel, 1988, S. 122: „Für den Einsiedler stand die im Kruzifix symbolisierte Jenseitshoffnung im Zentrum seines geistigen Strebens. Das diesseitige Leben hatte demgegenüber keinen Stellenwert, sondern war notwendiger Übergang zu dem eigentlichen, dem jenseitigen Leben. Die besondere Thematisierung der Vergänglichkeit alles Irdischen ist ein Ausdruck für den zunehmenden Stellenwert diesseitigen Lebens: In dem Maße wie die Einstellung zu der diesseitigen menschlichen Existenz problematisiert wird und an Eigengewicht neben der jenseitsorientierten Heilsbesorgnis gewinnt, in dem Maße öffnet sich eine religiös bestimmte Geisteshaltung für philosophische Inhalte.“

Vorstellung die wahre Weisheit Gottes vor Augen geführt, damit er sein Leben ohne Eitelkeit und nützlich führe.<sup>586</sup> Der Totenschädel vor Hieronymus im Stich von Carracci ist ein Beweggrund für die Andacht, unterstützt durch Bibel, Rosenkranz und Kruzifix, die ebenfalls auf dem Tisch liegen. Das enge Zusammenspiel der einzelnen Motive – büßender Hieronymus, Totenschädel und Kruzifix – gibt den Darstellungen des Hieronymus die Möglichkeit der religiösen Aussage. In den Hieronymus-Bildern von Caravaggio und Ribera weisen Präsenz und Positionierung des Schädels auf das Vanitas-Motiv, das mit den deutlich herausgestellten Altersmerkmalen der Figur verbunden den verinnerlichten Todesgedanken zum Ausdruck bringt. Da nun aber der notwendige Gegenpart des Schädels, das Kruzifix, in vielen dieser Bildnisse kaum sichtbar an der Wand hängt oder gänzlich fehlt, ist die Komposition inhaltlich unvollständig.<sup>587</sup> Die Hieronymus-Figuren richten ihren Blick entweder auf den Schädel oder blicken gedankenverloren in die Leere, niemals jedoch wie bei Carracci direkt zum Kreuz. Die Bildaussage mit einer von der Gegenreformation bevorzugten ikonographischen Eindeutigkeit war damit beendet. Der Schädel gibt als Vanitas-Motiv weiterhin Anlass für die Andacht, doch fehlt der Hinweis auf die göttliche Offenbarung. Eine Möglichkeit, die ikonographische Unbestimmtheit wieder ins Gleichgewicht zu bringen, liegt in der Synthese zweier ikonographischer Bildtypen. So werden zwei Typen, der andächtige, büßende Hieronymus und der Gelehrte, miteinander verwoben: Caravaggios Hieronymus aus der Borghese-Sammlung und Riberas Hieronymus aus dem Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid, zeigen beiden den gelehrten Heiligen mit dem Schädel. Indes ist einzuwenden, dass der Schädel nur noch eine Nebenrolle als Attribut der Vergänglichkeit spielte, während die Gelehrsamkeit des Heiligen nun zum zentralen Thema avancierte, also die philosophischen Aspekte des Hieronymus im Bildnis markante Konturen erhielten. Mit dem Schädelmotiv schlich sich auf diese Weise die Vorstellung von der Weltverachtung in die attributierte Symbolik ein, auf der die Weisheit der Stoiker gründete.<sup>588</sup>

Es bleibt also festzustellen, dass Caravaggio und Ribera ihre Hieronymus-Figuren von der christlichen Transzendenz weitgehend entbanden und die Beschäftigung des Heiligen mit Büchern in den Vordergrund stellten, um so seine Rolle als Gelehrter zu etablieren und sich dieserart der stoischen Gedankenwelt

---

<sup>586</sup> Ebd., 1988, S. 122.

<sup>587</sup> Vgl. Witt-Braschwitz, 2012, S. 268.

<sup>588</sup>Vgl. Wiebel, 1988., S. 124.

anzunähern. In ihren Hieronymus-Darstellungen werden schwächliche, alte Männer gezeigt, die trotz aller Askese keine Büberhaltung einnehmen und deren Nacktheit kaum einem christlichen Asketen zugeordnet werden kann, denn es ist keine Kasteiung oder irgendwie geartete Beziehung zu einem Kruzifixus dargestellt. Vergleichbar ist eher die oben gezeigte antike Statue des Stoikers Chrysipp (Abb. 11–12), dessen Pose Autonomie und Befreiung von allen äußeren Gütern demonstriert. Die Askese, die ein Teil seiner stoischen Geisteshaltung ist, hat zu einem Mitleid erregenden, ausgemergelten Körper geführt, in dem aber ein unbezwingbarer Geist lebt, so dass zwei traditionelle Darstellungssikographien zusammenkommen, um den Triumph des Intellekts über die Hinfälligkeit des Körpers zu veranschaulichen.<sup>589</sup> Caravaggio entwickelte ikonographisch und von der Körperkonzeption her ein völlig neues Heiligenbild, das kaum mit den nachtridentinischen Vorstellungen in Einklang gebracht werden kann. Indem er in seinen Heiligenfiguren Askese mit Gelehrsamkeit verband und sich einer ausschließlich transzendenten Sichtweise verweigerte, sich nicht mehr nur Jenseitsvorstellungen und der rituellen Frömmigkeit widmete, sondern Hieronymus' Gelehrsamkeit mit dem Humanismus verband, verschmolz er christliche Tradition mit der antiken stoischen Philosophie. Der Verzicht auf äußere Annehmlichkeiten bedeutete zugleich die Überwindung des vom Weltlichen bestimmten Lebens. Die von Caravaggio entwickelte eindrucksvolle Körperästhetik war allerdings nur von kurzer Dauer in der Darstellung Heiliger und wurde schon in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts von einem anderen Körperkonzept verdrängt. Dies geschah, obwohl das medizinische Interesse am alten Körper eher zunahm, die Physiognomik künstlerisch, psychologisch und soziologisch große Beachtung erfuhr und auch die mimetische Darstellung der Natur weit über das 17. Jahrhundert hinaus ein zentrales Thema blieb.<sup>590</sup>

Der Perspektivwechsel lässt sich sehr gut an zwei Werken von Luca Giordano zeigen, einem Schüler von Jusepe de Ribera. Sein Bild „Der heilige Hieronymus“ von der Mitte des 17. Jahrhunderts stellt Askese neben Gelehrsamkeit und verbindet demnach die stoische und die christliche Überwindung des Weltlichen (Abb. 196). Der Körper weist alle Zeichen des fortgeschrittenen Alters auf, die detailliert dargestellt sind. Für das nur wenig später, um 1652, entstandene „Martyrium des heiligen Bartholomäus“ wählte der Künstler eine völlig

---

<sup>589</sup> Vgl. Zanker, 1995, S. 98.

<sup>590</sup> Vgl. Witt-Brackwitz, 2012, S. 291.

andere Körperkonzeption (Abb. 197). Zwar weist das bärtige Gesicht typische Altersspuren auf, gleichzeitig aber ist sein entblößter Oberkörper ohne jeden Makel, ohne Alterszeichen, eher von muskulöser athletischer Statur. Luca Giordano ersetzte die naturnah dargestellte fragile, greisenhafte Heiligenfigur durch einen kräftigen, makellosen Körper, was zugleich verdeutlicht, das in der Malerei im Laufe des 17. Jahrhunderts eine Veränderung stattgefunden hatte, nach dessen Ursachen zu fragen ist.<sup>591</sup>

Mit den Veränderungen der Lebensbedingungen und den Fortschritten der Medizin verlängerte sich die Lebenserwartung und damit auch die Einstellung zum Alter. Am Übergang vom 17. zum 18. Jahrhundert setzte sich, so Borscheid, immer mehr die Vorstellung durch, dass eine gottgewollte maximale Lebenszeit vorgegeben sei, die der Mensch mit Unterstützung der Gesellschaft sinnvoll nutzen solle. Dies führte auch zu einer veränderten Sichtweise in der bildenden Kunst, denn neben der frühneuzeitlichen Lebenstreppe, deren Stufen auf- und abwärts verliefen, wurde eine Lebenstreppe eingeführt, deren Sprossen nur noch nach oben führten. Das Alter war nicht mehr nur Makel und leidvolle Krankheit, sondern gewann mit seinen spezifischen Fähigkeiten und Erfahrungen zunehmend an Bedeutung für die Gesellschaft.<sup>592</sup> Auch die christliche Einstellung zum Alter erhielt einen völlig neuen Inhalt, denn seit dem 18. Jahrhundert hoffte der Mensch nicht mehr auf eine „*Erlösung aus dem irdischen Jammertal*“, er kämpfte vielmehr um sein Leben. Er wollte nicht mehr ungeduldig die Pforte zum Paradies überschreiten, er wollte eine „*Auferstehung im Diesseits*“.<sup>593</sup> So wurde das Alter nicht mehr auf einen ausgezehnten, hinfälligen Körper reduziert; damit ging aber auch die Möglichkeit verloren, den sündhaften Körper für die Erlangung des christlichen Heils zu instrumentalisieren. Die Askese hatte ausgedient.

---

<sup>591</sup> Ebd., S. 291–292.

<sup>592</sup> Vgl. Borscheid, 1989, S. 200–201.

<sup>593</sup> Ebd., S. 207, 209 und 212. „Die Zeiten, in denen der Mensch dem Tod mit hängenden Armen entgegentritt und sich ohne Widerstand mitnehmen läßt, sind zur Mitte des 18. Jahrhunderts endgültig vorbei. Zwar ist man dem Tod weiterhin jederzeit machtlos ausgeliefert, da die Medizin trotz aller Anstrengungen noch kaum ein Mittel gegen die gängigen Krankheiten und Seuchen des Jahrhunderts anzubieten hat, aber man begibt sich im Zeitalter der Aufklärung auf die Suche danach. Selbst der alte Mensch möchte sein Leben verlängert wissen, seitdem er nicht mehr als Paria der Gesellschaft gilt. Die Zeitgenossen sind sich bereits in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts durchaus darüber im Klaren, daß sich der soziale Status der alten Menschen inzwischen gehoben hat.“

Thomas Lentes beschreibt in diesem Zusammenhang einen „*Interiorisierungsprozess*“ in der christlichen Frömmigkeitspraxis und eine daraus resultierende Veränderung im religiösen Umgang mit Bildern, worunter er die Verschiebung der Relation von Innen und Außen versteht: „*Das äußere Bild verliert seine Bedeutung als Instrument der Vergegenwärtigung des Heils.*“<sup>594</sup> Dies stand im Gegensatz zur mittelalterlichen Frömmigkeitspraxis, in der sich das Heil noch am Körper, der auch das innere Wesen ausdrückte, realisieren konnte. Andacht war damit eine Sache des Geistes und weniger des Fleisches.<sup>595</sup> Fortan galt es, den Körper nicht mehr für die Heilssicherung zu instrumentalisieren, nur noch der innere Kern eines Menschen sollte zum „*Abbild und Ebenbild Christi*“ werden.<sup>596</sup> Lentes spricht gar von einem Paradigmenwechsel, der nicht allein reformatorisch begründet, sondern auch einem allgemeinen kulturellen Wandel zuzuordnen sei.<sup>597</sup> Mit dem Verlust des naturnahen Körpergebrauchs, also auch des Körpergedächtnisses, wurden „*Innerlichkeit und Andacht zu den eigentlichen Momenten religiöser Erfahrung*“. Der Verzicht auf die Mühen der Askese machte Platz für die Weisheit des Alters mit seinen Erfahrungen und Kenntnissen. Verstand und Ratio gewannen im Umgang mit der religiösen Praxis, die durch Lesen und Bücher schreiben eine neue Orientierung fand, die Oberhand. Der Schrift wurde Vorrang eingeräumt gegenüber dem hinfalligen Körper als Projektionsfläche und Ausdrucksmittel der Heilserwartung.<sup>598</sup> Der Verzicht auf den naturnah, mimetisch dargestellten Körper nahm dem Alter auch die Funktion, die Heiligen bildhaft zu vergegenwärtigen. Die Heiligen als Gelehrte wurden nun im Bild verjüngt, stilisiert und verallgemeinert, die Verbindung von Altersdarstellungen mit dem Askeseideal zur Veranschaulichung Christi wurde obsolet. Die Folge war, dass Bilder greiser Heiliger im auslaufenden 17. Jahrhundert sowohl in Mittel- als auch in Südeuropa immer mehr an Bedeutung verloren. Infolgedessen fanden auch die Konfrontation des Betrachters mit den eigenen Schwächen und deren Reflektion ein Ende. In den

---

<sup>594</sup> Lentes, 1999, S. 47: „Jetzt wird es allenfalls noch als moralisierendes Bild geduldet, das die christlichen Heilswahrheiten vor Augen führt, den Betrachter belehrt und von ihm fordert, sie an den Bildinhalt anzugleichen.“

<sup>595</sup> Ebd., S. 53.

<sup>596</sup> Ebd., S. 60: „Zur Heilsvergewisserung sollte der Körper nicht mehr länger gehören. Diese Verlagerungsprozesse auf den inneren Menschen als eigentlichen Ort des religiösen Lebens lassen sich über Reformation, Gegenreformation und Neuzeit weiterverfolgen.“

<sup>597</sup> Ebd., S. 62.

<sup>598</sup> Ebd., S. 63.

Vordergrund traten jetzt die Tugenden, deren Übertragung auf die Menschen nicht mehr auf der sinnlich-visuellen Ebene stattfand, sondern eine Auseinandersetzung mit Text und Schrift erforderte.<sup>599</sup> Damit verband sich ein neuer, „realistisch geprägter Humanismus, der die Welt der Studierstube verlassen hat und auf Bildung vom ‚Weltheiligen‘ aus ist, die ohne Weltflucht und Askese ihr Leben gestalten“.<sup>600</sup> Durch diesen Diskurswechsel und das theologisch-kunsttheoretische Postulat, das Künstler verpflichtete, die naturnahe Wirklichkeit mit einer idealisierenden Korrektur der Natur in ihren Bildnissen miteinander zu verbinden, wurde die caravaggeske Körperästhetik weder von offizieller kirchlicher Seite nachgefragt noch durch das von den Höfen finanzierte Mäzenatentum unterstützt.<sup>601</sup> Der hinfällige, ausgemergelte greise Heilige hatte ausgedient und wurde im Rückgriff auf spätantike frühchristliche Traditionen durch vitale, eindrucksvolle Heilige in einem klar definierten Umfeld ersetzt.

Zusammenfassend bleibt festzustellen, dass sich neben idealschönen, aller Zeitlichkeit enthobenen Körperbildern, etwa „Johannes der Täufer“ von Andrea del Sarto von um 1517 (Abb. 198) oder Leonardo da Vincis „Johannes der Täufer“ von 1516–1523 (Abb. 199), insbesondere in der italienischen Malerei eine Körperästhetik heiliger Figuren entwickelte, die sich von allen Traditionen abgrenzte und Asketen, Märtyrer und andere Heilige mit alten, gebrechlichen, hinfälligen Körpern beinhaltete. Aus christlicher Perspektive wurde das Alter als göttliche Strafe und Folge des Sündenfalls und damit auch als Gegenpol zum Körperideal der Antike betrachtet. Die Idee des christlichen Heiligen wurde dahingehend ausgelegt, dass sie Sünde und Vergänglichkeit des menschlichen Körpers zu überwinden hätten, wodurch auch die Vorstellung vom „corpus incorruptum“ ihre Bedeutung erhielt.<sup>602</sup> Die Medizin machte große Fortschritte im anatomischen Verständnis des menschlichen Körpers, brachte Kenntnisse hervor, die sich die Künstler zu eigen machten und nutzten, um den Forderungen des Trienter Konzils gerecht zu werden: Heilige naturnah, aber mit idealisierten Altersmakiern darzustellen. Das zeitgenössische Altersbild mit all seinen Defiziten

---

<sup>599</sup> Vgl. Witt-Brackwitz, 2012, S. 296.

<sup>600</sup> Borscheid, 1989, S. 170.

<sup>601</sup> Vgl. Held/Schneider, 1998, 269: „Der Caravaggismus bleibt eine Malerei der Peripherie, der sozialen wie der geographischen. Er wird von dem niedergehenden Adel geschätzt, aber auch von den Orden der katholischen Avantgarde, [...]“

<sup>602</sup> Vgl. Angenendt, 1991, S. 320: „Bis heute gilt die Unverwestheit des Leibes als Kriterium im kirchlichen heiligsprechungsverfahren.“

wurde von der Strafe des Sündenfalls zur „imitatio Christi“ umgedeutet, womit der Heilige mit seinen geistigen und körperlichen Leiden zum Vorbild auf dem steinigen Weg zum ewigen Leben avancierte. Mithin wurde der menschliche Körper mit all seinen altersbedingten Verfallserscheinungen für die künstlerische Darstellung genutzt. Dabei wurde die welke, abgelebte Körperoberfläche zur Projektionsfläche des inneren Wesens eines Heiligen einerseits und zum Ort der Identifikation andererseits. Körperliche Makel und Defizite vermochten die fleischliche Materialität seines leidenden menschlichen Körpers auszudrücken und damit auch sein durch überirdische Kräfte unzerstörbares heiliges Element. War für den Betrachter einst der idealschöne, überzeitliche himmlische Heiligenkörper das Ziel aller Bestrebungen, wurde nun anhand der bildhaften Darstellung greiser Heiliger der Weg gezeigt, wie visuell über Identifikation und Reflexion das eigene Selbst mit den von der christlichen Gesellschaft geforderten Tugenden in Übereinstimmung gebracht werden konnte. Die tridentinischen Traktate boten hierfür die Legitimation, denn Heiligenbilder konnten nun gleichzeitig Bekehrung, Demut und Andacht beim Betrachter auslösen. Das Alter ausschließlich als Defizitbild, als Schattenseite des Lebens mit seinen hässlichen Makeln und seiner kränklichen Gebrechlichkeit zu sehen, wurde modifiziert und umfunktionierte mit einer eigenen Gesetzlichkeit und einem neuen, spezifischen Sinngehalt. Das Altersbild zeigte nun einen besonderen Weg in der Nachfolge Christi, der damit die Semantik des Bildes bestimmte, dadurch dass die Bürde und Plagen des Alters einen anderen Wert erhielten, vorgelebt von den Heiligen, empathisch nachempfunden vom Betrachter. Aufgrund dieser Vorstellungen gewann auch die von Caravaggio entwickelte Altersästhetik an Bedeutung, denn mit der Verbindung von Askese und Gelehrsamkeit war zugleich der Weg vorgezeichnet, auf dem das Weltliche des Lebens überwunden werden konnte. So vermochte neben dem idealen Körper auch der vom Alter gezeichnete Körper einen Heiligen zu repräsentieren. Gleichwohl waren dem caravagesken Körperbild nur ein kurzer Höhepunkt und der baldige Abschied beschieden, mit ihm klang zugleich die frühneuzeitliche gegenreformatorische Vorstellung von Heiligkeit aus. Im aufgeklärten Humanismus verlangten die Höfe als die neuen Kulturzentren wieder nach Darstellungen idealschöner, siegreicher Heiliger. Die alten, dahinsiechenden Heiligenkörper haben gezeigt, dass es in der Frühen Neuzeit auch andere, den zeitgenössischen Normen entgegengesetzte Konzepte von Heiligkeit gab und mit deren Verschwinden auch der leidende alternde Körper als bildnerisches Konzept in der Kunst der Neuzeit nicht mehr gefragt war.

## VII Die Darstellung von Altersarmut – Perspektiven in Kunst und Gesellschaft

Sowohl schriftliche als auch bildliche Quellen belegen, dass Armut und Armenfürsorge schon im späten Mittelalter und der Frühen Neuzeit eine bedeutende Rolle gespielt haben. Den umfangreichsten Definitionsversuch zum Begriff Armut liefert Michael Mollat in seinem Buch „Die Armen im Mittelalter“ von 1984:

„Arm ist derjenige, der sich ständig oder vorübergehend in einer Situation der Schwäche, der Abhängigkeit oder der Erniedrigung befindet, in einer nach Zeit und Gesellschaftsform unterschiedlich geprägten Mangelsituation, einer Situation der Ohnmacht und gesellschaftlicher Verachtung: Dem Armen fehlen Geld, Beziehungen. Einfluß, Macht, Wissen, technische Qualifikation, ehrenhafte Geburt, physische Kraft, intellektuelle Fähigkeiten, persönliche Freiheit, ja Menschenwürde. Er lebt von einem Tag auf den anderen und hat keinerlei Chance, sich ohne Hilfe anderer aus seiner Lage zu befreien.“<sup>603</sup>

Armut bedeutet demnach Mangel und führt zwangsläufig zur Bedürftigkeit, das heißt, die betroffenen Menschen sind nicht mehr in der Lage, sich aus eigener Kraft selbst zu versorgen, sondern sind auf Hilfeleistungen anderer angewiesen. Nach Christoph Sachse ist *„Bedürftigkeit nicht der materielle Besitzstand, sondern eine soziale Beziehung [...], das Verhältnis der Gesellschaft zum Armen, ihre Verpflichtung den Armen gegenüber“*.<sup>604</sup>

---

<sup>603</sup> Mollat, 1984, S. 13: „Eine solche Definition umfaßt alle Ausgestoßenen und Entrechteten, alle Außenseiter und Randgruppen. Sie beschränkt sich nicht auf bestimmte Epochen, eine bestimmte Region oder eine besondere Gesellschaftsschicht. Sie schließt weder diejenigen aus, die sich – einem asketischen oder mystischen Ideal folgend – von der Welt lösen, noch jene, die sich aus Frömmigkeit entschließen, als Arme unter Armen zu leben.“

<sup>604</sup> Sachse/Tennstedt, 1980, S. 27. Oexle, 1981, S. 83: „So wird ‚Armut‘ letztlich also definiert nach der sozialen Reaktion, die auf einen gewissen Zustand hin

Die Verbreitung der Armut im europäischen Kulturkreis muss immer an den politischen, sozialen und kulturellen Konstellationen der jeweiligen Epoche gemessen werden, sie wurde von der christlichen Religion – dem damals wesentlichen verbindenden Element in der Gesellschaft – und vom Bibeltext gesteuert. Im Christentum wurde der Arme zum Ebenbild Christi, der wiederum mit seinen mildtätigen Gaben zum Schlüssel für die Vergebung der irdischen Sünden und zum Weg ins Himmelreich wurde. Im mittelalterlichen Denken trafen christliche Tradition und stoische Denkweise aufeinander, woraufhin Lehren über den Umgang mit Armut entwickelt wurden. Dabei wurde Armut einerseits als existentielle Notlage begriffen, andererseits aber auch als Möglichkeit gesehen, sich Gott zu nähern. Im gesamten Mittelalter waren Almosen weit verbreitet, sie wurden besonders von Klöstern geleistet und waren häufig mit christlichen Festen verbunden. Als Gegenleistung wurde von den Bedürftigen die Fürbitte für Verstorbene eingefordert.<sup>605</sup> Mit dem Bibelwort „*Arme habt ihr allezeit bei euch*“ (Matthäus 26,11) wurde auf eine Grunderfahrung und gesellschaftliche Realität hingewiesen, denn Armut hat die Menschen zu allen Zeiten der Geschichte begleitet. Der Umgang mit der Armut und die Anteilnahme am Leid der Bedürftigen haben sich im Laufe der Geschichte allerdings gewandelt.

Um das Jahr 1100 herrschte in Europa eine Feudalordnung, in der Armut als Abhängigkeit von Grundherren etabliert war. Mit dem Aufblühen der Stadtkultur und dem entstehenden, expandierenden Bankwesen ab dem 11. Jahrhundert wurde der Boden für eine Armut der Lohnarbeit bereitet, womit sich das Armutphänomen zuspitzte; doch weiterhin ließen sich die Armen von dem anspruchlosen Leben Jesu leiten.<sup>606</sup> Armut betraf besonders Alte, Kranke, Krüppel und Waisen und war in allem religiös und moralisch begründet; nach neuerer historischer Forschung waren aber der rasche Bevölkerungszuwachs und der daraus

---

eintritt, werden die ‚Armen‘ als Gesamtheit definiert durch die Einstellungen und Verhaltensweisen jener, die nicht zu den Armen gehören.“

<sup>605</sup> Vgl. Geremek, 1988, S. 50–54.

<sup>606</sup> Vgl. Schäfer, G., 2017, S. 315–316: „Die Unterstützung der „wirklichen“ Armen war im Abendland unbestritten, die „unwürdigen“ hingegen wurden seit dem späten Mittelalter immer stärker kriminalisiert und einer repressiven Sozialdisziplinierung unterworfen, bis um 1800 die gesellschaftliche Nützlichkeit der Armen entdeckt wurde. In der gesellschaftlichen Entwicklungen traten Deutungsmuster zutage, die von dem Armen als Objekt der Caritas und Bruder Christi über die moralische Disqualifikation des Armen bis hin zu dessen Dämonisierung reichten.“

resultierende Nahrungsmangel für die Massenarmut im vorindustriellen Europa verantwortlich.<sup>607</sup> In Zeiten ohne Hungernöte aber war es durchaus üblich, durch Betteln regelhaft die eigene Versorgung zu sichern. Mit Almosen als Zeichen der Barmherzigkeit verband die Kirche in ihrer Rolle als Institution Arme und Reiche. Erst im 12. und 13. Jahrhundert erweiterten zunehmend auch Kaufleute und Bankiers den Kreis der Spender und drängten die Kirche in dieser Funktion zurück.<sup>608</sup> Parallel zu der religiösen Auseinandersetzung mit dem Phänomen Armut regulierten zunehmend bürgerliche Organisationen das Bettel- und Almosenwesen, bis sie es im 16. Jahrhundert verantwortlich übernahmen.

Nach Volker Hunecke können drei Wendepunkte in der europäischen Armutsgeschichte der Frühen Neuzeit festgemacht werden. In der Zeitspanne zwischen 1348 und etwa 1520 wurde die Armenrealität und ihre Bewertung schablonenhaft zum Klischee lästiger, unwürdiger Armer.<sup>609</sup> Der „Schwarze Tod“ hatte ein Drittel der Bevölkerung getötet, besonders die mangelernährten, schwachen Armen.<sup>610</sup> Durch die ländliche Massenflucht entstand eine Armut vermehrt in den Städten, woraufhin auch das franziskanische Armutsideal angezweifelt wurde, dass nämlich Armut einen religiösen Wert habe.<sup>611</sup> Ein zweiter Wendepunkt war die Reformierung der Armenfürsorge zu Beginn des 16. Jahrhunderts in vielen Städten und dann auch Staaten – in einer Zeit massiven Bevölkerungszuwachses bei gleichzeitigem mangelndem Nahrungsmittelangebot infolge von Missernten und Landstreicherei. Auch der Niedergang von Handel und Manufakturen reduzierte die Arbeitsmöglichkeiten, was Bauernaufstände und städtische Revolten zur Folge hatte. Im Rahmen der neu gestalteten Armenfürsorge

---

<sup>607</sup> Ebd., S. 316.

<sup>608</sup> vgl. Geremek, 1988, S. 55–56: „Die Schenkungen bestehen in der Gründung und Ausstattung von Spitälern, Leprosorien und Heimen, [...]. Die Erweiterung der sozialen Basis der Mildtätigkeit äußert sich auch in der wachsenden Bedeutung der religiösen Bruderschaft. Im übrigen verändert sich der Charakter der Schenkungen zugunsten der Klöster; mit dem Auftreten der Bettelorden wird das individuelle Almosengeben und das Almosensammeln zu einer allgemeinen Erscheinung, [einem] Massenphänomen.“

<sup>609</sup> Vgl. Hunecke, 1893, S. 491–492: „Einstmals Christi Ebenbild, wird der Arme, vom 14. Jahrhundert an, zu einem Wesen, das Furcht einflößt.“ Schäfer, 2017, S. 325.

<sup>610</sup> Vgl. Mollat, 1984, S. 178.

<sup>611</sup> Vgl. Schäfer, G., 2017, S. 325: Wohlergehen und Rationalität zwar die Ausformung städtischer Sozialreform, trug aber auch dazu bei, die Würde der Armen zu zerstören.“

wurde eine Unterscheidung zwischen „würdigen“, nämlich arbeitswilligen, und „unwürdigen“, nämlich müßiggängerischen Armen getroffen.<sup>612</sup> War zunächst versucht worden, das „*liederliche Bettelgesindel*“ in Zucht- und Arbeitshäusern einer „*repressiven Sozialdisziplin*“ zu unterwerfen,<sup>613</sup> folgte mit der dritten Wende in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts bis ins 19. Jahrhundert hinein die Erkenntnis, dass es auch Armut unter den Arbeitenden gab. Mit der Aufklärung hatte sich die Überzeugung durchgesetzt, dass alle Menschen – auch die Armen – einen Wert hätten, der der Gesellschaft nutzbar gemacht werden könne.<sup>614</sup> Die Armen sollten durch den „*Reiz des Geldes*“ motiviert werden, so dass, sofern dies gelang, die einst „*nutzlosen*“ Armen eine gesellschaftliche Aufwertung erfuhren.<sup>615</sup> Diejenigen aber, die sich dem neuen „*Evangelium der Arbeit*“ verschlossen, wurden erbarmungslos diskriminiert und ausgegrenzt.<sup>616</sup>

Für das Phänomen der Massenarmut im 19. Jahrhundert besonders in den Unterschichten wurde der Begriff Pauperismus eingeführt, in Deutschland fand er unter anderem seinen Ausdruck im schlesischen Weberaufstand von 1844. Entscheidende Ursachen für die Revolte waren abermals das rasche Bevölkerungswachstum im Verhältnis zur unzureichenden Nahrungsmittelproduktion, die ins Stocken geratene Produktivität sowie Missernten, aber auch die frühe Industrialisierung, die eine massenhafte Zuwanderung vom Lande in die Stadt bewirkt hatte und über die Proletarisierung in das soziale Elend führte. Friedrich Engels stellte dazu fest:

„Überall, wohin wir uns wenden, finden wir dauerndes oder temporäres Elend, Krankheiten, die aus der Lage oder der Arbeit entstehen,

---

<sup>612</sup> Ebd., S. 326: „Die Differenzierung zwischen „würdigen“ und unwürdigen“ Armen, der bis zum Ende des 18. Jahrhunderts und darüber hinaus Geltung zukam, verlief entlang der kategorialen Dichotomien von Arbeitsfähigkeit und Arbeitswille bzw. Müßiggang einerseits sowie „einheimisch“ und „fremd“ andererseits. Diese Kategorien markieren elementare Integrations- und Exklusionsmechanismen der europäischen Gesellschaft in der frühen Neuzeit. Die Ende des 14. Jahrhunderts einsetzende Perhorreszierung und Kriminalisierung der „starken“ Bettler, Müßiggänger und Vagabunden gewann an Schärfe.“

<sup>613</sup> Vgl. Sachße/Tennstedt, 1998, S. 159.

<sup>614</sup> Vgl. Schäfer, G., 2017, S. 326.

<sup>615</sup> Vgl. Quesnay, 1971, S. 47.

<sup>616</sup> Vgl. Hunecke, 1983, S. 511.

Demoralisation; überall Vernichtung, langsame, aber sichere Untergrabung der menschlichen Natur in körperlicher wie geistiger Beziehung.“<sup>617</sup>

Karl Marx reflektierte die von Engels in England gemachten Beobachtungen und kam zu dem Ergebnis, dass der Kapitalismus „*die Akkumulation von Reichtum auf dem einen Pol [...] zugleich Akkumulation von Elend, Arbeitsqual, Sklaverei, Unwissenheit, Brutalisierung und moralische Degradation auf dem Gegenpol*“<sup>618</sup> bewirkt habe. Neben den schlechten Arbeitsbedingungen verschlechterten sich die Lebensbedingungen vor allem durch die Arbeitslosigkeit. Die soziale Realität des 19. Jahrhunderts führte zu einer Massenarmut unter den Werktätigen, so dass ab Mitte des Jahrhunderts Arbeiter mit Armut gleichgesetzt wurden.<sup>619</sup>

Im Folgenden sollen nach einer Besprechung der Ikonographie der Armut in Kunstwerken drei epochenabhängige Schwerpunkte in der Armutsdarstellung vertieft werden: erstens der Übergang vom Spätmittelalter zur Frühen Neuzeit, zweitens die Säkralisierung der Armut im Spiegel der spanischen Barockmalerei und, drittens die deutsche Armeleutemalerei. Es sollen Bilder nach dem Sinn ihrer Armutsdarstellung befragt werden. Inwieweit wurden die Lebenswirklichkeit der Armen und die Reaktion der Gesellschaft darauf thematisiert? Gottfried Korff stellt dazu fest:

„In den Armutsdarstellungen ist die historische Wirklichkeit [...] in vielfältiger Weise gebrochen und gefiltert. Es ist nicht die reale Armut, die der Betrachter sieht, sondern das ‚Bild‘ der Armut, die Vorstellung, die sich eine jeweilige Zeit davon gemacht hat. Doch obwohl sie sich dem Betrachter von heute nicht unverstellt darbietet, ist die Armut in ihrer jeweiligen zeittypischen Erscheinung zu erkennen, zu ‚dechiffrieren‘.“<sup>620</sup>

Trotz dieser kritischen Anmerkung können Bildquellen die gesellschaftliche Sicht auf das Problem der Armut zeigen. Gerhard Jaritz betont die Bedeutung von Bildern für die historische Forschung insofern, als „*man ohne die Heranziehung des Bildes lückenhaft bleiben muß und daß Bildquelleninterpretationen in Zukunft noch weitaus*

---

<sup>617</sup> Engels, 1848, S. 429.

<sup>618</sup> Marx, 1977, S. 675.

<sup>619</sup> Vgl. Geremek, 1988, S. 289–290.

<sup>620</sup> Korff, 1983, S. 14–15.

*stärker und methodisch sicherer betrieben werden*“ müssen.<sup>621</sup> Voraussetzung für die Nutzung von Bildern als Quelle ist aber die jeweils spezifische Funktion der Bilder in ihrer Entstehungszeit.

## VII.1. Ikonographische Konzepte in der Darstellung der Armut

Armutsdarstellungen haben zu allen Zeiten die weltlichen und sakralen Vorstellungen von Gesellschaft und Kultur in ihrer sozialen Realität abgebildet. Die Bilder waren dabei nicht nur Dokumentation, sondern zugleich Deutung und Appell für soziales Handeln, demzufolge waren Armutsdarstellungen karitativ, moralisch-pädagogisch oder sozialkritisch ausgerichtet.<sup>622</sup> Da Armut immer anwesend und greifbar war, wurde dieses Motiv von der Frühen Neuzeit an unverzichtbar für Künstler einer sozialisierten Gesellschaft. Ebenso wie die „Gaulerliteratur“ von größter Beliebtheit war, fanden bildliche Darstellung von Armen zunehmend Interesse, zumal der Betrachter mit einer Botschaft vonseiten der Künstler konfrontiert wurde, wie sie auch in zeitgenössischen Traktaten und Predigten formuliert waren. Armen- und Bettlerdarstellungen hatten dementsprechend im 16. Jahrhundert zumeist eine belehrende, didaktische Funktion.<sup>623</sup> Noch im Mittelalter galt eine selbst auferlegte Besitzlosigkeit in Form der Askese wie bei den Heiligen ebenso als Vorbild wie die Bedürfnislosigkeit der griechischen Kyniker in der Antike. Wenn es dann in der Bibel (Matthäus 8,20) heißt, *„der Menschensohn hat nichts, wo er sein Haupt hinlege“*, dann wird verständlich, dass Armut und die damit verbundene Barmherzigkeit zu einer zentralen christlichen Verpflichtung wurde, Armen zu helfen, um dadurch den himmlischen Lohn zu erhalten. Armut wurde mithin für die Reichen zu einem entscheidenden Anknüpfungspunkt im Heilsprozess. Parallel dazu löste sich das Bild der Armen und Bettler von der Mitleid erregenden Leitfigur, die Armut und Barmherzigkeit im

---

<sup>621</sup> Vgl. Jaritz, 1990, S. 197. Vgl. Bandmann, 1962, S. 197: „In der Erscheinung des Kunstwerkes, in seinem Typ, seiner Gattung, im Einzelmotiv, aber auch in Struktur und Gesamtstil ist uns etwas anschaulich zur Verfügung gestellt, was einst lebendiger Antrieb, Sprachmittel oder auch nur passiv gegebene Möglichkeit war. Wir können also, um vom Menschen und seiner Geschichte etwas zu erfahren, das Kunstwerk als Quelle benutzen.“

<sup>622</sup> Vgl. Korff, 1985, S. 14.

<sup>623</sup> Ebd., S. 17. Vgl. Jütte, 2000, S. 19.

traditionellen christlichen Kontext miteinander verbunden hatte, und unterschied erstmalig zu Beginn der Neuzeit zwischen „würdigen“ Armen und „unwürdigen“ Bettlern. Die bedingungslose Nächstenliebe des Mittelalters mit dem uneingeschränkt tolerierten Bettelwesen fand damit bereits im 13. und 14. Jahrhundert ein Ende. Der Arme wurde fortan formelhaft als arbeitsfähiger, aber arbeitsunwilliger Bettler, der kein Mitleid verdiente, oder als durch Krankheit, Unfall oder Alter, aber arbeitswilliger Armer eingeordnet. Der Bettler wurde als „elender“ Mensch mit anderen fragwürdigen Gruppen wie Pilgern, Vaganten, Spielleuten und den fahrenden Völkern, deren Leben sich auf der Straße abspielte, an den Rand der Gesellschaft gedrängt.<sup>624</sup> Alter und Gebrechlichkeit durch Blindheit, Krankheit und Körperbehinderungen waren häufig Folgen der Armut, wobei deren Nähe zu Pilgern oft mit dem Attribut der am Hut befestigten Jakobsmuschel oder einem Rosenkranz herausgestellt wurde. Kunsthistoriker haben auch immer wieder darauf aufmerksam gemacht, dass für die Darstellung von Armen und Bettlern die Tradition der mittelalterlichen Heiligenbilder genutzt wurde.<sup>625</sup> Gebrechen, körperliche Makel waren zusammen mit geflickter und zerrissener Kleidung die wesentlichen Kennzeichen, Armut darzustellen.<sup>626</sup>

Der Besitz fand zunehmend göttliche Billigung, während Armut ihre heilsbringende Funktion verlor und gleichzeitig das Arbeitsmotiv zum protestantischen Dogma wurde. Im 16. und 17. Jahrhundert führte diese Ausgrenzung in französischen Städten noch weiter, indem „Arbeitshäuser“ und „Besserungsanstalten“ gegründet und zu prägenden Merkmalen der frühneuzeitlichen

---

<sup>624</sup> Vgl. Korff, 1985, S. 15: „[...] das Wort ‚elend‘ – als Umschreibung einer wirtschaftlich und sozial kläglichen Lage – wortgeschichtlich von einem ‚außer Landes‘ hergeleitet und sinnverwandt mit ‚heimatlos‘ ist. Von dieser elenden, heimatlosen, unsteten Existenz erklärt sich wohl das wichtigste Attribut des Bettlers: der Bettelstab. Er wurde geradezu zum stehenden Kennzeichen des Bettlerdaseins – nicht nur in bildlichen Darstellungen, [...], sondern auch in Redewendungen. [...] Der Bettelstab hat sich [...] aus verschiedenen Funktionen entwickelt: aus der Krücke des Krüppels, aus dem Stab des Pilgers und aus dem Tast- und Suchstock des Blinden.“

<sup>625</sup> Ebd., S. 16: „Der Kontrast zwischen der vorbildhaften Idealgestalt des Heiligen und der bedrängten, armseligen Bettlerfigur prägt sich um so wirkungsvoller dem Bildgedächtnis ein, je deutlicher diese die Zeichen seiner Lage aufweist, nämlich Krankheit, Gebrechlichkeit und Lumpenkleidung, wobei die mittelalterliche Bildallegorese insbesondere das Flickkleid als Hinweis auf den Makel der Seele, auf die Sündhaftigkeit des Menschen sah.“

<sup>626</sup> Ebd., S. 16–17.

Sozialpolitik wurden. Diese gesellschaftliche Entwicklung kann auch an den Stellungnahmen in den Bildern der zeitgenössischen Künstler nachempfunden werden, die diese Wirklichkeit mit genauen Detailbeobachtungen beschrieben, woran sich auch der Realismus von Armutsbildern im 16. und 17. Jahrhundert orientierte.<sup>627</sup> Das reale Elend wurde aber nicht dargestellt, sondern eher ein „fiktives Bild“ vermittelt, das den Menschen jener Zeit angemessen war. Heiligengestalten – wie ausführlich im vorherigen Kapitel dargestellt – lebten Armut und Bedürfnislosigkeit vor. Die Prototypen der „Armenheiligen“, Franz von Assisi und Elisabeth, proklamierten, den Mittellosen christusgleich die Nächstenliebe nicht zu versagen, um durch das *„bewußte, distanzlose Mitleiden zur aktiven, in der Christusbachfolge stehenden Hilfe fähig zu sein“*. Vom 15. bis zum 17. Jahrhundert wurde die traditionelle mittelalterliche Bildordnung zunehmend durch eine realistische und detailreiche Darstellung abgelöst. Die berühmten Bettler-Darstellungen von Hieronymus Bosch aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts nahmen diese Vorstellungen auf und stellten unterschiedliche Bettlertypen zusammen, die diverse Verkrüppelungen so genau zeigen, dass sogar medizinische Diagnosen möglich sind, aber auch Tricks und Technik des Bettelns sichtbar machen (Abb. 200). Hier sind die dargestellten Gebrechen nicht mehr nur Kennzeichen, sondern als individuelle Leiden mit unerschütterlicher Sachlichkeit ins Bild gesetzt. Barthel Behaim hat in seinem Flugblatt „Die zwölf Vaganten“ von um 1524 in Text und Bild dargestellt, dass Armut Folge innerer oder äußerer Einflüsse, aber auch ein Teil der göttlichen Ordnung sei; zugleich werden Faulheit, Leichtsinnigkeit und Verschwendung angeprangert und wird zu Wohltaten an den Armen aufgerufen (Abb. 201).<sup>628</sup>

Ein besonderes Beispiel hat Pieter Brueghel d. Ä. um 1563 mit seinen beiden Kupferstichen „Die magere Küche“ und „Die fette Küche“ geschaffen, in denen er in einer Gegenüberstellung die Folgen der Mangelernährung auf der einen und die Konsequenzen der Völlerei auf der anderen Seite zeigt (Abb. 202–203): Die „magere Küche“ präsentiert ein Zimmer voller knochendünner Gestalten, die sich ein karges Mahl, bestehend aus einem Laib Brot, einigen Rüben und

---

<sup>627</sup> Vgl. Telesko, 2002, S. 82. Vgl. Jütte, 2000, S. 21.

<sup>628</sup> Vgl. Telesko, 2002, S. 82–83. Vgl. Korff, 1985, S. 19: „Johan Huizinga hat vermutet, daß es die ‚entsetzliche Bettlerplage‘ am Ende des Mittelalters war, die die recht unterschiedlichen Gestaltungstypen der Armuts- und Elendsdarstellungen hervorgebracht hat. Neben der sozialen Anklage steht der Appell an die Mildtätigkeit, neben der burlesken Milieuschilderung steht die Verurteilung des Bettlers als Betrüger.“

Muschelresten teilen. Ein Kind leckt die letzten Reste aus einem Topf. Eine kachektische Mutter füttert ihr Kind vielleicht mit verdünnter Milch, denn ihre schlaffen, herabhängenden Brüste geben keine Milch mehr. Auch der abgemagerte Hund im Vordergrund rechts kann nur noch die Muschelschalen auslecken. In der „fetten Küche“ machen die dicken, überernährten Reichen sich über eine Fülle von Lebensmitteln her, die den ganzen Tisch bedecken, zudem hängen Schinken und Würste in großer Zahl unter der Decke. Brueghel zeigt satirisch überspitzt mit harscher Kritik zwei soziale Klassen, die sich auch in ihrer moralischen Haltung unterscheiden, denn während die schmausende Tischgesellschaft einen ausgemergelten Spielmann an der Tür mit Fußtritt verjagt, lädt die andere Gruppe einen wohl irrtümlich eintretenden Dicken zu ihrem kargen Mahl ein.<sup>629</sup>

Die Radierung „Brotverteilung an Arme“ von Esaias van de Velde aus dem Jahre 1628 zeigt, dass die unkontrollierte, zügellose Straßenbettelei trotz städtischer Fürsorgereformen fortbestand, auch Restriktion und Ausgrenzung bereiteten dem Elend kein Ende (Abb. 204). Naheliegender war, dass sich Künstler auch weiterhin dieser Thematik annahmten, wie Jacques Callot, der 1622 die Serie „Les Gueux“ (Die Bettler) mit 25 Radierungen schuf, in der er Bettler in den verschiedensten Situationen in ihrem Elend – müde, leidend, neidisch, wütend, abzulesen an ihrer Physiognomie – darstellte (Abb. 205). Diese Serie übte auf Rembrandt wesentlichen Einfluss aus, denn sie eröffnete ihm einen Blick auf die Wirklichkeit. Er nahm sich der Thematik besonders zwischen 1628 und 1631 an, aber weniger, um seinen täglichen Erfahrungen mit Bettlern Ausdruck zu verleihen als um die Anregungen von Callot in seinen Radierungen aufzugreifen. Während Callot seine Bettler noch mit einer gewissen Würde und Eleganz ausstattete, geradezu ästhetisierte, stellte Rembrandt diese Gestalten in einem Mitleid erregenden Zustand dar, etwa den „Bettler mit Holzbein“, der sich nur mit Mühe und einer Krücke fortbewegt, während ein Arm noch in einer Schlinge steckt (Abb. 206). Das alte, verbrauchte, struppige Gesicht im Schatten lässt kaum Einzelheiten erkennen, nur der Mund ist nach Atem ringend weit geöffnet. Der Einfluss Callots wird vor allem deutlich an der Lichtführung, die den Kontrast von hellen und dunklen Partien besonders hervorhebt, aber auch an der graphischen Arbeitsweise mit langen, senkrechten Strichen. Auch den Bettler, der seine verkrampten, frierenden Hände über einem Kohlebecken wärmt, übernahm er von

---

<sup>629</sup> Vgl. Müller, 2014, S. 196–199. Vgl. Jütte, 2000, S. 93.

Callot (Abb. 207–208).<sup>630</sup> Die Frage, welche Absichten Rembrandt mit diesen Bildern verfolgte, wird von der Wissenschaft sehr unterschiedlich bewertet: von moralisierend, spöttisch über einfühlsam, mitleidend bis hin zu religiös motiviert. Rembrandts Stelzfuß zeigt allerdings einen falschen Bettler, denn dieser hat nur eine Prothese angelegt, um Mitleid zu erschleichen, sein Bein ist nicht amputiert, sondern nur nach hinten abgewinkelt. Bereits in Sebastian Brants „Narrenschiff“ von 1494 lässt sich dieses Motiv nachweisen.<sup>631</sup> Rembrandts Zeitgenossen haben hier wohl ebenso den unwürdigen Bettler gesehen. Rembrandt selbst dagegen war eher von den Gestalten fasziniert, durch deren Gebärden und Mienenspiel er Gemütszustände darzustellen vermochte, wie er es auch mit seinen Selbstbildnissen immer wieder praktizierte.<sup>632</sup> Deutlich wird nach diesen Ausführungen, dass die graphischen Medien für die Darstellung der Bettlerthematik besonders geeignet waren, denn diese kleinen, billigen Formate konnten weit und schnell verbreitet werden, um der Absicht des Künstlers zu genügen.<sup>633</sup> Im 18. Jahrhundert wurden die Motive der Armutsdarstellung, die schon im Mittelalter und der Frühen Neuzeit bestimmend waren, neu belebt, allerdings traten die religiösen Anteile und auch Metaphern in ihrer Bedeutung für dieses Sujet zurück. Staatliche und bürgerliche Organisationen hatten inzwischen das Problem der Armut und ihrer Betreuung weitgehend übernommen.<sup>634</sup>

In der Malerei des Spätbarock und Rokoko wird eine neue Intention der Künstler erkennbar, indem sie die verlotterte, verschlissene Existenz zur Armutsidylle – dem angenommenen glücklichen Urzustand des Menschen – erhoben und gewollt der aristokratischen Luxuskultur entgegenstellten, was sich auch literarisch beispielsweise bei Ludwig Tieck in seiner Novelle „Des Lebens Überfluß“ manifestiert.<sup>635</sup> Im Gemälde „Der reiche Prasser“ von dem Österreicher Josef Danhauser aus dem Jahre 1836 wird die familiäre Wohlfühlidylle eines

---

<sup>630</sup> Vgl. Tümpel, 1986, S. 72–74. Vgl. Bevers, 1991, 174–176.

<sup>631</sup> Vgl. Brant, [1494], hrsg. von Knappe, 2005, S. 313–316.

<sup>632</sup> Vgl. Bevers, 1991, S. 176: „Die moralisierende, abwertende Tendenz zeitgenössischer Bettlerfolgen jedenfalls ist bei Rembrandt weitaus stärker in den Hintergrund gedrängt worden zugunsten einer sachlicheren Schilderung von Gefühlsausbrüchen. Seine Haltung Bettlern gegenüber scheint im Sinne des Lutherschen Wortes ‚Bettler sind wir auff erden (wie Christus auch selbs gewest ist)‘ von der Vorstellung geprägt zu sein, daß die Menschen auf Erden in der Nachfolge Christi wie Bettler einherwandelte.“

<sup>633</sup> Vgl. Telesko, 2002, S. 82–83.

<sup>634</sup> Vgl. Korff, 1983, S. 21.

<sup>635</sup> Vgl. Telesko, 2002, S. 83.

reichhaltigen Mahles mit Musikbegleitung von einem alten, heruntergekommenen Bettler gestört, der barfuß mit Gehstock und Verbänden an Kopf und Fuß in die Tür des Hauses tritt, dabei seinen Arm mit einem Hut um eine Gabe ausstreckend (Abb. 209). Auch der am Boden liegende Hund fletscht die Zähne gegen den ungebetenen Gast. Derselbe Hund findet sich in Danhausers „Klostersuppe“ von 1838 wieder, mit hängendem Kopf neben seinem einstmals so reichen Halter, der sich von Mönchen eine Suppe einschenken lässt (Abb. 210). Von seinem einstigen Reichtum sind nur der Hund und ein edles Tuch geblieben, das über seinen Knien liegt – ein schönes Beispiel für den Aphorismus „Hochmut kommt vor dem Fall“.<sup>636</sup>

Die „romantisierende Sozialreportage“ des Biedermeier schilderte den kleinbürgerlichen Alltag detailreich, nahm sich dabei die niederländische Malerei des 17. Jahrhunderts zum Vorbild und gab ihrer naturalistischen Darstellung einer heilen bürgerlichen Welt oft einen sentimentaligen Zug, indem sie mit ihrer realistischen Oberflächenschilderung ein Bild von Behaglichkeit, Häuslichkeit und Geselligkeit skizzierte. Dies verzerrte das Bild dessen, was Armut und Bettler waren. Armut war nur noch eine Maske eines innerlich glücklichen Menschen, der zu einer Zentralfigur in einem moralisierenden Bürgertheater verklärt wurde.<sup>637</sup> Carl Spitzweg steht mit einer Vielzahl kleinformatiger Bilder wie kein anderer für die Darstellung der Idylle des Biedermeier, aber dies nur auf den ersten Blick, denn seine Idylle wirkt bei genauem Hinsehen eher wie ihre absolute Nichtexistenz: Sie ist nur Fassade für eine versteckt sarkastische, bissige Kritik an der kleinbürgerlichen Gesinnung. „Der Bettelmusikant“ von 1860–1865 zeigt einen alten, glatzköpfigen Musikanten auf der Straße, der seinen erhobenen Zylinder erwartungsvoll mit der Öffnung nach oben ausgerichtet hat und seine Klarinette in der ausgestreckten Hand hält, so dass er wie eine Marionette wirkt, die von unsichtbaren Fäden gelenkt wird (Abb. 211). Oben im Haus wird ein Fenster geöffnet, aus dem ein zipfelmütziger „Spießbürger“ – aus dem Mittagsschlaf gerissen – missmutig herauschaut und auf den Störenfried herabsieht, auf den Musikanten, der den Bürger veranlasst hat, das Fenster seiner muffigen Stube zu öffnen, der ihn aufrüttelt, seine Augen öffnet, die lichte Welt hereinzulassen. Kunst öffnet das Gefängnis der Engstirnigkeit. Ein völlig anderes Bild der Armut zeigt Spitzweg in „Der arme Poet“ von 1837 (Abb. 212) – ein verarmter Künstler

---

<sup>636</sup> Vgl. Husslein/Grabner, 2016, S. 134. Vgl. Grabner, 2011, S. 60-69.

<sup>637</sup> Vgl. Etzlstorfer, 2002, S. 13.

mit Zipfelmütze in einer engen Dachstube zwischen Regenschirm, Ofen und Folianten in seinem Bett, eingewickelt in Decken und Kissen, die Schreibfeder zwischen den Lippen, gerade einen Floh zwischen Damen und Zeigefinder zerquetschend. Armut zwischen den Notwendigkeiten und Bedürfnissen des Alltags und dem „Schlafmützenpoeten“, der sich in sein Bett geflüchtet hat, um Geistiges, Unsterbliches niederzuschreiben. Die inszenierte gehobene Geistigkeit wird belächelt und demaskiert in ihrer Abhängigkeit von den Erfordernissen und Zwängen der irdischen Mühen.<sup>638</sup>

Ganz anders wurde die rasch sich verbreitende städtische Armut in Großbritannien mit der schon fortgeschrittenen Industrialisierung während des 19. Jahrhunderts im „social realism“ von Luke Fildes oder Hubert von Herkomer dargestellt. Das Malen von Nachrichten in illustrierten Wochenzeitschriften entwickelte als soziales Medium eine neue Perspektive, indem das viktorianische London in Text und Bild kontextualisiert wurde. Die Bilder waren das Ergebnis der neuen Erfahrung der Moderne, die städtische Armut dokumentarisch und sozialkritisch in Illustrationsgraphik künstlerisch zu vermitteln, denn sie zeichnete sich durch Objektivität und Unmittelbarkeit aus und stellte durch ihre Schwarz-Weiß-Kontraste die soziale Polarität besonders prägnant heraus. Die Grundlage für diese realistische Darstellungsweise wurde von der französischen „Schule von Barbizon“ gelegt, die mit den Protagonisten Jean-François Millet und Gustav Courbet Vorbild für ganz Europa war. Die britische Wochenzeitung „The Graphic“ zeigte besonders energisch auf die Problemlage der städtischen Armen, indem sie den Künstlern die Gelegenheit gab, nicht nur soziale Themen zu illustrieren, sondern diese Themen auch als Katalysator für die Entwicklung des sozialen Realismus in der britischen Kunst zu nutzen. In der ersten Ausgabe am 4. Dezember 1869 wurde der Holzstich „Houseless and Hungry“ von Fildes in „The Graphic“ veröffentlicht (Abb. 213). Die Armut des Proletariats, besonders durch Wohnungsnot und Hunger gekennzeichnet, war die wesentliche Folge des stürmischen Wandels, den die Industrialisierung mit sich gebracht hatte, ein neues Genre, das die Künstler zur erbarmungslosen Dokumentation in allen möglichen Varianten veranlasste. Fildes' Bild zeigt, dass Armut vor keinem Halt machte, ob alt oder jung, ob Frau oder Mann, niemand in der Arbeiterklasse blieb verschont. Im Jahre 1874 verarbeitete Fildes diesen Holzstich mit dem Titel

---

<sup>638</sup> Vgl. Jensen, 2003, S. 44 und 80. Telesko, 2002. S. 83: „ ‚Der arme Poet‘ [...] formuliert die Kritik am althergebrachten Ideal des Künstlers und demonstriert unverblümt die Dürftigkeit und Enttäuschung eines Künstlerlebens.“

„Applicants for Admission to a Casual Ward“ zu einem Gemälde, das zu einem der Schlüsselwerke des britischen sozialen Realismus im 19. Jahrhundert wurde. Mit einer Leinwand von 2,4 Metern Breite brach es eine Tradition, da derartige Abmessungen bis dato nur Historienbildern vorbehalten war (Abb. 214). Eine dunkle Straßenszene mit zusammengeduckten verarmten Männern, Frauen und Kindern, die frierend, hungrig und müde vor einer Polizeistation anstehen, um eine Eintrittskarte für eine Nacht in einem Armenhaus zu erhalten. Dieses Bild wurde im Entstehungsjahr in der „Royal Academy“ ausgestellt und im Ausstellungskatalog mit der Beschreibung eines karikativen Workhouse von Charles Dickens versehen, die aus einem Brief stammt, den der Schriftsteller an seinen Biographen John Forster geschrieben hatte: „*Dumb, wet, silent horrors! Sphinxes set up against that dead wall, and none likely to be at the pains of solving them until the general overthrow.*“<sup>639</sup> Einen kritischen Blick auf die Armenviertel Londons warf auch der Franzose Gustave Doré in den 1860er Jahren, veröffentlicht 1872 in dem Buch „London: A Pilgrimage“ (Abb. 215–216).

Eine Sonderform des Genres ist die „Armeleutemalerei“, die vermehrt im 19. Jahrhundert Armut und Elend zum Thema der Kunst machte, besonders in Frankreich, Belgien und in den deutschsprachigen Ländern.<sup>640</sup> Dargestellt wurden die Aussichtslosigkeit und Verzweiflung, das Leid und die Resignation in Asylheimen, Armen- und Waisenhäusern sowie Altmännerspitälern und das Leben auf den Straßen der urbanen Elendsviertel. Abhängig von der Intention des Künstlers und der Funktion des Bildes wurde eine „*anekdotische, sentimentale, sozialkritische, dokumentarische oder appellatorische Elendsschilderung*“ gewählt. Auch in deutschen Zeitschriften und Zeitungen wurden im 19. Jahrhundert Kunstwerke und neue künstlerische Strömungen einem breiten Publikum präsentiert. Zeitschriften wie „Die Gartenlaube“, die „Leipziger Allgemeine Zeitung“ oder „Westermanns illustrierte deutsche Monatshefte“ gaben Raum für illustrierte

---

<sup>639</sup> Zit. von Tate Gallery, Catalogue entry: Sir Luke Fildes 1844–1927. Url: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/fildes-applicants-for-admission-to-a-casual-ward-t01227> [28.02.2023]. Vgl. auch Forster, [1870], 2014, Bd. 1, S. 258. Vgl. Telesko, 2002, S. 83–84.

<sup>640</sup> Vgl. Flum, 2013, S. 7. „Die Bezeichnung der Gemälde als Armeleutemalerei, für die es in anderen Sprachen keine Entsprechung zu geben scheint, stammt aus den 1880er Jahren und wurde wohl ursprünglich polemisch gebraucht, um das Frühwerk Max Liebermanns und die religiöse Malerei Fritz von Uhdes zu kennzeichnen.“ Vgl. Graul, 1892, S. 45. Vgl. Biermann, 1893, S. 32. Vgl. Grimm, 1893, S. 435.

Reportagen und wurden zusammen mit der Fotografie zum wichtigsten Medium einer ausdrucksvollen und unmissverständlichen Schilderung der sozioökonomischen Situation des Proletariats. Auch in deutschen Zeitschriften und Zeitungen wurden im 19. Jahrhundert Kunstwerke und neue künstlerische Strömungen präsentiert. Zeitschriften wie „Die Gartenlaube“, die „Leipziger Allgemeine Zeitung“ oder „Westermanns illustrierte deutsche Monatshefte“ gaben Raum für illustrierte Reportagen und wurden zusammen mit der Fotografie zum wichtigsten Medium einer ausdrucksvollen und unmissverständlichen Schilderung der sozioökonomischen Situation des Proletariats.<sup>641</sup>

## VII.2. Die Darstellung von Altersarmut und Armenfürsorge im 15. und 16. Jahrhundert

Die christliche Bilderwelt, in der die Heilige Elisabeth und der Heilige Martin zu den Schutzheiligen der Armen und Notleidenden im Mittelalter und der Frühen Neuzeit zählten, verband Wohltätige und Bedürftige über Almosen miteinander, denn in der Armut begegneten sie Christus. Spender, Empfänger und Gott wurden über die Gaben zueinander gebracht. So wurde mit Ausbreitung des Christentums Mildtätigkeit gegenüber den Bedürftigen der Gesellschaft zu einer zentralen religiösen Aufgabe. Die christliche Anerkennung der Armut und der Respekt gegenüber den Armen führten auch zu selbst auferlegter Besitzlosigkeit etwa bei den Eremiten der Spätantike oder den Bettelorden im Mittelalter. Die hierarchische Gesellschaft Europas im 15. und 16. Jahrhundert stand dem Armutsideal der christlichen Tradition kritisch gegenüber und distanzierte sich mit Verachtung oder allenfalls Indifferenz von den sozial Benachteiligten.<sup>642</sup> In der historischen Entwicklung der Armenfürsorge galten Alte, Kranke und Waisen als unterstützungswürdig, so dass diese Gruppen auf die Mildtätigkeit kommunaler und staatlicher Körperschaften hoffen konnten. Altersarmut wurde entweder als Folge fehlender familiärer Netzwerke oder als strukturelle Armut angesehen, wenn auch die Kinder keine materielle Unterstützung leisten konnten.<sup>643</sup>

---

<sup>641</sup> Vgl. Flum, 2013, S. 7.

<sup>642</sup> Vgl. Raphael, 2011, S. 23–24.

<sup>643</sup> Vgl. Gestrich, 2011, S. 34–35. „In der familienhistorischen Forschung wurde von dem britischen Forscher Peter Laslett die These vertreten, dass Altersarmut auch eine spezielle Folge der europäischen Familien- und Haushaltsstrukturen

Bildentwürfe, die Armut mit dem Lebenslauf in Verbindung bringen, wurden von der Kunstgeschichte bisher eher marginal beleuchtet. Wenn Armut unter familiären und generationsabhängigen Aspekten untersucht wird, stellen sich Alte, Witwen und Kinder als anthropologische Konstante ins Zentrum der Betrachtungen. Betont werden muss aber, dass Arme in dieser Zeit nicht um ihrer selbst willen, sondern kontextabhängig als Attribute eines Heiligen, als Teil einer Heiligenlegende oder anderer biblischer Themen, zuletzt aber auch in ihrer Rolle in Bildprogrammen karitativer Institutionen dargestellt wurden.<sup>644</sup> Die gesellschaftliche Einstellung gegenüber der Armut und den sich daraus ergebenden Problemen veränderte sich im 15. und 16. Jahrhundert fundamental, woraufhin auch die Bildkonzepte und -funktionen einen entscheidenden Wandel durchliefen. Almosenverteilung als Zeichen der Caritas war ein obligater Teil der Heiligenviten, deren bildlichen Darstellungen den textlichen Vorgaben folgten, diese teilweise ergänzten und der jeweiligen Zeit anpassten. Zwischen 1524 und 1535 schuf Martin Schaffner „Die Heilige Elisabeth von Thüringen“, die spätgotisch, fast manieristisch überhöht und gedreht, mit Krug und Brot als traditionelles Zeichen der Barmherzigkeit dargestellt ist (Abb. 217). Der gebeugte, gebrechlich wirkende, von einem Stock gestützte Alte an ihrer Seite ist deutlich kleiner als die Heilige ins Bild gesetzt. Bemerkenswert ist der goldene Hintergrund, der zu dieser Zeit in Süddeutschland nicht mehr gebräuchlich war, aber die Heilige besonders in den Blick des Betrachters rückt, ohne Ablenkungen durch Landschaft oder Architektur im Hintergrund.<sup>645</sup> In dem Bild „Die Werke der Barmherzigkeit: Hungrige Speisen“ von um 1465 des Salzburger Meisters der Barmherzigkeit gibt eine Heilige, möglicherweise „Elisabeth von Thüringen“ zwei Bettlern eine Suppe, die sie direkt von Gottes rechter Hand erhält, dessen Barmherzigkeit damit offenbar wird (Abb. 218). Die Tafel zeichnet sich durch einen dunklen, undefinierten Hintergrund, realistische Details, sehr ausdrucksvolle Gesichter und

---

sei. Die Dominanz der zunehmend kinderarmen Kernfamilien sei Voraussetzung für eine in anderen Kulturen mit erweiterten Familienformen so nicht anzutreffende Vereinsamung und Verarmung im Alter.“

<sup>644</sup> Vgl. Glüber, 2000, S. 1: „Zweck von Armutsdarstellungen dieser Zeit ist nicht, das Problem von Armut aus der Sicht der Betroffenen wiederzugeben, es werden vielmehr mit Hilfe der Armutsdarstellungen Gedanken, Glaubensüberzeugungen, politische Einstellungen – alles in allem gesellschaftliche Stellungen von Nichtbetroffenen – transportiert.“

<sup>645</sup> Vgl. Teget-Welz, 2008, S. 496–497.

besonders fein gemalte gebende und nehmende Hände aus.<sup>646</sup> Die ältere Bildtradition wurde um 1500 noch von den meisten Künstlern befolgt, wenn auch schon erste Reaktionen auf den zeitgenössischen Altersdiskurs einen Weg in die neuen Bildkonzepte fanden. In „Die Heiligen Crispinus und Crispinianus verteilen Schuhe an Arme“, die frühchristlichen Patrone der Schuhmacherzunft vom Berner Nelkenmeister, sind die Heiligen in einer spätmittelalterlichen Ladenwerkstatt beim Aushändigen von Schuhen an barfüßige Alte, Frauen und ein Kind, das eher an einen verkleinerten Erwachsenen erinnert, noch bedeutungsperspektivisch dargestellt (Abb. 219).

Das Leben von Heiligen zu illustrieren, eröffnete die Möglichkeit, sich der tatsächlichen Almosenvergabepraxis jener Zeit zu nähern, obwohl die realistische Darstellungsweise nicht der sozialen Wirklichkeit entsprach. „*Die Reflexe historischer Wirklichkeit, die sich in den Gemälden wiederfinden, sind funktionalisiert, um an die religiöse Verpflichtung zum Almosengeben zu mahnen.*“<sup>647</sup> Das Antwerpener Retabel in der Marienkirche zu Lübeck von 1518 stellt das Leben Mariens in 26 gemalten und geschnitzten Episoden dar (Abb. 220). Auf der Innenseite des äußeren Flügels sind Szenen aus dem Leben von Joachim und Anna, auf der untersten Tafel des rechten Flügels eine Almosenvergabe dargestellt; Letztere illustriert eine Textpassage aus der „Legenda Aurea“ (Abb. 221).<sup>648</sup> Eine größere Gruppe von Bettlern, in der die Alten das Bild deutlich dominieren, strömt in einen ummauerten Hof, in dem Anna und Joachim vor ihrem Haus einen Tisch mit Münzen, Rosenkränzen und anderen Gegenständen aufgebaut haben. Direkt vor Joachim steht ein bittendes Kind, aber über ihm streckt eine alte, gebeugte Frau ihre geöffnete Hand aus, um ein Geldstück zu empfangen. Auf der Schulter trägt sie ein kleines Kind, das zusätzlich mit einem Tuch an ihren Kopf gebunden ist. Dieses Kind imitiert die fordernde Geste der Frau, indem es seinen Arm ausstreckt,

---

<sup>646</sup> Vgl. Ahrens/Simmich, 1998, S. 26–33.

<sup>647</sup> Vgl. Glüber, 2000, S. 68. Korff, 1983, S. 14: „Die Darstellung ist immer auch Deutung, und sie ist nicht selten auch Plädoyer für bestimmte Formen des sozialen Handelns. [...] Armutsdarstellungen zielen also auf eine soziale und kulturelle Sinngebung – entweder sind sie religiös-karitativ oder moralisch-pädagogisch oder sozialkritisch ausgerichtet.“

<sup>648</sup> de Voragine, [1263–1273], Ü. Benz, 2007, S. 522: „Es nahm Joachim aus Galiläa aus der Stadt Nazareth Sanct Anna zum Weibe aus der Stadt Bethlehem. Die wandelten beide in Gerechtigkeit und erfüllten ohne Tadel die Gebote des Herrn. Sie teilten alles ihr Gut in drei Teile: den einen gaben sie dem Tempel und seinen Dienern, den anderen den Pilgern und Armen, den dritten behielten sie zu ihrer Notdurft für sich und ihr Gesinde.“

während es aber den Kopf in Richtung eines Hundes wendet, der einen blinden Pilger von rechts ins Bild führt. Im Hintergrund rechts redet ein alter Bettler mit einem Geldstück in der Hand auf eine jüngere Frau ein. Im mittleren Vordergrund ist eine Repoussoirfigur auf Rollbrettern ohne erkennbare Füße mit bandagierten Unterschenkeln dargestellt. Wenn auch in diesem Fall unklar bleibt, ob eine tatsächliche Behinderung vorliegt, wird dem Betrachter mit dem von links ins Bild kommenden Bettler, der eine Schlinge unter den vermeintlich verletzten rechten Oberschenkel gebunden und dann grotesk hinter dem Hals verknotet hat, deutlich eine vorgetäuschte Bedürftigkeit vor Augen geführt. In einer komplexen Kommunikationsstruktur sind hier Alte, Frauen, Kinder, Bettler und Pilger, Bedürftige und vorgetäuschte Bedürftige zusammengeführt. Die Darstellung dokumentiert einen zeitlich begrenzten Lebensabschnitt der Heiligen Anna und Joachim, die, dadurch dass sie Almosen verteilen, dem Betrachter eine religiöse Botschaft übermitteln: die Lehre von der christlichen Barmherzigkeit, die die mildtätige Gabe zur Jenseitsvorsorge erhob. Vor diesem Hintergrund erklären sich die Darstellungen von Almosen und mildtätiger Fürsorge als christliches Bildsujet, das Mahnung und Vorbild für den Betrachter und Beispiel für ein wohlgefälliges christliches Leben sein sollte.<sup>649</sup>

Der bekannteste vorreformatorische Schweizer Maler Hans Fries gestaltete eine Almosengabe in seinem um 1505 entstandenen Bugnon-Altar besonders dramatisch, indem er auf den beiden Außenseiten der Retabelflügel den Lohn der Mildtätigkeit direkt mit der Rettung der armen Seelen verband, denn von Engeln getragen werden sie unmittelbar den Qualen des Fegefeuers entzogen und dem Himmelreich zugeführt. In diesem Bild „Werke der Barmherzigkeit“ ist eine Mutter am linken Rand mit vier sich um sie drängenden Kindern gestalterisch in den Mittelpunkt gestellt, die Alten sind nur im Hintergrund mit ihren gierigen Blicken auszumachen (Abb. 222). Die Frau trägt einen großen Brotlaib auf dem Kopf. Hinter einer diagonal durch das Bild verlaufenden Steinbank im Vordergrund sind drei mit Kappen und pelzverzierten Gewändern bekleidete Männer, Mitglieder der lokalen Heiliggeistbruderschaft, damit beschäftigt, Brot, Speck, Tuch und Schuhe zu verteilen. Zwei Gehilfen unterstützen ihre Tätigkeit, der vordere mit Brotschneiden, der hintere diszipliniert mit einem Stock die heranströmende Menge der Bedürftigen. Das Bild, das das zeitgenössische Geschehen recht genau darstellen soll, enthält das allegorische Element der Caritas in

---

<sup>649</sup> Vgl. Suckow, 2011, S. 197–198.

Gestalt der ihre Kinder versorgenden Mutter sowie Werke der Barmherzigkeit durch die Speisung Hungriger und das Bekleiden Frierender. Dem Betrachter wird damit vorgeführt, dass karitative Werke einen klar definierten Platz in der spätmittelalterlichen „Seelenrettungsökonomie“ hatten.<sup>650</sup>

Armutsdarstellungen dokumentieren einerseits verschiedene Armutsgruppen und zeigen andererseits die variablen Erscheinungsformen und Strukturen der Armenversorgung, die in der Regel ohne Vermittlung kirchlicher oder weltlicher Institutionen stattfand, indem die Almosen unmittelbar in die Hände der Bedürftigen gegeben wurden. Nach Glüber muss zwischen Bettlern und Bedürftigen unterschieden werden, denn der Bettler ist *„jener Arme, der sich durch sein Verhalten zu erkennen gibt“*.<sup>651</sup> Folglich konnte ein Bettler nur dann auf milde Gaben hoffen, wenn er seine Armutsursachen für jedermann öffentlich sichtbar machte, dadurch dass er sich zerlumpt in abgetragener, ausgefranster, geflickter Kleidung zur Schau stellte und dabei seine körperlichen Gebrechen oder seine große Familie mit vielen kleinen Kindern vorführte. Das Alter war hingegen meist ein selbsterklärender Zustand für Bedürftigkeit. Eine besonders makabre Darstellung eines Bettlers, der sein körperliches Gebrechen schonungslos präsentiert, findet sich bei Hieronymus Bosch in seinem „Weltgerichtstriptychon“ das etwa 1500–1505 entstand. Hier ist auf dem rechten Außenflügel der Heilige Bavo dargestellt, dem zu Füßen sich mehrere Bettler niedergelassen haben, wobei der sich im Hintergrund befindliche vor sich auf einem weißen Tuch seinen abgefallenen, schwarzen Fuß aufgestellt hat, der wohl am ehesten im Gefolge einer Vergiftung im Rahmen des „Antonius-Feuers“ abgestorben war (Abb. 223–224).

Die Bettler suchten mildtätige Spender in oder vor Kirchen, auf Plätzen oder Straßen. Allerdings wurde schon in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts und weiter im 15. Jahrhundert versucht, das ausufernde Bettelwesen zu regeln und zu disziplinieren, zum Teil wurden dem Betteln durch städtische Bettelverordnungen auch zeitliche und örtliche Beschränkungen auferlegt. Während Straßenbettler aktiv ihr Anliegen demütig und hoffend vortrugen, wurde die Abgabe von Almosen an Häusern von Bürgern und Heiligen veranlasst, wie auf den sieben Werken der Barmherzigkeit des Meisters von Alkmaar zwischen 1490 und 1510 dargestellt. Auf den Tafeln „Hungrige speisen“ und „Durstige tränken“ versammeln sich Bettler mit allen bisher genannten Merkmalen ihrer Bedürftigkeit. Im

---

<sup>650</sup> Ebd., S. 198–199. Vgl. Villinger, 2001, S. 135–145.

<sup>651</sup> Glüber, 2000, S. 56. Vgl. Oexle, 1981, S. 83.

erstgenannten Bild verteilt ein bürgerliches Paar Brote an eine Gruppe dicht gedrängter Bettler. Die Frau trägt den Brotkorb, aus dem der Mann Brote entnimmt und diese, ohne den Empfänger anzusehen, verteilt – nach dem Grundsatz, eine karitative Handlung ohne Ansehen der jeweiligen Person durchzuführen (Römer 2,11; Matthäus 6,3–4), um damit Jesus nachzufolgen, denn im Armen begegnete der Gläubige Christus (Abb. 225). Auch auf diesem Bild dominieren die Alten: so ein alter blinder Mann mit abgetragener, verschlissener Kleidung, der seine jüngere Frau an der Hand hält und ein kleines Kind auf der Schulter, festgebunden an seinem Kopfe. Im Vordergrund sitzt ein älterer Krüppel mit stark deformierten Sprunggelenken und einer Polydaktylie, einer angeborenen Fehlbildung mit sechs Fingern oder Zehen. Der Behinderte wird hier aber nicht vom Künstler zur Schau gestellt, sondern wie alle übrigen Bedürftigen behandelt, die der Unterstützung der gesellschaftlichen Caritas bedürfen. Dieses Bild unterscheidet sich von allen anderen vor allem dadurch, dass hinter der Gruppe Christus erschienen ist, ohne Kopfbedeckung und den Betrachter direkt anblickend. Aber er wirkt fast deplatziert und gehört offenkundig nicht zum eigentlichen Geschehen, was ihn aber für den Betrachter leicht erkennbar macht, den er auffordert und zugleich mahnt. Solche Bilder sollen moralische und religiöse Vorstellungen vom gottgefälligen Leben zeigen, keine zeitgenössische Wirklichkeit, auch wenn realistische Elemente in der Darstellung genutzt wurden, um die Botschaft für den Betrachter verständlich zu machen.<sup>652</sup> In dem zweitgenannten Werk der Barmherzigkeit, das mit dem vorherigen Bild durch eine gemeinsame Architekturfassade verbunden ist, wird mehreren Durstigen auf der Treppe seines Hauses von einem Ehepaar Wasser gereicht (Abb. 226). Im Zentrum der Gruppe drängt ein Glatzköpfiger gebeugt nach vorn, hinter ihm eine Familie mit Kind und ein einbeiniger Alter, bei dem es sich nach der Kleidung um einen Mönch handeln könnte, und davor schiebt sich eine alte, verkrüppelte Frau mit Krücken auf Kniebrettern vorwärts, von einem Kind geführt. Auch hinter dieser Gruppe

---

<sup>652</sup> Vgl. Mertin, 2016, S. 7–8. Suckow, 2011, S. 199. Glüber, 2000, S. 4–5. Vavra, 1980, S. 203. „Kunstwerke setzen sich im Spätmittelalter zumeist aus zahlreichen Detailrealismen zusammen, die einem übergeordneten transzendentalen Zusammenhang angehören. [...] Der mittelalterliche Betrachter legt keinen wirklichkeitsbezogenen Maßstab an; er ist gewohnt, in Formen, Typen und Motiven zu denken. Folglich handelt es sich nicht um einen Realismus im modernen Sinne, sondern um den Versuch, moralisierende oder religiöse Aussagen durch alltägliche Erscheinungen und Vorgänge greifbar zu machen und damit in menschliche Dimensionen zu kleiden.“

erscheint Christus und blickt auf die wohlthätige Familie. Ganz im Hintergrund wird noch ein barfüßiger, bärtiger Blinder von einem Kind zu der Wasser aus-schenkenden Frau geleitet. Es sind wieder die Alten, an denen dem Betrachter die Bedürftigkeit und ihre Ursachen besonders anrührend veranschaulicht werden. In diesem Bildprogramm sind Spendende und Empfangende miteinander verbunden, und das „*transzendental sanktionierte Tauschverhältnis von Gabe und Gegen-gabe*“ wird durch die Anwesenheit Christi besonders manifest.<sup>653</sup>

Im Gefolge von Kriegen, Pandemien und Missernten bildeten sich im späten Mittelalter und zu Beginn der Frühen Neuzeit in ganz Europa gesellschaftliche Randgruppen, die im Existenzminimum lebten und auf die Unterstützung der übrigen Gesellschaft angewiesen waren – eine Aufgabe, die besonders von Kirchen und Klöstern übernommen wurde. Ab dem 13. Jahrhundert wurden an vielen Orten Bruderschaften gegründet, oft von Laien, die aber klösterlich organisiert waren und sich vor allem karitativen Aufgaben widmeten sowie Aufbau und Organisation von Hospitälern übernahmen. Diesen Hospitälern waren meistens Kirchen oder Kapellen angegliedert, die mit Altarbildern oder Wandmalereien geschmückt waren, in denen die Funktion der Institution öffentlich gemacht wurde. Die Bildprogramme zeigten christliches Leben mit Werken der Barmherzigkeit und karitativen Handlungen von Heiligen, die dem Betrachter beispielhaft vor Augen geführt wurden. Besonders südlich der Alpen in den italienischen Städten Florenz, Siena und Rom entwickelten sich im 14. und 15. Jahrhundert beispielhafte Fürsorgeinstitutionen, deren komplexe Bildprogramme mit ihrer Selbstpräsentation und den Darstellungen von christlicher Wohlthätigkeit und Jenseitshoffnung zum Teil erhalten geblieben sind. In Siena entstand das bedeutende Hospital „Santa Maria della Scala“, dessen Pilgersaal in der Mitte des 15. Jahrhunderts unter anderem von Domenico di Bartolo mit Fresken ausgemalt wurde, die die Historie der Institution thematisieren, beispielsweise mit dem Fresko „Aufnahme der Pilger und Verteilung der Almosen“ (Abb. 227). Da sich die vorliegende Untersuchung mit der Altersarmut beschäftigt, soll dieses Fresko näher besprochen werden, das die Speisung und Bekleidung von Pilgern darstellt – nach Philine Helas eine bezeugte Praxis.<sup>654</sup> Von rechts strömen dichtgedrängt die Bedürftigen in das Hospital – eine sehr heterogene Gruppe: Männer, Frauen und Kinder unterschiedlichen Alters. Teilweise können Pilger anhand ihrer

---

<sup>653</sup> Suckow, 2011, S. 199.

<sup>654</sup> Vgl. Helas, 2011, S. 186–191.

Kleidung oder der Jakobsmuschel am Hut identifiziert werden. Eine Frau mit Kind in einem Korb auf dem Rücken vor der links gelegenen Ausgangstür trägt einen Hut mit einem angebundenen Löffel, der als Zeichen dafür gilt, auf das Erbetteln von Lebensmitteln angewiesen zu sein. In der Mitte des Bildes ist ein fast nackter Mann, der gerade bekleidet wird, als Repoussoirfigur eingesetzt. Eine schäbige, abgetragene Kleidung grenzte die Betroffenen aus, denn zu jener Zeit gab es eine feste Kleiderordnung, die die Stellung einer Person in der Gesellschaft sichtbar machte.<sup>655</sup> „Das Kleiden ist so ein Schritt der Inklusion [...]“. Rechts im Bildvordergrund schiebt sich ein alter Mann mit Handbänkchen und einem eingewickelten linken Bein auf einem Kniebrett in den Raum, der Kopf ist nach unten aus dem Bildfeld gedreht, der Mitleid erregende Blick dabei einem Betrachter zugewandt. Solche verkrüppelten Bettler werden immer wieder dargestellt – nach Helas eine topische Figur, die nachdrücklich und glaubhaft Bedürftigkeit demonstrierte.<sup>656</sup> Eine junge Frau mit zwei kleinen Kindern, die kaum als bedürftige Bettlerin erscheint, wirkt gegenüber dem Krüppel geradezu als Kontrast. Sie ist dem Betrachter zugewandt, während der kleine Knabe auf ihrem Arm ihre linke Brust entblößt und präsentiert, so dass hier allegorisch die Caritas personifiziert wird.<sup>657</sup>

Die bisher analysierten Bilder sind bildliche Zeugnisse der Armutprobleme im 15. und 16. Jahrhundert und zeigen heterogene Armutstypen, wobei allerdings die gebrechlichen, behinderten, verkrüppelten Alten ob ihrer Mitleid erregende Wirkung die Bilder in auffälliger Weise dominieren. Die verschiedenen Armutstypen werden mit der Almosengabe in Beziehung gesetzt, indem die zeitgenössische Frömmigkeitspraxis hervorgehoben wird, wonach Almosengabe Christenpflicht war, zum Lohn dafür aber den Weg zum Seelenheil eröffnete. Die Armutsdarstellungen dienten nicht der Gesellschaftskritik, sondern nutzten die bedürftigen Bettler für eine christliche Botschaft. Insofern sind die Bilder Vorbild und Mahnung zugleich, konnten aber auch zur Selbstdarstellung von

---

<sup>655</sup> Ebd., S. 192.

<sup>656</sup> Ebd., S. 192.

<sup>657</sup> Ebd., S. 193: „[...] die Personifikation der Caritas, die seit dem 14. Jahrhundert als Mutter mit mehreren Kindern dargestellt wird. Die Figur ist doppelt konnotiert. Sie ist eine Bettlerin, die Almosen empfängt, aber zugleich spendende Caritas, die sich an die potenziellen Unterstützer des Hospitals wendet. Caritas kann ihre Kinder nur nähren, wenn sie vom Hospital unterstützt wird, das Hospital bedarf der Förderer, damit es ‚Caritas‘ ausüben kann.“

gemeinnützigen Institutionen verwendet werden.<sup>658</sup> Bettlerkritische Darstellungen finden sich dagegen eher in Buchillustrationen und als selbständige Graphiken. Das Ergebnis von Hans-Joachim Raupp in seiner Studie zum Thema des Bauerngenres kann weitgehend auf die Bettlerdarstellungen übertragen werden, denn sie gehören ebenso zu den

„niedereren Genres‘ mit [ihren] sittenbildchen, moraldidaktischen und satirischen Exempla, denen zugleich eine spezifisch ästhetische Funktion eignet. Diese Darstellungen kommen dem Vergnügen des Publikums an derben und vulgären Schilderungen des niederen Volkslebens und Schwächen entgegen. Der Unterhaltungswert (delectatio) ist wesentlicher Vorzug der niederen Stilebene und gleichzeitig untrennbar mit dem didaktischen Wert (utilitas) verbunden: lehrhafte Gehalte werden auf eingängige und amüsante Weise vermittelt, die soziale und moralische Distanz des Publikums bekräftigt, die Aufmerksamkeit wird gefesselt, Abstraktes veranschaulicht.“<sup>659</sup>

Ein gutes Beispiel ist „Das Narrenschiff“ von Sebastian Brant, das 1494 erschien. In frühneuhochdeutscher Sprache wurden Texte zusammengestellt, die menschliche Torheiten beleuchteten und kritisierten, um damit den Leser zur Reflexion über sein eigenes Handeln anzuregen. Dem 63. Kapitel „von bettlern“, das sich auch mit dem Bettelwesen befasst, ist ein Holzschnitt von Dürer vorangestellt (Abb. 228).<sup>660</sup> Wiedergegeben ist eine Familie auf einer Landstraße unterwegs zu einer im Hintergrund gelegenen Stadt. Der Vater hat eine tief ins Gesicht

---

<sup>658</sup> Vgl. Glüber, 2000, S. 105–106: „Die Bilder sind [...] Quellen für die in der Bevölkerung tief verankerte Volksfrömmigkeit. [...] Die Bettlerkritik findet ihren Platz in Buchillustrationen, die sich mit dem Problem des betrügerischen Bettels befassen, aber auch in der selbständigen Graphik. Dort sind die gesellschaftlich nicht mehr tolerierten Bettler und Vagabunden zu sehen. Entscheidendes Mittel der Darstellung ist dabei die Landstraße. Sie wird zum Symbol der bildlichen Kritik an den Umherziehenden und Bindungslosen, die mit Betrug und Unmoral in Verbindung gebracht werden. Die Graphik ist losgelöst von religiösen Bezügen, ist das Medium, in dem zeitgenössische relevante und kritische Themen aufgenommen werden. Sie spiegelt die neue, in der Gesellschaft vorzufindende Anschauung des Bettlerproblems wider, die in der religiös bestimmten Tafelmalerei keinen Platz hat.“

<sup>659</sup> Raupp, 1986, S. 98.

<sup>660</sup> Vgl. Brant, [1494], 2011, S. 312–316.

gezogene Narrenkappe mit Eselsohren auf dem Kopf, sein rechtes Bein ist bis zum Knie umwickelt und auf einem Stelzbrett festgebunden. Mit der rechten Hand stützt er sich auf einen Gehstock, mit der anderen Hand hält er die Zügel des neben ihm trabenden Esels und die Leine eines vorauslaufenden Hundes. Der Esel trägt zwei Körbe mit mehreren dicht zusammengedrängten Kindern, dahinter ist die Mutter stehengeblieben, um sich aus einem Trinksack mit Flüssigkeit zu versorgen. Das Bild illustriert den dritten Abschnitt von Brants Text und greift das Thema verschiedener Täuschungsmethoden von Bettlern auf: die vorgetäuschte Behinderung des Mannes; die vielen „geliehenen“ Kinder, um eine große Familie vorzugaukeln; und das angebliche Erscheinungsbild als Pilger, um ihr Vagabundenleben zu begründen.<sup>661</sup>

Eine fast identische Szene, allerdings in einem städtischen Umfeld, wurde in einem Holzschnitt des sogenannten Petrarcameisters (der genaue Name ist nicht überliefert) unter dem Titel „Von Armut“ 1517–1520 geschaffen; sie wurde in der deutschen Ausgabe von Petrarca's Werk „Von der Artzney bayder Glueck des Guten und Widerwertigen“ veröffentlicht, eine Trostschrift aus den Jahren 1358 bis 1366 (Abb. 229). Das Bild zeigt verschiedene Gruppen von Bettlern wie Krüppel, Schwangere, kinderreiche Familien und Pilger, die allesamt ihre Armut in ganz unterschiedlicher Weise präsentieren, so dass im Betrachter sehr ambivalente Gefühle ausgelöst werden. Beispielsweise sieht Hans-Joachim Raupp in der Illustration im Vordergrund betrügerische, im Hintergrund dagegen würdige Bettler, womit die Diskussion über die berechnete Bedürftigkeit aufgerufen

---

<sup>661</sup> Vgl. Suckow, 2011, S. 202: „Dürer greift die Textpassage auf, welche gleichsam auch den Betrachter täuscht: Die Szenerie erinnert in ihrer ikonographischen Grundstruktur – Mann, Frau, Kind, Esel unterwegs – zunächst an die Flucht nach Ägypten. Die Beschwerlichkeit der Reise könnte ebenso aus der Behinderung des Mannes gelesen werden wie aus dem Durstlöschen der Frau. Eine negative Konnotation kann dennoch aus einigen Elementen geschlossen werden. Im Gegensatz zur Heiligen Familie auf der Flucht ist die Mutter hier von den Kindern kompositorisch getrennt und auch gestisch nicht mit diesen verbunden – vielleicht ein Hinweis darauf, dass es nicht ihre eigenen sind. Die große Zahl der Kinder kann wohl ebenfalls als invertierendes Moment gelten. Schließlich kommt dem Bein des Mannes möglicherweise die Funktion eines Indikators zu. Es ist kein Beinstumpf, der auf der Prothese aufliegt, sondern der Fuß ist durch einen Verband sichtbar. [...] In der Mehrzahl der Fälle zeigt der beinversehrte Bettler einen Beinstumpf und damit eine eindeutige Behinderung.“

werde.<sup>662</sup> Zwar wird diese Vorstellung vom Text nicht getragen, aber diese Deutung kann dennoch nicht sicher ausgeschlossen werden. Der alte Bettler im linken Vordergrund hat sein gewickeltes Bein auf einer Kniestelze abgelegt. Der linke Fuß ist verdeckt, so dass nicht erkennbar ist, ob möglicherweise ein Bein- stumpf vorliegt, aber die dargestellten Hilfen mit zwei zusätzlichen Unterarm- stützen zeugen von einer demonstrativen Überversorgung, so dass hier von einer Täuschung ausgegangen werden kann, hätte das versehrte Bein doch sehr viel einfacher ausgestattet werden können, um dem Mann das Laufen zu erleichtern. Auch die Schwangerschaft seiner Frau ist nicht nachprüfbar, dafür sehr leicht zu imitieren. Direkt vor dieser Familie, die noch mehrere Kinder auf einem Esel führt, sitzt eine Frau mit einem Kind am Boden, dahinter ein zerlumpter Mann mit eiternden Wunden am Kopf, der an einer Haustür klopft. Dieser Gruppe gegenüber hat sich im Hintergrund eine Schlange von Bettlern entlang der Häuser versammelt, wobei es sich möglicherweise um ortsansässige Bettler handelte, die auf eine städtisch organisierte Almosengabe warteten. So werden hier zwei Bettlergruppen einander gegenübergestellt, die würdigen und die unwürdigen, von denen insbesondere die vagabundierenden Bettler negativ konnotiert waren.

Die bisher diskutierten Bilder veranschaulichen die Armut besonders am Bettlertyp in Darstellungskontexten der Armut im späten Mittelalter und in der Frühen Neuzeit sowie die Versorgung dieser Randgruppe. Deutlich wurde, dass vor allem Alte und Krüppel mit Armut in Verbindung gebracht wurden, ferner Kinder oder kinderreiche Familien. Die Bilder haben offenbart, dass Armut insbesondere in Heiligenviten und andere biblische Geschichten eingebunden wurde, was den Betrachter mit der zeitgenössischen Vorstellung von Frömmigkeit und der erlösenden Wirkung von mildtätigen Gaben für die Seelen im Fegefeuer konfrontierte. Es wird also keine Zeitkritik geübt, vielmehr wurden die Armen für religiöse Botschaften instrumentalisiert: Sie waren Mahnung und zugleich Vorbild für ein gottgefälliges Leben. Das Problem des Bettelns und der Almosenvergabe führte in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts vor allem in den Städten zu Fürsorgereformen, die mit Armenverordnungen und einer Neugestaltung der Armenversorgung zum Ziel hatten, das drängende, ja überhandnehmende Bettel- und Armutswesen unter zentrale Kontrolle zu bringen. Die Bildquellen aus den Reichsstädten Nürnberg, Frankfurt am Main oder Augsburg verdeutlichen, dass die Versorgung von Bettlern und anderen Bedürftigen

---

<sup>662</sup> Vgl. Raupp, 1984, S. 88.

zunehmend von karitativen städtischen Einrichtungen übernommen wurde und folglich religiöse Motive nur noch marginal, wenn überhaupt zur Darstellung kamen. Die Darstellungen hatten sich von der ikonographischen Tradition der Armuts- und Almosendarstellungen vollkommen gelöst.<sup>663</sup> Stattdessen trugen die Bilder den sozialpolitischen Veränderungen Rechnung, wenn etwa in zwei Graphiken aus dem Nürnberger Stadtarchiv die geordnete Form der Almosenvergabe propagiert wurde, die dem Bettlerunwesen ein Ende bereiten sollte (Abb. 230–231). In einem Begleittext wurden überdies die bürgerlichen Stifter bekannt gemacht. Zwei Tafeln von 1531 stellen almosenverteilende Ratsherren und einen Almosendiener bei ihrer Tätigkeit dar (Abb. 232). Der „Allgemeine Almosenkasten“, eine karitative Stiftung, wurde 1530 gegründet und kann mit unserer heutigen Sozialhilfe verglichen werden (Abb. 233). Die Reformation spielte in diesem Prozess eine große Rolle, denn die Armenversorgung war ihr ein großes Anliegen.<sup>664</sup> Ein weiteres Beispiel ist eine Almosentafel aus Augsburg. Zentrum des querformatigen Bildes ist das Wahrzeichen der Stadt prominent dargestellt: der riesige Stadtpyr auf einem Postament mit der Jahreszahl 1537; er stammte aus römischer Zeit und wurde 1540 zum offiziellen Wappen der Stadt. Beiderseits des Stadtwappens ist die Verteilung von Münzen durch gut gekleidete Bürger dargestellt (Abb. 234). Links haben sich zwei Frauen und im Vordergrund ein alter gebrechlicher Mann, der sich auf einen Stock stützt, eingefunden. Rechts werden eine Familie aus Vater, Mutter und Kind beschenkt. Zwei Figuren, die auf ihren Ärmeln ein weißes Abzeichen mit einem Pyr tragen, das nach der Bettelverordnung von 1491 die Bettelerei legitimierte, bleiben in ihrer Bildfunktion unklar.<sup>665</sup> Das Bild führt die Almosenempfänger und die mildtätigen Repräsentanten der Stadt unter dem Wahrzeichen von Augsburg zusammen. Im Jahr 1537 wurde die Reformation in Augsburg eingeführt, womit die Übernahme der

---

<sup>663</sup> Vgl. Jütte, 2000, S. 138: „Mit Ausnahme einiger italienischer, deutscher und spanischer Städte wurden die existierenden karitativen Vermögen in eine gemeinsame Kasse überführt. Heutige Historiker sehen so gut wie keinen religiösen Einfluss, sei er katholisch oder protestantisch, auf die Entwicklung der charakteristischen Merkmale der Fürsorgestrukturen im 16. Jahrhundert, zu denen diese Zusammenführung der Vermögen in einen gemeinsamen Fond oder die Zentralisierung der Armenpflege-Institutionen zu zählen wären.“

<sup>664</sup> Vgl. Schembs, 1981, S. 37–56.

<sup>665</sup> Vgl. Glüber, 2000, S. 124–125. Vgl. <https://www.hdbg.de/ref/haed280a.htm>. [29.09.2022]

Armenfürsorge, die von den Kommunen organisiert und durchgeführt wurde, durch verschiedene Stiftungen einherging.<sup>666</sup>

An den bisher vorgestellten Bildern ist erkennbar, dass die vormals religiösen Spendenbildprogramme eine Entwicklung hin zu Bildern durchliefen, in der der religiöse durch einen kommunal-karitativen Kontext ersetzt wurde. So schreibt Ralf van Bühren in seiner Dissertation „Die Werke der Barmherzigkeit“, dass sich um die Mitte des 16. Jahrhunderts viele Künstler, besonders im niederländisch-flämischen Bereich, von der Verbindung der Almosen zur Kirche lösten und stattdessen Laien und Bürger als Protagonisten der Wohltätigkeit darstellten.<sup>667</sup> Mit Bernd Roeck kann auch von einer „Diskursrevolution“ gesprochen werden, da offenkundig wird, dass es am Übergang von Spätmittelalter und Neuzeit zu einer Verschiebung hin zu profanen Bildthemen kam.<sup>668</sup> Van Bühren verweist auf eine traditionelle Caritas-Personifikation in einem 1559 datierten Kupferstich von Philipps Galle (zugeschrieben) nach Pieter Brueghel d. Ä., die in der Mitte des Bildes unter dem Titel „Caritas/Die sieben Tugenden“ dargestellt ist und auf deren Kopf ein Pelikan sitzt, um auf den Opfertod Christi hinzudeuten (Abb. 235). Um diese zentrale Figur werden die sieben Werke der Barmherzigkeit an verschiedenen Gruppen von Bettlern veranschaulicht – so wie von Jesus vorgegeben und bei Matthäus (25,37–42) niedergeschrieben, endend mit den Worten: „*Was ihr getan habt einem von diesen meinen geringsten Brüdern, das habt ihr mir getan.*“<sup>669</sup> Pieter Brueghel d. J. hat zahlreiche Werke seines Vaters kopiert, so auch „Die sieben Werke der Barmherzigkeit“, das zwischen 1616 und 1638 entstand (Abb. 236). Anders als bei Pieter Brueghel d. Ä., der die Caritas noch zentral ins Bild setzte, wird hier keine Figur mehr als Allegorie verwendet, um eine Spendendarstellung in einen religiösen Kontext einzubinden. Die Armenversorgung wird den zeitlichen Veränderungen entsprechend in einem säkularen Rahmen präsentiert. In niederländischen Städten wurde die Versorgung Bedürftiger von amtlich bestellten Almosenmeistern, die durch eine schwarze Toga und eine Gebetskette gekennzeichnet waren, durchgeführt. Im rechten Vordergrund des

---

<sup>666</sup> Vgl. Schnabel-Schüle, 2005, S. 146–151.

<sup>667</sup> Vgl. van Bühren, 1998, S. 72.

<sup>668</sup> Vgl. Roeck, 2004, S. 122.

<sup>669</sup> Müller, 2014, S. 136–137: „[...] weniger die Armenfürsorge spielt hier eine Rolle, als vielmehr die reformatorische Frage der Werkgerechtigkeit. [...] Während die Katholiken glaubten, dass es durch gute Werke möglich sei, ins Himmreich zu gelangen, betonte Luther die göttliche Gnade als notwendige Voraussetzung.“

Bildes wird die Funktion des Almosenmeisters bei der Verteilung von Kleidung näher beleuchtet. Im Hintergrund rechts wird ein Verstorbener in einem Sarg getragen, davor eine Gruppe Pilger in ein Haus aufgenommen, und links gegenüber werden Kranke besucht, und noch weitere Genreszenen sind in diesem Bild zusammengeführt.<sup>670</sup> Das Bild belegt die frühneuzeitliche Übernahme der Armenversorgung durch städtische Institutionen und überantwortet dem Betrachter selbst, den jeweiligen christlichen Kontext zu erkennen.

Jan Steen zeigt in dem 1655 entstandenen Bild „Der Bürger von Delft und seine Tochter“, dass sich auch wohlhabende Bürger dieser Aufgabe verpflichtet sahen (Abb. 237). Breitbeinig auf der Treppe seines Hauses sitzt ein vornehm gekleideter Mann, der ob seiner Haltung schon ab 1761 als Bürgermeister von Delft bezeichnet wurde, obwohl die Identität dieser Person nicht bekannt ist; und vor ihm steigt wohl seine etwas steif und teilnahmslos wirkende Tochter prächtig gekleidet die Eingangsstufen herab. Auf der Straße ist eine alte gebeugte Frau mit einem Gehstock stehengeblieben und wendet sich dem vornehmen Herrn mit der ausgestreckten rechten Hand um eine milde Gabe bittend zu. Neben ihr ein kleines Kind, das ehrfurchtsvoll seinen Hut abgenommen hat. Vielleicht ist die Frau verwitwet, möglicherweise der reiche Bürger ebenso, der ein Schriftstück in der Hand hält, das die Bedürftigkeit bezeugen könnte. Armut und Wohlstand stehen hier dicht nebeneinander und sind doch durch eine tiefe Kluft getrennt. Dem Betrachter wird die „naturegegebene“ soziale Ordnung vor Augen geführt, aber er wird zugleich aufgefordert, seiner moralischen Pflicht, Unterstützung zu leisten, nachzukommen. Der Kirchturm im Hintergrund erscheint wie ein erhobener Zeigefinger, der diesem Postulat Nachdruck verleiht.<sup>671</sup> Es wird angenommen, dass Jan Steen die Frau in seinem Bild von einer entsprechenden Figur aus Rembrandts Radierung „Der Leierkasten und seine Familie empfangen ein Almosen“ von 1648 übernommen hat (Abb. 238). Rembrandt selbst hatte sich wiederholt dem Bettlerthema gewidmet. Auf dieser Graphik ist eine jüngere Frau mit einem Wanderstab, einem Korb und einem Säugling auf dem Rücken dargestellt, die ihre Hand ausstreckt, um von einem älteren Herrn an einer Haustür ein Almosen zu empfangen. Als Repousoirfigur ist davor ein Knabe mit Hut dargestellt, dahinter eine alter, starr vor sich hinblickender Mann, bei dem es sich möglicherweise um einen Blinden handelt, dessen Leier vom Knaben verdeckt

---

<sup>670</sup> Vgl. Ertz/Nitze-Ertz, 1997, S. 331.

<sup>671</sup> Vgl. Chapman, 1996, S. 119-121.

wird.<sup>672</sup> Rembrandt hat die Bettler ohne karikierendes Beiwerk gestochen, womöglich weil es sich in Anbetracht des Blinden um eine unverschuldete Armut handelte und nicht um bettelnde Vagabunden, die häufig ihre Bedürftigkeit vor-täuschten. Gezeigt wird ein Akt der Mildtätigkeit und Nächstenliebe.

Wenn auch die Armenfürsorge über verschiedene Stiftungen in die kommunale Zuständigkeit und Organisation übernommen wurde, bleibt doch weiterhin augenfällig, wie sehr die Konfessionen auf die Versorgung von Bettlern und Armen Einfluss nahmen. So wurden nach van Bühren auch im Protestantismus weiterhin Werke der Barmherzigkeit dargestellt. Die Ausgabe der Almosen wurde allerdings nicht mehr instrumentalisiert, um dem Betrachter vorbildliche Heiligenviten näherzubringen, oder in anderen religiösen Kontexten zur christlichen Pflicht erklärt.<sup>673</sup> Spendendarstellungen bleiben auch nach der Reformation sowohl bei Protestanten als auch bei Katholiken gebräuchlich, wobei die ältere Bildtradition fortbesteht, aber auch direkte Spenden – wie in den zuletzt besprochenen Bildern – bleiben populär. Die christliche Caritas bleibt oft als Leerstelle bestehen, die vom gläubigen Betrachter mit der christlichen Botschaft der Barmherzigkeit gefüllt werden musste.

In Pieter Aertsens Bild „Fleischbude mit Flucht nach Ägypten“ von 1551 ist im Vordergrund eine große Fülle von Viktualien, Fleischprodukten jeglicher Art stilllebenartig zusammengetragen, im Mittelpunkt ein gehäuteter Ochsenkopf, der mit gebrochenen Augen den Betrachter unmittelbar ansieht (Abb. 239). Im rechten Mittelgrund gießt ein Mann aus einem Brunnen geschöpftes Wasser in einen Krug. Im Hintergrund unter dem Dach eines schindelgedeckten Hauses, an dessen Eingang ein frisch geschlachteter Ochse ausgebreitet aufgehängt wurde, ist eine Wirtshausszene mit fröhlichen Gästen dargestellt. Durch eine rückwärtige Öffnung des Schuppens in der Mitte wird der Blick in eine Landschaft freigegeben, in der ein Mann einen Esel mit einer Frau führt, die ein Kind im Arm hält: die Heilige Familie auf der Flucht nach Ägypten. Maria beschenkt einen Knaben mit einem Brot. Dahinter läuft eine Reihe von Menschen in einer Art Prozession hintereinander in Richtung der Kirche, die ganz links durch ein Fenster zu sehen ist. Durch eine im Vordergrund und zugleich auf der gesamten

---

<sup>672</sup> Vgl. Wetzel, 1991, S. 139: „Das Bildthema des blinden Leierkastenspielers, dessen Frau Almosen einsammelt, reicht bis ins 16. Jahrhundert zurück und wurde wahrscheinlich zu Beginn des 17. Jahrhunderts von David Vinckbooms populär gemacht.“

<sup>673</sup> Vgl. van Bühren, 1996, S. 143–157.

vorderen Bildebene naturalistisch und nahsichtig dargestellte Überfülle von frisch geschlachteten Fleischprodukten und Würsten in Kombination mit den höchst kleinfigurigen religiösen Szenen im Hintergrund entsteht eine paradoxe Bildstruktur, die in der Forschung als inverse religiöse Szene beschrieben wird, was bedeutet, dass sich die Ikonographie dem Betrachter nur durch Reflexion der christlichen Lehre offenbart und er die wirkliche Botschaft erst dann verinnerlichen kann.<sup>674</sup> Die christlich-moralische Botschaft kommt demnach in einer metaphorischen Bildsprache daher, denn die Verderblichkeit des Fleisches mag zugleich als Warnung davor aufgefasst werden, durch Völlerei und kulinarische Genüsse das wahre, fromme Leben zu vernachlässigen. So stehen sich im Hintergrund kontrastierend zügelloses Trinkgelage, Hunger, Fasten und Kirchgang gegenüber.<sup>675</sup> Das Thema Armut und Bedürftigkeit wird erst durch die Brille säkularer Bildmotive im Hintergrund als Ausdruck der religiös motivierten Caritas dargestellt, womit deutlich wird, dass die christliche Wohltätigkeit auch in der Frühen Neuzeit für die Versorgung Bedürftiger einstand, aber nicht mehr ins Zentrum gestellt wurde.<sup>676</sup> Wenn auch konfessionelle Differenzen im 16. und 17. Jahrhundert noch deutlich zum Ausdruck kamen, wurde die traditionelle Spenderdarstellung doch weitgehend beibehalten.<sup>677</sup> Das womöglich häufigste Spendenmotiv stellten nach Philine Helas der Heilige Martin und seine Mantelspende dar, ein Protagonist der selbstlosen Mildtätigkeit, durch den die Verbindung von Spender, Bettler und Gott etabliert wurde. Wie schon mehrfach angedeutet, kann aus der äußeren Gestalt des Bettlers nicht einseitig und dogmatisch auf dessen

---

<sup>674</sup> Vgl. Michalski, 2001, S. 167–170.

<sup>675</sup> Ebd., S. 172–173: „Die Dialektik der Beziehungen zwischen Vorder- und Hintergrund ist bei Aertsen in der Tat sehr kompliziert, [...]. In [diesem] Gemälde, das 1551 eine neue Gattung einleitete, [...] wird der inhaltliche Gegensatz zwischen den zwei Bildzonen durch den Gegensatz zwischen zwei Arten der Nahrung gekennzeichnet. Im Vordergrund dominiert das Fleisch der Vergänglichkeit, die fliehende Muttergottes reicht dagegen im Hintergrund einem Kind ein Stück Brot – dieses fungiert somit als eine Präfiguration des eucharistischen Brotes des Lebens. [...] Im Gegensatz zu den Viktualien des Vordergrundes (unter denen sich aber einige Speisen mit eucharistischen Bezügen befinden) verkörpert Christus somit das Brot und respektive Fleisch des Lebens.“

<sup>676</sup> Vgl. Schmidt, 2011, S. 209.

<sup>677</sup> Ebd., S. 209. Vöcelka, 2013, S. 30: „Sieben Kurfürsten, drei geistliche (die Erzbischöfe von Mainz, Köln und Trier) und vier weltliche (Pfalz, Brandenburg, Sachsen und Böhmen) wählen den Herrscher [im Heiligen Römischen Reich deutscher Nationen].“

tatsächliche soziale Situation geschlossen werden, denn „*weder waren im Norden alle Bettler Krüppel noch glichen sie in Italien antiken Philosophen und Heroen*“.<sup>678</sup> Damit wird aber auch deutlich, dass die angesprochene, von Roeck eingeführte „Diskursrevolution“ sich mit der Profanierung der Bildthemen zumindest in den geistlichen Kurfürstenstaaten nicht in der Weise vollzog wie in den Niederlanden.

Die diskutierten Tafelbilder und Graphiken zeigen die Frömmigkeitspraxis des 15. und 16. Jahrhunderts, als die Almosenvergabe zur religiösen Pflicht erhoben wurde und zugleich die Gewähr bot, das Seelenheil zu erlangen. Der Bettler und andere Bedürftige wurden benutzt, funktionalisiert, damit die Wohlhabenden sich mit ihren guten Werken einen Platz im Himmel sichern konnten. Diese zentrale christliche Botschaft war folglich bestimmend und essentiell für die Armutsdarstellungen jener Zeit. Die Bilder sollten Vorbild, Mahnung und Aufforderung für den Betrachter sein. Dies wird auf den Tafeln des Meisters von Alkmaar besonders deutlich, wenn sich Christus selbst unter die Armen mischt. Bedürftigkeit betrifft Männer, Frauen und Kinder. Es ist aber auffällig, dass besonders häufig gebrechliche, hilflose Alte, auch wahre alte Krüppel, das Bild dominieren, denn ihre Erscheinung erklärt ihre Bedürftigkeit von selbst, sie sind beklagenswert und Mitleid erregend. Aber Armut ist ein Problem aller Altersgruppen, einschließlich der Kinder. Die Bilder können als Quelle für die verbreitete Volksfrömmigkeit verstanden werden, hingegen fand Kritik an vorgetäuschter Bedürftigkeit vorwiegend in Buchillustrationen oder selbständigen Graphiken statt. Bettler waren im Mittelalter nicht geächtet, sondern als vollwertige Mitglieder in die Gesellschaft integriert. Bettelerei wurde sogar als legale Form des Broterwerbs akzeptiert.<sup>679</sup> Als das Bettelwesen sich immer mehr verbreitete, wurde im ausgehenden 15. Jahrhundert die allgemeine Armenversorgung einer zunehmenden Restriktion unterworfen. Mit Bettel- und Armenverordnungen übernahmen städtische Institutionen die Organisation dieses auswuchernden

---

<sup>678</sup> Helas, 2011, S. 161–169. „Präsentiert sich Martin nördlich der Alpen als junger, schöner, wohl gekleideter Ritter zumeist zu Pferd, so lässt sich bezüglich des Bettlers die Diskrepanz zwischen nordalpiner und italienischer Darstellungskonvention feststellen. Ist der Bettler im Norden zumeist ein Krüppel, so findet sich in Italien eine Bandbreite von Figuren, deren Nacktheit keine Verletzungen preisgibt, sondern darüber hinaus zur Projektionsfläche wird – für die Einspielung antiker Modelle von Schönheit und Tugend ebenso wie für die Auseinandersetzung mit zeitgenössischen Kunstwerken.“

<sup>679</sup> Vgl. Sachße/Tennstedt, 1980, S. 30.

gesellschaftlichen Problems und drängten den kirchlichen Einfluss zurück.<sup>680</sup> Die Almosenvergabe und das Betteln auf der Straße wurden deutlich eingeschränkt und reguliert bis hin zum völligen Bettelverbot, dabei sollten vor allem fremde Bettler von den Städten ferngehalten werden. Das Ziel war, nur noch die wirklich bedürftigen Bettler zu unterstützen, die sogenannten „*starken Bettler*“ sollten von der Teilhabe ausgeschlossen werden. Nach Sachße wurde das Almosen zur „*zweckrationalen sozialpolitischen Strategie*“.<sup>681</sup> Grundlegendes Kriterium für die berechnete Almosenversorgung blieb aber weiterhin die kirchliche Almosendogmatik, die sich auf Paulus berief, der in Galater (2,10) formulierte: „*Wir sollen die Armen in der Gemeinde von Jerusalem nicht vergessen.*“ Die gezeigten Gemälde waren sämtlich Darstellungen in religiösem Kontext, wurden teilweise als Altarbilder genutzt und stammten zumeist aus frommen Stiftungen. Mit den Fürsorgereformen entstanden Bildzeugnisse im Auftrag von städtischen Institutionen oder wohlhabenden Laien, als nicht mehr die Sorge um das eigene Seelenheil im Vordergrund stand, sondern neue Konzepte und die neue Zuständigkeit der Armenversorgung propagiert werden sollten. Der religiöse Zweck wurde durch die weltliche Einflussnahme säkularisiert. Während Almosendarstellungen in religiösem Kontext zur Nachahmung mahnten, hatten die Tafeln nach der Fürsorgereform das Ziel, Spenden für den Almosenstock einzuwerben. Der Bettler verschwand als Motiv in der Darstellung der Armutsversorgung in dem Moment, als kommunale Institutionen sich dieses Problems annahmen. Nach der Reformation zeigte sich, dass ein religiöser Kontext in der Verbildlichung kommunaler Wohlfahrtsfürsorge bestehen blieb, aber in ganz unterschiedlicher Weise zum Tragen kam, wenn etwa Darstellungen aus den geistlichen Kurfürstentümern, den Niederlanden oder Italien betrachtet werden, zum Teil war dieser Kontext eine Leerstelle, die vom gläubigen Betrachter gefüllt werden musste.

Armutsdarstellungen können als Quelle für die Vorstellung, Haltung und Gesinnung der jeweiligen Gesellschaft herangezogen werden. Sie ermöglichen, die Armutsproblematik aus verschiedenen Perspektiven wahrzunehmen, die einer rein textlichen Sichtweise nicht zugänglich sind.<sup>682</sup> Nach Korff ist es „*nicht die reale Armut, die der Betrachter sieht, sondern das ‚Bild‘ der Armut, die Vorstellung, die sich*

---

<sup>680</sup> Ebd., S. 33-36.

<sup>681</sup> Ebd., S. 32.

<sup>682</sup> Vgl. Schmidt, 2011, S. 206.

die jeweilige Zeit davon gemacht hat“.<sup>683</sup> Wenn auch die tatsächliche Wirklichkeit in diesen Bildern verschleiert, beschönigt und modifiziert ist, denn es handelt sich doch auch um Kunstwerke, ästhetische Schöpfungen, durch die ein Künstler seine persönlichen Vorstellungen und die seiner Auftraggeber sowie eigene Erkenntnisse zum Ausdruck bringt, so geben solche Darstellungen dennoch Rückschlüsse auf das wahre Leben in jener Zeit. Zudem beleuchten sie gesellschaftliche Wandlungsprozesse bereits in einzelnen Bildern, etwa den durch die Fürsorgeformen des 16. Jahrhunderts hervorgerufenen Wandel.<sup>684</sup>

### VII.3. Die Säkularisierung der Armut in der spanischen Barockmalerei

„El Siglo de Oro“, das Goldene Zeitalter Spaniens, etwa von 1550 bis 1660, ist eine herausragende Periode der spanischen Kultur und zugleich eine außergewöhnlich kreative Epoche der europäischen Kunstgeschichte.<sup>685</sup> Im Zenit der weltweiten spanischen Kolonialherrschaft unter den Habsburgern etablierte sich Spanien damals auch als Bollwerk der katholischen Gegenreformation. Schon nach den beiden Schlüsselereignissen im Jahr 1492 – das Ende der

---

<sup>683</sup> Korff, 1983, S. 14: „Dass künstlerische Darstellungen nicht mit den tatsächlich empirisch zu ermittelnden gesellschaftlichen Praktiken und Idealen kongruent sein müssen und nie einfache Abbildungen der Wirklichkeit sind, braucht indes nicht weiter betont zu werden, zumal auch dem Historiker, der vorwiegend mit Schriftquellen arbeitet, der Konstruktionscharakter und die Perspektivität der Überlieferung bewusst ist. Da sie aber als Repräsentationen bestimmter Sachverhalte zumindest in ihrer Zeit kommunikativ anschlussfähig sein müssen, erlauben sie dennoch Rückschlüsse auf gesellschaftliche Wirklichkeitsvorstellungen“

<sup>684</sup> Vgl. Schmidt, 2011, S.206–207. Roeck, 2004, S. 124–125: „Daß religiöse Kunst, abgesehen von ihren ästhetischen Qualitäten, ein unersetzliches Stück historischer Überlieferung darstellt, ist keine neue Erkenntnis. [...] vor allem ist das religiöse Kunstwerk Quelle für das *Imaginäre*, für im Alltag wirksame Vorstellungen und Mentalitäten. [...] Daß hier Gedanken visualisiert werden, von denen die Menschen jener Epochen geprägt waren, [...] ergibt die Bedeutung solcher Kunstwerke als Geschichtsquelle.“

<sup>685</sup> Vgl. Delgado, 2016, S. 2: „ Im ‚Spanischen Jahrhundert‘ erlebt die hispanische Kultur auch ihr ‚Siglo de Oro‘ als global wirkende Kultur. Aber die Zeitgenossen hatten kaum das Bewusstsein in einem ‚Goldenen Zeitalter‘ zu leben, wohl aber in einem des spanischen Führungsanspruchs – mit all seinen Errungenschaften und Krisenerscheinungen.“

Maurenerrschaft mit der Rückeroberung Granadas und die Entdeckung Amerikas durch Christoph Kolumbus – war die Inquisition als Kontrollinstanz gegen religiöse Abweichler installiert worden. Die „goldene“ Epoche im 16. und 17. Jahrhundert war aber auch durch politische und ökonomische Krisen bis hin zum Staatsbankrott nach militärischen Niederlagen geprägt. Mit dem Verlust der Armada 1588 verlor Spanien sein wichtigstes Machtsymbol als Weltherrscher über die Meere. In dieser Entwicklung sahen Vertreter höherer Gesellschaftskreise, vor allem die Künstler, den Niedergang einer morbiden, degenerierten Gesellschaft. Hinzu kamen humanitäre Notstände, verursacht etwa durch die sogenannte „Kleine Eiszeit“ (1560–1630), durch Missernten und steigende Lebensmittelpreise, was die Kluft zwischen Arm und Reich immer größer werden ließ, so dass die steigende Anzahl von Bettlern sich zu einer Massenarmut auswuchs.<sup>686</sup> Die unterernährten Menschen lebten unter schlechten hygienischen Bedingungen und waren besonders anfällig für Seuchen; die Pest von 1549 raffte fast die Hälfte der Bevölkerung Sevillas dahin. Mit der Verelendung vieler Gesellschaftsgruppen wurden die von Armut betroffenen Menschen zunehmend an den Rand gedrängt und gar als Bedrohung angesehen.<sup>687</sup> In dieser Zeit trat zu der Sakralkunst auf der einen Seite die höfisch-säkulare Kunst auf der anderen Seite mit Porträt- und Genremalerei sowie Stilleben, wobei religiöse Themen weiterhin im Vordergrund standen. Auffällig ist der starke Kontrast zwischen naturalistischer und immaterieller Orientierung, der sich besonders in den Hofporträts von Velázquez, den Kinder- und Bettlerbildern Murillos und den realistisch wirkenden Skulpturen von Gregorio Fernández oder Pedro de Mena zeigen.<sup>688</sup>

In der Kultur des frühneuzeitlichen Spanien konnten – wie schon für Italien und Mitteleuropa gezeigt – arme Menschen zunächst an einer mildtätigen Unterstützung und Versorgung teilhaben, denn der Arme galt als Abbild Christi. Mit der allmählich sich vollziehenden kommunalen Übernahme der Armenversorgung kam es durch die kontroversen Auseinandersetzungen mit der sich rasch ausweitenden Massenarmut zu einer veränderten Darstellungsweise in der Malerei des Siglo de Oro.<sup>689</sup> Die Darstellung der Armenversorgung brachte dem

---

<sup>686</sup> Vgl. Kamen, 1991, S. 98–170.

<sup>687</sup> Vgl. Depta, 2017, S. 20 und Anm. 3. Vgl. Delgado, 2016, S. 2. Vöcelka, 2013, S. 53, 147.

<sup>688</sup> Vgl. Karge, 2016, S. 27.

<sup>689</sup> Vgl. Depta, 2017, S. 19.

Betrachter die Ausübung einer Fürsorgehandlung näher und konnte als attributives Element zugleich die Heiligen in ihrer Wohltätigkeit auszeichnen. Der Akt der Barmherzigkeit rief hilfreiches Mitleid hervor und betonte die Tugend der Caritas.<sup>690</sup> Armutsdarstellungen im Spanien jener Zeit werden in erster Linie mit dem in Sevilla geborenen Bartolomé Esteban Murillo (1618–1682) in Verbindung gebracht, dessen Werke im 19. Jahrhundert auch in Deutschland eine breite Rezeption fanden.<sup>691</sup> Für den Franziskanerorden malte er 1645/1646 „Die Armenspeisung des Heiligen Diego von Alcalá“, für die sich eine Gruppe hungriger Menschen versammelten (Abb. 240). Es handelt sich überwiegend um ausgezehrte, hinfällige alte Männer, drei Frauen und einige Kinder. Mittig im Vordergrund steht ein Kessel mit Kartoffelsuppe, um den sich links der kniende und betende Heilige sowie eine Mutter mit ihren vier Kindern eingefunden haben. Die Kinder falten wie der Heilige die Hände zum Gebet. Die Armen zeigen Demut und Gottesfurcht, weshalb ihnen die christliche Nächstenliebe zur Ehre Gottes gebührt, wie die Inschrift unter dem Bildfeld dem Betrachter erklärt.

Das Gemälde „Der heilige Thomas von Villanueva“ von um 1668 aus der Kapuzinerkirche in Sevilla ist eines von Murillos bedeutendsten Werken; es zeigt den Augustiner, der sich, obwohl er kein Franziskaner war, doch einem karitativen Leben und der ausgeübten Nächstenliebe verpflichtet sah (Abb. 241). Der Wohltäter ist ganzfigurig ins Zentrum des Bildes gestellt, in einen Raum, der weit in die Tiefe blicken lässt und mit antikisierenden Architekturelementen ausgestattet ist. Im Vordergrund sind durch Hell-Dunkel-Kontraste einige Figuren deutlich hervorgehoben, während linksseitig im Mittelgrund eine mit einem Vorhang drapierte Säule im Schatten durch das von hinten einfallende Licht stark konturiert ist, während der diffuse Lichtstrahl den heiligen Thomas gleichzeitig mit einer Art Heiligenschein umgibt. Der Heilige steht aufrecht, würdevoll in Schwarz gekleidet mit Mitra und Bischofsstab in der linken Hand. Mit der anderen Hand reicht er dem vor ihm knienden Bettler mit nacktem, von Licht beschienenem Oberkörper in Rückenansicht in dessen ausgestreckte, geöffnete Hand ein Geldstück. Im Vordergrund links hockt eine junge Mutter mit ihrem Kind ganz im Schatten. Das Kind zeigt eine ebenfalls erhaltene Münze, nur sein freudestrahlendes Gesicht ist von spärlichem Licht erhellt. Drei weitere Bettler sind rechts im Bild dargestellt: vorn ein barfüßiger Junge, dessen haarlose

---

<sup>690</sup> Ebd., S. 21: „Die Wohltätigkeitspraxis dient zur Imitatio Christ und gleichzeitig zur Begegnung mit Christus, der im Armen verkörpert ist.“

<sup>691</sup> Vgl. Scholz-Hänel, 2017, S. 458.

Kopfhaut verschorfte Wunden und zahlreiche Kratzdefekte aufweist; dahinter ein alter, glatzköpfiger Mann auf einen Stock gestützt, der sich vorbeugt und das erhaltene Geldstück besieht; hinter seinem Rücken eine alte, in Tücher eingewickelte Frau.<sup>692</sup> Der formale Mittelpunkt und zugleich der Wesenskern des Bildes ist durch die gebenden und nehmenden Hände gestaltet, so dass der Heilige mit seinem barmherzigen Antlitz mit dem knienden Bettler verbunden ist, der über seinen nackten, beleuchten Rücken als Repousoirfigur den Blick des Betrachter auf die Almosengabe leitet. Auf dem Pult am linken Bildrand liegt eine geöffnete Bibel, daneben ein geöffneter Beutel mit Münzen als Hinweis auf die christliche Pflicht der Mildtätigkeit. Die größten Auftraggeber zu dieser Zeit waren kirchliche Organisationen und der Adel, die naturgemäß auch großen Einfluss auf die Kunstproduktion nahmen.<sup>693</sup>

Murillo war von 1665 an Mitglied der Sevillaner Caridad-Bruderschaft (span. Caridad = Caritas), die sich der Armenbetreuung widmeten und Jesus nacheiferen, der sein Leben unter den Bedürftigen und Notleidenden verbracht, den Weg zu Gott vorgelebt und gesprochen hatte: „*Selig, die arm sind vor Gott, denn ihnen gehört das Himmelreich (Mt. 5,3)*.“<sup>694</sup> Die Polarität von Arm und Reich in der spanischen Gesellschaft jener Zeit war gegenseitig bedingt, beide Seiten waren aufeinander angewiesen, denn es bedurfte dieser Zweckgemeinschaft aus theologischer Sicht. Armut wurde als zwingendes Element der christlichen Gesellschaft betrachtet, in der dem Armen die Aufgabe zugewachsen war, für die Reichen zu beten, dabei christusgleich Elend, Not und Siechtum geduldig zu ertragen, um im Gegenzug der Almosen der Wohlhabenden teilhaftig zu werden. Entsprechend sind die Armutsbilder konzeptuell so angelegt, dass sie Empathie beim Betrachter erzeugen. „*Die theologische Logik der Barmherzigkeit spiegelt sich so auf rezeptionsästhetischer Ebene in Murillos Bildern wider*.“<sup>695</sup> Die Bilder sollten Mitleid und

---

<sup>692</sup> Vgl. Anguelo Iñiguez, 1982/1983, S. 14-16.

<sup>693</sup> vgl. Depta, 2017, S. 23: „Tafelbilder nehmen im Speziellen kirchliche und theologische Diskurse auf und sind ein integraler Bestandteil der devotionalen Praxis, indem sie gläubigen Betrachtern religiöse Paradigmen vorgeben. In diesem Sinne appelliert die Ikonographie der Almosengabe in religiösen Bildern an den Betrachter in seiner Rolle als potenzieller Wohltäter. Die tugendhafte und mediale Bedeutung von Heiligen prädestiniert sie für diese rezeptionsästhetische Funktion, denn ihre Imitatio Christi soll auch dem Betrachter als Vorbild dienen.“

<sup>694</sup> Cherry, 2001, S. 59.

<sup>695</sup> Ebd., S. 24.

Hilfsbereitschaft beim Betrachter auslösen, was Michel Foucault im Konzept der „Pastoralmacht“ beschreibt, die eine vom Christentum mit Hilfe ihres Sittenkodex entwickelte Machtstellung mit der dauerhaften Einflussnahme auf die Gläubigen beinhaltet. Diese Form der Macht zielte auf das individuelle Seelenheil, was zur Voraussetzung hatte, in die Seele eines Menschen eindringen zu können, um dessen Gesinnung und Einstellung zu erkennen und zu steuern.<sup>696</sup> Mit anderen Worten beschreibt die Pastoralmacht die Beziehung zwischen Führenden und Geführten, zwischen dem Hirten und der Herde, mit dem Ziel der „*Regierung der Seelen*“, also der Kontrolle und Führung des Individuums im Hinblick auf das jenseitige Seelenheil. Dies wurde mit Führungstechniken wie der Institutionalisierung der Beichte und dem Prinzip des Gehorsams unter der Autorität eines Hirten mit ständiger Überwachung und seelsorgerischer Betreuung erreicht.<sup>697</sup> Lemke betont, dass Foucault mit diesem Konzept eine „*Scharnierfunktion*“ zwischen Macht und Subjekt verstand, nach der das Subjekt sich diese Macht einverleibe und mit Praktiken des „*Sich selbst Regierens*“ verbinde.<sup>698</sup> Die Evozierung von Empathie mit der Auslösung von Mitleid und Hilfsbereitschaft erfolge über den „*Mechanismus einer Inkorporierung von pastoraler Macht über Bilder*“.<sup>699</sup>

Auch im Bild „*Mariä Tempelgang*“, das um 1680 entstand, werden Affekt und Wahrnehmung miteinander verbunden, um beim Betrachter Mitgefühl auszulösen (Abb. 242). Die erst dreijährige, weiß gekleidete Maria wird nach ihrem eigenen Wunsch in den Tempel aufgenommen. Ihr Leben ist allein Gott geweiht, ihre Reinheit durch den Schutz des Tempels gewährleistet.<sup>700</sup> Während Maria die Treppe zum Tempel hinaufsteigt, sitzt links im Bildvordergrund ein alter, schmutziger Bettler mit nackter Schulter in zerlumpter Kleidung; er sieht den Betrachter direkt an und bittet mit geöffneter linker Hand um eine Gabe, anders als im vorherigen Bild, in dem der zentrale Bettler nur als Repoussoirfigur

---

<sup>696</sup> Vgl. Foucault, 2015, S. 247–249: „[...] als Kirche vertritt [das Christentum] eine Theorie, wonach manche Menschen, aufgrund ihrer religiösen Qualität die Fähigkeit besitzen, anderen zu dienen, und zwar [...] als Hirte. [...] Die Pastoralmacht ist keine bloß ordnende Macht. Ihr Inhaber, der Hirte, muss auch bereit sein, sich für das Leben und das Seelenheil seiner Herde zu opfern. Es handelt sich um eine Form von Macht, die sich nicht nur um die Gesellschaft, sondern um jeden Einzelnen [kümmert], und das sein Leben lang.“

<sup>697</sup> Vgl. Lemke, 2016, S. 487.

<sup>698</sup> Ebd., S. 482.

<sup>699</sup> Depta, 2017, S. 24.

<sup>700</sup> Vgl. Poeschel, 2011, S. 121.

fungierte. Wenn in diesem Bild das Bettlermotiv mit Marias Tempeltritt verbunden wird, ihr damit zugleich das christliche Attribut der mildtätigen Nächstenliebe mitgegeben wird, kann sich der gläubige Betrachter ihrer Gesinnung nicht entziehen und muss ihr nachfolgen. Nach Magdalena Depta stellt Luis Rodríguez Tristán's Bild „Der heilige Luis IX. verteilt Almosen an Arme“ von um 1620 für die Dominikanerkirche Iglesia de San Pedro Mártir in Toledo ein typisches Beispiel dar, wie die Almosenvergabe in das damalige Regierungskonzept eingebunden werden konnte (Abb. 243).<sup>701</sup> Der heilige Luis war ein christlicher König, der den Franziskanern nahestand und der Legende nach vom Speisetisch Essen verteilte, Armenhäuser und Spitäler errichtete.<sup>702</sup> Als gesalbter christlicher Herrscher war er dem Armutsideal seiner Zeit verbunden, dabei heilte er auch Kranke durch Handauflegen von der Skrofulose.<sup>703</sup> Im Bild steht – fast die gesamte rechte Bildhälfte einnehmend – der würdevoll gekleidete König mit seinen Insignien unter einem Baldachin, während sich beiderseits von ihm überwiegend alte Bettler eingefunden haben. Diese Bettler sind mit teilweise entblößtem Oberkörper und Beinen dargestellt, ihre kräftige Muskulatur ist plastisch ausgearbeitet, keine Wunden, kein Schmutz ist auszumachen, auch die Kleidung aus Tüchern ist in recht ordentlichem Zustand. Einer von ihnen, mit einer Unterarmstütze, hält dem König ein Schriftstück entgegen, das ihn womöglich als würdigen Bettler ausweist. Im Mittelpunkt des Bildes finden sich abermals die gebenden und nehmenden Hände, die über ein Geldstück miteinander verbunden sind – als Symbol für den Wohltätigkeitsakt. Zwei Welten stoßen hier aufeinander: die Figur des Königs mit seinem politischen und seinem heiligen Körper und die Bettler, die nur ihren natürlichen Körper haben, den es zu erhalten gilt.<sup>704</sup> Als Hinweis

---

<sup>701</sup> Vgl. Depta, 2017, S. 26.

<sup>702</sup> Vgl. Keller, 2013, S. 403.

<sup>703</sup> Vgl. Schmiegel, 2007, S. 191: „[...] der französische König [verfügte] nach der Salbung über die wunderbare Kraft, den *morbus regius*, die Skrofeln, durch Handauflegen zu heilen, eine Fähigkeit, die geeignet war, allen Untertanen die religiöse Kraft ihres Herrschers vor Augen zu führen und diese während seines gesamten Lebens wirkmächtig erscheinen zu lassen. Ludwig IX. war, nachdem die Skrofelnheilung unter seinen Vorgängern sporadisch nachweisbar ist, der erste französische König, der seine Heilungskompetenz offenbar regelmäßig unter Beweis stellte und ritualisierte.“ [Anm. des Autors: „bei der Skrofulose handelte es sich um eine im Mittelalter weit verbreitete Hauterkrankung im Gesichts- und Halsbereich, die heute am ehesten mit der Hauttuberkulose in Einklang gebracht wird.“]

<sup>704</sup> vgl. Marek, 2009, S. 145–152.

auf die Qualität der Armenfürsorge kann das Körperbild der Bettler herangezogen werden, denn weder Alter noch Armut haben erkennbare Zeichen von Gebrechlichkeit und Schwäche hinterlassen, lediglich zwei Armstützen weisen auf eine Behinderung hin.<sup>705</sup>

Staat und Kirche im Verbund demonstrieren ihre Caritas am Objekt der Armen, was Geremek feststellen lässt, dass die Darstellung von Almosenvergaben „etwas Ostentatives“ aufweisen, ob es sich nun um eine kirchliche oder individuelle Vergabepaxis handele. Sie nehme die „Form eines Schauspiels an, bei dem sich die Zurschaustellung der eigenen Frömmigkeit mit der äußerlichen Darstellung des eigenen Sozialprestiges verbindet“.<sup>706</sup> Die Auseinandersetzung über die gerechte Armenfürsorge wurde im 16. und 17. Jahrhundert zu einem bedeutenden und kontroversen Thema in Spanien. Der Armutsdiskurs drehte sich um Berechtigung und Nutzen der Armen für die Gesellschaft. Nach Michael Scholz-Hänsel standen sich dabei besonders der Theologe und Dominikaner Domingo de Soto (1494–1560) und der Benediktiner Juan de Robles (1492–1572) mit ihren Schriften gegenüber. De Soto vertrat die Ansicht, dass die gottgewollte Standesgesellschaft Armut als heilbringende Option festgeschrieben habe.<sup>707</sup> Die „Pflicht“ der Gebenden wurde mit ihrem Seelenheil verbunden, nicht aber das „Recht“ der Armen auf Hilfe. Die Almosengabe als karitativer Akt wurde allein für das Heil des Gebenden instrumentalisiert.<sup>708</sup> Genau diese Gesinnung wurde in den vorgestellten Bildern von Murillo und Tristán wiedergegeben. Nach der entgegengesetzten Position von Robles und einigen Humanisten sollten die Bedürftigen durch Einsicht und Arbeit in die Legalität und damit zurück in die Gesellschaft geführt werden. Das Elend der Armut nachhaltig zu reduzieren, wurde zum wahren Zeugnis für christliche Nächstenliebe. Insofern konnte eine Armenfürsorge nur dann überzeugend und erfolgreich sein, wenn die unwürdigen, arbeitsscheuen und Armut Vortäuschenden durch kommunale Überwachung und Obhut von jeglicher

---

<sup>705</sup> Vgl. Depta, 2017, S. 27: „Tristán reanimiert über die historische Kleidung eine politisch-religiöse Narration, die das nationale Kollektivgedächtnis anruft. Das Image des frommen katholischen Königs konvergiert mit dem generierenden protonationalistischen Diskurs im frühneuzeitlichen Spanien. Das Königreich Spanien verstand sich nach der Reconquista [...] und der anschließenden konfessionellen Vereinheitlichung durch die Inquisition als ein katholisches Bollwerk gegen den protestantischen Norden.“

<sup>706</sup> Geremek, 1991, S. 33.

<sup>707</sup> Vgl. Scholz-Hänsel, 2004, S. 456.

<sup>708</sup> Vgl. Simmel, 2013, S. 361.

Fürsorge ausgeschlossen wurden. „*Überspitzt ausgedrückt bedeutete der Kampf gegen gesellschaftliche Armut – und Kriminalität – die Destruktion des santus pauper.*“<sup>709</sup> Die Säkularisierung, Umgestaltung und Reduzierung der Armenfürsorge wurde lange den Auswirkungen von Reformation und Gegenreformation zugeschrieben, inzwischen aber konnte diese Vorstellung indes weitgehend widerlegt werden, denn auch in der katholischen hispanischen Welt wurde Armut kategorisiert, und nur noch die tatsächlich Bedürftigen wurden einer Versorgung zugeführt. Die Sozialdisziplinierung wurde vom Kontext der Konfession befreit.<sup>710</sup>

Neben Murillo wird Jusepe de Ribera häufig mit Armendarstellungen in Zusammenhang gebracht, während für Diego Velázquez (1599–1660) dieses Sujet kaum ein Thema war, wenn er sich auch gelegentlich mit Küchenstücken, sogenannten „Bodegones“, und einfachen Alltagsszenen mit Unterprivilegierten beschäftigte, wie einige Gemälde bezeugen: die „Alte Frau beim Eierbraten“ und „Christus im Hause von Maria und Martha“, beide von 1618, oder der „Wasserverkäufer“ von um 1620.<sup>711</sup> Das Profane des Alltagslebens und auch die Bedürftigkeit des einfachen Volkes beschäftigten schon den jungen Velázquez, so dass er wie Murillo die zeitgenössischen Armutsdiskurse durchaus wahrnahm und verarbeitete.

Der würdige Bettler in der Malerei war jeglicher religiösen Staffage entledigt und fungierte auch nicht mehr als Instrument für theologische Belange und Aussagen, er wurde vielmehr im privaten Sammlerbild zum Protagonisten, der keinen Wohltäter im Bild mehr brauchte, denn nun stand er für sich selbst. Eine akzentuiert diffamierende Darstellung von Armen ist anders als nördlich der Alpen in der spanischen Malerei nicht zu finden, allerdings sind mehrdeutige Anspielungen oft nachweisbar. Dafür ist „Der Junge mit Klumpfuß“ von Ribera aus dem Jahre 1642 ein besonderes Beispiel, das nach Scholz-Hänsel das „*Schlüsselwerk der*

---

<sup>709</sup> Depta, 2017, S. 32.

<sup>710</sup> Vgl. Externbrink, 1996, S. 20–36. Vgl. Scholz-Hänsel, 2017, S. 455–446.

<sup>711</sup> Vgl. Tuzharska, 2011, S. 34–35. „Der Begriff ‚Bodegón‘ bezeichnet eine in Sevilla und Toledo zu Beginn des 17. Jahrhunderts entstandene Gattung der Malerei, in der Elemente des Stilllebens mit solchen des Genre verknüpft werden. [...] Velázquez nutzte die Bodegones als eine Art ‚Malübung‘, in der er seine künstlerischen Techniken unter Beweis stellen konnte und dadurch starke optische Effekte dem Betrachter vorführte. Den Betrachter zu zwingen, dass er das Sujet außer Acht lasse und nur der Malerei an sich seine Aufmerksamkeit widme, das war das primäre Ziel, das V. mit den Bodegones erreichen wollte.“ Vgl. Wolf, 2016, S. 10–19.

*Armenikonographie im Kontext von Konfessionalisierung und Disziplinierung*“ ist, denn es ist das erste ganzfigurige Bildnis eines Bettlers, das in der Kunstgeschichte bekannt geworden ist, eine Inszenierung, die eher an ein zeitgenössisches Herrscherporträt erinnert (Abb. 244).<sup>712</sup> Aufrecht steht der junge Bettler in einer weiten hügeligen Landschaft mit niedrig angelegter Horizontlinie vor einem hellen, offenen Himmel in einer geradezu monumentalen Pose. Seine alte, verschlissene Kleidung zeigt seine Armut. Der Kopf mit kurzgeschnittenem Haar ist dem Betrachter zugewandt. Das Gesicht weist ein Lächeln auf und wirkt dadurch verzehrt und fast unästhetisch, dabei ist der Mund mit leicht schiefen Zähnen geöffnet, die Augenringe sind tief und dunkel. Die Gesichtshaut des Jungen wirkt trocken, faltig und vorgealtert, als Folge von Mittellosigkeit und erbärmlichen Lebensbedingungen. Barfüßig hat er seinen missgebildeten Fuß zum Betrachter hin ins Licht gedreht. Es handelt sich um einen Klumpfuß, eine meist angeborene Fußdeformität mit Spitzfußstellung und Vorfußadduktion. Eine lange Krücke trägt er unbefangen, selbstbewusst und demonstrativ über der linken Schulter, so wie Soldaten ihr Gewehr bei Paraden schultern. Mit der rechten Hand umfasst er einen breitkrepfigen Hut – eine Geste, mit der er möglicherweise dem Betrachter Reverenz erweisen will. Ribera verhüllt die Drastik und Erbarmungslosigkeit des Lebens nicht, alle körperlichen Defizite werden schonungslos offengelegt, keine Bemühung ist zu erkennen, das äußere Erscheinungsbild des Krüppels zu mildern oder gar zu verschleiern. Dieser verkrüppelte Bettler hält die Berechtigung zum Betteln auf einem Blatt Papier in der Hand, wo es in Majuskeln heißt: „*Da Mihi Elimo / Sinam Propter Amorem Die*“ (Gib mir Almosen für die Liebe Gottes). Scholz-Hänsel weist darauf hin, dass solche Bekenntnisse sich in der katholischen und der reformierten Kirche deutlich unterscheiden, denn die Protestanten konnten allein aufgrund ihres Glaubens zu Gott gelangen, während Riberas Krüppel auf den Lohn des Wohltäters verweist, den sich dieser durch eine Almosengabe verdienen könne.<sup>713</sup> Die deutlich ins Bild gestellte Körperbehinderung beweist seine Bedürftigkeit und die Leerstelle im Bild: Der fehlende Almosengeber muss durch den Betrachter ersetzt werden, der vom Bettler direkt angesprochen wird. Ungewöhnlich erscheint auf den ersten Blick das Lachen des Dargestellten angesichts seiner Situation als Krüppel und Bettler, wurden doch traditionell solche Menschen eher bedrückt, düster, schwermütig oder

---

<sup>712</sup> Scholz-Hänsel, 2004, S. 451

<sup>713</sup> Ebd., S. 461

verzweifelt dargestellt. Vielleicht sollte das heitere Gesicht eine direkte Belohnung für den christlichen Akt der Fürsorge bedeuten, eine Annahme, zu der auch die insgesamt positive Darstellung beiträgt, die neben dem Lachen auch durch die weite, helle Landschaft und die monumentale Präsentation zur Geltung kommt. Vergessen darf man zudem nicht die Neigung Riberas, mit traditionellen Ikonographien zu brechen, wie es in seiner Serie „Allegorie der Sinne“ der Fall ist, wenn der Geruchsinn durch eine abgetakelte Bettlergestalt dargestellt wird, der an Knoblauchknolle und Zwiebel riecht und nicht an Blumen oder anderen wohlriechenden Dingen.<sup>714</sup> Vielleicht mag das Lachen ähnlich gedeutet werden. Auch könnte der Kontrast von Mimik und Missbildung den Betrachter aufrütteln, seine gewohnte Denkweise zu modifizieren und zu reflektieren. Darüber hinaus ist es eine alte Erfahrung, dass Leid, in welcher Form auch immer, mit Humor leichter akzeptiert und ertragen wird, doch kann es auch ein Form der Abwehr sein, etwas Hässliches ins Lächerliche zu ziehen, um die Distanz zwischen sich und dem Hässlichen zu betonen.<sup>715</sup> Weit über das Mittelalter hinaus hatte der von Aristoteles überlieferte Leitsatz Geltung, nach dem das Lächerliche aus dem Hässlichen resultiere, da das Lächerliche ein mit der Hässlichkeit verbundener Fehler der Natur sei.<sup>716</sup> Unter dieser Annahme droht ein Porträt, die mit einer Missbildung dargestellte Person mit Blick auf ihren moralischen Charakter herabzusetzen.<sup>717</sup> Scholz-Hänsel zieht zur Erklärung einen Vergleich mit dem von Ribera wiederholt dargestellten antiken Philosophen Demokrit heran (Abb. 245), der im 17. Jahrhundert meist in schlichter Kleidung gemalt wurde, aber immer auch lächelnd, denn er galt schon bei seinen Zeitgenossen als „*lachender Philosoph*“.<sup>718</sup> Er galt als genügsam und war sehr gebildet. In katholischen Ländern wurde er im 17. Jahrhundert wegen der ihm nachgesagten Botschaft, gute Taten brächten die Menschen zum Glück, sehr verehrt. Dieses Konzept konnte mit dem katholischen Gedankengut, dem zufolge freiwillige Almosen den Weg zu himmlischer Entlohnung frei machen würden, in Einklang gebracht werden.

---

<sup>714</sup> Vgl. Scholz-Hänsel, 2000, S.27.

<sup>715</sup> Vgl. Kanz, 2007, S. 38.

<sup>716</sup> Vgl. Aristoteles, hrsg. Fuhrmann, 1994, S. 17.

<sup>717</sup> Vgl. Kanz, 2007, 39.

<sup>718</sup> Schmidt/Schischkoff, 1991, S. 124: „Das höchste Gut ist die Glückseligkeit; sie besteht wesentlich in der Ruhe und Heiterkeit der Seele, die am sichersten durch Mäßigung der Begierde und Gleichmaß des Lebens zu erreichen ist. Demokrit selbst hieß schon im Altertum wegen der Befolgung dieser Lehre der ‚lachende Philosoph‘.“

Die Idee, die Ribera in der Darstellung des Demokrit verwirklichte, könnte er auf das Bild „Der Junge mit dem Klumpfuß“ übertragen haben, um hochgebildete, gläubige Betrachter eine Gedankenverbindung zu den Lehren des Philosophen zu ermöglichen.<sup>719</sup> Ribera hat hier eine schicksalbeladene, von Armut gezeichnete Figur geschaffen, die trotz allem eine unzerstörbare Lebensbejahung, Zuversicht und Frohsinn ausstrahlt und deren Lebensprinzip es ist, sich in der Welt zu behaupten. Norbert Schneider hält der allgemein positiven Interpretation dieses Lächelns etwas entgegen, wenn er darauf verweist, dass die tatsächliche soziale Wirklichkeit kaum erfasst, sondern eher verklärt wurde.<sup>720</sup>

Auch Riberas Bild „Blinder Bettler mit seinem Jungen“ von 1632 zeigt einen körperlich behinderten Menschen, der der Hilfe anderer und der Führung eines jungen Knaben bedarf, ein Motiv mit langer, bis ins Mittelalter reichenden Tradition (Abb. 246).<sup>721</sup> Wie der Junge mit dem Klumpfuß hält er einen beschriebenen Zettel an einer Betteldose hoch, auf dem es heißt: „Dies Illa/Dies Illa“ (Jener Tag), wobei es um einen Teil der Totensequenz geht, die der Betrachter vollenden muss, um die Botschaft des Jüngsten Gerichtes zu verstehen und sich der Nächstenliebe verpflichtet zu fühlen.<sup>722</sup> Alois Hahn weist darauf hin, dass im 17. Jahrhundert die Furcht vor den Höllenqualen so groß war, dass bereits die kleinste Anspielung ausreichte, um die Menschen daran zu erinnern, zu ihrem

---

<sup>719</sup> Vgl. Scholz-Hänsel, 2004, S. 467: „Allerdings zeigt Ribera seinen Demokrit (1630) in Lumpenkleidung (Abb. 245), während der *Junge mit dem Klumpfuß* sich einfach aber ‚ordentlich‘ präsentiert. Hier beweist der Maler sein gutes Verständnis der zeitgenössischen Armutsdebatte, denn durch diese unterschiedliche Charakterisierung rückt er einerseits den anerkannten Philosophen in der Nähe religiöser Heiliger, die sich dem Erdenleben verschrieben hatten, und unterstreicht andererseits, dass sein Bettlerjunge der Hilfe ‚würdig‘ ist.“

<sup>720</sup> Vgl. Schneider, 2004, S. 77–78: „[...] dennoch scheint der Knabe mit seinem Geschick nicht zu hadern. Lachend, den Mund mit Zahnlücken öffnend, blickt er den Betrachter an. Dass die Bettler und sozialen Randgruppen wie der Kyniker Diogenes eigentlich mit dem Schicksal zufrieden sind, in ihm sogar eine besondere Glückserfüllung finden, ist eine erklärende, die sozialen Dissonanzen erträglich machende bürgerliche Ideologie, die im 17. Jahrhundert aufkommt [...].“

<sup>721</sup> Vgl. Jones Hellerstedt, 1983, S. 163–181.

<sup>722</sup> Vgl. Scholz-Hänsel, 2000, S. 102: „Bei der Inschrift ‚Dies Illa/Dies Illa‘ handelt es sich um eine Wiederholung zweier Worte aus der Requiemmesse, in der das jüngste Gericht angekündigt wird; es wäre somit eine unmissverständliche Aufforderung, das eigene Seelenheil durch eine Spende zu retten.“

eigenen Nutzen gottgefällige Mildtätigkeit zu gewähren.<sup>723</sup> Der Blinde hat seine große linke Hand auf die Schulter des kleinen blassen Knaben gelegt, der mit einem geöffneten Almosenbeutel in Händen den Betrachter ansieht und damit demonstriert, dass er unter der Kontrolle des Alten steht. Dieser Eindruck wird noch verstärkt durch den Größenunterschied beider Figuren, ebenso durch die recht ordentliche schwarze Kleidung des Blinden gegenüber den zerlumpten, löchrigen Kleiderfetzen des Jungen.<sup>724</sup> In Anbetracht der Tatsache, dass dieses Bild erkennbar auf einer literarischen Vorlage beruht, mögen eingeweihte Leser dem Gemälde eine weitere Aussage entnommen haben, dass nämlich Frömmigkeit auch für Bettler als Kriterium für die Würdigkeit ihrer Tätigkeit galt.<sup>725</sup>

Wenn auch gezeigt werden konnte, dass Velázquez nicht abgeneigt war, einfache Menschen des niederen Volkes darzustellen, und Ribera einzelne eindrucksvolle Bettlergestalten schuf, so ist doch unbestritten, dass kein spanischer Maler des Barock sich so intensiv mit der Armut befasste und deren Auswirkungen in vielen Bildern Rechnung trug wie Murillo. Kennzeichnend für ihn sind vor allem Gemälde, die die Säkularisierung der Armut hervorheben. Auf kirchliche Implikationen jedweder Art wurde verzichtet, indem er profane Sammlerbilder schuf, deren Protagonisten „Straßenkinder“ waren, während in seinen sakralen Bildern die Armut noch überwiegend mit alten, gebrechlichen Bettlern besetzt war, an denen der Akt der Wohltätigkeit demonstriert wurde. Die körperlichen Behinderungen, die Krüppel und die Altersmakel wurden in einem erschreckenden, aber auch berührenden Naturalismus dargestellt – ungeschönt. Diese Darstellungsweise ist ausschließlich in seinen religiösen Bildern zu finden. Seine profanen Sammlerbilder hatten eine andere Funktion, indem sie die Bedürftigkeit von Kindern thematisierten, aber nicht erschrecken, sondern Empathie auslösen wollten. Bei Straßenkindern fand Murillo viele Anregungen, wie ihre materielle Not darzustellen sei, wobei das wichtigste Kriterium das Fehlen von Schuhzeug

---

<sup>723</sup> Vgl. Hahn, 2000, S. 136–153.

<sup>724</sup> Vgl. Depta, 2017, S. 36: „Eine zeitgenössische Betrachterschaft in Spanien und Italien wird das beschriebene Bild mit dem Pikaroroman *La Vida de Lazarillo de Tormes* assoziiert haben. [...] Der Ich-Erzähler – in Anlehnung an die alttestamentarische Figur des Lazarus – erzählt von seinem ersten Herren, einem blinden Bettler, der den Jungen schikaniert und misshandelt. [...] Rekurrierend auf den Inhalt des Romans gäbe das Bildnis einen betrügerischen und gewalttätigen Blinden wieder, der aufgrund seiner Arbeitsunfähigkeit als *würdig* klassifiziert worden ist.“

<sup>725</sup> Vgl. Depta, 2017, S. 36.

oder schadhafte Schuhe waren, daneben auch zerrissene, durchgescheuerte Kleidung und der offensichtliche Umstand, dass diese Kinder völlig auf sich allein gestellt waren. In Sevilla, der Weltmetropole des 17. Jahrhunderts, gab es nach der Weltwirtschaftskrise in den 1630er-Jahren und erneut nach der Pestkatastrophe von 1649 viele Straßenkinder, denn sie waren Waisen geworden, als knapp die Hälfte der Stadtbevölkerung von der Seuche dahingerafft worden war. Die überwiegend obdachlosen Kinder mussten sich mit Betteln, Diebstahl und Prostitution durchschlagen. Diesen Kindern hat Murillo aus heutiger Sicht ein Denkmal gesetzt.<sup>726</sup>

Murillos erstes Genrebild zu dieser Thematik war „Der Läusefänger“ von um 1648. Diese seine kritischste, eindringlichste und schonungsloseste Darstellung (Abb. 247) zeigt einen verwahrlosten Jungen in verschlissener Kleidung, die Hose hat er über die leicht angewinkelten Knie hochgezogen, mit schmutzigen, nackten Füße, den kurzgeschorenen Kopf nach vorne geneigt, um seine Brust nach Läusen abzusuchen. Vor ihm liegen einige Garnelenschalen, Reste seiner kargen Mahlzeit, ein Tonkrug und eine Basttasche, aus der ein Apfel herausgerollt ist. Er befindet sich in einem dunklen Winkel eines leerstehenden Hauses, durch dessen Fenster links die Sonne den Knaben bescheint und diesen so zum Mittelpunkt des Bildes erhebt. Das ganze Bild ist mit dem Spiel von Licht und Schatten in einen Hell-Dunkel-Kontrast versetzt, in dem nur verschiedene Braun- und Gelbtöne vorkommen, ausgenommen ein schmaler blauer Himmelstreifen und die roten Garnelenschalen. Es entsteht eine zutiefst düstere, bedrückende und leidvolle Atmosphäre, aus der die Verlorenheit und Einsamkeit des Kindes hervortritt, unterstützt durch die starken Licht-und-Schatten-Kontraste.

In dem um 1650 geschaffenen Bild „Trauben- und Melonenesser“ ist die Szene im selben Realismus dargestellt wie der „Läusefänger“, allerdings wirkt das Bild weniger trostlos, es strahlt stattdessen einen gewissen Optimismus aus (Abb. 248). Vor einem dunklen Hintergrund, der eine genaue Verortung nicht zulässt, sitzen zwei Knaben, der eine rechts erhöht auf einer Holzbank, der andere daneben auf dem Boden, und verzehren Trauben und eine Melone. Sie sind ärmlich

---

<sup>726</sup> Vgl. Weber-Kellermann, 1979, S. 87. Vgl. Ariés, 1976, S. 123-126. Vgl. Moor, 2013, S. 66: „Die Bedürftigen in Murillos Bildern sind vor allem durch einen Mangel an finanziellen Mitteln und familiäre Bindungen gekennzeichnet. Der Maler setzt die Armut jedoch taktvoll um. Murillo inszeniert die Figuren bei Aushilftätigkeiten, indem er ihnen das Motiv der Körbe und Krüge beigibt. Doch trotz Verdienst sind die von materieller Not bedroht.“

gekleidet, ihre Hosen und offenen Hemden sind teilweise zerrissen, ihre nackten Füße sind schmutzig wie die Fingernägel. Der rechte Knabe hält eine angeschnittene Honigmelone mit zwei Fliegen auf dem Schoß, in der rechten Hand ein Messer und in der linken eine bereits angebissene Melonenscheibe. Seine Wange ist durch das Kauen gewölbt, ein Melonenstück klebt noch an seiner Wange. Beide Knaben sehen sich Komplizenhaft an, wobei sich der linke gerade eine Rispe blauer Trauben mit zurückgelehntem Kopf von oben in den Mund einführt, während er in der anderen Hand ein Stück Melone hält. Das Bild erinnert an antike, bacchantische Festessen, und das angedeutete Grinsen in beiden Gesichtern zeigt die Zufriedenheit, die dieses köstliche Mahl ihnen beschert und für einen Moment ihr Schicksal als Straßenkinder vergessen lässt. Links im Bild ist ein mit Trauben gefüllter geflochtener Weidenkorb dargestellt. Vor den Füßen der Knaben liegen Melonenkerne und -schalen. Murillo hat dunkle, erdige Farben verwendet, von denen sich nur das Weiß und das Gelb der Hemden und der Melone abheben. Womöglich halten sich diese Knaben durch Botengänge über Wasser, können sich dann aber nicht zurückhalten, selbst kräftig zuzugreifen und ihren Hunger zu stillen.<sup>727</sup>

Zwischen 1660 und 1665 entstand das Bild „Alte Frau, von einem Knaben verspottet“, in dem vor einem verdunkelten Himmel außerhalb der Stadt mit kümmerlichem Landschaftsbewuchs eine Greisin mit angewinkelten Knien an einer Mauer hockt (Abb. 249). Neben ihr finden sich eine Basttasche mit einem weißen Tuch, daneben ein Krug und ein brauner Hund mit weißen Flecken an Schnauze und Nacken, der unablässig auf das Essen starrt. Der Kopf der Alten ist mit einem weißen Tuch umschlungen. Bekleidet ist sie mit einem weißen Hemd, darüber einer am Ärmel eingerissenen Jacke und mit einem roten, fleckigen Rock, unter dem ein schwarzer Schuh hervorscheint, an der Spitze offen oder aufgebrochen. In der linken Hand umfasst sie einen Teller mit ihrem kargen Mahl – ein eingeweichtes Brot –, in der rechten einen gefüllten Löffel. Doch ihre Mahlzeit wird gerade in diesem Augenblick durch das Erscheinen eines jungen Knaben unterbrochen, der von links hinter der Mauer ins Bild gekommen ist. Er stützt sich mit dem rechten Arm auf ihr ab und deutet mit dem Zeigefinger auf die Alte, während er sein Gesicht mit spöttischem Lächeln dem Betrachter Komplizenhaft zuwendet. Für Murillo ist dies ein eher ungewöhnliches Bild,

---

<sup>727</sup> Moor, 2013, S. 178: „Murillo griff auf folgendes Sprichwort zurück: ‚en manos de un muchacho pronto el racino es escogajo‘. Das bedeutet soviel wie: ‚In den Händen eines Jungen wird die Traube schnell zum Stiel.‘“

ungewöhnlich wegen der Konfrontation eines Kindes mit einem Erwachsenen, wodurch aber der moralisierende Charakter und die narrative und verschiedene Deutungsmöglichkeiten zulassende Komponente einfließen, die durch eine Ansammlung von Straßenkindern allein kaum so augenfällig hätten dargestellt werden können. Die Alte hat ihr faltiges verbrauchtes Gesicht dem Störenfried zugewandt, ist aber instinktiv ein wenig abgerückt – ängstlich und erschreckt um ihr Essen fürchtend. Murillo hat mit großer Akribie und Sensibilität die Beziehung zweier Menschen herausgearbeitet und die unterschiedlichsten Affekte visualisiert. Der Knabe macht sich lustig über die unausgesprochene Unterstellung der ängstlichen Alten, die um den Verlust ihres Essens fürchtet, und er lädt den Betrachter ein, sich seinem Spott anzuschließen.<sup>728</sup> Brooke und Cherry machen zudem auf eine Gemeinsamkeit von Hund und Knabe aufmerksam, nämlich das Leben auf der Straße. Der Hund starrt gierig auf den Löffel, die begehrte Nahrung schon so nahe, und vielleicht wird nicht der Knabe, sondern der Hund der Alten das Essen stehlen.<sup>729</sup> Zweifelsohne besteht hier ein Konflikt zwischen den Bedürftigen, der ihre Angst, Sorge um das eigene Leben, Sorge um das Wenige, das kaum zum Überleben ausreicht, zum Ausdruck bringt. Murillo scheint die sich entwickelnde Zwietracht zwischen dem Straßenjungen und Alten mit dem ungezwungenen Lachen des Jungen vielleicht sogar entschärfen zu wollen.<sup>730</sup> Die Alten, das andere Lebensalter, dem der Maler seine besondere Aufmerksamkeit schenkte, sind entweder in religiösen Szenen dargestellt, zusammen mit einem Heiligen, oder als besondere Rarität porträthaft erfasst wie in dem Bildnis „Altes Höckerweib“ von um 1645 (Abb. 250), das in dem gleichen schonungslosen Naturalismus gemalt ist wie die „Alte Frau, von einem Buben verspottet“. Eine ausgezehnte Greisin mit einem von Falten zerfurchtem Gesicht, von Sonnenlicht pergamentartig verdickt und gebräunt, ihre tief liegenden Augen mit

---

<sup>728</sup> Vgl. Moor, 2013, S. 202–203. Vgl. Brooke/Cherry, 2001, S. 208.

<sup>729</sup> Ebd., S. 208.

<sup>730</sup> Vgl. Cherry, 2001, S. 52: „Nun heißt es im Allgemeinen von den Armen, sie säßen im Gegensatz zu den Reichen Tugenden der Freigebigkeit und der Gastfreundschaft. Doch wie schon Horaz in den *Satiren* (l. I. 24) sagt: ‚Ritendo dicere verum‘ (Sage die Wahrheit mit einem Lächeln). Auch wenn wohlhabende Betrachter dieses Gemäldes, die an Mahlzeiten und hochwertige Nahrungsmittel gewöhnt waren, die Angst der alten Frau um ihr derart dürftiges Essen sicherlich amüsant fanden, wird deren Selbstsucht und Gier dennoch dem moralisierenden Spott ausgesetzt. Das Kind entlarvt hier den Geiz der Erwachsenen, indem es darauf hinweist, daß selbst die Notleidenden das Wenige, das sie haben, teilen sollten.“

ausgeprägten Tränensäcken, der Mund halb geöffnet und den Blick freigebend auf ihre großen Zahnlücken. Das um Haupt und Hals geschlungene weiße Tuch ist verschmutzt, in der Hand hält sie ein Huhn und in den Arm hängt einen mit Eiern gefüllten Korb. Alles ist in gedämpften, dunklen Farben gemalt, unter denen sich nur der rote Kamm des Huhns abhebt sowie einige weiße Tupfer. Die Beschwerlichkeit des Alters und die Armut sind hier Bild geworden. Da ganz ähnliche Motive auch in der niederländischen Malerei zu finden sind, etwa bei Hendrick Bloemaert (1601/1602–1672), ist ein entsprechender Einfluss von hier wahrscheinlich.<sup>731</sup>

Auch das Bild „Drei Knaben“ von um 1670 scheint die Solidarität bzw. die Konkurrenz zwischen den Straßenkindern zu thematisieren, wobei in diesem Fall dadurch Spannung aufgebaut wird, dass es sich bei dem bittenden Knaben mit einem Wasserkrug auf der Schulter um einen schwarzen, bei den beiden ihn abwehrenden um weiße Jungen handelt (Abb. 251). Der Niedergehockte rechts hält schützend seine Hand über die illegal erworbene Pastete, der links sitzende Knabe lächelt den Betrachter an, gleichzeitig aber weist er den farbigen Jungen mit seiner anderen Hand an dessen Oberschenkel ab. Das Bild „Buben beim Würfelspiel“, das Murillo 1675–1680 geschaffen hat und sich in der Alten Pinakothek in München befindet, wurde besonders bekannt und dementsprechend über Jahrhunderte von vielen Künstlern immer wieder rezipiert (Abb. 252). Es ist ein Gemälde, das nach Jonathan Brown ohne ikonographische Vorläufer in Erscheinung trat und lediglich mit den Bamboccianti in Beziehung gebracht werden kann, einer Gruppe flämischer, holländischer und französischer Maler, die sich während des 17. Jahrhunderts in Rom zusammengefunden hatten und das Volksleben wirklichkeitsnah, aber zumeist fiktiv darstellten.<sup>732</sup> Allerdings spielte die Genremalerei zu dieser Zeit in Spanien keine wesentliche Rolle, da die Auftraggeber überwiegend kirchlicher Provenienz waren. Von Diagonalen durchzogen findet sich deren Schnittpunkt genau im Gesicht des mittleren der drei Knaben, der niedergehockt seinen Kopf nach vorn richtet und konzentriert auf seinen gerade mit gespreizter Hand ausgeführten Würfelwurf blickt. Ihm gegenüber

---

<sup>731</sup> Vgl. Moor, 2013, S. 117–119. Vgl. Tuzharska, 2011, S. 51–54: „es wäre fast undenkbar, dass Murillo seine Genrebilder ohne Kenntnis nördlicher Prototypen komponiert hat, da gewisse Parallelen vor allem hinsichtlich der Ikonographie zwischen bestimmten niederländischen Beispielen und den Bettelbuben Murillos festzustellen sind.“

<sup>732</sup> Vgl. Brown, 1998, S. 227–229. Vgl. Tuzharska, 2011, S. 43–48.

sitzt, rechts im Bild, ein zweiter Knabe mit dem Rücken zum Betrachter, auch mit schräg abgewinkeltem Bein, auf der Treppe eines mit Efeu bewachsenen, zerfallenen Gebäudes. Aufmerksam zählt er mit gestrecktem Zeigefinger die Augen des Würfels zusammen. Auffällig ist seine krampfhaft geschlossene und nach hinten gedrehte versteckte linke Hand, so als würde er darin etwas verbergen.<sup>733</sup> Neben den Würfelspielern steht links im Bild noch ein jüngerer Knabe mit lockigen Haaren, der gedankenverloren an einem Stück Brot kaut und dabei in Richtung des Betrachters blickt. Neben ihm sitzt ein brauner Hund, der ihn aufmerksam beobachtet, um mögliche Brotkrumen zu ergattern. Davor ganz im Vordergrund ein Korb mit Quitten und Äpfeln sowie ein liegender Tonkrug, aus dem ein Teil des Halses herausgebrochen ist. Alle Kinder sind schäbig gekleidet, ihre Schultern nackt bei heruntergerutschten weißen Hemden, ihre braungrünen Hosen sind teilweise eingerissen, Schuhe fehlen oder sind durchgelaufen wie im Fall des im Vordergrund sitzenden Knaben, dessen Zehen durch die ausgefranzte Sohle scheinen. Er ist der einzige, der ein mit Efeu geschmücktes orangefarbenes Tuch um den Kopf gebunden hat. Meisterhaft gelang Murillo hier, mit Gesten und Mimik sehr differenziert die Emotionen dieser Kinder darzustellen – zwischen verträumt, selbstvergessen und erwartungsvoll gespannt bis hin zu aufmerksam gesammelt.

Die Kinder erwecken nicht den Eindruck, mit ihrem Schicksal zu hadern. Sie wissen sich durchzuschlagen, die Straße hat sie gelehrt zu überleben. Spiel ist Zeitvertreib, aber auch Training ihrer Überlebensstrategie, Gewinn und Verlust in Einklang zu bringen.<sup>734</sup> Die Kinder lernen unter erschwerten Bedingungen ihre gesellschaftlichen Rollen, lernen sich anzupassen, sich durchzusetzen, lernen auch Solidarität, wenn sie erkennen, dass die Gemeinschaft stärker ist als der einzelne. So üben Kinder im Spiel, sich in der Auseinandersetzung mit anderen zu entwickeln, sich zu sozialisieren. Sie lernen Regeln und gegenseitige Akzeptanz und stehen dabei zwischen den Polen Spaß beim Spiel und Ernsthaftigkeit des Lebens, im Spannungsbogen von Affektkontrolle und Zwietracht. Die

---

<sup>733</sup> Vgl. Siefert, 2001, S. 81. „Dieses ist so auffällig, daß hier mit Sicherheit nicht ein einfaches Würfelspiel dargestellt ist, sondern Falschspiel, ganz in caravaggesker Tradition.“

<sup>734</sup> Vgl. Erikson, 1972, S. 152: „Das Spiel erlaubt einem Kind verschiedene Rollen auszuprobieren, innerhalb derer er nach und nach eine Vorstellung von der Realität der Gesellschaft entwickelt.“

Sozialisierung der spanischen Kinder in Sevilla fand zu jener Zeit auf der Straße statt.<sup>735</sup> Neben der ungezwungenen kindlichen Freude am Spiel, das ihnen Abstand vom trostlosen Alltag verschaffte, wird aber auch ein moralischer Aspekt angesprochen, denn viele Kinder verdingten sich als Diensthilfen, wofür die mit Obst gefüllten Körbe und Taschen sprechen, wenn sie sich bedenkenlos selbst bedienten und damit Pflichtbewusstsein, Zuverlässigkeit und Ehrlichkeit gegen Eigennutz, Täuschung und Betrug eintauschten.<sup>736</sup> Darüber hinaus wurde das Würfelspiel mit Glücksspiel, das im Umfeld von Unmoral, Arglist und Heimtücke eingeordnet wurde, in Zusammenhang gebracht und konnte zu Zwietracht mit handgreiflichen Auseinandersetzungen führen.

Das Thema Spiel unter Erwachsenen hatte schon vorher viele andere Künstler angeregt, so den jungen Caravaggio, der mit den „Kartenspielern“ von 1594 (Abb. 253) eine der erfolgreichsten Bilderfindungen vorlegte.<sup>737</sup> Dabei sitzen sich zwei junge Männer beim Kartenspiel gegenüber, der ehrliche im Hintergrund sieht konzentriert auf sein Kartenblatt, während sein Gegenüber als Rückenfigur ihn hinterlistig beobachtet und unbemerkt eine falsche Karte aus seinem Gürtel zieht. Ein dritter, etwas älterer Mann blickt dem jungen Mann in die Karten und macht für ihn unbemerkt Handzeichen an dessen Mitspieler. Das links im Vordergrund liegende Backgammonspiel weist darauf hin, dass Spiele jeder Art auch Betrug und Täuschung einschließen konnten. Auseinandersetzung, Zwietracht und Gezänk waren nicht selten die Folge von Spielen, besonders bei Alkoholgenuß, und konnten sogar in Gewalttätigkeit ausarten. Jan Steen (1626–1679) malte in „Streit beim Kartenspiel“ 1664/1665 eine possenhafte Wirtshausszene, in der die Kartenspieler so arg in Streit geraten, dass sie mit Messer, Degen und Forke aufeinander losgehen (Abb. 254). Im Mittelgrund verlässt eine Gestalt mit

---

<sup>735</sup> Vgl. Cherry/Brooke, 2001, S. 244: „Die ‚Sozialisierung‘ eines Kindes fand nicht, wie in holländischen Familienbildern zu sehen ist, in der Familie statt, sondern geschah auf der Straße und im Spiel mit Gleichaltrigen. Einige Verfechter von Wohlfahrtsinstituten in Sevilla plädierten dafür, die Kinder aus diesem Leben des Müßiggangs, der Kriminalität und der gefährlichen Zeitverschwendung des Glücksspiel zu retten, doch scheinen würfelspielende Kinder im Spanien des 17. Jahrhunderts weniger zu Tadel Anlaß gegeben zu haben als in den Niederlanden. Waisen und verlassene Kinder lebten in den durch die furchtbare Pest von 1649 verödeten Straßen und Wohnungen entlang der Stadtmauern und bildeten die größte Gruppe von Empfängern mildtätiger Gaben, besonders von seiten der Kirche.“

<sup>736</sup> vgl. Moor, 2013, S. 112.

<sup>737</sup> Vgl. Schütze, 2015, S. 248–249.

Pilgerfahne fluchtartig den Ort. Allerdings haben die Streithähne trotz Bewaffnung ein Lachen im Gesicht, auch Zuschauer im Mittelgrund verfolgen die Szene belustigt, und ein Hund bellt, angeregt durch das Wortgefecht. Sowohl Caravaggio als auch Steen prangern menschliches Fehlverhalten an und fordern zu tugendhaftem Verhalten auf. Hier stehen sich also zwei völlig verschiedene Themenkreise gegenüber: zum einen das anfänglich unterhaltsame, Freude bereitende, dann aber ausartende Spiel, das die dunklen Seiten des menschlichen Charakters hervorkehrt. Murillo zum anderen stellte notleidende, bedürftige Kinder dar, bei denen solche Ungebührlichkeiten wie Täuschung und Betrug eher diskret im Hintergrund stehen, während der berührte Blick auf spielende Kinder mit der akribischen Darstellung ihrer emotionalen Befindlichkeit ebenso wie sakrale Bilder beim Betrachter Empathie und Hilfsbereitschaft auslösen.

Diese Ausführungen haben gezeigt, dass sich Murillo besonders mit den Randgruppen der Gesellschaft auseinandergesetzt hat und dabei dem facettenreichen Bild der Armut, der Bedürftigkeit und damit auch dem Alter eine wichtige Rolle zuwies. Armut war in Sevilla nach den wirtschaftlichen Krisen und einer pandemischen Seuche weit verbreitet, aber es waren einige Bevölkerungsgruppen, die besonders betroffen waren, ganz besonders die Kinder, die ihre Eltern durch die Pest verloren hatten, und die Alten, Kranken und Krüppel, die sich nicht mehr allein mit dem Notwendigsten versorgen konnten. Die Straßenkinder in Murillos Gemälden tragen als Attribute ihrer Bedürftigkeit durchgelaufene Schuhe oder besitzen gar keine, ihre Kleidung ist oft verschlissen und zerrissen, doch zugleich finden sie sich überwiegend in einem ausgezeichneten, gut genährten körperlichen Zustand, wie die oft von Kleidung entblößten Körper zeigen. Die Mittellosigkeit und das Elend der Kinder sind anhand der verwahrlosten Kleidung als Zeichen ihrer materiellen Not in den Bildern kenntlich gemacht, doch die Darstellung der Kinder in Gruppen legt überdies nahe, dass ihnen jegliche familiäre Verbindung, Kontrolle, Schutz und Fürsorge fehlen. Sie sind völlig auf sich allein gestellt. Die dargestellten Körbe und Krüge zeigen, dass die Kinder zwar versuchen, durch Hilfstätigkeiten wie Botengänge ihren Lebensunterhalt zu verbessern, aber ohne Diebstahl und Täuschung kaum zu überleben vermögen. Dem Thema wird etwa in „Trauben- und Melonenesser“ und insgesamt in seinen frühen Werken auch dadurch Rechnung getragen, dass Murillo den Naturalismus seiner Figuren hervorhob, indem er eine nur spärliche Farbpalette vor einem dunklen, neutralen Hintergrund verwendete. Diese tenebristische Malweise übernahm er zweifelsohne von Ribera, der diese caravageske Technik

nach Spanien gebracht hatte. In seinen späteren Werken nach den 1660er-Jahren veränderte Murillo seine Malweise. Die Modellierung seiner Figuren wird weicher, die Konturen verschwimmen, Licht und Schatten gestalten den Raum, während warmtonige Farben die ganze Atmosphäre beleben – eine Technik, die „estilo vaporoso“ genannt wird.<sup>738</sup> Diese maltechnischen Möglichkeiten unterstützten seine Neigung zur detailgetreuen naturalistischen Darstellung, zum Illusionismus, zur Vortäuschung von Plastizität, räumlicher Anschaulichkeit und bildhafter Beschaffenheit.<sup>739</sup> Stoichita stellt zudem Murrilos besondere Fähigkeit heraus, dem Betrachter einen Weg in die imaginäre, illusionistische Bildwirklichkeit zu eröffnen und ihn damit am Bildgeschehen teilnehmen zu lassen.<sup>740</sup> Mit dieser Feststellung widerspricht er der spanischen Kunstkritik des 17. Jahrhunderts, nach der die Naturalisten zumeist nur kopierten und Äußerlichkeiten darzustellen vermochten, aber nicht in der Lage waren, sich in die Tiefe einer menschlichen Seele einzufühlen und das Wesen eines Menschen ins Bild zu bringen.<sup>741</sup>

Murillo rekurrierte auf Kinderfiguren wohl wegen ihrer Ungezwungenheit und Autonomie, ihrer Entspanntheit im Zusammensein, im schalkhaften, hinterlistigen Spiel und beim gemeinsamen lustvollen Verzehren von gestohlenen Speisen. Diese Eigenschaften und Szenen erschließen sich dem Betrachter in der tieferen Bedeutung erst allmählich und regen zur Reflexion an. Murillo idealisierte, verfeinerte seine Darstellungen, wohingegen die Holländer das Raue, Ungehoßelte, Obszöne und Rüpelhafte bevorzugten und ihre moralischen Lektionen in monotone Alltäglichkeit hüllten, um den Schein der banalen Wirklichkeit zu erhalten.<sup>742</sup>

In „Würfelspielende Kinder“ die Laster angehender Erwachsener sinnbildlich antizipiert zu sehen, mag kaum Murillos Motivation für dieses Motiv

---

<sup>738</sup> Vgl. Tuzharska, 2011, S. 15–18.

<sup>739</sup> Vgl. Stoichita, 1990, S. 111. „Vor Murillos Bildern – sagt Palomino – bellen die Hunde, die Vögel versuchen an den Lilien des hl. Antonius zu picken, die Gläubigen haben den Eindruck, daß Christus in seiner Glorie wirklich zur Erde herabgestiegen sei. Im Grunde findet sich nichts Überraschendes in dieser Würdigung, die eigentlich nur den Maler von Sevilla in die Tradition der illusionistischen Darstellung eingliedert, die in der Kunstliteratur schon seit Plinius dem Älteren bekannt ist.“

<sup>740</sup> Ebd., S. 114.

<sup>741</sup> Vgl. Tuzharska, 2011, S. 87–88.

<sup>742</sup> Vgl. Raupp, 1996. S. 6.

gewesen sein, denn ihn interessierte mehr das Verhalten der Kinder, ihre Reaktionen auf Glück und Pech im Spiel, wie sie mit Sieg und Niederlage umgingen, denn auch mit Streit muss man im normalen Leben umzugehen lernen. Jetzt ist alles noch ein Spiel, aber bald schon ist es der Ernst der Lebenswirklichkeit, der sie als Kinder bereits tagtäglich ausgesetzt sind. Murillos ärmliche Straßenkinder wirken nicht wie unmoralische, ruchlose Sittenstrolche. Dies wäre eine Bedeutungsebene, aber die ikonographische Analyse der Bilder gibt auch Hinweise auf Vanitas-Elemente, und ohne diese Thematik hier weiter zu vertiefen, wird deutlich, dass Murillo verschiedene Bedeutungsträger eingesetzt hat, so dass neben dem Prinzip des „docere et delectare“ die Vanitas-Idee ebenso wie reine ästhetische Freude, Amusement und Unterhaltung angenommen werden können. Dabei sind alle diese Deutungen nur Vorschläge, die den Betrachter anregen sollen. Jutta Held vertritt die Meinung, dass Murillo sich auch der holländischen Tradition der allegorischen Darstellung der fünf Sinne anschloss, also in vielen Werken eine hintergründige Doppeldeutung mit einschloss.<sup>743</sup>

Murillo schuf zwei Gruppen von Armutsbildern, einerseits sakral konnotierte, andererseits Genreszenen mit Kindern. In den religiösen Bildern werden Bettler, Alte, Krüppel und Frauen mit Kindern gezeigt, wobei die gebrechlichen Alten dominieren, denn sie werden allein angesichts ihrer ausgemergelten Gestalt ungeschönt zum Inbegriff und Abbild der Bedürftigkeit. Mithin sind sie besonders geeignet, beim Betrachter Empathie auszulösen, zumal die Almosengabe exemplarisch und unmittelbar vor Augen geführt wird. Auch die Genrebilder mit Kindern nehmen in Murillos Werk einen großen Raum ein und haben wesentlich zum Erfolg des Künstlers beigetragen. Die Kinderbilder offenbaren zwei differente Auffassungen von Armut: Zum einen verstärkt etwa im „Läusefänger“ eine durch Licht und Schatten hervorgerufene düstere Atmosphäre die trübsinnige Situation, in der die Kargheit der Mahlzeit und Einsamkeit vorherrschen. Auch in „Trauben- und Melonenesser“ bestimmen kalte Grautöne und ein dunkler Hintergrund die Szene, betont ist nur in starkem Hell-Dunkel-Kontrast mit spärlicher Farbpalette das hungrige Verschlingen von Speisen.<sup>744</sup> Zum anderen ergibt

---

<sup>743</sup> Vgl. Tuzharska, 2011, S. 56–72. Vgl. Held, 1963, S. 114–115.

<sup>744</sup> Vgl. Tuzharska, 2011, S. 17: „Diese Darstellung erinnern an die tenebristische Maltechnik Riberas, die er in seinen Bildern mit armen Kindern in den 30-er und 40-er Jahren des 17. Jahrhunderts anwandte. [...] Der Einfluss Riberas auf Murillo ist nicht schwer zu erklären, da in Sevilla des 17. Jahrhunderts schon früh manche von seinen Gemälden zu sehen waren. Außerdem fanden

sich im Bild „Buben beim Würfelspiel“ eine andere Darstellungsweise und ein anderer Inhalt, denn nicht mehr der Hunger und seine Befriedigung, sondern der emotionale Ausdruck der Kinder über Mimik und Gesten steht nun im Zentrum, während die Nahrungsaufnahme zur Nebensache wird. Die ganze Stimmung wirkt dank der farbenfrohen Darstellung mit aufgehelltem Hintergrund ohne scharfe Hell-Dunkel-Kontraste zuversichtlich und hoffnungsvoll.<sup>745</sup> Wenn Murillo um 1670 das Bild „Der Heilige Thomas von Villanueva als Kind verteilt seine Kleider“ malt, schließt sich der Kreis (Abb. 255). Umringt von einigen barfüßigen Straßenkindern in ausgefranster und verschlissener Kleidung wird Thomas im weißen, vom Licht erleuchteten Hemd zum Mittelpunkt des Bildes, als er im Begriff ist, auch sein letztes Hemd an die Bedürftigen zu verschenken. Dieser Heiligen Thomas, der spätere Erzbischof von Valencia, wurde wegen seiner gelebten Nächstenliebe und Barmherzigkeit heiliggesprochen, und so wird er wiederholt zu Murillos Sujet, wenn er an die halb nackten, meist alten, heruntergekommenen Bettler Almosen verteilt (Abb. 256–257).

Murillo stellte Kinder in den Mittelpunkt seiner Bilder und betonte ihre Unschuld, ihre Gefährdung und Schutzbedürftigkeit, Kinder in ihrer körperlichen Unversehrtheit, ungezwungen in ihrer Anmut und Ausstrahlung, mit ihrem gewinnenden Lachen, einer vielfältig gestalteten Mimik, die ihre emotionale Befindlichkeit ungeschminkt zutage fördert. Aufmerksamkeit und Empathie der Betrachter sind dadurch garantiert. Diese Kinderbilder sind zweifellos stark idealisiert, denn sie zeigen nicht das wirkliche Leben, das Elend, sondern die Kinder, die trotz aller Widrigkeiten überleben – gesunde, kluge Kinder.<sup>746</sup> *„Die Theologen haben diese Haltung gefördert, indem sie dem frühen Kindesalter heiligmäßige Unschuld zusprachen.“*<sup>747</sup>

---

neapolitanische Werke durch Aufträge von und über den spanischen Vizekönigen in Neapel regelmäßig ihren Weg nach Spanien.“

<sup>745</sup> Ebd., S. 16: „[...] das Bild mit den Trauben- und Melonenessern [wurde] als Prototypus dieser von Murillo erfundenen Bildgattung [betrachtet] und das mit den Würfelspielern an den Höhepunkt seiner malerischen Karriere [gesetzt].“ Vgl. Sonnenburg, 1982, S. 8.

<sup>746</sup> Vgl. Moor, 2013, S. 121: „Durch die Darstellung der kindlichen Eigenschaften und das gewinnende Lachen wertet Murillo die Kindheit auf. Dabei lassen sich zwischen dem Jesusknaben und den Straßenkindern kaum Unterschiede feststellen. So wie er mit der Profanisierung seiner Madonna die Menschen berührt und den Glauben lebensnäher werden läßt, scheint die sakrale Überhöhung der Bettelbuben für mehr Toleranz und Unterstützung zu werben.“

<sup>747</sup> Held, 1992, S. 57.

Der Armendiskurs im 16. und 17. Jahrhundert bewegte sich zwischen der Ablehnung kommunaler Reglementierung in der Armenversorgung und, umgekehrt, der Forderung nach deren Säkularisierung. Nach religiöser Vorstellung galt der Arme als „sanctus pauper“, die heilsgeschichtliche Wirkung von „würdigen“ Armen war entsprechend anerkannt, kommunale Intervention undenkbar. Die Unterscheidung zwischen „würdigen“ und „unwürdigen“ Bettlern allerdings ließ nach einem ebensolchen Eingreifen rufen. Noch während die Theologen um den richtigen Weg im Umgang mit Bedürftigen rangen, verwirklichte Murillo bereits eine Säkularisierung der Armenfürsorge sowohl in seinen sakralen als auch in den profanen Bildern. Wie gezeigt, wurden die Bettler als würdige Arme funktionalisiert, indem sie den Heiligen als Attribute und Gegenstand der Mildtätigkeit dienten, was ihnen den Himmel bescherte. In den profanen Darstellungen der Kinderarmut wurden die Bedürftigen selbst zu Subjekten erhoben, sie wurden zum Mittelpunkt des Bildes, nur sich selbst verpflichtet.<sup>748</sup> Murillo hat die Probleme seiner Zeit und besonders die der Armut verschiedener Bevölkerungsgruppen zu seinem Thema gemacht: in naturalistischen Darstellungen, an denen der Betrachter nicht nur einfach vorbeigehen konnte, denn die Wirkung der Bilder ließ einen Funken Hoffnung aufkeimen, trotz aller widrigen Umstände, wie Enriquo Valdivieso feststellt:

„Trotz der in Realität widrigen Lebensumstände reflektiert Murillo in seinen Arbeiten keine trauernde und ängstliche Gesellschaft. Vielmehr repräsentieren seine Figuren eine tatkräftige und entschlossene Gemeinschaft, die hartnäckige Entschlossenheit an den Tag legt, die schwierigen Umstände zu überwinden.“<sup>749</sup>

Indem Murillos Genrebilder die gesellschaftlichen Probleme seiner Zeit aufgriffen und der Künstler mit seinem moralischen Appell zur gemeinschaftlichen Solidarität aufrief, schuf er einen neuen Typus der Genremalerei im Spanien des 17. Jahrhunderts.

---

<sup>748</sup> Vgl. Depta, 2017, S. 40: „Bilddiskursiv ist die Verwendung von ästhetischen Brüchen, Ironie und Ambiguität als ein Ausdruck der Säkularisierung von Armut zu deuten. Mit dem gestalterischen Wandel geht jedoch auch ein inhaltlicher einher: Vor dem Hintergrund eines Pauperisierungsprozesses und dem Verlust einer Objekt- und Zweckmäßigkeit erhielten Arme einen zunehmend schelmischen Charakter.“

<sup>749</sup> Valdivieso, 2010, S. 222.

## VII.4. Die deutsche Armeleutemalerei im 19. Jahrhundert

### VII.4.1 Fortschritte und Probleme im 19. Jahrhundert: Industrialisierung, Pauperismus und die soziale Frage

Die soziale und wirtschaftliche Entwicklung im 19. Jahrhundert in Deutschland war wesentlich durch den Umbau der bestehenden Agrargesellschaft in eine Industriegesellschaft bedingt. Wenn auch der Verlauf dieser Zeit nicht auf eine einfache Formel gebracht werden kann, so haben doch Juneja und Wenzlhuemer zusammenfassend festgehalten, dass es sich um einen

„Prozess des wirtschaftlichen Wachstums unter den Bedingungen zunehmender Mechanisierung, Arbeitsteilung und Intensivierung des Kapitaleinsatzes [handelte]. Dazu kamen die Revolutionierung der Energienutzung sowie des Verkehrswesens durch die Eisenbahn.“<sup>750</sup>

Die Industrialisierung in England war den anderen europäischen Ländern um ein halbes Jahrhundert voraus, erst danach konnte ein wirtschaftlicher und gesellschaftlicher Strukturwandel auch auf dem europäischen Kontinent Fuß fassen. Diese Entwicklung führte in Deutschland nach einem langsamen Beginn im mittleren Drittel des 19. Jahrhunderts ab 1870 zu einem solch rasanten Aufschwung, dass Deutschland zur führenden Industriemacht in Europa aufstieg. Trotz oder gerade wegen der Industrialisierung und der damit einhergehenden Urbanisierung war die Landwirtschaft von äußerst großer Bedeutung, denn die seit dem 18. Jahrhundert rasch ansteigende Bevölkerung musste ernährt werden. Die intensivierte Agrarwirtschaft wurde möglich durch verbesserte Anbaumethoden, den Ausbau der Agrarflächen, durch mineralischen Dünger und zuletzt auch durch die Mechanisierung der Landwirtschaft. Trotzdem kam es 1816/1817 und 1846/1847 zu schweren Missernten, wodurch die Versorgung ganzer Regionen zusammenbrach und hungerbedingt die Sterblichkeitsziffer erheblich anstieg. Mit dem Ausbau der Transport- und Kommunikationswege im Verlauf der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts konnten schließlich derartige Ernteauffälle überregional ausgeglichen werden.<sup>751</sup>

---

<sup>750</sup> Juneja/Wenzlhuemer, 2013, S. 98.

<sup>751</sup> Ebd., S. 98–101. Delouche, 2011, S. 321–331.

Die Bevölkerung Europas wuchs stetig; von 1800 bis etwa 1850 vergrößerte sie sich von 187 auf 468 Millionen, was vor allem Deutschland, Großbritannien und Russland betraf. Die Bevölkerungsexplosion und die Industrialisierung waren entscheidende Gründe für die zunehmende Landflucht mit der Folge einer Verstädterung bestimmter Regionen. Hatte Berlin 1850 noch 419.000 Einwohner, so stieg diese Zahl bis 1890 auf 1.579.000, in Essen, dem Zentrum des Ruhrgebiets, vermehrte sich die Bevölkerung in der gleichen Zeit von 9000 auf 79.000. Die sich ausweitende Verelendung breiter Bevölkerungsschichten sowohl auf dem Land als auch in den Städten hatte schon vor dem Beginn der Industrialisierung zu einer Massenarmut (Pauperismus) geführt. In Süddeutschland versuchte man ab 1816 dieser Entwicklung Einhalt zu gebieten, indem nur diejenigen heiraten und Nachwuchs erzeugen durften, die nachweislich in der Lage waren, eine Familie zu ernähren; Vorbestraften und „Asozialen“ wurde die Heirat gänzlich untersagt.<sup>752</sup> Schon im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts konnten Industriearbeiter nicht mehr mit einem gesicherten Einkommen rechnen, da die nachgefragte Arbeit das Angebot deutlich überstieg, denn es gab in den 1830er- und 1840er-Jahre noch zu wenige Fabriken, um den Bedarf an Arbeit zu decken. Mit der Verstädterung kam es letztlich auch zu einem rasanten Lohnverfall, so dass die Einkommen häufig sogar unter dem Existenzminimum lagen. Die Arbeitsbedingungen waren überdies unvorstellbar, was Arbeitspensum, Ausstattung und Gesundheit anbetraf. Nach 1820 betrug die täglichen Arbeitszeiten 16 Stunden und mehr, auch der Sonntag war nicht von der Arbeit ausgeschlossen. Erst nach 1860 wurde die tägliche Arbeitszeit auf zwölf Stunden reduziert. Schutzvorschriften in Fabriken und Bergwerken waren unzureichend, so dass Unfälle und Berufskrankheiten an der Tagesordnung waren. Auch Frauen und Kinder waren als billige Arbeitskräfte in vielen Industriezweigen eher die Regel als die Ausnahme. Ein großes Problem für die wachsenden Städte war außerdem die Wohnungsnot, zumal die sanitären Einrichtungen, die Wasserversorgung, die Müllentsorgung und die Straßenreinigung völlig unzureichend, wenn überhaupt vorhanden waren. So entstanden in den Vorstadtvierteln große Mietskasernen, wo die Menschen eingepfercht, zusammengedrängt unter schlechtesten hygienischen Bedingungen lebten und damit auch Epidemien schutzlos ausgeliefert waren. Die Tuberkulose war zu dieser Zeit unter weit verbreitet.<sup>753</sup> Friedrich Engels,

---

<sup>752</sup> Vgl. Sachße/Tennstedt, 1983, S. 160–161.

<sup>753</sup> Vgl. Alter/Hufnagel, 1992, S. 147–150. Vgl. Delouche, 2011, S. 317–320.

der in Manchester die väterliche Firma repräsentierte, veröffentlichte 1845 seine Schrift „Die arbeitende Klasse in England“, in der er schonungslos die prekäre Situation der Arbeiter beschrieb:

„Die in lauter Atome aufgelöste Gesellschaft [...] überläßt es [den Arbeitern], für sich und ihre Familien zu sorgen, und gibt ihnen dennoch nicht die Mittel in die Hand, dies auf eine wirksame und dauernde Weise tun zu können; jeder Arbeiter [...] ist daher stets der Brotlosigkeit, das heißt dem Hungerstode ausgesetzt, und vielen erliegen ihm; die Wohnungen der Arbeiter sind schlecht ventiliert, feucht und ungesund; die Einwohner sind auf den kleinsten Raum beschränkt, und in den meisten Fällen schläft wenigstens eine Familie in einem Zimmer.“<sup>754</sup>

Wie angedeutet vollzogen sich im 19. Jahrhundert in ganz Europa, wesentlich auch in Deutschland mit abweichenden Schwerpunkten und großen regionalen Unterschieden, grundlegende strukturelle sozioökonomische Veränderungen, die mit den Stichworten Bevölkerungsexplosion, Landflucht, Verstädterung, Übergang in eine bürgerliche Gesellschaftsordnung und Entstehung einer kapitalistischen Wirtschaftsordnung, begleitet von massenhafter Armut und Verelendung ganzer Gesellschaftsschichten und Stadtviertel, umschrieben werden kann. Die Industrialisierung führte zu Wachstum, aber auch zu erheblichen Bevölkerungswanderungen, besonders auf dem Weg von Oberschlesien über Berlin ins Ruhrgebiet. Die Folge war Heimatverlust, Entwurzelung und Identitätssuche.<sup>755</sup> Aus der Armutsbevölkerung emanzipierte sich eine Arbeiterbewegung, wodurch das Armutsproblem zur „sozialen Frage“ erhoben wurde und die

---

<sup>754</sup> Engels, [1845], 1973, S. 19.

<sup>755</sup> Vgl. Stürmer, 1983, S. 20. „Der Boden versank den Menschen unter den Füßen. Was die moderne Sozialwissenschaft als Modernisierung beschreibt, Urbanisierung, Partizipation, Sozialer Wandel, das hatte für die Betroffenen meist ein bedrohliches Aussehen, war Wagnis und Leiden, Angst und Flucht und allemal ein gang ins Unbekannte [...]. Das Bewußtsein der einsamen Masse, Unbekanntheit und Suche nach Sinn wurden, nachdem zuerst Gott und seine Heiligen gestürzt waren und die Könige ihnen nach mußten, Signatur des Zeitalters. Dem Glauben an einen ins Unendliche sich verlängernden Fortschritt traten Furcht und Faszination kommender Untergänge und Katastrophen zur Seite.“

katastrophalen Lebensbedingungen des wachsenden Industrieproletariats in das öffentliche Bewusstsein rückten.

Die soziale Frage des 19. Jahrhunderts darf allerdings nicht allein auf die sozialistische Arbeiterbewegung beschränkt werden, denn nur unter Einbeziehung der Armutsproblematik auch im Bürgertum und dessen Umgestaltung durch die Entwicklung neuer politisch-ökonomischer Strukturen kann das gesamte Ausmaß der Massenarmut, des Pauperismus, erfasst werden. Hinzu kamen immer wieder regional auftretende Krisen wie Missernten, Teuerungswellen, örtliche Großbrände, Überschwemmungen und nicht zuletzt Krankheiten, besonders Seuchen.<sup>756</sup> Der Aufstand der schlesischen Weber im Jahr 1844 wurde zum Weckruf. Aufgrund der zunehmenden Konkurrenz durch die billigen, maschinell hergestellten Textilien aus England fielen die Preise für die produzierten Waren, so dass es zu einem massiven Lohnverfall kam, bei dem die Weber von den Kaufleuten hemmungslos ausgebeutet wurden.<sup>757</sup> Die Folgen des Pauperismus konnten nicht mehr verleugnet werden, denn nicht nur Lohnarbeiter, Kleinbauern, Handwerker, sondern auch niedere Staatsdiener waren in ihrer Existenz bedroht.<sup>758</sup> Mit neuen Armutspflegegesetzen wurde 1843 das Betteln unter Androhung von Strafe verboten, die Einhaltung der Gesetze kontrollierten ehemalige Soldaten als „Bettelvögte“. Bettler und Vaganten wurden arretiert und in Arbeitshäuser überführt (Abb. 258–259).<sup>759</sup> In Preußen wurde 1842 eine Regelung des „Unterstützungswohnsitzes“ eingeführt, wonach auch zugewanderte Bedürftige eine kommunale Fürsorge beanspruchen konnten. Diejenigen, die durch das Netz der öffentlichen Armenversorgung gefallen waren, hatten die Möglichkeit,

---

<sup>756</sup> Vgl. Sachße/Tennstedt, 1983, S. 167–169: „Gefährlich wurde die Armut vor allem dort, wo sie die Ausbreitung von Seuchen und Epidemien –Cholera (seit 1831), Fleckfieber usw. – begünstigte, die häufig ihren Ausgang in den Armenherbergen und Elendsvierteln der Stadt nahmen und von dort krankheits- und todbringend in die Viertel der Wohlhabenden übergriffen.“

<sup>757</sup> Vgl. Gafert, 1973, Bd. 1, S. 147–170.

<sup>758</sup> Vgl. Sachße/Tennstedt, 1983, S. 170.

<sup>759</sup> Ebd., S. 174. Flum, 2013, S. 24: „Obdachlosigkeit, ‚Arbeitsscheu‘ und versäumte Nährpflicht genügten bereits, um von der Armenpolizei in die geschlossenen Arbeitshäuser eingewiesen zu werden, in den häufig nicht nur Notleidende, sondern auch Kranke, geistig Behinderte, Waisen, Prostituierte und Kriminelle ‚verwahrt‘ wurden. Je nach ihren Fähigkeiten wurden die Insassen unter erbärmlichen Bedingungen zur Arbeit gezwungen, bis zu vierzehn Stunden täglich.“ Vgl. Sachße/Tennstedt, [1980], 1998, S. 244–257.

über private und kirchliche Einrichtungen Hilfe zu bekommen, woraufhin sich Caritas-Vereine und die Innere Mission etablierten.<sup>760</sup>

Das 19. Jahrhundert ist gekennzeichnet durch ein extremes Bevölkerungswachstum, starke Wanderungsbewegungen ganzer Bevölkerungsgruppen, Verstädterung, Industrialisierung, Armutsproletariat und Armut, die auch auf die bürgerliche Gesellschaft übergriff, weshalb politische und sozioökonomische Maßnahmen erforderlich wurden, um die verschiedenen Formen der Armut zu bewältigen und die Gesellschaft zu befrieden.<sup>761</sup>

#### VII.4.2 Die Wahrnehmung der Armeleutemalerei in Ausstellungen und öffentlichen Medien

Im 19. Jahrhundert waren Armut und Elend ein weit verbreitetes Phänomen, so dass sich verständlicherweise auch Künstler dieses Themas annahmen, besonders in Frankreich, wo mit Gustave Courbet und Jean-François Millet die Pioniere des Realismus zu nennen sind, die die realistische Darstellung von Armut und Arbeit zu zentraler Bedeutung führten. Im deutschsprachigen Raum wurden Künstler, die diese Thematik aufgriffen mit „Armeleutemaler“, „Schmutzmaler“ oder „Apostel der Hässlichkeit“ polemisch betitelt, vorrangig das Frühwerk Max Liebermanns und die religiösen Bilder Fritz von Uhdes.<sup>762</sup>

Carmen Flum stellt in ihrer Untersuchung über die Armeleutemalerei in Deutschland fest, dass zwischen 1830 und 1914 die königlichen Kunstakademien, der Verein Berliner Künstler und die Münchener Künstlergenossenschaft

---

<sup>760</sup> Vgl. Flum, 2013, S. 25, 29–32.

<sup>761</sup> Ebd. S. 173.

<sup>762</sup> Vgl. Flum, 2013, S. 7. Gronau, 2014, S. 64–65. „Die Kategorie des „Schmutzmalers“, die man eigens für die Beurteilung der Bilder Liebermanns erfand und bis ins 20. Jahrhundert hinein hartnäckig wiederholte, [...]. Als 1873 der Berliner Bruno Meyer mit unseligem Geschick den Begriff „Apostel der Hässlichkeit“ prägte, schnappte die die Falle der populären Einordnung endgültig über Liebermann zu. Der Kunstrezensent der angesehenen ‚Vossischen Zeitung‘, Ludwig Pietsch, hob zwar 1872 das Talent Liebermann noch hervor, aber die ‚Armeleutemalerei‘ in ‚schweren, schmutzigen Tönen‘, die er in den nachfolgenden Bildern zum Ziel seiner uneingeschränkten Angriffe macht, ließ ihn auch schon angesichts der *Gänserupferinnen*, einer ‚Darstellung des direkten Gegensatzes der Schönheit, der Anmuth, dessen was jedem natürlichen Auge Wohlgefallen gewährt‘, erschauern.“ Vgl. Hütt, 1969, S. 49. Vgl. Hanke, 1923, S. 55. Vgl. Muther, 1888, S. 309. Vgl. Grimm, 1893, S. 434–438. Vgl. Fleck, 2011, S. 43. Vgl. Eberle, 1995, S. 44.

in Berlin und München in einhundert Ausstellungen etwa 370 deutsche Armeleutbilder und fünfzig Graphiken ausstellten; das entspricht einem Anteil an den Gesamtausstellungen von 0,2 bis 0,4 Prozent.<sup>763</sup> Eine große Bedeutung für die künstlerische Darstellung der Armutproblematik lag in den Händen illustrierter Zeitschriften und Zeitungen, die diese Thematik unter Einsatz von Zeichnungen, Illustrationen, gelegentlich Abbildungen von mehr oder weniger bekannten Gemälden schneller, mit einem größeren Radius und zugleich ortsnäher aufgreifen, dokumentieren und kommentieren konnten.<sup>764</sup> Untersuchungen von Carmen Flum haben gezeigt, dass die liberale Zeitschrift „Gartenlaube“, die erstmals 1853 erschien, die Armeleutemalerei gezielt beschrieb und illustrierte, während andere das Thema eher sentimentalisierten, nur am Rande streiften oder nicht einmal erwähnten.<sup>765</sup> Dank der Fortschritte in der Drucktechnik während des letzten Drittels des 19. Jahrhunderts waren die Illustrationen der Reportagen von immer besserer Qualität, der Abbildungsanteil konnte daher deutlich gesteigert werden, wodurch auch die kurzfristig reproduzierbare „Zeitillustration“ erhöht und der Leser mehr an das aktuelle Zeitgeschehen herangeführt wurde.<sup>766</sup> Davon profitierte natürlich auch die bildende Kunst – insbesondere die Armeleutemalerei –, denn einerseits wurden die Künstler für diese Thematik sensibilisiert, andererseits wurden Kunstinteressierte dank solcher Informationen für derartige Sujets aufnahmefähiger, wenn auch, wie zu zeigen ist, noch viele Hürden zu überwinden waren bis zur Akzeptanz solcher Bilder.

---

<sup>763</sup> Vgl. Flum, 2013, S. 47–48. „Ein Vergleich der Armeleutemalerei auf den deutschen Ausstellungen mit der Repräsentation der Armut in den Pariser Salons zeigt, dass der prozentuale Anteil der Elendsgemälde in Frankreich je nach Zeitraum drei- bis fünfmal so hoch war wie im deutschsprachigen Raum. In Frankfurt wurde die soziale Frage rege diskutiert und eine intensive intellektuelle Auseinandersetzung fand sowohl auf theoretischer und philosophischer Ebene [...] als auch in der Literatur statt. Die französische Armeleutemalerei war nicht zuletzt eine Reaktion darauf.“

<sup>764</sup> Vgl. Flum, 2013, S. 49.

<sup>765</sup> Ebd., S. 84: „Obwohl der Pauperismus und die soziale Frage wichtige Themen der Gesellschaftspolitik des 19. Jahrhunderts waren, wurde in keiner der vier ausgewerteten Zeitschriften kritisch darüber berichtet – wohl nicht zuletzt aufgrund der Zensur, unter der hauptsächlich die *Gartenlaube* zu leiden hatte. [...] Die Entscheidung für eine Armutsdarstellung erfolgte [...] nicht zufällig und der Teil der reproduzierten Gemälde richtete sich nach der politischen Orientierung der jeweiligen Zeitschrift.“

<sup>766</sup> Ebd., S.84.

Armutsdarstellungen haben Künstler zu allen Zeiten bewegt. So konnte gezeigt werden, dass die Armut am Übergang vom späten Mittelalter zur Renaissance und im spanischen Barock im Wesentlichen durch Bettler dargestellt wurde, die ihre Armut und Bedürftigkeit öffentlich präsentierten, die verborgene Armut, das Elend und die Not in den Hütten und auf der Straße war dagegen kaum ein Thema. Deutlich wurde auch, dass religiöse Implikationen durch Kirche, Klöster und Bruderschaften für die Armenversorgung eine große Bedeutung hatten. Erst die sich ungebremst ausweitende Bettelei führte zu einer Sakralisierung der Armut mit Unterscheidung von würdigen und unwürdigen Bettlern. Die Armenfürsorge wurde in kommunale Hände überführt und strikten Regeln unterworfen. Als Vorbilder für die Armeleutemalerei des 19. Jahrhunderts sind besonders die Gemälde Murillos und Rembrandts zu nennen, dessen Zeichnungen und Druckgraphiken in jener Zeit eine große Verbreitung fanden, mehr jedoch – verständlich angesichts der früher einsetzenden Industrialisierung – die englische Malerei, für die stellvertretend William Hogarth (1697–1764) steht, der Druckgraphikserien als Radierungen oder Kupferstiche mit gesellschaftskritischen Aussagen schuf, die als moralisierende Warnungen vor den Versuchungen der Großstadt gedacht waren. So stellen die Bilder „Gin Lane“ und „Beer Street“ auf eindringliche Weise die Gefahren des Alkohols, besonders des hochprozentigen Gins dar (Abb. 260–261) – die Gefahr des Abgleitens in eine Sackgasse von Alkoholabhängigkeit und Armut, die bis zum Pfandleiher führte und letzten Endes Verelendung und vorzeitigen Tod zur Folge hatte. Dagegen wurde der Biergenuss als wohltuend und der Gesundheit eher förderlich dargestellt.<sup>767</sup> Solche Bilder waren Vorläufer und Ideengeber für die deutschen Armeleutemaler, die das Sujet aus Veröffentlichungen in Zeitschriften kannten, aber auch wichtig für die weitere Entwicklung der englischen Elendsdarstellungen selbst, etwa durch sozialkritische Reportagen der schon erwähnten Künstler Gustave Doré und Luke Fildes aus den Londoner Slums, über die Arbeitswelt und Obdachlosigkeit.<sup>768</sup> Unter den vielen Tausend viktorianischen Malern, die die Genremalerei praktizierten, also in der Regierungszeit von Königin Victoria 1837–1901, sind die meisten heute vergessen. Gleichwohl wurde nie zuvor ein Zeitabschnitt

---

<sup>767</sup> Vgl. Gerlach, 2015, S. 39.

<sup>768</sup> Vgl. Flum, 2013, S. 10: „In Deutschland fanden [Hogarths] Werke beispielsweise durch das Pfennig-Magazin Verbreitung und Erläuterung. [Er] stellte in den Gemälden und Graphiken deutlich gesellschaftliche Unterschiede heraus und verwies auf Missstände, [...]“ Vgl. Schmandt, 1991, S. 42–51, 61–70, 90–100.

visuell so gut dokumentiert, denn diese Art von Malerei war in England seit Hogarth beliebt und verbreitet, wengleich es der Schotte David Wilkie (1785–1841) war, der die Genremalerei auf das höchste Niveau führte, etwa mit „Der blinde Geiger“ (Abb. 262).<sup>769</sup> Auch in Deutschland wurde er bekannt, nachdem er 1820 für den bayerischen König Max I. Joseph „Die Testamentseröffnung“ (Abb. 263) gemalt hatte und 1836 von Athanasius Graf von Raczynski in dessen „Geschichte der neueren deutschen Kunst“ hervorgehoben worden war.<sup>770</sup> Neben diesen Einflüssen standen die oben genannten französischen Maler, allen voran Millet und Courbet, im Mittelpunkt dieser neuen Entwicklung in der Malerei. Courbet schuf 1849 mit „Die Steineklopfer“ (Abb. 32) ein Bild, das sich von früheren Formen des Realismus löste, indem es Elend ohne Überbetonung, sondern nüchtern, überzeugend und damit nachfühlbar darstellte.<sup>771</sup> Mit dem 315 x 668 cm großen Monumentalgemälde „Begräbnis in Ornans“ von 1850 gelang ihm laut Klaus Herding das Schlüsselwerk des Realismus – eine Trauergemeinde, vermittelt derer die Sitten und Gebräuche der Zeit ins Bild gesetzt sind.<sup>772</sup> Französische Kritiker sahen den Realismus der 1850er-Jahre als Sozialkritik, als Darstellung des Lebens der „einfachen“ Leute in einem eher abwertenden Sinn, als Sicht auf eine „gemeine Realität“.<sup>773</sup> Neben der sozialkritischen Sicht wurde Realismus aber auch als „fotografisch neutraler Stil“ definiert, das heißt als kommentarlose, dokumentarische Präsentation von Natur und Mensch, eine Einschätzung, die entschieden im Widerspruch zur ersten Position stand, da neutral und kritisch

---

<sup>769</sup> Vgl. Maas, 1969/1978, S. 105–106. „The main appeal these paintings now have for us is their simple charm, their value as documents of social interest and more often than is sometimes acknowledged, their painterly qualities.“

<sup>770</sup> Vgl. Raczynski, 1836, S. 229: „Mit den Engländern scheinen mir unsere Genremaler die meiste Ähnlichkeit, ich möchte sagen Gleichartigkeit, zu haben. Wilkie, vielleicht der angesehenste aller Genremaler, hat eine Art die Gegenstände aufzufassen und eine Richtung des Geistes zu geben, der unsere Künstler sich häufig annähern, und der sie sich ohne Gefahr mehr nähern können.“

<sup>771</sup> Vgl. Röhl, 2013, S. 15.

<sup>772</sup> Vgl. Herding, 1987, S. 741.

<sup>773</sup> Röhl, 2013, S. 19. Meyer, 1867, S. 628: „Nicht darauf kommt es [den Realisten] an, den besonderen Charakter bestimmter Lebenskreise zu veranschaulichen, sondern dieses niedere und gewöhnliche Dasein, diese lebensgroßen Bauern, Handwerker, [...], Proletarierfamilien, Leichenbegräbnisse [...] zeigen sich in der ganzen Platttheit ihrer trostlosen Realität, wie wenn sie nur bezeugen wollten, daß es auch solche Menschen auf der Welt gebe. [...]“

sich einander ausschließen.<sup>774</sup> Der Naturalismus, der von den 1870er-Jahren an als Fortsetzung des Realismus in Frankreich galt, ist in der Kunstwissenschaft ein „Stil[, der] in der systematischen Bedeutungsebene als ‚Realismus‘ bezeichnet“ wird. Da der sozialkritische Realismus wenig Zustimmung fand, denn die konfliktfreie, idealisierte Darstellung einer scheinbar intakten Welt wurde bevorzugt, richtete sich der Naturalismus mehr auf den Geschmack des Publikums, um den Ansprüchen des modernen Kunstmarktes gerecht zu werden. Naturalistische Maler stellten die Menschen der unteren Klasse, die Arbeiter, naturgetreu dar, aber es war eher eine oberflächliche Betrachtung, die sozialkritische Aspekte ignorierte und die soziale Empathie nur milde ansprechen wollte.<sup>775</sup> Die „Heuernte/Les Foins“ von Jules Bastien-Lepage aus dem Jahr 1877, ein Hauptwerk der französischen naturalistischen Malerei, zeigt eine von der Arbeit erschöpfte Magd und einen schlafenden Landarbeiter in der Weite eines Feldes, im Hintergrund ein paar zusammengetragene Heuhaufen sowie einige mit Mähen beschäftigte Arbeiter (Abb. 264). Alles ist in hellen, leuchtenden Farben dargestellt, die Brauntöne der Realisten sind deutlich zurückgedrängt, so dass die Kunstkritiker hier eine neue Variante des Realismus sahen, die Last und Mühsal der Arbeit zu zeigen, abgeschwächt durch ein „poetisches Element“.<sup>776</sup> Das Gemälde „Bettler/Mendicant“ von Bastien-Lepage aus dem Jahre 1880 wurde 1883 in München ausgestellt und prämiert (Abb. 265). Carmen Flum stellt zur Diskussion, ob dieses Bild die deutsche Armeuletemalerei dank seiner Auszeichnung womöglich befördert habe,

---

<sup>774</sup> Ebd., S. 20: „Ein zentraler Punkt der Realismusdebatte war der Begriff der ‚Wahrheit‘. In frühen Äußerungen über die *école réaliste* wird stets die wahrheitsgetreue Darstellung der realen Welt bewundert. Die Suche nach Wahrheit war ein zentrales Argument für den Realismus und wurde häufig dazu benutzt, um das Materielle, auf die physische Welt, zu reduzieren. Der Begriff ‚Wahrheit‘ schloss das Hässliche und niedere ebenso ein wie das Schöne, Noble und Poetische. Jedoch schon während der *bataille réaliste* wurde die Vorstellung einer allgemeinen Wahrheit kritisch hinterfragt.“

<sup>775</sup> Röhrli, 2013, S. 29–30: „Naturalistische Maler zeigten sicherlich Interesse an Motiven aus der Unterschicht, aber man kann sich dem Eindruck nicht verschließen, dass es sich eigentlich um ‚anthropologische Studien‘ einer unbekannteren Sorte von Menschen handelt.“

<sup>776</sup> Ebd., S. 30, 33: „Der Naturalismus ist eine Emanation des älteren realistischen Malstils. [...] Betrachtet man die Situation aus soziologischer Sicht, so stellt der Naturalismus eine ‚weichgezeichnete‘ Version des Realismus dar. Die naturalistischen Maler scheuten sich nicht, die Lebensbedingungen der unteren Schichten darzustellen, aber ihre Intention war weder eine Reform noch ein Umsturz der bestehenden Ordnung.“

denn ihrer Untersuchung zufolge wurden in der nachfolgenden Ausstellung am selben Ort im Jahre 1888 deutlich mehr Elendsdarstellungen aus dem deutschsprachigen Raum vorgestellt als je zuvor.<sup>777</sup>

Auch die Literatur des 19. Jahrhunderts machte die Armut, die prekären Lebensbedingungen des Proletariats und die Industrialisierung zu einem wichtigen Thema. Der literarische Naturalismus als ein allgemeines ästhetisches Konzept war wie in der bildenden Kunst der Wirklichkeit verpflichtet und hatte maßgeblichen Einfluss auf die deutschen Armeleutemaler. Als gesamteuropäische Literaturströmung hatte diese Thematik in den 1880er-Jahren großes Gewicht und weitreichende Geltung, so dass ihr Einfluss auf die sozialpolitische Entwicklung der Gesellschaft nicht zu unterschätzen ist.<sup>778</sup> Genannt sei in erster Linie Émile Zola, dessen Schriften, vor allem sein Roman „Germinal“, den literarischen Naturalismus in ganz Europa bekannt machten und für die deutschen Armeleutemaler Käthe Kollwitz, Heinrich Zille und Hans Baluschek große Wertschätzung und Anregung zugleich bedeuteten.<sup>779</sup> Eine vergleichbare Wirkung hatte von den deutschsprachigen Autoren lediglich Gerhart Hauptmann mit seinen Dramen „Vor Sonnenaufgang“ und „Die Weber“; letzteres das bedeutendste deutsche Sozialdrama, das 1893 uraufgeführt wurde. Es ist in einer Art naturalistischen Reportagestil verfasst und legt das Elend der Arbeiter ohne jegliches Pathos offen – „eine Tragödie der zerstörten Humanität“. Die Not, das Leid, die Hoffnungslosigkeit sind die Protagonisten, die Massen der Arbeiter, das Proletariat sind die Ausgebeuteten, die Leidtragenden.<sup>780</sup>

Das Thema Armut und Elend ganzer Bevölkerungsschichten im 19. Jahrhundert wurde in allen literarischen Gattungen geschildert, dennoch können außer dem Zyklus „Ein Weberaufstand“ von Käthe Kollwitz kaum künstlerische Werke angeführt werden, die unmittelbar auf Literaturvorgaben gründen.

---

<sup>777</sup> Vgl. Flum, 2013, S. 42.

<sup>778</sup> Vgl. Kemper, 2007, S. 532: „Wie alle ästhetischen Realismuskonzepte setzt auch der Naturalismus einen außerästhetischen Diskurs voraus, der die in der Erfahrung greifbare Wirklichkeit und ihre künstlerische Durchdringung mit Erkenntnisgewinn und Wahrheitsanspruch ausstattet. Die Abgrenzung zum Begriff Realismus ist auf dieser Ebene daher unscharf; tendenziell gilt N. meist als dessen Steigerung. Im Fall des lit. N. stellen die in der zweiten Hälfte des 19. Jh.s. aufblühenden experimentellen Naturwissenschaften die außerästhetische Grundlage dar.“

<sup>779</sup> Grosskopf, 2019, S. 13–21.

<sup>780</sup> Vgl. Glaser/Lehmann/Lubos, 1997, S. 373. Nürnberger, 2006, S.291–292.

Literatur und bildende Kunst weisen in dieser Thematik zwar augenscheinlich eine parallele Entwicklung auf, berühren sich jedoch allenfalls punktuell, während grundlegende Idee und Absicht die gleichen waren, nämlich die Gesellschaft aufzurütteln, ihr die Augen zu öffnen, um Veränderungen zu bewirken.

### VII.4.3 Arbeit und Armut im 19. Jahrhundert

Bevor im Folgenden die wichtigsten deutschen Armeleutemaler mit einigen Werken vorgestellt werden, muss zunächst die völlig veränderte Vorstellung von Armut im Wandel der Zeit erörtert werden. In der Renaissance und im Barock fand die Armut in erster Linie im Bettlerbild ihren Ausdruck, im 19. Jahrhundert dagegen, als sich eine neue Armut „trotz“ Arbeit ausbreitete, wurden Arbeiter generell abschätzig als „Arme“ benannt.<sup>781</sup> Die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts wurde von zwei zeitgeschichtlichen Phänomenen geprägt: von der sich rasch ausweitenden industriellen Produktion und vom Massenelend, dem Pauperismus.<sup>782</sup> Der Pauperismus, eine gesellschaftliche Katastrophe, hatte aber bereits im 18. Jahrhundert weite Teile der deutschen Bevölkerung erfasst, so dass um 1800 schon etwa fünfzig Prozent der Bevölkerung zur Unterschicht der Armen zählten; die Landbevölkerung war noch stärker betroffen, denn nach Jürgen Kocka fristeten siebzig bis achtzig Prozent der Menschen ein Dasein am Existenzminimum.<sup>783</sup> Wie schon betont, war Anfang des 19. Jahrhunderts große Armut nicht nur unter denen weit verbreitet, die ohne Arbeit waren, auch die, die Arbeit hatten, namentlich die Handwerker, vegetierten größtenteils in misslichen Verhältnissen und waren kaum in der Lage, sich und ihre Familien über Wasser zu halten.<sup>784</sup> Diese Umstände waren mit einer hohen Sterblichkeitsrate verbunden, bedingt durch chronische Unterernährung und die miserablen Wohn- und Lebensverhältnisse, die zugleich neben der hohen Arbeitslosigkeit als deutlichstes Kriterium des Pauperismus gelten müssen. „*Deutschland und Europa befanden sich durchaus noch in der Epoche des Pauperismus, als die Industriearbeiterschaft entstand. An ihrer Wiege stand das Elend der Masse*“, stellt hierzu Gerhard Schild fest, der zudem darlegt, dass die beginnende Industrialisierung nicht direkt für diese Entwicklung verantwortlich gemacht werden kann.<sup>785</sup> Der Pauperismus eskalierte allerdings

---

<sup>781</sup> Vgl. Geremek, 1991, S. 277.

<sup>782</sup> Vgl. Schildt, 1996, S. 2.

<sup>783</sup> Vgl. Kocka, 1990, S. 134.

<sup>784</sup> Vgl. Schäuble, 1984, S. 151–154. Vgl. Kocka, 1990, S. 134.

<sup>785</sup> Schildt, 1996, S. 2.

infolge von Missernten, des raschen Bevölkerungszuwachses und der nicht schritthaltenden Produktion in Landwirtschaft und Industrie mit zu geringem Arbeitsangebot.<sup>786</sup> Auch die Armut vieler Handwerker kann nicht als Folge der industriellen Produktion angesehen werden, denn die prekäre Lage dieser Berufsgruppe bestand schon vor Einsetzen der Industrialisierung und resultierte aus ihrer manuellen, nichtmaschinellen und damit nicht konkurrenzfähigen Arbeitsweise.<sup>787</sup> Die fortschreitende Industrialisierung veränderte das Gesicht der Gesellschaft völlig, die Lebensweise auf dem Lande und in der Stadt wurde zunehmend von den sozioökonomischen Bedingungen diktiert, wodurch auch die arbeitsunfähigen Kranken, Krüppel und Blinde an Bedeutung bzw. Wertschätzung verloren und stattdessen die lohnabhängigen Industriearbeiter in den Vordergrund traten. Gerhard Schäuble unterscheidet dabei zwischen „gesellschaftlich-ökonomischen“ und „personalen Armutsgefährdungen“.<sup>788</sup> Dies beinhaltet neben der Verfügbarkeit von Arbeit mit der Gefahr der Arbeitslosigkeit auch die Lohnsituation, weil der Lohn branchenabhängig zum Teil selbst bei Vollbeschäftigung nicht ausreichte, um das Existenzminimum zu sichern, besonders dann, wenn die Lebenshaltungskosten infolge verschiedener Ursachen stiegen. Kinder- und Frauennarbeit war oft erforderlich, um das Überleben zu sichern.<sup>789</sup> Persönliche Faktoren, die das Überleben weiter gefährdeten, waren der Alkoholismus, die Kriminalität, aber auch spezifische arbeitsbedingte Erkrankungs- und Sterberisiken.<sup>790</sup> Ein großes Problem war der Kinderreichtum, Ritter und Tenfelde sprechen gar davon, dass die Belastungen der Arbeiterfamilien „durch die Geißel der Geburten“ extrem waren.<sup>791</sup> Krankheiten trafen die Familien unerwartet und unvorbereitet und konnten zu einem maßgeblichen Grund für Verarmung, Wohnungsverlust, Verpfändung und sozialen Abstieg werden. Arbeitsbedingte Erkrankungen standen solchen gegenüber, die Folge der miserablen Lebensbedingungen der Arbeiterschaft waren: Mangelernährung, schlechte und beengte Wohnverhältnisse in feuchten, kalten, schlecht belüfteten, dunklen Keller- oder Hinterhofwohnungen mit mangelnder sanitärer Ausstattung. Ideale Bedingungen für Seuchen wie Influenza oder Cholera.<sup>792</sup> Die Altersarmut war die letzte

---

<sup>786</sup> Vgl. Fischer, 1982, S. 56–57.

<sup>787</sup> Ebd., S. 62.

<sup>788</sup> Schäuble, 1984, S. 170.

<sup>789</sup> Vgl. Ritter/Tenfelde, 1992, S. 242–244

<sup>790</sup> Ebd., S. 649.

<sup>791</sup> Ebd., S. 650.

<sup>792</sup> Vgl. Langewiesche/Schönhoven, 1981, S. 18–19.

Etappe auf dem Weg in den sozialen Abstieg, denn auch die 1889 eingeführte Alters- und Invalidenrente war völlig unzureichend, und es war und blieb Tradition, dass die Familie die Alten versorgte.<sup>793</sup> Schon um das 40. Lebensjahr wurde die Altersverarmung offenbar, wenn sich Verschleiß und Alter in ihren körperlichen Auswirkungen miteinander verbanden und gegenseitig verstärkten. Die überlangen Arbeitstage von zwölf bis 16 Stunden, oft auch Sonntagsarbeit, keine Pausen, extreme Hitze oder Kälte, schlechte Luft mit Belastung von Reizstoffen und extreme Lärmbelastung konnten nicht folgenlos für die Gesundheit sein.<sup>794</sup>

In knappen Worten wurde hier die ökonomisch-gesellschaftliche Situation der Arbeiter um die Mitte des 19. Jahrhunderts geschildert, als es noch üblich war, Arbeiter mit Armut gleichzusetzen, wovon besonders die Landbevölkerung und Handwerker betroffen waren, die mit ihrer nichtmaschinellen Arbeitsweise der Fabrikfertigung nichts mehr entgegenzusetzen hatten. Auch die Lohnarbeit in den Fabriken war mit dem erheblichen Risiko behaftet, durch Armut in das soziale Elend abzustürzen. Vor diesem Hintergrund soll untersucht werden, wie bildende Künstler in Deutschland mit diesen Problemen umgingen und Arbeits- und Altersarmut in ihren Bildern zur Anschauung brachten.

#### VII.4.4 Max Liebermann – der „Apostel der Hässlichkeit“

Wenn Max Liebermann (1847–1935) auch jedes Sujet als gleichwertig anerkannte und folglich jedes Sujet als würdig erachtete, um im Kunstwerk dargestellt zu werden, so bildete doch in seinem Frühwerk der arbeitende Mensch sein Hauptmotiv: der einfache Feldarbeiter, der Handwerker in der Werkstätte oder die Frau bei der häuslichen Arbeit. Mithin wäre eine Darstellung der deutschen Armeleutemaler ohne Liebermann unvollständig.<sup>795</sup>

In der *„durch Arbeit geprägten Lebensweise wird bereits im Diesseits die Vorbestimmtheit für die ewige Seligkeit sichtbar“*.<sup>796</sup> Diese Einstellung, die Arbeit als Gebot, Pflicht

---

<sup>793</sup> Vgl. Henning, 1989, S. 273–274.

<sup>794</sup> Vgl. Kott, 1990, S. 229–231.

<sup>795</sup> Vgl. Lulińska, 2011, S. 155: „Unter Verzicht auf anekdotisches Beiwerk stellt Liebermann Handwerker, Bauern oder Frauen bei der häuslichen Arbeit mehr als soziale Typen, denn als eigenständige Individuen dar. Bemerkenswert ist, dass sie auch in der Gruppe meist isoliert und ohne emotionale Bindung wirken. Liebermann platziert sie in eine intakte vorindustrielle Gemeinschaft, welche sich seit alters überlieferten, wenn nicht gar archaischen Tätigkeit widmet.“

<sup>796</sup> Voigt, 2013, S. 1. Vgl. Berthold/Oschmiansky, 2020, S.1: „Jesus und seine Jünger waren [...] Handwerker und Fischer, bevor sie zu predigen begannen. [...] Mit

und Notwendigkeit definiert, setzte sich im 19. Jahrhundert mit der Industrialisierung Europas weitgehend durch.<sup>797</sup> Gleichwohl erlebten breite Schichten der Bevölkerung auf dem Lande und in den Städten zunehmend Leid, Not, Armut und Verzweiflung. Wenn Arbeit immer ein wesentliches Element im Leben der Menschen zu allen Zeiten war und ist, so kann daraus auch geschlossen werden, dass sich die bildende Kunst schon immer auch mit arbeitenden Menschen beschäftigt hat. Die Darstellungsweise wurde aber entscheidend durch die politischen und gesellschaftlichen Gegebenheiten und von den Kunstakademien bestimmt.

Im Mittelpunkt der Diskussion in Frankreich, später auch in Deutschland, stand die Frage, ob der arbeitende Mensch überhaupt bildwürdig sei. Der Rezipient war mit diesen wirklichkeitsgetreuen Bildern oft überfordert, kannte er doch bisher nur die idealisierten Abbilder der Realität. Landschaftsmalerei und soziale Genremalerei waren die Ausgangspunkte, die Realität so darzustellen, wie sie war – wertneutral und authentisch.<sup>798</sup> Das Bestreben, die Natur in ihrer unverstellten Wirklichkeit unidealisiert darzustellen, wurde erst Mitte der 1880er-Jahre mit dem deutschen Naturalismus verwirklicht.<sup>799</sup> Das Zentrum des deutschen Naturalismus war Berlin, denn nirgendwo anders traten die Differenzen zwischen dem Arbeiterproletariat und der Oberschicht stärker zu Tage. Insofern konnten Tradition und wirklichkeitsnahe Darstellung eine besonders enge Verbindung eingehen, die sich ebenso in der Literatur wie in der bildenden Kunst ausdrückte. Der Zeichner Heinrich Zille, der Maler Hans Baluschek und die

---

der christlichen Hochschätzung körperlicher Arbeit wird ein fundamentales Kriterium sozialer Differenzierung und Diffamierung in der griechisch-römischen Welt niedergerissen. Zugleich wurde Handarbeit aber auch in diesen Zeiten als Plackerei und Mühsal wahrgenommen.“ <https://www.bpb.de/themen/arbeit/arbeitsmarktpolitik/305854/der-arbeitsbegriff-im-wandel-der-zeiten/> [07.10.2022]

<sup>797</sup> Vgl. Voigt, 2013, S. 1: „Die positive Bewertung von Arbeit hat sich in den sich früh industrialisierenden westlichen Gesellschaft durchgesetzt. (Max) Weber (1864–1920) sah in der protestantischen Ethik die Voraussetzung für den kapitalistischen Industrialisierungsprozess.“

<sup>798</sup> Vgl. Röhr, 2013, S. 7.

<sup>799</sup> Ebd., S. 54: „Man kann bezüglich des deutschen Naturalismus in den Künsten von einer Weiterführung eines übergeordneten Prinzips des Realismus sprechen. Die Maler, die in der zeitgenössischen Presse als Naturalisten bezeichnet wurden, waren meist in den 1850er Jahren geboren und zwischen den 1880er Jahren und den 1920er Jahren aktiv.“

Graphikerin Käthe Kollwitz sind hier die Protagonisten.<sup>800</sup> In Deutschland wurden die Probleme der Arbeiter erstmals von Carl Wilhelm Hübner mit „Die schlesischen Weber“ von 1844 und von Johann Peter Hasenclever mit „Arbeiter vor dem Magistrat“ von 1848/1849 thematisiert (Abb. 266–267). Hübner klagte den ausbeuterischen Kapitalismus an, denn obwohl die tägliche Arbeitszeit immer weiter gesteigert wurde und auch Frauen und Kinder mitarbeiteten, sahen sich die Weber immer tiefer in die Armut absinken, und Hasenclever zeigt bittstellende Arbeiter vor dem Düsseldorfer Magistrat. Beide Künstler, die der Düsseldorfer Malschule angehörten, stellten mit ihren Bildern für die Zeit etwas völlig Neues dar, indem sie die „*Widersprüchlichkeit der neuen Gesellschaftsformation*“ ausdrückten.<sup>801</sup> Aber im Unterschied zu Courbets Realismus wurden hier doch in erster Linie romantische Gefühle hervorgerufen, Emotionen erzeugt und an die Moral appelliert.<sup>802</sup> Der Ausgangspunkt für den deutschen Realismus war das französische Vorbild mit Gustave Courbet und wurde in den Kunstakademien in Berlin, München und Düsseldorf entwickelt. Besonders erwähnenswert ist Wilhelm Leibl, denn sein Bild „Dorfpolitiker“ von 1876/1877 ist exemplarisch für die Übertragung des Realismus Courbet’scher Prägung auf die deutschen Verhältnisse, da hier ein alltägliches Geschehen detailgetreu in Szene gesetzt wird (Abb. 268). Allerdings finden sich bei Leibl keine vergleichbaren Darstellungen arbeitender Menschen. Ein seltenes Beispiel ist Leibls „Die Spinnerin“ von 1892 (Abb. 76), aber hier wird die weibliche Hausarbeit als heile Welt dargestellt, wenngleich mit der alten Frau im Vordergrund Courbet anklingt: Ihr Gesicht ist faltig und eingefallen, ihre knorrigten Hände von jahrelanger zehrender körperlicher Arbeit verbraucht.<sup>803</sup>

Für Max Liebermann war Mihály Munkácsys Realismus in seinem Bild „Charpiezupferinnen“ von 1871 – sowie ein Pfingstausflug nach Holland von

---

<sup>800</sup> Ebd. S. 59.

<sup>801</sup> Türk, 2000, S. 19. Vgl. Landes, 2008, S. 62–64.

<sup>802</sup> Vgl. Friese-Oertmann, 2017, S. 21: „Französische Einflüsse wurden aufgrund nationalistischer Ressentiments grundsätzlich kritisch gesehen – authentisch anmutende arbeitende Menschen lassen sich um die Jahrhundertmitte in Deutschland nicht finden.“

<sup>803</sup> Vgl. Friese-Oertmann, 2017, S. 22–23: „Auch Leibl lässt hier den Eindruck eines Lebenszyklus von mühevoller Arbeit entstehen, von Frauen, die ihre harte Arbeitswelt in stiller Würde verrichten. Es ist das Unpathetische, die ungeschönte Natur, die er an dem Werk Courbets schätzt und die sich auch in seinen Bildern findet.“

Düsseldorf aus, wo er verweilte, um die niederländisch beeinflusste Genremalerei kennenzulernen – ein Schlüsselerlebnis und der Ausgangspunkt für Liebermanns erstes aufrührendes Bild „Die Gänserupferinnen“, das noch im selben Jahr entstand (Abb. 269). Ein schlichtes, fast brutales Arbeiterbild war entstanden, arbeitende Frauen ohne jede Anekdote, ein banales Alltagsgeschehen im Rang eines Historienbildes.<sup>804</sup> Der Betrachter ist mitten in eine Scheune gestellt. Es ist finster, der dunkle Hintergrund mit einem kleinen, etwas aufhellenden Fenster rechts ist nur schemenhaft erkennbar. Sieben alte Frauen sitzen in unterschiedlichen Positionen frontal, im Profil oder in Rückenansicht in einem nach vorne, zum Betrachter hin, offenen Halbkreis und rupfen Gänse, die mit ihren Köpfe nach unten zwischen den Beinen der Frauen klemmen. Die Rupferinnen sind voll konzentriert. Die Anspannung und kraftraubende Tätigkeit ist an ihren Gesichtern abzulesen. Die beiden am besten ausgearbeiteten Hauptfiguren flankieren die Gruppe zu beiden Seiten sowie ein alter, müder Mann im Hintergrund links, der zwei flatternde Gänse herbeiträgt. Hinter der ersten, „*wie mit Bühnenlicht erleuchteten Reihe*“ erkennt man undeutlich weitere Frauen, links oben eine Stalllaterne, aber das Zentrum des Bildes bleibt leer.<sup>805</sup> Liebermann zeigt den Betrachtern die Wirklichkeit der Welt, in der sie leben, er macht keine Kompromisse, stellt schonungslos das Leben der arbeitenden Menschen dar und artikuliert emotional unbeteiligt das Gesehene in seinem Bild.<sup>806</sup> Er will Ehrlichkeit und Wahrheit, keine soziale Revolution, er will das einfache und würdige Leben dieser Menschen zeigen, die trotz ihrer schweren Arbeit am Existenzminimum leben. Er will Beachtung und Achtung auch für die einfachsten Tätigkeiten erreichen, die auch für das Funktionieren einer jeden Gesellschaft von grundlegender Bedeutung sind. Er will die Menschen mit der Natur in Einklang bringen, wo alles seinen angestammten Platz hat. Mit diesem Bild errang Liebermann seinen ersten großen

---

<sup>804</sup> Eberle, 1979, S. 26: „Er stellte seine derben, alten Frauen in die Nachbarschaft von Heroen, Halbgöttern und hehren Gestalten der Sage und formulierte damit den Anspruch dieser Menschen auf Achtung und Gleichberechtigung.“

<sup>805</sup> Eberle, 1995, S. 42.

<sup>806</sup> Vgl. Eberle, 1979, S. 26: Zit. n. August Strindberg: „Man hat unsere Realisten beschuldigt, noch schlimmeres zu sein, nämlich: Naturalisten. Das ist ein Ehrentitel für uns! Wir lieben die Natur, wir wenden uns mit Abscheu fort von den neuen Gesellschaftsverhältnissen. Weil wir das Verkünzelte, das Geschraubte hassen, lieben wir jedes Ding beim rechten Namen zu nennen, und wir glauben, daß unsere Gesellschaft zusammenstürzen wird, wenn nicht die vornehmste Übereinkunft, auf der jede Gesellschaft ruht, die Ehrlichkeit, wiederhergestellt wird.“

Erfolg. Die plötzliche Bekanntheit brachte ihm zugleich den Ruf „Apostel der Hässlichkeit“, „Schmutzmalers“ oder „Armeleutemalers“ ein.<sup>807</sup> Die Wirkung des Bildes der Gänserupferinnen, das nichts andere als im Schweiß ihres Angesichts arbeitende Menschen zeigt, war außergewöhnlich und ließ den Weg erahnen, den Liebermann in den folgenden Jahren beschreiten sollte.<sup>808</sup>

Beißender Spott und endlose Kritik waren die Folge. Mit dieser kompromisslosen, schockierenden Malweise in altmeisterlichem Helldunkel löste sich Liebermann von allen akademischen Vorgaben, die ihm an der Weimarer Malschule fortwährend eingetrichtert worden waren, und es zog ihn nach Frankreich, nach Barbizon zu Millet, der wie niemand vorher die Würde und Größe arbeitender Menschen ins Bild gebracht hatte, und so sind die Bilder „Kartoffelernte in Barbizon“ und „Arbeiter im Rübenfeld“ auf dessen Einfluss und den der „paysage intime“ aus dem Umfeld der Barbizoner Schule zurückzuführen. Trotz seiner Präferenz für Millet war Liebermann dessen romantischer Tendenz gegenüber eher abgeneigt und schloss sich der nüchternen Darstellungsweise von Courbet an. Liebermann war kein Sozialdemokrat, er interessierte sich für bäuerliche und handwerkliche Arbeit, besonders die der Frauen, die ihr Schicksal still und ergeben ertrugen, er wollte das Einfache, an dem alle gedankenlos vorbeigingen, würdigen, er wollte ehrlich die Wahrheit zeigen, sein Mitgefühl offenlegen.<sup>809</sup> Holland wurde seine Malheimat, sein Motiv-Eldorado, und die holländischen Maler

---

<sup>807</sup> Vgl. Gronau, 2011, S. 64–65.

<sup>808</sup> Vgl. Gronau, 2011, S. 64-65. Howoldt, 2011, S. 120, 124: „Liebermanns sachlicher und auf erzählerische Motive verzichtender Realismus sollte sich als beispielhaft für die Arbeitsbilder der nächsten Jahre erweisen. Indem der Maler die „einfache Wahrheit“ der Handarbeit in die Ranghöhe und das Bildformat von Historienbildern erhob, hatte er nicht nur eine akademische Gattungsgrenze überschritten; er schockierte den Betrachter auch mit einer neuen Bildwelt, die die ästhetischen Konventionen der Zeit sprengte.“

<sup>809</sup> Vgl. Friese-Oertmann, 2017, S. 28-29, Zit. n. Liebermann in einem Interview 1891: „Wie ich dazu komme? Warum ich mich den armen Leuten zugekehrt? Sagen wir, es war die Reaktion. Wohlverstanden, nicht jede Art der allgemeinen Reaktion...wie sage ich nur, die programmäßige! Dem Süßlichen nun wieder mal das Herbe, dem Historischen das Moderne entgegenzusetzen. Nein, was mich leitete, das war Persönliches. Ich hatte einen reichen Vater und kannte nur den Reichtum. Da fiel mein Blick auf die Armuth, auf die Geringen und Niedrigen. Nun, da geschah es. Ich nenne es Reaktion. Gewaltig zog es mich zu ihnen hin. So wurde ich der, der ich nun einmal bin! Man sagt ich sei Sozialdemokrat. Da haben sie die Philister! Als ob man durchaus ein Parteimann sein muß, um mit Armen und den Niedrigen zu fühlen! O, die Philister!“

des „Goldenen 17. Jahrhunderts“ gaben ihm die Technik, die Farben und das Gefühl für die Atmosphäre seiner Bilder, und die „Haager Schule“, allen voran Jozef Israëls, banden ihn in ein Netzwerk holländischer Künstler ein, die seinen Zielen auf vielerlei Art und Weise sehr nahestanden.<sup>810</sup> Fortan waren der Handwerker in seiner kleinen, kargen Werkstatt, die Frau bei ihrer Handarbeit, die Arbeit um Haus und Hof seine Themen. Den brutalen Realismus, der Millets Bauernmalerei bestimmt hatte, ließ Liebermann hinter sich; seine arbeitenden Menschen wurden von der monotonen, zermürenden, nie endenden Alltagsarbeit ausgezerrt. In den 1880er-Jahren kam auch mehr Licht in die Bilder, das Dunkle und Verschlussene der Räume brach der Künstler auf, um es zur Natur hin zu öffnen. Fenster und das Sonnenlicht brachten neue Farben ins Bild.

Bei der Durchsicht des Werkverzeichnisses von Eberle zeigt sich, dass Liebermann ab Mitte der 1870er-Jahre den Handwerker in seiner Werkstatt und ab Anfang der 1880er-Jahre die handarbeitende Frau als Thema für sich entdeckte. Der Raum, in dem die entsprechenden Tätigkeiten verrichtet wurden, gewann eine große Bedeutung und führte zur Entstehung von Interieurbildern. 1875 malte er die „Zimmermannswerkstatt – Familie des Holzhackers“ (Abb. 270). Ein großer dunkler Raum, fast ausschließlich in Brauntönen gefasst, wird durch kleine Fenster in der Tiefe des Bildraumes und eine halb offenstehende Tür mit spärlichem Tageslicht ein wenig erhellt. Der Raum ist voller Gerümpel: Bretter, Fässer, Abfallholz auf dem Boden, und über einer runden Stange, die quer unter der Decke durch den Raum verläuft, hängen rötliche Tücher. Im Mittelgrund rechts hat er einen Mann in den Raum gesetzt, der mit einem Beil ein kleines Stück Holz zu spalten beabsichtigt, dicht vor ihm sitzt dessen Frau mit einem Kind an der Brust.<sup>811</sup> An diesem Bild hat Liebermann weniger die figürliche Darstellung als das Arbeitsumfeld des Menschen interessiert. *„Die Vorliebe für ein malerisches, ländliches Milieu steht hier also am Anfang. Nicht vom Menschen in seiner Arbeit ging Liebermann aus, sondern von einem Milieu, zu dem er dann den Menschen sucht und platziert.“*<sup>812</sup> Die Gestaltung des Raumes, insbesondere der Lichteinfall und die Reflexe auf den Figuren, die betonen und beleben, haben hier eher Studiencharakter. Der Grund, dass auch dieses Bild vor allem in Deutschland auf Ablehnung

---

<sup>810</sup> Vgl. Heij, 2006, S. 56–67.

<sup>811</sup> Hancke, 1923, S. 95: „Nach dieser Staffage, die recht unglücklich an Rembrandt erinnert, und mit dem stimmungslosen Raum in gar keinem Zusammenhang steht, nannte er das Bild „Die Familie des Holzhackers.“

<sup>812</sup> Eberle, 1995, S. 90.

stieß, war wohl in erster Linie das realistisch gemalte Interieur, die schmutzigen, armen Menschen, der Dreck und die Unordnung, die Liebermann hier für bildwürdig fand, obwohl er sich deutlich von dem brutalen Realismus der Arbeitswelt Millets und Courbets gelöst hatte.

Das Bild „Stopfende Alte“ aus dem Jahre 1880 ist eines seiner bekanntesten Gemälde, eine detailreiche naturalistische Milieustudie (Abb. 271). In einer ländlichen Stube sitzt eine alte Frau, umgeben von einem kalten, braunschwarz getönten Interieur, tief versunken in ihrer Arbeit. Das Zentrum des Bildes ist allein der Arbeitsvorgang selbst. Das einzige Licht gelangt durch ein Fenster, das den Blick in eine grüne Landschaft eröffnet, es beleuchtet die tätige Arbeit der Hand, dem sich die kurzsichtige Alte mit zusammengekniffenen Augen und stark gebeugt zuwendet, und dann sind da die Arbeitsutensilien: der Stuhl vor ihr mit dem Wollknäuel und die Schere auf einer Bank unter dem Fenster. Der Mensch und die Umgebung werden zu einer Einheit. Arbeit, Armut und Alter verschmelzen zu einer unlösbaren Symbiose.<sup>813</sup> Im Frühjahr 1881 malte Liebermann innerhalb von 14 Tagen das Bild „Schusterwerkstatt“ (Abb. 272).<sup>814</sup> Ein Blick in die Ecke eines nicht weiter bestimmbareren Raumes, im Hintergrund ein großes, helles Sprossenfenster, das eine Gartenanlage erahnen lässt. Im Raum sitzt links der Schuster in Seitenansicht, vorne mit dem Rücken zum Betrachter sein Gehilfe, beide konzentriert, vertieft mit Schneidemesser und Zange am Werk; auf dem Tisch vor ihnen weitere Arbeitsutensilien und am Boden Lederabfall. Die ärmliche, brüchige Ausstattung der Werkstatt ist überall sichtbar. Details sind zum Teil nur undeutlich zu erkennen, denn der Farbauftrag in überwiegend braun abgestuften Tönen ist fast impressionistisch flüchtig. Liebermann hat hier wieder sein zentrales Thema aufgenommen und zeigt schnörkellos den einfachen arbeitenden Menschen in seiner bescheidenen Lebenssituation. Der Vergleich mit den Bildern „Gänserupferinnen“ und „Zimmermannswerkstatt“ zeigt Liebermanns Entwicklung auf. Der dunkle Raum öffnet sich zur Natur. Das Licht bricht

---

<sup>813</sup> Ebd., S. 182. Rosenhagen, 1900, S. 28: „Man sieht schon, daß sie eine arme Frau ist, aber niemand wird verleitet, sie für besonders bedauernswert zu halten. Sie ist weder mit den Augen eines Mitleidenden, noch mit denen eines Spöters gesehen. Das ist das Leben, das Schwerste und das Selbstverständlichste in seiner Erscheinung. Anstatt unser Gefühl für die bedürftige Armut anzuregen, läßt Liebermann sie arbeiten und zeigt, wie selbst in der traurigsten Hütte die Natur für den, der sehen kann, tausend Schönheiten ausbreitet.“

<sup>814</sup> Vgl. Hancke, 1923, S. 168. Eberle, 1995. S. 206.

herein und umhüllt den Schuster und seinen Gehilfen harmonisch, „*sanft wie gefilterte Herbstsonne, verhalten wie das Leben der beiden in ihrer Tätigkeit versunkenen Arbeiter*“.<sup>815</sup> Das Bild wurde 1882 im Pariser Salon ausgestellt und rasch verkauft.<sup>816</sup>

In „Der Weber“ aus dem gleichen Jahr sind Wohnraum und Werkstatt miteinander verbunden (Abb. 273). In der mit Geräten vollgestellten Enge arbeitet der Weber mit seiner Frau Hand in Hand, ihre Tätigkeiten sind genau aufeinander abgestimmt. Ein kleines, von ihrer Mutter fast verdecktes Mädchen ist möglicherweise in die Arbeit eingebunden. Im Hintergrund erhellen zwei Fenster, die auf die grüne Natur zeigen, den Raum ein wenig und modellieren mit dem einströmenden Licht und den Lichtreflexen die Figuren und Gegenstände in Hell-Dunkel-Kontrasten.<sup>817</sup>

Nach vielen Skizzen und Ölstudien fertigte Liebermann 1887 die endgültige Fassung von „Flachsscheuer in Laren“ an (Abb. 274).<sup>818</sup> Dieses Bild wird von Eberle neben Menzels „Eisenwalzwerk“ von 1875 als die „*bedeutendste Darstellung kollektiver Arbeit in der deutschen Malerei des 19. Jahrhunderts bezeichnet*“; Liebermann sei hier ein Brückenschlag zwischen den Handarbeiten in der Bauernstube und kleinen Werkstätten und der vorindustriellen Fabrikarbeit gelungen.<sup>819</sup> In einem niedrigen, von hellen Fenstern erleuchteten und mit rustikalen Balken gezimmerten Raum stehen im Zentrum Frauen und Mädchen hintereinander, die im Rückwärtsgang, ein Flachsbündel unter den Arm geklemmt, Fäden ziehen und drehen. An der linken Wand sitzen Kinder, die große Räder in Bewegung halten, um die Fäden auf Spulen zu wickeln. Alle beteiligten Personen arbeiten im selben Rhythmus und in gleichförmiger Geschwindigkeit, alle sind voll konzentriert mit ihrer Arbeit verbunden im Kollektiv der gemeinsamen Tätigkeit, aber des Malers „*Discretion und sein Respekt vor jeder einzelnen Individualität*“ wird spürbar.<sup>820</sup> Zehn Jahre

---

<sup>815</sup> Gronau, 2011, S. 135. Eberle, 1995, S. 206.

<sup>816</sup> Vgl. Gronau, 2011, S. 142.

<sup>817</sup> Hancke, 1923, S. !80: „Das Bild erinnert mehr an alte Meisterbilder als an die Natur. Das Braun in dem Kleid der Frau und das Rot in ihrer Schürze grüßen uns wie alte Bekannte. Das Blau des Himmels ist um eine Spur zu blau, zu sehr Farbe. Wie es da draußen vor dem Fenster aussehen mag, ob sich dieser Himmel über Felder oder eine Wasserfläche breitet, kann man sich nicht denken. Auch die Bewegung der Menschen sind mehr richtig als wahr.“

<sup>818</sup> Vgl. Hancke, 1923, S. 210.

<sup>819</sup> Eberle, 1995, S. 298.

<sup>820</sup> Eberle, 1995, S. 299-302. Rosenhagen, 1927, S. 50: „Hatten viele seiner früheren Schöpfungen mehr oder minder genrehafte Züge, so tritt hier zum ersten Male so etwas wie eine epische Auffassung der Wirklichkeit und des

später nimmt Liebermann das Thema mit „Weberei in Laren“ noch einmal auf, wo das Garn jetzt in einer Manufaktur verarbeitet wird (Abb. 275). Der Arbeiter ist den Maschinen völlig untergeordnet, wird zur Marionette der Maschine, jeder Handgriff, jede Bewegung ist vorgeschrieben, der Mensch ist nicht mehr er selbst, sondern nur noch Teil einer Maschinerie.<sup>821</sup> Es ist offenkundig, dass die „Flachsscheuer“ demgegenüber weniger den technischen Ablauf einer bestimmten Produktionsweise zum Thema hat als „*die individuelle Selbstverwirklichung einer Arbeitsgemeinschaft*“.<sup>822</sup>

Liebermann thematisierte Berufe und Tätigkeiten im bäuerlich handwerklichen Milieu mit seinem vorindustriellen Charakter. Er zeigt eine einfache, aber intakte ländliche Gesellschaft und richtet seinen Fokus ausschließlich auf arbeitende, meist alte Menschen, die trotz des privaten Umfelds anonym bleiben und ihrer Individualität weitgehend beraubt sind, denn sie sind allein durch ihre manuelle Tätigkeit gekennzeichnet. Das Thema ist die Arbeit ohne jede Sentimentalität, auch finden sich keine Hinweise auf die soziale Not und das Elend der Landbevölkerung, auf ihr Leben am Rande des Existenzminimums.<sup>823</sup> Die Menschen mussten auch im hohen Alter hart arbeiten, um zu überleben. Während in der niederländischen Genremalerei des 17. Jahrhunderts der Arbeit zuletzt eine eher „allegorisch-sinnbildliche Bedeutung“ zugewiesen wurde, war das Ziel der Künstler im 19. Jahrhundert, die soziale Wirklichkeit darzustellen, woraus auch

---

arbeitenden Menschen zutage. Fern von Courbets Brutalität sowohl wie von Millets Lyrik, ist in diesem Bild die Arbeit als etwas Notwendiges und Selbstverständliches zur Darstellung gebracht. Der Mensch muss arbeiten, damit etwas entsteht, und indem alle arbeiten, Hand in Hand dem gleichen Ziel dienen, erhält die Arbeit den Charakter eines gemeinsamen Schicksals, der würdigsten Aufgabe des Menschen.“

<sup>821</sup> Vgl. Eberle, 1995, S. 459-460.

<sup>822</sup> Ebd. S. 298-299: „Was eine Klöpplerin, ein Weber oder ein Schuster zuvor in der Vereinzelung anzeigten, wird in der „Flachsscheuer“ vervielfacht; ein Moment von Harmonie tritt prägnant hervor und wirkt in der Gruppendarstellung als Zusammenklang von Individuen ästhetisch überzeugend.“

<sup>823</sup> Boskamp, 1994, S. 35: “[...] eindeutige Hinweise auf die Not der ländlichen Bevölkerung wie Unterernährung, Hungersnöte, Krankheiten, schlechte Arbeitsbedingungen und Arbeitslosigkeit [sind] in Liebermanns Werken nicht zu finden. Ausgeklammert bleiben ebenso das großstädtische Elend der Bettler, Krüppel und Vagabunden, der Prostituierten, die ungesunden Wohn- und Arbeitsverhältnisse, Kinderarbeit, Slums, Mietskasernen und Fabriken.“

die hämische Einstufung als Armeleutemaler resultierte.<sup>824</sup> Liebermann wollte das einfache Alltagsleben der Bauern, Handwerker, besonders auch die kollektive Frauenarbeit ohne Poesie, ohne Humor, nur der Wahrheit verpflichtet, darstellen, klaglose Arbeit, dem Schicksal ergeben und mit Würde getragen: eine naturalistische Nabsicht und ein Bildformat, das diese Bilder in den Rang von Historienbildern versetzt und dem sich kein Betrachter entziehen kann, das zur Voraussetzung hat, dass sich der Künstler von den Beschränkungen der Standesgesellschaft und von den akademischen Gattungsinhalten löste. Damit ging Liebermann aber auch über den reinen Naturalismus hinaus, ohne Sozialist sein zu müssen, denn allein den arbeitenden Menschen für bildwürdig zu halten und in dieser Größe zu präsentieren, führte den Betrachter zwangsläufig dazu, seine Sichtweise und seine angestammte Vorstellung von Alter, mühsamer Arbeit, Not, Elend und Hunger vieler fleißiger Menschen zumindest in Frage zu stellen.

#### VII.4.5 Hans Baluschek und die Kunst aus dem Rinnstein

In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wurde Berlin zur Millionenstadt infolge des explosionsartigen Bevölkerungszuwachses vor allem das Proletariat betreffend: zumeist arbeitslose Landarbeiter aus den deutschen Ostgebieten, die hofften, in den vielen industriellen Neugründungen wie Siemens oder Borsig Arbeit zu finden.<sup>825</sup> Der wirtschaftliche Aufschwung ging aber zulasten der Industriearbeiter wegen der schlechten Entlohnung, zudem ging Arbeitslosigkeit einher mit Armut, Hunger, elenden Wohnverhältnissen und Krankheiten und in der Folge mit Alkoholismus und Kriminalität.<sup>826</sup> Es ist naheliegend, dass diese sozioökonomischen Verhältnisse auch in Literatur und bildender Kunst ihren Niederschlag fanden; es bildete sich in den 1890er-Jahren sogar eine sozialkritische Kunst heraus, deren Protagonisten Hans Baluschek, Käthe Kollwitz und Heinrich Zille den Berliner Realismus ins Leben riefen. *„Berlin war das Zentrum des Naturalismus in der Literatur und in der bildenden Kunst. Hier traten die Unterschiede zwischen der Oberschicht und der neuen industriellen Arbeiterklasse offener zutage als in jeder anderen*

---

<sup>824</sup> Ebd., S. 43–44. Lieberwein-Krämer, S. 1977, 174: „In der Kunstgeschichte hielt sich diese Auffassung aufgrund der Vorstellung, daß sich ‚erst im 19. Jahrhundert eine gewisse Würdevorstellung von Menschen im Arbeitsprozess‘ herausgebildet habe, wohingegen in der älteren Kunst ‚der Bauer – mehr oder weniger der einzige Vertreter des Arbeitens in der Kunst – vorwiegend als burleske Gestalt in Genreszenen‘ aufgetreten sei.“

<sup>825</sup> Vgl. Grosskopf, 2019, S. 13–14.

<sup>826</sup> Vgl. Ritter/Tenfelde, 1992, S. 649–675.

*deutschen Stadt.*<sup>827</sup> Mit ihrer Themenwahl betraten die neuen Realisten gegen alle Widerstände ein völlig neues, traditionsfernes Gebiet, das bisher als nicht kunstwürdig erachtet worden war.<sup>828</sup> Obwohl sie nach zeitgenössischen Berichten ein authentisches Bild der proletarischen Lebensverhältnisse vermittelten, wie eine von der Berliner Ortskrankenkasse initiierte Untersuchung über die Beziehung von Krankheit und Wohnverhältnissen ergab,<sup>829</sup> trafen sie den Geschmack des Publikums nicht, sondern erfuhren Ablehnung und sogar Verachtung, Gespött und Häme. Der öffentlichen Diffamierung der sozialkritischen Malerei setzte Kaiser Wilhelm II. in einer Rede im Jahr 1901 mit dem Begriff „Rinnsteinkunst“ noch die Krone auf.<sup>830</sup>

Der 1870 geborene Hans Baluschek war nicht nur der Jüngste der Berliner Realisten, sondern auch der Erste, der seine Bilder der Öffentlichkeit zugänglich machte und dabei sein breites Themenspektrum vorführte, das sich vom kleinbürgerlichen Milieu bis zu Armut und Elend des Proletariats erstreckte. In der Zeitschrift „Gartenlaube“ beschrieb er 1920 in einem Artikel, wie er zum Sujet seiner Kunst gekommen war: *„Was mich um mich herum irgendwie berührt, ergreift, packt, erschüttert, gibt mir die Impulse zu meinen Bildern. Dann formt sich die Komposition, und aus meinen reichlichen, in meinem Gehirn aufgespeicherten Typenmaterial stellen sich die Figuren ein.“*<sup>831</sup> Baluschek war ein sachlicher, kühler Beobachter, der die Methode seiner Motivfindung und künstlerischen Ausdrucksform im selben Beitrag wie folgt schildert:

„Ich fühle mich als das Instrument Gottes, der den bedürftigen Menschen, die ich erleben muß, wohl will. Ich weiß, was Schönheit ist, zeige, wo sie nicht ist, und such sie. Ich sehe das Böse und Schlimme, konzentriere es auf einem Rechteck von Papier oder Leinwand und such das

---

<sup>827</sup> Röhrl, 2013, S. 59.

<sup>828</sup> vgl. Grosskopf, 2019, S. 14: „Einzig Max Klinger hatte in seinen Radierzyklen ‚Dramen‘ und ‚Ein Leben‘, 1883 und 1884 in Berlin entstanden, bereits Themen wie Armut, Elend, Prostitution und Selbstmord aufgegriffen – allerdings stark ästhetisiert und mit symbolistischen Elementen versetzt.“

<sup>829</sup> Vgl. Asmus, 1982, S. 36: „Der Photograph vermag mit seiner Kunst nur einen schwachen Begriff der Feuchtigkeit an Decken, Wänden und Fußböden und des Schmutzes zu geben, der in den Elendswohnungen kaum zu vermeiden ist, und gar nicht kann dargestellt die verpestete Luft werden, die so oft die Begleiterscheinung des Elends ist.“

<sup>830</sup> Vgl. Röhl, 2001, S. 1024.

<sup>831</sup> Baluschek, 1920, S. 448.

Gute. Ich bin nicht sentimental und liebe sanfte Formen des Protestes nicht. Meine Waffen. Pinsel, Kohle, Feder, Bleistift, sollen hauen und stechen.“<sup>832</sup>

Er entwickelte eine besondere Darstellungstechnik, in der er eine Zeichnung oder ein Aquarell mit einer Mischung aus Gouache und Ölkreide übermalte, um mit einem farbigen, aber stumpfen Gesamteindruck der trostlosen, grauen Atmosphäre Berlins zu jener Zeit zu entsprechen.<sup>833</sup>

Hans Baluschek malte den grauen Alltag des Proletariats in all seinen Facetten vor dem Hintergrund einer bedrohlichen Industriemetropole, in der der Einzelne in der Masse, der Anonymität der zahllosen Mietskasernen und imposanten Fabrikkomplexe verschwindet. Sein 1920 entstandenes Bild „Arbeiterstadt“, eine Winteransicht von Berlin, kann als programmatisch für sein ganzes Schaffen aufgefasst werden (Abb. 276). In dem tief in das Bild hineinführenden Hintergrund ist eine gewaltige Industriekulisse aufgebaut, die mit ihren dampfenden Schloten den Nachthimmel völlig verdunkelt, davor die trostlosen, schmutzigen Arbeiterwohnblöcke mit nur schwach beleuchteten Fenstern. Vom unteren Bildrand ausgehend schwingen nun in einer großen Kurve die Schienen der Hochbahn perspektivisch verkürzt in das Häusermeer hinein, unter ihnen hindurch, im unteren Bildviertel, verlaufen diagonal die Gleise der regulären Eisenbahn. Ein Signalwächter auf einer Arbeitsbrücke am linken Bildrand bildet als schwarzer Schatten die vorderste Ebene des Bildgeschehens. Aus seiner erhöhten Position blickt auch der Betrachter auf die dynamische nächtliche Szenerie, als anonymen Mensch vor dem gewaltigen Fortschritt der Industrialisierung mit seinen modernen Transportwegen, die sich gierig durch die Städte fressen.

Baluschek malte auch die erschöpften, hungrigen Arbeiter und Arbeiterinnen nach Fabrikschluss und in den Arbeitspausen, armselig gekleidete Menschen in den Straßen und auf den Bahnsteigen, er malte Bettler, Prostituierte, Obdachlose, Alkoholiker und Krüppel, soziale Außenseiter am Rande der Gesellschaft – müde, ausgezehrt, deprimiert, resigniert. Er malte die „soziale Masse“, die für das Elend und die Not jener Zeit stand, die vielen Industriearbeiter wie beispielsweise in dem Gemälde „Eisenbahner-Feierabend“ von 1895 (Abb. 277).<sup>834</sup> Alte,

---

<sup>832</sup> Ebd., S. 449.

<sup>833</sup> Vgl. Esswein, 1904, S. 14.

<sup>834</sup> Vgl. Grosskopf, 2020, S. 106: „Diese Themenwahl reflektiert ein Hauptinteressengebiet der Soziologie und Sozialpsychologie um 1900, einer Zeit, in der

vorgealterte Männer, verdreckt und verlumpt, teilnahmslos strömen sie durch einen schmalen, von Bretterwänden gesäumten Gang, empfangen von ernst blickenden Kindern und einer Frau. Über ihnen der graue Himmel, rauchende Schloten und die Waggons einer stillstehenden Eisenbahn. Völlig ausgemergelt, kraftlos trotten sie dahin, ihre Blicke sind fahrig und leer. Die grauschwarze Tönung des Bildes betont die Monotonie, die Freudlosigkeit des grauen Alltags – das andere Gesicht des Fortschritts.

In Baluscheks Œuvre fällt auf, dass Frauen als Motiv einen besonderen Platz einnehmen, Frauen in den verschiedensten Rollen: als Arbeiterinnen, Ehefrauen und Mütter, aber auch isoliert am äußersten Rand der Gesellschaft als Prostituierte, Alkoholikerinnen oder Obdachlose. Arbeiterfrauen mussten mit ihrer Arbeit den oft unzureichenden Lohn ihrer Ehemänner aufstocken, dazu kam die Doppelbelastung durch Haushalt und Kinder, häufige Schwangerschaften, Mangelernährung, schlechte Hygiene und miserable Wohnverhältnisse, so dass die Familie eher einer Überlebensgemeinschaft glich. Baluschek zeigt in seinen Bildern sein Mitgefühl gegenüber dem erbärmlichen Leben der Arbeiterfrauen, die selbst im Schatten ihrer Klasse, des Proletariats, standen. Die Frauen wurden zu seinen Protagonistinnen im Kampf um das Überleben im grauen Alltag zwischen dem Leid des Mangels und der Resignation.<sup>835</sup> In dem Bild „Fabrikarbeiterinnen“ von 1892 verlassen die Frauen in der Dämmerung des Abends ihre Arbeitsstätte, die sich im Hintergrund als schwarzer, bedrohlicher Koloss erhebt (Abb. 278). Der Arbeiterinnenzug, der zum Signum ihrer Klassenzugehörigkeit in der Masse

---

Gustave Le Bons ‚Psychologie der Massen‘ europaweit viel diskutiert wurde.[...] Zeitgenössische Autoren haben in Baluschek den Maler der Masse, der ‚Scharen all‘ der Zusammengeworfenen‘ der modernen Großstadt gesehen und auch von der neueren kunsthistorischen Forschung wird er in diesen Kontext gestellt.“

<sup>835</sup> Vgl. Jacobeit, 1991, S. 113, 116: „Baluschek offenbart sich hier als ein ‚glänzender Beobachter von Physiognomien‘, [...] Frauen [...] klagen an, weil sie der tägliche Existenzkampf in einer sich rigoros entwickelnden Industriegesellschaft bis in ihre Physiognomie geprägt hat; mehr noch: sie zu Opfern dieses Systems degradierte. Frauen des ‚niedrigen Volkes‘, ob sie als Arbeiterinnen nach Feierabend aus der Fabrik strömen, ob sie den Männern das Mittagessen an den Arbeitsplatz tragen, ob sie Kohlen auf Karren, selbst Kinderwagen nach Hause schieben, [...] stets sind ihre Gesichter durch Überanstrengung, Müdigkeit und Resignation gezeichnet. Sie, die Frauen sind es, die das härteste Los als Angehörige der unteren Sozialschichten einer bürgerlich-kapitalistischen Gesellschaft zu tragen und zu ertragen haben.“

des Proletariats wurde.<sup>836</sup> In dieser Masse wird der Einzelne in die Anonymität gezwungen, wird zum mechanischen Rädchen in einem erbarmungslosen Apparat. Nur wenige Gesichter sind noch erkennbar, gezeichnet von Leid und Hoffnungslosigkeit, aber manchmal auch mit einem Hauch von Lächeln in all der grauschwarzen Monotonie des Alltags. Ein anderes Frauenbild, „Die Proletarierinnen“ aus dem Jahre 1900, wurde zu einem von Baluscheks berühmtesten Werken unter denen, die Frauenarbeit zum Inhalt hatten (Abb. 279). Wieder ein Arbeiterinnenzug junger und alter Frauen, dargestellt in der Aufsicht, so dass sich der Zug der Frauen nach der Schicht bedrohlich Kopf an Kopf, ohne Körper, auf den Betrachter zubewegt. Die Masse, die jeden unbarmherzig verschlingt, auch wenn die Gesichter individualisiert sind, sie homogenisiert den Einzelnen in einem einheitlichen Fluss. Baluscheks Malerei mutet in diesen Bildern etwas überspitzt, sogar karikaturesk an. Hamann und Hermand heben dies als „*oppositionellen, teils revolutionär gesinnten Naturalismus*“ hervor.<sup>837</sup> Die „*Entmenschlichung der Masse*“ werde noch durch die Monotonie der Physiognomien mit ihren starren, ziellosen Blicken verstärkt, womit sie selbst zu „*industriellen Massenprodukten*“ würden.<sup>838</sup>

So machte Baluschek die Abgründe, die Tragik der Industriemetropole Berlin zu seinem Thema und erhob die Existenzen am Rande der Gesellschaft, die Verlierer der Moderne – die Alten, die Kranken und Kriegsinvaliden, die Frauen und Arbeitslosen – zu Hauptdarstellern in seinen Werken, und zu Zeugen des proletarischen Elends jener Tage. Besonders fatal wirkte sich der Verlust des Arbeitsplatzes aus, denn dem folgte der unvermeidliche Abstieg: Alkohol, Betteln, Prostitution, Obdachlosigkeit, oft auch Suizid (Abb. 280–282). So wurde das Jammerthal des Industrieproletariats mit all seiner Misere, Not und Leid gegen alle Widerstände der zeitgenössischen Kunstauffassung verbildlicht und dem bürgerlichen Publikum vor Augen geführt, der Dreck, der Gestank, die von harter Arbeit, Alkohol und Krankheit gezeichneten Körper und Physiognomien. Im Angesicht der Zyklen von Lithographien und Zeichnungen wie „Opfer“ und „Asoziale

---

<sup>836</sup> Vgl. Türk, 2000, S. 206.

<sup>837</sup> Hamann/Hermand, 1972, S. 187: „Man greift daher zur Parodie und zur Karikatur, um der angemessenen Herrschaftlichkeit die Maske vom Gesicht zu reißen und sie in ihrem antiidealen Charakter bloßzustellen.“

<sup>838</sup> Reifferscheidt, 2020, S. 19. „Damit überträgt Baluschek den Prozess der industriellen Arbeitsteilung zum einen auf den Gemütszustand der Angestellten, zum anderen auf den Ausdruck des Gemäldes, womit er sich in der zeitgeistigen Kritik der Moderne bewegt.“

Frauen“ kann sich kein Betrachter mehr der Lebenswirklichkeit jener Abgestürzten entziehen, denn die Dargestellten werden zu Anklägern an die gefühlslose, gewalttätige Gesellschaft, die keine Schwäche, kein Versagen, keine Rücksicht oder Schonung, keine Menschlichkeit oder Güte kennt, nie auch auf das Alter Rücksicht nehmen.

#### VII.4.6 Käthe Kollwitz und der Weberaufstand

Das Prädikat „Armeleutemalerin“ trifft auf die Malerin und Graphikerin Käthe Kollwitz (1867–1945) in besonderer Weise zu, denn niemand hat sich so ausschließlich mit dem Elend und der Not seiner Mitmenschen beschäftigt wie diese Künstlerin in ihrem Werk. Ihr Lebenswerk entstand in der christlich-sozialen Atmosphäre ihres familiären Umfeldes, ferner unter dem Einfluss der wegweisenden naturalistischen Literatur wie etwa Zolas „Germinal“ oder Hauptmanns „Die Weber“ und auf der Grundlage der Erfahrungen ihres Ehemannes als Arzt, der in den Hinterhöfen und Wohnsilos des Proletariats praktizierte. Ihre Kunst war stets der Wirklichkeit verpflichtet und charakterisiert durch ihre sensible Wahrnehmungsfähigkeit, ihre Fähigkeit des Sehens und ihren unaufhaltsamen Willen zu gestalten, um die Wahrheit ans Licht zu bringen. Später einmal schrieb Käthe Kollwitz über die Beweggründe, sich mit diesen problematischen, wenig gefälligen Themen auseinanderzusetzen.

„Das eigentliche Motiv aber warum ich von jetzt an zur Darstellung fast nur das Arbeiterleben wählte, war, weil die aus dieser Sphäre gewählten Motive mir einfach und bedingungslos das gaben, was ich als schön empfand [...]. Ohne jeden Reiz waren mir Menschen aus dem bürgerlichen Leben. Das ganze bürgerliche Leben schien mir pedantisch. Dagegen einen großen Wurf hatte das Proletariat [...]. Nur dies will ich noch einmal betonen, daß anfänglich in sehr geringem Maße Mitleid, Mitempfinden mich zur Darstellung des proletarischen Lebens zog, sondern daß ich es einfach als schön empfand.“<sup>839</sup>

---

<sup>839</sup> Kollwitz, Hg. Hans Kollwitz, 1996, S. 274–275. Vgl. Homann, 2008, S. 166. „Im Kunstwerk schlagen sich Ansichten der Künstler über die Armut nieder, die jedoch als sinnliche Erscheinungen mehr dem Gefühl und weniger der Urteilskraft des Rezipienten anheim gestellt sind. [...] dessen gefülltes Gefallen

So stand die ästhetische Wahrnehmung am Anfang. Sie lernte, Gesichter zu lesen, die Armut und das Elend aufzuspüren. Ihr soziales Interesse trieb sie an und führte zur künstlerischen Aneignung, der sich aber zunehmend eine tiefgreifende Empathie zugesellte, ohne die derart ergreifende Bilder nicht zu verwirklichen gewesen wären.<sup>840</sup>

Ein farbiges Blatt „Arbeiter vom Bahnhof kommend“ aus den 1890iger Jahren weist große Ähnlichkeit mit den besprochenen Werken von Hans Baluschek auf, auch hier findet sich ein Strom von meist alten, ausgemergelten Arbeitern nach Feierabend, als die Nacht schon angebrochen ist (Abb. 283). Bei der Schilderung des Lebens dieser Arbeiter fehlt noch jede Sozialkritik. Fast zwanzig Jahre später entstand das Bild „Wärmehallen“ von 1908/1909, das mit Kreide, Feder und Pinsel angefertigt wurde, sich aber thematisch in die meisten ihrer Bilder einreicht (Abb. 284). Wärmehallen boten Obdach- und Arbeitslosen in den rasch wachsenden Großstädten für einige Stunden Schutz vor Kälte, dort wurden auch kostenlos warme Mahlzeiten und Getränke verteilt. Vermummte alte Männer, eine sich zusammendrängende, gegenseitig wärmende Notgemeinschaft, deren Gesichter keine Individualität aufweisen, sondern nur skizzenhaft angelegt sind, denn hier wird nicht das Schicksal einzelner, sondern das Elend der Massen in der modernen Industriegesellschaft aufgezeigt. Solche farbigen Darstellungen sind für Käthe Kollwitz ganz ungewöhnlich, denn ihr Metier war und blieb die Graphik; das Elends großer Teile der Gesellschaft in der Großstadt Berlin konnte kaum angemessener und authentischer als mit den Nichtfarben Schwarz und Weiß und deren Zwischentönen ins Bild gesetzt werden.

Der „Weberzyklus“, der 1893–1897 entstand, sollte auch nach ihrer eigenen Einschätzung ihr bekanntestes Werk bleiben. Tief beeindruckt war sie von dem Drama „Die Weber“ von Gerhard Hauptmann, das sie am 26. Februar 1893 in

---

[bezieht sich] nicht vorurteilslos auf das Kunstwerk, sondern [wiederholt und anerkennt] im Kunstwerk existente Urteile als die seinen.“

<sup>840</sup> Vgl. Dech, 1995, S. 58–59: „Was sie in der Gesellschaft sieht, stellt die ganze Ordnung dieser Gesellschaft in Frage – auch die Funktion der Kunst. Man spürt den Blättern der Künstlerin das Spannungsgeflecht an, in dem sie um adäquaten Ausdruck für das Gesehene ringt – und zugleich um die eigenen Position als Künstlerin. Nicht selten im Frühwerk ist eine Frauenfigur zu bemerken, die – indem sie nur ruhig dasitzt oder –steht – das Geschehen sozusagen passiv kommentiert. Die Grenze zwischen dem, was die Künstlerin wahrnimmt und Bild werden läßt, und dem aktiven Eingreifen, Verändern scheint hier selbst thematisiert zu werden.“

der Freien Berliner Volksbühne in der Uraufführung miterlebt hatte.<sup>841</sup> Das Theaterstück war aber nur der letzte Anstoß für ihr schon lange keimendes Interesse am Elend der Gesellschaft; ihre Motive waren „*Arbeit, Proletariat und soziale Frage*“ bis ans Ende ihrer künstlerischen Tätigkeit.<sup>842</sup> Wenn Käthe Kollwitz auch zunächst plante, Hauptmanns Drama zu illustrieren, so wurde ihre künstlerische Auseinandersetzung mit dem Thema keinesfalls eine Nachahmung des Bühnengeschehens, auch keine Aufarbeitung der historischen Weberunruhen von 1844 in Schlesien.<sup>843</sup> Vielmehr diente ihr das Drama zur Konstruktion eines fiktiven Weberaufstandes im Preußen ihrer Jahre als Exemplum und Rahmen für die Lebensumstände des Proletariats. Der Weberzyklus besteht aus sechs Blättern, deren ersten drei lithographiert, die beiden folgenden radiert und das letzte Blatt als Mischform aus Radierung und Aquatinta umgesetzt sind.<sup>844</sup> Am Anfang stand die „Not“, wie auch das erste Blatt betitelt ist (Abb. 285). Im Vordergrund fasst sich eine verzweifelte Mutter mit ihren groben, abgearbeiteten Händen an den Kopf. Tief gebeugt stützt sie ihre Ellenbogen am Bettrand ihres leichenblassen, schon vom Tod gezeichneten Kindes auf. Es ist ein Augenblick des tiefsten Schmerzes, da ein Leben gerade verlöscht. Die ganze Atmosphäre in dieser dunklen, engen Stube ist trostlos und voller Verzweiflung. Im Hintergrund rechts steht ein Spulrad, daneben der Webstuhl. Ein Sprossenfenster am Ende des Raumes ist die einzige Lichtquelle, die das sterbende Kind beleuchtet; ein wenig Licht fällt auch auf das harte, scharf geschnittene Gesicht einer weiteren Frau ganz links im Bild mit ihrem Kind, das hungrig an seinen Finger kaut. Das zweite Blatt ist dem „Tod“ gewidmet: Eine entkräftete, sterbende Frau ist an die linke Wand einer engen, niedrigen Stube gesunken, ihr Gesicht ist ausgezerrt, ihr Blick geht ins Leere (Abb. 286). Der Tod in Gestalt eines Skeletts hat sich bereits eingeschlichen und mit seiner Knochenhand schon von ihr Besitz ergriffen. Dazwischen starrt ein kleines Kind mit weit aufgerissenen Augen, vom Licht einer flackernden Kerze beleuchtet, auf die Szene. Rechts vor der Gruppe steht der Vater als Rückenfigur völlig reglos mit gesenktem Kopf und verschränkten Händen. Auch dieses Bild hat den Moment des Sterbens zum Thema, alle sind vom Schmerz und vom Hunger entkräftet und erstarrt, nur der Tod lässt sich nicht aufhalten und macht sich ans Werk. Die bedrohliche Schwere der Atmosphäre

---

<sup>841</sup> Vgl. Bohnke-Kollwitz, 1989, S. 740.

<sup>842</sup> Ebd. S. 741.

<sup>843</sup> Vgl. Hilscher, 1987, S. 284.

<sup>844</sup> vgl. Höper, 2011, S. 31.

kommt durch die Lithographie fast malerisch zum Ausdruck, ganz anders die Radierung „Weberzug“, das vierte Blatt, das durch die präzise Strichtechnik die Bewegung des Zuges alter und junger Männer sowie einer Mutter mit Kind auf dem Rücken nachempfindet (Abb. 287). Die Weber, deren Gesichter ausgelugt und abgezehrt sind, fast wie gemeißelt erscheinen, tragen Äxte, Sensen und Steine als Waffen mit sich. Sie marschieren von links nach rechts, leicht diagonal, was die Fortbewegung dynamisiert, wozu noch das Querformat des Bildes beiträgt. Die Isokephalie, die geraden, aufrechten Rücken eng an eng – all dies vermittelt: eine verschworene Gemeinschaft ist hier unterwegs. Obwohl die verhärmten Gesichter individuell gestaltet sind, ist der Einzelne nur ein Glied in der Masse, die nur ein verbindendes Ziel vor Augen hat. Die tiefe Horizontlinie, kein Baum, kein Strauch in der Landschaft weisen auf die Weite des flachen Lands, eine Metapher für die Sinn- und Hoffnungslosigkeit all ihres Tuns. Der Zyklus schließt mit dem sechsten Blatt, dem „Ende“ (Abb. 288). Hier liegen im Vordergrund eines engen, dunklen Raumes, der größtenteils von einem Webstuhl auf der linken Seite eingenommen wird, zwei tote Männer auf den Holzdielen, daneben kauert eine Frau mit schwarz umhülltem Kopf zwischen Webstuhl und Tod – Ursache und Folge. In der rechten Bildhälfte tragen zwei Männer einen weiteren Leichnam in den Raum. Dahinter steht vor einem Fenster wie gelähmt eine schwarz gekleidete, blasse Frau mit geneigtem Haupt und ernstesten Gesichtszügen sowie kraftlos herabhängenden Armen. Der Schmerz hat alle überwältigt, die Wut und der Veränderungswille sind völlig erloschen, alles war vergeblich.

Dieses Werk ist keine Illustration einer literarischen Vorlage, sondern war als allgemeines Sinnbild gegen die Unterdrückung des Proletariats gedacht, zugleich ein Ausdruck der Aussichtslosigkeit jeglichen Aufbegehrens und Widerstandes – ein Weckruf an die Gesellschaft. Ursprünglich hatte Käthe Kollwitz ein symbolisches Abschlussblatt mit dem Titel „Aus vielen Wunden blutest zu, o Volk“ geplant, das sie zwar ausführte, aber nicht in den Zyklus des Weberaufstandes integrierte, ein dreiteiliges Blatt, einem Triptychon ähnlich, in dessen Zentrum ein ausgemergelter, knochiger Leichnam mit einer geflochtenen Dornenkrone zwischen zwei gefesselten Frauenakten liegt (Abb. 289). Die Radierung von Käthe Kollwitz erinnert stark an das Gemälde „Leichnam Christi im Grabe“ von Hans Holbein d. J. aus dem Jahr 1521. Über dem Leichnam in Kollwitz' Radierung beugt sich, gestützt auf ein Schwert, eine Gestalt mit nacktem Oberkörper und langem schwarzem Gewand, in einer Vorzeichnung auch mit einem

Heiligenschein versehen und mit der Hand die Seitenwunde berührend.<sup>845</sup> Die ausführliche Analyse der hier dargestellten Figuren liefert Ulrich Pfeiffer in seiner Dissertation „Opfer und Tod im Werk von Käthe Kollwitz“ aus dem Jahre 1996.<sup>846</sup> Das Motiv der angesprochenen Komposition griff Kollwitz in der Radierung „Zertretene“ im Jahr 1901 (Abb. 290) noch einmal auf. Zentral wird wiederum ein Leichnam auf einem hellen Tuch dargestellt, allerdings ohne Dornenkrone, über den sich eine Gestalt mit nacktem Oberkörper, bodenlangem, rockähnlichem Gewand und Augenbinde tief herabbeugt. Die linke Hand ist auf ein Schwert gestützt, die andere tastet nach der Wunde an der rechten Brustwand des Leichnams. Diese Darstellung wird von zwei Szenen flankiert, die die elende Situation der Proletarier repräsentieren.

„Daß die beiden Werke von Käthe Kollwitz [...] nicht mehr im heilsgeschichtlichen Kontext stehen, zeigt alleine die völlige Nacktheit des Leichnams [...]. Auch das Fehlen der Hand- und Fußmale sowie die Tatsache, daß Käthe Kollwitz, bei den ‚Zertretenen‘ die Dornenkrone wegließ, macht deutlich, daß sie den Leichnam auf den beiden symbolistischen Radierungen nicht als Christus verstanden wissen wollte. Wofür der Leichnam letztlich steht, verrät der Titel ‚Aus vielen Wunden blutest du o Volk‘, den die erste symbolistische Arbeit als bekrönende Schriftleiste trägt. Er macht deutlich, daß der christushafte Leichnam ein Synonym für das Leiden des Volkes ist.“<sup>847</sup>

Da Käthe Kollwitz das Konzept der Radierung „Die Zertretenen“ als zu sentimental empfand, zerschnitt sie die Druckplatte und erklärte nur noch den linken Teil für gültig.<sup>848</sup> Das dargestellte Motiv „Arme Familie“ zeigt eine von Gram gebeugte Mutter, die den Kopf ihres toten Kindes in ihren Händen im Schoß hält. Ihr Mann steht abgewandt, aber eng an ihrer Seite. Er hat seinen Arm über seine Augen gelegt und hält in der anderen Hand einen Strick im Zentrum des Bildes, denn das Elend, der Hunger ist so groß, dass als Ausweg nur noch der

---

<sup>845</sup> Vgl. Höper, 2011, S. 35–36.

<sup>846</sup> Vgl. Pfeiffer, univ. diss. Oldenburg, 1996.

<sup>847</sup> Von dem Knesebeck, 1998, S. 180–181: „[...] das Leiden des Proletariats in Analogie zu dem von Christus [zu setzen], war auch erst durch die Säkularisation möglich geworden, da sie es erlaubte, Leben und Tod von Jesus auf jeden einzelnen Menschen oder Bevölkerungsgruppen zu übertragen.“

<sup>848</sup> vgl. Höper, 2011, S. 36.

Tod bleibt. Das Thema des rechten Bildes ist symbolisch der Prostitution gewidmet. Eine hilflose nackte Frau ist an einen Pfahl gefesselt, gefesselt von der Not, denn die Frauen des Proletariats hatten oft nur die Wahl zwischen Prostitution oder Freitod.<sup>849</sup>

Die Thematik, die hier aufgerufen wurde, war nichts Besonderes für den aufmerksamen Beobachter jener Zeit, auch wenn vieles sich an den Rändern und in den Slums der Städte ereignete, so dass Literatur und bildende Kunst davon Notiz nehmen mussten. Stilistisch blieb die Kunst von Käthe Kollwitz der Tradition des 19. Jahrhunderts verbunden, ihr Sujet war das Bild des Menschen.<sup>850</sup> Der Expressionismus der Brücke-Künstler, die sich 1905 in Dresden zusammenschlossen und sich ab 1911 in Berlin etablierten, blieb ihr stets fremd. Am 29.7.1919 nahm sie in einem Brief zu dieser Strömung Stellung und machte ihre Position deutlich: „Gewissermaßen ist ja von jeher jede gute Kunst Expressionismus, also Ausdruckskunst gewesen.“<sup>851</sup> Ihre eigenen Darstellungen von Leid, Trauer und Verzweiflung haben das Düstere zur Sprache. Sie entwickelte ein eigenes „*expressiv-veristisches Vokabular*“<sup>852</sup>, in dem keine Sentimentalität, keine religiöse Frömmerei, keine „*Form- und Farbästhetik des Expressionismus*“ Platz hatte.<sup>853</sup> Ihr markanter Strich und ihr Formgefühl gaben den Opfern Gestalt und schufen eine Atmosphäre, in der der Betrachter sich nicht mehr der Reflexion über das Leiden seiner Mitmenschen entziehen konnte. Käthe Kollwitz war die Chronistin des Elends am Anfang des 20. Jahrhunderts, ihre Ästhetik war eine neue Art der Sozialkritik, die sich auch in ihrem zweiten großen Zyklus „Bauernkrieg“ fortsetzte, der 1901–

---

<sup>849</sup> Vgl. von dem Knesebeck, 1998, S. 206–214: „Eines der deutlichsten Kennzeichen für soziale Mißständen im Kaiserreich war die enorm hohe Selbstmordrate. Vgl. Rost, 1913, S. 612: „In den 30 Jahren von 1881–1910 sind im Deutschen Reich rund 340000 Menschen dem Selbstmord zum Opfer gefallen. Ausgesprochene Herde des Selbstmordes sind die Städte, [...]. Wohnungsnot, Arbeitslosigkeit, Unehelichkeit, Prostitution, Alkoholismus, Nervosität sind die Schrecken [...] vieler Stadtbewohner. [...] Da nun in den Städten ein tiefgreifender Geist der Unzufriedenheit, der inneren Haltlosigkeit und des materiellen und seelischen Elends herrscht, bilden sie auch einen üppigen Nährboden für den Selbstmord.“ Höper, 2011, S. 36–37.

<sup>850</sup> Vgl. Höper, 2011, S. 28: „Zwar zunächst verwurzelt im Realismus eines Adolph von Menzels, im Symbolismus Max Klingers sowie beeinflusst durch Edvard Munch, findet sie dennoch ihren ganz eigenen Stil [...]“

<sup>851</sup> Kollwitz, 1972, S. 84.

<sup>852</sup> Türk, 2000, S. 218.

<sup>853</sup> Höper, 2011, S. 28.

1908 entstand: eine Auseinandersetzung mit dem Leiden der Bauern während der großen Bauernkriege von 1524/1525, die durch Wilhelm Zimmermanns Publikation „Allgemeine Geschichte des großen Bauernkrieges“, erstmals 1841 erschienen, angeregt worden war.<sup>854</sup> Kriege und seine Folgen werden ihr Leben und Werk begleiten, dabei wird die Künstlerin fast alle Möglichkeiten der Radierung und Lithographie nutzen, dann auch den Holzschnitt in der Serie „Krieg“ (1921/1922), mit dessen blockhaften Umrissen und harten Hell-Dunkel-Kontrasten Verlust und Trauer besonders drastisch zum Ausdruck kommen.<sup>855</sup> Im sechsten Blatt, „Die Mütter“, haben sich die Mütter mit ihren Körpern und Armen schützend über ihre Kinder gebeugt (Abb. 291). In „Das Volk“, dem folgenden Blatt, wirft eine Frau wie eine „Schutzmantelmadonna“ ihren Mantel um ihr Kind, während im Hintergrund die durch Leid und Verzweiflung maskenartig verzerrten Gesichter der Menschen das Grauen des Krieges verkörpern (Abb. 292). Eines ihrer Hauptthemen waren die alleingelassenen Frauen, die Mütter und Witwen, die ihre schützenden Arme um das Leben ihrer kränklichen Kinder halten und doch dem Tod ihren Tribut zollen müssen. Hierin verarbeitete Käthe Kollwitz auch ihr eigenes Schicksal und setzte überdies den Müttern mit dem Blatt „Saatfrüchte sollen nicht vermahlen werden“ 1941 ein Denkmal (Abb. 293). Über diese ihre letzte Lithographie schrieb sie in ihr Tagebuch:

„Das ist nun einmal mein Testament. [...] Die Frau (eine alte Frau) hat die Jungen unter sich und ihren Mantel gebracht, gewaltsam und beherrschend spreitet sie ihre Arme und Hände über die Jungen, ‚Saatfrüchte sollen nicht vermahlen werden‘ – diese Forderung ist wie ‚Nie wieder Krieg‘ kein sehnsüchtiger Wunsch, sondern Gebot. Forderung.“<sup>856</sup>

Saatfrüchte waren zu allen Zeiten ein kostbares Gut, denn ohne sie war der Hunger im kommenden Jahr vorgezeichnet. Käthe Kollwitz hatte diesen Satz erstmals am 6.2.1915, vier Monate nach dem Tod ihres jüngsten Sohnes, der im Ersten Weltkrieg gefallen war, geschrieben, eine Mahnung, die aufkeimende Jugend

---

<sup>854</sup> Ebd. S. 40.

<sup>855</sup> Ebd. S. 28, 55: „Wie schon in Ein Weberaufstand und Bauernkrieg werden auch in Krieg keine Täter, Soldaten oder Kampfhandlungen gezeigt, sondern der Verlust von Männern und Söhnen sowie das Leid der Hinterbliebenen, einerseits der Eltern, andererseits vor allem der Witwen und Mütter.“

<sup>856</sup> Kollwitz, [1941], 1989, S. 704–705.

nicht sinnlos als „Kanonenfutter“ zu vergeuden. Ihr erneuter Aufruf von 1941 mit der Lithographie „Saatfrüchte sollen nicht vermahlen werden“ verhallte nutzlos, als am 22.9.1942 ihr Enkel Peter, benannt nach ihrem gefallenen Sohn, an der Ostfront fiel.<sup>857</sup>

#### VII.4.7 Heinrich Zille und sein Milljöh – das proletarische Berlin

Der dritte große Realist in Berlin um 1900 neben Baluschek und Käthe Kollwitz war Heinrich Zille (1858–1923). Während die anderen aus gutbürgerlichen Familien stammten, Liebermann sogar aus Unternehmerkreisen, wuchs Heinrich Zille in Armut und Elend auf, denn während sein Vater im Schuldgefängnis saß, musste die Mutter die Kinder mit Heimarbeit durchbringen.<sup>858</sup> Zille wurde in Radeburg in der Nähe von Dresden geboren. Alle seine Vorfahren kamen aus Sachsen und hatten ländliche Berufe wie Gärtner, Bauer, mütterlicherseits auch Bergmann.<sup>859</sup> So bemerkte Zille später einmal über die Umstände und Einflüsse seiner Kindertage auf sein künstlerisches Werk:

„Das Sehen und Erleben in der Kinderzeit und in der Jugend half mir später manche Bilder gestalten. Oft ist's umgekehrt. Arme Kunstjäger malen Reichtum und dicke Schinkenbrote. Und die reichen Jünglinge quälen sich, die Armut in Wort und Bild darzustellen. Ich bin bei meinem ‚Milljöh‘ geblieben.“<sup>860</sup>

Die Familie zog 1867 nach Berlin. Schon als Kind begeisterte er sich für das Zeichnen. Durch Gelegenheitsjobs verdientes Geld gab er für privaten Zeichenunterricht bei Theodor Hosemann aus, womit er zugleich die Gelegenheit bekam, mit allen Bevölkerungsschichten der Großstadt in Berührung zu kommen. Hosemann gab ihm einen Satz mit auf den Weg, dem er nicht sofort, aber später

---

<sup>857</sup> Vgl. Höper, 2011, S. 74, 28: „Bei kaum einer oder einem anderen sind wohl Identität und Integrität von Leben und Kunst derart bruchlos miteinander verflochten wie bei Käthe Kollwitz, steht das Bild des Menschen, speziell das der Frau, im Zentrum und werden existentielle Fragen nach dem Tod, nach dem Schmerz und seelischer Not, aber auch nach Liebe, Glück und Gemeinsamkeit beantwortet – und dies alles vor dem Hintergrund zweier entsetzlicher Weltkriege, deren Folgen fast das ganze Leben der Künstlerin bestimmen.“

<sup>858</sup> Vgl. Uelsberg, 2003, S. 10.

<sup>859</sup> Vgl. Wensch, 1965, S. 295–301.

<sup>860</sup> Oswald, 1929, S. 19–20.

konsequent folgen sollte: „[...] *gehen Sie lieber auf die Straße, ins Freie, beobachten Sie selbst, das ist besser als nachmachen. Was Sie auch werden – im Leben können Sie es gebrauchen: Ohne zeichnen zu können, sollte kein denkender Mensch leben.*“<sup>861</sup> Otto Nagel berichtet 1963 in einer Monographie, dass Zille erste künstlerische Anregungen durch Stiche von William Hogarth erhielt, die im „Pfennig-Magazin“ veröffentlicht wurden.<sup>862</sup> Auf den Rat seines Lehrers hin absolvierte er eine Lehre als Lithograph und wurde 1877 in der renommierten „Photographischen Gesellschaft“ angestellt.<sup>863</sup> Dort bekam er die Empfehlung, sich mit Max Klinger zu beschäftigen, der als Erneuerer der Radierung galt und dessen Arbeiten er wie die von Käthe Kollwitz sammelte. Zugleich beschäftigte Zille sich mit der Literatur seiner Zeit, etwa mit Dickens und Zola, ferner mit Heinrich Heine, Wilhelm Raabe und Honoré de Balzac und nicht zuletzt mit Adolf Glaßbrenner, über den der Berliner Schriftsteller Georg Hermann sich einmal in folgender Weise äußerte: „*Glaßbrenner – der Zille des Wortes*“.<sup>864</sup>

Die Realität der Straße grub sich von Kindheit an und während seiner Ausbildungszeit tief in sein Bewusstsein ein, die Straßen Berlins, die sich zwischen 1890 und 1910 extrem vermehrten und immer voller wurden, machten die gesellschaftlichen Gegensätze sichtbar. Die von anderen Künstlern oder Literaten vorgetragene naturalistische Äußerungen drangen zunehmend in Zilles Bewusstsein und lenkten seine Wahrnehmungen auf den künstlerischen Weg. Eugen Wolff konstatiert, der Naturalismus sei

„[...] nichts anderes als die Zurückführung aller seelischen Erscheinungen auf ihre wahre, d. h. natürliche Ursache. Ein spezifisch naturalistisches Problem ist daher jeder Versuch, die Seele, also das Denken, Fühlen und Wollen des Menschen in ihm (Anlagen) und außer ihm (Verhältnisse) darzustellen“.<sup>865</sup>

Der Milieubegriff, der hier definiert wird, spiegelt sehr genau Zilles künstlerische Ambitionen, durch ihn angeregt wurde er um 1900 zum Zeichner der Großstadt

---

<sup>861</sup> Ebd. S. 363.

<sup>862</sup> Vgl. Flum 2013, S. 154.

<sup>863</sup> Vgl. Fischer, 1995, S. 30–34.

<sup>864</sup> Uelsberg, 2003, S. 18.

<sup>865</sup> Wolf, 1971, S. 37.

Berlin, die damals bereits mehr als 2,5 Millionen Einwohner hatte.<sup>866</sup> Das Berliner Milieu war der soziale Ort, wo er seine Motive fand: das Berliner Proletariat, dessen Leben durch niedrige Löhne, Hunger- und Wohnungsnot bestimmt war. Zille stellte die Menschen in den Mittelpunkt all seiner Werke, als Mensch in den Mietskasernen und Hinterhöfen, in Kneipen und Bordellen. Er sah das wirkliche Leben mit seinem Elend: häusliche Gewalt, Alkoholismus, Prostitution, Kinderarbeit, Armutskrankheiten.

Zilles besondere Aufmerksamkeit galt den Frauen und Kindern: Frauen, die alles taten, um die Existenz ihrer Familie zu verbessern, Frauen beim Reisigsammeln in der Zeichnung „Herbst“ von 1895 (Abb. 294). In der Radierung „Frau mit Kiepe“ (Kiepe = geflochtener Korb), auch von 1895, kündigte sich bereits durch Vereinfachung und Strichreduktion eine Stilmodifizierung an, die für sein späteres Werk so typisch sein würde, indem eine Szene, eine Situation nur noch mit einem kontursetzenden Strich dargestellt und zudem durch die Lichtführung in eine düstere Atmosphäre eingebettet ist (Abb. 295). Arbeiterfrauen waren häufig gezwungen, nebenher als Prostituierte zu arbeiten, da ihr Lohn nicht ausreichte, die Existenz zu sichern. Dazu veröffentlichte er 1921 den Zyklus „Hurengespräche“ als Lithographien in Buchform unter einem Pseudonym und mit falscher Jahreszahl (Abb. 296–297). Kinder wurden oft in großer Zahl in den beengten, dunklen Hinterhöfen dargestellt. Auf einer nicht sicher datierbaren Feder-Aquarell-Zeichnung entdeckt ein kleines Kind erstaunt eine blühende Blume zwischen den Pflastersteinen vor der Häuserwand eines Hinterhofes und wird verscheucht von einer Frau mit dem Ausruf: „Wollt ihr weg von die Blume, spielt mit'n Müllkasten!“ (Abb. 298). Das war oft die Welt der Kinder – kein Spielplatz, keine Wiese, nur der gepflasterte Hinterhof.<sup>867</sup>

Zille wandte sich auf seinem weiteren künstlerischen Weg auch der Fotografie zu, die in seinem späteren zeichnerischen Werk sowohl für die

---

<sup>866</sup> Vgl. Freitag, 1997, S. 23–24.

<sup>867</sup> Vgl. Nagel, 1968, S. 30–31, 34–36; „[...] es [gab und gib wohl] Menschen [...], die nicht begriffen haben, wie sehr bei Zille Text und Zeichnung zusammengehören. Ursprünglich und echt wie seine gezeichneten Menschen sind auch die Äußerungen der Dargestellten. Die Unterschriften sind ja nicht nachträglich entstanden, sondern waren von Beginn der Zeichnung an da, dem Leben abgelauscht. Natürlich ist nicht alles, was unter Zilleschen Blätter steht, von Zille. Vieles haben geschäftstüchtige Verleger und Redakteure leider erfunden. [...]. Besonders ist sein ‚Witz‘ da, wo es um Kinder geht.“

Bildkomposition als auch für die Motivwahl eine wichtige Rolle spielen sollte.<sup>868</sup> Michael Freitag merkt diesbezüglich an, dass trotz aller Begeisterung für diese Tätigkeit immer ein Zusammenhang der Fotografie mit seinen zeichnerischen Studien gesehen werden müsse, durch die sein Blick für die jeweilige Situation bereits angelegt gewesen sei.<sup>869</sup> Zilles Methode der freien Skizze wurde durch die Schnelligkeit der fotografischen, oft fragmentarischen Bilderfassung zumindest unterstützt, wenn nicht weiterentwickelt, so dass die Skizze zu einer unerschöpflichen Quelle für seine endgültigen Bilder wurde. Also gestaltete er seine Zeichnungen mit kraftvollen Konturen, die durch einen weichen, fließenden, sicheren Strich Figuren, Bewegungen und Situationen lebendig werden ließen.<sup>870</sup> Käthe Kollwitz fand die passenden Worte, um Zilles Stil zu beschreiben: „*Ein paar Linien, ein paar Striche, ein wenig Farbe mitunter – und es sind Meisterwerke.*“<sup>871</sup> Der Weg bis zu dieser künstlerischen Brillanz war weit – noch weiter war der Weg zum Betrachter, dass er den vordergründigen Sarkasmus erkannte und ihm das Lachen im Halse stecken blieb beim Anblick des Alltagslebens der Arbeiterklasse, das ihm ungeschönt vorgeführt wurde. Auf der „Vierten Kunstausstellung der Berliner Secession – Zeichnende Künste“ stellte Zille unter anderem den „Frühlingsmaler“ und die „Destille“ aus (Abb. 299–300). Im erstgenannten Bild stellte sich Zille selbst dar, wie er in einer engen, dunklen Dachkammer ein Aktmodell malt – eine üppige, verlebte Frau mit zwei kleinen, weinenden Kindern. Etwas

---

<sup>868</sup> Frecot, 1995, S. 7: „Was die bildnerische Brisanz von Zilles Photographie ausmacht, ist ihre Schnelligkeit und Spontaneität [...], ist das nahe Herangehen an die Objekte, die geringe Scheu oder auch die Lust, den Menschen nachzuspüren, ihnen nahezukommen, so daß wir im Bauschen der Gewänder, in der skulpturalen Sensationen ihrer Bewegung Körperwärme, fast Hautgeruch zu spüren meinen.“

<sup>869</sup> Vgl. Freitag, 1997, S. 28: „Die Fotografie war ein Werkzeug nicht nur zur Gewinnung von Details, sondern ein Werkzeug für die Überwindung einer konventionellen und austauschenden Gegenständlichkeit in der Bildanlage. Die Schnelligkeit des Erfassens, das Arrangieren der Bildkonstellation, der Übergang zu Bildserien bis hin zu beinahe filmischen Verläufen, die Bestimmung des Verhältnisses von Figur und Raum, das Ausschnitthafte und Fragmentarische, all das sind Vorgehensweisen und Techniken, die in der Fotografie erprobt werden konnten, zugleich aber dem Denken des Zeichners soweit entgegenkamen, daß dieser sich in seinen Skizzen von den Vorlagen weitgehend freihalten und darüber hinaus seine Möglichkeiten des Bildfindens erweitern konnte.“

<sup>870</sup> Vgl. Altner, 1998, S. 20.

<sup>871</sup> Kollwitz, zit. von Heilborn, 1930, S. 4.

Licht fällt durch ein Fenster im Hintergrund und gibt den Blick frei auf Berlins repräsentative Mitte. Das verbreitete Thema „Künstler und Modell“ stellt hier die Muse ins Zentrum und nicht wie üblich den Künstler. Die armseligen Umstände, unter denen Zille in diesem Bild arbeitet, wirft ein Licht auf die Situation vieler Künstler dieser Zeit. Das Künstlermilieu hat Zille wiederholt auf seinen Blättern festgehalten, aber das Alltägliche, die kleinen Episoden im Arbeitermilieu, war sein zentrales Thema. Dazu gehörten auch die Kneipe und der Alkohol. Das Bild „Die Destille“ zeigt die verschiedenen Seiten des Alkohols: die gemütliche Runde der Kumpel bei Bier und Schnaps, aber auch die Folgen mit einem Betrunkenen, der schwankend nur mit Mühe sich an einer Bretterwand festhalten kann, oder die Frauen mit den Kindern, die auf ihre Männer und das Wirtschaftsgeld warten. Auf der „Sechsten Ausstellung der Berliner Secession“ im Jahre 1902 stellte Zille unter anderem „Der späte Schlafbursche“ aus, mit dem er auf das Elend in den alten Mietskasernen verweist (Abb. 301). In einem engen, fensterlosen Raum, nur erhellt von einer Petroleumlampe an der Decke, sind eine säugende Mutter, fünf Kinder in zwei Betten und ein halbwüchsiges Mädchen, das sich in einem Trog wäscht, dargestellt. Im Hintergrund ist eine Leine gespannt, an der die Wäsche zum Trocknen hängt. In der Mitte des Raumes steht ein verlotterter, schäbiger alter Mann mit einer Schirmmütze, die Hände in den Taschen, offener Hose und zwei Schnapsflaschen um den Hals gehängt, der mit seiner Erscheinung die düstere Atmosphäre noch steigert. Das Bild zeigt schonungslos die soziale Not, denn für den eingetretenen Schlafgänger, an den ein Bett untervermietet wird, ist in diesem Zimmer kein Platz. Der Appell des Bildes geht direkt an den Betrachter, der nichts finden kann, um sich der hier dargestellten Situation zu entziehen.<sup>872</sup> Wegen der Wohnungsnot und der in kürzester Zeit erbauten großen Mietskasernen entstanden auch Häuser, die als „Schwindelbauten“ bezeichnet wurden, weil sie weniger aus Stein denn aus Schutt gebaut waren. In diesem Zusammenhang entstand auch die Bezeichnung „Trockenwohner“ für Menschen, die vorübergehend für wenig Geld in die noch nassen Bauten

---

<sup>872</sup> Vgl. Freitag, 1997/1998, S. 31-32: „Diese bleierne Wirkung wird noch dadurch verstärkt, daß Zille das Wohnloch durch Topoi der hohen Kunst veredelt und dadurch die Kunst selbst denunziert: Das sich waschende Mädchen steht in vollendeter Modellpose da, und die dumpfe Hauptszene ist geklärt in einer klassischen Dreieckskomposition. Das ist nicht gemalt. Das ist eine entworfene Realität von schmerzhafter Endgültigkeit, in der auch das Restgute im Gescheiterten nicht mehr aufglimmt.“

einzoogen, wodurch der Trockenprozess zwar beschleunigt, die Gesundheit der Bewohner aber ruiniert wurde (Abb. 302).<sup>873</sup>

Heinrich Zille kannte sämtliche Brennpunkte der Stadt, die Orte größter sozialer Not, die Enge, Feuchtigkeit und Kälte der Wohnungen, die trostlosen, verwahrlosten, vermüllten Hinterhöfe, die aber gelegentlich trotz aller Not die Menschen aus ihren Wohnungen lockten, um sich mit Sport, Spiel und Tanz von ihren Sorgen abzulenken. Aber der Alltag kehrte schnell wieder, wie in dem Bild „Zur Mutter Erde“ von um 1905 aufgezeigt; hier haben sich in einem heruntergekommenen Hinterhof viele Menschen eingefunden, alte und junge, Schwangere und Kinder, die im Dreck spielen. Und mittendrin wird ein kleiner schwarzer Kindersarg abtransportiert (Abb. 303). Aber nach wie vor sind es die Frauen und Kinder, die die Hauptrollen in seinen Bildern übernehmen, die Männer sind meist abwesend, so auch in dem Bild „Das eiserne Kreuz“ von 1916 (Abb. 304): eine Frau mit vier Kindern und vor ihr ein Brief mit dem „Eisernen Kreuz“, der Tapferkeits-Auszeichnung ihres im Krieg gefallenen Ehemannes. Manchmal waren die Probleme so groß, dass der selbstgewählte Tod der letzte Ausweg war (Abb. 305). Zille war allerdings nicht nur ein Zeichner des Elends, er war der Zeichner der Großstadt Berlin und hat auch die schönen Seiten des Lebens, das vergnügliche Leben des Bürgertums festgehalten, wie in dem fröhlichen, farbenfrohen Bild „Berliner Strandleben“ (Abb. 306).

#### VII.4.8 Armeleutemaler – Intention, Bilanz, Nachhall

Es wurde oben gezeigt, dass Armut, die sich in großen Teilen Europas ab Beginn des 19. Jahrhunderts nachweisen lässt und später mit den Begriffen Pauperismus und Soziale Frage verbunden wurde, nicht als Folge der Industrialisierung allein zu begreifen ist, sondern als beschleunigte, vorindustriell angelegte Armut, die ganz wesentlich mit dem rapiden Bevölkerungswachstum zusammenhängt; der noch schleppende Produktionszuwachs in Landwirtschaft und Industrie vermochte dies nicht aufzufangen.<sup>874</sup> Es muss allerdings betont werden, dass Armut und die damit verbundenen Lebensverhältnisse der Menschen im Angesicht einer ungewissen, bedrohlichen Zukunft ein fortwährender Lebenszustand war, der von der Frühen Neuzeit bis weit in das 19. Jahrhundert hineinreichte. Robert Jütte beschreibt drei Ursachenkomplexe für Armut: „Schicksalsschläge“ wie

---

<sup>873</sup> Vgl. Nagel, 1968, S. 146–147.

<sup>874</sup> Fischer, 1982. S. 56.

Epidemien und Kriege, „zyklische Ursachen“ durch Missernten, die dann zwangsläufig durch Verteuerung zu Hungersnöten führten, und „strukturelle Ursachen“, von denen besonders Waisenkinder, Familien mit vielen kleinen Kindern und Witwen betroffen waren. Zudem waren bestimmte Berufsgruppen besonders anfällig für Armut, etwa Landarbeiter, Tagelöhner, auch Handwerker im ländlichen Bereich und im Textilgewerbe sowie Heimarbeiter.<sup>875</sup> Eine wichtige Ursache für Armut aber waren Krankheiten und nicht zuletzt das Alter. Die industriellen Arbeitsbedingungen, die sich während der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts entwickelten, führten dazu, dass Menschen im 40. oder 50. Lebensjahr wegen nachlassender Arbeitskraft und Leistungsfähigkeit den Arbeitsplatz nicht mehr adäquat ausfüllen konnten. Als Kriterium wurde allerdings nicht die tatsächliche Leistung der älteren Arbeitnehmer als Maßstab herangezogen, auch nicht das kalendarische Alter, sondern ausschließlich sichtbare Anzeichen von Alter wie graue Haare und Brille, deren Vorhandensein bereits für den Verlust des Arbeitsplatzes ausreichte.<sup>876</sup> Das Alter wurde im 19. Jahrhundert bald als kollektives gesellschaftliches Problem wahrgenommen, wesentlich unterstützt durch neue Erkenntnisse aus der medizinischen Wissenschaft. Der französische Arzt Jean-Martin Charcot hatte in der ersten systematischen Studie über Alterskrankheiten 1867 erkannt, dass das Alter Zelldegenerationen hervorrief, wodurch die physiologischen Abläufe des menschlichen Körpers gestört wurden, was zu Krankheiten führte.<sup>877</sup> In der Folgezeit wurde das Alter im medizinischen Diskurs als Krankheit etabliert. Alter und Altersschwäche wurden gleichgesetzt und ihre Abwesenheit zur Grundlage der Befähigung erklärt, die für den Arbeitsplatz entscheidend war, was im Alter zum Verlust der sozialen Unabhängigkeit führte.<sup>878</sup> Psychologen sahen im Alter zusätzlich einen Verfall von intellektuellem

---

<sup>875</sup> Jütte, 2000, S. 28–57.

<sup>876</sup> Vgl. Ehmer, 1990, S. 65–66: „Die Definition des Alters als eine im kapitalistischen Produktionsprozeß nicht voll verwertbare Lebensphase wird schon in den ersten Phasen der Industrialisierung sichtbar. Eine zunehmende Bedeutung erlangte sie aber erst gegen Ende des 19. Jahrhunderts. Eine Welle der Rationalisierungen und des Strebens nach Steigerung der Effizienz und Produktivität erhöhte den Druck auf die älteren Arbeiter. Mit zunehmender Größe und bürokratischer Organisation der Unternehmen gewann das kalendarische Alter als Kriterium, das über die Neueinstellung oder Entlassung entschied, an Bedeutung.“

<sup>877</sup> Vgl. Charcot, 1881, S. 33, Vgl. Ehmer, 1990, S. 74.

<sup>878</sup> Vgl. Ehmer, 1990, S. 75: „Das spiegelt sich im Bedeutungswandel der lateinischen Lehnwörter ‚senil‘ und ‚Senilität‘ in Lexika, medizinischen Handbüchern

und kreativem Vermögen, den sie zwischen dem 30. und 45. Lebensjahr ansetzen.<sup>879</sup> Diesen medizinischen und psychologischen Beurteilungen zufolge wurden bis weit ins 19. Jahrhundert ältere bedürftige Menschen mit Kranken zusammen in Armenhäusern untergebracht, eine Praxis, die erst gegen Ende des Jahrhunderts, als man zwischen alt und krank zu differenzieren begann, mit der Errichtung von Altersheimen endete.<sup>880</sup>

Unter dem Eindruck dieser sich krisenhaft zuspitzenden Situation wurde von England kommend der Begriff „Pauperismus-Armut“ auch in Deutschland eingeführt, was einer völlig neuen Wahrnehmung Platz machte. Hierauf entwickelte sich das Konzept der sozialen Frage, in dessen Rahmen alle Teile der Gesellschaft aufgerufen waren, sich der Problematik anzunehmen. Dazu trugen auch Kulturschaffende bei – besonders aus dem Bereich von Literatur und bildender Kunst –, was wiederum die Frage aufwirft, mit welcher Intention sich beispielsweise die Armeleutemalerei dieser Thematik annahm und was sie bewirken wollte. Wenn Telesko in seinem Aufsatz „Zur Ikonographie der Armut in der europäischen Kunst der Neuzeit“ noch schreibt, dass Pauperismus häufig mit Reichtum kontrastiert werde, dann mag dies für die Gegenwart gelten, nicht aber für das gesamte 19. Jahrhundert bis zum Beginn des Ersten Weltkriegs 1914.<sup>881</sup> Moral und Kirche traten zunehmend in den Hintergrund und ließen den einzelnen Menschen in all seinem Elend allein, aber auch das Proletariat als Massenbewegung.

---

und auch in der Alltagssprache wider: Von Synonymen für ‚alt‘ und ‚Alterserscheinung‘ wandelten sie sich graduell in Richtung abwertender Inhalte wie ‚verkalkt‘ oder ‚Altersverschrobenheit‘. In der geriatrischen Literatur erschien das Alter als höchst labiler Zustand, der nur mit äußerster Mäßigung in allen Lebensbereichen überstanden werden könnte.“

<sup>879</sup> Ebd., S. 75–76: „[...] das höhere Alter wurde insbesondere mit geistigen Verfall gleichgesetzt. Eine Reihe von Autoren bemühte sich, historisch weit ausholend, um den statistischen Nachweis, daß in der gesamten Geschichte der Menschen kaum jemals eine kreative oder politisch bedeutsame Tat nach dem 40. Lebensjahr vollbracht worden sei. Der radikalste Vertreter dieser Auffassung war Professor William Osler, zur Jahrhundertwende der berühmteste Arzt der angelsächsischen Welt und seitdem eine Symbolfigur der Altersdiskriminierung. Osler erklärte alle über 40jährigen zu ‚vergleichsweise nutzlosen Menschen‘ und alle über 60jährigen als ‚vollständig entbehrlich‘. Konsequenterweise stellte er auch die Möglichkeit der Euthanasie für ältere Menschen zur Diskussion, z. B. in der Form eines ‚friedlichen Abgangs durch Chloroform‘.“

<sup>880</sup> Ebd., S. 76.

<sup>881</sup> Vgl. Telesko, 2002, S. 81–92.

Allerdings wurden in der bildenden Kunst von Künstler zu Künstler ganz unterschiedliche Akzente gesetzt. Die Armeleutebilder nahmen am Ende des 19. Jahrhunderts viele Aspekte der Armut im urbanen und industriellen Kontext auf, stellten dies naturalistisch-realistisch, manchmal auch unter emotionaler Anteilnahme dar, ohne dass die Verantwortlichen angeprangert worden wären, die allenfalls indirekt dem Bildinhalt angehörten. Nach Aufhebung der Sozialistengesetze 1890, die sozialdemokratische und sozialistische Vereine untersagt und eine strenge Pressezensur beinhaltet hatten, um die Arbeiterschaft von ihren Fürsprechern isolieren zu können, konnten die miserablen Lebensbedingungen der Arbeiter endlich verstärkt in der Kunst zum Bildgegenstand erhoben werden.<sup>882</sup>

Carmen Flum, die 2013 die bisher ausführlichste Arbeit über die deutschen Armeleutemaler vorgelegt hat, wendet sich gegen Berichte, wonach die Künstler mit ihren Darstellungen vom Elend des Proletariats und der Großstadt im 19. Jahrhundert die Absicht verfolgt hätten, die jeweiligen Zustände nicht nur aufzuzeigen, sondern damit auch gesellschaftliche Veränderungen zu initiieren.<sup>883</sup> Kunst und Kultur sind für jede Gesellschaft von überragender Bedeutung, denn sie sind ein Spiegel der Gesellschaft in der jeweiligen Zeit. Die düstere Realität, das Alltagsbild des Proletariats in der schnell voranschreitenden Industrialisierung und Urbanisierung im 19. Jahrhundert wurde im gesellschaftlichen Diskurs offengelegt, vor allem dann, wenn Künstler unabhängig vom kommerziellen Erfolg ihren Überzeugungen folgten. Wenn wir nach den Zielen und Motiven der besprochenen Künstler fragen, so müssen wir einerseits ihre Werke sprechen lassen, andererseits ihre persönlichen Äußerungen aufnehmen.

---

<sup>882</sup> Vgl. Flum, 2013, S. 127-128: „Da die Gemälde selbst ab Mitte des 19. Jahrhunderts immer weniger erzählten und die Künstler immer häufiger auf Attribute verzichteten, die zur Lesbarkeit beigetragen hätten, gewannen die Bildtitel zunehmend an Bedeutung. So konnte ein Bettler ohne erkennbaren Sammelbehälter auch eine arme Person, ein Pilger, ein Flüchtling, ein Tagelöhner oder Landarbeiter sein – häufig gab allein der Titel Aufschluss über den sozialen Status und den Inhalt des Werks. Die Armeleutebilder ließen auf diese Weise viel Spielraum für Interpretationen.“ Vgl. Juneja/Wenzlhuemer, 2013, S. 192-195.

<sup>883</sup> Ebd., S. 191: „Doch lässt sich keine pauschale Aussage darüber treffen, was die Künstler im Zeitraum von 1830 bis 1914 mit ihren Gemälden beabsichtigten und ob die gewünschte Wirkung erzielt wurde, zumal sich die Intentionen über die Jahrzehnte veränderten, von Maler zu Maler verschieden waren und überhaupt nur sehr wenige Quellen vorliegen.“

Max Liebermann malte 1872 die „Gänsrupferinnen“ – ein schlichtes Arbeiterbild und banales Alltagsgeschehen. Es zeigt arbeitende Frauen ohne jede Anekdote, die wohl kaum Daunenfedern für die Kissen sozialer Aufrührer rupften und auch niemanden direkt anklagten. Sie wirken nicht besonders bedürftig oder gar elend, eher Mitleid erregend. Ist aber deshalb ein „sozialdemokratisches“ Bild entstanden?<sup>884</sup> Dem Gedankengang, der dieser politischen Richtung zugrunde lag, konnte Liebermann sich anschließen, denn schon als Schüler äußerte er sich begeistert über Ferdinand Lasalle, der 1863 den „Allgemeinen Deutschen Arbeiterverein“ gegründet hatte.<sup>885</sup> Der Lübecker Augenarzt Max Linde, der von Liebermann porträtiert worden war und viele persönliche Gespräche mit ihm geführt hatte, äußerte sich wie folgt:

„Liebermann ergriff dieses Mitleid für die schwache und gequälte Menschheit. Und nur dieses edle Mitgefühl war es, das ihn zeitweilig mit der Sozialdemokratie sympathisieren ließ, wenn er sie als politische Partei auch ignorierte. Er fühlte mit der dulddenden Masse von Existenzen, denen es unmöglich war, sich emporzurängen, die Proletarier bleiben mußten, weil sie als Kinder von Proletariern geboren waren. Er stellte sie in seinen Werken dar, ringend um das tägliche Brot, meist bei der Arbeit, wie sie im Schweiß ihres Angesichts schufteten.“<sup>886</sup>

Liebermann selbst schrieb in einem Brief an Wilhelm Bode vom 27. August 1905: *„Es gibt nur eine tendenzlose Kunst; wer etwas mit der Kunst bezweckt, ist sicher auf dem Holzwege.“*<sup>887</sup> Liebermann war kein Sozialdemokrat, er interessierte sich für bäuerliche und handwerkliche Arbeit, besonders die der Frauen, die ihr Schicksal still und ergeben ertrugen, und wollte die von der monotonen, zermürbenden, nie endenden Alltagsarbeit ausgezehrten Menschen zeigen. Die unbestechliche Wirklichkeitsschilderung war sein Ziel. Diese Bilder ernteten nur beißenden Spott und endlose Kritik, so dass auch bald der Titel eines „Hässlichkeitsapostels“ geboren war. 1886 verließ der Künstler das einfache Leben in Holland und kehrte in die bürgerliche Gesellschaft nach Berlin zurück. Da die Kritiken in

---

<sup>884</sup> vgl. Nouwen, 1997, S. 14. „Sozialdemokratisch wohl nicht, parteilich aber ist es allemal. Doch parteilich in einem nicht parteipolitischen Sinne.“

<sup>885</sup> Vgl. Eipper, 1971, S. 20.

<sup>886</sup> Linde, [1900]. zit. von Nouwen, 1997, S. 15.

<sup>887</sup> Liebermann, [1905], zit. von Uhde-Bernays, 1927, S. 651.

Deutschland an seinen bisherigen naturalistischen Bildern nicht verstummten und auch die potentiellen Kunden seiner Kunst wenig abgewinnen konnten, änderte er seine Kunstauffassung grundlegend und wandte sich der französischen Moderne zu, die allmählich auch in Berlin Anerkennung fand. Der französische Impressionismus ergriff Liebermann, offenbarte ihm die Natur als großes Ganzes, von der der Mensch nur ein winziger Teil war. Die Fülle der blühenden Gärten, die weißen Strände mit dem anrollenden Meer und ihren gewaltigen Wolkenfeldern als Schauplatz für Spiel und Freizeit verdrängten das ärmliche Alltagsleben der Bauern und Arbeiter aus dem Repertoire des Künstlers.

Ganz anders dagegen Käthe Kollwitz, die am 4. Dezember 1922 in ihr Tagebuch folgenden Satz schrieb: *„Ich bin einverstanden damit, daß meine Kunst Zwecke hat. Ich will wirken in dieser Zeit, in der die Menschen so ratlos und hilfsbedürftig sind.“*<sup>888</sup> Daraus geht hervor, dass Käthe Kollwitz ihre Kunst nie als Selbstzweck verstand und Kunstwerke nie nur um ihrer selbst willen schuf. Sie bezog Stellung, indem sie sich an die Seite der Ausgegrenzten und Benachteiligten stellte, an die Seite der sozial Schwachen, die verachtet am Rand der Gesellschaft standen. Ihre zentralen Themen waren die Proletarier, die Arbeiterfrauen, die notleidenden, verletzten Mütter und damit besonders die Frauen in all ihren Rollen. Sie wollte auf die Armut, das Leid, das Elend aufmerksam machen. Indem sie die leidenden Antlitze der Menschen in starkem Schwarz-Weiß-Kontrast gestaltete, den aussichtslosen Kampf des Proletariats, indem sie die unterschiedlichsten Typen menschlicher Not herausstellte, wollte sie Empathie beim Betrachter auslösen, ihn zum Nachdenken provozieren und möglichst auch gesellschaftliche Veränderungen bewirken. Als Mutter, die im Ersten Weltkrieg ihren jüngsten Sohn verloren hatte, schrieb sie im Dezember 1941 in ihr Tagebuch: *„Das ist nun einmal mein Testament: ‚Saatfrüchte sollen nicht vermahlen werden‘. [...] – diese Forderung ist wie ‚Nie wieder Krieg‘ kein sehnsüchtiger Wunsch sondern Gebot. Forderung.“*<sup>889</sup> Sie beschwor mit ihren eindrucksvollen Bildern die Mütter, ihre Kinder vor dem Tod in einem sinnlosen Krieg zu verbergen und sie einer unmenschlichen Kriegsmaschinerie zu entziehen.

Hans Baluschek hatte schon 1879, als er in das Askanische Gymnasium eintrat, den Weg vom Mitgefühl über die Wirklichkeitswahrnehmung des Elends der gesellschaftlichen Randgruppen zu einer kompromisslosen Gesinnung

---

<sup>888</sup> Kollwitz, [1922]. 1989, S. 542.

<sup>889</sup> Kollwitz, [1941], 1999, S. 704–705.

gefunden und schrieb 1920 in der Zeitschrift „Gartenlaube“ über diese Zeit: *„Und da fing es an. Das menschliche Leid trat immer näher an mich heran, das Elend und der Jammer quollen nur so auf mich zu und fraßen sich in mich hinein.“*<sup>890</sup> Von dieser Vorstellung geleitet, standen die Proletarier und Kleinbürger, die Gedeimigten und Ausgestoßenen, die in ihrem Milieu Gefangenen im Zentrum seines Schaffens. Er suchte die Schauplätze des Elends auf und wurde mit seinem Realismus zum Chronisten der Zeitgeschichte.<sup>891</sup> In dem oben schon zitierten Zeitschriftenartikel (Kapitel VIII.4.5) äußerte sich Baluschek weiter zu seinem Selbstverständnis als Maler:

„Mit Vergnügen und voller künstlerischer Selbstverantwortung scheidet sich mich von den ‚Nur-Malern‘, den Leuten, die alle die Bedingungen der Kunst erfüllt zu haben glauben, wenn ihnen der malerisch gute Fleck gelingt. Derartige Resultate halte ich für selbstverständliches Handwerk.“<sup>892</sup>

In dem Artikel machte er seine Gesinnung und die Ziele seiner Kunst deutlich. Ausgangspunkt war sein Mitgefühl für die Not der unterdrückten und ausgebeuteten Menschen in Berlin. Dabei war Anklage nie sein Thema, allenfalls indirekt, es ist eher die Klage über den Zustand der Randgesellschaft, wobei er einen gelegentlich ironisch-pessimistischen Tonfall nicht unterdrücken konnte.

Heinrich Zille war selbst unter sehr bescheidenen Verhältnissen aufgewachsen, und das unterschied ihn von allen anderen vorgestellten Künstlern, die zu den Armeuleutemalern zählten. Er kannte das „Milljöh“, aus dem er selbst stammte, und so war sein Bestreben, mit seiner Kunst auf diese Menschen aufmerksam zu machen: *„Dem arbeitenden Volk, das nicht besitzt und nichts bekommt, in seinem Kampf ein wenig zu helfen, danach habe ich immer gestrebt, freilich nur in Bildern.“*<sup>893</sup> Mit seinem prägnanten Zeichenstil, dessen Kennzeichen ein weicher, zügiger, vollendeter Strich war, manchmal treffend mit leuchtender Lokalfarbigkeit angereichert, war er der realistischen Tradition der Berliner Kunst verpflichtet. Seine rasche visuelle und intellektuelle Aufnahme pikanter, manchmal auch beiläufiger Episoden, die präzise Wahrnehmung düsterer, aber auch heiterer

---

<sup>890</sup> Baluschek, 1920, S. 450.

<sup>891</sup> Vgl. Meißner, 1985, S. 7.

<sup>892</sup> Baluschek, 1920, S. 450.

<sup>893</sup> Zille, zit. von Nagel, 1968, S. 10.

Stimmungsbilder hat er oft mit entlarvendem Humor und Ernst zugleich bis ins letzte Detail stimmig mit seiner Milieubeobachtung in Einklang gebracht. Der Armeleutemale Zille entwickelte sich mit der Zeit zu einem glaubhaften sozialen Parteigänger, ohne jemals einer politischen Gruppierung angehört zu haben.

Die verschiedenen zitierten Äußerungen heben hervor, dass Kollwitz, Baluschek und Zille das Elend der Menschen, die Not der Arbeiterklasse, den Rand der Gesellschaft zum zentralen Thema ihrer Werke gemacht haben, um das gut situierte Bürgertum aufzurütteln, Empathie auszulösen und zu Hilfsbereitschaft anzuregen. Sie und wenige andere blieben aber doch Ausnahmen, denn viele Künstler wollten keine „Sozialkritik“ mit ihren Bildern ausdrücken oder eine „Tendenzmalerei“ schaffen, sondern eher zur Unterhaltung beitragen, denn das „Lumpenproletariat“ galt zeitweise auch als Modethema.<sup>894</sup> Mit dem Begriff „taktischer Philanthropismus“ im „Lexikon der Kunst“ wird die Frage aufgeworfen, in welcher Form arme Menschen ins Bild gebracht wurden – als „echte“ Arme oder doch nur als kostümierte Modelle.<sup>895</sup> Auch Wolfgang Hütt äußerte sich in seinem Aufsatz „Der kritische Realismus und die Anfänge der proletarischen Kunst in Deutschland“ 1958 kritisch über die Armeleutemaler:

„Man darf nicht annehmen, daß die Armeleutemalerei lediglich ein Ergebnis der realistischen Darstellung der Wirklichkeit gewesen ist. In Wahrheit war es die von der herrschenden Klasse gestellte Aufgabe

---

<sup>894</sup> Vgl. Landes, 2008, S. 14–15: „Der Begriff ‚Tendenzmalerei‘ kam im Vormärz auf für jede Art von parteinehmender Kunst zur Anwendung, sei sie dogmatisch religiös oder politisch ausgerichtet. In jedem Fall bezeichnete er eine den als allgemein betrachteten Kriterien des Akademiereglements entgegengesetzte Malerei und trug vorwiegend pejorativen Charakter. [...] Bezeichnet wurde damit eine Kunst, die soziale Gegensätze aufzeigte und darin für Benachteiligte eintrat.“ Vgl. Flum, 2013, S. 174: „Die Bezeichnung ‚sozialkritisch‘ war im 19. Jahrhundert [...] nicht gebräuchlich. So fällt auf, dass in keiner der zahlreichen Quellen und Ausstellungsbesprechungen des 19. Jahrhunderts der Begriff ‚Sozialkritik‘ verwendet wird.“

<sup>895</sup> Olbrich, 2003, S. 261: „Die Armeleutemalerei ist eine Reaktion bürgerl. Kräfte auf die Folgen der kapital. Industrialisierung, u. a. auch ein ‚taktischer‘ Philanthropismus. Hauptkennzeichen ist, daß man zwar das Leben der Ärmsten und den Gegensatz von arm und reich schildert – unterscheidbar in eine sozialdokumentar. Auffassung eine ethisch anteilnehmende und eine sentimentalisierende Tendenz – dagegen kaum oder nicht den Ausbeutungscharakter der Gesellschaft und den beginnenden Klassenkampf der Arbeiter.“ Vgl. Flum 2013, S. 194.

dieser Kunst, von der Wirklichkeit durch eine Scheinkritik, eine Kritik am Unwesentlichen, abzulenken. Denn was gezeigt wurde, war eigentlich nicht die Welt des Arbeiters, erst recht nicht die des kämpfenden Arbeiters, sondern die Welt des Lumpenproletariats.<sup>896</sup>

Hütt macht allerdings nicht deutlich, auf welche Armeleutemaler er tatsächlich zielte, auf die hier besprochenen Künstler traf seine Beurteilung jedenfalls nicht zu, denn bei dem sogenannten Lumpenproletariat handelte es sich nach Karl Marx nicht um Teile der Arbeiterklasse, sondern um solche Menschen, die nicht arbeiten konnten oder wollten.<sup>897</sup> Im Übrigen macht Hütt darauf aufmerksam, dass man bereits 1870 in der „Zeitschrift für bildende Kunst“ eine Darstellung des sozialen Lebens gefordert hatte, allerdings sollten die Künstler aus den Gegensätzen Arm und Reich den poetischen Inhalt herausdestillieren, sie sollten nicht das tatsächliche Elend abbilden: Das Elend sollte zu einer malerischen Poesie stilisiert werden.<sup>898</sup> Wie die Armeleutemalerei von den Betroffenen wahrgenommen wurde, macht die Äußerung eines Arbeiters über die „Große Berliner Kunstausstellung“ von 1894 deutlich, die in der Zeitschrift „Die Neue Zeit“ veröffentlicht wurde. Er befand, dass die Versuche der Armeleutemalerei „*meistens nur zeig[t]en, wie lächerlich und wirr die soziale Frage in den Künstlerköpfen spukt[e]*“.<sup>899</sup> Der Kunstkritiker Franz Kugler stellte sogar in Frage, ob ein Werk mit Elendsdarstellungen trotz guter Qualität überhaupt noch als Kunstwerk bezeichnet werden könne und dafür Geld ausgegeben werden sollte, anstatt es lieber den Armen zukommen zu lassen. Zwar bezog sich Kugler auf das Bild „Ausfändung“ von Carl Wilhelm Hübner, äußerte aber dennoch eine weit verbreitete Meinung.<sup>900</sup> Alle diese Äußerungen zeigen, dass die Armeleutemaler, die die Not und das Elend der Menschen aufgriffen, vielfach diskriminiert wurden. Aber es gab auch

---

<sup>896</sup> Hütt, 1958, S. 195.

<sup>897</sup> Vgl. Marx, [1861–1863], 2013, Bd. II, 3, S. 673: „Der tiefste Niederschlag der relativen Überbevölkerung endlich behaust die Sphäre des Pauperismus. Abgesehen von Vagabunden, Verbrechern, Prostituierten, kurz dem eigentlichen Lumpenproletariat, besteht diese Gesellschaftsschicht aus drei Kategorien. Erstens Arbeitsfähige. [...] Zweitens: Waisen- und Pauperkinder. Sie sind Kandidaten der individuellen Reservearmee und werden [...] rasch und massenhaft in die aktive Arbeiterarmee einrolliert. Drittens: Verkommene, Verlumpte, Arbeitsunfähige.“

<sup>898</sup> Vgl. Hütt, 1958, S. 195.

<sup>899</sup> Die neue Zeit, XII/I, 1894, S. 429, zit. von Hütt, 1958, S. 195.

<sup>900</sup> Vgl. Kugler, 1848, S. 186–187.

Fürsprecher der Armen und die Befürworter einer Kunst, die sich dem Thema der Armut stellte:

„Die bürgerliche Kunst will von den Leiden der benachteiligten Volksschichten nichts wissen, sie geht solchen häßlichen Stoffen sorgsam aus dem Wege, es gibt ja so viele andere ‚unverfängliche‘ Themen, wozu also zur sozialen Frage schweifen, [...]. Wahre soziale Kunst ist ein modernes Gebilde, denn nicht um ein zu allen Zeiten dagewesenes schwächliches Bedauern der Armen, um einen Apell an die Wohltätigkeit der Reichen handelt es sich, sondern um einen unerschrockenen Kampf ums Recht, das Recht der Unterdrückten und Benachteiligten. Die neue Kunst [...] soll der Anwalt der Bedrängten und Schwachen sein und ihre Sache zum Siege führen.“<sup>901</sup>

Auch wenn es solche Apelle an das Bürgertum gab, wurden die Armeleutemaler meistens verunglimpft, gedemütigt oder verhöhnt, besonders auch dadurch, dass die politische Führungsschicht mit Kaiser Wilhelm II. an der Spitze 1901 ihre Kunst als „Rinnsteinkunst“ abqualifizierte. Daraus ergab sich zwangsläufig, dass diese Künstler – außer Gesprächsstoff zu sein und die Probleme zu thematisieren – keinerlei Wirkung hatten und die gesellschaftlichen Misstände nicht im Geringsten positiv beeinflussten.

Mit der Lösung der sozialen Frage als gesamtgesellschaftlichem Problem, das den Pauperismus und die Verelendung des Industrieproletariats beinhaltete, befassten sich ab Mitte des 19. Jahrhunderts zunehmend Gewerkschaften, Genossenschaften und Arbeitervereine, so dass auch Adel und Großbürgertum ihre Augen vor den Problemen nicht mehr verschließen konnten. Dabei galt die Sorge der oberen Gesellschaftsschichten vor allem ihrer Furcht vor dem revolutionären Potential der Arbeiterbewegung, vor politischen Unruhen oder gar einem Umsturz; die Verbesserung der Lebensumstände des Proletariats interessierte sie wenig. Mit Abschaffung des Sozialistengesetzes 1890 und die vorher schon von Bismarck initiierte Sozialgesetzgebung mit Einführung der Krankenversicherung im Jahr 1883, der Unfallversicherung 1884 und der Rentenversicherung 1891 entschärfte sich die angespannte gesellschaftspolitische Situation, da nun für die Arbeiterklasse eine grundlegende Sicherung ihrer Existenz geschaffen war. Doch

---

<sup>901</sup> Reich, 1894, S. 153–155.

an den Hauptursachen der Armut, die auch die Armut in bestimmten erwerbstätigen Bevölkerungsgruppen einschloss, änderte sich zunächst wenig. Die Risiken für Armut im Alter, durch Krankheit, Arbeitslosigkeit, für alleinstehende Frauen und durch Kinderreichtum blieben noch lange bestehen und waren auch am Vorabend des Ersten Weltkrieges nicht beseitigt.<sup>902</sup>

---

<sup>902</sup> Vgl. Fischer, 1982, 83: „Daß Armut am Vorabend des ersten Weltkrieges zwar nicht ausgerottet, wohl aber nachhaltig reduziert worden war, kann zum Teil den gesetzlich verordneten Sozialversicherungen zugerechnet werden.[Diese Maßnahmen] erfaßten zunächst nur Teile der Unterschichten, vor allem die Fabrikarbeiter, aber kaum Heim-, Land- und Gelegenheitsarbeiter und auch nicht die ebenfalls von Armut bedrohten Kleingewerbetreibenden und Kleinbauern. Vor allem aber waren die Unterstützungssätze in den ersten Jahrzehnten so niedrig, daß sie die vorhandenen Probleme nicht lösten, sondern höchstens milderten.“ Vgl. Juneja/Wenzlhuemer, 2013, S. 191–196. Vgl. Eher, 1990, S.87–102.



## VIII Bildnisse und Image alter Herrscher zwischen Macht und Repräsentation

### VIII.1. Bildnis versus Image

Dass die Porträtmalerei in der Gattungshierarchie der Kunst direkt hinter der Historienmalerei eingeordnet wurde, lässt bereits die hohe Wertschätzung von Porträts ableiten, deren Intention es ist, ein dem Individuum ähnliches Abbild zu präsentieren, das heißt, die dargestellte Person sollte in ihrer Physiognomie, Anatomie und anhand typischer Charaktereigenschaften erkennbar sein.<sup>903</sup> Der kunsttheoretische Diskurs über die Gattung Porträt ist nach wie vor nicht geklärt und kann zwischen den Polen „ideale Vorstellung“ und „Bildnis und Botschaft“ verortet werden. Die erste Position wird beispielsweise von Gottfried Böhm in seinem Buch „Bild und Individuum“ vertreten, der im Untertitel auf den Ursprung der Porträtmalerei in der italienischen Renaissance hinweist, wobei er sich auf Hegel und Jacob Burckhardt bezieht und herausstellt, dass das Wesen einer Person nur über die Physiognomie zu bestimmen sei.<sup>904</sup> Als Gegenposition vertritt Luca Giuliani in seiner Schrift „Bildnis und Botschaft“, dass das historische Umfeld des Bildnisses und damit der soziale Status des Dargestellten und der

---

<sup>903</sup> Vgl. Büttner/Gottdang, 2012, S. 166. „Die Schwachstellen dieser Umschreibung der Porträtaufgabe liegen darin, dass Wiedererkennbarkeit nicht nur durch physische Ähnlichkeit gewährleistet und ‚Ähnlichkeit‘ genau unterschiedlich definiert werden kann. Daraus ergeben sich das bildgattungsspezifische Thema und das kunsttheoretische Problem der Porträtmalerei. Der Künstler muss entscheiden, wo er ein Bildnis zwischen den Polen Verismus einerseits und der Idealisierung bzw. Typisierung und der Darstellung überindividueller Eigenschaften andererseits ansiedelt.“

<sup>904</sup> Vgl. Böhm, 1985, S. 15: „Das ‚Individuum der Renaissance‘ gehört seit Hegels ‚Geschichte der Philosophie‘ [...] und vor allem Jacob Burckhardts ‚Kultur der Renaissance‘ zu den epochemachenden Erscheinungen. [...]. Für diesen neuen Menschen hat sein eigenes Bild eine wichtige Funktion. In ihr tritt er sich gegenüber, spiegelt sich eine neue Selbständigkeit der Person und ihrer Qualitäten: Affekte, Antriebe, Temperamente. Gerade weil sich die Renaissance historisch in der Formel einer Wiedergeburt der Antike nicht ausreichend erklären lässt, bleibt Individualität ein wichtiger Leitbegriff.“

Betrachter, an den sich die „Botschaft“ des Porträts richtet, zu erkennen sei. Der Autor geht von der Annahme aus, nur der „Propagandacharakter“ des Bildnisses, nur das „Bildnis als Zeichen“, nicht aber die tatsächliche äußere Erscheinung und das tatsächliche Wesen des Dargestellten seien von Bedeutung.<sup>905</sup> Die Physiognomie werde nicht durch Individualität bestimmt, sondern allein durch äußere Normen, weshalb jede Ähnlichkeit mit dem Dargestellten ohne Bedeutung sei. Die begriffliche Kopplung von Bildnis und Individuum muss daher in Frage gestellt werden, denn diese Vorstellung, für die sich Jacob Burckhardt in seinem Buch „Kultur der Renaissance in Italien“ besonders aussprach, hat mit der Etablierung des Individuums in der Renaissance auch dazu geführt, die mittelalterliche Literatur zu vernachlässigen.<sup>906</sup> Das Klischee, dass es den Menschen im Mittelalter am Verständnis für Individualität und Personalität gemangelt habe, wurde in der Tagung der 29. Kölner Mediaevistentagung „Individuum und Individualität im Mittelalter“ im Jahre 1994 zumindest für das 13. Jahrhundert widerlegt.<sup>907</sup> Auch Aron Gurjewitsch hat in „Das Individuum im europäischen Mittelalter“ diese Position gestärkt.<sup>908</sup> Neben diesen kulturhistorischen Deutungen werden nach Andreas Köster auch von kunsthistorischer Seite dem Individuum der Renaissance völlig andere Interpretationen gegenübergestellt – so etwa als „*Humilitätsgeste, naturwissenschaftliches Experiment oder gar als Geldwert-Stabilisator*“.<sup>909</sup> Dieser kontroverse Diskurs über das Porträt und das Individuum der Renaissance relativiert den Begriff der Individualität in einer historischen Betrachtungsweise. Da auch die Verbindung von Porträt und Ähnlichkeit mit erheblichen Problemen behaftet ist, soll Individualität bei der Erörterung bildlicher Darstellungen von Herrschern eines Staates oder der Kirche mehr unter dem Aspekt der Funktion, der adressierten Wirkung und der Botschaft an den Betrachter und Gläubigen

---

<sup>905</sup> Vgl. Giuliani, 1986, S. 51–55.

<sup>906</sup> Burckhardt, 1930, S. 95–123: „Das Mittelalterbild ist stark geprägt durch die Sicht des 19. Jahrhunderts, das ‚Individualität‘ und ‚Individualismus‘ als Lebensweise propagierte und suchte in mittelalterlichen Dokumenten und Monumenten allerdings vergeblich.“

<sup>907</sup> Vgl. Speer, 1994, S. 199–205.

<sup>908</sup> Vgl. Gurjewitsch, 1994, S. 6: „Der Mensch des Mittelalters ist unser Vorläufer und gleichzeitig ein Anderer, kein Fremder, aber eben ein Anderer, und muß daher in seiner unwiederholbaren Individualität begriffen werden.“

<sup>909</sup> Köstler, 1998, 13.

bewertet werden.<sup>910</sup> Alle angesprochenen Funktionsaspekte sind in dem Begriff Image enthalten, der deshalb auch in der Überschrift dieses Textes aufgenommen wurde. Image, vom lateinischen Wort „imago“ abgeleitet, kann „Bild(nis), Abbild, Vorstellung“ bedeuten, wurde in den 1950er-Jahren aus der angloamerikanischen Sozialforschung kommend besonders in der Wirtschaftspsychologie eingesetzt und bezeichnet die Gesamtheit an Informationen, Vorstellungen, Gefühlen, Kompetenzen und Intentionen, die mit einer Person oder Sache verbunden sind. *„Es entwickelt und verfestigt sich im Zeitablauf auch durch eigene oder fremde Erfahrungen teils bewusst, teils unbewusst und steuert dann selbst die Wahrnehmung und Interpretation der Umwelt.“*<sup>911</sup>

Bereits die römischen Kaiser waren sich der Tatsache bewusst, dass die bildhafte Darstellung ihrer Physiognomie nicht nur ihr Aussehen dem Betrachter näher brachte, sondern dass bereits minimale Modifikationen ihres Äußeren und ihrer Aufmachung durch Kleidung, Farben und Attribute ihr Erscheinungsbild völlig veränderte und aus dem Kaiser einen Staatsmann oder aber einen erfolgreichen Kriegsherren machen konnte.<sup>912</sup> Martin Warnke verglich die Ikonographie solcher Herrscherbildnisse sogar mit biblischen Szenen in Kirchen, die den analphabetischen Gläubigen die christliche Glaubenslehre visuell verdeutlichen sollten.<sup>913</sup> Auch Herrscherporträts enthalten Elemente, die als „Mittel zur

---

<sup>910</sup> Ebd., S. 13: „Spricht man vom Bildnis, sollte man von seiner Botschaft reden, die dann auch die Herausstellung des Individuums zum Thema haben kann – zu einem seiner Themen.“

<sup>911</sup> Brockhaus Enzyklopädie, 2006, Bd. 13, S. 128. Vgl. Kleining, 1961, S. 146. „[...] unter Image [versteht man] im allgemeinen die Gesamtheit aller Wahrnehmungen, Vorstellungen, Ideen und Bewertungen, die ein Subjekt von einem Objekt besitzt, was dieses ‚Objekt‘ auch sein möge, ein Gegenstand, eine Person, eine Verhaltensweise, eine Situation, kurz alles, was in irgendeiner Form real ist. ‚Bild‘ ist ein dem Image entsprechender Ausdruck, wenn man unter Bild nicht nur die wahrgenommenen, sondern auch die vorgestellten, ausgedachten, vermuteten Eigenschaften und Eigenarten mit einbezieht. Man kann deshalb sagen, daß ein Image oder ein Bild durch die Auseinandersetzung des Subjekts mit seiner Umwelt entsteht, und definieren: ein Image ist das Ergebnis der Projektion psychischer Energie auf einen gegebenen Reiz, oder es ist die Art, wie eine Gegebenheit dadurch einem Subjekt erscheint. In einem Image finden sich also [...] zwei Faktoren oder Wirkungen wieder: solche, die von der Person ausgehen, die sich ein Bild macht, und solche, die von dem Reiz, dem Gegenstand oder dem Objekt stammen, von dem ein Bild entworfen wird.“

<sup>912</sup> Vgl. Lahusen, 2010, S. 30.

<sup>913</sup> Vgl. Warnke, 2011, Bd. 1, S. 488–490.

Repräsentation komplexer politischer Sachverhalte“ dienen.<sup>914</sup> Dies soll weiter untersucht und zudem dahingehend geklärt werden, ob sich der moderne Image-Begriff auf Bildnisse alternder Herrscher übertragen lässt.

Hermann Deckert hat 1929 in seinem Aufsatz „Zum Begriff des Porträts“ festgestellt, dass das Porträt von seiner Bedeutung her bestimmt ist und damit eine Bedeutungskategorie darstellt. Das Porträt kann demzufolge nicht ausschließlich genetisch, nach dem Motiv oder der Darstellungsweise konstituiert werden, deshalb es ist unumgänglich, seine Bedeutung zu klären.<sup>915</sup> Wenn Deckert herausstellt, „die besondere Art der Bedeutung des Porträts ist Repräsentation“, betont er einen weiteren zentralen Begriff.<sup>916</sup> Repräsentation beinhaltet zwei wichtige Elemente, denn ein Porträt aus der Phantasie ist inexistent, stattdessen dominiert der Stellvertretungscharakter.<sup>917</sup> Die hier angedeutete Vielschichtigkeit von Porträts, besonders von Herrscherbildnissen, ist zudem Funktion und Zweck dieser Bildnisse geschuldet, die das Bild wesentlich beeinflussen.<sup>918</sup> Herrscherbildnisse wurden nicht nur vom Staat in Auftrag gegeben, vielmehr ließen auch viele andere Interessengruppe Herrscher künstlerisch darstellen, mit dem Zweck der Propaganda, der Dokumentation oder der Karikatur. Die folgende Untersuchung berücksichtigt allerdings nur Bilder, die im offiziellen Auftrag entstanden; es soll exemplarisch die Ikonographie des Herrscherbildnisses an einigen prägnanten europäischen Herrschertypen aus Staat und Kirche von der Renaissance bis ins 19. Jahrhundert herausgearbeitet werden, wobei vor allem den betagten Herrschern Vorrang eingeräumt werden soll. Dabei muss allerdings betont werden, dass Herrscherbildnisse nicht jedermann zugänglich waren, sondern abhängig von ihrer jeweiligen Funktion nur einem bestimmten Personenkreis. Mit dem Tod des Dargestellten wurde ein solches Porträt durch das des Nachfolgers ersetzt und der Ahnengalerie zugeführt.

---

<sup>914</sup> Vgl. Falomir, 2008, S. 67.

<sup>915</sup> Vgl. Deckert, 1929, S. 265.

<sup>916</sup> Ebd., S. 266: „Die Wirklichkeit des Porträts ist also von seiner Wirkung aus gesehen: Repräsentation.“

<sup>917</sup> Ebd., S. 277–278: „Kein Individuum kann durch schöpferische Darstellung objektiv wiedergegeben werden, aber die Darstellung kann derart sein, dass die erdeutete Individualität von jedem erfahren wird, so heftig und unmittelbar erfahren, daß die individuelle Person unmittelbar vergegenwärtigt ist. Jedes Werk, das dies erreicht ist ein Porträt. [...]: der unvergleichliche Wert der Porträtkunst ist, dass wir durch sie allein die Möglichkeit haben, Menschen als schon gedeutete anschaulich zu erfahren.“

<sup>918</sup> Vgl. Fletcher, 2008, S. 46–54.

Bei der Beschäftigung mit Herrscherporträts ist überdies zu bedenken, dass zwischen Auftraggeber und Betrachter eine Wechselbeziehung bestand, denn nicht allein die Intention des Auftraggebers war maßgebend für Form und Inhalt des Bildes, sondern auch das „Symbolmilieu“ des Rezipienten, womit die Tradition, das soziale Umfeld und die gesellschaftliche Wirklichkeit beschrieben wird.<sup>919</sup> Diese komplexe Beziehung war darüber hinaus, auch wenn historische Aspekte mit einfließen, einem steten Wandel ausgesetzt. Da die Ausgestaltung eines Herrscherbildnisses wesentlich von seiner Funktion und der intendierten Wirkungsabsicht abhing, möchte ich im Folgenden von der Botschaft eines Bildes sprechen, womit auch das Individuum wieder seinen Platz einnimmt. Bevor einzelne Beispiele nach den hier vorgestellten Gesichtspunkten weiter analysiert werden, sollen die wichtigsten Funktionen der Herrscherporträts erörtert werden: Repräsentation, Propaganda für den Herrscher und seine politischen Ideen, Erinnerung und Gedenken, Identifikation und Idealisierung, Spannungsfeld zwischen Künstler, Auftraggeber und Modell.

## VIII.2. Zur Funktion von Herrscherbildnissen

Deckert schreibt in seinem schon erwähnten Aufsatz, dass „*die allgemeine Wirkung eines Porträts die [unmittelbare] Vergegenwärtigung eines Menschen*“ sei, womit er die primäre Aufgabe des Porträts, nämlich die Repräsentation, hervorhebt und gleichzeitig die Wirkung betont. Als Grund für die Herstellung eines Porträts insbesondere in der höfischen Kunstpolitik galt ganz wesentlich dessen Stellvertreterfunktion; der Herrscher sollte unabhängig von seiner zeitlich-örtlichen Präsenz vergegenwärtigt werden.<sup>920</sup> Mittels Insignien konnte das Bildnis zum

---

<sup>919</sup> Vgl. Paulsson, 1955, S. 25–30. Vgl. Roeck, 2004, S. 70: „Das [Kunst]Werk wird von diesem [soziologischen] Feld generiert; umgekehrt wirkt es zurück auf seine Umwelt. So ist es kein totes Objekt, sondern entfaltet mit seiner Entstehung ein fortwährendes Eigenleben.[...] Aus der Logik der Konstruktion des Kunstwerks als Brennspeigel der Einflüsse seines Symbolmilieus folgt zugleich, daß es repräsentativ dafür ist, sozusagen seinen Geist verkörpert.“ Vgl. Schoch, 1975, S. 11.

<sup>920</sup> Deckert, 1929, S. 266. Weilguni, 2017, S. 24–25: Schon in Rom pflegte das Bild des Kaisers diesen selbst zu vertreten. In englischen und französischen Thronfolgeremonien hatten seit dem 14. Jahrhundert die Abbildungen des verstorbenen Königs Funktion. Bis weit in die Neuzeit hinein ist das Bildnis des Herrschers bei staatlichen Handlungen zugegen. Da der Fürst nicht überall

Staatsporträt erhoben werden und so den Herrscher während seiner Abwesenheit vertreten, ähnlich wie dies christliche Kultbilder in der vorikonoklastischen Zeit taten.<sup>921</sup> Zur Signalisierung und Manifestierung des Herrscheranspruchs veranlasste der neue Herrscher, sein Staatsporträt anfertigen zu lassen, das die „*Bedeutung eines sanktionierten Bildes*“ für sich beanspruchen konnte.<sup>922</sup> Die Staatsmacht, die der Herrscher repräsentierte, konnte überall wirksam werden: Im Prunkraum des Schlosses, in Botschaften, in Ministerien und Rathäusern, aber auch im öffentlich-kulturellen und privaten Bereich.<sup>923</sup> Im Repräsentationsbegriff ist aber auch enthalten, dass der Herrscher nicht als Individuum, sondern als Amtsträger legitimiert ist. „*Solches Porträt repräsentiert den Menschen als einen, der selber schon etwas repräsentiert. Indem der Mensch so mehr bedeutet, als er ist, muß er, damit dies erkennbar sei, durch etwas ausgezeichnet oder mit etwas ausgestattet sein, was ihn als Vertreter kennzeichnet.*“<sup>924</sup> Nun da die Stellvertreterfunktion eines Herrscherbildnisses erörtert wurde, ist noch darauf hinzuweisen, dass im Gottesgnadentum im christlichen Europa der Herrscher auch Repräsentant der göttlichen Ordnung war, die vom Mittelalter bis ins 19. Jahrhundert galt und erst mit der Französischen Revolution und der fortschreitenden Sakralisierung allmählich an Bedeutung verlor.<sup>925</sup> Formal und inhaltlich relevant für Herrscherbildnisse ist die Frage, vor welchem Publikum der Herrscher repräsentiert werden sollte, denn jede einzelne Person und jede soziale Gruppe erforderte je nach Beziehung zum Herrscher

---

sein konnte, lasse er sich gern durch sein Bildnis vertreten. [...] Dem Bildnis des Herrschers gebührte die gleiche Ehre wie dem Herrscher selbst.“

<sup>921</sup> Vgl. Barta, 2001, S. 17.

<sup>922</sup> Schoch, 1975, S., 15.

<sup>923</sup> Ebd., S.15.

<sup>924</sup> Deckert, 1929, S. 281.

<sup>925</sup> Vgl. Schoch, 1975, 15: „Der aus dem Sakralrecht abgeleitete staatsrechtliche Repräsentationsbegriff bezeichnete zunächst nicht die Vertretung einer Gruppe durch einen Einzelnen, sondern ‚die Verkörperung einer wie immer höheren Gewalt‘. Die Souveränität war dem Monarchen nicht vom Volk delegiert worden, sondern galt bis in die Verfassungen des 19. Jahrhunderts hinein als ein dem Herrscher ‚unmittelbar von Gott anvertrautes, heiliges und zugleich heiligendes Amt‘. Der Herrscher war Repräsentant der göttlichen Ordnung. [...] Als Repräsentant Gottes besaß der Herrscher selbst ein bildhaftes Wesen, mit dem auch die Notwendigkeit seines Bildes begründet wurde: Unter Berufung auf den für den christlichen Bildgedanken maßgeblichen Genesis-Text von der Gottesbildlichkeit des Menschen wurde der Fürst sowohl von mittelalterlichen als auch von neuzeitlichen Autoren als ‚imago die‘ oder als ‚lebendes Abbild Gottes‘ bezeichnet.“

eine entsprechende Form der Repräsentation, etwa Familienmitglieder, politisch Gleichgestellte oder Untergebene.<sup>926</sup> Jürgen Habermas hat in seiner Schrift „Strukturwandel der Öffentlichkeit“ in diese Diskussion auch einen historischen Faktor eingeführt, wenn er „Feudale Repräsentation“ als einseitige Demonstration von Herrschaft beschreibt und feststellt, dass die Öffentlichkeit für diese Art der Repräsentation nur eine Scheinfunktion innehatte, also nur einen Vorwand darstelle.

„Die Entfaltung der repräsentativen Öffentlichkeit ist an Attribute der Person geknüpft: an Insignien (Abzeichen, Waffen), Habitus (Kleidung, Haartracht), Gestus (Grußform, Gebärde) und Rhetorik (Form der Anrede, förmliche Rede überhaupt), mit einem Wort – an einen strengen Kodex ‚edlen‘ Verhaltens.“<sup>927</sup>

Der Herrscher wird hier in einem ganzen Geflecht von Attributen vorgeführt, das sich auch in Repräsentationsporträts wiederfindet, damit die Untertanen ihn als Repräsentanten der Macht erkennen. Nach Habermas entwickelt sich dann eine „bürgerliche Öffentlichkeit“ als politische Kraft, wenn das Bürgertum wirtschaftlich und gesellschaftlich an Einfluss gewinnt, woraus folgt, dass der Herrscher sich dieser Situation stellen und sich seiner Akzeptanz versichern muss, um in seiner Repräsentanz legitimiert zu sein.<sup>928</sup>

Wenn man James A. Leith folgt, ist „[j]ede Methode zur Verbreitung von Ideen“ Propaganda.<sup>929</sup> Mithin wären alle historischen Bildnisse, die in kirchlichem oder staatlichem Auftrag entstanden – angefangen bei Kaiser Augustus, über den Sonnenkönig Ludwig XIV. bis zu Napoleon I. –, als Propaganda zu bezeichnen. Nach Thymian Bussemer wurde Propaganda als eine Kommunikationstechnik im 17. Jahrhundert hervorgebracht und gilt als eine „besondere Form der systemisch

---

<sup>926</sup> Vgl. Schoch, 1975, S. 14: „Die Feststellung [ist], daß Repräsentation eines – wie auch immer gearteten – Gegenübers bedarf, um sich entfalten zu können. [...]. Erst wenn man [diesem] Phänomen einen Platz innerhalb des sozialen Gefüges zugesteht, ist es möglich, die ‚Transmissionsriemen‘ freizulegen, die den Repräsentanten mit der Öffentlichkeit, das Bild mit seinen Betrachtern verbinden. Nur so kann der Wandel von Formen der Repräsentation im Zusammenhang mit dem sozialen Wandel gesehen werden.“

<sup>927</sup> Habermas, [1962], 1990, S. 61–62.

<sup>928</sup> Ebd., S. 67.

<sup>929</sup> Leith, 1965, S. VIII.

*geplanten Massenkommunikation*“; deren Ziel, vor allem im 20. Jahrhundert, nicht die Information, sondern in erster Linie die Einflussnahme war.<sup>930</sup> Mit oft sinnbildhaften, irreführenden Sprachbildern wurden Falschinformationen verbreitet, um die Wahrnehmung, Vorstellung und das Denken der Empfänger in eine bestimmte Richtung zu lenken. Wenn im 19. Jahrhundert eine zunehmende Kluft zwischen Bürgertum und Adel, zwischen Gesellschaft und Staatsführung auftrat, musste die monarchische Propaganda, um sich die Akzeptanz des mächtiger werdenden Bürgertums zu sichern, in die Vorstellungswelt, Denkweise und Gesinnung der Bürger eindringen. Nur so war es möglich, die Menschen zu steuern und zu beherrschen und sie daran zu hindern, die Machtvorstellung und Vorrechte des oder der Herrschenden in Frage zu stellen.

Eine weitere wichtige, sogar zentrale Funktion von Herrscherbildnissen war zweifellos die „*memoria*“, die Erinnerung und das Gedenken an den verstorbenen Herrscher, der nun einen Platz in der Ahnengalerie fand und so auch neben seiner Vorbildfunktion die Legitimation von Herrscheransprüchen für die nachkommenden Generationen zum Ausdruck bringen konnte.<sup>931</sup> Die Bedeutung von Porträts und deren quantitative Zunahme im 15. Jahrhundert hingen wesentlich mit dem neuen Menschenbild in der Renaissance zusammen. Die Forschung ist sich darin einig, dass zu jener Zeit das Gedenken ein Hauptgrund für die Erstellung von Porträts war, wofür auch die Aussage von Albrecht Dürer spricht: „[...] *das Gemäl behält die Gestalt der Menschen nach ihrem Sterben.*“<sup>932</sup> Authentische Abbilder hatten dabei allerdings nicht die höchste Priorität, da Inschriften und Wappen die verstorbene Person viel genauer identifizieren konnten, denn „*Stand, Rechtsfähigkeit und Repräsentation*“ wirkten weiter und blieben länger im Gedächtnis erhalten als die individuelle Physiognomie.<sup>933</sup> Ein Problem bei der Erstellung

---

<sup>930</sup> Bussemer, 2013, S. 1: „Der Wahrnehmungsraum, in dem die Empfänger Informationen einordnen oder bewerten können, wird so durch Propaganda langfristig manipuliert.“

<sup>931</sup> Vgl. Syson, 2008, S. 14. „Im Verlauf des 15. und 16. Jahrhunderts nahm die Anfertigung von Porträts überall in Europa dramatisch zu. [...] Porträts der Renaissance wurden lange mit ‚Persönlichkeitskult‘ in Verbindung gebracht. [...] Diese können als ‚Renaissance‘-Porträts bezeichnet werden, weil sie als abhängig von Ideen und Artefakten aus dem alten Griechenland und Rom verstanden und in gewissem Maß so wahrgenommen werden, was höchst wichtig und symptomatisch für eine neue Denkweise war, die sich allmählich über ganz Europa ausbreitete.“

<sup>932</sup> Kurth, 1928, Zit. von Dürer, S. 39.

<sup>933</sup> Büttner/Gottdang, 2012, S. 168.

von Herrscherporträts bestand fortwährend in der genauen Identität des Porträtierten, die immer zwischen den Polen Individualität und Idealität angeordnet war. So schreibt Leon Battista Alberti:

„Die Malerei birgt in sich nicht nur, was man der Freundschaft nachsagt, die abwesende Menschen gegenwärtig macht; vielmehr lässt sie die Verstorbenen nach vielen Jahrhunderten noch wie lebend erscheinen, sodass sie mit großer Bewunderung für den Künstler und mit vielem Genuss wiedererkannt werden.“<sup>934</sup>

Neben der Totenverehrung konnten solche Bildnisse auch helfen, bei langer Abwesenheit des Dargestellten eine Stellvertreterfunktion anzunehmen, ob bei Mitgliedern der Staatsführung oder im engeren Familienkreis, wodurch Form und Stil des Werkes jeweils beeinflusst wurden, denn bei privaten Porträts wurden Rang und Dynastie nicht attribuiert. Die Wiedererkennbarkeit musste die Identifikation mit dem Ideal von der Stellung des Dargestellten verbinden. Der Künstler hatte das höfische Porträt im 15. Jahrhundert dementsprechend zwischen Realismus und Idealismus zu platzieren.<sup>935</sup> Wenn aber zunehmend eine Individualisierung des Herrscher und seiner Machtposition gefordert wurde, musste die Ähnlichkeit, das heißt die reale Physiognomie angestrebt sowie Stand und Stellung des Porträtierten symbolhaft glorifiziert werden.<sup>936</sup> Damit war nicht nur ein genaues Zeugnis des äußeren Erscheinungsbildes des Herrschers gemeint, vielmehr sollten auch normativ-tugendhafte und allgemeine gesellschaftliche Anforderungen an dessen Persönlichkeit manifest werden: Es sollte erkennbar sein, dass der Herrscher seinem Volk wohlgesinnt war und für dessen Schutz, Geborgenheit und Prosperität sorgte. Seine Tugenden mussten im Porträt

---

<sup>934</sup> Alberti, 2002, S. 101.

<sup>935</sup> Vgl. Syson, 2008, S. 15. „Auftraggeber [...] verlangten Porträts, die als ‚Abbilder‘ der inneren Person gedeutet werden konnten, indem sie Charakter, Tugend, Denken und Gefühl – und ihre Seele und ihren Geist – ausdrücken und definieren. Das Wiedererkennen könnte mehr sein als die individuelle Identifizierung einer Person; es könnte auch eine emotionale Saite zum Schwingen bringen.“

<sup>936</sup> Vgl. Falomir, 2008, S. 68: „Dieses Spannungsfeld zwischen Realismus und Idealismus war (und blieb) dem Herrscherporträt eigen. Realismus war kein Selbstzweck, sondern nur bei den Porträts möglicher Ehefrauen für gekrönte Häupter erwünscht, um so eine Enttäuschung zu vermeiden.“

zwingend zum Ausdruck gebracht werden.<sup>937</sup> Das reale Erscheinungsbild eines Fürsten trat zwangsläufig hinter dem intendierten Ideal zurück, zumal ästhetische Kriterien wie Harmonie, Wohlgestalt und Grazie des Äußeren wesentliche Merkmale der Idealisierung waren; schon Platon hatte Schönheit und Tugend miteinander verbunden, denn für ihn war Schönheit ein „*Ausdruck für die Anmut der Seele*“.<sup>938</sup> Damit verbunden war auch das jugendliche Aussehen, die alterslose Erscheinung des Herrschers. Insofern ist auch das Thema der folgenden Porträtanalysen vorgegeben, wie nämlich die Künstler mit den altersbedingten Veränderungen der Herrscher künstlerisch umgingen und welche Gründe dahinterstanden, wenn sie diese doch realistisch abbildeten. Altersgebrechlichkeit war mit der Amtsführung nicht gut vereinbar, während Jugendlichkeit eine langfristige Fortführung der Amtsgeschäfte gewährleistete. Porträts der Renaissance strebten daher eher eine Typisierung des Herrscherbildes an, so dass eine differenzierte Altersbestimmung bei den meisten Dargestellten nicht möglich ist, denn nicht das tatsächliche Alter und die dazugehörige individuelle Physiognomie zeigt das Porträt, sondern allenfalls allgemeine Altersabstufungen.<sup>939</sup>

Die Porträts, die im 15. und 16. Jahrhundert in Italien und nördlich der Alpen, besonders in den Niederlanden entstanden, unterschieden sich anfangs aufgrund unterschiedlicher Traditionen erheblich. Im 15. Jahrhundert nutzten die Niederländer das Potential der Ölfarben für sehr realitätsnahe, lebendige Porträts, in denen sie ihre Modelle im Dreiviertelprofil oder frontal darstellten. Die italienischen Maler bevorzugten Farbemulsionen, sogenannte Tempera, bei der Erstellung ihrer Porträts und wählten oft die Profilansicht, die ihren Ursprung in der Antike, in den Porträtmünzen mit der Darstellung von Göttern und Herrschern hatte.<sup>940</sup> Die niederländischen Maler weiteten nicht nur den Bildraum aus, sondern veränderten auch die Hintergrundgestaltung, indem sie den einfarbigen

---

<sup>937</sup> Vgl. Warnke, 2011, S. 483–487.

<sup>938</sup> Syson, 2002, S. 24.

<sup>939</sup> Vgl. Büttner/Gottdang, 2012, S. 170: „ Im Wesentlichen gibt es die Kategorien jugendlicher, junger oder reifer Mann und, wenn auch seltener, Greis. Weitere Überformungen individueller Züge folgen physiognomischen Lehren, die besagen, dass das Äußere eines Menschen Rückschlüsse auf seine inneren Anlagen zulässt.“

<sup>940</sup> Vgl. Syson, 2002, S. 14. Vgl. Büttner/Gottdang, 2012, 170. „Das Profilbild erlaubt außerdem ein Maximum an Wiedererkennbarkeit bei einem Minimum an Aufwand und kam der kunsttheoretischen Wertschätzung des *disegno* entgegen.“ vgl. Falomir, 2002, S. 67. vgl. Pope-Hennessy, 1966, S. 35-37.

Fond mit den Schatten der dargestellten Personen belebten, ergänzt durch die Einarbeitung des Fenstermotivs und von Landschaftsdarstellungen.<sup>941</sup> Im Verlauf des 16. Jahrhunderts kam es durch regen Austausch unter den Künstlern nördlich und südlich der Alpen zu einer Vereinheitlichung in der Bildgestaltung von Porträts, wobei die Italiener nicht nur die Dreiviertelansicht, sondern auch die neuartige Hintergrundgestaltung in ihr Repertoire mit aufnahmen.<sup>942</sup> Das Ganzfigurenporträt, das meistens nur Herrschern und dem übrigen Adel zustand, wurde erst im 16. Jahrhundert wichtig. In der Tafelmalerei Mitteleuropas war es kaum anzutreffen, wenngleich diese Darstellungsweise auch außerhalb Italiens weit zurückverfolgt werden kann, dann aber vor allem in der Wand- und Buchmalerei.<sup>943</sup> Beliebt und nachgefragt wurde das Ganzfigurenporträt erst durch Tizian und seine PorträtDarstellungen von Kaiser Karl V.<sup>944</sup>

### **VIII.3. Die ersten Herrscherporträts der Nachantike unter dem Blickwinkel eines frühen Individualismus-Verständnisses**

#### **VIII.3.1 Rudolf IV. von Österreich (1339–1365), der gefälschte Erzbischof**

Es wurde schon darauf hingewiesen, dass Künstler bereits im Mittelalter an der Wirklichkeit orientierte Physiognomien insbesondere in der Skulptur, dann auch in der Malerei, anfertigten.<sup>945</sup> Das Porträt von „Herzog Rudolf IV. von

---

<sup>941</sup> Vgl. Campbell, 1990, S. 109, 115–118. Vgl. Schütz, 2011, S. 16. Vgl. Kemperdick, 2006, S. 24–28.

<sup>942</sup> Vgl. Wundram, 2006, S. 19. Campbell, 1990, S. 115.

<sup>943</sup> Vgl. Kemperdick, 2006, S. 28. Vgl. Campbell, 1990, S. 120. Vgl. Schneider, 1994, S. 6.

<sup>944</sup> Vgl. Lauts/Herzner, 2001, S. 362–365.

<sup>945</sup> Vgl. Beyer, 2002, S. 23–24: „Grundsätzlich aber gilt, daß im Verständnis der Zeit auch formelhafte und rein geometrisch konstruierte Darstellungen als lebensnahe Abbilder gewürdigt wurden. Auf der anderen Seite konnten besonders expressiv und veristisch gestaltete Physiognomien, wie das am Beispiel der Naumburger Stifterfiguren hat eindrucksvoll nachgewiesen werden können, wiederum auf kanonische Festlegungen zurückgehen, die, hier dem griechischen Porträt durchaus vergleichbar, Stilisierungen bestimmter Funktionen und Rollen in eine dafür festgelegte Maske, gleichsam in einen physiognomischen Kanon übersetzen. [...] Porträtähnlichkeit [steht] nicht in einem direkten

Österreich“ (1339–1365, reg. 1358–1365) (Abb. 307), das heute im Dom- und Diözesan-Museum Wien aufbewahrt wird, gilt als erstes bekanntes Beispiel der Porträtmalerei im deutschsprachigen Raum neben dem Porträt von Johann II. von Frankreich im europäischen Raum. Der Schöpfer des erstgenannten Bildes ist unbekannt, wird aber am ehesten der Prager Malschule zugeschrieben. Dieses Herrscherbildnis soll im kulturhistorischen Gesamtkontext nach Funktion und Botschaft betrachtet werden, vor allem, unter welchen Umständen und Einflüssen diese besondere Gestaltung initiiert wurde, auch wenn hier die Altersperspektive noch keine Rolle spielte. Rudolf ist für die österreichische Geschichte von großer Bedeutung, denn er war der Gründer der Universität Wien, initiierte den Neubau der Stephanskirche und verband zudem das Land Tirol mit Österreich.<sup>946</sup>

Das Bildnis ist mit Tempera auf nicht grundiertem Pergament gemalt und wurde dann auf eine Fichtenholztafel gespannt; es misst mit Rahmen 45 x 30 cm, die reine Bildfläche umfasst 39 x 22 cm.<sup>947</sup> Der Herzog ist im Dreiviertelprofil mit einem angedeuteten Stück der rechten Schulter bildfüllend vor einem schwarzen Hintergrund dargestellt. Unter dem länglich-ovalen Gesicht ist nur wenig vom Hals zu sehen, der von einem golden verzierten Purpurgewand, aus dem der schmale rote Kragen eines Unterkleides hervorschaut, verdeckt wird. Unter der glatten Stirn bilden die Brauen zarte Bögen, dazwischen setzt die scharfkantige, gerade Nase an, die spitz ausläuft. Die Augenlider sind halb geöffnet, der Blick gesenkt. Die oberen Lidkanten sind detailliert mit fein gezeichneten Wimpern dargestellt, darunter treten die schwarzbraunen Pupillen prägnant hervor. Der leicht geöffnete Mund mit kräftigen Lippen zeigt leicht herabhängende Mundwinkel; Zähne sind nicht dargestellt. Das Kinn ist mit einem kurzen, rötlichen Bartflaum bedeckt, der sich bis zu den Schläfen und zur Oberlippe fortsetzt. Das rotblonde, wellige Haupthaar fällt glatt gekämmt bis auf Kinnhöhe herab. Ein abgedunkelter Schatten rahmt das Gesicht ein, nur das rechte Ohr schaut heraus. Dunkle Augenschatten verleihen dem Gesicht ein müdes Aussehen. Der Künstler hat mit Licht und Schatten den Gesichtszügen eine realistische

---

Zusammenhang mit der ‚Entdeckung des Individuums‘ [...]. Diese vorgängige ‚Entdeckung‘ aber ist gleichwohl Voraussetzung dafür, daß sich die Bildkunst in der kommenden Zeit zunehmend auf ein Ähnlichkeitsprimat konzentrieren sollte, um diese befreiende Kraft des Individuellen noch wirkungsvoller und nachhaltiger zu bekräftigen.“

<sup>946</sup> Vgl., Brockhaus –Enzyklopädie, 2006, Bd. 23, S. 452.

<sup>947</sup> Vgl. Halbgebauer, 1981, S. 44.

Plastizität verliehen und auf die gleiche Weise auch die Gewandfalten herausgearbeitet.<sup>948</sup> Ob dieses Porträt vom lebenden Herzog oder postmortal angefertigt wurde, ist anhand von Quellen nicht zu klären. Bei einer Graböffnung wurde der Schädel von Rudolf geborgen, dessen Fotografien man mit dem Porträt verglich. Die im Schädel festgestellten tiefen Augenhöhlen und die angedeutete Prognathie wurden dabei als charakteristisch für die Physiognomie des Herzogs erkannt. Diese Ähnlichkeit wurde als Indiz gewertet, dass das Porträt noch zu Lebzeiten angefertigt wurde, ein letzter Beweis ist damit allerdings nicht erbracht.<sup>949</sup> Auf dem Kopf trägt der porträtierte Herzog eine geschlossene Bügelkrone, genauer eine spitzwinkelige Zackenkrone mit Samthaube und einem vom Nacken bis zur Stirn reichenden edelsteinbesetzten Bügel, an dessen Scheitelpunkt eine kleine Sphaira mit einem Kreuz angebracht ist. Die sechs sichtbaren Zacken des Kronreifs sind mit einem gleichartigen Rankenornament auf braunem Untergrund verziert. Hermann Fillitz nimmt an, dass es sich bei der Darstellung um eine bestickte Stoffkrone handelt, während der Kronenbügel eine Goldschmiedearbeit ist.<sup>950</sup> Neben dieser Insignie sind noch zwei weitere ikonographische Bildelemente zu nennen, die das Bild für den Betrachter in eine bestimmte Richtung lenken. Das Ornat, ein purpurfarbenes Obergewand, ist nur an der Schulter in einem kleinen Abschnitt dargestellt, dabei weisen die Verwendung von Purpur und Gold auf die herrschaftlichen Ambitionen und Ansprüche Rudolfs. Nach Markus Ritter weist die Palmettenform des Ornamentes sowohl auf dem Ornat als auch auf der Krone auf iranische und mongolische Vorbilder des 12. bis 14. Jahrhunderts hin, womit zugleich Reichtum und Weltoffenheit des Herrschers

---

<sup>948</sup> Vgl. Beyer, 2002, S. 30: „Die Tatsache, daß es sich nicht mehr um ein reines Profilbildnis handelt, sondern daß sich der Dargestellte in Dreiviertelansicht mit seinem Antlitz gegen den Betrachter wendet, haben es immer wieder als das älteste erhaltene nachantike Porträt würdigen lassen, das besonders folgenreich auf die Ausbildung des autonomen Porträts neuzeitlicher Prägung wirken sollte. [...] Während Profiltypus und Dreiviertelansicht durchaus parallel existieren, ist die solchermaßen bewirkte ‚Ausstellung‘ des Antlitzes als eigentliche und radikale Neuerung zu betrachten.“

<sup>949</sup> Vgl. Feuchtmüller, 1981, S. 13–14. Vgl. Meißner, 2017, S 36: „Über Generationen [...] wurde in der Familie [der Habsburger] eine ausgeprägte Progenie [weitergereicht]. Sie ist im deutschen Sprachraum bekannt als ‚Habsburger Lippe‘. [...] außer einem im Vergleich zum Oberkiefer zu groß wirkenden Unterkiefer mit Unterbiss war für viele Familienmitglieder des Herrschergeschlechts die wulstige Unterlippe sowie die Höckernase typisch.“

<sup>950</sup> Vgl. Fillitz, 1983, S. 100–101.

angezeigt wird.<sup>951</sup> Daneben ist noch die in gotischer Minuskel verfasste Kopfleiste mit der Inschrift „Rudolfus.Archidux.Austrie. & cetii:“ zu nennen, die von Anfang an ein Teil des Bildnisses war.<sup>952</sup> Ungewöhnlich ist, dass diese Inschrift ausschließlich Name und Titel Rudolfs sowie seinen Herrschaftsbereich aufführt, also lediglich auf seine Identität verweist. Die einzelnen Wörter sind durch je einen Punkt voneinander getrennt, eine stilistische Eigenart Rudolfs, wie er sie auch in Schriftstücken zu verwenden pflegte.<sup>953</sup>

Rudolf IV. setzte nach dem Tod seines Vaters sein möglicherweise schon lange geplantes Herrschaftskonzept um, indem er mit dem gefälschten „Privilegium maius“ im Jahr 1359 die Position der Habsburger im Reich festigte und erweiterte. Mit dem Titel „Palatinus Archidux“ erhob er sich damit selbst in die Stellung eines privilegierten Pfälzerzherzogs. Wenn der Titel auch eine rein fiktive Konstruktion war, so sollte damit doch eine königsähnliche Gleichstellung erreicht werden.<sup>954</sup> Ähnlich wird auch die fiktive „Erzherzogskrone“ im Porträt als eine historisch gewachsene Insignie aufgebaut. Die Dokumente des „Privilegium maius“ beschreiben den sukzessiven Aufbau der Krone, jeder Bestandteil ist in historischen Vorbildern verankert und symbolisch aufgeladen, was insgesamt den Machtanspruch des Trägers legitimieren soll.<sup>955</sup> Kaiser Karl IV. fühlte sich durch solche Anspielungen sichtlich provoziert und rang Rudolf den Verzichtseid ab, sich nicht mehr mit königlichen Insignien zu schmücken.<sup>956</sup> Im Rahmen des von Rudolf entwickelten Legitimationskonzeptes für die Habsburger ließ er auch seine Grablege gestalten, und zwar nicht als Grab eines Stifters, sondern als Familiengrablege, wie sie sonst nur für große Dynastien üblich war.<sup>957</sup> Rudolf veranlasste schon zu Lebzeiten, ein vollständiges Statuenprogramm innerhalb und außerhalb der Stephanskirche anzubringen, in dessen Rahmen er selbst und seine engste Familie gezeigt wurden.<sup>958</sup> Die ausgewählten Statuen sollten dem Betrachter vermitteln, dass Rang und Ansprüche beider Eltern auf Rudolf und seine Ehefrau Katharina, Tochter von Karl IV., übergegangen seien, womit auch deutlich gemacht wurde, dass allein die Herkunft zur Herrschaft

---

<sup>951</sup> Vgl. Ritter, 2006, S. 1-10.

<sup>952</sup> Vgl. Halbgebauer, 1981, S. 47.

<sup>953</sup> Vgl. Schwob/Schwob, 2000, S. 99.

<sup>954</sup> Vgl. Niederstätter, 2001, S. 146–150.

<sup>955</sup> Vgl. Sauter, 2003, S. 172–174. Vgl. Begrich, 1965, S. 22–23.

<sup>956</sup> Ebd., S. 174.

<sup>957</sup> Vgl. Niederstätter, 2001, S. 150.

<sup>958</sup> Vgl. Böker, 2007, S. 2007,

berechtigte.<sup>959</sup> Rudolf beanspruchte als Stifter die Gleichstellung mit Heiligen, worauf allein die Statuen hinweisen, vor allem aber sein Kenotaph, den er in der Mitte des Hauptchores aufstellen ließ – diese zentrale Position war im Mittelalter überwiegend Heiligen vorbehalten. Der Deckel des Kenotaphs ist mit zwei liegenden Statuen von Rudolf und Katharina ausgestattet, die nach Johann Josef Böker noch zu Lebzeiten des Herzogs angefertigt wurden und sich nicht wesentlich vom Porträt unterscheiden, lediglich die Barttracht wurde in der Malerei viel feiner und detaillierter gestaltet und entspricht damit auch eher der Wirklichkeit.<sup>960</sup> Das Bildnis von Rudolf soll in unmittelbarer Nähe des Kenotaphs angebracht worden sein. Nach einer Untersuchung von Constanze Huber wurde durch Johann Matthias Testarello della Massa (Domherr zu St. Stephan, 1636–1693) eine genaue Lokalisation überliefert. Danach war das Porträt unter dem Epitaph Rudolfs an der Wand des Presbyteriums angebracht.<sup>961</sup>

Insgesamt wurden mit diesem Gesamtprogramm visuelle und textuelle Elemente miteinander verbunden. Rudolf wählte Großplastiken an der Stephanskirche, um seine politischen Ansprüche zu repräsentieren. Das über dem Tafelbild angebrachte Epitaph beinhaltete die Lebensdaten und politischen Leistungen des Herzogs. Das Porträt als Teil des Grablegekonzeptes im Presbyterium von St. Stephan war der Öffentlichkeit nicht zugänglich, so dass seine politische Funktion eher gering war und die ewige Memoria im Vordergrund stand. Rudolf nutzte die Kirche, um sein vielfältiges Wirken zu präsentieren – als großzügiger Stifter, wirkungsmächtiger Erzherzog und gläubiger Christ. Das Repräsentationsprogramm enthielt also ein politisches und memoriales Konzept, das sich aus den Fürstenskulpturen an der Stephanskirche, dem Porträt mit Epitaph und der Grablege zusammensetzte. Die Memoria Rudolfs war in der Identität seiner Person angelegt, wozu weltliche und entsprechende Insignien nicht erforderlich waren, demzufolge sind die Stoffkrone und der Erzherzogstitel mehr als Identifikationsmerkmale denn als Herrschaftssymbole anzusehen. Hanna Dornik-Eger wies darauf hin, dass im Mittelalter des 14. Jahrhunderts die Porträthaftigkeit eher ein vergängliches Element war und damit die Physiognomie eines Menschen für seine Identität weniger bedeutsam war als langlebige Merkmale.<sup>962</sup>

---

<sup>959</sup> Vgl. Sauter, 2003, S. 223.

<sup>960</sup> Vgl. Böker, 2007, S. 93.

<sup>961</sup> Vgl. Huber, 2015, S. 18.

<sup>962</sup> Vgl. Dornik-Eger, 1966, S. 64.

Das Porträt Rudolf IV. war also ausschließlich ein Memorialbild ohne politische Funktion und Teil eines mehrschichtigen Grablege- und Repräsentationskonzeptes. Der Herzog ließ sich sehr persönlich darstellen und zeigte sich in der für das Gesamtkonzept vorgegebenen Position, letztlich aber nur den vergänglichen, sterblichen Körper. Das Bild überliefert als Botschaft die persönlichen Leistungen des Stifters, die steinerne Bilder der Grablege und die Fürstenstatuen außen an der Stephanskirche dagegen verweisen unverhohlen auf den Habsburger Anspruch auf die Krone des Reiches.

### **VIII.3.2 Jean II. le Bon von Frankreich (1319–1364): Bildnis noch im Münzformat**

Da das Porträt „Jean II le Bon (Johann II. der Gute) von Frankreich“ (1319–1364, reg. 1350–1364) von einem anonymen Künstler etwa zeitgleich mit dem von Rudolf IV. entstand, sollen kurz die frappanten Unterschiede herausgestellt werden. Johann II. von Frankreich aus dem Hause Valois ist auf einer 55,5 x 34 cm großen Eichenholzplatte als Mann im mittleren Alter zu sehen (Abb. 308). Vor einem goldenen Hintergrund ist Johann in scharfer Profilansicht mit rotblond gewellten Haaren, spitzer Nase, struppigem Kinn-, Backen- und Oberlippenbart bei sonst unauffälliger Physiognomie ohne wesentliche Altersveränderungen dargestellt. Er trägt ein schwarzes Gewand mit einem weißen Kragen, das an einen Priester erinnert. Amtszeichen und Insignien finden sich nicht, lediglich eine schwarze Inschrift ist im Goldgrund über dem Kopf angebracht, wo es heißt: „Jehan Rey de France“.<sup>963</sup> Da eine authentische Darstellung Johanns nicht überliefert ist, bleibt eine sichere Identifikation offen. Dieses Porträt weist eine strenge Idealisierung ohne jegliche physische Veränderungen oder emotionale Regung auf. Nach Michael Viktor Schwarz geht das strenge Profil einerseits auf eine antike Tradition zurück, die in dieser Weise Herrscher auf Münzen prägen ließen, und andererseits auf die italienische Malerei mit einem von Giotto initiiertem Stifterbildnis.<sup>964</sup> Trotz großer Unterschiede in der Darstellungsweise wird es stets mit dem Bildnis von Rudolf IV. in einem Atemzug genannt. Gemeinsam

---

<sup>963</sup> Beyer, 2002, S. 27: „Vermutlich ist sie erst nachträglich [...] aufgetragen worden, als das Gemälde im frühen 15. Jahrhundert in eine der damals entstehenden Porträtsammlungen in Frankreich gelangte. Es könnte sich bei dieser Tafel [...] um den Teil eines aus vier Bildern bestehenden Polyptychons handeln, das Bildnisse König Edwards II. von England, Kaiser Karls IV., König Johanns II. von Frankreich und seines Sohnes, Karls V. von Frankreich, versammeln.“

<sup>964</sup> Vgl. Schwarz, 2015, S. 31.

sind in beiden Bildnissen die Befreiung des Herrscherbildes von der Rolle des Stifters und der religiösen Assistenzfigur, womit der Weg zur autonomen Porträtmalerei vorgezeichnet war.<sup>965</sup>

Zusammenfassend folgt das Bildnis von Johann eher der Tradition der Stifterbildnisse und antiken Herrscher, während das fortschrittlichere Porträt von Rudolf den Beginn einer neuzeitlichen Porträtentwicklung einleitet.<sup>966</sup>

### VIII.3.3 Grabplatte Rudolfs I. von Habsburg im Dom zu Speyer

An der Stirnwand der Vorkrypta unter dem Querhaus und dem Chor des Speyerer Domes ist das aufgerichtete Grabdenkmal „Rudolf I. von Habsburg“ (1281–1291) angebracht, das erste erhaltene Kaiserbild auf einem Grab (Abb. 309). Rudolf I. von Habsburg war 1273 zum römisch-deutschen König gewählt worden, womit das sogenannte Interregnum endete. Nach seinem Tod 1291 wurde er seinem Wunsch entsprechend im Dom zu Speyer bestattet.<sup>967</sup> Die Sandsteinplatte zeigt in einem Hochrelief den lebensgroßen aufrechten König vor einem nicht weiter definierten Hintergrund. Er ist bekleidet mit einem schlichten, langen, gürtellosen Gewand, das in röhrenartigen Falten bis unter die eng anliegenden Arme und Hände, die Zepter und Reichsapfel präsentieren, gestaltet ist. Das Gewand ist unter dem Hals mit drei runden Knöpfen und einem kurzen Kragen versehen. Über die Schultern ist ein Umhang gelegt, der auf den Schulterklappen jeweils einen Löwen zeigt, während auf der Brust das Wappenschild mit dem Reichsadler dargestellt ist. Die schlanke Gestalt des Kaisers wird betont und auf jede Plastizität verzichtet. Die Figur steht in Lederstiefeln auf einem Löwen, dem Wappentier der Habsburger, aber auch Symbol der Macht.

Die Besonderheit der Darstellung liegt in der Ausführung des Gesichtes, denn dieses Bildnis zählt zu den ältesten mittelalterlichen Darstellungen mit

---

<sup>965</sup> vgl. Beyer, 20023, S. 29.

<sup>966</sup> Vgl. Beyer, 2002, S. 31: „Die unvergleichliche Bedeutung aber, die diesem Porträt auf dem Weg zur Etablierung des neuzeitlichen Porträts zukommt, mag tatsächlich auch einer ‚immanenten‘ künstlerischen Entwicklung geschuldet sein, die im Auftrag selbst nicht berücksichtigt gewesen sein mußte. Die prononciert individuellen Züge des Dargestellten – ablesbar in den geringfügig auseinanderdriftenden Augen und dem leicht geöffneten Mund –, die in der Unterzeichnung fehlen, könnten auf eine malerische Verselbständigung hindeuten, die des Malers Modell zum folgenreichen Prototypen einer Porträtkunst verwandelten, hinter welche die Malerei kaum mehr zurückfallen sollte.“

<sup>967</sup> Vgl. Hilsch, 2012, S. 202–204.

porträtthaften Zügen. Rudolf war 73 Jahre alt, als er starb (Abb. 310). Das Grabbild ist von einem abgetreppten Rahmen umgeben, der folgende lateinische Inschrift trägt, die auf Deutsch lautet: „Im Jahr des Herrn 1291, im Monat Juli, am Tag der Teilung der Apostel, starb Rudolf von Habsburg, römischer Kaiser, im 18. Jahr seiner Herrschaft.“<sup>968</sup> Der kleine hagere Kopf erscheint mit einer modischen Haartracht, die aus Frankreich kam, wohl eine Perücke – denn in Wirklichkeit war Rudolf nur noch dünn behaart –, und er trägt die vereinfachte Krone des Reiches (Plattenkrone).<sup>969</sup> Die Stirn weist tiefe Querfalten auf, die durch buschige hochgezogene Augenbrauen zusätzlich akzentuiert werden. Die kleinen Augen stehen weit offen und weisen an den lateralen Augenwinkeln ausgeprägte „Krähenfüße“ auf. Die spitze Nase bildet zusammen mit den deutlichen Nasolabialfalten und den schmalen Lippen des breiten Mundes das markante physiognomische Altersdreieck.<sup>970</sup> Hans Körner sah in diesem Grabmal das Charakterbild eines müden, resignierten Herrschers, der vom Alter mit seiner körperlichen Hinfälligkeit gezeichnet war.<sup>971</sup> Nach Kurt Bauch wirken die gehobenen Brauen „ängstlich und verzichtend“.<sup>972</sup> Eine Gegenposition nimmt Keller ein, indem er darauf hinweist, dass solche psychologisierenden Interpretationen keine individuellen Persönlichkeitsmerkmale benennen, sondern eher das Herrscherideal von um 1300 präsentieren. Im ausgehenden Mittelalter wurde langsam an die Stelle des in der „*Vollkraft seiner Mannesjahre geschilderten Fürsten*“ nun der würdige Greis gesetzt. Das Antlitz sollte „*Weisheit und Sorgen des gealterten Herrschers*“ zeigen.<sup>973</sup> Bevor weiter auf das Antlitz und seine mögliche Botschaft eingegangen wird, muss zunächst noch die Wirklichkeitsnähe des Grabmals erörtert werden. Von den meisten hochmittelalterlichen römisch-deutschen Königen liegen zu meist nur vage Hinweise auf deren Individualität vor. Dagegen gibt es über Rudolf viele zeitgenössische Quellen, Legenden und Anekdoten, aus denen sich ein

---

<sup>968</sup> Körkel-Hinkfoth, 1996, S. 162.

<sup>969</sup> Vgl. Büchsel, 2003, S. 123.

<sup>970</sup> Ebd., S. 123: „Im 19. Jahrhundert wurde er zum Habsburger stilisiert: die Adler-nase und die aufgeworfenen Lippen – auch Ergänzungen am Kinn – entstammen der Restaurierung.“

<sup>971</sup> Vgl. Körner, 1997, S. 128.

<sup>972</sup> Bauch, 1976, S. 97. „Ein gealterter, besorgter Mensch erscheint, nicht ohne Würde, doch ohne Hoheit und Glanz. Es fehlt bildnerische Kraft und denkmalhafte Macht. Doch die dürrtige Gestalt, die unfeste Haltung und der fragende Blick entsprechen einander. Solche Züge persönlicher Charakterisierung, eingefügt in ein überkommenes Schema, sind neu.“

<sup>973</sup> Keller, 1939, S. 265.

recht gutes Bild seiner Persönlichkeit und einzelner Charaktereigenschaften ableiten lässt.<sup>974</sup> Bauch verweist auf eine Chronik der Dominikaner in Colmar, in der Rudolf wie folgt beschrieben wird: „*Er war groß von Gestalt mit langen Beinen, feingliedrig mit kleinem Kopf, blassem Gesicht und langer Nase, hatte nur wenig Haare, schmale und schlanke Hände.*“<sup>975</sup> Diese Beschreibung ist auch an der Figur des Grabmals nachvollziehbar, die Rudolf bereits vor seinem Tod in Auftrag gegeben hatte. Ottokar, der steirische Dichter der Reimchronik, berichtet über den Steinmetz, der die Altersmerkmale des Königs akribisch herausgearbeitet habe.<sup>976</sup> Seine Worte legen nahe, dass die Grabplatte Rudolfs äußere Erscheinung recht realistisch wiedergibt.

Nachdem der Speyerer Dom durch die Franzosen 1689 zerstört worden war, blieb das Monument lange verschollen und musste nach dem Wiederauffinden im 19. Jahrhundert restauriert werden, denn Hände, Nase, Mund und Kinn waren abgeschlagen. Der Bildhauer Gottfried Renn konnte sich dabei allein auf eine im Jahr 1508 von Kaiser Maximilian bei dem Maler Hans Knoderer in Auftrag gegebene farbige Kopie von der intakten Grabplatte stützen (Abb. 311).<sup>977</sup> Ob der Kopist den markanten Gesichtsausdruck authentisch wiedergegeben hat, kann allerdings nicht abschließend beantwortet werden, aber es konnten wesentliche

---

<sup>974</sup> Vgl. Krieger, 2003, S. 229.

<sup>975</sup> Bauch, 1976, S. 98.

<sup>976</sup> Vgl. Ottokar, [1310], zit. nach Körner, 1997, S. 129. „so ähnlich, wie es noch nie vorher gesehen worden war. Sah er an dem König ein Altersmerkmal, nahm er es sogleich an ihm auf und verarbeitete es an dem Bildwerk. So sehr habe er des Königs ganze Gestalt geliebt, dass er in dessen Antlitz die Runzeln zählte. Als das Bild vollendet war und mannigfache Spuren von Krankheit und Alter eingetragen waren, sei dem Künstler die Kunde von einer neuen Runzel im Gesicht des Königs zugekommen. Daraufhin habe er sich eiligst ins Elsaß begeben, habe gesehen, dass die Nachricht der Wahrheit entsprach, habe nach seiner Rückkehr das vollendete Werk zerstört und es ‚aber gleich Rudolphen dem Kunic rich‘ gemacht.“

<sup>977</sup> Vgl. v. Sacken, 1882, S. 127–126: „Das Bild ist auf feine, ungrundierte Leinwand in Wasserfarben mit mit gehöhten Lichtern gemalt. Nachdem es mit den noch erhaltenen Teilen des Grabsteines genau übereinstimmt, so ist anzunehmen, dass das Gleiche auch in Bezug auf die Gesichtszüge der Fall ist, somit ein authentisches Porträt Rudolfs darstellt. Leider ist auch dieses bedeutend schadhaf, indem das Bild durch Feuchtigkeit und Abreibung stark gelitten hat. Im Gesichte fehlen alle Details, die Schärfe der Zeichnung ist dahin, die Züge erscheinen nur mehr in allgemeinen Umrissen, obschon noch deutlich genug, um von dem Aussehen des Dargestellten eine ziemlich klare Vorstellung zu erhalten.“ [fehlerhafte Seitenzahl im Originaltext]

anatomische Kennzeichen von Rudolf bei einer Graböffnung 1900 bestätigt werden.<sup>978</sup> Die Restaurierung der Grabplatte weicht aber in einem wesentlichen Punkt vom Original ab, denn ursprünglich hielt der König eine Salbbüchse in der linken Hand, die durch den Reichsapfel ersetzt wurde, womit auch die mögliche Intention Rudolfs verwischt wurde.

Es gab zu jener Zeit keine deutsche Tradition in der Gestaltung von Kaiser- oder Königsgrabbildern, in Speyer selbst wurden die verstorbenen Herrscher in bildlosen Sarkophagen beigesetzt. Besonders in Frankreich entstanden im 12. und 13. Jahrhundert Vorbilder für herrschaftliche Grabbilder – jedoch unter weitgehendem Verzicht auf eine Mimik der Figuren. Wenn Rudolf für sein Grabbild von der bildlichen Tradition abrückte und sich zugleich mit einem außergewöhnlichen Realismus darstellen ließ, dann beschritt er einen völlig neuen Weg – sicher mit Absicht, denn Zufall und künstlerische Phantasie können bei einem Abbild, das der König selbst in Auftrag gab, ausgeschlossen werden.<sup>979</sup> Dies alles zugrunde gelegt, wirft zwangsläufig die Frage auf, was Rudolf von Habsburg dazu verleitete, sich als alten, verbrauchten, leidenden, vielleicht auch resignierten König darstellen zu lassen. Man muss sich zurückerinnern, dass Rudolf der erste deutsche König nach dem Interregnum war. Die Dynastie der Staufer war im Machtstreit gegen den Papst untergegangen, so dass es Rudolfs Aufgabe war, die Königsherrschaft neu zu etablieren. Er mied jeden Konflikt mit der Kirche und strebte eine Kaiserkrönung durch den Papst an; dazu hätte er allerdings erhebliche Zugeständnisse einschließlich Gebietsabtretungen machen müssen. Mit der Kaiserkrönung war einerseits mehr Autorität gegenüber den Untertanen verbunden, andererseits konnte nur der amtierende Kaiser seinen Sohn zur Königswahl bestimmen.<sup>980</sup> In diesem Kontext muss das Grabbild mit der Legitimationskrise des Habsburger Königtums in Verbindung gesehen werden, insbesondere wenn

---

<sup>978</sup> Vgl. Krieger, 2003, S. 232.

<sup>979</sup> Vgl. Büchsel, 2003, S. 124.. Vgl. Körner, 1997, S. 128–130: „[...] im Unterschied zu den zeitgenössischen italienischen Grabbildern lebt der König: Seine Augen sind geöffnet. (...) Sehr auffällig ist übrigens, daß das Kissen fehlt, das um 1300 auch dann zum festen Bestand gehörte, wenn der Verstorbene mit offenen Augen und als Stehender dargestellt war.“

<sup>980</sup> Vgl. Krieger, 2003, S. 197: „Diese Möglichkeit, über die Kaiserkrönung das römisch-deutsche Königtum der eigenen Familie auch in der Generation zu sichern, dürfte im Rahmen der Zielvorstellungen Rudolfs eine erhebliche Rolle gespielt und ihn darin bestärkt haben, die Romfahrt so bald wie möglich auf sich zu nehmen.“

von dem ursprünglichen Grabbild ausgegangen wird, in dem Rudolf ein Salbgefäß in der linken Hand hielt. Nach Büchsel verlangte der „gewöhnliche Aufbau einer gotischen Figur [...], daß die Hände und das Angesicht die gleiche Diktion verkünden. Der deutsche Krönungsordo spielt auf die Salbung Christi an, die wie die Dornenkrönung als Ritus der Einsetzung Christi als König verstanden wurde.“<sup>981</sup> Das Salbgefäß gehörte üblicherweise in die Hand des Papstes bei der Kaiserkrönung, ein religiöser Ritus, der den Gesalbten zum „Christus Domini“, zum Gesalbten des Herren machte, zum Herrscher von Gottes Gnaden. Rudolf konnte sich mit dem Salbgefäß in der Hand und seiner Trauer- und Leidensmiene bei den klagenden Weibern einreihen, um den toten Leib des Herrn zu salben. Das verbrauchte Altersantlitz wird hier bewusst als Botschaft genutzt und besagt: „*Ich bin kein Tyrann, der unter päpstlichem Bannfluch gestorben ist.*“ Schmerzen und Trauer eröffnen unter der Inanspruchnahme des Leidens Christi einen Weg zum Verständnis und zur Deutung der Botschaft Rudolfs an die Nachwelt.<sup>982</sup>

Köster erklärt das Grabbild sogar zum Politikum, denn die politische Realität legitimierte seinen Herrschaftsanspruch nur ungenügend. Rudolf ging zum Sterben nach Speyer, wo er in einem steinernen Bild seine Anwesenheit bewahrte. Nach Ernst Kantorowicz hat ein König neben seinem sterblichen, einen weiteren, unsterblichen „politischen“ Körper, durch den er die Würde und Macht seiner Herrschaft verkörpert. Rudolf wollte seine vergängliche Individualität – gekennzeichnet durch das vom Alter zerfurchte Antlitz – mit seiner unsterblichen „dignitas“ verbinden. Mit dem Salbgefäß in der linken Hand löst er sich vom „Staatskörper“, den er an die Habsburger Dynastie zurückgibt, indem er die Salbung seines Nachfolgers höchstselbst vornimmt.<sup>983</sup>

---

<sup>981</sup> Büchsel, 2003, S. 125: „Seit der Rede des Papstes Johann VIII. auf Karl den Kahlen 877 in Ravenna wurde die Königssalbung theologisch interpretiert.“ Vgl. Eichmann, 1942, S. 87–89.

<sup>982</sup> Ebd., S. 125. „Darin ist der Schlüssel zum Verständnis des Grabdenkmals zu finden, nicht aber in der Vorstellung, hier werde das Bild eines resignierten, mürrischen Königs verewigt. Die königliche Macht – erstrahlt nicht im Spiegel der göttlichen Majestät, sondern vereinigt die Hausinsignien mit dem mimischen Trauerrepertoire der Heilige. Sie erinnert nicht unmittelbar an den herrschenden, sondern an den leidenden Christus. In dieser ‚imitatio Christi‘, die durch die Bettelorden zum devoten Programm erhoben worden war, sucht sie ihre Legitimation.“

<sup>983</sup> Vgl. Kantorowicz, [1957], 1994, S. 28–29. Körner, 1997, S. 131–132. Marek, 2009, S. 99–113..

### VIII.3.4 Doppelbildnis des Federico da Montefeltro (1422–1482) mit seiner Gattin Battista Sforza

Nachdem die Herrschaft der Staufer zusammengebrochen war, fehlte die politische Kraft, Italien zu ordnen und zu kontrollieren, wodurch dort im 15. Jahrhundert erhebliche politische und gesellschaftliche Spannungen auftraten. Im Gefolge entwickelten sich – neben dem Königreich Neapel, dem Herzogtum Mailand, den Republiken Venedig und Florenz und dem Kirchenstaat – Signorien, die die Städte und Gemeinden regierten. Die Zerrissenheit des Landes offenbarte sich in Partekämpfen von kaiserlichen Ghibellinen und papsttreuen Guelfen, zwischen Adelsfamilien, Patriziern und Handwerkern, was nicht zuletzt die Hinwendung zu politischen Führern förderte. Der Potentat eines Stadtstaates nutzte oft alle Mittel und Wege, um zum erblichen „Signore“ aufzusteigen und seine Macht über die Stadtgrenzen hinaus auszudehnen, er erwies sich aber auch häufig als Wohltäter des Volkes, der überdies Kunst und Wissenschaft förderte:<sup>984</sup> so Federico da Montefeltro (1422–1482) in Urbino, der ein überaus erfolgreicher Condottiere, zugleich kompetenter Diplomat war und zudem über eine hohe humanistische Bildung verfügte und von christlicher Gesinnung war. Er heiratete Battista aus dem Hause der einflussreichen Sforza-Familie, Herzöge aus Mailand. Angesichts der Verheiratung seiner Tochter mit einem Neffen von Papst Sixtus IV. verlieh dieser ihm den Herzogtitel. Federico machte seinen Hof zur Bühne für seine Selbstinszenierung als Herrscher.<sup>985</sup>

Piero della Francesca malte das wohl bekannteste „Porträt des Federico da Montefeltro“, das zusammen mit dem „Bildnis seiner Frau Battista Sforza“ ursprünglich als doppelseitig bemaltes, klappbares Diptychon gedacht war und auf den Außenseiten die Triumphzüge des Herrscherpaares vor einem imposanten Landschaftspanorama über einem mit eingemeißelter Inschrift versehenen

---

<sup>984</sup> Kinder/Hilgeman, 2004, S. 217.

<sup>985</sup> Reinhardt, 2011, S. 54–55: „Herrscherliche Selbstdarstellung nicht als Selbstzweck, sondern als Inszenierung von Herrschaftsansprüchen, ansatzweise auch schon als Kontrolle von Eliten durch Zwang zu Präsenz und Aufwand, ist die kostspielige räumliche und personale Ausgestaltung der fürstlichen Umgebung in höherem Maße verpflichtet als Verwaltungszwecken. [...] Eingehrahmt vom überdimensionalen gemalten Sforza-Wappen, überkrönt, überlagert, überwacht von gewaltigen, durch eine überdachte Straße mit der darunter liegenden Stadt verbundenen herzoglichen Residenz, [...] eines ebenso harmonisch wie hierarchisch gefügten, nach dem Willen des Signore geschaffenen Mikrokosmos, in dem der Herrscher seine Macht jeden Tag aufs neue auszuschreiten und zu zelebrieren vermag.“

Steinsockel zeigt (Abb. 312–313).<sup>986</sup> Die Entstehungszeit ist nicht dokumentiert, aber da Battista im Jahre 1472 verstarb, liegt nahe, 1474 dafür in Anspruch zu nehmen, das Jahr in dem Federico die Herzogswürde verliehen wurde. Die Annahme eines Memorialbildes ist plausibel, sollte dem Sohn Guidobaldo vermutlich das Bild des Vaters und der verstorbenen Mutter in Erinnerung gehalten werden. Das Herrscherpaar ist vor einer nicht zu verortenden Landschaft auf der Innenseite des Diptychons in einander zugewandten Profilbilder dargestellt: Federico rechts mit dem Blick nach links, seine Frau umgekehrt auf der anderen Seite ihm gegenüber.<sup>987</sup> Der Federico zustehende, heraldisch korrekte Platz in der Bildkomposition wäre rechts gewesen, im Bild dementsprechend links. Piero della Francesca war allerdings zu einer strengen Profildarstellung verpflichtet worden, denn der Herzog hatte bei einem Ritterturnier im Jahre 1450 durch einen Lanzenstoß sein rechtes Auge verloren und einen Nasenbeinbruch mit der Folge einer Hakennase erlitten, so dass sein rechte Gesichtshälfte nicht sichtbar werden durfte.<sup>988</sup> Er ist als Adeliger gekleidet, allerdings ohne Insignien oder Standesabzeichen, mit einer roten Kappe und einem purpurroten Gewand, was hier von einem „Privatporträt“ (Dülberg, 1990) ausgehen lässt. Das profilierte Antlitz wird von der Höckernase, den schmalen, zusammengepressten Lippen und dem markanten Kinn geprägt, ein Profil, das ihn zum allseits bekannten Feldherrn machte und seine Charakter- und Willensstärke, aber auch seine Disziplin und Selbstbewusstsein ausdrückt: eine augenfällige, repräsentative Büste, die würdige

---

<sup>986</sup> Vgl. Beyer, 2002, S. 78: „Es ist das erste Mal, daß zwei Porträts in solcher Unmittelbarkeit vor eine Landschaft gesetzt erscheinen [...]. Hier treffen die italienische Porträttradition, die zunächst noch das Profil bevorzugen sollte, und niederländische Tendenzen, die ein Panorama in Begleitung des Bildnisses favorisierten, aufeinander.“

<sup>987</sup> Vgl. Lauts/Herzner, 2001, S. 352: „Dieser umfassende, panoramaartige Prospekt einer Landschaft in Vogelperspektive ist innerhalb der Geschichte der italienischen Porträtmalerei eine revolutionäre Neuerung gegenüber den sonst üblichen einfarbigen Hintergründen und hat offensichtlich die Aufgabe, die beiden Profilbildnisse vor die Weite der Landschaft und den hellen, farblich differenzierten Himmel zu stellen, vor dem sie sich ungleich wirkungsvoller abheben. Am nächsten verwandt erscheinen die weitläufigen, detailreichen Hintergrundlandschaften auf Bildern Jan van Eycks (das Landschaftspanorama auf dem Genter Altar, das sich über mehrere Tafeln fortsetzt), auch was die Feinheiten im Einzelnen und die subtile Beleuchtung angeht.“

<sup>988</sup> Ebd., S. 352. Vgl. Brink, 1998, S. 121. „Die gebrochene Nasenwurzel [...] wird in der Profilsicht als ein positives Merkmal demonstrativ zur Schau gestellt, galt doch die ‚aquiline‘ Nase als ein Zeichen königlicher Gesinnung.“

Gelassenheit und Machtbewusstsein ausstrahlt. Voll beleuchtet zeigen sich im Nacken seine leicht gekräuselten schwarzen Haare, auch die Wangen mit akribisch gemalten, pigmentierten, stecknadelkopfgroßen Fibromen und einige kurze Falten neben dem Kinn sind in diesen hellen Bereich mit eingeschlossen, so dass die beschattete Augen- und Mundpartie zur Modellierung der Physiognomie beiträgt.

Auch das Antlitz der Battista Sforza steht voll im Licht, das von rechts kommend das seltsam flächige Gesicht kaum modelliert, doch entsprach es mit hoher Stirn und der weißgeputerten Haut dem damaligen Schönheitsideal.<sup>989</sup> Kleine kugelige Augen, eine lange, spitze Nase und der geschlossene Mund bewirken ein äußerst strenges Aussehen. Das weiße, blasse Integument ist eher ein Zeichen der Vornehmheit als ein Hinweis auf das Ableben der Gemahlin. Neben der eher bescheidenen Darstellung des Herzogs ist seine Ehefrau mit einer mit Bändern und Broschen aufwendig gestalteten Frisur versehen, daneben hat sie mehrere Perlenketten um den Hals gelegt und trägt reich verzierte Ärmel unter einem schwarzen Gewand. Die beiden Dargestellten sind einander gegenübergestellt, blicken sich an, aber ihre Blicke sind seltsam starr, fast ein wenig gedankenverloren, wie aus verschiedenen Welten. Battista wirkt sehr zerbrechlich, fast wie aus Wachs, fast wie eine Tote. Federico wirkt dagegen mit seinem gebräunten Teint recht jung, und obwohl doppelt so alt wie seine 25-jährige Frau, ist kein wesentlicher Altersunterschied zwischen beiden auszumachen, so dass angenommen werden kann, dass der Hofmaler hier korrigierenden Einfluss auf seine Alterszeichen genommen hat.

Die Außenseite der Gemälde zeigt im Hintergrund eine hügelige Landschaft mit einem breiten Flusslauf in leichtem Gegenlicht. Davor fahren auf einem flachen Felsplateau zwei Triumphwagen aufeinander zu. Federico thront auf dem linken Wagen, der von zwei Schimmeln gezogen wird, in voller Rüstung, und hat das Zepter nach vorn ausgestreckt, während eine geflügelte Gestalt ihn krönt und die vier personifizierten Kardinaltugenden zu seinen Füßen sitzen. Die Inschrift darunter feiert den Triumph des Siegers und den Ruhm seiner Tugenden.<sup>990</sup> Auf dem entgegenkommenden Wagen der zweiten Tafel ist Battista zusammen mit der Personifikation der Caritas und einem Schwan abgebildet, der für eine

---

<sup>989</sup> Vgl. Lauts/Herzner, 2001, S. 253.

<sup>990</sup> vgl. Brink, 1998, S. 119: „[...] die geflügelte Gestalt [wurde] verschiedentlich als Fama, Victoria oder Fortuna angesprochen. [...] die Kardinaltugenden Fortitudo, Prudentia, Justitia und Temperantia [...].“

selbstlose und edelmütige Liebe steht, womit der Tod der Verstorbenen in Erinnerung gebracht wird. Der Text darunter hebt ihre Bescheidenheit hervor, aber auch, dass sie im Ruhm ihres Mannes glänzen konnte. Somit präsentieren die Außentafeln des Diptychons den siegreichen, mit allen Kardinaltugenden ausgestatteten Feldherrn, während zugleich seiner verstorbenen Ehefrau ehrenvoll gedacht wird. Die Personen selbst sind kaum erkennbar und stehen hinter ihren politischen und gesellschaftlichen Leistungen zurück. Beide Triumphwagen werden von einer Personifikation des Eros geführt, der für die eheliche Liebe steht.<sup>991</sup>

Die sehr ähnlichen Phantasielandschaften, die auf den Innen- und Außentafeln jeweils den Hintergrund bilden, wirken zugleich als Klammer, denn sie präsentieren Federico in zwei völlig unterschiedlichen Rollen: als triumphalen siegreichen Feldherren und als privaten Ehegatten und Mäzen, der Kunst und Wissenschaft zugewandt ist.<sup>992</sup> Neben diesem Meisterwerk von Piero della Francesca, existiert eine große Anzahl weiterer Porträts des Herzogs: nicht nur Gemälde, sondern auch Medaillen, Reliefs und Buchillustrationen. Insgesamt sind 33 Bildnisse erhalten, von denen der Porträtierte die meisten selbst in Auftrag gegeben hat. Damit avancierte Federico da Montefeltro, Herzog von Urbino, nach seiner Erhebung in den Adelsstand innerhalb kurzer Zeit zum meistdargestellten Herrscher seiner Zeit, wobei er sein markantes Aussehen zu einem identifizierbaren Bild entwickelte. Mit dem Glanz seiner Hofhaltung, seiner humanistischen Gesinnung und seinem großzügigen Mäzenatentum wurde er zum Inbegriff eines Fürsten der Renaissance.<sup>993</sup> Die Erklärung für eine solche

---

<sup>991</sup> Ebd., S. 120. Vgl. Beyer, 2002, S. 79: „Ein Triumphus Famae sowie ein Triumphus Pudicitiae finden sich in der von Francesco Petrarca 1352 verfaßten, im Jahr 1470 in Venedig erschienen Sammlung seiner ‚Trionfi‘, einer allegorischen Dichtung, die Piero della Francescas Darstellungen auf den Rückseiten der Porträts beeinflusst haben dürften.“

<sup>992</sup> Vgl. Beyer, 2002, S. 78: „[...] bei den Landschaftsprospekten [wird es sich] um ‚Weltlandschaften‘ handeln, die symbolisch besetzt sind – politische Landschaften gewissermaßen. Im Bildnis der Battista Sforza signalisiert Festungsarchitektur territoriale Macht und Verortung; die Schiffe und Wasserzüge im Bildnis des Herzogs dagegen verweisen auf dessen legendäre Söldnerkarriere im Dienste des Königreichs Neapel, des Herzogtums Mailand oder des Kirchenstaates. Feldeinteilungen sind als Anspielung auf eine von Federico vollzogene Landreform zu verstehen, wie überhaupt die ‚blühenden Landschaften‘ auch hier von der glücklichen Hand des Regierenden künden sollen.“

<sup>993</sup> Vgl. Tönnemann 2007, S. 48–49. Vgl. Roeck/Tönnemann, 2011, S. 190–191.

öffentlichkeitswirksame Vorgehensweise liegt einerseits darin, dass Renaissance-Fürsten durchweg nach Ruhm und Ehre strebten, und andererseits, im Falle Federicos, darin, dass die Legitimationsfrage seiner Herrschaft über Urbino eine entscheidende Rolle spielte. Seine großen Erfolge als Condottiere, als hochbezahlter Söldnerführer, der manche siegreiche Schlacht für seine Auftraggeber schlug, brachten ihm, dem illegitimen Sohn der Montefeltros, erst nach dem ungeklärten, gewaltsamen Tod seines Stiefbruders das Herrscheramt. Nie war es ihm gelungen, seine Verantwortung als Anstifter vergessen zu machen.<sup>994</sup>

Das Herrscher-Diptychon zeigt also zwei Seiten des Federico da Montefeltro: Die Vorderseite präsentiert den Herzog als Individuum ohne Standeszeichen mit seiner verstorbenen Ehefrau, auf der Rückseite ist er allegorisch als ein von Ruhm und Ehre begleiteter Fürst und Machtmensch dargestellt. Diese Zweiteilung wird auch in der von Ernst Kantorowicz aufgestellten Theorie der zwei Körper des Königs vorgeschlagen, nach der das politische Konzept des Mittelalters auf der grundlegenden und weitreichenden Unterscheidung zweier Seinsweisen des Herrschers fußt: zum einen auf dem vergänglichen, unvollkommenen sterblichen Körper und zum anderen auf dem ewigen, hochheiligen politischen Körper voller Würde und Tugendhaftigkeit.<sup>995</sup> Der unsichtbaren Macht des Herrschers wurde in dessen Körper sichtbare Gestalt gegeben. Auf diese Weise wurden rituelle und visuelle Statussymbole und Identifikationsmerkmale zur Repräsentation von Macht geschaffen, die die verschiedenen Rollen des Herrschers untermauerten und „*die Unsterblichkeit der Amtsfunktion [...] auch dann garantier[t]en, wenn der natürliche Körper des [Herrschers] nicht länger zur Verfügung [stand], um die souveräne Dignität zu repräsentieren*“.<sup>996</sup> Der Herzog und seine Frau sind in ihrer ganzen vergänglichen Individualität mit einer überpersonalen Wertordnung hybrid verbunden. So kann das Diptychon als eine „*Art Fürstenspiegel*“ gesehen werden, der dem Sohn der Eheleute die Tugendhaftigkeit von Ehe und Herrschaft zeigt und ihm zugleich der Erinnerung und dem Gedenken diene.<sup>997</sup>

Ein weiteres bedeutendes Doppelporträt ist das „Porträt des Federico da Montefeltro mit seinem Sohn Guidobaldo“, das um 1476/1477 entstand und heute in erster Linie dem spanischen Maler Pedro Berruguete zugerechnet wird, dessen Identität mit dem dokumentarisch 1477 erwähnten „Pietro spanguolo

---

<sup>994</sup> Ebd., S. 47.

<sup>995</sup> Vgl. Kantorowicz, 1994, S. 28–29.

<sup>996</sup> Balke, 2015, S. 27.

<sup>997</sup> Beyer, 2002, S. 79.

pittore“ wahrscheinlich übereinstimmt, wenngleich nicht gesichert ist (Abb. 314). Über den ursprünglichen Hängungsort ist nicht bekannt, allerdings spricht vieles für das Studiolo des Palastes von Urbino.<sup>998</sup> Federico sitzt eingeeengt auf einem Thronsessel vor der Wand am rechten Bildrand und liest in einer schweren Handschrift, die er an einem Lesepult abstützt, das an der Wand gegenüber befestigt ist. Hinter dieser Szene befindet sich ein nicht sichtbares Fenster, denn der Lichteinfall kommt von dort und beleuchtet sein Gesicht und das seines Sohnes, der neben ihm links steht und sich auf seinem Oberschenkel abstützt. Der Herzog ist mit seiner Rüstung und darüber einem scharlachroten Goldbrokatmantel mit Hermelinkragen bekleidet – Kennzeichen des Condottiere und obersten Feldherren der Römischen Kirche. Sein Helm und der Kommandostab liegen auf dem Boden. Um seinen linken Unterschenkel ist der ihm vom englischen König verliehene Hosenbandorden gebunden, über dem Kragen des Hermelinfelles hängt ein Collier des Hermelinordens, mit dem er von König Ferrante gewürdigt worden war. Das Bild präsentiert Federico als siegreichen, vielfach geehrten und ausgezeichneten Feldherren, der sich dem Studium eines Buches hingibt, womit er deutlich herausstellt, dass sich Körper und Geist die Waage halten müssen, denn Vollkommenheit ist nur im harmonischen Gleichgewicht beider Kräfte erreichbar.<sup>999</sup> Dieses Porträt, das Federico da Montefeltro mit allen Attributen seiner Macht präsentiert, verbildlicht zugleich die verletzbare und hilflose menschliche Seite des Herzogs. Die an den niederländischen Realismus angelehnte Darstellung zeigt einen stark gealterten Mann, dessen aufreibendes Leben erhebliche Spuren hinterlassen hat. Die Profildarstellung lässt die starken vernarbten Verletzungen der rechten Gesichtshälfte im Verborgenen. Das wettergegerbte Gesicht weist starke Falten auf der Stirn, um die Augen und am Hals auf, die bekannte, inzwischen stark verdickte Hakennase, das unrasierte Kinn mit

---

<sup>998</sup> Vgl. Lauts/Herzner, 2001, S. 363: Sicherlich ist das Doppelporträt das offiziellste Bild, das den Herrscher von Urbino darstellt, auch wenn es ihn [...] beim Lesen zeigt. Es ist zudem das bei weitem älteste ganzfigurige Porträt eines Herrschers, das sich erhalten hat. Der Bildtyp fand erst ab dem frühen 16. Jahrhundert für höfische Porträts Verbreitung.“

<sup>999</sup> Ebd., S. 366: „Vom guten Fürsten wird [...] erwartet, daß er seine geistigen und körperlichen Fähigkeiten in gleichem Maße schule, daß erst im Gleichgewicht beider Kräfte, die arma et litterae (Waffen und Wissenschaft), die wahre Vervollkommnung nach den Vorbild des ‚Herrscherphilosophen‘ bei Plato zu erreichen sei. Auch Thomas von Aquins ‚De regimine principum‘, in dem das ideale Bild vom Fürsten geschildert wird, kann als Referenz gelten. Federico besaß dieses Buch in seiner Bibliothek.“

Narben und die Glatzenbildung in Stirn- und Scheitelbereich komplettieren das Bild. Auch seine Hände zeigen Narben und die Verdickung einzelner Fingergelenke als Folge von Verletzungen und Alter. Neben Federico findet sich zu seinen Füßen sein Sohn Guidobaldo. Das blasse, kränklich wirkende Kind ist prachtvoll gekleidet: ein Diadem auf dem Kopf, eine kostbare Kette über einem reich verzierten Gewand und der Thronfolgerring am Mittelfinger der linken Hand. In der rechten Hand hält er ein Zepter mit der Aufschrift „PONTIFFEX“.<sup>1000</sup> Allerdings ist der hoch oben auf dem Lesepult abgelegte Herzogshut noch sehr weit von Guidobaldo entfernt, anders als bei seinem Vater.

Dieses Doppelbildnis zeigt den Antagonismus zwischen militärischer Stärke und Weisheit eines Herrschers, das Ideal „*arma et litterae*“ fand so Eingang in die Herrscherikonographie der Porträts von Federico da Montefeltro.<sup>1001</sup> Das Verständnis für diese Image-Kampagne von Federico ist leicht nachvollziehbar, denn – wie bereits dargelegt – hing seinem Herrscheramt der Makel der Illegitimität an. So formte der Herzog von sich das Bild des guten Herrschers nicht nur durch seine Bildnisse, vielmehr versuchte er seinen Machtanspruch auch dadurch zu legitimieren, dass er zu einem großen Förderer von Kunst und Wissenschaft wurde. In gleicher Weise sind auch die sehr differenten Bilder zu verstehen, die ihn in dem Doppelbildnis von 1474 und nur zwei Jahre später mit seinem Sohn präsentieren. Diese beiden Bilder legen eine scheinbare Metamorphose an den Tag, denn obwohl Federico auf dem Diptychon mit fünfzig Jahren in einem für die damalige Zeit schon fortgeschrittenen Alter war, finden sich im Gemälde keinerlei Anhaltspunkte dafür, keine Alterszeichen, keine graue Strähne. Er wirkt

---

<sup>1000</sup> Ebd., S. 364: „Die zwar nur schemenhaft lesbare Schrift ist jedoch als ein deutlicher Hinweis auf die höhere Instanz, der das Herzogtum Urbino seine Macht verdankt, zu verstehen.“

<sup>1001</sup> Vgl. Brink, 1998, S. 131–132 „Die gemalten [...] Portraits geben [...] einen Staatsmann mit zwei Gesichtern wieder. Warum wurde aber gerade das Ideal *arma et litterae* zum Leitmotiv der Darstellung erhoben? Seit Mitte des 15. Jahrhunderts läßt sich in den Bildnissen [...] der *condottieri* die Ausbildung eines neuen Selbstverständnisses beobachten. Mehr und mehr wurden die intellektuellen Qualitäten der Kriegsherren betont, während die Würdigung ihrer militärischen Fähigkeiten in den Hintergrund trat. [...] Denn getreu der Maxime des Humanisten Pier Paolo Vergerio, einen Jungen, sobald er laufen könne, in den *arma* zu schulen, und, sobald er die Sprache beherrsche, die *litterae* zu lehren wurde der junge Federico in Mantua zunächst [...] im Militärwesen ausgebildet und dann 1434–36 in der Schule ‚La Giocosa‘ unterrichtet.“ Vgl. Sleptzoff, 1978, S. 26–35.

nicht viel älter als seine 25-jährige Frau, hat also das Bild eines Mannes in der Blüte seines Lebens darstellen lassen, eines Herrschers ohne körperliche und geistige Beeinträchtigungen. Nur zwei Jahre später sehen wir einen alten, verbrauchten Mann, der deutlich älter erscheint als sein biologisches Alter erwarten ließe, wie auch eine moderne Rekonstruktion seiner En-face-Physiognomie zeigt (Abb. 315). Er scheint ein wenig resigniert und von der Sorge um die Zukunft seines Landes bedrückt, besonders angesichts seines schwächlichen Sohnes. Die körperlichen Defizite und der rasante Altersabbau sollen durch den Kodex kompensiert werden, die Waffen sind abgelegt. Haltung und das Altersantlitz werden damit eher den Philosophen der Antike angepasst. Rückschließend auf das Diptychon wird klar, dass das Profilbild von Federico da Montefeltro erheblich idealisiert und die Alterszeichen eliminiert wurden.

#### VIII.4. Papstbildnisse von Raffael bis Velázquez

Noch vor Ende des Jahres 1508 berief Papst Julius II. della Rovere – möglicherweise auf Anraten seines Baumeisters Bramante, den er für den Neubau von St. Peter gewonnen hatte – Raffael an seinen Hof, um die Stanzen auszumalen. Julius hatte sich entschieden, von den Borgia-Gemächern in die oberen Räume umzuziehen. Das italienische Wort „stanza“ bedeutet Zimmer, und nichts anderes als eine Zimmerflucht sind die Stanzen im zweiten Stock des Vatikanischen Palastes: drei nicht allzu große, etwa quadratische Räume in dem von Nikolaus V. um die Mitte des 15. Jahrhunderts errichteten Flügel. Papst Julius II. stellte die größten Künstler der Zeit in seinen Dienst. Michelangelo hatte er bereits 1505 mit dem Grabmal in St. Peter und 1508 mit der Ausmalung der Sixtinischen Kapelle beauftragt. Raffael, eigentlich Raffaello Sanzi da Urbino, wurde 1483 in Urbino geboren und starb am 6.4.1520 in Rom. Er lernte zunächst bei seinem Vater, dann bei Perugino in Perugia. 1504 ließ er sich Florenz nieder, bevor er 1508 nach Rom an den päpstlichen Hof von Julius II. kam.<sup>1002</sup>

Im Jahr 1509 begann Raffael den ersten Raum, die „Stanza della Segnatura“ mit Fresken auszumalen. In den Bildnissen, die um die „Schule von Athen“ herum entstanden, wurden Zeitgenossen, Heilige, Philosophen, Dichter und Künstler verbildlicht. Auch Papst Julius II. wurde in dem Fresko der „Disputa del Sacramento“ als Gregor der Große links vom Altar, gekleidet mit einem

---

<sup>1002</sup> Vgl. Frommel, 2017, S. 11–15.

goldgesäumten Pluviale, dargestellt (Abb. 316). Eine Versammlung von Kirchenlehrern, Heiligen und Theologen disputiert in einem weiten Halbkreis um die Dreifaltigkeit und den Altar mit der geweihten Hostie über das Sakrament der Eucharistie. Auch an der „Giustizia-Wand“ kommt Julius ins Bild. Die Zweiteilung der Jurisprudenz in weltliches und kirchliches Recht wird durch die beiden Szenen zu Seiten des Mittelfensters repräsentiert. Links werden dem Kaiser Justinian die Pandekten überreicht, rechts die sogenannten Dekretalen an Gregor IX., der die Züge von Julius II. trägt (Abb. 317).<sup>1003</sup> Väterlich mild und aufgeschlossen wirkt Julius auf diesen Bildern, ganz anders als es seinem cholерischen, aggressiven Charakter entsprach. Der Papst trug ab Mitte 1511 einen Bart als Zeichen der Kränkung nach der verheerenden Niederlage gegen die Franzosen und gelobte, sich erst dann wieder rasieren zu lassen, wenn alle Franzosen aus Italien vertrieben wären. Mit Stabilisierung und Entspannung der politischen Lage ließ Julius den Bart dann im März 1512 wieder abnehmen. Auch in der zweiten Stanza betritt Julius die Szene, sowohl in „Vertreibung des Heliodor aus dem Tempel“ (Abb. 318) als auch in „Das Wunder der Messe von Bolsena“, aber anders als in den bisher besprochenen Szenen tritt er nicht mehr in der Gestalt einer historischen Person, sondern für sich selbst auf.<sup>1004</sup>

Das Staffeleibildnis von Julius II. in der National Gallery London,<sup>1005</sup> das Mitte 1511 entstand, wurde posthum immer wieder in der Kirche Santa Maria del Popolo aufgestellt, so dass eine Memorialfunktion nicht ganz von der Hand zu weisen ist (Abb. 319).<sup>1006</sup> Es handelt sich um ein autonomes Porträt ohne

---

<sup>1003</sup> Ebd., S.37–38: „Wenn hier erstmals in vatikanischen Fresken Kaiser und Papst gleichberechtigt nebeneinander auftreten, heißt dies keineswegs, dass Julius der Gewaltenteilung zugestimmt und sich auf die spirituellen Funktionen seines Amtes zurückgezogen hätte. Er versteht sich vielmehr als Nachfolger Gregors und Justinians, verantwortlich für die Befolgung der Dekretalien wie der Pandekten.“

<sup>1004</sup> Vgl. Vecchio, 2002, S. 222–223: „In den beiden Fresken erscheint Julius als ‚Herr und Meister des Spiels der Welt‘, zugleich Stellvertreter Christi und ‚imperator‘, in voller Übereinstimmung mit dem Bild, das er gerade in jenen Jahren seines Pontifikats von sich selbst propagieren wollte.“ Vgl. Plazzotta, 2004, S. 272.

<sup>1005</sup> Vgl. Meyer zur Capellen, 2013, S. 56–57: „Die Untersuchungen der National Gallery festigen die inzwischen weitgehend anerkannte Vorstellung, dass man es hier mit der ersten, eigenhändigen Fassung des Papstbildnisses zu tun hat, auf die – unmittelbar oder mittelbar – die zahlreichen Wiederholungen zurückgehen.“

<sup>1006</sup> Vgl. Zitzlsperger, 2002, S. 91: „Dass mit dem Bildnis Julius' II. das Papstbild jedoch in den Kirchenraum selbst und darüberhinaus ähnlich einem Altarbild

jeglichen Bezug zu aktuellen politischen Ereignissen – ganz im Gegensatz zu den Stanzenbildnissen, in denen der Papst, eingebettet in historische Konstellationen, sein Allmachtspostulat verdeutlichen ließ. Da die einzelnen dargestellten Köpfe auf den Fresken und das Staffeleiporträt einander so genau gleichen, kann ihre gegenseitige Abhängigkeit kaum in Zweifel gestellt werden. Nach Carol Plazzotta ist wahrscheinlich, dass Raffael das Staffeleiporträt wirklichkeitsnah am lebenden Modell erschuf, um es dann auf die Fresken zu übertragen.<sup>1007</sup> Der verhärmte Gesichtsausdruck des 68-jährigen Papstes ist noch gezeichnet von einer schweren, fieberhaften Erkrankung, die um sein Leben fürchten ließ. In diesem ersten Papstporträt stellte Raffael Julius II. in einem Kniestück schräg in den Bildraum auf einem Armsessel dar, dessen hohe Rückenlehne mit Knäufen in Form von goldenen Eicheln, die zum Wappen der Familie Rovere gehören, geschmückt ist, in denen sich das Licht eines Fensters spiegelt, das zugleich den Kopf des Papstes im Glanz des Lichtes zeigt.<sup>1008</sup> Wenn der Papst auch nicht im päpstlichen Ornat mit Tiara dargestellt ist, wie noch in der Stanza della Segnatura, wo Papst Gregor IX. in der Darstellung „Papst Gregor IX. bestätigt die Dekretalien“ die Züge Julius II. trägt, sondern mit Alba, Mozetta und Camauro, erhält das Porträt doch ein amtliches Format. Das Tuch in seiner rechten Hand wurde in nachfolgenden einfigurigen Papstbildnissen durch ein „Supplik“, ein Bittgesuch, ersetzt, was die Audienzsituation weiter veranschaulichen sollte.<sup>1009</sup> Dies wird noch dadurch

---

Aufstellung fand, entbehrt der Parallelbeispiele, weshalb es problematisch ist, für diesen Einzelfall eine konkrete Bildfunktion zu rekonstruieren. [...] Das Bildnis [...] eines Papstes im Audienzornat, hatte vermutlich eher eine Stellvertreterfunktion für einen Papst, der Gnade spendet. Die Audienz konnte auch als ein Akt der päpstlichen Glaubensbezeugung gegenüber Bittstellern verstanden werden. Raffaels Porträt des Roverepapstes, [...] hatte eher die Funktion eines Gnadenbildes als jene eines Stifterbildes. Dabei scheint die unscharfe Abgrenzung zum Heiligenbild von Raffael absichtlich inszeniert worden zu sein. Als sicher jedoch kann geltend gemacht werden, dass Raffaels Londoner Juliusbildnis zu Gattung des Staatsporträts zu zählen ist.“

<sup>1007</sup> Vgl. Plazzotta, 2004, S. 272.

<sup>1008</sup> Vgl. Moore Ede, 2008, S. 269: „Die goldenen Eicheln an der Rückenlehne des Sessels sind Embleme der Familie delle Rovere (rovere = ‚Eichel‘).“

<sup>1009</sup> Vgl. Zitzlsperger, 2002, S. 90: „Denn die Supplik wurde in der Praxis als Bittgesuch in den Audienzen überreicht. Im Porträt fungiert sie als Attribut, um auf den Moment der Audienz zu alludieren.“ Vgl. Moore Ede, 2008, S. 269: „In der rechten Hand hält er ein weißes Tuch, die ‚mappa‘, die manchmal Kaisern auf antiken Darstellungen als Zeichen ihres Ranges beigegeben wurde. Schließlich

unterstützt, dass es sich bei dem Raum, in dem Julius porträtiert wurde, wahrscheinlich um die Ecke der „anticamera“ gehandelt hat, einem mit grünem Brokat ausgekleideten Vorraum zum päpstlichen Schlafgemach, in dem der Papst Besucher empfing. Raffael bemalte den Hintergrund mit grüner Farbe, unter dem sich das ursprüngliche Muster von tropfenförmigen Feldern abzeichnete, die abwechselnd die päpstlichen Insignien, den gekreuzten Schlüssel und die Tiara sowie vermutlich das Wappen der Rovere enthielten.<sup>1010</sup> Dieses Porträt ist deshalb so ungewöhnlich, weil sich durch die Art der Komposition zwischen dem Papst und dem Betrachter eine unwirkliche Nähe einstellt, während der Pontifex den Blick vom Betrachter weg gedankenverloren nach unten gesenkt hat.<sup>1011</sup> Raffael wollte die Persönlichkeit von Julius II. in seinem päpstlichen Amt herausstellen, indem er diesen nicht entrückt, wie in einer anderen, unzugänglichen Welt, sondern in unmittelbarer Nähe zum Betrachter präsentierte. Da die Insignien der Macht fast verborgen im Hintergrund und die Bekleidung ohne Prunk dargestellt sind, wird ein wenig vom Seelenleben des Papstes spürbar. Die Physiognomie, gedankenverloren und grüblerisch, anders als in der „Vertreibung des Heliadors“ und der „Messe von Bolsena“, in denen Julius II. machtbesessen und bestimmt wirkt, gehört hier einem alten, nachdenklichen Mann mit verschatteten, tief liegenden Augen, hängenden Wangen, einem dünnen weißen Bart und weißen Augenbrauen – doch immer noch unbeirrbar und standhaft zwischen körperlicher Gebrechlichkeit und seinem unbeugsamen Willen und geballter Dynamik. Diese überwältigende Intensität und Energie – *Terribilità* – konnte diesen jähzornigen Mann jederzeit aufbrausen lassen. Diese Eigenschaften kommen auch im Bild

---

hatte der Papst den Namen Julius in Nachahmung des großen Generals der römischen Republik angenommen.“

<sup>1010</sup> Vgl. Meyer zur Capellen, 2013, S. 56. Vgl. Oberhuber, 1999, S. 126. Vgl. Vecchio, 2002, S. 223. „Es ist ein echtes ‚Ehrentuch‘, wie man es aus früheren Porträts französischer Könige kennt, und gehört zusammen mit dem ungewöhnlichen, bis zu den Knien reichenden Bildausschnitt zur Ikonographie offizieller Herrscherbildnisse.“ Vgl. Plazzotta, 2004, S. 274.

<sup>1011</sup> Vgl. Zitzlsperger, 2002, S. 96: „Wenn es sich wirklich um eine Audienzszene handelt, was die Kleidung zumindest suggeriert, dann reagierte Raffael in diesem Papstporträt auf die Hofsitte des 16. Jahrhunderts, die dem Bittsteller vorschrieb, den Blick stets gesenkt zu halten und den Blickkontakt mit dem Papst geflissentlich zu meiden. [...] Im Porträt, das betrachtet werden will, musste sich folglich der päpstliche Blick abwenden, um sich nicht mit dem Betrachterblick zu treffen. Raffael lenkte ihn entsprechend nach rechts aus dem Bild, am Betrachter vorbei.“

durch die zusammengekniffenen Lippen und die kräftigen Hände, die die linke Armlehne fest umklammern, zum Ausdruck. Die rechte Hand ist zudem mit auffälligen Ringen geschmückt, wobei deren Farben für die theologischen Tugenden stehen, „*Weiß für Glaube, Grün für die Hoffnung und Rot für die Nächstenliebe*“.<sup>1012</sup>

Raffael ist ein zutiefst menschliches Papstporträt gelungen, in dem die Zeichen eines alten, hinfalligen Körpers mit Nachdenklichkeit, aber auch fortbestehender Entschlossenheit, einem unbedingten Macht- und Sendungsbewusstsein verbunden ist. Er porträtierte einen Papst, der die Kirche durch eine extrem unruhige und unsichere historische Periode führen musste, und der auf der anderen Seite durch seine zügellosen Ausgaben für Architektur und Kunst das Maß zwischen materiellen und spirituellen Inhalten verlor und damit auch das Tor für die Reformation öffnete. Dieses Papstbildnis, das Bild eines bedeutenden Renaissance-Papstes, wurde zum Paradigma für das Papstporträt schlechthin, was nachvollziehbar macht, dass diese Bilderfindung Raffaels zahlreiche Nachahmung nach sich zog.<sup>1013</sup>

Im Jahre 1518 malte Raffael den Nachfolger von Julius II. in dem Gemälde „Papst Leo X. mit den Kardinälen Luigi de’ Rossi und Giulio de’ Medici“ in einer fast privat anmutenden Atmosphäre, das nach Andreas Beyer als das glänzendste, dem Nepotismus gewidmete Staatsporträt gilt (Abb. 320).<sup>1014</sup> Dieser Pontifex bildete geradezu einen Gegenpol zur Persönlichkeit seines cholерischen, machtbesessenen und krieglerischen Vorgängers, denn er war klug, freundlich, fromm, aber auch genussüchtig und verschwenderisch. Da Leo X. zum Zeitpunkt der Bildentstehung erst 43 Jahre alt war, soll dieses Porträt nur kurz auf Innovationen untersucht werden. Der Medici-Papst präsentiert sich in diesem Bild in einer Audienz an einem Tisch sitzend, flankiert von seinen Nepoten. Bei näherer Betrachtung des Gemäldes fällt der Detailreichtum der Darstellung ins Auge, denn auf dem Tisch liegt ein kostbarer illuminiertes Kodex, die sogenannte „Hamilton-Bibel“, und daneben steht eine silberne, teilweise vergoldete Glocke. Leo hält in der linken Hand ein Vergrößerungsglas, denn sein Sehvermögen war erheblich eingeschränkt, wie auch historisch durch Quellen belegt ist. Der goldene Kauf

---

<sup>1012</sup> Moore Ede, 2008. S. 269.

<sup>1013</sup> Plazzotta, 2004, S. 274: „Raffaels Porträt übte enormen Einfluss aus und wurde zum Vorbild kirchlicher Porträtmalerei über die folgenden zwei Jahrhunderte. Sebastiano, Tizian, der die Kopie des Juliusporträts anfertigte, [...], El Greco, Velazquez, Domenichino, Reni und Guercino zählen zu den vielen Künstlern, die dieses Muster übernahmen.“

<sup>1014</sup> Vgl. Beyer, 2002, S. 146.

des Sessels spiegelt das Doppelkreuz eines Fensters und macht damit einen Teil des nicht abgebildeten Raumes sichtbar.<sup>1015</sup> Die Handglocke, deren unübersehbare Darstellung sich in späteren Papst- und Kardinalporträts zum Standardrequisit entwickelte, diente dazu, den nächsten Besucher zum Eintreten aufzufordern.<sup>1016</sup> Zwar findet zwischen den dargestellten Personen keine Kommunikation statt, aber der Zweck und die Intention eines solchen Bildes ist offensichtlich, denn wenn der Papst sich mit seinen fast gleichalten Vettern porträtieren ließ, wollte er damit zugleich die potentiellen Nachfolger seiner Wahl präsentieren. Das gerade fertiggestellte Gemälde wurde zur Hochzeitsfeier von Lorenzo de' Medici, Herzog von Urbino, nach Florenz geschickt, wo durch die stellvertretende Präsenz des Papstes der Heiratspolitik des Hauses Medici Zustimmung und Segen zuteil wurde, unter Hervorhebung der dynastischen Bedeutung der Medici.<sup>1017</sup>

Tizian malte während seines Rom-Aufenthaltes zwischen Oktober 1545 und März 1546 „Papst Paul III. mit seinen Nepoten Alessandro und Ottavio“ und griff dabei den Typus der Dreiergruppe auf, den Raffael mit seinem Bildnis von Leo X. initiiert hatte: Der Papst sitzt, flankiert von seinen Enkeln – der eine Kardinal, der andere Herzog – vor einer Draperie an einer Säule (Abb. 321).<sup>1018</sup> Paul III. wird allerdings nicht als Bücher- und Kunstliebhaber präsentiert, denn vor ihm steht eine Sanduhr auf dem Tisch, ein Zeichen der Vergänglichkeit, die an das baldige Ende des Pontifikats des 78-Jährigen gemahnen. Der Papst sitzt auf

---

<sup>1015</sup> Ebd., S. 146. „Vielleicht ist aber die Kreuzstruktur im Goldknäuf darüber hinaus ein Bekenntnis zum Christentum, ein Hinweis auf die Passion. Weiter spielt die Kugel auf die Wappenkugel (*palla*) der Medici an und könnte zudem als Regalie verstanden worden sein – die goldenen Kugel als Sphära oder Weltkugel und mithin Zeichen des *regnum mundi*.“

<sup>1016</sup> Vgl. Zitzlsperger, 2002, S. 92–93.

<sup>1017</sup> Vgl. Vecchio, 2002, S. 222–223. Vgl. Beyer, 2002, S. 150: „Welche eminent wichtige Bedeutung solchen Bildnissen – und dem des Raffael im besonderen – zukam, wird daran deutlich, daß der am Hochzeitsbankett teilnehmende Kardinal Innocenzo Cibo, ebenfalls ein für spätere Papstwahlen in Betracht gezogener Neffe, unmittelbar nach De'Rossis Tod 1519 eine Kopie des Bildes bei Giuliano Bugiardino in Auftrag gab, in der er sich selbst an der Stelle des Verstorbenen einsetzen ließ.“

<sup>1018</sup> Vgl. Schneider, 1994, S. 99. Zapperi, 2014, S. 162: „Da das Italienische nicht zwischen dem Sohn des Sohnes und dem Sohn des Bruders unterscheidet, sondern für beide das Wort ‚nipote‘ benutzt, besaß dieses Wort den Vorzug der Doppeldeutigkeit, und Ottavio konnte auf diese Weise als Neffe des Papstes durchgehen, zumindest in den Augen der Nachwelt.“

einem Sessel, der mit rotem Tuch bezogen ist, und ist – wie bei Raffaels Papstdarstellungen – mit einem purpurfarbenen Camauro und einer Mozetta sowie einem weißen Talarrock bekleidet, Letzterer ist in der Mitte geknöpft und mit weiten, hermelingelegten Ärmeln ausgestattet. Der sichtbare linke Fuß steckt in einem roten Seidenschuh, bestickt mit einem goldenen Kreuz. Der Papst sitzt tief in seinem Sessel, der Rücken ist deutlich gebeugt mit erheblicher cervikothorakaler Kyphose, so dass der Kopf etwas nach vorne vorgeschoben ist. Sein Gesicht mit einer großen, spitzen Nase und einem langen, ungepflegten weißen Bart ist vom Alter gezeichnet. Der linke Arm ruht auf der Armlehne, während die Hand krampfhaft den Knauf umklammert; von der rechten Hand sind nur vier Finger auf der Tischkante gerade eben erkennbar. Mit aufmerksamen, wachen Augen, aber etwas misstrauischem Blick hat er sich Ottavio, der links von ihm steht, zugewandt. Ottavio ist wie ein Adliger gekleidet: Unter einem rötlichen Wams trägt er ein kurzes, dunkles Hemd mit Puffärmeln und einen breiten Pelzumhang. Er hat Handschuhe übergezogen und weiße Strümpfe und Schuhe angegan.<sup>1019</sup> Auf der Ehrenseite zur Rechten des Papstes steht der Kardinal Alessandro ganz in Purpurrot gekleidet – Baret, Mozetta und Kleid – nur am Hals ist der schmale, weiße Kragen des Chorhemdes zu sehen, der die höheren Geistlichen kennzeichnet. Er hat den Knauf der Rückenlehne fest im Griff und steht hautnah beim Pontifex, so als wollte er seinen Anspruch auf die Nachfolge demonstrieren.<sup>1020</sup> Der Kleidung und der Haltung von Ottavio nach wird dem Papst Reverenz erwiesen, denn sein Enkel verbeugt sich vor ihm, hat das Baret abgenommen und hält es mit der Rechten vor seinem Körper, während die Linke die Schwertscheide hält, um die Ehrenbezeugung zu unterstützen; aber ob er das Zeremoniell nach der Verbeugung mit dem verpflichtenden Fußkuss abschließt, bleibt offen.<sup>1021</sup> Die zeremonielle Geste demonstriert Nähe, aber auch

---

<sup>1019</sup> Zapperi, 1990, S.14–15: „Das Gemälde ist unvollendet. Der linke Knauf des Stuhles und der Arm der Kardinals zeigen noch die Grundierungsfarbe, auch dem Camauro und der Mozetta des Papstes fehlt die abschließende Farbschicht; während in diesen Partien aber zumindest die Außenform fixiert ist, sind die vier Finger der auf dem Tisch liegenden Hand kaum angedeutet. Bei der Gestalt des Herzogs Ottavio werden nur der Kopf und das linke Bein vollendet, während der Rest seines Körpers in Grundierungsfarbe verblieb.“

<sup>1020</sup> Ebd., S. 10. Vgl. Büttner/Gottdang, 2012, S. 174.

<sup>1021</sup> Vgl. Schneider, 1994, S. 99. „In der Nachfolge von Jacob Burckhardts und Ludwig von Pastors Dämonisierung der Machtdiskurse der italienischen Renaissance hat man in dieses Bild alle nur erdenklichen Malicen hineinprojiziert. Verschlagenheit, List, Schläue entdeckte man im Gesichtsausdruck des

Abhängigkeit, und ob Ottavio seinem Großvater echte Ergebenheit und Huldigung zeugt oder diese nur vorgibt, kann letztlich nicht geklärt werden. Mit der Vergabe von Kardinalswürden an Familienangehörige, dem wesentlichen Element des Nepotismus, wollten die Päpste ihre Nachfolge sichern und zugleich eine päpstliche Dynastie installieren. Da er über den Kirchenstaat weltliche Macht ausübte, konnte der Papst auch Lehen in den Rang eines Staates erheben und diesen dann an die eigene Familie übertragen.<sup>1022</sup>

Dieses Bild wandte sich nicht nur an die Nachwelt, sondern in erster Linie an die Zeitgenossen und zwar diejenigen, die in die Entstehung der neuen Dynastie eingebunden waren. So entstand Tizians Dreierbildnis aus einem historischen Kontext heraus, der eine politische Intention proklamierte, in dem jede Geste und Haltung, jeder Blick Bedeutung hatte, so dass der Maler, wie Röntgenuntersuchungen des Bildes zeigen, durch die Auftraggeber wiederholt zu Veränderungen veranlasst wurde. Dass das Bild nicht vollendet wurde, kann Tizian nicht angelastet werden, es waren eher politische Unwägbarkeit und Unsicherheit. Mit der unklaren Zukunft der Dynastie erlosch auch die Nützlichkeit des Bildes. Die besondere künstlerische Bedeutung des Gemäldes wird dadurch indes nicht geschmälert. Tizian inszenierte visionär ein Momentum der Zeitgeschichte, ein menschliches und politisches Drama, das düster und folgenschwer in einem Machtkampf zwischen Ottavio, Kaiser Karl V. und Ferrante Gonzaga um Parma und Piacenza endete.<sup>1023</sup> Zusammenfassend äußert sich Augusto Gentili: „[Tizian] sah und malte die komprimierte Spannung des Kardinals Alessandro, die weiche Einschmeichelei des Herzogs Ottavio, das ungezähmte Greisenalter Papst Pauls. Und alles nur mit drei Farben, die für den Maler mehr als genug waren: Weiß, Rot, Schwarz.“<sup>1024</sup>

---

Papstes, in Ottavios Haltung wurde heuchlerische Unterwürfigkeit eines Intriganten und Verschwörers erkannt. gegenüber einer solchen moralisierenden Interpretation, die einem überholten historischen Bewertungsmuster ausgeht, ist jedoch größte Skepsis geboten.“

<sup>1022</sup> Vgl. Zapperi, 1990, S. 19: „Das private Porträt vermittelt allein dem Dargestellten die Illusion von Unsterblichkeit, während das Staatsporträt zum Ziel hat, im Bild des Herrschers die überpersönlich gültige, in die Zukunft projizierte Herrschaft einer Dynastie aufscheinen zu lassen. [...] Da die Päpste aber darauf bedacht waren, eine Dynastie erst zu gründen, bezogen sie in ihre Porträts auch jene Verwandte ein, mit deren Hilfe das Ziel gesichert werden sollte.“

<sup>1023</sup> Vgl. Pochat, 2015, S. 233. Burman, 1991, S. 287.

<sup>1024</sup> Gentili, 2012, S. 218. Vgl. Pochat, 2015, S. 230–232: „Es ist eine in unterschiedlichen Rottönen schwebende Symphonie, [in der sich Tizians] Protagonisten in kreisender Bewegung [befinden]. Die Farben, alles Rottöne von Zinnober

Als letztes Beispiel der Papstbildnisse soll auf das 1650 entstandene „Porträt von Innozenz X.“ von Diego Velázquez eingegangen werden. Es soll der Analyse dienen, ob dieses Meisterwerk nach der inzwischen zur Tradition kodifizierten Formel des thronenden Papstes wesentliche Veränderungen gegenüber den Bildnissen von Raffael und Tizian aufweist (Abb. 322). Auch in diesem Porträt tritt die Person hinter die Macht der Institution zurück, die durch den purpurroten Camauro und die Mozetta, das weiße liturgische Untergewand und den roten Armsessel mit goldenen Verzierungen repräsentiert wird.<sup>1025</sup> Der Camauro und die Mozetta ohne Fellsaum weisen auf die Sommerausstattung hin, woraus auch geschlossen wurde, dass das Bild im Spätsommer von 1650 zum Abschluss gebracht wurde.<sup>1026</sup> Auch hier sitzt der Papst vor einem leicht drapierten, dunkelroten Vorhang auf einem Lehnstuhl, der diagonal in den Raum gestellt ist. So entstand ein wirklichkeitsgetreues Bildnis des Papstes, eingebunden in das majestätische Rot, das dem Papst von Amtes wegen gebührt, das in allen möglichen Nuancen das Bild beherrscht, in einer wohligen Harmonie mit den Farben Gelb und Weiß. Innozenz X. wurde 1645 zum Papst gewählt. Nach zeitgenössischer Überlieferung soll er auffallend hässlich gewesen sein, zudem gewalttätig und rücksichtslos und anderen gegenüber misstrauisch, zugleich aber aufmerksam, ausdauernd und unbeirrbar in seiner Amtsführung.<sup>1027</sup> In seinem groben Antlitz fallen zuerst die blaugrauen Augen mit hellwachem, forschendem Blick auf, der entschlossen und machtvoll direkten Blickkontakt zum Betrachter aufnimmt. Das stark gerötete Gesicht mit seinen fleischigen Wangen und einer sehr großen Nase wirkt fast ein wenig bäuerlich. Vom Haar sind nur einzelne Strähnen erkennbar, der graue Schnurr- und Kinnbart sind nur spärlich ausgebildet. Das Gesicht des 76-jährigen wird von dem grauweißen Kragen zwischen dunkelroter Camauro und Mozetta eingerahmt und so besonders hervorgehoben. Seine fortgestehende Vitalität ist unmissverständlich; sie bringt zum Ausdruck, dass er keinen Widerspruch duldet, und bekräftigt seinen unbedingten Willen und Herrschaftsanspruch über die ganze Welt. Wenn auch seine Arme locker entspannt auf den Armlehnen ruhen und seine feingliedrigen Finger Sensibilität zeigen, so

---

über Krapplack bis Kamin, durchziehen den ganzen Farbkörper; auch in den dunkleren Partien sind sie noch bestimmend –in den aufflackernden Partien der Gewänder, des Tischtuchs und der Draperie ein purgatorisches Feuer, das die Protagonisten bedrohlich umhüllt.“

<sup>1025</sup> Vgl. Warnke, 2005, S. 129.

<sup>1026</sup> Vgl. Checa, 2008, S. 182.

<sup>1027</sup> Vgl. Justi, 1933, S. 271–274. Vgl. Beyer, 2002, S. 232. Vgl. Brown, 1988, S. 199.

kommt doch kein Zweifel an der Festigkeit auf, „mit der er seinen Platz behauptet“.<sup>1028</sup> Der eng gewählte Bildausschnitt hebt die Distanz zwischen dem Betrachter und dem Dargestellten weitgehend auf. Der Betrachter steht unmittelbar vor dem Papst, dessen Gesichtszüge dynamisch und ausdrucksstark gemalt sind, ohne die viel beschriebene Hässlichkeit mit derben Konturen besonders hervorzuheben. An der würdevollen, bestimmenden, mächtigen Persönlichkeit von Papst Innozenz X. bleibt kein Zweifel. Prunk und Würde des päpstlichen Amtes werden durch die Komposition und die breite Vielfalt von Rot-, Gelb- und Weißtönen auch in der Mimik und der entschlossenen Haltung des Papstes ausgedrückt und gehen über das äußere Erscheinungsbild hinaus, denn auch sein inneres Wesen wird erahnbar.<sup>1029</sup>

Velázquez hat bei diesem Porträt auf die von Raffael mit seinem Bildnis von Papst Julius II. gegründete Tradition zurückgegriffen, dabei aber entscheidende Veränderungen vorgenommen. Raffael zeigt Julius in einem engen Raum mit grünem Hintergrund introvertiert, verschlossen, undurchdringlich, das Zeremonialtüchlein in der rechten Hand, während die Linke krampfhaft die Stuhllehne umklammert. Gedankenverloren blickt er am Betrachter vorbei vor sich hin, die Hände eher zum Körper gerichtet, und das eng anliegende Gewand vermittelt Unzugänglichkeit, nur sich selbst verpflichtet, so dass der Eindruck entsteht, dass sich „das Wesen dieses Papstes nicht nach außen mitteilen, sondern in aller Stille bei sich selbst bleiben will“.<sup>1030</sup> Ganz anders gestaltet Velázquez sein Bildnis, denn nicht Verschlossenheit, sondern eher das Gegenteil bestimmt die Atmosphäre. Innozenz X. stellt sich breit und offen mit seinem aufgewickelten Gewand dem Betrachter, lediglich begrenzt von den aufgelegten Armen. Ihm wendet er sich direkt zu und blickt ihn an, womit auch sein Amtsverständnis deutlich gemacht wird, das auf „der Wechselbeziehung zur Außenwelt beruht“ und nicht wie bei Raffael auf „der in der Person gebündelten Energie“.<sup>1031</sup> Wenn in diesem Bild zwar auf eine räumliche Verortung gänzlich verzichtet wurde und Attribute kaum in Erscheinung treten, wurde aber eine direkte Beziehung zum Betrachter hergestellt und gleichzeitig ein visuelles psychisches Moment gestaltet, das die Persönlichkeit des Papstes in

---

<sup>1028</sup> Beyer, 2002, S. 232.

<sup>1029</sup> Vgl. Beaujean, 2000, S. 79. Vgl. López-Rey/Delenda, 2014, S. 278: „Ohne Zweifel hat Velázquez in seinem Bildnis einen Eindruck weltlicher und somit vergänglicher Macht vermittelt, wie er es auch in den Porträts von [Herzog] Olivares getan hat, nie aber bei der Darstellung der Person des Königs.“

<sup>1030</sup> Warnke, 2005, S. 131–133.

<sup>1031</sup> Ebd., S. 131.

der kürzest möglichen Zeit wahrnehmen lässt.<sup>1032</sup> Die Annahme, das Schriftstück in seiner linken Hand könnte als Beleg für seine Aufgeschlossenheit gewertet werden, bleibt unbestätigt: möglicherweise ein Empfehlungsschreiben für Velázquez vom König Philipp IV. oder eine persönliche Petition an den Papst, das aber zugleich als Signatur genutzt wurde.<sup>1033</sup>

## VIII.5. Herrscherporträts von der Renaissance bis zum Absolutismus

### VIII.5.1 Kaiser Maximilian I. (1459–1519) zwischen dynastischer Propaganda und Herrschaftspräsentation

Maximilian I. wird in den Geschichtsbüchern als eine beeindruckende und vielschichtige Persönlichkeit beschrieben, dessen vorrangiges Ziel war, Ansehen und Machtposition der Habsburger zu vergrößern. Im Jahre 1486 wurde er zum römischen König gewählt, um sich dann im Jahr 1508 eigenständig zum Kaiser des Heiligen Römischen Reiches zu erklären, da ihm die offizielle päpstliche Kaiserkrönung stets verweigert wurde. Dank der habsburgischen Expansionspolitik konnten Gebietsgewinne von den Niederlanden, Spanien, Böhmen bis nach Ungarn erzielt werden, bei denen allerdings neben kriegerischen Auseinandersetzungen auch eine kluge Heiratspolitik eine wichtige Rolle spielte, so dass die Weisheit *„bella gerant alii, tu felix Austria nube, nam que Mars alius, dat tibi regna Venus / andere mögen Kriege führen, Du glückliches Österreich heirate. Denn was anderen der Gott Mars gibt, gibt Dir die Herrschaft der Venus“* geradezu zu einem Leitspruch der habsburgischen Politik wurde.<sup>1034</sup> Tatsächlich wurden die Habsburger auf diese Weise zu einer der führenden Großdynastien in Europa. Maximilian war ein typischer Renaissance-Fürst, der sich selbst gerne in den Vordergrund spielte, wobei ihm jedes Mittel recht war. Besonderen Gebrauch machte er von jeder Art Druckerzeugnissen wie Flugblättern und den eigenen Bildnissen, unter denen die von Albrecht Dürer erstellten herausragten. So bemühte sich Maximilian I. schon zu Lebzeiten, das Andenken und die Erinnerung an seine Person und seine Leistung zu festigen. Sein autobiographischer Roman „Weißkunig“ hebt ebendieses Bestreben hervor, wenn es da heißt: *„Wer in seinem Leben kein Gedächtnus macht, der hat*

---

<sup>1032</sup> vgl. Scholz-Hänsel, 1992, S. 32.

<sup>1033</sup> Vgl. Brown, 1988, S. 199–201.

<sup>1034</sup> Vöcelka, 2013, S. 40–43. Vgl. Heimann, 2016, S. 45.

*nach seinem Tod kein Gedächtnis, und desselben Menschen wird mit dem Glockendon vergessen, und darumb so wird das Gelt, so ich auf die Gedechtnus ausgib, nit verloren.*“ Er verband die Propaganda für die Habsburger Dynastie und seine Herrscherrepräsentation mit seiner persönlichen Reputation, um sich mit einem Nimbus der Unsterblichkeit zu versehen. Um diese Ziel zu erreichen, versammelte er die bedeutendsten Künstler seiner Zeit um sich, allen voran Albrecht Dürer sowie Hans Burgkmair d. Ä. aus Augsburg.<sup>1035</sup> Dabei machte er sich besonders die Druckgraphik zunutze, mit der in kurzer Zeit eine große Anzahl druckgraphischer Erzeugnisse kostengünstig unter die Leute gebracht werden konnte. Maximilian war ein Meister der Selbstinszenierung und wusste genau, wie er sich zu präsentieren hatte, wobei auch seine verschiedenen autobiographischen Schriften, meistens mit Holzschnitten ausgestattet, ihren Beitrag leisteten. So fanden auch die berühmten Holzschnitte „Ehrenpforte“ und „Triumphzug“ von Dürer weite Verbreitung, denn dem Kaiser war sehr daran gelegen, die Bezüge des Habsburger Geschlechts bis in die Antike zu belegen.<sup>1036</sup>

Maximilian I. nutzte also bereits ausgiebig visuelle Medien zur Herrscherrepräsentation, um Einfluss auf die Meinungsbildung in der Gesellschaft zu nehmen. Er wollte sich ein werbewirksames Image verschaffen, das zu einer „*schnell lesbare[n] charakterliche[n] Kurzbeschreibung*“ diente, und trieb damit auch eine spezifische Funktion der Porträt Darstellungen voran, die über die kommenden Jahrhunderte weiter verfolgt wurde.<sup>1037</sup> Nach Lukas Madersbacher hat Maximilian in „*einem Ausmaß, wie wohl kein anderer Herrscher zuvor [...] das Bild in den Dienst der Darstellung und Stilisierung seiner selbst und seines Amtes*“ gestellt.<sup>1038</sup> Wie aber müssen Bilder geschaffen sein, um solch einer Propagandafunktion gerecht zu werden? Können gemalte Bildnisse wie Graphiken oder Münzbilder wirken? Wenn

---

<sup>1035</sup> Vgl. Michel/Sternath, 2012, S.16: „Es wäre [...] ein Missverständnis, Maximilian I. als ‚Kunstmäzen‘ anzusprechen: All seine Auftragswerke verfolgen genealogische, heraldische und historiografische Zwecke und zielten vor allem darauf ab, die Erinnerung an seine Person und seine Familie für die Zukunft und sogar für alle Ewigkeit festzuschreiben.“ Vgl. Heimann, 2016, S. 47–48.

<sup>1036</sup> Ebd., S, 17: „[er verstand) sich als Herrscher über das Heilige Römische Reich als legitimer Nachfolger antiker Regenten. Ein Beispiel hierfür ist der [...] Triumphzug, der zwar einer der wichtigsten Repräsentationsformen der Antike und ihren Adaptionen in der italienischen Renaissance folgt, inhaltlich wie formal jedoch vielmehr an die heimische Festkultur und die Tradition zeremonieller Herrschereinzüge anknüpft.

<sup>1037</sup> Vgl. Früchtl/Zimmermann, 2001, S. 12.

<sup>1038</sup> Vgl. Madersbacher, 2000, S. 368.

Auftraggeber und Modell in ein und derselben Person vereint sind, trifft die Intention ihrer Selbstinszenierung, besonders die einer Herrscherpersönlichkeit, auf die Wahrnehmung des ausführenden Künstlers. Intention und Wahrnehmung müssen dabei nicht zwangsläufig übereinstimmen. Auch der schon mehrfach erwähnte Kantorowicz kommt hier insofern mit seiner richtungsweisenden Studie über die beiden Körper des Königs ins Spiel, als ihm zufolge ein Herrscher als vergänglicher Mensch mit einer übergeordneten Amtsfunktion ausgestattet ist, was heißt, dass ein Bild vermittelt wird, das den vergänglichen Menschen mit seinem dynastischen Amt von Gottes Gnaden in einen unvergänglichen, ewigen Kontext erhebt.<sup>1039</sup> Das Porträt erlebte in der frühen Neuzeit eine rasante Entwicklung, unabhängig vom Herrscherbildnis, und war zugleich mit einem markanten Realismus verbunden, der über eine spezifische, wirklichkeitsnahe Physiognomie auch Aussagen über Psyche und Charakter des Porträtierten ermöglichte. Gottfried Boehm schreibt dazu:

„Das autonome Bildnis, das sich darauf konzentriert, einen Menschen zu zeigen, der sich selbst und nur aus sich selbst verstanden werden will, unterscheidet sich von allen Bildintentionen, die bis dahin existierten. Was heißt es aber, wenn sich jemand im Bildnis ‚ex se‘ [...] präsentiert? Es bedeutet den Verzicht auf alle dominanten Verweise, die den Dargestellten zum Statthalter einer außerhalb seiner liegenden Bedeutungswelt macht. Diese Unabhängigkeit von ihm vorgeordneten Inhalten, in deren Dienst (sakraler, staatsrechtlicher oder memorialer Art) er nicht länger tritt, fordert ihren Preis. Der Porträtierte leistet einen Verzicht auf Bedeutsamkeit, die ihn zu legitimieren vermag.“<sup>1040</sup>

---

<sup>1039</sup> Vgl. Schneider, 1994, S. 48–51, Beyer, 2002, S. 24–31, 124–133, 163–168, Reinle, 1984, S. 66–112.

<sup>1040</sup> Boehm, 1985, S. 21–22: „[...] Diesen primären Selbstbezug behindert keineswegs die Beigabe von Attributen, Emblemen, Amtstracht oder Amtsmiene. Solche Elemente deuten das Individuum weiter aus. Sie beeinträchtigen es erst dann bis zum Verschwinden, wenn es auf die notwendige Leere verzichtet und zum unselbstständigen Träger von Bedeutungen wird, wie sie durch die erwähnten Attribute ins Spiel kommen können. Dann erst vertritt der Dargestellte durch sein Aussehen etwas anderes als sich selbst. Sein Selbstsein wird zum Mittel und damit der Qualität des ‚ex se‘ beraubt.“

Da aber das Herrscherbild neben dem Porträt zugleich die mit ihm verbundene Amtsfunktion zeigen will, wird das Porträt eines Herrschers eher einen idealisierten Typus mit all seinen Attributen präsentieren, so wie es Marianna Jenkins in ihrer Untersuchung über Staatsporträts formuliert.<sup>1041</sup>

Die Porträts, die Kaiser Maximilian I. von sich selbst in Auftrag gab, erwachsen aus altniederländischen und italienischen Traditionen und mündeten schließlich im höfischen Porträt. An dieser Entwicklung waren besonders der Hofmaler Bernhard Strigel und Albrecht Dürer mit zwei völlig unterschiedlichen Darstellungsweisen beteiligt. Strigel gestaltete in den ihm zugeschriebenen Bildern den Kaiser meistens in Hüftporträts mit Harnisch und Insignien in einem erweiterten Bildausschnitt (Abb. 323). Die Physiognomie ist auf einige charakteristische Kennzeichen reduziert und verzichtet damit auf dezidierte psychologische Details. Die Darstellung des Wesens der kaiserlichen Persönlichkeit blieb somit ausgespart. Das bedeutendste Porträt Maximilians, das kurz vor seinem Tod entstand, geht auf Dürer zurück. Seine druckgraphische Version war besonders erfolgreich und fand große Verbreitung. Nach Karl Schütz wurde Dürers Porträtaufassung wegweisend für das höfische Repräsentationsporträt, da es ihm gelang, Bildnistreue und Herrschertugend auf vortreffliche Weise zu verbinden und ein „böfisches Fürstenbildnis, so etwas wie ein ‚Staatsporträt‘ [zu schaffen], das es in der deutschen Kunst bis dahin nicht gegeben hatte“.<sup>1042</sup>

Für die Erstellung eines Porträts ist die Modellsitzung als authentizitätsstiftender Akt von entscheidender Bedeutung. Gleichwohl liegen Dokumente dafür, dass sich Maximilian in dieser Weise zur Verfügung gestellt hat, nicht vor, auch nicht für die Zeichnung, die Dürer am 28. Juni 1518 auf dem Augsburger Reichstag anfertigte (Abb. 324). Es ist auch nicht bekannt, ob Dürer aus eigenem

---

<sup>1041</sup> Vgl. Jenkins, 1947, S. 1: „[...] the portrayal of an individual as such, but the evocating through his image of those abstract principles for which he stands, [...]“

<sup>1042</sup> Vgl. Schütz, 2002, S. 16–18: „Der wichtigste Impuls kam [...] von der altniederländischen Malerei, deren entscheidendes Charakteristikum ist, die völlig wahrheitsgetreue Wiedergabe der äußeren Erscheinung der Dinge, ein Merkmal, das die wichtigste Voraussetzung der Bildnismalerei insgesamt als eigenständige Bildgattung um 1420–30 bildet.[...] Der Beitrag der italienischen Malerei war komplexer, er liegt vor allem in der letztlich durch den Humanismus geförderten Erkenntnis von der unverwechselbaren Individualität der Menschen sowie der Notwendigkeit, diese Individualität auch im Porträt sichtbar zu machen, den zu porträtierenden Menschen als Einheit zu begreifen, die sich nicht in der äußeren Erscheinung erschöpft, sondern sein inneres Wesen mit umfaßt.“

Antrieb oder in Begleitung einer Delegation der Stadt Nürnberg dort anwesend war. Auf jeden Fall ergab sich die Gelegenheit, den Kaiser nach dem Leben mit Kohle und bunter Kreide in einer Zeichnung zu porträtieren, einer Zeichnung, die noch große Bedeutung erlangen sollte, da sie die Vorlage für zwei Gemälde und einen Holzschnitt wurde. In der Zeichnung ist Maximilian im Dreiviertelprofil dargestellt: im Büstenausschnitt, der Nähe und Distanz zugleich bewirkt. Dürer hielt dabei die Kleidung, eine Schube, einen Brokatkragen, die Ordenskette und ein flaches Barett mit flüchtigem Strich fest. Die Gesichtskontur ist dagegen präzise gezeichnet, die scharf geschnittene Hakennase, die kräftigen Augenlider, die die Augen nur über einen Spalt zeigen, Altersfalten unterhalb vom Auge und am äußeren Augenwinkel, das typische Altersdreieck aus Nasenspitze, Nasolabialfalte und schmalen Lippen, wobei die Unterlippe mit dem Kinn leicht vorgeschoben ist. Die Wangen wirken etwas schlaff, die Haare sind glatt gekämmt und bedecken die Ohren komplett. Oben rechts im Bild hat Dürer eine Inschrift angebracht und die besonderen Umstände dieses Porträts beschrieben: *„Das ist keiser Maximilian den hab ich Albrecht Dürer zu Augspurg hoch oben auff der pfalz in seinem kleinen stüble künnterfett, do man czalt 1518 am mandag noch Johannis taufer.“* Trotz der unverkennbaren Altersspuren ist ein würdevolles Bild des Kaisers entstanden, dessen scharfen Gesichtszüge und wacher Blick den Anspruch auf Macht ausstrahlen. Als einziges Zeichen seines Ranges ist die Kollane des Ordens vom Golden Vlies dargestellt. Dürers Ziel war, die Persönlichkeit des Kaisers mit all seiner Erhabenheit und Dignität im Bild festzuhalten.<sup>1043</sup>

Der Kaiser war 59 Jahre alt, als Dürer die Zeichnung anfertigte, die zur Vorlage sowohl für das noch in Augsburg geschaffene Leinwandgemälde als auch für das Ölgemälde auf Holz von Anfang 1519 wurde, das sich heute im Kunsthistorischen Museum Wien befindet; ferner entstanden weitere vier Varianten eines Holzschnittes, die sich nur minimal voneinander unterscheiden.<sup>1044</sup> Ob der erfolgreiche Holzschnitt, der an ein römisches Kaiserporträt erinnert, den Abschluss der Aufträge an den Künstler bilden sollte oder ob Dürer dieses letzte Porträt aus eigenem Antrieb als Erinnerungsbild verwirklicht hat, ist nicht mehr

---

<sup>1043</sup> Schütz, 2002, S. 17. Vgl. Metzger, 2019, S. 380.

<sup>1044</sup> Vgl. Metzger, 2019, S. 380: „Als Erstfassung [der Holzschnittporträts] betrachtet die Forschung jenen äußerst seltenen Druck, der das monumentale Brustbild des Kaisers mit schlichter Einfassungslinie und oben ausgebreiteter Schriftrolle sowie die dem uncharakteristischen unligierten ‚ae‘ in ‚Caesar‘ präsentiert.“

zu klären (Abb. 325). Gegenüber der Zeichnung ist die schlichte höfische Tracht in diesem Holzschnitt sehr viel präziser und detailreicher gestaltet. Die Brosche am Barett zeigt Maria mit Kind und Strahlenkranz als persönliches Dokument der christlichen Frömmigkeit des Kaisers. Die Kollane des burgundischen Ordens vom Goldenen Vlies ist akribisch ausgearbeitet, der Stoff der Schaubes ist mit einem Granatapfelmuster verziert und der Kragen mit einem Rautendekor, dessen Rand mit Perlen besetzt ist. Bei der Darstellung des Antlitzes stehen die physiognomischen Eigenheiten des Gesichtes im Vordergrund, nämlich die für viele Habsburger typische große, deformierte Nase, das leicht vorgeschobene Kinn und die protubierte Unterlippe, daneben sind die Alterszeichen ungeschönt gezeigt, aber trotz allem Würde und Distanz vermittelnd. Diese markanten Gesichtszüge sind kräftig konturiert und mit wenigen Strichen und Schraffuren hervorgehoben. Über dem Bildnis ist eine Schriftrolle angebracht, auf der es heißt: „Imperator Caesar Diius Maximillianus/Pius Felix Augustus“.<sup>1045</sup>

Im Nürnberger Tüchlein, das seit 1860 im Germanischen Museum Nürnberg präsentiert wird, wird der Bildausschnitt gegenüber der Zeichnung von Dürer deutlich erweitert auf die Maße 86,2 x 67,2 cm (Abb. 326). Bei der Tüchleinmalerei auf einem dünnen Baumwollgewebe werden die deckenden Wasserfarben von beiden Seiten sichtbar. Vor einem blauen Hintergrund ist der stehende Kaiser Maximilian I. mit einem Granatapfel in Händen bis zur Hüfte dargestellt.<sup>1046</sup> Er ist mit einer stoffreichen, roten Schaubes mit breitem Kragen ohne jegliches Dekor und einem schwarzen Hemd bekleidet, die Kollane des Ordens vom Goldenen Vlies ist ihm um die Schulter gelegt. Wie auf der Zeichnung trägt er ein schwarzes Barett mit einem Medaillon, unter dem kinnlange, glatte, dunkelbraune, teils graue Haare hervortreten, die das Gesicht einrahmen. Die Physiognomie wird dominiert von der großen Hakennase, den ausgeprägten Falten um die kleinen Augen, Mund und Hals und vor allem durch die vorstehende Unterlippe und das vorgeschobene Kinn – ein typisches, ungeschminktes Altersgesicht. Der Blick, der leicht abgesehen und vom Betrachter abgewandt ist, wirkt aber sehr tiefgehend und konzentriert und zusammen mit dem geschlossenen

---

<sup>1045</sup> Vgl. Schütz, 2011, S. 105–106. „Maximilian, der Göttliche, oberster Feldherr und Kaiser, der Milde, Erfolgreiche und Erhabene.“ Vgl. Metzger, 2019, S. 380 und 384. Vgl. Strieder, 1981, S. 78.

<sup>1046</sup> Vgl. Schröder/Sternath, 2003, S. 474: „Der Granatapfel ist ein persönliches Symbol des Kaisers gewesen, vertritt den Reichsapfel.“ Vgl. Messling, 2017, S. 2.

Mund überaus entschlossen und bestimmt. In einem Pergamentstreifen, der nach dem 12. Januar 1519, also dem Sterbetag des Kaisers, auf den oberen Bildabschnitt aufgeklebt wurde, wird Maximilian als unüberwindlich bezeichnet, seine Lebensdaten werden aufgeführt und seine Seele der Allmacht Gottes anempfohlen. Unterhalb der Inschrift rechts von Maximilian ist ein Wappenschild dargestellt, das Habsburger Bindenschild als Herzschild, dem die kaiserliche Mitralkrone aufgesetzt ist und das zusätzlich von einer Vlieskollane umrahmt wird.<sup>1047</sup> Der Kaiser ist auf diesem Bild nur durch die Kollane und das Wappen als Herrscher, als Souverän, ausgewiesen. Zudem machte sich Dürer eine ältere Bildtradition zu eigen, die auch im folgenden, dem bedeutendsten Bildnis von Maximilian in Wien mit dem schlichten, monochromen Hintergrund und der am unteren Bildrand aufgelegten Hand zum Tragen kommt. Ludwig von Baldass machte 1913 darauf aufmerksam, dass Dürer „*die große Tradition in der Porträtmalerei [...] aufgriff*“, in der seit dem 15. Jahrhundert schon alle Burgundberzöge portraitiert worden waren“. Dieser Tradition entsprechend sei der Kaiser nicht mit adäquaten Insignien ausgestattet worden, sondern ausschließlich als Souverän des „Ordens vom Goldenen Vlies“, versehen mit dem burgundischen Wappen und dem Granatapfel als persönlichem Symbol.<sup>1048</sup>

Das Nürnberger Tüchleinbild kann als Vorstufe für die Wiener Fassung auf Holz von 1519 angesehen werden (Abb. 327). Auch die dort eingebrachte lateinische Inschrift ist mit einem ähnlichen Inhalt, dem Titel und Lebensdaten versehen.<sup>1049</sup> Auch hier ist ein Dreiviertelporträt in der Art einer antiken Büste gestaltet. Unter dem breiten, schwarzen Barett treten die graumelierten, leicht welligen Haare hervor und reichen bis in den Nacken. Die deformierte große Nase bildet mit der Nasolabialfalte und leicht geöffnetem Mund das typische Altersdreieck, wobei auch die typische Habsburger Physiognomie mit vortretender Unterlippe und starkem Kinn zum Ausdruck kommt. Die gealterte Haut ist im Kinn- und Wangenbereich deutlich erschlafft. Die schweren Augenlider lassen nur einen schmalen Spalt für die Augen, die in der Umgebung und besonders am Augenwinkel Falten aufweisen. Am Hals ist der Rand eines weißen Hemdes unter einem schwarzen Gewand zu sehen, darüber die rote Schube mit einem

---

<sup>1047</sup> Vgl. Eisenbeiß, 2005, S. 55–56.

<sup>1048</sup> V. Baldass, 1913, S. 282.

<sup>1049</sup> Vgl. Schütz, 2002, S. 17: „In den verwendeten Materialien weniger kostbar, in der Technik weniger aufwendig, entstand es entweder als *modello* für das Wiener Bild oder als Auftragswerk.“

breiten braunen Pelzkragen, der über die Schulter bis auf die Oberarme reicht. Wie schon erwähnt liegt die angeschnittene rechte Hand am unteren Bildrand mit den Fingern auf einer Art Brüstung auf, während die linke Hand einen Granatapfel hält. Auf die Kollane des Ordens vom Goldenen Vlies wurde verzichtet, die lediglich, wie im Nürnberger Tüchlein, um das verkleinerte Wappen links oben im Bild gelegt ist. Auch sonstige Insignien sind nicht dargestellt. Macht, Rang und Autorität der Person werden allein durch deren Haltung und Charisma zum Ausdruck gebracht.<sup>1050</sup> Dürer will in beiden Bildern, indem er auf die Machtinsignien verzichtet, zwar nicht die Privatperson Maximilian darstellen, aber er will, auf besondere Art präsentieren und auslegen, wie der Kaiser sein Amt als Souverän vorführt, wenn er die Insignien der Macht durch einen Granatapfel ersetzt. Schauerte macht in „Die Ehrenpforte für Maximilian I.“ auf die Vielschichtigkeit der Ikonographie des Granatapfels aufmerksam. Er hebt insbesondere den Zusammenhang des heraldischen Granatapfels (span.: granada) mit Granada hervor, wo die Mauren 1492 im Zuge der Reconquista endgültig vertrieben wurden, woraufhin Maximilian durch Heiratspolitik 1494 das Habsburgische Reich dynastisch bis nach Spanien ausweiten konnte. Seitdem war der Granatapfel sein persönliches Symbol. Das unscheinbare Äußere der Frucht verwies mit seinem kostbaren Inhalt zugleich auf die Qualitäten des Kaisers, denn die vielen süßen inneren Kerne mochten auch für die guten Taten des Kaisers stehen.<sup>1051</sup> Wenn Dürer den Kaiser mit seinen Maximen, seiner persönlichen Vorstellungswelt präsentiert, wird dessen Herrschaftsverständnis mehr als durch irgendein Herrschaftszeichen herausgehoben und seine Persönlichkeit mit dem Drang zur Selbstdarstellung deutlich.<sup>1052</sup>

---

<sup>1050</sup> vgl. Eisenbeiß, 2005, S. 58: „Das Fehlen der Vlieskollane im Wiener Bild zielt [...] weniger auf eine Darstellung des sonst hinter dem Amt verborgenen Menschen. Vielmehr zeigt es den der Zeitlichkeit und ihren Gesetzen vollends entrückten Herrscher, so wie das Nürnberger Tüchlein ihn präsentiert, wie er im Leben, und zwar in seinen besten Jahren auftrat.“

<sup>1051</sup> Vgl. Schauerte, 2001, S. 178–180. Vgl. Messling, 2017, S. 2.

<sup>1052</sup> Vgl. Eisenbeiß, 2005, S. 60. „Alle [weiteren] mit dem Herrscherbild verbundenen Aussagen ergeben sich aus der Präsentation dieser Motive, also der Art, in der Maximilian in Szene gesetzt wird. Bei Dürer konstituiert sich diese Präsentation der Darstellung im Zusammenspiel von Format, gewählttem Bildausschnitt, Haltung, Kleidung, Gesichtsausdruck, Attributen und begleitender Inschrift. In diesen Momenten der Inszenierung wird sich dann auch herrscherliche Selbstdarstellung am ehesten kristallisieren, doch nur, wenn eine unmittelbare Einflußnahme Maximilians greifbar wird. So läßt sich aus Dürers

Nach Karl Schütz hat die maximilianische Kunst mit Dürers Kaiserbildern und den monumentalen Bronzefiguren seines Grabmals in der Hofkirche von Innsbruck für das höfische Porträt wichtige Weichen gestellt:

„Hier entstand das ganzfigurige Bildnis in einer speziellen, den Blick zurück in die Geschichte gerichteten Ausprägung eines ritterlich-heroischen Ideals. In der gemalten Form des ganzfigurigen Porträts, wie sie um 1530 als erster Jacob Seisenegger in seinen Bildnissen Kaiser Karls V. fand, erwies sich dieser Typ als besonders zukunftsfruchtig, er wurde für die Zukunft zur eigentlichen verbindlichen Form des höfischen Porträts schlechthin, da er gegenüber dem Brustbild über mehrere unstreitbare Vorteile verfügte. Der Dargestellte tritt dem Betrachter nicht nur in ganzer Figur, sondern in voller Lebensgröße entgegen. Damit wird nicht nur eine völlig neue Präsenz des Porträtierten geschaffen, es entsteht zugleich Distanz, der Betrachter steht dem Dargestellten in größerem Abstand als bei dem Brustbild gegenüber und ist darüber hinaus zum Aufblicken genötigt. [...] Sie erlauben die Darstellung raumschaffender Hoheitsmotive, wie Säulen und Vorhänge, ein Aspekt der in der Entwicklung des Typus allerdings erst nach und nach zum Tragen kommt.“<sup>1053</sup>

### **VIII.5.2 Kaiser Karl V. (1500–1558): politische Agitation, Indoktrination und Selbstdarstellung**

Mit Beginn der Frühen Neuzeit um 1500 kam es zu fundamentalen Veränderungen in der europäischen und damit auch in der deutschen Geschichte.

„[D]ie mittelalterliche Kaiseridee [geriet ins Abseits], Nationalstaaten und Reiche entstanden, wodurch die Hegemonie europäischer Macht unter dynastischen Vorzeichen weltweit bestimmend wurde. Das mittelalterliche Kaisertum verlor seine heilgeschichtliche Aura, denn mit Maximilian I. und Karl V. wurde die päpstliche Kaiserkrönung in Rom

---

Maximiliansporträts viel über die Sicht des Malers auf den Herrscher ablesen, die – dafür spricht der Erfolg des Holzschnittporträts – der Zeitgenossen weitgehend entgegengekommen zu sein scheint. Ob dies jedoch auch dem Bild entspricht, das Maximilian von seiner Person vermittelt wissen wollte, wird sich kaum mehr lösen lassen.“

<sup>1053</sup> Schütz, 2002, S.18.

beendet und eine endgültige Trennung von Staat und Kirche herbeigeführt.“<sup>1054</sup>

Wie gezeigt hatte schon Maximilian I., der Großvater von Karl V., seine Selbstdarstellung medienwirksam unter Nutzung aller zur Verfügung stehenden Mittel in Szene gesetzt und dabei sogar versucht, die Habsburger Dynastie in die Nachfolge der römischen Cäsaren zu stellen.<sup>1055</sup> Wenn Karl V. selbst auch wenig Interesse an Kunst zeigte, war er sich dennoch der Wirksamkeit dieses Mediums voll bewusst.<sup>1056</sup> Der Kaiser ließ sich immer wieder idealisiert in der Öffentlichkeit präsentieren, vor allem, um die Reichsfürsten, die mehr ihren eigenen Interessen nachstrebten, für seine Ziele zu gewinnen. Karl verstand sich zeit lebens als Erbe des karolingischen Kaisertums, das es zu vollenden galt, um das antike Imperium wiederherzustellen. Allerdings stand seinem universellen Herrschaftsanspruch die Verwirklichung durch regionale Gegenkräfte in Spanien und den Niederlanden entgegen, ferner die äußeren Gefahren von Frankreich und den Osmanen ausgehend oder gar die Opposition protestantischer Fürsten. So verwob er Kunst und Politik konsequent und planmäßig miteinander. Der Kaiser wurde der jeweiligen Situation angemessen dargestellt. In der Renaissance um 1500 wurden die antiken realistischen Formideale wiederbelebt und damit die Grundlagen für das höfische Porträt bereitet.<sup>1057</sup> Im Mittelalter hatte dagegen die Stilisierung in einem Bildnis Vorrang, nicht die Person als Individuum, vielmehr waren allein deren Amt, Rang oder Funktion bedeutsam, nur die hoheherrschaftliche Herrschaft wurde anschaulich gemacht.<sup>1058</sup> Für sein individualisiertes Porträt machte Karl V. Tizian zeitweise zu seinem Hofmaler, dessen formale und inhaltliche Darstellungsweise der „*europäischen Herrscherikonographie der Neuzeit*“ den Weg

---

<sup>1054</sup> Heimann, 2016, S. 36–38: „Maximilian erreichte zur Kaiserkrönung 1508 nur Trient und bezeichnete sich hier erstmals als *Erwählter römischer Kaiser*. [...] Die Kaiserkrönung Karls V. nahm Papst Clemens VII. 1530 in Bologna vor, nachdem 1527 im berühmten *Sacco di Roma* (Eroberung Roms) deutsche Landsknechte in Rom gewütet hatten, [...]. In Bologna krönte letztmalig ein Papst den römisch-deutschen König zum Kaiser. Zusammen mit der Trennung der christlichen Kirchen in der Reformation gehört das geänderte Verhältnis von Papst und Kaiser zu den tatsächlichen Bruchlinien zwischen Mittelalter und Neuzeit.“

<sup>1055</sup> Vgl. Goffriller, 2005, S. 125. Vgl. Würgler, 209, S. 127.

<sup>1056</sup> Vgl. Hope, Charles, 1990, S. 84.

<sup>1057</sup> Vgl. Freigang, 2009, S. 8.

<sup>1058</sup> Vgl. Froning, 1973, S. 9.

wies.<sup>1059</sup> Der universelle Herrschaftsanspruch von Karl V. beinhaltete vor allem, die Einheit der christlichen Welt zu bewahren, wozu ihn im Übrigen die Mitgliedschaft im Orden vom Goldenen Vlies verpflichtete.<sup>1060</sup> Der Kaiser verband den Schutz der Kirche mit einem Friedensversprechen und sah sich zugleich in der Tradition der römischen Kaiser.<sup>1061</sup> 1519 wurde Karl V. zum „erwählten Kaiser“ erkoren, aber er ließ nie in dem Bestreben nach, doch noch zum Kaiser gekrönt zu werden, worin Johannes Burkhardt eine „*systematische Imagepolitik*“ erkannte, denn die Krönung eröffnete die Möglichkeit zu Triumphzügen und höfischen Festen.<sup>1062</sup> Mit der päpstlichen Krönung 1530 in Bologna wurde endlich dem nie nachlassenden Streben des Kaisers Erfolg beschieden:<sup>1063</sup> Es war ein Ereignis, das über Druckserien weite Verbreitung fand, während Gemälde als Propagandainstrumente nur einem begrenzten Kreis zur Verfügung standen. Viele Bildnisse der Habsburger Dynastie wurden in der Gemäldegalerie von Magarete von Österreich präsentiert und konnten so auch die einflussreichen, mächtigen Reichsfürsten erreichen.<sup>1064</sup>

Das höfische Porträt wurde Anfang 1530er-Jahren durch die lebensgroße Darstellung Karls V. revolutioniert und löste die bis dahin übliche Präsentation in Form eines Brustbildes ab, das sich besonders an antiken Herrscherbüsten orientiert hatte.<sup>1065</sup> Das ganzfigurige Porträt „Karl V. mit Ulmer Dogge“ von Tizian aus dem Jahr 1532 wurde einhellig als Kopie von Jacob Seisenegggers kurz zuvor ebenfalls in Bologna angefertigtem Kaiserporträt erkannt (Abb. 328–329).<sup>1066</sup> Allerdings finden sich bei genauer Detailanalyse beider Bilder so viele

---

<sup>1059</sup> Burkhardt, 2002, S. 155.

<sup>1060</sup> Vgl. Rauch, 2000, S. 35. Vgl. Ullrich, 2006, S. 30.

<sup>1061</sup> Vgl. Kohler, 2005, S. 105. Vgl. Cremades; 2000, S. 39.

<sup>1062</sup> Vgl. Burkhardt, 2002, 155.

<sup>1063</sup> Ebd., S. 155.

<sup>1064</sup> Vgl. Eichberger, 2002, S. 165. Vgl. Kohler, 2005, S. 78.

<sup>1065</sup> Vgl. Schütz, 2000, S. 16.

<sup>1066</sup> Vgl. Ferino-Payden, 2000, S. 68: „Seisenegggers Bild ist eine trocken gemalte, genaue Darstellung des Kaisers in einem ebenso konkret geschilderten Ambiente, vom Marmorfußboden bis zum grünen Vorhang, die als Hoheitsmotiv den Rang der Persönlichkeit unterstreichen. [...] Eigentlich müßte man angesichts der erhaltenen späteren ganzfigurigen Bildnisse Seisenegggers, die in der Figurendarstellung und Bildraumgestaltung nur wenige Varianten zeigen, daran zweifeln, daß eine so repräsentative Komposition wirklich seine Erfindung war. Doch unter Bezugnahme auf die von ihm selbst beschriebenen schon vor 1532 ausgeführten Kaiserbildnisse in ganzer Figur blieb er als Urheber unangefochten. Darüber hinaus sieht man nördlich der Alpen eine

Unterschiede, dass die übliche Annahme, Tizian habe von Seiseneggers Werk lediglich eine Kopie angefertigt und diese dann ins „Italienische“ übertragen, nicht haltbar ist.<sup>1067</sup> Tizians Porträt des 32-jährigen Karl, das sich heute im Madrid-Prado findet, hat die Abmessungen von 192 x 111 cm. Anders als bei dem traditionellen Brustbild muss der Betrachter aus der Distanz zum Kaiser aufschauen und allein deshalb dessen höheren Rang anerkennen. Die Monumentalität des Gemäldes begründet zusammen mit den raumgreifenden repräsentativen Vorhängen die imposante, von der Gestalt des Herrschers ausgehende Wirkung.<sup>1068</sup> Karl ist in spanischer Mode gekleidet und vor einem grünen Vorhang bei sonst monochrom braun gestaltetem Hintergrund dargestellt. Die kostbare repräsentative Kleidung mit aufgebauschten Ärmeln und Schulterteilen sowie einem dunklen Pelzumhang verleiht dem Kaiser ein prächtiges, würdevolles Aussehen. Der dazugehörige spanische Lederkoller ist bis hoch zum Hals geschlossen und mit einer Kollerkette versehen, an der links ein Degen eingehängt ist. Sein Kopf ist mit einem schwarzen, perlenbesetzten Federbarett bedeckt. Auch der Fliegenwedel in der rechten Hand war in Spanien verbreitet.<sup>1069</sup> Links neben sich hält der Kaiser einen großen, graubeigen Hund, der zu ihm aufblickt, an einem Halsband – eine deutsche Dogge.<sup>1070</sup> Karls Antlitz ist eher stilisiert als wirklichkeitsnah gestaltet, denn sein typisches Habsburger Gesicht mit dem stets geöffneten Mund, der vorstehenden Unterlippe und dem starken Kinn sind deutlich zurückgenommen oder auch durch den Bart ganz verdeckt. Unter den hochgezogenen Augenbrauen treten die Augen deutlich hervor. Der Blick ist klar, konzentriert und geht am Betrachter vorbei. Der Kaiser trägt außer der Ordenskette kein Herrscherattribut, wenn auch die Kleidung und der Hund auf seine hohe Stellung hinweisen. Im Spätmittelalter galten Hunde im Hofzeremoniell Burgunds als Herrschaftszeichen.<sup>1071</sup> Unterschwellig, diskret und unaufdringlich wurden der Herrschaftsanspruch und die Macht des Kaisers präsentiert und doch für jeden verständlich. Karls prunkvolle, feudale Kleidung steht für das spanische

---

konsequenterer Entwicklung von den Helden- bzw. *uomini famosi*-Darstellungen in Burgund und Italien zum ganzfigurigen Porträt. Vgl. Locher, Kurt, 1962, S. 32–35. Froning, 1973, S. 9–11.

<sup>1067</sup> Ebd., S. 68.

<sup>1068</sup> Vgl. Schütz, 2000, S. 16. Vgl. Borchert, 2005, S. 110.

<sup>1069</sup> Vgl. Beaufort-Spontin, 2005, S. 103.

<sup>1070</sup> Vgl. Wippermann, 2007, S. 187–188.

<sup>1071</sup> Vgl. Borchert, 2005, S. 110.

Königreich und die Kollane des Goldenen Vlieses für den universellen Machtanspruch der Habsburger.

Etwa 16 Jahre später malte Tizian den deutlich vorgealterten Kaiser 1548 in „Karl V. nach der Schlacht zu Mühlberg“. Der Kaiser war zwar erst 48 Jahre alt, aber die Leiden und Krankheiten, die ihn bereits von Jugend an begleiteten, besonders die Gichtanfalle, die ihn ab 1528 plagten, hatten deutlich zugenommen. Hinzu kamen die Malaria, möglicherweise auch ein Diabetes mellitus. Wenn Ferenc Majoros schreibt „*Dank Tizians Porträtierung Kaiser Karls V. wurde Weltgeschichte und zugleich Kunstgeschichte geschrieben*“, wird damit die Bedeutsamkeit des Reiterbildes und des im selben Jahr gemalten Bildes mit dem sitzenden Kaisers hervorgehoben.<sup>1072</sup> Herbert von Einem geht noch einen Schritt weiter, denn er sieht in diesen Bildern den Einblick eines Künstlers in das innere Wesen eines Menschen: „[...] mit dem Tiefblick und Mitleiden des Menschenkenners und großen Historikers [dringt er] bis zum Kern des Menschlichen vor[...], wo die Spannung zwischen dem Menschen und seiner Berufung spürbar wird.“<sup>1073</sup> In Tizians Bildnissen von Karl V. fand die Verwirklichung eines höfischen bzw. Regentenporträts einen Höhepunkt.<sup>1074</sup> Zugleich wurde damit auch der Ausgangspunkt für die Etablierung eines modernen Herrscherbildes geschaffen, der von Rubens, Velázquez und anderen weitergeführt wurde.<sup>1075</sup> Tizian porträtierte den Kaiser in allen möglichen

---

<sup>1072</sup> Majoros, 2000, S. 226.

<sup>1073</sup> Einem, 1960, S. 20.

<sup>1074</sup> Vgl. Ferino-Pagen, 2000, S. 65: „Zur Aufgabe des Fürsten- oder Herrscherbildnisses gehörte es, über die physiognomische Porträtähnlichkeit hinaus die Würde und politische Bedeutung des Regenten zu sichern, seine Machtposition genealogisch zu rechtfertigen und diese der Nachwelt zu überliefern.“ Vgl. Heinz, 1976, S. 17–38.

<sup>1075</sup> Ebd., S. 65: „[...] das höfische und vor allem das Regentenporträt [erreichte] gerade in der Zeit Karls V. und besonders mit Tizians Bildnissen eine neue, auf die Malerei der folgenden Jahrhunderte vorausweisende Bedeutung. War der künstlerische Austausch zwischen Italien und Norden in der Porträtkunst an sich schon sehr rege, so bot die einmalige Konstellation zwischen einem ästhetisch hauptsächlich in den Niederlanden geprägten und in Darstellungsformen kaiserlicher Tradition geschulten Karl und dem großartigsten italienischen Porträtmaler zweifellos die besten Voraussetzungen zur Formulierung eines neuen Herrscherbildes. Hatte Ludovico Dolce bereits *una eroica maestá* an Tizians gestalten gerühmt, ebenso wie ihre Naturtreue, wußte kein anderer das richtige Maß an realistischer Physiognomie und individueller Erscheinung mit dem herrscherlichen Anspruch distanzierter *grandezza* zu einem potenten Idealbild des Herrschers zu kombinieren wie er.“

Bildnisvarianten: im Dreiviertelprofil, stehend, sitzend, im Doppelporträt mit seiner Gemahlin, als Reiterfigur und schließlich im Leben „danach“ in „La Gloria“ – jenseitig und mystifiziert im Kreise seiner Familie. So wurde das Wirken Karls als Regent und Feldherr in seiner gesamten Kaiserherrschaft bis zu seiner Abdankung künstlerisch dokumentiert.

Das Reiterbildnis nahm innerhalb der Gattung des Herrscherporträts eine herausragende Stellung ein, denn ikonographisch wurde schon durch das um 176 n. Chr. entstandene Reiterstandbild des Marc Aurel imperiale Macht öffentlich demonstriert und damit zugleich auch die christliche Vorstellung eines absoluten Monarchen manifest.<sup>1076</sup> Die Skulptur hatte von jeher das Privileg, Sieges- und Ehrenmale zu gestalten. Tizian war es vorbehalten, erstmalig mit Karl V. zu zeigen, dass „*die Malerei allein aus ihren Mitteln das Monument [schaffen konnte], zum ersten Mal gelingt es, im isolierten Porträt einen Fürsten auf sprengendem Pferde darzustellen*“. Der Reiter hoch zu Ross präsentierte Hoheit und Macht, kein unbewegliches Standbild, sondern ein bewegliches Bildnis: „*So reitet die Macht.*“<sup>1077</sup>

Das Reiterbildnis Karls V. entstand nach der Schlacht bei Mühlberg, in der der Kaiser den Schmalkaldischen Bund der Protestanten besiegte und den Kurfürsten Johann Friedrich von Sachsen gefangen nehmen konnte.<sup>1078</sup> Damit war es ihm gelungen, seine Macht im Reich zu restaurieren und zu konsolidieren. Der Kaiser hatte den Höhepunkt seiner Macht erreicht. Tizian wurde zum Reichstag nach Augsburg eingeladen, um diesen Sieg mit seinem Werk in der Öffentlichkeit präsent zu halten.<sup>1079</sup> Zwar sollte das Reiterporträt Karl als triumphierenden Herrscher über die Anhänger des neuen Glauben, die verschiedenen Reichsstände, die auf Luthers Seite standen, zeigen, aber sein Ziel, die beiden

---

<sup>1076</sup> Ebd., S. 70: „Daß sich Karl hier jedoch in der Tradition des *miles christianus* sah, auch wenn sein Überschreiten der Elbe mit Cäsars Rubikon verglichen worden war, wird durch seine sehr sprechende Abänderung des berühmten Topos in *veni, vidi Deus vixit* deutlich. Der Künstler brachte die aus der ihm eigenen Tradition geläufigen Vorzüge der antiken Reiterdenkmäler und deren Neuinterpretationen in den glanzvollen Denkmälern italienischer Condottieri mit ein, Monumentalität und grandezza. Sein Ziel, diese Skulpturen in der Malerei zu übertreffen, beweist allein schon die Wahl einer über drei Meter hohen Leinwand, ein Format, das bis dahin im säkularen Bereich nur für Stammbäume und großformatige Historienbilder verwendet worden war.“ Vgl. Schneider, 1994, S. 125.

<sup>1077</sup> Braunfels, 1956, S. 192, 203.

<sup>1078</sup> Vgl. Kohler, 2005, S. 307. vgl. Schneider, 1994, S. 125.

<sup>1079</sup> Vgl. Santoro, 1997, S. 264.

christlichen Religionen wieder zu vereinen, erreichte er nicht. Fast das ganze Bild ausfüllend reitet Karl V. im Vordergrund auf einem schwarzen Schlachtross, das mit einer roten Schabrake und einem bauschigen Kopfschmuck ausgestattet ist, von links aus einem Wald nach rechts (Abb. 330). Das Pferd, das mit rotgoldnem Geschirr und Zügeln geführt wird, trägt auf der Stirn ein metallenes, silbernes Schild mit goldenem Rand und steht mit geneigtem Kopf auf den Hinterbeinen, während die Vorderbeine im Schritt erhoben sind, um sich nach einem Moment des Innehaltens in Bewegung zu setzen. Im silbergoldenen Prunkharnisch sitzt der Kaiser aufrecht auf dem Pferd, am Hals sind ein weißer Hemdkragen und an den Beinen schwarze Strumpfhosen dargestellt. Ein zinnoberfarbened Band mit dem Orden des Goldenen Vlieses hängt an der Brust herab, um die noch eine Schärpe in hellem Karmin gebunden ist. Der mit einem Federbusch verzierte Helm verschattet das Gesicht an der Stirn, während das Antlitz im Halbprofil voll in hellem Licht erscheint. Das rechte Auge ist gedankenverloren in die Leere gerichtet, die große gekrümmte Nase, der geschlossene Mund ist mit dem vorgeschobenen Unterkiefer von einem graumelierten Vollbart bedeckt, aber nicht verborgen. Sein Gesicht zeigt deutliche Altersspuren, aber auch die Zeichen lang dauernder, lebensbegleitender Krankheiten. Seine Physiognomie wirkt spannungsgeladen, starr, müde und erschöpft. In der rechten Hand trägt er eine nach vorne gerichtete Lanze, genau an der oberen Kontur des Pferdes entlang, die linke Hand hält die Zügel. Das ganze Bild ist sehr dunkel gestaltet: im Vordergrund dunkle, verwischte Brauntöne, die in eine grünockerfarbene Lichtung im Mittelgrund übergehen und den Blick auf eine Hügelandschaft mit Flusslauf im Hintergrund freigeben, vermutlich den tatsächlichen Kriegsschauplatz zwischen Meißen und Wittenberg an der Elbe.<sup>1080</sup> Links hinter dem Reiter sind Laubbäume am Rande eines Waldes zu sehen. Am graublauen Himmel zeichnen sich fast schwarze Wolkenzüge ab, die von wenigen hellen ockergelben Streifen aufgelockert werden. Die Sonne steht schon tief am Ende der Schlacht und taucht die Landschaft in ein gelbrötliches Licht, wodurch das düstere Wolkengebölbe bedrohlich und unheilvoll wirkt. *„In fast romantischer Weise ist das Bildnis mit der Landschaft zusammengestimmt. Karl reitet aus dem Dunkel ins Helle, doch die Farben erinnern an Krieg, Brand und Blutvergießen.“*<sup>1081</sup> Herbert von Einem sah in Karl

---

<sup>1080</sup> Vgl. Braunfels, 1956, S. 192.

<sup>1081</sup> Walther, 1997, S. 81: „Tizian hat die Monumentalität der Form gefunden, die der geschichtlichen Bedeutung des Motivs gerecht wird, aber er hat auch die volle historische Wahrheit beschrieben: Der Kaiser war ein kranker Mann, wie

sogar einen christlichen Krieger, der sich trotz seines fortgeschrittenen Alters und seiner Krankheiten seinem dynastischen, religiösen und staatsmännischen Sendungsbewusstsein verpflichtet sah.<sup>1082</sup> Der Reiter allein auf weiter Flur unter einem düster verhangenen Himmel, während die Landschaft im Abendlicht der untergehenden Sonne noch einmal kurz im Glanz ihrer Farben erleuchtet. Das Reiterbild zeigt also weniger den Triumph eines siegreichen Feldherren, den der erste Eindruck zu vermitteln scheint, als vielmehr die „*Zerbrechlichkeit der menschlichen Existenz im Augenblicke des großen Sieges*“. Der Kaiser ist in einem einzigen Moment festgehalten, das Zeitgeschehen kurz aufgehalten, Sieg und Ruhm im angespannten Gesicht aufgezeichnet. Der Tag neigt sich dem Ende zu, so wie alles Menschliche ist auch der historische Moment der Vergänglichkeit untertan. So mag das lebenslange Leiden, die Krankheiten des Kaisers, seine Bewusstheit um die existentielle Bedrohung des Menschen geschärft haben, um sich nun in Würde darüber erheben zu können.<sup>1083</sup>

Gegenüber dem heroischen Reiterbild von Karl V. entstand ebenfalls 1548 während Tizians erstem Aufenthalt in Augsburg ein zweites Kaiserporträt, das mehr den privaten Karl in den Fokus nahm, indem es ihn auf einem Sessel sitzend darstellt. Das Gemälde wurde mit „TITANUS F.“ signiert und mit

---

sein bleiches, hohlwangiges Gesicht erkennen läßt, von Gicht und Asthma geplagt, aber erfüllt von einem fanatischen Willen, der ihn gegen den Rat der Ärzte trieb. Der Sieg, den er errang, konnte den Widerstand der protestantischen Landesfürsten dennoch nur für wenige Jahre brechen und die politische Entwicklung nicht aufhalten. Es scheint, als hätte Tizian dies alles geahnt; er hat in der abendlichen Einsamkeit des gealterten Imperators die Tragik erfaßt, die dessen Gestalt umgab.“

<sup>1082</sup> Vgl. Einem, 1960, S. 18–19. „Die Georgsvorstellung – Christianorum militum propugnator – verband sich [...] mit dem Kampf des christlichen Abendlandes unter Führung des Kaisers gegen den Feind aus dem Osten. [...] Selbst der Kampf gegen die Protestanten muß vor diesem Hintergrund gesehen werden. [...] Wie der Fluss im Hintergrund nicht nur die Elbe sondern auch der Rubicon ist, wie sich mit dem Reiter die Vorstellung des ‚Christianorum militum propugnator‘ verbindet, so mag die große Lanze die Erinnerung an die heilige Reichslanze wachrufen.“

<sup>1083</sup> Pochat, 2015, S. 233–234: „[...] nicht im Glanz der Erscheinung, sondern in der geistigen Haltung, im Bewusstsein um die eigene historische Bestimmung liegt die Größe und Tragik der geschichtlichen Persönlichkeit, deren Existenz in der sympathetischen Abendlandschaft erhöht und sinnbildhaft gedeutet wird. Im Individuum kristallisiert sich der historische Augenblick der Gegenwart heraus. So gewinnt das Historienbild in der von Tizian entwickelten Ausprägung eine neue Dimension.“

„MDXLVVIII“ datiert (Abb. 331). Die große Wertschätzung, die der Kaiser Tizian entgegenbrachte, zeigt die Tatsache, dass er diesen nicht nur zum Hofmaler ernannte, sondern auch in den Adelsstand erhob. Zeitzeugen berichten von einem besonderen persönlichen Verhältnis zwischen beiden, denn Tizian hatte jederzeit ungehinderten Zutritt zum Kaiser. Röntgenologische Untersuchungen haben ergeben, dass zwar der Entwurf dieses zweiten Porträts eine Erfindung Tizians war, er aber die Fertigstellung seinen Mitarbeitern, möglicherweise Labert Sustris überließ.<sup>1084</sup> Das hochformatige, lebensgroße Ganzfigurenporträt misst 2,05 x 1,21 m und befindet sich in der Alten Pinakothek zu München. Es zeigt den Kaiser in schlichter schwarzer spanischer Hoftracht auf einem Lehnstuhl in einer Loggia. Während Tizian im Reiterporträt die Konfrontation der christlichen Kirchen, die politische Spannung zwischen Papst und Kaiser, zugleich auch den Paragonestreit zwischen Skulptur und Malerei thematisierte, wird in dem Sitzporträt eine besondere Bedeutsamkeit Karls herausgestellt, denn diese Darstellungsweise war das Alleinstellungsmerkmal der Päpste; Tizian stellte Karl V. folglich mit dem Oberhaupt der katholischen Kirche gleich.<sup>1085</sup> Der Kaiser sitzt schräg in leicht abgewandter Frontalansicht im linken Vordergrund des Bildes, wobei Kopf und Blick dem Betrachter zugewandt sind. Sein blasses, stark beleuchtetes Gesicht wird von einem schwarzen Barett und einem weißen Kragen oberhalb eines schweren Pelzumhanges gerahmt. Da Tizian bei seinen Porträts gewöhnlich größtmögliche Wirklichkeitstreue anstrebte, kann dies auch für die Bildnisse des Kaisers angenommen werden. Und so zitiert Jay Williams den venezianischen Künstler Carlo Ridolfi, dem zufolge dieses Porträt gegenüber einer Tür gehängt und allen Vorrübergehenden den Eindruck vermittelt habe, den Kaiser persönlich vor sich zu haben.<sup>1086</sup> Das stark vorgealterte Gesicht des an Gicht, Asthma und Malaria leidenden Karl ist blass und hohlwangig, wobei der Gehstock an seiner linken Seite den Eindruck seiner Gebrechlichkeit verstärkt. Die große deformierte Nase, die vorgeschobene Unterlippe und die Progenie des Unterkiefers, die von einem dunklen Vollbart etwas verdeckt ist, aber nicht völlig verborgen wird, dominieren seine Physiognomie. Der 48-jährige Kaiser wirkt müde und verbraucht, zweifelnd und besorgt, aber er sitzt da in würdevoller Ruhe. Als einziges Zeichen seiner Macht hängt der Orden des Goldenen Vlieses auf seiner Brust. Die rechte Hand hält einen Handschuh und ist auf der

---

<sup>1084</sup> Vgl. Syre, 2005, S. 382. Pedrocco, 2000, 207.

<sup>1085</sup> Vgl. Braunfels, 1956, S. 203.

<sup>1086</sup> Vgl. Williams, 1972, S. 156.

Stuhllehne abgelegt, die linke Hand, der ein Handschuh übergezogen ist, liegt locker im Schoß. Die Beine – in schwarzen Strumpfschuhen – sind fest auf dem roten Teppich abgestellt. Der schlichte Lehnstuhl ist an den Armlehnen mit karminrotem Samt verkleidet. Die Rückenlehne, die an seiner rechten Schulter sichtbar wird, weist einen Stuhlknauf auf, der einem Pinienzapfen ähnelt und sich als Motiv, umgeben von einem Blumenkranz, direkt über dem Kopf des Kaisers in einem Paravent aus Damaststoff wiederholt. Der Pinienzapfen hat eine lange symbolische Tradition als Sinnbild für Auferstehung und Unsterblichkeit.<sup>1087</sup> Direkt neben der eingestellten Wand steht eine antikisierte, massive graue Säule auf einem hohen Podest, dessen Basis genau auf der Höhe von Karls Kopf platziert ist. Daneben öffnet sich eine Loggia auf eine wolkenverhangene flache Landschaft mit einzelnen Bäumen im Hintergrund. Hinter der Säule ist der Himmel aufgehellert, möglicherweise durch einen Sonnenuntergang, der das Ende des Tages auch sinnbildlich einleitet. Kaiser Karl V. weist in seiner ganzen Haltung trotz aller Zeichen der Vergänglichkeit die Würde und Macht eines großen Herrschers auf, so wie die Darstellung eines römischen Kaisers es forderte. Die Säule in der Mitte des Bildes steht für Halt, Standhaftigkeit und Sicherheit. Der rote Teppich hebt die in tiefem Schwarz gekleidete Gestalt des Kaisers hervor: Rot – die königliche Farbe des Herrschers, aber auch die der Märtyrer, die ihr Blut für Christus vergossen haben.<sup>1088</sup>

Tizians Bildnisse von Karl V. waren insofern wesentliche Bausteine in der Entwicklung der Herrscher- und Regentenporträts im 16. Jahrhundert, als der Künstler alle denkbaren figürlichen Darstellungen zwischen Realismus und ideeller Würde, zwischen Machtfunktion und Bedeutung auszubalancieren vermochte. Spezifisch war zudem, dass auch die psychische Befindlichkeit und andere Besonderheiten der dargestellten Persönlichkeiten zum Ausdruck kamen.<sup>1089</sup> Mit dem Reiterbild „Karl V. bei Mühlberg“ sollte keinesfalls ein Historienbild oder ein Siegesgemälde formuliert werden, vielmehr wird Karl hier in der

---

<sup>1087</sup> Vgl. Kretschmer, 2014, S. 329.

<sup>1088</sup> Vgl. Ebd., S. 122.

<sup>1089</sup> Vgl. Ferino-Pagen, 2000, S. 65. „Hatten bereits frühere Regenten südlich und nördlich der Alpen diese Funktionen des Porträts für sich zu beanspruchen gewußt, man denke nur an die Dogenporträts der Republik Venedig und die Selbstzelebrierung des Hauses Gonzaga in Mantegnas *Camera degli Sposi*, waren Karls Vorgänger im Hause Habsburger darin bereits beispielhaft, und der geniale Maximilian hatte geradezu eine neue Herrscherikonographie entwickelt.“

Tradition des „miles christianus“ gezeigt: Allein prescht der geharnischte Sieger mit seinem Schlachtross ins Bild, allein ist der Kaiser in seinem Triumph über die Protestanten. „Das absolutistische Herrscherbild nimmt hier seinen glanzvollen Anfang“<sup>1090</sup> und entwickelt sich im 17. Jahrhundert zur vollen Blüte, um dann seinen Höhepunkt in Rigauds Porträt von Ludwig XIV. im Krönungsornat zu finden, zum Paradigma des Absolutismus schlechthin. Diese Form des Herrscherbilds fand erst mit der Französischen Revolution ihr Ende und verlor sich dann zu Beginn des 19. Jahrhundert weitgehend.<sup>1091</sup>

Als Tizian sich 1550/1551 erneut in Augsburg aufhielt, sollte er kein weiteres Porträt von Karl malen. Stattdessen wurde er mit einem großformatigen religiösen Werk, ähnlich einem Altarbild, beauftragt: „La Gloria“, das die Anbetung der Heiligen Dreifaltigkeit thematisiert; der thronende Gottvater, der Sohn Gottes und der Heilige Geist werden von der himmlischen Schar angebetet (Abb. 332). Im Vordergrund schweben auf Wolken über einer Landschaft die alttestamentarischen Propheten Mose, Noah und David, alle mit ihren Attributen, den Gesetzestafeln, einem Modell der Arche und der Harfe. Über ihnen auf der linken Seite finden sich Maria und Johannes der Täufer als Fürsprecher, diesen gegenüber kniet Karl in einem weißen Totengewand, die Kaiserkrone hat er neben sich abgelegt, während ein Engel ihm die Heilige Dreifaltigkeit zeigt. Hinter Karl knien die Kaiserin Isabella, Maria von Ungarn und Philipp. Dieses Bild verknüpft die tiefe Gläubigkeit Karl V. mit der Hoffnung auf Erlösung im Jenseits für sich und

---

<sup>1090</sup> Ebd., S. 66. „Ob der Kaiser selbst sich in diesem Bild auch mit dem hl. Georg assoziiert sehen wollte, da sich doch sein Heer unter Anrufung dieses Heiligen in die Schlacht gestürzt hatte, oder ob diese Verbindung primär eine formal-künstlerische war, ist schwer zu entscheiden“

<sup>1091</sup> Vgl. Schleier, 1980, S. 199: „Es ist bekannt, daß – läßt man einmal die Produktion des 15. Jahrhunderts als Vorformen beiseite – sich das Herrscherbildnis, seine Ikonographie und Formtradition im 16. Jahrhundert allmählich und empirisch herausgebildet hat und in der Malerei – anders als etwa im Reiterbildnis, im Denkmal und in der skulptierten Porträtbüste – ohne direktes Anknüpfen oder Rückbezug auf das Herrscherbildnis der Antike und des frühen Mittelalters ist. Dieser Rückgriff hat bewußt und dezidiert erst im Neoklassizismus stattgefunden und wird hier durch Ingres' Thronporträt Napoleons von 1806 dokumentiert. Mit dieser empirischen Findung des Bildtyps und seinem allmählichen Herausbilden geht einher, daß der Begriff Herrscherbildnis aus der Geschichtswissenschaft, der klassischen Archäologie und Mittelalterforschung in den Begriffsfundus der deutschen Forschungssprache der neueren Kunstgeschichte eingeflossen ist, in der Kunstgeschichtsschreibung der anderen europäischen Länder dagegen kein Äquivalent hat, nicht vorkommt.“

seine Familie, es ist das Bild einer Vision, die Tizian auf eindrucksvolle Weise visuell zum Ausdruck gebracht hat.<sup>1092</sup>

### VIII.5.3 Der Sonnenkönig Ludwig XIV. (1638–1715) und die Kunst der Herrschaftsinszenierung

König Ludwig XIV. bestieg im Alter von vier Jahren 1643 nach dem Ableben seines Vaters den Thron von Frankreich und herrschte 72 Jahre bis zu seinem Tod 1715. Die Kardinäle Richelieu und Mazarin, die schon seinem Vater als Minister gedient hatten, übernahmen treuhänderisch die Geschäfte des Minderjährigen, bevor Ludwig die Staatsgeschäfte selbst regeln konnte und die Zentralisierung des Regierungsapparates im Sinne der absoluten Monarchie verwirklichte.<sup>1093</sup> Er nutzte die Macht der Künste wie kein Herrscher zuvor. Die Kunst wurde zu diesem Zweck gleichfalls zentralisiert und in den Dienst des Hofes in Versailles gestellt, um der Huldigung und Glorifizierung seiner Person zu dienen. Mit dem Absolutismus entstand in Frankreich unter Ludwig XIV eine Regierungsform, die dem König uneingeschränkte Macht ohne Mitwirkung der Stände einräumte und ihn allein über das Recht stellte. Als König von „Gottes Gnaden“ unterlag ihm auch die Kirchenführung. Die Kunst wurde dahingehend instrumentalisiert, dass ihr Zweck genau festgelegt wurde, denn sie sollte „[d]em höfischen Leben unüberbietbaren Glanz [...] verleihen und den Ruhm des Königs weit über die Grenzen des Landes hinaus[...]tragen“.<sup>1094</sup> Um dieses Ziel zu erreichen, wurden zahlreiche Königliche Akademien gegründet, die sich der verschiedenen Kunstgattungen annahmen, Regeln wurden verordnet und die Kunst eingesetzt, nicht nur dem Ruhm des Königs zu dienen, sondern auch, um politische Interessen über die Landesgrenzen hinaus zu signalisieren.<sup>1095</sup> Charles Le Brun, Hyacinthe Rigaud und Pierre Mignard waren die bedeutendsten Maler am Hof von Ludwig XIV. und verwirklichten die Wünsche des Königs in bemerkenswerter Weise.<sup>1096</sup>

Das Sonnensymbol war seit Menschengedenken eine allmächtige, gravitatische Metapher, mit der schon die ägyptischen Pharaonen ihre Macht und

---

<sup>1092</sup> Vgl. Humfrey, 2007, S. 164. Vgl. Ferino-Pagen, 2000, S. 72.

<sup>1093</sup> Vgl. Dotterweich, S. 1984, S. 250–252: „Im Grunde ergriffen sie Maßnahmen, die dem wirtschaftspolitischen Arsenal des mittelalterlichen Stadtstaates entstammten, nun aber zum ersten mal konsequent und mit Erfolg auf den großflächigen Territorialstaat angewandt wurden.“

<sup>1094</sup> Kossok, 1990, S. 79. vgl. von Beyme, 1998, S. 53.

<sup>1095</sup> Vgl. Ziegler, 2010, S. 13.

<sup>1096</sup> Vgl. Kossok, 1990, S. 41.

Gottgleichheit demonstrierten. Ludwig erkannte und belebte diesen Sonnenkult und machte sein Königtum von Gott gegeben. Die Sonne erfüllte alles mit ihrem Leuchten, überstrahlte alles, zog stetig und unverrückbar ihre Bahnen und zeigte auch den Weg des Königs unbeirrbar und zielgenau auf. Die Sonne wurde zum Nimbus des Königs, und der Mythos vom „Sonnenkönig“ war geboren. Kein Herrscher vor ihm hatte „*ausnahmslos alle Künste in den Dienst seiner Herrschaft [gestellt] und der Glorifizierung seiner Person*“ verpflichtet.<sup>1097</sup> So wurde ein Bild von ihm, vom König entwickelt und dann unter das Volk gebracht – ein Bild, das zu einem strategischen Bedeutungsträger seiner Selbstdarstellung geformt wurde, indem ikonographische Elemente mit seiner Person verschmolzen wurden. Alle zur Verfügung stehenden Medien und Genres wie „*Medaillen, Wandteppiche, Fresken, Stiche und [...] diverse Arten von Denkmälern [in Form von] Pyramiden, Säulen, Reiterstatuen, Kolosse, Triumphbögen, Marmor- und Bronzebüsten*“, aber auch idealisierende Gemälde wurden genutzt.<sup>1098</sup> Schon diese einführenden Worte machen deutlich, dass sich die gesamte Regentschaft Ludwigs XIV. um zwei Begriffe bewegten: um Propaganda und Mythos. Nach Peter Burke ist Propaganda ein „*Versuch, gesellschaftliche und politische Wertvorstellungen zu vermitteln*“, während Ludwigs Mythos schon mit seiner Geburt in Verbindung gebracht wurde.<sup>1099</sup> Der Spätgeborene war als Thronfolger nicht mehr erwartet worden, so dass man ihn als „*Louis le Dieudonné*“, als Gottgegebenen feierte.<sup>1100</sup> Um diesen Mythos lebendig zu halten, wurde Ludwig auf vielen Gemälden in Versailles von antiken Göttern eskortiert, oder er übernahm sogar die Rolle von Göttern und Helden der griechischen Mythologie. Besonders eindrucksvoll wurde dies von Joseph Werner in „Louis XIV. als Apoll mit Streitwagen“ dargestellt, entstanden 1663/1664, als der König gerade 25 Jahre alt war: Ludwig in der Gestalt des Sonnengottes Apoll mit Glorienschein lenkt eine Quadriga mit Pferden und schwebt, von Engeln flankiert, auf Wolken frontal ins Bild auf den Betrachter zu (Abb. 333). So entstand die Metapher vom „Sonnenkönig“, indem der König mit dem antiken Gott des Lichtes gleichgesetzt und zugleich zum Symbol für göttliche Allmacht wurde, dank derer er Frankreich durch alle Unbilden in eine neue ruhmreiche Epoche führen konnte.

---

<sup>1097</sup> Kossok, 1990, S. 79.

<sup>1098</sup> Burke, 2005, S. 68.

<sup>1099</sup> Ebd., S. 13.

<sup>1100</sup> Ebd., S. 55.

Der Hofmaler Hyacinthe Rigaud schuf im Jahre 1701 das „Bildnis Ludwig XIV.“, das ganzfigurige Porträt des 63-jährigen Königs, als dieser den Höhepunkt seiner Macht erreicht hatte. Das Bild stellt die vollkommene Verkörperung, den Prototypen des absolutistischen Herrschers dar und sollte durchaus eine nachhaltige Wirkung entfalten.<sup>1101</sup> Das monumentale Gemälde mit den Maßen von 2,79 x 1,90 m zeigt den König in einem prachtvollen Krönungsornat mit allen Insignien der Macht und umfassen von einem purpurnen Samtbaldachin. Ludwig wendet sich mit eleganter Drehung und leichtem Ausfallschritt auf einem mit goldenem Brokat überzogenen Podest aus der Seitenposition dem Betrachter zu, der in angemessenem Abstand zum König aufschauen muss (Abb. 334). Die ausgestreckte Rechte stützt sich mit dem Zepter auf einem Tabouret ab, auf dem die königlichen Insignien liegen, während sich die Linke gebieterisch in die Taille stemmt. Der König trägt eine mächtige schwarze Allongeperücke, ist in einen voluminösen, mit Hermelin besetzten und goldenen Bourbonen-Lilien bestickten Krönungsmantel gehüllt und mit hochhackigen Schuhen ausgestattet. Die goldenen Lilien des Hauses der Bourbonen schmücken auch den Samtbrokat, der das Tabouret und die Rückenlehne des Thrones bedecken.<sup>1102</sup> Souverän beherrscht Ludwig den ganzen Bildraum, den er mit seiner raumgreifenden Pose komplett für sich in Anspruch nimmt, wenngleich die offene Stellung mit den schlanken, weiß gekleideten Beinen eine grazile Haltung demonstrieren, zu der kein 63-Jähriger mehr in der Lage wäre. Der mit Diamanten besetzte Griff des „Schwertes Karls des Großen“ an Ludwigs linker Seite war zum

---

<sup>1101</sup> Vgl. Schoch, 1975, S. 16–18: „Im Zeitalter des Absolutismus wurden für das Herrscherbildnis Prägungen von allgemeiner Verbindlichkeit gefunden. Oft können die Staatsporträts des 19. Jahrhunderts nur aus der Auseinandersetzung mit dem barocken Formenkanon verstanden werden. [...] Das Bildnis faßt in sich die Tradition des fürstlichen Repräsentationsporträts zusammen, das sich im 16. Jahrhundert als Typus formiert hatte. Es steht in der Nachfolge von Tizians Ganzfigurenporträts und enthält Motive, die im 17. Jahrhundert von Anthonis van Dyke und in der eigenen französischen Tradition von Philippe de Champaigne verwendet wurden.“

<sup>1102</sup> Vgl. Ahrens, 1990, S. 71: „Seit karolingischer Zeit sind die [Insignien] der französischen Könige mit Lilien verziert. Ein mit drei Lilien geschmückter Schild bildet die königliche Wappenfigur. Auch das Zepter mündet in einer Lilienform.“

Symbol für die Legitimation des französischen Königtums erhoben worden.<sup>1103</sup> Im Besitz dieser „Joyeuse“ konnte Ludwig XIV. sich als wahren Nachfolger Karls des Großen inszenieren, also auch zum Beschützer und Bewahrer des katholischen Glaubens. Die französischen Könige wurden überdies seit den Karolingern mit zwei Zeptern geadelt, dem Lilienzepter, auf das sich der König im Gemälde abstützt, und dem kleineren Karlszepter, der „Main de Justice“, das neben der Bügelkrone auf dem Tabouret abgelegt ist. So repräsentiert der König einerseits Macht und Autorität des Herrschers, andererseits die Verpflichtung zur Gerechtigkeit gegenüber seinen Untertanen. Diese Symbolik wird dadurch noch unterstrichen, dass zwischen Ludwig, seinem ausgestreckten Arm und dem Lilienzepter im Hintergrund eine Säule mit dem Relief der Justitia zu erkennen ist, vor dem die „Main de Justice“ aus dem Bild hinaus auf das Volk zeigt.<sup>1104</sup>

König Ludwig XIV. ist im Krönungsornat dargestellt, umgeben von Herrschaftsinsignien wie Königskrone, Zepter, „Main de Justice“, der „Joyeuse“ und der Collane des Ordre du Saint-Esprit. Auch die räumliche Umgebung sowie Pose und Miene sind attributiv eingesetzt und dienen der herrschaftlichen Repräsentation. Von einem Repräsentationsporträt ist dann die Rede, wenn nur die „äußere Schaustellung“, nicht aber „Spontaneität, Lebendigkeit oder Gemütsbewegung“ thematisiert werden.<sup>1105</sup> Anthonis van Dyck hatte für Rigaud mit seinem Bild „Karl I. auf der Jagd“ aus dem Jahre 1635 gleichsam eine Schablone geschaffen, auf die Rigaud rekurrierte, wobei er aber das Vorbild inhaltlich geradezu ins Gegenteil verwandelte (Abb. 335). Van Dyck ersetzte bei gleicher die Pose das Zepter in der ausgestreckten rechten Hand durch einen Spazierstock, die kontrapostischen Schrittstellung Karls ist weniger maniert als der gedrehte Ausfallschritt Ludwigs, und nicht zuletzt erscheint Karl in einem landschaftlichen Umfeld weltlich mit dem Ausdruck einer selbstsicheren und ungezwungenen Persönlichkeit.<sup>1106</sup> Bei Rigaud wirkt die Pose dagegen exzentrisch, gekünstelt, der Dargestellte ist

---

<sup>1103</sup> Ebd., S. 78: Das heute im Musée du Louvre aufbewahrte, das Ludwig XIV. auf Rigauds Porträt trägt, wurde seit dem 13. Jahrhundert mit der ‚Joyeuse‘, dem ruhmreichen Schwert Karls des Großen im Rolandlied, identifiziert.“

<sup>1104</sup> Vgl. Ahrens, 1990, S. 82–84: „Das die Justitia einschließende Zepter zeigt die göttliche Autorität des Königs, die aus dem Bild hinausweisende Main de Justice, dass er in der Ausübung seiner Autorität als verlängerter Arm der göttlichen Gerechtigkeit fungiert.“

<sup>1105</sup> Schoch, 1975, S. 19.

<sup>1106</sup> Vgl. Gritzai, 1996, S. 128.

eher einem Denkmal verwandt als einer lebendigen Person,<sup>1107</sup> das Gemälde ist ein Repräsentationsporträt, in dem das Zeitmoment aufgehoben ist.<sup>1108</sup> Seit Alberti verlangt die Kunsttheorie die „*Übereinstimmung auch von Posen und Gesten mit Alter, Geschlecht, Charakter und sozialem Rang des Dargestellten*“.<sup>1109</sup> Die Porträttheorie Roger de Piles betont den Vorrang der standesgemäßen Charakterisierung, der auch Rigaud verpflichtet war, und fordert die Dargestellten auf, eine Stellung einzunehmen

„gleich als wenn sie den Zuschauer von dem, was sie in der That sind, unterrichten wollten. [...] Kurz, in diesen Arten von Stellungen muß es scheinen, als wenn die Bildnisse uns selbst anredeten, und zu uns sprächen: z. E. Halt, siehe mich an, ich bin der Unüberwindliche, mit Majestät umhüllte König: Ich bin dieser tapfere Feldherr, der an alle Orte Schrecken hinbringt; oder auch, der durch sein gutes Betragen so viel wichtige Unternehmungen glücklich ausgeführt hat: Ich bin der große Minister, der alle Triebfedern der Staatskunst kannte. Ich bin diese obrigkeitliche Person, die eine vollkommene Weißheit und Redlichkeit vorzüglich unterscheidet: Ich bin der Gelehrte, der von den Wissenschaften ganz eingenommen ist.“<sup>1110</sup>

Diese Charakterisierung trifft exakt auf Rigauds Werk zu, denn alle Inhalte, Ziel und Zweck der Präsentation von Ludwig XIV. sind eindeutig artikuliert. Schoch weist überdies darauf hin, dass besonders durch die mit „Ich bin...“ eingeleitete direkte Rede Urbild und Bildnis eng miteinander verflochten sind und der „Effigiecharakter“ des Porträts hervorgehoben wird.<sup>1111</sup> Neben der Pose kann auch die Miene in gleicher Weise betrachtet werden, denn auch hierbei handelt es sich nicht um einen individuellen persönlichen Ausdruck, da selbst die Miene amtlich festgelegt ist und in ihrer Würde dem Amt angemessen sein muss. Erstaunlicherweise hat Rigaud in dem Porträt eine unerwartete Ähnlichkeit erzielt, denn das Antlitz von Ludwig ist zwar maskenartig erstarrt, gleichzeitig sind aber die Alterszüge deutlich herausgearbeitet: die Gesichtsfalten periorbital,

---

<sup>1107</sup> Vgl. Hager, 1939, S. 11.

<sup>1108</sup> Vgl. Beenken, 1944, S. 360.

<sup>1109</sup> Schoch, 1975, S. 20.

<sup>1110</sup> De Piles, [1708], 1760, S. 220–221.

<sup>1111</sup> Vgl. Schoch, 1975, S. 20.

ausgeprägt nasolabial und am Mundwinkel, dazu die große spitze Nase und das Doppelkinn. Auch hier wurde Rigaud von Roger de Piles, der die Porträtähnlichkeit von gehobenen Persönlichkeiten für unabdingbar hielt, der Weg gezeigt:

„Da die Gleichheit das Wesentliche der Bildnisse ist, so scheint es, man müsse die Mängel eben so wohl, als die Schönheiten nachahmen, weil die Nachahmung dadurch vollkommener werden wird. [...] Denn die wesentliche Gleichheit ist ein richtiges Verhältniß der gemalten Theile mit des Originals seyn; so daß man die Gesichtszüge und die Gemüthsart der Person, deren Bildniß man sieht, so gleich erkennen kann, ohne ein geringsten Zweifel zu seyn. [...] Schildert man [...] Helden und solche Personen, die in der Welt irgend einen Posten behaupten [...]; so kann man in der Nachahmung ihres Gesichts nie zu viel Richtigkeit und Genauigkeit anwenden, die Partien, die man in demselben findet, mögen schön, oder mangelhaft seyn. Dem Bildnisse von dieser Art, so zu sagen, authentische Merkmale und Urkunden, welche der Nachwelt heilig und getreu überliefert werden müssen. Und in dieser Absicht ist an dergleichen Bildnissen alles kostbar, wenn alles getreu an ihnen ist.“<sup>1112</sup>

Der Apparat der Attribute mit den Insignien der Macht, die Amt und Stand zum Ausdruck bringen, wird in Würde mit der Person des Königs verbunden, dessen authentische Darstellung zu einer Urkunde für die Nachwelt wird, so dass die Glorifizierung von Königtum und der Person des Königs nicht mehr zu trennen sind.<sup>1113</sup> Gegen diese vereinheitlichende Position ist erneut auf Ernst Kantorowicz und seine bahnbrechende Studie „The Kings’s Two Bodies“ hinzuweisen. Die physische Manifestation des Herrscherkörpers in einer inszenierten Herrschersymbolik wird in einer Karikatur von William Thackeray aus dem „Paris Sketch Book“ von 1840 rücksichtslos offengelegt, die zugleich der Destruktion des Königsporträts den Weg weist (Abb. 336). Der Pomp des barocken Staatsporträts wird zerlegt, und nach Abzug von Ornat und Perücke bleibt nur noch

---

<sup>1112</sup> De Piles, [1708], 1760, S. 212–214.

<sup>1113</sup> Vgl. Schoch, 1975, S. 21: „Doch kann man dem Künstler keine realistische, d. h. psychologisch-analytische Absicht unterstellen. In der durch die Amtsmiene typisierten Bildnisähnlichkeit kommt vielmehr ein ausgeglichenes Verhältnis zum Ausdruck, das nicht nur der Erhöhung der Person, sondern in demselben Maß auch deren Unterordnung unter den standesmäßigen Apparat beinhaltet. Person und Amt treten niemals in Gegensatz zueinander.“

die kläglich, hilflos, hinfällige Gestalt eines kleinen dickbäuchigen Kahlkopfes auf kraftlosen, dünnen Beinen, wobei nicht mehr das Zepter, sondern nur noch der Krückstock als Attribut in Erscheinung tritt, und so entsteht das Bild eines weltverfallenen Kleinbürgers. Die bildliche Zerlegung der Einheit in Kleidung und Attribute einerseits und Körper andererseits hat die Entzauberung des Königs zur Folge. Aber um eine vollständige Trennung von Individuum und Amt zu verwirklichen, mussten Staatsattribute als fremd und das „Eigentliche“ im menschlichen Individuum selbst erkannt werden, wodurch das absolutistische Standesporträt zu einem bürgerlichen Menschenbild wurde.<sup>1114</sup>

## VIII.6. Die Neuorientierung der Herrscherbildnisse im 19. Jahrhundert

Im Gegensatz zum Absolutismus ist das Zeitalter der Aufklärung im 18. Jahrhundert keine rückblickende begriffliche Erfindung der Historiker, sondern gehörte zum Selbstverständnis der zeitgenössischen europäischen Intellektuellen, die mit Vernunft die mysteriöse, finstere Welt des Aberglaubens, der Vorurteile, der geistigen Unterdrückung und Repression erhellten.<sup>1115</sup> Die neuen revolutionären Ideen der Aufklärung veränderten die politischen, wirtschaftlichen und kulturellen Werte in Europa grundlegend, was aber in den einzelnen Staaten ganz unterschiedliche gesellschaftliche, politische und religiöse Entwicklungen nach sich zog und auch die Kunstströmungen wesentlich beeinflusste. Die Zeit der Aufklärung stellte völlig neue Forderungen auch an die Bildniskunst, insbesondere an das Herrscherbildnis, denn es verlangte neben einer „*individuellen Charakteristik, [die] Schilderung eines realen Milieus und den moralisierenden Inhalt. [...] Die Handlung [sollte] Ersatz für die standesbezeichnenden Posen und Attribute [sein]*“.<sup>1116</sup> In diesem Sinne äußerte sich auch der Schriftsteller Joseph von Sonnenfels 1768 in einem Vortrag:

---

<sup>1114</sup> Vgl. Schoch, 1975, S. 22: „Eine der historischen Leistungen des Bürgertums war es, dem Feudalismus die Gleichheitsforderung entgegengehalten zu haben. Als künstlerisches Mittel diente der bürgerliche Realismus [...] demselben Zweck: Nicht standesgemäß Trennendes, sondern im Individuellen das Verbindende suchend, war er geeignet, aus dem Standesporträt des Absolutismus ein bürgerliches Menschenbild herauszuschälen.“

<sup>1115</sup> Vgl. Juneja/Wenzlhuemer, 2013, S. 18.

<sup>1116</sup> Schoch, 1975, S. 34.

„Solche unbedeutende Stellungen ohne Bewegung und Leben vermehren den Frost eines kalten Gemäldes, und verhindern alles Feuer des Entwurfs und der Erfindung. Der Künstler setze sich über dieses Gewöhnliche, oder wie ich es lieber nennen möchte, Alltägliche hinweg! er gebe seiner Figur eine Handlung! er gebe seinen Köpfen einen Charakter, einen Ausdruck! er habe [...] auch das Herz sie in einer Gemüthsbewegung zu zeigen; aber in derjenigen Gemüthsbewegung, worin sich die unterscheidenden Züge hervorheben!“<sup>1117</sup>

Solche Äußerungen machen deutlich, dass sich die reine Zurschaustellung, die Herrscherpräsentation mit allen Machtinsignien, überlebt hatte. In den Vordergrund trat im Bildnis nun die Darstellung von Tugendhaftigkeit und vorbildlicher Moral durch beispielhafte Handlungen. Das amtliche Staatsporträt war allerdings zunächst nicht von seinen repräsentativen Aufgaben zu entbinden, so dass Handlungsporträts eher im privaten Bereich zu finden waren.<sup>1118</sup> Die neuen Strömungen in der europäischen Porträtmalerei, die sich um die Wende zum 19. Jahrhundert zu verbreiten begannen, sind ohne den Einfluss der englischen Malerei nicht verständlich und beruhen folglich nicht ausschließlich auf französischen Vorbildern, deren exzentrischer, attributiver Pomp sich überlebt hatte.<sup>1119</sup>

---

<sup>1117</sup> Von Sonnenfels, [1768], 1786, S. 392–393.

<sup>1118</sup> Vgl. Schoch, 1975, S. 34–35: „Handlungsporträt bedeutet beim monarchischen Bildnis stets auch ‚Rollenporträt‘. Mit dem Handlungsporträt der Aufklärung sollte nicht nur die formale Darbietung der herrscherlichen Idealrollen verändert werden, Handlung mußte auch inhaltlich eine Erneuerung des traditionellen monarchischen Rollenrepertoires mit sich bringen. Rollen, die dem Herrscher lediglich aus seiner Stellung innerhalb des höfisch-aristokratischen Milieus erwachsen und seine Bindung an den alten Kanon ritterlicher Tugend und Lebensform veranschaulichten, z. B. Darstellungen des Monarchen als Jäger, konnten den moralisch-didaktischen Anforderungen der Aufklärung nicht mehr gerecht werden. Die traditionellen Mittel des Rollenporträts, Allegorie und Identifikation mit mythologischen Gestalten, wurde mit rationalen Argumenten abgelehnt.“

<sup>1119</sup> Vgl. Schoch, 1975, S. 37: „In England hatten sich durch den ständigen Zuwachs des aufstrebenden und geadelten Bürgertums die Auftraggeberschichten erweitert. [...] Dieser Wandel kam besonders der Porträtmalerei zugute und verhalf der einheimischen Schule, die seit Van Dyke in England Fuß gefaßt hatte, zu einer neuen Blüte. [...] Dank der fortgeschrittenen sozialen Entwicklung war in England eine dem kontinentalen Absolutismus vergleichbare Machtkonzentration in der Hand des Königs verhindert worden. Deshalb kam es im

In England wurde nach der Glorreichen Revolution von 1688/1689 die Herrschaft des königlichen Absolutismus beendet; mit der „Bill of Rights“ wurde die Grundlage für die Installation eines parlamentarischen Systems geschaffen. Mit dem Machtverlust des Königtums kam es gleichzeitig zu einer fortschreitenden Dominanz des bürgerlichen Kapitals, was auch für die Kunst neue Voraussetzungen schuf, denn die klassisch-akademische Hochkunst fand hier keinen Zuspruch. So schreibt Werner Hofmann, dass die zur „*europäischen Geschmacksepidemie*“ gewordene „*Antikomanie*“ in England keine Anhänger fand.<sup>1120</sup> Werner Busch weist darauf hin, dass England keine klassische Kunsttradition besaß und deshalb auf importierte Kunstideen angewiesen war. Auch die Gründung der Royal Academy 1768 hatte nicht zur Folge, dass sich eine nationale Historienmalerei etablierte, denn in einer Zeit, da das Bürgertum zunehmend an Bedeutung gewann, sich eine allgemeine Säkularisierung breitmachte und die Puritaner zudem jeglichen Luxus ablehnten, wurden das traditionelle europäische Themenrepertoire und die klassischen Gattungshierarchien in der Malerei in Frage gestellt.<sup>1121</sup> Zwar fußte das englische Herrscherporträt auf van Dycks Errungenschaften, dennoch war die weitere Entwicklung der englischen Porträtmalerei uneinheitlich. Nach Edgar Wind standen sich mit Thomas Gainsborough und Joshua Reynolds zwei Stilauffassungen diametral gegenüber.<sup>1122</sup> Gainsborough suchte in seinem Umfeld die Gesellschaft von Musikern und bevorzugte einen schlichten, uneitlen Stil ohne symbolische oder literarische Verweise, die seine Porträts geadelt oder idealisiert hätten, stattdessen eingebettet in fast ungegenständliche Landschaften waren und eher das Momenthafte in malerischer Leichtigkeit zur Anschauung brachten. Reynolds dagegen – selbst Literat und Kunsttheoretiker – umgab sich mit Gleichgesinnten in literarischen Clubs und strebte mit einem „*literarisch unterfütterten Nobilitierungsdrang [...] auf Klassizität auch im Porträt*“.<sup>1123</sup> Eine aufschlussreiche Illustration dieser differenten Stilauffassung sind

---

monarchischen Bildnis nicht zu ähnlichen Übersteigerungen der Repräsentationsformen wie etwa im Staatsporträt französischer Prägung.“

<sup>1120</sup> Hofmann, 1995, S. 35.

<sup>1121</sup> Vgl. Busch, 1987, S. 637–638, 648, 651.

<sup>1122</sup> Vgl. Wind, 1930, S. 156–226.

<sup>1123</sup> Busch, 1998, 43–44: „[Das] kunsttheoretische Klassifizierungsmodell verdankt sich [...] Vasaris Vitien, in denen es seine Ausprägung in der Unterscheidung von venezianischer bzw. florentinisch/römischer Kunst fand; als Theorieversatzstück hat es seine Rolle bekanntlich über die Querelle bis zur Antithese Delacroix-Ingres im 19. Jahrhundert gespielt. Allerdings ist die je historische

die beiden Bildnisse des Prince of Wales, später George IV., die Gainsborough und Reynolds in den Jahren 1782 und 1783 anfertigten (Abb. 337–338). Gainsborough zeigt den Thronfolger in lässiger Haltung an sein Pferd gelehnt. Der linke angewinkelte Arm ist auf dem Pferderücken abgestützt, der rechte gegen die Hüfte gestemmt. Teilweise von einer Waldlandschaft eingerahmt blickt er ungezwungen und nachsinnend nach rechts aus dem Bild hinaus – eine harmonische, fast familiäre Atmosphäre stellt sich ein. Reynolds dagegen stellt den Prinzen in seinem hochdramatischen Bild vor einem tief liegenden Horizont in eine hügelige, zum Teil bewaldete Landschaft mit einem dunklen, wolkenreichen Gewitterhimmel. Mit gezogenem Säbel steht er angespannt frontal zur Bildebene neben dem in Rückansicht dargestellten unruhigen Schimmel, die linke Hand am Steigbügel und offenbar bereit aufzuspringen. Er blickt aufmerksam nach rechts aus dem Bild, als drohte von dort Gefahr. So könnte hier eine historische Situation am Rande einer kriegerischen Auseinandersetzung wiedergegeben sein.<sup>1124</sup> Die Bildnisse machen einerseits die Gegensätzlichkeit der beiden Künstler deutlich, andererseits heben sie die fortschrittliche Entwicklung in der englischen Porträtmalerei hervor, was beide betrifft, wenngleich sie unterschiedliche Zielgruppen ansprachen, ohne aber, wie in Frankreich, einen grundsätzlichen Gegensatz zwischen dem absoluten Monarchen und dem Bürgertum hervorzurufen. Der Vergleich des Repräsentationsbildnisses von Ludwig XIV. mit den beiden englischen Bildnissen des Prince of Wales offenbart die fundamentalen Unterschiede dieser Darstellungsweisen: auf der einen Seite die statischen Gesten und Posen bei Reynolds und eine Überfülle von Herrschaftsinsignien, die den

---

Ausprägung zu beschreiben. Grundsätzlich nutzt es die Antithese von Natur und Ideal, von Farbe und Linie und soll eine unakademische respektive eine akademische Grundausrichtung bezeichnen. Im Falle von Gainsborough und Reynolds reflektiert das Modell vor allem den unterschiedlichen Stellenwert der beiden vor der Öffentlichkeit, auch ihre, trotz Überschneidung der Kreise, unterschiedliche Klientel. Ganz verkürzt gesagt: Gainsborough bediente den liberalen Adel, die Intelligenz, das Handelsbürgertum und den Hof, Reynolds eher den konservativen, traditionelleren Ade.“

<sup>1124</sup> Vgl. Schoch, 1975, S. 38: „Das Bildnis ist ausgerichtet auf das Ideal des ‚Erhabenen‘, dessen Bedeutung für Geschmack und Ästhetik des englischen 18. Jahrhunderts vor allem durch die Abhandlungen des mit Reynolds befreundeten Edmund Burke formuliert wurde. Wenn Burke als Ursachen des Erhabenen Finsternis, Gefahr, Licht, Plötzlichkeit, Pracht, Vereinzelung, Schrecken, Unendlichkeit nennt, so sind in dieser Aufzählung viele Ausdrucksmotive des vorliegenden Bildnisses enthalten.“

Amtsträger und seinen sozialen Rang herausstellen; auf der anderen Seite der künftige König Georg IV. von Gainsborough in legerer Haltung und ohne jedwedes Zwangsritual oder höfische Etikette. Reynolds ging noch einen Schritt weiter, indem er durch eine angedeutete Handlung und die Betonung der „Erhabenheit“ des Dargestellten das Porträt mit dem Historienbild auf eine Stufe stellte und damit zugleich auch den Weg in die Zukunft wies, denn Gainsborough blieb dauerhaft der Tradition verbunden.

Im 18. Jahrhundert hatte die Historienmalerei ihre politische Zielsetzung fast vollständig eingebüßt, nicht zuletzt weil Verherrlichung und Glorie des Königs im Kontext der Aufklärung gegenüber dem moralischen Anspruch in den Hintergrund trat, auch wenn dies in der offiziellen Herrscherikonographie unter dem Ancien Régime noch keine Verwirklichung fand; immerhin aber wurde eine Reihe neuer „Hoheitsmotive“ erdacht, die sich in den Herrscherporträts des 19. Jahrhunderts wiederfinden sollten.<sup>1125</sup> Hierbei stellen die bildlichen Darstellungen des Preußenkönigs Friedrich der Große noch eine Zwischenstation dar, denn ein großer Teil seiner Porträts deckt die Forderungen der Aufklärungszeit bereits ab: Neben dem Verzicht auf übermäßige Hoheitszeichen werden Handlung und Tugenddarstellungen bereits realisiert. Friedrich II. von Preußen wird wie kein anderer mit dem aufgeklärten Absolutismus verbunden; auf ihn gehen Zitate wie *„In meinem Staat kann jeder nach seiner Fassung selig werden“* oder *„Ich will der erste Diener meines Staates sein“* zurück. Er war den Ideen der Aufklärung gegenüber sehr aufgeschlossen und wurde geradezu zum Prototyp eines Fürsten, der den philosophischen Einsichten von Immanuel Kant anhing: *„Aufklärung ist der Ausgang des Menschen aus seiner selbstverschuldeten Unmündigkeit. [...] Sapere aude! Habe Mut, dich deines eigenen Verstandes zu bedienen!“*<sup>1126</sup> Dennoch war Friedrich II. in erster Linie ein rigoroser Machtpolitiker, der vor kriegerischen Auseinandersetzungen nicht zurückschreckte, denn die schwierige geopolitische Lage Preußens erforderte die dauernde Stabilisierung und Expansion seines Staates.<sup>1127</sup> Die

---

<sup>1125</sup> Vgl. Schoch, 1975, S. 42–46: „Die Einsetzung des Herrschers an die Stelle eines historischen Tugendhelden oder als Hauptfigur eines lehrhaften Genrebildes konnte des Erfolges bei einem breiten Publikum sicher sein. Hier waren Hoheitsmotive vorgebildet, die den Monarchen mit den Wertbegriffen des Bürgertums verherrlichten. Vom Ancien Régime noch ungenutzt, wurde der propagandistische Wert solcher Darstellungen während der Französischen Revolution erkannt und im 19. Jahrhundert in großem Maße fruchtbar gemacht.“

<sup>1126</sup> Bardong, 1982, S. 542. Vgl. Kant, [1784], 2004, S. 5. Vgl. Freist, 2008, S. 99.

<sup>1127</sup> Vgl. Freist, 2008, S. 98–100.

Aufklärung schuf das Ideal des freien, mündigen und toleranten Staatsbürgers, und da ein dem „*Menschen und der Gesellschaft vorausgehendes ‚Recht von Natur‘ mit absolutem Verbindlichkeitsanspruch*“ angenommen wurde, wurde das Naturrecht zur Leitlinie der Staatsgewalt erhoben und war der Herrscher aufgefordert, diesem Anspruch als erster Diener zum Wohle von Staat und Volk gerecht zu werden, ohne dabei der Legitimation durch Gottes Gnaden bedürftig zu sein, denn in der Verbindung von Macht und Vernunft lag der Handlungsspielraum des Herrschers.<sup>1128</sup> In der europäischen Geschichte ist kaum ein Herrscher zu nennen, dem so viel Verehrung von den Bürgern zuteil wurde wie Friedrich II. So erlangte er nach seinem Tode geradezu einen Kultstatus, den sich die Kunst zunutze machte, indem sie Bildnisse mit neuartigen Motiven schuf, deren Einfluss auf das Herrscherbild des 19. Jahrhunderts wesentlich war. So ist auch die Anzahl der überlieferten Porträts beträchtlich, obwohl sich Friedrich II. vor allem während seiner Regentschaft zwischen 1740 und 1786 nicht gerne porträtieren ließ. Folgendes Zitat bekräftigt diese Position: „*Man muss Apoll, Mars oder Adonis sein, um sich malen zu lassen, und da ich nicht die Ehre habe, einer von diesen Herren zu sein, so habe ich, so viel von mir anhäng, mein Gesicht dem Pinsel entzogen.*“<sup>1129</sup>

Das bekannteste und am meisten verbreitete Porträt wurde um 1781 von Anton Graff geschaffen. Es stellt den 68-jährigen „Friedrich II. von Preußen“ in einem Brustbild vor einem neutralen Hintergrund dar, auf dem sich der Ausschnitt eines gemalten Ovals zeigt. Friedrich der Große hat Anton Graff nie Modell gesessen, so dass der Maler mit skizzenhaft festgehaltenen Momentaufnahmen arbeiten musste (Abb. 339). Der Oberkörper ist seitlich erfasst und dem Betrachter zugewandt, keine fürstlichen Attribute sind vorhanden, nur der Orden des Schwarzen Adlers, der höchste preußische Orden. So ist das Bild fast ausschließlich auf das Gesicht des Königs konzentriert, das von 41 Jahren Regentschaft gezeichnet ist.<sup>1130</sup> Der Betrachter wird sofort durch den auf ihn gerichteten Blick gefesselt, denn die markant dargestellten Augen zwischen der hell

---

<sup>1128</sup> Waibl/Rainer, 2007, Nr. 862. Hinrichs, 2000, S. 123–124: „Die neue Herrschaftskonzeption [des aufgeklärten Absolutismus] war anti-sakral, rational, sie führte weg vom Gottesgnadentum und hin zu einem ‚dienenden‘ Amtsverständnis.“

<sup>1129</sup> Mankartz, 2012, S. 205.

<sup>1130</sup> Vgl. Verwiebe, 2013/2014, S. 41: „Dies entspricht der Vorstellung des an der Aufklärung orientierten ‚roi philosophe‘, das Bildnis wird deshalb auch die ‚bürgerlichste‘ Darstellung des preußischen Königs genannt.“ Vgl. Hildebrand, 1942, S. 134.

erleuchteten Stirn und den leicht geröteten Wangen stellen einen scheinbar unmittelbaren Kontakt her, in schweigendem Einvernehmen, sich tief in die Seele schauen zu lassen; es ist kein Blick, dem man ausweichen möchte, vielmehr werden hier vereint Tiefe und Spannung vermittelt. Gekleidet ist Friedrich in einen blauen Uniformrock mit dem beschriebenen Orden, dessen Rot hinter dem schwarzen Adler sich mit dem Kolorit des Kragens verbindet, was dem Bild einen besonderen harmonischen Charakter verleiht.<sup>1131</sup>

Daneben gibt es eine große Anzahl von Bildern, die den handelnden Friedrich zeigen. Besonders Adolph Menzel beschäftigte sich immer wieder mit der Darstellung des Preußenkönigs, etwa als Kriegsfürsten im Gemälde „Friedrich und die Seinen bei Hochkirch 13./14. Oktober 1758“, das 1856 entstand, oder als Intellektuellen oder Musiker im Gemälde „Flötenkonzert Friedrichs des Großen in Sanssouci“ aus dem Jahr 1852 (Abb. 340).<sup>1132</sup> Der fürsorgliche Monarch war das Motiv in „Der König lebt“ von Robert Müller aus dem Jahre 1886, dem Todesjahr Friedrichs. Es zeigt den König bei der Inspektion des Kartoffelanbaus, den er mit mehreren Kartoffelerlassen auf den Weg gebracht hatte, um der großen Hungersnot in Pommern zu begegnen (Abb. 341). Der Bildhauer Harro Magnussen schuf 1890 die bemerkenswerte Skulptur „Der Philosoph von Sanssouci in seinen letzten Stunden“, die Friedrich kurz vor seinem Ableben, flankiert von zwei Windhunden in seinem Sterbesessel, in einem Nachthemd zeigt – gebeugt und gezeichnet von Alter und Krankheit (Abb. 342–344). Diese Statue gilt seit dem Zweiten Weltkrieg als verschollen, es existieren nur ein Holzstich sowie eine 65 cm große Gipskopie, die in der Burg Hohenzollern aufbewahrt wird.

Während im 17. Jahrhundert Herrscherdarstellungen noch der traditionellen Repräsentation verpflichtet waren, wandelte sich das Herrscherbild im 18. Jahrhundert durch den zunehmenden Einfluss des Bürgertums insofern, als neben einer bevorzugten naturalistischen Darstellungsweise Inhalte wie menschliche Qualitäten und das tugendhafte Verhalten eines Herrschers zum bestimmenden Bildmotiv wurden.<sup>1133</sup> Mit dem Sieg über Napoleon begann das Zeitalter der

---

<sup>1131</sup> Vgl. Eberhardt, 2013, S. 79–82: „Das Porträt ist auch ein Staatsporträt und teilt sich in zwei Hälften: Die untere bringt mit dem Orden das Offizielle ein, indes die obere das Antlitz des beseelten Monarchen vermittelt.“

<sup>1132</sup> Vgl. Jensen, 1982, S. 82–83. Vgl. Hermand, 1985, S. 30–37. Busch, 2004, S. 92–101.

<sup>1133</sup> Vgl. Schoch, 1975, S. 48: „Alle diese Eigenschaften sind dadurch bedingt, daß in den Darstellungen der Monarch stets in seinem Verhältnis zum

Restauration. Auf dem Wiener Kongress wurden unter Fürst Metternich die Grundsätze der zukünftigen Politik formuliert: Restauration, Legitimation, Solidarität. Restauration hieß, die alten vorrevolutionären Zustände sowohl territorial als auch politisch wiederherzustellen, wobei die Französische Revolution und Napoleon als historischer Betriebsunfall abgetan wurden. Unter Legitimation wurde verstanden, dass das Prinzip des Verfassungsstaates wieder durch das monarchisch-dynastische Herrschaftsprinzip ersetzt werden sollte, womit auch die Rückkehr des Bourbonen-Herrschers Ludwig XVIII. verbunden war. Solidarität beschrieb den gemeinsamen Willen der alten Mächte, die wiedergewonnene Machtstellung gegen alle äußeren und inneren Widerstände zu verteidigen. Unter dem Mantel positiv besetzter liberaler Begriffe aus der Zeit der Französischen Revolution sollten die „neuen alten“ Leitprinzipien von ihrem tatsächlichen reaktionären Charakter ablenken, doch konnte der unaufhaltsame Aufstieg des Bürgertums und liberalen Ideenguts nicht aufgehalten werden.<sup>1134</sup> Auch das Herrscherbild geriet in dieser Zeit in den Widerstreit zwischen Rückschritt und Fortschritt. Die absolute Souveränität des Königs konnte nicht wiederbelebt werden, denn auch die „legitimen“ Monarchen waren auf die Loyalität der Bürger angewiesen. Die Künstler hatten die Aufgabe, neue zweckmäßige Bildinhalte zu entwickeln, die geeignet waren, das Image und die Autorität des Monarchen auch unter den neuen Bedingungen zu bewerben.<sup>1135</sup>

Das Porträt, das Paulin Guérin im Jahre 1820 von Ludwig XVIII. malte, kann als Prototyp für den Versuch einer Wiederbelebung des barocken Staatsporträts

---

Bürgergezeigt ist. Der Herrscher wird mit den Wertbegriffen des Bürgers verehrt. [...] So deutet sich hier auch der Wandel von der feudalen zur bürgerlichen Repräsentation an. Je mehr sich die Monarchie vor dem Bürgertum zu legitimieren haben wird, desto mehr wird in der offiziellen Herrscherikonographie auf die hier angelegten Motive und Hoheitsformen zurückgegriffen werden.“

<sup>1134</sup> Vgl. Sellen, 2019, S. 21–22. Vgl. Juneja/Wenzlhuemer, 2013, S. 91–97.

<sup>1135</sup> Vgl. Schoch, 1975, S. 89–90: „Indem sich die Monarchen der Restaurationszeit bemühten, eine ihnen günstige ‚öffentliche Meinung‘ herzustellen, erkannten sie die politische Bedeutung der bürgerlichen Öffentlichkeit an. Um es überspitzt zu formulieren: Das Prinzip der Volkssouveränität wurde im propagandistischen Bereich scheinbar anerkannt, um es auf konstitutioneller Ebene zu verhindern. Hier wurde die zwiespältige Rolle des Herrscherbildes der Restaurationszeit erkennbar. Um die Position des Monarchen kurzfristig zu sichern, konnten beispielweise bürgerlich-fortschrittliche Kunstrichtungen in den Dienst der offiziellen Propaganda gestellt werden, die freilich langfristig zu einer Schwächung des monarchischen Gedankens beitragen sollten.“

gelten und spiegelt folglich auch die Tradition des französischen Königsbildes, das mit Rigauds Bildnis von Ludwig XIV. den Höhepunkt der absolutistischen Herrscherdarstellungen erreicht hatte (Abb. 345). Hier wird den Bürgern durch die Darstellung aller Herrschaftsinsignien das Legitimationsprinzip vor Augen geführt.<sup>1136</sup> Die veränderte gesellschaftliche Situation wird allerdings auch deutlich: Die lächelnde Mimik anstelle der emotionslosen Amtsmiene, die geöffnete und einladende linke Hand und die enge, nun weniger theatralische Schrittstellung des väterlich wirken wollenden Königs sollen den aufgeklärten Betrachter ansprechen und nicht so sehr Amt und Rang betonen, sondern die menschliche Seite des Königs. François Gérard ging in dem Bildnis von „Ludwig XVIII. an seinem Schreibtisch in den Tuileries“ 1823 noch einen Schritt weiter, indem er den 68-jährigen König – ein Jahr vor seinem Tod – in einer schlichten, abgeschlossenen, fast behaglichen Atmosphäre zeigt (Abb. 346). Das Interieur ist detailreich und wirklichkeitsnah in strengster Ordnung präsentiert. Der König wirkt etwas behäbig, blickt aber den Betrachter an und gewährt dem Bürger Zutritt zur Machtzentrale, wo über das Schicksal des Volkes entschieden wird – ein bürgerliches Gegenbild zum barocken Repräsentationsbildnis.<sup>1137</sup>

Mit dem Thronbild von Kaiser Franz I. von Österreich schuf Friedrich von Amerling 1832 ein Bildnis, das die Krise des Herrscherbildnisses im 19. Jahrhundert deutlich an den Tag brachte, denn die politische Restauration vermochte das deutsche Kaiserreich nicht wiederherzustellen, und so stellt auch dieses Gemälde einen Anachronismus dar. Amerling hat hier zwei sich widersprechende Elemente zusammengeführt: zum einen das englische Vorbild eines Thronbildes, wie Joshua Reynolds es mit dem Porträt von George III. um 1779 vorgelegt hatte (Abb. 347) und das Amerling von einem Londonbesuch her bekannt gewesen sein dürfte; zum anderen eine sehr naturalistische Auffassung eines Brustbilds,

---

<sup>1136</sup> Ebd., S.91: „Fast unmerklich ist zu den französischen Kroninsignien ein weiteres Attribut hinzugekommen, das die veränderte politische Situation verdeutlicht. Krone und ‚main de justice‘ ruhen auf dem vom König gewährten ‚Charte‘.“

<sup>1137</sup> Vgl. Schoch, 1975, S. 108-109: „So sind die Schreibtischbilder den Bildnissen des Künstlers in seinem Atelier vergleichbar oder den Gelehrtenbildnissen, die versuchen, das Genie an seiner Wirkungsstätte zu zeigen. [Dies zeigt], daß der künstlerische Realismus des Bürgertums imstande war, ein Schema feudaler Repräsentation in einen Bildtypus zu überführen, der gegenüber einem bürgerlichen Herrschermythos offen war und den neuen propagandistischen entsprach.“

das den Kaiser in schlichtem Zivilrock zeigt, womöglich als Vorstudie gedacht (Abb. 348). Der 74-jährige Kaiser sitzt streng frontal auf seinem golddrapierten Thron um drei Stufen erhöht im Halbrund einer Apsis vor einem schlichten, graubeigen Hintergrund; der Thronende wird links von purpurnen Vorhängen, rechts im Bild von einer auf einem hohen Postament stehenden Säule umrahmt (Abb. 349). Von links her beleuchtet das einstrahlende Licht den Kaiser, der weiß gekleidet und mit einem Hermelinmantel im kompletten Krönungsornat eingehüllt ist: Krone, Zepter und Schwert sowie ein überreicher Ordensbehang, dessen Goldfarbe zusammen mit dem Weiß der Kleidung und dem Rot einer Schärpe um Bauch und Brust in farblicher Harmonie verbunden ist. Der Reichsapfel liegt ganz unscheinbar auf einem kleinen Tischchen im Dunkel des linken Vordergrundes. Während Alters- und Krankheitszeichen in Herrscherdarstellungen weitgehend vermieden und sogar geschönt wurden, wird bei Franz I. die Diskrepanz zwischen prachtvollen Machtinsignien und dem authentischen körperlichen Verfall durch Alter und Krankheit deutlich herausgestellt. Der Kaiser hat Mühe, das ausgezehrte, kraftlose Greisenhaupt mit der schweren Krone aufrecht zu halten. Seine Physiognomie ist gekennzeichnet durch graue Haare mit Stirnglatze, tief liegende, umränderte Augen, eingefallene faltige Wangen und fest zusammengepresste Lippen. Sein Blick ist misstrauisch und finster, seine rechte Hand hält kraftlos das Zepter, und die Beine in weißen Seidenstrümpfen sind obszön gespreizt. Das ganze Antlitz dieses verschlossenen, ungeliebten Habsburgers zeigt den Mitleid erregenden, gebrechlichen Zustand dieses Herrschers.

„Die gekrönte Gestalt als Ganzes aber ist ein mit Kleidern, Ordensschmuck und Herrscherinsignien [...] behängter Popanz geworden. Alles ist jetzt zurechtgerückt und gestellt, jede Spur von Eigenhaltung und Eigenbewegung gewichen, [...]. Hat der Künstler hier wirklich noch einen Menschen und nicht nur eine im Atelier kostümierte Puppe gemalt?“<sup>1138</sup>

Zwar rekurrierte Amerling für das Bildnis von Kaiser Franz I. auf verschiedene formale Elemente des barocken Staatsporträts, aber gleichzeitig entfernte er sich weit vom absolutistischen Herrscherideal, denn die einstmalige standesgemäße Haltung ist völlig entleert, nur noch das Menschliche in seiner ganzen

---

<sup>1138</sup> Beenken, 1944, S. 557–558.

Beziehungslosigkeit und Vereinsamung ist präsent.<sup>1139</sup> Das widersprüchliche Kaiserbild von Amerling offenbart die ambivalente, ja kontroverse Position, die im Herrscherbildnis des 19. Jahrhunderts zum Ausdruck kommt, verweist aber zugleich auf die veränderte Stellung des Bürgertums. Ob die individuelle Charakterisierung – wie Schoch argumentiert – die Sorge des Kaisers um das Schicksal seiner Untertanen ausdrückt, soll nicht weiter diskutiert werden, denn an dem tiefen Absturz des ehemals Majestätischen, an dem Ende der Tradition in der Darstellung des Herrscherporträts, kann kein Zweifel mehr bestehen.<sup>1140</sup> Hervorheben muss man die Leistung Amerlings, alle ihm aus der Vergangenheit zur Verfügung stehenden Mittel genutzt und dabei, gewollt oder nicht, die zentralen Widersprüche des bürgerlichen Staatsporträts demaskiert zu haben.

Auf die vielen Versuche im 19. Jahrhundert, für den monarchischen Herrscher eine geeignete Bildnisform zu finden, soll hier nicht weiter eingegangen werden – es betraf fürstliche Familienbilder, die erwähnten Schreibtischbilder, das ebenfalls in die Krise geratene Reiterbild, Historien- oder Ereignisbilder und nicht zuletzt die Herrscherbilder der englischen parlamentarischen Monarchie. Abschließend soll gleichsam kontrastierend ein Staatsporträt vom deutschen Kaiser Wilhelm I. besprochen werden, das Franz von Lenbach zwischen 1886 und 1887 anfertigte. Der 90-jährige Kaiser ist als Halbfigur in einem einfachen Sessel vor einem monochromen dunklen Hintergrund dargestellt (Abb. 350). Deutlich wird das faltenreiche Greisenhaupt mit hoher Stirnglatze, Oberlippen- und ausgeprägtem Backenbart durch das Licht hervorgehoben. Bei aller altersbedingten Hinfälligkeit ist der auf den Betrachter gerichtete Blick klar und wach, väterlich weich, ohne jede geringschätzende Überheblichkeit, so dass es scheint, als spiegelten die Augen auch seinen Charakter wider, seine menschliche Wärme. Die Distanz zum Betrachter ist aufgehoben, dafür ist Nähe, Vertrautheit und

---

<sup>1139</sup> Ebd., S. 358: „In dem Versuch, das alte repräsentative Monarchenbildnis der Barockzeit zu restaurieren, ereignet sich das gespenstische Schauspiel eines nicht mehr verhüllbaren Auseinanderbrechens von Subjektivem und Objektivem, Innen und Außen.“

<sup>1140</sup> Vgl. Schoch, 1975, S. 99: „Dadurch, daß der betrachtende Untertan seine eigenen Belange in das Bild des Herrschers hineingewoben, sich selbst im Monarchen repräsentiert werden soll, ist hier ein neuer, bürgerlicher Begriff von ‚Repräsentation‘ ins Spiel gebracht. Das Bildnis zeigt den Monarchen in der Rolle des Dulders. Es propagiert mit dieser neuen, auf ein bürgerliches Publikum zugeschnittenen Idealrolle von von persönlicher Liebe, menschlichem Mitgefühl, ja von Mitleid getragenes Verhältnis des Betrachters zu seinem Landesvater.“

Fürsorglichkeit geboten. Betont wird diese menschliche Seite von Wilhelm I., der in einer schlichten schwarzen Uniformjacke gekleidet ist, auch dadurch, dass weitgehend auf die üblichen Hoheitsattribute verzichtet wurde. Rangabzeichen sind auf ein Minimum beschränkt, wenn neben goldenen Schulterstücken nur das Eiserne Kreuz und der Orden „Pour le Mérite“ geblieben sind. Mit dieser Darstellung des deutschen Kaisers wurde eine neue Zeit der Herrscherporträts eingeleitet, nachdem die Diskrepanz zwischen Hülle und Inhalt aufgehoben und in ein harmonierendes Verhältnis zueinander gebracht worden war.<sup>1141</sup> Als Vorlage diente Lenbach wahrscheinlich Tizians Münchener Porträt Kaiser Karls V. im Lehnstuhl; mit den spiegelverkehrten Haltungsmotiven und der Nahsicht liegt aber auch eine starke Verwandtschaft zu den späten Selbstbildnissen Rembrandts vor, auch Raffaels Bildnis des italienischen Edelmannes Baldassare Castiglione könnte noch hinzugezählt werden, denn die formale Komposition, die Haltung und besonders die Blickanlage weisen große Ähnlichkeiten auf.<sup>1142</sup> Auch fotografische Studien hat sich Lenbach zunutze gemacht, die ihm Anregungen für seine Porträts gaben, wie etwa die altersbedingte Hinfälligkeit abzuschwächen sei. Dazu wurde der Oberkörper etwas aufgerichtet, der Kopf angehoben und die Brust vorgewölbt. Durch die Lichtbetonung des Antlitzes mit starker Akzentuierung von Augen, Wangenfalten und des spärlichen Haar- und Bartbewuchses wurden die vielen kleinen Altersfalten übergangen, womit sogar Hegels Anspruch, ein Porträt soll *„das Subjekt in seinem allgemeinen Charakter und bleibenden geistigen Eigentümlichkeiten auffassen und wiedergeben“*, Genüge getan wurde.<sup>1143</sup> Dies alles wird deutlich, wenn Fotografien des Kaisers aus der gleichen Zeit in identischer Position mit dem Porträt verglichen werden, denn diese zeigen den vom Alter erschöpften, kraftlosen Greis, zusammengesunken, füllig mit gleichgültigem, fast unbeteiligtem Ausdruck. Auch Lenbach malte Wilhelm I. in hohem Alter, aber, wie oben beschrieben, sind die Greisenmerkmale und seine Haltung deutlich abgemildert. Er sitzt aufrecht mit schlanker Körperform, wirkt aufmerksam und konzentriert, milde und liebenswürdig.

---

<sup>1141</sup> Vgl. Schoch, 1975, S. 168: „In der Tat brach Lenbach mit Konventionen, die das fürstliche Repräsentationsstück seit Van Dyck kennzeichneten. Sein Leipziger Werk ist kein Standesporträt im herkömmlichen Sinn. Mit dem weitgehenden Verzicht auf den konventionellen Hoheitsapparat konnte er den fatalen Grundwiderspruch des Herrscherporträts im 19. Jahrhundert auflösen und sich ganz auf die psychologische Charakterschilderung konzentrieren.“

<sup>1142</sup> Vgl. Wurst, 2004, S. 127.

<sup>1143</sup> Hegel, 1835–1836, S. 2, <https://www.textlog.de/5708.html> [17.10.2022]

Lenbach wollte mit seinen Bildnissen keine Momentaufnahmen der Geschichte präsentieren, sondern, wie Max Osborne sich ausdrückt, „*Hymnen, stolze Gedichte in freien Rhythmen*“ darbieten, also feierliche Loblieder, die schon in der Antike der Helden- und Götterverehrung dienten.<sup>1144</sup> Fotografien sind unbestimmt, mehrdeutig und oberflächlich, die Bildnisse dagegen einprägsame, gemalte „*Charaktermasken*“, die über die Gegenwart hinaus eine Person von historischer Bedeutung darstellen.<sup>1145</sup> Mit dem Porträt von Lenbach entstand ein umfassendes Bild des deutschen Kaisers Wilhelm I., das heißt ein Bild des gelebten Lebens: „*Alles was er erlebt hatte, die großen Entschlüsse, die seinem Herzen oft so schwer wurden, die tägliche Sorge und das wachsende Gefühl der Verantwortlichkeit gruben ihre Züge hinein.*“<sup>1146</sup>

Dieses Kapitel war der Ikonographie von Herrscherbildnissen, also Abbildern von Königen, Kaisern, auch Kirchenfürsten gewidmet sowie der Entwicklung autonomer Porträtdarstellungen auf Tafelbildern, in denen für die individuelle Person des Herrschers, ausgehend von ihrer Funktion und ihrem Amt, allmählich ein Image entwickelt und etabliert wurde. Das Ich-Bewusstsein und die Bedeutung des Individuums sind eng mit der Renaissance bzw. dem Humanismus verbunden und hatten gravierenden Einfluss auf die Kunst, weshalb sich diese Epoche deutlich von den vorherigen, der Antike und dem Mittelalter, unterschied, da der Mensch Teil einer Gemeinschaft war und allein der gesellschaftliche Rang und die politische Institution von Bedeutung war, nicht die dargestellte Person, deren Individualität noch im Verborgenen lag. Nur der Amtsträger in göttlichem Auftrag war von Belang, ein persönlicher Zugang zum Herrscher über dessen Physiognomie war noch nicht zeitgemäß. Im Spätmittelalter wurde dieser Wandel schon vorgezeichnet, denn mit dem Bildnis von Johann II. dem Guten, König von Frankreich, aus den Jahren um 1360, entstand eines der ersten autonomen Herrscherbildnisse: noch wie auf einem Münzenbildnis ähnlich einem Imperator der Antike im Profil, zugleich aber auf die italienische Wurzel eines Giotto verweisend. Die Person des Königs, die keine Attribute brauchte, die ihre Stellung untermauerten, wurde aber bereits herausgestellt. Es war fortan kein Bild mehr, in dem ein Stifter auftrat, keine religiöse Handlung mit auswechselbaren Assistenzfiguren, nur der König um seiner selbst willen trat in Erscheinung. Stefan Kemperdick legt zu Recht dar, dass es von Johann II. – auch von

---

<sup>1144</sup> Osborn, 1905, S. 50–52.

<sup>1145</sup> Vgl. Beenken, 1944, S. 405.

<sup>1146</sup> Lichtwark, 1900, S. 142.

Herzog Rudolf IV. von Österreich im Dreiviertelprofil, das etwa zur gleichen Zeit entstand – keine Vergleichsbilder gibt, die die Identität des Dargestellten stützt, so dass wir keine gesicherten Erkenntnisse über seine tatsächliche Physiognomie oder gar spezifische Charakterzüge haben. Dennoch kann nicht bezweifelt werden, dass hier wirklichkeitsnahe Elemente vorgetragen wurden, die für künftige Herrscherbildnisse wegweisend sein sollten.<sup>1147</sup> Das Bildnis von Herzog Rudolf, der sich mittels Bildinschrift widerrechtlich als Erzherzog titulieren ließ, bekräftigte seinen Anspruch auf den Titel durch die Bügelkrone. Die Verortung des Gemäldes ist nicht gesichert, allerdings geht eine These davon aus, dass es oberhalb seiner Grabstelle im Presbyterium von St. Stephan aufgehängt war. Martin Warnke leitet hieraus den Schluss ab, dass gerade dieses Bildnis auf zwei elementare und bestimmende Aspekte späterer Herrscherbildnisse hinweist, nämlich die Repräsentation und die Stellvertreterfunktion.<sup>1148</sup> Schon 1285 war für den ersten deutschen König, Rudolf I. von Habsburg, für den Dom zu Speyer eine Grabplatte geschaffen worden, die eine auf den ersten Blick ungewöhnliche Realitätsnähe aufweist, wie auch eine aufgeführte Chronik zu bestätigen scheint. Regine Körkel-Hinkfoth gibt indes zu Bedenken, ob in jener Zeit ein porträtähnliches Grabmal überhaupt möglich war. Wie dargelegt, hatten die Überbetonung und die herausgestellten Altersmerkmale der Physiognomie das komplette Arsenal der Altersmakel zu einem Spiegel von Leid und Hinfälligkeit transformiert, um seinen vergänglichen Körper mit seiner unsterblichen „dignitas“ zu verbinden und dieserart den Fortbestand der Habsburger Dynastie gesichert zu wissen, wozu er auch seinem Nachfolger selbst die Salbung zuteil werden ließ.<sup>1149</sup>

Das höfische Porträt gewann in der Renaissance zunehmend an Bedeutung und erreichte bei Kaiser Maximilian I. einen ersten Höhepunkt. Dies ging einher mit der künstlerischen Entwicklung seiner Zeit, in der neue Erkenntnisse über die biologisch-medizinische Identität des Menschen, über die Welt und das Universum, aber auch humanistische Gedanken den Menschen in den Mittelpunkt von Kunst, Kultur und Wissen stellten. Maximilian war gegenüber allem aufgeschlossen und weitsichtig genug, um bewusst die Möglichkeiten der bildenden

---

<sup>1147</sup> Vgl. Kemperdick, 2006, S. 19.

<sup>1148</sup> Vgl. Warnke, 2011, S. 482: „Die wichtigste politische Aufgabe nahm das Herrscherbildnis dabei als Stellvertreter wahr. Sofern irgendeine sympathetische Verbindung zwischen dem Abbild und dem Abgebildeten sichtbar wurde, konnte das Bildnis eines Herrschers auch an seiner statt auftreten, und alles, was dem Bild angetan wurde, wurde auch dem Abgebildeten angetan.“

<sup>1149</sup> Vgl. Körkel-Hinkfoth, 1996, S. 164.

Kunst einsetzen zu können, besonders graphische Techniken wie den Holzschnitt, aber auch literarische Schriften, und sich propagandistisch zu inszenieren und seine Handlungen zu legitimieren. Dieser modernen Denkweise stand aber auch sein tief im Mittelalter verankertes gottgegebenes Sendungsbewusstsein gegenüber, seine mit dem Stammbaum assoziierten politischen und gesellschaftlichen Ansprüche, wodurch das Primat des Hauses Habsburg unumstößlich war. Die Entwicklung solch höfischer Porträts gründete einerseits auf der altniederländischen Malerei des 15. Jahrhunderts, deren wesentlichen Kennzeichen auf einem präzisen Oberflächenrealismus beruhten, andererseits auf der italienischen Malerei, die der spezifischen Individualität des Menschen auch in einem Bildnis Rechnung tragen wollte, da Äußerlichkeiten und das Wesen eines Menschen eine untrennbare Einheit bildeten.<sup>1150</sup> Diese Einheit ins Bild zu bringen, war die Aufgabe des Porträtisten. Die Herrscher dieser Zeit hatten die Macht der Bilder erkannt, denn Bilder sind leichter erinnerlich als abstrakte Begriffe, die Bildwahrnehmung erfolgt in Bruchteilen von Sekunden. Zugleich können Bilder Emotionen hervorrufen und somit gezielt eingesetzt werden, um das Bewusstsein des Betrachters mit bestimmten inhaltlichen Vorgaben in Übereinstimmung zu bringen. So wurde das Bild zu einem Medium, das eine tiefgreifende Kommunikation zwischen Kaiser und Betrachter ermöglichte.<sup>1151</sup>

„[Maximilian] setzte dabei in zunehmendem Maße gezielt Mittel zur Beeinflussung der öffentlichen Meinung ein. Er gestaltete unter gleichzeitigem Rückgriff auf die höfisch-ritterlichen Traditionen wie auch auf Repertoire und Techniken des modernen Humanismus bewußt sein Bild in der Öffentlichkeit und die Wahrnehmung seiner Taten und Absichten. Maximilian gestand der Kunst grundsätzlich nicht nur illustrative und ästhetische Funktionen zu, sondern zusätzlich auch die Aufgabe der Erhaltung des eigenen Gedächtnisses in der Nachwelt und hierfür das Publikmachen der eigenen Taten und Leistungen.“<sup>1152</sup>

---

<sup>1150</sup> Vgl. Schütz, 2002, S.16.

<sup>1151</sup> Vgl. Sachs-Hombach, 2016, S. 182–185: Seine politische Funktion ergibt sich daraus, daß seine syntaktische Struktur es erlaubt, auch komplexe Inhalte (z. B. Weltanschauungen) in sinnlich erfahrbarer Weise und daher sehr unmittelbar zu verbreiten.“

<sup>1152</sup> Menzel, 2004, S. 403.

Diese Worte zielen auf eine weitere Funktion des Herrscherbildnisses, nämlich auf die Erinnerungskultur. Wenn Leon Battista Alberti um 1430 betonte, dass eine besondere Leistung der Malerei darin bestehe, verstorbene oder räumlich und zeitlich nicht anwesende Menschen über das Bild zu vergegenwärtigen und damit erlebbar zu machen, so sicherte exakt auf diese Weise Maximilian seinen Herrschaftsanspruch und den der Habsburger Dynastie allein durch seine Identität im Porträt und sorgte schon für die Ahnengalerie vor, um ebendiese memorialen Aspekte zu nutzen.<sup>1153</sup>

Diesen propagandistischen Weg ging Kaiser Karl V. mit Seiseneggers ganzfigurigem Porträt, das von Tizian kopiert wurde, noch weiter, denn mit ihm konnte sich der Kaiser in voller Lebensgröße vor seinen Untertanen erheben, wodurch er Nähe und Ferne zugleich hervorrief. Das Reiterbild von Tizian erinnerte an das Reiterstandbild von Marc Aurel, wodurch die Siegermentalität des antiken Kaisers auf Karl übertragen wurde, weil mit dem Reiter Hoheit und Macht assoziiert waren. Wenn Tizian 1548 dann noch ein Sitzporträt vom Kaiser anfertigte, eine Darstellungsweise, die eigentlich nur Päpsten vorbehalten war, wurde die konfliktrichtige Beziehung zwischen Kaiser und Papst thematisiert und der Kaiser mit dem Oberhaupt der katholischen Kirche auf eine Stufe gestellt. Tizians Bildnisse stellen Schlüsselwerke in der Entwicklung der Herrscher- und Regentenbildnisse dar, denn er vermochte seinen realistischen Darstellungen Hoheit und Würde einzuverleiben, ebenso die Funktionen von Macht und Herrschaft, zugleich aber die Hinfälligkeit von Alter und Krankheit, bis am Ende eine verbrauchte Persönlichkeit stand. Wenn mit dem Reiterporträt das absolutistische Herrscherbildnis seinen Anfang nahm, so wurde dies durch Rigauds Porträt von Ludwig XIV. in vollem Krönungsornat im 17. Jahrhundert zum absoluten Höhepunkt, zum Inbegriff des Absolutismus. Mit der Französischen Revolution fanden diese Herrscherbildnisse ihr Ende, um dann im 19. Jahrhundert fast in der Bedeutungslosigkeit zu verschwinden. Von nicht geringer Relevanz war hierfür die englische Malerei des 18. Jahrhunderts, in der Herrscherbildnisse geradezu banalisiert wurden, wenn sich der Herrscher etwa neben dem Hinterteil eines Pferdes präsentierte.

In diesem Kapitel war die Rede vom Bildnis und Image alter Herrscher. Es ging also darum, dass viele Herrscherbildnisse alte, wenn nicht gar kranke Herrscher darstellten. Diese Themenstellung ist unter anderem der Tatsache

---

<sup>1153</sup> Vgl. Alberti, [1435], 2000, S. 234.

geschuldet, dass sich bei der Recherche von Herrscherbildern herausstellte, dass viele Herrscher bereits ein hohes Alter erreicht hatten, als sie porträtiert wurden. Dies entspricht insofern der Realität, als sie den Zenit ihres biologischen Lebens auf dem Höhepunkt ihrer Macht bereits überschritten hatten. Ein weiterer Anlass für ein Altersporträt mag darin gelegen haben, dass erst ein hohes Alter und Krankheit dem Herrschenden seine eigene Vergänglichkeit erlebbar und bewusst machten, woraus ein Verewigungswunsch entstand, um Erinnerung und Andenken an ihn der Nachwelt zu hinterlassen. Warnke hält beispielsweise Maximilian für „eine[n] der Virtuosen dieser zukunftsgerichteten Erinnerungsarbeit“, die sich in verschiedenen Denkmalsprojekten geäußert habe.<sup>1154</sup> Ein Bezugspunkt könnten auch die hellenistischen Statuen der Philosophen gewesen sein, in denen ihre alten, kranken und verbrauchten Körper manifest wurden, die aber zugleich den unbedingten Willen deutlich machten, ihren Intellekt über die eigene vergängliche Materialität siegen zu lassen, denn Alter wurde mit Weisheit, Wissen und Würde gleichgesetzt. Ich habe hier gleichfalls dargelegt, dass ein Herrscherbildnis mehr ist als das reine Abbild einer Person. Dieses Bild ist dann mit dem Begriff Image gleichzusetzen, wenn nicht nur die Wahrnehmung, sondern auch Vorstellungen, Vermutungen, Gefühle und Bewertungen bei der Betrachtung des Dargestellten mit einfließen. Image ist das Resultat einer Auseinandersetzung des Betrachters mit dem Bild des Dargestellten, mit der Wirkung, die von einer Person ausgeht, mit den Reizen, die von der Person stammen, von der das Bild entworfen wurde. Image vermittelt als Abbild somit ein Stimmungsbild, ein auf Eindrücken, Kenntnissen und Erfahrungen basierendes Vorstellungsbild, das dem Betrachter einen Gesamteindruck von dem abgebildeten Herrscher eröffnet. Allerdings muss uns bewusst sein, dass kognitive Prozesse keine absolut objektive Betrachtung des Gegenübers zulassen, wie schon das Höhlengleichnis von Platon zeigte.

Zusammenfassend ist die Funktionspalette der Herrscherbildnisse recht umfangreich, denn wenn auch Repräsentation und Stellvertreterfunktion in den Vordergrund gestellt wurden, so haben ebenso Ähnlichkeit und Identität des Herrschers für die Verbreitung der Bildnisse ihre Bedeutung. Dass auch aktuelle Befindlichkeiten oder die öffentliche Reputation, insbesondere nach Siegen und Niederlagen, den Anlass für solche Bildnisse gaben, liegt auf der Hand. Ganz wesentlich ist aber der Memoria-Gedanke, der im Alter und krankheitsbedingt

---

<sup>1154</sup> Warnke, 2011, S. 484.

im Angesicht der Ahnengalerien entstand, denn auffällig ist, dass viele Bildnisse kurz vor dem Ableben der Herrscher von ihnen in Auftrag gegeben wurden.



## IX Die Rolle der Alten in der Genremalerei des 17. Jahrhunderts

### IX.1. Der Begriff der Genremalerei. Vom Phänomen zur Gattung

Das französische Wort „genre“ hat seinen Ursprung im lateinischen Wort „genus“, das mit Art oder Gattung übersetzt wird und begrifflich zwei unterschiedliche Bereiche umschreibt: „[...] *im weiteren Sinn ein beliebiges thematisches Gebiet, im engeren Sinne eine bestimmte Kunstgattung der Genrekunst*“.<sup>1155</sup> Die Genremalerei stellt Alltagsszenen in zeitgenössischem Ambiente dar und thematisiert Arbeit und existentielle Not, jedoch auch Markt und Mobilität, vor allem aber Familiengeschichten von der Wiege bis zum Tod: Frauen mit ihren Kindern, fleißige und faule Mägde, Erotik und Sexualität, Feste und Spiele, dazu betrunkene Bauern in heruntergekommenen Spelunken, auch Medizin und Wahrsagerei oder Alte, versunken in die Bibel. Eine große Themenvielfalt wurde in Bilder umgesetzt, die oft auch als Sittenbilder bezeichnet werden, da die Sitten und Unsitten verschiedener Gesellschaftsschichten und folglich moralische Aspekte im Mittelpunkt der Darstellungen stehen. Die Genremalerei verbreitete sich im 17. Jahrhundert besonders in den nördlichen Niederlanden und erreichte dort einen hohen Beliebtheitsgrad – wie sonst nirgendwo in Europa –, sie soll deshalb in diesem Kapitel ausschließlich behandelt werden.<sup>1156</sup> Die Gründe für die große

---

<sup>1155</sup> Olbrich, 1989, Bd. 2, S. 694.

<sup>1156</sup> Vgl. Brown, 1984, S. 9. „Das Genre ist – wie auch das Gruppenporträt, die Städteansicht oder das Kircheninterieur – eine Bildgattung, die der Malerei des 17. Jahrhunderts in den nördlichen Niederlanden eigentümlich und in dieser Form nirgendwo sonst in Europa jener Zeit gepflegt worden ist. Genreszenen gibt es zwar auch von französischen, italienischen und spanischen Malern – denken wir an die Bauern der Brüder Le Nain und des Velázquez, die Musikanten Caravaggios und seiner Nachfolger, die Metzger oder Bohnenesser des Annibale Carracci –, aber solche Themen haben kaum jemals das Œuvre eines Meisters geprägt und verschwinden fast in der Menge der religiösen, mythologischen und Historien-Malerei, die in den genannten Ländern im 17. Jahrhundert entstanden ist.“

Verbreitung liegen in erster Linie im niederländischen Protestantismus, im Zuge dessen sakrale Bilder aus den Kirchen völlig verbannt wurden und kirchliche Auftraggeber nicht mehr zur Verfügung standen. Dies gab der profanen Bildkunst einen kräftigen Anshub und ließ sie über den Kunstmarkt zu einer Ware werden, die selbst mit kleinem Geldbeutel erworben werden konnte. So avancierte die Genremalerei zu einer volkstümlichen Kunstgattung. Bei oberflächlicher Betrachtung erscheint die Genremalerei zunächst als einfaches Bilddokument, das das alltägliche Leben der Niederländer im 17. Jahrhundert illustriert, bei genauer Betrachtung der Bilder zeigt sich indes, dass nicht nur das gesellschaftliche Leben der niederländischen Bevölkerung Bildgegenstand war, sondern dass der Blick auch auf das damalige Weltbild der Niederländer seinen Widerhall fand.<sup>1157</sup> Dieses unstete, aufgewühlte, aber auch faszinierende Zeitalter bot den zeitgenössischen Malern nicht nur Anlass für reportageähnliche Berichterstattungen, für die sie hinter die Fassaden blickten, sie nahmen auch Stellung, kritisch, oft verborgen oder gar nur symbolisch zu allen Formen des privaten und öffentlichen Lebens.<sup>1158</sup> Der Oberbegriff „Genre“ war im 17. Jahrhundert noch nicht bekannt, stattdessen ordnete man einzelne Szenen noch nach thematischen Gesichtspunkten. So wurde eine fröhliche Gesellschaft, die sich in Innenräumen mit Essen, Trinken und Musik vergnügte, mit „geselschapje“ oder „conversatie“ bezeichnet, die gleichen Ereignisse unter freiem Himmel wurden dagegen „buitenpartij“ genannt. Mit „bordeeltjen“ waren Bordelszenen, mit „boertjes“ bäuerliche Szenen gemeint, um nur einige zu nennen. Erst im 18. Jahrhundert wurde der Begriff „genre“ von Denis Diderot in die kunsttheoretische Terminologie eingeführt.<sup>1159</sup> Die Genremalerei war allerdings keine Erfindung der Niederländer, denn anhand von archäologischen Funden konnte gezeigt werden, dass den Menschen ihr Alltagsleben bereits im Altertum bildwürdig war. Zumeist in

---

<sup>1157</sup> vgl. Brown, 1984, S. 9.

<sup>1158</sup> Ebd., S. 9. „Der Begriff ‚Genre‘ zieht unnötige und inhaltlich wenig hilfreiche Grenzen durch die Fülle und Vielfalt der Bildgegenstände in der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts. Wie etwa soll man entscheiden, ob eine Szenen mit Figuren in einer Landschaft oder im Zusammenhang mit einem Stillleben in die Kategorie Genre gehört oder nicht?“

<sup>1159</sup> Vgl. Oehring, 2019, S. 73. „[nach Diderot, 1766] *Peinture de Genre* bezeichnet die von der Kunsttheorie weniger geachtete Gattung der Maler wie Landschaft und Stillleben, im Gegensatz zur hoch geachteten *Peinture d'histoire* (Historienmalerei) mit religiösen, mythologischen, allegorischen und sonst klassischen Themen.“ Vgl. Brown, 1985, S. 10.

kultischem und religiösem Kontext fanden solche Darstellungen ihren Anfang. Allerdings hat sich die Wissenschaft diesem Thema bis heute nicht angemessen gewidmet, so dass eine ausführliche Gattungsgeschichte nur in einigen wenigen Publikationen vorliegt. Erwähnenswert ist immer noch das Werk „Das Genrebild“ von Lothar Briegel aus dem Jahre 1922, ferner der Aufsatz „Begriff und Wesen des Genre“ von Josef Böhm von 1928 und auch die 1947 erschienenen „Essays über die Landschaftsmalerei und andere Bildgattungen“ von Max. J. Friedländer. Zwar etablierte sich die Genremalerei als autonome Gattung innerhalb der Tafelmalerei zuerst im 17. Jahrhundert in den Niederlanden, aber es finden sich hier keine theoretischen Diskurse, die sich dieser Thematik angenommen hätten.

Die aktuellsten Publikationen stammen aus den 1980er-Jahren des vergangenen Jahrhunderts, und zwar Christopher Browns „Holländische Genremalerei im 17. Jahrhundert“ von 1984 und der von Henning Bock herausgegebene Band des gleichnamigen Symposiums 1984 in Berlin, veröffentlicht 1987. Dank des aufsteigenden Bürgertums im 16. und 17. Jahrhundert entwickelte sich die niederländische Genremalerei zu einem überaus beliebten Sujet, denn hier war eine gut situierte Käuferschicht auf dem Kunstmarkt erschienen. Erich Hubala sah in dem neu entstehenden Selbstwertgefühl des Bürgertums, das aufgrund seiner wirtschaftlichen Macht zur tragenden Elite in Staat und Gesellschaft avancierte, auch eine künstlerische „*Besitzergreifung der eigenen Umwelt in allen Erscheinungsformen*“.<sup>1160</sup> Private Wohnungen und öffentliche Gebäude wurden mit Bildern geschmückt, die der eigenen Lebenswirklichkeit entsprachen. Das gesteigerte Selbstbewusstsein der Bürger drückte sich besonders in der Darstellung von Einzel-, Familien- und Gruppenporträts aus, aber auch in Stadtansichten oder in Stillleben mit Kostbarkeiten und Früchten aus den Kolonien und in den verschiedensten Alltagssituationen.

## IX.2. „So de Oude songen so pypen de Jongen“ und andere Sprichwort-Bilder

Im Folgenden sollen einige Bilder aus verschiedenen Themenkreisen der Genremalerei exemplarisch vorgestellt, beschrieben, analysiert und interpretiert

---

<sup>1160</sup> Hubala, 1990, S. 44.

werden, um die Semantik und verschiedenen Deutungsebenen insbesondere im Hinblick auf die Rolle der Alten besser verständlich zu machen. Danach wird „Der Besuch des Arztes“, ein beliebtes Thema dieser Gattung, ausführlich erörtert werden.

Jan Steen (1626–1679) gilt als einer der erfolgreichsten niederländischen Maler des 17. Jahrhunderts, neben Adriaen van Ostade schuf er das umfangreichste Werk innerhalb der niederländischen Genremalerei. Sein Œuvre ist breitgefächert und vielseitig, seine Bilder possenhaft und vergnüglich. Steen war Maler und Erzähler und verzerrte gern die Wirklichkeit mit Exzessen, Trinkgelagen, Völlerei, Unbeherrschtheit und Maßlosigkeit oder gar hinterhältiger Doppelbödigkeit, die ihm Häme, Ironie und Spott einbrachte. Auch scheute er nicht vor moralischen Botschaften zurück, seien es Bildinschriften oder Sprichwörter, die er seinen Bildern mitgab. Da Jan Steen wiederholt mehrere Varianten ein und desselben Themas schuf, sind beispielsweise allein zu dem Spruch „So de Oude songen so pypen de Jongen“/„Wie die Alten sangen, zwitschern auch die Jungen“ 13 verschiedene Sprichwortbilder bekannt. Eines von ihnen, auch mit „Die Kindstaufe“ betitelt, gehört zur Sammlung der Gemäldegalerie Berlin (Abb. 351).<sup>1161</sup>

Dieses Bild soll Ausgangspunkt der Erörterung von Genrebildern sein, die einerseits auf Sprichwörtern basieren, andererseits das niederländische Familienleben aus verschiedenen Perspektiven zeigen. Der Betrachter blickt in das Interieur eines großen, hohen, fensterlosen Raumes, in dem sich mehrere Personen, die sich in drei Gruppierungen aufteilen lassen, anlässlich der Feier einer Kindstaufe eingefunden haben. Der Raum ist für eine bürgerliche Stube zu groß und entspricht eher einem Bühnenraum, wofür auch das im Vordergrund links bis in die Bildmitte hineinragende flache Podest spricht. Auf dem Podest steht eine Korbwiege mit einem vor sich hinschlummernden Säugling. Er wird in vertikaler Linie durch einen im Zimmerdurchgang befindlichen Bogenpfeiler hinter ihm, vor dem außerdem ein Holzgestell mit einem Papagei steht, als Hauptperson der Feier hervorgehoben. Direkt hinter der Wiege hat sich eine Gruppe von Familienangehörigen versammelt. Links steht ein dunkel gekleideter Mann mit einem schwarzen Hut, der ein Glas Wein in der rechten Hand hält; direkt vor ihm sitzt eine Frau, möglicherweise seine Ehefrau, die die Hand eines festlich gekleideten Mädchens hält, das dem Betrachter den Rücken zugewandt hat. Rechts daneben

---

<sup>1161</sup> Vgl. Kleinert/Reimelt, 2008, S. 79.

hat eine alte, leicht nach vorn gebeugte Frau Platz genommen, mit weit geöffnetem Mund, so als würde sie singen – auch sie mit einem Glas Wein in der Hand, die Füße auf einem Fußwärmer abgestellt. Zwischen den beiden Frauen steht ein etwas älteres Mädchen, das den Gesang mit einer Blockflöte zu begleiten scheint. Direkt dahinter findet sich ein junger Mann mit einer schief aufgesetzten Basenmütze und eine lange, dünne weiße Pfeife rauchend. Am Fuß der Wiege ganz im Vordergrund liegt auf der Kante des Podests ein geknickter, zum Teil eingerissener Zettel, auf dem das Motto des Bildes geschrieben steht: „So de Oude songen so pypen de Jongen“. Neben der Wiege und dem Zettel ist am linken Bildrand ein großes, rot marmoriertes Steinbecken mit einem Metallkrug abgestellt, vermutlich das Taufbecken; mittig am unteren Bildrand schlummert ein Hund auf einem Kissen am Rand des Podests. Direkt neben ihm ist ein Stuhl vom Fußboden auf das Podest umgekippt und leitet so zu zwei unterschiedlich alten, kostümartig gekleideten Kindern im rechten Bildraum über. Der größere Knabe flößt seinem Geschwister, Bruder oder Schwester, aus einer Blechkanne ein Getränk ein und blickt dabei als Einziger direkt aus dem Bild heraus den Betrachter an – wohlwissend, dass seine Handlung, wenn es sich um ein alkoholisches Getränk handeln sollte, nicht korrekt ist. Hinter den beiden Kindern trägt eine Magd einen Kuchen zu der dritten Figurengruppe, die im rückwärtigen Raum, der nischenartig durch eine Holzdecke deutlich vom hohen Saal abgegrenzt ist, an einem langen Tisch sitzen oder stehen: eine Tischgesellschaft, die aus acht Teilnehmern besteht. Eine Frau in Rückenansicht vor dem Tisch hält etwas im rechten Arm, möglicherweise ein Kind, das gestillt wird. Die übrigen Personen – überwiegend ältere Männer und eine alte Frau – feiern ausgelassen und sind besonders dem Wein zugetan. Hinter dem Tisch spielt ein junger Mann auf einem Dudelsack. An der Wand hinter ihnen sind drei nicht genau erkennbare Bilder angebracht, darüber an der oberen Wand des Saals finden sich drei weitere, diesmal großformatige Gemälde: in der Mitte eine große Landschaftsdarstellung, links daneben eine Darstellung der rauchenden „Malle Babbe“ und rechts das Bild des trinkenden „Peeckelhaering“ – beide von Frans Hals. Eine feuchtfröhliche Gesellschaft, in der eine Familie die Taufe eines Kindes feiert – eine auf den ersten Blick harmonische bürgerliche Familie aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, in der die alten Männer und Frauen einen wichtigen Teil der Familie darstellen. Die wohlgeordnete, harmonische Familie war damals nicht nur privat, sondern auch politisch von großer Bedeutung, denn hier wurde im Kleinen das praktiziert und vorgelebt, was die Welt im Großen, das

Staatswesen und die niederländische Gesellschaft im Ganzen war. Nur das, was im Kleinen funktioniert, kann auch im Großen bestehen. Moralische Erziehung durch vorbildhafte Verhaltensweisen war in den Niederlanden des 17. Jahrhunderts ein häufiges und beliebtes Thema der Genremalerei. Dies kann exemplarisch anhand einiger Bilder demonstriert werden, die in der Berliner Gemäldegalerie unweit des beschriebenen Bildes von Jan Steen hängen. So malte Pieter de Hooch 1661–1663 das Gemälde „Die Mutter“ oder Gerrit Dou „Die junge Mutter“, das 1655–1660 entstand (Abb. 352–353). Beide Bilder zeigen die Harmonie zwischen Mutter und Kind bei der Betreuung des Neugeborenen in einem ordentlichen Haushalt. Wenn Dou eine stillende Mutter und zugleich ein aufgeschlagenes Buch abbildet, wird der Erziehungsauftrag deutlich. Eine Mutter, die ihr eigenes Kind stillt, gibt ihm nicht nur Nahrung, sondern überträgt auch ihre Moral auf den Säugling. Das aufgeschlagene Buch steht für die geistige Nahrung, die ebenso wichtig ist, denn in der Wiege wird der verlässliche, die Gesellschaft stützende und fördernde Staatsbürger herangezogen. Das Gemälde „Das Porträt der Familie Valckenier“ von Gabriel Metsu von um 1657 befindet sich ebenfalls in der Berliner Gemäldegalerie (Abb. 354). Eine Amsterdamer Patrizierfamilie – alle festlich gekleidet in einem glanzvollen Interieur – wird hier als wohlgeordnete Gemeinschaft präsentiert. Der auffälligste Teil des Bildes ist ohne Zweifel das Gemälde mit goldenem Rahmen, das zu zwei Dritteln von einem grünen, halbdurchsichtigen Stoffvorhang bedeckt ist. Der offene linke Teil könnte eine Landschaft zeigen. Dieser Vorhang unterstreicht die Zweiteilung des Bildraumes nach männlichen (links) und weiblichen (rechts) Familienmitgliedern, denen sichtlich verschiedene Rollen zugewiesen sind. Das selbstbewusst auf einem Lehnssessel arrangierte männliche Familienoberhaupt links der Mitte, Dr. Gillis Valckenier, entspricht dem sichtbaren Teil des Wandgemäldes, dazu ein aufgeschlagenes Buch, ein großer schwarzer Hut mit Krempe, der Jagdhund und die rückwärtig geöffneten Türen sowie, nicht zuletzt, sein prachtvoller Sohn mit Falken am äußeren Rand der Figurenkomposition. Die zahlreichere Frauengruppe in der rechten Bildhälfte repräsentiert die Häuslichkeit gemäß dem symbolisch verbergenden Bildvorhang: Mutter, drei Töchter und Kinderfrau. In der Obstschale, die bescheiden hinter dem Buch platziert ist, steckt die Zweigspitze eines Weinstocks, die als sinnliches Bild der Frau „im Hause“ verstanden werden kann.<sup>1162</sup>

---

<sup>1162</sup> Vgl. Frantis, 1993, S. 142–146, Vgl. de Jongh, 1974, S. 179. Psalmen 128, 3. „Deine Frau ist wie ein fruchtbarer Weinstock im Inneren deines Hauses.“

Die starke Trennung von Mann und Frau unterstreicht den Gegensatz ihrer beider Rollen: Der nach außen sich öffnenden Welt der Männer steht das nach innen gerichtete Reich der Frauen gegenüber.

Wenn diese Bilder voller Harmonie und Ordnung eingehender betrachtet werden, wird offenbar, wie sehr der harmonische Eindruck von Jan Steens Gemälde „So de Oude songen so pypen de Jongen“ getäuscht hat, denn alles in diesem Bild ist ins Gegenteil gekehrt: keine vorbildliche Familie um den Täufling herum, sie sitzen oder stehen, laut redend oder singend, rauchend und trinkend. Und die fröhliche Runde im Hintergrund, ausschließlich ältere Herrschaften, geben sich grölend und feixend dem Wein hin. Die Kinder imitieren die Erwachsenen, flößt doch der Knabe seinem jüngeren Geschwister Wein aus einer Kanne ein, während die Heranwachsenden rauchen. Im Vordergrund ist ein Stuhl umgestürzt, auf dessen Sitzkissen sich der Hund niedergelassen hat. Die einzelnen Bildelemente sind unausgewogen und passen nicht zusammen. Der große, herrschaftliche Raum wirkt nicht wie ein Bürgerhaus, ja die Tafelrunde im Hintergrund erinnert sogar an eine Dorfschänke. Mimik, Gestik und Verhalten der dargestellten Personen wollen nicht so recht zur Situation passen. Folgt man dem Sprichwort als zentralem Thema, geht es um Kinder, die Erwachsene nachahmen, nämlich indem sie rauchen und Alkohol trinken. Sie machen das Verhalten der Erwachsenen zu ihrem eigenen Verhalten, womit in diesem Bild ein moralisch-sittlicher Verfall präsentiert wird.

Offenkundig wird das sogenannte mimetische Lernen schon im 17. Jahrhundert zu einem wesentlichen Lernmodell in der Erziehung, das Göhlich und Zirfas im Jahre 2007 als eine wichtige Methode zum Lernen überhaupt herausgestellt haben.<sup>1163</sup> Mimetisches Lernen beschreibt das Lernen durch Nachahmung, ist aber nicht „*bloßes Imitieren oder Kopieren*“ einer Person, denn es entspricht mehr einem Prozess, in dem der Lernende sich auf eine Person bezieht, ihr etwas abschaut, um es dann selbst zu praktizieren.<sup>1164</sup> Kinder nehmen den sachlichen

---

<sup>1163</sup> vgl. Göhlich/Zirfas, 2007, S. 186.

<sup>1164</sup> Wulf, 2007, S. 91. Wulf, 2013, S. 16: „Kulturelles Lernen ist weitgehend mimetisches Lernen. Erziehung und Bildung, Sozialisation und Enkulturation vollziehen sich weitgehend in mimetischen Prozessen. Diese Prozesse sind nicht Kopiervorgänge. Es handelt sich vielmehr um Prozesse der Angleichung bzw. Ähnlichung und dabei in vielen Fällen um produktive Prozesse, in denen Menschen Beziehungen zu anderen herstellen, in denen sie gleichsam einen ‚Abdruck‘ von den Menschen nehmen, auf den sich ihre mimetische Aktivität bezieht. In solchen durchaus aktiven Prozessen erlernen kleine Kinder so den

Umgang der Erwachsenen mit den Dingen wahr und entwickeln aus der Teilnahme ihre eigene Haltung, Orientierung und den Ausdruck ihres Handelns. Dank dieses mimetischen Umgangs mit dem Vorgelebten erkennen und lernen Kinder, auf welche Art und Weise Erwachsene mit den Gegebenheiten der Welt umgehen, um Bestätigung und Anerkennung zu erhalten.<sup>1165</sup>

In Jan Steens Bild werden allerdings von den Erwachsenen keine vorbildhaften, untadeligen Verhaltensweisen vorgelebt, vielmehr setzte der Künstler den Weg von Frans Hals, Jan Miense Molenaer und anderen holländischen Malern fort, Handlungen darzustellen, die den moralisch-sittlichen Verfall von schlecht erzogenen Kindern zum Thema hatten.<sup>1166</sup> Molenaers Gemälde „Drei rauchende, trinkende und kartenspielende Kinder“ von um 1629 repräsentieren ein zu dieser Zeit von ihnen bevorzugtes Thema: unverbesserliche, zügellose und rüpelhafte Kinder, die sich so gebärden, wie es bestenfalls nur den Erwachsenen vorbehalten war (Abb. 355).

„Das ‚Belehren‘ durch Bilder, das im Sinne des horazischen ‚docere et delectare‘ zu den unverzichtbaren Forderungen des humanistischen Kunstbegriffs gehörte, sollten wir uns nicht zu platt vorstellen. Ein allzu offen erhobener Zeigefinger verdirbt den Spaß oder – wie zeitgenössische Satiriker gerne schrieben: Eine bittere Pille muß unter einer Zuckerkruste versteckt werden.“<sup>1167</sup>

Genrebilder konnten den niederländischen Betrachtern nichts lehren, was bereits Inhalt seines moralischen Verhaltenskodex war, denn gewissenhafte, pflichtbewusste Eltern waren ihren Kindern stets ein positives Vorbild. Bereits im Jahre 1530 war von Erasmus „De Civilitate Morum Puerilium“ erschienen, ein Handbuch über Kinderziehung und angemessene Verhaltensweisen in der Öffentlichkeit, das sich großer Beliebtheit erfreute und weite Verbreitung in allen Gesellschaftsschichten fand, nachdem es zunächst nur in Latein, dann aber auch in der niederländischen Sprache veröffentlicht worden war. 1625 wurde es sogar per

---

aufrechten Gang, Formen des Ausdrucks von und des Umgangs mit Emotionen sowie Sprechen und Praktiken sozialen und kulturellen Handelns.

<sup>1165</sup> Vgl. Wulf, 2013, S. 18: „Da [die Kinder] sich wie diese verhalten, werden sie von ihnen anerkannt und geschätzt und so allmählich zu akzeptierten Mitgliedern der Gesellschaft.“

<sup>1166</sup> Vgl. Biesboer, 2004, S. 10–13, 17–18.

<sup>1167</sup> Raupp, 1996, S. 16.

Dekret zur Pflichtlektüre in der untersten Klasse aller Lateinschulen. Dazu kamen die sehr populären Erbauungsbücher „Emblemata“ des Calvinisten Jacob Cats oder die Moralbücher „Sinnepoppen“ von Roemer Visscher, die Anfang des 17. Jahrhunderts eine große Popularität erlangten. Diese Schriften „galten sowohl als Traktate über Erziehung des Nachwuchses wie auch als moralische Anstandsbücher für die Erwachsenen“, wobei die beabsichtigte Botschaft dieser Sittenkodices mit Allegorien und Metaphern arbeitete, um ironisch, aber auch belustigend mit Doppeldeutigkeit und Gegensätzen Einfluss auf das Verhalten der Bürger auszuüben.<sup>1168</sup> Solche schriftlichen Traktate waren für bildende Künstler häufig Anlass dafür, ein Thema wie die Kindererziehung in die Malerei einzuführen.<sup>1169</sup> Allerdings hatten positive Beispiele des korrekten, angemessenen moralischen Verhaltens in Familie und Öffentlichkeit deutlich geringeren Einfluss auf ein modifiziertes Verhalten als das schlechte Beispiel der sittlich-moralischen Abweichung von der Norm. Die Imitation von Unordnung und anrühigem Verhalten von Erwachsenen und Kindern, zudem verpackt in Komik und Ironie wie in Jan Steens Gemälde, regte den Betrachter weitaus mehr zur Reflexion an. Der Gesellschaft wurde so ein Spiegel ihres unsittlichen Verhaltens vorgehalten, das wenig geeignet war, den Kindern ein gutes Beispiel zu sein.<sup>1170</sup>

Dieser kulturhistorische Hintergrund ist zum Verständnis von Jan Steens Bildern von grundlegender Bedeutung und eröffnet erst den Zugang zu seiner Intention, denn nach Philipp Ackermann arbeitete er in seiner *Malerei* „auf vollkommen unterschiedlicher Ebene [...] sehr häufig mit intellektuellen oder moralischen Bildaussagen“.<sup>1171</sup> Das Sprichwort, Titel des besprochenen Bild, hat den Künstler

---

<sup>1168</sup> Gruschka, 2005, S. 111.

<sup>1169</sup> Raupp, 1996, S. 16: „Geltende bürgerliche und christliche Wertvorstellungen werden im Guten wie Bösen bekräftigt, ihre Geltung wird bestätigt. Die moralische und belehrende Funktion der Genrebilder besteht infolgedessen darin, einen gesellschaftlichen Konsens zu stärken, der in den verinnerlichten Maßstäben des Rechten und Unrechten, des Sittlichen und Unsittlichen, des Vernünftigen und Törichtigen besteht. Die Maßstäbe beziehen sich in erster Linie auf [...] die Ordnung des häuslichen Lebens.“

<sup>1170</sup> Raupp, 1983, S. 402. „Das im heutigen Sinne Komische, der Witz, der Humor, das Lächerliche sind im Verständnis der damaligen Autoritäten Nebensache, löbliche aber verzichtbare Darstellungsmittel, Zuckerguß um die bittere Pille der Moral. Komisch ist nach den Begriffen des 16. und 17. Jahrhunderts die lebensnahe Darstellung von Charakteren niederen Standes zum Zweck der moralischen Belehrung.“

<sup>1171</sup> Ackermann, 1993, S. 176.

sensibilisiert, denn nicht weniger als 13 verschiedene Versionen fertigte er dazu an, darüber hinaus eine ganze Reihe von Bildern, die sich mit einer ähnlichen Thematik beschäftigten. Das Bild nahm das Thema „Het Vrolijke Gezelschap“ (Fröhliche Gesellschaft) auf, wobei besonders Willem Buytewech und Esaias van der Velde Vorbilder waren.<sup>1172</sup> Eine weitere Inspirationsquelle für Jan Steen war die Bauernmalerei, die besonders von Adriaen van Ostade gepflegt wurde und die Tradition von Pieter Brueghel d. Ä. und Adriaen Brouwer fortsetzte, bäuerliches Leben, besonders aber saufende und prügelnde Bauern darzustellen.<sup>1173</sup> Zwar fand Jan Steen hier Motive für sein Bild, aber er vermischte die Tradition der „Fröhlichen Gesellschaft“ mit der der Bauernmalerei, denn er malte bei genauer Betrachtung keine vornehme, harmonische Gesellschaft, sondern unter anderem eher saufende Bauern in einer Dorfschenke. Eine weitere Quelle für Jan Steens Darstellung findet sich im Œuvre des flämischen Malers Jacob Jordaens, der einige Bilder zum Dreikönigsfest am 6. Januar malte. An diesem Tag versammelte sich nach Volksbrauch die Familie zu einem ausgelassenen Fest, bei dem derjenige zum Bohnenkönig gewählt wurde, der die in einem Kuchen eingebackte Bohne fand. Eine Art höfisches Zeremoniell wurde zur Travestie und „der König trinkt“ zum vermehrt wiederkehrenden Spruch, mit dem die feuchtfrohliche Gesellschaft sich immer wieder zuprostete, so dass das Ganze schließlich zu einer hemmungslosen Zecherei wurde. Hier sind es abermals die Alten, die sich anstößig und unflätig hervortun, grölend und saufend ohne Maß bis zur Übelkeit.<sup>1174</sup>

In Jan Steens Berliner Bild sind Absicht und Zweck des Sprichwortes höchst unterschwellig und doppeldeutig angelegt. Das genannte Sprichwort wurde von Calvinisten und Katholiken kontrovers ausgelegt, denn die Calvinisten waren davon überzeugt, dass gute und schlechte Eigenschaften angeboren und deshalb unbeeinflussbar seien, während Katholiken Lernen durch Nachahmung initiiert

---

<sup>1172</sup> Vgl. Biesboer, 2004, S. 10–13. „Seit 1610 ist *Het Vrolijke Gezelschap* (Fröhliche Gesellschaft) das beliebteste Thema unter den Haarlemer Genremalern, gezeigt werden festliche Szenen innerhalb und außerhalb des Hauses als *Buitenpartij* (Gartenfest).“

<sup>1173</sup> Ebd., S. S. 15–16: „die Gegenüberstellung des primitiven Bauern (homo rusticus) und des kultivierten Städters (homo urbanus) hat ihre Wurzel in antiken Tragödien wie jenen des Plautus. Haarlem hatte eine reiche Meistersinger-Tradition. Mehrere Schwänke [...] vermitteln einen guten Eindruck, wie dumme, primitive Bauern in urkomischen Situationen gezeigt wurden.“

<sup>1174</sup> Vgl. Wheelock, 1996/97, S. 157–159.

sahen, weshalb Eltern mit gutem Vorbild Einfluss auf die Entwicklung ihrer Kinder nehmen könnten. Steen legte sich in seinem Bild aber nicht fest und verzichtete auf eine klärende Antwort.<sup>1175</sup> Es fällt aber auf, dass er die Neigung hatte, Sprichwörter, also Texte, zu visualisieren, wie an der Serie zu „So de Oude songen, so pypen de Jongen“ deutlich wird. Aber es entstanden auch Gemälde mit dem Titel „Wie gewonnen, so zerronnen“ oder nach Redensarten „Die verkehrte Welt“ und „Der Wein ist ein Spötter“, wofür wiederum Pieter Brueghel d. Ä mit seinen „Niederländischen Sprichwörtern“ von 1559 Pate gestanden hatte, indem er über hundert Sprichwörter verarbeitete. Jan Steen verwendete auch gemalte Zettel mit dem jeweiligen Sprichwort, was den lesekundigen Betrachter zwang, näher an das Bild heranzutreten, wodurch er noch mehr in das Geschehen hineingezogen wurde. Dieserart wird auch deutlich, dass es ihm um mehr als eine einfache Illustration zum Sprichwort ging, denn bei aller Mehrdeutigkeit wurde die Thematik des Lernens und Nachahmens in vielfacher Weise aufgenommen und der Betrachter zur Reflexion angeregt. Um die Wirkung zu verstärken, wurden auch zahlreiche symbolträchtige Elemente eingefügt; erwähnt sei nur der Papagei, der für Lernen und Nachahmung steht, aber dies konnte auch negativ ausfallen, wenn vorgelebte Verhaltensweisen kritiklos übernommen wurden.<sup>1176</sup> Daraus ergibt sich schließlich, dass Sprichwörter, Wortspiele und Metaphern, die in Bilder umgesetzt wurden, den Betrachter anregen sollten, den Inhalt zu reflektieren und für sich nutzbar zu machen. Raupps Feststellung, dass Jan Steens Bilder „mehr beinhalte[ten] als die bloße malerische Umsetzung emblematischer Weisheit“, kann deshalb uneingeschränkt zugestimmt werden.<sup>1177</sup>

Alle dargestellten Kinder mit Ausnahme des Säuglings sind in ihrem Treiben damit beschäftigt, dem niederländischen Wort „pypen“ Inhalt zu geben, denn alles, was sie tun, kann mit „pypen“ umschrieben werden, ob sie nun Flöte oder

---

<sup>1175</sup> Ebd., S. 174. Vgl. Gruschka, 2005, S. 113: „Das Bild thematisiert in eigensinniger Weise den Diskurs, ohne ihn beantworten zu wollen. Wenn es überhaupt eine Antwort auf die gestellte Frage gibt, dann besteht sie in der Spannung zwischen der moralisierenden Erwartung des Publikums und Steens subtiler Inszenierung.“

<sup>1176</sup> Vgl. Henkel, 1976, S. 802-804. Kretschmer, 2014, S. 313. „[Der Papagei] gilt auch als Sinnbild der Gelehrigkeit, aber auch der nachplappernden Torheit.“

<sup>1177</sup> Raupp, 1983, S. 401: „Den Kritikern der emblematischen Deutung kann allerdings der Vorwurf nicht erspart werden, daß sie sich zu wenig bemüht haben, den zeitgenössischen Weisen des Verständnisses für Genremalerei gerecht zu werden.“

Dudelsack spielen, Pfeife rauchen oder aus der Tülle einer Kanne, als „pyp“ bezeichnet, abgefüllt werden. Die Alten im Vordergrund singen lauthals und folgen damit dem vorgegebenen Leitspruch.<sup>1178</sup> Wenn Singen und das Spielen von Musikinstrumenten eine wichtige Rolle einnahmen, so schrieb Louis Peter Grijp dazu: „*Musik war in den Genrebildern des Goldenen Zeitalters ein beliebtes Thema, vor allem wegen der vielen symbolischen Bedeutungen, die mit ihr verbunden sind.*“<sup>1179</sup> Wenn Musik vor allem als Symbol für einträchtige familiäre Verbundenheit fungierte, wird auch deutlich, dass Jan Steen diese Bedeutung spöttisch und lästerlich verballhornte, denn er stellte nicht eine harmonische, eher eine chaotische Familie dar. Damit wird klar, dass Musik auch ironisch eingesetzt werden konnte und demnach das Gegenteil von Harmonie von den musikalischen Klängen und Stimmen begleitet wurde.

Rauchen wurde in den Niederlanden Ende des 16. Jahrhunderts bekannt, nachdem Tabak aus den Kolonien den Weg nach Europa gefunden hatte. Aber das Bürgertum empfand Rauchen als Unsitte der niederen Schichten und brachte es mit verachteten, geächteten Gesellschaftsgruppen wie Bettlern und Prostituierten in Verbindung. Ab Mitte des 17. Jahrhunderts veränderte sich der bürgerliche Sittenkodex diesbezüglich, und Rauchen wurde zu einem Amusement, das dem geselligen Vergnügen und der Zerstreuung außerhalb des Hauses diente.<sup>1180</sup> Jan Steen benutzte das Rauchen als Hinweis auf einen liederlichen, unordentlichen Haushalt, besonders da die Kinder ihre rauchenden Eltern nachahmten. Rauchen galt in der Malerei als Vanitas-Symbol oder auch als Symbol des Geruchsinn.<sup>1181</sup> Jan Kleemann stellte sogar die interessante These auf, dass in Jan Steens Berliner Version von „So de Oude songen, so pypen de Jongen“ mit den fünf um die Wiege versammelten Personen eine Verkörperung der fünf Sinne dargestellt sein könnte. Geruch, Geschmack, Gehör, Tast- und Gesichtssinn würden demnach von dem Pfeife rauchenden Jungen, dem Wein trinkenden Vater, der Blockflöte spielenden Schwester, dem kleinen Mädchen mit den Händen auf dem Schoß der Mutter und der laut singenden Alten, die in Richtung des

---

<sup>1178</sup> Vgl. Brown, 1984, S. 88. Vgl. Blöser, <https://anwesenheitsnotizen.files.wordpress.com/2019/05/heft-6.pdf>, S. 104. [23.10.2022]

<sup>1179</sup> Grijp, 2004, S. 51: „[...] die Harmonie zwischen Menschen, vor allem bei Hochzeiten und im Familienleben, wurde gern als musikalisches Zusammenspiel inszeniert.“

<sup>1180</sup> Vgl. Gaskell, 1984, S. 117–137.

<sup>1181</sup> Vgl. Kretschmer, 2014, S. 337.

Säuglings blickt, verkörpert.<sup>1182</sup> Seit Platon wird den fünf Sinnen wegen ihrer Unberechenbarkeit eher misstraut. Eddy de Jongh zitiert einen niederländischen Arzt, der bezugnehmend auf Aristoteles zu dem Schluss kam: „*There is nothing present in the soul, which has not been filtered through the senses.*“<sup>1183</sup> Die Folge wäre, dass die Sinneswahrnehmung falsche Normen als wahr präsentierte und dadurch besonders den Charakter von Kindern negativ veränderte, denn ihr noch unterentwickeltes Reflexionsvermögen wäre nicht in der Lage, das Verhalten der Eltern differenziert wahrzunehmen.

Bilder in Bildern werden häufig von Künstlern genutzt, um die Semantik eines Bildes offenzulegen und weiter zu vertiefen. So sind auch in diesem Bild insgesamt sechs Gemälde an der Rückwand des Raumes in zwei Gruppen hinter und oberhalb der Festgesellschaft im Hintergrund angebracht. Auf diese Weise entsteht hier neben der Gruppe um die Kinderwiege der zweite Betrachterschwerpunkt, denn der Blick des Betrachters wird direkt darauf hingelenkt. In der unteren Etage sind die Bilder wegen der dunklen Farbigkeit und der schlechten Lichtverhältnissen nicht genau erkennbar. Drei Bilder im oberen Teil der Rückwand, die über dem hölzernen Tragbalken der Nische angeordnet sind, sind dagegen gut zu identifizieren: zwei kleine hochformatige Genreporträts von Frans Hals (Abb. 356–357) flankieren eine große Landschaft im Querformat, die laut Dieter Beaujean Radierungen von Antonio Tempesta, der von niederländischen Malern häufig rezipiert wurde, zum Vorbild hatte (Abb. 358).<sup>1184</sup> Die Radierungen von Tempesta stellen zumeist Landschaften mit biblischen oder mythologischen Szenen dar, die allerdings von Jan Steen figurenlos zu reinen Landschaften umgestaltet wurden.<sup>1185</sup> Die Landschafts- und die Genremalerei waren in den Niederlanden jener Zeit äußerst beliebt und bildeten zugleich den wichtigsten Beitrag des Landes zur Malerei des 17. Jahrhunderts.<sup>1186</sup> Samuel van Hoogstraten, ein Schüler von Rembrandt, hatte in seinem Handbuch zur Theorie und Praxis der Malkunst „*Inleyding tot de Hooge Schoole der Schilder Koost*“ aus dem Jahre 1678 Naturdarstellungen ohne menschliche Figuren, die „*parerga*“ als niedrigste Stufe der Malerei bezeichnet.<sup>1187</sup> Dies zugrundelegend lässt sich

---

<sup>1182</sup> Vgl. Kleesmann, 1984, S. 28.

<sup>1183</sup> De Jongh, 1997, S. 25.

<sup>1184</sup> Vgl. Beaujean, 2001, S. 140.

<sup>1185</sup> Ebd., S. 145.

<sup>1186</sup> Vgl. Raupp, 1996, S. 2.

<sup>1187</sup> Vgl. Raupp, 1983, S. 410.

vermuten, dass sich Jan Steen mit gattungsspezifischen Bewertungen beschäftigt hatte. Mit der großformatigen Landschaftsdarstellung in seinem Genrebild zeigte er dem Betrachter seine vielseitige Meisterschaft und bediente zugleich die Vorlieben des Bürgertums. Mit der Hängung der Bilder über der grölenden, saufenden Tischgesellschaft stellte er zudem heraus, dass die Dekoration nicht angemessen für das Interieur einer bürgerlichen Wohnstube war, denn es ist ja auch eher eine Wirtshausszene dargestellt. Die Natur über diesem liederlichen Haushalt geht unbeeinflussbar und schicksalhaft ihren Weg und steht damit auch in direkter Beziehung zu den dargestellten Kindern, deren Entwicklung nach calvinistischer Vorstellung keinem äußeren Einfluss zugänglich war, womit Steen sich ironisch hinter verborgener Hand auch mit der Weltanschauung dieser Religionsgemeinschaft auseinandersetzte.

Mit den beiderseits des Landschaftsbildes platzierten Bildern, zwei Genreporträts im Hochformat von Frans Hals, geht Steen noch einen Schritt weiter und über die alleinige Frage der Gattungshierarchie weit hinaus.<sup>1188</sup> Für Martina Sitt stellen diese „Bilder im Bild“ sogar den neuralgischen Punkt im Gemälde dar.<sup>1189</sup> Das linke Bild zeigt die Pfeife rauchende „Malle Babbe“, dessen Original als verschollen gilt, allerdings hat Frans Hals mehrere Versionen von diesem Porträt gemalt (Abb. 356).<sup>1190</sup> Dargestellt ist eine ältere Frau im Brustporträt

---

<sup>1188</sup> Vgl. Biesboer, 2004, S. 13: „[Frans Hals] initiierte einen ganz anderen Typus der Genremalerei, der seinen Ursprung bei den Caravaggisten in Utrecht hatte und dem er durchaus eigene, neue Elemente zufügte.“ Vgl. Sitt, 2004, S. 35: „Seine Art der Verdichtung von Eigenschaften durch malerische Mittel und die formale Anordnung der Personen sowie ihre Integration in seine spezifische Raumauffassung wurde von den Zeitgenossen als Prinzip verstanden.“

<sup>1189</sup> Vgl. Sitt, 2004, S. 38–39. „Untersucht man die vielen ‚Bild im Bild‘-Zitate, die insbesondere jene Werke von Malern aufweisen, die im Umkreis von Franz Hals und in seiner Nachfolge tätig waren, so zeigt sich, dass diese in die jeweilige Wandgestaltung der Innenräume geschickt integrierten Gemälde von Hals nicht nur die Deutung der Szene unterstrichen, sondern auch in der Art des Markenzeichens, der geistigen Zugehörigkeit zu dieser Tradition der Malerei, gelesen werden können. Somit wird die suggerierte Lesart der Handlung durch das räumliche Gestaltungsprinzip des Bildes von Hals besonders forciert. In ihrer Ambivalenz können sie vom Hintergrund aus als das Motto mit der Handlung im Vordergrund verknüpft werden.“

<sup>1190</sup> Vgl. Slive, 1989, S. 236. „Man braucht nicht an Hexerei zu glauben, um überzeugt zu sein, daß ihre wilden, tierähnlichen Bewegungen und ihr dämonischen Lächeln nicht daraus resultieren, wieviel sie vom Inhalt ihres gigantischen Kruges konsumiert hat, sondern daß beides von mächtigeren, mehr mysteriösen Kräften beherrscht wird, die den Glauben eines Menschen

etwas nach links gedreht vor einem nicht näher bestimmbareren Hintergrund, während ihr Kopf im Dreiviertelprofil nach rechts zur Mitte in Richtung der übrigen Gemälde im Bild gewendet ist. Ihr ovales Gesicht lacht mit offenem Mund, ohne dass ein Grund erkennbar wäre. Sie ist mit einem dunklen Kleid, einer weißen Haube und einem Spitzkragen bekleidet – der typischen Kleidung im 17. Jahrhundert der Niederlande. In einer Version aus den Jahren 1633–1635, die sich in der Gemäldegalerie befindet, ist die „Malle Babbe“ mit einem Zinnkrug in der rechten Hand und einer Eule auf ihrer linken Schulter abgebildet: das Bild einer Trinkerin, aber auch von einer an Paranoia Erkrankten. Die Eule, ein nachtaktives Tier, wurde von der Antike bis zum Barock symbolisch zwischen den diametralen Polen Weisheit und Dummheit interpretiert und in bildlichen Darstellungen entsprechend eingesetzt. Hieronymus Bosch bildete den Nachtvogel als Personifikation der Sünde ab. So könnte Malle Babbes Eule auch als Symbol für dämonische Kräfte verstanden werden, die augenscheinlich von der „Hexe von Haarlem“ Besitz ergriffen hatten. Traditionell verkörperte die Eule neben Torheit auch Trunkenheit. So galt in Holland für Betrunkene das Sprichwort „zoo zat als een uil“.<sup>1191</sup> Aus dem Krug, der in einer Diagonalen zur Eule dargestellt ist, kann dieser Symbolcharakter abgeleitet werden. Wenn Jan Steen die „Malle Babbe“ zwar nicht Alkohol trinkend, aber rauchend und mit Eule darstellt, so zeigt er doch mit diesem Bildzitat seine Kenntnisse der niederländischen Malerei sowie seine Fertigkeit und Kompetenz, indem er Frans Hals sowohl inhaltlich als auch stilistisch zitiert. Die Meisterschaft Steens wird besonders in der Nachahmung der Malweise von Frans Hals deutlich, der mit harten, skizzenhaften, hingeschleuderten, lockeren spontanen Pinselstrichen seine Figuren gestaltete, während Steen mit Sorgfalt präzise und fein malte.

„Das Einzelschicksal der Trinkerin ‚Malle Babbe‘ ist verallgemeinert zum Sinnbild. Die aus ihrer Trunksucht geborene Labilität übersetzt der Maler in die Aufgewühltheit malerischer Textur, ein nur noch aus

---

ebenso in Frage stellen können wie seine rationalen Fähigkeiten. Erst der späte Goya hat die dunklen Seiten der menschlichen Natur ähnlich heraufbeschworen.“

<sup>1191</sup>Vgl. Ebd., S. 239–241. Vgl. Kretschmer, 2014, S. 113–114.

wechselnden Rauschzuständen bestehendes Leben in die Disruption des Malaktes.“<sup>1192</sup>

Es ist kaum zu bezweifeln, dass neben dem Inhalt auch der Ort der Hängung für Steens Bildkomposition von Bedeutung ist, denn die „Malle Babbe“ befindet sich genau über der Gruppe um den getauften Säugling, wo getrunken, geraucht und gesungen wird, womit das Bildzitat „pypen“ herausgestellt wird. Zugleich wird die Situation mit der Paranoia der „Malle Babbe“ assoziiert, womit auch die Familienharmonie ad absurdum geführt wird. Auch im zweiten Genreporträt rechts blickt der „Peeckelhaering“ als leicht verdrehte Halbfigur lachend mit einem von Barthaaren umrahmten offenen Mund wie Malle Babbe nach unten in den Raum der Bildszene hinab (Abb. 357). Seine Kleidung besteht aus einer roten Jacke mit gelben Streifen, die von einer großen Knopfreihe zusammengehalten wird. Auf dem Kopf trägt er ein rotgelbes Barett, unter dem seine zotteligen, schwarzen Haare hervorquellen. In der linken Hand hält er einen geöffneten Krug, der schon wieder leer getrunken zu sein scheint. „Peeckelhaering“ war eine populäre Theaterfigur, die für übermäßige Trunkenheit stand. Ihre Namensgebung beruhte auf dem salzigen Hering, dem Pökelhering. Übermäßiger Verzehr von gesalzenem Hering führt zu unstillbarem Durst, womit das bekannte Sprichwort „Der Fisch muss schwimmen“ seine Erklärung findet und der Fisch zugleich zum Symbol der Maßlosigkeit wurde, denn dieser wurde nach einem Alkoholexzess zur Abmilderung der Nachwirkungen verzehrt. Die unersättliche, zügellose Trunkenheit ging sinnbildlich auch mit einer unsäglichen Dummheit einher.<sup>1193</sup> Auch dieses Bild im Bild erhält seine Bedeutung durch seine Platzierung, denn es ist über den beiden Kindern im rechten Vordergrund angebracht, wodurch das Trinken in den Fokus gerückt wird, denn der größere Knabe flößt dem kleineren mittels einer Kanne ein Getränk ein. Da sich das Bildzitat, das Trunkenheit und Maßlosigkeit beinhaltet, genau über dieser Szene befindet, wird auch der spielerischen Tätigkeit der Kinder ein besonderer Stellenwert zugeordnet. Die auffällige Kostümierung der beiden Kinder mit Pluderhose nach spanischer Mode und in langem Gewand mit einem steifen, weißen Kragen sowie Baskenmütze mit roter Feder und das Podest mit der Kinderwiege stellen ebenfalls eine Verbindung zum Theater her und weisen darauf hin, dass Steen seine Bilder

---

<sup>1192</sup> Wolf, 2019, S. 191.

<sup>1193</sup> Vgl. Slive, 1989, S. 216. Vgl. Sitt, 2004, S. 38.

häufig als Bühnenstücke inszeniert hat.<sup>1194</sup> Auch der „Peeckelhaering“ ist kostümiert und erinnert in dieser Ausstaffierung an die Dienerfigur „*Brigbella, aus der bergamesischen Tradition der Comedia dell'Arte*“.<sup>1195</sup> Die Bildzitate haben eine doppelte Bedeutung, denn sie zeigen einerseits, in welcher künstlerischen Tradition Jan Steen sich verankert sah, andererseits geben sie dem Betrachter das Werkzeug an die Hand, mit dem der Bedeutungsgehalt zu entschlüsseln und zu verstehen war.

Die Bilder im Bild in Form von Genreporträts verknüpfen Vorder- und Hintergrund miteinander, indem durch den Inhalt der Bilder und die Art der Hängung die Bildaussage hervorgehoben, kommentiert und gedeutet wird. Die dargestellten Szenen werden so einer Reflexion zugänglich. Allerdings nutzte Jan Steen das rhetorische Stilmittel der Ironie und drückte den exemplarischen Zustand einer harmonischen Familie durch das krasse Gegenteil aus. Die dargestellten Typen sind zum Teil so überzeichnet, dass sie sich mit ihren Gesten, ihrer Mimik, ihrem Verhalten und ihrer Kleidung dem Eindruck des Possenhaften und Skurrilen kaum entziehen können und die ganze Szenerie sich als ein komödiantisches Bühnenstück entlarvt.<sup>1196</sup> Die Erörterung von Steens Bild „*So de Oude songen, so pypen de Jongen*“ zeigt die Vielschichtigkeit seiner Darstellung, die mehrere Deutungsebenen beinhaltet, denn er malt Geschichten mit offenem Ausgang und schafft Situationen, die auf halber Strecke stehen bleiben. Mithin ist keine endgültige, verbindliche Interpretation möglich. Stattdessen fordert der Künstler den Betrachter immerzu auf, seine Aufmerksamkeit zu schärfen und das Gesehene zu hinterfragen. Nachahmung als wesentliches Instrument der Kindererziehung und „*pypen*“ als Sprachbild sind die zentralen Elemente des Bildes, die in unterschiedlicher Form immer wiederkehren. Kinder imitieren das

---

<sup>1194</sup> Vgl. Westermann, 1996, S. 53: „Heutige Kunsthistoriker haben gezeigt, daß Steen Theaterbühnen und –kostüme dargestellt hat, und vermuten, daß Steen engen Umgang mit Amateur-Stückeschreibern und –Schauspielern gehabt habe, die als *rederijkers* bekannt waren. [...] Steens kreative Beziehung zur literarischen und malerischen Komödie verliehen seinen Bildern Sinn und Bedeutung.“

<sup>1195</sup> Sitt, 2004, S. 120.

<sup>1196</sup> Vgl. Westermann, 1996, S. 61. „Viele von Jan Steens Mitteln des Komischen [...] reagieren auf die alte Definition der Komödie als literarisches Genre, das die Aktualität als ‚Nachahmung des Lebens, Spiegel guter Sitten, ein Bild der Wahrheit am nächsten steht‘. Die tatsächliche Wirkung komischer Texte und Bilder war wesentlich für die Verbindung von Unterhaltung und Belehrung, ihr Angriff bestand darin, einen Spiegel des Lebens zu zeigen, aber paradoxerweise eines Lebens, wie es nicht gelebt werden sollte.“

Vorbild der Eltern, sie können noch nicht Richtig und Falsch, Gut und Böse voneinander unterscheiden, deshalb sind sie formbar, ebenso wie es die Botschaft Jan Steens in seinen Bildern vermittelt – zum Guten wie zum Schlechten. Die verwendeten Bildzitate sollen den Bildinhalt verstärken und kommentieren.<sup>1197</sup> Sehr subtil behandelt Steen aktuelle gesellschaftliche Themen wie die Kindererziehung und präsentiert dabei den zeitgenössischen Diskurs zwischen Calvinisten und Katholiken, der sich zwischen Vorbestimmung des menschlichen Schicksals und Steuerbarkeit durch die Vorbildfunktion der Erwachsenen bewegt. Steen selbst bezieht keine Stellung und ergreift niemandes Partei. Im Stil einer Komödie wird der bürgerlichen Familie ein Spiegel vorgehalten und ihr harmonisches Idyll ins Gegenteil verkehrt. Beim Vergleich der verschiedenen Bilder von Steen zum Thema „So de Oude songen, so pypen de Jongen“ betont Axel von Criegern, dass bei diesen Familienfesten alle Generationen zusammengekommen sind und die Beteiligten als Repräsentanten ihres Lebensalters agieren. Da sind die einen, die das Vorbild abgeben und die anderen, die es übernehmen und sich zu eigen machen, ohne bereits die Fähigkeit des Abwägens und der kritischen Entscheidungsfindung erworben zu haben. Schon der Säugling nimmt eine zentrale Position in der Komposition ein, denn er ist das erste und zugleich schwächste Glied, das sich der Nachahmung folglich nicht entziehen kann. Die älteren, Pfeife rauchenden Knaben finden sich in einem Lebensalter, in dem der Nachahmungstrieb besonders ausgeprägt ist, während die jungen Männer mit Dudelsack im Hintergrund schon völlig in die Gemeinschaft der Erwachsenen eingebunden sind. Die Zahl der Kinder ist groß, in einigen Bildern sogar größer als die der Erwachsenen.<sup>1198</sup> Die Alten spielen aber die dominierende Rolle, denn sie setzen sich mit Nachdruck durch ihre Mimik, Gesten und Handlungen in Szene und singen lauthals vom Blatt mit dem Motto des Bildes.<sup>1199</sup>

---

<sup>1197</sup> Raupp, 1976, S. 412. „Literarische und emblematische Anspielungen und Zitate, Bildzitate, Wettstreit mit anderen Künstlern, Allegorien, Symbole und andere Hinweise auf verborgene Sinnschichten sind Kunstmittel, die den Rang des Werkes erhöhen. Sie dienen sowohl der didaktischen Absicht als auch der Freude des Kenners an geistreiche Inventionen und Einzelheiten.“

<sup>1198</sup> Vgl. von Criegern, 1999, S. 141.

<sup>1199</sup> Vgl. Körner, 2007, S. 62: „[...] man sollte nicht übersehen, daß die Kinder und Jugendlichen, die in den Bildern Jan Steens dem schlechten Vorbild der Alten folgen, trotzdem durchaus liebenswürdige Geschöpfe sind. [...] In Einberechnung [der] ästhetischen, moralischen und alltagsbezogenen Flexibilität des zeitgenössischen Betrachters [können] die Bilder Jan Steens zum Ausgang [genommen werden], um das Verhältnis zum Kind in der niederländischen Kultur

Unter Bezugnahme auf diese kunsthistorischen Diskurse sollen im Folgenden weitere Werke der niederländischen Genremalerei betrachtet und analysiert werden. Jan Steen malte um 1663 das Gemälde „Die verkehrte Welt“, ein Bild, das sich durch Titel und Gegenstand selbst erklärt (Abb. 359). Literarische Wegweiser für ein harmonisches Familienleben oder gar Emblembücher zur Erklärung einzelner Szenen sind hier nicht erforderlich, wenn auch Sprichwörter verschiedene Bildelemente vertieft erläutern und auf eine allgemeine Ebene heben können. Allein mit der Schiefertafel, die rechts unten im Vordergrund mit dem Sprichwort „In weedle Siet toe“ (Hüte dich vor Luxuria) und darunter mit „Soma op“ (Es summiert sich) beschriftet ist, wird der Sinn der ganzen Darstellung zusammengefasst, die viele Beispiele von Maßlosigkeit auf engem Raum darbietet, die Abrechnung also symbolisch präsentiert. Die Mutter ist eingeschlafen, und das Chaos nimmt unkontrolliert seinen Lauf. Haus- und Wildtiere machen sich in der Wohnstube breit: ein Affe, eine Ente, ein Schwein, ein Hund ist sogar auf den Tisch gesprungen und macht sich über die Essensreste her. Die Kinder ahmen die schlechten Verhaltensweisen der Erwachsenen nach, denn das eine raucht Pfeife, das ältere hantiert unbeholfen mit einer Geige herum, das jüngste im Hochstuhl spielt mit Geld, Perlenkette und Silberlöffel, während der Essensnapf auf dem Boden liegt, direkt daneben ein aufgeblätternes Schriftstück, dessen Bedeutsamkeit durch ein Siegel gekennzeichnet ist. Ein weiteres kleines Mädchen im Hintergrund entnimmt etwas aus einem Hängeschränkchen, wobei der daneben hängende Schlüssel darauf hinweist, dass dieser Schrank durchaus Wertvolles enthält. Doch alles dies sind Bagatellen, kindliche Belanglosigkeiten im Vergleich zum Verhalten des jungen Paares in der Mitte des Bildes ganz im Vordergrund. Eine junge Frau mit weitem Dekolletee, leicht gespreizten Beinen und einem süffisanten, ermunternden Lächeln hält dem jungen Mann neben ihr, der sein linkes Bein auf ihren Oberschenkel gelegt hat, ein Glas Rotwein hin, just an der tiefsten Stelle zwischen seinen Beinen. Ihre aufwendige Kleidung und ihr Halsband könnten sie als leichtes Mädchen oder Prostituierte kennzeichnen. Der junge Mann hält einen Rosenstrauch in seiner linken Hand und hat seinen Kopf nach hinten gedreht, denn dort ist die moralische Instanz des Bildes dargestellt.

---

des 17. Jahrhunderts zu beschreiben, ein Verhältnis, das Zeitgenossen als ungewöhnlich eng und ungewöhnlich liebevoll charakterisiert wurde. Dem steht nicht entgegen, daß der Blick der holländischen Maler im allgemeinen, der Blick Jan Steens im besonderen auf die Kinder diese gelegentlich als das zu entlarven, was Kinder nun einmal auch sein können, kleine Teufel nämlich.“

Ein dunkel gekleideter älterer Mann mit einem schwarzen, zylinderähnlichen Hut und einer quakenden Ente auf der Schulter könnte als Geistlicher oder Begarde identifiziert werden, der aus einem Buch mahnende Worte vorliest. Die neben ihm stehende alte Frau, vermutlich eine Begine, weist mit erhobenem Zeigefinger den verschmitzt lächelnden jungen Mann zurecht. Der erwähnte Schlüssel an der Rückwand kann als Symbol der um das Wohl des Hauses besorgten Frau gewertet werden. In diesem Bild ist diese allerdings nur als nachlässige, schlafende Frau unter von einem Regalbrett herabhängenden leeren Geldsäckchen platziert. Der Korb, der mittig oben an der Wand hängt, enthält Spielkarten, ein Schwert und eine Rute als Hinweise auf ungehemmte, hitzige Obsessionen, die zwischen Spiel und Streitsucht liegen.<sup>1200</sup> Die Alten spielen in diesem Bild eine wichtige Rolle, denn sie sind keine schlechten Vorbilder wie in „So de Oude songen, so pypen de Jongen“, sondern das moralische Gewissen, die durch den Verweis auf Texte über vorbildliches Verhalten in Familie und Gesellschaft den ethisch-moralischen Anspruch der Gesellschaft darstellen. Auch wenn sie augenscheinlich an den Menschen vorbeireden und nicht erhört werden, werden die Szenen den Betrachter nicht unbeeindruckt lassen, denn er erkennt den Witz, das Amüsante und dass das Gegenteil des Dargestellten das Richtige, die Wahrheit ist.

Ein weiteres Sprichwort verarbeitete Jan Steen 1661 in dem Gemälde „Soo gewonnen, soo zerronnen“, das er auch in goldenen Buchstaben am Sims eines Kamins im rechten Hintergrund anbrachte (Abb. 360). In dem mondän und stilvoll ausgestatteten Interieur eines Herrenklubs oder Spielkasinos, das im Hintergrund links durch einen großen Türbogen den Blick in ein Zimmer mit zwei Tricktrack spielenden Männern freigibt, sitzt im Bildzentrum vor dem Kamin ein eleganter, nach Kaufmannsart schwarz gekleideter lachender Mann, der die Gesichtszüge von Jan Steen tragen soll. Vielleicht hat er gerade Geld im Spiel

---

<sup>1200</sup> Vgl. Chapman, 1996/97, S. 166–168: „innerhalb von Steens Gesamtwerk, das von wirklichkeitsgetreuen bis offenkundig künstlich arrangierten Szenen reicht, gehören die *Verkehrte Welt* wie [andere] Darstellungen [...] zur Gruppe der am Vorbild des Theaters orientierten Kompositionen. Um den lehrhaften Charakter dieser Bilder zu betonen, bedient sich Steen eines flachen, an Theaterbühnen erinnernden Bildraumes, einer entsprechenden Verteilung der Figuren parallel zur Bildfläche. Vor allem aber verwenden diese Bilder Sprichwörter, Allegorien und Inschriften, um ihre Botschaft zu übermitteln. [...] Steens *Verkehrte Welt* wird nicht müde, unablässig die Botschaft zu verkünden und zu bekräftigen, daß ein Leben im Zeichen der *Luxuria* bzw. der *Frau Welt* ins Verderben führt.“ Vgl. Sutton, 1984, S. 294–295.

gewonnen, das er aber dem Sprichwort folgend sofort am reich gedeckten Tisch für Wein, Austern und käufliche Liebe ausgibt.<sup>1201</sup> Während ihm eine alte, spitznasige Frau die Austern öffnet, reicht ihm von der anderen Seite eine junge Frau mit begehrlchem Blick sehr anzüglich ein Glas Wein dar, wobei sie ihre linke Hand anbietend vor ihre Brust hält – eine Konstellation, die den Betrachter, der mit der ikonographischen Tradition jener Zeit vertraut war, an die im 17. Jahrhundert weit verbreitete Prostitution gemahnen musste.<sup>1202</sup> An der rechten Kaminrahmung steht ein schmunzelnder Diener, als kennte er das immer wiederkehrte Spiel. Im Vordergrund füllt ein Junge Wein in einen Krug, daneben schnuppert ein Hund an einer angeschälten Zitrone, die zusammen mit einzelnen Austernschalen auf einem Stuhl liegen. Über allem ragt fast triumphal ein großes, hochformatiges Bild oberhalb des Kamins empor, gerahmt von goldenem Dekor, das die launische und unbeständige Glücksgöttin Fortuna mit einer vom Wind aufgeblähten, bauschigen Draperie zeigt. Anders als die Tradition vorgibt, steht sie mit dem rechten Fuß auf einem Würfel, mit dem linken auf einer Kugel. So demonstriert Fortuna ihre Unbeständigkeit, denn der Würfel wird vom Zufall, die Kugel von ihrer Instabilität bestimmt, und das Glück segelt oft unaufhaltsam vorüber. Aber damit nicht genug, denn die Fortuna wird rechts von einem weinenden Putto mit Krücken und einem Bündel wertlosen Strohs, links dagegen von einem lächelnden Putto mit Lorbeerkranz und einem von Münzen überquellenden Füllhorn flankiert. Unglück und Glück, Armut und Reichtum stehen einander gegenüber, und im Hintergrund noch verstärkt durch ein Seestück mit einem ruhig dahinsegelnden Schiff und einem am Fels zerschellten Wrack. So gestaltete Jan Steen ein leicht verständliches Genrebild: einen vergnügten, reichen Herrn bei einer Austernmahlzeit. Mit einer Unzahl symbolträchtiger Details kommt allerdings eine durch genrehafte Elemente verschleierte Allegorie zustande, ein Sinnbild der Verschwendung, denn das Glück steht in Anbetracht von Prasserei, Überfluss und Pomp auf schwankendem Boden. Der Betrachter

---

<sup>1201</sup> Vgl. Kretschmer, 2014, S. 291: „Durch die Form der Muschel, vor allem die Auster, auch Sinnbild des weiblichen Geschlechtsorganes und verbindet so Darstellungen zum Beispiel eines Austern[essens] mit erotischen Anspielungen. Außerdem waren Austern auch als Aphrodisiakum bekannt und beliebt. [...] Darüber hinaus gilt die Auster auch allgemein als Sinnbild der *luxuria* ‚Wollust‘.“

<sup>1202</sup> Vgl. Sutton, 1984, S. 292: „Die alte Frau auf Steens Bild, deren Gesichtszüge an das holländische Sprichwort erinnern ‚Spitze neus en spitze kin, daar zit de duivel in‘ [...], gemahnt an den Typ der Kupplerin.“

wird zu Besinnung und Einsicht aufgefordert, er soll sein Leben nach einem ethisch-moralischen Kodex gestalten, denn die Wechselfälle, die Ungewissheit und Unberechenbarkeit des Schicksals sind seine stetigen Begleiter, und der Schritt zum bekannten „Memento mori“ war nicht mehr sehr weit. In diesem Bild verhelfen die Kupplerin und der Wein der jungen Frau dem Gast dazu, dass er seinen Spielgewinn gleich wieder verprasst – nach dem Motto „So gewonnen, so zerronnen“.<sup>1203</sup>

### IX.2.1 Exkurs 1: Die Kupplerin und das sündige Gewerbe zwischen Wunsch und Wirklichkeit

Im 17. Jahrhundert bestand ein fließender Übergang zwischen einer Schenke und dem Freudenhaus. Die Bilder, die zu diesem Thema entstanden, in denen Dienstmädchen oder Schankmägde unter der Kontrolle alter Kupplerinnen ihren Körper gegen Bezahlung anboten, zeigen selten den Ort der Begegnung, sondern konzentrieren ihre Darstellung auf die beteiligten Personen.<sup>1204</sup> Schon im spätrömischen „Codex Justinianus“ wurde „eine Frau, die öffentlich für Geld und ohne Unterschied sexuelle Dienstleistungen“ erbrachte, als Prostituierte bezeichnet.<sup>1205</sup> In politischen, wirtschaftlichen, kulturellen und gesellschaftlichen Zentren, insbesondere Handels- und Hafenstädten wie Amsterdam, London und Paris, war

---

<sup>1203</sup> Vgl. Keyszelitz, 1959, S. 45. „Die Voraussetzungen für dieses Bild wurzeln [...] letzten Endes im Humanismus der Renaissance und im religiösen Versuchungsbild der vorangehenden Epoche. Es ist dem Maler gelungen, diese Vorstufen und Voraussetzungen einzuweben in eine als Sinnbild meisterhaft komponierte Genreszene, in die lebensnahe Darstellung eines lachenden Mannes beim Austernmahl. Das Sinnbild hat nichts mehr von dem ‚akademischen Pathos‘ der Renaissanceallegorie mit ihrer ‚abstrakten Dogmatik‘ und erst recht nichts von dem Teufelsspuk mittelalterlicher Versuchungen.“ Vgl. Brown, 1984, S. 88. Vgl. Sutton, 1984, S. 292–293. Vgl. Chapman, 1996/97, S. 146–149.

<sup>1204</sup> Vgl. Brown, 1984, S. 182.

<sup>1205</sup> Van de Pol, 2006, S. 14: „Die Definition ist an Zeit und Kultur gebunden, das Wort selbst auch. [...] Wer sich in älteren Quellen auf die Suche nach Prostitution und Prostituierten begibt, begegnet hauptsächlich hoererij, ‚Hurerei‘, und hoeren ‚Huren‘, in vielerlei Zusammensetzungen und Begriffen [...]. Im Zeitraum der Frühmoderne geht es eben nicht um ‚Prostitution‘, sondern um ‚Hurerei‘. Mit Hurerei waren alle sexuellen Handlungen und Verhaltensweisen außerhalb des Ehebettes gemeint und selbst im Ehebett, wenn der Verkehr nicht der rechten Ordnung entsprach, will sagen, der Zeugung dienen. Es geht um Unzucht und unerlaubte Sexualität, nicht darum, ob dafür gezahlt wurde, das sind verschiedene Elemente.“

Prostitution weit verbreitert. Erwähnenswert sind hier die verschiedenen Arten der Prostitution, auf die Lotte van de Pol hinweist. „Die Klassifikation ist simpel und die übliche: Frauen, die sich aushalten lassen, Frauen, die in ‚stillen‘ (= nicht von außen als Bordell erkennbaren) Hurenhäuser arbeiten, Frauen, die sich öffentlich anpreisen, und Frauen, die auf den Strich gehen.“<sup>1206</sup> Der Umgang mit Prostitution war in Amsterdam und den Niederlanden insgesamt immer zwischen Verbot und Regulierung angesiedelt, denn Hurerei galt für die Obrigkeit, Kirchen und die Mehrheit der Bürger als das Böse schlechthin, das unterbunden und verbannt werden musste. Die Erkenntnis aber, dass Prostitution nicht wirklich beseitigt werden konnte, denn dann wäre sie unkontrollierbar im Untergrund verschwunden, führte zur Duldung in bestimmtem Maße.<sup>1207</sup> Die Organisation in diesem Milieu war üblicherweise in den Händen von Frauen, was auch die immer wieder in Bildern dargestellten Kupplerinnen erklärt, die ausschließlich als alte Frauen charakterisiert wurden.

Bereits im 16. Jahrhundert gehörten bildnerische Darstellungen von Prostitution zur festen Tradition in der niederländischen Malerei. Sie hatten ihren Ursprung in biblischen Geschichten, wobei besonders das Gleichnis vom verlorenen Sohn herangezogen wurde, der sein väterliches Erbe mit Dirnen verprasste, ehe er reumütig ins Elternhaus zurückkehrte. So heißt es im Neuen Testament bei Lukas (15,13 u. 30): „Nach wenigen Tagen packte der jüngere Sohn alles zusammen und zog in ein fernes Land. Dort führte er ein zügelloses Leben und verschleuderte sein Vermögen.“ Er schlug sich mit Schweinehüten durch. Als er nach Hause zurückgekehrt war, beklagte sich der ältere Sohn, der seinem Vater immer treu gedient hatte: „Kaum aber ist der hier gekommen, dein Sohn, der dein Vermögen mit Dirnen durchbrachte, da hast du für ihn ein Mastkalb geschlachtet.“<sup>1208</sup> Eine mögliche Darstellung dieses Themas erfolgte um 1520 durch Lucas van Leyden in einem Holzstich, der unter dem Titel „Der verlorene Sohn“ bekannt wurde (Abb. 361). In einer Schenke wird ein junger Mann von einer jungen Frau umgarnt, die zugleich hinter

---

<sup>1206</sup> Ebd., S. 24–25.

<sup>1207</sup> Ebd. S. 104–130.

<sup>1208</sup> Renger, 1970, S. 13: „Die älteste Darstellung mit den Dirnen in der westeuropäischen Kunst ist die in der Mitte des 13. Jahrhunderts illuminierte Bible moralisée des Hugo von St. Charo. Auch wird [...] das ganze Gleichnis in allen Episoden Bild neben Bild gezeigt. Zum ersten Mal überhaupt greift Dürer [...] mit seinem in den 90iger Jahren des 15. Jahrhunderts entstandenen Kupferstich ‚Die Heimkehr des verlorenen Sohnes‘ eine einzelne Episode aus dem gesamten Zyklus heraus.“

seinem Rücken Geld aus seinem Beutel stiehlt. Die ältere Frau neben ihr, die gerade einen Becher entleert, könnte dem Typus der Kupplerin zugeordnet werden. Ein Narr, der rechts durch ein Fenster schaut, zeigt mit ausgestrecktem Zeigfinger auf das Geschehnis und kommentiert mit einem Spruchband die Szene: „Wacht, hoet varen sal“.<sup>1209</sup> Auch wenn dieser Holzstich von einzelnen Kunsthistorikern als früheste bildliche Thematisierung des biblischen Gleichnisses angenommen wird, stellt Konrad Renger zu Recht fest, dass es sich hier eher um eine Darstellung analogen Inhalts handelt als um eine Verlorener-Sohn-Darstellung, denn es fehlen jegliche Hinweise auf das Gleichnis wie Schweinehüten, Bordell oder Heimkehr ins väterliche Haus.<sup>1210</sup>

Die ikonographische Tradition dieser biblischen Geschichte wurde für die niederländischen Caravaggisten im Zusammenhang mit dem Bildmotiv der „Kupplerin“ zu einem wichtigen Thema und auch im Sujet der „Lockeren/Fröhlichen Gesellschaft“ verwendet. Das Bild „Die Kupplerin“, das Dirck van Baburen 1622 malte, zeigt einen bärtigen Mann mit einem Barett, der seinen Arm um eine stark dekolletierte Frau mit einer Laute gelegt hat, die sich ihm bereitwillig zuwendet, denn in der anderen Hand hält er ihr ein Geldstück entgegen (Abb. 362). Direkt daneben zeigt eine alte Frau mit Turban mit dem linken Zeigfinger auf die offene Handfläche ihrer rechten Hand. Zwar ist die Örtlichkeit der Szene nicht näher herausgestellt, aber es kann nicht bezweifelt werden, dass sich alles in einem Bordell abspielt. Das immer wiederkehrende Motiv der alten, verlebten Kupplerin, die für Liebesdienste Entgelt fordert, der zahlende Freier und das freizügige, verführerische Mädchen sind Merkmal der meisten dieser Bilder.<sup>1211</sup>

Van Baburens Gemälde befand sich ursprünglich im Besitz der Schwiegermutter von Johannes Vermeer, Maria Thins, so dass der Künstler es häufig gesehen und studiert haben muss. Offensichtlich hat es ihn sehr beeindruckt, denn es findet sich in mehreren seiner Werke als Bild im Bild wieder. Schließlich mag

---

<sup>1209</sup> Vgl. Brown, 1984, S. 182. „Paß auf, woher der Wind weht.“

<sup>1210</sup> Vgl. Renger, 1970, S. 24.

<sup>1211</sup> Vgl. Brown, 1984, S. 82: „Baburen scheint in den Niederlanden der erste Maler zu sein, der dieses traditionelle Thema in einer sich von Caravaggio und dessen Römischer Schule herleitenden Art behandelt. Die halbfigurigen Formate, die ganz mit Figuren ausgefüllte Bildfläche, die ‚abgeschnittenen‘ Figuren an der linken und rechten Kante, der starke Lichteinfall von links und die farbigen Kostüme zeigen, daß Baburen die Caravaggio-Schule studiert hat. Dem hat Baburen auf charakteristische Weise seine in einfachen, ebenen Flächen modellierten Formen und seine originelle Farbpalette hinzugefügt.“

es ihn dazu bewogen haben, 1656 ein Bild mit ähnlicher Thematik zu malen: „Bei der Kupplerin/Die Beschaffung“, und sich damit auch der Genremalerei zuzuwenden (Abb. 363). Bordellbilder, „Bordeeltjes“, waren im niederländischen Bürgertum beliebt, sozusagen als Ausgleich für die prüde calvinistische Alltagsmoral, beinhalteten aber zugleich die Forderung, die sinnliche Begierde zu kontrollieren und zu beherrschen und den klaren Verstand vor allem unter Alkoholenuss nicht zu verlieren. Das zentrale Thema war aber die käufliche Liebe.<sup>1212</sup> Das Thema von Vermeers Bild ist schon bei flüchtiger Betrachtung erkennbar, aber es zeigen sich auch deutliche Unterschiede gegenüber dem Vorbild von Baburen. Der Titel „Bei der Kupplerin“ ist identisch, die Größe beträgt 142 x 130 cm. Vier fast lebensgroße, dicht gedrängte Figuren haben sich hinter einem Tisch zusammengefunden, der von einem Medaillon-Ushak-Teppich bedeckt ist, über dem noch ein Pelzmantel, verziert mit einer Borte aus fünf hell glänzenden Knöpfen, liegt. Dieses Kompositionselement wirkt wie eine Balustrade, die die dargestellten Figuren vom Betrachter trennt, ohne die Kommunikation zwischen allen Beteiligten wesentlich zu beeinflussen. Ein Mann mittleren Alters in einem zinnoberroten Wams mit einem großen, federgeschmückten Hut, der sein Gesicht teilweise verschattet, steht eng hinter einer jungen Frau, der er mit der einen Hand eine Münze reicht, mit der anderen gefühlvoll auf die linke Brust fasst. Die Frau mit vom Wein geröteten Wangen, bekleidet mit einem zitronengelben Gewand und einer weißen Spitzenhaube, hat lächelnd ihre rechte Hand zum Empfang der Münze für ihre Liebesdienste geöffnet, während sie in der Linken ein halbgefülltes Weinglas hält. Die gebende und die nehmende Hand sind genau im Schnittpunkt der Bilddiagonalen dargestellt und stellen damit auch den bestimmenden Gegenstand des Bildes heraus: die unsittliche, anrühige Situation der Kuppelei. Ganz im Hintergrund wird die Szene von einer schwarz gekleideten älteren Frau aufmerksam verfolgt. Ihr Blick ist unheimlich, hintergründig berechnend, denn die Verkuppelung der beiden, die sie eingefädelt hat, ist auf einem guten Weg. Die Hände der Alten bleiben im Verborgenen, denn sie handelt nicht, sie inszeniert. Ihr ovales Gesicht ist vollständig von einer tiefschwarzen Haube mit einem darübergeschlagenen Tuch umschlossen, nur ihre Stirn, Augen und Nase sind von einem schwachen Licht erhellt, alles Übrige liegt im Schatten. So wirkt ihr mephistophelisches Lächeln wie voll gieriger List angesichts des

---

<sup>1212</sup> Vgl. Schneider, 2016, S. 22–24.

bereitwilligen Blicks der jungen Frau bei der Entgegennahme der Münze.<sup>1213</sup> Hier zeigt sich ein fundamentaler Unterschied zu der Bildkomposition von Baburen, da Vermeers Kupplerin nicht die fordernde Rolle einnimmt, nicht die alte Frau ist, die sich mit ihrer gebietenden Gestik in den Vordergrund des Bildes drängt.<sup>1214</sup> Die dunkel gekleidete Figur mit Barett links in Vermeers Bild schließt die Vierergruppe ab, sie hält eine Laute und ein Glas Wein in den Händen. Kunsthistoriker haben diese Figur sehr unterschiedlich gedeutet. Nach Uta Neidhardt ist sie in ihrer Körpersprache, Kleidung und Stellung im Bild als typische caravaggeske Figur charakterisiert.<sup>1215</sup>

Das Spiel um die käufliche Liebe, bereitwillige Frauen, die schamlos ihre Sinnlichkeit und weiblichen Reize zur Schau stellen, die angetrunkenen Freier und die alte Kupplerin im Hintergrund die Fäden ziehend wurden immer wieder in neuen Varianten mit gleichartiger Rollenbesetzung in den niederländischen „bordeeltjes“ vorgeführt, denn die Nachfrage war groß. Ein weiteres Bild von Dirck van Baburen ist die „Lockere Gesellschaft“ von 1623, in dem von den angesprochenen Figuren eine junge Frau, die nur mit einem durchsichtigen Hemd bekleidet ist, im Vordergrund fast zentral eine Geige mit einem Bogen in ihren Händen hält (Abb. 364). Das Wort „ficken“ bedeutet ursprünglich „hin- und herbewegen“, ehe es im 16. Jahrhundert für die Bedeutung von „koitieren“

---

<sup>1213</sup> Vgl. Liess, 2004, S. 48–49.

<sup>1214</sup> Vgl. Neidhardt, 2004, S. 12: „Die Auswertung des Röntgenbildes hat jedoch ergeben, dass die von hinten lauende Kupplerin in Vermeers Fassung der Szene an der Geldübergabe direkter und unmittelbarer beteiligt war, als heute zu erkennen ist. Offenbar hatte sich Vermeer in einer früheren Phase der Bildentstehung dafür entschieden, die (wahrscheinliche) rechte Hand der Alten unmittelbar neben den Händen des Freiers und des Mädchens auftauchen zu lassen. Sie hätte damit, wenn auch ungleich subtiler als die Kupplerin[...] bei Dirck van Baburen, in das hier scheinbar undramatische Geschehen direkt mit eingegriffen.“ Vgl. Schütz, 2017, S. 34-35. Vgl. Blankert, 1987, S. 87–90.

<sup>1215</sup> vgl. Neidhardt, 2004, S. 14–15: „Wie seine Vorläufer in vergleichbaren Kompositionen der Utrechter Caravaggisten spielt er offenbar die Rolle einer ‚fiktiven Erzählfigur‘ – eines Figurentyps, der in unterschiedlichen Zusammenhängen, stets jedoch in Szenen mit negativer Konnotation auftritt. Als gleichsam außenstehende, anonyme Person scheint er die anrühige Szene zu kommentieren und dem Betrachter mit einem komplizenhaften Lächeln zu vermitteln. Sein Auftreten wie seine Kostümierung schaffen eine zeitliche und räumliche Distanz zur Dreiergruppe der Kuppelszene ebenso wie zum Betrachter.“ Vgl. Dekiert, 2003, S. 265.

eingesetzt wurde.<sup>1216</sup> Der Bogen wird auf der Geige hin- und herbewegt. Da die Szene das lasterhafte Vergnügen in einem Bordell zeigt, ist naheliegend, dass das Wort „ficken“ hier in seiner Doppeldeutigkeit verwendet wird. Metaphern waren in solchen Bildern sehr beliebt, denn sie hielten den gebildeten Betrachter an, hinter den Schein der Fassade zu blicken. Im Bild „Kartenspielen“ von Wouter Pietersz. II. Crabeth aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts spielt eine barbusige junge Frau mit zwei Männern Karten (Abb. 365). Doch selbst wenn die Herzen offen auf dem Tisch liegen und Sinnlichkeit und Wollust ins Auge springen, bestimmt das Geld alles: die Münze in der Hand des Mannes und der Haufen Geld auf dem Tisch, denn es wird um Geld und käufliche Liebe gespielt. Im Hintergrund und über allem die Alte, die dirigiert, intrigiert und manipuliert. Alles ist nur Schwindel und Täuschung, gespieltes Spiel mit Karten und Liebe für Fleischeslust und Geld.

Vermeer machte in vielen seiner Bilder den zeitgenössischen moral-ethischen Kodex der niederländischen Gesellschaft des 17. Jahrhunderts zu seinem Thema, aber ohne erhobenen Zeigefinger und oft mit sinnoffenen Deutungsebenen. In seinem Gemälde „Das Konzert“, etwa 1663–1666 entstanden, ist in der Tiefe des Bildraumes in deutlicher Distanz zum Betrachter eine Gruppe von drei Musikanten dargestellt (Abb. 366). Links sitzt eine junge Frau an einem Cembalo, dessen aufgestellter Flügel innen mit einer arkadischen Landschaft bemalt ist. Mit dem Rücken zum Betrachter sitzt neben ihr ein Mann, der sie mit einer Laute begleitet. Eine stehende Sängerin vervollständigt rechts die Gruppe und gibt zugleich den Takt an. Die harmonische Hausmusik in einem weitgehend sachlichen Innenraum steht in starkem Kontrast zu den beiden Gemälden an der Wand, die den Bildraum eben abschließt: einer düsteren Waldlandschaft und der „Kupplerin“ von Dirck van Baburen. Auch in Letzterem agieren zwei Frauen mit einem Mann, die Kupplerin und die Dirne nehmen den Freier so in ihre Mitte, dass er sich aus ihren gemeinsamen Fängen nicht mehr befreien kann. Wenn man diese Kuppeleiszene mit der Musikerszene in Verbindung bringt, wird deutlich, dass auch die Kupplerin den Takt angibt, wie die Sängerin; die Harmonie der Musik wird indes gegen die Disharmonie käuflicher menschlicher Gefühle ausgespielt. Vermeer stellt diese Doppeldeutigkeit durch das Bild im Bild nebeneinander, um

---

<sup>1216</sup> Vgl. Kluge, 1999, S. 264.

exemplarisch Tugend und Laster herauszustellen, so dass der Betrachter dies für sich deuten und begreifen kann.<sup>1217</sup>

Ganz anders ging Judith Leyster in ihrem Gemälde „Der Antrag“ von 1631 mit diesem Thema um (Abb. 367). Lotte van de Pol fand heraus, dass die Künstlerin die einzige Frau war, die je eine solche Bordellszene thematisierte und darin auch eine völlig andere Sichtweise als ihre männlichen Kollegen zum Ausdruck brachte.<sup>1218</sup> Im Zentrum des Bildes ist eine junge Frau dargestellt, die sich konzentriert über ihre Näharbeiten beugt. Sie ist mit einem einfachen hellblauen Kleid und einer weißen, bis zum Hals geschlossenen Bluse bekleidet, so dass keine weiblichen Reize zur Schau gestellt werden. An ihrer rechten Seite drängt sich ein älterer bärtiger Herr mit Pelzmütze eng an sie heran und legt eine Hand auf ihre rechte Schulter – er will, dass sie ihr Gesicht ihm zuwendet –, während die andere ihr eine Handvoll Geld entgegenhält. Alles spielt sich in einem äußerst schlichten Interieur ab, spartanisch möbliert vor einem sich verlaufenden moosgrünen Hintergrund. Dem Betrachter wird schnell klar, worum es geht. Wie in den besprochenen Bildern mit einer Kupplerin wird hier einer jungen Frau ein unsittliches Angebot gemacht – allerdings in einer eher intimen häuslichen Atmosphäre. Dem Versuch einer Verführung wird allerdings ein starker Widerstand entgegengesetzt. James Welu glaubt, ihr leicht geöffneter Mund zeige, dass sie seine Berührung und sein Angebot wahrnehme, aber bewusst ignoriere.<sup>1219</sup> Der alte Mann ist nicht an ihrer handwerklichen Arbeit interessiert, sondern ausschließlich an ihrem Körper. In den von männlichen Künstlern gestalteten Bildern nehmen die Frauen die aktiven Rollen ein, zeigen sich offen, geizen nicht mit ihren weiblichen Reizen und spielen willig ihren Part der Lüsternheit. So sind auch in Baburens Bild „Die Kupplerin“ alle Rollen klar herausgestellt, wie Hofrichter anmerkt: „*Each a stereotype for a clearly defined role, and all are shown as bold, jocular, and certainly willing participants in this exchange of services für money.*“<sup>1220</sup> Leyster nimmt mit ihrer Protagonistin eine gegensätzliche Position ein, denn nicht die vom Geld bestimmte Macht der Männer und die willige Bereitschaft einer vorgestellten Sinnlichkeit der leichten Damen charakterisieren das Bild, sondern die Tugendhaftigkeit der bedrängten Frau. Sie setzt ihre häusliche Tätigkeit unbeeinträchtigt fort und schenkt dem Mann und seinem Angebot nicht die geringste

---

<sup>1217</sup> Vgl. Büttner, 2010, S. 79–81. Vgl. Schütz, 2017, S. 77.

<sup>1218</sup> Vgl. van de Pol, 2006, S. 99.

<sup>1219</sup> Vgl. Welu/Biesboer, 1993, S. 171.

<sup>1220</sup> Hofrichter, 1982, S. 175.

Aufmerksamkeit. Hier ist keine Dirne, sondern eine gewöhnliche Frau dargestellt – standhaft, selbstbewusst, nicht käuflich. Nichts kann sie von ihrer sittlich-moralischen Haltung abbringen. Die dargestellte Szene ist nach Lotte van de Pol, die die Prostitution im Amsterdam der Frühen Neuzeit untersucht hat, eher an der Wirklichkeit orientiert als die Bilder ihrer männlichen Kollegen, deren Situationsbeschreibungen Frauen zeigen, die für Geld allen anrühigen, unmoralischen Wünschen ihrer Freier gegenüber offen zu sein scheinen, ohne dass diese männliche Sicht der Realität entspräche.<sup>1221</sup> Leyster hat demnach ein eher ungewöhnliches Bild geschaffen, tatsächlich lassen sich ähnliche Darstellungen in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts kaum finden. Erst Gerard ter Borch d. J. schuf drei Jahrzehnte später Bilder in einer ähnlich vertrauten, ruhigen Atmosphäre wie „Der galante Soldat“ (Abb. 368). In diesem Bild sind aber Antrag und Bereitschaft eindeutiger herausgestellt, denn die junge Dame und der dickleibige Soldat in einem Kürass und weiten Stiefeln sitzen einander gegenüber. Die Handvoll Geld und die gespreizten Beinen offenbaren seine Wünsche. Die Frau ist freizügig gekleidet, hat Früchte und Wein bereitgestellt, allerdings sind ihre Augen niedergeschlagen, so dass ihre Antwort auf die Geldofferte und ihre Bereitschaft zu Liebesdiensten offenbleibt. Das Thema ist gleichwohl die käufliche Liebe. Hofrichter kommentiert diesen Zusammenhang folgendermaßen: *„Ter Borch nevertheless does not concern himself with the circumstances or victimization of women, but sees her only as the vehicle to fulfill the sexual relationship.“*<sup>1222</sup> Noch verschwiegener und unaufdringlicher komponierte ter Borch seine Figuren in dem Gemälde „Die väterlicher Ermahnung“ von um 1654/1655 (Abb. 369). J. G. Willes vergab diesen Titel – „Instruction Paternelle“ –, unter dem das Bild schließlich zu großer Bekanntheit gelangte, fälschlicherweise in der von ihm 1765 hergestellten Reproduktion in Form eines Kupferstichs (Abb. 370). Auch Goethe verbreitete ihn in seinem Roman „Wahlverwandtschaften“, in dem die Rede auf dieses Bild zu sprechen kommt. Unvoreingenommen kann bei oberflächlicher Betrachtung tatsächlich von einer erzieherischen Familienszene ausgegangen werden. Bei genauer Inaugenscheinahme fällt indes die Haltung des vermeintlichen Vaters auf, der sich in der Kleidung eines Soldaten ungeniert und zwanglos auf einen Stuhl gesetzt hat und mit der rechten Hand eine kleine Goldmünze hochhält – eine

---

<sup>1221</sup> Vgl. van de Pol, 2006, S. 98–103. Vgl. Hofrichter, 1982, S. 179.

<sup>1222</sup> Hofrichter, 1982, S. 179.

Geste, die irrtümlich als väterliche Ermahnung begriffen wurde.<sup>1223</sup> Die kleine Goldmünze ist für das Verständnis des Bildes von zentraler Bedeutung und konkretisiert den Ort mit einem verhängten Himmelbett und einem Toilettentischchen als Bordell, in dem es um das Thema „käufliche Liebe“ geht. Ungewöhnlich ist allerdings die grazile Frau neben dem Freier, die bescheiden und zurückhaltend an einem Glas Wein nippt. Das Bild dieser mutmaßlichen Kupplerin steht aber in krassem Gegensatz zu ihrer fragwürdigen und zwielichtigen Rolle. Die wunderschöne Rückenfigur einer jungen Frau in einem silberglänzenden Atlasgewand und einer Frisur, die für eine vornehme Dame angemessen wäre, dominiert das Bild mit Stille und Zurückhaltung. Im Vergleich zu den Bildern von Dirck van Baburen gleichen Themas inszenierte ter Borch diese anrühige Szene in einer ruhigen, besonnenen Atmosphäre und erzeugte die Bildwirkung durch Haltung und Gestik der Figuren, von denen sich nur der Freier unterscheidet, der sich unruhig auf seinem Stuhl spreizt.<sup>1224</sup> Typisch für ter Borch ist somit im Gegensatz zu anderen Künstlern die „*Stille und Gemessenheit des Ausdrucks*“ seiner Bilder, die er im Laufe seiner künstlerischen Entwicklung immer weiter verfeinerte. Die beiden besprochenen Bilder machen dies deutlich, und mit der „Väterlichen Ermahnung“ machte die niederländische Genremalerei einen Schritt in Richtung klassischer Formgebung und Ausrichtung.<sup>1225</sup>

Das Bildmotiv der Prostitution in unmoralischen Bordellszenen, anstößig und schamlos in Bildern vorgeführt, war im 17. Jahrhundert in den Niederlanden allgemein bekannt, beliebt und begehrt. Ursprünglich wurde dieses Thema mit der Geschichte vom verlorenen Sohn in Verbindung gebracht, doch fällt es in vielen Bildern schwer, diese Verbindung aufrechtzuerhalten, weil die Thematik eine zunehmende Eigendynamik entwickelte, denn sie war ein nicht zu verleugnender Teil der niederländischen Gesellschaft. Die Popularität hatte auch ihren Grund in der Verbreitung einer moralisch-ethischen Lehre, in der sich der Bürger bestätigt fand, der gemäß den gesellschaftlichen Normen lebte. Dass die freizügige Darstellung des Verbotenen – wohl mehr dem männlichen Wunsch als der Realität entsprechend –, also die überbordende Lebensfreude, Spaß und Spiel bei

---

<sup>1223</sup> Vgl. Kelch, 1984, Zitat Nr. 2, S. 361: „Das Geldstück ist stark abgerieben und dürfte früher einmal als ‚unerwünschtes‘ Motiv übermalt gewesen sein. Willes Stich reproduziert die Münze nicht. Den tatsächlichen Darstellungszusammenhang hat wohl als erster W. Drost (1926) erkannt.“

<sup>1224</sup> Vgl. Hoetink/Langenmeyer, 1974, S. 31–33, 126.

<sup>1225</sup> Vgl. Kelch, 1984, S. 98.

Musik und Trank, als attraktiv im tristen calvinistischen Alltag empfunden wurde, steht außerhalb jeden Zweifels. Die intrigante, berechnende, nur auf den Gewinn bedachte alte Kupplerin und der alte, seinen Trieben ausgelieferte Mann dienen in diesem Kontext als komödiantische Elemente nicht zuletzt der schelmischen Heiterkeit des Betrachters.

### **IX.3. Realismus und Scheinrealismus in der niederländischen Genremalerei**

Einleitend soll in diesem Kapitel kurz die vielfach von Kunsthistorikern aufgeworfene Frage erörtert werden, ob die Darstellung des visuell Wahrnehmbaren der einzige Zweck, das alleinige Interesse der niederländischen Malerei im 17. Jahrhundert war oder ob in den Bildern eine mehrdeutige Semantik angelegt war, die oft erst durch intensive Reflexion und genaue Betrachtung erkennbar werde. Laut dem niederländischen Kulturhistoriker Johan Huizinga sollte der Betrachter allerdings nicht zu viel in die Malerei hineingeheimnissen und sich mit Interpretationen überschwemmen lassen, auch wenn vielen Bilder ein tieferer Hintersinn zu Eigen sei.

„Noch ein Wort zur Bedeutung des Gegenstands in unserer Kunst des siebzehnten Jahrhunderts. Der Betrachter von heute muß sich vor der Verleitung hüten, die ihm sein modernes Bewußtsein nahelegt, in der Darstellung des Gegenstands mehr und etwas anderes zu sehen als der Künstler beabsichtigt haben kann. [...] Ein Teil des Sinns dieser Kunst wird uns immer entgehen. Sie steckt voll von versteckten Hinweisen und Anspielungen, die wir auch mit dem genauesten Studium nicht alle enträtseln können. Im Blumenstück liegt hinter jeder Blume ein Sinnbild. Im Stilleben enthält jeder Gegenstand neben seiner natürlichen auch eine emblematische Bedeutung. Dasselbe gilt bis zu einem gewissen, nicht aufzuspürenden Grade vom Markthändler, von dem Boten, der einen Brief bringt, von der musizierenden Gesellschaft, wie sie unsere Maler- oder Stecherkunst so gerne zum Thema wählt.“<sup>1226</sup>

---

<sup>1226</sup> Huizinga, 1961, S. 112-113.

Mit diesen Worten aus dem Jahr 1961 war der Diskurs im Hinblick auf die Frage von nur beschreibender oder auch erzählender Kunst eröffnet. Vertreter der einen Seite wollten beide Aspekte miteinander verbinden und den tiefen Bedeutungssinn in dem horazischen Prinzip „docere et delectare“ verwirklicht wissen, von dem die niederländische Malerei des 17. Jahrhunderts wesentlich bestimmt worden sei.<sup>1227</sup> Dieser Leitgedanke richtet sich auf die beschaulich-sinnliche Wahrnehmung eines Bildes, die Betrachtung, Kognition und Reflexion beinhaltet, die ermöglichen, ein Bild in all seinen Facetten zu verstehen.

Eddy de Jongh stellt heraus, dass die niederländische Malerei die Realität sehr genau abbilden würde, diese Realität aber häufig doppelbödig unterlegt sei, besonders einzelne Sujets und Motive.<sup>1228</sup> So seien etwa die Alltagsszenen der Genremalerei nur eine Maskerade, um die hintergründigen moralischen Botschaften zu verbergen – entsprechend der christlich-calvinistischen Ethik –, die letzten Endes nur über die emblematische Literatur einen klärenden Zugang fänden. De Jongh entwickelt seine These unter dem Begriffspaar Realismus–Scheinrealismus und will damit Form und Semantik voneinander trennen. Schon Erwin Panofsky entwickelte in den 1930er-Jahren mit der Ikonographie eine Methode, anhand derer die Erkenntnisse und Reflexionen über die Kunst der Antike stufenweise eingesetzt werden, um den Bedeutungssinn der Renaissance-Malerei und deren literarische Quellen offenlegen. 1953 führte Panofsky in seinem Buch „Early Netherlandish Painting“ den Begriff „disguised symbolism“ in die Kunstgeschichte ein. Der Begriff beschreibt ein Bildkonzept, das mittelalterliche Symbole mit dem akribischen Realismus eines Jan van Eyck und anderer Meister der altniederländischen Kunst verband, die damit zum Träger einer metaphysischen Botschaft wurde.<sup>1229</sup> De Jongh modifiziert dieses ikonographische Konzept, indem er Panofskys „disguised symbolism“ durch den Begriff Scheinrealismus ersetzt, der sich auf Darstellungen bezieht, die zwar formal die Realität imitieren, zugleich aber eine realisierte Abstraktion vermitteln. Wenn Kunst irgendwie mit der Kultur, der sie entspringt, assoziiert ist, kann mithin gefolgert werden, dass der sogenannte Realismus der niederländischen Kunst des 17. Jahrhunderts charakteristischer für die Mentalität der damaligen Menschen ist als für deren Leben, wie es sich sozusagen auf der Straße oder im Wohnzimmer abspielte. Wirklich allgegenwärtig ist in der fraglichen Zeit die Tendenz zur Moralisierung, die oft

---

<sup>1227</sup> Vgl. Falkenhagen, 2008, S. 128–131.

<sup>1228</sup> Vgl. Jongh, 2010, S. 10–17.

<sup>1229</sup> Vgl. Büttner/Gottdang, 2013, S. 104.

auf die Ermutigung zur Tugend hinausläuft oder auf die Vergänglichkeit des Lebens und die Endgültigkeit des Todes anspielt. Die ausgeprägte Vorliebe für Verkleidung, Verschleierung, Allegorien und Mehrdeutigkeit, kurz alles Rätselhafte, war seinerzeit das zweite wichtige Merkmal der niederländischen Mentalität, die auch für die Denkweise in der zeitgenössischen Literatur typisch ist.<sup>1230</sup> Nach de Jonghs Vorstellung hatte sich die niederländische Genremalerei die Aufgabe gestellt, „*moralisch belehrende Inhalte hinter einer schönen realistischen Hülle versteckt dem Publikum nahezubringen*“<sup>1231</sup>, was wiederum der Unterscheidung zwischen realistischer Darstellungsform und scheinrealistischem Inhalt gedient habe:

„In zahllosen Gemälden kommen Gegenstände vor, Realia, die bedeuten was sie sind, aber auch noch etwas anderes. Sie verweisen auf etwas außerhalb des Bildes. Das betrifft niemals die ganze Darstellung, aber meistens einige bestimmte Details. Daneben können in demselben Bild auch unverhüllte Dinge vorkommen.“<sup>1232</sup>

Die verborgenen Botschaften konnten mit Hilfe der emblematischen Literatur des 17. Jahrhunderts entschlüsselt werden.<sup>1233</sup> Die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Jonghs These von der Emblematik folgte rasch und wurde vor allem durch die Publikation „The Art of Describing Dutch Art in the Seventeenth Century“ von Svetlana Alpers Mitte der 1980er-Jahre befeuert, in der sie die Deutungshoheit de Jonghs prinzipiell in Frage stellte. Alpers widersprach zwar der Vorstellung, die niederländische Malerei sei auf die Darstellung der Wirklichkeit einzuengen. Allerdings befand sie das konträre Konzept der emblematischen Deutung nach de Jongh gleichfalls als Beschränkung, da diese Einengung die Fülle der Deutungsmöglichkeiten reduziere, wenn nur noch das Hintersinnige im

---

<sup>1230</sup> Vgl. De Jongh, 1997, S. 21–22.

<sup>1231</sup> North, 2001, S. 7.

<sup>1232</sup> North, 2001, S. 8.

<sup>1233</sup> Vgl. North, 2001, S. 8: „Abgesehen von Cesare Ripas ‚Iconologia‘ (1644 ins Niederländische übersetzt) besaßen die Holländer in den Emblembüchern von Jacob Cats eine reiche emblematische Tradition, deren in Prosa und Versen abgefaßte und mit Bildern versehene Sinnsprüche aber nicht jedem auf Anhieb verständlich waren. Folglich lautet die Kernfrage der gegenwärtigen Realismuskonzeption: Verstand der Betrachter einer Genreszene im 17. Jahrhundert überhaupt die darin versteckten Assoziationen?“

Bild Vorrang habe und das Bild selbst nur noch als Mittel zu dem Zweck fungiere, ebendiese Hintergründe sichtbar zu machen.<sup>1234</sup>

„Wenn es denn einen Schleier zwischen Bild und Bedeutung, wenn es ein indirektes Moment in diesen Werken gibt, dann ist es [...] im täuschenden Charakter selbst zu suchen. Da ist eine geschickte Hand am Werk, die eher ein aufmerksames Auge als einen gelehrten Geist beschäftigt.“<sup>1235</sup>

Svetlana Alpers räumte die Existenz von Symbolen und literarischen Bezugnahmen ein, forderte aber, dass diese vom Betrachter visuell erkannt oder entschlüsselt werden müssten, ohne dass tiefgründige Reflexionen erforderlich seien. Im Vorwort des Ausstellungskataloges „Der Zauber des Alltäglichen. Holländische Malerei von Adriaen Brouwer bis Johannes Vermeer“ aus dem Jahre 2005 verweisen die Ausstellungsorganisatoren auf Peter Hecht, der bereits 1989 eine weitere, differente Position vertreten hatte, indem er den Blick

„wieder zurück auf das Kunstwerk selbst als Ausdruck einer bestimmten künstlerischen Intention lenkte. Demnach wählten die Maler vorrangig ihrem charakteristischen Stil und ihrer besonderen Kunstfertigkeit entsprechend aus, ohne diese zwangsläufig mit tieferen Bedeutungen zu versehen.“<sup>1236</sup>

---

<sup>1234</sup> Vgl. Alpers, 1998, S. 375: „Weder die eine noch die andere Position scheint mir für die holländische Kunst zutreffend, die zwischen dieser Opposition durchschlüpft und uns jedesmal zu verstehen gibt, daß die Bedeutung in der sorgfältigen *Darstellung* der Welt liegt.“

<sup>1235</sup> Alpers, 1998, S. 381. North, 2001, S. 9. „Alpers wendete sich in ihrer Studie deutlich gegen die emblematische Schule. Sie untersuchte stattdessen die Beziehung der Malerei zu den Naturwissenschaften, zur Kartographie und Optik, und entwarf so eine Sehkultur ihrer Zeit. Danach war es die Aufgabe der holländischen Malerei, die Wirklichkeit zu beschreiben wie sie der Maler sah. Des Malers Kunst bestand darin, die Oberfläche des Bildes so zu gestalten, daß das vom Maler Erlebte für den Betrachter sichtbar wurde.“

<sup>1236</sup> Giltaij, u. a., 2004/2005, S. 7. Vgl. Hecht, 2004, S. 29. „Wenn man ein Gemälde zu sehr als Bild an sich sieht oder seine Darstellung nur in eine bestimmte ikonografische Tradition stellt [...], kann man leicht übersehen, dass ein solches Werk von einem Künstler geschaffen wurde, der auch sein eigenes

## IX.4. Freizeitgestaltung zwischen Freude, Zwist und Rauferei

Das gesellschaftliche Leben der unteren Bevölkerungsschichten, besonders der Bauern, spielte sich in den nördlichen Niederlanden in den Schenken ab. Dort trafen sich die Menschen in ihrer knapp bemessenen Freizeit bei Musik und Trank, um Neuigkeiten auszutauschen. Dieses Thema betreffend haben sich vor allem die Maler Adriaen van Ostade und Jan Steen hervorgetan und es vielfach in allen nur denkbaren Varianten dargestellt. Exemplarisch seien die Bilder „Männer und Frauen im Bauernwirthshaus“ von 1674 (van Ostade) und „In der Taverne“ von 1660 (Steen) genannt, in denen die wesentlichen vergnüglichen Beschäftigungen neben dem übermäßigen Alkoholgenuss dargestellt sind (Abb. 371–372), Karten-, Würfel- und Brettspiel (Tricktrack), aber auch das „Spiel“ zwischen Mann und Frau. In der Taverne betascht ein alter Mann begierig die junge Wirtin um eines Techtelmechtels wegen. Dieses Werben umeinander stellt auch Cornelis Pietersz Bega im Jahre 1664 mit dem Gemälde „Bauern in einer Taverne“ dar, wo sich das trunkene Treiben in einem dunklen, anrühigen Interieur abspielt (Abb. 373). Dort finden sich zwei rauchende und trinkende Bauern in einem fortgeschrittenen alkoholisierten Zustand, der eine scheint phlegmatisch vor sich hin zu lallen, droht vom Stuhl zu kippen und nimmt kaum noch wahr, dass der andere ihm irgendetwas ins Ohr schreit. Daneben macht sich ein dritter Mann an eine junge Frau heran, vielleicht die Wirtin, und hat schon seine Hand um die Hüfte der Frau gelegt, die keine Anstalten macht, dem

---

künstlerisches Anliegen hatte. Umgekehrt kann uns zu viel Aufmerksamkeit für künstlerische Aspekte an der Auseinandersetzung mit dem Reservoir außerkünstlerischer Assoziationen hindern, die nun einmal jedes Bild ebenfalls in sich trägt – Assoziationen, die der Künstler manchmal als Teil einer genau umschriebenen Ikonografie mit an Bord genommen hat, die aber vielleicht noch häufiger ungebeten, gleichsam als blinde Passagiere, beim Malen mitgereist sind, weil sie damals selbstverständlich waren und deshalb nicht erläutert werden mussten bzw. nicht einmal erläutert werden konnten. Die Rekonstruktion dieser mitgeführten Konventionen ist eine der heikelsten Aufgaben der Kunstgeschichte, wie es sich ebenfalls immer wieder als sehr schwierig oder gar unmöglich erweist, herauszufinden, wie die damalige Welt wirklich aussah und wo die inzwischen akzeptierte Fiktion beginnt.“

aufdringlichen Werben zu widerstehen. So sind in diesem Bild Alkohol und Wollust, Rausch und Begierde miteinander verbunden.<sup>1237</sup>

Mit der Darstellung des Spielverhaltens in verschiedenen gesellschaftlichen Gruppen haben sich Künstler häufig beschäftigt. Während in den oberen Schichten Spiele wie Boccia, Tricktrack oder Kartenspiele zur Zerstreuung und dem Amusement dienten und deshalb auch positiv bewertet wurden, galten Spiele der unteren Schichten, die zumeist in Schenken stattfanden, als Zeichen von Müßiggang, Trägheit, ja Faulheit.<sup>1238</sup> Ein Kupferstich von Israel van Meckenem, der um 1490 datiert ist, zeigt ein höfisches Liebespaar beim Kartenspiel (Abb. 374). Der Mann hat die Eichel-Drei ausgespielt, aber bereits seine Erfolglosigkeit erkannt, denn seine rechte Hand ist vor Enttäuschung angehoben, während die Dame lächelnd die Situation auskostet und den Triumph noch in der Hand hält.<sup>1239</sup> Im 16. Jahrhundert wurden das Karten- und das Würfelspiel, das ja ein Glücksspiel war, zunehmend mit den unteren Schichten in Verbindung gebracht und demzufolge auch in verbildlichten Serien von Todsünden und Lastern als verderblich und anrühige Beschäftigungen geschmäht. Eingebunden in moralisch-ethische Erzählungen wurden sie dann vor allem in der Genremalerei zu einem wichtigen Motiv. Jan Steen schuf um 1664/1665 das Bild „Streit beim Kartenspiel“, in dem sich vor einer Bauernherberge Gäste zum Trinken, Rauchen und Spielen versammelt haben (Abb. 375). Im Vordergrund sind um einen rustikal gezimmerten Holztisch urplötzlich mehrere Kartenspieler in einen wütenden und hitzigen Streit geraten. Auf dem Tisch liegen die Beweismittel des Anstoßes: eine Anschreibtafel, Karten sowie einige Münzen, und auf dem Boden ein aufgeklapptes Tricktrack-Brett, weitere Karten und nicht zuletzt ein Zinnkrug und eine zerbrochene Tonpfeife. Auf der rechten Bildseite sind vier Bauern aufgesprungen, zwei von ihnen halten Messer angriffslustig mit ausgestreckten Armen, andere eine Mistgabel gegen einen links vom Tisch mit Wams und Bunthosen gekleideten Herren, der im Begriff ist, seinen Degen blankzuziehen, aber von einer Frau und einem kleinen Mädchen daran gehindert wird. Ein alter Mann, der noch am Tisch

---

<sup>1237</sup> Vgl. Brown, 1984, S. 185. Vgl. Ayooghi, 2012, S. 185–187.

<sup>1238</sup> Vgl. Schneider, 2004, S. 166: „Was die negative Bewertung förderte, war überdies der den Spielen innewohnende Charakter des taktischen Glücks, das mit dem Risiko eines existenz-vernichtenden Ruins verbundene Hazard-prinzip. Ihm entsprangen oft gewalttätige Streitigkeiten, so daß man in ihnen überhaupt eine Bedrohung für den sozialen Frieden und die öffentliche Sicherheit witterte.“

<sup>1239</sup> Vgl. Lymant, 1992, S. 31–32.

sitzt, wirkt überlegen und beherrscht und versucht, die aufgebrauchten Parteien mit Worten und Gesten zu besänftigen. Grund für den Streit dürfte der Verlust von Geld, vermutlich sogar Betrug sein, der dem schlaunen Bauern einen kleinen Gewinn eingebracht hat. Der umgefallene Zinnkrug legt nahe, dass der Wirkung des Alkohols eine nicht unbedeutende Rolle bei der Eskalation dieses Vorfalls zukam, über den sich einige Gäste links im Hintergrund lustig machen. Eine Gestalt mit einer Pilgerfahne verlässt umgehend diesen unchristlichen Ort und sucht das Weite. Jan Steen hat hier eine humorvolle kleine Geschichte erzählt. Er komponierte und inszenierte eine Handlung, in der sämtliche Figuren mit einbezogen sind, wobei er die Figuren teils zusammendrängt, teils locker aufstellt, laute und ruhige Effekte in pointierter, gedämpfter Farbigkeit kombiniert. Die rhythmische Gliederung der einzelnen Bildelemente nimmt so die heftige Konfrontation zwischen dem eleganten Herrn und dem derben, einfachen Bauern in ihre Mitte und umrahmt den dramatischen Höhepunkt. Die Kontrahenten entstammen unterschiedlichen gesellschaftlichen Gruppen, so dass der Höhergestellte, die Selbstbeherrschung verlierend, zur lächerlichen Figur wird. Doch alle am Streit beteiligten Figuren sind deutlich überzeichnet, weshalb letztlich eine bühnenreife Komödie entstand, und da Steen die gesellschaftliche Zuordnung der beteiligten Figuren ins Gegenteil verkehrt, bietet er dem Betrachter einen Ausschnitt zeitgenössischer Alltagskultur im Gewand der Satire.<sup>1240</sup>

Aber es muss nicht immer dramatisch und moralisch belehrend in Jan Steens Bilder ablaufen, auch die Vielfalt des gesellschaftlichen Miteinanders an einem schönen Sonntag, an dem Stadt- und Landmenschen spontan zusammentreffen, um zu trinken, zu tanzen und zu flirten, sich zu unterhalten oder das fröhliche Treiben zu beobachten, ist Gegenstand seiner Malerei. In Steens Gemälde „Bauern vor einem Wirtshaus“ von um 1653 (Abb. 376) ist die Schenke mit

---

<sup>1240</sup> Vgl. Kelch, 1984, S. 308–310: „Schon ein flüchtiger Blick genügt, um zu erkennen, daß Steens Negativbild menschlicher Schwäche völlig frei von blutleerem Moralistentum ist. Der Bauer rechts blickt dem Betrachter lachend entgegen. Die Figuren agieren theaterhaft übersteigert, wirken durchgängig humoristisch typisiert. So ist in dem Degenheld auch zweifellos kein Soldat gemeint. Kostüm und Emphase des Auftretens weisen ihn als Schauspieler aus. ‚Capinao‘, der großartige Maulheld der Commedia dell’arte ist dargestellt, eine Figur die völlig ungefährlich [ist]. Bühnenfiguren und bühnenhafte Situationen hat Steen häufig in seinen Bildererzählungen aufgenommen, wobei seinem Naturell die Kunstform der Komödie, die heitere Unterhaltung mit moralischer Belehrung verbindet, am ehesten entsprochen hat.“ Vgl. Schneider, 2004, S. 166–172.

angebautem Wohnhaus links im Bild als solche gekennzeichnet durch einen Kranz aus Reben, der über der Eingangstür hängt und den Gästen den Weinausschank signalisiert. Steen hat hier verschiedene Szenen zusammengetragen, die parallel und unabhängig voneinander ablaufen. Die Komposition erfolgte nach dem Prinzip, Frohsinn und Ausgelassenheit nehmen Missmut und Weltschmerz in ihre Mitte, machen sie zur Nebensache und verlegen sie an einen anderen Tag. Denn im Zentrum des Bildes sitzt auf einer flachen Holzbohle ein gebeugter, missmutiger Mann mit einer auffälligen roten Mütze – Pfeife rauchend und einen Krug Wein trinkend –, der sich aber völlig isoliert hat und seine Umgebung nicht mehr wahrnimmt. Direkt um ihn herum tanzt ein Paar zu den Klängen eines Dudelsacks, und zwei gut gekleidete ältere Männer flirten mit einer dicken Frau, deren Geldbörse am Gürtel sie wahrscheinlich als Wirtin ausweist. Ein Junge im Mittelgrund rechts mit einem Vogelkäfig beobachtet lachend die Szene, während er im Begriff ist, davonzugehen.<sup>1241</sup> Auf dem Balkon des Wirtshauses sitzen ein junger Mann und eine junge Frau einander gegenüber, im Türbogen begrüßt der Wirt ein älteres Paar, das angesichts seiner vornehmen Kleidung als Bewohner der im Hintergrund erkennbaren Stadt anzunehmen ist. Und neben dem Eingang sitzt ein ebenfalls elegant gekleideter Herr, dessen Pferd gerade versorgt wird. Neben diesen aktiven Figuren finden sich weitere, die ausschließlich damit beschäftigt sind, das Treiben zu beobachten. Eine Frau, die aus einem Fenster des Wohnhauses blickt, hat nicht nur zwei Kinder im Auge, sie nimmt auch visuell interessiert am Geschehen auf dem Hof des Gasthauses teil. Direkt hinter den Tanzenden und ihnen zugewandt sitzt eine andere Frau, die ein kleines Kind an der Hand hält.<sup>1242</sup>

Der Erzähler Steen nimmt entspannt und humorvoll das Leben an einem Sonntag vor einem Landgasthaus ins Visier und zeigt Menschen aller

---

<sup>1241</sup> Vgl. Wheelock, 1996/97, S. 163: „Das holländische Wort *vogeln* bedeutet sowohl ‚mit Vögeln handeln‘ als auch ‚Geschlechtsverkehr haben‘. Steen hat also [ein] visuelles Wortspiel eingefügt, um die Sinnlichkeit des unmittelbar vor ihm stattfindenden [Flirts] hervorzuheben.“

<sup>1242</sup> Vgl. Chapman, 1996/97, S. 113–115. „Das Thema vor einem Gasthaus im Freien feiernden und tanzenden Bauern wurzelt im 16. Jahrhundert in Jahrmarksbildern und -drucken von Pieter Brueghel d. Ä. [...]. Im 17. Jahrhundert war Haarlem ein Zentrum bäuerlicher Malerei. Hier wurde das Landgasthaus in den Werken von Adriaen Brouwer, Adriaen und Isaack van Ostade zum zentralen Gegenstand, während die anderen Ereignisse der Kirmes zunehmend in den Hintergrund gedrängt wurden.“

Generationen aus der Stadt und vom Land, die sich jeweils auf ihre Art vergnügen. Die kleinen Szenen zeigen Aktivitäten der Freude und Entspannung abseits der alltäglichen Pflichten, wobei der alte elegante Herr bei einem Glas Wein alles mit gelassenem Wohlwollen gnädig betrachtet. Das ungezwungene und ausgelassene bäuerliche Leben war für die städtische Bevölkerung durchaus reizvoll und einladend, denn es stand im Gegensatz zu ihrem eigenen normierten Leben mit den quälend langweiligen Gesellschaften, zu denen sie verpflichtet waren. Hier durften sie sich unbefangen und zwanglos bewegen, mussten auf keine Etikette Rücksicht nehmen und konnten zugleich ihrem Rang und ihrer Kultiviertheit im Vergleich zum Bauernstand anhängen.

## **IX.5. Die Klugen sind meistens die Alten: Von Lehrern, Gelehrten und Rhetorikern**

### **IX.5.1 Kunst und Pädagogik. Lehrer und Schüler zwischen Eifer und Frust**

Erasmus von Rotterdam gilt als humanistischer Pionier der europäischen Geistesgeschichte und hat besonders durch seine pädagogischen Schriften die holländische Gesellschaft entscheidend beeinflusst. So schrieb er in „De civilitate morum puerilium“ im Jahre 1529:

„Die Gabe, Kinder zu erziehen, ist in sich sehr vielfältig. Vor allem muß man darauf achten, daß das zarte Kindergemüt die Vorschule der Frömmigkeit durchmacht. Die nächste Aufgabe ist die, daß der Zögling die freien Künste mit Lust und Liebe sich aneignet; die dritte, daß er lernt, das Leben zu meistern; die vierte, daß er schon in den kindlichen Anfängen sich daran gewöhnt, umgänglich zu sein.“<sup>1243</sup>

Diese Schrift, die 1546 in niederländischer Sprache erschien, stellt die Erziehung der Kinder als unabdingbare Voraussetzung für die Entwicklung einer ethischen Gesinnung zum Wohle der Gesellschaft heraus.<sup>1244</sup> Erasmus beschreibt sehr

---

<sup>1243</sup> Erasmus von Rotterdam, 1529/1963, Gail (Hg), S. 89.

<sup>1244</sup> Vgl. Bachmann, 1999, S. 89. „Erasmus registrierte das Kind als Kind. [...] Angesichts der Frage nach der Modernität des Erasmus ist [...] er sehr bestimmt ein

genau, ja akribisch die Erwartung an Kinder, die aus heutiger Sicht eher Schmunzeln auslöst, zumal vieles davon inzwischen selbstverständlich ist.

„Die Nase darf man nicht triefen lassen; denn das zeugt für ein schmutzdeliges Wesen. [...] Wenn beim Schneuzen der Nase mit zwei Fingern etwas auf den Boden gefallen ist, soll man es mit dem Fuß verwischen. Man soll auch kein Geräusch dabei machen. [...] Es ist lächerlich, nach Elefantenart durch die Nase zu trompeten. Nur Spötter und Handwürste kräuseln die Nase. [...] Wer über Zoten und Obszönitäten lacht, ist ein Bruder Liederlich. Laut loslachen und sich vor lachen maßlos zu schütteln, steht keinem Alter an, geschweige der Jugend. [...] Wenn nun wirklich etwas zum Lachen ist, so daß man, ob man will oder nicht, so lachen muss, sollte man die Serviette oder die Hand vors Gesicht halten. Allein oder über eine Nichtigkeit zu lachen ist tölpelhaft oder sogar beschränkt. Macht man es trotzdem, sollte man höflicherweise (den anderen) sagen, warum man gelacht hat.“<sup>1245</sup>

Diese Hinweise und Leitlinien bedeuten keine fundamentale Wende und Neugestaltung der Einstellung zu Kindern in Holland während des 17. Jahrhunderts, aber es bestehen keine Zweifel, dass sich Erasmus schon sehr früh mit dem Thema Kindererziehung beschäftigte. Er erkannte, dass die Kindheit ein Lebensabschnitt mit eigenen Gesetzen ist und sich dadurch auszeichnet, dass Kinder mit der Geburt für das empfänglich sind, was den Menschen ausmacht.<sup>1246</sup> Es ist aber auch nicht zu leugnen, dass das Weltbild und die Gesinnung der Menschen in der Frühen Neuzeit aufgrund des hohen geistigen und moralischen Anspruchs des Humanismus an „*irrationaler Wärme und Geborgenheit*“ verloren.<sup>1247</sup> Für Erasmus schien es dennoch besser, „*ein Schwein als ein ungebildeter und schlechter Mensch zu sein. Wenn dir die Natur einen Sohn gibt, so übergibt sie dir nichts weiter als eine rohe*

---

Vorläufer und Vorbereiter des modernen Geistes gewesen: für Rousseau, Herder, Pestalozzi und die englischen und amerikanischen Denker.“

<sup>1245</sup> Erasmus von Rotterdam, 1529/1963, Gail (Hg.), S. 90–91.

<sup>1246</sup> Ebd., S. 114. Vgl. Bachmann, 1999, S. 59–60.

<sup>1247</sup> Bachmann, 1999, S. 61: „Die emotionslose Vereinnahmung des Menschen für die Aufgaben des Geistes steht der gottesgefälligen Geisteshaltung des mittelalterlichen Menschen in Ehrfurcht, Angst und affektgeladener Unheimlichkeit zunächst entgegen.“

*Masse. Deine Aufgabe ist es, die nachgiebige und zu allem bildsame Materie in die beste Verfassung zu bringen.*<sup>1248</sup>

Das holländische Bürgertum hat zwar humanistische Impulse aufgenommen, sich aber auch von einer einseitigen intellektuellen Ausrichtung distanziert. Die eigenständige Entwicklung der Kinder, die geistiger und körperlicher Fürsorge bedürfe, wurde ebenso anerkannt, wie die affektive, innige, liebevolle Zuwendung, die für die holländische Familienkultur bestimmend wurde. Die Pflichten der Eltern stellte besonders Roemer Visscher in seinem weit verbreiteten Emblem- und Bildbuch „Sinnepoppen“ aus dem Jahr 1614 heraus. So verglich er Eltern, die ihren Kindern schlechte Vorbilder waren, mit Krabben.

„Eine Krabbe ist von Natur aus so beschaffen, daß sie auch nach allen Seiten sich bewegt, sowohl zur linken als auch zur rechten. Sie wird deshalb verglichen mit Eltern, die ihren Kindern mit schlechtem Beispiel vorangehen, sich betrinken, mit Würfeln spielen, huren und andere Schändlichkeiten solcher Art vormachen.“<sup>1249</sup>

Der Pfarrer Petrus Wittewrongel (1609–1669) widmete sich in seiner „Oeconomia“ ausführlich dem Thema Eltern und Kinder und beschrieb ihre Lebensgemeinschaft und die wechselseitigen Pflichten genau. Das Verhältnis der Familienmitglieder zueinander gründete auf christlichen Regeln und stand zwischen liebevoller Fürsorge und angemessener Strenge. Wesentliche Grundelemente waren dabei Respekt, Dankbarkeit und Gehorsam der Kinder ihren Eltern gegenüber.<sup>1250</sup> Neben der Erziehung der Kinder durch ihre Eltern trat des Weiteren die Schule auf, deren Einfluss in den Mittelpunkt der folgenden Betrachtung

---

<sup>1248</sup> Erasmus, 1529/1963, Gail (Hg.), S. 116.

<sup>1249</sup> Visscher, 1614/1949, S. 101.

<sup>1250</sup> Vgl. Bachmann, 1999, S. 62–66: „[...] die Hypothese, im Holland des 17. Jahrhunderts sei der Kern dessen, was man später das Zeitalter der Empfindsamkeit mit der damit Hand in Hand gehenden Entdeckung des Kindes nennen sollte, bereits angelegt, [findet] bei Wittewrongel ihre Bestätigung. Die Kinder befanden sich zwar weiterhin in einem von ihren Eltern geprägten und geregten, hierarchisch organisierten Verhältnis und waren daher weitestgehend fremdbestimmt in ihrem sozialen Handeln. Aber sie wurden am wenigsten ‚bestimmt‘, und zwar als Personen mit Rechten und Pflichten, die durchaus auf das kindliche Wesen zugeschnitten waren. Darüber hinaus hatten die Kinder auch ihre Frei- und Spielräume und waren nicht permanent den elterlichen bzw. gesellschaftlichen Verhaltensnormen unterworfen.“

treten soll. Einerseits soll das Schulsystem der Niederlande im 17. Jahrhundert kurz skizziert und andererseits untersucht werden, wie sich zeitgenössische Künstler – zu nennen sind vor allem Jan Steen, Gerrit Dou, Isaack und Adriaen van Ostade sowie Jan Miese Molenaer – mit diesem Thema auseinandersetzen. Zunächst ist die sogenannte „Nederduitsche“ oder auch „Lagere school“ zu nennen, in der Elementarunterricht für Kinder aus mittelständischen Familien gegeben wurde. Gelehrt wurde Lesen, Schreiben, Rechnen sowie Verhalten und Benehmen in der Gesellschaft. Eine Schulpflicht bestand nicht, und der kostenpflichtige Unterricht wurde von Lehrern durchgeführt, die keine besondere Qualifikation vorzuweisen hatten, sondern lediglich fest auf dem Boden der Dogmen der reformierten Kirche verankert sein mussten. So war es auch nicht ungewöhnlich, dass ältere Schüler die jüngeren unterrichteten. Der Unterricht wurde ausschließlich als Frontalunterricht abgehalten, die einzelnen Klassenverbände waren dabei nicht getrennt. Körperliche Züchtigung war erlaubt, wurde aber eher sparsam eingesetzt, um den möglichen Verlust von Schülern und damit von Schulgebühren zu vermeiden. Weiterführende Schulen wie die Lateinische oder die Französische Schule wie auch der Privatunterricht sollen hier nicht weiter erörtert werden, da die Bilder, die den Schulalltag darstellen, ausschließlich die „Lagere school“, die Grundschule, thematisieren.<sup>1251</sup>

Jan Steen schuf mit „Knaben- und Mädchenschule“ um 1670 ein beeindruckendes Werk, in dem er diverse Künstlerkollegen zitierte und damit ein Panorama gestaltete, das viel von dem, was Schule zu jener Zeit ausmachte, zusammentrug (Abb. 377). In dem Bild sind ein alter bebrillter Lehrer mit einem schräg aufgesetzten Hut und eine alte Lehrerin dargestellt, deren Kopf mit einem schneeweißen Tuch umwickelt ist. Er scheint ein wenig abgehoben, desinteressiert, die Ruhe selbst, nur mit dem Spitzen einer Feder beschäftigt, während sie dienstefrig und bemüht einem Schüler etwas erklärt. Um sie herum entfachen 26 Schüler und Schülerinnen verschiedener Altersgruppen ein großes Gewimmel,

---

<sup>1251</sup> Vgl. Bachmann, 1999, S. 66–72. „Im Laufe des 17. Jahrhunderts [wurde die] Alphabetisierung mehr und mehr als Voraussetzung für sozialen Aufstieg erkannt, so daß nun auch wesentlich mehr Kinder aus ärmeren Familien das Schreiben und Lesen gelehrt bekamen. Die Initiatoren der Alphabetisierungskampagne waren nicht die geistlichen, sondern die bürgerlichen Machthaber, die sich den Kampf gegen Pauperisierung und Unbildung als Schattenseiten des Wohlstandes einiges kosten ließen. Der Kampf gegen die Armut wurde an der Wurzel angepackt, war integrativ und keineswegs restriktiv geprägt. Diese Entwicklung trägt überaus moderne Züge.“

sind dabei mit unterschiedlichen Tätigkeiten – vom konzentrierten Lernen über Schabernack-Treiben bis Schlafen – beschäftigt und verursachen ein unübersichtliches Chaos, das der Betrachter nur mit Mühe nach und nach aufnehmen kann.

Als Pionier für ein solch unüberschaubares Durcheinander in einem Schulzimmer gilt Pieter Brueghel d. Ä. mit seiner Zeichnung „Der Esel in der Schule“ von 1557 (Kupferstich Pieter van der Heyden) (Abb. 378). In dieser Schule, in der die Kinder eher Erwachsenen ähneln, ist ein Esel das dozierende Vorbild, während der wahre Lehrer, ein Mönch, gerade einen Schüler mit einer Rute verprügelt und nicht als solcher erkannt wird. Hier wird kein Wissen oder Glauben vermittelt, sondern ein „Sinnbild der verkehrten Welt“ dargestellt: Schüler zwischen störrischer Ignoranz, gepaart mit Narretei und Klamauk, und hilflos überforderten, oft auch bornierten Lehrern.<sup>1252</sup> Jan Steen hat hingegen in der „Knaben- und Mädchenschule“ ein Gewimmel verschiedener Schulklassen unterschiedlicher Altersgruppen in einem dunklen Raum zusammengeführt, der eher an eine Scheune erinnert, wobei die Einflüsse mehrerer älterer Haarlemer Meister deutlich hervortreten. Jan Miense Molenaer etwa lieferte mit „Schulstube mit Porträt einer Familie“ 1634 das Vorbild für das chaotische Durcheinander in Steens Schulklasse: ungezügelte Bauernkinder gegen eine wohlherzogene, geordnete Gruppe von Bürgerkinder mit hilflos wirkenden, überforderten Lehrern (Abb. 379). Dieser grelle, mit Farbe noch betonte Gegensatz wird zu einer sinnbildhaften Inszenierung der „Schule des Lebens“. Die Brüder Isaack und Adriaen van Ostade müssen allerdings mit ihren Bildern „Die Dorfschule“ und „Der Schulmeister“ von 1644 bzw. 1662 als Paradigma für Jan Steen herausgestellt werden, denn deren formale Kompositionselemente wie Interieur, Farbe, Lichtregie zur Gestaltung der düsteren, unfreundlichen Atmosphäre eines Schulalltages sind in Steens Kompositionen eingegangen (Abb. 380–381). Es soll aber nicht unerwähnt bleiben, dass auch Elemente aus Raffaels „Schule von Athen“, die Steen wahrscheinlich über den weit verbreiteten Stich von Giorgio Ghisi kannte, in sein Bild einfließen.<sup>1253</sup>

---

<sup>1252</sup> Vgl. Kaden, 2014, S. 178–179.

<sup>1253</sup> Vgl. Kloek, 1996/97, S. 231–232. „Die satirischen Anklänge sind sehr subtil: Die Versammlung der größten Geister des klassischen Altertums wird paraphrasiert mit einer unübersichtlichen Horde von Schulkindern, die noch nicht trocken hinter den Ohren sind in einer holländischen Scheune, die ausgestattet ist, daß sie einer Schule ähnelt. Vielen von Steens Zeitgenossen ist der heimliche Spott zweifellos entgangen; wer ihn aber verstand, muß dies als

Im mittleren Vordergrund von Steens Bild liegt ein in verzierter Sitzhaltung eingeschlafener Schüler am Boden, der wie eine Repoussoirfigur zum Ausgangspunkt für einen fächerförmig sich in die Tiefe entwickelnden Raumes wird, in dessen Zentrum sich direkt über ihm der weiß umwickelte Kopf der Lehrerin befindet, die sich nach vorne beugt und damit beschäftigt ist, einem Schüler etwas in einem Buch zu erklären. Um sie und den hinter ihr sitzenden kurzsichtigen gelangweilten Lehrer, der nur mit dem Spitzten einer Feder beschäftigt ist, wird der Schulalltag in vielen verschiedenen Episoden geschildert, die zum Teil spontan aus dem Augenblick heraus entstehen oder wesentliche Elemente des Schulunterrichts in einem solch komplexen Klassenverband sind. Direkt neben der Lehrerin findet sich ein Schüler, der seinen Hut bis zur Unkenntlichkeit tief ins Gesicht gezogen hat, etwas weiter dahinter ein älterer Schüler, der sich geradezu hochrecht mit zurückgebogenem Körper aufstellt, um an ihren Lehranweisungen teilzunehmen. Vor ihr steht ein Mädchen mit einem hellblauen Tuch um die Schultern mit dem Rücken zum Betrachter und damit dessen Rolle einnehmend: neugierige Nähe, erwartungsvolle Spannung, aber auch ungeklärte Distanz. Schon diese kleine Szene ist ein Abbild der verschiedenen Charaktere und Rollen der Schüler, wie man sie in jeder Schulklasse findet. Um dieses Zentrum, das eine durchaus entspannte Atmosphäre der Lernenden und Lehrenden demonstriert, werden Schulszenen abgebildet, die den Schulalltag in all seinen Facetten wiedergeben: fleißig lernende, streitende und raufende, auf dem Tisch tanzende, sich langweilende oder Schabernack treibende Schüler. Im Gegensatz zur engagierten, eifrigen Lehrerin wird der abgestumpfte, lustlose Lehrer fast als Karikatur seiner Berufsgruppe präsentiert, womit er zugleich ausdrückt, was er von seinen Schülern hält. Hinterrücks öffnet ein älterer Schüler ihn mit Grimassen und Gestik nach, ein jüngerer Schüler hält eine Brille hoch zu einer ausgestopften Eule, die auf einer Stange neben einer angezündeten Laterne befestigt ist. Eine Szene, die auf das niederländische Sprichwort „Wat baten kaars en bril als de uil niet zien will!“ (Was nützen Kerz' und Brill', wenn die Eul' nicht sehen will?) verweist und verdeutlicht, dass nichts ohne den unbedingten Willen zu erreichen ist.<sup>1254</sup> Rechts

---

unvergleichliche Art, den Respekt vor der Gelehrsamkeit aufs Korn zu nehmen, verstanden haben.“

<sup>1254</sup> Ebd., S. 233. Vgl. Vgl. Jansen, 2005 S. 204, Vgl. Gruschka, 2005, S. 91: „Einen entsprechenden symbolischen und die Moral von Erziehung und die Tugend des Lernens ergänzenden Charakter dürfen eine Reihe von Bedeutungsträger dieser Schulstube besitzen: der Brotkorb, die Sanduhr, der Vogelkäfig usf. Mit ihnen legt Stehen begleitend zur Bildererzählung das seine Zeitgenossen ggf.

im Vordergrund schaut aus achtlos dahingeworfenen Büchern das Bild des Erasmus von Rotterdam hervor, dessen pädagogische Schriften – wie ausführlich dargestellt – in den Niederlanden große Bedeutung hatten und in den Lateinschulen sogar zum verpflichtenden Unterrichtsstoff gehörten. Jan Steen zeigt mit diesem Hinweis, dass er sich mit dem Humanisten beschäftigt hat, andererseits wird aber auch deutlich, dass dessen Empfehlungen missachtet oder sogar mit Füßen getreten wurden. Die Schulklasse wird hier als soziales System in verkleinertem Maßstab dargestellt, als Abbild der übrigen Gesellschaft, denn neben dem Unterricht durch die Lehrer finden vielfältige soziale Interaktionen zwischen den einzelnen Schülern oder ganzen Gruppen statt. Den Kindern wurden die Bedeutung und Anwendung von Schrift und Zeichen vermittelt, vermengt mit sozialem Lernen, so dass neben dem vordergründigen Lernen eine Unzahl von komplexen unbestimmten Inhalten regelhaft und zwangsläufig in einer solch großen Lerngruppe weitergegeben wurde. Wie in Steens meisten Bildern ist seine spöttische Haltung nicht auf eine bestimmte Bedeutung hin ausgelegt. Die Darstellung von Mehrdeutigkeit ist ein Prinzip der meisten seiner Werke. Auch bei dem sich für den Betrachter aufdrängenden Chaosbild herrscht doch eine soziale Lernordnung, denn Steen zeigt offensichtlich mehr Humanität in diesem Massenunterricht durch diskrete Grenzsetzungen als rigoros mit drastischen Strafmaßnahmen gegen alles, was nicht dem Lernen dient, vorgehende Lehrer.

„Der Unterricht weist noch nicht den Ernst auf, den dann in den pietistischen Schulanstalten mit ihrer durchrationalisierten Lehr-Lernweise annehmen wird. In der ‚Jungen- und Mädchenschule‘ herrscht noch nicht das moderne Effektivitätsideal. Die holländischen Kinder sind noch nicht erfolgreich zu Schülern gemacht worden. das Bild macht auch deutlich, welches Verunsicherungspotenzial der Massenunterricht für jeden Lehrer nach sich zieht. Bei Steen zeigen die Kinder bereits vielfältige Strategien, wie sie dem Scheine nach Ordnung halten und sie doch real unterlaufen.“<sup>1255</sup>

---

erfreuende Bilderrätsel aus und ergänzt seine Beobachtungen mit den gängigen Kommentaren der Traktatliteratur und den Sinnsprüchen. [...] diese Bedeutungsträger [müssen] nicht auf den Kern des Dargestellten führen, bzw. lässt sich das Geschehen nicht aus ihnen ableiten.“

<sup>1255</sup> Gruschka, 2005, S. 94.

Wie Jan Steen in diesem Bild darbietet, erhielten die Kinder im 17. Jahrhundert ihre elementare Schulbildung im Massenunterricht. Allerdings entsprechen die tatsächlichen Abläufe kaum dem Alltag der Schulwirklichkeit, denn die Aufgabe der Lehrer bestand hauptsächlich darin, Materialien auszuteilen und die Arbeiten der Schüler zu korrigieren. Exemplarisch dafür ist das Bild „Der strenge Schulmeister“ zu nennen, das Steen 1668 malte und in dem diese Tätigkeiten zusammengefasst werden (Abb. 382). Der alte, gut gekleidete Lehrer, dessen durch Licht hervorgehobenes Gesicht Redlichkeit, Eifer und Hingabe ausdrückt, bemüht sich, einem Schüler, der sich entweder das tränende oder ermüdete Auge reibt, das Lesen beizubringen. Er hat eine Schreibfeder als Zeigestift in der einen, ein Pritschholz in der anderen Hand, dies aber eher symbolisch, um seiner Position als Schulmeister Nachdruck zu verleihen. Im Hintergrund links sitzt ein Mädchen, das mit ängstlichem Gesichtsausdruck die Situation ihres Mitschülers beobachtet, davor ein Junge, dessen Gesicht völlig von einem großen Hut verdeckt ist, eifrig mit Schreibaufgaben beschäftigt.<sup>1256</sup> Wenn in diesem Bild das Ende offen bleibt, wie oft bei Jan Steen, so zeigt er in „Die Dorfschule“ von 1663–1665 einen strafenden Lehrer, der große äußerliche Ähnlichkeit zu demjenigen aufweist, der in „Knaben- und Mädchenschule“ dargestellt ist, allerdings ist sein Auftreten von ganz anderer Art (Abb. 383). Nicht die strenge, prüfende Lehrtätigkeit mit Androhung einer Strafe bei Nichterfüllung der geforderten Schulaufgabe steht im Zentrum der Szene, sondern der Vollzug der Strafe wegen unzureichender Leistung. Der Schulmeister hält das Pritschholz bereit, der Knabe hält schuldbewusst seine offene Hand zum Empfang der Schläge. Sein Gesicht ist wegen der zu erwartenden Schmerzen verkniffen, und er reibt sich das tränende Auge. Lehrer, Schüler und der Gegenstand des Strafgerichts am Boden, ein Blatt Papier mit lustlosem Krickel-Krackel-Geschmiere sind in einem Dreieck zu einer Funktionseinheit miteinander verbunden. Mehrere Kinder stehen dicht gedrängt am Lehrertisch und zeigen unterschiedliche Reaktionen: Das jüngste blickt verdutzt, fragend, ein älteres Mädchen daneben verzieht ihr

---

<sup>1256</sup> Ebd., S. 96: „In wunderbarem Rhythmus hat Steen die Beziehung der beiden Akteure durch das Nebeneinander der Hände gestaltet: zeigende und reibende Hand beim Jungen und zeigende und ruhende Hand beim Lehrer. Die beiden Zeigegesten berühren sich nicht, aber die reibende Hand des Jungen geht über zeigende des Lehrers. Weit von dieser entfernt ruht die vierte Hand [...] mit dem Pritschholz als Verlängerung, eine Zick-Zack-Linie zum Kopf des Kindes. Mit dieser Linie hat Steen auch das bedrohliche der Situation für das Kind ins Bild gesetzt.“

Gesicht maskenartig in verklemmter Schadenfreude, ein Junge hinter ihr hat sein Gesicht mit einem Hut verdeckt und ein weiterer, größerer beobachtet mitfühlend die Straffaktion. Ganz rechts im Hintergrund sind einige weitere Schüler eifrig bei ihren Aufgaben oder entspannt abgelenkt, da ihnen wohl keine Prüfung bevorsteht.

Alle diese Bilder zeigen typische Alltagsszenen der zeitgenössischen Schule: Lehrer, die sich bei allem Gewimmel nicht aus der Ruhe bringen lassen, oder Schulmeister, die Strafen androhen und auch praktizieren; Schüler verschiedener Altersgruppen, Mädchen und Jungen, zwischen Schlaf und ausgelassener Freude, Sorglosigkeit, Desinteresse und Lasterhaftigkeit, aber auch eifriges Lernen mit ungebremsen Fleiß, das Steen mit Humor und starker Übertreibung darstellt, um zu Gehorsam und Lerneifer aufzufordern, ja anzumahnen. Kunst und Pädagogik miteinander zu verbinden, war den Malern des 17. Jahrhunderts ein Bedürfnis, wie an vielen Bildern auch außerhalb der Schule nachvollzogen werden kann. Erziehung und Bildung von Kindern und Jugendlichen waren von großer Bedeutung, wollten sie die Welt der Erwachsenen erschließen und an ihr teilnehmen. Texte, besser noch: Bilder vermochten hierzu einen entscheidenden Beitrag leisten, denn Bilder sind mehr als tausend Worte. Besonders Darstellungen, die das Gegenteil des moralisch-sittlichen Verhaltens ironisch oder satirisch aufbereitet vorführten, hatten in der reflektierenden Korrektur des Betrachters einen deutlich besseren Lerneffekt als die ständige Wiederholung ehrenhaften, aufrechten Lebens. Selbst wenn sämtliche Bilder vor einem religiösen Hintergrund betrachtet werden, so werden doch fromme Kinder nie herausgestellt.<sup>1257</sup> Jan Steen und seine Malerkollegen gestalteten Abbilder der damaligen Gesellschaft zwischen Schein und Wirklichkeit, zeigten die Beziehungen verschiedener

---

<sup>1257</sup> Vgl Kloek, 1996/97, S, 212: „Disziplin war einer der zentralen Erziehungssätze im 17. Jahrhundert. Nach Ansicht der Calvinisten waren Kinder von Natur aus böse und konnten gar nicht genug vor sich selbst mit Gottes Gnade geschützt werden, für die sie durch eine gute Zucht empfänglich gemacht werden können. Körperliche Züchtigung wurde ohne Zögern erteilt, denn besagte nicht das Buch der Sprichwörter: ‚Wer die Rute spart, haßt seinen Sohn?‘ Es können jedoch auch viele Beispiele von Eltern des 17. Jahrhunderts angeführt werden, welche die Schritte ihrer Kinder mit liebevoller Hand führten. Aus diesem Grund schrieb Cats: ‚Gewalt ist jungen Geistern gegenüber nicht angebracht, sei freundlich im Umgang und in allem, was du beginnst‘. Obwohl der Katholik Jan Steen die calvinistische Auffassung der Vorbestimmtheit nicht geteilt haben dürfte, unterschied sich seine Einstellung zur Disziplin wahrscheinlich in keiner Weise von der ihrigen.“

Generationen zueinander auf und stellten den Kontrast zwischen den verschiedenen sozialen Milieus heraus. Neben verschleierte, diskreten, feinfühligem Bildern stehen mittelbar oder direkt strenge, rüde, verletzende Bilder. Jan Steen zeigt drastisch und bestimmt das Auseinanderklaffen zwischen den erzieherischen Forderungen und Erwartungen auf der einen und dem oft fragwürdigen Vorbild der Erwachsenen auf der anderen Seite. Oftmals spielen Kinder das Verhalten in Gestik, Mimik und Taten der Erwachsenen nach oder beobachten, wie Erwachsene sich in die Rolle von Kindern begeben, so dass die Distanz zu deren Erziehungsaufgabe völlig verwischt. Spielende Kinder lernen oft beiläufig, erfahren ihre soziale Prägung ohne ihr Zutun, besonders wenn eine empirische Aneignung akzeptiert wird. Die Spiele der Kinder stellen ein fundamentales Kommunikationssystem dar, das auf verschiedenen Stufen das gesellschaftliche Miteinander konstituiert. Spiele sind nicht nur Zeitvertreib, sondern auch Ersatzformen für die Einübung der Wirklichkeitsbewältigung.

Zusammenfassend bleibt festzustellen, dass Lehrer(innen) fast ausschließlich durch alte Menschen dargestellt wurden, denn das Alter mit Wissen und Erfahrung war für die Erziehung und Bildung von Kindern wichtig, da diese am ehesten auch in der Lage waren, den wechselhaften, oft schwierigen Schulalltag mit unterschiedlichen Schülertypen zu bewältigen.

### **IX.5.2 Geisteskraft und Altersverfall: Der Typus des Gelehrten in der niederländischen Genremalerei**

Im Folgenden sollen Bilder von Gelehrten – Philosophen, Dichtern, Naturwissenschaftlern – in der niederländischen Genremalerei betrachtet werden. Lucien Braun trug sie in seiner „Iconographie et philosophie“ im Jahr 1996 zusammen, als er insgesamt 780 Illustrationen von Philosophen in der Buchmalerei des Mittelalters, in Bildern, Emblemen oder antiken Büsten beschrieb. Die Grenzziehung zwischen Genre-, Historien- und religiöser Malerei ist dabei häufig schwierig und unsicher. Es sollen keine Bilder von Philosophen vorgestellt werden, die selbst philosophieren, in der Gelehrte ihre Gedanken und Programme präsentieren, sondern ausschließlich die Formalien, die den Typus des Gelehrten im Bild kennzeichnen. Es geht darum, wie Künstler es vermochten, dem Betrachter ein Bild zu präsentieren, in dem er problemlos erkennen konnte, dass es sich bei dem Dargestellten um einen Menschen handelte, dessen Tätigkeit darin bestand, über Gott und die Welt nachzudenken. Maler wollten die abstrakte Gelehrsamkeit personifizieren, sie wollten dem Unsichtbaren einen Charakter geben, es mit dem

mentalen und psychischen Ausdruck und einer entsprechenden Stimmung darstellen. Der Mensch erwirbt im Laufe seines Lebens eine Physiognomie, die seinen Charakter, seine Lebenserfahrung, seine momentane Stimmung sowie Triebkraft und Obsession, die ihn bewegen, widerspiegelt. So wurden im Laufe der Zeit sein Gesicht mit seiner Mimik und seine Gestik zum Abbild seines Inneren. Das Bild der Dichter und Denker hat eine lange Tradition in der Kunstgeschichte und nahm seinen Anfang in der griechischen Klassik, in der selbst hinfällige Greise allenfalls mit diskreter Andeutung von Alterserscheinung idealisiert dargestellt wurden. Dies änderte sich entscheidend im Hellenismus des 3. Jahrhunderts v. Chr., denn nun wurden realistische Philosophen- und Dichterbildnisse geschaffen, die skrupellos hohes Alter und ausgezehnte Körper darstellten, denn es galt die intellektuelle Schaffenskraft auf den Thron zu heben – unabhängig von Alter und körperlichem Verfall. Würde und Weisheit sollten geradezu durch das Alter präsentiert werden. Die Maxime, die dem zugrunde lag, sollte Ansporn und Motivation sein, den vergänglichen Körper hinter den Geist zu stellen, sich durch Altersdefizite nicht beirren zu lassen. Im Alter muss man zwar seinen Sinnen und Kräften misstrauen lernen, aber man sollte den Geist immer über körperliche Beeinträchtigungen triumphieren lassen. Dies kann und sollte eine Lehre für alle Betrachter sein, auch für die weniger Gebildeten, die sich ein Beispiel an den Gelehrten nehmen sollten, denn sie waren ebenso wenig vor Alter und körperlichem Verfall geschützt, fanden aber Wege, damit umzugehen, und ließen sich nicht von ihren Zielen abbringen.

Salomon Koninck malte 1649 „Ein Gelehrter an seinem Arbeitstisch“ (Abb. 384). Ein bärtiger Alter, der mit einer schwarzen Kappe und einem dunklen, weiten Gewand über einem weißen Hemd bekleidet ist, sitzt stirnrunzelnd an einem Tisch mit Folianten, von denen einer aufgeschlagen auf einem Leseputz liegt, daneben ein Tintengefäß. In der rechten Hand, die auf einer Armlehne ruht, hält er einen Federkiel, die linke ist mit gebeugten, eingerollten Fingern zum Kinn geführt, um dort zu verharren. Dies zeigt seine sinnende Stellung, dabei schaut er voller Bewegtheit auf den Text, der ihn zu tiefer Reflexion angeregt hat. Dies und nicht mehr ist dem Bild zu entnehmen, so dass eine genaue ikonographische Deutung dieser Figur nicht möglich ist. Wenn Koninck auch häufig lesende und schreibende Gelehrte thematisierte, so machen die dargestellten Attribute neben einem Philosophen auch einen Geistlichen oder Einsiedler möglich. Auch das Bild „Gelehrter spitzt einen Federkiel“ von Gerrit Dou von 1633 bleibt anonym, die Deutungsmöglichkeiten sind in gleicher Weise eingeschränkt, und eine nähere

Einordnung des Gelehrten ist nicht möglich (Abb. 385). Traditionell wird der Gelehrte in Adriaen van Ostades Gemälde „Rechtsgelehrter in seinem Studierzimmer“, etwa 1680 erschaffen, als Rechtsgelehrter oder Advokat etikettiert, besonders wenn der schwarze Rock mit einem weißen Hemd darunter als Talar gesehen wird; dazu trägt er eine schwarze Kappe (Abb. 386). Er liest und überprüft vertieft und aufmerksam ein handschriftliches Dokument, das er in der linken Hand hält, während er seinen Ellenbogen auf dem Tisch abstützt. Seine Brille in der rechten Hand benutzt er nicht, da er kurz- und nicht weitsichtig ist. Auch der Tisch mit Folianten, Büchern, verschiedenen Schriftstücken, ein Tintenfass mit Federkiel und eine rote Stange Siegellack mit dazugehörigem Stempel sowie einige Ledermappen mit Siegelplaketten unterstützen die Annahme, dass hier ein Rechtsgelehrter dargestellt wurde. Zwar wird hier ein Rechtsgelehrter als aufrechter Bürger – als ein die Gesellschaft stützendes Mitglied – gezeigt, tatsächlich hatten die Advokaten aber zu jener Zeit eher einen schlechten Ruf als bestechliche Rechtsverdreher.

Auf dem um 1630 von Abraham Bloemaert gemalten Bildnis ist ein alter Mann mit einem langen Bart porträtiert, der in einem von der rechten Hand getragenen aufgeschlagenen Folianten liest, während er mit der anderen einen Leuchter mit einer brennenden Kerze hält (Abb. 387). Die Unbestimmtheit des Bildes scheint in gleicher Weise zu dominieren wie in den zuvor besprochenen Bildern: ein lesender Gelehrter. Bei genauer Betrachtung fällt jedoch der dunkelviolette Kardinalshut auf, der an der Wand zur Linken des Mannes hängt. Wenn darüber hinaus Cornelis Bloemaert nach diesem Bild seines Vaters einen Kupferstich anfertigte und mit folgender Unterschrift versah: „*Magnus in obscuro latet hic HIERONYMUS antro. / Lucubrat inquiriens dogmata sacra Dei*“, dann wird die ikonographische Bestimmung der dargestellten Figur eindeutig – und so trägt das Bild auch den Titel „Der heilige Hieronymus bei Kerzenlicht lesend“.<sup>1258</sup> Alle

---

<sup>1258</sup> Vgl. Manuth, 1993, S. 146: „In den Bildkünsten entwickelte sich parallel mit der wachsenden Verehrung die Darstellung des Heiligen in der Schreibstube umgeben von Büchern und Schreibutensilien, die attributiv auf sein Gelehrtensein verweisen. Angeregt durch die Auseinandersetzung mit der Malerei Caravaggios und seiner unmittelbaren Nachfolger in Rom, griffen zu Beginn des 17. Jahrhunderts die Utrechter Caravaggisten den Typus des studierenden Gelehrten bei Kerzenlicht auf. Neben italienischen Anregungen muß für die Hieronymus-Darstellungen mit künstlicher Beleuchtung des 17. Jahrhunderts auf ein prominentes Beispiel aus dem Bereich der nordniederländischen Malerei des 16. Jahrhunderts verwiesen werden. Es handelt sich um Aertgen van

diese Bilder stellen ein Motiv ins Zentrum des Bildes: den studierenden Greis, den lesenden Gelehrten. Im übertragenden Sinn wird der alte Mensch aufgefordert, mit nie nachlassender Neugier und stetigem Interesse alles zu hinterfragen, zu reflektieren und zu überdenken, denn mit der Entdeckung von Neuem und Unbekanntem kann auch im Altbewährten, aus einer anderen Perspektive betrachtet, eine ganz neue Welt verborgen liegen. Wenn diese Mentalität, dieses Selbstverständnis, diese Gesinnung Vorrang vor dem Tod erhält, dann steht der Geist über dem Körper, der Intellekt über der Materialität. Diese Lebensphilosophie wird in einem Emblem von Grispijn van de Passe von 1613, das von Gabriel Rollenhagen in „Nucleus emblematum“ veröffentlicht wurde, mit „Tamen discam“ überschrieben. Das Bild zeigt einen Greis, der bereits mit einem Bein im Grab steht, aber davon unbeeindruckt sein Bücherstudium unter dem Motto „Dennoch lerne ich“ fortsetzt (Abb. 388–389).<sup>1259</sup> Ein häufiges Attribut, das den alten, vergreisten Gelehrten beigegeben ist, ist ein Vanitas-Symbol – wie beim heiligen Hieronymus die Kerze. So hat der Flame David Teniers II. um 1650 das Bild „Der Gelehrte“ gemalt (Abb. 391). Im Zentrum des Bildes sitzt ein alter, gebeugter, weißhaariger Mann mit einem pelzbesetzten blauen Samtmantel bekleidet, der sich von dem Tisch, auf dem ein aufgeschlagenes Buch aufgestellt ist, abwendet. Er blickt den Betrachter griesgrämig mit gerunzelter Stirn, grübelnd, gedankenverloren an, seine Hände fassen dabei verkrampft um die Knäufe seiner Stuhllehnen, zusätzlich hält er zwischen den rechten Fingern eine Brille. Auf dem Regal vor ihm ist unter anderem eine Sanduhr, die zur Hälfte abgelaufen ist, als Vanitas-Symbol dargestellt. Damit wird auf den lateinischen Spruch „Memento mori“ als Hinweis auf die ablaufende Lebenszeit des Greises verwiesen: Gedenke des Todes. Neugierig blickt ein Knabe von oben durch ein Fenster auf den Gelehrten herab, wodurch die ganze Situation zu einer „*Posse mit voyeuristischem Beigeschmack*“ wird.<sup>1260</sup> Karl van der Pluym fügt in seinem Werk „Gelehrter in seinem

---

Leiden zugeschriebene um 1525/30 entstandene Gemälde [...] mit dem beim Schein einer Kerze in die Betrachtung eines Totenschädels versunkenen Kirchenlehrers (Abb. 390).

<sup>1259</sup> Vgl. Manuth, 1993, S. 164. Vgl. Olbrich, Lexikon der Kunst, Bd. V., 2004, S. 460. Vgl. Henkel/Schöne, 2013, Spalte 982.

<sup>1260</sup> Haist, 2019, S. 83–84: „*Der Gelehrte* von Teniers steht hier exemplarisch für einen vor allem in der flämischen Malerei verbreiteten humorvolleren, stärker an die Genremalerei orientierten Umgang mit dem Thema Gelehrtsein.“

Studierzimmer“ aus dem Jahre 1655 dem ernsthaft studierenden Gelehrten noch einen Totenschädel hinzu (Abb. 392).<sup>1261</sup>

In der Frühen Neuzeit war das Gelehrtenbild weiterhin mit dem fortgeschrittenen Alter verbunden, wurde aber um weitere Facetten bereichert. Laura E. Thiel-Convery und Wayne Franits überschreiben ihren Aufsatz „Rembrandt und die Bildkonvention des Gelehrten in der niederländischen Genremalerei“ mit „Keine Mühe der Welt gleicht dem Studium“ und heben hervor, dass es eine lange literarische Tradition war, Gelehrte aufgrund ihrer Lebensweise mit einem äußerst negativen Bild zu assoziieren, in dem vor allem Einsamkeit und Melancholie vorherrschten.<sup>1262</sup> Typisch sei daher die Personifikation der Melancholie von Albrecht Dürer, die einsam und nur von vielen gelehrten Werkzeugen umgeben ist. In seinem berühmten Kupferstich „Melencolia I“ von 1514 versammelte Dürer das humanistische Wissen seiner Zeit komprimiert in einem Bild, das 2006 in Berlin im Zentrum der Ausstellung „Melancholie, Genie und Wahnsinn in der Kunst“ stand. Melancholie drückt sich in Schwermut aus und führt dazu, dass sich die Betroffenen von der Welt in die Einsamkeit zurückziehen, um sich in tiefer Kontemplation zu sammeln und unbeeinflusst in aller Freiheit ihr schöpferisches Potential auszuschöpfen.<sup>1263</sup> Der melancholische Gelehrte war auch in der niederländischen Kunst trotz aller Fortschritte in den empirischen zeitgenössischen Wissenschaften ein verbreitetes Bildmotiv. Und so entstand besonders in der niederländischen, zum Teil auch in der flämischen Malerei des 17. Jahrhunderts eine enorme Vielfalt von Gelehrten Darstellungen. Ein gängiges

---

<sup>1261</sup> Ebd., S. 76: „Wie die Darstellung von Gelehrten, hatten zu van der Pluym's Lebenszeit auch Stillleben mit Symbolen der Vergänglichkeit Konjunktur in Leiden.“

<sup>1262</sup> Vgl. Thiel-Convery/Franits, 2020, S. 29–39.

<sup>1263</sup> Vgl. Clair, [Ausst.kat.], 2005. Vgl. Scheidegger, 2013, S. 6: „In seiner Abwendung von der Welt und den Normen der Gesellschaft gründet die Genialität des Melancholikers. Denn was gesellschaftlich eingebettet und gemeinschaftlich normiert ist, das überrascht und imponiert nicht, sondern verbleibt innerhalb der Grenzen des Vorgegebenen: Zwischen Normerwartung und Normerfüllung liegt kein Spielraum für Kreativität und Genialität. Doch gerade diese normative Distanz birgt auch eine Gefahr in sich: Die Steigerung zum Wahn als einer privaten Sicht der Welt, die sich vom gewohnheitsmäßigen gesunden Menschenverstand radikal entfremdet und gleichzeitig absolute Gültigkeit beansprucht. Weil die Begriffe von ‚Wahnsinn‘ und ‚Weisheit‘ sich gegenseitig ausschließen, galt die Melancholie daher insbesondere den Stoikern durchgängig als ein *negatives Privileg* des Weisen.“

Motiv war der Gelehrte, der in tiefer Besinnlichkeit und in sich versunken seinen in die Hand gestützten Kopf über seine Bücher beugt: der „gestus melancholicus“. Wie schon dargestellt weisen die meisten Gelehrten ein hohes Alter mit langem, weißem Bart auf, denn hohes Alter stand für Reife, Weitblick, Erfahrung und Abgeklärtheit – ein Lebensstadium, das sich durch Charakterstärke und Besonnenheit auszeichnete und mit Weisheit und Gelehrsamkeit gekrönt war.<sup>1264</sup> In diesem Sinn betonte Seneca in seinen Briefen, dass „das Alter die Blütezeit des Geistes sei“.<sup>1265</sup> Der Typus des melancholischen „Gelehrten in der Studierstube“ hat ikonographisch seinen Ursprung in den Kirchenväterzyklen der italienischen Malerei des Trecento, wobei dem heiligen Hieronymus besondere Verehrung zuteil wurde, weswegen er auch zum Patron der Gelehrten wurde.<sup>1266</sup> Dieses Bild des heiligen Hieronymus verband sich aufgrund des gemeinsamen Ideals der Askese mit dem der melancholischen Gelehrten, die durch den Rückzug in die Einsamkeit die Grundlage für ihre weltentrückte, meditative Lebensweise legten, mit der sie über den Sinn des Lebens, über Gott und die Welt, über Wahrheit und Erkenntnis reflektieren konnten.<sup>1267</sup>

Dieser „Darstellungskonvention einer allegorischen Einkleidung des Gelehrtenstandes“ schloss sich Rembrandt offenkundig nicht an,<sup>1268</sup> wenn man sein großformatiges Bild „Der Gelehrte in seinem Arbeitszimmer“ von 1634 betrachtet (Abb. 393). In einem engen Raum vor einer grauen Wand mit sich auswölbender Säule und

---

<sup>1264</sup> Vgl. Lütke, 1998, S. 221.

<sup>1265</sup> Wegner, 1992, S. 349.

<sup>1266</sup> Vgl. Lütke, 1998, S. 217. Vgl. Wiebel, 1994, S. 69: „von einigen Ausnahmen abgesehen ist jedoch allen Bildern des heiligen Hieronymus gemeinsam, daß sie den Heiligen als langbärtigen Greis von mitunter asketischer bzw. greisenhaft-abgezehrter Körperbeschaffenheit zeigen. [...] Hinzu kommt, daß Hieronymus mit dem Aufkommen des Bildtypus des ‚büßenden Hieronymus‘ mit den Zügen eines Asketen und Einsiedler ausgestattet wird, ein Typus, der hinsichtlich der abgezehrten Beschaffenheit des Körpers und des langwallendes Bartes zu dem Erscheinungsbild eines Greises zeigt. Auch in den Darstellungen, die Hieronymus als Kirchenvater und gelehrten Übersetzer der Vulgata wiedergeben, erscheint der Heilige in der Regel als würdiger Greis, dessen während eines langen Lebens erworbene Weisheit, seine Autorität als Repräsentant der Kirche unterstreicht.“

<sup>1267</sup> Vgl. Lütke, 1998, S. 219. „Der Hl. Hieronymus wie auch einige unserer Gelehrten trachteten dabei nicht nur nach Weisheit, sondern auch nach einer vollkommenen geistigen Versenkung. Spirituelle Übungen und kontemplative Meditationen dienen dazu, sie auf ein jenseitiges Leben vorzubereiten.“

<sup>1268</sup> Thiel-Convery/Franits, 2020, S. 29.

einem dunklen Vorhang sitzt ein alter Gelehrter, der vom Lesen aufblickt, seinen Kopf dem Betrachter zuwendet und ihn direkt ansieht. Die Zeichen des Alters mit dem typischen Altersdreieck der Physiognomie sind ausgeprägt, dazu weißgraue Haare und ein spärlicher Bart. Er ist bekleidet mit einer violetten Samtmütze, die von einem Schal umschlungen ist, der bis auf die Schulter reicht, sowie einem schwarzen Samtgewand, das im Schulterbereich mit zwei goldenen Ketten behängt ist. Sein Blick ist offen, aber schwer deutbar, keinesfalls aber melancholisch; er sieht den Betrachter direkt an und scheint bereit, Rede und Antwort zu stehen. Vor ihm liegt ein aufgeschlagener Foliant, dahinter weitere aufeinandergestapelt auf einem kleinen Tisch mit einer goldfarbenen verzierten Tischdecke und einem Gefäß mit Schreibutensilien. Seine rechte Hand liegt am Buch, die linke leicht gekrümmt unter dem Kinn, als hinge er einem komplizierten Gedankengang an. Dieses Bild macht sofort deutlich, weshalb Kunsthistoriker zu sehr unterschiedlichen Deutungen und Einordnungen gekommen sind, denn Kopf und Kleidung lassen an den Typus der Tronie denken, Format und zahlreiche Attribute eher an ein Historienbild oder eine alttestamentarische Figur. In der neueren Literatur wird eher von einem Genrebild ausgegangen. Gegen Tümpels Auffassung, der zufolge der Titel „Ein Gelehrter in seinem Studio“ „unpräzise“ und eine biblische Figur plausibel sei, ist einzuwenden, dass keine neuen überzeugenden Belege für eine zweifelsfreie Identifikation der Figur vorliegen und insofern der Titel alles andere als unpräzise ist.<sup>1269</sup>

Der ikonographische Typ der Gelehrtendarstellung stellt neben dem Porträt mit Zeichen des fortgeschrittenen Alters Attribute zusammen, die eine Identifikation der Forschungsdisziplin ermöglichen, wobei die Künstler sich sowohl der Porträt- als auch der Genremalerei bedienen: Bücher und Schriftrollen zeichnen Philosophen und Dichter aus; Messutensilien, Zirkel und Globen weisen auf Naturforscher, und anatomische Modelle in Verbindung mit einem Äskulapstab charakterisieren Ärzte. Insbesondere die Gelehrtendarstellung in der niederländischen Kunst ist häufig mehrdeutig, da auch allegorische und moralische Bedeutungselemente ins Bild gesetzt sind. So finden sich Geschichten um Diogenes, der Platon wegen seiner Definition des Menschen verhöhnt, oder wie er über den Markt läuft mit einer Laterne am helllichten Tag auf der Suche nach einem Menschen.

---

<sup>1269</sup> Vgl. Manuth/de Winkel/van Leeuwen, 2019, S. 687. Vgl. Tümpel, 1989, S. 406. Vgl. Thiel-Convery/Franits, 2019, S. 29-32.

Im Falle Rembrandts kann aufgrund der Attribute meistens problemlos ein Gelehrter identifiziert werden. Rembrandt war nie mit seinen Bildlösungen zufrieden, experimentierte und suchte zu jedem Thema nach Erneuerungen, Ergänzungen und Erweiterungen, so auch bei der Ikonographie der Gelehrsamkeit. Rembrandts Gelehrtendarstellungen sind häufig mit neuen, kreativen Bildkomponenten angereichert. Vor allem architektonische Elemente spielen in vielen seiner Bilder eine wichtige Rolle in ihrer Betonung bestimmter Umstände. Dieses Vorgehen hängt mit seiner Ausbildung bei dem Amsterdamer Historienmaler Pieter Lastman zusammen. So schuf er auch einige großformatige Bilder, in denen der Übergang vom Genre zur Historie fließend ist, denn sie enthalten Motive beider Gattungen. Rembrandt erhob Säulen und Treppen zu Sinnbildern der Gelehrsamkeit. In „Ein Gelehrter in seinem Arbeitszimmer“ sitzt der Gelehrte in zwei verschiedenen Welten: vor ihm seine intime, wohnliche Arbeitsstube mit Büchern, hinterfangen von einem Vorhang, und hinter ihm ein kahles Steinzimmer mit Säule, die direkt hinter ihm platziert ist. Die Säule ist ein tragendes Element in der Architektur und wurde besonders von den Griechen für Sakralbauten verwendet. Es ist daher nicht abwegig, die Säule als Sinnbild für Stabilität, Bestand und tragende Kraft, aber auch für Würde und Haltung zu verstehen. Das Studium und die Wissensvermehrung sind dem Gelehrten kein Selbstzweck, vielmehr will er seine Erkenntnisse in den Dienst des Menschen stellen. So werden Gelehrte zu Stützen und Säulen der Gesellschaft. Rembrandts Bild zeigt einen Gelehrten am Ort der Erkenntnis, zugleich zeigt er, für was und wofür er steht.<sup>1270</sup> Als ein weiteres Architekturelement verwendete Rembrandt wiederholt eine Wendeltreppe wie im Bild „Meditierender Philosoph“ von 1632 (Abb. 394). Zwar war eine solche Treppe in niederländischen Bürgerhäusern häufig anzutreffen, aber im Zusammenhang mit gelehrten Männern kann sie nicht nur Zierde sein, sondern muss eine transzendente ikonographische Bedeutung haben. Die spiralförmige Wendeltreppe beansprucht über die Hälfte des Studierzimmers, zieht also den Blick des Betrachters zwangsläufig sofort in den Bann. Erst darauf gleitet der Blick vom Dunkel ins Helle, dorthin, wo ein alter, greiser Gelehrter

---

<sup>1270</sup> vgl. Thiel-Convery/Franits, 2019, S. 33. „Die ikonographischen Assoziationen der Säule mit Sittlichkeit sind in der niederländischen Kunst gut verankert [...]. Die Vertrautheit mit Rembrandts Kunst inspirierte auch seine Schüler, darunter Ferdinand Bol und Gerbrand van den Eeckhout, die das Säulenmotiv für eigene Genredarstellungen mit Gelehrtenfiguren übernahmen. Doch auch Künstler ohne klaren Bezug zu Leiden oder zu Rembrandts Werkstatt [...] setzten Säulen in diesem Zusammenhang ein.“

im Hintergrund links andächtig mit gefalteten Händen am lichtspendenden Fenster sitzt. Er hat sich gerade von einem großen aufgeschlagenen Folianten zurückgezogen, hält im Lesen inne, vielleicht um den gerade gelesenen Text zu überdenken. Ganz im Dunkel, kaum wahrnehmbar, schürt eine alte Magd in der rechten Bildecke das Feuer. Eine das ganze Bild beherrschende Treppe kann symbolisch auf die Gedankenwelt des Gelehrten bezogen werden, Gedanken, die sich nicht immer auf einem geraden Weg zu neuen Erkenntnissen emporwinden, nicht selten aber auch in eine Sackgasse und ins Nichts führen.<sup>1271</sup> Wenn Rembrandt in „Alter Gelehrter in einer Gewölbekammer“ von 1631 einen Gelehrten in einen überdimensional großen Raum versetzt, wird der Betrachter zunächst allein von diesem, der eher eine Sakristei oder Kapelle denn ein Studierzimmer evoziert, gefangen genommen (Abb. 395). Ein heiliger Raum, in der die Gedankenwelt des Gelehrten, der an einem kleinen Tisch über seinen Büchern sitzt, angekleidet – wie die meisten Gelehrten bei Rembrandt – mit Kalotte und Tapert (niederländisch: *Tabbaard*) und einen langen weißen Bart tragend, mit der enormen Größe des Raumes assoziiert wird. Ein Kruzifix hinter und über ihm vervollständigt diese Sichtweise. Wie in allen Bildern Rembrandts spielt die Lichtführung eine bedeutende Rolle, denn dadurch erscheint der Gelehrte ganz im Licht, während alles andere im Schatten liegt, Erkenntnisse, die aus dem Dunkel ins Licht treten. Oder das Gesicht, die Hände und das Buch des Gelehrten werden durch die Lichtdramaturgie hervorgehoben, wodurch die Gelehrtensamkeit in der lichtvermittelten Verbindung von Mensch und Buch zu einer Einheit findet. *„Licht und Dunkelheit [machen] hier deutlich, dass Reflexion und Kognition narrative Elemente sind.“*<sup>1272</sup>

---

<sup>1271</sup> Ebd., S. 34: „Ob wortwörtlich oder im übertragenden Sinn – die architektonischen Elemente Treppe und Säule wurden den Gelehrten häufig als Attribut beigegeben und verweisen auf die Beständigkeit der Gelehrten. immerhin trotzten Säulen schon seit Jahrtausenden den Elementen, und Treppenstufen führen den Gelehrten im buchstäblichen Sinne ins Studierzimmer oder metaphorisch zu neuen Gipfeln des Wissens. Die Wiederholung dieser Motive in Genreszenen, Porträts und Historienbildern, verbunden mit erhabenen gelehrten Personen, lässt eine engere gedankliche Assoziation mit der Gelehrtensamkeit in der Kunst der nördlichen Niederlande vermuten.“

<sup>1272</sup> Ebd., S. 37: „In seinen Gemälden über Genrebildern und Tronies bis hin zu Porträts, vermittelt Rembrandt persönliche Bezüge zum Akt des Lesens und der (geistigen) Reflexion anhand von Licht und Berührung. So erzielt er vielfältige Auslegungsmöglichkeiten und Neuerungen in der Bildkonvention des Gelehrten, indem er flüchtige, nicht sichtbare Gedanken und die geistige

Ein letztes Beispiel soll in Rembrandt Gemälde „Aristoteles vor der Büste des Homer“ aus dem Jahre 1653 noch einmal die Nähe von Genre- und Historienmalerei aufzeigen (Abb. 396). Wie bereits ausgeführt, werden Darstellungen des täglichen Lebens als Genreszenen bezeichnet, aber nur dann, wenn die präsentierten Figuren gegenüber denen in Bildern historischen oder biblischen Inhalts anonym bleiben, da weder die alltägliche noch die realistische Darstellungsweise als Definitionsmerkmal für die Genremalerei ausreicht. Das Bild wurde ohne Titel überliefert. Dargestellt ist ein alter, vollbärtiger Mann, der mit einem flachen, breitkrepfigen Hut und einer enganliegenden, tunikaähnlichen, schwarz-weißen Weste, unter der ein weißes Gewand mit stark gefälten weiten Ärmeln hervortritt und die mit einer mehrfach umwickelten Goldkette verziert ist. Dem hell erleuchteten Gesicht mit einer großen Nase und faltiger Stirn wird durch die tief liegenden Augen ein schwermütiger, bedrückter Ausdruck verliehen. Der leicht nach rechts geneigte Kopf wirkt ein wenig verloren vor dem schwarzen Hintergrund, so als wollte ihn die Dunkelheit verschlingen. Seine rechte Hand ruht auf einer vor ihm auf einem Sockel mit roter Abdeckung platzierten Marmorbüste, während sein Blick gedankenverloren an der Büste vorbei ins Leere bzw. nach innen gerichtet ist. Im linken Hintergrund sind noch einige Folianten gestapelt. Alles dies zusammengenommen treffen wir auf einen Gelehrten in einer Genreszene, da der Gelehrte aber als Aristoteles identifiziert werden konnte und damit die Anonymität aufgehoben wurde, haben wir es hier mit einem Historienbild zu tun. Ein Medaillon an der großen goldenen Kette zeigt das Profil von Alexander dem Großen, dessen Lehrer bekanntermaßen Aristoteles war und der zudem Homers „Ilias“ auf seinen Feldzügen mitführte und in seinem eigenen Werk wiederholt auf den großen Dichter zurückgriff. So malte Rembrandt ein Dreigestirn der Antike: Homer mit Aristoteles und Alexander dem Großen. Das Bild hat im Laufe der Zeit viele Deutungen erfahren. Zweifellos ist hier Aristoteles in einem imaginären Dialog mit Homer dargestellt, wobei diesen Figuren unterschiedliche Personifizierungen zugeordnet wurden, denn es stehen sich Denker und Dichter, Tod und Leben, Logos und Mythos, aber auch Gegenwart und Vergangenheit gegenüber.<sup>1273</sup>

---

Auseinandersetzung mit Worten durch das Medium Licht erfasst. Und so unterliegen die von ihm beschworenen Bilderzählungen von geistiger Inspiration und gelehrten Betrachtungen auch nicht in der Beschränkung der Zeit.“

<sup>1273</sup> Vgl. Müller, 2019, S. 75.

„Inhalt des Bildes ist die Zwiesprache zwischen Dichter und Denker. Unter der Berührung der Hand scheint die Büste zum Leben zu erwachen. Denker und Dichter begegnen einander im Medium des Lichts, das ihre Gestalten aus dem Dunkel herausholt, ohne ihre Bindung an den Grund zu lockern.“<sup>1274</sup>

„Die hier thematisierte Verbundenheit des Philosophen mit dem Dichter drückt sich in der Färbung der berührenden Hand aus, die im Vergleich zur Linken blasser ist.“<sup>1275</sup> Nach Swetlana Alpers hat die Hand die „Cremefarbe der Büste angenommen“.<sup>1276</sup> Walter Liedtke verweist darüber hinaus auf eine inszenierte Ikonographie von Tast- und Sehsinn.<sup>1277</sup> Das erkannte auch schon Swetlana Alpers, die vor allem den pastösen Farbauftrag in Rembrandts Spätwerk als besonders geeignet ansah, den Tastsinn des Betrachters herauszufordern. „Rembrandt stellt den Tastsinn als die Verkörperung des Gesichtssinns dar. Sehen mit den Händen.“<sup>1278</sup> Aufgrund der Tatsache, dass die Farbe Schwarz das Bild ebenso dominiert wie das tiefsinnige, selbstversunkene Nachdenken, sieht Julius Samuel Held in dem Bild die Melancholie des Aristoteles herausgestellt, einen Gemütszustand, der Trübsal, Weltschmerz und Depressivität verbinde und häufig Gelehrte begleite, zugleich aber das Moment der Vanitas beinhalte, wenn man sich anstelle der Marmorbüste einen Totenschädel vorstelle.<sup>1279</sup>

Zusammenfassend könnte Aristoteles für Rembrandt zu einer Art Identifikationsfigur geworden sein, wenn sich der Philosoph in seinem tiefgründigen Denken auf einem Weg von der sinnlichen Wahrnehmung zur intellektuellen Innenschau befand. Auch das Kunstschaffen könnte entsprechend als eine philosophische Tätigkeit aufgefasst werden.

---

<sup>1274</sup> Von Einem, 1952, S. 195. Vgl. Müller, 2019, S. 78. „Der Maler stellt in seinem Gemälde Dichtung und Philosophie als zwei Formen derselben Wahrheit dar, wie es auch im Mittelalter üblich [war]. Er suchte nicht das Trennende von Raum und Zeit, sondern das überhistorisch Verbindende menschlichen Wissens. Dafür bedient er sich stiller Gebärden und des Blicks nach Innen.“

<sup>1275</sup> Suthor, 2014, S. 118–119.

<sup>1276</sup> Alpers, 1989, S. 72,

<sup>1277</sup> Vgl. Liedtke, 2004, S. 80.

<sup>1278</sup> Alpers, 1989, S. 72.

<sup>1279</sup> Vgl. Held, 1983, S. 26–28.

„Schon Aristoteles erwähnte in seiner ‚Metaphysik‘ die Funktion von Skulpturen, deren Betrachtung zur Interaktion zwischen Ursache und Wirkung führen könnte, während er in seiner ‚Poetik‘ den philosophisch-kontemplativen Wert von Kunstwerken schätzt. Die höchste Form menschlicher Aktivität stellt in diesem Zusammenhang die Kontemplation dar.“<sup>1280</sup>

## IX.6. Der ärztliche Besuch – ein alter Herr mit schwarzem Zylinder

Ein häufiges Thema in der niederländischen Genremalerei war die Tätigkeit des Arztes, die allerdings in völlig unterschiedlichen Motivkompositionen mit unterschiedlichen Implikationen dargestellt wurde. Daher muss „Der Besuch des Arztes“ von anderen ähnlichen Themen abgegrenzt werden, denn er ist dadurch gekennzeichnet, dass ein Arzt zumeist eine weibliche Patientin in ihrer häuslichen Umgebung aufsucht, wobei weitere Personen wie ein Dienstmädchen oder der Freier anwesend sein können. Demgegenüber muss kunsthistorisch „Die ärztliche Konsultation“ als ein eigenständiges Motiv und als Berufsporträt des Arztes gesehen werden, das durch diverse Requisiten definiert wurde. Anwesend kann ein Dienstmädchen sein, das aber keine Patientin ist, sondern lediglich den Urin ihrer Herrschaft zur Untersuchung gebracht hat.<sup>1281</sup> Zwei weitere Motive müssen außerdem abgegrenzt werden, nämlich „Die Ohnmacht“ und „Die kranke Frau“, die beide dadurch gekennzeichnet sind, dass kein Arzt anwesend ist.

Die folgende Darstellung soll vor allem die Ikonographie des Arztes, bei dem es sich überwiegend um einen älteren Herrn handelt, näher beleuchten, um einen weiteren Baustein für die Rolle der Alten in der niederländischen Genremalerei herauszuarbeiten. Vorstufen des Genremotivs lassen sich in den Niederlanden als graphische Illustrationen Anfang des 17. Jahrhunderts in Emblembüchern nachweisen. Die Harnschau, die ein häufiges Element in diesen Bildern darstellt,

---

<sup>1280</sup> Müller, 2019, S. 79–80. Vgl. Caroll, 1984, S. 48.

<sup>1281</sup> Vgl. Petterson, 2000, S. 54: „Trotz des Eindringens von neuen Bildelementen bleibt das Motiv *Die ärztliche Konsultation* im Grunde ein sich auf die Charakterisierung des Arztes oder die Medizin konzentrierendes Motiv, das nur wenig mit dem Motiv *Der ärztliche Besuch*, das sich aus ganz anderen ikonographischen Traditionen entwickelt worden ist, gemeinsam hat.“

wurde schon in medizinischen Traktaten im 12. Jahrhundert beschrieben und abgebildet.<sup>1282</sup> Die Uroskopie oder Harnschau war eine von der Antike an praktizierte Methode, wie frischer Urin zu diagnostischen Zwecken zu betrachten und zu prüfen sei, und wurde innerhalb der Humoralpathologie nach Galen von Pergamon (131–200 n. Chr.) zum wichtigsten diagnostischen Mittel der Medizin. Der Urin wurde nach Vorschriften Galens im Hinblick auf Konsistenz, Farbe, Geruch, Geschmack und Sediment untersucht.<sup>1283</sup> Die Harnschau war damit geradezu ein Musterbeispiel einer „multisensualen Diagnostik“, die besonders der akademisch gebildete Arzt zu einer besonderen Art der diagnostischen Praxis machte: zu einer Schau ohne Harnriecherei und -schmeckerei, wenn er wie in zahlreichen niederländischen Gemälden das Harnglas hoch gegen das Licht hält.<sup>1284</sup> Eine solche Harnschau kann auch im „*kulturanthropologischen Sinn als ein Ritual*“ gesehen werden,<sup>1285</sup> als

„Episoden einer wiederholten und vereinfachten kulturellen Kommunikation, in der die unmittelbaren Teilnehmer an einer sozialen Interaktion und jene, die sie beobachten, einen gemeinsamen Glauben an die deskriptive und präskriptive Geltungskraft der symbolischen Inhalte der Kommunikation teilen und die Wahrhaftigkeit der Absichten des jeweils anderen anerkennen.“<sup>1286</sup>

Wenn zeitgenössisch bestimmte Rituale die Sequenz differenter Faktoren in eine Form der Kommunikation überführen, wird die Beständigkeit solch traditioneller Konventionen verständlich, aber auch, dass sich solche Methoden nicht mit den Maßstäben heutiger naturwissenschaftlicher Erkenntnisse vergleichen lassen.

---

<sup>1282</sup> Vgl. Peterson, 2000, S. 55. Vgl. v. Zglincki, 1982, S. 23.

<sup>1283</sup> Vgl. Stolberg, 2009, S. 43–75. Ackerknecht/Murken, 1992, S. 61. „[...] die mittelalterlichen Ärzte [waren] mehr Philosophen als Wissenschaftler im heutigen Sinne. Auf wenigen Tatsachen bauten sie ein weites spekulatives System auf, wie z. B. eine Betrachtung der weit verbreiteten Urin- und Pulslehre zeigt. [...] Die mittelalterliche Medizin hatte ihren Mittelpunkt nicht in den Laboratorien oder Krankenhäusern, sondern in den Bibliotheken.“

<sup>1284</sup> Wolff, 2015, S. 508.

<sup>1285</sup> Stolberg, 2009, S. 126.

<sup>1286</sup> Alexander, 2006, S. 29.

„Eine diagnostische Praxis, die derart tief in Kultur und Alltag verankert ist, bedarf zunächst keiner Rechtfertigung mehr und erst recht keines Beweises ihrer Gültigkeit oder Nützlichkeit. Sie ist in hohem Maße selbstbestätigend und wird in aller Regel erst dann an Bedeutung verlieren, wenn sich die betreffende Kultur insgesamt grundlegend verändert, wenn sich neue Auffassungen von Mensch und Natur, von Körper und Krankheit durchsetzen und wenn darauf gegründet, wie das allmählich im 19. Jahrhundert geschah, neue, den bisherigen scheinbar deutlich überlegene Diagnoseverfahren Einzug halten.“<sup>1287</sup>

Damit wird deutlich, dass die frühneuzeitliche Harnschau, wenn als Ritual gedeutet, weit über ein ausschließlich diagnostisches Verfahren hinausging. Die Harnschau wurde zum Instrument der Prophezeiung, im heutigen Sinn der Prognose, aber auch zum therapeutischen Element, denn sie bewirkte einen Placeboeffekt, eine Scheinbehandlung, durch den angestregten, kritischen Blick auf das stets gegen das Licht erhobene Harnglas, in dem die Urinfarben besonders deutlich beleuchtet und das Ganze mit einer geheimnisvollen Aura umgeben wurde.<sup>1288</sup> Neben der äußeren körperlichen Erscheinung des Kranken hatte für die Behandlung nur noch die Pulsdiagnostik in den Werken Galens einen hohen Stellenwert, die allerdings im 16. und 17. Jahrhundert von verschiedenen Autoren in ihrer Bedeutung hinter die Harnschau als Diagnostikum gestellt wurde. Nach der Harveyschen Kreislauflehre wurde der Puls nur als Zeichen für die Bewegung des Blutes durch das Herz erachtet, wo es mit dem Lebensgeist, dem Spiritus vitalis, angereichert wurde, um von dort über die Arterien den ganzen Körper zu versorgen.<sup>1289</sup> Daraus wurde gefolgert, dass der Puls nur solche körperlichen

---

<sup>1287</sup> Stolberg, 2009, S. 127.

<sup>1288</sup> Ebd., S 130: „Mit gutem Grund wurde die Mitteilung der uroskopischen Diagnose oft mit dem Begriff eines ‚Judiciums‘, oder eines ‚Richterspruchs‘, belegt. Gegründet auf sein esoterisches Wissen, seine besondere uroskopische Begabung, sollte der Harnschauer zu Einsichten gelangen, die gewöhnlichen Zeitgenossen verschlossen waren. Ganz selbstverständlich erwarteten viele Patienten und ihre Angehörigen auch Aussagen über die Zukunft. Auch in dieser Hinsicht ähnelte die Harnschau anderen divinatorischen, prophetischen Praktiken. Ob ein Patient sterben würde oder nicht, ließ sich überkommenen Empfehlungen zufolge aus dem Harn weissagen.“

<sup>1289</sup> Vgl. Eckart, 2017, S. 31: „[Die] **Blutentstehungs-** und **Blutbewegungstheorie** [...] basierte auf der Grundhypothese, dass die Leber Ort einer kontinuierlichen Blutproduktion sei und von ihr vermittelt über das Herz die **zentrifugale**

Störungen und Krankheiten anzeigen könne, die zu Bewegungsanomalien des Spiritus führten. Da psychische Erregtheit und emotionale Gemütsbewegungen für „Bewegungen des Herzens“ gehalten wurden, musste entsprechend der Puls verändert sein. Diese Erkenntnis gab dem Arzt die Möglichkeit, durch das Ansprechen bestimmter Umstände die Ursache zu ergründen, etwa die Namensnennung eines bestimmten Mannes bei einer jungen Frau als Ursache für die Beschwerden und diese als „Liebeskrankheit“ zu verifizieren, die als Sujet in der niederländischen Malerei eine bedeutende Rolle spielte.<sup>1290</sup>

Auch die Harnschau selbst ist geeignet, die beiden schon erwähnten Darstellungstypen zu unterscheiden, denn einmal wird dem nicht als Arzt Erkennbaren in einem eher handwerklichen oder alchemistischen Milieu Harn von einem Boten zur Beschauung gebracht, ein anderes Mal, zumeist als „Besuch des Arztes“ betitelt, sind Arzt und Patientin im Haus der Kranken bei der Harnschau dargestellt.<sup>1291</sup> Die ersten gemalten Versionen dieses Genremotivs gehen in der niederländischen Malerei auf Frans van Mieris und Jan Steen zurück. Mit wenigen Ausnahmen wurde in Genrebildern die Semantik der Szene nicht durch begleitende Texte erläutert, denn ein Genremotiv entstand immer erst dann, wenn ein bestimmtes Thema bei Künstlern und Betrachtern einen solchen Bekanntheitsgrad erreicht hatte, dass das Bild zu einer unmittelbaren Vorstellung und Reflexion führte. Es muss aber noch einmal darauf hingewiesen werden, dass die kunsthistorische Forschung der letzten Jahrzehnte nachgewiesen hat, dass die realistische, fast fotografische Darstellungsgenauigkeit doch mehr Schein als

---

(nicht zirkuläre) **Ausbreitung des Blutes durch Arterien und Venen** bis zu den Organen und zur Körperperipherie ausgehe. [Im Herz] werde das Blut erhitzt und durch den am gleichen Ort entstehenden Lebensgeist (**spiritus vitalis**) verfeinert. Aus der linken Herzkammer schließlich gelange es so angereichert in die Organe und ins Gehirn, wo eine Umwandlung des **spiritus vitalis** in den **spiritus animalis** erfolge.“ (Hervorhebung durch den Autor)

<sup>1290</sup> Vgl. Stolberg, 2009, S. 81, 139–140: „In der Frühen Neuzeit war die Vorstellung einer ‚Liebeskrankheit‘ oder ‚rasender Liebe‘ mit starken körperlichen Symptomen verbreitet. [...] Auf Dutzenden Gemälden vor allem der niederländischen Genremaler lassen sich mehr oder weniger Hinweise auf eine Liebeskrankheit ausmachen. [Diese] Hinweise [lassen sich] auf die Ursache der Krankheit ebenso wie auf die beste, wirksamste Kur verstehen: ‚Amans amanti medicus‘, ‚der Liebende ist der Liebenden Arzt‘, lautet das Motto des zeitgenössischen Emblems, das offenbar für die Darstellungen bis in die inhaltliche Gestaltung hinein Vorbild war,“

<sup>1291</sup> Ebd., S. 137–138.

tatsächliche Lebenswirklichkeit präsentierte und damit letztlich mehr war als die bloße Darstellung der Alltagswirklichkeit.<sup>1292</sup>

Das Bildmotiv „Der ärztliche Besuch“ war in verschiedenen Spielarten und Modifikationen in der niederländischen Genremalerei verbreitet und zeichnete sich dadurch aus, dass die Hauptelemente – nämlich der immer in schwarze Tracht gekleidete alte Arzt und die immer junge, kranke Frau – in den meisten Bildern große Ähnlichkeiten aufwiesen, während viele motivische Requisiten von austauschbarer Vielfalt waren. Die Bühne der Handlung war stets ein bürgerliches Interieur. Viele der Figuren, Ausstattungsgegenstände und Innenräume sind auch in Verbindung mit anderen Genremotiven zu finden. Daraus kann geschlossen werden, dass die Syntax der niederländischen Genremalerei obligatorisch die Komposition differenter Bildelemente zusammenführte, wobei diese, wenn auch unscheinbar, ihre besondere Funktion und Tradition hatten. Gerade die Zusammenstellung dieser Bildelemente macht deutlich, dass keine Momentaufnahme des bürgerlichen Alltags dargestellt wurde, sondern viele Motive auf Sinnsprüche, Sprichwörter, Embleme und literarische Werke rekurrten. Nachfolgend werden einige dieser Bilder exemplarisch beschrieben, bevor die Ikonographie des Arztes und die der Liebeskrankheit näher beleuchtet werden.<sup>1293</sup>

Das Bildmotiv „Der ärztliche Besuch“ wird definiert durch die Anwesenheit eines Arztes und einer Patientin in einem bürgerlichen Interieur, wobei zusätzlich häufig noch ein Dienstmädchen oder der Freier dargestellt ist. Klar abzugrenzen ist von diesem Motiv „Die ärztliche Konsultation“, die zumeist einen Arzt zeigt, der durch Kleidung und Haltung als solcher oft kaum erkennbar ist, zumal es zu dieser Zeit wenige geschulte Mediziner gab und auch Laien die Harnschau durchführten. Daneben war noch ein Dienstmädchen anwesend, das den zu untersuchenden Harn brachte. In diesen Bildern wird der Arztberuf in erster Linie durch die Requisiten, die sich meist in großer Zahl im Raum befinden, näher gekennzeichnet, so dass hier eher von einem Berufsporträt zu sprechen ist. Zwei weitere Genremotive sind „Die kranke Frau“ und „Die Ohnmacht“, die in enger

---

<sup>1292</sup> Ebd., S. 138. „Die ikonologische Methode der Warburgschule ist oft gescholten worden für den Versuch nahezu jedem Bildelement aus zeitgenössischen Textquellen wie Emblembüchern, Theaterstücken, der wissenschaftlichen Publizistik und kunsttheoretischen Schriften eine versteckte Botschaft zuzuweisen.“

<sup>1293</sup> Vgl. Petterson, 2000, S. 160–166. Vgl. Stolberg, 2009, S. 138–139.

Beziehung zum ärztlichen Besuch standen, aber typischerweise ohne Anwesenheit eines Arztes dargestellt wurden.<sup>1294</sup>

Frans van Mieris d. Ä. malte sein Bild „Der Besuch des Arztes“ 1657. Es gilt als frühestes Gemälde dieses Genremotivs (Abb. 397). Im Vordergrund des Bildes sitzt eine kranke junge Frau vor dem Arzt und wird vom Licht eines nicht sichtbaren Fensters links, von dem nur der schmale, verkürzte Fensterladen dargestellt ist, beleuchtet. Sie trägt eine violette Hausjacke, die am Kragen und an den Ärmeln mit weißem Pelz verziert ist, sowie ein weißes Kopftuch. Ihre rechte Hand hat sie auf den Bauch gelegt, womit sie möglicherweise den Ort ihrer Beschwerden anzeigt. Sie schaut in ängstlicher Erwartung und schicksalergeben zu dem Arzt hoch. Zum Trost hat sie die Bibel aufgeschlagen, die auf ihrem Schoß liegt. Der Arzt, ein alter, bärtiger Mann in schwarzgrauer Kleidung und Barett, fühlt mit der linken Hand ihren Puls, während sein rechter Zeigefinger zu seiner gerunzelten Stirn zeigt. Vor beiden Figuren steht ein kleiner Tisch mit einem Aderlassbecken, in dem sich das Licht des Fensters spiegelt. Ein blutverschmierter Schwamm und eine halb mit Harn gefüllte Flasche, auf der das Fensterkreuz abgebildet ist, ragen aus dem Becken heraus. In dem kleinen engen Raum befindet sich rechts ein Bett mit Vorhang, im Hintergrund ein Schrank mit Vasen darauf, darüber an der Wand hängt ein Landschaftsgemälde, und links daneben führt eine kurze Treppe mit Geländer auf eine höhere Ebene, die als dunkler Raum mit Fenster jenseits der bogenförmigen Türöffnung zu erkennen ist. Es ist nicht möglich, Gestik und Mimik des Arztes sicher zu deuten, auch wenn nahe liegt, dass er nach den von ihm durchgeführten Untersuchungen zu dem Ergebnis gekommen ist, dass kein ernsthaftes, bedrohliches Leiden vorliegt. Wahrscheinlich hat die junge Frau Liebeskummer, wenn auch keine spezifischen Hinweise vorliegen, die diese Annahme untermauern. Durch die Lichtdramaturgie wird hier die Krankheit der Frau in das Zentrum des Bildes gestellt und nicht das ärztliche Handeln, zumal der Darstellung des Arztes eine karikatureske Note

---

<sup>1294</sup> Ebd., S. 55: „Ein Genremotiv entsteht selten aus einem Vakuum ohne graphische oder gezeichnete Vorbilder. Die Genremotive, die die Berufe in verschiedenen Situationen darstellen, wie z. B. *Der Zahnarzt*, *Der Quacksalber*, *Der Alchimist* usw., haben alle Vorbilder in der Graphik gehabt. Die frühesten nachweisbaren bildlichen Formulierungen des Motivs *Der ärztliche Besuch* sind in der graphischen Illustrationskunst zu finden. Das erste mir bekannte Bild, das die Hauptelemente des Genremotivs *Der ärztliche Besuch* enthält, ist die Illustration zu Otto van Veens Emblem ‚Amans Amanti Medicus‘ in seinem Emblem-buch *Amorum Emblemata* von 1608.“

beigegeben ist, weil aus einer ärztlichen Konsultation ein ärztlicher Besuch geworden ist. Die Unterschiede beider Sujets werden deutlich im Vergleich zu dem Gemälde „Ärztliche Konsultation“, heute nur mit „Der Arzt“ betitelt, das Gerard Dou 1653 schuf (Abb. 398). Gemäß der ikonographischen Tradition eines Berufsporträts steht der noch junge Arzt im Vordergrund, sein Gesicht ist im Licht fast porträthaft gestaltet, im Gegensatz zu der bäuerlich wirkenden Dienerin im dunklen Hintergrund, die den Harn überbracht hat. Der in einem vornehmen Gewand und Barett gekleidete Arzt hält das Harngefäß mit der linken Hand ins Licht, dessen unsichtbare Quelle links vor dem Bild zu verorten wäre, während die andere Hand eine eher beruhigende Geste macht. Das ganze Geschehen wird von einem breiten Fensterrahmen mit gerafften Vorhängen umgeben. Die Balustrade ist mit einem Puttenrelief ausgestattet, in dem spielerisch mit einem Stier herumgetollt wird. Auf dem breiten Fensterbrett steht eine Schale, wie sie zum Aderlass verwendet wird, und ganz rechts an die Leibung angelehnt ein aufgeschlagenes, großformatiges Buch mit einer menschlichen Skelettabbildung. Bei dem Buch handelt es sich mit großer Wahrscheinlichkeit um das berühmte Werk „De humani corporis fabrica libri septem“ von Andreas Vesal von 1543 – ein Buch, das zu jener Zeit in keiner Arztpraxis fehlte. Außerdem sind noch eine aufwendig verzierte bauchige Flasche und ein kostbarer Teppich daneben auf dem Sims dargestellt, die den Wohlstand des Arztes als Zeichen seiner Kompetenz und häufigen Inanspruchnahme demonstrieren.

Kein niederländischer Genremaler hat das Motiv „Der Besuch des Arztes“ häufiger dargestellt als Jan Steen, der seine Bilder signiert, aber niemals datiert hat. Einige Autoren machten ihn sogar zum Erfinder des Motivs, was allerdings strittig ist.<sup>1295</sup> Niemand war aber so kreativ in der Weiterentwicklung und der Vielfalt dieses Motivs. Dabei sind einzelne Bildelemente hier wie auch in anderen von ihm gemalten Genres austauschbar. Gleichwohl zeigt Jan Steen erneut seine Fähigkeit, mit Hilfe des dreifigurigen Kerns der Komposition aus Arzt, junger, kranker Frau und Dienstmädchen Geschichten zu erzählen. Dank Veränderungen in Mimik, Gestik und Ausgestaltung der Figuren sowie bedingt durch die jeweilige Auswahl von Requisiten entstanden anregende, phantasievolle Handlungen mit neuen, wechselnden Bedeutungsnuancen. Im Folgenden sollen einige

---

<sup>1295</sup> Vgl. Petterson, 2000, S. 63-65. Vgl. Brown, 1984, S. 98: „[...] er hat es mehr als vierzigmal variiert und wiederholt –, mit dem sich aber auch Maler wie Samuel van Hoogstraten, Gabriel Metsu, Gerrit Dou, Franz van Mieris und andere beschäftigt haben.“

Gemälde von Jan Steen zu diesem Themenbereich vorgestellt werden, beispielsweise das Gemälde „Die Liebeskranke“ aus der Münchener Pinakothek, entstanden etwa 1661–1663 (Abb. 399). Die ganze Handlung ereignet sich in einem Interieur, das in der Tiefe des Bildraumes mit einem großen vierteiligen Fenster, einem Bett und einem hölzernen Durchgang ausgestattet ist. Im Zentrum des Bildes im Vordergrund ist eine junge, blasse, etwas verloren wirkende Frau dargestellt, die breitbeinig auf einem Stuhl sitzt. Sie ist mit einer roten Jacke mit schneeweißen Pelzbesätzen, Kopftuch und einem weiten violetten Rock bekleidet, ihr linker Arm ist auf einem Kissen abgestützt, das auf einem Tisch liegt. Der altmodisch in Schwarz mit Zylinder gekleidete Arzt fühlt leicht gebeugt vor seiner Patientin stehend ihren Puls an ihrer rechten Handbeuge und sieht sie gleichzeitig aufmerksam an. Der breitbeinige Sitz erscheint im ersten Augenblick für ein bürgerliches Mädchen unschicklich, aber bei genauem Hinsehen fällt der deutlich vorgewölbte Bauch auf, der auf eine weit fortgeschrittene Schwangerschaft hinweist, so dass die eingekommene Haltung auch eine Linderung möglicher schwangerschaftsbedingter abdomineller Beschwerden bewirkt haben mag. In der linken Hand hält sie ein Blatt Papier mit der Inschrift „Der helpt geen medesyn, want het is minne pyn“ (Dagegen gibt es keine Medizin, denn es ist Liebeskummer), aber auch ohne diesen Hinweis ist die Ursache ihrer Beschwerden leicht zu erkennen, denn die Amor-Statuette auf einem hölzernen Durchgang im linken Hintergrund hat seinen Pfeil auf sie gerichtet. Neben dem Arzt befindet sich noch ein Dienstmädchen im Raum hinter ihrer Herrin. Der Kopf der Kranken und ihr Blick sowie ein kleiner Hund haben sich in Richtung des Einganges zum Vorraum gewendet, wo ein junger Mann – möglicherweise Ursache des Liebeskummers – mit einer Dienstmagd spricht. Einige Gegenstände auf den Boden wie ein Kohlebecken aus Metall, ein Bändchen und ein Nachttopf können mit dem Zustand der jungen Frau in Verbindung gebracht werden.<sup>1296</sup>

Große Ähnlichkeit zum Münchener Bild weist ein gleichfalls mit „Die Liebeskranke“ titulierte Bild in Schwerin auf, das 1658–1660 entstanden sein soll, also unmittelbar vor dem eben beschriebenen. Es könnte somit eine der frühesten Darstellungen dieses Themas sein, zumindest bestätigt die Ähnlichkeit des

---

<sup>1296</sup> Vgl. Sutton, 1984, S, 296: „Das in der Kohlepflanze schmorende Bändchen war ein quacksalberisches Mittel, um Schwangerschaften zu diagnostizieren.“ Vgl. van Gils, 1920, S. 200–201: „Das ‚schorteband‘ (Bändchen) wurde der Kleidung der Patientin entnommen; die Diagnose basierte auf dem Geruch, der sich beim Verschmoren des Bandes ausbreitete.“

Aufbaus die direkte zeitliche Aufeinanderfolge der Entstehung (Abb. 400). Gegenüber der erstgenannten Version sind im zweiten Bild die Hinweise auf den Liebeskummer und die daraus resultierende Schwermut weniger deutlich herausgearbeitet. Allerdings weisen die Gesten und die etwas spöttische Mimik des Arztes, der sich erklärend der Dienstmagd zugewendet hat, auf die vermutete Diagnose. In der rechten Hand hält er ein Urinal und mit der anderen weist er etwas herablassend auf die blasse Patientin, die ihren Kopf mit geschlossenen Augen mit dem rechten Arm auf einem Kissen abstützt, das über eine Stuhlrückenlehne gelegt ist. Ein Zettel auf dem Tisch mit dem Text „Daer baet geen medesyn want het is minne pyn“ (Da hilft keine Medizin, denn es ist der Liebeskummer) klärt die Situation eindeutig – ein Kunstgriff, den Jan Steen häufig anwandte, ein weiterer ist der unübersehbare Erzähler, hier ein kleiner, vor dem Arzt stehender Junge, der den Betrachter nachdrücklich ansieht und demonstrativ auf das Gespräch zwischen Arzt und Dienerin hinweist, so als hätte er dessen Inhalt verstanden. Auch in diesem Bild hat Steen einen Durchblick in einen anderen Raum angelegt, was die Erzählhandlung weiter ausbaut, denn hier ist ein junger Mann, möglicherweise der von der Frau Angehimmelte, zu sehen, der gerade einem Dienstmädchen einen Brief übergibt. Der überbrachte Nachrichteninhalt bleibt offen, so dass es dem Betrachter überlassen ist, diese Leerstelle nach seinen Vorstellungen auszufüllen und die Geschichte zu Ende zu denken. Gleichzeitig gelingt mit dieser Komposition eine überzeugende Tiefen- und Raumillusion, die noch durch eine geschickte Lichtdramaturgie verstärkt wird. Nach Ellis Dullard sind die Gesichtszüge des Arztes die des Künstlers selbst, die von einem Selbstporträt her bekannt sind, allerdings identifiziert er sich nicht mit der Figur, dem er seine Physiognomie gab.<sup>1297</sup> Besonders in Theaterstücken wurden Ärzte oft mittels altertümlicher Kostümierung verspottet, mit der auf ihre Rückständigkeit im Hinblick auf neue fortschrittliche medizinische Methoden hingewiesen wurde. Der Spott fand seine Fortsetzung in der niederländischen Genremalerei, in der Ärzte mehr oder weniger durch Kleidung, Aussehen oder Gestik lächerlich gemacht wurden.<sup>1298</sup> Auch in diesem Bild fehlen einige immer wiederkehrenden Requisiten nicht, so etwa ein Kohlebecken, das zum Erhitzen des Urins benutzt wurde, um aus dessen Geruch weitere Schlüsse zur Klärung der Beschwerden ziehen zu können; ferner ein umgekippter Korb, ein Nachttopf und das

---

<sup>1297</sup> Vgl. Dullard, 2010, S. 210–213.

<sup>1298</sup> Vgl. Gudlaugsson, 1975, S. 8–23.

Bändchen. Auch in dem Schweriner Bild wirkt der Arzt dank Hut, Kragen und Mimik läppisch, was womöglich auf fachliche Inkompetenz schließen lässt. Ein entscheidender Unterschied zwischen beiden Bildern ist allerdings die schwangere Frau im Münchener Bild, wodurch die ganze Situation eine ganz andere Brisanz erhält.

Das Bild „Der ärztliche Besuch“ in Den Haag, das um 1660 entstanden sein soll, weist ebenfalls Gemeinsamkeiten zu den beiden vorher besprochenen Bildern auf (Abb. 401). Allerdings fällt sofort eine neue Raumperspektive auf, in der weder Wände noch Gegenstände parallel zur Bildfläche gesetzt sind, sondern gewinkelt, so dass die zentrale Figurengruppe gleichzeitig von einem Bett, einer Tür und einem Kamin umrahmt wird. Auch wurde der Tisch an die linke Seite gestellt und die eingezwängte enge Figurenkomposition der vorherigen Bilder mit Hilfe einer deutlichen Erweiterung des Fußbodens im Vordergrund aufgegeben, um eine überzeugende Raumillusion zu schaffen. Durch diese Art der Komposition wirken die Figuren im Verhältnis zur Umgebung etwas größer und sind zudem in einem Dreieck miteinander verbunden. Auf einem Stuhl sitzt eine junge kranke Frau ohne gestische Hinweise auf ihr Leiden. Der leicht gebeugte Arzt wirkt hölzern, steif und linkisch und ist wieder ziemlich altmodisch mit Zylinderhut, gekräuseltem weißen Kragen, Handschuhen und Kniebundhosen mit breiten Bändern gekleidet, ein alter bärtiger Mann, der ihren Puls fühlt und dabei etwas geistig abwesend über sie hinweg ins Leere starrt. Dahinter ist ein junges Dienstmädchen dargestellt, das aber nicht mehr wie vorher schwarz, sondern bürgerlich in hellen Farben gekleidet ist. Auch in diesem Bild findet sich eine Amor-Statuette, die auf dem Gesims des Kamins steht und ihren Pfeil auf die liebeskranke Frau gerichtet hat. Auch die weiteren am Boden liegenden Requisiten sind gleichartig, nur der kleine Hund ist im Vordergrund auf einem Kissen platziert.

Eine weitere Version dieses Themas von Jan Steen, abermals mit dem Titel „Die Arztvisite“, befindet sich heute in der Wellington Sammlung in London (Abb. 402). Wegen einiger neuer Elemente wird ein Entstehungszeitraum 1661/1662 angenommen. Gegenüber den bisher erörterten Bildern ist die Decke des Raumes nicht mehr dargestellt, womit auch das beengende Raumgefühl beseitigt wurde. Dadurch dass die hintere Wand parallel zur Bildfläche gestaltet und wie in thematisch anderen Genrebildern mit goldgerahmten Bildern behängt ist, erhält die ganze Komposition eine harmonische, ruhige Gesamtwirkung und über den Kunstgriff Bild im Bild eine zusätzliche Erklärung und Vertiefung der Handlung. Im rechten Hintergrund gibt eine Treppe mit einem Balustergeländer

den Blick durch eine rundbogige Türöffnung in einen weiteren Raum frei, in dem ein älterer Herr lesend sitzt. Die Komposition wird wesentlich durch einen Stuhl mit auffällig rotem Sitzpolster im Vordergrund als Repoussoir strukturiert; in den anderen Bildern diente das Polster als Kissen, auf dem die Kranke Halt fand. Für den Zweck des Repoussoirs hatte Jan Steen vorher Gegenstände wie Nachttopf, Fußwärmer oder einen Hund eingesetzt, die rechtwinkelige Raumstruktur des Stuhles war für diese Aufgabe indes deutlich besser geeignet. Möglich wurde diese Veränderung dadurch, dass die junge, kranke Frau nun auf einem Armlehnstuhl platziert ist, auf dessen Lehne sie ihren linken Arm abstützt, der ihr zur Seite geneigtes Haupt hält. Ihre tränenden Augen sind halb geschlossen, die Gesichtsfarbe rosig, aber ihre gesamte Haltung wirkt niedergeschlagen, bedrückt und trostlos. Ein Fuß ist auf einem Fußwärmer abgestellt. Auch sitzt sie breitbeinig mit einem etwas vorgewölbten Bauch, so dass auch hier von einer Schwangerschaft auszugehen ist. Der Arzt steht rechts von der Patientin zwar altmodisch, aber elegant gekleidet, fühlt mit seiner rechten Hand ihren Puls und blickt leicht grinsend, während er beschwichtigend und erklärend seine andere Hand in Richtung eines neben ihm stehenden Dienstmädchens erhoben hat, die eine Harnflasche in der Hand hält. Der Blick der beiden zueinander lässt auf eine gewisse Komplizenschaft des Wissens schließen, nämlich dass die Patientin liebeskrank sei. Aber Jan Steen schmückte auch diese Szene mit vielen zusätzlichen Bilddetails aus, um dem Betrachter die Umstände der Handlung zweifelsfrei zu verdeutlichen. So sitzt am Boden ein Knabe im linken Vordergrund, der einen Bogen mit einem Pfeil spannt und diesen auf den Betrachter richtet: ein Cupido in zeitgenössischer Kleidung. Darauf verweist auch das Gemälde an der rückwärtigen Wand mit der Ovid-Szene, in der der junge Adonis, trotz Warnung der ihn liebenden Venus, auf die Jagd geht und dabei von einem Eber tödlich verletzt wird. Die liebende Frau bleibt verlassen nur mit ihren Erinnerungen zurück.<sup>1299</sup> Wie viele Genrebilder eine doppelsinnige, ironische oder auch komische Essenz enthalten, Alltagssituationen amüsant, überspitzt, manchmal auch skurril dargestellt, so geht auch Jan Steen mit dem Liebeskummer um, der oft maßlos und lächerlich dargeboten wird. Das Bild mit der drolligen Gestalt des „Peckelhaering“ von Franz Hals, des Hanswursts des niederländischen Volkstheaters, an der rechten Wand schaut spöttisch auf die Szene herab. Die Uhr an der hinteren Wand ist mit einer kleinen gewappneten Figur ausgestattet, die einen Hammer

---

<sup>1299</sup> Vgl. Brown, 1984, S. 98. Vgl. Krauss/Uthemann, 2003, S. 25.

erhoben hat, um als Klöppel der Glocke zu dienen und die endliche Zeit anzuzeigen, denn alles ist vergänglich, auch der Liebeskummer. Wie in seinen anderen Bildern sind ein Fußwärmer, das Kohlebecken, das Bändchen für die Schwangerschaftsdiagnostik und ein Nachttopf dargestellt, aber auch der Geldbeutel und eine kleine Reisetasche mit medizinischen Instrumenten des Arztes. Wenn der im Zentrum des Bildes stehende Arzt etwas hoheitsvoll und protzig mit zurückgeschobenem Hut und Geldbörse karikaturesk überzeichnet ist, weist Steen auf die Scharlatane und Quacksalber unter den Ärzten jener Zeit hin, die aus dem Urin alle möglichen Krankheiten, aus dem erhitzten Harn auch eine Schwangerschaft zu diagnostizieren vorgaben und ihren leichtgläubigen Patienten oft einen Bären aufbanden. Auch in diesem Bild wird nicht alles geklärt, und wieder muss der Betrachter selbst eine Lösung finden, denn der an sich unscheinbare alte Mann im Hinterzimmer entzieht sich jedweder nachvollziehbaren Begründung. Einige Kunsthistoriker sehen in ihm den Ehemann, andere den Vater der Kranken, und was er liest, bleibt unklar – ein Kontobuch oder den Abschiedsbrief des Geliebten an seine Tochter?<sup>1300</sup>

Eine Abweichung von den sonst gleichartigen Darstellungen des Themas stellt Jan Steens „Der Arztbesuch“ von 1663/1664 dar (Abb. 403), heute in Philadelphia, denn diese Fassung des Themas kombinierte der Maler mit einem zweiten Genre, der musizierenden Frau, das er in reiner Form fast zur gleichen Zeit, zwischen 1663 und 1665, in dem Bild „Die Frau am Spinett“ umsetzte. Die Szene des Arztbesuchs ist im erstgenannten Gemälde auf den vorderen rechten Bereich des Bildraumes beschränkt, wodurch es möglich wurde, alle handelnden Figuren sehr eng beieinander auf einer perspektivischen Diagonalen nach links in den Bildraum hinein darzustellen: Dort am Ende steht der Freier vor der geöffneten Tür, die von einem Dienstmädchen, die ihn hereinbittet, aufgehalten wird, darauf folgen eine Frau am Spinett, der überrascht dreinschauende Arzt und zuletzt die Patientin, hinter der noch eine bildfüllende Narrengestalt steht, während die diagonale Linie im rechten unteren Bildbereich in einem angeschnittenen Tisch mit Teppichüberwurf endet. Über der Tür findet sich ein ovales Ochsenauge, an der Wand daneben ein schwarz gerahmtes Landschaftsgemälde. Neu ist an dieser Fassung ist der erwartungsvolle Freier vor der Eingangstür als Teil des Gesamtgeschehens, das der Betrachter nun besser einzuschätzen

---

<sup>1300</sup> Vgl. Petterson, 2000, S. 75-78.

vermag.<sup>1301</sup> Denn der Besuch verändert die Situation schlagartig, was auch den Arztbesuch obsolet macht. Der traditionell schwarz gekleidete Arzt mit Zylinder sieht das vermeintlich erkrankte Mädchen verdutzt an, da er beim Pulsfühlen offenbar feststellt, dass ihr Puls plötzlich hochschnellt. Das vorher niedergeschlagene Mädchen hat nun die Augen geöffnet, ihr Blick hat sich aufgehellt und ihr leicht geöffneter Mund zeigt Verblüffung, weil sie, anders als der Arzt, erkannt hat, wer an der Tür erschienen ist: Ihre melancholische Stimmung ist abrupt in Eitelkeit umgeschlagen. Gegenüber den feinsinnig und diskret gezeichneten Mienen und Gesten der beteiligten Figuren zieht nun der lachende, nährisch wirkende Mann, der unzweifelhaft Steens eigene Physiognomie aufweist, das Geschehen mit seinem Spott ins Lächerliche, denn der Hering in seiner rechten Hand muss hier als Sinnbild für Spinnerei, Einfalt und anstößige Ausgelassenheit gesehen werden, mit den Zwiebeln in der linken Hand zudem als Phallussymbol.<sup>1302</sup> In dieser Konstellation einmalig in Jan Steens Werk ist die Spinett spielende Frau, die wohl in erster Linie den Gemütszustand des liebeskranken Mädchens mit Musik aufhellen soll und nicht, wie bei anderen Künstlern, als Verbindungsglied zwischen Harmonie und Liebe dient.<sup>1303</sup>

Die wenigen hier vorgestellten Bilder von Jan Steen zeigen auf der einen Seite die Bedeutung, die die Genrethemen Arzt und Liebeskranke für ihn hatten, und deuten auf der anderen Seite auf ein großes Interesse seitens des betrachtenden Publikums, dem die Problematik hinter diesen Bildern bewusst gewesen sein musste. Wenn Steen auch nicht der Erfinder dieses Sujets war, so verbreitete er doch zumindest dieses Motiv ohne Zweifel am häufigsten, die Vielzahl der Variationen eröffnete Spielraum für die Weiterentwicklung mit neuen motivischen Ideen. Jedes Genrethema hat seine eigene Entwicklungsgeschichte, die hier nur

---

<sup>1301</sup> Ebd., S. 85: „Zu den einprägsamsten zivilen Kavalieren (d. h. Freiern) in der niederländischen Genremalerei überhaupt gehören der schüchterne junge Mann in Terborchs *Begrüßung* und der ältere und viel selbstsicherere Freier in Vermeers *Das Glas Wein*, Berlin-Dahlem von um 1660–1661. Diese beiden Freier haben viel Gemeinsames mit Jan Steens hoffnungsvollem jungen Mann. In seiner Haltung und Charakterisierung scheint Steens Freier der Terborchschen Prägung am nächsten zu kommen.“

<sup>1302</sup> Vgl. Sutton, 1984, S. 296–297: „der holländische Ausdruck ‚Iemand een bokking geven‘(Jemand einen Hering geben) meint, jemanden zurechtweisen – und es war traditionell die Aufgabe des Narren, einer Person ihre Mängel vorzuhalten, um in ihr den Wunsch nach Selbstverbesserung wachzurufen.“

<sup>1303</sup> Vgl. Petterson, 2000, S. 84: „in allen Behandlungen des Themas werden Musik, Liebe und Landschaft miteinander verbunden.“

angedeutet werden kann. Mit vielen kleinen Details wie Mimik, Gestik, Kleidung, räumlicher Struktur und Ausstattung war es Jan Steen möglich, immer neue Geschichten zu erzählen. Die Figuren gestaltete er in ihren Verhaltensmustern derart unterschiedlich, dass Arzt nicht gleich Arzt und krankes Mädchen nicht gleich krankes Mädchen ist, was gleichermaßen für die anderen Beteiligten gilt. Die Ärzte erscheinen bekümmert, meistens aber hämisch oder spöttisch, belehrend, manchmal sprachlos und von der Situation überfordert. Wenn auch die hübschen bürgerlichen Mädchen mit ihrem Liebeskummer überwiegend eher ironisch wirken, so muss doch bedacht werden, was in jener Zeit eine Schwangerschaft für eine unverheiratete Frau bedeutete.

Selten wurden mit dem Motiv „Besuch des Arztes“ seriöse, aufrichtige, sorgenvolle Ärzte in der niederländischen Genremalerei präsentiert, die sich um ernsthaft erkrankte, vielleicht sogar sterbende Patienten kümmern. Ein berühmtes Beispiel ist „Die wassersüchtige Frau“ von Gerard Dou aus dem Jahre 1663, das im 18. Jahrhundert mit diesem Titel versehen wurde (Abb. 404). Zunächst verwundert dieser Titel, weil das Bild keine wassersüchtige Frau zeigt. Bei einer Wassersucht, fachmedizinisch je nach Befund mit Hydrops oder Ödem bezeichnet, geht es darum, dass sich beim Versagen von Herz, Nieren oder Leber Flüssigkeit durch Rückstau bzw. Ausscheidungsschwäche in Körperhöhlen oder in Gewebsspalten sammelt. Die Folge ist, dass es zu eindrückbaren Schwellungen im Knöchel-Unterschenkelbereich, aber auch an Händen und Armen und, besonders bei Lebererkrankungen, zur Wasseransammlung in der Bauchhöhle, zum Ascites, kommt. Bei Nierenerkrankungen zeigen sich renale Ödeme bevorzugt im Gesicht, besonders an den Augenlidern. Zweifellos ist eine ältere, schwer erkrankte Frau dargestellt, aber ohne jede Schwellungen im oben dargestellten Sinn, lediglich der rötliche Urin spricht für eine renale Blutung als Hinweis auf eine chronische Nierenerkrankung. Gerade diese offensichtliche Diskrepanz zwischen der gezeigten Wirklichkeit und der sachlich falschen Benennung in einem Genrebild führt sogleich zu erhöhter Aufmerksamkeit, denn die bisherigen Ausführungen haben gezeigt, dass diese Bilder meistens verborgene Hinweise auf eine Doppeldeutigkeit und moralische Botschaft beinhalten. Ella Snoep-Reitsma weist darauf hin, dass dem Tafelbild später Flügel hinzugefügt wurden, um das Gemälde verschließen zu können. Auf diesen Flügeln wurden ein Krug, eine Schüssel und ein Handtuch dargestellt, die nach ihren Untersuchungen auf einen moralischen Hintersinn verweisen. Danach bezeugen solche malerischen Ergänzungen die Reinheit der Frau, wenn sie im Kontext mit der Darstellung im

Inneren des Flügelbildes gelesen werden. Reinigung deutet dann auf das Abwaschen der Sünden, so wie nach dem Ritual der Taufe der Gereinigte in die christliche Gemeinschaft aufgenommen wird. Nun wird auch verständlich, was Dou mit seiner sogenannten Wassersucht-Patientin ausdrücken wollte. Die Wassersucht steht hier als Metapher für eine unheilbare Krankheit, an deren Folgen die Erkrankte sehr bald sterben würde. Wenn sich die Fensterläden der Reinheit öffneten, sollte der Betrachter des 17. Jahrhunderts wissen, dass die Frau keine Angst vor Krankheit und Tod haben musste. Wenn ihr Leben tugendhaft gewesen war, dann konnte sie ohne Bedenken sterben. Es ging allein um ihre Seele, nicht um ihren Körper, und dafür konnten Arzt und Medikamente keine Hilfe bieten. Die Bibel auf dem Lesepult vorne links zeigt ihr den Weg, wem sie folgen muss, nämlich Christus. Die Frau blickt zu dem Licht auf, das durch das Fenster in den Raum fällt. Neben dem Fenster hängt eine Uhr, die nicht nur auf die Vergänglichkeit des irdischen Lebens deutet, sondern sie vielleicht auch abbildet. Krug und Schüssel enthalten zudem eine Antwort für das weinende Mädchen: Wenn die Seele eines Sterbenden rein ist, braucht man nicht zu trauern. Nach Snoep-Reitsma wird diese Interpretation durch die Zeugnisse von Drucken und Emblemen aus dem 16. und 17. Jahrhundert unterstützt.<sup>1304</sup> Dieses Bild unterscheidet sich damit ganz wesentlich von allen anderen bisher besprochenen Bildern dieses Genremotivs, denn hier ist kein Platz für Komik und Spott, kein Hinweis auf eine „Liebeskrankheit“ oder eine Schwangerschaft.<sup>1305</sup>

### IX.6.1 Die Ikonographie des Arztes

Nach Untersuchungen von Petterson ist die Figur des Arztes in der niederländischen Genremalerei in fünf verschiedenen ikonographischen Traditionen abgebildet. Neben dem Arzt als Allegorie und als humanistischem Gelehrten wurde besonders das Berufsbild des Arztes vielfach illustriert. So sei an den Anatomen Andreas Vesalius erinnert, der sich in seinem 1543 erschienen Buch „*De humani corporis fabrica*“ als sezierender Arzt darstellen ließ. „*Dieser Porträttyp eines Anatomen wurde nicht nur für die Autorenporträts der meisten späteren anatomischen Atlanten bestimmend, sondern bildete auch die Grundlage für das Berufsporträt des Arztes in der*

---

<sup>1304</sup> Vgl. Snoep-Reitsma, 1973, S. 285–292. Vgl. Wheelock, 2000, S. 13.

<sup>1305</sup> Petterson, 2000, S. 103. „In seiner einzigen Version des *Ärztlichen Besuches* bleibt Dou an die ‚Vanitas‘ Gedanken seiner früheren ‚Arzt‘ Darstellungen gebunden.“

*Malerei.*<sup>1306</sup> Eine ausführliche Darstellung dieser Thematik lieferten Gerhard Wolf-Heidegger und Anna Maria Cetto 1967 mit ihrem Buch „*Die anatomische Sektion in bildlichen Darstellungen*“.<sup>1307</sup> Die bekanntesten Bilder, die sich dem Berufsbild des Arztes widmen, sind zweifellos die von Rembrandt, nämlich die „Anatomie-Vorlesung des Dr. Nicolaas Tulp“ von 1632 und die „Anatomie-Vorlesung des Dr. Joan Deyman“ von 1636. Auch in der Neuen Sachlichkeit finden sich Darstellungen ärztlicher Berufsbilder, etwa der „Dermatologe und Urologe Dr. Hans Koch“ von Otto Dix aus dem Jahr 1921. Neben diesen eher sachlichen Abbildungen gab es auch karikatureske und satirische Illustrationen ärztlicher Tätigkeiten, die in enger Relation mit den Begriffen Marktschreier, Quacksalber, Kurpfuscher oder Scharlatan standen, die letztlich aber die gleiche Figur meinten und vor allem auch für die Figur des Arztes in der niederländischen Genremalerei Vorbild waren. Unter Marktschreier verstand man herumziehende Heilkünstler, die mit lauter Stimme für sich und ihre Heilerfolge warben.<sup>1308</sup> Gerard Dous Gemälde „Der Quacksalber“ von 1652 ist ein Beispiel für solche Marktschreier, die den Menschen ihre Wunderarzneien anpriesen (Abb. 405). Die dargestellte Szene wird in ihrer Doppeldeutigkeit noch verstärkt durch einen Dieb im dunkleren Mittelgrund links und vor ihm am Boden einen Knaben, der einen Vogel anlockt, um ihn zu fangen. Der Quacksalber hat sich vor einem Gasthaus breitgemacht, das durch einen an einem Haken hängenden Krug gekennzeichnet ist. Aus dem Fenster schaut ein Maler mit Pinsel und Palette. Da Dou dem Quacksalber seine eigene Physiognomie gegeben hat, macht er dem Betrachter deutlich, dass der Quacksalber seine Zuschauer mit nutzlosen Arzneimitteln betrügt, so wie der Künstler seine Betrachter mit bunten Farben irreführt und täuscht, denn was er malt, ist nur Illusion, vorgetäuschte Realität, nur Öl, Pigment auf Holz.

---

<sup>1306</sup> Petterson, 2000, S. 172.

<sup>1307</sup> Wolf-Heidegger/Cetto, 1967.

<sup>1308</sup> Vgl. Schramm, 1985, S. 10: „Die Bezeichnung ‚Quacksalber‘ und ‚Scharlatan‘ gehen in jeweils einer etymologischen Erklärung auf dieses Ausrufen zurück. Der Quacksalber setzt sich danach aus ‚quaken‘ (was so viel bedeutet wie schmatzen, prahlen) und ‚salbari‘ (einer althochdeutschen Bezeichnung für den Salbenhändler und Arzt) zum ‚Prahlarzt‘ zusammen. [...] Das Wort ‚Scharlatan‘ kommt aus dem Italienischen und leitet sich wahrscheinlich von ‚cialare‘ (schwätzen wie ein Marktschreier) ab. [Nach einer zweiten Erklärung] hätte der Scharlatan nach dem scharlachroten (scarlatto) Gewand seinen Namen bekommen, um den Medizinprofessoren ähnlich zu sehen und damit also Gelehrtheit vorzuspiegeln.“

Der Berufsstand „Arzt“ oder, damals, „Doctores medicinae“ existierte erst seit Gründung der Universitäten, da Mediziner ausgebildet und geprüft wurden. In den Niederlanden wurde die erste medizinische Fakultät 1575 in Leiden gegründet, wobei anzumerken ist, dass noch Anfang des 17. Jahrhunderts weniger als zehn Ärzte pro Jahr ihre Ausbildung in diesem Institut erfuhren. Deshalb ist es verständlich, dass sich auch andere Berufsgruppen wie Apotheker und Barbier-Chirurgen, die allerdings oft eine jahrelange Ausbildung durch ihre Zünfte erhielten und dann teilweise sogar als kompetente medizinische Berater Ansehen erlangten, der Gesundheitsversorgung der Bevölkerung annahmen. Es dauerte noch fast dreihundert Jahre bis zur den Revolutionswirren 1848, dass ein Universitätsstudium auch für Chirurgen, Apotheker, Zahn- und Augenärzte zur Pflicht erhoben wurde. Mit diesen Fortschritten in Richtung eines geregelten Medizinalwesens unter staatlicher Kontrolle und unter zunehmendem Einzug der Naturwissenschaften in die ärztliche Praxis verschwand die kulturhistorische Gestalt des Quacksalters vollständig. Die moderne Medizin entzog jeder medizinischen Scharlatanerie die Grundlage.<sup>1309</sup>

Eine größere Bedeutung erlangte der Arzt im Theatergewand als „Dottore“ vor allem in der italienischen Commedia dell’Arte. Das französische Theater, in dem Molière die Figur des Doktors zur vollen Blüte brachte, kann als Verbindung zwischen holländischen und italienischen Arzttypen verstanden werden.<sup>1310</sup>

„Auf den holländischen Bühnen fand der satirisch karikierte Doktor früh Einzug durch die Stücke eines Samuel Coster (der selber Arzt war), eines P. C. Hooft und anderen. Von Steens Arztszenen basiert keine auf einem tatsächlich gespielten Theaterstück – ihn faszinierten mehr die grundsätzlich komischen Typen.“<sup>1311</sup>

Die Gemeinsamkeiten dieser theatralischen Arztdarstellungen waren das oft für die Situation unangemessene, lächerliche Verhalten des Arztes sowie seine Kleidung, bestehend aus einem langen schwarzen Mantel, Handschuhen, Hut und einer betonten Halskrause. Seine Sprache war betont unverständlich und pseudowissenschaftlich. Aber diese Aspekte waren extra für das Theater bearbeitet

---

<sup>1309</sup> Ebd., S. 28. Vgl. Petterson, 2000, S. 171,

<sup>1310</sup> Vgl. Gils, 1917, S. 41. Vgl. Gudlaugsson, 1975, S. 18. Vgl. de Groot, 1952, S. 53–58.

<sup>1311</sup> Sutton, 1984, S. 297. Vgl. Gudlaugsson, 1975, S. 66.

worden und karikierten die ärztliche Praxis jener Zeit. Es kann davon ausgegangen werden, dass die Wirklichkeit zwar bewusst übertrieben, aber nicht gänzlich verfehlt wurde, denn sonst wäre der Wiedererkennungswert der Arztfigur verloren gegangen. Parodie und Verhöhnung der Ärzte in den Komödien des 17. Jahrhunderts fanden ihre Begründung darin, dass die damalige Medizin vielen Krankheiten gegenüber hilflos war und das Unwissen der Ärzte durch pseudowissenschaftliche Methoden wie Urinschau, Aderlass und Klistierbehandlung auf der Bühne für die Laien bemäntelt werden sollte. Das Motiv „Der Besuch des Arztes“ nahm in der niederländischen Malerei alle diese Traditionen auf, so dass die Ärzte in ihrer ärztlichen Tätigkeit und der Betreuung ihnen anvertrauter Patienten sehr unterschiedlich repräsentiert sein konnten. Ein Kennzeichen fast aller dargestellten Ärzte war ihr fortgeschrittenes Alter mit Bart, grauen Haaren und faltenreichen Gesichtern. Wenn sonst das Alter auch für Wissen, Erfahrung und Gelehrsamkeit stand, so war hier oftmals genau das Gegenteil der Fall. Unter dem Deckmantel des Alters und der Altersweisheit war Vortäuschung, leeres Getue und Hokuspokus verborgen, so dass die Hoffnungen der Kranken meistens enttäuscht wurden.

Neben dem Spektrum der präsentierten Arztgestalten waren die abgebildeten Kranken und der Umgang mit ihren Erkrankungen das zentrale Sujet aller Genrebilder zum Thema „Der Besuch des Arztes“. Dabei ist die Frage zu stellen, unter welchen Krankheiten die dargestellten Frauen tatsächlich gelitten haben, wenn der damalige Wissensstand der Medizin zugrunde gelegt wird. Die diagnostischen Möglichkeiten der Ärzte waren, wie die Bilder zeigen, äußerst eingeschränkt. Das wichtigste medizinische Instrument – und da hat sich gegenüber heute nichts geändert – war die Erhebung der Krankengeschichte nach einem systematisch aufgebauten Frageprogramm, um durch Eigen- oder Fremdanamnese nähere Informationen über die geklagten Beschwerden und Symptome, ihre Umstände, Abhängigkeiten und besonders den Zeitverlauf zu erhalten. Die Anamneseerhebung kann natürlich nicht mit den heutigen Möglichkeiten verglichen werden, weil den Ärzten einfach die medizinischen Kenntnisse über Bau und Funktion des menschlichen Körpers fehlten und damit auftretende Dysfunktionen mit den daraus folgenden Symptomen auch nur unzureichend verstanden wurden. Eine intensive körperliche Untersuchung fand mit Ausnahme der Pulspalpation sowie der Inaugenscheinnahme der Kranken nicht statt, aber auch dadurch konnten einige wichtige Hinweise auf die vorliegende Erkrankung erhoben werden, denn eine plötzlich auftretende Tachykardie, wenn etwa der

Freier an der Tür stand oder auch nur die Sprache auf ihn kam, konnte schon wegweisend sein. Traurigkeit, Verstimmtheit, Antriebslosigkeit, aber auch in Gesichtsrötung umschlagende Blässe konnten dem Arzt die Richtung anzeigen. Die Urinschau war allerdings ganz im Gegensatz zu heute eher Gaukelei, die dazu diente, Professionalität vorzutäuschen. Heute ist es möglich, mit einem Streifenschnelltest innerhalb von ein bis zwei Minuten zehn verschiedene chemische Parameter allein durch Farbwechsel zu diagnostizieren und damit sichere Diagnosen zu stellen, zumindest aber einen rationalen Weg gewiesen zu bekommen, wohin die weitere Diagnostik orientiert sein muss. Auch eine Schwangerschaft kann so leicht im Selbstversuch über den Urin ans Licht gebracht werden. Wenn sich die Ärzte damals der eingeschränkten Möglichkeiten bedient haben, stellt sich zwangsläufig die Frage, welche Krankheiten haben sie erwogen und welche Mittel hätten sie sinnvoller Weise einsetzen können. Dem Betrachter der Gemälde wird meistens durch alle möglichen Requisiten und Hinweise schnell vor Augen geführt, dass es sich um die sogenannte „Liebeskrankheit“ handelte, da ihm im Gegensatz zu den dargestellten Ärzten sofort alle erklärenden Elemente zur Verfügung standen, während der Arzt noch die Patientin auf sich wirken lässt, ihren Puls fühlt oder auch von einem Dienstmädchen nähere Umstände zur Erkrankung der jungen Frau in Erfahrung bringt.

## IX.6.2 Die Liebeskrankheit

Die Liebeskrankheit wurde bereits im Altertum in der medizinischen Literatur aufgeführt, aber nicht jedes Verliebtsein wurde sogleich als therapiebedürftige Krankheit aufgefasst.<sup>1312</sup> In der vorwissenschaftlichen abendländischen Medizingeschichte wurde die Liebeskrankheit mit vielen Namen versehen, etwa mit „Amor hereos“ oder „Amor heroicus“, Begriffe, die die leidenschaftliche emotionale Hingabe an eine andere Person bezeichnen. Über eine zwanghafte Bindung an ein Liebesobjekt konnte es zu einer Lähmung und der Erstarrung von Körper und Geist kommen und dieser Vorgang auch Krankheitswert erlangen.<sup>1313</sup> Diese

---

<sup>1312</sup> Vgl. Birchler, 1975, S. 311.

<sup>1313</sup> Vgl. Kaiser, 2021, S. 1 und 14. „Der Name leitet sich ursprünglich vom griechischen Wort für Liebe (Eros) ab, verselbständigt sich aber im Zuge der lateinischen Erschließung zentraler arabischsprachiger medizinischer Fachliteratur seit dem 11. Jahrhundert und nimmt dabei seine spezifische Bedeutung an. Dabei kommt es zu einer noch nicht vollständig geklärten Vermengung der semantischen Tradition der Begriffe ‚eros‘ und ‚heros‘ bzw. ‚herus‘. Die Termini ‚hereos‘ – in Quellen durchgängig nicht dekliniert – und ‚heroicus‘ bezeichnen

Krankheitsentität wird von der Antike bis ins 18. Jahrhundert in der medizinischen Fachliteratur aufgeführt, allerdings ab der Renaissance nicht mehr als eigenständige Krankheit, sondern nur noch als pathogener Faktor für die Entstehung von organischen oder psychischen Krankheiten.<sup>1314</sup> Zumeist wurde „Amor hereos“ in der Medizin als psychische Erkrankung wahrgenommen, bei der jedoch auch körperliche Ursachen in Betracht gezogen wurden. Von der Antike bis ins 18. Jahrhundert hatte die Humoralpathologie, die von Galenos von Pergamon im zweiten Jahrhundert n. Chr. erdacht worden war, große Bedeutung, da die Ursache aller Krankheitserscheinungen auf eine Imbalance im Mischungsverhältnis der Körpersäfte (Blut, gelbe und schwarze Galle, Schleim) zurückgeführt wurde, so auch die Liebeskrankheit, bei der eine Überproduktion von schwarzer Galle ursächlich angenommen wurde, die auch den Weg zur Melancholie bereitete.<sup>1315</sup> Von einigen Autoren wurde überdies eine Dysfunktion bestimmter Hirnareale diskutiert oder ein gynäkologisches Leiden angenommen, das aber oftmals mit anderen bekannten Frauenkrankheiten wie Furor uterina, Mania hysterica, Nymphomanie oder Chlorose in Verbindung gebracht wurde.<sup>1316</sup> Die Symptomatologie der Liebeskrankheit hatte über Epochen ein identisches Gesicht, denn die Bewegtheit und Glut der Liebenden führte über die innere Erregung und Erschütterung sowie die unentwegte affektive Fixierung zu Schlaflosigkeit, Inappetenz, allgemeine Antriebslosigkeit, auch zu Kopf- und Magenschmerzen, Herzpalpitationen und Kurzatmigkeit. Wenn Traurigkeit und Trübsinn die Oberhand gewannen, wurde verständlicherweise auch eine Beziehung oder Vorstufe zur Melancholie gesehen. Erwähnenswert ist noch, dass die Liebeskrankheit zunächst nicht als ein geschlechtsspezifisches Leiden auftrat, vielmehr scheinen nach von verschiedenen Autoren überlieferten Fallgeschichten sogar Männer davon häufig befallen worden zu sein. Aber spätestens mit der Aufklärung wurde die Liebeskrankheit zu einem gynäkologischen Leiden. Die

---

die Zugehörigkeit zur soziokulturellen Oberschicht bzw. zum Adel, deren Angehörige in diesem Kontext im Vergleich zu anderen Menschen häufiger von der Liebeskrankheit betroffen zu sein scheinen. [...] Die ‚Heroen der Liebe‘ sind für die Mediziner keine vorbildlichen und verehrungswürdige Wesen, die eine übermenschliche agonale Leistung erbringen, sondern von krankhaften Affekten befallene Menschen der gehobenen sozialen Schichten, die Muße und Mittel haben, die den Zustand des Krank-vor-Liebe-Seins stark begünstigen.“

<sup>1314</sup> Vgl. Giedke, 1983, S. 71.

<sup>1315</sup> Vgl. Eckart, 2005, S. 28–29. Vgl. Kaiser, 2021, S. 2.

<sup>1316</sup> Vgl. Bieler, 1717, § 11.

Begründung war, dass zunehmend in den Genitalsäften der Ort der Liebeskrankheit lokalisiert wurde und Frauen diesbezüglich besonders anfällig waren, wie Ambrosius Carolus Bieler 1717 in seiner Dissertation „De Amore insano“ schrieb: „*Der männliche Samen sei gleichsam in einer Vorratskammer in den Samenbläschen aufgespeichert, während die Materia seminalis der Frauen mit dem Gehirn viel eher in Kontakt kommt.*“<sup>1317</sup> Insgesamt ist bis ins 18. Jahrhundert eine große Verwirrung medizinischer Begriffe und Vorstellungen festzustellen, wovon hier nur ein kurzer Eindruck vermittelt werden konnte. Die Liebeskrankheit war allerdings nicht nur ein Thema der Medizin, sondern wurde auch über viele Jahrhunderte ein beliebtes Sujet in Literatur und bildender Kunst.<sup>1318</sup> Dieses Thema wurde inzwischen vielfach vor allem von Historikern bearbeitet, wobei zwei klassische Texte von Crohns und Lowes aus den Jahren 1905 und 1914 immer noch als Standardwerke in der Darstellung der Liebeskrankheit gelten.<sup>1319</sup> Dieser kleine Ausflug in die Medizingeschichte zeigt, dass die Ärzte jener Zeit keine leichte Aufgabe zu lösen hatten, betrachtet man die Uneinigkeit und fehlenden medizinischen Kenntnisse der medizinischen Autoritäten aus heutiger Sicht. Die ärztliche Beurteilung eines Krankheitszustandes war reine Spekulation und basierte oft auf philosophischer Weltsicht, solange die physiologischen und biochemischen Vorgänge im menschlichen Körper nicht bekannt waren und folglich auch krankhafte Dysfunktionen mit ihren Symptomen nicht verstanden wurden. Wie gezeigt, war das Bildmotiv „Der ärztliche Besuch“ in der niederländischen Genremalerei ein sehr beliebtes Sujet, aber außer der Puls palpation und der nutzlosen Urinschau stand dem Arzt nur das äußere Erscheinungsbild der jungen kranken Frau neben oft hilfreichen Informationen eines Dienstmädchens zur Verfügung.

Jan Steen erleichterte dem Betrachter, solche Arzt-Patienten-Szenen richtig einzuordnen, indem er Zettel mit erläuternden Texten in die Hand der kranken Frauen malte oder auch durch Amor-Statuetten und plötzlich erscheinende Freier den Grund für die Liebeskrankheit, die den Puls hochschnellen und die

---

<sup>1317</sup> Ebd., § 11.

<sup>1318</sup> Vgl. Kaiser, 2021, S. 7.

<sup>1319</sup> Vgl. Crohns, 1905, S. 66–86. Vgl. Lowes, John Livingston, 1914, S. 491–546. Vgl. Kaiser, 2021, S. 13: „[...] alle nachfolgenden Studien beziehen sich zurecht auf sie, weil sie nicht nur das Themenfeld in seiner ganzen Breite abgesteckt, sondern auch die meisten der einschlägigen Quellen präsentiert und diskutiert hatte.[...] Durch Arbeit [der achtziger Jahre] ist der Mediävistik des 20. und 21. Jahrhunderts deutlich bewusst, dass der *Amor hereos* ein essentieller Bestandteil der modernen Kultur war.“

Wangen erröten ließ, offenbarte. Mit diesen Hinweisen und dem unterschiedlichen Verhalten der Ärzte, das sich zwischen Unsicherheit, Wissen und Spott, zwischen einfühlsamem Bemühen und Nachlässigkeit oder zwischen Interesse und Gleichgültigkeit bewegte, konnten die Künstler sehr diverse Assoziationen beim Betrachter hervorrufen. Die Diskurse der Liebeskrankheit hatten viele Facetten in den Niederlanden des 17. Jahrhunderts und fanden ihren Niederschlag in Kultur und Gesellschaft. Es würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen, würden auch noch die theologischen, moralphilosophischen und literarischen Implikationen vor der sozialhistorischen Wirklichkeit erörtert.

## **IX.7. Die Bildersprache der niederländischen Genremalerei zwischen Unterhaltung und Belehrung**

Nach diesem kurzen Einblick in verschiedene Themen der niederländischen Genremalerei des 17. Jahrhunderts unter besonderer Berücksichtigung der Rollen und Funktionen alter Menschen kann festgestellt werden, dass alte Männer oft eine große Rolle spielten, während dagegen alte Frauen eher selten und nur am Rande dargestellt wurden. Um hierfür eine Begründung zu finden, ist ein Blick auf das „Goldene Zeitalter“ der Niederlande zu richten, denn die Niederlande waren aus dem 80 Jahre währenden Befreiungskrieg gegen Spanien als führende Welt- und Handelsmacht hervorgegangen.<sup>1320</sup> Obwohl die Niederlande in jener Zeit weniger als zwei Millionen Einwohner aufwiesen und über keine nennenswerten Rohstoffe verfügten, wurde sie zu einer Drehscheibe der Weltwirtschaft.<sup>1321</sup> Die Niederlande hatten aufgrund der Küstenlage, dank des Ijsselmeers und des Deltas von Rhein und Maas eine außergewöhnlich günstige verkehrsgeographische Lage, dazu schloss ein dichtes Netz natürlicher Wasserstraßen alle Häfen an das Binnenwassersystem an.<sup>1322</sup> Neben den Engländern bauten sie die

---

<sup>1320</sup> Vgl. North, 2013, S. 44. „Der englische Botschafter in den Niederlanden, William Temple (1626–1699), führt als Grundlage der wirtschaftlichen Entwicklung der Niederlande die hohe Bevölkerungsdichte des Landes an: ‚Dadurch sind alle lebensnotwendigen Güter teuer, und Leute mit Besitz müssen sparen, die ohne Besitz sind zu Fleiß und Arbeit gezwungen.‘ Aus der Not erwachsen sozusagen die Tugenden, die sich im Lande einbürgerten.“

<sup>1321</sup> Ebd., S. 43–44.

<sup>1322</sup> Vgl. Menzel, 2015, S. 551

besten und kostengünstigsten Schiffe und wurden zu einem Umschlagsplatz zwischen Atlantik und Ostsee, während sie gleichzeitig die wichtigsten Handelsrouten nach Asien, Afrika und Südamerika dominierten, auf denen sie vor allem Gewürze und feine Stoffe nach Amsterdam brachten. Die niederländischen Kaufleute hatten die Oberhand über alle damaligen Weltmärkte, und Amsterdam entwickelte sich zur Finanzmetropole des 17. Jahrhunderts.<sup>1323</sup> Dies alles konnte auch nur deshalb gelingen, weil die beeindruckenden wirtschaftlichen Erfolge der niederländischen Gesellschaft einmalig und unerreicht im Vergleich zum übrigen Europa in der Frühen Neuzeit waren. Die Grundlage dafür war, dass die politische und wirtschaftliche Macht allein in den Händen der Bürger lag. Adel und Klerus waren ohne jede Bedeutung. Aus der Bürgerschaft hatten reiche Kaufleute und Financiers eine Oberschicht gebildet, die auch die Regentschaft übernahm und das Stadtpatriziat in Amsterdam stellte, von wo aus wiederum alle wichtigen Ämter und Posten bestimmt wurden. Diese Elite umfasste ca. 2000 Personen und war von einer breiten Mittelschicht aus Theologen, Ärzten, Juristen, Handwerksmeistern und anderen umgeben.<sup>1324</sup> Die wirtschaftlichen Erfolge, aber auch die religiöse Freizügigkeit hatten eine große Migration in die Niederlande zur Folge, wodurch wirtschaftliches Potential und neue unternehmerische Netzwerke entstanden.<sup>1325</sup> Die religiöse Pluralität war ein besonderes Kennzeichen der niederländischen Gesellschaft und wurde schon 1579 in Utrecht auf eine rechtliche Grundlage gestellt. Allerdings war diese religiöse Freiheit eher auf den Privatraum beschränkt, denn in der Öffentlichkeit herrschte der

---

<sup>1323</sup> Vgl. North, 2013, S. 53. „Grundlage für die niederländische Beherrschung des Welthandels war neben der guten Kapitalversorgung die einmalige Kontrolle des Massen- und des Luxusgüterhandels. Den Luxusgüterhandel konnten die Niederländer jedoch nur dominieren, weil sie über die technisch überlegenen verarbeitenden Gewerbe verfügten. Diese profitierten wiederum von den nahezu unbegrenzten Vorräten an Farbhölzern, Chemikalien und seltenen Rohstoffen, die ihnen der Handel beschaffte.“ Vgl. Nipperdey, 2015, S. 5: „Dabei spielte der Export, der die Reichtümer ins Land spült, die zentrale Rolle, 450.000 Menschen, also knapp 20 Prozent der Bevölkerung, leben demnach direkt von Gewerbecprodukten und Schiffen.. Jeweils die gleiche Anzahl lebt vom Fernhandel und vom Fischfang, [...]. Die Landwirtschaft ernährt 200.000 Menschen. Der größte aller Sektoren ist dagegen der Bereich der inländischen Versorgung (Nahrungsmittel, Kleidung, Bauwirtschaft) mit 650.000 davon Abhängigen – die aber letztlich ebenfalls von den Exporteuren leben, die ihre Waren und Dienstleistungen bezahlen.“

<sup>1324</sup> Ebd., S. 55–57.

<sup>1325</sup> Vgl. Freist, 2012, Teil 35.

Calvinismus. Im 17. Jahrhundert waren zwanzig Prozent der Bevölkerung Mitglieder der reformierten Kirche, 12 Prozent bekannte sich zur katholischen Kirche, 14 Prozent gehörten den Mennoniten an, die übrigen Niederländer waren unentschieden oder Anhänger der Reformierten. Die Calvinisten förderten erfolgreiche berufliche Karrieren, warben für Migration, beanspruchten aber lange Zeit politische Ämter und Gilden für sich allein. Gleichwohl bildete sich zu keiner Zeit ein obrigkeitliches Kirchenregiment aus, und ab 1630 setzte sich eine breite religiöse Toleranz durch.<sup>1326</sup> Die großen Errungenschaften und die Leistungsfähigkeit der niederländischen Gesellschaft im 17. Jahrhundert führten auch dazu, dass die Wissenschaften in dieser Zeit mit der Universität Leiden als Zentrum die führende Position in Europa einnahmen. Es seien nur die Namen der Philosophen Erasmus von Rotterdam und Baruch de Spinoza sowie der Rechtsgelehrte Hugo Grotius neben einer großen Zahl von Naturwissenschaftlern, Nautikern und Kartographen genannt, dank derer Astronomie, Kartographie und Medizin zur vollen Blüte gelangten.<sup>1327</sup>

Diese skizzenhafte Darstellung der niederländischen Gesellschaft mit ihren politischen und ökonomischen Implikationen begründet den steigenden Wohlstand breiter Bevölkerungsschichten – auch des Mittelstandes. Parallel dazu kam es zu einer ungewöhnlichen Blütezeit in der niederländischen Malerei, die seinerzeit ohne Vergleich in ganz Europa war. Nach Michael North waren im 17. Jahrhundert im Land etwa 650 bis 700 Maler tätig und schufen etwa 70.000 Gemälde pro Jahr.<sup>1328</sup> Die meisten Maler machten sich von Privataufträgen und Mäzenen unabhängig und erstellten ihre Werke für eine anonyme Nachfrage, wodurch sich ein florierender Kunstmarkt entwickelte. Im Gefolge des calvinistischen Ikonoklasmus kam es auch zu einer Säkularisierung der Bildmotive, nicht mehr biblische Themen, sondern allgemeine Sujets mit Landschaften, Stilleben und Genrebilder, aber besonders Porträts gewannen immer mehr an Bedeutung. Der Kundenkreis der Maler hatte sich weg von Adel und Klerus auf vermögende Bürger verlagert, die nun immer mehr nach Bildern verlangten, die ihre private und berufliche Lebenswirklichkeit darstellten. Daraus folgte, dass besonders die PorträtDarstellungen mit ihrem Realismus und ihrer enormen Vielfalt große Bedeutung erlangten. Denn die reichen Eliten der Kaufleute und Unternehmer, die zum Kreis der Regenten gehörten, entwickelten auch ein zunehmendes

---

<sup>1326</sup> Vgl. North, 2013, S. 58–59. Vgl. Freist, 2012, Teil 45.

<sup>1327</sup> Vgl. Menzel, 2008, S. 558–560.

<sup>1328</sup> Vgl. North, 2013, S. 59.

Selbstbewusstsein, das seinen Ausdruck in der Porträtmalerei fand. Es wurden nicht nur Einzel-, sondern auch Gruppenbilder von Vorstehern von Wohltätigkeitseinrichtungen, Gilden oder Schützenvereinen angefertigt, ferner Bilder von familiären Höhepunkten wie Hochzeit, Kindergeburt oder die Ernennung in ein bestimmtes Amt. Dabei fällt ins Auge, dass in Einzel- und Gruppenporträts und in Historienbildern, bei denen sich die Porträtierten im Kontext einer biblischen, mythologischen oder historischen Situation abbilden ließen, die Darstellung alter Männer dominiert – eine Beobachtung, die eine einfache Erklärung hat, denn an den Schalthebeln von Politik, Wirtschaft und Gesellschaft saßen die Männer mit der größten Erfahrung und dem umfangreichsten Wissen, und das waren in erster Linie alte Männer. Alte Männer, die sich ihres Erfolges und ihrer Machtstellung bewusst waren, ließen sich porträtieren, um sich stolz zu präsentieren und zugleich ein Erinnerungsbild für die Nachwelt zu schaffen. Es verwundert mithin nicht, dass Vertreter des Bürgertums in Rembrandts „Nachtwache“ mit dem Untertitel „Kompanie des Kapitäns Franz Banning Cocq und des Leutnants Willem von Ruytenburgh“ sich wie Adelige oder Kardinäle abbilden ließen.<sup>1329</sup>

Dies alles betrachtet, stellt sich die Frage, welche Beziehungen zwischen der gesellschaftlichen, wirtschaftlichen und politischen Wirklichkeit in den Niederlanden jener Zeit bestanden. Und wie sich Umfang und Vielfalt der Porträtdarstellungen auf der einen und der Genremalerei auf der anderen Seite erklären, das heißt, welche Beziehungen diese beiden Gattungen der Malerei in der Wirklichkeit zueinander hatten, insbesondere wenn man die alten Männer als Bindeglieder zwischen diesen künstlerischen Gattungen annimmt. Die Beobachtung von Hans-Joachim Raupp ist korrekt, dass die niederländische Malerei „*das ausschließ- lich Zeitgenössische, das Politische, das auf die Organisation der Lebenswelt Bezogene, das Ökonomische, das mit Produktion, Handel und Profit Verbundene*“ ausklammerte.<sup>1330</sup> Aber indem die häufig verborgenen Moralexempel zum großen Teil an alten Männern aufgezeigt wurden und die Eliten von Gesellschaft, Politik und Wirtschaft oft, vielleicht sogar überwiegend, von den Erfahrenen und Wissenden, also den alten Männern präsentiert wurden, war es kein weiter Weg, über den mit

---

<sup>1329</sup> Vgl. Ekkart, 2007, S. 17–47.

<sup>1330</sup> Raupp, 1996. S. 14: „Man hat diese Vermeidung des Öffentlichen, Politischen und Ökonomischen als Neigung der holländischen Genremaler zu ‚Intimität‘ umschrieben. Vielleicht sollte diese Intimität besser als ‚Poesie des Moralischen‘ bezeichnet werden, um das Künstlerische und künstlerisch Eigenmächtige auf der einen Seite und den dadurch im Betrachter getroffenen Nerv auf der anderen Seite zu erfassen.“

den Alten in den Gemälden indirekt, dezent, ohne erhobenen Zeigefinger zugleich die Eliten angesprochen wurden. Unter der Maske der Alten wurden demnach alle Schichten der Gesellschaft angesprochen, verpackt in kleine lustige Geschichten wurde über die Hintertür der Malerei auf moralisch anrühiges Fehlverhalten hingewiesen. Die Bildsprache der niederländischen Genremalerei ist, wie gezeigt, keine mimetische Sichtbarmachung der tatsächlichen Wirklichkeit, kein Spiegel der Realität der niederländischen Gesellschaft des 17. Jahrhunderts. Der vermeintliche, aber irreführende Naturalismus, die Wirklichkeitsillusion, bringt etwas Unsichtbares, Verborgenes ans Licht, schafft damit Sinn und Zweck und erfüllt eine Mission, indem der Betrachter über die Fiktion zur Erkenntnis geführt wird. Der Maler nimmt den Betrachter in seiner Malerei mit an die Hand, um ihn sich selbst und der sichtbaren Welt näherzubringen. Dieser Weg wird von Motiven begleitet, die als Bedeutungsträger fungieren, symbolisch aufgeladene Embleme – die der heutige Betrachter nur durch das Studium der zeitgenössischen Literatur und Emblembücher zu entschlüsseln vermag –, oder feinsinnige, diskrete Erzählungen, situationsveränderliche Handlungsmomente, die die agierenden Figuren miteinander kommunizieren lassen, um nicht zuletzt den Betrachter aufzufordern, sich auf das Spiel einzulassen und den Fortgang unter sittlich-moralischen Maßstäben in Gedanken weiterzuführen, gegebenenfalls auch mit anderen zu diskutieren. Dieser Zugang entspricht der immer wieder vorgebrachten Hypothese, dass die niederländische Genremalerei dem moralische Credo, dem horazischen „docere et delectare“ folge, um den Betrachter zu belehren und moralisch zu bilden. Allerdings muss einschränkend festgestellt werden, dass es keine Quellen aus jener Zeit gibt, die uns die Bildsprache der Genremalerei im Zeitkontext überliefern. Augenscheinlich war eine vollständige Darstellung ohne offene Fragen nicht gewünscht, weil ja der Betrachter selbst den verschiedenen Deutungsebenen nachspüren sollte. Dabei ist auch zu beachten, dass die Genremalerei in ihrer Entstehungszeit wegen des noch fehlenden Überblicks nicht als Gattung verstanden werden konnte. Hierfür spricht auch die Tatsache, dass sich die Kunst nicht um unsere heutigen Definitionen je gekümmert hat, die überdies zumeist erst nachträglich von Kunsthistorikern gegeben wurden, was mit anderen Worten auch bedeutet, dass die Einstellungen zur Kunst und deren Verständnis unvorhersehbar veränderbar sind.<sup>1331</sup> Bei der Betrachtung

---

<sup>1331</sup> Vgl. Vgl. Hecht, 2004, S. 27: „ ‚Genre‘ was ursprünglich nicht mehr bedeutete als ‚Gattung‘, ist vielleicht die unsinnigste Bezeichnung für einen Gemäldetyp, und daher blieb dieser Begriff auch übrig, nachdem Historie, Porträt,

von Genrebildern geht in der Diskussion um Bedeutung, Tradition und Darstellungsweisen, die sich zwischen den extremen Vorstellungen von Eddy de Jongh und Svetlana Alpers bewegen, leicht der Gedanke verloren, dass Künstler ihre Werke nach ihrem persönlichen und künstlerischen Anliegen geschaffen haben. Wenn wir uns dagegen zu sehr um die künstlerischen Aspekte kümmern, wird zugleich die Auseinandersetzung mit dem Fundus an „außerkünstlerischer Assoziation“ behindert, Assoziationen, die jedem Bild innewohnen, die der

„Künstler manchmal als Teil einer genau umschriebenen Ikonographie mit an Bord genommen hat, die aber vielleicht noch häufiger ungebeten, gleichsam als blinde Passagiere, beim Malen mitgereist sind, weil sie damals selbstverständlich waren und deshalb nicht erläutert werden mussten bzw. nicht einmal erläutert werden konnten. Die Rekonstruktion dieser mitgeführten Konventionen ist eine der heikelsten Aufgaben der Kunstgeschichte, wie es sich ebenfalls immer wieder als sehr schwierig oder gar unmöglich erweist, herauszufinden, wie die damalige Welt wirklich aussah und wo die inzwischen akzeptierte Fiktion beginnt.“<sup>1332</sup>

Die Genremaler benutzten vielfach das Mittel der Täuschung, um die rhetorische Wirksamkeit ihrer Darstellungen zu festigen und zu betonen. Sie lässt sich teilweise entschlüsseln, ihre Semantik demaskieren, in Teilen gelingt dies bei vielen Kunstwerken jedoch nicht, da der gesellschaftliche Kontext und die soziale Wirklichkeit oft unklar oder unbekannt sind. Der Realitätsanspruch der Bilder und die tatsächliche Realität stimmen nicht überein, aber wir sind heute nicht in der Lage, zu entscheiden, wie weit diese Wirklichkeiten seinerzeit voneinander entfernt waren, nur kann nicht angezweifelt werden, dass gegenüber der sozialen Wirklichkeit eine künstlerische Autonomie stand, dass die Künstler alle Möglichkeiten hatten, ihre eigene Sicht der Realität darzustellen. Die vorliegende Untersuchung

---

Landschaft und die anderen Gattungen, die nun einmal echte Gattungen sind, bereits ihren Namen und ihren Platz gefunden hatten. Unter dem Begriff ‚Genre‘ fasste man den nicht klassifizierbaren Rest zusammen, die einfach Menschen zeigen, nicht Menschen mit einem Namen, sondern Typen, und nicht Menschen aus einer bekannten Geschichte, sondern Menschen in einer mehr oder weniger glaubhaften Situation.“

<sup>1332</sup> Hecht, 2005, S. 29: „So konnte die holländische Kunst des siebzehnten Jahrhunderts den Realismus des neunzehnten Jahrhunderts nähren und anschließend wieder zur Inspirationsquelle für das spätere L’art pour l’art werden.“

hat auf jeden Fall gezeigt, dass alte Männer in der niederländischen Genremalerei die zentrale Rolle spielten und in den meisten Bildern dominierende Rollen einnehmen, an denen die obligatorischen bürgerlichen und christlichen Wertvorstellungen demonstriert werden, im Guten wie im Bösen, im Moralischen wie im Unmoralischen, im Klugen wie im Nürrischen. Die Alten standen darüber hinaus stellvertretend für die Eliten, die reichen Kaufleute und Wirtschaftsführer, standen so im verhüllenden Dunkel, das aber jedermann enthüllen konnte. Eine Ausnahme von dieser Regel waren lediglich die Kupplerinnen, alte Frauen, die die Beziehung zu den Freiern organisierten und die Geldgeschäfte der Prostituierten in die Hand nahmen. Die Genrebilder konnten schadlos ihre moralische und belehrende Funktion ausüben, immer mit dem Ziel aufzuklären, die Sinne zu schärfen, zur Reflexion anzuregen und damit den gesellschaftlichen Konsens zu fördern und zu stabilisieren.

## X Das Bildmotiv „Das ungleiche Paar“

Als Paar werden zwei zusammengehörende, eng miteinander verbundene Menschen, meistens Liebesbeziehungen bezeichnet, das Wort geht auf das mittelhochdeutsche *par* zurück, das der lateinischen Sprache entlehnt wurde und „zwei von gleicher Beschaffenheit“ bedeutet.<sup>1333</sup> Unter dem Motiv „Das ungleiche Paar“ werden Geschlechterpaare verstanden, die als altersmäßig ungleiche „Liebespaare“ anzusehen sind: wollüstige alte oder gar greise Männer, aber auch hässliche, lüsterne Vetteln, die mit einem deutlich jüngeren Gegenspieler des anderen Geschlechts eine intime Beziehung suchen. Dieses Bildmotiv ist bis ins Mittelalter zurückzufolgen, während die Literatur das Thema schon in der Antike kannte. In beiden Fällen wurde das begehrlche Triebverlangen alter Männer und Frauen dem gewinnsüchtigen, geldgierigen Ansinnen der Jugend, also Wohlstand gegen käufliche Intimität, gegenübergestellt, und obwohl solche altersmäßig ungleichen Paare gesellschaftlich legitimiert waren, wurden sie nach dem gängigen Moralkodex als ungebührlich und ekelhaft gebrandmarkt. Im weitesten Sinn kann auch dieses Thema der Gattung Genre zugeordnet werden.

### X.1. Das Thema altersungleicher Paare in Literaturquellen und Graphik

Die Geschichte ungleicher Paare in Literatur und bildender Kunst ist lang, das Thema wurde bereits vor Beginn unserer Zeitrechnung von dem römischen Dichter Titus Maccius Plautus (um 254–184 v. Chr.) in Komödien verarbeitet, wobei das Motiv auf namentlich unbekannte griechische Dichter zurückgehen soll. Karnevalstücke, humoristische Geschichten und Erzählungen sowie das Wiederaufleben solcher Komödien dienten als literarische Inspiration für die Darstellung ungleicher Paare im nördlichen Europa um 1500 und waren immer begleitet von humoristischen und satirischen Untertönen. Die begehrlche Liebe alter Männer zu jungen Frauen wird abschätzig, anstößig und letztlich als ungebührlich dargestellt. Das Bildthema war besonders vom 15. bis 17. Jahrhundert

---

<sup>1333</sup> Vgl. Pfeifer, 2005, S. 960.

weit verbreitet. Verhöhnt, parodiert und karikiert wurde insbesondere die Unfähigkeit alter Männer, den natürlichen Wunsch junger Frauen auf sexuelle Befriedigung zu erfüllen. So wurde die Diskrepanz zwischen Wunsch und körperlichem Vermögen der Alten zum komödiantischen Dreh- und Angelpunkt, aber erst im frühen Mittelalter wurde dieser Thematik literarisch ein belehrender, moralisch-ethischer Aspekt hinzugefügt.<sup>1334</sup> Doch wurde das Thema erst dann auf eine höhere Stufe gestellt, als es Eingang in bürgerliche moralisch-satirisch belehrende Schriften fand, was auch zur größeren Verbreitung beitrug. Hier ist vor allem Erasmus von Rotterdam mit seiner Schrift „Das Lob der Torheit“ von 1509 zu nennen, in der die Personifikation der Torheit eine Rede über die Torheit hält, also über sich selbst, wofür die Figur Stultitia erfunden wurde, die in der Literaturgeschichte keinen Vorläufer hatte. Wenn Cornelius Augustijn schreibt, „[w]enn die Torheit die Torheit preist, klobt über Torheit, so dass bald nicht mehr klar ist, wo Ja zu Nein wird“, dann verweist er auf das Vexierspiel, das Erasmus mit seinen Lesern trieb.<sup>1335</sup> Auch zur ungleichen Liebe nimmt die Torheit Stellung:

„Je weniger Grund zu weiterem Verweilen im Leben ist, umso mehr Freude macht das Leben. Es kann so gar keine Rede davon sein, daß sie von Lebensüberdruß gepackt würden. Mir allein ist es doch zuzuschreiben, daß ihr immer wieder Männer im Alter eines Nestor seht, die kaum noch Ähnlichkeit mit einem Menschen haben, lallend, blöde, zahnlos, weiß, [...] runzelig, glatzköpfig, ohne Gebiß und ohne Geschlechtstrieb, die aber doch so am Leben hängen und sich so jugendlich gebärden, daß der eine sein Haar färben lässt, der andere seine Glatze unter einer Perücke birgt, der dritte ein falsches Gebiß gebraucht und wieder ein anderer sich in ein Mädchen verliebt, wobei er es mit verliebtem Unfug jedem jungen Mann zuvortut. Dem Tode nahe und reif für das Grab, führen sie noch ein junges Weibchen heim, ganz gleich, ob sie ohne Mitgift ist und

---

<sup>1334</sup> Vgl. Stewart, 1977, S. 14–16, 34. „The old partners, who are mostly male, are portrayed as foolish for having chosen young partners and for believing that they would remain faithful. The young woman, on the other hand, are described as conniving, mercenary, and deceitful. Ultimately the woman are viewed as more powerful in Love, although theirs is a power that is considered less than positive, certainly not commendable. By the same token, the women come in for more criticism than their male counterparts – young woman are deceitful and cunning, old man disgusting.“ Vgl. Korschanowski, 2015, S. 7.

<sup>1335</sup> Augustijn, 1986, S. 55.

anderen Nutzen bringt, und das alles ist so gang und gäbe, [...]. Ein noch köstlicheres Schauspiel bieten aber alte Vetteln. Längst schon Greisinnen, dem Tode ausgeliefert [...], haben sie trotzdem immer noch das ‚Freut euch des Lebens‘ im Mund, sind voll Brunst und bockslüstern [...]. Sie scheuen keine Kosten, um sich einen Phaon [in der griechischen Mythologie ein Fährmann von außergewöhnlicher Schönheit] zu ködern. Hemmungslose Begierde plagt sie, und sie zeigen ihren welken und schlaffen Busen in einem gewagten Dekolleté. [...] Alle Welt lacht über solch unbestreitbare Torheiten, [...]. Der Hinweis auf die Schändlichkeit solchen Verhaltens trifft meine Tore nicht, denn sie haben kein Gefühl für Schlechtigkeit.“<sup>1336</sup>

Eine Vereinigung von Laiendichtern, die „rederijkers“, fand sich im 15. Jahrhundert zunächst in Flandern und Brabant zusammen. Ihr Name leitet sich von dem ursprünglichen Sinn des rhetorischen Charakters ihrer Lesungen, Burlesken und Possenspielen ab, mit denen sie ihre Zuhörer auf amüsante Weise moralisch belehren wollten und alle Themen ansprachen, die gesellschaftlich aktuell waren.<sup>1337</sup> In die gleiche Richtung weist auch die Emblematik, die auf die Humanisten der Renaissance zurückgeht, Sinnbilder, die allgemeines Gedankengut in der Verbindung von Text und Bild veranschaulichen und dabei ethisch-moralische Gesichtspunkte, aber auch Weltzusammenhänge kommentieren.<sup>1338</sup> Im 17. und 18.

---

<sup>1336</sup> Erasmus von Rotterdam, [1509], übersetzt von Anton J. Gail, 2006, S. 38–39.

<sup>1337</sup> Vgl. Korschanowski, 2015, S. 8. „In der Volkssprache und oftmals in Wettstreitform verfassten sie Lieder und Gedichte, schrieben und inszenierten Theaterstücke, in denen sie Moraldidaxe, literarische Gelehrtheit und Dichtkunst in unterhaltsamer Weise verknüpften, und prägten bis ins 17. Jahrhundert das kulturelle Leben in vielen süd- und nordniederländischen Städten maßgeblich mit.“ Vgl. Chapman, 1996, S. 178–179: „Ihre öffentliche Anziehungskraft verloren die rederijker an die erwachende Popularität der Wanderschauspieler, und sie gerieten in den Schatten der sich nach und nach etablierenden professionellen Theater, die in zunehmendem Maße die klassischen Regeln wiederbelebten.“

<sup>1338</sup> Vgl. Olbrich, 2004, S. 317. Emblematik: „Das emblem. Denken des 16./17. Jh. war, [...] folgenreich für das gesamte Bilddenken in dieser Zeit. Kennzeichnend dafür ist die textl. Kommentierung ‚freier Graphik‘, z. B. bei den Haarlemer Manieristen um H. G. Goltzius. Zahlreiche und nicht nur holländ. Genrebilder und Stilleben geben ihren hist. Sinn erst mit Blick auf die E. frei. Malerei und E. bewegten, vergnügten und belehrten. Die E. ging von der für die hohe und späte Renaissance charakterist. Vorstellung von der Einheit von Kunst und

Jahrhundert waren die Niederlande und Deutschland das Zentrum der Emblematik, deren kultureller Stellenwert einerseits durch die synthetische Darstellungsweise, andererseits durch ihre vielfältigen Quellen zu erklären ist. Die synthetische Auffassung der Embleme vermochte auch komplexe Inhalte zu vereinfachen, aber auch versteckt in Rätseln zur Reflexion zu führen, zugleich erforderte sie einen hohen Bildungsstand. Die Motivfülle reichte bis zu den Altägyptern und erschloss antike und theologische Schriften, aber auch empirische Naturbeobachtungen.<sup>1339</sup> Die Emblematik ist thematisch stark verortet und eingengt, wobei Binsenweisheiten, Banalitäten und Selbstverständlichkeiten im Vordergrund stehen, denn das Wesen der Bedeutungsfindung und Funktion aller Embleme besteht in der Offenlegung von verborgenen Textinhalten, in der Allegorese der Bibel, der gemäß die Welt und alles in ihr Gottes Schöpfung und folglich auch miteinander verbunden ist. Wenn dadurch der Rahmen an Wahrnehmungen und Erkenntnissen auch begrenzt ist, wird doch durch die Transformation in eine verweltlichte, wortreiche Sprache die begrenzte Thematik vielfältig und verschiedenartig in Text und Bild übersetzt.<sup>1340</sup>

Wenngleich das Alter in der Emblematik nicht zu den bevorzugten Themen gehörte, so zeigen sich dennoch immer wieder mit ihm verbundene Tatbestände und Wahrheiten, die in Sinnbildern umgesetzt wurden. Als Methode wurden dabei oft zwei Eigenarten oder Gewissheiten, die ähnliche Besonderheiten und Kennzeichen aufwiesen, miteinander verglichen, um der Symbolik versteckt und auf Umwegen Ausdruck zu verleihen. Exemplarisch sei auf ein solches Alterssinnbild verwiesen, das Nicolaus Taurellus in seinem Emblembuch „*Emblemata physico-ethica*“ in seiner zweiten Nürnberger Auflage 1602 veröffentlichte (Abb. 406). Das Blatt ist einem gewissen Albert Friedrich Mellemann gewidmet, worauf ein Wappen im Bild hinweist. Daneben ist eine eigentümliche Motiv-Komposition dargestellt: ein kahlköpfiger Greis mit einem aufgeschlagenen Buch und ein von Fliegen umschwirrter Elefant. Nähere Erklärungen geben die übersetzte lateinische Überschrift „Die Haut schützt sich selbst“, und in dem begleitenden Epigramm verweist der Autor auf die Annahme, dass Elefanten sich lästiger Fliegen dadurch erwehren, dass sie diese Quälgeister in ihren Hautfalten

---

Wissenschaft aus, hinzu kam die seit dem 16. Jh. bewußt gehandhabte Empirie und Alltagserfahrung, die u. a. in der E. eine allgemeinere Sinnggebung erfahren.“

<sup>1339</sup> Vgl. Warncke, 1993, S. 52.

<sup>1340</sup> Ebd., S. 52-53.

zerquetschen. Aus der haarlosen Haut des Elefanten entwickelte Taurellus eine symbolische Szene über das Alter, denn das haarlose Haupt, Kennzeichen der meisten Greise, stellt die Gemeinsamkeit zum Elefanten her. Das Sinnbild bedeutet, dass das kahlköpfige Haupt, also der Greis, über niedrigen Affekten und Emotionen stehe, was der Jugend mit ihrem wallenden Haar fehle. Das hohe Alter wird entsprechend mit Besonnenheit und Gleichmut gleichgesetzt, denn Fliegen und andere Ärgernisse können ihm nichts mehr anhaben.<sup>1341</sup> Gleichwohl wird das Alter in der Emblematik oft auch ambivalent dargestellt, wenn Weisheit, Hinfälligkeit, aber auch anstößiges, geschmackloses Triebverhalten thematisiert werden. Theodor de Bry verwies auf diesen Umstand 1592 in einem Kupferstich unter dem Motto „Turpe senilis amor“ (Schändlich ist ein Greis, der liebt), das einem Liebesgedicht von Ovid entstammt (Abb. 407). Im Mittelgrund einer walddreichen Landschaft kriecht ein alter, bärtiger Mann auf allen Vieren zum Vordergrund hin, wo mit einem kleinen Amor sich eine nackte liegende Frau befindet, die als Repoussoirfigur den Betrachter ins Bild hineinzieht und ihn zum Voyeur des Geschehens macht. Die Bildunterschrift „Non sene lascivio monstrum est deformis ullum“ (Es gibt kein garstigeres Scheusal als einen geilten Alten) entschlüsselt die dargestellte Symbolik und macht deutlich, dass alte Männer, die ihre Triebe nicht mehr steuern können, auf das Niveau von Tieren herabsinken.<sup>1342</sup> Auch wenn Ehen zwischen Alten und Jungen im 15. bis 17. Jahrhundert wegen des oft beträchtlichen Altersunterschiedes eher ablehnend betrachtet und dem Spott ausgesetzt waren, muss darauf hingewiesen werden, dass solche Verbindungen auch für die soziale und wirtschaftliche Absicherung eine Bedeutung hatten. Frauen, die ständig schwanger waren, verstarben häufig im Kindbett, so dass die Männer dann oft viel jüngere Frauen heirateten, um Haus und Kinder versorgt zu sehen. Wirtschaftliche Umstände spielten auch dann eine große Rolle, wenn junge Gesellen die Witwe ihres Meisters heirateten, denn die Ehe war ein Statussymbol für die Gesellschaft und der eheliche Handwerksbetrieb konnte nur so fortgeführt werden. Witwen waren gesellschaftlich niedrig gestellt und für die Gesellen ergab sich dadurch die Chance, einen höheren sozialen

---

<sup>1341</sup> Vgl. Warncke, 1993, S. 53. „Taurellus bezieht sich auf einen angeblichen Sachverhalt, den der antike römische Autor Plinius im achten Buch seiner Naturgeschichte berichtet und der schon für den Italiener Giulio Cesare Capaccio den Stoff zu einer Imprese abgab.“

<sup>1342</sup> Ebd., S. 234-235.

Status zu erlangen.<sup>1343</sup> Der zusammenfassenden Stellungnahme von Heide Wunder ist voll und ganz zuzustimmen, wenn sie formuliert:

„Diese besonderen Alterskonstellationen sind in der bildenden Kunst häufig im Motiv des ‚ungleichen Paares‘ dargestellt worden, allerdings mit einem moralischen Akzent: die geile alte Frau, die den jungen Liebhaber bezahlt und die geldgierige junge Frau, die sich ihre Verführbarkeit in klingender Münze bezahlen läßt. Daß solche Motive eine Rolle spielten, soll nicht bezweifelt werden. Sie werden aber relativiert durch den jeweiligen Kontext der Wiederverheiratung, um den es sich handelt, der aber auf den Bildern nicht zum Ausdruck kommt. Thematisiert wird nur ein Aspekt der Geschlechterbeziehungen, nämlich der der Sexualität, die weder alten Männern noch alten Frauen gegönnt war. Hier wird deutlich, welche moralischen Probleme die Ungleichheit der Lebensalter von Mann und Frau in der Ehe auslösen kann.“<sup>1344</sup>

Das Motiv des „altersungleichen Paares“ wurde vom 15. bis 16. Jahrhundert in Malerei, Zeichnung und Druckgraphik vielfach – beschränkt auf den deutschen Raum – dargestellt, zuerst höchstwahrscheinlich vom sogenannten Hausbuchmeister um 1472–1475. Thema war meistens das Werben alter Männer um junge Frauen, sehr selten die Darstellung mit umgekehrtem Geschlechterverhältnis. Die Paare wurden dabei in intimer Nähe, oft auch verschlüsselt wiedergegeben, allerdings waren solche Leerstellen für die Betrachter meistens leicht zu füllen. Die Bilder waren polemisch, satirisch, spöttisch, oft auch zynisch oder karikierend, immer aber belehrend. Zum Ende des 15. Jahrhunderts wurden die bildlichen Darstellungen mit Texten verbunden, die die Thematik noch besonders herausstellten und betonten, dabei wurde als neues Motivelement das Geld hinzugefügt, das in der Folgezeit unverzichtbar war, so dass sich die Kritik von der Alters- oder Standesungleichheit auf die Käuflichkeit für Geld verschob.<sup>1345</sup>

---

<sup>1343</sup> Vgl. Wunder, 1992, S. 188.

<sup>1344</sup> Wunder, 1992, S. 49.

<sup>1345</sup> Rautenberg, 1997, S. A 185: „Die literarischen Paare dagegen entziehen sich einer ähnlich klar faßbaren Motivgeschichte. Kritik an altersungleichen Paaren findet sich in der höfischen Minnekasuistik wie in den Novellen und Schwänken des ausgehenden Mittelalters. Sie geht Motivverbindungen ein mit der Polemik gegen die ‚böse Ehefrau‘ oder mit den satirischen Darstellungen der Weibermacht und des Minnesklaven.“

Eine wichtige, wohl auch die erste literarische Quelle für eine bildliche Umsetzung des Themas „ungleiches Liebespaar“ findet sich im 1494 erschienenen „Narrenschiff“ von Sebastian Brant, einem Werk, das die Unmoral, Lasterhaftigkeit und Sündigkeit der Menschen unter dem Leitmotiv der Torheit offenlegte. Diese Moralsatire – in frühneuhochdeutschen Reimpaaren abgefasst – war das erfolgreichste deutschsprachige Buch der Frühen Neuzeit und fußte auf den sieben Todsünden, dem Dekalog sowie Alltagstorheiten.<sup>1346</sup> Auch der schon erwähnte Erasmus von Rotterdam knüpfte an das Vorbild des „Narrenschiffs“ an. Im 13. Kapitel heißt es bei Sebastian Brant unter dem Titel „Die Buhlschaft“, worunter ein intimes Liebesverhältnis abwertend bezeichnet wurde, dass sich die zum Narren machten, die noch im Alter um eine junge Frau oder einen jungen Mann würben:

„Die Buhlschaft dient einem jeden Stande  
Zu Spott und Narrheit und zu Schande;  
Noch schändlicher ist sie alsdann,  
Wenn buhlt im Alter Weib und Mann.  
Der ist ein Narr, der buhlen will  
und meint zu halten Maß und Ziel; [...]  
Er meint, es nähm' ihn Niemand wahr.  
Dies ist das kräftigste Narrenkraut,  
Die Klappe klebt lang an der Haut.“<sup>1347</sup>

Der Terminus „Buhlschaft“ beinhaltet neben der Vorstellung von Weibermacht und Weiberlist ganz unterschiedliche Aspekte der mittelalterlichen, aber auch noch der frühneuzeitlichen Beziehung zwischen Frauen und Männern. Weibermacht umschrieb die magnetische sinnlich-erotische Anziehungskraft, die Frauen auf Männer ausübten und die ihren Ausdruck im Ideal der hohen Minne in der ritterlich-höfischen Gesellschaft fand, getragen von Disziplinierung, Zügelung und Sublimierung des Begehrens.<sup>1348</sup>

---

<sup>1346</sup> Vgl. Nürnberger, 2006, S. 66–67. Vgl. Beutin, 2001, S. 66–67. Vgl. Wellbery/Ryan/Gumbrecht, 2007, S. 284–289.

<sup>1347</sup> Brant, [1494], zitiert in hochdeutscher Übersetzung von Junghans, 2018, S. 46–47.

<sup>1348</sup> Vgl. Lata, 2010, S. 88.

„Im Zusammenhang mit dem Aufstreben des städtischen Bürgertums, dessen Ordnung man durch außereheliche Liebesbeziehungen gefährdet sah, setzte sich die moralisierende Umwertung der im Kontext der höfischen Minne nicht selten positiv besetzten Weibermacht in die negativ beurteilte Weiberlist in breiten Kreisen durch.“<sup>1349</sup>

Die Wahrnehmung und die gesellschaftliche Stellung der Frau standen zudem im Zeichen einer frauenfeindlichen Theologie,<sup>1350</sup> und kulturgeschichtlich wurde auch die Minne zunehmend diskreditiert, indem die „Macht der Liebe“ zur sogenannten „Buhlschaft“ abgewertet wurde.<sup>1351</sup> Noch konkreter wird Brant in seinem 52. Kapitel unter dem Titel „Freien des Geldes wegen“, denn schon am Anfang heißt es:

„Wer nicht aus anderm Grunde je  
Als Geldes wegen schritt zur Eh’,  
Der hat viel Zank, Leid, Hader, Weh.“<sup>1352</sup>

Damit wird die Heirat, die allein wegen des Geldes eingegangen wird, als Torheit mit bösen Folgen wie Zwistigkeit und Trübsal erklärt. Das Motiv fasst zusammen, was bei einer Geldheirat zwischen Altersungleichen nach allgemeiner Überzeugung die unausweichliche Folge ist. Dieses Kapitel wird von einem Holzstich illustriert, der auf Albrecht Dürer zurückgehen soll und einen männlichen Liebhaber, einen geckenhaften jungen Mann, als Narren darstellt (Abb. 408). In dem begleitenden Text heißt es weiter:

„Wer in einen Esel kriecht um Schmer  
Ist an Vernunft und Weisheit leer;  
Wer ein alt Weib zur Ehe nimmt,  
Er wird auch auch wenig Freude sehn,  
Weil keine Kinder ihm erstehn,  
Und hat auch keinen guten Tag,  
Außer er sieht den Pfennigsack,

---

<sup>1349</sup> Ebd., S. 88.

<sup>1350</sup> Vgl. Bumke, 1984, S. 504.

<sup>1351</sup> vgl. Linden, 2009, S. 138-143.

<sup>1352</sup> Ebd., S. 131.

Und der fliegt oft um die Ohren,  
Durch den er worden ist zum Toren.<sup>1353</sup>

Die Hauptdarsteller sind im Text bereits deutlich hervorgehoben: der Narr, der Esel und die Alte. In den folgenden Versen werden die unausbleiblichen Folgen langatmig beschrieben, wobei auch Negativbeispiele aus dem Alten Testament angeführt werden. Der Illustrator gestaltete die visuelle Umsetzung des Themas markant und hintergründig, indem er den Jüngling genau in die senkrechte Mittelachse platzierte und dazu noch seine Schamkapsel, ein modisches Kleidungsstück des 15. und 16. Jahrhunderts, in eine waagerechte Linie mit dem Anus des Esels und dem Schoß der alten Frau brachte. Direkt darüber hat Dürer ein kurzes spitzes Schwert mit Knauf eingefügt, das deutlich in Richtung Gesäß und Anus des Esels zeigt, eine weitere unübersehbare Anspielung auf die Verwerflichkeit der Beziehung. Der Grund für die Torheit des jungen Mannes wird augenfällig hervorgehoben, denn er heiratet eine alte Frau allein des Geldes wegen. Der Junge mit langen Locken, der eine mit Eselsohren verzierte und mit Glocken geschmückte Kappe im Nacken trägt, hält mit der einen Hand den Schwanz des Esels, mit der anderen ergreift er den Geldsack, der ihm von der Alten angeboten wird. Der Gestus des Jünglings macht den Esel und die Alte austauschbar und wird buchstäblich zur Illustration des Bildes, das das Gedicht verwendet, um die Absurdität und den allegorischen Sinn der Situation mit Namen zu benennen: Wer ein altes Weib nur um des Geldes willen heiratet, der gleicht im übertragenen Sinn dem, der einen Esel wegen seines Fettes häutet; mit anderen Worten: Da die Esel meist mager sind, wird er nicht viel Fett an ihm finden, was sprichwörtlich ist für törichtes Handeln.<sup>1354</sup>

Wichtig erscheint mir der Hinweis, dass bei dieser Heirat die Altersungleichheit nicht im Vordergrund stand, sondern die Käuflichkeit innerhalb dieser Paarbeziehung, denn es bleibt eine Tatsache, dass, wie bereits erwähnt, die

---

<sup>1353</sup> Ebd., S. 131.

<sup>1354</sup> Vgl. Rautenberg, 1997, A 187: „Als einzige Figur der Dreiergruppe ist der Narr frontal und nicht seitlich angeschnitten dargestellt. Seine monumentale Dominanz nimmt der massige runde Wehrturm auf, der hinter ihm bis zum oberen Bildrand die senkrechte Mittellinie fortführt. Dem Esel zugeordnet sind Felsen, der Frau eine in der Ferne angedeutete städtische Silhouette. Damit ist das geschlechterspezifische Thema um eine soziale, städtische Komponente erweitert, der Kritik an der Verbindung des (verarmten) Adels mit (reichen) Bürgerlichen.“

statistisch hohe Sterblichkeitsrate der Frauen im Kindbett vor allem Männer zur Versorgung von Haushalt und Kindern zwang, sich eine neue Partnerin zu suchen, wobei das Alter kein Hinderungsgrund war. Erst das Zusammenleben zweier Partner mit einem beträchtlichen Altersunterschied verursachte die Probleme und wurde dann ironisch oder karikaturesk literarisch verarbeitet. Die Protagonisten waren dabei der impotente, eifersüchtige Ehemann, die junge, untreue Ehefrau oder der jugendliche Liebhaber und die zänkische, garstige Alte.<sup>1355</sup>

## X.2. Der Liebesgarten, die Frau und der Narr

Zunächst stellt sich die Frage, wie Paarbeziehungen überhaupt, insbesondere die Stellung der Frau innerhalb der Beziehung, von Künstlern in der bildenden Kunst verbildlicht wurden und welche Zwecke sie damit verfolgten. Geschlechterbeziehungen wurden von Staat und Kirche in einem autoritären Ordnungssystem reguliert und waren rigiden Sexualnormen unterworfen, was Sinnlichkeit und Erotik, also Sexualität im Allgemeinen, kontrollierbar einengte. Außerehelicher Geschlechtsverkehr und Ehebruch wurden strafrechtlich verfolgt.<sup>1356</sup> Daraus ergibt sich, dass Themen und Motive der Druckgraphik, die sich mit Darstellungen von Paarbeziehungen auseinandersetzten, im 16. Jahrhundert zwangsläufig großen Beschränkungen ausgesetzt waren. Mit der zunehmenden Verbürgerlichung der Kunst hielten auch die aktuellen gesellschaftlichen Verhaltensnormen Einzug in die Malerei, zugleich kam es zu einer Ablehnung der idealisierten höfischen Minnekultur, wobei bis heute nicht geklärt ist, ob es sich bei dem

---

<sup>1355</sup> Ebd., A 187–A 188: „Es wäre ein großes Mißverständnis zu glauben, daß um 1500 bereits die Liebesheirat als Eheideal gelte und vor der Folie einer gefühlbetonten Geschlechterbeziehung Kritik an Geldheiraten geübt werden könne. Dies bleibt dem Paradigmenwechsel zur ‚romantischen Liebe‘ vorbehalten, der erst um 1800 durchgeführt ist. Die gelungene Ehe wird garantiert durch den unbeschädigten Ruf (vor allem der Frau), durch gesellschaftliche Gleichheit und nicht zuletzt durch ‚Tüchtigkeit‘, die geschlechtsspezifisch und ständisch definierte Kenntnisse und Fähigkeiten meint, über die beide Partner verfügen müssen. Die Ehe ist nicht Lebensgemeinschaft im Sinne der Erfüllung individueller Glücksansprüche sondern ökonomische Überlebensgemeinschaft.“

<sup>1356</sup> Vgl. Schneider, 2004, S. 147. „Schon seit Augustinus, der sich seinerseits auf die paulinische Theologie berief, wurde die ‚libido carnalis‘ als gottfern geächtet: zugelassen war sie ihm zufolge lediglich im Hinblick auf die im Rahmen der Ehe sich vollziehende Fortpflanzung (*generatio prolis*).“

höfischen Minnedienst vorwiegend „um eine fiktionale Überhöhung oder doch zumindest auch um einen Reflex realer Lebensverhältnisse“ gehandelt hat.<sup>1357</sup>

„The garden of love was one of the most frequent represented subjects of the late fourteenth and fifteenth centuries.“<sup>1358</sup> Das Bildthema „Liebesgarten“ präsentierte Vorstellungen der höfischen Welt und fand bereits Anfang des 13. Jahrhunderts große Verbreitung, es geht im Wesentlichen auf den französischen „Le Roman de la Rose“ von Jean de Meung und Guillaume de Lorris zurück, der das Thema mit Versen umschrieb und nicht nur die Literatur beeinflusste, sondern auch große Wirkungen auf die Kunst ausübte.<sup>1359</sup> Die Paardarstellungen wurden dabei oft mit Narrenfiguren in Beziehung gesetzt, wobei schnell deutlich wird, dass damit die Verführung des Mannes durch die Frauen charakterisiert wurde, deren wesentliches Element die dominierende männliche Fleischeslust war, die die Männer so verblendete, dass sie die Hinterlist der Weibermacht verkannten. Aus dem Motivkomplex „Liebesgarten“ wurden auch Einzelpaare herausgenommen, um dann in Bildern als selbständige Themengruppe unter verschiedensten Aspekten – etwa dem des „ungleichen Paares“ – hervorzutreten. Zur Motivgruppe des „ungleichen Paares“ gesellten sich häufig Narren hinzu, die dann bei der Begegnung der ungleichen Partner eine wichtige, erklärende Rolle für den Bildbetrachter spielten. Die entsprechenden Kupferstiche ermöglichten eine weite Verbreitung auch außerhalb der höfischen Sphäre im Bürgertum.<sup>1360</sup>

---

<sup>1357</sup> Ebd. S. 148.

<sup>1358</sup> Moxley, 1980, S. 125: „As a consequence of its popularity as a setting for romance in chivalric literature, gardens of love are found not only in the illumination of manuscripts dedicated to these narratives, but also in murals, paintings, sculpture, the decoration of marriage chests, ivory and wooden boxes, tapestries as well as goldsmiths' and leatherwork.“

<sup>1359</sup> Vgl. Mohrland, 2013, S. 192–193: „Im ‚Roman de la rose‘ wird der Garten als Treffpunkt der höfischen Gesellschaft beschrieben, an dem man sich ungestört dem Genuss und der Liebe zuwenden kann. In seiner Hinwendung zur höfischen Welt der Aristokraten erscheint der Liebesgarten als Gegenentwurf zu den Darstellungen des *hortus conclusus* oder Paradiesgarten, in welchem sich mittelalterliche Klosteranlagen spiegeln, die ihrerseits in ihrer Geschlossenheit auf die Jungfräulichkeit Mariens verweisen.“ Vgl. Schneider, 1979/1980, S. 298: „Der Blumengarten des Rosenromans ist, das wird deutlich, ein säkularisiertes Äquivalent zum *Paradiesgarten* und *hortus conclusus*.“

<sup>1360</sup> Vgl. Berger, 2009, S. 433: „Während sich die höfische Minne in der Literatur des 12. Jahrhunderts durch idealisierte Frauenverehrung auszeichnete, wurde die Minne gegen Ende des Mittelalters zur Kunst der galanten Eroberung. Im 15. Jahrhundert übernahm die bildende Kunst Motive der höfischen Minne,

So schuf der anonyme Künstler der Liebesgärten um 1440–1450 seinen Kupferstich „Der große Liebesgarten“, der noch deutlich der Minnetradition verhaftet ist, wie sie der oben genannte Versroman vorgab (Abb. 409). In einem höfischen, von einem Bach durchflossenen Garten vor zwei Burgen im Hintergrund tummeln sich zahlreiche Tiere, am rechten Bildrand auch ein mythisches Einhorn. Neben dem Zentrum befindet sich ein sechseckiger steinerner Tisch mit Obst und Getränken, um den sich mehrere Paare stehend oder sitzend eingefunden haben. Die Paare kommunizieren auf verschiedenste Art und Weise miteinander, versorgen sich mit Getränken, spielen Karten, musizieren oder lesen sich etwas vor, ausschließlich in Zweierbeziehungen wird der Minnekontakt kultiviert. *„Daß die Zweierbeziehungen wohl weniger stabile eheliche Verhältnisse repräsentieren als der Spielregel des Liebesreigens folgend, legt die Art der Zuwendung der beiden Partner rechts nahe.“*<sup>1361</sup> Die verschiedenen Tiere sind zweifelsohne symbolisch unterlegt. Im Flug der vielen Vögel am Himmel liegt nicht nur der sehnsüchtige Wunsch des Menschen, sich von der Erdschwere zu befreien und unbelastet dahinzuschweben. In der Falkenjagd ging man mit Vögeln auf die Jagd, was dann salopp auch auf den Geschlechtsakt übertragen wurde, und mit dem Vogelkäfig im Fenster zeigten Damen von höherem Rang ihren Liebhabern ihre Willigkeit. Auch das mit dem Bären spielende Äffchen links auf dem Balken im Vordergrund weist auf erotische Liebeleien, während die Jagd eines Hasen auf einen Hund als Umkehrung der sanktionierten gesellschaftlichen Normen gedeutet werden kann.<sup>1362</sup> Der Kupferstich ermöglichte eine weite Verbreitung auch

---

parodierte sie jedoch oft. Neben höfischer Tradition und Moralvorstellungen wurden auch derbe und moralisierende Inhalte (die Macht der Sinnlichkeit) visualisiert. Durch den in Europa um 1400 entstandenen Holzschnitt und die um 1440 am Oberrhein erfundene Technik des Kupferstiches erlangte die franko-flämisch beeinflusste oberrheinische Kunst ein Primat.“

<sup>1361</sup> Schneider, 2004, S. 149: „Die Minnekontakte finden in kultureller Verfeinerung nicht nur über das Gespräch statt, sondern auch über kommunikationsstiftende Praktiken wie das Kartenspielen, das Lautenspiel oder das Vorlesen eines Textes. Bevölkert ist der von Wäldern gesäumte Liebesgarten auch von vielerlei Getier. Dieses Bestiarium dürfte zweifellos mit symbolischen Konnotationen besetzt sein, die gleichsam einen Kommentar zu den unterschiedlichen Formen der Liebesbeziehungen bilden. So etwa der zusammengeriegelte Hund rechts als Zeichen der Treue, im Gegensatz zum Affen auf dem Balken vorn als ein Symbol der Lust.“

<sup>1362</sup> Vgl. Mohrland, 2013, 194.

außerhalb der höfischen Sphäre im Bürgertum.<sup>1363</sup> Dieser Bildtyp wurde als Einzelpaar im 16. Jahrhundert besonders beliebt und geht – wie noch zu zeigen ist – auf zwei Kaltnadelstiche vom Hausbuchmeister zurück, die allerdings erst durch Nachstiche von Israhel Meckenem große Verbreitung fanden.<sup>1364</sup>

Auch der Meister E. S. beschäftigte sich thematisch mit der graphischen Darstellung des Liebesgartens, etwa um 1450–1460 mit „Liebesgarten mit Schachspielern“ (Abb. 410). Ein achteckiger Steintisch mit einem Schachbrett bildet das Zentrum des Bildes, in dem eine Frau im Begriff ist, eine Schachfigur zu ziehen, während der Mann ihr gegenüber etwas geziert und überheblich eine gewonnene Figur in der rechten Hand hält. Ganz links an einem Zaun sitzt eine lächelnde Frau mit niedergeschlagenen Augen und mit einer Kette und möglicherweise auch einem Ring beschäftigt, den sie gerade von ihrem Verehrer erhalten hat. Der junge Mann neben ihr, dem ein langer Dolch als phallisches Symbol seiner Lüsternheit zwischen den Beinen baumelt, scheint seine rechte Hand auf ihren Rücken gelegt zu haben. Ganz rechts ist ein weiteres Liebespaar dargestellt. Ein junger Mann, unverkennbar ein Hofnarr mit Tonsur und einem Kapuzengewand mit gezackten Ärmeln sowie, genau über der Scham, einem skrotalähnlichen Beutel, der mit einem nach oben zeigenden Dolch verziert ist, drängt sich an eine Frau heran.<sup>1365</sup> Die Frau trägt eine Hörnerhaube und ist gerade lesend in einen Brief vertieft. Der Mann hat seine rechte Hand bereits auf ihr Gesäß gelegt, seinen Kopf dabei etwas zur Seite geneigt und sieht sie begehrllich aus den Augenwinkeln an, versucht aber auch, etwas von dem Inhalt des Briefes zu erhaschen. Auffälligerweise ist in der Nähe eines jeden Paares ein fliegender oder sitzender Vogel dargestellt, womit einerseits auf die flatterhafte Unstetigkeit, andererseits mit dem Begriff „vögeln“ umgangssprachlich vulgär auf eine geschlechtliche Vereinigung hingewiesen wird. Um Eulen ranken sich besonders viele düstere Mythen, was auch die Vielfalt ihrer symbolischen Verwendung verständlich macht. Die lichtscheue Eule, Zeichen der Sündhaftigkeit, wurde einst bei der Jagd als Lockvogel eingesetzt, im vorliegenden Stich wird die schachspielende Frau direkt neben der Eule selbst zu einem verführerischen Lockvogel für den Mann, dessen

---

<sup>1363</sup> Vgl. Berger, 2009, S. 433.

<sup>1364</sup> Vgl. Lata, 2010, S. 95.

<sup>1365</sup> Vgl. Matter, 2015, S. 337: „Diese letztgenannte Figur ist durch ihre kurzgeschnorenen Haare und ihre Kleidung als Narr ausgewiesen – eine Figur, die zu jener Zeit in Minnegärten außerhalb des Œuvres des Meisters E. S. nicht eben verbreitet war.“

Verstand sie durcheinanderbringt, um darauf den weiblichen Reizen zu verfallen.<sup>1366</sup> Mit der Anwesenheit eines Hofnarren stellt sich die triebhafte männliche Begierde als Sinnestäuschung, Fiktion, Trugbild oder Luftschloss heraus und das im Angesicht des scheinbar harmlosen, unschuldigen Schachspiels. Allerdings beinhaltet das Schachspiel bei genauerem Hinsehen als Spielidee Angriff und Verteidigung in Form der Gegenüberstellung von Dame und König, der matt zu setzen ist; dies könnte im übertragenen Sinn auf die Auseinandersetzung von Mann und Frau anspielen und insbesondere die sexuelle Kontaktaufnahme symbolisieren, in der der Mann immer der Unterlegene ist.<sup>1367</sup>

In einem weiteren Kupferstich vom Meister E. S., der ebenfalls mit „Der große Liebesgarten“ betitelt wurde und etwa 1465–1467 entstand, wird das Minne-Ideal im Hortus conclusus verballhornt und die Sittenlosigkeit, Verkommenheit, ja die Promiskuität und sexuelle Narrenfreiheit der höfischen Welt kritisch-satirisch beleuchtet (Abb. 411). Im Hintergrund des Bildes ist eine Landschaft mit zwei Burgen und einer dazwischen liegenden Stadtanlage wiedergegeben, davor eine Falkenjagd sowie zwei Ritter in Rüstung, die gegeneinander kämpfen. Im Vordergrund haben sich, abgetrennt durch einen hohen hölzernen Zaun, drei Paare um einen gedeckten Tisch versammelt, während ein ärmlich gekleideter Mann, der an einem Holzstock eine Trinkflasche auf dem Rücken trägt, die Türschwelle übertritt und die Gruppe beobachtet. Hinter dem Tisch sitzen ein Mädchen mit geflochtenen Haaren und ein junger Mann, sie sehen sich tief in die Augen und halten gemeinsam etwas geziert einen Becher. Das zweite Paar rechts daneben ist in seiner lüsternen Begehrlichkeit viel weiter fortgeschritten, denn der lockige Jüngling greift der Frau, deren Haupt mit einem Schleier bedeckt ist, an die rechte Brust, während er gedankenverloren durch das offene Tor in die Ferne blickt. Die Bedeutung der Vögel auf dem Zaun oberhalb dieser Paare als Hinweis auf die geschlechtliche Vereinigung wurde bereits erörtert. Bei dem dritten Paar, das im Vordergrund am Tisch Platz genommen hat, dominiert ein Mann mit stark gelichtetem Haar, dem eine mit Schellen besetzte Narrenkappe in den Nacken gerutscht ist, wodurch er sich als Narr entpuppt. Dazu

---

<sup>1366</sup> Vgl. Schwarz/Plagemann, 2015, S. 26–32. Vgl. Moxley, 1985, S. 45.

<sup>1367</sup> Vgl. Schneider, 2004, S. 172: „So wird deutlich, daß es bei der Darstellung einer Schachpartie nicht nur um die Wiedergabe einer Spielsituation geht, sondern, wie bei den schon leicht ins Narrensatirische gewendeten Minneszenen der spätmittelalterlichen Druckgraphik, um die Situation einer unterschwellig erotischen Beziehung, bei der der Mann der Weibermacht erliegt.“

passen auch seine gezierte Gestik und das aufgesetzte Grinsen, während die links neben ihm sitzende Frau mit Hörnerhaube seinen Rock anhebt, so dass sein nackter Penis zum Vorschein kommt. Die zu Füßen des Narren liegenden Musikinstrumente Trommel und Pfeife sind im wirklichen Liebesgarten unpassend, denn sie gehören eher zu den fahrenden Spielleuten. Mit der Anwesenheit des Narren im Liebesgarten wurden die höfischen Minne-Ideale parodiert und das lasterhafte, sittenlose Treiben der höfischen Welt aus moralisierender bürgerlicher Sicht satirisch kritisiert.<sup>1368</sup>

### X.3. Die Frau als Motiv in Paarbeziehungen oder die Macht des Eros

Gewissermaßen spaltete sich die Darstellung einzelner Liebespaare in der Druckgraphik ab dem späten 15. Jahrhundert aus dem komplexen Sujet des Liebesgartens ab und wurde zu einem eigenen Thema, das verschiedene Aspekte der Geschlechterbeziehung beleuchtete.

Eine besonders reizvolle Gestaltung dieses Themas ist die Radierung „Sitzendes Liebespaar“ vom Hausbuchmeister, um 1485 geschaffen, die ein junges, höfisch gekleidetes Paar zeigt, das umfängen von einem mit Pflanzenranken verzierten Rundbogen auf einer steinernen Bank sitzt (Abb. 412). Die Szene ist in einen Garten versetzt und weist zusammen mit Nelkentopf und Weinkrug in einem Kühlbottich auch inhaltliche Bezüge zu den Darstellungen von Liebesgärten auf: ein junges Paar, dessen tiefen Gefühle füreinander sofort ins Auge fallen, das aber schüchtern und unsicher ist, diese Gefühle auszudrücken. Dem Künstler ist es gelungen, der Feinsinnigkeit und Unaufdringlichkeit dieser Gefühle, dem Zögern, der empfundenen Leidenschaft nachzugeben, in einer Stimmung gedankenvoller Träumerei sichtbar Ausdruck zu verleihen. Während die Frau ein kleines Hündchen, das Symbol der Treue, zart umfasst, hält sie mit ihrer anderen Hand die Hand des Mannes, die er auf ihren Oberschenkel gelegt hat. Der gesenkte Blick der jungen Frau ist auf ihrer beider Hände gerichtet, wohingegen

---

<sup>1368</sup> Vgl. Matter, 2015, S. 341. „Der die tumbe Fleischeslust oder gar dir *fornicatio* verkörpernde Narr dekuviert[e] den Minnedienst als das, was er im Kern eigentlich [ist], nämlich plumpe Streben nach sexueller Lustbefriedigung außerhalb der städtisch und kirchlich sanktionierten Ehe.“ Vgl. Camille, 2000, S. 162–164. Vgl. Mohrland, 2013, S. 192–199.

der Jüngling die Frau geradewegs ansieht. Auch wenn nicht geklärt werden kann, ob es sich um eine rechtmäßige Beziehung handelt, sind hier doch die Ideale der höfischen Liebe dargestellt, bei denen Treue und harmonische Intimität im Zentrum standen, so dass man angesichts der Beherrschtheit und des Taktgefühls beider Partner der Interpretation von Keith Moxley folgen kann, wenn er feststellt:

„Mit einer Radierung wie dem Liebespaar gibt der [Hausbuchmeister] uns eine visuelle Interpretation des literarischen Ideals ritterlicher Liebe als einer edlen und erhebenden Beziehung. Die Protagonisten werden uns als jung und schön und als exquisit gekleidet vorgeführt. Ihr Gesichtsausdruck ist ruhig, gelassen und ihre Haltung zurückhaltend, sogar förmlich, aber auch anmutig. Das Paar ist nicht nur als ein bewunderungswürdiges, sondern auch als ein tugendhaftes dargestellt.“<sup>1369</sup>

Einen ganz anderen Aspekt der Geschlechterbeziehung hat der Meister E. S. in seinem Kupferstich „Liebespaar auf der Rasenbank“, meistens zwischen 1460 und 1470 datiert, herausgestellt (Abb. 413). Während der Hausbuchmeister die Paarbeziehung zu einer eindrucksvollen, erstrebenswerten und erhabenen Utopie erhebt, sieht der Meister E. S. darin mehr den Ausdruck sexuellen Verlangens, das nach Befriedigung verlangt. Die mit üppigen Pflanzen bewachsene Rasenbank steht in der Tradition eines Liebesgartens. Ein Liebespaar hat sich auf einer Rasenbank niedergelassen.<sup>1370</sup> Hier wird nicht die zurückhaltende, innige Zuneigung wie beim vorherigen Bild gezeigt, sondern eher eine grobe erotische Beziehung, in der der Griff nach der Brust der Frau zum zentralen Motiv wird – ein Motiv, das im 15. Jahrhundert als allgemein verständliche Bildformel für Unkeuschheit häufig nachzuweisen ist. Dem tollpatschig wirkenden Jüngling hängt ein Degen als Phallus zwischen den Beinen herab, womit die sexuell motivierte

---

<sup>1369</sup> Moxey, 1985, S. 49.

<sup>1370</sup> Vgl. Kirschbaum, 2012, S. 77–81. Vgl. Riese, 2007, S. 182–183. Kutschbach, 1998, S. 115: „[...] Rasenbank, ein in der christlichen Ikonographie bei Darstellungen von Maria auf der Rasenbank geläufiger Verweis auf den Hortus conclusus.“ Vgl. Camille, 2000, S. 158–159: „Das Symbol des verschlossenen Gartens oder der Jungfräulichkeit des Mädchens ist hier ein Miniaturbaum im Topf. Ob er nun den Garten Eden mit seinem Baum der Erkenntnis oder der Minnegarten des ‚Roman de la Rose‘ verkörpert, er ist auf den Status einer Zimmerpflanze reduziert.“

Absicht noch verdeutlicht wird. Dem Anschein nach weist das junge Mädchen, das den Blumenkranz einer Braut im Haar trägt, seine Aufdringlichkeit zurück, doch die gezierte Abwicklung ihrer rechten Hand, die spielerische, kraftlose Abwehr mit der anderen und ihr verschwörerischer Blick zum Betrachter deuten auf ihre Einwilligung. Das Hündchen zwischen ihnen scheint den zudringlichen Mann aufhalten zu wollen, der Falke mit dem Handschuh im rechten Hintergrund und der Blumentopf mit Zinnen sind noch Elemente der hohen Minne, unterstreichen hier aber eher das Peinliche der Situation. Das ritterliche Minne-Ideal der spätmittelalterlichen Literatur wird hier als begehrlische Lüsternheit demaskiert, zugleich wird der Betrachter durch das theatralische, geckenhafte Verhalten und die hölzerne, ungelenke Pose des Paares gemahnt, sich nicht von einer unkeuschen Liebe verführen zu lassen.<sup>1371</sup> Keine vertraute Intimität, keine schüchterne Annäherung bestimmt dieses Paar, sondern das Schuldbewusstsein ihres unsittlichen Handelns, ausgedrückt durch ihren Blick zum Betrachter.<sup>1372</sup>

Szenische Darstellungen von Liebespaaren erscheinen im 16. Jahrhundert immer häufiger auch in einem bürgerlich-patrizischen Umfeld und verlassen damit die anheimelnde Atmosphäre von Paradies- und Minnegärten, so wie in einem Kupferstich mit dem Titel „Die Umarmung“ des Meisters M. Z. von um 1503 (Abb. 414). In einem schmalen Innenraum mit einem Fenster im Hintergrund und einem Interieur aus Tisch, Sitzbank und Wandschrank steht ein innig umschlungenes Paar vor einer geöffneten Tür, die darauf schließen lässt, dass der Mann mit Federhut und eng anliegenden Beinlingen sowie Umhang, unter dem eine lange Schwertscheide hervorschaut, gerade erst den Raum betreten hat. Die Frau in einem faltenreichen, bis auf den Boden herabfallenden Kleid hat einen Hut aufgesetzt, unter dem ihre lockigen Haare hervorquellen und damit ihren unverheirateten Status anzeigen, sie wurde beim Aufräumen des Zimmers unterbrochen und hat sich sofort in die Arme ihres Liebhabers geworfen. Das Verhalten der beiden ist von Ungeduld und begehrlischem Verlangen geprägt, dazu passt auch der gehässige Blick der jungen Frau auf den voyeuristischen Betrachter und die phallisch imponierende Schwertscheide. Offenkundig handelt es sich um ein

---

<sup>1371</sup> Vgl. Holl, Bd. 3, 1971, Sp. 123. Lyman, 1992, S. 35–37. Vgl. Kutschbach, 1998, S. 103–104, 115.

<sup>1372</sup> Vgl. Kok, 1985, S. 159. „Obwohl beide Stiche zu den Meisterwerken der Graphik des 15. Jh. zählen, ist die Darstellung des Meisters E. S. doch steif und stilisiert, die Raumwirkung wenig überzeugend. Der Stich des Hausbuchmeisters ist nicht nur in dieser Hinsicht gelungener, er zeigt auch ein subtiles Spektrum menschlicher Gefühle, das beim Meister E. S. fehlt.“

heimliches Treffen, das von den ethisch-moralischen Normen der Gesellschaft nicht gedeckt ist. In die gleiche Richtung könnte auch der Kronleuchter gedeutet werden, bei dem es sich um ein sogenanntes Leuchter- oder Lüsterweibchen handelt, eine Verbindung von Geweih und weiblicher Figur.<sup>1373</sup> In diesem Fall ist die Frau mit Haube als ehrwürdige verheiratete Frau dargestellt, die tadelnd und abfällig auf das Liebespaar herabblickt. Möglicherweise nimmt auch der Künstler Anstoß an dieser *Liaison*, denn sein Monogramm auf einer Tafel, die an der rechten Wand lehnt, ist seitenverkehrt dargestellt, womit er im übertragenen Sinn der gezeigten Szene den Rücken zukehrt.

#### **X.4. Der Alte und das junge Mädchen**

Alison G. Stewart nimmt an, dass „Das ungleiche Paar“ als Sonderform der Liebespaardarstellungen in der bildenden Kunst in unmittelbarer Abhängigkeit von literarischen Vorbildern in der deutschen Druckgraphik, die besonders im 15. und 16. Jahrhundert beliebt war, entstand.<sup>1374</sup> Schon in den frühesten Darstellungen dieses Themas war es typisch, das Paar in Nahaussicht an den Betrachter heranzurücken, wodurch der große Altersunterschied deutlich zutage trat und das Arrangement der Käuflichkeit durch den Reichtum des Mannes besonders betont wurde. Die vermutlich frühesten Darstellungen in der bildenden Kunst finden sich beim sogenannten Hausbuchmeister, der um 1475–1480 mit zwei Kaltnadelradierungen mit dem Motiv des „ungleichen Paares“ ein neues Bildmotiv begründete und dabei die moralisierende Nuance deutlich herausstellte. In „Das Mädchen und der buhlende Alte“ ist das Paar vor einer Steinbrüstung sitzend dargestellt (Abb. 415). Ein reicher, überaus hässlicher alter Mann rechts im Bild im Dreiviertelprofil, der mit einem pelzgesäumten Mantel bekleidet ist, hat einen offenen Sack mit Münzen vor sich gestellt. Eine große höckerige Nase, ein faltiges Gesicht, eine Beule auf der rechten Stirn, schmale geöffnete Lippen mit einzelnen Zahnstummeln, schütteres graues Haar und knorpelig deformierte Ohren kennzeichnen seine Physiognomie. Seine einzige Attraktion und sein einziger Trumpf ist sein Reichtum. Die junge hübsche Frau neben ihm in einem modischen, dekollierten Kleid trägt in Zöpfen geflochtenes Haar, das mit einem Brautkranz und einer kostbaren Brosche zusammengehalten wird, wodurch ihre

---

<sup>1373</sup> Vgl. Preising, 2015, S. 1–6.

<sup>1374</sup> Vgl. Stewart, 1977, S. 41–45.

Bereitschaft zur Ehe offenbart wird. Mit ihren fast verschlossenen Augen schielt sie auf den Geldsack, auf den sie, von ihm unterstützt, schon besitzergreifend ihre Hand gelegt hat. Gleichzeitig umgreift er sie lüstern mit seiner rechten Hand, die sie mit der ihren ergriffen hat. Hier steht Alter gegen Jugend. Lüsternheit und sexuelle Attraktivität werden gegen soziale Absicherung eingetauscht. Des Alten hemmungsloser, pikanter Annäherungsversuch wird nur geduldet oder erlitten, womit sie ihn zum Narren macht.<sup>1375</sup> Wie noch zu zeigen ist, wurde diese Art von Verbindung später mit dem Motiv der Prostitution fortgeführt, bei dem der Griff an den oft schon nackten Busen der begehrten Frau deren Bereitschaft und Käuflichkeit demonstrierte, die sofort mit barer Münze beglichen wurde. Fast identisch ist eine weitere Radierung vom Hausbuchmeister unter dem Titel „Ungleiches Liebespaar/Der Jüngling und die reiche Alte“ gestaltet, es werden lediglich die beiden Figuren ergänzend von einem leeren Spruchband umrahmt – leer deshalb, weil so dem Käufer die Möglichkeit gegeben wird, das Bild mit einer individuellen Inschrift zu versehen (Abb. 416). Die ungleichen Liebespaare des Hausbuchmeisters sind der Ausgangspunkt einer langen Reihe von Darstellungen ein und desselben Themas, die im 16. Jahrhundert als Kupferstiche und dann in der Malerei insbesondere durch die Werke von Lukas Cranach und Hans Baldung Grien ihren Höhepunkt fanden. Betont werden muss allerdings, dass erst durch seitenverkehrten Nachstiche von Israhel Meckenem, die um 1480–1490 entstanden, das Thema große Verbreitung fand.<sup>1376</sup> Wenig später, etwa 1485–1490, schuf der Hausbuchmeister „Das Gothaer Liebespaar“ mit Öltempera auf Holz, das als das „*klassische Liebespaar der altdeutschen Kunst gilt*“ und sich nach Daniel Hess als außergewöhnlicher Ausdruck einer ordnungswidrigen Verbindung eines Adligen mit einer Bürgerin herausstellte (Abb. 417). Der Makel, der dem Bildmotiv des „ungleichen Paares“ anhaftete, wurde hier zu einer echten Liebesbeziehung transformiert.<sup>1377</sup>

---

<sup>1375</sup> Vgl. Poeschel, 2018, S. 94 und 96: „Dieses Blatt belehrenden Spotts ist die früheste Darstellung des Themas und richtungsweisend für sehr viele Graphiken und Gemälde unterschiedlicher Konstellationen. [...] Die Werke aus späteren Epochen zeigen Kontinuität, doch waren nach dem 16. Jahrhundert nur noch die Bindungen von jungen Frauen an alte Männer ein Motiv der Kunst.“ Vgl. Hess, 1996, S. 43–45.

<sup>1376</sup> Vgl. Lata, 2010, S. 95.

<sup>1377</sup> Hess, 1996, S. 2, 43–45: „Im Spiel mit den Konflikten, die zwischen den rechtlichen Gegebenheiten der Standesgrenzen und der Ehe sowie den Idealen von Liebe und Minne aufbrechen, wird das Gemälde zu einem faszinierenden

In Mitteleuropa wurde dieses Thema im Zuge der Verbreitung der Druckgraphik im letzten Viertel des 15. Jahrhunderts sehr populär, denn mit diesem Motiv wurde das Ist gegen das Soll der bestehenden Etikette und Konventionen in der Ständegesellschaft nach ethisch-moralischen Werten abgewogen. Auch Albrecht Dürer befasste sich mit dem Thema in dem Bild „Das ungleiche Paar/Der Liebesantrag“, einem seiner ersten bekannt gewordenen Kupferstiche. Es entstand um 1495 und wurde noch im 19. Jahrhundert von Joseph Heller in seiner großen Dürer-Biographie von 1827 unter dem Titel „Liebes-Anbietung“ beschrieben (Abb. 418). Zwar ist in dem Stich die Tradition der „Liebesgärten“ des 15. Jahrhunderts noch erkennbar, doch bewegte sich Dürer bereits auf einer völlig anderen Sinnebene.<sup>1378</sup> Die Hauptfigur ist ein alter, glatzköpfiger, bärtiger Mann, der sich auf einem Hügel am Waldrand außerhalb der Stadt neben einer jungen Frau niedergelassen hat. Die Frau scheint ehrbaren Standes zu sein, denn sie ist modisch mit eng geschnürtem Mieder bekleidet und überdies verheiratet – kenntlich an einer üppigen Haube. Der alte Herr dagegen trägt einen altmodischen, pelzbesetzten Tappert, der dazugehörige Pelzhut liegt neben ihm auf dem Boden, und dazu durchaus modische Schnabelschuhe (ergänzt durch Trippen, Unterschuhe aus Holz), die ihn aber eher zu einer lächerlichen Erscheinung machen. Die Handlung der Hände des Paares offenbart bei näherem Hinsehen, dass Dürer hier keineswegs ein Liebespaar dargestellt hat, sondern eher einen liebestollen Alten, der sich Liebe erkaufen will. Mit seinem rechten Arm hat er die völlig teilnahmslose Frau umfasst, während seine linke Hand in seinen Geldbeutel greift, der in zwei kleinen Säckchen zwischen seinen Beinen hängt, um die schon ausgestreckte Hand der Frau zu füllen, während sie mit der anderen Hand

---

Dokument der Ritterrenaissance des ausklingenden 15. Jahrhunderts.“ Vgl. Camille, 2000, S. 31.

<sup>1378</sup> Vgl. Schoch, 2001, S. 32. Vgl. Heller, 1827, S. 482. Olbrich, 2004, S. 332: „Das Bildthema [Liebesgarten] geht zurück auf Vorstellungen, die wohl in der höf. Welt des 13. Jh. endgültig literarisch formuliert wurde. [...] Das Wunschbild lebt von der Spannung zwischen freier Natur und luxuriös-verfeinerter Kultur. Das Sujet zeigt [vor allem] den eleganten Verkehr vornehmer Damen und Herren in der modischen Tracht der frankoburgund. Hofgesellschaft in einem schönen Landschaftsgarten. Ikonographiegeschichtlich bedeutsam ist bei dieser Gartenauffassung, daß es sich offensichtlich um einen säkularisierten ‚Hortus conclusus‘ (Paradiesgarten) handelt, der Maria im ‚Hortus conclusus‘ geht die profane L.darstellung aber wohl voraus. [...] Erscheint ein Narr auf L.bildern oder eine vergleichbare Anspielung, so ist die Torheit der Liebe gemeint und somit die Moralisierung.“

bereits ihre Geldbörse geöffnet hat. Dürer hat es sich nicht nehmen lassen, weitere kleine Anspielungen einzubauen, die die Begebenheit zusätzlich beleuchten. So reibt sich sein Pferd, das an einem abgebrochenen, spitz nach oben stehenden Ast angebunden ist, lustvoll an dem Baum. Das beabsichtigte Phallussymbol ist damit offensichtlich, es findet entsprechend in der Bibel im Buch Jeremia (5,8) eine allegorische Umschreibung, wenn es da heißt: *„Hengste sind sie geworden, feist und geil, jeder wiehert nach der Frau seines Nächsten.“* Dürer hat die Geldheirat schon im „Narrenschiff“ verurteilt, jetzt übt er Kritik an der närrischen Geilheit des Alten und dem unmoralischen Verhalten der Ehefrau.<sup>1379</sup>

Einen umgekehrten Fall zeigt Dürer in einem Kupferstich von um 1498 mit dem Titel „Das Liebespaar und der Tod“, auch als „Der Spaziergang“ bekannt, in dem sich eine verheiratete, deutlich ältere Dame weit entfernt von der Stadt vor einer ausgebreiteten Hügellandschaft mit ihrem jungen Liebhaber trifft (Abb. 419). Die Dame gehört der Nürnberger Oberschicht an, denn sie ist modisch auf dem neuesten Stand mit Schlepperkleid, geschlitzten Puffärmeln, Halskette und einer hohen Festhaube, die ihren Ehestand kennzeichnet. Ihr junger, bartloser Liebhaber mit lockigen Haaren ist ebenfalls modisch gekleidet, sein Haupt dazu mit einer übergroßen Feder an einem Barett geschmückt. Er wendet sich ihr zu, sieht sie werbend, ja buhlend an und hat bereits seine Hand um ihren Rücken gelegt. Seine Werbung wird noch verdeutlicht durch sein Schwert, das einem Phallussymbol gleich direkt vor seiner Schamkapsel angebracht ist. Er brüstet sich und kokettiert mit seiner männlichen Potenz. Beide befinden sich auf einem Spaziergang und halten gerade inne, wobei die Dame im Profil ihren Blick gesenkt und die Hände oberhalb ihres verborgenen Schambereiches verschränkt hat. Vielleicht ist sie sich der gefährlichen Folgen bewusst, die sein forderndes Liebeswerben für sie haben kann. Seitlich neben dem jungen Mann steht ein hochgewachsenes Kraut in voller Blüte, während an der Seite der Frau ein knorriger, gewundener, fast astloser kahler Baumstamm steht: Sinnbilder für das „ungleiche Paar“. Ihr schamloses, unmoralisches Vergehen, die Sünde des Ehebruchs, wird schon bald der gerechten Strafe zugeführt, denn hinter ihrem

---

<sup>1379</sup> Schoch, 2001, S. 32–33: „Dürers Kupferstich ist weder als drastische Satire noch als Allegorie zu lesen. Die Themen der Käuflichkeit der Liebe und der Alterstorheit sind in eine ernsthafte, psychologisch differenzierte Rahmenhandlung gekleidet, die vielfach missverstanden wurde: als Illustration der alttestamentarischen Geschichte von ‚Juda und Thamar‘ oder – aus der Nürnberger Lokaltradition – als historische Darstellung des Liebeswerbens des reichen Berthold Tucher um die junge Anna Pfinzing.“ Vgl. Heller, 1827, S. 482–484.

Rücken lauert bereits, hinter dem Baum verborgen, der Tod mit seinem Stundenglas. Liebe und Tod liegen nahe beieinander, und der Hinweis auf die Allgegenwart des Todes und die Vergänglichkeit aller Liebesgenüsse ist unmissverständlich. Dürer warnt vor Unkeuschheit und Wollust, der Luxuria, die als eine der sieben Todessünden von Papst Gregor I. um das Jahr 600 n. Chr. systematisiert wurden. Die dargestellte Affäre wirkt dementsprechend steif, gequält und gehemmt. Die ganze Stimmung hat einen faden Beigeschmack. Die Todesmahnung beinhaltet nicht zuletzt auch den Hinweis auf das gesundheitliche Risiko, das der außereheliche Geschlechtsverkehr barg, bei dem man sich leicht eine todbringende Geschlechtskrankheit zuziehen konnte.<sup>1380</sup> Die Unmoral, die in diesem Spaziergang lag, bestand vor allem in der Missachtung des sechsten Gebotes „Du sollst nicht ehebrechen“, wobei dem Betrachter der Gedanke kommen mag, in den Windungen des Baumes eine Schlange zu sehen, die eine Verbindung zum Sündenfall herstellen würde. Dürer hat nicht nur ein altersungleiches Paar dargestellt, er appelliert auch eindringlich an den Betrachter, sich die moralisch-ethischen Normen jener Zeit zu eigen zu machen, denn das „Momento mori“ stand mit dem Tod allzeit bereit und ließ sich durch keine Liebesidylle aufhalten.<sup>1381</sup>

Die Darstellung der künstlich-gezierten Ritterlichkeit in Kombination mit einer gehemmten Manneskraft mag dem Betrachter mehr Anlass zu Gespött als zu moralischer Einsicht gegeben haben. Wenn der Künstler in diesem Bild auch vorrangig mit der Kunstform der Satire arbeitete, so blieb doch noch immer der moralisierende Hintergrund, der auf die Allegorie der Luxuria in Tugend- und Lasterzyklen zurückging, die vom 13. Jahrhundert an bekannt waren. Dürer zeigt hier seine Auseinandersetzung mit den unterschiedlichen Bildtraditionen spätmittelalterlicher Liebesgärten, von den Liebespaaren des Hausbuchmeisters und des Meisters E. S. bis hin zu seiner fragmentarischen Zeichnung des „Liebespaars“ in der Hamburger Kunsthalle, das gelegentlich als „prima idea“ für den „Spaziergang“ angenommen wurde.<sup>1382</sup> *„Besonders eng sind die Zusammenhänge mit der vielfigurigen Zeichnung ‚Die Freuden der Welt‘, in deren Zentrum das Liebespaar des*

---

<sup>1380</sup> Vgl. Poeschel, 2018, S. 96. „Ab dem späten 15. Jahrhundert wurde der ohnehin schon dämonisierte Geschlechtsverkehr tatsächlich lebensbedrohlich, da aus den neu entdeckten Gebieten in Amerika die Syphilis nach Europa eingeschleppt worden war und sich ausbreitete.“

<sup>1381</sup> Vgl. Schoch, 2001, 68–69. vgl. Panofsky, [1943], übersetzt von Lise Lotte Möller, 1977, S. 93.

<sup>1382</sup> Vgl. Dürer: Das Liebespaar, Feder in Braun, um 1492, 258 x 191 mm (Blatt), Hamburger Kunsthalle.

*„Spaziergangs‘ fast wörtlich vorgebildet und die Liebesidylle ebenfalls von der Gegenwart des Todes überschattet ist.“<sup>1383</sup>*

Eine völlig andere Facette des Themas – nämlich die Ausübung von Gewalt – visualisiert Dürer in seinem nach Bartsch (1808) frühesten Kupferstich „Junge Frau, vom Tode bedroht“, auch „Der Gewalttätige“, von um 1495 (Abb. 420). Eine junge Frau, die durch ihre Haube und Kleidung als verheiratet und damit ehrbaren Standes charakterisiert ist, hat sich auf ein amouröses Abenteuer, ja einen Seitensprung auf einer Rasenbank in freier Landschaft weit vor den Toren der Stadt eingelassen. Das Paar auf der Rasenbank, ein Anklang an den Paradiesgarten in der von Gott geschaffenen Natur, war eigentlich ein Motiv aus der Ikonographie von Liebespaaren, wie sie wiederholt vom Meister E. S., dem Hausbuchmeister oder auch von Israhel von Meckenem dargestellt wurden. In diesem Bild dagegen entdeckt die junge Frau erst im letzten Moment, dass sie getäuscht wurde, denn der erwartete und herbeigesehnte Liebhaber entpuppt sich als ein ausgemergelter, nackter alter Mann mit struppigen Haaren, strähnigem Bart, lüsterndem Mund und erbarmungslosen, stechenden Augen, die sein teuflisches Vorhaben offenbaren, der Frau seinen Willen aufzuzwingen und zum Geschlechtsakt zu nötigen. Voller Entsetzen versucht sie sich seiner Umklammerung zu entwinden, von ihm abgewendet und zur Flucht bereit liegt ihre linke Hand noch auf dem Arm des Ungeheuers, einer Mischung aus wildem Mann, Teufel und Tod, während sie mit der Rechten an einem Pfosten der Bank Halt sucht. Mit ihrer Gestik, ihrer Körperneigung und dem zum Zerreißen gespannten Rock über ihren im Schreiten breitbeinig aufgestemmtten Beinen versucht sie sich mit aller Kraft der brachialen, gnadenlosen Inbesitznahme zu entziehen. Der gespannte Rock wird hier zum Inbegriff eines Kampfes um Leben und Tod und zeigt die Dynamik der Bewegung an, da sich ihr Leben in höchster Gefahr befindet. Die dramatische Situation, die sich in Mimik und Gestik des Paares ausdrückt, wird durch die zugrunde liegende Mischung aus rabiater Gewalt, Todesangst und Fluchtversuch erzeugt. Die junge Frau hatte sich zu einer romantischen Liaison mit ihrem Liebhaber getroffen, aber wenn ein Mann seiner übermächtigen Fleischeslust verfällt, kann er leicht die Beherrschung verlieren. So wird aus einem vertraulichem Rendezvous eine Katastrophe, die Dürer mit der Mahnung an die Allgegenwart des Todes verbindet, der alles gnadenlos, auch die Liebe, Jugend

---

<sup>1383</sup> Schoch, 2001, S. 68. Vgl. Dürer, Die Freuden der Welt, Feder auf Papier, um 1496-97, Ashmolean Museum Oxford.

und Schönheit, zunichtemachen kann. So wird der Liebhaber zum Tod, gekennzeichnet mit einer Angst auslösenden Fratze und einem Pferdefuß. Er kontrastiert mit der erwarteten liebevollen Romanze, die durch das Gewächs hinter ihr betont wird, dem Liebessymbol *Eryngium* (Mannstreu), während in Wahrheit eine aggressive Nötigung vonstatten geht.<sup>1384</sup> Dürer thematisiert hier sowohl die Vanitas als auch die ethisch-moralischen Werte seiner Zeit. Das leere Schriftband, das über den Figuren schwebt, fordert den Betrachter zur Reflexion und zur Niederschrift seines Kommentars auf. Die begehrende Liebe wird hier mit einem dunklen Schatten ausgestattet und die mit ihr verbundene Gefahr und Bedrohung herausgestellt. Sexualität und Tod sind aufs Engste miteinander verbunden, denn die Menschheitsgeschichte begann mit dem Sündenfall, durch den alles Unheil, besonders die Vergänglichkeit und der Tod, in die Welt kam.

Der Kupferstich ist als eine frühe graphische Darstellung mit dem zeitlich und örtlich sehr begrenzten Topos vom Tod und dem Mädchen anzusehen, der im Wesentlichen von Niklaus Manuel, genannt Deutsch, Hans Sebastian Beham und vor allem von Hans Baldung Grien am Anfang des 16. Jahrhunderts bedient wurde. Anders als bei Dürer wird der Tod hier zum Verführer selbst, der im Liebesgenuss alle Welt vergessen lässt. Eros und Sexus werden zur Verkörperung des Todes,<sup>1385</sup> so auch in der Hell-Dunkel-Zeichnung auf rotbraunem Papier „Der Tod und das Mädchen“, nach anderen Quellen „Der Tod als Kriegsknecht umfasst ein junges Weib“, von Niklaus Manuel aus dem Jahre 1517 (Abb. 421). Das Zeichenpapier, das sich dem Betrachter als dünne Holztafel entpuppt, wurde beidseitig genutzt, wobei die andere Seite das Motiv „David und Bathseba“ zeigt. Umgeben von einer antikischen Säulenarchitektur umfasst der Tod als halbverwester Leichnam, dessen zerfetzten Kleidungsstücke an einen Landsknecht erinnern, eine Frau, die in ein wallendes, tief ausgeschnittenes Kleid gekleidet ist. Unter der Annahme, dass der Knochenmann ein Söldner ist, handelt es sich bei

---

<sup>1384</sup> Vgl. Schoch, 2001, S. 27: „Der Vergleich mit anderen Frühwerken zeigt, dass es sich bei dem bärtigen, zum Skelett abgemagerten Unhold weder um einen ‚wilden Mann‘ noch um einen Nürnberger Sittenstrolch handelt, sondern um eine Verkörperung des Todes. Dagegen spricht auch nicht der Pferdefuß, der ihm die sexuelle Aggressivität eines teuflischen ‚incubus‘ verleiht. Der Kupferstich gehört zu den frühen graphischen Formulierungen des Themas vom Tod und dem Mädchen, das den Gedanken der Allgegenwart des Todes auf dramatische Weise zuspitzt.“ Vgl. Mensger, 2017, S. 204. Vgl. Schmitt, 2012, S. 308–309.

<sup>1385</sup> Vgl. Guthke, 1998, S. 114–115.

der Frau um eine Prostituierte, eine Trosshure. Mit ihrer rechten Hand ergreift sie die Linke des Todes, der ihr Kleid hochgerafft hat, und führt sie an ihre Scham heran, wobei sie die unheilvolle Gestalt innig küsst. Das Liebesspiel, das dem Betrachter vor Augen geführt wird, ist im wahrsten Sinn des Wortes ein Spiel mit dem Tod, denn der Tod im Kampf oder als Folge der grassierenden Syphilis war an der Tagesordnung. Die Säulenfigur der Fortuna im rechten Hintergrund zeigt mit dem geblähten Segel die wechselnden Winde des Schicksals an, unterdessen erdolcht sich ein Putto auf der linken Bildseite mit einem Zweihänder, wodurch das dargestellte wollüstige Treiben mit einem Selbstmord gleichgesetzt wird. Im Moment des erlöschenden Lebens verbindet die wollüstige Begierde das ungleiche Paar, den verwesenden Tod und die junge, blühende Frau, das seiner Wollust zum Opfer fällt.<sup>1386</sup>

Hans Baldung Grien, der Schüler von Albrecht Dürer, befasste sich intensiv mit dem Thema der „ungleichen Paare“. Mit dem Kupferstich „Das ungleiche Paar“ von 1517 folgte er seinem Meister sowohl das innovative Motiv als auch die Technik betreffend, gleichzeitig legte er aber seinen Schwerpunkt auf andere Aspekte, indem er nämlich den Betrachter direkt mit ins Bild einbezog (Abb. 422). Nah an den Betrachter herangerückt ist ein greisenhafter, wollüstiger Alter dargestellt, der die entblößte Brust einer jungen Frau umfasst. Sie erträgt diese unzüchtige Handlung, mit der der Alte sich ihres Körpers bemächtigt, ohne die Miene zu verziehen, was darauf hinweist, dass sie solche Vertraulichkeiten gewohnt ist, zumal sie in diesem Moment in seinen Geldbeutel fasst. Alison G. Stewart weist darauf hin, dass der alte Mann schlichter als seine junge Partnerin gekleidet ist, aber Rüschen und Schmuck machten noch keine Dame, so dass hier womöglich eine Prostituierte dargestellt sei. Allerdings muss eine Ehe nicht prinzipiell ausgeschlossen werden, denn ein Mann niedrigen Standes wäre durchaus bereit, eine Frau höheren Standes zu heiraten und für das Privileg eine gewisse Summe zu bezahlen.<sup>1387</sup> Die Bilddramaturgie macht in Anbetracht der Blicke der beiden Protagonisten den Betrachter einerseits zum Mitwisser der schamlosen Bereicherung der jungen Frau und andererseits zum Komplizen der offensichtlichen Narrheit und Besitzergreifung des Alten. Bei dem ausgezehrtten Alten zeigt sich der „homo sapiens et ambivalens“ in all seiner Widersprüchlichkeit zwischen ethisch-moralischer Werthaltung und triebhafter Verderbtheit, die auch in der

---

<sup>1386</sup> Vgl. Ebd. S. 118-119. Vgl. Baumstark, 2015, S. 124 und 158. Vgl. Knöll, 2006, S. 65-70. Vgl. Kiening, 2001, S. 199.

<sup>1387</sup> Vgl. Stewart, 1977, S. 86. Vgl. Carrasco, 2019, S. 108-109.

Figur des Adam im „Sündenfall“ gesehen werden könnte, einem Holzschnitt von Baldung Grien aus dem Jahr 1511 (Abb. 423). Auch dort hat das Paar den Blick direkt auf den Betrachter gerichtet, während Adam Evas Brust umfasst und zugleich nach der Frucht des Baumes greift, die ihm gereicht wird. Trotz besseren Wissens erliegen die Männer ihrer Triebhaftigkeit und werden durch die weibliche Sinnlichkeit zu erotischen Handlungen verleitet. Die biblische Geschichte vom Sündenfall ist ein Präzedenzfall für die vermeintlich gefährliche, verderbliche Macht der Frauen, der die Männer zum Opfer fallen.<sup>1388</sup>

## **X.5. Das Motiv „Das ungleiche Paar“ in der Tafelmalerei – besonders bei Lucas Cranach d. Ä. und Hans Baldung Grien**

Wenige Jahrzehnte nachdem das Motiv des „ungleichen Paares“ sich in der Graphik verbreitet hatte, fand es Eingang in die Tafelmalerei und erreichte durch Baldung Grien und Lucas Cranach d. Ä., der mit seiner Werkstatt 44 verschiedene Fassungen dieses Themas schuf, seinen künstlerischen Höhepunkt. Im Corpus Cranach, einem digitalen Verzeichnis seiner Malerwerkstätten, sind zurzeit 129 Werke dieses Motivs verzeichnet.<sup>1389</sup> Umstritten ist die Deutung eines heute in Philadelphia befindlichen Gemäldes von Jacopo de' Barbari, dem Vorgänger Cranachs als kursächsischer Hofmaler, das auf 1503 datiert wird und ebenfalls den Titel „Ungleiches Paar“ trägt (Abb. 424). Vor einem dunklen Hintergrund sind die altersungleichen Partner als Halbfiguren dargestellt. Das lange, blonde, wallende Haar der jungen Frau im Vordergrund wird von einem Lorbeerkranz geschmückt, ihr zur Seite geneigter Kopf ist auf die linke Hand gestützt. Ihre Physiognomie ist völlig entspannt und emotionslos, der Blick verliert sich gedankenverloren in der Ferne. Das dünne weiße Untergewand mit Goldstreifen ist

---

<sup>1388</sup> Vgl. Carrasco, 2019, S. 342: „Im Zuge der zunehmenden Normierung weiblicher Sexualität gewann dieses Konzept auch in der Bildkunst an Popularität. Die Analogie von Brust und Frucht sowie der Griff nach beidem machen den Zusammenhang zwischen Sünde und Begierde sinnfällig. [...] Die Tatsache, dass Blicke und Gestik des Paares dabei sowohl moralisierender Kommentar als auch verlockendes Angebot sein können, macht für den Betrachter den ambivalenten Reiz der Darstellung aus.“

<sup>1389</sup> Vgl. [https://cranach.ub.uni-heidelberg.de/wiki/index.php/CorpusCranach:Ungleiche\\_Paare](https://cranach.ub.uni-heidelberg.de/wiki/index.php/CorpusCranach:Ungleiche_Paare) [27.12. 2022]

nur über ihrer linken Schulter zusammengerafft und weit über ihren rechten Brustansatz hinabgerutscht. Der Alte direkt hinter ihr hat seinen Kopf an sie geschmiegt und ist gerade dabei, ihren grünen Mantel abzustreifen. Die Kleidung, der Lorbeerkranz und die freizügige Zurschaustellung einer beginnenden erotischen Handlung sprechen eher für ein antikes Wunschbild als für die Realität einer zeitgenössischen Frau. Dieser Eindruck wird noch unterstützt durch den Kontrast von Alter und Jugend: Der Alte mit roter Tuchmütze ist mit Stirnglatze, graumeliertem Bart und faltiger, gebräunter Gesichtshaut dargestellt, die junge Frau dagegen evoziert mit makelloser weißer Haut das Bild einer idealisierten griechischen Schönheitsgöttin. So vereint das Bild erträumte Vergangenheit mit tatsächlich gelebter Gegenwart. Nach Ulrich Pfisterer gab es um 1500 im deutschsprachigen Raum kein vergleichbares Gemälde gleichen Formats, das Braut- oder Ehepaare zum Thema gehabt hätte. Die gängige Deutung bezieht sich auf die ethisch-moralischen Aspekte eines altersungleichen Paares, ein Bildthema, das inzwischen nördlich der Alpen in der Graphik, wie dargestellt, eine große Popularität erreicht hatte. De' Barbari ließ sich allerdings nicht von der üblichen Moralattitüde leiten und stellte keine Frau dar, die sich Liebeszugeständnisse abkaufen ließ. Durch die Mischung italienisch-venezianischer und mitteleuropäischer Bildelemente aus Malerei und Graphik entstand so ein Bild mit „*lyrisch-melancholischer Stimmung*“, das polarisierte zwischen der idealisierten Ehefrau und der sinnlich-erregenden Geliebten.<sup>1390</sup> Petrarca lehnte irdisches Begehren ab und betrachtete es für das hohe Alter sogar als verwerflich.<sup>1391</sup> Das zeigt, dass auch in der italienischen Literatur männliche Begierde im Alter als fragwürdig und unangemessen verurteilt wurde, in der Bilderwelt von Liebespaaren kommt dieses Motiv anders als im nordalpinen Raum allerdings eher selten vor. So beliebt Gemälde mit jungen Liebespaaren im 16. Jahrhundert auch immer waren, so sehr wurde gleichzeitig die Fleischeslust alter Männer nach jungen Frauen als anstößig erachtet und mit einem moralisierenden, manchmal auch spöttischen Fingerzeig versehen. Der aus Norditalien stammende Giovanni Cariani, der Venedig zu seinem Lebensraum machte, malte um 1515/1516 ein „Ungleiches Paar“, auch mit

---

<sup>1390</sup> Pfisterer, 2013, S. 193–197.

<sup>1391</sup> Vgl. Koos, 2006, S. 218: „Petrarca ruft hiermit einen (an der aristotelischen Ethik und platonischen Metaphysik orientierten) Moraldiskurs auf, der auch in der Gesellschaft des 16. Jahrhunderts durchwegs Aktualität besaß. Die irdische Liebe stellte für einen Mann in reiferem Alter kein angemessenes Verhalten dar, weltliche Leidenschaften wirken bei ihm lächerlich.“

„Verführung“ betitelt (Abb. 425). Ein alter, bärtiger Mann, bekleidet mit einer Kappe und einer Jacke mit Pelzkragen hat, am unteren Bildrand, vor einer jungen Frau seinen Geldbeutel geöffnet und eine große Zahl Münzen ausgebreitet, um sich ihre Gunst und Bereitwilligkeit zu erkaufen. Sein hohes Alter entbehrt der Attraktion, eine echte Romanze und intime Liebesbeziehung vermag der Mann nicht mehr zu initiieren. Der Blick der jungen Frau, ganz dem Alten zugewandt, und der Kugelspiegel in ihrer Hand veranschaulichen ihr Dilemma zwischen Käuflichkeit und Moral, das noch durch das Abbild eines Fratzensgesichts mit weit geöffnetem Mund – augenscheinlich die „Bocca della Verità“ – an der Wand hinter ihr unterstrichen wird, ein Sinnbild der käuflichen Liebe zwischen Sittlichkeit und Spott. Über einem runden Fenster im Hintergrund rechts sind noch die gekreuzten Beine eines übermalten, über einer Wolke schwebenden Amors zu erkennen, der die Liebe symbolisiert. Carianis Bild enthält alle Facetten einer Liebesbeziehung, die sich zwischen Tugend und Laster, zwischen Komik und Posse einordnen lassen.<sup>1392</sup> Auch in den Niederlanden des späten 15. bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts und auch noch in der Genremalerei des 17. Jahrhunderts fand das Bildthema des „ungleichen Paares“ großen Zuspruch. Das Gemälde von Quentin Massys, das etwa 1520–1525 datiert wird, ist ein gutes Beispiel für das übliche Kompositionsschema (Abb. 426). Nach Friedländer war Massys stark von den physiognomischen Karikaturen des Leonardo da Vinci beeindruckt, was den ironisch-bissigen Tenor seiner Werke verständlich macht.<sup>1393</sup> Vor einem dunklen, nicht näher definierten Hintergrund sind zwei Figuren in Nahaussicht dargestellt: ein hässlicher, alter, weitgehend kahlköpfiger Mann mit einer schmutzig braunen, faltigen Physiognomie und einer großen Altersnase, der mit einem breiten Lächeln, das sein lückenhaftes Gebiss sichtbar macht, die rechte Hälfte des Bildes einnimmt. Er ist mit einer roten, bis auf die Schulter reichenden Tuchmütze und einer grünen Jacke bekleidet. Die junge Frau neben ihm hat er mit seiner ungepflegten Hand am Hinterkopf umfasst, während er ihr seine andere Hand auf die Brust legt. Sie ist von idealer Schönheit mit gescheiteltem, brünettem Haar, hoher Stirn und blasser Hautfarbe, trägt ein weißes, weit dekolletiertes Hemd mit einem grünen Samtkleid darüber. Ihr Kopf ist dem Alten zugewandt, den sie diskret mit halb geschlossenen Augen anlächelt und dessen Kinn sie mit der rechten Hand streichelt, während sie sich mit ihrer anderen Hand an seinem

---

<sup>1392</sup> Vgl. Koos, 2006, S. 220–222.

<sup>1393</sup> Vgl. Friedländer, 1929, S. 63.

Geldbeutel hinter ihr bedient, was der Narr im Hintergrund mit schelmischer Miene beobachtet. Er verdeutlicht dem Betrachter, wer hier der wirkliche Narr ist, wenn man im Alter die naturgegebenen Grenzen überschreitet. Der Kontrast von Jugend und Alter, von vermeintlicher Hingabe und unmoralischem Begehren ist hier unzweideutig ins Bild gesetzt. Die gespielte Zuneigung verdeckt die wahren Absichten der jungen Frau, was noch durch ein *Tompe-l'œil* karikaturesk in Szene gesetzt wird, denn durch die scheinbare Verlängerung des Armes des Mannes unter dem der Frau entsteht der Eindruck, als würde er den Geldbeutel direkt dem zungenschnalzenden Narr übergeben. Das Kartenspiel und das Geld auf dem Tisch verweisen zusätzlich auf das Glücksspiel und den Verlierer, denn der Weibermacht hat der von Wollust geleitete Mann nichts entgegensetzen.<sup>1394</sup>

Friedländer nahm an, dass Lucas Cranach d. Ä. den Bildtypus des „ungleichen Paares“ von de' Barbari und Quentin Massys übernahm.<sup>1395</sup> Stewart hielt angesichts der überwiegenden deutschen Tradition des *Themas in Kunst und Literatur* vor 1520 die Bedeutung niederländischer Quellen für eher gering, den Einfluss von Jacopo de' Barbari auf Cranach, der 1505 Barbaris Nachfolge als Hofmaler Friedrichs des Weisen antrat, jedoch für möglich, gleichwohl stufte er das Mäzenatentum Friedrichs und seines Umfeldes für das Auftauchen und die Beliebtheit des *Themas* als wahrscheinlicher ein.<sup>1396</sup> Cranach d. Ä. stellte das „ungleiche Paar“ mit seiner Werkstatt häufiger und variantenreicher dar als jeder andere Künstler vor und nach ihm. Er verlieh dabei seinen Bildnissen der „altersungleichen Partnerschaften“ meist einen ironischen Unterton. Es muss nicht besonders betont werden, dass Ehen im Spätmittelalter und der Frühen Neuzeit unter völlig anderen Bedingungen zustande kamen als heute; auch wenn im Einzelfall persönliche Motive, auch Liebe nicht ausgeschlossen werden können, so ging es doch in erster Linie um Nützlichkeitsüberlegungen und die wirtschaftliche Existenz. Der Altersunterschied spielte keine Rolle, denn auch bei der Heiratspolitik der Fürsten ging es um Landgewinn, Machterweiterung und Allianzen. Die Staatsraison war der einzige Maßstab. Daraus folgte auch, dass Liebe und Sexualität außerehelich stattfanden und toleriert wurden.<sup>1397</sup> In der

---

<sup>1394</sup> Vgl. Stewart, 1977, S. 68–69.

<sup>1395</sup> Vgl. Friedländer, 1929, S. 63.

<sup>1396</sup> Vgl. Stewart, 1977, S. 144–145.

<sup>1397</sup> Vgl. Brandstötter, 2009, S. 39: „Als Kontrast zu arrangierten Heiraten erhoben im 12. und 13. Jahrhundert Minnesänger die Verehrung einer älteren Frau zur

vorindustriellen Zeit erfüllte eine Verheiratung für Handwerker und Bauern einen wichtigen Zweck und hatte einen großen Nutzen, denn durch solche Versorgungsehen war es älteren Handwerkerwitwen, die ihren jungen Gesellen heirateten – auch gefördert durch die Zünfte – möglich, die Werkstatt fortzuführen, oder umgekehrt heirateten verwitwete Bauern ihre jungen Mägde zur Erhaltung ihres landwirtschaftlichen Betriebes und zur Versorgung ihrer Kinder.<sup>1398</sup>

Als Cranachs frühestes Gemälde mit dem Thema „Das ungleiche Paar“ gilt eine Fassung in Budapest, das 1520–1522 entstand und die eher ungewöhnliche Verbindung einer alten Frau mit einem jungen Mann darstellt (Abb. 427). Die alte Frau, die durch eine weiße Haube und Fingerringe als verheiratet ausgewiesen ist, trägt ein reich besticktes, tief dekolletiertes Kleid. Ihre Gesichtshaut ist fahl und faltig, ihr schmallippiger Mund mit erheblichen Zahnlücken breit geöffnet, während sie leicht verschämt lächelnd einem jungen Mann neben sich einige Münzen aus ihrem prall gefüllten Geldbeutel in die Hand legt. Der junge bärtige, etwas schlichter gekleidete Mann hat seine linke Hand auf die nackte Schulter der Frau gelegt und hält dieser seine geöffnete andere Hand zum Empfang des Geldes hin. Seinen Kopf neigt er der Alten zu, während er seinen Blick auf sie richtet. Der Mund des jungen Mannes ist geschlossen, die emotionslose Mimik drückt Sachlichkeit und Kälte aus. Der monochrome schwarze Hintergrund verstärkt die nüchterne, kühle Atmosphäre. Während Dürer die erotische aufgeladene Begegnung im „Spaziergang“ noch moralisierend bewertet, interessiert Cranach sich mehr für die psychische Befindlichkeit dieses ungewöhnlichen Paares ohne jedwede moralische Anspielung. Die Situation ist unzweideutig: Eine alte Frau kauft sich körperliche Zuwendung, Sexualität, und der junge Mann verkauft seinen Körper, er täuscht keine Gefühle vor, sondern verhandelt wie ein Kaufmann, der nüchtern und berechnend seine Aufgaben erledigt. Das Thema Liebe verliert hier jeden erotischen Anstrich und wird zur Groteske.<sup>1399</sup>

---

Kunstform. Die jungen Knappen stammten oft aus niedrigerem Stand. Sie besangen die reine unerreichbare, weil verheiratete Frau. Diese war losgelöst von der Aussicht auf Erfüllung. Sie blieb unerfüllt und unerwidert. Aber auch arrangierte Ehen blieben von Schmährufen nicht verschont, wenn die Frau älter war als der Mann. Der Historiker Golo Mann zitiert in seiner Biographie über Wallenstein einen Chronisten, der die um vier bis fünf Jahre ältere Frau Wallensteins als ‚geile Antiquität‘ bezeichnet.“

<sup>1398</sup> Ebd. S. 39–43.

<sup>1399</sup> Vgl. Hase, 2019, S. 1–2: <https://kunstliebewwu.blogspot.com/2019/03/love-for-sale-das-ungleiche-paar-von.html> [01.11.2022]

Ein weiteres Bild dieses Sujets von um 1530 gehört zum Bestand des Germanischen Nationalmuseums in Nürnberg. Dargestellt sind ein langbärtiger, grauhaariger Greis in einem pelzbesetzten Mantel und eine junge Frau in einem roten, ins Gold changierenden Kleid, das perlenbestickt und mit Goldborten versehen ist (Abb. 428). Sie ist mit einer Halskette, einer Hobelspankette und einer mit Edelsteinen verzierten Haarhaube bekleidet. Bei geneigtem Kopf und dünnem Lächeln wird das fast zahnlose Gebiss des Mannes sichtbar, während sein lüsterner Blick ganz auf die junge Frau gerichtet ist. Mit seinem linken Arm hat er sie umfasst, ihre beiden Hände sind ineinander verschränkt, wobei sie mit Daumen und Zeigefinger seinen Daumen umschließt. Ihren linken Arm hat sie um seinen Hals gelegt, ihr Kopf ist ihm zugeneigt, dabei richtet sie ihr Gesicht demonstrativ mit dem verschlagenen Blick ihrer katzenartigen Schlitzaugen fast frontal auf den Betrachter. Im Hintergrund rechts gibt eine Fensteröffnung den Blick in eine Seenlandschaft frei, die zum Bildrand hin von einem felsigen Gebirge mit einer Burg begrenzt wird. Im Vordergrund dieses Landschaftsvierecks sind noch zwei Bäume dargestellt: ein laubreicher und direkt daneben ein dünner mit nur noch wenigen Ästen und Blättern. Die üblichen Attribute in der Darstellungstradition des Bildmotivs – der offene Geldbeutel, an dem sich die Frauen offen oder heimlich bedienen, oder ein angebotenes Schmuckstück als Hinweis auf die käufliche Liebe oder „Geldheirat“ – fehlen gänzlich, so dass die heimtückische und anstößige Strategie der Frau nicht in demselben Maße deutlich wird wie auf den meisten anderen Bildern von Cranach. Dennoch sehen sowohl Kurt Löcher als auch Sabine Lata das Sujet der „Buhlschaft“ durch das närrische Verhalten und Auftreten des Alten und den scheinheiligen, hinterlistigen Blick der Frau ausreichend in Szene gesetzt.<sup>1400</sup> Aber es kann kein Zweifel daran bestehen, dass sich dieses zweite Bild aus Cranachs Werkgruppe des „ungleichen Paares“ wegen dieser fehlenden Attribute der Käuflichkeit heraushebt – ebenso wie das erstgenannte angesichts der seltenen Darstellung einer alten Frau mit ihrem jungen Liebhaber –, außerdem sind einige zusätzliche neue Bildelemente eingefügt, die noch eine vertiefte Analyse erfordern. Um ein Verständnis für das Bild zu entwickeln, erscheint mir die Rezeptionsästhetik brauchbar und hilfreich. Die von Wolfgang Kemp aus der Literaturwissenschaft in die Kunstgeschichte eingeführte Methode versteht das Kunstwerk als Resultat einer Kommunikation mit dem Betrachter und fragt nach den Instrumenten, die diese Interaktion

---

<sup>1400</sup> Vgl. Löcher, 1997, S. 140-141. Vgl. Lata, 2010, S. 96.

ermöglichen. Zwei dieser Mittel, die für das zu diskutierende Bild in Anspruch genommen werden können, sind einmal die Vermittlerfigur, zum anderen die Unbestimmtheitsstelle oder Leerstelle. Die Vermittlerfigur, hier die junge Frau, adressiert den Betrachter direkt, indem sie ihn mit ihrem zwielichtigen, schrägen Blick ansieht, ihn gewissermaßen zum Komplizen macht, gleichzeitig aber mit ihrer Haltung und Handlung ihm Anlass gibt, Sinn und Zweck der dargestellten Gesamtsituation zur reflektieren. Das zweite Mittel, das zum Einsatz kommen kann, ist die Leerstelle, wovon die Literaturgeschichte spricht, oder die Unbestimmtheitsstelle im Rahmen der Ästhetik. So formuliert Wolfgang Kemp:

„[B]eide [Mittel] wollen damit sagen, dass Kunstwerke punktuell unvollendet sind, um sich im Betrachter zu vollenden. Diese Unvollkommenheit ist eine konstruktive, intendierte. [...] Das Kunstwerk erhebt den Anspruch auf Kohärenz – das macht seine ‚Leerstellen‘ zu wichtigen Gelenkstellen oder Auslösern der Sinnkonstitution. Für Texte gesprochen, aber auch auf Bilder leicht übertragbar, heißt das: Die Leerstellen ‚funktionieren als die gedachten Scharniere‘ der Darstellungsperspektiven und erweisen sich damit als Bedingungen der jeweiligen Anschließbarkeit der Textsegmente. Indem die Leerstellen eine ausgesparte Beziehung anzeigen, geben sie die Beziehbarkeit der bezeichneten Positionen für die Vorstellungskraft des Lesers [oder Betrachters] frei.“<sup>1401</sup>

Kunstwerke sind mit bestimmten Bildelementen ausgestattet, die den Rezeptionsprozess steuern sollen und dem Betrachter besonders über die Leerstellen Möglichkeiten geben, seine Erfahrungen, Vorstellungen und Ideen zu entfalten, um zu einem eigenem Engagement, zu Empathie, zur Projektion eigenen Wissens und eigener Phantasien zu kommen und über das Dargestellte zu reflektieren.<sup>1402</sup> Mit diesem Ansatz kann nun auch eine narrative Komponente mit ins Spiel gebracht werden, wenn im Verlauf einer Erzählung von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft der Nutzen und Gewinn dieser Buhlschaft in Rechnung gestellt wird. Der Betrachter kann dabei eine Zukunftsperspektive einnehmen, von der aus er das Paar betrachtet. Der Reichtum des Alten liegt weitgehend im Dunkeln, nur sein großer Pelzkragen gibt davon Kenntnis. Demgegenüber steht

---

<sup>1401</sup> Kemp, 2008, S. 254–255.

<sup>1402</sup> Vgl. Michalski, 2015, S. 78–86. Vgl. Kemp, 2009, 107–109. vgl. Kemp, 1992, S. 307–328.

die junge Frau ganz im Hellen reich mit Schmuck und Kleidung geschmückt. Die Gegenüberstellung von Licht und Schatten nimmt die hinterhältige und geplante Ausbeutung des Mannes durch die Frau vorweg, die Ausbeutung des Alters durch die Jugend. Die Frau zeigt auch ganz offen die Mittel, die sie nutzt, um ihr Ziel zu erreichen. Die Macht der Frau wird durch eine kleine anstößige Geste offenbar, da sie den Blick des Betrachters unter die Gürtellinie lenkt, dorthin, wo die Wollust des Mannes seinen Sehnsuchtsort hat. Mit der v-förmigen Öffnung zwischen Daumen und Zeigefinger, die den Daumen des Mannes umschließen, wird eine Kopulation symbolisiert, denn so umschließt die Vagina den Penis und wird dem Mann der Verstand geraubt. Eine weitere Zukunftsperspektive kann auf die Frau bezogen werden, denn in der Burg oberhalb der Flusslandschaft im Fensterausblick könnte sich die Frau bereits als Herrin sehen. Symbolisch steht der Baum hinter ihr in vollem, gesundem Wuchs, während direkt daneben ein zweiter dürrer Baum nur noch mit vertrockneten Ästen und einzelnen Blättern vegetiert: die aufblühende Jugend und das welkende Alter. Ähnlich ist ein weiteres Cranach-Bild von 1532 gestaltet, mit einem Blick aus dem Fenster über eine weite Landschaft, betitelt „Die Bezahlung“ (Das ungleiche Paar) und im Nationalmuseum Stockholm beheimatet (Abb. 429). Im Gegensatz zu den bisher vorgestellten Bildern sind hier die Figuren deutlich weiter vom Betrachter wegerückt, weil die Altersdifferenz nicht mehr durch Nahsicht betont wird, sondern durch den ausgebreiteten Reichtum auf dem Tisch und an der Wand. Auch hier versucht ein alter zahnloser bärtiger Mann – offenkundig ein wohlhabender, reicher Bürger –, die Zuneigung einer jungen Frau an einem reich gedeckten Tisch mit Geld zu erkaufen. Sein begehrlcher Blick ist auf die Frau gerichtet, die bestens gekleidet mit nichtssagendem Blick ruhig und berechnend ihre Hand mit Geldmünzen füllen lässt. Vor ihr auf dem Tisch liegt ein geöffneter Granatapfel, der viele kulturell-religiöse Bedeutungen repräsentiert, besonders aber für Fruchtbarkeit und Macht steht, die Macht der Frauen. An der Rückwand hängen neben verschiedenen Jagdutensilien auch mehrere Jagdtrophäen wie Rebhühner und ein Hirschgeweih. Die Vögel stehen für einen sexuellen Antrag und spielen vulgär auf das umgangssprachliche „Vögeln“ an. Nach der Antike werden die Rebhühner mit dem Laster „Luxuria“, der Wollust in Verbindung gebracht.<sup>1403</sup> Norbert Schneider verweist noch auf Jeremia im Alten Testament (17,11), wo es

---

<sup>1403</sup> Vgl. Kretschmer, 2014, S. 165–166, 338–339. „Nach Aristoteles sollen Rebhuhnmännchen die Gelege zerstören und auf diese Weise weiteren Geschlechtsverkehr erzwingen.“, Vgl. Schneider, 2004, S. 153–154.

heißt: „*Wie ein Rebbubn, das ausbrütet, was es nicht gelegt hat, so ist ein Mensch, der Reichtum durch Unrecht erwirbt. [...] und am Ende steht er als Narr da.*“ Das Bild ist somit auch ein Sinnbild für einen auf unrechte Weise erworbenen Reichtum, der nun durch ungezügelte Fleischeslust verschwendet wird.<sup>1404</sup>

Im Corpus Cranach, einem allgemeinen Werkverzeichnis der Malerwerkstätten Cranach und seiner Epigonen, das gemeinsam von der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste Stuttgart und der Universitätsbibliothek Heidelberg betrieben wird, sind inzwischen 123 Werke erfasst, die sich mit der Werkgruppe des „ungleichen Paares“ befassen. Überwiegend handelt es sich um Darstellungen, in denen alte Männer von jungen hübschen Frauen um ihr Geld gebracht werden, nur gelegentlich wurden auch alte Frauen und ihre Liebhaber dargestellt. In diese Liste wurden auch Wirtshausszenen mit Dirnen aufgenommen, weil sie letzten Endes die identische Bildaussage beinhalten.<sup>1405</sup>

Eine weitere Facette der Weiberlist haben Cranach und seine Mitarbeiter in dem 1534 entstandenen Gemälde „Der Mund der Wahrheit“ dargestellt (Abb. 430). Eine junge Frau, die des Ehebruchs angeklagt ist, legt in Gegenwart eines Richters und diverser Zeugen ihre Hand in den Rachen eines Löwenstandbildes. Der Richter hält die Anklageschrift in der Hand, und der hässliche, körperlich übergriffige alte Ehemann rechts im Bild hinter der Frau wird von dieser mit der anderen Hand barsch zurückgewiesen. Sie erklärt, dass nur die Arme ihres Ehemannes und die des neben ihr stehenden Narren sie berührt haben. Der Löwe beißt nicht zu, denn sie hat die Wahrheit gesagt, da ihr Liebhaber in Wirklichkeit der als Narr verkleidete Mann ist, der von niemandem ernst genommen oder überhaupt beachtet wird. Grundlage für diese Darstellung war die römische Steinmaske „Bocca della Verità“ in der Vorhalle von Santa Maria in Cosmedin in Rom, die nach einer mittelalterlichen Legende jedem Lügner die Hand abbeißt.<sup>1406</sup>

Ein weiterer Meister, der sich seinerzeit mit dem Thema „Das ungleiche Paar“ beschäftigte, war Hans Baldung Grien, zunächst mit einem Kupferstich von 1507, in dem sich, wie bereits erörtert, ein törichter, triebhafter Greis dem Spott preisgibt, als er die entblößte Brust einer jungen Frau anfasst, während sie ihn gleichzeitig unbemerkt und ohne eine Miene zu verziehen um einige Münzen erleichtert. Etwa zwanzig Jahre später griff er das Thema erneut auf, um es dann

---

<sup>1404</sup> Schneider, 2004, S. 153–154.

<sup>1405</sup> Vgl. [cranach.ub.uni-heidelberg.de/wiki/index.php/CranachNet:Links](http://cranach.ub.uni-heidelberg.de/wiki/index.php/CranachNet:Links)

<sup>1406</sup> Vgl. Koeplin/Falk, [1974], 1976, S. 580–582. Vgl. Ettliger, 1956, Sp. 786–791.

in zwei Tafelbildern zu verwirklichen (Abb. 431–432), wobei das erste 1527, das zweite ein Jahr später entstand. Ähnlich wie vor ihm Quentin Massys und Lucas Cranach d. Ä. stellte Baldung das Paar noch enger zueinander und rückte es noch näher an den Betrachter heran, um so die Zeichen des Alters besonders prägnant vorzuführen. Die enge Verbindung wird im ersten Bild noch dadurch herausgestellt, dass sich der Rand des großen tellerförmigen Hutes, den die Frau trägt, mit der golddurchwobenden Kappe des Mannes bogenförmig zusammenschließt. Während der alte Mann seinen Blick angespannt ausschließlich auf die Frau, das Ziel seiner Begierde gerichtet hat, blickt sie ihn leicht von oben aus den Augenwinkeln an und präsentiert sich mit ihrem weiten, tief ausgeschnittenen Dekolletée, das ihre Brustwarzen freigibt, vor allem dem Betrachter als Prostituierte in ihrer freizügigen, extravaganten Selbstdarstellung und mit ihrem sicheren Griff zum Geld mit der einen Hand, dabei mit der anderen im Verborgenen an der unteren Körperhälfte des Mannes ihrem Werk nachgehend. Baldung Grien stellt die Frau als Verführerin dar, die gewerbsmäßig, sachlich und unpersönlich ihrer Tätigkeit um des Geldes willen nachgeht. Ganz im Gegensatz dazu steht die Figur, die er ein Jahr später zum gleichen Thema gemalt hat. Eine junge Frau mit einem überaus bleichen, kantigen Gesicht wirkt zwiespältig und bedrückt, ihr Blick geht gedankenverloren ins Leere. Während sie die Geldmünzen unschlüssig durch ihre Finger gleiten lässt, scheint sie abzuwägen, ob es das wert sei, sich mit dem Alten einzulassen, sich zu verkaufen. Aber hat sie überhaupt noch eine Wahl, da sie bereits schwanger ist, worauf auch das Granatapfelmuster, das Fruchtbarkeitssymbol auf ihrem Kleid hinweist? Der Alte, dessen Inkarnat dunkler und natürlicher wirkt als das der Frau, ist ihr voll Eifer zugewandt, umarmt sie und redet auf sie ein. Seine strubbeligen Haare stehen ab, die Adern an Stirn und Hals sind deutlich geschwollen, sein Blick ist starr auf die Frau gerichtet – all das bringt seine animalische Lebendigkeit zum Ausdruck. Die in der Literatur vorgetragene Deutung, dass es sich bei der Frau um eine Prostituierte handele, ist nicht überzeugend, eher ist sie die Ehefrau des Alten, möglicherweise von einer armen Familie durch materielle Entschädigung als Ehefrau gewonnen, denn nur das macht die energische, forschende Darstellung des Mannes nachvollziehbar, der auf seinem gekauften Recht besteht.<sup>1407</sup>

Allerdings wurde die Thematik des „ungleichen Paares“ ab dem Spätmittelalter, verstärkt um 1500, unter den Begriffen Weiberregiment, Weibermacht und

---

<sup>1407</sup> Vgl. Jacob-Friesen, 2019, S. 372–375.

Weiberlist sowohl in der Literatur als auch der bildenden Kunst in eine ganz andere Richtung gelenkt. Das „Weiberregiment“ stilisierte man unter der Metapher „Kampf um die Hose“ zu einem Geschlechterkampf, bei dem es um die Vorherrschaft der Frau im Haus ging. Oft als Karikatur wurde dieses Thema bis ins 19. Jahrhundert immer wieder aufgelegt und bisweilen mit dem Motiv „Die verkehrte Welt“ in Beziehung gesetzt.<sup>1408</sup> Hans Baldung Grien hatte schon 1513 als Holzschnitt die mittelalterliche Märe von Aristoteles und Phyllis umgesetzt, in der es darum geht, dass sich selbst der weise Philosoph von der schönen Frau verführen lässt (Abb. 433). Dieses exemplarische „ungleiche Paar“ demonstriert die weibliche Überlegenheit in Klugheit, List und Täuschung. Auch der hochbetagte Aristoteles, Lehrer von Alexander dem Großen, vermag sich der Allmacht und Unvernunft sinnlicher Liebe nicht zu entziehen; unabhängig von Stand, Macht und Bildung und ungeachtet von Alter und männlicher Stattlichkeit gerieten unter der Weibermacht alle Männer zu Toren, was diesem Motiv in Kunst und Literatur zu besonderer Beliebtheit verhalf. Die Bilder fußten auf der antiken Mythologie, dem Alten Testament oder mittelalterlichen Legenden, stets galt die Frau als Symbol der Wollust, die von der „Gottesminne“ ablenkte und zur „Weltminne“ verführte. Dieses Thema stieß vom 14. bis zum 16. Jahrhundert auf großes öffentliches Interesse und verbreitete sich im 15. Jahrhundert mit Entstehen der Druckgraphik rasant.<sup>1409</sup>

„Die Macht der Frauen ist eins der Hauptthemen in Brants Buch [„Das Narrenschiff“]. Indem sie die üblichen Machtverhältnisse auf den Kopf stellen und den Einfluß und die Kontrolle aufzeigen, die Frauen über Männer haben, reflektieren die Bilder und Texte zum Thema der ‚Weibermacht‘ die zeitgenössischen Diskurse zur Sexualmoral und zu sozialen Hierarchien.“<sup>1410</sup>

Vor dieser gesellschaftlichen Auseinandersetzung entstanden Baldung Griens graphischen Werke, in denen er die natürliche Macht der Frauen durch die triebgesteuerte destruktive und ruinöse Energie der Sexualität einprägsam vor Augen führte. Der Märe zufolge gab Aristoteles seinem königlichen Schüler Alexander, der mit der Hofdame Phyllis anbändelte, den eindringlichen Rat, sich nicht den

---

<sup>1408</sup> Vgl. Metken, 1996, S. 9–23. Vgl. Olbrich, Bd. 7, 2004, S. 739–740.

<sup>1409</sup> Vgl. Riese, 2007, S. 446–447.

<sup>1410</sup> Scherer, 2019, S. 361–362.

Gefahren der Liebe auszusetzen und seine Studien nicht zu vernachlässigen. Die über die erzwungene Trennung zutiefst gekränkte Phyllis beschloss, Alexander zu beweisen, dass selbst der weise Aristoteles ihrer sexuellen Anziehungskraft und ihren Verführungskünsten nichts entgegenzusetzen hätte. Sie würde seine Standhaftigkeit auf die Probe stellen, seinen Willen brechen und ihn zu ihrem Knecht machen. Durch Tanz und Gesang zog sie Aristoteles tatsächlich in ihren Bann, fesselte und verzauberte ihn, bis er in Liebe entflammte und sich zum Narren machte, denn zum Beweis seiner Liebe forderte Phyllis, dass er ihr vor den Augen Alexanders auf allen Vieren kriechend als Reittier diene. Die Moral dieser Mär lautete freilich, dass Liebe ein Spiel mit dem Feuer sei, bei dem Vernunft und Verstand außer Kraft gesetzt werde.<sup>1411</sup> Eine Frau, die auf einem Mann reitet, ihm den Weg weist, ihn lenkt, verkehrt angesichts des widerstandslos gehorchenden Mannes die gesellschaftliche Wirklichkeit ins Gegenteil, satirisch wird hiermit auf die Umkehrung der tradierten Geschlechterrollen gedeutet. Die Verbreitung und Beliebtheit der Darstellung von Weibermacht und Weiberlist in der Druckgraphik um 1500 hatte seinen Grund im Unterhaltungswert von Anekdote und Nacktheit. Baldung wollte aber zugleich ein moralisch-ethisches Verhalten vor Augen führen, wenn er Ähnlichkeiten zwischen Phyllis und Eva aufzeigte und in Erinnerung brachte, wo der Ursprung aller Weiberlisten zu verorten sei. Eine Reminiszenz an das Paradies manifestiert sich allein darin, dass sich die nackte Phyllis in einem Garten neben einem Baum voller Früchte aufhält,

---

<sup>1411</sup> Vgl. Scherer, 2019, S. 362. „Phyllis macht sich ihre weibliche List zunutze und trägt den Sieg über den weisen Aristoteles davon. Im Gegensatz zu Meister MZ und den beinahe zeitgenössischen Stichen des Hausbuchmeisters, die Baldung offenbar als Vorlage verwendete, zeigt sein Holzschnitt beide Gestalten bemerkenswert nackt.“ Vgl. Nicolaisen, 2019, S. 263: „Baldung verleiht der Geschichte, die erst im 13. Jahrhundert erfunden wurde [...], eine humorvolle Note, nicht zuletzt durch ihr madonnenhaftes Äußeres und das Lächeln der Phyllis, die Baldung mit Haube als verheiratete Frau in Szene setzt. [...] Baldung hantiert hier frei mit einem physiognomischen Typus der Dürer-Werkstatt. Dürer kann dies Aneignung seines Bildidioms kaum entgangen sein. Interessant ist, dass das sexualisierte Rollenspiel, in diesem Fall die Umkehr tradierter Geschlechterrollen, im Bereich des durch Mauern abgetrennten Hofgartens stattfindet, also in einem semi-privaten Bereich, der von den Augen der Öffentlichkeit abgeschirmt ist. Der Kontrast von wild wachsender Natur und dem Lineal gezogener Architektur unterstreicht den Gegensatz von menschlicher (männlicher) Triebhaftigkeit und deren vernünftiger Beherrschung.“

während ein Tuch von ihrem linken Arm sich wie eine Schlange im Wind bewegt und sie mit List Aristoteles ihren Willen aufzwingt.<sup>1412</sup>

Große Männer des Geistes, Philosophen und Literaten, waren besonders geeignet, als Opfer auf das Problem der Weibermacht und der Männertorheit mit Moralappellen hinzuweisen, denn wenn selbst solche hochverehrten, gebildeten, ja weisen Männer den Listen einer Frau erlagen und ihren erotischen Verführungen nichts entgegenstellen konnten, wie erst musste es dann dem einfachen, oft ungebildeten Mann ergehen, der seinen Trieben zwangsläufig erlag.

Lucas van Leyden recurrierte auf eine der mittelalterlichen Legenden um den römischen Dichter Vergil für seine Graphikwerke in zwei Varianten, und zwar auf die Erzählung von „Vergil im Korb“. Die erste Version schuf er um 1514 als Holzschnitt im Rahmen seiner sechsteiligen Serie „Große Weibermacht-Serie“, einer Serie von Beispielen, dass selbst gebildete, kräftige und mannhafte Männer der List und Tücke zum Opfer fielen (Abb. 434).<sup>1413</sup> Die Legende vom alternden Vergil (70–19 v. Chr.) besagt, er habe sich in die junge, schöne Tochter Febilla des Kaisers verliebt. Empört über diese infame Selbstgefälligkeit versprach sie ihm hinterlistig, ihn nachts heimlich in einem Korb in ihr Schlafgemach hochzuziehen. Aber auf halber Höhe der Mauer ließ sie ihn einfach hängen, wo er am folgenden Tag dem Spott und der Häme der sich versammelnden Römer ausgesetzt war. Die Verursacherin des Schabernacks trat nie in Erscheinung. Mit erhobenem Zeigefinger erklärt eine Frau am linken Bildrand einem Knaben das abschreckende Exempel, da selbst der Weiseste unter allen Männern einer Frau auf den Leim gegangen sei, denn Weisheit schütze vor Torheit nicht. Im Jahre 1525, also zwölf Jahre später, nahm Lucas van Leyden das Thema erneut auf, allerdings gab er dem Geschehen einen völlig anderen Akzent, denn das Zentrum der Aufmerksamkeit wurde von dem Liebesnarren Vergil auf die im Vordergrund des Kupferstichs versammelten empörten Bürger verschoben (Abb. 435). Vergil, der die Nacht in einem Korb an der Wand des Palastes verbracht hat, ganz klein und unscheinbar im Hintergrund, ist erst bei genauer Betrachtung zu entdecken, und der Betrachter wird durch die Fingerzeige der vielen Schaulustigen mit ins Bild genommen und zum Augenzeugen dessen, was passiert ist. Die

---

<sup>1412</sup> Vgl. Mensger, 2017, S. 114. vgl. Hubach, 2006, S. 262–272. Vgl. Rosenfeld, 1970, S. 321–323.

<sup>1413</sup> Vgl. Wagini, 2017, S. 124. „Lucas' Holzschnittserien zur Weibermacht sind – wie alle seine Holzschnitte – weder monogrammiert noch datiert. In der Zuschreibung der Entwürfe an Lucas ist sich die Forschung seit langem einig.“

Entwürdigung des großen römischen Dichters wurde vielfach zur Abschreckung herangezogen, um die Gefahr der Weiberlist zu untermauern, da sie auch die Mächtigsten, Würdigsten und Weisesten nicht ungeschoren davonkommen ließ.<sup>1414</sup> Die Ansammlung im Vordergrund des Bildes bildet einen Querschnitt durch die Bevölkerung ab: Alte und Junge, Angehörige beider Geschlechter und verschiedener Stände. Besonders tut sich ein prächtig gekleideter Mann mit Gestik und Mimik hervor, der als eine Art Moderator den Anwesenden die Situation erklärt.<sup>1415</sup> Ganz rechts vorne sitzen auf einer Treppe hinter einer auf einen Stock gestützten Greisin eine Mutter mit ihrem Kleinkind, die aufgrund ihrer extravaganten Kleidung, ihrer offen präsentierten Körperlichkeit und ihrer prall gefüllten Geldbörse als Prostituierte anzunehmen ist. Und damit schließt sich der Kreis: eine Frau im Vordergrund, die berufsmäßig mit List und Tücke Männern Liebe vortäuscht, um sie um ihre Ersparnisse zu bringen, und im Hintergrund ebenfalls eine Frau, die einem Mann ihre Macht zeigt, indem sie ihn hinters Licht führt und der Schande preisgibt.<sup>1416</sup>

Ungleiche Liebespaare, also Eheverbindungen mit einem großen Altersunterschied zwischen den Partnern, waren im Übergang vom Spätmittelalter zur Frühen Neuzeit Teil der gesellschaftlichen Realität. Aber wie gezeigt, wurde der aus wirtschaftlicher Not geborene Zwang zu einem weit verbreiteten Motiv in der bildenden Kunst, das auch nicht vor bekannten Philosophen und Poeten Halt machte. Schon in Brants „Narrenschiff“ 1494 wurde das Thema mit einer satirischen Note versehen und meist der männliche Partner mit den Attributen eines Narren ausgestattet, womit er dem Spott des Lesers ausgeliefert war. Allen den Bildern zum Thema ist gemein, dass der Betrachter über Mimik und Gesten der Reflexionsfiguren zum Komplizen und Voyeur gemacht wurde. Aus dem Kontext des triebhaften sexuellen Verhaltens und dessen ironisch-karikaturesker Darstellung wird die Gestalt eines Narren konzipiert, für dem der Alte selbst mit seinem unangemessenen und die Situation missverstehenden Verhalten die Grundlage gelegt hat. Urs Graf treibt eine solche Situation mit seiner Federzeichnung „Lüsterner alter Narr und junge Frau (Alter Narr stellt einer nackten Dirne

---

<sup>1414</sup> Vgl. Mensger, 2017, S. 116: „Ab dem 13. Jahrhundert finden sich erste Darstellungen Vergils im Korb an Chorgestühlen, in Kirchenfenstern und auf Tapissereien. Vermutlich diente der verliebte Dichter den Geistlichen als mahnendes Beispiel, sinnlichen Verlockungen abzuschwören.“

<sup>1415</sup> Vgl. Matile, 2000, S. 154.

<sup>1416</sup> Vgl. Wagini, 2017, S. 184.

nach)“ von 1515/1516 auf die Spitze und schafft eine Persiflage auf die Macht der Liebe (Abb. 436). Ein hässlicher, gebrechlicher Alter, behindert durch Holzbein und Zwicker, stolpert einer jungen Frau hinterher. Die Narrenkappe mit Eselsohren und Glöckchen ist ihm in den Nacken gerutscht, der Ärmel über dem linken Arm ist weit zipfelig ausgezogen mit einem Bommel an der Spitze, während ein Kuckuck auf seinem Kopf gerade dabei ist, sein rechtes Auge auszuhaaken, um seine närrische Blindheit zu vervollständigen – alles Kennzeichen seiner geckenhaften Erscheinung. Ein großer zwischen den Beinen hängender Dolch kann den Zweifel an seiner phallischen Vitalität kaum beseitigen, wenn auch ein übergroßer, prall gefüllter Geldsack an seinem Gürtel die männlichen Defizite vielleicht ein wenig ausgleicht. Die junge Frau, die völlig nackt und nur mit einer schweren Halskette und einem federgeschmückten Barett auf dem Kopf bekleidet ist, schreitet mit Pantoffeln an den Füßen gleichgültig und abgestumpft voran. Geldbeutel, der Dolch und auch das Holzbein, das seine Gebrechlichkeit betont, zeigen die Lächerlichkeit seines törichtes Werbens. Nicht einmal sein Geldbeutel vermag das Interesse der Frau zu wecken, die ihn völlig desinteressiert ignoriert. Das Liebesband wird von ihr bereits geschwungen, um einen Liebesnarren einzufangen. „*Having inscribed his monogram ,VG‘ twice into the loops of the rope forming a love knot that she dangles in the air, the artist demonstrates with malicious pleasure that he, not the old fool, is the object of her attention and her curry comb.*“<sup>1417</sup> In ihrer rechten Hand hält sie den Pferdestriegel, den Christiane Andersson nach dem Begriff „striegeln“ mit Geschlechtsverkehr assoziiert, andererseits aber auch auf die weibliche Vorherrschaft bezieht.<sup>1418</sup> Hier sind alle Aspekte des ungleichen Paares zusammengetragen: Der alte, hässliche Mann, der nur noch mit seinen materiellen Vorzügen um eine junge, sexuell attraktive Frau werben kann, denn seine männlichen Attribute sind mehr Schein denn scharfe Waffen, nur Attrappen. So werden Männer von den Frauen zu Narren gemacht, aber auch umgekehrt geschieht dies, wenn junge Männer ihre jugendliche Attraktivität an eine alte Frau verkaufen. Zusätzlich wird in dem Bild der Betrachter mit einem Voyeur gleichgesetzt, denn der Zwicker des alten Mannes kann einerseits für die närrische Blindheit stehen, andererseits aber auch als Mittel zum Zweck für den Voyeur dienen.

---

<sup>1417</sup> Andersson, 2018, S. 127.

<sup>1418</sup> Vgl. Andersson, 1978, S. 67, vgl. Andersson, 1977, S. 98–100.

In einer weiteren Federzeichnung mit dem Titel „Frau mit Kind und Narr“ von Urs Graf, die um 1525 entstand (Abb. 437), sehen wir einen tanzenden Narren – ein alten, abstoßenden Mann mit einem dicken Kropf und Narrenkappe. Von den beiden Eselohren steht das eine mit einem bimmelnden Glöckchen spitz und aufrecht, während das andere bewegungslos herabhängt. Schon hier zeigt sich die Diskrepanz zwischen Wunsch und Wirklichkeit, denn gleichzeitig hat er sein Hemd angehoben und obszön sein hängendes männliches Gemächt vor dem Betrachter entblößt. Die von ihm umfasste junge Frau trägt ein Kleinkind auf dem Arm, einen prall gefüllten Geldsack, ein Scherenetui und einen Schlüsselbund am Gürtel, womit sie als Hausfrau gekennzeichnet ist. Dieser bürgerlichen Ordnung steht allerdings das vom Wind hochgeblähte Kleid, das ihr nacktes linkes Bein freigibt, entgegen. Schon in der Mitte des 15. Jahrhunderts wird Narrheit mit dem Zeigen der Genitalien oder dem Fehlen der „bruoch“, der Unterhose, die von Männern im Mittelalter und der Renaissance unter ihrem Beinkleid getragen wurde, in Verbindung gebracht. Die „bruoch“ war nur für Männer bestimmt, so dass ihr Fehlen oder Verlust sinnbildlich für das Weiberregiment stand bzw. ein Defizit an Männlichkeit bezeugte oder die sexuelle Begierde der Narren evozierte.<sup>1419</sup> Der Hund steht nicht nur für Treue, sondern auch für Wollust und animalische Triebhaftigkeit.<sup>1420</sup> Die Geige mit dem Fiedelbogen, also das Spielen auf einem Instrument oder der Tanz zur Musik, wird metaphorisch zum Koitus, bei dem Bogen und Geige Penis und Vagina repräsentieren.<sup>1421</sup> Der Topos des hässlichen Alten, der um eine junge Frau wirbt oder sich sogar mit ihr verbindet, wird im 16. Jahrhundert formelhaft in der Gestalt eines Narren dargestellt. In einem solchen Bild werden Eigenschaften wie alt, hässlich und impotent verächtlich und respektlos behandelt, dazu Krankheiten als Zeichen des fortgeschrittenen Verfalls herangezogen. Dem so der Schande Preisgegebenen wird obendrein noch eine Narrenkappe mit Schellen aufgesetzt,

---

<sup>1419</sup> vgl. Metken, 1996, S. 14. „Im Mittelalter entwickelte sich das germanische Wort *bröks* für die knie- oder knöchellangen Barbarenhose über althochdeutsch *pruoh* zu *bruoch* und *bruch*. Es bezeichnete von der Kotta, dem Übergewand der Ritter, oder dem kurzen, gegürteten Bauernkittel verdeckte, mehr oder minder üppig geschnittene Bekleidung der Schamteile. [...] Hosen hingegen hießen bis ins 16. Jahrhundert die Beinlinge, die Schenkel und Füße bekleideten, man mußte diese Strümpfe am Bruchbund oder Wams vernesteln, damit sie hielten.“

<sup>1420</sup> Vgl. Kretschmer, 2014, S. 195–198.

<sup>1421</sup> Vgl. Klimczak, 2018. S. 209–211.

und es wird ein großer, herumbaumelnder Löffel am linken Arm befestigt – die übliche Ausdrucksmittel für den alten, verliebten Narren, der zugleich die Begrenztheit allen menschlichen Tuns verkörpert.<sup>1422</sup> Zu guter Letzt macht sich ein Kuckuck auf der Schulter des Narren breit, von dem man weiß, dass er seine Eier zum Ausbrüten und zur Aufzucht seiner Jungen in die Nester anderer Vögel legt, und der damit zum Symbol des betrogenen Liebhabers wird, dem ein „Kuckuckskind“ untergeschoben wird. Schon bei der Betrachtung dieser wenigen Beispiele wird deutlich, dass mit Verknüpfung der Motive Frau und Mann fast ausschließlich die Verführung des Mannes durch die Frauen und damit die fleischliche Begierde den zentralen Platz in den bildlichen satirisch-didaktischen Darstellungen einnimmt. Wenn menschliche geistige wie körperliche Schwächen – etwa die leichte Verführbarkeit des triebgesteuerten Mannes, das altersbedingte Versagen seiner Manneskraft, seine abnehmende Attraktivität – durch materielle Vorzüge ausgeglichen werden sollten, dann wurden solche Verhaltensweisen, die der gesellschaftlichen Norm widersprachen, in der Maske des Narren als Krankheit des Geistes lächerlich gemacht und scharf gegeißelt. Derartige Beziehungen spiegeln sich auch heute noch im Fastnachtsbrauch wider, denn der in der Frühen Neuzeit geläufige Ausdruck „jemanden am Narrenseil führen“ bedeutet im Zusammenhang mit der männlichen Liebesgier, dass Frauen den armen Mann einfangen.<sup>1423</sup> Der Künstler „Meister der Weibermacht“ erhielt seinen Notnamen, weil sich einige seiner graphischen Arbeiten mit dem Thema der „Weibermacht“ befassten; Weibermacht wurde zum Symbol und Teil einer „verkehrten Welt“, in der die gesellschaftlich angestrebte Ordnung auf den Kopf gestellt wurde und selbst Weise sich leicht zum Narren machen konnten.<sup>1424</sup> In dem Kupferstich „Macht des Weibes“ von um 1460 reitet eine edel gekleidete Frau auf einem Esel (Abb. 438). Mit der linken Hand hält sie – wie ein Falkner – einen Kuckuck, während sie an vier Seilen vier Affen hinter sich herzieht. In Blickrichtung der Frau steht eine Gruppe Männer in Narrengewändern, die miteinander sprechen. Ein Spruchband, das alle drei Gruppen (Narren, Frau mit Esel, Affen) in Schleifen überspannt, enthält folgenden Text: „*Eynen essel reyden ich, wan ich will,*

---

<sup>1422</sup> Vgl. Keller, 2013, S. 70: „Am Ufer eines Meeres wandelnd, in tiefes Nachdenken versunken, sieht A[ugustinus] einen kleinen Knaben, der mit einem Löffel Wasser schöpft und in eine Sandgrube gießt. Befragt, was er täte, antwortet das Kind. Das gleiche, was du tust! Du willst die Unergründlichkeit Gottes mit deinen Gedanken ausschöpfen – ich versuche das Meer auszuschöpfen!“

<sup>1423</sup> Vgl. Mezger, 1991, S. 66.

<sup>1424</sup> Vgl. Olbrich, 2004, Bd. VII, S. 597-599.

*eyn gauch dat ist meine federspil, da myt fangen ich narren und affen vyl.*<sup>1425</sup> Die Darstellung als Falkner könnte darauf verweisen, dass die Frau selbst auf der Jagd nach einem Liebhaber ist, aber der Kuckuck auf ihrem Arm, der mit dem Liebesnarren gleichgesetzt werden kann, ist eher ein Zeichen dafür, wen die Frau zu fangen gedenkt.<sup>1426</sup> Die als besonders wollüstig geltenden Affen hat sie bereits eingefangen, doch diese zeigen in ihrer Stellvertreterfunktion nur, was den männlichen Narren noch bevorsteht, denn sie haben die Frau bereits in ihren Blick genommen.

Der Narr und die Frau waren ein beliebtes Thema, wie sich aus Vielzahl und Vielfalt der Bilder jener Zeit entnehmen lässt. Ein weiteres verbreitetes Sujet ist der Narrenbaum, in dem verschiedene Traditionslinien zusammentreffen. Der Narrenbaum hat sich aus dem Baum der Erkenntnis über den Todsündenbaum entwickelt. Sünde und Nartheit wurden gleichgesetzt, und vor den verbotenen Früchten wurde eindringlich gewarnt, was letztlich dazu führte, dass der Erkenntnisbaum mit menschlichen Figuren, den Narren, beladen wurde, von deren „Genuss“ ebenfalls entschieden abgeraten wurde. So findet sich in Boccaccios Buch „De claris mulieribus“ (Von berühmten Frauen) (ca. 1361) in einer Druckausgabe von 1487 ein Sündenfall-Holzschnitt, in dem der Baum neben den verbotenen Früchten in der Krone auch Menschengestalten trägt, die als Personifikationen der sieben Todsünden identifiziert wurden. Der Weg zum Bildmotiv eines Narrenbaumes ist mithin nicht mehr weit, wenn die Menschenfiguren durch Narren ersetzt werden.<sup>1427</sup> Die Federzeichnung „Der Narrenbaum“ von Hans Weiditz, auch als Petrarca-Meister bekannt, die auf etwa 1525 datiert wird, zeigt einen solchen Baum voller Narren, der von einer elegant gekleideten jungen Frau mit einem pompösen, federgeschmückten Hut ohne großen Krafteinsatz geschüttelt wird (Abb. 439). Aber es fallen keine Früchte herab, sondern eine große Zahl von Narren, kenntlich an ihrer Kopfbedeckung. Ihr Reifestadium jedoch ist noch sehr unterschiedlich, denn zum Teil sind nur ihre Köpfe mit den Narrenkappen ausgebildet, dann aber auch voll ausgebildete Körper mit Gliedmaßen; auch die Größenmaße sind extrem heterogen. Vom plötzlichen Aufprall aus ihrer Ruhe unsanft herausgerissen zeigen ihre Gesichter Erstaunen und

---

<sup>1425</sup> Overdick, 2009, S. 39.

<sup>1426</sup> vgl. Kretschmer, 2014, S. 245. „Vor allem in der Emblematis ist [der Kuckuck] dem Laster luxuria ‚Wollust‘ zugeordnet. Besonders steht er für Untreue und Ehebruch.“

<sup>1427</sup> Vgl. Mezger, 1991, S. 339–347.

Erschrecken, aber es dauert keinen Moment und sie haben sich wieder gefangen, denn ihr Blick hat sofort die junge Frau erfasst, ihre Mimik lichtet sich und nimmt einen listigen, lüsternen Ausdruck an. Schon erheben sie ihre Hände, einer greift gar drohend zu seiner Keule. Das Fazit der ganzen Darstellung ist, dass eine einzige hübsche junge Frau ausreicht, ohne Umstände zahlreiche Narren vom Baum zu schütteln. Gleichzeitig wird ihr Bestreben deutlich, möglichst viele Liebesnarren zu sammeln und als Ernte einzubringen. In anderen Bildern zu diesem Thema wachsen den verliebten Narren Flügel, um dann von Frauen als Vogelstellerinnen in die Falle gelockt zu werden, oder sie sitzen bereits in einem brennenden Käfig und können sich nur noch freikaufen.<sup>1428</sup> Wenn Werner Mezger den Narrenbaum mit Sündhaftigkeit und Narrheit, die tief im mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Denken verankert gewesen seien, verknüpft, kommt er letztlich zu dem Schluss, dass es sich in Weiditz' Zeichnung um „Eva“ handeln müsse, die „*sich den Früchten des Sündenfalls gegenüber[sehe]*“.<sup>1429</sup> Weiditz' Darstellung des Narrenbaums illustriert mithin die Beziehung von Eros, Macht und Moral, verbindet zudem verschiedene Bildtraditionen mit einem moralisch-ethischen Tenor, um die männliche sexuelle Triebhaftigkeit und die weibliche Anziehungs- und Verführungskraft zu entlarven.

### **X.5.1 Exkurs 2: Das ungleiche Paar in der Bibel oder: Die Rolle der Frau im Alten Testament**

Seit biblischer Zeit wird das Verhältnis zwischen Mann und Frau als etwas Besonderes wahrgenommen, denn in der Schöpfungsgeschichte (1. Mose 2,18, 21–25) heißt es:

„[...] dann sprach Gott, der Herr: ‚Es ist nicht gut, dass der Mensch allein ist.‘ Darauf entnahm er Adam im Schlaf eine Rippe, baute aus der Rippe

---

<sup>1428</sup> Vgl. Mohrland, 2013, S. 183–188. vgl. Talbot, 1983, S. 158. Vgl. Grössinger, 2002, S. 112–113.

<sup>1429</sup> Mezger, 2017, S. 62: „Kuriöserweise blieb das auffälligste Motiv der Zeichnung in der Forschung bislang unkommentiert. Anders als Eva, die einen Apfel pflückt, schüttelt diese Frau den Baum so stark, dass eine große Anzahl reifer Früchte zu Boden fällt. Strukturell verwandt sind Darstellungen wie der Liebesbaum, bei dem Frauen ihren Bräutigam ‚ernten‘, oder die sogenannten Kinderbaum-Darstellungen, die zeigen, wie Kinder auf einem Baum heranwachsen, bevor sie von Eltern oder Hebammen heruntergeschüttelt werde.“ Vgl. Walzer, 1963, S. 5–7.

eine Frau und führte sie dem Menschen zu. Und der Mensch sprach: ‚Das endlich ist Bein von meinem Bein, Fleisch von meinem Fleisch. Frau soll sie genannt werden, denn vom Mann ist sie genommen. Darum verlässt der Mann Vater und Mutter und hängt seiner Frau an und sie werden wie ein Fleisch. Beide, der Mensch und seine Frau, waren nackt, aber sie schämten sich nicht voreinander.‘

Im Schöpfungsbericht heißt es weiter: *„Gott schuf den Menschen als sein Bild, als Bild Gottes. Männlich und weiblich erschuf er sie“* (1. Mose 1,28). Keiner war mehr als der andere, beide Geschlechter waren gleichwertig, folglich gab es keine Hierarchie. Jeder Mensch besaß unabhängig von seinem Geschlecht einen Wert, womit das fundamentale und richtungsweisende Menschenbild der Bibel deutlich gemacht ist. Aber was bedeutete das für die Wirklichkeit der Frauen in der patriarchalen Gesellschaft des Alten Testaments, in dem herausgestellt wird, dass Adam und Eva gegen das Gesetz verstoßen haben? Allerdings wurden die Texte, die aus verschiedenen Quellen, unterschiedlichen Zeiten und von verschiedenen Autoren stammten, uneinheitlich gewichtet, zum Teil auch widersprüchlich gelesen. Folglich finden sich sehr unterschiedliche Frauenbilder im Alten Testament. Häufig werden Frauen als Ehefrauen und Mütter dargestellt, deren Hauptaufgabe es war, Söhne als Stammhalter zu bekommen. Andererseits war List ein geläufiges Mittel von Frauen, um sich durchzusetzen, und auch vor Mord schreckten sie nicht zurück, wenn es der Sache diente – wie bei Jael und Sisera oder Judith und Holofernes. Frauen und die Geschichten der Frauen inspirierten Künstler in hohem Maße, wenn man nur an Eva und Maria denkt. Eva, die Urmutter aller weiblichen Verführerinnen der Männer, bot zugleich die Möglichkeit, die bedrohliche nackte Frau gegen die Leib- und Sexualfeindlichkeit der Kirche zu stellen. Und Maria, die mit Josef in einer altersungleichen Partnerschaft lebte, war Anlass für unzählige Mariendarstellungen, die Männern, vor allem zölibatären Priestern helfen konnte, ihre sexuellen Bedürfnisse zu entmaterialisieren. Im Folgenden sollen einige Beispiele aufzeigen, dass auch andere Frauengestalten in der Kunst vielfältigen Ausdruck fanden.

Sara führt Hagar zu Abraham: Abraham und Sara waren bereits hochbetagt, und nach menschlichem Ermessen war es ausgeschlossen, dass sie noch eigene Kinder haben könnten. Abrahams Sorge um den Fortbestand seiner Sippe war groß, aber Gott, der Herr, versprach ihm in einer Vision einen leiblichen Sohn: *„Sieh doch zum Himmel hinauf und zähl die Sterne, wenn du sie zählen kannst! So zahlreich*

*werden deine Nachkommen sein“* (1. Mose, 15, 4–6). Sara, Abrahams Frau, drängte ihn, mit ihrer ägyptischen Magd Hagar ein Kind zu zeugen. Hagar sollte als eine Art Leihmutter fungieren, das Kind aber würde nach den damals geltenden Sitten und Gebräuchen als das leibliche Kind von Sara und Abraham gelten. Und so führte Sara Hagar Abraham zu. An diesem Punkt setzten einige Künstler an, so Salomon de Bray mit seinem Ölgemälde „Sarah führt Hagar zu Abraham“ von 1650. Im Zentrum des Bildes wird die junge Hagar als nackte Rückenfigur dem greisen Patriarchen Abraham zugeführt, der auf dem Lager in seinem Alkoven liegt, der seitlich mit schweren Vorhängen abgegrenzt ist (Abb. 440). Auf einem Stuhl im Vordergrund rechts hat die Magd bereits ihre Kleidung abgelegt. Neben Hagar steht Sara mit Kopftuch und einem schweren, dunklen Gewand bekleidet, hält einerseits Hagars Arm, andererseits hat sie ihren anderen Arm gegenüber Abraham erhoben, um ihn zu beruhigen, aber gleichzeitig zu ermutigen und anzuspornen. Die beiden Frauen sind einander leicht zugewandt und insofern in einer Dreieckskomposition aufgestellt. Der Kontrast zwischen ihnen ist augenfällig: Die junge, nackte, makellose Hagar vom Licht erhellt, daneben die hochbetagte Sara, deren faltenreiches Gewand ein Äquivalent zu ihrer faltigen Altershaut darstellt. Der nahe an den Betrachter herangeschobene Rückenakt macht ihn zum Voyeur und lässt ihn im Geist das nachvollziehen, was jetzt geschehen wird. Das Bild zeigt eine deutliche Annäherung an die Werke von Jacob Jordaens, mit dem Bray zeitweise eng zusammengearbeitet hat (Abb. 441).<sup>1430</sup> Dass dieses biblische Thema verbildlicht wurde, muss als ungewöhnlich angesehen werden, denn es war schwer mit der traditionellen Moralvorstellung in Einklang zu bringen, was selbst erfahrene Bibel-Exegeten an ihre Grenzen brachte. Johannes Calvin hat in seinem Genesis-Kommentar deutlich gemacht, dass es Abraham und Sara nicht um „das unsittliche Spiel der Lüste“ ging, vielmehr sei herauszuheben, dass *„ihr Glaube hinkte und strauchelte. Freilich nicht dem Wesen nach war er falsch – aber in der Wahl seiner Mittel“*.<sup>1431</sup>

---

<sup>1430</sup> Vgl. von Moltke, 1938/39, S. 335: „[De Bray] lehnt sich in seiner Konzeption des Frauenaktes eng an ein Gemälde Jordaens in Brüssel, die bekannte Darstellung der Fruchtbarkeit, an. Zwar stammt dieses Motiv, wie schon von anderen bemerkt, von Moeyaert, sodaß natürlich die Möglichkeit besteht, daß sich Salomon de Bray unmittelbar auf diesen bezog. Aber da er um diese Zeit mit Jordaens zusammenarbeitete, liegt dessen Einfluß näher.“ Vgl. Manuth, 1993, S. 216.

<sup>1431</sup> Calvin, zit. nach Goeters/Simon, 1956, S. 166.

„Die Wahl eines derartigen Themas zeugt einerseits von dem ausgeprägten Interesse holländischer Historienmaler an selbst entlegenen Überlieferungen des Alten Testaments. Andererseits dürfte das Thema nicht zuletzt als Vorwand für die erotisierende Darstellung eines jugendlichen weiblichen Aktes als Kontrast zu dem vom Alter gezeichneten greisen Ehepaar gedient haben.“<sup>1432</sup>

Hagar wurde schwanger und brachte Ismael zur Welt, aber 14 Jahre später gebar auch Sara noch einen eigenen Sohn, der Isaak genannt wurde. Zu Ismael vermochte sie nie eine familiäre Beziehung aufzubauen, und als sie einmal beobachtete, dass Ismael ihren dreijährigen Sohn ärgerte, forderte sie Abraham auf, Ismael mit seiner Mutter fortzujagen. Abraham konnte sich dieser Forderung nicht anschließen, denn einerseits fühlte er sich seinem erstgeborenen Sohn gegenüber verpflichtet, andererseits stand diesem auch die Hälfte seines Besitzes zu, da er ihn als seinen eigenen Sohn anerkannt hatte. Erst als Gott Abraham aufforderte, dem nachdrücklichen Wunsch Saras nachzugeben, willigte er ein, so geschrieben im 1. Buch Mose (21,9–14).<sup>1433</sup> Sara war bis ins hohe Lebensalter eine überaus schöne Frau, und wenn auch die Lebensumstände ihrer Beziehung zu Abraham zeitweise prekär und kompliziert waren, so kann ihr Verhältnis doch als innig und vertraut angenommen werden. Doch trotz ihrer tiefen Liebe hatte sie Abraham keinen Stammhalter und Erben schenken können und im Alter von 75 Jahren war ihr klar, dass nicht sie die Mutter vieler Völker sein konnte, die Gott der Herr Abraham versprochen hatte. Es ist leicht nachvollziehbar, welche Schmerzen ihr diese Umstände bereiten haben müssen und welche Überwindung es sie gekostet haben mag, ihre ägyptische Sklavin Hagar zu Abraham zu schicken. Die erfolgte Begattung und später der Anblick von Ismael waren für sie gewiss schwer erträglich, denn der Junge erinnerte sie immerzu an ihre eigene Gebärfähigkeit; vermutlich konnte sie Ismael deshalb nicht als ihren eigenen Sohn anerkennen. Sara hatte zwei Seiten, einerseits war sie eine zartfühlende, liebende Ehefrau, die alles tat, um ihrem Ehemann gefällig zu sein, andererseits zeigte sie sich hartherzig und skrupellos gegenüber ihrer Rivalin Hagar, besonders

---

<sup>1432</sup> Manuth, 1993, S. 218.

<sup>1433</sup> Vgl. Krauss/Uthemann, 2003, S. 189: „Nach damaligem Brauch konnte eine Herrin verlangen, daß eine Sklavin, die ihr wie Hagar als Leihmutter, einen Sohn geboren hatte, das Haus verließ, wenn sie doch noch einen Sohn bekam; die Sklavin mußte dann allerdings freigelassen werden.“

nachdem Sara als 90-Jährige doch noch ein Kind, Isaak, zur Welt gebracht hatte. Diese Bibelerzählung zeigt das facettenreiche Gefühlsleben einer Frau zwischen Pflichten und Mitgefühl, das letztlich auch der Anlass für die Vereinigung des ungleichen Paares Abraham und Hagar war. Die Sklavin Hagar hatte keine andere Wahl, als sich dem alten Mann hinzugeben und ihm einen Sohn zu gebären. Als sie ihre Pflicht erfüllt hatte, wurde sie skrupellos fortgeschickt. Abraham empfand kein Mitleid, kein Wohlwollen, keine Fürsorge für Hagar, sie war für ihn nur Mittel zum Zweck, und dies wird deutlich, wenn er zu Sara sagt: „*Siehe, sie ist deine Sklavin, sie ist in deiner Hand. Tu mit ihr, was in deinen Augen gut erscheint*“ (1. Mose, 16,6). Damit wird offenkundig, dass Abraham für Hagar nicht die geringste Empathie empfand. Hagar war ein Opfer, als Sklavin wurde ihr Körper von einem Greis nur als Werkzeug benutzt. Sie hatte keine Heimat, keinen Zufluchtsort, keinen Mitmenschen, dem sie sich anvertrauen konnte, und doch erwies sie Größe, indem sie ihr Leben und das ihres Sohnes entgegen aller Unbill kontrolliert in die Hand nahm.<sup>1434</sup>

Ruth und Boas: Ruth ist eine der beeindruckendsten Frauengestalten des Alten Testaments. Ihre Geschichte ist eine Liebesgeschichte, die sich allerdings entschieden von anderen romantischen Liebeleien, in denen sinnliches Begehren und überschäumende Wollust die tragenden Elemente sind, abhebt. Die Geschichte beginnt mit einer israelitischen Frau, namens Noomi, die Bethlehem mit ihrem Mann und den beiden Söhnen wegen einer großen Hungersnot verließ und in das fremde Land der Moabiter auswanderte. Ihre Söhne heirateten dort zwei einheimische Frauen, ein Vorgehen, das den heimatlichen Religionsgesetzen widersprach, demzufolge nur Frauen des eigenen Stammes gehehlicht werden konnten, damit die kulturelle Identität bewahrt und nicht verwässert würde. Das Schicksal meinte es aber nicht gut mit ihnen, denn in kurzer Folge verstarben Noomis Ehemann und ihre beiden Söhne, mit der Folge, dass drei Frauen auf sich selbst gestellt waren – eine Situation, die zu jener Zeit im Orient einer Katastrophe gleichkam. Deshalb entschied sich Noomi, in ihre Heimat, nach Judäa, zurückzukehren, und empfahl ihren Schwiegertöchtern, im Land Moab zu bleiben, zu ihren Familien zurückzukehren und sich neu zu verheiraten, die einzige Möglichkeit für Frauen, soziale Sicherheit und Anerkennung zu erfahren. Ruth aber entschied sich, ihre Schwiegermutter zu begleiten, ihre Heimat zu verlassen und ihr nach Judäa in die Fremde zu folgen. Dort erwartete sie kein freundlicher

---

<sup>1434</sup> Vgl. Richards, 2012, S. 51-54.

Empfang, ganz im Gegenteil wurden beide Frauen mit Anfeindungen und Spott konfrontiert, denn eine Witwe und eine Ausländerin hatten keine Rechte. Nach dem Alten Testament war bestimmt, dass die Armen auf den abgeernteten Feldern die zurückgelassenen Ähren einsammeln durften (5. Mose 24,19). So tat es auch Ruth auf Weisung ihrer Schwiegermutter, und sie kam dabei auch auf das Feld des reichen Boas, eines entfernten Verwandten von Noomi. Als er von Ruths Arbeitseifer und Treue gegenüber Noomi erfuhr, lud er sie ein, zusammen mit seinen Erntehelfern zu essen, die er zudem beauftragt hatte, gelegentlich ein Bündel Ähren für Ruth liegen zu lassen; außerdem wies er die jungen Männer an, sie nicht zu belästigen. Als Noomi sicher war, dass sich die Bescheidenheit, der Charakter und Fleiß von Ruth, der fremden Moabiterin, bei ihren Verwandten herumgesprochen hatte, erklärte sie ihr, dass es der Tradition entsprach, dass ein naher Verwandter die Witwe eines verstorbenen Mannes heiraten konnte. Da Ruth ihre Schwiegermutter auch als Freundin schätzte und sie zutiefst liebte, folgte sie ihrem Rat, nachts zu Boas' Schlafplatz zu gehen und sich zu seinen Füßen niederzulegen. Dies sollte nicht als Verführungsversuch gewertet werden, denn sie trat mit der Bitte an ihn heran, sie als seine Frau unter seinen Schutz zu stellen. Boas – schon im fortgeschrittenen Alter – war zutiefst berührt, dass eine so junge Frau den alten Mann einem jungen vorzog. Zunächst musste Boas aber noch Verhandlungen mit einem nahen Verwandten aufnehmen, der ein Vorrecht auf ein Feld der Noomi und damit auch auf Ruth hatte. Erst als dieser verzichtete, konnte Boas die Leviratsehe mit Ruth eingehen, die dann mit Geburt eines Sohnes zur Ahnfrau Davids wurde.<sup>1435</sup> Goethe schreibt in seinem Buch „West-östlicher Divan“: Das Buch Ruth kann „als das lieblichste kleine Ganze betrachtet werden [...], das uns episch und idyllisch überliefert worden ist. Wir verweilen sodann einen Augenblick bei dem Hohen Lied, als dem Zartesten und Unnachahmlichsten, was uns von Ausdruck leidenschaftlicher, anmutiger Liebe zugekommen.“<sup>1436</sup> Ein kleines Buch, eine große Kostbarkeit, denn es erzählt literarisch wohlgeformt von der Treue Ruths zu ihrer Schwiegermutter Noomi und gibt zugleich Einblick, wie nirgendwo sonst in der Bibel, von der Lebenswirklichkeit der Frauen zu jener Zeit, die ausschließlich von Männern bestimmt war und Frauen alle Rechte verwehrte, so dass kinderlose Witwen einen schweren Stand hatten, da sie auch kein Erbrecht besaßen. So ist

---

<sup>1435</sup> Vgl. Krauss/Uthemann, 2003, S. 222. Richards, 2012, S. 126–128. Vgl. Nowell, 2003, S. 83–91. Vgl. Schoberth, 2008, S. 22–23, 60–61. Vgl. Puttkammer, 2003, S. 54–60.

<sup>1436</sup> Goethe, [1819], 1960, S. 165.

hier die Geschichte zweier starker Frauen erzählt, die sich über alle Hindernisse hinweg behaupteten und ihren Weg fanden. Besonders Ruth demonstrierte als Ausländerin, dass nicht die Herkunft über den Wert eines Menschen entschied, sondern allein sein Charakter.

Nach dieser kurzen Zusammenfassung soll im Folgenden der Frage nach der Rezeption der Figuren Ruth, Noomi und Boas nachgegangen werden und auch die Thematik des „ungleichen Paares“ wiederaufgenommen werden. Dabei soll es weniger um die Art und Weise der Gestaltung als um die Motivverarbeitung gehen. Zunächst bleibt festzustellen, dass neben Adam und Eva vom Mittelalter bis in die Moderne des 20. Jahrhunderts kein anderes Motiv das Bildprogramm als tragendes Element so bestimmt hat. Jahrhundertlang hat dieses Thema Künstler inspiriert: Es fand Eingang in die Vivian-Bibel (9. Jh.), eine karolingische Bilderhandschrift; in weiteren Bibelillustrationen, darunter die der Wenzelsbibel (1390–1400); in die Freskomalerei des Michelangelo (um 1510) und in die Tafelmalerei (ab 16. Jh.). In all diesen Werken werden die Hauptszenen der Erzählung verbildlicht: die Ähren sammelnde Ruth; ihre erste Begegnung mit Boas; die Tennenszene mit Ruth und Boas; Noomi mit ihren beiden Schwiegertöchtern nach dem Tod der Ehemänner.<sup>1437</sup> Als Beispiel für die Tafelmalerei kann Gerbrand van den Eeckhout, ein Schüler Rembrandts, genannt werden, der zwischen 1651 und 1674 sechs Versionen mit dem Titel „Boas und Ruth“ malte. Die Fassung der Kunsthalle Bremen stellt den reichen Boas in einem kostbaren orientalischen Gewand mit der vor ihm knienden Ruth dar (Abb. 442). Der stark bewölkte Himmel ist aufgebrochen, wodurch das Sonnenlicht auf die beiden fällt und als Symbol dafür gewertet werden kann, dass sich für Ruth alles zum Guten wenden wird. Diese Szene wird immer wieder mit geringen Modifikationen thematisiert, so auch von Nicolas Poussin 1660–1664 in seinem Jahreszeitenzyklus, wobei jeder Jahreszeit eine Episode aus der Bibel zugrunde gelegt wird, darunter die Erzählung von Ruth und Boas im Sommer.<sup>1438</sup> Der Impressionist Frédéric Bazille verlegte die Tennenszene in seinem Bild „Ruth und Boas“ um etwa 1870 in eine nächtliche Landschaft und folgte dabei streng gegliederten Kompositionsschemata (Abb. 443). Michel Hilaire weist in der französischen Monatszeitschrift „Évangile & liberté“ darauf hin, dass sich Bazille nicht an den Bibeltext hielt, sondern exakt an das Gedicht von Victor Hugo mit dem Titel „Boaz

---

<sup>1437</sup> Vgl. Stupnik, 2020, S. 130–131, 207–209.

<sup>1438</sup> Vgl. Keazor, 2007, S. 83, 88, 90.

endormi“, welches die Bibelerzählung poetisch bereichert habe. Das fortgeschrittene Alter von Boas wird ebenso hervorgehoben wie seine Großzügigkeit. Stark ermattet von der Tagesarbeit hat er sich von Müdigkeit überwältigt in einem weißen Gewand niedergelegt, dabei wird sein Alter durch einen großen, silberweißen Bart, das Attribut des Patriarchen, ins Bild gesetzt. Im Hintergrund neben den Heuhaufen schlafen die Schnitter in dunklen Gruppen, dazwischen als kriechende Silhouette Ruth, die ihren Kopf in Richtung der goldenen Mondsichel angehoben hat und sich mit nackten Brüsten zu Boas Füßen legt.<sup>1439</sup> Wenn Ruth Boas zu ihrem Löser erklärt, als dieser erwacht und sie zu seinen Füßen entdeckt, dann erfüllt Ruth auch gegenüber Noomi ihre Loyalität und Solidarität, denn die Heirat mit Boas ist letztlich beiden Frauen dienlich<sup>1440</sup> Die Ungleichheit des entstehenden Paares basiert auf dem erheblichen Altersunterschied, aber auch auf dem Unterschied reich und arm, In- und Ausländer. Am Ende des Buches Ruth (4,17) wird der Leser in Erstaunen versetzt, wenn es da heißt, dass der „*Noomi ein Sohn geboren wurde*“. Die Hauptfigur Ruth wird durch Noomi ersetzt. Üblicherweise wird diese Formulierung aber Vätern, nicht Müttern gegenüber verwendet, des Weiteren rückt Noomi damit sinnbildhaft in die Position des Vaters von Ruths Sohn Obed, Noomi wird also zugleich symbolisch zum Ehemann von Ruth, womit Ruth ihr Treueversprechen in dieser ungewöhnlichen, aber nachvollziehbaren gedanklichen Konstruktion wahr macht und ein weiteres – virtuelles – ungleiches Paar konstituiert wird.

Die unterschiedlichen Aspekte der Paarbeziehungen im „Buch Ruth“ machen auch verständlich, dass sich Künstler diesem Thema über Jahrhunderte immer wieder gewidmet haben. So beschäftigte sich auch William Blake im 19. Jahrhundert mit der Paarbeziehung der Frauen. Marc Chagall sowie Arthur Szyk legten dann im 20. Jahrhundert sogar ganze Ruth-Zyklen vor und betonten dabei sehr unterschiedliche Akzente. Zusammenfassend ist festzuhalten, dass in erster Linie Ruth und ihr Verhalten von den Künstlern rezipiert wurde. Deshalb wird Noomi auch nie allein dargestellt, obwohl sie letzten Endes für alles die Anregung gab und die Initiative übernahm; und wenn beide Frauen zusammen in

---

<sup>1439</sup> Vgl. Hilaire, 2020, S. 1.

<sup>1440</sup> Vgl. Hügel, 2010, S. 178: „Diese Formulierung beinhalten sexuelle Konnotationen. Die nächtliche Szene ist von unverhohlener Zweideutigkeit. Ruth erbittet sich für die Ehe und für Noomi die ‚Lösung‘, das heißt die Erfüllung der Solidaritätsverpflichtung für in Not geratene Verwandte. Ruth gibt hier eine Halacha, eine Auslegung der beiden Gesetze über die unabhängigen Institutionen der Leviratsehe und der Lösung, sie verbindet sie.“

einem Bild nebeneinander präsentiert werden, dann ist zumeist die junge, attraktive Ruth gegenüber der alten, verbrauchten und unerotischen Noomi herausgestellt.<sup>1441</sup> Das Buch Ruth ist eines von drei biblischen Büchern, die den Namen einer Frau tragen und aus einer Frauenperspektive über Freundschaft, Stärke und Solidarität unter Frauen berichtet. Ruth ist eine der vorbildhaftesten Frauengestalten der Bibel, die sich durch Loyalität und eine besondere Liebesfähigkeit gegenüber Noomi und Boas auszeichnet; Bescheidenheit und Tugend sind dabei ihre Leitlinien, die in Judäa eine Fremde ist. Die Geschichte um Ruth ist eine Liebesgeschichte, die ungleiche Paare hervorbringt, keine romantische Liebelei, in der Leidenschaft und Erotik den Vorrang haben, sondern eine Liebe zwischen Ruth und Boas, die auf zwischenmenschlichen Gemeinsamkeiten und Werten aufbaut. Es ist ein Buch, das die Gelegenheit gibt, über alles Fremde zu reflektieren, Liebe und Loyalität höher zu bewerten und Grenzen, sogar Gesetze zu übertreten, bis die Gesellschaft erkennt, dass sie sich entwickeln und der Zeit anpassen muss, weil sie einem höheren Gut verpflichtet ist.<sup>1442</sup>

Bathseba: Die schöne Bathseba, die mit Urija, einem Offizier in Davids Herr verheiratet war, so heißt es im 2. Buch Samuel (11,1–27), wurde, als dieser sich im Krieg befand, von König David vom Dach seines Palastes aus beobachtet, als sie im Innenhof des Nachbarhauses ein Bad nahm. Sie muss noch sehr jung gewesen sein, etwa 14 bis 16 Jahre, denn sie war noch kinderlos, und ein Reinigungsbad war für jede jüdische Frau nach der Menstruation verpflichtend. Ihr Anblick weckte Begehren im König, so dass er sie zu sich holen ließ; er schlief mit ihr und schickte sie wieder nach Hause. Bathseba wurde schwanger. Um sein Fehlverhalten zu verdecken, rief David ihren Ehemann in der Hoffnung aus der Schlacht zurück, dass dieser mit seiner Frau schlief, damit er ihm das Kind unterschieben könnte. Urija nutze aber diesen Vorzug nicht, denn er fühlte sich seinen Kriegskameraden in ihren Entbehrungen an der Front verbunden. Dies brachte König David in arge Verlegenheit, weshalb er Urija mit einem Befehl an den Oberbefehlshaber fortschickte, der ihn bei besonders gefährlichen Aktionen

---

<sup>1441</sup> Vgl. Stadler, 2007, S. 8.

<sup>1442</sup> Vgl. Hügel, 2010, S. 182. „Das Buch Ruth kann also als ein biblisches Modell für die Zulassung einer Ehe gelte – der Mischehe zwischen der Moabiterin Ruth und dem Judäer Boas –, welche explizit von einem biblischen Gesetz verboten erscheint. Analog dazu könnte die Einführung neuer Gesetze für gleichgeschlechtliche und andere *queere* Personen heute als positiv gesellschaftsverändernd betrachtet werden.“

einsetzen sollte, wobei er ums Leben kam. Als David von Urijas Tod erfuhr, ließ er Bathseba zu sich holen und heiratete sie.

Die Rezeption dieser biblischen Geschichte wurde zu einem weit verbreiteten und langlebigen Motiv in der bildenden Kunst, allerdings vor dem 16. Jahrhundert nur vereinzelt. Erst in der Renaissance nahm das Interesse am nackten weiblichen Körper zu und hielt sich bis in die Gegenwart. Die Macht der Frauen über die Männer durch Verführung ist seit Adam und Eva ein zentrales Thema in der bildenden Kunst, zumal sich dabei völlig unterschiedliche Möglichkeiten eröffnen, das Thema anzugehen – so etwa anhand des Motivs des ungleichen Paares. Mit Memlings Tafel „Bathseba im Bade“ von um 1480 wird die Geschichte monumental mit einem lebensgroßen Akt dargestellt – bemerkenswert für jene Zeit (Abb. 444). Der Blick des Betrachters trifft aus nächster Nähe auf ein schmales Badezimmer mit weit geöffnetem Fenster, wo die nackte Bathseba gerade aus einer hölzernen Badewanne steigt und ihren linken Fuß in einen mit schwarzem Leder bezogenen Holzschuh schiebt. Wassertropfen perlen aus ihrem nassen, von einem transparenten Kopftuch zusammengehaltenen Haar und benetzen ihre Gesichtshaut. Eine Dienerin hilft ihr beim Anziehen und legt ihr ein weißes Hemd um. Die im Fensterausblick am linken Bildrand dargestellte Szene zeigt König David an der Brüstung eines Balkons oder der Dachterrasse seines Palastes mit einem Diener, dem er einen Ring gibt, damit er ihn Bathseba überbringe und sie zu ihm führe.<sup>1443</sup> Der Akt der Sehens und die daraus erwachsende Schaulust ist bedingt durch die Fähigkeit des Auges selbst, weite Distanzen zu überbrücken, womit der Sehsinn allen anderen Sinnen überlegen ist. Diese Fähigkeit des Auges ist die wesentliche Voraussetzung für den Voyeurismus, ein Begriff, der sich vom französischen „voir“ (sehen) und „le voyeur“ (der Seher) ableitet und in zahlreichen Nachschlagewerken das heimliche Beobachten sexueller Handlungen anderer Menschen bezeichnet.<sup>1444</sup> Die Kunst ist letzten Endes

---

<sup>1443</sup> Vgl. de Vos, 1994, S. 272: „Im 18. oder 19. Jahrhundert wurde die linke obere Bildecke mit König David ausgeschnitten und durch eine ähnliche Szene ersetzt, nun aber mit den beiden Figuren äußerst klein in Ganzkörperdarstellung auf einem Balkon ganz im Hintergrund. [...]. Wahrscheinlich [erfolgte] dieser Eingriff, um den voyeuristischen Charakter der Darstellung abzuschwächen, ohne die Thematik einzuschränken oder dem Teil, das man ersetzen wollte, Schaden zuzufügen.“

<sup>1444</sup> Vgl. Springer, 2008, S. 31–32: „Der Bedeutungsradius von Voyeurismus reicht heute [...] weit über einen Gegenstandsbereich, ein Medium, ein Fachgebiet hinaus. Vor allem verbindet er Eros und Erkenntnis, verweist über sie auch auf

auch nur eine Form des Sehens, und Sexualität und Eros bilden wie im wirklichen Leben häufig ein zentrales Thema. Sehen kann dabei gewissermaßen zum imaginierten Berühren werden, Begehren auslösen, Sehen und Sexualität miteinander verbinden. Auf der vordersten Bildebene in Memlings Bild wird dem Betrachter ein weiblicher Akt in Nahaussicht demonstrativ zugeführt. Die extreme Größendifferenz zwischen dem König in der Ferne auf dem Palastdach und der etwa lebensgroßen Bathseba macht deutlich, dass die biblische Geschichte nur Anstoß und Vorwand für einen weiblichen Akt war. Bathseba ist Objekt eines männlichen Blickes, allerdings erfährt das Subjekt der Erzählung eine Umkehrung, denn nicht der im Bibeltext genannte König David, sondern der Betrachter wird zum tatsächlichen Rezipienten und voyeuristischen Stellvertreter. Aus diesem Akt des Sehens, Betrachtens, Beobachtens und Gesehenwerdens entwickelte sich eine Bildtradition, die das Objekt, in diesem Fall Bathseba, für den begehrenden, wollüstigen männlichen Blick verantwortlich macht. Der nackte weibliche Körper wird passiv dargeboten und wandelt Davids zufälligen Blick zu einem aktiven Verlangen. Das biblische Thema selbst gelangt in der künstlerischen Rezeption immer mehr in den Hintergrund. Es soll nicht weiter ausgeführt werden, dass schon die Altniederländer van Eyck und van der Weyden Gemälde mit badenden Frauen geschaffen haben. Auch soll nur am Rande erwähnt werden, dass die Tafel ursprünglich Teil einer zweiflügeligen Komposition war; die nicht vom Memling angefertigte rückseitige Darstellung der Eva neben dem halbierten Baum der Erkenntnis lassen hierauf schließen.<sup>1445</sup>

Die Komposition der „Bathseba im Bade“, die mit der Darstellung des Königs im Hintergrund auf die biblische Erzählung als Quelle dieses Motivs verweist, wird über lange Zeit in ähnlicher Weise tradiert. Im 17. Jahrhundert indes verschwindet die Gestalt Davids als erklärendes Element völlig aus den Bildern, so dass der Betrachter nun aufgefordert ist, die Leerstelle zu füllen und die Rolle

---

Zusammenhänge mit einer Kunstgeschichte des Blicks und darüber hinaus auf allgemeine anthropologische Voraussetzungen. Voyeurismus trägt heute vielfach ein fadenscheiniges, schillerndes Jäckchen. Es lässt nicht nur ganz Anderes und nicht selten Bedenkliches durchscheinen, selbst wo es sich in das edle Tuch von Seriosität und Sachlichkeit hüllt. [...] konkret: Voyeurismus und Voyeur/Voyeuse besitzen heute einen negativen Beiklang, sind begleitet von Psychologisierung, Pathologisierung, Devianz und gar Kriminalisierung. [...] Gleichzeitig ist nämlich der geradezu inflationäre und offensichtlich stetig sich ausweitende Gebrauch des Begriffs nicht mehr zu übersehen.“

<sup>1445</sup> Ebd., S. 76.

des Königs zu übernehmen, womit er die eigentliche Perspektive der Betrachtung, die er von Anfang an innehatte, ganz und gar alleine wahrnimmt. Ein besonders schönes Beispiel ist Rembrandts „Bathseba“ von 1654 aus dem Louvre, in dem nur noch ein weiblicher Akt dargestellt ist, während David von der Bildfläche verschwunden und die Örtlichkeit unklar ist: Es ist keine Badeszene mehr, nur noch ein Objekt der heimlichen Beobachtung (Abb. 445). Das große, quadratische Bildformat von 142 x 142 cm präsentiert dem Betrachter eine lebensgroße sitzende nackte Frauenfigur, die die Hälfte des gesamten Bildfeldes ausfüllt. Ihr zu Füßen kniet eine alte Frau, die ihr die Füße nach dem Bade trocknet. Der Bildraum verliert sich mit schwerem Brokat auf unbestimmte Weise im dunklen Hintergrund, während im Kontrast dazu das Inkarnat der vom Licht beleuchteten Bathseba fast golden erscheint und sie deutlich heraushebt. Ihr Körper ist leicht aus dem Profil zum Betrachter hin gedreht, während das Licht von schräg oben auf sie herabfällt. Der Kopf der Bathseba ist leicht nach unten geneigt, dabei bleibt der Ausdruck ihrer Augen verborgen, denn sie hat ihre Augenlider gesenkt. Nur die etwas hochgezogenen Augenbrauen, die Verschattung unterhalb der Augen sowie der gesamte Gesichtsausdruck signalisieren die tragische Natur ihrer melancholisch-fragenden Gedanken. Ihr rechtes Bein hat sie über ihr linkes Knie gelegt, sie sitzt auf einem zerknitterten Gewand, während zugleich ein transparentes Tuch von der rechten Hüfte her ihre Scham bedeckt. Bänder halten ihr Haar zusammen, außerdem trägt sie Ohringe, eine Halskette und ein Band um den rechten Oberarm. Mit dem linken Arm hat sie sich abgestützt, während sie in der anderen, auf dem Bein ruhenden Hand ein beschriebenes Blatt Papier mit dem Rest roten Siegellacks hält. Erst durch diesen Brief wird deutlich, dass die Toilettenszene Bathseba darstellt und das bereitliegende, golddurchwirkte Brokatgewand und der Körperschmuck den Weg andeutet, der sich anbahnt. Dieser Brief findet in der Bibel keine Erwähnung, wird von Rembrandt aber zum Schlüsselement des Bildes gemacht, nicht nur dadurch, dass das Papier selbst fast im Mittelpunkt des Gemäldes platziert ist, über den gekreuzten Knien, sondern auch dadurch, dass Bathseba den Brief mit der beschrifteten Seite auf der Höhe ihrer Scham hält.<sup>1446</sup> Zwar ist der Text nicht lesbar, doch der Bibelkundige weiß, was Bathseba gelesen hat, denn ihr Zustand zwischen Untreue und Ungehorsam ist ihr anzusehen. Der auffällige rote Siegellack an einer Ecke des Briefes könnte eine Andeutung darauf sein, worum es geht: ein Spiel

---

<sup>1446</sup> Vgl. Hammer-Tugendhat, 2009, S. 23.

mit dem Feuer, ein Spiel um Leben und Tod, ein Ehebruch, bei dem Blut fließen wird. Der Voyeurismus, der den König mit dem Betrachter verbindet, findet in diesem Brief seinen Ausdruck, die Offenbarung männlicher Begierde, an der der Betrachter nur in Gedanken teilnimmt.<sup>1447</sup> Die intime Atmosphäre wirkt ruhig und ist doch voller Spannung – gedankenschwer. Indem Bathseba die Augen senkt, meidet sie jeden Kontakt nach außen, aber sie betrachtet ihre Dienerin bei der postmenstruellen rituellen Reinigung, der zu einem Akt der Verunreinigung und Besudelung wird: „[...] und wie sich die Versicherung der ehelichen Reinheit in die Vorbereitung ihres Ehebruchs verwandelt“.<sup>1448</sup> Durch die alte Dienerin wird auch der Kontrast von Jugend und Alter hervorgehoben, was zugleich deutlich macht, dass auch weibliche Schönheit der Vergänglichkeit anheimfällt.<sup>1449</sup>

Es verwundert nicht, dass eine solche Geschichte einer heimlichen Affäre mit blutigem Ende und dem verdeckten Mord an dem Ehemann für Künstler zu allen Zeiten ein beliebtes Thema war. Da es hier um ungleiche Paare geht, muss noch herausgestellt werden, worin die Ungleichheit in diesem Fall liegt. Aus den bekannten Daten über König David, der eine historische Persönlichkeit war, und seinen Sohn Salomo, dessen Mutter Bathseba war, kann geschlossen werden, dass der König etwa 45 Jahre alt war, als er Bathseba schwängerte; das erste gemeinsame Kind der Untreue allerdings verstarb gleich nach der Geburt. Über Bathseba gibt es indes solche Daten nicht, so dass nur der Hinweis von Helen Schüngel-Straumann aufgegriffen werden kann, dass sie zwischen 14 und 16 Jahren alt war, denn offenbar hatte sie noch keine Kinder, war auch nicht schwanger, wofür das obligatorische Reinigungsbad jüdischer Frauen nach der Menstruation spricht.<sup>1450</sup> Danach besteht ein deutlicher Altersunterschied zwischen König David und Bathseba, eine weitere Ungleichheit liegt in der Standesungleichheit. Hinsichtlich des Wahrheitsgehalts dieser Geschichte um Bathseba, die sich in der Kühle einer Sommernacht abspielte, als die Dämmerung über Jerusalem hereinfiel, versuchen Bibelleser, Theologen, Künstler, Psychologen und andere

---

<sup>1447</sup> Vgl. Jagfeld, 2012, S. 99: „Ebenso wie sich der Bildbetrachter seiner Rolle als Betrachter des Frauenkörpers bewusst wird, scheint sich Bathseba ihres Schicksals bewusst zu sein – sowohl ihres Schicksals laut biblischer Historie als auch des weiblichen Schicksals, als Objekt der Begierde betrachtet zu werden.“

<sup>1448</sup> Schama, 2000, S. 554.

<sup>1449</sup> Vgl. Schwartz, 2006, S. 280–282. Vgl. Wright, 2000, S. 105. Vgl. Hammer-Tugendhat, 2009, S. 15–28.

<sup>1450</sup> Vgl. Schüngel-Straumann, 2015, 3.

nachzuvollziehen, was damals geschah: „Die *knappen, verhalten andeutenden Eingangssätze der Erzählung (Sam 11,1–5) machen den – nur den männlichen? – Leser unversehens zum voyeuristischen Mitbetrachter der Szene.*“<sup>1451</sup> Es ist naheliegend, gleich am Anfang die Frage aufzuwerfen, ob Bathseba Opfer oder Verführerin, ob David zärtlicher Verführer oder brutaler Vergewaltiger war.

„Der sexuelle Akt wird kürzestmöglich geschildert. Die Phantasie der AuslegerInnen hat an dieser Stelle Blüten getrieben. Hat sie es gewollt? Hat sie sich bereits Chancen auf eine Machtposition ausgerechnet? Warum hat sie sich nicht gewehrt?“<sup>1452</sup>

Aus diesem Gemenge an Fragen ergeben sich viele Interpretationsmöglichkeiten, wobei die meisten sich zunächst von der Vorstellung ableiten lassen, dass „*der Frau die Funktion zugeschrieben [wird], den sexuellen Trieb des Mannes zu wecken, dem er dann hoffnungslos ausgeliefert ist.*“<sup>1453</sup> Dieser Deutungsansatz soll nicht weiter vertieft werden, denn mit Verführung kann der Machtmissbrauch an einer Schutzbefohlenen nicht entschuldigt werden. Der Anstoß und die Aktivität gingen allein von David aus. Er führte Regie, und Bathseba konnte sich dem nicht widersetzen, so dass der Vorgang nichts anderes als eine Vergewaltigung war. Der Bibeltext belegt, dass Bathseba durch die Begierde Davids zum Opfer gemacht wurde. Ihre erste Begegnung war unbarmherzig, demütigend, allein der männlichen Fleischeshlust untergeordnet. Die fragwürdige Paarbildung beruhte allein auf der Macht Davids, Bathseba wurde nur als Objekt benutzt, nicht aber als Mensch, dem Wert und Würde zusteht. Erst als David gegenüber Nathan ein Schuldbekenntnis abgab (Psalm 32,2–5), konnte es zu einem Wendepunkt in der Beziehung zwischen Bathseba und ihm kommen, denn erst dadurch vermochte sie wieder zu sich selbst zu finden und David zu vergeben. So konnte eine Beziehung, die auf Trümmern aufgebaut war, doch noch zu einer liebevollen Ehe führen, der vier Kinder geschenkt wurden, von denen Salomo die Dynastie fortsetzte.<sup>1454</sup>

---

<sup>1451</sup> Dallmeyer/Dietrich, 2002, S. 183.

<sup>1452</sup> Müllner, 1997, S. 93.

<sup>1453</sup> Ebd., S. 342.

<sup>1454</sup> Vgl. Richards, 2012. S. 152–157. Vgl. Sölle/Kirchberger/Schnieper, 2004, S. 184–193.

Susanna im Bade und die Alten: Eine weitere Geschichte aus dem Alten Testament nimmt das Thema „Alt und Jung“ auf und nähert sich damit auch dem Motiv der „ungleichen Liebe“. In einem apokryphen Anhang zum alttestamentlichen Buch des Propheten Daniel (Dan, 13,1-64) wird von einem reichen Mann namens Jojakim berichtet, der mit einer schönen und gottesfürchtigen Frau namens Susanna verheiratet war. Zwei hoch angesehene Richter, die regelmäßig im Haus verkehrten, beobachteten sie heimlich beim Baden in ihrem Garten (Dan, 13,8-9): *„Die beiden Ältesten sahen sie täglich kommen und umbergehen; da regte sich in ihnen die Begierde nach ihr. Ihre Gedanken gerieten auf Abwege und sie wandten ihre Augen davon ab, zum Himmel zu schauen und an die gerechten Strafen zu denken [...]“*. Sie beschloss, Susanna durch falsche Beschuldigungen sexuell fügsam und willig zu machen. Nachdem die Dienerin sich entfernt und die Gartentür geschlossen hatte, näherten sie sich ihr. Trotz ihrer Androhungen verweigerte sie sich ihnen und blieb standhaft. Die Beschuldigungen der Richter erwiesen sich am Ende als Verleumdung, so dass sie ihrer gerechten Strafe zugeführt werden konnten. Auch hier geht es um eine Paarbildung, sogar um ungleiche Paare, und das aus verschiedenen Gründen. Denn wenngleich die schmutzige Seite der Geschichte dargestellt wird, bei der es um die männliche Wollust geht, scheitert der Übergriff am Widerstand und der unwiderruflichen Treue der Susanna, verbunden mit ihrem Vertrauen auf Gottes Gerechtigkeit. Diese Erzählung wurde in der mittelalterlichen Kunst in Form von Zyklen, also in zeitlich aufeinander folgenden Handlungsabschnitten dargestellt. Die Gerichtsszenen mit den Verleumdungen seitens der Ältesten sowie Susannas Gebet in der Orantenhaltung wurden besonders häufig aufgegriffen, wohingegen der Überfall auf weniger Interesse stieß. So ging es anfangs vor allem um rechtliche und kirchliche Aspekte, wobei Susanna auch als Märtyrerin begriffen und ihr Weg der Passionsgeschichte Christi gleichgestellt wurde.<sup>1455</sup> Im 15. Jahrhundert ging der sakrale Zusammenhang weitgehend verloren, denn die Künstler lösten die Begegnung Susannas mit den beiden Ältesten aus der Erzählung heraus und machten sie zum alleinigen Thema ihrer Bilder. Die Kirchenväter sahen Susanna allerdings weiterhin als Vorbild für Keuschheit und Heiligkeit, wie Lorenzo Lotte in seiner Darstellung „Susanna im Bade“ von 1517, dem ersten selbständigen Tafelbild zum Thema nahelegt, da er Susanna mit einem Heiligenschein versah (Abb. 446).<sup>1456</sup> Dieses Werk ist so

---

<sup>1455</sup> Vgl. Herrmann, 1990, S. 13-15.

<sup>1456</sup> Vgl. Korenhof, 1988, S. 141. Vgl. Hermann, S. 9.

innovativ, das es richtungsweisend für die Ikonographie der Susanna-Figur wurde, denn die gottesfürchtige, ehrbare Frau wurde mit einer ausgesprochen erotischen Note versehen, während sie kaum noch in Kleidung verhüllt ihre Hand abwehrend gegen die Angreifer erhebt, sich dabei aber ihrer Schönheit und Sinnlichkeit bewusst ist, die sie dem Betrachter eröffnet.<sup>1457</sup> Nicht die Schlüsselzene, das Gottesurteil, sondern Susanna im Bade wird schließlich zum eigentlichen Motiv, und der Betrachter ist angehalten, erotisches, gar triebhaftes Verlangen beim Schauen des Bildes zu sublimieren. Lorenzo Lotte macht die Begierde und ungezügelte Fleischeslust der Alten noch visuell erfahrbar.

„In der weiteren Entwicklung, vor allem der venezianischen Malerei des 16. Jahrhunderts, rücken die Alten in den Hintergrund. Susanna wird zur Voyeurszene, in der der Betrachter den Platz der Alten einnimmt. Männliches Begehren und männliche Gewalt werden somit – obwohl konstitutiv für das Bild – im Bild selbst unsichtbar gemacht.“<sup>1458</sup>

Die ab der Renaissance bevorzugte Badeszene wurde entweder mit dem Augenmerk auf der Belauschung oder unter dem Vorzeichen der Bedrängung gestaltet. Beispiele für beide Kompositionsmodelle lieferte Rembrandt. In einer kleinformatigen Tafel in Den Haag von 1636 ist die Gestalt der Susanna fast bildfüllend dargestellt (Abb. 447). Die beiden Alten, die sie schon bemerkt hat, kann der Betrachter nur bei genauem Hinsehen entdecken, denn nur ihre Köpfe sind im Gebüsch undeutlich zu sehen, versteckt zwischen den Farben des Blattwerkes am rechten Bildrand, so dass sie hier nur eine untergeordnete Rolle als Auslöser für das Verhalten der Susanna zu spielen scheinen. Susanna ist kurz davor, in das linksseitig erkennbare Bad zu steigen. Sie ist schon fast nackt, ihre Kleidung hat sie neben sich abgelegt, nur einige Schmuckstücke – eine Halskette, Armreifen an den Handgelenken und ein Flechtband im Haar – trägt sie noch am Körper. Gleichzeitig tritt sie auf ihre Pantoffeln, die in den Niederlanden zu jener Zeit abschätzig für weibliche Genitalien standen. In diesem Moment nimmt sie die Männer hinter sich im Gebüsch wahr und zuckt reflexartig zusammen. Ihr Körper ist nach vorne geneigt, die Knie gebeugt, dabei hält sie sich einen Arm vor

---

<sup>1457</sup> Vgl. Fischer, 2021, S. 9. „Die ‚hortus conclusus‘-Darstellung sowie der Heiligenschein der Frau lassen keinen Zweifel daran, dass Susanna hier als Personifikation der sexuellen Treue ins Bild gesetzt ist.“

<sup>1458</sup> Hammer-Tugendhat. 1994, S. 52–53.

die Brust und eine Hand mit einem Teil ihrer Kleidung vor die Scham: Sie nimmt damit die Haltung der *Venus pudica* an, dem Musterbeispiel für diskrete Keuschheit. Erschrocken, voller Angst blickt sie mit offenen Augen zum Betrachter hin, aber sie will sich den fremden Blicken entziehen, nicht nur denen der Alten im Gebüsch, sondern auch dem des Betrachters. Sie will ihre Intimität nicht preisgeben. Susanna sträubt sich mit aller Macht dagegen, zum Gegenstand männlicher Lustbefriedigung zu werden. Mit diesem Bild näherte sich Rembrandt stark dem Bibeltext, er zeigt die wirklich keusche Frau, die ohne jede Schuld ist. Somit hinterfragte Rembrandt mit dieser Darstellung nicht nur die gesamte Susanna-Ikonographie, sondern auch die Darstellung ihrer Hilflosigkeit in dieser Situation und damit ihre überwiegend passive Rolle als Lustobjekt in der Malerei. Im Bibeltext wird Susanna nicht im Bad überrascht, auch von ihrer Nacktheit ist nicht die Rede, geschweige denn von einer körperlichen Attacke der Alten. Im Bibeltext wird nur von einem verbalen Angriff gesprochen, aber mit der Renaissance wird die nackte, körperlich bedrohte Susanna zum kanonischen Bildmotiv, bis in die Moderne.<sup>1459</sup> Mehr als zehn Jahre später, im Jahr 1647, entstand ein weiteres Gemälde gleichen Themas von Rembrandt, „Susanna und die Alten“, heute in der Berliner Gemäldegalerie, in dem sich die Beobachtung zur Bedrängung gewandelt hat (Abb. 448).<sup>1460</sup> Rembrandt führt den Betrachter sofort zum dramatischen Höhepunkt des Geschehens, denn als Susanna ihre Kleidung abgelegt hat, sich gerade das letzte Tuch vom Leib entfernen will, um dann ins Wasser zu steigen, drängen die beiden Alten auf sie ein. Der eine ist schon nahe an sie herangetreten, ergreift das Tuch, mit dem sie versucht, ihre Blöße bedeckt zu halten, und gibt ihr zu verstehen, sie solle still sein; der andere, noch etwas im Hintergrund, nähert sich mit begehrlischem Blick. Susanna ist in ähnlicher Haltung wie in Rembrandts früherem Bild dargestellt, im Versuch sich bedeckend zusammenzukrümmen, wobei sie beide Male den Blick zum Betrachter wendet, der dieserart mit in die Handlung einbezogen wird. Aber es ist keinesfalls ein einladender Blick, denn sie fühlt sich durch ihn in gleicher Weise wie durch die Alten bedroht. Ihre angehobene Hand mit gespreizten Fingern bedeutet Zurückweisung, Verweigerung und Widerstand und wird zum Brennpunkt der Erzählung, denn auch wenn sich Susanna der Folgen ihrer Weigerung bewusst ist, vertraut sie der

---

<sup>1459</sup> Vgl. Bevers, 2015, S. 8.

<sup>1460</sup> Vgl. Kelch, 2006, S. 350: „Rembrandt figurierte die Titelheldin in Anlehnung an das Haager Bild, für das Pieter Lastman, Rubens und nicht zuletzt die antike Skulptur der ‚Venus pudica‘ (der keuschen Venus) Pate standen.“

Weisheit Gottes. Da sie optisch verfügbar ist, übernimmt der Betrachter die Sichtweise der Alten. Der Blick Susannas demaskiert den Voyeurismus des Betrachters. So wie sie im Bibeltext die Blicke und Handlung der Alten mit ihren Worten durchbricht, so schwächt und verunsichert sie den Betrachten durch ihren offenen Blick, der nichts mehr im Verborgenen lässt, der die Wahrheit ans Licht bringt. Die Heimlichkeit des Voyeurs wird aufgehoben, Susanna lässt sich nicht mehr auf ein sexuelles Objekt reduzieren.

Schon im Jahre 1610 widmete sich auch eine Frau diesem Thema, und zwar Artemisia Gentileschi, die ein Jahr später selbst vergewaltigt wurde (Abb. 449). So wie bei ihren männlichen Malerkollegen der sinnliche weibliche Akt in den Vordergrund gestellt ist, arbeitet sie die Sicht des Opfers heraus. Die Darstellung verzichtet auf Hintergrund und Umgebung und zwingt drei Figuren dicht gedrängt zusammen, so dass bereits die Enge des Raumes Beklemmung und das Gefühl von Hilflosigkeit hervorruft. Susanna sitzt nackt, nur mit einem Tuch über ihrem linken Oberschenkel, in verdrehter Körperhaltung auf den glatten Stufen vor einer Brüstung, vielleicht der eines Brunnens: die Beine nach links gewandt, der Oberkörper mit abwehrenden Armen und maximal abgewendetem Kopf nach rechts gerichtet. Direkt über ihr neigen sich die beiden Alten über die Brüstung zu ihr herab. Mit Haut und Haar wehrt sie sich gegen den verborgenen Übergriff; ihre Drehung, Abwendung und die Abwehrhaltung ihrer Arme, alles ist auf Widerstand eingestellt. Auch dem Betrachter wird deutlich zu verstehen gegeben, dass diese schöne junge nackte Frau weder betrachtet werden will noch sich durch Drohung gefügig machen lässt. Wie kein anderer Künstler zuvor, vermochte es Gentileschi, vielleicht weil sie selbst eine Frau war, die Gefühlswelt der Bedrängten darzustellen, den Konflikt zwischen Treue und Verrat. Dabei ist die Szene räumlich so komprimiert geschildert, dass dem Betrachter die Zwangslage und scheinbare Ausweglosigkeit der Frau sofort deutlich wird. Die Alten sind bereits bedrohlich in ihrer ganzen Körperlichkeit über ihr, begaffen sie, bedrängen sie und gebieten mit Gesten ihr Stillschweigen. Durch dieses Gebahren wird Susanna gedemütigt und beschmutzt, und sie soll das alles auch noch wortlos und verschwiegen über sich ergehen lassen.<sup>1461</sup>

Dieses Motiv der Susanna mit den Älteren hat viele Künstler über Epochen hinweg immer wieder angeregt, so auch Lovis Corinth mit einer ersten Fassung von 1890 (Abb. 450). Der Schwerpunkt liegt hier auf einem sinnlichen Frauenakt

---

<sup>1461</sup> Vgl. Priedl, 2012, S. 111–112, 114–116.

und folgt damit der ab dem 16. Jahrhundert verbreiteten neueren Bildtradition, der gemäß nicht wie in der Bibel die eheliche Treue mit dem Gottesurteil dargestellt wird, sondern die erotische Badeszene als solche im Vordergrund stellt.<sup>1462</sup> Eine junge nackte Frau, die auf einer Bank vor einer Wand sitzt, ist nach einem Bad gerade dabei, sich die Füße zu trocknen. Sie wirkt entspannt, gedankenverloren und ist nur mit ihrer Toilette beschäftigt. Weder den Bildbetrachter noch die beiden Alten im linken Hintergrund nimmt sie wahr, die hinter einem Vorhang verborgen hervorspähen und die ahnungslose Frau beobachten. Die Köpfe der heimlichen Beobachter sind nur in unscharfen Konturen oder als Farbfleck zu erkennen, durch sie wird erst offenbar, dass hier ein biblisches Thema präsentiert wird.<sup>1463</sup> Im Jahre 1923 setzte sich Corinth letztmalig mit diesem Thema auseinander und schuf eine Konfrontation der Bedrohung (Abb. 451). Susanna steht als lebensgroßer Rückenakt zum Betrachter und direkt vor ihr, perspektivisch in der zweiten Bildebene, schemenhaft verschwommen die dargestellten Gestalten zweier alter Männer. Alle drei zusammen füllen den gesamten Bildraum aus. Schützend versucht Susanna ihre Kleidung zusammengefasst zwischen sich und die herandrängenden Alten zu bringen, die zudringlich auf sie einreden und sie mit zupackenden Gesten gefügig machen wollen. Der kleine schwarzhaarige Kopf der Susanna mit dem verlorenen Profil wirkt hilflos und starr vor Entsetzen. Ihr s-förmig verdrehter Körper scheint im Begriff zurückzuweichen, aber die Nahsicht und der enge Bildausschnitt eröffnen keinen Rückzugsraum, so dass die beklemmende Enge und Ausweglosigkeit sich auf den Betrachter überträgt. *„Diese unterschiedliche Charakterisierung [der Figuren] läßt das Gemälde zu einem Sinnbild bedrängter Menschen werden, die der Demagogie und handgreiflichen Gewalt hilflos ausgeliefert sind.“*<sup>1464</sup> Hintergrund und die Unterkörper der männlichen Figuren lösen sich in

---

<sup>1462</sup> Vgl. Kelch, 2006, S. 348. „Das Konzept eines solchen Soloparts, der szenischen ‚Herauslösung‘, ist bei [Rembrandt] als Mittel konzentrierter Inhaltsgestaltung wiederholt aufgegriffen worden.“

<sup>1463</sup> Vgl. Fronhofer, 1992, S. 60. „Die Herkunft des Motivs [stammt] aus dem Kreis der die damalige Salonmalerei bestimmenden ‚Pompier‘, der Anhänger von Ingres‘ und Davids Klassizismus. Aussagekräftiger noch für den engen Anschluß an die ‚Pompier‘ ist die kompositorische Ähnlichkeit mit Ingres‘ *Baignante de Valpinçon* (1808), wo ebenfalls ein weiblicher, sitzender Akt seitlich silhouettiert dargestellt ist.“

<sup>1464</sup> Schälicke, 1992, S. 186: „Dieses gleichsam zur Allegorie verdichtete Bild gewaltvoller Bedrohung bleibt aber ambivalent. So wie die biblische Erzählung durch den vermittelnden Auftritt des Propheten zum Guten gewendet wird, so wirkt hier die malerische Schönheit der hemmungslos und in

undifferenzierten Farbmassen auf, wodurch ihnen förmlich der Boden unter den Füßen genommen wird. Auch Susannas Standort ist völlig unklar, und sie läuft Gefahr, aus der Bildoberfläche herausgedrängt zu werden, was ihre verzweifelte Not zusätzlich unterstreicht. Der hier gewählte Ausschnitt aus der biblischen Geschichte stellt die Bedrohung einer hilflosen nackten Frau durch das rücksichtslose männliche Begehren dar. Aber der Bibelkundige kennt den positiven Ausgang der Erzählung und imaginiert Susanna als tugendhafte, gläubige, auf Gott vertrauende Frau, die zu einer vorbildlichen, großen Frauengestalt der Bibel wurde.<sup>1465</sup>

Diese wenigen Beispiele ungleicher Paare deuten schon die große Variationsbreite von Paarbeziehungen in der Bibel an. Eva, die Urmutter allen Lebens, verführte Adam mit List und Tücke und bot zugleich den Künstlern die Möglichkeit, die sinnliche, nackte Frau ins Bild zu setzen und damit die leib- und sexualfeindliche Kirche zu düpieren. Auch Maria bildete mit Josef ein ungleiches Paar, denn Josef war deutlich älter als sie.<sup>1466</sup> Aber auch andere Paare erhielten vielfältigen Ausdruck in der bildenden Kunst, wobei auffällig ist, dass biblische Frauen häufig die zentrale Rolle spielen. Es sei nur an Lot und seine Töchter erinnert, die ihren Vater betrunken machen, dass er sie schwängere, damit die Nachkommenschaft gesichert sei. Auch Judith kann in diesem Zusammenhang genannt werden, denn sie verführt Holofernes mit ihren Reizen, macht ihn in einer vorge-spielten Liebesnacht betrunken, um ihn dann zu ermorden, um Israel zu retten. Breit angelegt sind die Themen: späte Schwangerschaft und Leihmutter, List und Tücke, Liebe und Gewalt (Potifars Gemahlin und Josef), Liebe und Politik (Simson und Delila), Frau mit Mut und Stärke, vom Ehebruch zum Mord, Komplott der alten Männer, um nur einige zu nennen. Es ist leicht zu erkennen, dass alle diese Themen aus lange zurückliegenden, fernen Zeiten auch in unserer heutigen Gesellschaft bekannte Geschehnisse charakterisieren, Vorgänge, die sich aus der

---

selbstverständlicher Souveränität saftig triefenden Farbigeit versöhnlich und zukunftsweisend.“

<sup>1465</sup> vgl. Martin, 2017, S. 13-14: „Die Verunklärung des Raumes und die Eigenwertigkeit der Farbe, die ausgesprochen pastos aufgetragen und so auch in ihrer Materialität wahrnehmbar ist, sind typische Charakteristika für Corinths Spätwerk – nicht mehr die Sinnlichkeit des nackten Körpers, sondern die Malerei selbst steht nun im Fokus.“

<sup>1466</sup> Vgl. Haag, 2004, S. 8: „Unzählig sind die Mariendarstellungen, die dem Mann und besonders dem zölibatigen Priester ermöglichten, ihre sexuellen Bedürfnisse zu sublimieren.“

Beziehung von Frau und Mann, Ehe und Familie und befördert durch die Bedingungen des jeweiligen sozialen, kulturellen und religiösen Umfeldes ergeben.

## X.6. Das ungleiche Paar in der niederländischen Genremalerei

Wie die Historienmalerei erzählt die Genremalerei Geschichten, allerdings wenden sie sich mehr dem Alltagsleben der Menschen zu, die Geschichten haben demnach keine textliche Grundlage, orientieren sich allenfalls an Komödientexten, Sprichwörtern und Emblemen. Hauptdarsteller sind entsprechend einfache, unbekannte Bürger, Bauern, aber auch Personen vom Rand der Gesellschaft wie Bettler und Krüppel, deren fragwürdiges, abstoßendes und unmoralisches Verhalten vorgeführt wird, um den Betrachter dazu zu bewegen, sein moralisch-sittliches Verhalten mit den gesellschaftlichen Normen in Einklang zu bringen.<sup>1467</sup> Da im Mittelalter die Darstellung des alltäglichen Lebens noch kein Bildsujet war, gab es auch keine Genremalerei. Deren Ursprung ist um 1500 besonders in der deutschen Graphik anzusiedeln, wo Mythologie, Religion, Geschichte und Zeitgeschehen anders als in der Tafelmalerei schon Gegenstand des künstlerischen Interesses war. Der Hausbuchmeister, der früher auch als „Meister des Amsterdamer Kabinetts“ bezeichnet wurde, weil sich ein großer Teil seiner seltenen Kupferstiche im Amsterdamer Rijksmuseum befinden, war der erste deutsche Meister, auf den eine größere Anzahl von Genredarstellungen zurückgeht.<sup>1468</sup> Auch die sogenannten Kleinmeister, zu denen neben Albrecht Altdorfer die Gebrüder Beham und Georg Pencz gehörten, beschäftigten sich intensiv mit

---

<sup>1467</sup> Held/Schneider, 2007, S. 101. „[...] die frühen Genrebilder, die man im 19. und noch lange bis ins 20. Jahrhundert fälschlich für objektive, interesselose Darstellungen des realen Alltags hielt, [sind] aus der Sicht der politischen Eliten wichtige Elemente zur Modifizierung bzw. Konstituierung eines Affektverhaltens gewesen. Fast immer geht es um die Domestizierung eines ungebärdigen, ungezügelten, insofern ‚anarchischen‘ Verhaltens, um die Abschleifung von Widerständigkeit und Eigensinn. An den Genrebildern lässt sich vom 15. bis zum 18. Jahrhundert eine Zivilisationskurve ablesen, die diesen Prozeß sichtbar machen.“

<sup>1468</sup> Vgl. Jahn/Lieb, 2008, S.348– 349. „Er gehörte zu den Bahnbrechern des dt. Kupferstichs vor Dürer. Ungewöhnlich ist die Freiheit seiner Stoffwahl. Von seinen 90 Kupferstichen stellen etwa ein Drittel unbefangene beobachtete Dinge des alltäglichen Lebens dar.“

Genrethemen. Der Höhepunkt vollzog sich schließlich in der Tafelmalerei der Niederlande im 17. Jahrhundert. Allerdings wurde der zusammenfassende Überbegriff Genremalerei erst im 18./19. Jahrhundert eingeführt, denn zunächst wurden die Bilder noch nach ihrer Thematik benannt.<sup>1469</sup> Wegen der vielen Themen, die sich mit der Genremalerei verbinden ließen, fokussierten sich zahlreiche Künstler auf einzelne Motive und entwickelten auf diese Weise besondere Kompetenzen in den von ihnen ausgewählten Themengebieten. Darunter gab es auch Künstler, die sich dem Thema „ungleiches Paar“ widmeten, wengleich die Blütezeit dieses Thema nach dem 15. und 16. Jahrhundert bereits überschritten war, so dass sich nur noch vereinzelt Bilder finden lassen, die diesem Sujet zuzuordnen sind. Die Titel benennen nur ausnahmsweise das „ungleiche Paar“, meistens sind sie eher unverfänglich, so dass das eigentliche Motiv erst bei genauer Betrachtung klar wird. Alison G. Stewart hat diese Thematik in ihrem großen Werk „Unequal Lovers“ von 1977 bis zum 16. Jahrhundert untersucht und dabei die zumeist graphischen Darstellungen in Halbfigur, Ganzfigur und Dreiecksbeziehung unterteilt, woraus ersichtlich wird, worin der Unterschied zum Thema im 17. Jahrhundert besteht. Ursprünglich, besonders in der Renaissance, wurden die ungleichen Paare porträthaft dargestellt, in der flämisch-niederländischen Genremalerei erfuhr dieses Motiv vornehmlich eine szenische Darstellung. Einige Beispiele sollen nachfolgend vorgestellt werden.

Hendrick ter Brugghen gehört neben Gerrit van Honthorst und Dirck van Baburen zu den wichtigsten und innovativsten Malern der Utrechter Caravaggisten.<sup>1470</sup> Er schöpfte aus vielen Quellen und ließ sich vor allem von Caravaggio sowie von dem japanischen Holzschnittmeister Kitagama Utamaro inspirieren, der dem Bildtypus der schönen Frau, meistens Kurtisanen, als Halbfigur im Dreiviertelprofil zum Durchbruch verhalf. Diese Kurtisanenporträts mit unverhüllten Brüsten oder weitem Dekolletee, verbunden mit Caravaggios Gestaltungstypus, Gewänder über die Schulter der Dargestellten herabsinken zu lassen, mithin ein Spiel von Verhüllung und Entkleidung zu inszenieren, wurden in eine sinnliche Atmosphäre eingebunden, wobei der begehrende Blick und der etwas

---

<sup>1469</sup> Ebd., S. 442-443.

<sup>1470</sup> Vgl. Weller, 1998, S. 93. „The restless energy and expressiveness found in his compositions draw from a number a sources, including the psychological realism of Caravaggio's narratives; northern imagery from the sixteenth century, and the subject matter figures types painted by Baburen.“

geöffnete lustvolle Mund die Situation weiter pointierte.<sup>1471</sup> Nach zehnjährigem Aufenthalt in Italien kam ter Brugghen 1620 mit neuen Anregungen in die Niederlande zurück und schuf Bildwerke, die sich durch eine straffe Komposition, vereinfachte Formen, weiche Modellierung und feine, ungewöhnliche Farbharmonien auszeichneten.<sup>1472</sup> So schuf er 1623 das Bild mit dem Titel „Ungleiches Paar“ (Abb. 452). Der Kontrast zwischen dem alten Lüstling und der jungen Prostituierten wird durch die Lichtgestaltung verstärkt, denn der Alte bleibt weitgehend im Schatten, während die nackte Haut der lächelnden Frau das Licht aus einer unsichtbaren Quelle auf sich zu ziehen scheint. „*The tenebrism combines with many of the composition's other features – the figure placement, limited space, and rustic nature of the participants – to guarantee its Caravaggesque label.*“<sup>1473</sup> Das Thema der ungleichen Liebe oder des ungleichen Paares war, wie anfangs dargestellt, insbesondere in den beiden zurückliegenden Jahrhunderten in ganz Europa beliebt, obwohl sich das Motiv bis in die Antike zurückverfolgen lässt. Ter Brugghen griff das Thema in einer Weise auf, die für den Betrachter auf den ersten Blick gar nicht erkennbar ist. In einem fast klaustrophobischen Interieur umfasst ein alter Mann in einem Pelzgewand mit Zwicker eine ungehobelt wirkende Prostituierte, die mit breitem Lächeln ihre verfärbten Zähne entblößt.<sup>1474</sup> Auffallend ist das dunkelbraune Haar des Mannes, das unter einer schwarzen Kappe hervortritt. Sein Bart ist grau, und dann wird klar, dass er eine Hakennasenmaske trägt und der Bart fest daran angeklebt ist. Folglich ist der „alte“ Mann möglicherweise gar nicht alt, sondern täuscht nur ein hohes Alter vor. Alter wird inszeniert und wie in einer Commedia dell'arte vorgespielt. Im wahrsten Sinne des Wortes schuf der Künstler eine wirklich originelle Interpretation des traditionellen Themas, indem er das Motiv um eine doppelbödige Figur bereicherte und als Possenspiel inszenierte. Allmählich nimmt der Betrachter die Maskerade wahr und erkennt auch den Grund für das Amusement der Frau, denn bei dem vorgetäuschten „alten“ Lüstling handelt es sich um einen jungen Mann, wie sein faltenfreier Hals und das volle Haar belegen.

---

<sup>1471</sup> vgl. Bromundt, 1997, S. 112–113.

<sup>1472</sup> Vgl. Weller, 1998, S. 93.

<sup>1473</sup> Ebd., S. 99.

<sup>1474</sup> Vgl. Demirel/Görkey, 2020, S. 383: „the evaluation of painting in terms of medicine and dentistry is increasingly shared in academic publications. The clear depiction of gingival inflammation seen in the female figure in Hendrick ter Brugghen's Unequal couple attracted out attention. It is interesting to note the meticulous transfer of the actual condition of the diseased gingival tissues and the painter's very high observational ability.“

Mit diesem Bild zeigte ter Brugghen, mit welchem Enthusiasmus er die Expressivität der Physiognomie seiner dargestellten Figuren mit dem Blick Caravaggios nachzuahmen versuchte. Im Gegensatz zwischen dem hinfälligen Alten, durch die Maske noch deutlich akzentuiert, und der aufgeblühten Jugend drückt sich die Verschiedenheit des zufälligen kurzlebigen Paares aus. Im Zusammenspiel mit einer Bordellszene tritt aber nicht nur die Wollust eines alten Mannes zutage, sondern im „*allegorischen Sinne auch die Gier nach irdischem Besitz*“ der Frauen.<sup>1475</sup>

Der flämische Maler David Teniers d. J. wurde schon zu Lebenszeiten in den Niederlanden wegen der Vielgestaltigkeit seiner Bildfindungen gelobt. In seinem Frühwerk malte er vor allem düstere Interieurs in Scheunen, Gasthäusern und Tavernen, in denen sich Bauern bei Speis und Trank die Zeit mit Rauchen, Spielen und Musizieren vertrieben. Auch das Thema „ungleiches Paar“ nahm er dabei auf, wenn alte Bauern eine Liaison mit einer Magd anstrebten. Feste auf Dorfplätzen vor Gasthäusern waren ein anderes Hauptthema.<sup>1476</sup> In dem Bild „Im Stall“ von um 1643 wird der Betrachter in den weiten Innenraum eines Bauernhauses geführt, in dem Menschen und Tiere leben. Im dunklen Hintergrund ist ein Stall mit zwei Kühen eingerichtet, während helles Licht den vorderen Bereich des Raumes, eine Küche mit Backofen und Vorratsraum, erleuchtet (Abb. 453). In diesem Raum sind neben einem Hausbrunnen in völliger Unordnung diverse Gerätschaften, Hausrat und Vorräte zusammengetragen: ein Kessel aus blinkendem Messing, Kannen, Töpfe und Krüge aus Ton und Glas, ein Besen und Holzpantinen, ein umgestürztes Butterfass, Obst und Gemüse, tote Vögel und an der Decke Fische zum Trocknen.<sup>1477</sup> An einem grob behauenden Holzpfosten, der

---

<sup>1475</sup> Bromundt, 1997, S. 116: „Moralische Belehrungen und Warnungen vor Masselosigkeit, Geiz und Wollust waren als Gegengewicht zu den ausschweifenden Lebensgewohnheiten während des 17. Jahrhunderts in allen Tonarten zu vernehmen. [...] Terbrugghens ‚Ungleiches Paar‘ erinnert einerseits an die Vergänglichkeit der Jugend und des Lebens allgemein. Andererseits wird die Brille des Alten zum Symbol für die törichte Begierde nach Besitz im irdischen Leben, wie es ein Sprichwort ausdrückt, das um 1630 noch lebendig war: ‚Was nützt Kerze und Brill‘, wenn die Eul‘ nicht sehen will.“

<sup>1476</sup> Vgl. Schrenk, 2005, S. 9–11.

<sup>1477</sup> Vgl. Klinge, 2005, S. 35. „Eine [...] von Teniers‘ Kunst, die fast wie ein Markenzeichen angesehen werden kann, zeigt sich bereits in den frühen Arbeiten und wird sein gesamtes Schaffen durchdringen, eine prägnante Darstellung und Wiedergabe der Oberflächenbeschaffenheit aller Gegenstände. [...] Die großartige Wiedergabe der stofflich erfaßten Materialität von Gegenständen läßt

links der Bildmitte bis unter die Decke reicht und die Treppe stützt, ist ein Hase an seinen Hinterläufen aufgehängt. Ganz rechts im Vordergrund ist eine junge, rotschwarz gekleidete Magd mit einem weißen Käppchen dabei, einen Messingkessel zu scheuern. Direkt neben ihr sitzt ein alter, weißbärtiger Mann, möglicherweise der Herr des Hauses, auf einer flachen Bank und hat seinen rechten Arm um die junge Frau gelegt. Um zu verhindern, dass sie sich abwendet, weil sie seiner Annäherung und seinem Kuss entgehen will, umfasst er mit der anderen Hand ihr Kinn. Weit hinten im Bildraum rechts schaut eine alte Bäuerin mit einem weißen Kopftuch dem unsittlichen Treiben des ungleichen Paares zu und erhebt dabei mahnend den rechten Zeigefinger. Das scheinbare Chaos der angehäuften Haushaltsgegenstände und Vorräte ist bei genauem Hinsehen als pyramidal gestaltetes Vanitas-Stilleben komponiert, mit dem zwar auch das bäuerliche Leben näher illustriert wird, aber in erster Linie doch essentiell auf den verborgenen Sinn der dargestellten Figuren hingewiesen wird, denn die verschiedenen Gegenstände haben auch symbolische und emblematische Bedeutung. Der tote Hase und die Vögel sind zusammen mit den Wurzeln der Pastinake als Phalussymbole unschwer als Hinweis auf ein Liebesspiel zu deuten. Auch die Schollen und die rötliche Lachsscheibe an einem Eisenring unter der Decke verweisen gemeinsam mit dem Kohlebecken und dem Blasebalg, auch die erloschenen Laternen, auf Wollust und sexuelle Begierde, zugleich auf die Vergänglichkeit aller irdischen Freuden und der Jugend. In diesem Sinne muss auch die fragile Glasvase mit Rosen im Mittelpunkt des Stillebens aus Küchengeräten gedeutet werden, zumal sie sonst kaum in das bäuerliche Milieu passt.<sup>1478</sup> Der zur Seite gekippte Messingkessel mag fast als ein Leitmotiv des Künstlers angesehen werden, weil er bei solchen Stilleben immer dabei ist und in seiner Eigenschaft als leeres Gefäß als Vanitas-Symbol gilt. Erstmals hatte Teniers das Thema der „ungleichen Liebe“ schon 1634 aufgegriffen, um es bis in sein Spätwerk über fünf Jahrzehnte immer wieder mit kleinen Veränderungen, meistens aber mit junger Magd und altem Bauern als Hauptfiguren, darzustellen. Wenn auch Stilleben und Landschaften in vielen seiner Bilder als wichtige Elemente fungieren, so war doch

---

Teniers starkes Interesse an der dinglichen Wirklichkeit in Stilleben sichtbar werden.“

<sup>1478</sup> Vgl. Lüdke, 2005, S. 154, 94: „Die mit Heu verschlossene Messingkanne verbildlicht die für ‚betrügen‘ gebräuchliche Redensart ‚Mit Heu bekrönen‘; sie deutet an, daß der Mensch sich selbst betrügt, wenn er sich dem flüchtigen Genuß der Sinne hingibt.“

sein Hauptthema die Darstellung des Lebens, einfache Menschen bei ihren oft mühsamen alltäglichen Tätigkeiten, aber auch immer wieder die kleinen vergnüglichen Zusammenkünfte in der Kneipe oder der Scheune, oder auf größeren Festen im Hof vor einem Wirtshaus oder bei kirchlichen Gelegenheiten. Aber alles, ob es um die Natur oder die Materialität der die Menschen umgebenden Dinge ging, alles wurde mit den Hauptfiguren durch Lichtführung und Farbkomposition in eine klare, sinnvolle Anordnung gebracht, eingefügt in das „*kosmische Geschehen des Jahres*“.<sup>1479</sup>

Ein weiteres Beispiel für diese Haltung findet sich bei David Ryckaert III in „Altes Paar in der Schenke“ von 1645 (Abb. 454). Ein altes Paar sitzt in einer Taverne rauchend und Bier trinkend an einem Tisch. Der alte Mann scheint trotz seiner Nähe zu einem Ofen zu frieren, denn er hat seine rechte Hand in einen Handschuh geschoben. Die alte Frau neben ihm sieht ihn an, während sie sich eine Zigarette dreht. Der Alte hat sich weggedreht und blickt in Gedanken verloren und trübsinnig zur Seite, wobei er in einem ihm gegenüber an der Wand hängenden Bild mit einem ebenso alten Mann sein Pendant findet. Wenn auch zwei Bratäpfel auf der Ofenplatte schmoren und eine schlafende Katze davor auf Lauschigkeit und Gemütlichkeit hinweisen, so hat doch der Winter mit seiner Vergänglichkeit Einzug gehalten. Die Empfindung körperlicher Kälte, der dürre vertrocknete Zweig an der Wand und die Eule hinter ihnen, ein Nachttier, das neben vielen symbolischen Bedeutungen auch als Vanitas-Symbol gedeutet wird, zeigen, dass im Alter neben Bratäpfeln, Bier und Tabak vor allem das vertrauliche Beisammensein zu den letzten verbliebenen Sinnesfreuden zählt, denn die fleischlichen Gelüste, die Wollust, das lüsterne Begehren sind vergangen. Dieser Zustand wird im Bild noch durch ein junges Paar im Hintergrund verdeutlicht, das intensive Zärtlichkeit austauscht: Da sitzt er nun, der apathische, fröstelnde Alte zwischen der Hitze des Ofens und der Leidenschaft eines jungen Liebespaares.<sup>1480</sup>

---

<sup>1479</sup> Klinge, 2005, S. 35. „Alles, Natur und Alltagsgeschehen, wird dem Menschen zugeordnet und auf ihn bezogen. [...], der Mensch gibt die maßstäblichen Verhältnisse an, Mensch und Natur bilden eine unzertrennliche Einheit.“

<sup>1480</sup> Vgl. Döring, 1993, S. 226. „Dabei galt ‚Tabaktrinken‘ im 17. Jahrhundert gerade für ältere Leute als besonders schädlich, da es die gemäß der Säftelehre im Alter ohnehin überhand nehmende Austrocknung noch beschleunigte. Diese wiederum führte nach landläufiger Meinung auch zum endgültigen Schwinden der Manneskraft.“

Cornelis Pietersz Bega war wie Jan Steen Schüler von Adriaen Ostade, aber er malte keine farbenkräftigen und sorglosen Bauerninterieurs wie sein Lehrer, auch erzählte er keine Geschichten und machte sich nicht zum Sittenapostel. Seinen Bildern fehlt jede schmückende Staffage, sie sind in tiefstem Dunkel gehalten – keine ausgelassene Heiterkeit, keine ausgelassene Fröhlichkeit, nur bittere Armut. Die Ungewissheit eines Lebens voller Last, Bedrückung und Strapaze ist den erschöpften, ausgelaugten Bauern an ihrer Mimik und Gestik abzulesen. Bega macht den Betrachter zum Zeugen der dunklen Seite des Lebens, zum Zeugen der Benachteiligung ganzer Bevölkerungsschichten.<sup>1481</sup> In seinem Bild „Ungleiches Paar“ von 1661 blickt das von einer unbekanntem Lichtquelle aufleuchtende Gesicht einer jungen Frau bleich und apathisch zum Betrachter hin (Abb. 455). Neben ihr sitzt ein alter, ungepflegt wirkender älterer Mann, der sein hochrotes Gesicht, das auf Arbeit im Freien und Alkoholabusus hinweist, der Frau zugewandt hat und ständig auf sie einredet. Seine flache Kappe gibt den Blick auf sein reduziertes Kopfhaar frei, außerdem hat er einen stoppeligen Kinn- und Schnurrbart. Während sein rechter Arm die Frau umfasst, hält er in der anderen Hand eine Pfeife. Die hier dargestellte Frau ist von ganz anderer Art als die, die Quinten Massys malte und die die Situation und den Mann völlig im Griff hatte. Bega zeigt dagegen ein armseliges, Mitleid erregendes leichtes Mädchen, das durch übermäßigen Alkoholgenuss träge, stumpf, passiv und ohne Widerstand ist. Die kleine Schnapsflasche in ihrer Hand erklärt die Ursache ihrer Situation und weist auf das Kommende voraus, nämlich dass der alte Mann sich ihrer bemächtigen und seine sexuellen Wünsche an ihr ausleben wird. Fröhliche, singende und streitende Zecher wie bei Adriaen Brouwer, David Teniers oder Adriaen van Ostade gibt es bei Cornelis Bega nicht, lediglich die andere Seite des Lebens: düster, hoffnungslos und alkoholberauscht.<sup>1482</sup> Bega warnt auf seine

---

<sup>1481</sup> Vgl. van den Brink, 2012, S. 15–17.

<sup>1482</sup> Vgl. van den Brink, 2012, S. 16–17: „Dass Alkoholmissbrauch nicht in erster Linie eine – harmlose – Fröhlichkeit mit sich bringt, sondern vor allem die ultimative Betäubung der Sinne und dem Verlust der Willenskraft bedeutet und am Ende sogar zur sozialen Isolation führt, scheint der Künstler bewusst unterstreichen zu wollen. [...] Diese Art psychologisch aufgeladener Darstellungen war in der Kunst des 17. Jahrhunderts völlig unüblich und wird erst im 18. Jahrhundert in den Bildern von Jean-Baptiste Greuze (1725–1805) sichtbar. Viele sogenannte Genrebilder hatten das ausschließliche Ziel, uns einen Spiegel von Gut oder Böse vorzuhalten, wobei meist keine Rede von irgendwelchen Nuancierungen war, [...] Steen gibt den Moralapostel, er hat kein Auge

Weise vor der Trunksucht – eine Weise, in der die Folgen schonungslos dargestellt werden. Etwa im selben Jahr malte Bega eine weitere Version desselben Themas mit identischem Titel: „Ungleiches Paar“, ein Bild, das sich in Wien in der Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste befindet (Abb. 456). Inhaltlich scheint das Gemälde geradezu eine Fortsetzung der Szene im vorher besprochenen Bild zu sein. Dieses Bild zeigt überdies, dass sich der Künstler gegen Ende der 1650er-Jahre in einer Umbruchphase seiner künstlerischen Entwicklung befand, denn er hellte seine Farbpalette auf und erhöhte gleichzeitig den Farbenreichtum. Seine anfänglich vielfigurigen Bilder werden auf wenige Figuren reduziert, zusätzlich konzentriert er das Licht auf seine Hauptfiguren, um die ablaufende Handlung für den Betrachter deutlich zu machen, so dass das Bevorstehende von ihm imaginiert werden kann. Vor dem dunklen Hintergrund, wo sich ein eher unscharf dargestelltes Hochgestell mit Treppe befindet, hebt sich im Vordergrund ein Paar ab, dessen Kleidung kräftige Farben aufweist. Die beiden von Licht erhellten Gesichter sind deutlich hervorgehoben. Ein bärtiger alter Mann mit dunkelbrauner Kappe, dessen derbe faltige Physiognomie mit einer knollig verdickten, blauroten Nase sowie Schwellungen im Wangenbereich auffällt, trägt auf seinem Schoß eine junge Frau mit einem weiten Dekolletee und einem Weinglas in der Hand.<sup>1483</sup> Die Frau, die völlig gedankenverloren, fast willenlos wirkt, neigt ihren Kopf dem Manne zu, dessen rechte Hand ungeniert ihre Brust umfasst, während seine schmutzige andere Hand auf ihrer Schulter liegt, an der er sie zu sich herüberzieht. Der weitere Ablauf kann vom Betrachter leicht antizipiert werden. Wenn hier Autoren wie Sarvenaz Ayooghi die „*derbe Komik der Bauernburleske*“ entdecken wollen, so kann ich dem nicht folgen, denn das hieße ja ein derb komisches Improvisationsstück. Wenn man dieses Bild betrachtet, bleibt den meisten Betrachtern wohl doch eher das Lachen im Halse stecken, denn wie kaum jemals zuvor, werden die Folgen des Alkoholrausches

---

für das menschliche Maß und unterscheidet sich hierin gravierend von seinem Stadt-, Studien- und Fachgenossen Cornelis Bega.“

<sup>1483</sup> Der beschriebene Befund der Nase wird leichthin umgangssprachlich als Säufernase bezeichnet, denn tatsächlich kann es bei Alkoholabusus zu solch veränderten Nasenformationen kommen, ganz ähnlich und in diesem Fall wahrscheinlicher liegt aber eine Hautkrankheit kombiniert mit Alkoholmissbrauch vor, nämlich eine Rosazea mit einem Rhinophym, bei der es entzündungsbedingt zu solchen Knollennasen kommt, gleichzeitig werden diese allerdings von schmetterlingsartigen Rötungen und Schwellungen im Gesicht begleitet wie in diesem Fall. (eigene Anmerkung)

vorgeführt, zwar wie auf einer Theaterbühne, aber doch in aller Echtheit und Realität. Die junge Frau verdreht schon die Augen, sie ist völlig apathisch, hat jede Steuerungsfähigkeit, jeden Willen verloren. Sie ist ganz und gar dem Tun des alten Mannes ausgeliefert, der sie mit Alkohol gefügig und widerstandslos gemacht hat. Bega präsentiert hier auf dramatische Weise das unmoralische, obszöne Verhalten der beiden unbeschönigt und schonungslos. Menschen, die sich mit Alkohol derart betäuben, dass sie ihrer Sinne beraubt sind, ergeben sich schlussendlich nur noch ihrer Wollust. Es ist natürlich schwer, sich in die Gedankenwelt und die Empathie der Menschen jener Zeit einzufinden, und es besteht leicht die Gefahr, solche Szenen nach unseren heutigen Maßstäben zu deuten. Aber auch wenn im 17. Jahrhundert ein solch hilfloser, unsicherer Zustand von Betrunknen Belustigung beim Betrachter bewirkt haben mag, so kann doch ein solcher Rausch nicht völlig spurlos an den Menschen vorübergegangen sein. Das dargestellte Thema war eine Mahnung vor Sorglosigkeit, Unvernunft und Sittenlosigkeit. In den meisten Werken von Bega ist die Frau der Mittelpunkt und übernimmt die Hauptrolle bei der Interaktion der dargestellten Figuren. Dabei gilt zu bedenken, dass für die puritanische tugendhafte Frau das Rauchen, der Alkoholgenuss und amouröse Affären in der Öffentlichkeit als Unsitte galten. Insbesondere betrunkene Frauen wurden als verdorben und unkeusch angesehen, denn sie konnten den Begehrlichkeit der Männer kaum widerstehen.<sup>1484</sup>

Die Bilder von Jan Steen könnten gegenüber Begas Werken nicht gegensätzlicher sein, obwohl die Künstler denselben Lehrmeister hatten, denn Steens Farbpalette ist viel umfangreicher, heller und kräftiger, außerdem wusste er Geschichten zu erzählen. In seinem ausgedehnten Repertoire an Genrethemen können auch einige Bilder dem weiten Motiv des „ungleichen Liebespaares“ zugeordnet werden, wenngleich er sich in wesentlichen Elementen von der Tradition des 15. und 16. Jahrhundert gelöst hatte. Die Tradition beinhaltete, wie dargestellt, neben der Altersungleichheit immer auch den finanziellen Aspekt, so dass mit dem Geldbeutel, aus dem sich die zumeist sehr jungen, attraktiven Frauen mit List und Tücke bedienen, die Narrheit des alten Mannes herausgestellt werden konnte, die darin bestand, dass er sich die Liebe einer jungen Frau kaufte. Gelegentlich wurde das Motiv auch mit wechselnden Geschlechtern dargestellt. Der Zweck solcher Bilder war, zum moralisch-sittlichen Leben zu ermahnen und an die altersentsprechenden Möglichkeiten zu erinnern. In dem Bild „Wahl

---

<sup>1484</sup> Vgl. Ayooghi, 2012, S. 162-165.

zwischen Jung und Alt“ von 1662/1663 ist eine junge Frau gleichzeitig den Avancen eines gut situierten alten Mannes und denen eines attraktiven jungen Mannes ausgesetzt (Abb. 457). Die Glockenkrone, die direkt über der Dreisamkeit an der Decke hängt, trägt die Inschrift „Dat ghy soekt, soek ich mé“ (Was du suchst, such’ auch ich), die sinngemäß dem deutschen Sprichwort „Gleich und gleich gesellt sich gern“ entspricht. Tatsächlich zeigt die Umworbene in Gestik und Mimik, dass sie den jungen Freier bevorzugt und damit auf Wohlstand verzichtet und den Annäherungsversuchen des Alten eine Absage erteilt. Das Ungleiche zwischen den beiden Männern ist nicht nur das Alter und der Wohlstand, sondern auch die Potenz, so kann die schlaffe, herabhängende Hand der Frau durchaus als Nachahmung der Impotenz gewertet werden, die das männliche Altern häufig begleitet.<sup>1485</sup> Auch das Gemälde „Das Paar im Schlafzimmer“, das 1665–1675 geschaffen wurde, zeigt ein ungleiches Paar, das sich dem Anschein nach allerdings prächtig amüsiert (Abb. 458). Ein alter, grauhaariger, erwartungsvoll grinsender Mann mit gerötetem Gesicht und einer auffälligen „Schnapsnase“ liegt im Bett mit offen stehendem Hemd und Mütze und greift nach dem Rocksaum der jungen, offensichtlich erheiterten Frau, die akrobatisch mit einem Bein auf einem Stuhl und mit dem anderen auf der Bettkante steht, um sie zu sich ins Bett zu ziehen. Die Frau hat ihm den Kopf zugeneigt und erweckt den Anschein, dem alten Mann mit Lust und Laune zu Willen sein zu wollen. Das ganze Interieur mit dem stattlichen Bett spricht für ein Bordell.<sup>1486</sup> Jan Steen macht in vielen seiner Werke Erotik und Sexualität zu einem zentralen Thema und dies vor allem in seinen Genreszenen. Auch in diesem Bild wird der Betrachter zum Voyeur und darf die Leerstelle der Fortsetzung der Geschichte nach eigener Phantasie füllen. Auch wenn die von Albert Blankert vermutete übermalte Geldbörse nicht existiert, woraus er die Begründung ableitet, dass sich das „Paar im Schlafzimmer“ in der Tradition der ungleichen Liebespaare befindet, kann ich mich dem nur anschließen.<sup>1487</sup> Das Argument von Kloek ist nicht plausibel, dass der

---

<sup>1485</sup> Vgl. Westermann, 1996, S. 60: „Der Kontrast zwischen der gebeugten Haltung des reichen Mannes und der gespreizten Großtuerei des jungen Liebhabers formuliert die Unterschiede sexueller Potenz.“

<sup>1486</sup> Vgl. Kloek, 1996, S. 219: „Die sexuellen Implikationen der Szene werden verstärkt durch den Kohlentopf, die Flasche und die Pfeife, die am Rand des Nachttopfes lehnt. Der holländische Ausdruck „Eine Pfeife ausklopfen“ wird noch in unserem Jahrhundert verwendet als Euphemismus für den Bordellbesuch, und er scheint mit Sicherheit auf dieses Bild anwendbar zu sein.“

<sup>1487</sup> Vgl. Blankert, 1978, S. 129.

Altersunterschied allein die Tradition des ungleichen Paares nicht erfülle, weil der sichtbare Hinweis auf den finanziellen Aspekt ebenso fehle wie Elemente der Ermahnung und Belehrung und auch der wachsam bellende Hund allein nicht ausreiche.<sup>1488</sup> Die wesentlichen Elemente, die die Tradition des ungleichen Paares ausmachen, sind einmal der große Altersunterschied der Beteiligten und ein andermal das lächerliche, närrische Verhalten des alten Mannes, der sich von seiner Fleischeslust und seinen Begierden knechten lässt und damit der Hinterhältigkeit und Habgier einer jungen Frau verfällt. Nichts davon fehlt in diesem Bild, denn auch wenn das Freudenmädchen lacht und sich willig zeigt, so ist dies doch nur ein Rollenspiel, vorgespielte Liebe, also Täuschung, für die bezahlt wird. Da braucht es keinen sichtbaren Geldbeutel. Am Ende ist und bleibt der Alte der Narr, der für etwas zahlt, was man nicht kaufen kann, nämlich die Liebe.

Die folgenden zwei Bilder sollen zeigen, dass, wenngleich selten, auch alte Frauen und ihre Beziehung zu jungen Männern als ungleiche Paare thematisiert wurden. So malte der flämische Künstler Mattheus van Helmont 1645–1650 das Bild „Alte Frau und Jüngling im Wirtshaus“ (Abb. 459). Hier sind im linken Vordergrund drei Personen an einem kleinen runden Tisch versammelt. Ein junger, schwarz gekleideter Mann mit rotem Federbarett schenkt gerade der neben ihm sitzenden alten Frau aus einem Tonkrug ein Glas Wein ein. Hinter den beiden steht auf einem kleinen Holzsockel ein älterer bärtiger Herr in einem einfachen, langen braunen Kittel, stützt sich auf der Rückenlehne des Stuhles ab, auf dem die alte Frau sitzt, und deutet leicht vorgebeugt mit ausgestrecktem Zeigefinger auf den Wein. Auf dem Tisch steht auf einem zusammengeschobenen weißen Tischtuch ein großer Brotkorb, an dem ein Messer angelehnt ist. Die Lichtdramaturgie stellt diese Tischgesellschaft im hellen Licht heraus, während sich im Kontrast dazu der finstere Raum auf der rechten Bildhälfte nach hinten öffnet, wo im Schein eines Kaminfeuers schemenhaft zwei Männer angedeutet sind, die sich am Feuer wärmen. Die alte Frau in einem schmucklosen, graugrünen Kleid mit weißem Halstuch und Flügelhaube bewahrt auf ihrem Schoß ein achtlos zusammengelegtes grünes Tuch, außerdem hängt an hellbraunen Schnüren von ihrer Hüfte eine schwarze, silberverzierte Börse. Ihre blasse, starre und freudlose Mimik erinnert an eine leblose Maske, der Blick ist geistesabwesend, selbstvergessen und geradeaus von der Situation abgewandt. Der Zustand der Frau ist womöglich auf die Wirkung des Alkohols zurückzuführen, deshalb vermutlich

---

<sup>1488</sup> Vgl. Kloek, 1996, S. 221.

auch der mahnende Hinweis des alten Wirts. Es ist offensichtlich, dass der junge hinterlistige Schürzenjäger eine klare Absicht verfolgt, wenn er der Alten immer wieder Wein nachschenkt, denn das Objekt seiner Begierde ist ihre Geldbörse. Zwar steht auf einem Tischchen neben der alten Frau ein Topf mit einem Löffel darin ganz am Bildrand, aber die hierin liegende Anspielung auf kommende sexuelle Aktivitäten des ungleichen Paares ist eindeutig.<sup>1489</sup> Damit sind sämtliche Elemente zusammengetragen, die der Tradition der Darstellung des „ungleichen Paares“ gerecht werden: der große Altersunterschied zwischen Jung und Alt und das Verlangen der Alten nach Wärme und körperlicher Befriedigung mit einem jungen Partner, der es mit List und Tücke nur auf das Geld der Alten abgesehen hat. Dabei spielen der Wein und die Folgen seines übermäßigen Genusses, der Verlust der Selbstkontrolle und Willenlosigkeit in der Ikonographie dieses Bildmotivs des „ungleichen Paares“ oft eine wichtige Rolle. Die Narrheit der Alten und das leicht verspielte Geld sind hierbei die zentralen Elemente.

Matthijs Naiveu malte gegen Ende der 1670er-Jahren ein „ungleiches Paar“ in der gleichen Konstellation mit jungem Verehrer und alter Dame, anders als sein niederländischer Künstlerkollege verzichtete er aber auf grobe sexuelle Anzüglichkeiten, auch mied er despektierliche Komik und stellte die körperlichen Anzeichen des Alters nicht dezidiert heraus (Abb. 460).<sup>1490</sup> Die ältere Dame, bekleidet mit einer tief ausgeschnittenen Seidenbluse, die Schulter und Dekolleté frei lässt, und einem bräunlichen Seidenrock, sitzt im rechten Vordergrund des Bildes auf einem Sofa, eingerahmt von einer hellbraunen Samtdecke. Ihr modisch frisiertes Haar ist mit Perlenschnüren zusammengebunden, dazu trägt sie als einzigen Schmuck einen Perlenohrring am linken Ohrläppchen. Ihr Gesicht ist im Profil dargestellt, wobei die Alterszeichen nur sehr dezent aufgezeigt sind. Ihre rechte Hand weist auf einen prall mit Goldmünzen gefüllten Geldbeutel, verkleidet in rotem Samt. Der Blick der alten Dame richtet sich auf einen vor ihr im Mittelgrund stehenden jungen Herrn mit feiner Physiognomie und schulterlangem Haar, der einen goldgesäumten Federhut, eine rote Halsschleife, ein Seidenhemd und einen braunen Hausmantel trägt, angetan mit einer seidenen Schärpe mit langen Quasten. Während er auf die Frau und den Geldbeutel blickt, hat er seine rechte Hand um ein mit Wein gefülltes Römerglas gelegt, das vor

---

<sup>1489</sup> Vgl. Stewart, 1978, S. 51–52. Vgl. Schumann, 1996, S. 120–123.

<sup>1490</sup> Vgl. Berger, 1996, S. 179. „Das für Naiveu recht warme Kolorit und der Anzug des Herrn legen eine Datierung in die späten siebziger Jahre nahe, die auch durch stilistische Vergleiche gestützt wird.“

ihm auf einem Tisch steht, daneben eine Orange, ein Orangenschnitt sowie eine halbgefüllte Glaskaraffe. Seine andere Hand weist auf das Weinglas, so als wollte er es ihr anbieten. Das Ganze spielt sich auf der Terrasse eines Hauses ab, von dem rechts im Hintergrund eine kannelierte Säule zu sehen ist, nach links öffnet sich der Blick zu einem Park mit Bäumen und Büschen, in der Ferne sind Berge auszumachen, über denen sich ein dunkler, wolkiger Himmel mit etwas Abendrot gießt. Bei der hier dargestellten Zusammenkunft eines „ungleichen Paares“ ist es eine ältere Frau, die mit Geld um Gunst und Zuwendung eines jungen Mannes wirbt, der nicht abgeneigt zu sein scheint, das lukrative Angebot anzunehmen.

Zusammenfassend konnte gezeigt werden, dass angesichts der Vielzahl von Motiven, die niederländische Künstler im 17. Jahrhundert für ihre Malerei heranzogen, das Thema des „ungleichen Paares“ nur noch eine Nebenrolle spielte. Dieses Sujet hatte sich selbst überlebt und an Interesse verloren, denn mehr als in früheren Jahrhunderten akzeptierte nun die Gesellschaft Ungleichheit in der Paarbildung zwischen Mann und Frau. Die Titel der Bilder führen den Betrachter oft auf die falsche Spur, so dass er erst bei genauem Hinsehen das eigentliche Motiv des „ungleichen Paares“ erkennt. Es werden auch keine Porträts, sondern, wie in der Genremalerei üblich, ausschließlich szenische Darstellungen geschaffen. Die Attribute, die vorher solche Paarkonstellationen zum leichteren Verständnis begleitet hatten, wurden nunmehr meist weggelassen. Der Betrachter hatte die Leerstellen selbst zu füllen, womit auch ein Zweck dieser Bilder verfolgt wurde, denn er sollte über das Gesehene nachsinnen, sich der Vergänglichkeit alles Irdischen stets bewusst sein und nicht zuletzt auf derart kurzlebige Abenteuer verzichten. Sie führten doch immer zu Enttäuschungen und bargen auch ein großes gesundheitliches, manchmal gar finanzielles Risiko.

## **X.7. Das Motiv des „ungleichen Paares“ und seine zunehmende Bedeutungslosigkeit vom 18. Jahrhundert bis zur Klassischen Moderne**

Im 18. Jahrhundert setzte sich die Tendenz fort, dass die Künstler ihr Interesse an dem Sujet des „ungleichen Paares“ verloren, besonders in der eng gefassten ursprünglichen Tradition, so dass eher zufällig und nach langem Suchen bildliche

Darstellungen zum Thema gefunden werden konnten. Der Österreicher Giacomo Francesco Cipper, genannt Todeschini, arbeitete in der ersten Hälfte des 18. Jahrhundert überwiegend in Norditalien, vor allem in Mailand. Er malte um 1716 ein Bild des Genres „Ungleiches Paar“. In einer Taverne sitzt, begleitet von zwei Musikern, rechts an einem Tisch eine junge Frau und zu ihrer Rechten ein deutlich älterer Herr, der in einen pelzverbrämten Mantel gekleidet ist und auf dem Kopf ein feines rotes Barett trägt (Abb. 461). Sein weißgraues Haupthaar und ein fülliger schlohweißer Bart umrahmen sein faltiges, braunrotes Gesicht. Die junge Frau trägt ein hellblaues Kleid, eine rote Jacke sowie ein weißes, mit einem braunen Streifenmuster verziertes Halstuch. Ihr rotblondes Haar ist in der Mitte gescheitelt und mit einer Schleife versehen. Der Alte hat der Frau seinen Kopf zugewandt, dabei stützt er seine rechte Hand auf einen Krückstock direkt vor ihr, damit er seine Drehbewegung nach links zu ihr hin besser vollführen kann. Unbekümmert tunkt sie ein Gebäckstück in ein Glas Wein und hat dabei geziert den kleinen Finger abgespreizt.<sup>1491</sup> Der Blick der Frau ist ganz auf ihre Gaumenfreude gerichtet, ebenso ihr Schoßhund, ein Symbol für eheliche Treue. Das zentrale Thema ist der augenblickliche, temporäre kulinarische Genuss, den der alte Mann ihr gewährt, was ein kurzlebiges Machtinstrument darstellt. Beide Gesichter sind gerötet. Bei ihr ist es der Wein, der seine Wirkung tut, bei ihm sind es eher die gedanklichen Wünsche, an dieser Frau das zu vollziehen, was des Mannes ist. Das Eintauchen des phallusähnlichen Gebäckstückes in den Wein ist dabei eine anzügliche erotische Anspielung, die die offensichtlichen Wünsche des Alten verbildlicht. Der nach oben gerichtete, verdrehte Blick des Gitarrenspielers links im Bild kommentiert, wie es scheint, das Vorhaben des alten Mannes als Narretei, und der schwarz gekleidete schmalgesichtige Geigenspieler im Hintergrund mag zum letzten Tanz, dem Totentanz, aufspielen.<sup>1492</sup>

---

<sup>1491</sup> vgl. Glas, 1981, S. 69: „[Jemand] versucht auf diese Weise vornehm zu tun und nimmt die Haltung ein, als würde er sich gar nicht für den Genuß, der ihm unmittelbar bevorsteht, auch nur im geringsten interessieren. In Wahrheit drückt sich aber in der geschilderten Gebärde folgendes aus: In mir lebt eigentlich die Begierde nach dem Genußmittel: der kleine Finger löst sich aus der Gemeinschaft seiner Brüder, gibt dem Triebhaften Ausdruck, will sich aber vor der Welt den Schein geben, [...]. In ihr drückt sich in einem Augenblick ein verhältnismäßig unscheinbarer Konflikt zwischen Trieb nach Genuß und der Absicht, ihn nicht zu zeigen wollen, aus.“

<sup>1492</sup> Vgl. Poeschel; 2018; S. 98-99

Gegen Ende des Jahrhunderts nahm sich auch Francisco Goya dieses Thema an: einmal 1791/1792 in einem seiner letzten Kartons für seine Tapisserie-Entwürfe „Hochzeit“, ein andermal in seinen „Caprichos“, den 80 Radierungen, in denen der Künstler die Dekadenz der Gesellschaft satirisch anprangert. In dem Hochzeits-Karton hat sich in einer ländlichen Umgebung eine größere Anzahl von Figuren dicht gedrängt versammelt, um eine Landhochzeit zu feiern, genauer gesagt: die Hochzeit eines ungleichen Paares (Abb. 462–463). Im Zentrum dieser Gruppendarstellung sind die frisch Vermählten dargestellt: vorne im Profil eine sehr junge hübsche Frau in einem vielfältig verzierten blauen Kleid, ihre Haare sind mit einem Schmuckkring zusammengebunden, und am linken Ohrläppchen hängt ein großer Ohrring; direkt hinter ihr der Ehemann, ein etwas kleinerer, wesentlich älterer, hässlicher, aber reicher Mann mit einem aufgedunsenen Gesicht, einer knolligen Stupsnase und wulstigen Lippen, einem Gesicht, das das Bild eines Affen evoziert. Sein stämmiger Körper ist mit einem possenhaften roten Frack mit Spitzen und Schleifen bekleidet. Thema ist hier eine Zwangsverheiratung, eine Scheinehe, die im Allgemeinen von den Eltern zu ihrem eigenen Vorteil arrangiert wurde. Wie die genauen Hintergründe auch immer sein mögen, die Ehe ist öffentlich besiegelt, und die Partner sind lebenslang aneinander gebunden. Die Frau zeigt keine Regung, ihr Gesicht wirkt wie das einer Puppe, während ihr Ehemann an ihrer Manschette zupft und mit den Gedanken schon bei der Hochzeitsnacht ist. Auf dem Weg von der Kirche sind verschiedene Menschen zusammengekommen, die nach ihrem Verhalten, besonders ihrer Mimik, zu urteilen eine sehr unterschiedliche Meinung über die zustande gekommene Beziehung haben. Der Brautvater weiter hinten in einem schäbigen grünen Frack scheint das Ganze wohlwollend zu sehen, der Priester neben ihm lächelt ihn etwas verschmitzt an, als wollte er sagen, es ist vollbracht und von Gott abgesegnet. Die übrigen Verwandten dahinter wirken von interessiert über mitfühlend bis gleichgültig. Einige Straßenjungen im vorderen Teil des Zuges lachen spottend, während sich die gedankenverlorene Braut, die sich aber ihres sozialen, wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Aufstiegs wohl bewusst ist, von den jungen Frauen des Dorfes bewundernd, anerkennend und gewogen betrachten lässt, wenn sie auch die Posse durchschauen, denn sie wissen, dass hier nicht die Liebe verbindet, sondern ein Geschäft abgeschlossen wurde. Auch ein der Gruppe vorschreitender Flötenspieler vermag keine Heiterkeit, keinen Frohsinn zu verbreiten, während der die Versammelten überspannende steinerne Brückenbogen die zementierte, kalte Zweisamkeit, deren Opfer die Frau ist, symbolisiert. Sie hat

sich oder wurde verkauft, ihr Gewinn war Reichtum, eine höhere Stellung in der Gesellschaft, in der sie für immer in einer von Männern dominierten Gesellschaft bleibt.<sup>1493</sup> Eine weitere Bedeutungsebene liefert das Bild der Menschenmenge, die entgegen ihrer Bewegungsrichtung von links nach rechts gelesen werden kann, von den Kindern zu den Alten als Vanitas-Darstellung. Denn der Brückenbogen mit Treppenaufgängen entpuppt sich als Treppe des Lebens, auf der die Eheschließung üblicherweise einen Höhepunkt darstellt.

Zu Goyas bedeutendsten und meistkommentierten Werken gehören die „Caprichos“, eine Serie, bestehend aus 80 Aquatinta-Radierungen, die 1799 publiziert, aber schon nach wenigen Tagen vom Verkauf zurückgezogen wurde, wahrscheinlich aus Furcht vor Strafmaßnahmen durch die Inquisition. Der Begriff „Capricho“ bedeutet im Spanischen wie „Capriccio“ im Italienischen Laune im Sinne von Einfall, wird aber in Musik, Literatur und Kunst seit der Renaissance als Fachterminus für unbeschwerte, phantasievolle Schöpfungen und den spielerischen Regelbruch (aus Sicht des Manierismus im 16. Jahrhundert) angewendet. Goya griff sozialkritisch und satirisch verschiedenste Themengruppen auf, darunter die traditionellen Beziehungen zwischen Mann und Frau, die Zweckehe und die Prostitution, also Probleme der sexuellen menschlichen Triebe, aber auch Aberglauben, Hexenwahn sowie die gesellschaftlichen Verzerrungen durch Politik und die katholische Kirche. In seiner Serie von Radierungen wird die reformbedürftige spanische Gesellschaft gespiegelt, in der Laster, Egoismus, Willkür, Heuchelei und Täuschung an der Tagesordnung sind und die ein Horrorkabinett der Ignoranz, Torheit, Borniertheit und religiösen Absurditäten vorstellt.<sup>1494</sup>

Jedes Capricho ist mit einer Bildlegende, die zugleich kritischer Kommentar ist, versehen. Im Rahmen des Bildmotivs „Das ungleiche Paar“ heißt es im Capricho 2: „El sí pronuncian y la mano alargan Al primero que llega“, zu Deutsch:

---

<sup>1493</sup> Vgl. Hagen, 2007, S. 19. Vgl. Licht, 2001, S. 42. Vgl. Poeschel, 2018, S. 99–100.

<sup>1494</sup> Vgl. Jacobs/Preyer, 2019, S.9–10: „Die Bezüge Radierung und Bildlegende sind dabei oft ambivalent und vieldeutig: So dient die Bildlegende mal dazu, die auf der Radierung dargestellte Szene zu kommentieren und zu erklären, mal aber auch dazu, vom eigentlichen Bildinhalt abzulenken und ihn so zu verschleiern. Die Radierungen sind zumeist so komplex gestaltet, dass der heutige Betrachter, der mit den soziopolitischen Kontexten des 18. Jahrhunderts nicht vertraut ist, ihr Thema und ihren gesellschaftskritischen Sinn nicht mehr erkennen und deuten kann.“

„Sie sagen ja und geben die Hand dem Erstbesten, der kommt“ (Abb. 464).<sup>1495</sup> Dargestellt ist eine Hochzeit, die schon auf den ersten Blick recht ungewöhnlich erscheint, denn eine Gruppe von fünf bizarren Figuren, die den größten Teil des Drucks einnehmen, wird von der Braut angeführt, die von Bräutigam und Vater zum Traualtar geführt wird. Dieser Hochzeitszug bewegt sich vor einem schwarzen Hintergrund auf einer Art Podest, hinter dem im Mittelgrund eine aufgebraute Menschenmenge tobt und sich mit erhobenen Stöcken in Richtung auf den rechten Bildrand zubewegt. Die junge Braut, die hell ausgeleuchtet im Zentrum des Bildes steht, ist mit einem weißen, bis auf den Boden reichenden Kleid gekleidet, ihr Gesicht mit einer einfachen Augenmaske verhüllt, während sie eine weitere, weiße Maske mit einer auffällig großen Nase und weit geöffnetem Mund über den Hinterkopf gezogen hat, so dass sie mit breitem Lachen auf den hinter ihr gehenden Bräutigam, einen alten Mann, gerichtet ist. Auch dessen Gesicht, das, faltig und mit breiter Nase und Mund, eher an einen Affen erinnert, ist vom Licht erhellt. Bekleidet ist der Alte mit einem schweren gemusterten Gewand mit Zackenkragen, während sein Kopf mit einem Tuch umwickelt ist. Sein Grinsen deutet auf die Vorfreude und die Aussicht, nach der vollzogenen Hochzeit seine lüsterne Begierde befriedigen zu können. Mit seiner rechten Hand hält er die Hand der Braut hinter deren Rücken, ihre andere Hand, die sie waagrecht nach vorn ausgestreckt hat, wird von ihrem Vater gehalten, der sie mit einem Auge traurig und mit schwerem Herzen betrachtet, während sein zweites Auge zum Betrachter schaut, mit dem er sich einig ist, dass seine Tochter einen alten hässlichen Gnom heiratet. Dieser Dreiergruppe folgt abschließend eine weitere Person mit eingefallenem Gesicht und erhobenen, zum Gebet gefalteten Händen. Des Weiteren erhebt sich vor dem dunklen Hintergrund etwas erhöht eine fünfte Figur mit ausgeprägtem Lachen. Es ist ein Lachen, das die Verlogenheit und Heuchelei dieser Zeremonie als Possenspiel verspottet, denn jeder weiß, dass diese Ehe nur zu Lüge, Betrug und Eifersucht führen kann. Solche zweckgebundenen Hochzeiten sollten die Töchter in höhere Gesellschaftskreise bringen, es waren also finanzielle, manchmal auch politische Gründe für die Wahl entscheidend, Gefühle spielten keine Rolle. Wenn Goya dieses Motiv bereits auf seinem zweiten Capricho thematisiert, zeigt er damit, wie sehr ihn diese gängige Praxis berührt hat. Da der Künstler den Bräutigam mit derart greisenhafter Hässlichkeit darstellte, ist kaum vorstellbar, dass dessen attraktive Braut irgendwelche

---

<sup>1495</sup> Vgl. Jakobs/Preyer, 2019, S. 17.

ehrlichen Gefühle für ihren zukünftigen Ehemann hegte. Wie eine Siegestrophäe führt er seine Braut und ist sich offensichtlich des Neides der konkurrierenden Männerwelt bewusst. Aber die Braut muss auch nicht nur als Opfer einer Zwangsehe gesehen werden, denn sie ist von der bevormundenden Abhängigkeit, den Fesseln ihrer Eltern befreit und damit in das Erwachsenenalter eingetreten. Sie nimmt ihr Schicksal an, wie die janusartige Doppelbemaskung zeigt, die lachende Hinterkopfmassage, die ihrem künftigen Gemahl Gefühle vortäuscht, während die schwarze Augenmaske ihre Augen verdeckt und damit das Tor zu ihrer Seele. Aber so maskiert sie auch immer ist, den sexuellen Ansprüchen, der gierigen Fleischeslust ihres alten Bräutigams wird sie sich zukünftig nicht entziehen können. Das Paar befindet sich auf dem Weg zum Traualtar und wird bereits dort den ersten Betrug aneinander vollziehen. „*Die Ehe ist ein Rollenspiel, die Rollenträger sind austauschbar*“.<sup>1496</sup> Goya benutzte die Maske, um dieses gesellschaftliche Possenspiel zu betonen, denn die Maske steht für Heuchelei, Vortäuschung und Unehrllichkeit. Die Maske verbirgt die wirklichen Gefühle und offenbart zugleich die Doppelzüngigkeit und Falschheit der ganzen Vorstellung.<sup>1497</sup>

Das Capriccio 9 trägt den knappen Titel „Tantalo“ und zeigt am Fuß einer Pyramide einen auf einer Bank sitzenden alten Mann, der um Fassung ringend seine Arme angehoben und die Hände zusammengedrückt hat, während auf seinem Schoß eine leblose, stocksteife Frau liegt (Abb. 465). Die Bildlegende führt zur griechischen Mythologie, denn Tantalus, ein Sohn des Zeus, wollte die Omniszienz der Götter testen. Er tötete seinen Sohn Pelops und setzte ihn den Göttern zum Mahl vor. Die Götter erkannten die frevelhafte Tat und verbannten ihn zur Strafe in die Unterwelt, in den Tartaros, wo er bis in alle Ewigkeit Hunger und Durst erleiden sollte, denn er musste bis zum Kinn im Wasser stehen. Die köstlichen Früchte befanden sich unmittelbar in seiner Reichweite, aber wenn er nach ihnen griff, hoben sich die Äste, und wenn er sich bückte, um sich am Wasser zu laben, wich es zurück.<sup>1498</sup> Die Darstellung selbst zeigt eine Klageszene, die schon beim ersten Blick an die klassischen Pietà-Darstellungen erinnern, bei denen Maria, von tiefem Schmerz erfüllt, den Leichnam Jesu Christi auf dem Schoß hält. Allerdings hat Goya die Figuren ausgetauscht und Maria durch einen Mann und Jesus durch eine Frau ersetzt. Das verbindende Element beider Motive ist

---

<sup>1496</sup> Hofmann, 2014, S. 170.

<sup>1497</sup> Vgl. Jacobs/Preyer, 2019, S. 17.

<sup>1498</sup> Vgl. Abenstein, 2012, S. 89. Vgl. Harrauer/Hunger, 2006, S. 515–516. Vgl. Grant/Hazel, 2004, S. 383.

der tiefgreifende Schmerz, das unsagbare Leiden angesichts eines nicht abwendbaren Verlustes: die Tantalusqualen. Sie sind bis heute Inbegriff unauflösbarer, nie endender seelischer Qualen, weil ein anvisiertes Ziel für immer unerreichbar bleibt.<sup>1499</sup> Goya hebt hier deutlich hervor, dass sich junge Ehefrauen ihren alten Männern, die sie angesichts ihrer Impotenz nicht befriedigen können, entziehen. Sie erstarren, werden leblos, reglos, wie versteinert. Der alte Mann kann den körperlichen Bedürfnissen der jungen Frau nicht mehr genügen, woraus die Tantalusqualen folgen, was die Radierung in einer Art Persiflage zeigt. Zwangsehen, deren einzige Basis finanzielle Erwägungen sind, sind zum Scheitern verurteilt und bereiten Mann und Frau gleichermaßen Qualen.<sup>1500</sup>

Auch im Capriccio 14 nimmt Goya Stellung zum ungleichen Paar, indem er darstellt, wie eine junge hübsche Frau mit einem alten gebrechlichen, aber reichen Mann verheiratet wird und er diesen Umstand mit „Que sacrificio!“ (Welches Opfer!) kommentiert (Abb. 466). Die Annäherungsversuche eines buckligen Lustgreises, dessen Kopf genau im Zentrum des Bildes platziert ist, stehen für die Verlockung und Attraktion der bildlichen Wiedergabe solch niedriger Begierden. Die junge Frau streckt ihre Arme mit verschränkten Händen aus, hat ihre Augen geschlossen und ihren Kopf abgewandt. Sie hat sich in sich selbst zurückgezogen, als wollte sie sich in einer Kapsel einschließen. Ihre Mimik drückt ihre Abwehr, die Abneigung gegen den aus, der ihr Ehemann werden soll. Sie wurde von der Familie geopfert, die sich die finanzielle Unterstützung eines reichen Mannes sichern wollte. Meistens wurden solche Hochzeiten von Familienangehörigen, Priestern oder Freunden arrangiert, später von diesen aber nur noch belächelt und verspottet. Die zentrale Frage, die hier aufgeworfen wird, ist letzten Endes ein gesellschaftliches Problem, nämlich die Armut, die zu solchen zwischenmenschlichen Verwerfungen führt. Eine Dreiergruppe der Familienmitglieder steht eng gedrängt hinter dem ungleichen Paar, und ihre Mimik und Gesten

---

<sup>1499</sup> Vgl. Jacobs/Preyer, 2019, S. 31. „In der spanischen Literatur des Siglo de Oro war Tantalus ein Symbol für Liebesqual und unerfüllte Liebe.“

<sup>1500</sup> Vgl. Ruppert, 2015, S. 20: „Die Wollust des Schmerzes ist ein zentrales Ausdrucksbedürfnis, dem sich im 18. Jahrhundert Künstler und Literaten mehrfach nachgekommen sind. Manche moderne Interpreten wollen in der Szene eine Metapher sehen für Goyas eigenen Schmerz in Liebesangelegenheiten. In der Literatur wurde erwogen, die angeschnittene Pyramide als Symbol für die Abhängigkeit des Mannes von der Geliebten zu verstehen oder autobiografisch als Grabmal der Vernunft, in der Goya und die Herzogin von Alba ihre Liebe hätten begraben müssen.“

drücken aus, was sie empfindet: Gleichgültigkeit, keine Erleichterung, vor allem aber Betroffenheit und Bestürzung.

Die dramatischen Folgen einer solchen Zwangsheirat, die Frustrationen in Liebe und Sexualität sind besonders eindrucksvoll im *Capricho 75* dargestellt, in dessen Legende gefragt wird: „No hay quien nos desate?“ (Gibt es niemanden, der uns losbindet?) (Abb. 467). Ein aneinandergebundenes Paar, ein Mann und eine Frau, mit verzweifelterm und klagendem Gesichtsausdruck, das Rücken an Rücken fest an einen Baumstamm gefesselt ist, versucht mit aller Kraft, sich voneinander zu lösen, aber die Verbindung ist untrennbar, der Baum als Teil der Natur unverrückbar, unbeweglich, man kann ihn nur fällen. Im katholischen Spanien war zu jener Zeit eine Ehescheidung wie in Frankreich, wo sie ab 1792 vorübergehend erlaubt wurde, nicht möglich. Deshalb kritisierte Goya den gesellschaftlichen Umgang und die damalige Sicht auf die Ehe entschieden, denn so wurden Menschen zwangsweise dem Unglück zugeführt. Eine übergroße Eule mit Brille steht in seiner Radierung über dem Paar und drückt die stark hintübergebeugte Frau mit ihren Krallen am Kopf nach unten, während sie sich mit der anderen Kralle auf dem Baumstamm abstützt. Ihre Flügel sind weit ausgebreitet.<sup>1501</sup> Perspektive und Anatomie sind widersprüchlich und diskrepant, aber unterstreichen Spannung und Verzweiflung, Hoffnungslosigkeit und Sinnlosigkeit eines unlösbaren Lebensbundes. Im Zentrum des Bildes ist in vollem Licht das Seil dargestellt, das die Eheleute kreuzförmig zusammenbindet, während ihre Gesichter eher im Schatten, wie im Schatten dunkler Emotionen, gezeichnet sind.<sup>1502</sup>

---

<sup>1501</sup> Vgl. Busch, 1986, S. 64: „Auch kunsthistorisch läßt sich das Blatt verankern, die Bilderfindung mit dem aneinandergebundenen Paar und der darauf hockenden Eule geht auf ein Motiv von Hieronymus Boschs Gemälde *Garten der Lüste* zurück, ein Bild, das Goya in Madrid vor Augen hatte. Die Idee, die Eule mit einer Brille zu versehen, wird Goya aus der emblematischen Tradition geläufig gewesen sein. Die tagblinde und deshalb auf eine Brille angewiesene Eule kann in der Emblematik für Dummheit und Bosheit stehen. Insofern scheint die Bildsprache des Blattes durchaus konventionell zu sein: zur Darstellung eines tagespolitischen Themas bedient Goya sich der Bildtradition.“

<sup>1502</sup> Vgl. Ruppert, 2015, S. 86. Vgl. Jacobs/Preyer, 2019, S. 163. Vgl. Busch, 1986, S. 64–65. „Die einzelne Linie ist gegenstandsbezeichnend und autonomer Funktionsträger einer psychischen Gestimmtheit. Man kann geradezu sagen, die autonomen Formen bekommen metaphorischen Charakter, haben auf der gestalteten Fläche Bedeutungsfunktion. Und es scheint so, als wäre nur die autonome Form in der Lage, Psychisches zu transportieren. Damit ist der

Diese Beispiele aus Goyas „Los Caprichos“ betreffen nur ein Thema von vielen in seiner Auseinandersetzung mit der verbreiteten Torheit der spanischen Gesellschaft jener Zeit. Seine Kritik erfasste mit Bestimmtheit und Schärfe Aberglauben, Ignoranz, die Unterdrückung der Frauen, die soziale Ungleichheit, die Privilegien von Adel und Kirche. Goya nahm den wichtigsten Grundgedanken der Aufklärung auf, wonach die Vernunft die Wahrheit ans Licht bringen sollte. Er wollte eine moderne Gesellschaft freier, mündiger Bürger. Mit dem Werk bewältigte er einen Parforceritt der Kritik an der spanischen Gesellschaft des späten 18. und beginnenden 19. Jahrhunderts, ohne allerdings seine Sicht auf die Menschheit im Allgemeinen zu vernachlässigen. Mit seinem formlosen saloppen Stil und der prägnant-satirischen Charakterisierung der Missstände seiner Zeit wurde der Künstler ein Jahrhundert später als einer der Vorreiter der modernistischen Bewegung erachtet.

In Laufe des 19. Jahrhunderts wurde das Thema des „ungleichen Paares“ zu einer Rarität in der Kunst. Obschon es hin und wieder vorkam, hatte seine gesellschaftliche Bedeutung doch erheblich abgenommen, und so fand seine künstlerische Umsetzung kaum noch Nachfrage. Wassili Wladimirowitsch Pukirew malte 1862 ein Bild, das den Titel „Das ungleiche Paar“ trägt, die Beteiligten in Lebensgröße darstellt und dessen Entstehungsumstände sehr genau bekannt sind (Abb. 468). Die Szene ist gestaltet wie ein Theaterstück mit drei Hauptdarstellern, die vom Lichteinfall hervorgehoben in einem dunklen Kirchenraum zusammengekommen sind. Die junge hübsche und zugleich traurige Braut mit ihrem ovalen blassen Gesicht, von Locken umrahmt, hat ihre Augen gesenkt, aber der Betrachter kann ihre Tränen fühlen, die ihr die Sicht nehmen, er kann die Trockenheit in ihrer Kehle nachempfinden, wenn der Moment gekommen ist, „Ja, ich will“ zu sagen. Sie ist mit einem prächtigen Hochzeitskleid, das mit vielen Spitzen verziert ist, bekleidet, eine Blumengirlande mit Schleier schmückt ihren Kopf, dazu eine Halskette, Ohrringe und ein Armband. Ihre rechte Hand hält sie fast kraftlos dem gebeugten Priester entgegen, der im Begriff ist, ihr einen Ring aufzustecken, in der gesenkten linken Hand hält sie eine Kerze. Es ist der Ring, der sie mit dem Segen Gottes dem alten reichen Mann neben ihr unterstellt, ihrem stumpfsinnigen, verbrauchten, ungerührt erscheinenden Bräutigam, der wie besitzergreifend

---

Kunst ein gänzlich neuer Bereich zugewachsen, der sie in der Moderne auszeichnet: die Darstellung des Unanschaulichen, nichtsdestoweniger Realen, die Darstellung der psychischen Dimension jenseits der psychischen Erscheinung.“

oder herablassend von oben auf seine Braut herabsieht, er, der jetzt über sie verfügen kann und seiner gierigen Lüsterheit keine Grenzen mehr auferlegen muss. Er steht stocksteif und gerade mit einer Kerze in der Hand, um seinen Hals trägt er ein Kreuz des Zweiten Ordens des Heiligen Wladimir und auf seinem Anzug einen Stern – Belohnungen für Militärdienste. Selten wurde ein ungleiches Paar so anrührend und Mitleid erregend dargestellt, dass sich der Betrachter dem kaum zu entziehen vermag. Auf der einen Seite ist da dieses hilflose, verletzte zarte Mädchen, das wie ein Kind wirkt, das gerade angefangen hat, sich in ein Mädchen zu entwickeln, dessen ganzes Erscheinungsbild von der aufblühenden Jugend erfüllt ist. Die Braut wird von weichen Linien geschmeidig umschrieben, ihr Gesicht, ihre nackten Schultern und ihr weißes Kleid sind voll von hellem Licht erfasst, als Zeichen ihrer jugendlichen Unschuld. Im Gegensatz dazu scheint ihr Bräutigam aus Ecken und starren Kanten gemeißelt zu sein, er steht hier für das Welken, den Tod, und verbreitet mit seiner überheblichen Miene eine Atmosphäre, die schauern lässt und in der der Charme des Mädchens zum Verschwinden verurteilt zu sein scheint. Wir alle werden Zeugen eines Kaufvertrages, eines unmenschlichen Aktes, dessen Verursacher und Verantwortlichen – die Eltern, vielleicht Onkel und Tanten, der dicke Priester in seinem goldenen Gewand – diesen Handel abgeschlossen haben. Der alte Bräutigam war bereits mehrfach verheiratet. Die junge Frau, deren Kopf mit Girlande und Schleier ihm gerade bis über die Schulter reicht, blickt zutiefst misstrauisch auf die inszenierte Zeremonie. Zwischen Priester und Bräutigam erblickt man schemenhaft im Hintergrund den Kopf einer weiteren Frau mit Girlande und Schleier, womöglich eine Ehemalige des Alten. Die Kunstkritikerin und leitende Mitarbeiterin der Tretjakow-Galerie, Liudmilla Polozova, nimmt an, dass diese gespenstigen alten Frauen (sie identifiziert hinter der „alten Braut“ noch eine weitere), die dem Bild eine düstere, mystische Note verleihen, die früheren Frauen des Bräutigams seien. Sind sie im Ruhestand? Oder, wahrscheinlicher, sollen sie in das himmlische Reich gesandt werden? Sind sie beide schon gestorben? Es ist nicht ganz sicher, wen die dargestellten Personen tatsächlich repräsentieren. Es gibt mehrere Geschichten, die Pukirew inspiriert haben sollen, dieses Werk zu malen. Sein Freund Sergei Varentsov, ein junger Kaufmann, war unsterblich in das 24-jährige Mädchen Sofya Nikolaeva Rubnikova verliebt, aber die Eltern des Mädchens entschieden sich für den wohlhabenden und erfolgreichen 37-jährigen Aleksandrovich Karzinkin als Ehemann für ihre Tochter. Der wirkliche Altersunterschied war nicht so groß wie im Gemälde dargestellt, aber der Künstler nahm sich die

Freiheit, Jugend und Schönheit der Braut gegenüber dem Alter des welken Bräutigams hervorzuheben. Der Mann mit Schnurbart hinter der Braut soll ein Porträt des Freundes Sergei sein, der aus familiären Gründen gezwungen war, an der Hochzeit teilzunehmen, denn sein Bruder war mit Karzinkins jüngerer Schwester verheiratet. Neben dieser Geschichte wurde allerdings auch gemutmaßt, dass autobiographische Elemente in das Bild eingeflossen seien. Eine weitere Möglichkeit, die als Erklärung für dieses Bild zu erwägen wäre, ist die 1861 von Kaiser Alexander II. erlassene Emanzipationsreform, die die Leibeigenen in die Freiheit entließ, woraufhin auch Frauen heiraten konnten, wen sie wollten.<sup>1503</sup>

Auch Wilhelm Leibl, der bedeutendste Realist in der Malerei des 19. Jahrhunderts in Deutschland, befasste sich mit der Tradition des „ungleichen Paares“, als er ein Bild mit diesem Titel im Jahre 1877 schuf (Abb. 469).<sup>1504</sup> Bildfüllend sitzen ein sehr alter Mann und ein junges Mädchen auf einer hölzernen Stufenbank eng beieinander – schräg zum Betrachter hin. Die Enge des Raumes wird durch die geschlossenen Fensterläden unterstrichen und zieht den Betrachter in die Privatsphäre eines Ehepaares hinein. Der perspektivisch hinter dem Mädchen sitzende alte Bauer hat besitzergreifend seinen linken Arm um das junge Geschöpf gelegt und gleichzeitig die andere Hand als Faust überheblich und anmaßend in seinen rechten Oberschenkel gestemmt. Diese Armhaltung, seine dem Mädchen zugewandte Körperhaltung und sein unmittelbarer Körperkontakt sind die zentralen Elemente des Bildes, denn sie betonen einerseits die Intimität des Paares, andererseits führen sie die gesamte Bildkomposition zu einer Geschlossenheit und Ganzheit. Das verschlagene Lächeln des alten zahnlosen Bauern, dessen Gesicht – faltig, wettergegerbt und mit Bartstoppeln – sehr ungepflegt wirkt, steht ganz im Kontrast zu dem sanften, gutmütigen Gesicht des Mädchen, dessen Wangen wahrscheinlich durch den Alkohol leicht gerötet sind. Beide sind festlich gekleidet. Er trägt eine Mütze, sie eine Haube und dazu einen goldenen Ehering am Finger. Beide Personen sehen den Betrachter direkt an, er selbstgefällig grinsend, sie keinesfalls bedrückt oder trübsinnig, eher unverkrampft und ungezwungen, aus den Augenwinkeln sogar berechnend. Dem

---

<sup>1503</sup> Vgl. Esaulova, 2022. S. 1.

<sup>1504</sup> Vgl. Lenz, 1994, S. 314. „Entstanden ist das Bild 1876/1877 in Unterschondorf am Ammersee, wo der Künstler von 1875 bis 1877 lebte. Er hat hier den Fischer Lenz und Therese Bauer dargestellt, die Stieftochter des Gastwirts. [...] Es kann nicht außer acht gelassen werden, daß mehrere Zeitgenossen davon berichten, Leibl habe mit der Dargestellten ‚ein Verhältnis‘ gehabt, das unglücklich ausgegangen sei.“ Vgl. Schönmetzler, 2014. S. 12.

unverbrauchten jungen Mädchen ist vollkommen bewusst, worauf sie sich eingelassen hat. Sie hat den Wohlstand gewählt und vor allem ihren Körper an den Alten verkauft. Das Glas Wein in ihrer rechten Hand ist vielleicht eine Hilfe, die Sinne zu betrügen. Sie schaut den Betrachter an und macht ihn quasi zum Komplizen, demonstriert ihren Profit, ein gutes Leben in der Zukunft, denn so lange wird er nicht mehr an ihrer Seite sein, so hofft sie, und das, was ihr fehlt, kann sie sich leicht im Umfeld verschaffen, denn Treue ist bei einer solchen Beziehung nicht zu erwarten. Liebe war hier unbedeutend, die soziale Absicherung war das alleinige Ziel für dieses junge Mädchen. Leibl hat dieses Paar, dieses ungleiche Paar, ohne jede Idealisierung, ohne jeglichen moralischen Anspruch dargestellt, das Alter gegen die Jugend gestellt: hier schlaffe, faltige, gegerbte, dort weiche, frische, blutjunge Haut. Dieses Bild hat neben seiner gesellschaftlichen Komponente auch eine von der Zeit, dem Ort und den Personen unabhängige, allgemeine Bedeutung, die Max Creutz 1920 mit „*Blühen und Werden, Welken und Vergehen*“ des Lebens beschrieb.<sup>1505</sup> Jeder Betrachter kann sich hier wiedererkennen und sich mit der entsprechenden Altersstufe identifizieren und auseinandersetzen. Das Bild thematisiert die Zweisamkeit von Menschen, bei der Gefühle keine Rolle spielen, sondern allein die Berechnung von Einsatz und Gewinn. Hier ist die Ehe nur noch eine Zweckgemeinschaft. Der Betrachter ist angehalten, darüber zu reflektieren, was für ihn, für sein Leben Vorrang hat.<sup>1506</sup> Leibl war bestrebt, die charakteristischen Wesensmerkmale der dargestellten Menschen herauszuarbeiten. Kleinste Details waren ihm wichtig, so dass selbst die schmutzigen Ränder der Fingernägel authentisch ins Bild gebracht sind. Die Stofflichkeit der Dinge wird visuell vorstellbar, wobei aber so manche Körperproportion misslang, so etwa der überlange Arm mit der übergroßen Hand des Bauern auf der Rückenlehne. Diese Unstimmigkeiten verlieren sich allerdings bei größerer Distanz und ordnen sich in das Bild ein.<sup>1507</sup>

1879 schuf Edouard Manet zwei Bilder, die thematisch seine Serie von Paardarstellungen fortsetzt und völlig anders geartete Aspekte des ungleichen Paares enthalten, nämlich die Gemälde „Beim Père Lathuille, im Freien“ und „Im Wintergarten (Dans la Serre)“. Das erste Bild im impressionistischen Stil verbindet die Gattungen Genrebild, Porträt und Landschaftsmalerei. Es ist ein Gartenbild, das bereits im Titel den Ort der Handlung, das Restaurant „Père Lathuille“ und

---

<sup>1505</sup> Creutz, 1920, S. 42.

<sup>1506</sup> Vgl. Poeschel, 2018, S. 100. Vgl. Langer, 1961, S. 58.

<sup>1507</sup> Vgl. Ruhmer, 1984, S. 83–88.

die Lokalisierung des Bildgegenstandes im Freien, angibt (Abb. 470).<sup>1508</sup> Die Klassifizierung auch als Porträt ist dadurch gerechtfertigt, dass es sich bei dem männlichen Modell um den 22-jährigen Louis Gauthier-Lathuille, dem Sohn des Restaurantbetreibers, bei dem weiblichen um Judith French, einer Cousine des Komponisten Jacques Offenbach, handelt.<sup>1509</sup> Manet schildert eine spontane Szene, als sei er gerade zufällig vorbeigekommen und zum Zeugen der Situation geworden. Ein schwarzhaariger junger Mann mit Schnurbart, der in einer sandfarbenen Jacke mit einem weißen Hemd darunter und einer blauschwarzen Schleife gekleidet ist, hat sich an einem Tisch, an dem bereits eine Frau reiferen Alters sitzt, niedergelassen. Die Frau in einem braunkarierten Kleid mit langen Ärmeln, einer weißen Halsschleife und fingerlosen Handschuhen trägt ihr dunkles Haar hochgesteckt und obenauf einen kleinen, blumenverzierten Hut. Sie ist im Profil dargestellt, sitzt aufrecht und wirkt etwas steif gegenüber dem offensichtlichen Annäherungsversuch des jungen Charmeurs, der ihr schon sehr nahegerückt ist und sie mit den Augen fixiert. Seine Arme hat er schon ausgebreitet und fangbereit um sie gelegt, indem er seinen linken Arm um sie herum auf ihre Stuhllehne gelegt hat, mit flüchtig gemalter Hand, während die rechte, detailliert ausformulierte Hand ein Weinglas umfasst. Seine Handlung ist voller ungestümer, besitzergreifender Dynamik.<sup>1510</sup> So vermittelt Manet den Augenblick, in dem der junge Gigolo, dessen Oberkörper frontal zum Betrachter gerichtet ist, selbstgefällig die Dame körperlich einengt, sie mit Blicken und Worten umgarnt und von ihr quasi Besitz ergreift, im wahrsten Sinne des Wortes, denn zweifellos hat sein Annäherungsversuch eher pekuniäre denn sentimentale Gründe. Der Kellner im Hintergrund, der im Begriff war, den Kaffee zu servieren, ist stehen geblieben und nimmt den Betrachter und dessen voyeuristische Teilnahme in den Blick. Diese kleine erotische Romanze ist eingebettet in die leuchtenden Farben

---

<sup>1508</sup> Vgl. Conzen, 2002, S. 128. Vgl. Conzen, 2017, S. 47. „*Beim Pere Lathuille im Freien*, nennt Manet diese für ihn ungewöhnlich narrative Darstellung und hebt mit der Nennung dieses populären, auch von ihm selbst frequentierten Restaurants die Faktizität und das Zeitgenössische der Szene schon im Titel hervor.“

<sup>1509</sup> Vgl. Stevens, 2012, S. 200. Vgl. Conzen, 2017, S. 47

<sup>1510</sup> Vgl. Conzen, 2002, S. 130. „Die flackernde Aktivität des Pinselduktus und die Verwobenheit der Bildgegenstände, die den Hauptfiguren trotzdem ihre formale Herausgehobenheit belässt, fungieren als Träger einer gespannten psychischen Erregung. [...] Anders als bei den Impressionisten und darin wieder eher einer symbolistischen Kunstauffassung etwa eines Gauguin verwandt, wird hier ganz offensichtlich Farb- und Formgestalt von der inhaltlichen Konzeption her determiniert.“ Vgl. Körner, 1996, S. 174.

des Sommers, viele Grüntöne mit dazwischenliegenden weißen und roten Blüten, die mit den schnellen Strichen und Punkten der impressionistischen Malweise diesen Augenblick mit seiner vibrierenden Atmosphäre festhalten.

Auch das im selben Jahr entstandene Bild „Wintergarten (Dans la Serre)“ stellt die Verbindung eines Genrebildes mit dem Doppelporträt des Pariser Ehepaares Madame und Monsieur Jules Guillemet dar, das einen erfolgreichen Modesalon führt (Abb. 471).<sup>1511</sup> Allein der Titel bereitet den Betrachter auf die Örtlichkeit des Bildes vor – einen Wintergarten. Im Vordergrund findet sich parallel zur Bildebene eine blaugrüne Sitzbank mit zwei fast lebensgroß dargestellten Personen: Ganz links, auf die Seitenlehne gestützt, sitzt eine junge Dame, während rechts daneben, aber hinter der Bank stehend, sich ein älterer Herr über die Rückenlehne beugt und sich der Frau, offenbar mit ihr sprechend, zuwendet. Die Frau trägt ein graublaues bodenlanges Kleid, dessen gewaltige Stoffmenge auf der Sitzfläche drapiert ist. Das Kleid weist eine dunkle Knopfleiste auf, dazu trägt sie ein breites, dunkelblaues Band um die Taille und eine Schleife gleicher Farbe am Kragen ihres Kleides. Ihr dunkles, hochgestecktes Haar ist mit einem gelben Federhut geschmückt, der mit einer gelben Schleife um den Hals gebunden ist. Ihre rechte Hand steckt in einem gelben Handschuh und hält einen blassgelben Sonnenschirm, der locker auf ihrem Schoss liegt. Ihr linker Arm liegt lässig und unverkrampft über der Rückenlehne, ihr Handgelenk ist dabei hochgestellt, so dass die Hand ohne Handschuh und mit einem doppelten Goldring versehen lässig nach unten hängt. Ihr junges Gesicht ist blass mit rosigen Wangen, ihr Blick ist müde, abgekämpft und betrübt, dabei starren ihre Augen gedankenverloren in die Ferne. Der wesentlich ältere Mann steht leicht vorgebeugt hinter der Bank und hat seinen Unterarm auf der Rückenlehne abgelegt, dabei ist seine linke Hand nur wenige Zentimeter von der seiner Frau entfernt. Sein dichter Vollbart bedeckt Mund und Kinn bis zu den Wangenknochen, seine dunklen Haare mit grauen Strähnen und ausgeprägten Geheimratsecken sind nach hinten gekämmt. Die Augen liegen mit den Augenbrauen im Schatten, so dass sie nicht näher einsehbar sind, aber auch sein Blick scheint ins Leere zu gehen, grübelnd; sein Blick und der seiner Frau treffen sich nicht. So wie die beiden Distanz zueinander halten, so besteht auch Distanz zum Betrachter, denn kein Blick bezieht ihn in das Bild mit ein. Der ältere Herr hält eine Zigarre zwischen zwei Fingern seiner sichtbaren Hand, aber weder Qualm noch Glut sind erkennbar, und sein Zeigefinger

---

<sup>1511</sup> Vgl. Lüthy, 2016, S. 14.

zeigt zwar in Richtung seiner Frau, aber eine Berührung findet nicht statt, und an seiner Hand ist nur ein goldener Ring erkennbar. Die Gesichter der beiden wirken angespannt, unwillig, unnachgiebig, gleichzeitig aber sind ihre Körperhaltungen locker und ungezwungen. Der Raum hinter ihnen ist mit den Pflanzen des Wintergartens vollgestellt, die in allen möglichen Grüntönen mit nur vereinzelt rosafarbenen Blüten das Bild eines Urwalddickichts imitieren und die kalte Atmosphäre des Zusammentreffens noch verstärken. Dem Betrachter wird schnell klar, dass hinter dem Verhalten der Ehepartner eine tiefe Bedeutung liegt. Lilli Fischel nennt es „*ein in sich verlorenes Abwesendsein*“ oder an anderer Stelle ein „*see-lisches Fernsein*“ der Dame und findet damit eine treffende Beschreibung der dargestellten Situation.<sup>1512</sup> Trotz der räumlichen Nähe, der nahe beieinanderliegenden Hände besteht keine erkennbare Beziehung zwischen den Eheleuten. Für Karl Hermann Usener erscheinen die beiden wie Entfremdete in einem beziehungslosen „*Bei-sich-Sein*“.<sup>1513</sup> Letzten Endes bleibt die Situation für den Betrachter unbestimmbar, rätselhaft und undurchsichtig, denn er kann die zugrunde liegenden Diskrepanzen nicht ergründen, nichts gibt erklärende Hinweise. Der Ausdruck der jungen, attraktiven Frau pendelt zwischen Teilnahmslosigkeit und Hochmut, was die Atmosphäre des Bildes trägt und wodurch sie den Raum wie ihren Besitz vereinnahmt. Die Zigarre des Mannes kann als Phallussymbol betrachtet werden, die für sexuelles Begehren steht, demgegenüber zeigt die Frau mit dem spitzen Schirm auf dem Schoß ihre abwehrende Haltung. Diese Beziehungsproblematik deutet zugleich an, wie sehr sich die Gesellschaft im letzten Viertel des 19. Jahrhunderts verändert hat: Die Frau stellt eine eigenständige Persönlichkeit mit eigenem Willen und Interessen dar, und die Zeiten, da der Mann den Weg einer Ehe – gestützt von den gesellschaftlichen oder gottgewollten Konventionen – allein bestimmte, gehörten der Vergangenheit an.<sup>1514</sup> In Manets Gemälde „Wintergarten“ wird dennoch eine subtile Gesellschaftskritik deutlich. Wir sehen die zeitgenössische Darstellung eines Paares mit Beziehungsproblemen. Es ist eine moderne Sichtweise, denn es war unschicklich, offen solche Probleme zu thematisieren. Das Kunstpublikum war eher einer idealisierten Kunst zugewandt, aber Manet wandte sich bewusst gegen diese Tradition und das damalige Kunstverständnis. So verlieh er der Frau im Bild einen selbstbewussten und starken Ausdruck, der den Mann auf Distanz hält. Ihre Weiblichkeit

---

<sup>1512</sup> Fischel, 1973, S. 72, 122.

<sup>1513</sup> Usener, 1974, S. 28.

<sup>1514</sup> Vgl. Kahl, 2003, S. 206.

ist betont und gibt ihr eine erotische Macht. Eine selbstbewusste und ihre Stärke demonstrierende Frau entsprach keineswegs dem typischen Frauenbild der damaligen Zeit, so dass mit diesem Bild auch Kritik am Rollenverständnis von Frau und Mann geäußert wird. Das dritte Thema ist der voneinander abgewandte Blick beider Personen, die jeweils in unterschiedliche Richtungen schauen. Dieses Ausweichen und das Innehalten beider Personen evozieren beim Betrachter ein befremdliches Gefühl, das in vielen anderen Bildern Manets ebenso erfahrbar ist. Es ist direkt an den Betrachter gerichtet, der Zeuge dieser Hilflosigkeit wird, Zeuge dessen, wie Intimität in Sprachlosigkeit verwandelt wird. Der Tiefpunkt im gemeinsamen Leben des namentlich bekannten Paares Madame und Monsieur Guilleminot, denen ein bekannter Modesalon gehörte, ist hier dargestellt und zu einem „*Sinnbild der Entfremdung, der Vereinzelung, des Verstummens innerhalb einer modernen Ehe*“ stilisiert. Der Darstellungsinhalt hat überzeitliche und personenunabhängige Bedeutung. Wir kennen zwar die näheren Umstände der Entstehung dieser Ehe nicht, aber es wird sich kaum um eine Zwangsheirat zwischen der Amerikanerin und dem Franzosen gehandelt haben. Gleichwohl haben sie einen Zustand in ihrer Ehe erreicht, der dem der meisten „ungleichen Paare“ von Anfang an innewohnt. Daraus kann abgeleitet werden, dass auch ein „gleiches Paar“, das Alter ist dabei zweitrangig, in eine Zwietracht, ein Gegeneinander abgleiten kann, das durch Sprachlosigkeit und Sich-gegenseitig-Anschweigen gekennzeichnet ist.<sup>1515</sup>

Auf eine ganz andere Art werden Ferdinand Hodler und seine Geliebte Valentine Godé-Darel zu einem ungleichen Paar. Ferdinand Hodler war Mitte fünfzig und hatte den Höhepunkt seiner künstlerischen Laufbahn erreicht, als im Frühjahr 1908 eine 35-jährige Französin in sein Leben trat, die nicht nur sein persönliches Schicksal, sondern auch sein künstlerisches Spätwerk entscheidend beeinflussen sollte. Sie wurde seine Geliebte, die Mutter seiner Tochter und zum Modell nicht nur für die Liebe, sondern auch für Bilder des Leidens und Sterbens – wie sie vorher noch nie in dieser Form in der Kunstgeschichte dargestellt wurden.<sup>1516</sup> Hodler hatte mehrere Lebenspartnerinnen und Geliebte, die auch seine Modelle waren – trotz fortbestehender Ehe mit Berthe Jacques. Die enge intime Beziehung zwischen Hodler und dem Modell Valentine Godé-Darel sind nur in wenigen Fotografien sowie einem einzigen Bleistift-Doppelporträt von 1912

---

<sup>1515</sup> Cachin, 1983, S. 434–437. Vgl. Néret, 2008, S. 79–86. vgl. Lüthy, 2003, S. 52, 55, 57.

<sup>1516</sup> Vgl. Brüscheiler, 1976, S. 6–10.

dokumentiert (Abb. 472–473). Hier sind beide von einem Rahmen eingefasst, aneinandergeschmiegt, zärtlich miteinander verbunden, beschriftet mit beider Namen. Vermutlich erkrankte Valentine Godé-Darel bereits im Herbst 1912 an einem „Unterleibskrebs“ und wurde doch noch schwanger. Am 13. Oktober 1913 kam Paulette zur Welt. Nach einem langen Leiden starb Valentine Godé-Darel am 27. Januar 1915.<sup>1517</sup> Auch wenn keine medizinischen Berichte mehr vorliegen, die eindeutig die zugrunde liegende Erkrankung belegen könnten, sprechen der Verlauf und die Umstände für ein Zervixkarzinom. Dieses tritt besonders häufig bei Frauen mit regelmäßigem Geschlechtsverkehr auf, passt gut zum Alter von Valentine Godé-Darel, wird nicht selten noch von einer Schwangerschaft begleitet und ist sogar die häufigste Krebserkrankung während der Schwangerschaft.

Hodler schuf eine Bildserie der leidenden und sterbenden Geliebten, die einzigartig in der Kunstgeschichte ist und zugleich Anlass gibt, über die Liebesbeziehung zwischen einer qualvoll Sterbenden und einem Künstler nachzudenken, der dies minutiös chronologisch im Bild festhielt. Brüscheiler hat für die Ausstellung „Ein Maler vor Liebe und Tod“ 1976 über 50 Ölbilder, 130 Zeichnungen sowie eine Skulptur zusammengetragen. Er verweist in seinem Begleitkatalog darauf, dass in Hodlers Notizbüchern etwa 200 weitere Skizzen von Valentine Godé-Darel erhalten sind.<sup>1518</sup> Neben emotionalen Beweggründen waren es aber auch kreative Impulse, die ihn zu solchen Bildern veranlassten, wie seine Feststellung nahelegt: „*Das hat noch niemand gemacht.*“<sup>1519</sup> Hodler wollte also durchaus auch Aufmerksamkeit erregen und seinen Ruhm vermehren.<sup>1520</sup> Nach Brüscheiler malte er das Bild „Die kranke Valentine Godé-Darel im Bett mit gefalteten Händen“ Ende Mai oder Anfang Juni 1914.<sup>1521</sup> In diesem ersten kleinen Gemälde nimmt die Kranke in Dreiviertelansicht leicht erhöht auf einem

---

<sup>1517</sup> Vgl. Schmidt, 2008, S. 387.

<sup>1518</sup> Vgl. Brüscheiler, 1976, S. 8–9 und S. 115.

<sup>1519</sup> Hodler zit. von Brüscheiler, 1976, S. 26.

<sup>1520</sup> Vgl. Brüscheiler, 1976, S. 26: „Bei aller Ehrfurcht vor dem gewaltigen Ereignis des Sterbens und vor der erschütternden Tatsache des Todes, erscheint Hodlers Pinsel wie der unerbittlich sachliche Stift des Seismographen, der den Ablauf eines Naturgeschehens notiert. So ist es denn auch die Verbindung von totaler persönlicher Hingabe und höchster künstlerischer Potenz, die Spannung zwischen Erleben und Objektivieren, die dem Abschluss des Godé-Darel-Zyklus seine einzigartige Größe verleiht.“

<sup>1521</sup> Ebd., S. 23.

Kissen gelagert den größten Teil des Bildes ein und wird von kalten und warmen Farbkontrasten umrahmt (Abb. 474). Aus dieser Position sind die Augen seitlich herabschauend auf den Betrachter gerichtet, der sich auf gleicher Höhe befindet. Ein flehender, von Angst erfüllter Blick manifestiert völlige Hilflosigkeit. Die Hände sind krampfhaft ineinandergedrückt und bringen die ganze Verzweiflung auf den Punkt.<sup>1522</sup> Aus der lebenslustigen schönen Frau ist nach wenigen Monaten Krankheit eine verzweifelte, hoffnungslos Sterbende geworden.

Ein weiteres Bild zeigt Valentine ausgestreckt von der Seite mit aufgerichtetem Kopf und Schulterpartie in einem weißgrauen Bett – das Gesicht ist abgewandt, die leicht geöffneten Augen auf die Rosen gerichtet, die Hodler gebracht hat. Das Gesicht ist spitz und knochig geworden. Die zunehmende Gewichtsabnahme tritt immer deutlicher hervor. Die feingliedrige linke Hand mit einem Ring liegt in Brusthöhe auf der Bettdecke (Abb. 475). Kalte und gedämpfte warme Farbtöne beschreiben das physische Leiden und die seelische Einsamkeit, Leere und Verlassenheit. Die Schönheit, Liebe und das blühende Leben gehen ihren vorgezeichneten Weg der Vergänglichkeit. Ein würdevolles Bild dieser Frau, ein Mensch am Abgrund. Da liegt sie verloren und allein, denn im Leiden und Sterben ist jeder Mensch allein, da niemand diesen Weg mitgehen kann.<sup>1523</sup> Nur wenig später skizzierte Hodler mit breiten grünen Strichen das Bild seiner Geliebten, wie sie eingebettet in der schützenden Zudecke mit stark zur Seite abgenicktem Kopf auf dem weichen Kissen liegt, die dunklen Haare straff um das Haupt gelegt: „Zur Seite gesunkener Kopf der sterbenden Valentine Godé-Darel“ lautet der Titel des hochformatigen Ölbildes (Abb. 476). Skizzenhaft mit rascher Hand wurde hier gemalt, und die grüne Farbe konturiert das Kantige des Gesichts einer Sterbenden. Stille beherrscht das Bild, der Kampf um das Leben geht dem Ende entgegen, das Ziel von Heideggers „*Sein-zum-Sterben*“ ist fast erreicht.<sup>1524</sup>

---

<sup>1522</sup> Vgl. Brüsweiler, 1976, S. 23; Lindau, 2018, S. 44. Vgl. Schmidt, 2008, S. 277–278: „Die verschränkten Hände, ein altes, dem realen Leben entnommenes Motiv, gehören in der abendländischen Kunst als symbolisches Äquivalent des inneren, unterdrückten, verhaltenen Schmerzes zum festen Bestandteil bildlicher Ausdrucksformen.“

<sup>1523</sup> Vgl. Brüsweiler, 1976, S. 23: „In der Kunstgeschichte sind nur wenige Maler zu finden, die dem Beschauer mit so schlichtem Pathos die Verzweiflung des Kranken mitgeteilt haben.“

<sup>1524</sup> Schmidt, 2008, S. 287: „Der geneigte Kopf, die würdevolle Ruhe des Gesichtsausdrucks sprechen für eine idealisierte Darstellung, die das Bild des toten

Die verschiedenen Interpretationen dieser fast dokumentarischen Aufzeichnungen des Sterbeprozesses seiner Geliebten belegen, dass Hodler hier unbeirrt seinen Weg ging, indem er das letztlich unfassbare Phänomen von Sterben und Tod mit Zeichenstift und Pinsel ergründete. Hodlers Bilder von Valentine Godé-Darel sind beängstigend, erschreckend, schonungslos und gewaltvoll. Denn ist nicht allein deshalb jede Darstellung vom Sterben eines Menschen gewaltvoll, weil dieser Mensch aus seinem realen und historischen Kontext herausgerissen wird? Als diese Bilder der Öffentlichkeit zugänglich gemacht wurden, war die Betrachtungsweise einzig und allein ästhetischer Art, wie Elisabeth Bronfen konstatiert:

„Die ausschließliche ästhetische Betrachtung der Bilder hat für den Kunsthistoriker die Funktion, eine Stabilität der Bildbetrachtung zu gewährleisten, die das außerhalb der Zeichen liegende Reale, das Beunruhigende ausschließt, hat vor allem die Funktion, eine stabile Beziehung zwischen ihm und den Bildern herzustellen.“<sup>1525</sup>

Die Bilder des Godé-Darel-Zyklus wurden ursprünglich in intimster Privatheit geschaffen und erstmals 1976 der Öffentlichkeit in einer großen Ausstellung präsentiert, also mehr als sechzig Jahre nach ihrer Entstehung. Ein wesentlicher Grund für die Privatheit war ohne Zweifel die Tatsache, dass Valentine Godé-Darel die Geliebte Hodlers und die Mutter seiner unehelichen Tochter war. Die genaueren Umstände ihrer Partnerbeziehung, die nur gelegentlich angedeuteten Schwierigkeiten, ihre finanzielle Situation und die Abhängigkeit von Hodler, der genaue Erkrankungsbeginn, besonders aber ihre Gefühle über das Ausmaß ihrer Beschwerden während des Krankheitsverlaufes und angesichts der Erkenntnis, dem Ende machtlos gegenüberzustehen – alles bleibt unausgesprochen. Kein Wort der Erklärung, kein Wort, das dem Betrachter diesen Menschen näher brächte, während gleichzeitig Hodler in hellem Licht, in allen Einzelheiten und

---

Christus am Kreuz evoziert, umso mehr, als senkrechte Linien im Kissen über dem Kopf auf die Querstreifen der Bettdecke antworten. Dadurch rückt die Figur in die Schnittstelle der Koordinaten, die nach Hodlers Vorstellung die menschliche Existenz bestimmen, wobei das Haupt sich in die Diagonale neigt. Die schräge grünliche Schliere, die wie ein scharfer Pfeil über der Bettdecke nach unten links zeigt, gibt unerbittlich die Richtung der bevorstehenden Rückkehr in die Parallelordnung der Natur an.“

<sup>1525</sup> Bronfen, 1989, S. 479.

vollem Umfang präsentiert wird. Die historische Persönlichkeit Godé-Darel bleibt auffällig unauffällig im Dunkeln. Sie wurde zum „*Inbegriff der Geliebten in der klassischen Tradition*“, sie war Muse, Gespielin, Mätresse.<sup>1526</sup> Der Mensch Godé-Darel verschwindet im Nebel. So merkt Elisabeth Bronfen kritisierend an: „*Es zeichnet sich eine rhetorische Bewegung ab von der Beschreibung eines konkreten, kontextuell verankerten Menschenkörpers zur Darstellung einer allgemeinen, aus ihrem persönlichen Lebensbezug herausgelösten allegorischen Frau.*“<sup>1527</sup> Eine Krebserkrankung zerstörte den Menschen Valentine Godé-Darel, und wenn ihr Sterben von dem realen Menschen gelöst und in das Sterben im Allgemeinen überführt wird, dann wird das Sterben völlig seines Ursprung entzogen, und der historische wie auch individuelle Kontext wird verleugnet: Findet überhaupt noch ein gedanklicher Austausch statt? Haben sie überhaupt noch eine „gemeinsame Sprache“? Auch wenn die sprachliche Kommunikation zunehmend verflacht, so hat die Kranke ihren Beobachter stets im Blick, und sie erkennt auch, wie sehr er auf sie, auf ihren Verfall, auf ihr Siechtum, ihre körperlichen Veränderungen angewiesen ist. Sie ist des Malers „Inspirationsquelle“, aber immer mehr werden der „sezierend-anatomische Blick“, dem sie ausgesetzt ist, ihre Wehrlosigkeit, ihre Ergebenheit und Opferbereitschaft ihr zur Last, und sie fühlt sich einer obsessiven Aggression ausgeliefert.<sup>1528</sup> Das lange qualvolle Leiden und das damit verbundene zunehmende Bewusstsein von der Endlichkeit des eigenen Lebens führen in der Tat dazu, dass sich Perzeption, Empfindsamkeit und Feingefühl mit dem körperlichen Verfall verstärken. Die Sterbende vermag nicht nur ihren Beobachter, sondern auch sich selbst immer intensiver wahrzunehmen.<sup>1529</sup> Das Leiden schreitet unaufhaltsam weiter fort. Die Kranke zieht sich zunehmend in sich selbst zurück, denn sie muss erkennen, dass ihre Wirklichkeit, ihre Empfindungen und ihr Denken nicht mit denen des Malers übereinstimmen. Erst in der Auseinandersetzung mit dem eigenen Tod, mit der eigenen Endlichkeit bekommt sie einen veränderten Blick, legt den dressierten Blick ab und findet ihre eigene Sicht.

---

<sup>1526</sup> Ebd. S. 74.

<sup>1527</sup> Bronfen, 1989, S. 483.

<sup>1528</sup> Vgl. Wende, 2003, S. 92-93.

<sup>1529</sup> Vgl. Wende, 2003, S. 93: „Der Maler will sie im Malen auf ein exakt und präzise umrissenes, bis ins Detail kalkuliertes Bild festlegen, und daß genau dies nichts anderes ist als ein Ignorieren der tatsächlichen Violdimensionalität und Vielschichtigkeit ihres Ichs, das sich eben nicht auf eine zweidimensionale Bildfläche mit korrekt berechenbaren Proportionen festlegen lassen will.“

Dieses „ungleiche Paar“, Ferdinand Hodler und Valentine Godé-Darel, geht über die traditionellen Kennzeichen dieses Motives weit hinaus, denn neben dem großen Altersunterschied, der wirtschaftlichen Abhängigkeit, der unterschiedlichen gesellschaftlichen Stellung materialisiert Hodler das Sterben von Valentine Godé-Darel zum eigenen, alleinigen Nutzen, um seinen Ruf als Künstler zu verewigen. Seine einstige Geliebte wird zum genau beobachteten Objekt degradiert, die Zeitlichkeit des Sterbens wird in Bildern aufgehoben, die menschliche Zweisamkeit wird geopfert und der Realität entzogen. Hodler steht in einer immer größer werden Distanz zu Valentine Godé-Darel. Die Paarbeziehung war von Anfang an ungleich, aber diese Ungleichheit hat sich durch die Krankheit und das Sterben der Valentine Godé-Darel noch weiter verstärkt, denn die Paarbeziehung wurde zuletzt nur noch über einen Zeichenstift und einen Pinsel gehalten, das einstige Band der Liebe in eine völlig andere Welt transferiert, in der sich die Realität auflöste, menschliche Gefühle ausgelöscht wurden und nur noch die Symbolsprache der Kunst die Atmosphäre bestimmte.

Es fällt auf, dass Otto Dix nur in seiner inneren Emigration während der Diktatur des Nationalsozialismus Landschaften malte. Vorherrschende Motive seines Œuvres waren aber neben Milieus, sozialkritisch betrachtet, Bildnisse, meistens Porträts von guten Bekannten und Kollegen. Dabei fesselte ihn zeit seines Lebens nichts mehr als der Mensch. Dix entwickelte dabei eine ganz persönliche Formel für seine Bildnisse, in denen sich *„veristischer Realismus und ätzender Karikaturismus auf bizarre Weise verbinden“*.<sup>1530</sup> Mit seiner totalen Konzentration auf die äußere Erscheinung eliminierte Dix so weit wie möglich interpretatorische Faktoren. Er wollte analysieren, er wollte die Persönlichkeit hinter der Fassade zeigen, wollte die Hülle entfernen, den Menschen dahinter entlarven, er wollte kein nach der Natur gefertigtes Abbild, sondern das ungeschminkte Menschenbild.<sup>1531</sup>

Die Frau in den Werken von Otto Dix erscheint zwiespältig. Weiblichkeit bedeutete für ihn Mütterlichkeit oder erotische Sinnlichkeit, so dass sich seine Frauenbilder in den Figuren Mutter, Dirne oder Modell erschöpfen und damit

---

<sup>1530</sup> Conzelmann, 1982, S. 11-12.

<sup>1531</sup> Conzelmann, 1982, S. 12: „Dix stellt sein Modell nicht nur veristisch dar, sondern er stilisiert es nach expressionistischer Art, d.h., er deformiert und transformiert es „karikierend“, indem er die wesentlichen Züge markierend überzeichnet. [...]. Seine Modelle werden so umgeformt zu Repräsentanten und Aspekten der Spezies Mensch. Ihr Bildnis wird zum Menschenbild, in dem sich der Begriff des Portraits erweitert und vertieft.“

einerseits auf reale Probleme zu Lebzeiten des Malers verweisen, andererseits sein imaginiertes Frauenbild widerspiegeln. Die Frauen in Dixens Arbeiten aus der Zeit unmittelbar nach dem Ersten Weltkrieg waren die während des Krieges sexuell „emanzipierten“ Frauen, die den heimgekehrten Männern bedrohlich erschienen, weshalb er auch die Dominanz der Frauen immer wieder herausstellte.<sup>1532</sup> Die Doppeldeutigkeit seiner Bilder, der proletarischen Mutter wie der Dirnen, relativieren die sozialkritischen Momente seiner Malerei. Als Gegenbild zur „geschlechtslosen“ Gattin und Mutter wurde bei den Dirnen ausschließlich die erotische Seite visualisiert. Dix unterstrich sogar die sogenannte „Dirnennatur“ – jede Geste, jede Körperform, jedes Attribut –, aber er zeigte nicht die sozialen Gründe für die Prostitution.<sup>1533</sup>

Dix stellte die Herrschaft der weiblichen Sexualität immer wieder heraus wie in dem Aquarell „Paar“ von 1926, in dem die Frau wie eine „ägyptische Sphinx“ dargestellt ist (Abb. 477): ihre flammenden Haare, ihre heißen geröteten Wangen, ihre lüsternen Lippen, alles an ihr begehrt, verlangt, will verschlingen. Der Mann liegt hilflos unter ihren herabhängenden riesigen Brüsten; er kann sich ihrer unersättlichen sexuellen Lust nicht erwehren, er droht zu ersticken. Die Frau als mächtige „femme fatale“ lässt den Mann hilflos und schwach erscheinen, der Liebesakt wird hier zum Machtkampf der Geschlechter.<sup>1534</sup> In dem Gemälde „Ungleiches Liebespaar“ von 1925 wird diese weibliche Macht noch weiter akzentuiert und auch auf das Verhältnis von Alt und Jung übertragen (Abb. 478). Wir sehen nun einen alten Mann im Nachthemd und eine pralle junge Blondine mit schwarzen Stiefeln auf seinen Knien sitzend. Das geöffnete Fenster erlaubt einen Blick auf die grauen Gebäude einer Stadtlandschaft, die glutrote Sonne geht gerade unter, der Tag neigt sich dem Ende zu, und der Abend steht bevor – so wie sich das Leben des Greises dem Ende zuneigt. Das Inkarnat des glatzköpfigen Alten ist dunkelbraun und teilweise grau, sein knochiger Körper und seine dünne, fast durchscheinende Haut gleicht eher der einer Mumie. Im Gegensatz zu der Knochigkeit des Greises sind die Körperformen der Frau füllig, ihr Leib ist hellfarbig, ihre blonden Haare sind aufgewirbelt. Hier das aufgeblühte, vor Vitalität strotzende Weib, dort der greisenhafte Alte, der mit seinen skeletthaften Händen in das weiche Fleisch ihrer Taille und Hüfte greift. Sein Haupt ist tief gesenkt, gar frustriert; ihr Blick ist erhoben und desinteressiert zur Seite gedreht,

---

<sup>1532</sup> Vgl. Kim, 1994, S.1-3.

<sup>1533</sup> Ebd., S. 107, 126-127.

<sup>1534</sup> Ebd., S. 145-146.

fast teilnahmslos lässt sie alles über sich ergehen. Hier prallen Wollen und Können aufeinander, die immer noch antreibende, unsterbliche sexuelle Lust des Mannes und die versiegende männliche Kraft, die sich dem Weib ergeben muss. In Dixens Thematisierung des ungleichen Paares geht es um dessen ungleiche sexuelle Macht, nicht zuletzt um die beherrschende Sinnlichkeit der Frau.<sup>1535</sup>

In diesem Kapitel wurde der kunstgeschichtliche Weg des Motivs des „ungleichen Paares“ nachgezeichnet und analysiert – ein Thema, das seinen Anfang in der Graphik des Hausbuchmeisters fand, sich rasch verbreitete und dann um 1500 und im Verlauf des 16. Jahrhunderts auch für die Tafelmalerei aufgegriffen wurde. Danach allerdings wurde das Thema in der niederländischen Genremalerei des 17. Jahrhunderts bald bedeutungslos, der Niedergang setzte sich in den folgenden Jahrhunderten fort und verlor in der Klassischen Moderne selbst seine marginale Geltung. Dies ist sicherlich ein entscheidender Grund dafür, dass sich Kunsthistoriker mit dieser Thematik nicht oder nur beiläufig auseinandergesetzt haben, denn außer der Monographie von Alison G. Stewart „Unequal Lovers, A Study of Unequal Couples in Northern Art“ aus dem Jahre 1978, die zugleich darlegt, dass dieses Motiv in Südeuropa praktisch nicht vorkam, gibt es nur beiläufige Äußerungen in Aufsätzen oder Nebenbemerkungen. Die Ungleichheit des „ungleichen Paares“ manifestierte sich in erster Linie in dem großen Altersunterschied zwischen dem zumeist alten Mann und der zumeist jungen Frau; das umgekehrte Altersverhältnis war überaus selten und nach dem 16. Jahrhundert überhaupt nicht mehr zu finden. Die Ungleichheit lag zudem im ökonomischen Bereich, bestand also in Armut versus Reichtum, im gesellschaftlichen Status, des Weiteren in der sexuellen Potenz, die bei Frauen als grenzenlos angenommen wurde, während dem gegenüber die Impotenz des alten Mannes stand, der die sexuellen Wünsche der jungen Frau nicht mehr erfüllen konnte. Diese Aussage beinhaltet auch der Themenkomplex der sogenannten Weibermacht, die darin bestand, dass Frauen ihre sexuelle Anziehung für die Eroberung der von Wollust geplagten Männer gezielt einsetzten. Auch Schönheit und Hässlichkeit konnte die Ungleichheit eines Paares definieren. Wenn aber die Wortentstehung „Paar“ aus dem Lateinischen abgeleitet „*zwei zusammengehörende oder eng miteinander verbundenen Lebewesen verschiedenen Geschlechts*“ bedeutet, was vor allem Gatte und Gattin beinhaltet, so ist doch Paar nicht identisch mit Liebespaar, denn das wichtigste Element bzw. Mittel, das die Ungleichheit überwinden konnte, war das Geld,

---

<sup>1535</sup> Ebd., S. 148-151.

woraus folgt, dass das „ungleiche Paar“ eher eine Gemeinschaft war, die unterschiedliche Interessen miteinander verband.<sup>1536</sup> Wie gezeigt, war dieses Thema schon in der antiken Literatur bekannt, besonders in Komödien. Das „ungleiche Paar“ wurde diskreditiert, parodiert und verhöhnt, vor allem der alte Mann, der für seine Lusterfüllung mit barer Münze bezahlte. Die gekaufte Sexualität führte auch zwangsläufig zur Untreue. So wurde dieses Thema in der bildenden Kunst in gleicher Weise ironisch fortgeführt, entgegen der Tatsache, dass im Spätmittelalter, der Frühen Neuzeit bis in die vorindustrielle Zeit des 17. und 18. Jahrhunderts solche ungleichen Ehepaare allein aus Gründen der Nützlichkeit unumgänglich waren, denn Frauen starben oft sehr früh, so dass die Männer zur Versorgung von Haus, Hof und Kindern eine Wiederheirat, dann meist mit einer sehr jungen Frau, eingingen. Umgekehrt galt, dass die Witwe eines Handwerksbetrieb ihren Betrieb nur weiterführen konnte, indem sie den jungen Gesellen heiratete, der nun gesellschaftlich aufstieg, während die Frau den gesellschaftlich verachteten Witwenstand verlassen konnte.<sup>1537</sup> Diese gesellschaftliche Situation veränderte sich erst mit der wirtschaftlichen und sozialen Unabhängigkeit der Frauen im 20. Jahrhundert, worauf Zweckehen ihre Grundlage verloren. In der künstlerischen Darstellung des 15. Jahrhunderts wurden die Frauen mit ihren erotischen Reizen, die Männer hingegen hässlich und mit allen Altersmakeln dargestellt; das einzig Verbindende war der gefüllte Geldsack. Spätestens im 17. Jahrhundert verlor sich die bildliche Darstellung der gefüllten Geldbörse, so dass der Betrachter diese Leerstelle mit Hilfe seiner Phantasie ergänzen musste. In der niederländischen Genremalerei wurde das Thema des „ungleichen Paares“ nicht mehr porträthaft, sondern ausschließlich szenisch dargestellt, das Thema musste der Betrachter oft aus dem Bildinhalt erschließen, da der Bildtitel dies selbst nicht mehr nahelegte. Eine völlig neue Dimension erschloss Goya am Ende des 18. Jahrhunderts in seinem graphischen Zyklus, den „Caprichos“, mit seiner heftigen, unzweideutigen Sozialkritik an den von Eltern und Gesellschaft organisierten Zwangsehen, meistens alter Männer und junger Frauen, und der Unmöglichkeit, die kirchlich abgesegnete Ehe wieder zu trennen, was die Frau zum Opfer machte und sie der Macht des Mannes hilflos auslieferte. Eine weitere, und zwar psychologische Komponente brachte Edouard Manet im ausgehenden 19. Jahrhundert in dieses Sujet, etwa in dem Bild „Im Wintergarten“. Er stellte ein

---

<sup>1536</sup> Vgl. Pfeifer, 2005, S. 960.

<sup>1537</sup> Vgl. Brandstötter, 2006, S. 39–43.

altersungleiches Paar dar, das sich auseinandergelebt hatte. Stummheit und Wortlosigkeit waren die einzigen noch verbindenden Elemente des Paares. Eine besondere Art eines „ungleichen Paares“ gaben der Schweizer Maler Ferdinand Hodler und seine schwer erkrankte, sterbende Geliebte Valentine Godé-Darel ab. Die Liebesbeziehung wurde auf eine Künstler-Modell-Beziehung reduziert, die Ausweglosigkeit, das unaufhaltsame Sterben, wurde zum Bildthema, der Mensch Valentine Godé-Darel verschwand im Nebel der Anonymität. Die Frau wurde aus ihrem persönlichen Lebensbezug herausgelöst und zu einer allegorischen Figur transferiert. Das Sterben wurde von einem persönlichen Leiden zum Sterben im Allgemeinen, das „ungleiche Paar“ wurde immer ungleicher, denn die Paarbeziehung wurde zuletzt nur noch durch Zeichenstift und Pinsel zusammengehalten.

Insgesamt wurde das Motiv des „ungleichen Paares“ von Spott und Ironie, später von Sozialkritik und psychologischen Implikationen begleitet; die entscheidenden Pole von Anfang an aber waren das Alter, Gegenwart und Zukunft, Aufblühen und Verwelken. Wenn auch die Ungleichheit des Alters diskrepant als Paar nebeneinander stand, so war die jeweilige Polarität doch stets in komplementärer Abhängigkeit aufs Innigste miteinander verbunden, denn dem Jetzt wurde schonungslos die unabwendbare Zukunft gezeigt, so dass man konstatieren kann, das „ungleiche Paar“ symbolisiert im Besonderen die Vergänglichkeit. Die Künstler standen mit ihren Werken in ihrem jeweiligen historischen Kontext und waren in die entsprechenden gesellschaftlichen, moralisch-ethischen Vorstellungen involviert. Unbestritten aber bleibt, dass neben der Tradition der Blickwinkel und die Überzeugungen der Künstler den Weg für die künstlerische Auffassung der „ungleichen Paare“ gewiesen haben. Wollust, männliches Verlangen und die Anziehungskraft nackter weiblicher Körper waren Ursachen für Laster und Schamlosigkeit, eröffneten aber auch Einsichten in menschliche Abgründe, womit die Künstler neben der moralischen Erziehung zugleich voyeuristische Sinneslust bändigen konnten.

## XI Das Selbstbildnis alternder Künstler

Es wurden zahlreiche Bilder vom alten Menschen in all seinen Facetten, Rollen und Funktionen gezeigt, wobei deutlich wurde, dass das Alter weder Thema noch Gattung im engeren Sinn in der Kunstgeschichte war und ist. Es sind vielmehr die vielfältigen Aspekte des Alters im Leben eines Menschen, die künstlerisch zum Ausdruck gebracht wurden. Bei all den Altersdarstellungen musste zudem stets der historische Kontext einbezogen werden, wie etwa in der niederländischen Genremalerei, deren Sittenbild von der calvinistischen Moralvorstellung geprägt war und der gleichzeitig die fanatisch-gepeinigten „Märtyrergreise“ der Gegenreformation entgegengestellt wurden. Zum Schluss dieser Untersuchung soll nun danach gefragt werden, ob und wie die Künstler selbst ihr Altern und ihre mit dem Alter einhergehenden Einschränkungen verarbeitet haben, sowohl die motorischen Fähigkeiten als auch den für Künstler wichtigen Sehsinn betreffend. Wie äußerte sich in den Selbstporträts der Umgang mit dem eigenen Altern und möglichen Krankheiten, und inwieweit trugen Alter und körperliche Einschränkungen zu ökonomischen oder zwischenmenschlichen Problemen bei und beeinträchtigten womöglich die Ausübung der künstlerischen Tätigkeit?

Die Begriffe „Selbstbildnis“ und „Selbstporträt“, die im 19. Jahrhundert definiert wurden, werden heute lexikalisch folgendermaßen beschrieben: Ein Selbstbildnis

„[...] ist die Selbstdarstellung eines Künstler in der bildenden Kunst, d. h. der Malerei, Zeichnung, Druckgraphik oder Plastik, in der analog zum Bildnis die Individualität des Dargestellten – hier der eigenen Persönlichkeit – sowohl von der äußeren Erscheinung als auch von der sozialen und geistig-psychischen Wesenheit her zum Ausdruck gebracht wird, d. h. der Vorstellung des Selbst.“<sup>1538</sup>

Mit der 1927 erschienenen Schrift „Das Selbstbildnis vom 15. bis zum Beginn des 18. Jahrhunderts“ von Ernst Benkard setzte sich die Kunstgeschichte erstmalig mit dem künstlerischen Selbstporträt als einer eigenen Gattung

---

<sup>1538</sup> Olbrich, Bd. 6, 2004, S. 596.

auseinander, zunächst ausschließlich unter typologischen und ikonographischen Aspekten, später auch mit dem psychologischen Forschungsansatz,<sup>1539</sup> von dem erstmals schon 1908 in Waetzoldts Schrift „Die Kunst des Porträts“ die Rede gewesen war.<sup>1540</sup>

Ein Selbstporträt hat bestimmte Kriterien zu erfüllen. Nach Omar Calabrese „handelt [es] sich um ein Text- oder Bilddokument, das anstelle desjenigen steht, der es produziert hat, das ihn repräsentiert“. Weiter führt er aus, dass im Selbstporträt die Intention des sich Porträtierenden zum Ausdruck kommen müsse, ein Bild von sich selbst, von der eigenen Identität, vermitteln zu wollen. Kurzum müsse ein Selbstporträt Verweise auf die grammatischen Kategorien „Ich – hier – jetzt“ enthalten, also die Selbstbezüglichkeit des Ausführenden zum Ausdruck bringen – und letztlich auch seine Absicht zur Kommunikation.<sup>1541</sup> Gottfried Boehm betont den primär stummen Dialog zwischen Maler und seinem Spiegelbild, für den ein Medium, der Spiegel, erforderlich sei, damit der Maler sein Gesicht thematisieren könne, wobei diesem Motiv, dem Gesicht erst durch den Betrachter Leben eingehaucht werde.<sup>1542</sup> Mithin verschmelzen im Selbstbildnis Maler und sein Modell zu einer Einheit. Eine komplette Identität gewährleistet dies allerdings nicht, denn der Spiegel kann das Abbild nur seitenverkehrt reflektieren. Für das Selbstporträt ist dieser Umstand weniger relevant, weil der Maler sich dem Betrachter nicht dadurch öffnet, dass er ein genaues Abbild seines äußeren Erscheinungsbildes schafft. Das Selbstbildnis gelangt erst den Status einer eigenen Gattung, wenn es dem Künstler gelingt, „im Bildnis die ansonsten verschlossene Innenerfahrung des Malers [darzustellen]. Diese Innenerfahrung bezeugt ein jeder nur selbst authentisch und unersetzbar. Erst dadurch gewinnt das Selbstbildnis künstlerische Eigenart und historische

---

<sup>1539</sup> Vgl. Benkard, 1927, S. 5-9.

<sup>1540</sup> Vgl. Waetzoldt, 1908, S. 24–30.

<sup>1541</sup> Calabrese, 2006, S. 29–31: „im Unterschied zu anderen Werken, die nur stilistische Merkmale ihres Schöpfers enthalten, verweist das Porträt darauf, daß das sprechende Subjekt etwas tun oder sein will. Anders ausgedrückt, der Künstler malt sich selbst, aber er tut es in einer Haltung sowie mit Attributen, an denen man ihn erkennen kann und die einen Bezug zu seinem Leben und seiner Tätigkeit haben.“

<sup>1542</sup> Vgl. Boehm, 1985, S. 232. „Erst über eine vermittelnde Instanz, etwas, das nicht ‚Ich‘ ist, vermögen wir auf uns zu reflektieren. Der externe Umweg zu sich ist ein notwendiger Weg. Dieses Paradox kennzeichnet auch die Selbsterfahrung, welche das Selbstbildnis bezeugt.“

Notwendigkeit“.<sup>1543</sup> In ähnlicher Weise äußert sich auch Volker Adolphs, wenn er feststellt,

„[...] grundsätzlich sind Selbstporträts Dokumente einer Selbstbeziehung und einer Selbstauffassung; sie spiegeln die Bemühung, Innenerfahrung in die Anschaulichkeit eines Bildes zu übersetzen und zu klären, mithin auf die sichtbare Aussenseite der Person zu transportieren.“<sup>1544</sup>

Aus der Annahme, dass jedes Selbstbildnis „etwas Bekenntnishaftes“ zum Ausdruck bringe, leitet sich die Vorstellung ab, dass das Selbstbildnis ein autobiographisches Dokument sei.<sup>1545</sup> Der schon erwähnte Waetzoldt äußert sich diesbezüglich: „*Vom Betrachter aus ist jedes Selbstbildnis ein Selbstbekenntnis des Malers, es trägt gleichsam den Charakter einer intimen monologischen Offenbarung der Persönlichkeit oder den eines Stückes Selbstbiographie.*“<sup>1546</sup> Diesen Gedanken fortführend könnte dann eine chronologische Reihe von Selbstbildnissen eines Künstlers als ein Tagebuch in Bildern aufgefasst werden: Besinnung und Selbsterkenntnis im Verlauf des eigenen Lebens mit all seinen Höhen und Tiefen, der Umgang mit Krisen, die Bewältigung von Erfolg und Misserfolg und nicht zuletzt die eigene Entwicklung als Künstler und Mensch. Studien bezeichnen die Selbstporträts einzelner Künstler als „*die biographischen Stationen des Künstlers, das in sich geschlossene Ordnungsmuster und Anhaltspunkte für die Aufreihung und Interpretation der Selbstporträts.*“<sup>1547</sup> So hat Jura Brüscheweiler in der bereits angesprochenen Publikation „Ferdinand Hodler. Selbstbildnisse als Selbstbiographie“ auch die Auseinandersetzung Hodlers mit der Krankheit und dem Sterben seiner Geliebten Valerie Godé-Darel als biographischen Abschnitt seines Lebens aufgenommen.<sup>1548</sup>

Diese hier aufgeführte tradierte Sichtweise kann indes der Fülle und Vielfalt von Selbstporträts nicht gerecht werden, insofern muss ihr widersprochen werden. Ludmilla Jordanova beispielsweise betont einen völlig anderen Aspekt in der Interpretation von Künstlerporträts, indem sie darauf hinweist, dass Selbstbildnisse primär als Repräsentation ihrer künstlerischen Identität zu begreifen sind,

---

<sup>1543</sup> Ebd., S. 234.

<sup>1544</sup> Adolphs, 1993, S. 16.

<sup>1545</sup> Billeter, 1985, S. 18.

<sup>1546</sup> Waetzoldt, 1908, S. 312.

<sup>1547</sup> Adolphs, 1993, S. 25.

<sup>1548</sup> Vgl. Brüscheweiler, 1979. S. 13.

erst dadurch offenbarte sich das Selbstverständnis eines Künstlers, und zwar ebenso in Relation mit vergangenen wie mit zeitgenössischen Künsten und Künstlern. Viele Faktoren erzeugten eine solche Identität, sicher sei aber nur, dass Selbstporträts dem Betrachter nicht sagen können, wie ihre Schöpfer wirklich waren.<sup>1549</sup> Auch Daniel Hess hält die tradierte Tendenz, Selbstporträts biographisch und psychologisierend zu deuten, für unangemessen und stellt fest, dass bis ins 17. Jahrhundert das Ziel der Künstler ihre gesellschaftliche Nobilitierung war, die Anerkennung als Gelehrter und nicht nur als Handwerker, Künstlerbildnisse seien dementsprechend bewusst inszeniert worden.<sup>1550</sup> In die gleiche Richtung deuten Ulrich Pfisterer und Valeska von Rosen:

„Der konzentrierte Blick aus dem Bild mit großen aufgerissenen Augen, die uns den Einblick in die Seele des Künstlers versprechen, die gerunzelte Denkerstirn und die vorgebliche Unmittelbarkeit in der Präsentation des Selbst zielen auf eine Wahrnehmungshaltung des Betrachters, die nun im intensiven Studium der Gesichtszüge und mit verfeinertem Instrumentarium in der Beurteilung psychischer Konstellationen den Künstler quasi zu ‚durchschauen‘ vermag. [...] Bei aller Emphase, des ipse und ego, die [ein Künstler] im Bild markiert, sehen wir überdeutlich einen Regisseur seiner selbst am Werk, einen Künstler, der uns sein Wesen mit Masken und Rollen überblendet. Auch Unmittelbarkeit und verstellte Authentizität sind ‚Zeichen‘. Sie können ebenso kalkulierte erzeugte Effekte sein, wie sie die Offenbarung einer pathologischen Obsession im Gestus, und die Introspektion des leidenden Künstler-Märtyrers einem visuellen Muster folgen kann.“<sup>1551</sup>

Eine andere von der überkommenen Sichtweise abweichende Vorstellung formulierte Cathrin Klingsöhr-Leroy 2002, indem sie feststellte, dass Künstlerselbstbildnisse

---

<sup>1549</sup> Jordanova, 2006, S. 46 und 50: „Many factors produce such identity: they pertain to the historical, material circumstances of individual artists, in their specific characters, to the people who surround them, to institutions and also to chance. In this category of art, interpreters are moving from the unconscious, through biography, to major historical forces. Of just one thing we can be sure – self-portraits do not tell viewers what their makers were really like.“

<sup>1550</sup> Vgl. Hess, 1999, S. 2.

<sup>1551</sup> Pfisterer/von Rosen, 2005, S. 16.

„nicht vorrangig Zeugnis der Selbstanalyse und psychologischen Innenschau des Künstlers [seien], sondern weit mehr eine Gattung mit einer eigenen bildnerischen Tradition und festen motivischen Topoi, einer komplexen Symbolsprache und einem breiten Reservoir an formalen und ikonographischen Ausdrucksmitteln einer ‚gemalten Kunsttheorie‘.“<sup>1552</sup>

Die vielschichtigen Bedeutungsaspekte der Künstlerselbstporträts, die in der wissenschaftlichen Rezeption Ausdruck finden, ermöglichen vielfältige Zugangswege zu solchen Bildnissen. Mit den Ergebnissen neuerer Forschungsarbeiten wird zunehmend die tradierte Vorstellung, das Selbstporträt als authentischen Ausdruck künstlerischer Innensicht anzusehen, in Frage gestellt. Überzeugender scheint die These, dass, wenn der Künstler sich selbst zum Thema machte, er also einen Selbstentwurf von sich kreierte, in den die verschiedensten Projektionen einfließen, dass dann Werke von höchster Komplexität entstanden. Selbstdarstellung durch Selbstinszenierung beinhaltet die Präsentation eines bestimmten künstlerischen Gestus sowie der eigenen schöpferischen Imagination und Innovationskraft. Selbstdarstellungen bedurften vor allem auch der künstlerischen Selbstreflexion, um das eigene Abbild zur Grundlage von experimentellen Studien machen oder neue kunsttheoretische Vorstellungen und Ideen umsetzen zu können. Dies geschah in Anbetracht des immer anwesenden Objekts, des eigenen Gesichts, durch den Einsatz aller möglichen technischen Gestaltungsmittel, aber auch vermittels stilistischer und formaler Beigaben. Selbstdarstellungen in Künstlerbildnissen, die in den verschiedensten Variationen, Modulationen und Modifikationen geschaffen wurden, gaben und geben nicht zuletzt auch Hinweise auf die gesellschaftliche Stellung des Künstlers. So sollen im Folgenden die Selbstbildnisse alternder und alter Künstler unter den geschilderten Gesichtspunkten befragt werden, wobei natürlich auch die Auseinandersetzung der Künstler mit ihrer Vergänglichkeit, den oftmals altersbedingten Gebrechlichkeiten und Krankheiten, und die Art und Weise, wie sie sich in den Selbstporträts manifestiert, eine Rolle spielen.<sup>1553</sup>

Die Geschichte des Selbstporträts beginnt schon im Altertum und setzt sich im Mittelalter fort, denn ein vermeintlich „dunkles“ Mittelalter hat es nie gegeben. Die fehlende Porträtähnlichkeit, die die meisten mittelalterlichen Bilder

---

<sup>1552</sup> Klingsöhr-Leroy, 2002, S. 11.

<sup>1553</sup> Vgl. Plaschy-Huchler, 2010, S. 3-8.

kennzeichnet, wurde als Indiz für das fehlende Bewusstsein von Individualität gewertet, was wiederum mit der angeblichen Anonymität der Künstler in Zusammenhang gebracht wurde. Betont werden muss aber, dass in keiner Bildgattung die historische Entwicklung der Individualisierung so vielfältig und vielschichtig zur Darstellung gebracht wurde wie im Selbstbildnis am Übergang vom Mittelalter zur Renaissance, denn auch die tiefgreifenden gesellschaftlichen Veränderungen kamen hier zum Tragen. In dieser Umbruchphase vom ausgehenden Mittelalter zur beginnenden Neuzeit tritt der Künstler erstmalig als individuelle Persönlichkeit in Bildern auf, allerdings zunächst „in assistenz“, das heißt als Nebenfigur überwiegend in sakralen Szenen, in denen der Künstler dem Betrachter zugewandt am Bildrand steht und diesen gestisch einlädt, am Bildgeschehen teilzunehmen – eine Vorstufe des autonomen Selbstporträts. Diese Vorkommnisse zeugen vom Wunsch der Künstler, in das System der „artes liberales“ aufgenommen und dieserart nobilitiert zu werden.

„Die Struktur dieses kulturgeschichtlichen Prozesses ist freilich nicht zuvörderst von äußeren Faktoren abzuleiten, [...], vielmehr gilt es, die Darstellungsmittel und -weisen im Porträt selbst als spezifisches Erkenntnisinstrument, als ‚Sprache‘ sui generis zu analysieren, um zu entdecken, wie sich das historisch verändernde Selbstverständnis der Menschen in diesen Darstellungen artikuliert. Erst wenn man auf die ästhetische Rationalität der malerischen und künstlerischen Mittel jenseits der vordergründigen Frage der äußerlichen Ähnlichkeit achtet, erschließen sich Porträt und Selbstporträt in einem vertieften Sinn als Dokument eines geistesgeschichtlichen Prozesses menschlicher Reflexion.“<sup>1554</sup>

Das Künstler- und Selbstbildnis kann als Urform aller Bildnisse aufgefasst werden mit dem Anlass, der Absicht und dem Zweck, eine Person zu vergegenwärtigen und auch deren Repräsentationsbedürfnis zu genügen. Der tiefere Sinn und

---

<sup>1554</sup> Wagner, 2001, S. 79. „[...] was Künstler im Bildnis und Selbstbildnis am Übergang zur frühen Neuzeit mit neuen Mitteln vom individuellen Menschen zur Anschauung bringen, ist nicht ausschließlich auf ein künstlerisches Problem der Darstellung von Sichtbarkeit zu reduzieren, sondern bildet vielmehr die komplexe Umschreibung einer unsichtbaren Dimension am Menschen mit visuellen Mitteln. Viel lückenloser und umfassender als im Medium der schriftlichen Quellen dokumentiert die Genese des Porträts als gleichsam gemalte Anthropologie den historischen Prozeß der Individualisierung.“

damit auch die Funktion solcher Bildnisse oder Porträts (Begriffe, die im Folgenden synonym verwendet werden) vom Künstler selbst kann mit Memoria, Exemplum und Decorum näher umschrieben werden. Die Gedächtnisfunktion hatte von jeher zentrale Bedeutung, denn schon in der Antike hatten die Künstler das Bedürfnis, ihr eigenes Abbild der Nachwelt, ihrer Familie, ihren Freunden zu hinterlassen.<sup>1555</sup>

Günter Schweikhart formuliert als maßgebendes Kriterium, das autonome Selbstbildnis der Renaissance vom mittelalterlichen Signaturbildnis insofern zu unterscheiden, als es *„auf einem eigenen Bildträger gemalt, eigens signiert ist und [...] zudem in der Unmittelbarkeit des Blickes die Arbeit aus dem Spiegel [zeigt]“*.<sup>1556</sup> Hans-Joachim Raupp arbeitete, ausgehend von den niederländischen Künstlerbildnissen des 17. Jahrhunderts, wichtige Grundlagen für die Darstellungstypen unter den Selbstporträts heraus und kam dabei zu folgenden Ergebnissen:

„Erstens gehört es zum Wesen, zur Idee des Künstlerbildnisses, daß das dargestellte Individuum als Künstler zugleich Eigenschaften seiner Kunst personifiziert und exemplifiziert. Die zweite Eigenschaft ist eine ‚typologische Konstanz‘, ein Festhalten an bestimmten, charakteristischen Motiven, deren Weitergabe über Generationen hinweg und bis in Varianten hinein verfolgt werden kann.“<sup>1557</sup>

---

<sup>1555</sup> Vgl. Marschke, 1998, S. 313–314. „Aus der humanistischen Literatur geht hervor, daß neben anderen literarisch tradierten Darstellungsmustern der Antike das Kryptobildnis des Phidias den Prototyp in der Geschichte der frühen Neuzeit bildet und für die Gelehrten und Künstler eine Funktion als Vorbild und Ansporn erfüllte. Die Malerinnen bildeten in ihren Selbstporträts eine eigene, weibliche Traditionslinie heraus, mit der sie die Ursprünge ihrer würdigen Profession dokumentierten.“

<sup>1556</sup> Schweikhart, 1999, S. 181, 166–167. „Die historische und kunsthistorische Forschung hat in den letzten Jahren eine Fülle von Selbstdarstellungen im Mittelalter bekannt gemacht, so daß von der lange gepflegten Vorstellung des mittelalterlichen anonymen Künstlers Abschied genommen werden konnte. Ganz anders als in der Renaissance waren mittelalterliche Selbstdarstellungen in den Kontext des jeweiligen Werkes eingebunden und vielfach mit religiösen Vorstellungen verbunden. [...] Die verbreitete Form in der Buchmalerei war die Selbstdarstellung in einer Initialie oder am Rand einer Seite, [das Signaturbildnis].“

<sup>1557</sup> Raupp, 1984, S. 166.

Ihm zufolge sind die Künstler einer Darstellungstradition mit typologischer Konstanz verpflichtet, weshalb sie sich an das festgelegte „decorum“ der Selbstbildnisse halten, auch wenn diese keine Auftragswerke waren. Das „decorum“ beschreibt gemäß bestimmten Konventionen das Selbstverständnis des Dargestellten, etwa seine Teilhabe an den ethisch-moralischen Normen der Gesellschaft, und legt auch die Beziehung zwischen Betrachter und Bildnis fest.<sup>1558</sup>

Nach Panofsky machte Jan van Eyck im Jahre 1433 mit seinem Gemälde „Bildnis eines Mannes mit rotem Turban“ eine der „größten Entdeckungen in der Porträtmalerei“ (Abb. 479). Die kleine Tafel wird allgemein als das früheste autonome Selbstbildnis angesehen. Das Neue, ja Revolutionäre dieses Werkes ist der Blick des Dargestellten aus dem Bild heraus direkt auf den Betrachter.<sup>1559</sup> Vor einem dunklen, nicht weiter definierten Hintergrund<sup>1560</sup> erscheint wie aus dem Nichts die Büste eines älteren Mannes in Dreiviertelansicht, gekleidet mit einem dunkelbraunen Gewand mit Pelzkragen und einem Chaperon, einer zeit- und ortsüblichen Seidenbinde als Kopfbedeckung – die Bezeichnung Turban wäre unpräzise und missverständlich. In die oberen Leiste des Originalrahmens ist eine wie geschnitzt wirkende Inschrift gemalt aus teilweise pseudogriechischen Majuskeln in flämischer Sprache: „ALS ICH CAN“ (so gut ich es vermag).<sup>1561</sup> In der unteren Leiste sind die Signatur und das Vollendungsdatum in Latein angebracht: „JOHES DE EYCK ME FECIT ANO MCCC 33 21 OCTOBRIS“. Die

---

<sup>1558</sup> Ebd., S. 166–167. Vgl. Thimann, 2011, S. 84. „Das Decorum – das ‚Angemessene‘ und das ‚Schickliche‘ [...] ist eine der wirkmächtigen Kategorien in der Reflexion über die richtige Verwendung künstlerischer Mittel in Rhetorik, Dichtung und bildender Kunst. Der Begriff [...] besitzt eine ästhetische, eine ethische und eine sozial-distinktive Bedeutungsebene. In der Kunstwissenschaft bezeichnet D. einerseits ganz allgemein das angemessene Verhältnis eines Bildgegenstandes oder einer architektonischen Form zu Anbringungsort und Auftraggeber, andererseits als systemimmanente Kategorie aber auch das harmonische Zusammenspiel der Teile in der kompositionellen Binnenstruktur eines Kunstwerks.“

<sup>1559</sup> Panofsky, 2001, S. 195.

<sup>1560</sup> Vgl. Belting, 2010, S. 41: „Die Präsenz der Person ist an einen Ort gebunden, den der Maler erfinden mußte. Es ist, statt eines einzelnen Orts, der Ort aller Orte: die Welt in der Metapher des dunklen Innenraums, aus dessen Fenster uns die Person erblickt.“

<sup>1561</sup> Vgl. Gludovatz, 2005, S. 34: „Die antikisierende Schrift bringt Ambitionen nach Gelehrsamkeit und Nobilität zum Ausdruck, das Festhalten an der Muttersprache hingegen emanzipatorische Bestrebungen gegenüber dem französischsprachigen Hofstaat des Herzogs.“

Physiognomie des Künstlers wurde sehr akribisch herausgearbeitet, besonders die schmallippige Mundpartie und die Augen, durch die ein Blick entsteht, der geradezu typisch für ein Selbstporträt ist. Das Licht formt das Relief des Gesichtes und haucht ihm Leben ein, stellt aber zugleich den Kontrast der weichen Physiognomie zu dem straff gebundenen Chaperon heraus.<sup>1562</sup> Das vom Betrachter aus gesehen rechte Auge im Zentrum des Bildes ist tatsächlich das rechte Auge des Künstlers, bedingt durch das für ein Selbstporträt unverzichtbare Spiegelbild.

„Beinahe emblemartig sitzt es im Antlitz und wird durch Falten, Braue sowie Licht- und Schattengebung ‚natürlich‘ gerahmt. Im Auge verkörpert sich der für den Maler zentrale Sinn, das Sehen, und nicht zufällig liegt es exakt auf einer Achse mit dem I (‚ICH‘) des Mottos. Van Eyck demonstriert mit dieser Überlagerung von Individuum und Profession seine Identität.“<sup>1563</sup>

Die große Frage bleibt, weshalb der Künstler solch ein Bild malte und welche Bedeutung es in seinem Œuvre hatte. Keine Attribute sind identifizierbar. Er sitzt nur da und beobachtet. Der Blick mit den zusammengepressten Lippen wirkt misstrauisch, prüfend, kritisch.

## **XI.1. Das Doppelbild – der Künstler und sein Spiegelbild**

Der „Philosoph mit Spiegel“ ist ein Bild von etwa 1630, das Jusepe de Ribera zugeschrieben wird (Abb. 480). Aufgrund des Bartes als Symbol der Gelehrtheit und des Spiegel, der für Erkenntnis, Klarheit und Wahrheit steht, und der sich daraus ergebenden Reflexionen im Sinne einer intellektuellen Tätigkeit kann auf die Tradition einer Philosophen-Ikonographie geschlossen werden. Der dargestellte Philosoph hält den gerahmten Spiegel wie ein Buch in beiden Händen und

---

<sup>1562</sup> Vgl. Belting, 2010, S. 43. „Das Licht, das in dem dunklen Raumgrund gestaltlos bleibt, reagiert auf die Gesichtshaut und den Stoff des Turbans ganz verschieden. Es symbolisiert das Raumkontinuum zwischen dem Ort, an dem unser Körper existiert, und dem Ort, den der Körper im Bild einnimmt.“

<sup>1563</sup> Gludovatz, 2005, S. 34.

betrachtet sein Spiegelbild, das damit zum Zentrum des Bildes wird. Die Hell-Dunkel-Verteilung vor und im Spiegel hebt den visuellen und mentalen Gesichtsteil hervor. Das Bild zeigt als Resultat eines physikalischen Effekts ein Spiegelbild, das aber aufgrund der Identifikation eines Mannes auch eine mentale Dimension erhält. Im Spiegelbild ziehen die Blicke zwischen gespiegeltem und sich spiegelndem Gesicht aneinander vorbei, bis sie vom Betrachter des Bildes aufgenommen werden. Das Bild „Philosoph im Bild“ zeigt die Auseinandersetzung mit der eigenen künstlerischen Meisterschaft und eröffnet vielfältige Beschäftigungsebenen mit der Reflexionsthematik, in der Betrachter und Künstler, Betrachter und dargestellte Figur miteinander in Beziehung gesetzt werden. Der Betrachter wird aufgefordert, sich selbst und das Kunstwerk in Augenschein zu nehmen, womit der Blick des Malers und Gemalten/Gespiegelten wiederholt wird.

„Die gestaltete Selbstreferenz ist das Ergebnis dieser Selbstreflexion. Selbstreferenz setzt Selbstreflexion voraus, wie die Beobachtungen in Riberas Werk zeigten [...]. Sie gehen davon aus, daß die Selbstreflexion, verstanden als Selbstbetrachtung vor dem Spiegel, ein Thema künstlerischer, d. h. bildnerischer wie literarischer Arbeit ist, das mit Hilfe des zentralen Motivs unterschiedlich gestaltet werden kann.“<sup>1564</sup>

Für die Entstehung eines Selbstbildnisses ist ein Spiegel oder eine Fotografie eine unabdingbare Voraussetzung. Deshalb hat Viktor Ieronim Stoichita den Spiegel in der Kultur der Ähnlichkeit zur „Schlüsselmetaphorik“ des Bildes erhoben, und dies ab Beginn der Renaissance. *„Es ist daher auch kein Zufall, dass gerade die großen Metaphern der Ursprungsmythen der Malerei in jener Zeit neu formuliert oder geschöpft werden: Spiegel, Fenster und Verkörperung.“*<sup>1565</sup> Die reflektierende Spiegeloberfläche birgt bereits in sich eine unverkennbare Verwandtschaft zum künstlerischen Medium,

---

<sup>1564</sup> Dahms, 2012, S. 64. Vgl. Pfisterer, 2011, S. 406: „Mit einem selbstbezüglichen Kunstwerk ist weniger das Produkt eines sich in seinem Werk spiegelnden oder emotional ausdrückenden Schöpfers [...] gemeint, der Begriff bezieht sich vielmehr auf die Reflexion des Künstlers über genuin mediale oder künstlerische Aspekte bzw. konkret auf das Ergebnis dieses Prozesses im Sinne selbstbezüglicher Strukturen im Kunstwerk. Voraussetzung der Konstituierung von Selbstbezüglichkeit ist eine Ästhetik, die Kunst (auch) als Auseinandersetzung mit Kunst bestimmt.“

<sup>1565</sup> Huss, 2019, S. 360.

denn jedes Gemälde stellt eine eigene Lesart der Wirklichkeit dar und wird zu ihrem Spiegel und zugleich zu ihrem Exemplum. Wie bereits erörtert, liegen Selbstreflexion und Selbstreferenz eng beieinander, denn der Blick in den Spiegel verbildlicht ein Nachdenken über sich selbst, eine Kontemplation, die letztlich aller Kunst zugrunde liegt, deshalb sind selbstbezügliche Kunstformen, etwa das Spiegelmotiv, als besonderer Ausdruck einer künstlerischen Auseinandersetzung zu verstehen. In dieser Selbstbezüglichkeit reflektiert der Künstler seine Gestaltungsprinzipien, also seine Bildauffassung und seinen Umgang mit gestalterischen Mitteln in seinem eigenen Kunstwerk. Das Spiegelmotiv fand vielfältigen Eingang in die Malerei, indem sich der Künstler in seine Bilder einfügte, wobei der Spiegel oft unterschiedliche Funktionen übernahm, nicht nur die in den angesprochenen Selbstporträts.

Das „Doppelbildnis des Giovanni Arnolfini und seiner Gattin“, das Jan van Eyck 1434 malte, gilt als das früheste Werk, das „den Blick eines individuellen Mannes in einem Spiegel bildkonstituierend dokumentiert“.<sup>1566</sup> Die früheren Annahmen, dass hier ein Hochzeits- oder Verlobungsbild gestaltet wurde, kann als überholt gelten, denn es handelt sich wohl schlicht und einfach um das Doppelporträt eines Ehepaares (Abb. 481). Ob es sich bei dem Dargestellten um Giovanni di Nicolao Arnolfini mit seiner Ehefrau Constanza Trenta handelt, die 1433, also vor Entstehung des Bildes, bereits verstorben war, soll nicht weiter erörtert werden. Nur wäre dann von einem Memorialbildnis auszugehen, wofür es einige Hinweise gibt. An der Rückwand des Innenraumes ist über einer Sitzbank ein Hohlspiegel angebracht, in dessen Rahmen Passionsszenen eingefügt sind. In dem fischaugenartig verformten Spiegelbild wird das Paar in Rückansicht mit dem es umgebenden Raum wiedergegeben, ferner vor dem Paar stehend zwei weitere, sehr kleine, schemenhafte Figuren in einer Türöffnung. Kaum zu bezweifeln ist es, dass der Künstler, der sich zusätzlich mit einer Inschrift oberhalb des Spiegels mit „Johannes de eyck fuit hic. 1434“ eingeschrieben hat, einer der kleineren Figuren in der Ferne des Raumes ist. Wer die zweite Person ist, bleibt unklar, auszuschließen ist allerdings, dass damit metaphorisch der Betrachter selbst angesprochen ist. Dass der Spiegel und das Spiegelbild des Künstlers eine Assistenzfunktion übernimmt, der Künstler mithin als Zeuge fungiert – für was auch immer – ist unbestritten.<sup>1567</sup> Das Spiegelbild erweitert den Bildraum über die

---

<sup>1566</sup> Kopanski, 1998, S. 37.

<sup>1567</sup> Vgl. Asemissen/Schweikhart, 1994, S. 71.

Bildgrenzen hinaus bis in den Betrachtterraum hinein. Der Spiegel bringt „*nicht nur interne Grenzverläufe*“ zusammen, „*sondern spielt auch mit der Scheidung zwischen Fiktion und Wirklichkeit*“.<sup>1568</sup> Zudem wird der Augenblick in eine narrative, also zeitliche Handlungsabfolge erweitert. Diese verschiedenen Hinweise auf die Funktion des Spiegels machen deutlich, dass der Spiegel als Bild, aber auch als Zeichen zu werten ist. Immer dann, wenn der Spiegel etwas zeigt, was außerhalb der Grenzen des Gemäldes liegt, also den Reflex einer äußeren Realität darstellt, dann wird das Zeichen in seinem Wesen besonders betont und damit „*Stellvertreter einer abwesenden Wirklichkeit*“.<sup>1569</sup>

Um das Jahr 1660 malte Charles Le Brun „Die Familie des Kölner Bankiers und Sammlers Eberhard Jabach“, wobei wie im Theater ein Damastvorhang zurückgezogen ist und die Familie in einem reichen Interieur voller Bilder zur Darstellung kommt (Abb. 482). Le Brun war unter Ludwig XIV. zu dem Künstler geworden, der wie kein anderer mit seinem Kunststil den Stil des Königs repräsentierte. So hielt sich Le Brun auch beim Jabach'schen Familienbild eng an höfische Gestaltungsprinzipien, und das nicht nur mit Blick auf die Abmessungen des Gemäldes von 288 x 315 cm. Links im Bild sind zwei Porträts nebeneinandergestellt: das des Bankers Jabach und Le Bruns eigenes, im Spiegel reflektiertes Selbstporträt. Das Doppelporträt rekurriert auf eine Tradition in der Renaissance, die dazu diente, künstlerische Freundschaft auszudrücken. Weiter im Vordergrund ganz auf der linken Bildseite steht auf einem Sockel eine goldene Büste der Minerva, der römischen Schutzgöttin von Kunst und Wissenschaft, deren Blick auf den Betrachter gerichtet ist. Die enge Beziehung zwischen Mäzen und Künstler wird durch diesen Hinweis bezeugt, mag aber auch als Sinnbild der Malerei gelesen werden. Auf der anderen Seite des Bildes ist seine Familie abgebildet, die Ehefrau mit ihren vier Kindern. Während Jabach seinen Körper und die deutende rechte Hand seiner Kunstwelt zuwendet, hat er seinen Kopf zur Seite gedreht, zur Familie hin. Jabach, der Geschäftsmann, eine bedeutende Persönlichkeit der Finanzwelt, Familienvater und einer der wichtigsten Sammler des 17. Jahrhunderts, lebt zwischen Büchern, Bildern und Statuen – überwacht von Minerva – und seiner Familie, wobei der kleine Sohn sich zwischen Vater und Mutter nach vorne beugt und zwischen beiden Welten eine Brücke bildet. Das Ungewöhnlichste dieses Familienporträts ist ohne Zweifel der große, kostbare

---

<sup>1568</sup> Konersmann, 1991, S. 115.

<sup>1569</sup> Stoichita, 1998, S. 220. Vgl. Pochat, 2004, S. 163. Vgl. Borchert, 2008, S. 46. Vgl. Dahms, 2012, S. 36–38.

Spiegel, in dem sich Le Brun mit der Palette bei seiner Tätigkeit darstellte. Er erweiterte damit sowohl optisch als auch thematisch die Grenzen des Porträts und ließ den Eindruck entstehen, dass mit dem Anheben des Vorhangs nicht die Familie Jabach, sondern die Person des Künstlers präsentiert werden sollte. Die Spiegelung führt dem Betrachter vor, dass der Künstler sich mit dem Betrachter in ein und demselben Raum befand, der außerhalb der Bildebene lag.<sup>1570</sup> Mit dem Selbstporträt betonte Le Brun seine Freundschaft mit Jabach, zeigte aber auch den aufsteigenden Status des Künstlers im Frankreich des 17. Jahrhunderts. Zudem wurde mit dem Bild im Rahmen eines Spiegels ausgedrückt, dass das Bildnis eines Künstlers ein würdiges Motiv in Jabachs Sammlung darstellte. Möglicherweise wollte Le Brun auch den kreativen Akt des Malens mit den anderen Objekten des kultivierten Lebens rund um die Büste der Minerva in Einklang bringen.<sup>1571</sup>

Offenkundiger kann sich ein Künstler mit seinem eindeutig identifizierbaren Selbstporträt im Spiegel kaum einbringen und sich so zum Instrument einer „Mise en abyme“ machen.<sup>1572</sup> Eine andere Gruppe von Spiegelbildern macht es dem Betrachter erheblich schwerer, das Selbstporträt überhaupt zu erkennen. In den beiden „Vanitas-Stilleben“ von Jacob Marrell und Pieter Claesz, die um 1637 bzw. 1628 gemalt wurden, werden die Künstler von einer gläsernen Kugelvase respektive einer Kristallkugel gespiegelt und durch Staffelei und Leinwand als die das Bild produzierenden Maler ausgewiesen, wegen ihrer geringen Größe jedoch eher zum Nebenmotiv der gesamten Vanitas-Komposition (Abb. 483–485). Stilleben mit Totenkopf, Geige, Uhr, Bücher, Münzen, um nur einige der dargestellten Objekte zu benennen, deren Unordnung zugleich die Sinnlosigkeit aller Errungenschaften zeigt. Die geschälte Zitrone macht darauf aufmerksam, dass die attraktive Äußerlichkeit leicht über den Inhalt hinwegtäuschen kann, so dass am Schluss nur noch der unangenehme saure Geschmack bleibt. Die Blumen werden welken, und auch die Goldmünzen können den Untergang nicht verhindern. Selbst die großen Errungenschaften in der Medizin und den Naturwissenschaften

---

<sup>1570</sup> Vgl. Wolohojian, 2017, S. 22. „The complexity of this scene, with its continuum of reflecting, observing, and making, immediately brings to mind Velázquez’s masterpiece *Las Meninas*, painted just a few years earlier, in which the artist presented himself looking out at his subjects, the Spanish royal couple – who may be reflected in the centrally placed mirror against the black wall – as he works on his large canvas.“

<sup>1571</sup> Vgl. Wolohojian, 2017, S. 5, 18–26. Vey, 1967, S. 169–171.

<sup>1572</sup> Vgl. Dahms, 2012, S. 38.

wie auch die scheinbar unsterbliche Literatur und Musik sind nicht von Dauer. Der Totenschädel verweist auf die Vergänglichkeit nicht nur des Betrachters, sondern die aller Menschen und allen menschlichen Tuns und Wollens. So werden die Vergänglichkeit der Zeit und die Unausweichlichkeit des Todes symbolisch durch verschiedene Objekte deutlich gemacht. Die spiegelnde Kugel oder Glasvase zeigen ein flüchtiges Bild der Welt, wie sie der malende Künstler in einem Augenblick wahrnimmt und festhält, mit der Einbindung des Selbstbildnisses in die Vanitas-Komposition aber reiht sich der Schöpfer ranggleich in die Objekte der Vergänglichkeit ein, da sich der Blick in das spiegelnde Glas dem Sinnbild der Vergänglichkeit unterwirft.<sup>1573</sup> „Auch fungiert das Spiegelbild als gemalte Reflexion in einem seinerseits gemalten Bild nur als Realität zweiten bzw. dritten Grades. Dadurch stellt der Maler seine eigene Tätigkeit in Frage und relativiert deren Wert.“<sup>1574</sup> Beide Künstler gestalteten hier den Schein einer trügerischen Sicherheit, denn die Klarheit des Spiegelbildes täuscht über die Beständigkeit der Wirklichkeit des inneren wie äußeren Bildraumes hinweg, in Wahrheit, so Hart Nibbrig, stellt nur die gleichartige Sicht von Betrachter und Maler auf das Bild, aufgegriffen im Kugelspiegel, das „*einzigste Verifikationskriterium*“ dar.<sup>1575</sup>

Diese wenigen Beispiele sollten die Möglichkeiten des Spiegelmotivs im Selbstporträt eines Künstlers aufzeigen. Das Spiegelbild als Bild-im-Bild ist Resultat eines produktionsästhetischen Prozesses, der mehrere Darstellungsebenen des Spiegels vereint, indem Reflexionen, die innerhalb und außerhalb des Bildes liegen, zusammengeführt werden. Dadurch wird das Spiegelbild auch zum „Zeichen“, „*denn es ‚steht anstelle‘ einer absenten Wirklichkeit. Indem es ins Bild inkorporiert, macht der Spiegel etwas, das vor ihm ist (war), ‚präsent‘: den Maler*“.<sup>1576</sup> Aus dieser Feststellung ergibt sich, dass das gemalte Selbstbildnis durch die immanente, stets gegenwärtige Selbstreflexion ein hohes Maß an Selbstreferentialität zum

---

<sup>1573</sup> Vgl. Becker, 1979/80, S. 458: „Möglicherweise erweist der Künstler sich gerade in der Bejahung dieser Fragwürdigkeit als Wissender, nicht als *pictor doctus* in einem humanistischen sondern als ein *‚pictor sapiens‘* im christlichen Sinn.“

<sup>1574</sup> Kopanski, 1998, S. 47.

<sup>1575</sup> Hart Nibbrig, 1987, S. 17. Vgl. Kopanski, 1998, S. 47: „Durch die Einbeziehung der eigenen Person an zentraler Stelle, gekoppelt mit deren bewußten Unterordnung und der ausdrücklichen Bejahung des Sujets, verstärkt der Maler den mahnenden Charakter des Bildes, erweist sich als Wissender, und steht damit letztlich über den Dingen. Oder doch wenigstens außerhalb. Wie sonst sollte er innerhalb des Bildes versuchen, der Vergänglichkeit zu trotzen, indem er sich in einem flüchtigen Spiegelbild verewigt? Immerhin bis heute.“

<sup>1576</sup> Stoichita, 1998, 252.

Ausdruck bringt. In dem Gemälde „Selbstbildnis mit Staffelei“ von Annibale Carracci, entstanden 1603–1605, werden die Umsetzung des Arbeitsablaufes und vor allem die dazu erforderlichen Besonderheiten sehr gut dargestellt, zumal auch aufschlussreiche vorbereitende Skizzen vorliegen (Abb. 486–487). Der Künstler malt sein Porträt und legt Wert darauf, dem Betrachter zu zeigen, was es wirklich ist, nämlich ein Porträt. Die Skizzen sind Studien und fungieren als Disegno, indem sie den gesamten Arbeitsablauf in kleine Schritte unterteilen und dem Betrachter den Maler Carracci präsentieren, der im Gemälde selbst und auf der in das Gemälde eingefügten Leinwand vorhanden ist, mit dem Ergebnis, dass der Gestalter abwesend, sein Porträt aber präsent ist. Deutlich wird durch die Skizze die Bedeutung des Spiegels, der im Gemälde selbst verschwunden ist, denn dort wird nur noch das Ergebnis vorgeführt. Das Porträt auf der Staffelei, an der auch die Palette mit den für das Bild erforderlichen Farben aufgehängt ist, hat noch keinen Rahmen und ist demnach noch nicht vollendet. Auch der dunkle Hintergrund, der nur eine schemenhafte Figur vor einer weißen Leinwand zeigt, befindet sich noch im Status Nascendi, zeigt also den Malprozess, ist „*Spiegelbild des absenten, noch im Malakt befindlichen Künstlers vor der (unfertigen) Leinwand*“.<sup>1577</sup> Die Bedeutung der Skizze liegt vor allem auf dem Hauptwerkzeug für ein Selbstporträt, nämlich dem Spiegel. Auf der Skizze sind in verschiedenen Feldern die einzelnen Arbeitsschritte näher beschrieben, davor, außerhalb, ist die bärtige Figur des Betrachters/Malers dargestellt und darüber ein Kreis, der den tatsächlichen Spiegel symbolisch zitiert. Nur durch eine solche Arbeitsskizze konnte der Weg vom Selbstporträt zur Darstellung eines Selbstporträts überhaupt exemplifiziert werden. Die Skizze ist zweigeteilt. Oben ist ein Porträt als Brustbild dargestellt, in der linken oberen Ecke des Bildes ein Spiegel mit dem Spiegelbild des Abzubildenden, das die Entstehung des Porträts verdeutlicht. Im unteren Teil der Skizze hat sich die Zeichnung auf der Staffelei dem endgültigen Gemälde schon sehr genähert. Mit dem leeren Spiegel über dem betrachtenden Künstler als dem „*leere[n] excerptum, bloße[n] Zeichen der spekulativen, der Spiegel-Arbeit*“ bringt er den Entstehungsprozess, den Malvorgang, an den Bildbetrachter heran.<sup>1578</sup> Mit großer Wahrscheinlichkeit hat Johannes Gump in seinem „Selbstbildnis“ von 1646, in dem er ebenfalls den Spiegel darstellt, den er benutzt, um dem Betrachter die

---

<sup>1577</sup> Mai, 2002, S. 115.

<sup>1578</sup> Stoichita, 1998, S. 244.

Anfertigung seines Selbstbildnisses vor Augen zu führen, Carracci zitiert (Abb. 488).

Ein weiteres Beispiel, das etliche Übereinstimmungen mit Gumps Werk aufweist, ist das „Triple Self-Portrait“ von Norman Rockwell aus dem Jahre 1960, das zudem den Malprozess eines Selbstporträts sehr akribisch und ergänzt durch eine größere Anzahl von zusätzlichen Gegenständen noch eingehender verdeutlicht (Abb. 489). Der Spiegel im Hintergrund ist das Werkzeug der Selbstdarstellung, ein Garant der Authentizität, er ist oberhalb noch mit einem Adler mit amerikanischer Flagge verziert, was seine Herkunft betont. Der Betrachter wird Zeuge einer „Mise en abyme“, das Werk wiederholt sich in sich selbst. Der Maler malt sich selbst. Im Vordergrund zeigt sich der Künstler von hinten schwer auf einem Hocker sitzend, gepolstert durch ein rotes Kissen, und nach links gelehnt. Er trägt eine Brille und hat eine Pfeife im Mund. Seine rechte Hand hält erhoben einen Pinsel und stützt sich auf einem Zeichenstab ab, die andere eine Palette, bereit zum Malen. Die Zwischenebene stellt die überlebensgroße Leinwand dar, auf der der Künstler arbeitet. Er stellt sich allerdings ohne Brille und Pfeife dar, außerdem hat er seine Physiognomie verjüngt, sich somit idealisiert. Der momentane Ausdruck seines Gesichts zeigt, dass er sehr angespannt, konzentriert ist, so dass das Porträt, das erst in Kohle und dann in Öl entsteht, nicht dem entspricht, was er sieht, aber durch die schon gezeichnete Signatur wird bestätigt, dass der Maler sich selbst malt. An der in Arbeit befindlichen Leinwand ist oben links ein Blatt mit skizzierten Köpfen seiner Person angeheftet, auf der anderen Seite hängen kleine Reproduktionen von vier berühmten Selbstporträts, von Dürer, Rembrandt, Picasso und van Gogh. Über der Leinwand hängt ein Militärhelm. Unterhalb des Spiegels ist ein aufgeschlagenes Buch dargestellt, auf dem ein Glas Coca Cola in deutlicher Schräglage herunterzufallen droht, zumal die Leinwand auf Rollen dem Spiegel auf dem Hocker bedrohlich näher kommt. Der weiße Hintergrund gibt keine weiteren Einzelheiten der Intimsphäre des Malers preis. Interessant ist es, die drei Darstellungen des Künstlers näher zu betrachten, denn sie geben auch entscheidende Hinweise darauf, wie Selbstporträts von Künstlern zu lesen sind. Das erste Bild, das wir von Rockwell sehen, ist sein schräg zur Seite gelehnter Rücken, bekleidet mit einem blauen Hemd, sitzend auf einem roten Kissen. Alles ist mit großer Anspannung auf den Spiegel gerichtet, der dem Betrachter fast zugewandt ist und das Bild des malenden Malers widerspiegelt. Mit den leicht nach innen gerichteten Füßen entsteht hier das Bild eines unsicheren, ungeschickten, instabilen Mannes, so fragil wie das Getränkeglas, das kurz vor

dem Absturz steht. Das Spiegelbild selbst zeigt den Künstler von vorn in seitlicher Schräglage mit Altersfaltenalten, grauweißen Haaren, spiegelnder Brille und Pfeife, was alles den Eindruck von Zweifel, Unsicherheit, ja Unentschlossenheit erweckt. An dieser Stelle stellt sich auch die Wahrheitsfrage. Soll Kunst das Wirkliche zeigen, soll ein Selbstporträt die Realität ungeschönt zum Ausdruck bringen? Der Betrachter kann leicht erkennen, dass Rockwell eine verbesserte Version von sich selbst darzustellen versucht, denn auf der Leinwand wirkt er ohne Brille und mit männlicher Pfeife jünger. Die Kunst lässt sich von der Realität inspirieren, um ihre eine neue Ästhetik zu verleihen. Das Spiel mit der Wahrheit, das hier anklingt, beantwortet der Künstler nicht, vielmehr überlässt er die Entscheidung allein dem Betrachter. Das Vorhandensein scheinbar harmloser Details wird dann interessant, wenn das Selbstporträt sich als Spiel des Künstlers entpuppt und auch eine Portion Selbstironie enthält. So erkennt der Betrachter, dass es das Dekor ist, in dem der Maler sich selbst darstellte, das voller Hinweise auf sein Leben ist. Unordentliche Pinsel und Farbtuben auf dem Boden, ein offenes Buch, das mit Lesezeichen markiert ist, das Glas in instabilem Gleichgewicht, zusammen alles Zeichen eines desorganisierten Menschen, der seine Leidenschaft lebt, total und anarchisch. Adler und amerikanische Flagge verweisen auf einen starken Patriotismus, und der Militärhelm über der Leinwand könnte auf den Wunsch nach mehr Strenge deuten. Die berühmten Selbstporträts als Vorlage demonstrieren Demut, denn Rockwell weiß, dass er weder der Erste noch der Beste ist, der je ein Selbstporträt gestaltete.

Wie gezeigt, ist der Spiegel erforderlich – zumindest bis ins 19. Jahrhundert, danach konnten Fotografien benutzt werden –, um ein Selbstporträt zu schaffen, dem Maler also zu ermöglichen, sein eigenes Gesicht zu erfassen und dann wirklichkeitsgetreu wiederzugeben. Deutlich geworden ist, dass der Künstler nicht gleichzeitig seine Leinwand und den Spiegel ins Auge nehmen kann, denn das Spiegelbild ist immer ein anderes, kann nicht eine einzige Ansicht speichern, ist also auch kein übliches Modell. Daraus folgt, dass der im Selbstporträt Dargestellte keine Wiedergabe, kein Ebenbild der realen Person sein kann, sondern nur das Abbild des Spiegelbildes. Wenn der Spiegel selbst ins Bild integriert wird, erweitert sich gleichzeitig die Gesamtsicht, denn dann wird nicht nur die Sicht

des Künstlers, das Selbst des Malers, in Anspruch genommen, sondern auch der Betrachter vergegenwärtigt, seine Rolle analysiert und reflektiert.<sup>1579</sup>

## **XI.2. Rembrandt selbst – Bilder eines gelebten Lebens**

Wie kein Künstler vor ihm schuf Rembrandt van Rijn in rund vierzig Jahren über achtzig Gemälde, Radierungen und Zeichnungen von sich selbst. Er begann 1628 etwa im Alter von 22 Jahren und malte die letzten Selbstbildnisse in seinem Todesjahr 1669. Diese umfangreiche Serie von Selbstporträts eines einzelnen Künstlers eröffnet die einzigartige Möglichkeit, über die künstlerische Entwicklung und das Altern des Künstlers anhand eben dieser Bildnisse zu reflektieren. Veränderungen der Physiognomie und der Ausdruck, der die jeweiligen Selbstporträts auszeichnet, mögen das Resultat einer beliebigen Kombination normaler altersbedingter Merkmale sein, ebenso gut können Modifikationen des künstlerischen Stils auf eine Entwicklung oder äußere Umstände schließen lassen. Dabei ist zu berücksichtigen, dass auch Krankheiten die äußere Erscheinung verändern können und das Sehvermögen sowie die Fingerfertigkeit im Alter oft beeinträchtigt sind. Es sei allerdings betont, dass auch der erfahrene Arzt nicht immer normale Altersanzeichen von krankhaften Anomalien, die im Alter zunehmen, zu unterscheiden vermag, denn die biologische Varianz ist gewaltig und die Übergänge sind fließend. Interessant ist in diesem Zusammenhang die Frage, ob auch die Kreativität im Alter wie viele andere körperliche und geistige Fähigkeiten abnehmen, und wenn ja, ob sich dies an den Selbstporträts nachvollziehen lässt. Dass Rembrandt eine besondere Vorliebe für die Darstellung alter Menschen hatte, ist in vielen Bildern seines Werks – man denke allein an die Tronies – zu erkennen. Joseph-Émilie Müller schrieb dazu:

„Nothing excited the young painter more, than the faces of those who had lived to old age. He was fascinated by skins tanned, wrinkled and furrowed by time [...]. He always hoped to find in the faces of those who

---

<sup>1579</sup> vgl. Bremm, 2010, S. 2–4.: „Der Spiegel im Bild eröffnet neben dem ins Zweidimensionale übersetzten Sichtbaren immer auch eine virtuelle Dimension: das gegenüber [...] Gesehene ist somit immer das, was der Betrachter zu sehen bereit oder fähig ist.

posed for him a fresh insight into human condition, für the important thing as far as Rembrandt was concerned was not beauty but truth.<sup>1580</sup>

Rembrandt interessierte sich besonders für den Alterungsprozess im Allgemeinen, speziell auch für sein eigenes Altern, was folglich in seinen Selbstporträts am deutlichsten Ausdruck fand. Aber selbst wenn Rembrandt junge Menschen malte, suchte er in deren Gesichtern nach den Spuren der Zeit, so dass sie vielleicht deshalb oft älter aussehen, als sie es vermutlich waren. Er stellte in seiner Porträtmalerei die realistische Charakterisierung des Alters explizit heraus.<sup>1581</sup>

Im Gegensatz zu einer literarischen Autobiographie, in der ein Schriftsteller chronologisch, möglicherweise auch mit Rückblenden, seinen Lebensweg erzählt, kann ein Maler nur das darstellen, was er im Spiegel sieht und was er gerade in sich fühlt. Der Maler kann keine narrative Situation konstituieren, sondern nur einen momentanen Zustand artikulieren und ins Bild setzen, der zwangsläufig Folge aus der kurz oder länger zurückliegenden Vergangenheit resultiert. Im Augenblick des Festhaltens dieses Zustandes stehen Künstler, Spiegelbild und Leinwand in einer räumlichen Beziehung zueinander. Nach Gottfried Boehm wurde das Selbstporträt erst im 16. Jahrhundert von den Bildnissen anderer Menschen abgegrenzt. Um 1500 präsentierten Künstler wie Giorgione, Dürer und Perugino neben dem akribischen äußeren Erscheinungsbild auch ihre eigene Innenwelt, weshalb erst von da an von Selbstbildnissen im engeren Sinn gesprochen werden kann.<sup>1582</sup> Bei der Weiterentwicklung der Selbstporträts kam Rembrandt eine Schlüsselfunktion zu, denn nach Svetlana Alpers führte er das Selbstporträt „*nabezu auf eigene Faust [...] zu einer bedeutenden Bildgattung der westlichen Malerei*“. Er war es, der die Sicht auf das Selbst des Künstlers noch deutlicher als die eben genannten Künstler herausarbeitete, um sein Innenleben im äußeren Erscheinungsbild darzulegen. Die Wiederholungen – insbesondere in der Druckgraphik – und die chronologische Abfolge solcher Bildnisse wuchsen sich letzten Endes zu einer Serie von Selbstbildnissen aus, die dem Betrachter die Möglichkeit gibt, den Weg und die Entwicklung seiner malerischen Fähigkeiten nachzuvollziehen, seine technischen Fertigkeiten sowie neu entstehende Deutungsebenen.<sup>1583</sup> „*Anders gesagt: Man kann jetzt die Geschichte seiner malerischen Selbstreflexion im Hinblick auf beide*

---

<sup>1580</sup> Müller, 1968, S. 35–36.

<sup>1581</sup> Ebd., S. 36.

<sup>1582</sup> Vgl. Boehm, 1985, S. 251.

<sup>1583</sup> Alpers, 1989, S. 27–29.

*Komponenten, das implizierte und das explizierte Ich, studieren.*<sup>1584</sup> Rembrandt machte seine markante Physiognomie in seinen Selbstporträts jedem Betrachter schonungslos zugänglich, was aber auch zu der Vorstellung führte, dass diese stummen Bilder seine Autobiographie dezidiert reflektieren. Eine solche Vorstellung muss unweigerlich zu einer völligen Fehleinschätzung und Täuschung führen. Denn auf der Basis der langen Tradition von Selbstporträts in der nordalpinen Kunst schuf Rembrandt beherzt, selbstbewusst und selbstverantwortlich mit unvergleichlicher Objektivität und befreiter, offener Maltechnik seine eigene Physiognomie.

In seinem Frühwerk zeichnete und radierte er seine Selbstporträts meistens als Charakterköpfe mit ausgeprägter Mimik und Gestik, wobei er wechselnde Kopfbedeckungen und Bekleidungen wählte und sich allen erdenklichen Licht-Schatten-Situationen aussetzte, so dass eher von Tronies die Rede sein kann. In den 1630er- und 1640er-Jahren wurden Rembrandts Darstellungen moderater, als es darum ging, seine Stellung als inzwischen anerkannter Künstler zu demonstrieren. In seinem Spätwerk ab 1652 bis zu seinem Tode malte er noch 15 Selbstporträts. Als sich immer mehr Furchen des Alters in sein Gesicht und den Körper eingruben, als er nicht umhin kam, seine Altershinfälligkeit wahrzunehmen, wurde das Thema des Alterns zunehmend zu einem malerischen Motiv, das er einfühlsam, sensibel und tolerierend ins Bild zu setzen verstand. Es ist naheliegend, dass sich seine Gedanken um sein vergangenes Leben und die erreichte Stellung als Künstler bewegten.<sup>1585</sup>

---

<sup>1584</sup> Parmentier, 1997, S. 723.

<sup>1585</sup> Vgl. Wiesemann, 2015, S. 37–39. „Von der unwiderstehlichen (wiewohl trügerischen) Aufrichtigkeit dieser Bilder verführt, haben Kritiker und Kunsthistoriker viele verschiedene, häufig widersprechende Theorien zu ihrer Motivation und Absicht vorgebracht. Zumeist geht es um die Frage, ob [...] Rembrandts Selbstbildnisse zu erkennen geben, dass er bewusst auf innere Suche nach Selbstkenntnis und seiner eigenen Identität war, dass er ein einzigartiges Ichbewusstsein aufzubauen und nach außen zu projizieren wusste und dabei die Entwicklung seiner Ideen über seine Rolle als Künstler dokumentierte. Dagegen wurde argumentiert, ein derartiges Ausmaß von Innenschau und Eigenwahrnehmung sei im 17. Jahrhundert unbekannt gewesen. [...] Einzelne oder als Gruppe können die Porträts sowohl persönlichen Charakter haben und eine ‚nach innen blickende und zutiefst in ihr Tun versunkene künstlerische Persönlichkeit‘ zeigen als auch als Rollenbild fungieren und Rembrandts wohlkalkulierte Auffassung von einem publikumswirksamen Bild verkörpern.“

Nach mehreren Jahren, in denen Rembrandt kein Selbstporträt angefertigt hatte, kam er im Jahre 1652 auf dieses Genre zurück – eine Zeit privater Schicksalsschläge lag hinter ihm. Es gelang ihm nun, ein Selbstbildnis von besonderer Qualität zu schaffen, das er im Gegensatz zu den vorherigen komplett eigenhändig malte, so dass es zu einer Art Referenzwerk wurde, an dem sich andere messen mussten. Dieses „Selbstporträt in Arbeitskleidung“ unterscheidet sich insofern von allen Vorgängern, als sich der Künstler in dem frontalen Hüftbild größeren Formats vor einem undifferenzierten monochromen Hintergrund nicht mehr mit Samt und goldenen Borden zeigt, sondern in einem einfachen Malerkittel, der eher an die Kutte eines Bettelmönches erinnert – ein braungrüner Rock mit Schärpe über einem Wams mit Stehkragen (Abb. 490). Er trug damit der Situation Rechnung, dass er nicht mehr der erfolgreiche Geschäftsmann, sondern nur noch ein einfacher Maler war. Das schwarze Barett, das zu seinem Markenzeichen wurde, entsprach der Mode des 16. Jahrhunderts und stellte somit auch eine Verbindung zur Vergangenheit her. Die Arme in die Hüften gestemmt, hat er die Daumen lässig in den Gürtel seines Gewandes eingehängt, so dass er mit leicht abgespreizten Armen aufrecht und entschlossen wirkt, sich seines Wertes sicher. Er blickt herausfordernd, fragend mit Blick auf seinen früheren Lebensstil, aber mit dem neuen Selbstbewusstsein setzt er ein Zeichen, indem er sich seiner veränderten Wirklichkeit zu stellen scheint; zwar hat ihn das Schicksal herausgefordert, aber nicht besiegt. Maltechnisch hat sich Rembrandts Pinselduktus in eine nuancierte Braun-Tonigkeit verwandelt, in der, breit pastös aufgetragen, Gewand, Hand und Hintergrund miteinander verschmelzen, so dass nur noch das von diffusem Licht beschienene Gesicht hervorgehoben ist.<sup>1586</sup> Dem völlig entgegengesetzt stellte sich Rembrandt 1658 dar – monumental. Lebensgroß sitzt er frontal in einem Lehnstuhl, bekleidet mit einem goldgelben Waffenrock, einem mittelalterlichen Paltrock mit roter Schärpe, darunter einem geschlossenen weißen Hemd und einem Tuch aus Goldbrokat, in der linken Hand ein Rohrstock mit einem Silberknauf und auf dem Kopf ein Barett (Abb. 491). Bewusst wird hier das Bild eines „Malerfürsten“ in Anspruch genommen, auch wenn der Ruhm im Bild nur auf vergangene Zeiten verweist.<sup>1587</sup> Wie in vielen seiner

---

<sup>1586</sup> Vgl. Buijsen/Schatborn/Broos, 1999, S. 190. Vgl. Wiesemann, 2015, S. 42–45.

<sup>1587</sup> vgl. Wiesemann, 2015, S. 45: „Dieses prachtvolle Porträt entstand genau zur Zeit der Versteigerung von Rembrandts Besitztümern im Rahmen der ‚cessio bonorum‘ – eine stolze Unabhängigkeitserklärung im Augenblick des Verlusts der materiellen Pfeiler seines Lebensunterhalts und beruflichen Ansehens.“

Historiengemälde versetzte er die Kleidung im Bildnis mit orientalischen Elementen, womit auch Reichtum und Machtanspruch evoziert werden. Bemerkenswert ist aber – wie im gesamten Werk – die Tatsache, dass Rembrandt nicht den geringsten Versuch unternahm, in seinem 53. Lebensjahr seine fortgeschrittenen, auch vorgealterten Gesichtsveränderungen zu beschönigen.<sup>1588</sup> Otto Pächt äußert sich mit einem Wortspiel dazu, dass *„ein Antlitz nicht vermittert, sondern vermittert wird von dem, was das Leben einem auferlegt hat und noch auferlegen wird“*.<sup>1589</sup> Betont werden muss aber, dass gerade dieses Bild als Beleg dafür in Anspruch genommen werden kann, dass die Meinung vieler Kunsthistoriker falsch ist, Rembrandt habe mit seiner Selbstbildserie eine Lebensbiographie geschaffen, denn dazu passt dieses Bild gar nicht, wenn man seine ökonomische und private Situation zu jener Zeit betrachtet.

Zwischen 1665 und 1669 entstand das „Selbstporträt mit zwei Kreisen“, in dem sich der Künstler vor einem beigebraunen Hintergrund malte, auf dem zwei große Kreise zu erkennen sind (Abb. 492). Er selbst steht fast frontal zum Betrachter, trägt eine weiße Kappe und unter einem pelzgefüllten Rock ein rotes Gewand mit vermutlich weißem Unterkleid. In seiner linken Hand hält er Malstock, Pinsel und Palette, ganz rechts ist der Spannrahmen der Leinwand gerade noch erkennbar. Nur die Altersphysiognomie des Gesichtes ist mit pastosem Pinselstrich detailliert ausgearbeitet und mittels Lichteinfall noch besonders herausgestellt. Alles andere wirkt eher summarisch, skizzenhaft mit schnellem Pinselstrich dahingemalt. So bildet die Hand mit den Malutensilien, eingebunden in einen rotbraunen Flecklappen eine nicht weiter differenzierbare Einheit. Das Bild erscheint unvollendet, ist auch nicht signiert und datiert. Es ist müßig, darüber nachzudenken, ob dieser Zustand Absicht war oder ob eine Weiterführung noch geplant war, denn das Bild enthält alles, was Rembrandt ausdrücken wollte. Das Selbstbildnis soll nicht den Künstler bei der Arbeit, nicht als Schöpfer eines Bildes darstellen, sondern schlechthin Rembrandt den Maler zeigen. Rembrandt wird hier nicht durch seine Tätigkeit als Maler erkannt, sondern durch den Beweis seiner vollendeten, meisterhaften Kunstfertigkeit, seiner unverwechselbaren Handschrift, mit der er sich selbst gemalt hat, und dazu dienen auch die gemalten Kreise auf der Rückwand im Bildraum. Kreise, die mit freier Hand vom Künstler gemalt wurden, galten von jeher als Zeichen dessen Meisterschaft. Kreise haben

---

<sup>1588</sup> Vgl. Manuth/Winkel, 2019, S. 219.

<sup>1589</sup> Pächt, 2005, S. 76.

kein Anfang und kein Ende und stehen deshalb für Unendlichkeit und Ewigkeit, und da sie in sich geschlossen sind, strahlen sie die Ruhe der Harmonie aus, sind sie vollkommen, Symbol für Einheit und das Absolute. Im Bild erhebt Rembrandt sich aus dem Dunkel ins Licht, womit das Genie geboren ist.

Rembrandt befasste sich in seinem ganzen Werk immer wieder mit biblischen Motiven und Erzählungen, auch in seinen Selbstporträts, etwa, wenn er sich 1661 mit dem „Selbstbildnis als Apostel Paulus“ darstellt. Mithin handelt es sich nicht allein um ein Selbstporträt, sondern zugleich um eine Darstellung des Apostels – um ein „portrait historié“, das als hybrider Bildtypus im späten 17. Jahrhundert in Frankreich in Mode kam und natürlich auch eine identitätsstiftende Konnotation besaß (Abb. 493).<sup>1590</sup> Rembrandts Interesse an dem Heiligen Paulus offenbart sich darin, dass er sich mit dieser historischen Person wiederholt beschäftigte, so sei an das Gemälde „Der Apostel Paulus im Gefängnis“ von 1627 in der Staatsgalerie Stuttgart oder das Bild „Petrus und Paulus im Gespräch“ von 1628 in Melbourne erinnert. Einst hatte Paulus noch als Saulus die Urchristen verfolgt, nach seinem Erlebnis in Damaskus ließ er sich indes taufen, wurde zum Gefolgsmann von Jesus Christus und trug seine Botschaft hinaus, womit er das Abendland christianisierte.<sup>1591</sup> Paulus von Tarsus war eine der markantesten Persönlichkeiten für die Konzipierung der Reformationsthesen Martin Luthers, aber auch Johannes Calvin oder die Philosophen Sören Kierkegaard und Karl Jaspers fanden sich in seiner Denkweise und seinem Glauben wieder.<sup>1592</sup> Paulus steht symbolisch für die Sündhaftigkeit der Menschen und das unerschütterliche Gottvertrauen, weswegen Glaube, Demut und Selbsterkenntnis zu seinen grundlegenden Lebensprinzipien zählen.<sup>1593</sup> Rembrandt malte sich als Apostel in Seitenansicht, dabei drehte er den Kopf und blickt den Betrachter direkt an. Ein Lichtschein fällt auf sein Gesicht und seinen weißen Turban, womit sich beides deutlich vom Hintergrund absetzt. Seine faltige Stirn, die gewölbten, hochgezogenen Augenbrauen, die die Augen weit öffnen, die dicke Altersnase mit den

---

<sup>1590</sup> Vgl. Chapman, 1990, S. 122: „Hierbei wird die porträtierte Person in einen historischen, mythologischen oder historischen Kontext gebracht. Der Porträtierte wurde dadurch in eine höhere Bedeutung gestuft, zum anderen wurde das Bildnis selbst aus seiner Funktion als bloße Abbildung herausgelöst.“ [eigene Übersetzung]

<sup>1591</sup> Vgl. Bocian, 2004, S. 403–409, Vgl. Gorys, 2008, S. 267–269. Vgl. Keller, 2013, S. 484–487.

<sup>1592</sup> Vgl. Chapman, 1990, S., 122.

<sup>1593</sup> Ebd., S. 126

tiefen Nasolabialfalten und die schmalen, zusammengekniffenen Lippen sowie einige Bartstoppeln bilden die Physiognomie des Gesichts, das bedeutungsvoll, nachdenklich, wahr, ruhig und besonnen auf den Betrachter wirkt. Bekleidet ist der Künstler mit einem einfachen braunen Mantel, und in den Händen hält er einige blass angeleuchtete Papiere mit einem nicht lesbaren, wohl hebräischen Text. An der Brust ist der Knauf eines Schwertes als Hinweis auf seinen Märtyrertod erkennbar, den er bei der Christenverfolgung unter Kaiser Nero erlitt, gleichzeitig Symbol von Gottes Wort, wie es in dem Brief des Paulus an die Epheser heißt: „*Und nehmt den Helm des Heils und das Schwert des Geistes, das ist das Wort Gottes!*“ (Eph. 6, 17). Ein weiteres traditionelles Attribut stellt das aufgeblätterte Manuskript dar, Briefe und Schriftstücke, die der Apostel während seiner Gefangenschaft in Rom verfasste, und in der Tat befindet sich Paulus in Rembrandts Selbstporträt im Gefängnis, worauf ein vergittertes Fenster rechts im Hintergrund hinweist, deutlicher belegt durch Röntgenbilder.<sup>1594</sup> Auch das Licht, das sein Gesicht und das Manuskript erhellt, kann symbolisch als göttliche Erleuchtung aufgefasst werden, die der Apostel wiederholt zum Inhalt seiner Texte machte, so im 2. Brief an die Korinther (4, 6), wenn es da heißt: „*Denn Gott, der sprach. Aus Finsternis soll Licht aufleuchten, damit aufstrahlt die Erkenntnis des göttlichen Glanzes auf das Antlitz Christi.*“ Der braune Mantel und der weiße Turban weisen auf die Bibel und belegen die orientalische Herkunft von Paulus. Christian Tümpel betont, dass Rembrandt mit seinem Selbstbildnis in der Rolle des Apostel Paulus anerkennt, „*wie unvollkommen er geblieben ist, und daß er ganz von der Gnade Gottes abhängt*“.<sup>1595</sup> In seinem Gemälde „Die Kreuzaufrichtung“ aus der Münchener Alten Pinakothek stellt Rembrandt sich selbst als Schergen dar und beteiligt sich als solcher am Leiden und am Tod Christi. Paulus stellt die Gnade Gottes und den Glauben ins Zentrum seiner Verkündigung, wie es im Brief an die Römer (3,28) heißt: „*Denn wir sind der Überzeugung, dass der Mensch gerecht wird durch Glauben, unabhängig von Werken des Gottes.*“ Er macht sich folglich zum Vorbild, wie er sich Christus zum Vorbild nahm. Wenn Rembrandt die Rolle des Apostels Paulus, des ehemaligen Christusverfolgers, für dieses Selbstporträt annahm, sich mit ihm identifizierte, so hob er die Grenzen zwischen Heiligen und Sündern auf. Also mag man Rembrandt nach H. Perry Chapman auch als Verkünder des

---

<sup>1594</sup> Ebd. S. 121. Vgl. Poeschel, 2011, S. 199. „Das Schwert ist sein Attribut seines Martyriums, ferner das Buch seiner berühmten Briefe oder einzelner Schriftstücke.“

<sup>1595</sup> Tümpel, 1986, S. 367–368.

christlichen Glaubens verstehen: „*Rembrandt, der im Laufe seines Lebens wiederholt die Ereignisse und Lehren der Heiligen Schrift dargestellt hat, betrachtete seinen künstlerischen Auftrag in der Erläuterung der Bibel als verwandt mit dem Auftrag des Paulus zur Lehre.*“<sup>1596</sup>

Kurz nachdem sich Rembrandt als Apostel Paulus dargestellt hatte, malte er sich erneut in der Rolle einer historischen Persönlichkeit. Dabei schuf er zugleich sein zweifellos rätselhaftestes Selbstbildnis, das „Selbstporträt als Zeuxis“, das lange Zeit als lachender Philosoph Demokrit gedeutet wurde, auch war die Entstehung des Bildnisses fälschlicherweise in Rembrandts Todesjahr 1669 angenommen worden, heute allerdings datiert die Forschung das Gemälde auf der Grundlage stilistischer Untersuchungen auf die Jahre 1662/1663 (Abb. 494).<sup>1597</sup> Vor einem dunklen Hintergrund tritt ein alter Mann im Dreiviertelprofil aus der Dunkelheit heraus, Rembrandt, und wendet sich dem Betrachter zu. Sein Gesicht, die Kopfbedeckung und der Schal werden von gedämpftem Licht erfasst, so dass seine Physiognomie in warmen Goldtönen erscheint und der Figur insgesamt eine äußerst starke Präsenz verleiht, während zugleich wegen des geöffneten lachenden Mundes und der hochgezogenen Augenbrauen der Eindruck einer Momentaufnahme entsteht. Die gebeugte Haltung des Malers aus dem Bild heraus wird wesentlich durch den Verlauf des Schals vorgezeichnet. Der kleine helle Punkt am Ohrläppchen könnte auf einen Ohrring hinweisen. Der pastose Farbauftrag im Gesicht lässt die Gesichtszüge wie von Ton geformt wirken, wozu Nicola Suthor ausführt: „*Dessen unebene Hautoberfläche, die aus unvermalten*

---

<sup>1596</sup> Chapman, 1990, S. 126.

<sup>1597</sup> Vgl. Schama, 1999, S. 676–677. „Zeuxis, der Meister der illusionistischen Malerei, der die Trauben so naturgerecht malte, dass Vögel herbeigeflogen kamen, um sie zu picken, war auch der Inbegriff des Scharfblicks und des Unterscheidungsvermögens, der Meister des Anspruchs, ein Künstler, der das klassische Ideal perfekt verkörperte, indem er nur die besten Elemente von verschiedenen Modellen übernahm, um sie zu einem perfekten, unrealistischen Ganzen zu verschmelzen. [Demokrit war] sprichwörtlich für fröhliche Seelenruhe, Wohlgemutheit angesichts der unverständlichen Absurditäten der Welt. Er war bei den Malern des 17. Jahrhunderts ein weit beliebteres Motiv als Zeuxis, und der Philosoph wie René Descartes und Thomas Hobbes bezogen sich auf ihn, wenn es darum ging, die Notwendigkeit des Lachens als eine Form des therapeutischen Spotts zu erklären, die orale Entleerung von schwarzer Galle. Demokrit hatte mit klarem, scharfen Blick auf die lächerliche Eitelkeit der Menschheit geblickt, auf das komische Auseinanderklaffen zwischen Selbstbild und Wahrheit, und hatte sich für ein weises Herausschreien, eine Austreibung der bitteren Fröhlichkeit ausgesprochen.“

*fleckigen Farbsetzungen von grober Textur gebildet ist, wobei hart aufeinanderstoßende Licht- und Schattenpartien das Antlitz zerklüften, läßt das Inkarnat spröde und schuppig wirken.*<sup>1598</sup> Der rund 56-jährige Rembrandt verlieh seiner Physiognomie mit breiten, großen und sehr dynamischen Pinselstrichen deutliche Spuren des Alters und verkürzte durch diese Anschaulichkeit zugleich die Distanz zwischen Betrachter und Objekt. Die ungeschminkte, ehrliche Authentizität, mit der Rembrandt sich als erschöpften morbiden Greis mit verwelkter, runzeliger Haut darstellte, ist ergreifend. Die Lichtführung belässt die Augen im Dunkeln unterhalb der aufgehellten Stirn, nur die große Nase und das ausgeprägte Kinn formen das Antlitz. Seine Hände werden nicht dargestellt, und der nur schemenhaft angedeutete Körper verschmilzt mit der Dunkelheit des Hintergrundes in einem gestaltlosen Raum. Rembrandt präsentierte sich in seinen Selbstbildnissen gerne mit ausformuliertem Mienenspiel, aber sind die frühen informellen Bilder eher experimentierfreudige Ausdrucksstücke, so ist das Bildnis als Zeuxis gereift und von ganz anderer Tiefe. Fast obligatorisch ist seine Kopfbedeckung ein Barett, das sich in vielen Selbstporträts findet. Erst nach längerer und genauer Betrachtung werden ein Malstock in der rechten Hand des Dargestellten und seine Position vor einer Leinwand erkennbar, auf der allerdings nur am linken Bildrand die Kontur einer alten weiblichen Figur mit Hakennase, vorstehendem Kinn und mehreren Halsketten hervortritt – der Schlüssel für den Titel des Bildnisses. Heute sind sich die Kunsthistoriker darin einig, dass Rembrandt hier eine Begebenheit aus dem Leben des berühmten griechischen Malers Zeuxis zum Bildmotiv gemacht hat, der in hohem Alter buchstäblich an seinem Lachen erstickt sein soll, als er eine hässliche, alte Frau porträtierte. Arent de Gelder, ein Schüler Rembrandts, nahm dieses Motiv und diese Konstellation 1685 für sein eigenes Selbstporträt noch einmal auf und vervollständigte das Modell, so dass sowohl Maler als auch Modell erkennbar sind und das lange Zeit bestehende ikonographische Rätsel des Rembrandt'schen Selbstbildnisses gelöst werden konnte (Abb. 495).<sup>1599</sup> Eine weitere Anekdote über Zeuxis, der im 5. Jahrhundert v. Chr. lebte, besagt, dass es ihm gelang, Trauben so wirklichkeitstreu zu malen, dass Tauben daran zu picken

---

<sup>1598</sup> Suthor, 2014, S. 179.

<sup>1599</sup> Vgl. Vgl. White/Buvelot, 1999. S. 219: „Kein anderer Maler außer Rembrandt und De Gelder hat diese Geschichte als Thema gewählt.. De Gelder hat das Gemälde seines Lehrers gesehen, als er zwischen 1662 und 1664 in dessen Amsterdamer Atelier arbeitete, und nahm es später zum Ausgangspunkt für sein eigenes Werk.“

versuchten. Allerdings sei er noch von Parrhasios übertroffen worden, denn dieser täuschte Zeuxis mit einem gemalten Vorhang, den Letzterer beiseite schieben wollte.<sup>1600</sup> Grundlegende Bedeutung für die Kunsttheorie in den Niederlanden des 17. Jahrhunderts sollte aber eine weitere Erzählung über Zeuxis werden, der einst den Auftrag erhielt, ein Bildnis der Helena zu erschaffen. Zeuxis war sich bewusst, dass er nicht alle Merkmale der Schönheit, die er benötigte, an einem einzigen Körper finden konnte, weshalb er die fünf schönsten Mädchen des Landes auswählte, um deren jeweils schönsten Körperteile in einem Bild zu vereinen und so ein ideales Bildnis der Helena zu malen, in dem die Kunst die Natur bei weitem übertraf. Hieraus kann gefolgert werden, dass sich Rembrandt, indem er sich mit Zeuxis identifizierte – der, so makaber und grotesk es auch immer erscheinen mag, im Angesicht von Hässlichkeit und Eitelkeit den Tod fand – zugleich gegen den Akademismus jener Zeit in Holland Stellung bezog, der den Synkretismus des jeweils Schönsten zum erstrebenswerten Ausdruck und Ziel der Kunst im Allgemeinen erhob.<sup>1601</sup> Mit dem Bildmotiv wird auch die Selbstwahrnehmung Rembrandts deutlich, denn durch seinen Nonkonformismus löste er sich von der Tradition des Bildthemas und ersetzte den schematischen Charakter der niederländischen Selbstporträts durch eine ausgesprochen individuelle Auffassung. Rembrandt formte in diesem Selbstporträt die Einheit von Körper und Geist durch einen gemeinsamen Farbton. Die Goldtöne von Turban, Antlitz und Kleidung lösen sich aus der Dunkelheit und verschmelzen miteinander.<sup>1602</sup> Nach Hans-Joachim Raupp könnte in diesem starken Kontrast von Hell und Dunkel mit der eigenwilligen Lichtdramaturgie eine besondere rhetorische Funktion angelegt sein, denn *„[e]rst das darüber gestreute Licht läßt das innere Leben der*

---

<sup>1600</sup> Vgl. Olbrich, 1994/2000, Bd. 7, S. 912.

<sup>1601</sup> Vgl. Müller, 2005, S. 92.

<sup>1602</sup> Vgl. Simmel, 1919, S., 20. „Die italienischen Kunsttheoretiker des 17. Jahrhunderts zwar legten den Werkakzent des Porträts ganz auf seine Psychologie; die ‚expressione‘ erschien offenbar allgemein als die Hauptsache. Ich möchte glauben, daß Rembrandt dies ganz abgelehnt hätte, daß er einfach den Menschen, wie er aussah – genauer: seine Vision dieses Aussehens – malen wollte; nur daß ihn eben, innerhalb der Künstlerschaft, das ‚Aussehen‘ noch nicht in Körperliches und Seelisches auseinandergegangen war. Es ist interessant, daß zu derselben Zeit gerade in Holland die Seele und die Körperlichkeit innerhalb der philosophischen Theorie so dualistisch und radikal auseinandergetrieben wurden, daß zur Ermöglichung ihres Zusammengehens Religion und Metaphysik ihre letzten Auskünfte hergeben mußte.“

*Porträtierten scheinbar nach außen drängen*“.<sup>1603</sup> Anders ist es in Rembrandts Selbstporträt, in dem er selbst Ursprung und Träger dieses inneren, magischen Lichts zu sein scheint, eines warmen, intimen Lichts, das ihn von innen erleuchtet. Rembrandt verwirklichte sein Selbst, seine Individualität, denn er wirkt mit Zeuxis so harmonisch vertraut. Indem Rembrandt mit Zeuxis, der an seinem Lachen erstickt, eine Einheit wird, zeigt er sich ebenfalls als vergänglicher Mensch. Durch sein Lachen wie auch durch seine Präsenz als erleuchtetes Subjekt in einem schwarzen Raum veranschaulicht Rembrandt den flüchtigen Moment zwischen Leben und Tod. Im Vergleich zu seinen früheren Selbstbildnissen fällt auf, dass Rembrandt sich hier offenkundig erheblich älter dargestellt hat, als es seinem tatsächlichen Alter entsprach, darüber hinaus ist er etwas altertümlich gekleidet, denn er hat sein Gewand dem 16. Jahrhundert entliehen.<sup>1604</sup> Wenn Rembrandt sich als altersgebrechlicher, fragiler Zeuxis darstellt, entsteht der Eindruck, als wollte der Künstler der zeitgenössischen Kunsttheorie Rechnung tragen, der zufolge die äußere die innere Schönheit wiedergebe. Allerdings erscheint Jacques Derridas These weitaus überzeugender, „*daß jeder Bildkünstler ‚blind‘ arbeite, d. h. keine unmittelbaren Sebeindrücke wiedergebe, sondern Reflexionen visualisiere [...]*“.<sup>1605</sup>

Das goldene Gewand kann durchaus auch als Vanitas-Symbol gedeutet werden, denn alle irdischen Güter sind der Flüchtigkeit und damit der Vergänglichkeit unterworfen und führen in diesem Werk die Polarität von Leben und Tod zusammen, zu einer unverbrüchlichen, unabänderlichen Einheit. Rembrandt nimmt den Betrachter mit und lässt ihn teilnehmen an dem besessenen, exzessiven Entstehungsprozess dieses Werkes, der Gestaltung seines Selbst. Michael Bockemühl sagt über das Kunstwerk:

„Unter ‚Bild‘ [ist] auch nicht mehr allein zu verstehen, was dort an der Wand hängt, das lediglich sinnlich vor Augen stehende Farb- und Formgebilde. [...] Die anschauliche Wirkung der Farben und Formen ist erst gegeben, tritt erst in Erscheinung, wenn der Betrachtende mit seinem Anschauen und Verstehen auf das Spiel der Möglichkeiten, die das Kunstwerk anbietet, eingeht. [...] Das Gebilde liefert die Gestalt. Sein

---

<sup>1603</sup> Raupp, 1984, S. 118.

<sup>1604</sup> Vgl. Suthor, 2014, S. 187.

<sup>1605</sup> Albers, 2008, S., 120.

Leben erfährt es in der Aktualität des Anschauens, es entsteht dort und nur dort.“<sup>1606</sup>

Bestimmung und Konfiguration in Rembrandts Selbstbildnis würden erst durch den Betrachter erlebbar, ohne dass die Semantik des ganzen Bildes verloren ginge. Der Malstock bilde das zentrale Element des Bildes, denn er verbinde die bildinterne Vergangenheit mit der Gegenwart und werde sogar zu ihrer Bedingung. Erst wenn der einnehmende, offene Blick Rembrandts vermittelnd zwischen sein gemaltes Objekt auf der Leinwand und den Betrachter trete, begründe sich sein Werk zwischen dem Heute und dem Morgen auf der Grundlage der Vergangenheit.<sup>1607</sup>

Rembrandt malte in seinem letzten Lebensjahr 1669 noch drei Selbstbildnisse – das letzte, ein Brustbild, findet sich im Mauritshuis in Den Haag (Abb. 496) –, ohne dass sein Leistungsvermögen, seine Kreativität und damit seine Aufmerksamkeit, Hingabe oder Angespanntheit einen altersbedingten Verlust erkennen ließen. Die Farbe ist beim Brustbild mit großer Sensibilität aufgetragen, wobei ein dünner, lasurähnlicher Farbauftrag in den dunklen Bildpartien mit dickem, pastosem auf hellen Flächen wechselt – etwa im Gesicht. Teilweise wurde die Farbe schichtweise oder als Tupfer in der Nass-in-Nass-Technik verwendet, wohingegen andere Bildpartien auf graubraunem Grund ausgespart wurden, so dass die Gesichtshaut grobporig, narbig und schmierig-fettig wirkte, oder es wurde mit dem Pinselstiel in nasser Farbe geritzt.<sup>1608</sup> Dank dieser komplexen

---

<sup>1606</sup> Bockemühl, 2016, S. 92.

<sup>1607</sup> Vgl. White/Buvelot, 1999, S. 216–219. Vgl. Sevcik, 2020, S. 326–329. Vgl. Müller, 2005, S. 92: „Wer lacht hier über wenn? Der Künstler weist dem Betrachter durch seine Komposition den Standort der alten Frau und damit eine unbequeme Position zu, werden wir doch als eitle Menschen identifiziert, die sich für schön halten. Auch wenn wir zunächst glauben mögen, mit dem Künstler zu lachen, lacht er uns in Wirklichkeit aus. Aber ihm ergeht es selbst nicht besser, wie uns der weitere Verlauf der Anekdote erzählt. Denn seine vermeintliche Überlegenheit löst sich angesichts des bevorstehenden Todes auf. In dieser Logik kann es keine Gewinner geben. Und mit Rembrandt tun wir gut daran zu erkennen, dass es Ironie nicht ohne Selbstironie geben kann. Trotz aller hier thematischen klassischen Überlieferung ist dies eine wahrhaft biblische Konzeption: Die letzten werden die Ersten sein, die vermeintlich Weisen stellen sich in diesem Welttheater als Narren heraus.“

<sup>1608</sup> Vgl. Wiesemann, 2015, S. 55. „Wieder zeigen Röntgenaufnahmen und mit bloßem Auge sichtbare Pentimenti, dass Rembrandt sogar in dieser einfachen, am Ende seines Lebens geschaffenen Komposition während der Arbeit eine

Pinselführung mit akzentuierter Lichtsetzung ist Rembrandts Antlitz hell beleuchtet vor dem dunkelbraunen Farbverlauf des Hintergrundes. Kompromisslos und unbeschönigt malte der Künstler seine vom Alter gezeichnete Physiognomie. Bei leicht angehobenen Augenbrauen liegen die dunklen Augen tief in ihren Höhlen, dabei sind wegen der dünnen, trockenen Haut unterhalb der Augen bläulichviolette bis bräunliche Schatten, Halonierungen respektive Augensringe, entstanden, die auf schlaflose Nächte durch Kummer und Sorgen um die Zukunft hinweisen. Die erdrückende Last der finanziellen Not scheint ihm im Gesicht zu stehen. Es wirkt schlaff und etwas aufgedunsen, mit Tränensäcken unterhalb des rechten Auges, schwammigen Wangen, einer aufgedunsenen fleischigen Nase, Doppelkinn. Die Haut ist großporig, fettig und fleckig, sein Haar grau gelockt. Dieses alte Gesicht trägt die Bilanz eines langen Lebens in sich, Erfolg und Misserfolg, Freude und Trauer, Abschied und Verzweiflung – auch das Genie, beschenkt mit den ungewöhnlichsten Fähigkeiten und Begabungen, ist am Ende seines Lebens doch nur ein normaler Mensch. Und dennoch enthält dieses Bild keine Fügsamkeit, keine Ergebenheit, keine Schöntuerei, es offenbart eher den Kampf zwischen Ausweglosigkeit und Unbeugsamkeit, zwischen Resignation und verbissener Beharrlichkeit. Das Schicksal war ihm oft nicht wohlgesinnt, aber sein Gesicht zeigt sich der Welt gegenüber versöhnlich, ohne Ressentiments und ohne Groll.

Viele Kunsthistoriker haben Rembrandts Serie von Selbstbildnissen dahingehend interpretiert, dass sie die Ereignisse seines Lebens in Kombination mit seinem Alterungsprozess widerspiegeln. So kamen Berg und Gadow 1978 zu der Erkenntnis, dass seine Selbstporträts „*move from jauntiness, vitality and even arrogance of youth and early adulthood, to the quiet, introspective and intensely spiritual experience of old age*“.<sup>1609</sup> Rembrandt hatte im Laufe seines Lebens viele persönliche und finanzielle Probleme, dennoch besteht kein Zweifel, dass seine Kreativität darunter niemals litt, möglicherweise war sie sogar eine kompensatorische Reaktion auf Trauer und Verlust, dann hätte die Kreativität auch als „*restitutive Funktion*“ seines Ego gedient.<sup>1610</sup> Linda M. Breytspraak stellt für seine späten Selbstporträts fest,

---

Reihe von Veränderungen anbrachte. [...]. Diese [...] Veränderungen und kreativen Eingriffe sind für Rembrandt am Ende seiner Karriere ebenso charakteristisch und natürlich wie an ihrem Beginn – ein klarer Beweis dafür, dass sich sein maltechnisches Können, seine emotionale Durchdringung und Erfindungskraft nur vertieften, während er alterte.“

<sup>1609</sup> Berg/Gadow, 1978, S. 89.

<sup>1610</sup> Marcus, 2002, S. 30.

„one sees the spiritual and physical combined in these portayals of himself in a way that it was not in his ealier years“.<sup>1611</sup> Rosenberg führt diesen Gedanken fort: „[T]o the keen self-observation of his ealier years has been addad a profound thoughtfulness. He seems to look not only at, but within himself.“<sup>1612</sup> Die späten Selbstporträts zeigen den zweifelnden, besinnlichen, nachdenklichen alten Künstler, der die Erkenntnisse und Erlebnisse seines Lebens bildlich mit dem Alter in Einklang gebracht hat und sich zugleich stets so darstellte, wie er gesehen werden wollte. Die Bilder in der frühen Periode zeigten Emotionen und Kostüme, später Arbeitskleidung, zuletzt aber nur noch sein Gesicht, wobei die altersbedingten Veränderungen darlegen, dass er sich der endlichen Zeit und seiner Vergänglichkeit bewusst war und dies auch nicht idealisierte. Die vielen Interpretationen, die diese Selbstporträts psychologisieren und Aufschluss über das Innenleben Rembrandts geben zu können meinen, müssen doch eher als Spekulation betrachtet werden, gehen sie doch oft weit über das hinaus, was aus den Bildern – subjektiven Momentaufnahmen – mit bloßem Auge erfahrbar ist. Allerdings hat Rembrandt bis zuletzt nicht aufgehört, sich selbst zu erforschen und insbesondere sein Alter zu verstehen, weshalb ich mich auch der Feststellung von Murray B. Stein anschließen kann: „In these late paintings, we find a simple, rather unattractive old man, but light, signaling inner illumination, begins to emanate from his forehead, in striking contrast to the evidance of creeping physical decay and decrepitude.“<sup>1613</sup> Gleichwohl ist die Vorstellung, dass Rembrandt mit seinen Selbstbildnissen eine Art visuelles Tagebuch geschaffen habe, nicht nachzuvollziehen, da sie den historischen Kontext völlig vernachlässigt. So widerspricht van de Wetering entschieden der Annahme, dass Rembrandts Selbstporträts als irgendeine Form von Selbstanalyse zu werten sei:

„Self portrait‘ only came into use in the nineteenth century, and this was no coincidence. Inherent in the concept of ‚self portrait‘ in the nineteenth centuries was a form of self-awareness that had a specific existential connotation because from the end of the eighteenth century the experience of one’s own indivuality was very different to that current in Rembrandt’s century.“<sup>1614</sup>

---

<sup>1611</sup> Breytspraak, 1984, S. 7.

<sup>1612</sup> Rosenberg, 1964, S. 46.

<sup>1613</sup> Stein, 199, S. 114.

<sup>1614</sup> Wetering, 1999, S. 17.

Hans-Joachim Raupp kommt zu dem Ergebnis, dass derjenige Künstler, der Rembrandts Selbstporträts schuf, „*nicht mit Fragen und Zweifel vor den Spiegel trat, sondern mit einem wohlgedachten Programm*“. Dies zugrunde gelegt, können Rembrandts Selbstbildnisse ganz unterschiedlichen Funktionen oder Programmen zugeordnet werden.<sup>1615</sup> Wie schon erwähnt, zeigen seine frühen Selbstporträts experimentelle, phantasievolle Physiognomien, es handelte sich also nicht um die Darstellung der individuellen Physiognomie des Künstlers, sondern um Studien der Mimik von ostentativen Gemütsbewegungen wie plötzlich auftretenden Affekten, oder um das Studium des mimischen Ausdrucks einer allgemeinen Stimmungslage. In seinem berühmten Roman „The Picture of Dorian Gray“ (1891) lässt Oscar Wilde seine Hauptfigur, den Maler Basil Hallward, auf die Frage nach seiner Weigerung, das Porträt des Dorian Gray anzufertigen, mit folgender Antwort reagieren, die zugleich eine zentrale Vorstellung der Beziehung zwischen Künstler und Selbstporträt gibt: „*Every portrait that is painted with the feeling of the artist, not of the sitter. The sitter is merely the accident, the occasion. It is not he who is revealed by the painter, it is rather the painter who, on the coloured canvas reveals himself.*“<sup>1616</sup>

Diese Äußerung beinhaltet die seit der Renaissance landläufige Vorstellung, dass der Künstler völlig unabhängig von der Wahl seines Motivs in jedem seines Werks zugleich einen Teil seiner Persönlichkeit, seine Seele manifestiere – bewusst oder unbewusst. Die große Zahl der Rembrandt zugeschriebenen Selbstbildnisse war für die kunsthistorische Forschung der Ausgangspunkt für Hypothesen aller Art, besonders im 19. und 20. Jahrhundert, als der Mythos vom vereinsamten Genie auf der Suche nach seinem Selbst kursierte. Wenn sich Rembrandt augenscheinlich höchst bewusst über vierzig Jahre lang immerzu, also chronologisch, ins Zentrum seiner Werke stellte, ist verständlich, dass einige Forscher eine gemalte Autobiographie als Zeugnis persönlicher Katastrophen in einem bewegten Leben sehen wollten. Das visualisierte Ich einer vielschichtigen Künstlerpersönlichkeit wurde beleuchtet, aber auch solche Aspekte berücksichtigt, die den großen Künstler in die von Traditionen bestimmten Vorgaben der Kunsttheorie wie in die gesellschaftlichen Bedingungen der Zeit einbanden. Von großer Bedeutung für das Verständnis von Rembrandts Werk war zweifelsohne der gerade entstehende und schnell expandierende Kunstmarkt, der Kapitalismus im „*Goldenen Zeitalter*“ der niederländischen Malerei, dessen Mechanismen als

---

<sup>1615</sup> Raupp, 1980, S. 8.

<sup>1616</sup> Wilde, [1891], 1988, S. 10.

Erklärungsansätze herangezogen wurden, was die psychologischen und autobiographischen Zugangswege immer mehr in den Hintergrund geraten ließ. So stellt sich die Frage nach den Umständen, dem Zweck und Nutzen von Rembrandts vielen Selbstporträts erneut. Seine Selbstbildnisse als Möglichkeit, das eigene Ich zu erforschen und zu verstehen oder die dunklen Farben und schattenhaften Gesichter als Ausdruck verbildlichter Depressionen zu interpretieren, können heute als überholte Thesen angesehen werden. War Rembrandt ein Narzisst, ein scharfsinniger Geschäftsmann, ein Avantgardist, der wusste, was gefragt war? Ein Schlüssel, eine Antwort dafür, welches Ziel Rembrandt mit seinen Selbstporträts verfolgte, kann in dem sich schnell und stetig prosperierenden und anspruchsvollen Publikum gesehen werden, das mit dem Ausdruck „Liebhabers van de Schilderkonst“ bezeichnet wurde.<sup>1617</sup> Diese Liebhaber der Malerei sahen in Rembrandts Selbstdarstellungen charakteristische Beispiele seiner Kunst und waren gerade deshalb so begeistert, weil sie den Meister nicht nur zeigten, sondern auch von dessen Hand angefertigt worden waren; dies war offenbar ein Anlass, weshalb sie zu begehrten Sammlerobjekten wurden.<sup>1618</sup> Allerdings zeigen Interieurs in der Genremalerei, dass Gemälde im 17. Jahrhundert der Niederlande auch eine dekorative Aufgabe hatten, so dass die Käufer solcher Gemälde nicht ausschließlich Liebhaber der Malerei gewesen sein müssen.<sup>1619</sup>

Rembrandt hat mit seiner Serie von Selbstbildnissen zu verschiedenen Zeiten seines Lebens etwas völlig Neues geschaffen und dabei sein äußeres Erscheinungsbild mit den impliziten Anteilen seiner Persönlichkeit, seines Ichs, angereichert, so dass hier die Möglichkeit gegeben ist, nicht nur die Entwicklung seiner künstlerischen Meisterschaft, sondern auch seine Auseinandersetzung mit den Höhen und Tiefen seines Lebens unter einer malerischen Selbstreflexion zu betrachten. Anfänglich suchte Rembrandt mit der Darstellung von Affekten und

---

<sup>1617</sup> Vgl. Wetering, 1995, S. 264–270.

<sup>1618</sup> Vgl. Manuth, 1999, S. 50.

<sup>1619</sup> Vgl. Wetering, 1999, S. 14–35: „Rembrandts von Kennern gewürdigten bildnerischen Neuerungen hinsichtlich der Farbe, des Lichtes und des Raumes, des „Funkelns“ des Goldbrokates und anderer, mit Impasto ausgeführter Partien in seinen Gemälden, die als bizarr erfahrene Freiheit in der Ausführung sowie sein eigenwilliger Umgang mit der „Vollendung“ der Arbeiten, müssen Eigenschaften gewesen sein, die Rembrandts Werke für seine Zeitgenossen nicht so sehr in der Konzeption, sondern gerade in ihrer eigenhändigen Ausführung zu ungewöhnlichen Schöpfungen eines eigenwilligen, doch außergewöhnlich begabten Malers machten.“

Emotionen in Ausdrucksstudien seine eigenen Gefühle in sichtbare physiognomische Bilder zu transformieren oder, in seinen frühen Historienbildern, gesellschaftliche Rollen zu erproben. Die vorherrschende Funktion von Selbstporträts als Memoria oder das Bild mit den Attributen des „Memento mori“ auszustatten, war zu keiner Zeit sein Ziel. *„Rembrandt hat mit dieser Tradition schon Schluß gemacht, noch bevor sie historisch zu Ende war.“* Vielmehr waren seine Selbstbildnisse eher Selbsterforschungsprojekte, kein autobiographisches Tagebuch, sondern für die Dauer von über vierzig Jahren Momentaufnahmen seines künstlerischen Lebens, wobei ihm seine Malerei die Möglichkeit bot, sich noch einmal unabhängig von allen Umgebungsfaktoren neu entstehen zu lassen.<sup>1620</sup>

„Im Möglichkeitsraum des ästhetischen Spiels kann er seine Wünsche und Ängste, seinen Stolz und seinen Schmerz, seine Zweifel und Ambitionen, auch die verborgenen, noch einmal durchspielen und sich dabei selbst aus sicherer Distanz zusehen. Die Selbsterforschung auf der Leinwand ist nicht nur ein reflexiver, sondern auch ein produktiv-befreiender Vorgang.“<sup>1621</sup>

Rembrandt spielte und experimentierte mit seinen Rollen, Verkleidungen, mit Mimik und Gestik. Seine theatralischen Versuche sind Inszenierungen, um alles in sich auszuloten. Seine virtuellen, imaginären Rollenspiele haben seine eigene Individualität immer weiter von seinen künstlerischen Selbstentwürfen entfernt. Auch dies ist womöglich ein Grund dafür, dass er sich erst nach einer Pause von acht Jahren wieder dem Selbstporträt zuwandte, nämlich 1648 mit einer Radierung und 1652 mit dem oben besprochenen „Selbstporträt in Arbeitskleidung“. Allerdings zeichnete sich dieser erneute Versuch seiner Selbstdarstellung durch radikale Veränderungen aus, denn nun erschien der arbeitende Künstler ohne nobilitierende Attribute oder überhöhende allegorische Ausschweifungen. In dieser Phase entstand das rätselhafte „Selbstporträt als Zeuxis“, über dessen Lachen seit jeher spekuliert wird. Als dieses Bild entstand, war Rembrandt Ende 50, ein alter Mann mit verlebtem Gesicht, gefurchter Stirn und gebeugtem Rücken, einem Gesicht wie eine Maske, die Gesichtszüge wie Schrunden auf die Leinwand gekratzt, einem Gesicht wie eine zerklüftete Landschaft, in der selbst das

---

<sup>1620</sup> Vgl. Parmentier, 1997, S. 728.

<sup>1621</sup> Ebd., S. 728.

goldene Licht keine Wärme zu schaffen vermochte. Er wendet sich uns zu, blickt uns in die Augen, als wollte er etwas sagen. Das Gesicht scheint zu zerfallen, sein Ausdruck ist schwer zu deuten: ein Lachen. Die Augenbrauen sind hochgezogen, der Mund ist leicht geöffnet, aber lacht er spöttisch, zweifelnd, eher traurig? Kunsthistoriker haben das Lachen sanktioniert, ein Rollenbild, ein Selbstporträt im Kostüm gesehen. Lacht er über den Tod oder über sich selbst? Drückt er gequält Enttäuschung und Schmerz aus im Eingeständnis dessen, dass es ihm erneut nicht gelungen war, im Abbild seinen inneren Kern zu finden. Ist die Darstellung von Selbstironie das Ergebnis der Selbstreflexion eines Malers, der sich wenige Jahre vor seinem Tod sein eigenes Geltungsbedürfnis, seine Eitelkeit, aber nun auch seine Vergänglichkeit bewusst gemacht hat?

Rembrandt hat sich selbst auf allen Ebenen erforscht und erfahren, seine künstlerischen Möglichkeiten ausgeschöpft und auch seinen biologischen Alterungsprozess nicht nur bewusst erlebt, sondern auch für jedermann sichtbar gemacht. *„Was dem Subjekt beim Blick auf sich selbst als sein Ich gegenübertritt, ist nur ein Trugbild, nur ein Produkt der Ich-Tätigkeit, nicht das tätige Ich selbst.“*<sup>1622</sup> Dementsprechend hat er sein individuelles Ich nicht erschließen können, denn das ist in seiner Einzigartigkeit und Besonderheit nicht oder nur begrenzt beschreibbar, weshalb schon im Mittelalter der Satz „individuum est ineffabile“ galt, denn nur auf der Grundlage von Verallgemeinerungen können Individuen überhaupt thematisiert und reflektiert werden. Abstraktion ist demzufolge die Basis aller Erkenntnisse.<sup>1623</sup>

### **XI.3. Goya, Renoir und Corinth im Angesicht ihrer Krankheiten und ihres Alters**

Francisco José de Goya (1746–1828) hatte sich mit Teppichkartons in der königlichen Teppichmanufaktur einen gewissen Namen gemacht. Sie waren hell, freundlich, farbenfroh im Stile des späten Rokoko verfasst. Doch erst durch seine Porträts stieg der Künstler auf der Karriereleiter auf, wurde 1786 zum Maler des Königs, 1789 zum Hofmaler und 1799 sogar zum Ersten Hofmaler ernannt. Ein entscheidender Wendepunkt im Leben des 46-Jährigen war eine Erkrankung, die ihn ganz plötzlich 1792/1793 ergriff, ihn an den Rand des Todes führte und ihm

---

<sup>1622</sup> Parmentier, 1997, S. 734.

<sup>1623</sup> Vgl. Schmidt/Schischkoff, 1991, S. 332–333.

nach einjähriger Rekonvaleszenz vollständig taub zurückließ. *„Der Kranke war dem Tode nahe, war zeitweise gelähmt, sein Gleichgewichtssinn war beeinträchtigt, aber seine kräftige Konstitution und sein sanguinisches Temperament gewannen die Oberhand, und so genas er, auch wenn er für immer das Gehör einbüßte.“*<sup>1624</sup> Möglicherweise war es ein und dieselbe, in Schüben verlaufende Erkrankung, die ihn bereits 1778 und 1790 in milderer Weise heimgesucht hatte und noch einmal den dann 73-jährigen, im Jahr 1819, ernsthaft befiel, woraufhin sein Freund Dr. Arrieta ihn nach seinen Vorstellungen behandelte und heilte. Es ist sicher keine gewagte These, dass die schwere Erkrankung im Jahre 1792/1793 zu einem entscheidenden Wandel in seiner Malerei führte, ohne die Goya heute wohl vergessen wäre. Aber man muss sich nur vorstellen, was es bedeutet, wochenlang mit dem Tode gerungen zu haben, um darauf sein weiteres Leben lang von Taubheit begleitet in der Kommunikation mit anderen Menschen erheblich beeinträchtigt zu sein. Für taube Menschen verändert sich die Wahrnehmung völlig, denn das Visuelle tritt in den Vordergrund. So haben Taube ein größeres Sichtfeld und vermögen Details ganz anders und mit viel größerer Aufmerksamkeit aufzunehmen. Der Hörende hört die Bewegung des Wassers, der Taube sieht sie. Jede Krankheit zu Goyas Zeiten ließ unweigerlich an weitere zukünftige Krankheiten denken, und das Schlimmste dabei war die quälende Erwartung, die Zukunftsangst. Heute sind wir in der Lage, Prognosen zu stellen und Krankheitsverläufe oft gut voraussagen zu können. Doch vor nicht allzu langer Zeit hatten Ärzte nicht einmal einen Namen für die Krankheiten, geschweige denn eine Therapie. Taubheit heißt totale Isolation, stummes Gefängnis im eigenen Ich. *„Der Künstler lebt über die Kommunikation und von der Kommunikation mit der Außenwelt.“*<sup>1625</sup> Dieses einschneidende Erlebnis, das Goya jeden spontanen menschlichen Austausch verwehrte, verhalf seinem Talent auf der anderen Seite zu größerer Tiefe. Seine Gehörlosigkeit hat womöglich Angstphantasien in seiner Psyche installiert, wodurch sein Interesse für böse Mächte, Chaos und Gewalt geweckt wurde. Goya malte damals zunächst eine Reihe kleinformatiger Bilder, die sogenannten Kabinett-Bilder, in denen er seine Visionen zur Anschauung brachte, etwa „Hof der Irren“, „Das Irrenhaus“ oder „Feuer in der Nacht“. Diese Bilder der 1790er-Jahre sind am ehesten mit Goyas depressivem und deprimiertem Gemütszustand in Verbindung zu bringen, denn hier zeigt er sich in einer fremden Welt, in der er sich, allein auf sich selbst

---

<sup>1624</sup> Gassier/Wilson, 1971, S. 106.

<sup>1625</sup> Hughes, 2004, S. 152.

bezogen, neu erfinden musste, der Welt um ihn herum demonstrieren musste, dass er allem widerstand. Dies zu veranschaulichen, waren die Stierkampfbilder im übertragenen Sinn besonders gut geeignet, denn die Stierkämpfer siegten in den meisten Fällen – mit ihnen siegte der menschliche Verstand über die einfältige, schwerfällige, brutale Gewalt der Außenwelt. Diese Situation wurde wahrscheinlich noch dadurch verstärkt, dass Goya gegenüber der Herzogin von Alba ein großes Verlangen, erdrückende Leidenschaft, vielleicht sogar Liebe empfand, wofür das Porträt „Herzogin in Schwarz“ spricht, das der 50-jährige Künstler von der vornehmen Dame Mitte dreißig im Jahre 1797 malte. Aber die Annahme, dass dieses Bild in erster Linie Goyas Phantasie entsprach, kann aus den in den abgebildeten festen Sand unter ihren zierlichen Füßen geschriebenen Worten „Sólo Goya“ (Nur Goya) geschlossen werden, auf die sie mit ausgestrecktem Zeigefinger dezidiert verweist. Dies drückt aber eher seinen Wunschtraum aus, konnte eine Liaison doch kaum der Gedankenwelt der Herzogin entsprechen. Es konnte nicht in ihrem Sinn sein, Besuchern eine derartige Liebeserklärung zu zeigen, zumal am Ring ihres Mittelfingers der Namen ihres verstorbenen Mannes „Alba“ zu lesen ist, auf dem zweiten Ring steht „Goya“. Dieses Bildnis hat Goya nie aus der Hand gegeben, Wunsch und Wirklichkeit waren in diesem Fall unvereinbare Pole. Zwar wurde das künstlerische Werk Goyas durch spezifische Lebenserfahrungen wesentlich beeinflusst, aber eine Liaison mit der Herzogin von Alba ist eine Legende, ein Mythos, denn es gibt keinen einzigen Beweis für eine solche Beziehung, so dass letzten Endes nur eine distanzierte Schwärmerei des Künstlers bestanden haben kann.<sup>1626</sup>

So sehr Goyas Krankheit und die Person der Herzogin auch sein weiteres Kunstschaffen beeinflusst haben mag, so wenig dürfen die Ereignisse der unruhigen politischen Zeit und der Blick auf die vielen Probleme der Gesellschaft vernachlässigt werden, die allesamt auf seine Bilder motivisch erheblich gewirkt haben. Im Gefolge der Französischen Revolution 1789 war der Geist der Aufklärung auch nach Spanien gekommen, wodurch die liberalen Kräfte Aufwind bekamen und versuchten, die Gesellschaft auf allen Ebenen zu verändern. Sie scheiterten letztlich an vielen Widerständen, besonders denen der dogmatischen katholischen Kirche, die mit dem Instrument der Inquisition die Bevölkerung weiterhin unterdrückte und überwachte.

---

<sup>1626</sup> Ebd., S. 172. Vgl.

Goya war ein außergewöhnlicher Porträtist, denn er hielt nicht nur die physische Erscheinung seines Modells fest, sondern vermochte es auch, dessen Charakter zu visualisieren. Auch schuf er eine Reihe von etwa vierzig Selbstbildnissen, zwischen 1795 und 1797 beispielsweise eine Tuschezeichnung, in der sein Gesicht mit einem lockigen, struppigen Haarkranz umgeben ist (Abb. 497). Goya blickt starr durch den Betrachter hindurch, aber er sieht ihn nicht an, denn sein Blick ist nach innen gerichtet, so als wollte er das Erlebte reflektierend verarbeiten, um für sich und sein Leben eine neue Basis zu finden. Die intensiven Gedanken, die in diesem eindrucksvollen Bild ihren Ausdruck finden, sind die ausgleichende Orientierung dieses Menschen, der seines Gehörs beraubt wurde, denn in ihm herrscht absolute Stille. Die Physiognomie ist detailliert ausgearbeitet, die Kleidung nur mit einigen Strichen angedeutet und am Revers mit dem auf Kopf stehenden Namen Goya versehen. Sinn und Zweck dieser Zeichnung sind nicht bekannt.<sup>1627</sup> Das wohl eindrucksvollste Werk, das er in diesen Jahren begann, war die achtzig Radierungen umfassende Serie „Los Caprichos“, die 1799 veröffentlicht wurde und in der Goya satirisch auf viele Probleme der Gesellschaft hinwies und dieserart seine Weltsicht kundtat. Das berühmteste Blatt trägt den Titel „El sueño de la razón produce monstruos“ (Der Schlaf/Traum der Vernunft gebiert Ungeheuer) (Abb. 498). Ein Mann ist in tiefer Nacht über seinem Schreibtisch im Schlaf zusammengesunken, seine Arme hat er wie schützend über seinen Kopf verschränkt. Da auf dem Tisch Papierbögen und zwei Radierstichel liegen, kann davon ausgegangen werden, dass sich Goya hier selbst dargestellt hat. Nächtliche Schatten, flatterndes Nachtgetier umgeben ihn, im Licht liegen nur seine Arbeitshand und die weit ausgespannten Flügel einer Eule, die hier für Weisheit und Vernunft steht, direkt hinter ihm. Ohne auf die Interpretation näher einzugehen, ist hier ein Alptraum, eine Schreckensvision, dargestellt, der eine Beziehung zwischen seiner veränderten Wahrnehmung und seiner neuen Kompromisslosigkeit herstellt und auch einen Wiederhall in seinem Selbstbildnis gefunden hat.

1808 errichtete Napoleon eine Gewaltherrschaft in Spanien, in der nur noch Tyrannei und Willkür das Leben bestimmte, die erst 1814 mit seiner Abdankung

---

<sup>1627</sup> vgl. Hofmann, 2014, S. 266. „Die Beziehung zur Herzogin von Alba scheint in dem berühmten Frontalbild ihren Niederschlag gefunden zu haben. Das wolkig zerraupte Haar wirkt als Kennmarke des unbotmäßigen Genies, das sich als ‚alter Deus‘ fühlt, [...]. Von der Frontalität geht die bannende Autorität eines Idols aus, zugleich ist sie die unmittelbarste Form des Selbstgesprächs.“

ein Ende fand. Durch das Grauen dieses Krieges veranlasst, schuf Goya die Druckserie „Desastres de la guerra“, in der er die Brutalität und Erbarmungslosigkeit des Krieges schonungslos und ohne Kompromisse thematisierte, indem er das unbegreifliche, unerträgliche Leid der Soldaten und der Bevölkerung darstellte. Das Elend der Bevölkerung hatte aber auch nach der erneuten Thronbesteigung von Ferdinand VII. im Jahre 1813 kein Ende, denn der König erwies sich als absolutistischer Herrscher, der die Inquisition wieder einführte. Das Martyrium, die Verzweiflung und Hoffnungslosigkeit der Menschen fanden in einer erneuten Graphikserie von Goya, den „Disparates“, ihren Ausdruck. Schwer gezeichnet von seinen Krankheiten, seinem Alter und den vielen Grausamkeiten, dem Leid und der Not in seiner Umgebung durch die Kriege, in die Spanien verstrickt war, malte der 69-Jährige 1815 zwei fast identische Selbstporträts, von denen das eine im Prado in Madrid, das andere in der Madrider Akademie hängt (Abb. 499–500). Goya stellte sich hier als Künstler „par terre“ dar, das heißt er bildete nur sich selbst, als Individuum, ab – unabhängig von allen künstlerischen Kennzeichen. Mit diesen Selbstbildnissen wurde eine Zeitenwende in der Malerei der Porträts im Allgemeinen und der Selbstporträts im Besonderen eingeleitet, denn es wurden nicht mehr die Würde und der Charakter des Dargestellten und die Vollkommenheit der Darstellung als Repräsentation des Künstlerstandes ins Bild gesetzt, sondern eine eher distanzierte Sichtweise eingenommen, in der auch die gemeinsame Erlebniswelt von Betrachter und Malerbildnis verloren ging.<sup>1628</sup> Das Selbstbildnis im Prado zeigt ein intimes Bild des alternden Malers, denn Goya präsentierte sich in diesem Moment verwundbar und zerbrechlich, er wirkt erschöpft, abgekämpft und deprimiert, aber auch von intensiven Reflexionen beherrscht. Das Bild entstand im Kontext der bereits erwähnten absolutistischen Restauration, in der Menschen mit liberalen Ideen verfolgt wurden, was Goya 1819 veranlasste, sich aus dem gesellschaftlichen Leben in sein Landhaus, das den Namen „Quinta del Sordo“ (Haus des Tauben) trug, in der Umgebung Madrids zurückzuziehen. Hier sollten auch seine bedeutenden „Pinturas Negras“ entstehen. Goya malte beide Selbstbildnisse als Bruststücke en face in leichter, bei dem zweiten Bild in starker Schräglage und leichter Draufsicht, so dass der

---

<sup>1628</sup> Vgl. Boehm, 1985, S. 9: „Seit der Zeit Goyas sind Bildnisse nicht das was sie waren. Der Dargestellten bemächtigen sich anonyme Kräfte, entpersonalisieren sie zu Puppen von Macht und Affekten. Goya hat diese Unerbittlichkeit auch in seinem Selbstbildnis (1815, Prado) verfolgt. [...] ihm widersteht keine idealisierende Erhöhung, er zeigt den Künstler par terre.“

Betrachter den Eindruck hat, ein wenig herabzublicken auf den verwirrenden Mix aus Gefühlen und Gedanken in Goyas Blick. Ein unbestimmter, dunkler Hintergrundraum hebt seinen rotbraunen Gehrock hervor, der in starkem Kontrast zu seinem weißen Hemd mit offenem Kragen steht. Der Malgrund wurde mit Ocker vorbereitet, wodurch sich im Bild eine warme Farbigkeit ausbreitet. Sein ovales, blassrosafarbenes Gesicht – durch von links einfallendes Licht erhellt – wird von einem Kranz dunkelgraumeliertes Haare umrahmt, auf die beginnenden Stirnglatze hat sich eine graue Locke gelegt. Die Augen mit starrem Blick auf den Betrachter sind von dunklen Ringen umgeben, typische Altersfalten finden sich nicht, geschlossene Lippen und ein abstehendes Ohr kennzeichnen weiterhin die Physiognomie. Ein Mensch am Ende seines Lebens, nur noch ein Mensch, der zeigt, wie er ist, wie er fühlt, nicht mehr der geniale Künstler, der über allem steht. Will er überhaupt noch eine Kommunikation mit dem Betrachter, oder fehlt ihm die Kraft dazu? Die Mimik ist uneindeutig. Deutet die Zurückwendung und Schräglage eine Flucht aus dem Porträt? Viele Fragen stehen im Raum. In dieser Mimik ist alles enthalten, was er erlebt hat. Er scheint im Zweifel, ob er die Betrachter wieder mit ins Boot nehmen soll. In seiner visionären Vorstellungswelt sammeln sich seine Krankheitserlebnisse am Rande des Abgrundes, das Leiden, das Elend und die Unterdrückung der Menschen durch die Kriege, durch den absolutistischen Herrscher und die Machenschaften der Kirche, dies alles formt sich bei ihm zu dunklen Visionen voller Hexen und Monster – lauter beängstigende Fabelwesen, die sich in seiner tauben Welt der absoluten Stille aufhalten, dort wo kein Geräusch ihn ablenkt, seinen Vorstellungen Einhalt gebietet oder sie sogar löscht. Sein Gedankenfluss fließt unbehindert und breitet sich unaufhörlich aus, die Schreckensvisionen haben sich seiner bemächtigt. Ihm mögen seine ins Bild gesetzten Gedanken und Visionen Erleichterung verschafft haben, aber was machen sie mit dem Betrachter? Traditionell verlangt ein Porträt vom Dargestellten eine aufrechte Haltung, anders bei Goya in seinen beiden Selbstporträts von 1815, in denen die gewohnte Verbindung von Antlitz, Vertikalität und Bildebene aufgelöst wurde. Die Möglichkeit des „physiognomischen Porträtspiels“, das heißt der wechselseitigen Kommunikation zwischen Betrachter und Modell, wird so von Goya verwehrt.<sup>1629</sup>

---

<sup>1629</sup> Vgl. Wittmann, 2004, S. 22–32. Vgl. Pichler/Ubl, 2005, S. 51. „[...] für die klassische Porträtmalerei, auch für die überwiegende Mehrzahl der Bildnisse, die Goya malte, ist bestimmend, dass der Porträtierte auf ein ebenfalls aufrechtes Gegenüber hin ausgerichtet ist, mit dem er zumindest in Blickkontakt treten

„Das Herausfallen des Gesichts aus dem Porträtformular und den damit zusammenhängenden physiognomischen Codes kann bei Goya [...] auch emphatisch erlebt werden: das Wimmeln im Gesicht eines gestürzten Giganten als lustvoller Triumph, eine Befreiung von der zwanghaften Einheit des Gesicht. Einem solchen Vergnügen an unlösbar gewordenen, verklumpten, zu Fleischbrocken gewordenen Gesichtern steht jedoch entgegen: der Horror vor einer entsprechenden Disfiguration des eigenen Gesichts.“<sup>1630</sup>

Erschöpfung, Groll, Verbitterung und Zweifel mögen Goya veranlasst haben, eine aufrechte Haltung zu verweigern, mit der er an den Betrachter hätte herantreten und ihn kontaktieren können, aber trotz seines instabilen Gleichgewichts ließ er sich nicht fallen, um das Porträt zu verlassen, denn er entschied sich für die unbehagliche Pose des Skeptikers, der unsicher ist, „*ob er die rettende Lebensmaske des Porträts anlegen soll, der aber sehr wohl weiß, was dem Gesicht droht, wenn er sich ihr verweigert*“.<sup>1631</sup> Goya hat hier einzigartige Zeugnisse geschaffen, in denen Introspektion und Selbstbespiegelung zum Ausdruck gebracht werden, in denen sein blutleeres, erschöpftes Antlitz kaum noch als Ebenbild des genialen Künstlers zu gelten vermag.

Der 73-jährige Goya erkrankte im Winter 1819 erneut schwer und stand wie 1792/1793 abermals am Rande des Todes. Durch den unermüdlichen Einsatz seines Arztes Dr. Arrieta überstand er aber auch diese Krankheit und war danach wieder in der Lage, noch viele großartige Werke zu schaffen, ehe er 82-jährig verstarb. Neben diesen beiden schweren Leiden machte Goya mehrere leichte Erkrankungen durch, was zwei Folgerungen zulässt, dass es sich entweder um eine in Schüben verlaufende Erkrankung handelte oder, wahrscheinlicher, um jeweils verschiedene Beeinträchtigungen. Die Liste der für möglich gehaltenen Krankheiten ist lang und zieht insbesondere Erkrankungen in Erwägungen, die Taubheit verursachen können, aber auch solche, die mit einer zerebralen Symptomatik wie Gleichgewichtstörungen, Verwirrung, Halluzinationen und

---

kann. In vielen Fällen wird daraus die Fiktion eines möglichen wechselseitigen Erkennens, Taxierens, aber auch eine gegenseitige Lektüre inszeniert, als könnte nicht nur der Betrachter den Porträtierten, sondern umgekehrt: der Porträtierte den Betrachter physiognomisch einschätzen.

<sup>1630</sup> Pichler/Ubl, 2005, S. 57.

<sup>1631</sup> Ebd., S. 59.

passageren Lähmungen einhergehen. Erörtert wurden Erkrankungen entzündlicher, vaskulärer, immunologischer und toxischer Genese, vor allem wurden die Folgen einer Syphilis, eines Schlaganfalls, einer chronischen Bleivergiftung durch die benutzten Farben oder auch die Auswirkungen der in Spanien grassierenden Malaria mit Überdosierung von Chinin in Betracht gezogen. Virale Enzephalitiden, wie sie nach Mumps auftreten können, wurden gleichfalls diskutiert.<sup>1632</sup> Letztere Diagnose wird besonders von Philip A. Mackowiak favorisiert, weil Mumps vor dem Zeitalter der Vakzination so häufig vorkam, dass auch seltene Komplikationen wie Taubheit, die meistens Erwachsene betraf, zahlreich anzutreffen waren.<sup>1633</sup> Neuerdings wird eine äußerst seltene, erstmals 1979 von John Susac beschriebene Autoimmunkrankheit, von der bisher kaum mehr als 300 Fälle publiziert wurden, als wahrscheinliche Ursache für Goyas Erkrankung diskutiert. Dieses sogenannte Susac-Syndrom ist eine retinokochleozerebrale Vasculopathie, die das Endothel der präkapillaren Arteriolen des Gehirns, der Netzhaut und des Innenohrs befällt und demnach Symptome und Folgekrankheiten auslösen kann, die denen gleichen, unter denen Goya gelitten hat.<sup>1634</sup> Aber trotz aller Bemühungen wird das Rätsel um Goyas Krankheiten nicht gelöst werden können, denn außer einzelnen Symptombeschreibungen in Briefen gibt es keine objektiven Daten, wie wir sie heute durch Laboruntersuchungen, MRT, retinale Fluorezenzangiographie und Audiometrie zur Verfügung haben. Problematisch ist auch, inwieweit in jüngerer Zeit erstmals diagnostizierte Autoimmunkrankheiten wie das Susac-Syndrom auf frühere Jahrhunderte, etwa die Lebenszeit Goyas, zu übertragen sind. Bekanntlich hat die starke Belastung unseres Immunsystems mit entsprechenden Fehlsteuerungen und Allergien durch viele Infekte, Impfungen, unzählige Immunogene in Umwelt und Lebensmitteln seit der Industrialisierung und globalen Vernetzung in jüngerer Zeit entschieden zugenommen, was

---

<sup>1632</sup> Vgl. Guijarro-Castro, 2013, S. 12–20. Vgl. Meißner, 2019, S. 71–73.

<sup>1633</sup> Vgl. Mackowiak, 2013, S. 82–96.

<sup>1634</sup> Vgl. Chiver-Stainer, 2016, S. 147: „Typische Patienten sind Frauen im Alter von 20 bis 40 Jahren, seltener können auch Männer und ältere und jüngere Menschen betroffen sein. Die typische klinische Trias mit subakuten ZNS-Symptomatik (multifokale Enzephalopathie, kognitive Symptome, Verhaltensänderungen, Ataxie, Kopfschmerzen usw.), Sehstörungen (retinale Arterienastverschlüsse) und Hörminderungen (Schallempfindungs-Schwerhörigkeit) ist zu Beginn selten vorhanden. Die genaue Pathophysiologie ist nicht bekannt, jedoch wird eine immunvermittelte Endotheliopathie angenommen, welche die Mikrogefäße von Hirn, Retina und Innenohr betrifft und zu Gefäßokklusionen führt.“

nicht zuletzt auch die Zunahme von Autoimmunkrankheiten bewirkt hat. Autoimmunkrankheiten bedeuten die Entwicklung von Antikörpern, die sich, durch exogene, zumeist unbekannte Faktoren beeinflusst, gegen Systeme des eigenen Körpers richten und dadurch Entzündungen mit gravierenden Folgen nach sich ziehen können. Die heutige Situation ist mithin eine völlig andere als jene zu Goyas Zeit, so dass solche spekulativen Konstruktionen nicht zum gewünschten Ziel führen können, Goyas Krankheiten nachträglich mit wissenschaftlicher Sicherheit zu klären. Am 16. April 1828 erlitt Goya einen Schlaganfall mit rechtsseitiger Hemiplegie und Aphasie, woran er nach einem zweiwöchigen Koma verstarb.

1820 schuf Goya sein letztes Selbstbildnis, in dem er sich zusammen mit seinem Arzt Dr. Arrieta malte (Abb. 501). Im Jahre 1819 war der damals 73-Jährige erneut lebensgefährlich erkrankt. Das Bildnis versah er mit einer Inschrift, die lautet: „*Goya in Dankbarkeit, seinem Freund Arrieta, für die Mühe der Aufmerksamkeit, mit der er sein Leben während der schweren und gefährlichen Krankheit rettete, die er Ende 1819 im Alter von 73 Jahren erlitt. Er malte es 1820.*“<sup>1635</sup> Dieses Selbstporträt, das einem Motivbild ähnlich ist, schenkte er seinem Arzt. Bilder, in denen sich Künstler in einer derart existentiellen Grenzsituation darstellen, sind eher ungewöhnlich und bilden eine Rarität. Der leidende Künstler befindet sich in einem beklagenswerten Zustand auf seinem Krankenlager, ist mit einem weißen Hemd und grauem Hausmantel bekleidet. Arrieta hat sich an seine rechte Seite auf die Bettkante gesetzt und stützt, indem er seinen Arm um Goyas Schulter legt, den Kranken, der sich mühevoll zum Sitzen erhoben hat. Goyas Gesicht ist matt und blass, seine Augen sind geschlossen und der Mund leicht geöffnet, während sein Kopf leicht seitlich nach hinten gesunken ist. Seine rechte Hand liegt kraftlos geschlossen vor ihm, die andere verkrallt sich im Betttuch, als wollte er das Leben festhalten, oder ist es doch ein Zustand zwischen Ermattung und Resignation? Arrieta, der stützend hinter ihm sitzt, neigt seinen Kopf über Goyas rechte Schulter nach vorn und ist dabei, dem Kranken ein Glas Flüssigkeit an den Mund zu führen. Die mitfühlende Nähe zwischen Arzt und Patient ist hier sehr eindrucksvoll dargestellt: Der Arzt auf der einen Seite, der niemals aufgibt, immer ermunternd, die letzten Kraftreserven seines Patienten herausfordernd; der schwache Kranke auf der anderen Seite, niedergeschlagen, kurz vor der Selbstaufgabe. Im Hintergrund drängen sich schemenhaft mehrere Gestalten im Dunkel; es könnten

---

<sup>1635</sup> Hughes, 2004, S. 392,

Klageweiber sein angesichts des zu erwartenden Todes, darunter womöglich ein Priester für die letzte Ölung, oder gar dem Fieberwahn entspringende Dämonen, die durch die Anwesenheit des Arztes vertrieben werden.<sup>1636</sup> Die christliche Ikonographie war für Goya ein Instrument, das er für diese Komposition nutzte, indem er sich selbst zum Schmerzensmann machte und die Stelle der traditionellen Engel bzw. der Maria in den Pietà-Darstellungen (Abb. 502) von seinem Arzt Arrieta einnehmen ließ, während er den Glauben durch die Wissenschaft ersetzte.<sup>1637</sup>

Der französische Impressionist Pierre-August Renoir (1841–1919) und der russische Expressionist Alexej von Jawlensky (1864–1941), der Deutschland zu seiner zweiten Heimat gemacht hatte, erkrankten an einer rheumatoiden Arthritis, ebenso wie Raoul Dufy (1877–1941) und Peter Paul Rubens (1577–1640), wobei Letzterer in der kunsthistorischen Literatur bis vor kurzem als an der Gicht erkrankter Künstler bezeichnet wurde und zum Teil weiterhin wird.<sup>1638</sup> Nach der Definition von J. P. Kuipers und Henning Zeidler wird das entzündliche Gelenkrheuma heute folgendermaßen definiert:

„Die chronische Polyarthritits oder rheumatoide Arthritis ist eine chronische, u. U. remittierende oder schubweise verlaufende entzündliche,

---

<sup>1636</sup> Vgl. Kanz, 2005, S. 120: „Goya hat seinem Bild einen Exvoto-Charakter verliehen, [...]. Die traditionellen Motivbilder spiegeln Gesten von Wundertätigkeit. Bei Goya freilich ist die religiöse Bilddidaktik einer weltlichen Stilisierung des Künstlersubjekts gewichen. Das Doppelporträt hat in Arrieta einen konkreten Adressaten, doch erscheint dieser als Teil der Bildkonzeption, die als säkularisiertes Bildmuster einer christlichen Errettungsbotschaft verstanden werden kann. [Goya] wußte um die Macht traditioneller Andachtsgemälde, [...]. Im Freundschaftsportrait mit Arrieta reflektiert Goya den Umbruch in der Kunst seit den Revolutionsjahren um 1800, als christliche Bildmotive zu Pathosformen politischer Bildpropaganda umgemünzt wurden. Hier verwandelt er die alten Motive jedoch zu Elementen eines ikonischen Subjektpathos: Zitiert wird die Ikonographie von Christus als Schmerzensmann, der von Engeln gestützt wird, [...] und es wird auch an Beweinungsszenen mit Christus, Maria und Johannes erinnert. [...] Jeweils fördert der halbfigurige, tote oder kraftlose Körper die Nachbetrachtung, jeweils geht es um einen Appell an das Gemütsleben, aber aus dem Motiv der Heilserfüllung in der Totenklage um den Gottessohn wird bei Goya die heroische Leistung des Arztes und gleichsam die Wiederauferstehung des Künstlers zu neuer Bildkraft (Abb. 502).“

<sup>1637</sup> Vgl. Busch, 2018, S. 7–21,

<sup>1638</sup> Vgl. Zeidler, 2012, S. 376.

destruierende Gelenkerkrankung. Symmetrische Schwellungen (Synovialitis) der peripheren Gelenke mit Tendenz zu Bewegungseinschränkung bis zur Ankylosierung, Stabilitätsverlust, Gelenkdeformierung und daraus resultierender Invalidität charakterisieren den klinischen Verlauf. Häufig kommt es zum Befall von Sehnenscheiden und Schleimbeuteln sowie extraartikulären Organmanifestationen.<sup>1639</sup>

Es ist noch anzufügen, dass Schmerzen und Schwellungen der kleinen Gelenke an Händen und/oder Füßen im Vordergrund stehen, wobei am häufigsten die ulnare Deviation auftritt, wodurch die Fingergrundgelenke eine Achsenabweichung in Richtung Ulna (Elle) bekommen. Später kann es auch zu einer Schwannenhalsdeformation durch Überstreckung der Fingermitelgelenke bei gleichzeitiger Beugung der Fingerendgelenke kommen, um nur einige Veränderungen der Fingerdeformationen zu nennen, die verständlich machen, welche Folgen eine solche Krankheit für die Fingerfertigkeit der betroffenen Künstler hatte: Durch diese schmerzhaften Deformationen wird die Motilität der Finger- und Handgelenke erheblich eingeschränkt bis aufgehoben, so dass der Faustschluss und die Zangengreiffunktion zwischen Daumen und Zeigefinger eingeschränkt bis unmöglich wird. Die Erkrankung macht allerdings vor keinem Gelenk halt und kann im Laufe der Zahl eine große Anzahl von ihnen erreichen, oft auch zerstören (Abb. 503–504).<sup>1640</sup>

Auguste Renoir, der oft in der Fachliteratur als „Maler des Glücks“ bezeichnet wurde, schuf etwa 6000 Werke mit verschiedenen Techniken. Eindeutig im Vordergrund stehen dabei die Ölgemälde, thematisch hob der Künstler vor allem die schönen Seiten des Lebens hervor in Momentaufnahmen des tatsächlichen Lebens mit Landschaften, in Stilleben und vielen Porträts auch von Kindern sowie von nackten, schönen Frauen, in Bildern vom fröhlichen Zusammensein einer Familie und dies alles in hellen, leuchtenden, bunten Farben. Renoir war ein Menschenmaler. Er malte sie in allen nur erdenklichen schönen Situationen. So entstanden zwar viele Porträts, doch Selbstporträts fertigte er nur sehr wenige an.

Dieser Maler erkrankte an der oben skizzierten rheumatoiden Arthritis, unter der er die letzten 25 Jahre seines Lebens litt. Krankenunterlagen aus der

---

<sup>1639</sup> Kuiper/Zeidler, 2001, S. 42.

<sup>1640</sup> Ebd., S. 620–624.

damaligen Zeit sind nicht erhalten, aber Fotos, Briefe und Mitteilungen aus seinem persönlichen Umfeld, so dass der progressive Krankheitsverlauf sehr gut nachverfolgbar ist und die Einschränkungen, die sich für Renoir ergaben, gut erschlossen werden können. Sie überliefern auch, wie er selbst mit der Erkrankung umging und welche Hilfsmittel er benutzte, um seine künstlerische Tätigkeit bis zuletzt fortführen zu können (Abb. 505–506). Nach Annelies Boonen et al. wird der Ausbruch der Krankheit um 1892 angenommen, als Renoir 51 Jahre alt war, da zu diesem Zeitpunkt, wie auf den Fotografien erkennbar, die Mittelhandknochen und die Fingermittelgelenke bereits stark geschwollen waren. Mit 60 Jahren war die Erkrankung schon weit fortgeschritten, dass sie ihn sehr behinderte, denn mit Zerstörung und Versteifung der Fingergelenke und der Bewegungseinschränkung der rechten Schulter wurde die Handfunktion immer schlechter, auch das Gehen wurde zunehmend schwieriger, zumal sich im Jahr 1912, in seinem 71. Jahr, noch ein Schlaganfall mit partiellen Lähmungen von Händen und Füßen einstellte.<sup>1641</sup> Bereits ab 1904, als er 63 Jahre alt war, nahm er deutlich an Gewicht ab, wog zuletzt nur noch 46 Kilogramm, was er in einem Selbstporträt von 1910 dokumentierte, als der Schwund des Unterhautgewebes deutlich zutage trat.<sup>1642</sup> Dies war auch der Grund dafür, dass er beim Sitzen auf dem Rollstuhl immer Kissen benutzte, um Druckgeschwüre zu vermeiden. Insgesamt schuf Renoir während seiner Krankheit nur wenige Selbstporträts, ein Ölbild 1899 und zwei weitere 1910 sowie eine Lithographie im Jahre 1914. Im Jahre 1910 malte er sich sowohl im Profil als auch en face, wobei insbesondere das Letztere den fast 70-jährigen realistisch zeigt, als alten Mann, der schon eine langwierige Krankheit hinter sich hat, deren Spuren im Gesicht durch die fortgeschrittene Kachexie mit tief eingefallen Augen und Wangen sichtbar sind (Abb. 507). Aber seine Augen blicken scharf und konzentriert auf den Betrachter, der geniale Künstler zeigt ungeschönt das, was die Krankheit aus ihm gemacht hat, aber seine Geisteskraft hat ihn nicht verlassen. Er scheint Frieden mit sich und der Welt geschlossen zu haben. Ein weißer Kinn- und Schnurrbart hat seinen Mund völlig verdeckt. Er trägt eine Melone, unter der die Haare völlig verborgen sind, ein großes, zur Schleife gebundenes Tuch um den Hals und eine schlichte braune Jacke. Bemerkenswert ist die Ähnlichkeit mit einem Selbstporträt, das er 1899 mit 58 Jahren schuf, als er sich vielleicht etwas traurig, auch depressiv und

---

<sup>1641</sup> Vgl. Boonen, 1997, S.1704–1705.

<sup>1642</sup> Vgl. Zeidler, 2012, S. 376.

gealtert, aber lebendiger, wacher und gesunder aussehend, malte (Abb. 508). In dem Profilbild von 1910 zeigt sich ein müder, alter kranker Mann nachdenklich, möglicherweise über sich, sein Leben und Werk sinnierend (Abb. 509)

Ab 1912 war Renoir auf einen Rollstuhl angewiesen. Die Behandlungsmöglichkeiten waren zu jener Zeit sehr eingeschränkt, und so wurde er medikamentös mit Antipyrin behandelt, das aber nur die Schmerzen etwas lindern konnte, auf den Verlauf der Erkrankung selbst aber keinen Einfluss hatte. In der Frühphase der Erkrankung versuchte er mit allerlei Ballspielen wie Billard und Badminton oder Jonglieren mit Holzstäben die Beweglichkeit seiner Gelenke zu erhalten und nutzte auch das sehr schwierige französische Ballspiel Bil-Bouquet, bei dem eine Holzkugel mit einem Loch von einem Holzstab aufgefangen werden muss. Er erfand zudem eine Reihe von Hilfsgeräten und Tricks, um seine eingeschränkten Funktionen zu bessern und sich das Malen weiterhin zu ermöglichen. So umwickelte er seine Hände mit Tüchern, die den Schweiß seiner Hände aufnahmen und so Hautreizungen entgegenwirkten. Besonders hilfreich war eine drehbare Halterung am Rollstuhl, die seine Kinder vertikal und horizontal bewegten, so dass er trotz seiner eingeschränkten Bewegungsmöglichkeiten kleine Flächen von 30 x 30 cm bemalen konnte, ohne seinen Körper im Ganzen bewegen zu müssen.<sup>1643</sup>

Ständig wechselnde Schmerzen und die zunehmende Behinderung durch die eingeschränkte Beweglichkeit der Gelenke konnten nur dadurch erträglich gemacht werden, dass Renoir seine Kreativität und seinen Arbeitseifer als Therapeutikum nutzte, zudem fand er Unterstützung vonseiten der Familie, der Freunde und seiner Modelle. Im Laufe des 19. Jahrhunderts veränderte er seinen Malstil, nachdem er zu der Überzeugung gekommen war, dass er den Impressionismus ausgereizt hatte. Ein Aufenthalt in Italien und Nordafrika veränderte seine Malweise entscheidend, wobei Raffael und besonders Tizian zu seinen Vorbildern wurden:

„Er [Tizian] malte seine Frauenbildnisse zwar in allegorischer Verhüllung, aber dennoch vollkommen real und brachte dabei die Schönheit in all ihrer Opulenz zur Geltung, wobei die Jugendlichkeit und Heiterkeit des Modells inspirierte. Nach Tizian, das hatte Renoir mittlerweile erkannt, konnte die Malerei, konnte der weibliche Akt nicht mehr das sein,

---

<sup>1643</sup> Vgl. Zeidler, 2012, S. 377. Vgl. Boonen, 1997, S. 1704–1705

was er zuvor gewesen war. Der Reichtum seiner Bilderfindungen und vor allem die poetische und sinnliche Kraft, die von seinen Werken ausging, hatte die Vorstellung von der Malerei, wie man sie bis dahin gepflegt hatte, vollständig verändert.“<sup>1644</sup>

Um die Mitte des 19. Jahrhunderts löste Renoir sich völlig vom Impressionismus und ließ deutlich klassisch beeinflusste Elemente in seinen Stil einfließen, wobei auch Ingres und vor allem François Boucher, dessen exakte, aber samtige feinfühlig Linienführung ihn begeisterte, wegweisend waren.<sup>1645</sup> Das Ergebnis wurde eines seiner Meisterwerke: „Die großen Badenden“ (Les Grandes Baigneuses), entstanden 1884–1887. Die Auseinandersetzung mit den alten Meistern der Renaissance, aber auch mit der französischen Kunst, führte dazu, dass er einen Stil entwickelte, der seine Alltagsbeschreibungen durch eine idealisierte zeitlose – gleichsam klassizistische – Malweise ersetzte (Abb. 510). Frauen und Kinder in häuslicher Umgebung und bei ihrer Freizeitaktivität, also auch Elemente der niederländischen Genremalerei des 17. Jahrhundert fanden Eingang in seine Kompositionen, wobei er mit lockerem Farbauftrag und leuchtender Farbpalette eine intime Atmosphäre schuf. Überzeugend manifestiert sich dies in dem Gemälde „Zwei lesende Mädchen“, das 1890/1891 entstand und die klassische Tradition mit des Malers eigenen visuellen Erfahrungen von der Welt verband (Abb. 511). Dieser neue Stil wird in der Kunstgeschichte häufig als „neuer Klassizismus“ beschrieben, er hatte wesentlichen Einfluss auf jüngere Künstler wie Picasso, Bonnard oder auch Matisse.<sup>1646</sup> 1907 kaufte Renoir ein Anwesen in Cagnes am Mittelmeer in der Nähe von Nizza, dessen ruhige Lage und landschaftliche Atmosphäre es ihm angetan hatte und wo nicht zuletzt das warme Klima seiner rheumatischen Krankheit etwas Linderung verschaffte. Sein Wunsch war, ein „irdisches Paradies“ zu malen, dabei stand er auch unter dem Einfluss der Schule von Barbizon, zu der er in früheren Zeiten engen Kontakt hatte. So entstand 1905 das Bild „Terrasse bei Cagnes“ (Abb. 512).<sup>1647</sup>

---

<sup>1644</sup> Néret, 2019, S. 352.

<sup>1645</sup> Vgl. Boucher, zitiert nach Néret, 2019, S. 343. „Man darf nicht merken, dass der Körper einer Frau Knochen hat. Sie sollen rundlich, aber nicht dick sein, zart und mit schmaler Taille, aber nicht mager.“

<sup>1646</sup> Vgl. Mackey/Bernstein/Lee, 2010, S. 23–24.

<sup>1647</sup> Ebd., S. 3.

Nach Karin Sagner entstand Renoirs Spätwerk an diesem Ort. *„Das Reich der Harmonie, das Renoir bisher in Paris und Umgebung angesiedelt hatte, verlagerte sich seit den 80er Jahren mehr und mehr in die zeit- und ortlose freie Natur.“*<sup>1648</sup> Ab 1900 malte er überwiegend Landschaften wie das Gemälde „Olivgarten“ von 1907/1912, in dem ein Meer von funkelnden, glitzernden Farbkleckschen, die mit kleinen Lichtpunkten den Raum in der Tiefe erschließen, das Laubwerk charakterisiert. So gelang ihm laut Klaus Hammer die *„perfekte Illusion [...], die Vorstellung, aus den bedrohlichen Zeichen des beginnenden neuen Jahrhunderts wenigstens für einen Augenblick in das bukolische Arkadien einer ‚heilen‘ Welt Antike entschwinden zu können“*<sup>1649</sup> (Abb. 513).

An diesem Punkt muss eine entscheidende Frage aufgeworfen werden, nämlich ob und wie seine Erkrankung Einfluss auf seinen Stil und die Technik oder auch auf die Motivwahl genommen hat. Diese Frage wurde nicht nur von Kunsthistorikern, sondern auch von Rheumatologen vielfach diskutiert. Niemand, der mit dieser Krankheit vertraut ist, kann die Tatsache leugnen, dass die fortschreitenden Deformierungen der Hände und die Versteifung von Schulter- und Ellenbogengelenk seine Maltätigkeit erheblich beeinflusst haben muss und er gezwungen war, seine Malweise ständig anzupassen, was zahlreiche Fotos belegen. Da er immer größere Schwierigkeiten hatte, die Palette zu halten, balancierte er sie am Rand der Staffelei, um sie später an der Stuhllehne seines Rollstuhls befestigen zu lassen. Den Pinsel konnte er zuletzt kaum noch halten, so musste er von seinen Familienmitgliedern in seiner deformierten Hand fixiert werden. Ohne Einschränkung kann festgestellt werden, wenn man die Gemälde der letzten zehn Jahre betrachtet, dass seine Kreativität nie gelitten hat. Allerdings weist der Rheumatologe Zeidler darauf hin, dass die Bewegungseinschränkungen von Fingern und Hand ihn dazu geführt hätten, mit immer kürzeren Pinselstrichen zu arbeiten. Er musste mit kleinen und schnellen Schlägen wie *„eine pickende Henne“* malen, außerdem in der Nass-in-Nass-Technik und unter Vermeidung eines dicken, satten Farbauftrags. Er konnte zügig und sicher arbeiten, wozu auch beitrug, dass er verdünnte Farben benutzte, die er mit benachbarten Strichen auftrug, ohne dass sie sich auf der Leinwand vermischten, was zu einer gleichmäßigeren Oberfläche und zur Einheitlichkeit der Töne führte.<sup>1650</sup> Dass die extremen Gelenkveränderungen Auswirkungen auf seine Malweise hatten, kann

---

<sup>1648</sup> Sagner, 2018, 80–83.

<sup>1649</sup> Hammer, 2018, S. 2.

<sup>1650</sup> Zeidler, 2012, S. 378.

kaum bezweifelt werden, denn wenn auch die Feinfühligkeit der Finger und die Beweglichkeit der Schultergelenke stark eingeschränkt waren, so spiegeln die späten Bilder doch eindeutig Kompromisse wider; allein die Reifung seiner Künstlertätigkeit dafür verantwortlich zu machen, kann nicht überzeugen.<sup>1651</sup> Und dennoch war es ihm möglich, etwa 1918/1919 das Bild mit dem deutschen Titel „Ruhe nach dem Bad“ (*Grandes Baigneuses*)“ mit den Maßen 110 x 160 cm zu schaffen, ein Bild wie im Paradies, drei Badende, die frei, ungezwungen und voller Lebensfreude mit der Natur zu einer zeitlosen Einheit verschmelzen. Es ist Renoirs letzte große Badegruppe, möglicherweise sein umstrittenstes und aufsehenerregendstes Gemälde – „*a notorious explosion of exuberant und abstract flesh*“ (Abb. 514). Das Bild kann als Zusammenfassung seiner formalen Experimente und ästhetischen Prinzipien aufgefasst werden.<sup>1652</sup> Linda Nochlin merkt an, das Bild sei „*literally over the top: the nude has expanded, liquefied, deboned itself into a viscerovisionary icon of pneumatic bliss. Brushstrokes loosen and lose their thickness, plasticity, their substance, merging figure and background.*“<sup>1653</sup> Das Gemälde wirkt wirklich sehr fremd, aber ich muss mich dem anschließen, wenn Donahue zu dem Ergebnis kommt, dass Renoir in seiner Malerei „*Haptik vs. Optik, Bildhaftes vs. Skulpturales, Oberfläche vs. Tiefe, Studio vs. Pleinair sowie die vollständige dekorative Integration zwischen Figur und Landschaft*“ verwirklicht habe. Die ambivalenten skulpturalen Figuren verfließen mit den Textilien und der sie umgebenden Vegetation, und damit beginnt sich ihre Materialität aufzulösen. In diesem Werk finden sich bereits wesentliche Elemente der Moderne, denn hier führte der Künstler die Malerei an die Grenzen des Ausdrucks und an den Rand der Abstraktion.<sup>1654</sup>

An dieser Stelle soll auf ein letztes Bild hingewiesen werden, das 1918/1919 entstand und den Titel „Zwei Badende in einer Landschaft“ trägt (Abb. 515). Dieses Bild enthält all das, was Renoirs ganzes Kunstschaffen prägte. Seine Motive – nackte badende Frauen, Wasser, Landschaft und ihre Verschmelzung – verwandelte er mit der ihm verbliebenen manuellen Kraft und Geschicklichkeit mit kleinen farbenprächtigen Strichen zu einer Einheit in einer zeitlosen Natur. Alles gleitet dahin, und der zerfließende Horizont lässt das Kommende nur

---

<sup>1651</sup> Vgl. Boonen, 1997, S. 1706–1708.

<sup>1652</sup> Donahue, 2013, S. 197. „The painting has been provocative since its creation, and caused a scandal in 1923 when the Luxembourg Museum was reticent to accept the donation from Renoir's heirs.“

<sup>1653</sup> Nochlin, 2006, S. 50–51.

<sup>1654</sup> Donahue, 2013, S. 198.

erahnen, Licht, Farben und Form verschmelzen miteinander, verwischen das Figürliche und weisen schon auf die Zukunft der Abstraktion. Dies soll nur einen Eindruck vermitteln, wie ein derart großer Künstler mit den alters- und krankheitsbedingten Behinderungen umging. Angetrieben von einer grenzenlosen Passion für seine Kunst, für die Schönheit von Natur und Mensch, insbesondere die Schönheit der Frauen, gelang es ihm, die Welt farbenfroh in hellem Licht zu sehen und auf die Leinwand zu übertragen. Seine Kunst und sein Lebensoptimismus waren von entscheidender Bedeutung für die Bewältigung einer so gravierenden Krankheit, wie es die rheumatoide Arthritis ist, die mit Bewegungsbehinderungen und Steifheit der wichtigsten Künstlerhandwerkszeuge – seiner Hände, Finger und Schultern – einherging. Renoir ließ sich durch seine Behinderungen nicht zum Invaliden machen, er kämpfte, erfand diverse Hilfsmittel, unterstützt von der Familie und Freunden. Sein über zwanzig Jahre währender Kampf gegen diese Rheumakrankheit sind ein Zeugnis dessen, dass ein produktives, kreatives Leben über eine schwache und kranke körperliche Konstitution zu siegen vermag und es Renoir gelang, mit seiner Kunst voller Schönheit und Liebe die Menschen zu erfreuen. Endgültig kann niemand klären, auch nicht der erfahrenste Arzt, wie weit sich diese Erkrankung tatsächlich auf seine Malerei ausgewirkt hat, denn die Entwicklung seines Malstils äußert sich ohne Brüche bis in das letzte Jahr seines Lebens.

Als weiterer alter, kranker Künstler, der sich in Selbstbildnissen festhielt, soll der deutsche Maler Lovis Corinth (1858–1925) angeführt werden. Es wird untersucht, ob und wieweit sich die Folgen seines Schlaganfalls bei dem führenden deutschen Impressionisten, der in späten Jahren auch deutliche expressionistische Züge erkennen ließ, ausgewirkt haben. Michael F. Zimmermann äußert sich folgendermaßen über seine Stellung als Maler:

„Corinth ist ein Maler der Maler, In der Zeit der historischen Avantgardebewegungen von Impressionismus und Pointilismus, von Symbolismus und art nouveau bis zu den Fauves und den Kubisten blieb er seinem Handwerk, der Malerei, treu. Intellektuelle Neubegründungen der künstlerischen Praxis waren seine Sache nicht. Konservativ ausgebildet und auch bestimmt, trieben ihn Instinkt, Temperament und Strategie

immer wieder an die Grenzen seines malerischen Idioms – und seiner selbst.“<sup>1655</sup>

Corinth wurde ein unbändiger Lebensdrang nachgesagt, dem er in einer exzessiven Lebensweise zwischen Alkohol, Rauchen, Frauen und Festen Ausdruck verlieht, obwohl in seinem malerischen, zeichnerischen und Druckwerk schon früh depressive, melancholische Elemente, auch Skepsis und Ungewissheit enthalten sind. Sein Werk ist von Mythen und Religion überwölbt, so dass die Themenkreise zwischen Passion, Apokalypse und Bacchanal anzusiedeln sind. Letzten Endes ist Corinth ein Menschenmaler, der nicht nur andere, sondern auch sich selbst immer wieder in allen denkbaren Situationen zeigte. Die Vergänglichkeit seiner Figuren wird verdrängt oder gar geleugnet, auch in seinen Selbstporträts nimmt sich der Tod seinen Platz. So schuf er bereits 1896 mit 38 Jahren das Selbstporträt „Selbstbildnis mit Skelett“ und stellte sich ganz nüchtern, fast unbeteiligt vor das Fenster seines Ateliers (Abb. 516). Im fernen Hintergrund erkennt man die Dächer der Stadt mit ihren rauchenden Schloten – der Alltag einer geschäftigen, lebendigen Metropole. Neben dem Künstler, der nicht durch seine Malattribute Pinsel und Palette kenntlich gemacht ist, befindet sich das an einem Haken aufgehängte Skelett – wie ein Atelierrequisit ohne Symbolkraft, ohne Bedrohung. Corinth zeigt emotionslos das Heute und Morgen, die natürliche Begrenzung des Lebens durch den Tod, ein nüchternes demonstratives Vanitas-Motiv, aber auch kompromisslos seine eigene Hässlichkeit mit Doppelkinn und Geheimratsecke am Haarkranz, ein Selbstporträt eines Mannes in all seiner feisten Materialität, wodurch sich zugleich ganz neue Deutungsebenen ergeben. Corinth erkennt hier den Tod in seiner Düsterei an, der zeitlebens und unbeugsam sein Gefährte bleibt.

Corinth malte sein erstes Selbstbildnis im Jahre 1887, ab 1900 schuf er regelmäßig an seinem Geburtstag weitere, so dass er insgesamt mehr als vierzig Gemälde und etwa achtzig graphische Darstellungen von sich anfertigte. Dabei wirklichte er sich zunächst in allen möglichen Rollen, um ab 1911 nach seinem Schlaganfall nur noch seine Person als Individuum zu präsentieren.<sup>1656</sup> Die

---

<sup>1655</sup> Zimmermann, 2008, S. 7.

<sup>1656</sup> Ebd., S. 110–111: „Diese Werke reihen sich zu einer gemalten Biographie aneinander. Dafür war Rembrandt das gewiss präventiöse Vorbild. Doch stand der Königsberger gegen Ende des 19. und zu Anfang des 20. Jahrhunderts nicht allein, denkt man an van Gogh, Cézanne, Ferdinand Hodler, Felix Vallotton,

Witwe Corinth, Charlotte Berend-Corinth, verfasste 1958 ein überaus aufschlussreiches Buch über ihren Ehemann und äußerte sich auch zu seinen Selbstporträts:

„In seinen Selbstporträts sind die tausenderlei Nuancen des Seelischen, all die vielen Möglichkeiten seines psychischen Reagierens und seines Verhaltens zu sich selber fixiert – die ganze Biographie seiner Seele liegt da ausgebreitet vor uns. Wenige Maler haben eine so umfangreiche und dichte Folge von Selbstdarstellungen hinterlassen. Die Reihe setzt ein mit jener Bleistiftzeichnung, auf der er sich als Knabe Rechenschaft über sich selbst abgelegt hat, und den jugendlichen Selbstbildnissen aus der Zeit bis zum Pariser Studienaufenthalt, auf denen ihn bereits der suchendforschende Blick des Malers charakterisiert. Später hat er Selbstporträts alljährlich zum Geburtstag gemalt. Das waren sehr ernste und kritische Begegnungen mit dem eigenen Ich. Nach dem Schlaganfall, nachdem er das metaphysische Grauen erlebt und wie (wie er im Tagebuch notierte), das Nichts gesehen‘ hatte, schien er mehr zu erschauen, als das Spiegelglas ihm an visuell Wahrnehmbarem bot.“<sup>1657</sup>

Corinth, Max Liebermann und Max Slevogt stellten die Dreierspitze des deutschen Impressionismus dar, und so malte Corinth 1907 das „Selbstporträt mit Glas“ als Halbakt, der sich, wie aus heiterem Himmel, urplötzlich vor den Betrachter stellt: mit seiner schwammigen, bulligen Leibesfülle und aufgedunsener, fleckig geröteter Haut (Abb. 517). Ein Nackentuch wie das schwer arbeitender

---

Beckmann ab den zwanziger Jahren, Dix oder Giorgio de Chirico – wobei letzterer ebenso an hochtrabenden historischen Vorbildern von Dürer zu Rubens anknüpfte.“

<sup>1657</sup> Berend-Corinth, 1958, S. 81. Schneede, 2004, S. 7. „Vielleicht ist das Selbstbildnis – jedenfalls in der Moderne – die vielschichtigste aller Bildgattungen. Denn im Selbstbildnis geht es nicht nur um das Sujet, den Dargestellten, sondern auch um einige weitere Sinnebenen. So etwa um das tiefste und waghalsigste Eindringen in eine Person und – damit verbunden – um äußerste Formexperimente, die man an anderen Personen aus Rücksichtnahme in der Regel nicht so konsequent vornimmt. [...] Es geht aber in jedem eindringlichen Selbstbildnis auch um das Verhältnis des Künstlers zur Welt und damit zugleich um sein Selbstverständnis als Künstler. [...] Es sind die Darstellungen der eigenen Person häufig gleichermaßen Berichte über den Stand der eigenen Malerei und deren Weiterentwicklung.“

Menschen hat er sich umgebunden und über den Hinterkopf gezogen; er präsentiert sich leicht verdreht und hält ein Glas mit einem Alkoholgetränk in der rechten Hand, während die Linke ausgestreckt und vom Bildrand abgeschnitten ist, womit Spontaneität und zupackende Dynamik zum Ausdruck kommen. Ein Bildnis unter Alkoholeinfluss war bei ihm nicht selten und seinem ausschweifenden Leben, wie er es in seiner Selbstbiographie beschreibt, geschuldet. Das Phänomen ist bei Künstlern vermehrt zu beobachten, denn „Rauschzustände“ welcher Art auch immer, Drogen oder Alkohol, setzen ausgeblendete, unterdrückte und versteckte Vitalität oft frei, kehren aber auch Wesensart und Leidenschaft, letztlich das Naturell des Künstlers hervor. Die raue, fleckige Malweise in diesem „Selbstporträt mit Glas“ weist einerseits auf seine sinnliche, genussfreudige Derbheit, seinen ungehobelten Charakter, andererseits auf seine Spannkraft und den unermüdlichen Antrieb hin. Sein sprühender, nicht aufzuhaltender Lebensdrang wird auch in den vielen kleinen kurzen ungeduldigen, fast fiebrigen Pinselstrichen deutlich.<sup>1658</sup>

Das Werk von Corinth wird üblicherweise in zwei Phasen unterteilt, wobei das Jahr 1911, in dem er einen Schlaganfall erlitt, einen Wendepunkt darstellte, um nicht zu sagen einen Bruch gegenüber dem bis dahin praktizierten Malstil. Dies wird anschaulich, wenn als Vergleich das Bild „Selbstporträt mit seiner Frau Charlotte Berend-Corinth und einem Sektglas“ aus dem Jahre 1902 herangezogen wird (Abb. 518). Charlotte Berend war seine erste Schülerin, er heiratete die 22-Jährige im Jahr 1901. Der erfahrene Arzt erkennt auf diesem Doppelporträt sowohl seine „beidhändige Fingerfertigkeit und Geschmeidigkeit“, aber auch sein kardiovaskuläres Risikoprofil: Lebensgenuss bis an die Grenze, dazu Alkohol und Tabak. Dieser Lebensstil wird auch auf einem weiteren Selbstporträt aus dem Jahre 1908 präsentiert: „Bacchantenpaar“ (Abb. 519). Am 11. Dezember 1911 erlitt der rechtshändige 53-jährige Corinth einen Schlaganfall der rechten Hirnhälfte, der mit den typischen Folgen einherging, nämlich einer armbetonten Halbseitenlähmung links, einem „Neglectsyndrom“, aber auch mit Todesahnung, Schwermut und Niedergeschlagenheit.<sup>1659</sup> Die Lähmungserscheinungen

---

<sup>1658</sup> Vgl. Koja, 1992. S. 53.

<sup>1659</sup> Vgl. Hesse/Krause-Schäfer, 2010, S. 66-67. „Wie bei rechtshemisphären In-farkten nicht ungewöhnlich, litt der Künstler zusätzlich unter einem Neglectsyndrom im Sinne einer fehlenden Wahrnehmung der linken Erlebniswelt. eine der ersten nach dem Schlagabfall angefertigten Radierungen aus dem Jahre 1912 zeigt entsprechend deutliche Zeichen dieses Syndroms, indem der Künstler die linke Gesichtshälfte und die Schulter weglässt bzw. nur andeutet.“

hielt der Maler überzeugend in der kleinen Zeichnung „Hiob und seine Freunde“ fest. Der kranke Hiob ist hier mit überkreuzten Beinen, seinem schlaff herabhängenden gelähmten Arm und verkrallten Fingern, bedingt durch die konsekutive Beugespastik, und verdrehtem linken Fuß dargestellt (Abb. 520). Anfangs bestand bei Corinth zeitweise auch ein leichtes Zittern der rechten Hand, das allerdings beim Halten des Pinsels verschwand, auch feinmotorische Bewegungsstörungen der anderen Hand traten auf ebenso wie leichtes Hinken beim Gehen, zusätzlich bestand eine starke Erschöpfung nach geringsten Anstrengungen. Depressive Episoden verfolgten den Künstler von Jugend an und schlugen nach dem Schlaganfall in eine tiefe Depression um, die zusammen mit der bedrohlichen Todesnähe, Gedanken über die Vergänglichkeit und einem längeren Krankengericht auftraten, wobei es auch zu einer Wesensveränderung in der Form kam, dass er über Selbstreflexionen zur Introspektion kam, wodurch seine Gefühle und Affekte seelisch und körperlich wahrnehmbar und kognitiv erfassbar wurden. Damit erlangte Corinth die Fähigkeit, sich selbst wahrzunehmen, wodurch sich sein Realitätsinn schärfte und erweiterte. So schrieb der Kunsthistoriker Alfred Kuhn, ein Zeitgenosse Corinths, 1925 in einer Monographie in unübertroffener Art und Weise über den Künstler: *„Als Corinth sich wieder vom Bett erhob, war er ein anderer. Er war sehend geworden, sehend für das Jenseitige der Erscheinung.“*<sup>1660</sup>

Überraschend ist die große Zahl von Werken, die er nach diesem Ereignis noch anfertigte, so etwa 500 Gemälde und 800 graphische Arbeiten. Dabei bekamen seine Bilder einen anderen Themenschwerpunkt: Es waren Selbstporträts sowie Familien- und Landschaftsmotive, aber er radierte und lithographierte auch große Serien. Hier stellt sich nun die Frage, ob und in welcher Form haben sich seine Selbstporträts verändert, und lassen sich Auswirkungen der durchgemachten Krankheit in seiner Kunst nachweisen?<sup>1661</sup> Eine solch gravierende Erkrankung, die ohne Vorwarnung aus dem Nichts hervortritt, bringt die Betroffenen in die Nähe des Todes, der von da an wie ein Damoklesschwert über ihnen hängt und das Unheil mit Entsetzen und Grauen in Todesangst überführt. Diese Beobachtung vieler Biographen und Kunsthistoriker, die den Schlaganfall als wesentlichen Grund für seinen Stilwandel anführen, das heißt für seine veränderte Mal- und Zeichentechnik, traf auf Corinth zu. Danach wurden ausschließlich

---

Das Neglectsyndrom war offensichtlich mit einer räumlich konstruktiven Störung verbunden [Abb. 521].“

<sup>1660</sup> Kuhn, 1925, S. 100.

<sup>1661</sup> Vgl. Jung, 1974, S. 76–86.

psychopathologische, depressive Aspekte wie auch die erlebte intensivierte Wahrnehmung der Endlichkeit als wesentliche kausale Faktoren angenommen. Alfred Kuhn nahm zu Corinths Stiländerungen wie folgt Stellung:

„Die Präponderanz des plastisch Körperlichen beginnt nach und nach zu verschwinden. Ein ausgesprochen flächenhaftes Sehen bildet sich aus. Die Dinge der Welt, die bisher als durchaus vorhanden, sinnlich greifbar empfunden worden waren, treten langsam zurück und werden zu Erscheinungen. Etwas Unwirkliches erhalten sie, nebelhaft aufgelöst schieben sie sich am Betrachter vorüber. Die Konturen verschwinden, die Körper sind oft wie auseinandergezogen, deformiert, im Gefüge verschoben [...]. Auch die Ähnlichkeit der Porträts hat fast ganz aufgehört. [...] Alles detaillierte Durchführen ist weggefallen. Mit breiten Strichen ist die Person in ihrem Wesentlichsten zusammengefügt. Das Charakteristische, das der Maler schon immer stark zu betonen pflegte, wird jetzt übertrieben. Oft wird es zum Karikieren. [...] Die Modelle, wer sie auch immer sein mögen, sind ihm nur noch Malobjekte.“<sup>1662</sup>

Corinth war beim Malen von einer grenzenlosen, überschwänglichen Passion, um nicht zu sagen Obsession getrieben, um seine Schöpferkraft aus sich herauszulassen. Dabei kommt es beim Betrachter seines Spätwerks zu erheblichen Irritationen, denn es tritt eine unerwartete, frappante Dualität in seinen malerischen Arbeiten hervor. So materialisierte er mit seiner Malerei einerseits alle Gegenstände der Natur, deren Schöpfung zugleich mit einem feierlichen Lobgesang bekrönt wurde, andererseits vollführte seine Malerei eine Metamorphose der

---

<sup>1662</sup> Kuhn, 1925, S. 107. Vgl. Schälicke/Schäfer, 1992, S. 6-7: „Benommen vom vorausgehenden impressionistischen Wirklichkeitssinn Corinths, werden allzu leicht die deformierenden ästhetischen Mittel der letzten Schaffensperiode als Ausdruck einer gefährdeten Welt. [...] Jeder Versuch, das Spätwerk Corinths als kontinuierliche Fortsetzung des sanktionierten Älteren zu verstehen, prallt jedoch an das Faktum, daß in den letzten sieben, acht Jahren seines Lebens Corinths Ausgangsmaterial, die Realität, in seiner Malmaterie und deren Konstruktion versinkt. [...] Die Gegenüberstellung von Arbeiten aus verschiedenen Stilperioden, in denen jeweils die Heftigkeit des Pinselstrichs, das Vibrato der Koloristik und die Überlagerung der naturnachahmenden Mittel durch den gegenstandsunabhängigen, autonomen Formenausdruck dominieren, beleuchtet den zweiten Weg den weitem Weg, den Lovis Corinth noch in den letzten Jahren zurücklegt, der ihn von seinem Ausgangspunkt so weit wegführt.“

Natur, mit der eine Denaturierung und Spiritualisierung einherging, über die seine Werke Autonomie und Unwirklichkeit erreichten.<sup>1663</sup> Allen diesen kunsthistorischen Vorstellungen muss aber die medizinische Sichtweise der Stilveränderung nach seinem Schlaganfall gegenübergestellt werden, denn der Arzt und Neurologe ist zweifellos mit den Auswirkungen eines rechtshemisphärischen Hirninfarktes vertrauter und kann daraus thematisch eine andere Fokussierung der Motive und stilistische Veränderungen erklären. Der Neuropsychologe Manfred Herrmann verweist auf das Neglect Syndrom, das in vielen späten Bildern gut nachvollziehbar ist:

„Nach einem rechtshemisphärischen Schlaganfall tritt manchmal, insbesondere nach temporo-parietalen Läsionen, ein linksseitiger Neglect auf. Das ist eine Wahrnehmungsstörung, bei der die Betroffenen nicht dazu in der Lage sind, Reize, die in ihrem linken Gesichtsfeld dargeboten werden, wahrzunehmen und adäquat darauf zu reagieren. Die Störung ist nicht durch Lähmungen, Gefühls- oder Gesichtsfeldstörungen bedingt. Die Neglectsymptomatik kann sich im visuellen, sensorischen, auditiven und motorischen Bereich manifestieren.“<sup>1664</sup>

Bei Betrachtung von Corinths Selbstporträts fällt als Erstes auf, dass er sich nach dem Schlaganfall nur noch alleine, wenn nicht in Gegenwart des Todes darstellte, die früheren Bilder voller Lebensfreude mit Weib, Wein und Gesang waren Vergangenheit. Auffällig ist auch, dass er sich im Gegensatz zu früheren Selbstporträts nun meist leicht nach links verdreht malte, möglicherweise um sein Spiegelbild im gesunden Gesichtsfeld zu sehen. Besonders augenfällig finden solche Veränderungen an seinen malerischen und graphischen Selbstdarstellungen statt. In dem kleinen Selbstporträt aus dem Jahre 1912 (Abb. 521) ist die linke Körperhälfte deutlich reduziert dargestellt, denn die Kontur der linken Schulter fehlt, die linke Hand ist im Gegensatz zur anderen nur skizziert angedeutet, das Gesicht

---

<sup>1663</sup> Vgl. Schuster, 1996, S. 56: „Corinths Passion hat [...] ein Doppelgesicht. Es ist eine Passion, eine Obsession für die Sinnenwelt und die Sinnlichkeit der Malerei, die von der Hinfälligkeit des Lebens, von seiner Schuld, vom Tod und dessen permanenter bedrohlicher Anwesenheit ebenso weiß. Corinths Passion der Malerei hält beides im Malakt fest, das Fest der Malerei als Feier alles Irdischen und als Überwindung seiner kostbar festgehaltenen Vergänglichkeit.“

<sup>1664</sup> Herrmann, 2007, S. S. 5.

ist verzerrt und asymmetrisch abgeflacht, wobei die linke Gesichtshälfte weitgehend im Dunkel liegt und das linke Auge vertieft, kleiner, eigentlich kaum identifizierbar ist. Zusammenfassend können an vielen seiner Selbstbildnisse Konturverlust, Verzerrungen, Undeutlichkeit und Fehlplatzierung von Detaildarstellungen, oft Dunkelheit bei Fehlen emotionaler Nähe oder auch anatomische Kuriositäten und Perspektivunstimmigkeiten festgestellt werden.<sup>1665</sup>

In der Lithographie „Selbstbildnis“ von 1919 sind all seine Erfahrungen und Wahrnehmungen über sein Leiden und seine neu gewachsene Introspektionsfähigkeit zusammengetragen (Abb. 522). Corinth hat sich völlig in seinem Spiegelbild verloren, entrückt von jeder Realität, gedankenverloren, es zeigt aber zugleich die Anspannung und Anstrengung, die es erforderte, sein Elend und seine Ängste zu kultivieren und das eher beiläufige Vanitas-Motiv früherer Zeiten nun nach neuen Erfahrungen mit Authentizität zu beladen. In der Radierung „Tod und Künstler“ aus den Jahren 1920/1921 rückt Corinth seine Person ganz nah an den Betrachter heran, der intensive, konzentrierte Blick in den Spiegel geht direkt zu seinem imaginierten Gegenüber (Abb. 523). Er arbeitet gegen den Tod, aber die Zeit läuft, die Armbanduhr an seinem Arm zeigt die ablaufende Lebenszeit. Der Bote des Todes steht schon hinter ihm, legt seine knochige Hand auf seine Schulter. Das Gesicht des Künstlers zeigt Verzweiflung und Angst, besonders betont durch die Schraffuren, die eine Gesichtshälfte und die Schulter in den Schatten, ins Dunkel, verlegen.<sup>1666</sup>

Vielfach wird in der kunsthistorischen Literatur von einer Radikalisierung seines Stils gesprochen, wobei die detailgetreue Darstellung seiner selbst immer mehr verloren gehe, das Abbild werde zum Ausdruck. Der Künstler ist kaum noch erkennbar, karikiert bis zur Abstraktion, und dies besonders in seinen graphischen Darstellungen, die zu einem Spiegel seines Ichs, seiner Befindlichkeit, werden. In seinem letzten Selbstporträt „Selbstbildnis vor Spiegel“ von 1925 zog Corinth sich von sich selbst zurück, indem seine Frontalansicht im Vordergrund sein gespiegeltes Profil im Hintergrund entschwinden lässt (Abb. 524).

„Die Hauptansicht ist unter den mühseligen, diagonal applizierten Pinselstrichen deformiert, wie zerfallend. Allein im Profil beruhigt sich der Duktus in einer gleichsam endgültigen Silhouette, einer Art

---

<sup>1665</sup> Vgl. Bätzner/Hennerici, 2006, S. 51–57. Vgl. Herrmann, 2007, S. 16–17.

<sup>1666</sup> Vgl. Klingsöhr, 1997, S. 65.

Gedenkmedaillon. Das graue Ambiente und die rötlichbraunen Fleischtöne werden immer wieder vom Glänzen des Spiegelkristalls durchleuchtet – als könne die Zeit, verfangen im Medium der Malerei wie im Labyrinth der Spiegelungen, angehalten werden.<sup>1667</sup>

Die weiteren Werke von Lovis Corinth nach seinem Schlagabfall zeigen, dass die neuropathologischen Störungen im Gefolge dieser Krankheit sein künstlerisches Schaffen wesentlich beeinflusst haben, denn ein solcher Bruch in seiner Darstellung von Malerei und Graphik ist nicht allein mit künstlerischem Willen erklärbar, sondern wesentlich abhängig von körperlichen, geistigen und seelischen Fähigkeiten. Möglicherweise haben die neurophysiologischen Veränderungen wie ein Katalysator gewirkt und das in ihm angelegte inhaltsschwere, emphatische und expressive Darstellungselement freigelegt und zur Entfaltung gebracht. Gleichwohl zeigt dieser Künstler unabhängig von allen äußeren und inneren Einflüssen und Kräften in seinem Spätwerk seinen Weg vom Impressionismus zum Expressionismus, der trotz aller Einschränkungen, die ihm das Leben auferlegt hatte, seinen Weg fand: Aktiv und kreativ gab er ein Beispiel, dass Menschen auch nach schweren Schicksalsschlägen noch zu großen Leistungen fähig sein können.

## XI.4. Cézanne und seine Altersporträts

Paul Cézanne (1839–1906) gilt neben Vincent van Gogh und Paul Gauguin als Wegbereiter der Moderne; er ist in seiner steten Stilentwicklung entscheidend über den Impressionismus hinausgegangen und schuf damit einen Wendepunkt in der Kunstgeschichte zwischen Tradition und Aufbruch in Richtung Abstraktion. Aber auch wenn die Methoden denen der Impressionisten gleichen, so war Cézanne doch kein Impressionist, denn er wollte eine neue künstlerische Gesetzmäßigkeit, Gewissheit und Bestimmtheit, er wollte aus dem Impressionismus etwas Dauerhaftes machen. Das Gesehene waren für ihn zuallererst Farben, aus denen als Resultat die Form hervorging. Die Essenz von Cézannes Kunstauffassung wird durch die Formel „*Kunst als eine Harmonie parallel zur Natur*“ deutlich.<sup>1668</sup>

---

<sup>1667</sup> Zimmermann, 2008, S. 116.

<sup>1668</sup> Wolf, 2002, S. 36: „Sein Blick auf die Natur impliziert immer die Beobachtung des eigenen Sehens, Bild und Natur stehen in konstruktiver Parallele. Cézanne

Cézanne gab sich nicht wie die Impressionisten damit zufrieden, das Beobachtete ohne Zeitverzögerung ins Bild zu setzen, denn er wollte das Phänomen Natur erfassen und durchdringen. Um die Natur nachzubilden, war aus seiner Sicht zunächst ein langes Schauen zur Entschlüsselung des Motivs erforderlich, danach erfolgte die Umsetzung, die Komposition des Bildes aus Formen, Farben und Strukturen, wofür für ihn Wirklichkeitstreue unabdingbar war, und diese Wirklichkeit führte er, nicht zuletzt, auf einfache geometrische Grundformen zurück: „Man behandle die Natur gemäß Kugel, Kegel und Zylinder.“<sup>1669</sup> Unterhalb der äußeren Schale, hinter der visuellen Erscheinung der Dinge, so Cézanne, seien es die Farben, die die jeweilige Form gestalteten. „Die Natur ist nicht an der Oberfläche, sie ist in der Tiefe. Die Farben sind Ausdruck dieser Tiefe an der Oberfläche.“<sup>1670</sup> Mit großem Ausdauervermögen betrachtete er die Erscheinungsbilder der Natur und betonte, dass das Auge allein nicht ausreiche, denn auch das Nachdenken sei erforderlich, weil es nur so möglich sei, „auf den Grund der Dinge, auf ihre innenwohnende, ewige Form zu stoßen“.<sup>1671</sup>

„Im Maler gibt es zwei Dinge: das Auge und das Gehirn, beide müssen sich gegenseitig helfen: Man muss an ihrer wechselseitigen Entwicklung arbeiten; am Auge durch das Sehen nach der Natur, am Gehirn durch die Logik der geordneten Empfindungen, welche die Ausdrucksmittel liefern.“<sup>1672</sup>

Seine kurz skizzierte Kunsttheorie und seine Vorstellung von der Natur setzte Cézanne in der Weise um, dass er seine Bilder, besonders die Landschaften, vermittels eines Farbenteppichs, der aus einer Vielzahl von Bausteinen bestand, strukturierte.

„Die Bildauffassung, wonach Landschaften aus einem Gefüge farbiger Flecken gebildet werden, liegt in Cézannes Theorie vom Sehen begründet. Demzufolge nimmt das Auge nicht Dinge und ihre Eigenschaften

---

weicht deshalb vom impressionistischen Konzept ab, weil er die im Sehen gewonnene Impression mehr als etwas Flüssiges und Veränderliches begreift, sondern als den kleinsten Baustein einer gleichwohl beweglichen Ordnung.“

<sup>1669</sup> Doran (Hg), Gespräche mit Cezanne, [1904], 1982, S. 43.

<sup>1670</sup> Ruhrberg, 2005, S. 21.

<sup>1671</sup> Becks-Malorny, 2001, S. 46.

<sup>1672</sup> Doran (Hg), Gespräche mit Cezanne, [1904], 1982, S. 54.

wahr, sondern ‚taches colorées‘, Farbflecke und farbige Eindrücke, die sofort in einem logischen Kontext übertragen werden. Cézanne unterschied zwischen gesehener und erkannter Wirklichkeit und beschränkte sich darauf, die eigentliche Arbeit des Sehens festzuhalten, also vom Wissen um die Dinge abzusehen und nur die vom Auge aufgefangenen farbigen Eindrücke wiederzugeben.“<sup>1673</sup>

Die Malerei mit Farbflecken verband Vorder-, Mittel- und Hintergrund verzahrend miteinander und entzog dem Betrachter damit auch die vorgetäuschte Raumwirklichkeit. Sie war allein der Leinwand verpflichtet, deren Realität nur zwei Dimensionen kannte. Die Farben, die für Cézanne die Tiefe der Natur an die Oberfläche brachten, gestaltete er nach dem Prinzip der „Modulation“.<sup>1674</sup> Modulieren bedeutete für Cézanne, eine „Hell-Dunkel-Skala“ aus der „Eigenhelle“ der jeweils benutzten Farben zu erreichen,<sup>1675</sup> denn er wollte nicht durch Hinzufügen von Schwarz oder Weiß verdunkeln oder aufhellen. Mit dieser Methode der Farbmodulation entstand entsprechend der Raumdimension und der Raumillusion durch stufenweise abgeänderte, nebeneinandergesetzte harmonische Farbfelder eine organische Einheit, die wie ein gewebter Teppich wirkte. Cézanne benutzte die Farbe als malerisches Gestaltungsmittel und nicht mehr zur Abbildung der Wirklichkeit. Die Kontrastwirkung heller Farben trug er laut Felix Baumann in chromatischen Abstufungen in einer dichten, meist diagonal verlaufenden Textur auf die Leinwand, wobei er auch die einzelnen Darstellungselemente verband, auch Figur und Hintergrund scheinen miteinander verbunden.<sup>1676</sup> Formen entstanden bei ihm durch die Intensität der Farben, und dies

---

<sup>1673</sup> Schmitt, 1995, S. 90–91.

<sup>1674</sup> Vgl. Lüthy, 2005, S. 273: „Für Cézanne sind [die taches] das Grundelement, aus dem er [...] seine Bilder ‚baut‘. Diese Bausteinfunktion können sie deshalb erfüllen, weil sie verschiedene Dualitäten in sich aufheben. So wird es möglich, traditionell voneinander getrennte Ausführungsschritte eines Gemäldes in einer einzigen Setzung zusammenzufassen. Denn jede tache ist Form und Farbe, Malerei und Zeichnung, Licht und Dunkelheit, materieller Rohstoff und Form in einem. Statt die Dinge durch die Linie zu umreißen, durch das Spiel von Licht und Schatten zu modellieren und schließlich durch Farbe zu kolorieren, basiert Cezannes Malerei allein auf einem differenziellen System kontrastierender Farbmarkierungen, das er ‚Modulation‘ nannte.“

<sup>1675</sup> Boehm, 1988, S. 86.

<sup>1676</sup> Vgl. Baumann, 2004, S. 170–175.

wird in den Notizen von Emile Bernard deutlich, der folgende Äußerung von Cézanne niederschrieb:

„Es gibt keine Linie, es gibt keine Modellierung, es gibt nur Kontraste. Diese Kontraste ergeben sich nicht aus dem Schwarz und dem Weiß, sondern aus der Farbempfindung. Aus der genauen Beziehung der Farbtöne geht die Modellierung hervor. Wenn sie harmonisch nebeneinander stehen und vollständig vorhanden sind, modelliert sich das Bild von selbst. [...] Man sollte nicht [Körper] modellieren, sondern [Farben] modulieren.“<sup>1677</sup>

Cézanne konstruierte seine Bilder, indem er die Farben als Grundelemente begriff, die er in kleinen Flächen und vielfältigen Nuancierungen mit klarer Abgrenzung gegeneinander absetzte, wobei er auf jede illusionistische Raamtiefe verzichtete und sich allein auf die gemalte Bildebene beschränkte. Im Gegensatz zu den Impressionisten sind alle seine Werke planvoll konzipiert und strukturiert durchgestaltet. Es entstehen strenge Bildformen, in denen die Bildgegenstände zu einer rhythmisch, fest gegliederten Ordnung zusammengeführt werden. Der Bildaufbau erfolgt allein über Farbwerte, nicht durch Zeichnungen. Gegenüber Bernard äußerte der Künstler sich dazu wie folgt: „*Wenn die Farbe den höchsten Reichtum zeigt, zeigt die Form die größte Fülle.*“<sup>1678</sup>

Dieser kurz nachgezeichnete Weg mit den Hauptelementen seiner Kunstauffassung, die ihn zu einem der Wegbereiter der Klassischen Moderne werden ließ, war in seinem Frühwerk noch nicht zu erahnen, denn ausgenommen einige Porträts und Stilleben galten erotische und Gewaltphantasien seinem Hauptinteresse. Mit den 1869–1871 entstandenen Werken „Der Bahndurchstich“ und „Die schwarze Marmoruhr“ begann eine grundlegende Änderung in seiner Kunstauffassung, denn die Darstellungsinhalte verloren für den 30-Jährigen zunehmend an Bedeutung und wurden von dem genau durchdachten Bildaufbau abgelöst, die „*absoluten Begriffe der Malerei*“ wurden für ihn die Elemente Farbe und Form, die er in seinen Kompositionen zu einem harmonischen Miteinander verband.<sup>1679</sup>

---

<sup>1677</sup> Bernard, 1986, S. 183.

<sup>1678</sup> Cézanne, 1957, Walter Heß (Hg), S. 76.

<sup>1679</sup> Bocola, 2013, S. 135–141. „Alles Ist Form, Maß und Proportion, alles ist Spannung und Gleichgewicht.“

„Am deutlichsten manifestiert sich Cézannes Haltung in seinen Menschendarstellungen. Obwohl sie wie Stilleben gemalt sind, wirken sie nicht tot, sondern strahlen eine intensive geistige Präsenz und Lebendigkeit aus. Seine Porträts wahren die individuelle Eigenart des jeweils Dargestellten, doch wird dies nicht psychologisch vertieft, sondern erschöpft sich in ihrer Erscheinung. Die Bedeutung, die Cézanne dem Besonderen zumißt, gründet in der Einsicht, daß das Individuelle und Einmalige die einzig mögliche Form darstellt, in der das Überpersönliche und Allgemeine erscheint und in der es sich darstellen läßt.“<sup>1680</sup>

Cézanne schätzte ganz anderes als die meisten Impressionisten die Selbstreflexion und Selbstbefragung. Er schuf 26 malerische Selbstbildnisse – das erste 1862–1864, das letzte 1898–1900 – und wählte dafür meist, neben zwei halbfigurigen Bildern, das seit der Frührenaissance traditionelle Bruststück im Dreiviertelprofil. Darüber hinaus fertigte er diverse Selbstporträts als Zeichnungen und brachte sich in unterschiedlichen Rollen auch in mehrere große Kompositionen ein. Politisch hielt sich Cézanne eher zurück, denn er sah sich in der Funktion als Künstler ausschließlich als Erneuerer und Revolutionär, der die von der Akademie und den jährlichen Salons geforderten Reglements der Malerei ablehnte, was er auch in seinen Selbstbildnissen zum Ausdruck brachte, wo es ihm in erster Linie um Authentizität ging. Er distanzierte sich überdies von den bürgerlichen Gestaltungselementen der Avantgarde, wenn man die traditionellen Selbstporträts von Degas, Manet oder Bazille aus der Zeit betrachtet, denen er 1866 ein wenig konformes Selbstbildnis entgegensetzte (Abb. 525). Seine frühen Werke malte Cézanne in einer von ihm „*manière couillarde*“ (mutige Art) genannten Weise, die sich dadurch auszeichnete, dass er die Farben entschlossen, souverän und zielsicher mit dem Spachtel breit und grob auftrug, während er seiner Vorliebe für das kontrastreiche Nebeneinander von dunklen und hellen Farbpigmenten freien Lauf ließ. Impressionistische Farbflecke setzte er nicht ein, um sich verändernden Lichtverhältnissen anzupassen, sondern um Form und Struktur der Physiognomie herauszuarbeiten. Obwohl erst 27 Jahre alt, schuf er das Bild eines missmutigen Egozentrikers, der wegen seiner hohen Stirnglatze und des vollen Bartes deutlich älter eingeschätzt wurde. Aus dem dunklen Hintergrund tritt die aufgehellte breite Stirn hervor, der Kopf blickt über die rechte Schulter

---

<sup>1680</sup> Ebd., S. 140.

zurück zum Betrachter hin. Seine tief liegenden schwarzen Augen sind ins Zentrum des Bildes gerückt, aus ihnen sprüht Düsterei, verbunden mit unbändiger Kraft, Entschlossenheit und einem nicht beirrbareren Willen, die das Bild beleben, wenngleich vor allem die breit aufgetragenen Farbmassen für diese Vitalität verantwortlich sind.

„Mittels der nun vollkommen entwickelten *manière couillarde* schafft Cézanne eine krustige Oberfläche, welche die Fühlbarkeit der *matière* bewahrt und die Textur der wiedergegebenen Elemente nachbildet. Großflächige Farbmuster auf Gesicht und Stirn modellieren die wellenförmigen Linien der Haut und geben die durch Alter und Unbilden der Witterung gezeichneten Charakterzüge wieder.“<sup>1681</sup>

Ohne Zweifel brüskierte der pastose Farbauftrag die zeitgenössische Kunstwelt, aber man könnte auch das Militärvokabular in Anspruch nehmen und formulieren, dass Cézanne seinen Zeitgenossen den Fehdehandschuh hingeworfen hatte, so gegensätzlich waren seine Gestaltungsmittel gegenüber der traditionellen akademischen Kunst. Wenn ein Künstler sich mit solch einer Aggressivität gegen das Altbewährte stellte, liegt die Frage nahe, wer dessen Wegbereiter waren. Wer hatte den Stimulus in ihm entfacht, diesen bahnbrechenden avantgardistischen Weg einzuschlagen? Es liegt auf der Hand, die Kunstform Courbets anzunehmen, die in aller Munde war, seine Vorstellung von Realismus für Cézannes Arbeit in Betracht zu ziehen, aber Cézanne wurde kein Realist, wenn er sich auch Courbets Spachteltechnik zu eigen machte. In der Wissenschaft wird darauf hingewiesen, dass er eine große Vorliebe für romantische Kunst und Literatur hegte, und dies könnte seine Begeisterung für die spanische Malerei, im Besonderen für

---

<sup>1681</sup> Platzmann, 2001, S. 44–45: „*Couillarde* leitet sich von *couille* ab, was so viel heißt wie ‚Hoden‘ oder ‚Eier‘. Mit dem Spachtel grob und dick aufgetragene Farbe, das hatte für Cézanne und seine Gruppe etwas Maskulines. Die Vorurteile, welche bei der Avantgarde gegenüber dem schwachen Geschlecht herrschten, waren offenkundig. Man hatte ‚ein Mann‘ zu sein. Frauen konnten aufgrund ihrer natürlichen Schwäche und Passivität nur eine untergeordnete Rolle spielen. Cézanne hob sich durch einen maskulinen Malstil und ein männlich-revolutionäres Auftreten von den saft- und kraftlosen Salonmalern und einzelnen Künstlern der Batignolles-Gruppe ab. Deren ausgefeiltere Technik und vermeintliche Anbiederung machten ihre Werke femininer, disqualifizierten sie als unkreative Schöpfung.“

den Künstler Francisco Goya, erklären. J. K. Huysmans publizierte 1889 unter dem Titel „Certains“ seine Beschreibung von Goyas Kunst am Beispiel des Bildes „Stierkampf“ von 1827, die hier in deutscher Übersetzung wiedergegeben wird und in so manchem an Cézanne erinnert:

„Der Goya ist ein Brei aus Rot, Blau, Gelb und weißen Kommas, ein Kompott aus leuchtenden Farben, aufgetragen in dicken Schichten, kreuz und quer, hingespachtelt und mit dem Daumen hingefuscht – ein Mischmasch aus groben Klecksen auf der ganzen Leinwand, von oben bis unten. [...] Der Effekt ist schlicht atemberauschend! Figuren lösen sich aus dem Morast. Diäresen werden zu funkelnden Augen, Gedankenstriche zu aufgerissenen Mündern, umgekehrte Kommas zu verkrampften Fingern. Ein derartiger Wahnsinn ist noch nie auf eine Leinwand geworden, ein solch gewaltiges Getümmel noch nie geschaffen worden.“<sup>1682</sup>

Dass sich Cézanne von Goyas Gestaltungsmitteln und auch den Bildinhalten angezogen fühlte, kann anhand einiger Gemälde wie „Der Mord“ von um 1870 oder aus dem Aquarell „Die erwürgte Frau“ von 1875/1876 geschlossen werden – Werke, die dezidiert auf Goyas Druckgraphik als Inspirationsquelle hindeuten. Bis in die 1880er-Jahre lässt sich Goyas Einfluss auf Cézanne belegen. Nach Steven Platzman ist sogar die Annahme berechtigt, Goya sei für ihn wie eine Vaterfigur gewesen, zieht man beispielsweise ein Skizzenblatt mit Selbstbildnis und Bildnisstudie nach Goya heran, das Cézanne 1884–1886 schuf (Abb. 526). In diesen Jahren entstand auch ein Großteil seiner malerischen und zeichnerischen Selbstporträts, was darauf hinweist, dass er über sich und sein Leben, seinen Weg als Künstler, sein Verhältnis und seine Beziehung zu Tradition und Vorbildern und über seine Stellung innerhalb der Avantgarde intensiv nachgedacht hatte. Erst als reifer Mensch und Künstler vermochte er seinen Stil mit Stärke, Entschlossenheit und Ausdauer zu vertreten, er bedurfte keiner Vaterfigur mehr, sondern war selbst zum Meister geworden, den sich andere zum Vorbild nahmen.<sup>1683</sup>

---

<sup>1682</sup> Huysmans, 1889, S. 199–200.

<sup>1683</sup> Vgl. Platzman, 2001, S. 55–57.

Nachdem sich Cézanne in den 1860er- und frühen 1870er-Jahren als exzentrischer Einzelgänger vorgestellt hatte, der gegen alle gesellschaftlichen Normen und Spielregeln verstieß, gegen die Etikette der tradierten Salonmaler und sogar gegen die aus seiner Sicht etablierte Avantgarde, indem er mit seiner Malerei und seinem Verhalten provozierte, wollte er nun das Image eines Extremisten ablegen und widmete sich den Bildmotiven Landschaft, Stilleben und Selbstporträt. Diesen Sujets sollte er sich niemals mehr so intensiv zuwenden wie in dieser nun einsetzenden impressionistischen Phase zwischen 1872 und 1883, in der er unter anderem die meisten zeichnerischen sowie einen Großteil seiner malerischen Selbstbildnisse anfertigte.<sup>1684</sup> Die Bekanntschaft, ja Freundschaft mit Camille Pissarro, die mehr als zehn Jahre andauern sollte,<sup>1685</sup> begleitete und förderte seine stilistische Entwicklung, in deren Verlauf sich impressionistische mit expressio-nistischen Elementen seiner Frühzeit miteinander verbanden. Seine Werke enthielten zum Teil anstößige sexuelle Anspielungen und ungewöhnliche Phantasien, die sowohl in der Salon-Jury als auch unter den konservativen Avantgarde-Künstlern wenig Anklang fanden.<sup>1686</sup> Während dieser Zeit veränderte Cézanne sein Verhalten und legte auch seinen provokanten Malstil ab, um mit den anderen Avantgarde-Künstlern Frieden zu schließen. So zeigt das Selbstporträt „Selbstbildnis vor blassrotem Hintergrund“, das um 1875 entstand, in einer moderat

---

<sup>1684</sup> Vgl. Platzman, 2001, S. 76. „Die Zeichnung spielte in Cezannes künstlerischer Entwicklung eine bedeutende Rolle. Er fertigte Hunderte von Zeichnungen an, von unterschiedlichsten Quellen inspiriert. Oft war die Natur oder seine alltägliche Umgebung die Eingebung. [...]. Häufig kopierte er die Werke alter Meister, direkt im Louvre oder anhand von Reproduktionen aus Büchern seiner umfangreichen Bibliothek. Viele Kritiker haben Cezannes revolutionären Errungenschaften in Öl in den Vordergrund gestellt. Aber auch die Arbeiten auf Papier, seine Bleistiftzeichnungen und Aquarelle, tragen zu dem berühmten ästhetischen Durchbruch in der Malerei bei, zur Entwicklung des konstruktiven Strichs. Die engen Parallelschraffuren, die den zerfließenden impressionistischen Formen Beständigkeit verleihen, haben die Entstehung des Kubismus möglicherweise beschleunigt.“

<sup>1685</sup> Vgl. Adler, 2016, S. 19–25.

<sup>1686</sup> Vgl. Platzmann, 2001, S. 76: „Eine Variante [...] der impressionistischen Sprache entwickelte sich allmählich zu seinem wichtigsten Ausdrucksmittel. Mit der impressionistischen Technik ging gleichzeitig eine ideologische Mäßigung einher. Der Künstler und Privatmann Cézanne veränderte sich, machte eine Wandlung durch. Ebenso wie die Landschaften, Stilleben und Porträts dieser Epoche spiegeln auch die gezeichneten und gemalten Selbstbildnisse deutlich erkennbar die neue Identität wider.“

impressionistischen Malweise den Künstler eher bescheiden und maßvoll im Sinne des Publikums und der Kollegen (Abb. 527). Kurt Badt unterstreicht die Persönlichkeitsveränderung Cézannes, wenn er schreibt: „*Das Neue ist die Stille und die Bändigung, die Geschlossenheit der Existenz, Haltung und Entschlossenheit zugleich, die einen neuen Zugang zur Welt [...] erschließt [...]*.“<sup>1687</sup> Das kraftvoll modellierte Porträt, ein Brustbild im Dreiviertelprofil in der Tradition der Frührenaissance vor einem blassroten, hell gemusterten Hintergrund wurde zwischen seinem 34. und 37. Lebensjahr gemalt und zeigt, wie auf allen seinen Bildern, den deutlich vorgealterten Künstler. Er hat das ungestüme, reizbare Rebellen-Image abgelegt. Er will ausgeglichen, beherrscht wirken, von „Altersweisheit“ in noch jungen Jahren bestimmt sein, und doch verspürt man die Verslossenheit, die Vereinsamung, die Last der ständigen Misserfolge. Über seiner einfachen grauen Jacke hebt sich das Profil der harten Kopfkonturen scharf gegen den Hintergrund ab, dabei stehen die Rundungen der haarlosen Schädelkalotte in starkem Kontrast zu den festen Konturen der Augenbögen, unter denen die Augen schräg und konzentriert auf den Betrachter gerichtet sind. Die Weichheit der Physiognomie geht in einen buschigen, schwarzbraunen Vollbart über, der entlang der Wangen zum Hinterhaupthaar verläuft. Während sich Cézanne auf seinen Porträtbildern eher dem Erscheinungsbild eines Handwerkers annäherte, stellten sich die Mitglieder der tonangebenden Avantgarde der 1870er-Jahre, in Schlips und Kragen auf eine „höhere Stufe“, wie unschwer in dem Gruppenporträt „Un atelier aux Batignolles“ (1870) von Henri Fantin-Latour zu sehen ist. Ungleich eindrucksvoller und überwältigend ist Cézannes Spektrum der Farben, auf das Jules Laforgue anlässlich einer Impressionisten-Ausstellung eingeht:

„The Impressionist eye is, in short, the most advanced eye in human evolution, the one which until now has grasped and rendered the most complicated combinations of nuncs known. The Impressionist sees and renders nature as it is – that is, wholly in the vibration of color. No line, light, relief, perspective, or chiaroscuro, none of those childish classifications: all these are in reality converted into the vibration of color and must be obtained on canvas solely by the vibration of color.“<sup>1688</sup>

---

<sup>1687</sup> Badt, 1956, S. 143.

<sup>1688</sup> Laforgue, 1966, S. 17.

Die Farbe wurde Cézanne zum wichtigsten Gestaltungsmittel für sein „Porträt vor rosa Hintergrund“, ihr Gebrauch enthüllt die Vielschichtigkeit einer Persönlichkeit, der niemals die Sicherheit eines starken Selbstbewusstseins zur Verfügung stand. Die in diesem Selbstbildnis ausgedrückte Gelassenheit und Selbstdisziplin, die seine neue Identität ausmachten, waren in einer Selbstbescheidung begründet und in der unbändigen Arbeitskraft, die aus seinen ständigen Zweifeln herrührten.<sup>1689</sup>

Nach dem ersten Ausflug in das Genre des Selbstporträts in den 1860er-Jahren mit nur drei vollendeten Werken und einer gleich großen Anzahl von szenischen Selbstbildnissen in fiktiven Kompositionen von um 1870 kehrte der Künstler mit rund 36 Jahren mit dem oben besprochenen „Selbstporträt vor rosa Hintergrund“ zu diesem Sujet zurück und präsentierte damit zugleich seine fundamentale künstlerische Neuausrichtung, die sich letztlich auch in seiner Experimentierfreude zeigte. Hier offenbarte sich ein neuer Umgang mit der Expressivität von Farben, wodurch auch ein höheres Maß an räumlicher Mehrdeutigkeit entstand. Cézanne steht als Silhouette im Dreiviertelprofil vor einer lebhaft gemusterten, rosafarbenen Wandbespannung, die die Unbestimmtheit seines Blickes betont. Rosige Reflexe wiederholen sich in seinem Gesicht und auf dem Halstuch in einem Licht- und Schattenspiel und bewirken eine filigrane Harmonie von Farbe und Form, von Figur und Raum. Das unruhige Kolorit des Gesichts inszeniert eine seelische Unruhe, die jedoch durch den konzentriert strengen Blick gebändigt wird. Dieses Selbstporträt beleuchtet und thematisiert die Mehrdeutigkeit des Wahrnehmungsprozesses und registriert die Schwierigkeit, die Beweglichkeit des menschlichen Gesichts auf ein einziges, feststehendes Bild zu reduzieren. Inwieweit dieses Selbstbildnis als Projektion von Cézannes psychischem Zustand und seiner Persönlichkeit zu lesen wäre, bleibt eine offene Frage. Dieses Selbstporträt zeigt aber eine ungewöhnliche Beschäftigung mit der Körperlichkeit und der Ausdrucksqualität der Farbe selbst, wodurch ihr eine höchst überzeugende körperliche Präsenz zukommt.<sup>1690</sup>

Obwohl nur wenig später entstanden, unterscheidet sich das vorgestellte Selbstporträt von einem weiteren aus der Philips Collection von um 1878–1780 in Ästhetik und Ausdruck erheblich, es enthält aber ebenso Elemente seiner alten wie der neuen Identität (Abb. 528). Cézanne zeigt sich hier in einem Brustbild in

---

<sup>1689</sup> Vgl. Adriani, 1993, S. 76–78. Platzman, 2001, S. 85–88.

<sup>1690</sup> Vgl. Elderfield/Morton/Xavier, 2017, S. 85–86. Vgl. McPherson, 2001, S. 127–131. Vgl. Platzman, 2001, S. 85–86.

Dreiviertelansicht, bekleidet mit einer schlichten braunen Handwerkerjacke vor einem einfarbigen Hintergrund, der mit breiten, „impressionistischen“ Strichen gemalt wurde und den Einfluss der impressionistischen Schule deutlich hervorhebt. Deutlich wird in diesem Bild auch, dass Cézanne im Begriff war, den Impressionismus hinter sich zu lassen, da das Bild eine kontemplative Gelassenheit ausstrahlt. Das visuelle Erfassen eines Motivs wird hier erweitert durch den aufgespürten tiefen, dauerhaften, konstruktiven Sinngehalt des Motivs, womit sich die Überwindung des Ephemeren impressionistischer Bilder anzeigt.<sup>1691</sup> Es ist nicht mehr der spontane, rasche Farbauftrag der Impressionisten, sondern eher ein entschiedener, paralleler, zweckmäßiger Strich, der jetzt dominiert und einen Prozess des Experimentierens einleitet, der zu den sogenannten „konstruktiven Pinselfstrichen“ der Gemälde aus den frühen 1880er-Jahren führen wird. Cézanne kontrastiert sein Gesicht wie eine Büste malerisch gegen den grünbraunen Hintergrund, bewirkt so eine unbestimmte Stimmung und stellt damit die visuelle Deutungsebene, vor allem aber den Malprozess in den Vordergrund. Die impressionistische Malweise, in altmeisterlicher Manier und von Brauntonigkeit dominiert, erzeugt ein subtiles Spiel von Licht und Farben.

„Cézanne versuchte den sich ständig verändernden Prozess der Wahrnehmung durch die Unbestimmtheit des Ausdrucks und eine räumliche Mehrdeutigkeit zu nähern. In seinen Porträts und Selbstporträts ging es Cézanne nicht um die Aktualisierung physiognomischer Theorien oder um das Einbringen der verräterischen Geste oder des Blicks eines Rückens, die Charakter und soziale Klasse preisgeben, sondern um die Auseinandersetzung mit der grundsätzlichen Mehrdeutigkeit des Wahrnehmungsprozesses. Der Mangel an physiognomischer Spezifität und die Unterdrückung oder Maskierung des Ausdrucks unterstreichen die Spannung zwischen Abstraktion und Referentialität, insbesondere in den

---

<sup>1691</sup> Vgl. Platzman, 2001, S. 100: „Die Oszillation, die von der impressionistischen Technik herrührt, wird schwächer. Dafür gewinnt das Motiv an intellektueller Stringenz und Dauerhaftigkeit – Merkmale, die es in der französischen Malerei seit dem 17. Jahrhundert nicht mehr gegeben hat. Aus diesem Grund sehen viele in Cézanne den Nachfolger von Poussin, dem herausragenden Klassizisten des *fin-de-siècle*. Für andere wurde er der geistige Vater der progressivsten, symbolistischen Gruppe der französischen Avantgarde. Und alle finden in den Landschaften, Stillleben und Porträts der letzten Dekade des 19. Jahrhunderts genügend Stoff für die Untermauerung der jeweiligen These.“

späteren Porträts, die die traditionellen Normen für die Darstellung der menschlichen Figur in Frage stellen und auf die tabula rasa der kubistischen Porträtmalerei verweisen.<sup>1692</sup>

Die Selbstbildnisse, die Cézanne in den 1860er- und 1870er-Jahren malte, dienten dazu, sich seines eigenen Selbst und der eigenen Identität als Mensch und Künstler Paul Cézanne, zu versichern, diese Identität weiterzuentwickeln und ihr im Bild Ausdruck zu verleihen, wobei sich das Bild von kämpferisch zu beherrscht und besonnen wandelte. Um 1880 machte sich ein tiefes Unbehagen in der französischen Nation breit. „*Man war überzeugt, der Spezies Mensch sei es nicht gelungen, ihrer eigentlichen Bestimmung gerecht zu werden; daraus erkläre sich nun diese Phase der Dekadenz und des Verfalls.*“<sup>1693</sup> Traditionen, Überzeugungen und Hierarchien gingen verloren, die industrielle Revolution schuf Reichtum und Armut, dabei fürchtete das Bürgertum die Ausweitung der Arbeiterschaft und die zunehmende Demokratisierung. Dies wirkte auch in die Literaten- und Künstlerkreise hinein, führte zu Irritationen, zu Unsicherheit und Nervosität und stellte deren Identität in Frage. Diese Zeit ging auch an Cézanne nicht spurlos vorbei, denn als aktives Mitglied der französischen Gesellschaft des „fin de siècle“ erlebte er die gesellschaftliche Unsicherheit hautnah, weshalb auch er mit seinen Selbstbildnissen neue Wege suchte mit dem Ziel, seine eigene Identität zu zerlegen und die „*Topographie seines Wesens*“ zu erforschen. So instrumentalisierte Cézanne seine Selbstbildnisse nun für die Introspektion, für eine nach innen gerichtete Beobachtung der eigenen seelischen Vorgänge; er konfrontierte sich mit den Erkenntnissen der Symbolisten, die die Herausstellung des bewussten und unbewussten Ichs ins Zentrum ihrer bildnerischen Werke stellten. Diese Umstände scheinen wesentlich für seinen Sinneswandel und die Neuausrichtung des Genres Selbstbildnis nach 1880 gewesen zu sein.<sup>1694</sup> Daraus folgte auch, dass Cézanne in den Selbstporträts der 1880er-Jahre die Vereinfachung der Form zu geometrischen Grundelementen anstrebte. Die Porträts, wie auch seine Stilleben und Landschaften, wurden zunehmend architektonisch und statisch. So betonte Alberto Giacometti, der sich intensiv mit Cézanne auseinandergesetzt hatte, die Distanz, die der Maler

---

<sup>1692</sup> McPherson, 2001, S. 127–131, [eigene Übersetzung]. Vgl. Elderfield u. a., 2017; S. 85–86.

<sup>1693</sup> Platzmann, 2001, S. 139.

<sup>1694</sup> Ebd., S. 144–147.

in all seinen Kunstwerken zum Betrachter aufgebaut habe, und die Gleichrangigkeit der Motive in seinen Bildern, was er sehr eindrucksvoll formulierte:

„Cézanne ließ eine Bombe platzen, indem er einen Kopf wie einen Gegenstand malte. Er sagte: ‚Ich male einen Kopf wie eine Tür, wie irgendetwas.‘ Indem er das linke Ohr enger mit dem Hintergrund verband als mit dem rechten Ohr, indem er die Farbe der Haare enger mit der Farbe des Pullovers verband als mit der Struktur des Schädels, zertrümmerte er die Konzeption, die man vor ihm vom Ganzen, von der Einheit des Kopfes gehabt hatte – und doch wollte er trotz allem ebenfalls zur Einheit des Kopfes gelangen. Er zertrümmerte ein ganzes Gefüge; er zertrümmerte es so vollständig, daß man zuerst behauptete, der Kopf werde zu einem bloßen Vorwand und man sei folglich bei der abstrakten Malerei angelangt. [...] Jede Darstellung, die heute zur früheren Art des Sehens zurückkehren wollte [...] wäre nicht mehr glaubwürdig. Ein Kopf, dessen Einheit bewahrt wird, ist kein Kopf mehr. Er gehört ins Museum. Man glaubt nicht mehr daran, weil es Cézanne gegeben hat und weil die Fotografie erfunden worden ist.“<sup>1695</sup>

Cézanne löste sich weitgehend von früheren Maltraditionen und verfolgte eine

„neue Besitzergreifung der Wirklichkeit, zu der ihn jedoch nur eine tiefe Einfühlung in dieselbe führen konnte. Gleichsam in die Form eingedrungen, gelangte er nach und nach zu ihren Quellen und entdeckte ihr Wesen, Er begann die Natur – nach seinem berühmten Ausspruch – als ‚Zylinder, Kugel und Kegel‘ zu behandeln.“<sup>1696</sup>

Aber mit der Reduktion auf geometrische Grundformen wird das behandelte Objekt zugleich in die Zeitlosigkeit überführt, das Sujet wird aus seinen aktuellen Bindungen gelöst und in ein unvergängliches Sein überführt. Trotz aller Vereinfachung und Abstrahierung seiner Bilder streben sie danach, diese Objekte *„im Gegenteil anhand verschiedener Orientierungspunkte faßbarer auf der Bildoberfläche zu realisieren und ohne Vernachlässigung der natürlichen Gegebenheiten einer harmonischen*

---

<sup>1695</sup> Giacometti, 1973, S. 35.

<sup>1696</sup> Vattier, 1963, S. 161.

*Farbordnung einzubinden*“.<sup>1697</sup> Alles dies belegt, dass Cézanne kein Porträt oder Selbstporträt malen wollte, um das Abbild einer Person zu erschaffen, er wollte stilllebenhaft, abstrahiert, bei „*stark zurückgenommener Physiognomie [...] die konkrete Person von der Zufälligkeit ihrer Individualität emanzipier[en] und zu einer Kanonfigur, zu einer Trägerin eines bestimmten Mienenspiel stilisier[en]*“.<sup>1698</sup>

Diese Feststellung erklärt auch die in der Wissenschaft oft wiederholte Bemerkung, nach der Cézanne in allen seinen Personen nur sich selbst dargestellt habe.<sup>1699</sup> In einem Selbstporträt von um 1885 wird durch die Pose und die Art der Darstellung Cézannes veränderte Einstellung zur zeitgenössischen Gesellschaft und zu seinem Kunstwillen manifest (Abb. 529). Er platziert seine rechte Schulter bzw. den Oberarm perspektivisch dominant in den Vordergrund – wie eine abweisende Geste gegenüber dem Betrachter –, während er den Kopf im Dreiviertelprofil zum Betrachter wendet bzw. den Eindruck erweckt, ihn abwenden zu wollen, um eine Fortbewegung in die Gegenrichtung anzuzeigen. Für diese komplexe Körperdrehung war eine dynamische Anpassung von Kopf, Körper, Spiegel (dem Hilfsmittel des sich porträtierenden Malers) und Raum erforderlich, wozu das Kippen von Flächen und Achsen herangezogen werden musste. Die Dynamik des Sehens wird so auf beeindruckende Weise beschleunigt, und eine räumliche Unordnung wird wiedergegeben. Doch Cézanne besaß die Fähigkeit, komplexe räumliche Arrangements zu nutzen, um Ordnungs- und Gleichgewichtsstörungen herzustellen.<sup>1700</sup>

„[...] in spite of changes from disturbance to equilibrium, or the reserve, he continued to paint himself with the conventions of self-portrayal. bust length, pyramidal in shape, three-quarter turn of the head and divided eye glance in that loaded primal facing that signifies the encounter with the world as both same and other.“<sup>1701</sup>

Im Malprozess selbst wurden kurze, parallele Pinselstriche und pastose Farbaufträge gesetzt, zugleich wurde im Hintergrund mit einem horizontal verlaufenden

---

<sup>1697</sup> Adriani, 1993, S. 19.

<sup>1698</sup> Cercelevic, 1999, S. 50.

<sup>1699</sup> Vgl. Held, 2006, S. 135.

<sup>1700</sup> Vgl. Platzman, 2001, S. 146. „Cezanne kommt eine Vorreiterrolle für die modernistische Ästhetik zu; er kündigt die Farbfeldmalerei eines Mark Rothko und Morris Louis an.“

<sup>1701</sup> Brodsky, 2005, S. 52.

braunen Streifen und sichtbar belassener grauer Leinwand die Zweidimensionalität des Bildes betont, was als erster Hinweis auf eine neue Ästhetik in Richtung „Farbfeldmalerei“ erkennbar wird. Die beiden wichtigsten Elemente des Bildes sind einmal die Schädelkontur, deren tiefschwarze Hintergrundrahmung wie ein Heiligenschein wirkt, andererseits die dunklen Augen, die durch die aufgehellten übrigen Gesichtsfelder ebenso hervorgehoben werden. Hier wird das Zentrum der kreativen Genialität mit den Augen, dem Zentrum der visuellen Wahrnehmung verbunden. Die Augen sind darüber hinaus das repräsentativste aller unserer Sinne und auch ein Symbol, das oftmals metaphorisch als Tor zur Seele und Einblick in unsere Gedanken und Gefühle verstanden wird. Bedeutend ist auch die markant hochgezogene rechte Augenbraue. Auch wenn man den Ausführungen von LeBrun in einem Vortrag von 1688, wiederholt publiziert und interpretiert, als Auskunft über den Seelenzustand eines Menschen nicht komplett folgen mag, ist kaum zu bezweifeln, dass Mimik, insbesondere die hochgezogenen Augenbrauen, Zweifel, Misstrauen oder auch Schwarzseherei zum Ausdruck bringen kann, auch das skeptische Hinterfragen des eigenen künstlerischen Weges unter Abwägung der Entwicklung der französischen Gesellschaft kann im Gesicht durchaus ablesbar sein.<sup>1702</sup>

Auf zwei nahezu identischen Selbstporträts von der Mitte der 1880er-Jahre stellte sich der Künstler mit einer Melone auf dem Kopf dar (Abb. 530), dazu gibt es zwei frühere Selbstbildnisse in gleicher Pose, aber ohne Hut. Cézannes kraftvolle Kopfbewegung verleiht diesen drei Porträts eine ungewöhnliche Lebendigkeit. Das repetitive Format und der serielle Charakter dieser Selbstporträts legen nahe, dass es sich hauptsächlich um formale Übungen handelte, in dem das Thema zunehmend als Vorwand für die Analyse von Volumen und Raum genutzt wurde. Wenn Cézanne sich umdreht und über seinen Rücken und die Schulter blickt, wirkt die Bewegung überaus intensiv, so als würde er plötzlich in seiner vorgesehenen Tätigkeit unterbrochen, alle Linien und Striche scheinen in einer Spannung zu stehen. Das Bild mit Melone wurde über einem engen Raster aus Bleistiftstrichen aufgebaut, dann mit lockerem Pinselstrich und dünnem Farbauftrag ausgemalt; überall kommt noch die Leinwand zum Vorschein, aber umso detaillierter modelliert er farblich das Gesicht heraus. Dabei konzentrieren sich Kraft und Expressivität des Kolorits auf die dunklen Augen und die leicht geöffneten Lippen – es ist das einzige Selbstporträt, in dem die Beweglichkeit der

---

<sup>1702</sup> Vgl. Montagu, 1994, S. 114.

Lippen dargestellt ist. Dieser Ausdruck und der unsicher fragende Blick könnte eine andere Form von Subjekt/Objekt-Beziehung offenbaren, wie wenn man einen anderen zu sehen scheint, zugleich ahnend, sich selbst zu sehen. Wie das Bild des Narziss im Teich erscheint der andere im Spiegel wie eine Chimäre, als ein anderer oder eine andere Seite des eigenen Selbst, die einem so nicht vertraut ist. Das reflektierte Bild und das, was es reflektiert, unterscheidet sich grundsätzlich voneinander, denn das Original ist Körper oder Hülle, seine Reflexe dagegen nur Bild und Schatten. Der andere ist nicht tatsächlich ein anderer als das Selbst, sondern der andere des Selbst.<sup>1703</sup> Die Kopplung einer solch unerwarteten Begegnung wirft ein allgemeines, tiefgreifendes Problem auf, nicht nur für die Selbstdarstellung, sondern auch für das Malen an sich, für das Abbilden von etwas in der Welt der Wahrnehmung. Wenn man sich nicht einmal selbst begegnen kann, sondern nur Bild und Schatten, was ist dann die „Welt“, die wir immer nur anhand des Scheins zu begreifen suchen?

„Der Blick in den Spiegel zwingt uns zur Reflexion des Ichs und zur Auseinandersetzung des Verhältnisses von Individuum und der Gesellschaft als Sozialität des Ichs. [...] Hier manifestiert sich die Teilung des menschlichen Bewusstseins in eine rationale und metaphysische Seite, es sind die zwei Stimmen, die in unserem Inneren hörbar sind und für uns unterschiedliche Seiten und Argumente eines Problems abwägen. Was sehe ich im Spiegel: ein reales (Ab-)Bild – und es bleibt ein Bild, es kann damit niemals die Realität selbst sein.“<sup>1704</sup>

Das Spiegelbild unterliegt auch bei minutiöser, wirklichkeitsgetreuer Wiedergabe der Interpretation des Künstlers, denn Sehen ist immer Interpretation und schließt damit den Irrtum immer mit ein. Cézanne malte sein Spiegelbild wie die Welt insgesamt. Dennoch stellt sich die Frage, was er beim Malen festhalten

---

<sup>1703</sup> Vgl. Gemmel, 2004, S. 73. „Dabei liegt die Illusion nicht im Spiegel selbst verborgen, sondern entsteht erst durch die menschliche Interpretation der visuellen Wahrnehmung. [...] Der Spiegel konstituiert das Verhältnis des Einzelnen zur Welt, das Ich positioniert sich dadurch in seinem Verhältnis zum Anderen. Damit rückt der Spiegel als Schlüsselmetapher in die Geschichte der philosophischen Reflexion über die Erkenntnis der Welt eine Grenze ins menschliche Bewusstsein, die Grenze zwischen dem Ich und allen Anderen, der Umwelt – erst dadurch kann sich soziales Bewusstsein konstituieren.“

<sup>1704</sup> Ebd., S. 73.

wollte. Malen ist ein Vermittlungsakt, durch den das Bild entsteht. Wird dadurch das Bild wieder zum reinen Illusionsobjekt?

„Phenomenology tries to fix that problem by trying us to the substance of the world, however, it acknowledges that perception also distances us, and then ‚what is the world?‘ returns with compelling force. This is a heavy weight for a selfportrait to bear, but I think that this conundrum is, in part, what Cézanne’s task was all about“.<sup>1705</sup>

Das ganze Werk Cézannes gab die noch existierende Wirkung der Welt wie in einem Spiegel wieder, ohne dass diese Welt aber im Zentrum wie bei der Fotografie – als einer neuen Darstellungsform des 19. Jahrhunderts – stand, denn von dieser Art des Sehens der Welt und ihrer Materialität hatte sich die Kunstwelt gegen Ende des 19. Jahrhunderts bereits entfernt, um sich mehr auf das Individuum zu konzentrieren. Freuds Theorie des Unbewussten und sein Entwurf vom inneren Wesen des Menschen hatten zwangsläufig einen wesentlichen Einfluss auf die Kunstschaffenden seiner Zeit. Cézanne verschloss sich diesem neuen Weg weitgehend, stand er doch auch den Symbolisten kritisch gegenüber. Ihre ungebremste Phantasie werde mit einem Verzicht auf die bewusste Wahrnehmung der Natur erkaufte, was aus seiner Sicht die Aufgabe zu einfach mache.

Allein diese Ausführungen zeigen, dass Cézanne einen anderen Blick auf das „Kunstobjekt“ Mensch hatte als die meisten anderen Künstler, denn er malte keine Porträts, sondern komponierte Bilder. Anders als traditionelle Porträtmaler wie Degas oder Renoir spielte für Cézanne das Psychologische, ausgedrückt durch Mimik, Gestik und Körperhaltung, kaum eine Rolle. Seine Menschendarstellungen sind wie Stillleben gemalt, dennoch verströmen sie Gegenwart und Vitalität, so dass auch hier die individuelle Eigenart des Menschen erhalten bleibt – auch ohne psychologische Vertiefung, sondern allein über ihre äußere Gestalt.

„Die Bedeutung, die Cézanne dem Besonderen zumißt, gründet in der Einsicht, daß das Individuelle und Einmalige die einzig mögliche Form

---

<sup>1705</sup> Brodsky, 2005, S. 51.

darstellt, in der das Überpersönliche und Allgemeine erscheint und in der es sich darstellen läßt.“<sup>1706</sup>

Unter seinen 25 Selbstbildnissen (und einem Aquarell), entstanden von seinen frühen bis zu den reifen Jahren, kommt dem „Selbstbildnis mit Palette“ von 1888–1890 ein besonderer Rang zu, denn es ist das einzige Halbfigurenbild und mit 92 x 73 cm auch das größte, das er von sich selbst gemalt hat (Abb. 531). Cézanne steht aufrecht vor seiner Staffelei und hält dabei den Pinsel und die rechteckige Palette völlig waagerecht in der rechten Hand, formverbindend die Grenzlinie des rechten Armes fortsetzend. Gekleidet in einer schlichten dunkelblauen Jacke und einem am Hals offen stehenden Hemd ohne Kragen wirkt er wie ein einfacher Handwerker. Die dunkle farbliche Beschränkung der Jacke setzt sich im Bart fort und wird durch die sandfarbenen Töne von Haut und Staffelei noch betont. Die einfache Ausführung der „Arbeit“ findet sein Korrelat in einer anspruchslosen geometrischen Bildkomposition, der sogar sein Kopf Tribut zollen muss, denn dessen Konturen werden ihrer Rundungen beraubt, bis sie nahezu mit den Rechteckformen von Palette, Staffelei und Rahmen korrespondieren. Es entsteht eine Bildkomposition aus Farbstufen und -kontrasten sowie geometrischen Formen, die zu einem Ganzen verbunden sind, sich gegenseitig festigen, verspannen und bei Verzicht auf traditionelle Perspektiven zu einem unverrückbaren Gefüge verflochten sind. So verband er seinen rechten Arm mit dem Rand der Palette und die andere Seite seines Oberkörpers mit Staffelei und Leinwand, wodurch er den Künstler und seine Tätigkeit aufs Engste miteinander verknüpfte.<sup>1707</sup>

Ausgesprochen seltsam ist die Stellung der Augen mit verschiedenen Blickrichtungen, die Cézanne diesem Selbstporträt mitgegeben hat, denn während das linke Auge den Betrachter direkt ansieht, scheint das andere an der Staffelei vorbeizublicken, wodurch eine etwas mysteriöse Situation entsteht, die aber nicht ungewöhnlich für Cézanne ist, denn er gab dem Betrachter gern Rätsel in seinen

---

<sup>1706</sup> Bocola, 2013, S. 140. „Das Wirkliche, das Wahre und das Richtige – die Werte jeder klassischen Kunst – beziehen sich bei Cézanne wieder auf die unmittelbaren Wünsche und Objekte seiner Triebnatur, noch auf die äußere Erscheinung der sichtbaren Wirklichkeit, sondern auf die geistige Struktur, die er hinter dieser und durch diese wahrnimmt und die er in der seiner Malerei aufzuzeigen und zu realisieren versucht. Alles ist Form, Maß und Proportion, alles ist Spannung und Gleichgewicht.“

<sup>1707</sup> Vgl. Platzmann, 2001, S. 177.

Bildern auf. Hier ist einerseits der kreuzende Blick bei der Entstehung eines Selbstporträts festgehalten, der wechselnde Blick zwischen Spiegel und Leinwand, aber auf einer höheren Ebene wird zugleich in harmonischer Farbbalance auf die Natur hingewiesen und Cézannes zentrale Vorstellung von der Bildentstehung verdeutlicht: Als zentrales Element wird die Bedeutung des Schauens zum Kern seiner Malerei, denn neben dem unbestimmten Fernblick, neben der beschaulichen Besinnung, blickt er auf die Leinwand, sein Produkt der sichtbaren Wirklichkeit.

„Cézannes konzentriertes ‚Starren‘ auf das Motiv, die Umsetzung des Gesehenen in die viel zitierte ‚Harmonie parallel zur Natur‘ manifestiert sich in der Verbindung von Blick, Palette und Leinwand als unauflösbare Synthese von formaler Stimmigkeit und individuellem Gehalt.“<sup>1708</sup>

Wenn er darüber hinaus seine Komposition betont bildflächenparallel und rechtwinklig zum Bildrand gestaltet, verwirklicht er sein zweites zentrales Anliegen, indem er sich konsequent von einer illusionistischen Raumdarstellung abwendet und die Zweidimensionalität seiner Wirklichkeit auf der Malfläche hervorhebt.

„Cézanne macht in seinem unsignierten Selbstporträt die Palette zu einer über das Bild hinausweisenden Visitenkarte, die seine Auffassung von Malerei widerspiegelt. Damit hat ein alter, in der Programmatik des Künstlerselbstbildnisses wurzelnder Gedanke eine neue, eigenwillige Formulierung gefunden. [...] Bei Cézanne [...] erfahren die autonomen Farbflächen auf der Palette erstmals eine vom Nachbildungsprozess empirischer Alltäglichkeit unabhängige Formulierung, zeigt er doch nicht primär sein Malmaterial, sondern die eigensinnige Anwendung desselben. Indem er uns die Palette als gemalte Fläche kompromisslos entgegenstellt, vermeidet er jene Raumhaltigkeit, die sie in jeder anderen Stellung dem Auge unweigerlich signalisiert. Auf diese Weise reduziert er den illusionistischen Charakter des Bildes ebenso, wie den Objektcharakter seines Mal-Utensils. Beides steht für den zunehmenden Eigenwert der Bildzeichen und ist auf dem Weg zur Negation der anschaulichen Wirklichkeit als Vergleichs- und Beurteilungskriterium künstlerischer

---

<sup>1708</sup> Kathke, 2001, S. 30.

Gestaltung ein wichtiger Schritt, auch innerhalb einer Gattung, die sich der sichtbaren Welt weiterhin versichert. [...] Auf der Oberfläche [der Palette] lässt sich eine Art des Farbauftrags erproben und studieren, die unabhängig von den Vorgaben gegenstandsgebundener Motive eigene Dimensionen gewinnt. Im Spannungsfeld zwischen konventionellem Berufsattribut und individueller Bild-Wirklichkeit repräsentiert sie als flächiger Farbträger den Konflikt zwischen dem wieder erkennbaren Motiv und einer den Bildgrund aktivierenden, freien Malweise.<sup>1709</sup>

Zunehmend gesellschaftlich und künstlerisch isoliert, stellte sich Cézanne in 1890er- und frühen 1900er-Jahren immer seltener dar. In den späten Selbstporträts entwickelt sich die Art und Weise der Präsentation dergestalt, dass er sich vermehrt mit der gegenseitigen Durchdringung von Form und Raum und der Verschmelzung von Künstler und Modell beschäftigte. Die Tendenz zur Synthese in seiner letzten Schaffensperiode zwischen 1888 und 1906 wird durch die zunehmend befreite, reduktive Maltechnik formuliert. Seine wahrscheinlich letzte Selbstdarstellung, das „Selbstbildnis mit Barrett“, entstand etwa 1898–1900 (Abb. 532). In diesem präzisen und sorgfältigen, aber höchst distanzierten Porträt wirkt Cézannes Blick starr und abwesend. Die akzentuiert gezeichneten Augenbrauen nehmen die Form der Baskenmütze auf und dominieren die undurchschaubaren Augen, gleichzeitig verschwindet der Mund zwischen Spitz- und Schnurrbart, wodurch das Gesicht insgesamt eine ausdruckslose, maskenartige Form annimmt. Die späten Selbstbildnisse, aber auch Fremdporträts sowie Stillleben-Arrangements von Schädeln können letztlich als Meditationen über Einsamkeit, Alter und die Unausweichlichkeit des Todes begriffen werden, sowie als Versuche, seine Empfindungen zu „realisieren“. Cézannes Spätwerk ist der Höhepunkt einer lebenslangen Beschäftigung mit der Verwirklichung seiner Empfindungen, also dem „*Denken in Farben*“<sup>1710</sup>. Kritiker wie Fry, Schapiro und Merleau-Monty interpretieren dahingehend, dass Cézannes endloses Suchen und Zweifeln in positiven Begriffen als Sinnbild für den kreativen Prozess selbst, der durch Wachstum und Veränderung gekennzeichnet ist, aufzufassen ist.<sup>1711</sup> Dieses Verständnis erscheint mir überzeugender als die vielfachen Deutungen, die

---

<sup>1709</sup> Kathke, 2001, S. 37–38.

<sup>1710</sup> Brodsky, 2005, S. 142.

<sup>1711</sup> Vgl. Fry, [1927], 1989, S. 3. Vgl. Schapiro, 1965, S. 9–10. Vgl. Merleau-Monty, 1964, S. 20.

entweder seine Alterserkrankung Diabetes mellitus mit den Folgen einer Hirnleistungsschwäche und Sehstörungen als Erklärung heranziehen oder aber tiefenpsychologisch Verborgenes bis hin zu schizophrenen seelischen Erkrankungen als Ursachen für seine Zerrissenheit und Widersprüchlichkeiten anführen, die in seinem Werk immer wieder zutage treten. Es würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen, dies dezidiert medizinisch zu begründen. Auch Brodsky ist der Meinung, dass die Selbstporträts, die Cézanne über einen Zeitraum von vierzig Jahren gemalt hat, eine verwirrende erkenntnistheoretische Erzählung über das Suchen und Finden, das Engagement und den Rückzug aus der Welt darstellen, in der sich sowohl die Wahrnehmung als auch der Prozess der Repräsentation wiederhole und problematisiert werde. Gemeint sind insbesondere die schonungslos sachlichen Selbstporträts, die seine Konfrontation mit der Welt als dem anderen und seine paradoxe Suche nach Selbstwahrnehmung thematisieren, wobei er die Ausdrucksparameter moderner Porträts vehement herausfordert. In Werken wie „Selbstbildnis mit Palette“ werden diese Mehrdeutigkeit und Cézannes Ängste durch die Verzerrung und die Unbeholfenheit des Blicks verkörpert, der den Betrachter einmal konfrontiert und ein andermal auf Abstand hält. Die Tatsache, dass das Gesicht perspektivisch so nah an der Bildfläche gemalt ist, macht die Konfrontation für den Betrachter besonders irritierend. Allerdings vermied Cézanne in seiner Kunst konsequent antizipierende Lösungen und beharrte darauf, aus Kunst und Natur ein und dasselbe machen zu wollen. Das ständige Hinterfragen, das endlose Überarbeiten und die Selbstreflexion, die im Mittelpunkt von Cézannes künstlerischer Methode stand, können auch als paradigmatisch für die moderne Kreativität im Allgemeinen angesehen werden. Auch wenn die Selbstporträts autonome künstlerische Zeugnisse sind, ermöglichen sie zusammengenommen einen einzigartigen Blickwinkel auf Cézannes Schaffensprozess, da sie an der Schnittstelle von Bild und Präsentator, von Subjektivität und Objektivität, von Künstler/Modell und Betrachter angesiedelt sind. Für Cézanne boten die Selbstporträts einen privilegierten Ort, der es möglich machte, das Dilemma von Wahrnehmung und Umsetzung zu erforschen; sie fungierten quasi als kontrolliertes Laborexperiment. Die Selbstbildnisse unterstreichen auch das komplizierte Verhältnis von Form und Inhalt, das durch Verzerrungen und die Problematik des Blicks akzentuiert wird. Schließlich war Cézannes lebenslange Beschäftigung mit der Selbstdarstellung, ebenso wie das vielfache Kopieren alter Meister, auch ein Mittel, um seine Identität als Künstler zu behaupten und seine Position in der Kunstgeschichte zu etablieren. Trotz ihrer Zurückhaltung bringen

Cézannes Selbstporträts bereitet die Widersprüche seines Charakters und das Dilemma seiner Kunst zum Ausdruck: schüchtern und selbstbewusst, primitiv und doch klassisch, traditionell und doch revolutionär. Als gegen Ende des 19. Jahrhunderts das Verhältnis von Bild und Vorstellung immer problematischer wurde, wurde das Porträt ästhetisch und psychologisch neu formuliert. Erscheinen Cézannes stark reduzierte, eigentümlich distanzierte Porträts und Selbstporträts in ihrer Expressivität einerseits wie eine Sackgasse, so können sie andererseits auch als Signal für einen Neuanfang verstanden werden, indem die Problematik der Präsentation die ikonische Form des Porträts ersetzt und letzteres aus den Fesseln von physischer Ähnlichkeit und Tradition befreit wird, um als Pyrrhus-sieg der modernen Kunst fortzuleben.

Cézannes Selbstporträts, die sein sich wandelndes Erscheinungsbild sowohl chronologisch dokumentieren als auch seine künstlerische Entwicklung verdeutlichen, sind die direkte Manifestation des unablässig forschenden Blicks, den er ständig auf die Welt und sich gerichtet hielt. Eingeengt in die engen Grenzen seines Kunstverständnisses, nur geleitet von Auge und Verstand, erscheint er als Urgestalt des einsamen, eingleisigen Genies, den nichts interessierte, was nicht mit seinen Farben und Tonverhältnissen zu tun hatte. Indem er über vier Jahrzehnte hinweg immer wieder sein eigenes Gesicht zeichnete und malte, legte er die Grundlagen des künstlerischen Prozesses frei und richtete die Prämissen des modernen Porträts radikal neu aus, wobei er das doppelte Dilemma von Wahrnehmung und Darstellung in den Werken in den Vordergrund stellte, die das Denken in Farbe verkörpern.<sup>1712</sup>

Es muss noch betont werden, dass die Überschrift „Altersporträts“ auf die meisten – ausgenommen die ersten drei – Selbstbildnisse zutrifft, denn Cézanne war früh vorgealtert. Dabei ist kaum zu beurteilen, inwieweit sein Altern durch den körperlichen Abbau im Sinne eines rein biologischen Alterungsprozesses bedingt war oder ob Lebensereignisse, ständige Misserfolge und fehlende Anerkennung und dadurch bedingte psychische Alterationen zu frühzeitigen Alterserscheinungen führten. Bei Cézanne wurde 1890 ein Diabetes mellitus diagnostiziert. Da aber Beginn und Erkennen der Erkrankung zu jener Zeit oft weit auseinanderlagen, könnten die Folgen, etwa eine generalisierte Arteriosklerose, an deren Folge in Form eines Schlaganfalls er dann 67-jährig starb, schon vorher

---

<sup>1712</sup> Vgl. Brodsky, 2005, S. 144.

eingesetzt haben. Cézanne nahm auch das Altern anderer Menschen wahr, wie die von Platzmann zitierten Worte des Künstlers nahelegen:

„Heute ändert sich alles in der Wirklichkeit, aber nicht für mich, ich wohne in der Stadt meiner Kindheit, und es ist der Blick der Leute meines Alters, in dem ich die Vergangenheit sehe. Ich liebe über alles den Anblick der Leute, die alt geworden sind, ohne den Gebräuchen Gewalt anzutun, durch die Annahme der Gesetze der Zeit.“<sup>1713</sup>

Cézannes Selbstbildnisse enthalten in ihrem Kern Fragen der Wahrnehmung angesichts seines materialisierten Sehens entlang des Malprozesses. Die Vielschichtigkeit und Subtilität seiner Erfahrungen machen aber den Dialog mit Cézanne schwierig, denn der Betrachter strebt danach, die malerische Vermittlung zu entschlüsseln, um eine stabile visuelle Bedeutung zu finden, muss aber erkennen, dass er in aller Mehrdeutigkeit dieser Selbstporträts keine Lösung finden wird.

## **XI.5. Helene Schjerfbeck und Edvard Munch: Der Altersverfall und das zunehmende Schwinden der Individualität**

Die finnische Malerin Helene Schjerfbeck, die 1862 in Helsinki geboren wurde und 1946 in Saltsjöbaden/Stockholm verstarb, bevorzugte in ihrem Œuvre Frauen und Kinder als Hauptmotiv, die sie zumeist blass, zart, kränkelnd und melancholisch darstellte. Auch Landschaften und Stilleben machte sie zu ihren Themen. Über 1000 Gemälde und graphische Arbeiten sind von ihr bekannt, wobei das Thema der Selbstbildnisse in ihren letzten beiden Lebensjahren für sie besondere Bedeutung hatte, bevor sie 84-jährig verstarb. Akribisch erforschte sie bis zuletzt das eigene Gesicht. Nach Gottfried Sello gelten ihre Selbstporträts als „*einzigartig in der Malerei des 20. Jahrhunderts*“. Sie war eine Künstlerin, die vom Naturalismus kam und zu einer Pionierin der Moderne wurde.<sup>1714</sup>

---

<sup>1713</sup> Platzmann, 2001, S. 189.

<sup>1714</sup> Sello, 2004, S. 186.

„Schon in ihren frühen Bildern reichten sparsame Mittel und die Konzentration auf das Wesentliche aus, um eine atmosphärische Dichte zu erzeugen. Nun beginnt sie die Welt zu malen, wie sie sie in ihrem Inneren sieht und empfindet. Dabei reduziert sie ihre aus flächigen Elementen aufgebauten Motive auf das Nötigste und erreichte so eine enorme Intensität.“<sup>1715</sup>

Ihre Kindheit war durch Krankheit geprägt, nachdem sie mit vier Jahren eine Treppe hinabgestürzt war. Die Folge, eine Hüftfraktur, führte zu monatelanger Bettlägerigkeit, im weiteren Verlauf zu einer Hüftdeformation, die ihr lebenslanges Hinken bescherte und eine körperliche wie seelische Belastung für ihr ganzes Leben darstellte. Sie wurde als körperlich sehr schwach beschrieben, war anfällig für Virusinfektionen, hatte Schlafstörungen und entwickelte dennoch eine ungewöhnliche seelische Kraft, künstlerischen Wagemut und Unbekümmertheit. Ihre Eltern waren sehr besorgt um sie, denn sie verloren drei Kinder während Helenes früher Kindheit. Wegen ihrer Behinderung wurde sie privat unterrichtet und bereits mit elf Jahren in einer Kunstschule aufgenommen, nachdem ihr großes zeichnerisches Talent erkannt worden war. Später setzte sie ihr Studium hauptsächlich in Frankreich fort, verbrachte insgesamt sechs Jahre in Paris und war begeistert vom Leben und den Menschen in der Metropole. Als sich ab 1895 ihr Gesundheitszustand weiter verschlechterte, stellte sie ihre umfangreiche Reisetätigkeit ein und nahm am internationalen Kunstgeschehen und den epochalen bahnbrechenden Neuerungen in der Kunst nur noch passiv aus der Ferne durch das Studium von Publikationen teil. Desto bemerkenswerter ist die Tatsache, dass sie das Wesen der Moderne sofort erkannte und sich deren Ideen oder „Prinzipien“ auf ihre eigene Art und Weise eignete, wobei die Impressionisten Monet und Degas sowie insbesondere Van Gogh zu ihren Vorbildern wurden. 1902 zog sie sich gemeinsam mit ihrer Mutter ins ländliche Finnland nach Hyvinkää, 50 Kilometer nördlich von Helsinki, zurück. Depressionen und das Bedürfnis nach Isolationen waren dabei wegweisend. In der Abgeschiedenheit fand sie endlich ihre Ruhe, verdichtete die Fülle ihrer in über 20 Jahren gesammelten künstlerischen Eindrücke und entwickelte ab 1905 ihren eigenen, unverwechselbaren Stil. Ihre naturalistische Malweise war noch von der französischen Salonmalerei beeinflusst und wurde von ihr um die Jahrhundertwende rigoros

---

<sup>1715</sup> Vgl. Hoop, 2021, S. 1.

zur Abstraktion geführt. Die Krönung ihrer künstlerischen Tätigkeit waren ihre etwa 40 Selbstporträts, die sie über ihr ganzes Leben hinweg anfertigte. Mehr als die Hälfte entstand allerdings allein in ihren beiden letzten Lebensjahren, was schwerpunktmäßig auch ihre Faszination für das Mysterium des Alterns und der Vergänglichkeit offenbart und den langsamen, aber progredienten Verfall ihrer eigenen Identität dokumentiert. Ihre Selbstporträts erscheinen kühl, unwirklich, oft unvollendet und doch ergreifend.<sup>1716</sup>

Zu ihrem Lebenslauf sind noch einige Ereignisse hinzuzufügen, da sie auf ihre Befindlichkeit und ihr Kränkeln wesentlichen Einfluss hatten, ohne aber ihren künstlerischen Weg negativ zu beeinflussen. Der erste große Schicksalsschlag war der bereits angesprochene Treppensturz mit vier Jahren. Als sie zwölf Jahre alt war, starb ihr Vater an Tuberkulose. In den Jahren 1883–1884 malte sie in Pont-Aven in der Bretagne und verliebte und verlobte sich dort in einen englischen Landschaftsmaler, der wegen ihrer familiären Krankengeschichte, insbesondere die Tuberkulose betreffend, die Verlobung wieder löste. 1915 lernte Schjerfbeck den 19 Jahre jüngeren finnischen Amateur-Landschaftsmaler Einar Reuter kennen und lieben. Aber auch diese Liebe zerbrach und verletzte sie zutiefst. Ihr „Unvollendetes Selbstporträt“ von 1921/1922 kann als Reaktion auf diesen erneuten Schicksalsschlag verstanden werden (Abb. 533).<sup>1717</sup> Kopf und Schulter sind in Dreiviertelansicht dargestellt und von einem grauen Schleier umgeben, der alle Konturen verwischt. In der hellen rechten Gesichtshälfte ist das Auge durch einen Farbklumpen verdeckt, das andere dagegen zerkratzt. Das Kinn ist kantig ausgeformt, die Lippen dick rot gefärbt. Sie blickt leicht erhoben auf den Betrachter oder vielmehr auf sich selbst, auf ihre eigenen Reflexionen. Es ist ein gespenstiges Bild, das fast wie die Halbmaske eines Totenschädels wirkt, ein doppeldeutiges Bild zwischen Leben und Tod, das ihren zerrissenen Spannungszustand zwischen Zweifel, Argwohn und Verachtung zeigt.

Wenn Helene Schjerfbeck von manchen als „Edvard Munch Finnlands“ bezeichnet wird, ist das darin begründet, dass beide nicht nur fast identische

---

<sup>1716</sup> Vgl. Schneede, 2007, S. 33.

<sup>1717</sup> Vgl. Sato, 2017, S. 1–2: „1944 zog Helene Schjerfbeck [...] ins Saltsjöbaden-Hotel nach Schweden. Sie bleibt dort bis zu ihrem Tod. Über 20 Selbstporträts entstehen, in denen sie einen Dialog mit dem sich langsam nahenden Tod führt. nach dem Verschwinden ihres Lebens folgend, werden die Materie ihrer Selbstbildnisse langsam transparent. Die künstliche Existenz löscht aus und die Oberfläche wurde ihre Haut selbst, wie „vera Icon“.

Lebensdaten aufweisen – der Norweger Munch lebte von 1863 bis 1944 –, sie widmeten sich auch ähnlichen Motiven und fertigten über Jahrzehnte hinweg verschiedene Versionen von Bildern in unterschiedlichen Stilen an. Darüber hinaus vollzogen beide in ihrer künstlerischen Entwicklung den Wandel vom Naturalismus zur Moderne mit ihren reduzierten Farben und Formen, völlig gegensätzlich war indes ihr Umgang mit Krankheiten und der altersbedingten Hinfälligkeit.<sup>1718</sup> Schjerfbeck's mangelnde Stabilität fand Ausdruck in ihrer Erscheinung, ihrer körperlichen Konstitution, in ihrer Gesinnung und der wechselnden Beschaffenheit ihrer Physiognomie und schuf eine Person zwischen Emotionen und Affekten. Der auf den Betrachter gerichtete Blick in dem „Unvollendeten Selbstporträt“ schwankt zwischen der Manifestation von Befreiung, Ausweichen, Ignorieren und lässt sie zugleich überlegt und tief sinnig wirken. Das Nachzeichnen ihres durch Krankheiten und Alter bedingten Leidensweges löst Bewunderung aus, und eben dieser Weg findet mit unnachahmlicher Strenge und wütender Entschlossenheit seinen kompromisslosen Ausdruck im Verfall ihres Gesichtes.

Das Ateneum in Helsinki organisierte 1992/1993 die erste Ausstellung Schjerfbeck's in Washington und New York, 2007 wurde in der Kunsthalle Hamburg die erste Retrospektive der Künstlerin außerhalb Skandinaviens kuratiert, 2014 veranstaltete die Schirn Kunsthalle Frankfurt eine Ausstellung mit dem Schwerpunkt ihrer Selbstporträts, und die jüngste Ausstellung fand 2019/2020 in der Royal Academy Art Museum in London und anschließend im Ateneum Helsinki statt.<sup>1719</sup>

Etwa 40 Selbstbildnisse schuf Schjerfbeck im Laufe ihres Lebens – ein Genre, das viele Künstler seit der Renaissance aus den verschiedensten Gründen immer wieder thematisierten und das mit Rembrandts Selbstbildnis-Serie im 17. Jahrhundert einen ersten Höhepunkt erreichte. In der Folgezeit nahmen sich Künstler und zunehmend Künstlerinnen dieses Themas immer wieder an, besonders häufig und auch in Serien um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert. Hier sind vor allem Vincent van Gogh, Edvard Munch, Ferdinand Hodler, Max Beckmann und Frida Kahlo oder Käthe Kollwitz zu nennen, die mit ihren Bildern eindrucksvoll ganze Lebensabschnitte begleiteten und dem Betrachter die Möglichkeit geben, Einblicke in die Entwicklung ihrer künstlerischen

---

<sup>1718</sup> Vgl. Kellaway, 2017, S. 1.

<sup>1719</sup> Vgl. Hälikka, 2014/15, S. 155–158.

Fähigkeiten von den Anfängen bis zur Meisterschaft zu eröffnen, ihre Versuche mit Farben und Formen mitzuerleben, ihre Auseinandersetzungen mit den neuesten, avantgardistischen Stilrichtungen. Wieweit Selbstporträts allerdings Darstellungen von autobiographischer Selbsterforschung, von selbstreflexiven Prozessen sind, kann nur im Einzelfall erörtert werden und geht zumeist nicht über spekulative Annahmen hinaus. Bemerkenswert ist, dass Schjerfbeck die Hälfte ihrer Selbstbildnisse, also rund 20, während ihrer letzten beiden Lebensjahre 1944–1945 schuf. Wenn man diese Selbstporträts Revue passieren lässt – Gesichter en face oder im Dreiviertelprofil aus wenigen Zeichen- oder Pinselstrichen und wenigen Farben vor einem monochromen Hintergrund –, sieht man das Altern bis zum Tod in unterschiedlichsten Nuancen, leise, verachtend, erschreckend, negierend und letztlich akzeptierend, ihr eigenes Antlitz symmetrisch um Nase, große Augen und meist einen offenen Mund. Die großen Augen verlieren ihren Blick, verschließen sich und ziehen sich zurück. Altern dokumentiert sich auf dem Weg zur verlöschenden Individualität, biologisch und bildlich bleiben nur noch schwarze Linien und finden ihr Ende in einer Totenmaske.<sup>1720</sup>

Im Folgenden soll nun exemplarisch Schjerfbecks Auseinandersetzung mit dem Alter erörtert und am Schluss mit Edvard Munchs Umgang in gleichartigen und doch anderen Situationen verglichen werden, um nachvollziehbar zu machen, wie zwei große Persönlichkeiten in ihrer Malerei den Weg illustriert haben, den jeder Mensch einmal gehen muss. Die Selbstbildnisse von Helen Schjerfbeck können in drei Phasen eingeteilt werden, wobei die ersten bis zum 50. Lebensjahr eher eine traditionelle Gestaltung aufweisen, ab 1912 finden sich markante stilisierte Physiognomien, bevor in ihren beiden letzten Lebensjahren die den Altersverfall dokumentierenden Anzeichen schonungslos und meist graphisch ins Bild rücken. In dem 1912 entstandenen Selbstporträt stellt sich die Malerin anders als in den nachfolgenden Selbstbildnissen mit einer Kopfdrehung aus dem Bild heraus dar und verbindet den auffälligen expressiven Duktus mit intensiven Farben, die nach 1915 völlig verloren gehen (Abb. 534).<sup>1721</sup> Die kontrastreiche Farbigkeit erinnert mit dem flächig angelegten Auftrag an die charakteristischen Elemente des Synkretismus, der die Kunst von Paul Gauguin wesentlich beeinflusste. Auffällig ist zudem die deutliche Signatur mit vollem Namen und der Zahl 12, die das Entstehungsjahr anzeigt und womöglich auch eine neue Phase ihres

---

<sup>1720</sup> Vgl. Schneede, 2007, S. 33–34.

<sup>1721</sup> Ebd., S. 34.

künstlerischen Werkes einleiten sollte. Dazu passt ihr leicht angehobenes Kinn und ihr etwas besorgter, unsicher und befangen wirkender Blick, mit dem sie vielleicht an ihre einsame Zukunft allein mit der Mutter oder an ihre schwache Konstitution mit häufigen Krankheiten und depressiven Verstimmungen denkt, abgeschnitten von den großen Kunstmetropolen und der sich Bahn brechenden Avantgarde, deren Entwicklung sie nur noch in Veröffentlichungen verfolgen konnte. Andererseits demonstriert ihre Kopfhaltung eine gewisse Überlegenheit, wenn sie den Betrachter in eine leichte Untersicht versetzt, ihr kritisches Gegenüber, der ihre Möglichkeiten unterschätzt hat. Die zentrale Botschaft des Bildes liegt aber in den Augen, die sich ihrer traditionellen Funktion entziehen. Die Augen definieren entscheidend den mimischen Ausdruck eines Individuums, sie stellen die unmittelbare Verbindung zum Gegenüber her, eröffnen die nonverbale, emotionale und soziale Kommunikation und werden nicht von ungefähr als Tor zur Seele bezeichnet, scheint es doch so, als beschrieben sie die Gefühle und Gedanken und könnten damit einen Zugang zum inneren Wesen eines Menschen erschließen.<sup>1722</sup> *„Die Gefühle, welche durch die Haut zu dringen scheinen, machen aus dem Gesicht eine luzid-transparente, vermittelnde Folie, die darin dem Leintuch des Malers gleichkommt, das die Farben aufsaugt, bindet und dem Betrachter erfahrbar macht.“*<sup>1723</sup> Schjerfbeck stellte sich in diesem Selbstporträt mit zwei unterschiedlichen Augen dar. Während das linke Auge offen und klar in Richtung Betrachter blickt, ist das andere nur durch einen Farbfleck – lichtundurchlässig – dargestellt, auch scheint der Blick in eine andere Richtung zu verlaufen. Die Vermutung liegt nahe, dass die Künstlerin bewusst zwei unterschiedliche Bildebenen herausstellte: einerseits die des ungestörten, wahren Blicks in die Realität, des Blicks, der ihre Physiognomie im Spiegel erfasst; andererseits die eines unbestimmten, nach innen

---

<sup>1722</sup> Vgl. Rau/Rau, 2016, S. 243. Vgl. Beyer, 2002, S. 360: „Von besonderer Auffälligkeit ist die Gestaltung der Augen, wovon Modigliani eines mit einem ‚Gitter‘ überzieht [Porträt. Max Jacob, 1916], während er das andere blind erscheinen lässt. Dem traditionellen Topos vom Auge als Ausdruck der Seele widerspricht das jedoch nicht; zudem war namentlich bei Cezanne die Auslöschung des Blicks vorbereitet. Der Maler plädiert damit für eine differenzierte Wahrnehmung. Das ‚vergitterte‘ Fenster hat somit als Filter gedeutet werden können, der nur das Wesentliche an die Netzhaut dringen lässt, während das ‚erblindete‘ Auge nach innen, auf die Selbsterkenntnis gerichtet ist. Jeder appellative Charakter ist dem Porträt damit genommen. Es blickt den Betrachter allenfalls wie durch eine Sichtblende an, kommuniziert aber nicht mit ihm.“ Vgl. Brunner, 2001, S. 1.

<sup>1723</sup> Benthien, 1999, S. 121.

gerichteten Blicks, der ihr Kunstwollen abwägt und der ihre abstrahierende Darstellungsweise antizipiert. Diese Darstellungsart findet sich in ihren späteren Selbstbildnissen wieder: die Flächigkeit der Darstellung, die die Figur mit dem flächigen, wenn auch unkonturierten Hintergrund verbindet; die darin enthaltenen Farbexperimente; der erzeugte Eindruck der Unvollendung; das veristische Spiegelbild gegen die Introspektion – dabei wird nach Schneede das Äußere nur als „Darstellungsvehikel“ genutzt.<sup>1724</sup> Besondere Bedeutung kommt den roten Flecken zu, mit denen Mund, Nase, Ohren und Wangen herausgehoben werden, die ihren Gemütszustand und ihre Seelenlage ausdrücken und ihre sinnliche Wahrnehmung akzentuieren. Sämtliche Sinne scheinen geschärft, das Sehen sogar in doppelter Bedeutung, so dass ein Prozess der Selbstwahrnehmung angestoßen wird, der eine umfassende Rezeption des Selbst ermöglicht, die der Sehsinn allein nicht leisten kann. Durch den zweigeteilten Sehsinn, der die Gesichtshälfte einer Zweiteilung unterwirft, werden auch mehrere gegensinnige Bedeutungsebenen aufgetan: Außenwelt und Innenleben, Sehen und Nichtsehen, Figuration und Abstraktion. Leinwand wie *„auch die Haut sind Oberflächen, die als Zeichenträger fungieren“* und auch Träger von Emotionen sind.<sup>1725</sup> *„Dass Schjerfbecke die Kommunikationsfähigkeit der Haut gezielt einsetzte, wird nicht nur im Selbstbildnis von 1912 sichtbar: ‚Die Darstellung der Haut ist eine wesentliche Koordinate ihrer Selbstbildnisse.‘* Neben dem teilweise verschlossenen Gesichtsfeld werden die anderen Sinnesorgane mit roter Farbe deutlich herausgestellt und wird zugleich die Wahrnehmung ihres eigenen Selbstbildes auf eine ganzheitliche Sicht ihrer Identität fokussiert.<sup>1726</sup> Wilhelm Worringer hat in seiner Dissertation von 1907 „Abstraktion und Einfühlung“ eine interessante These aufgestellt, die sich mit dem Ursprung der Kreativität befasst und den Abstraktionsdrang moderner Künstler als wesentlichen Antrieb betont:

---

<sup>1724</sup> Vgl. Schneede, 2007, S. 34.

<sup>1725</sup> Bohde/Fend, 2007, S. 13: „[...] Haut und Fleisch sind alles andere als beliebige Bildgegenstände, sondern unterhalten ein besonderes Verhältnis zum Bild als solchem: Haut und Bild gleichen sich darin, dass sie Zeichenträger sind. [...] Als Oberfläche des Körpers hat die Haut zudem eine Affinität zur Bildoberfläche. Es verwundert daher nicht, dass die Haut in der Kunstliteratur als Metapher für das Bild oder Bildelemente eingesetzt wurde: Man verglich Farb- und Laurschichten oder auch den Bildträger mit der Haut.“

<sup>1726</sup> Landmann, 2016, S. 29–30.

„Während der Einfühlungsdrang ein glückliches pantheistisches Vertrauensverhältnis zwischen den Menschen und den Außenwelterscheinungen zur Bedingung hat, ist der Abstraktionsdrang die Folge einer großen inneren Beunruhigung des Menschen durch die Erscheinungen der Außenwelt und korrespondiert in religiöser Beziehung mit einer stark transzendentalen Färbung aller Vorstellungen. Diesen Zustand möchten wir eine ungeheure geistige Raumschau nennen. Wenn Tibull sagt: *primum in mundo fecit deus timor*, so läßt sich dieses selbe Angstgefühl auch als Wurzel des künstlerischen Schaffens annehmen.“<sup>1727</sup>

Dies zur Grundlage nehmend könnte auch der besorgte, unsichere Blick von Helene Schjerfbeck ein Zeichen dafür sein, dass sie fortan die Energie freizusetzen vermochte, mit dem abstrakten Farbenspiel den Weg anzudeuten, den ihr beeindruckendes Werk gehen sollte. Unsicherheit und Zweifel schienen überwunden, als sie im Auftrag der Finnischen Kunstgesellschaft 1915 ihr „Selbstbildnis mit schwarzem Hintergrund“ malte – ohne Zweifel ein Ehrenauftrag, eine bedeutende Anerkennung ihrer künstlerischen Meisterschaft. Das Selbstbildnis wirkt wegen der auf dem schwarzen Hintergrund angebrachten Namensinschrift in Versalien wie ein Epitaph, ein Gedächtnismal, das an die Öffentlichkeit gerichtet war (Abb. 535). In einem Brief schrieb Schjerfbeck dazu: „[...] *mein Selbstbildnis in klarem Weiß und Zinnoberrot; es hat einen schwarzen Hintergrund und auf dem Hintergrund silberne Beschriftung wie ein Grabstein.*“<sup>1728</sup> Solche Inschriften hatten zuvor schon eine lange Tradition, die bis in die Renaissance reichte, wenn man nur an Albrecht Dürer denkt, womit zugleich dieser Epoche, die das autonome Porträt hervorbrachte, gehuldigt wurde.<sup>1729</sup> Mit der pyramidenförmigen Bildkomposition und dem scheinbar von oben auf den Betrachter gerichteten Blick, mit der stark kontrollierten Mimik um den fest verschlossenen Mund und das deutlich betonte Kinn stellte sich die Künstlerin gegenüber dem Selbstporträt von 1912 selbstbewusst und gestärkt dar. Ihr bestimmter Gesichtsausdruck zeugt aber auch von Distanz, vielleicht ist er gar ein wenig überheblich. Die nur mit einem dunklen Fleck ohne Pupille dargestellten Augen verschließen den Blick in die Tiefe und geben nichts von ihrem Selbst, von ihrer seelischen Verfassung frei. Nur die wild herauspringende Locke am linken Ohr hebt die Strenge der

---

<sup>1727</sup> Worringer, [1907], hrsg. von Grebing, 2007, S. 81.

<sup>1728</sup> Schjerfbeck, [1915], 1992, S. 69.

<sup>1729</sup> Vgl. Boehm, 1985, S. 19.

Darstellung etwas auf. Das Antlitz ist durch einen pastosen Farbauftrag charakterisiert und steht deshalb im Kontrast zur aufgelockerten, nur angedeuteten Stofflichkeit des Gewandes und dem flachen schwarzen Hintergrund. Das Gesicht wirkt insgesamt wie eine Maske, mit der die Künstlerin sich der Öffentlichkeit präsentiert. Christiane Kruse weist auf die Zwiespältigkeit eines solchen Zitats einer Maske hin, wenn sie feststellt: „Ihr Träger verbindet mit der Maske [...] die Funktion eines Schutzschildes, hinter dem sich das Selbst verbergen und verstellen kann, um eine Rolle zu spielen“, das heißt. die Maske macht die Person sichtbar, zeigt aber nur das, was die Person zeigen will, und verbirgt zugleich ihren Gemütszustand, ihre innere Befindlichkeit.<sup>1730</sup> Das auffällige Rot der Wangen und Ohren wertete Leena Ahtola-Moorhouse als „innere Unruhe, Vitalität und wache Sinne“; sie will das Bild als dezidierten Protest gegen die Geringschätzung und Ablehnung ihrer Kunst seitens finnischer Künstler sehen.<sup>1731</sup> Dieses Bild ist offenkundig ein Bild vitaler Resilienz, das die Standhaftigkeit und die eigenwillige Fähigkeit von Helene Schjerfbeck zeigt, am Widerstand nicht zu zerbrechen, sondern sich als robust zu erweisen. Im Hintergrund sind, wie selten in ihren Selbstbildnissen, Pinsel als Hinweis auf den handwerklichen Aspekt ihrer künstlerischen Tätigkeit abgebildet, womit auch die Funktion dieses Bildes deutlich wird, nämlich die Künstlerin beruflich als bedeutendes Mitglied der finnischen Kunstszene zu präsentieren.

„Die Gegensätzlichkeit der Bildnisse, die vermutlich für ein und denselben Kontext gedacht waren, verdeutlicht: Der Betrachter blickt auf Rollenbilder der Künstlerin – sie enthalten nicht ein bestimmtes Credo, das für ihr gesamtes Schaffen stünde. Zugleich drückt sich in diesen Variationen des Selbst ein modernes Grundverständnis der menschlichen Identität aus: Sie ist wandelbar und lässt sich nicht auf ein stabiles, fixiertes Ich zurückführen.“<sup>1732</sup>

Stellt man die Selbstporträts von Helene Schjerfbeck zusammen, um einen chronologischen und teleologischen Lebenslauf anzudeuten, wird dem Betrachter eine Illusion des Lebens der Künstlerin vom 22. bis zum 83. Lebensjahr präsentiert. „Historically, self-portraiture for female artists has been a genre for intervening into the

---

<sup>1730</sup> Vgl. Kruse, 2017, S. 183.

<sup>1731</sup> Ahtola-Moorhouse, 2002, S. 32 und 35.

<sup>1732</sup> Landmann, S. 72. Vgl. Woodall, 1997, S. 12.

*representation of the female self and for exploring, seeing, knowing and representing the „self“ within male social and discursive structures.*<sup>1733</sup> Schjerfbeck wählte selten die Darstellung als Malerin oder als Künstlerin am Arbeitsplatz und verweigerte mithin das männliche Künstlermodell. Tatsächlich weisen ihre Selbstporträts kaum Attribute oder Bezüge zu ihrem Atelier, ihren Kunstwerken oder den benutzten Utensilien auf. Während einige Porträts Teile ihres Oberkörpers zeigen, sind die meisten Bildnisse Kopf- und Schulterstücke, die gegen Ende ihres Œuvres zunehmend im Detail reduziert werden.

In den späten Selbstporträts entwickelte Schjerfbeck einen vermehrt energiegelichen, aggressiven Stil, so wie in dem schon angesprochenen „Unvollendeten Selbstbildnis“ von 1921/1922, wo die ganze Figur durch Kratzspuren zensiert zu sein scheint und unvollendet blieb (Abb. 533). Wie in früheren Selbstporträts zeigt sich Schjerfbeck mit dem ambivalenten Ausdruck von Misstrauen und Verachtung. Sie ist skeptisch und zurückhaltend, aber auch selbstbewusst und mit einem Hauch von Arroganz behaftet. Allerdings weicht ihre jugendliche Attitüde allmählich den Zeichen von Morbidität, Verfall und Tod. In diesem Sinne nimmt das besprochene „Unvollendete Selbstporträt“ ihre späten Selbstbildnisse der Jahre 1944 und 1945 vorweg. Schjerfbeck beschrieb ihre Affinität zum Tod und den Ausdruck in ihren Selbstporträts wie folgt: *„My portrait will have a dead expression, thus painter reveals the soul, and I can't help it. I'm searching for an expression, somewhat gloomier, stronger.*<sup>1734</sup> Als Zwischenstufe des Schaffensprozesses offenbart das „Unvollendete Selbstbildnis“ nicht nur ihre malerische Herangehensweise und Technik, sondern auch ihre psychologische Verfassung im Moment des Malens: Die endgültige Verwerfung des Porträts und die aggressiven Kratzspuren zeugen von ihrem hohen Anspruch als Malerin ebenso wie von Scham und Aggressivität in Anbetracht ihres Versagens. In mehreren Briefen an ihren Freund Reuter fasst sie die Enttäuschung in Worte: *„Perhaps an artist can only go into herself, I thought, into the hard, icy it's only me – I saw paintings that were rendinglly harsh – and I threw them away... Why do I react to everything so intensely that it kills the work. I draw so violently that I have to wipe it away.*<sup>1735</sup> Wieder bezeugen die Worte der Künstlerin, was ihre Malerei bereits zeigt: Auf der Suche nach dem idealen Ausdruck scheint sie zu stocken und sich und das Ergebnis zu hinterfragen, sie reagiert mit Scham und schließlich mit einer aggressiven Ablehnung ihrer Malerei, die aber auch der

---

<sup>1733</sup> Koivunen, 2013, S. 255.

<sup>1734</sup> Schjerfbeck, [1921], 2002, S. 38.

<sup>1735</sup> Ebd., S. 38.

Ausdruck einer Abwehrhaltung gegen die Außenwelt sein könnte, weil ihr Frauen sein keine dauerhafte männliche Akzeptanz fand und sie sich mit ihrer künstlerischen und sozialen Einsamkeit wie auch mit dem hinfalligen Alter arrangieren musste. Die Malerei konnte dabei für sie ein Trost sein und eine Möglichkeit, ihre Unerfülltheit zu ertragen.

Nach 1939 malte Schjerfbeck ihre Selbstporträts nur noch en face. Sie siedelte wegen des Finnischen Winterkrieges 1939/1940 als Flüchtling nach Schweden über, wo noch 1939 das „Selbstbildnis mit schwarzem Mund“ entstand (Abb. 536). Vor einem altrosa-farbenen Hintergrund ist ihr flaches bleiches Gesicht mit eckigem, asymmetrischem Kinn und übergroßen, zur Seite gewandten Augen sowie leicht geöffnetem Mund fast karikaturesk dargestellt. Der Ausdruck von Schreck, Furcht, vielleicht sogar Entsetzen nimmt den Betrachter sofort gefangen. *„The Self-Portrait with Black Mouth marks a turning point in Schjerfbeck's self-portraiture, as it contains the first hint at approaching death.“*<sup>1736</sup> Bei einem solchen Bild stellt sich sofort die Frage, was die Intention der 77-jährigen Künstlerin war, denn sie schaut nicht in den Spiegel, blickt den Betrachter nicht an, stattdessen scheint ihr Blick in die Vergangenheit gerichtet. Was wollte sie mit ihren ängstlichen, weit geöffneten Augen und dem sprachlosen offenen Mund ausdrücken: Angst vor dem ausgebrochenen Krieg, ihre persönliche Hinfalligkeit und Einsamkeit, der immer näherkommende Tod angesichts ihrer häufigen Erkrankungen? Oder ist es eine Auseinandersetzung mit Edvard Munchs „Der Schrei“ von 1893, denn Ähnlichkeiten zwischen beiden Bildern kann man nicht von der Hand weisen. Munchs Bild fehlt jede narrative Komponente und zeigt vielmehr eine völlig entindividualisierte Figur in freier Natur, die durch ihre Erscheinung Schreck, Panik und Angst ausdrückt und zugleich ein allgemeines, universelles Angstgefühl herauschreit, dass jedem Mensch ob seiner Endlichkeit innewohnt. Auch das Bild von Schjerfbeck könnte so gedeutet werden. In etwa 20 gemalten und gezeichneten Selbstporträts, die sie in den letzten zwei Jahren ihres Lebens schuf, setzte sie ihren Weg in die Abstraktion fort und zeigte den Prozess ihres eigenen körperlichen Verfalls ohne jeden Abstrich auf. Diese große Zahl von Selbstbildnissen ist aber nicht allein ihrer eigenen Intention der Selbstdarstellung entsprungen, denn es waren zum Teil Auftragsarbeiten von Gösta Stenman, einem Kunsthändler, der sämtliche Bilder dieser Zeit kaufte und mit ihr die Themen besprach, so eben auch die zahlreichen Selbstporträts, und ihr damit auch eine finanzielle

---

<sup>1736</sup> Ahtola-Moorhouse, 2002, S. 57–58.

Lebensgrundlage verschaffte. Ihre Situation als Flüchtling in einem Hotel, getrennt von der Familie, die Abhängigkeit von anderen und die zunehmenden, altersbedingten körperlichen Beschwerden waren für sie sehr aufreibend und entmutigend.<sup>1737</sup>

„Schjerfbeck repeatedly said in her letters that she was happiest when she painted. It is paradoxical indeed that she was only fully able to dedicate herself to her art on the threshold of death, when her strength was waning. And yet she managed to infuse her last self-portraits with fierce vitality and fury at her own powerlessness.“<sup>1738</sup>

Über die Selbstporträts von Dürer bis Modigliani äußerte sie sich eher abschätzig, denn Selbstdarstellungen aufzuwerten, zu veredeln oder gar ins Erhabene zu steigern, war nicht ihre Sache. So ist auch ihr „Selbstbildnis mit rotem Fleck“ aus dem Jahre 1944 zu sehen, das in dieser Form wohl einzigartig in der Kunstgeschichte ist (Abb. 537). Die inzwischen 82-jährige Künstlerin stellte ihren graubraunen Kopf fast konturlos – nur ein dünner Strich Haare ist erahnbar mit spitzen Ohren – vor einem lasierten Hintergrund in gleicher Farbe dar, in dem er zu verschwinden scheint, dadurch dass er sich in einer strukturlosen Wolke auflöst. Durch das mit Schwarz fest umrissene, schwere Kleid erscheint das ganze Bildnis wie eine Büste, die sich deutlich von der weißen Grundierung der Leinwand abhebt. Während die linke Gesichtshälfte auf einige schemenhafte Striche reduziert wurde, wobei das Auge unter einem braunen Fleck verschwindet, ist die andere Hälfte mit breiten, weißen Pinselstrichen gestaltet, dominiert von einem großen, schwarzen, nach links gedrehten Auge. Der lippenlose Mund ist geöffnet und wirkt völlig kraftlos, so dass der Schrei stimmlos verhallt. Ein roter Fleck unter dem geöffneten Mund kann als ein letzter Lebensfunke gedeutet werden, als letzte verbliebene Vitalität und letzter Lebenswille in einer sonst kraftlosen, ausgezehrten und marantischen Physiognomie, ohne den das Gesicht den letzten Rest an Individualität verliert und zu einer geisterhaften Maske, einer Totenmaske wird. Auch in diesem Bild sind die unterschiedlichsten Maltechniken erkennbar, mit denen die Künstlerin experimentierte, wodurch letztlich ihre Lust am Malen auch noch im hohen Lebensalter offenbar wird. Das Wesentliche aber,

---

<sup>1737</sup> Vgl. Ahtola-Moorhouse, 2007, S. 30. Vgl. Landmann, 2016, S. 413.

<sup>1738</sup> Ahtola-Moorhouse, 2002, S. 64.

das Schjerfbeck in diesem Bild darstellte, ist die Dualität zwischen Sein und Nichtsein oder, anders ausgedrückt, zwischen der sich oftmals im hohen Alter ausprägenden körperlichen Gebrechlichkeit und allgemeinen Hinfälligkeit auf der einen und dem bis zuletzt erhalten gebliebenen intellektuellen Leistungsvermögen auf der anderen Seite. Gerade die Reflexion über ihren Lebensweg bis in die Vergänglichkeit, der Verlust ihrer Individualität unter dem übermächtigen Tod als langsames, aber unaufhaltsames Auflösen und Verlöschen wird in ihren Altersselbstbildnissen schonungslos offenbart.<sup>1739</sup>

Bewegung als Reduktion, nicht als Bekräftigung von Identität und Handlungsfähigkeit im Sinne von De-Individualisierung stellt ein wesentliches Schlüsselmerkmal ihrer Metamorphose dar. Dies steht im Einklang mit der vorherrschenden Erzählung, die die Künstlerin umgibt. Sie wurde als romantische und tragische Figur bezeichnet, die an Krankheit, Armut und unerwideter Liebe litt. Diese Erzählung ist auf einem frühen Biographen zurückzuführen und fortan von nachfolgenden Kunsthistorikern und Kritikern bis ins Detail reproduziert. Beim Betrachten der Bilder weckt die Transformation der Gesichtszüge, insbesondere der Augen und des Mundes Aufmerksamkeit. Die Gesichtszüge der Künstlerin scheinen allmählich zu verschwinden, um einem Schädel mit Löchern, die Augen und Mund markieren, Platz zu machen. Die letzten Selbstbildnisse wurden als heftige, hemmungslose Porträts einer Frau in den Achtzigern gemalt; sie schaut dabei „*her reflection unblinkingly in the eye, perhaps to conquer her own fear*“ da sie, „*[is] look[ing] death in the face through the medium of the self-portrait*“.<sup>1740</sup> In diesen Kunstwerken verblasst oder verschwindet der Oberkörper des Subjekts, das Gesicht verliert seine charakteristischen Züge, die sie definierenden Linien und identifizierbare Details werden weniger. Das wie eine Zeichnung wirkende Ölbild „Eine alte Malerin“ von 1945 zeigt die Künstlerin en face mit den morbiden Zügen eines verwesenden Gesichts (Abb. 538). Der geöffnete Mund ist zu einem dunklen Loch verkleinert, die fleischlose Nase wird durch einen schwarzen Schatten angedeutet, und die Augen sind in tiefe Höhlen versunken. Ihr verzerrtes, totengesichtiges Antlitz erscheint wie vor Entsetzen – vor ihrem eigenen Spiegelbild – versteinert und offenbart das eigene Altern, ohne diesen Prozess in irgendeiner Weise zu idealisieren. Die formale Reduktion in ihren Selbstporträts – hin zur Abstraktion – macht die im chronologischen Verlauf als

---

<sup>1739</sup> Vgl. Landmann, 2016, S, 411–415.

<sup>1740</sup> Koivunen, 2013, S. 256.

Zueignungsbilder lesbar: Bilder, die sich von jeglichen raum-zeitlichen Koordinaten, von kommunikativen Inhalten oder narrativen Bewegungen losreißen und sich dem Rahmen sozialer Rollen, Individuation und Verständigung entziehen, machen das Gesicht zum Phantom. Diese Metamorphose führt zu einer nihilistischen Auslöschung des Gesichts, oder doch zu einer Furcht vor dem Gesicht, das mit dem Nichts konfrontiert ist, was zwar die Aufmerksamkeit des Betrachters, aber zugleich seine Verwirrung verstärkt.<sup>1741</sup>

Dies alles trifft auch auf ihr letztes mit Ölfarbe gemaltes „Selbstbildnis in Schwarz und Pink“ zu, ebenfalls aus ihrem Sterbejahr 1945 (Abb. 539). Die Künstlerin malt sich vor einem schwarzbraunen Hintergrund, der nicht die Leinwand ausfüllt, sondern gerade ausreicht, um der Kontur des Kopfes einen kontrastierenden Untergrund zu geben. Ihre offenen Augen blicken stumpf und kraftlos auf den Betrachter, die Nase ist fast konturlos hingetuschelt, der offene Mund ringt nach Luft und kann keine Worte mehr formen. Das Kinn ist verstrichen, die spitzen Ohren sind deutlich gegen den Hintergrund abgesetzt. Die Schädelkontur mit dünnen Haaren evoziert einen Totenschädel, der nur durch einige breite, pinkfarbene Farbstriche der Kleidung belebt wird. Das letzte Selbstporträt als Kohlezeichnung hingegen – kurz vor ihrem Ableben entstanden – zeigt nur noch ihren Kopf ohne Körper, die Schädelkontur, die Augen, Nase und Mund sind nur noch auf einzelne Striche, quasi ein Piktogramm, reduziert, so dass das Bild einer leblosen Totenmaske entsteht (Abb. 540). Die symbolische Verkürzung eines sich auflösenden Lebens geht mit dem tatsächlichen Verlöschen des Individuums einher, dessen letzter Lebensfunke in jedem Augenblick zu verhauchen scheint. In einem Brief an Einar Reuter von 1945 schrieb Schjerfbeck: „*I have no strength left. Life has given me all it has to give.*“<sup>1742</sup>

Die vielen Selbstbildnisse, die Helene Schjerfbeck hinterlassen hat, zeigen niemals ihren deformierten Körper. Erst in den letzten beiden Lebensjahren thematisierte sie ihren geschwächten, ausgelaugten Gesundheitszustand und die Mühen, die das Leben und ihr Kunstschaffen ihr abverlangt hatten.

Schjerfbecks Leben war zwar weniger dramatisch wie das von Frida Kahlo, aber es lassen sich viele Parallelen erkennen. Gleichwohl unterscheidet sich der Umgang der beiden Künstlerinnen mit den Tiefpunkten ihres Schicksals, insbesondere dessen künstlerische Aufarbeitung betreffend. Frida Kahlo (1907–1954),

---

<sup>1741</sup> Ebd., S. 257–258.

<sup>1742</sup> Schjerfbeck an Reuter, zit. v. Ahtola-Moorhouse, 2002, S. 78.

die nach einer Poliomyelitis mit sechs Jahren ebenfalls ihr Leben lang hinken musste und zudem infolge einer schweren Pfählungsverletzung im Alter von 18 Jahren lebenslang unter Schmerzen litt, instrumentalisierte ihren schmerzenden Körper. Wenn auch ihre Behinderungen denen von Helene Schjerfbeck stark ähnelten, so war ihr Weg, sich damit auseinanderzusetzen und sie in ihrer Kunst auszudrücken, völlig anders. Sie konfrontierte sich immer wieder neu, malte sich durchlöchert, gebrochen, vor dem Zerfall – in jedem Bild steht der Tod neben ihr, ist er ihr ständiger Begleiter –, dabei fast immer mit identischem Gesicht und dem Anschein nach wie aus Stein gemeißelt. Sie selbst beschreibt in ihren Briefen ihre körperlichen Leiden als „Martyrium“, und wenn sie sich selbst als „Märtyrerin malte, die den Schmerz transzendierte, machte sie aus sich eine Ikone, die sie selbst und andere verehrten. Wie eine Heilige auf einem Votivbild ist sie gleichzeitig ein abstraktes Symbol und eine mächtige physische Präsenz.“<sup>1743</sup> Altersporträts gibt es von Frida Kahlo nicht, denn sie wurde nur 47 Jahre alt. Das Leid, die Schmerzen, ihre innere Zerrissenheit unter der Last des täglichen Lebens, werden aber marginal in ihrer Physiognomie angedeutet. Sie beklagte ihr Schicksal als Opfer mit einem geschundenen Körper, ähnlich Schjerfbeck, die aber völlig andere künstlerische Mittel benutzte, um dies auszudrücken. Es ist nachvollziehbar und plausibel, dass Menschen, die durch ihren deformierten Körper gezeichnet sind, aufgrund der schweren Verletzungen in früher Kindheit mit langem Krankenlager zwangsläufig auch innere, psychische Verletzungen erleiden bzw. eine beeinträchtigte Identitätsentwicklung haben, die die Selbstwahrnehmung und die Beziehung zu den Menschen ihres Umfeldes beeinflusst. In der Zeit um 1900, in der jede Art von Behinderung zu Diskriminierungen führte, muss die Deformität von Schjerfbecks Körper die Konfiguration ihrer Psyche und ihrer Kunst beeinflusst haben, befindet der deutsche Ethnologe Klaus E. Müller, so dass die Begegnung mit „anderen, deformierten Menschen oft ein Gefühl von Unbehagen oder Unsicherheit“ verursacht habe.<sup>1744</sup> Jeder mit

---

<sup>1743</sup> Herrera, 2007, S. 84.

<sup>1744</sup> Müller, 1996, S., 30–31: „Die Begegnung mit auffallend beschaffenen, ‚andersartigen‘ Menschen, die ‚entstellt‘, seltsam ‚verkrümmt‘, im Verhalten ‚gestört‘ erscheinen, bei denen die Entwicklung sichtlich etwas ‚zerrissen‘ und ‚schiefgelaufen‘ ist, verunsichert die Reaktionsfähigkeit, löst Unbehagen aus, weil irgendwie die Befürchtung wach wird, daß eine Art Übertragung des ‚Infekts‘ stattfinden könnte. [...] Landläufiger Vorstellung nach läßt das Äußere eines Menschen Rückschlüsse auf seine inwendige Beschaffenheit zu, ist gleichsam ‚Abdruck‘ seiner Seele. Man sieht das sozusagen gesamtconstitutionell: Nicht nur die Wohlgestalt, auch die Gesundheit, nicht nur der entstellte Leib, auch die

einer spürbaren Behinderung galt damals offenkundig als Taugenichts, auch wenn er sonst über außergewöhnliche Begabungen und Eigenschaften verfügte. Diese Einstellung wird auch in einem Brief des amerikanischen Künstlers Howard Russel Butler aus dem Jahre 1887 mit Blick auf das Eintreffen von Helene Schjerfbeck deutlich: „[...] *lately there has arrived a young lady from Finland – she has an wonderful talent and is a most interesting person altogether, unfortunately lame* [...]“<sup>1745</sup> Das ganze Leben Schjerfbecks war von der Hüftverletzung, die sie mit vier Jahren erlitten hatte, überschattet, denn die Folge war eine Gangstörung mit Hinken, wodurch die Fehlbelastung anderer Gelenke und der Wirbelsäule besonders im hohen Lebensalter zu starken Schmerzen führte; hinzu kamen emotionale Enttäuschungen. So ist es durchaus möglich, dass die Asymmetrie und Verzerrung ihrer linken Gesichtshälfte in vielen ihrer Selbstporträts psychologisch als Spiegelung ihres kindlichen Traumas aufgefasst werden können. 1920 schrieb Schjerfbeck an Reuter: „*Meine Bilder sind nicht schön, ich sollte wundervolle weiche Schatten suchen, aber ich gebe nur mein dunkles, armes Inneres.*“<sup>1746</sup> Die Malerin stellte in den letzten Jahren ihres Lebens auf einzigartige Art und Weise ihre Vergänglichkeit dar, die zunehmende Auflösung und das Entschwinden ihrer Individualität mit künstlerischen Mitteln.

Auch ihr Zeitgenosse Edvard Munch (1863–1944), der fast identische Lebensdaten aufweist, schuf eine große Anzahl von Selbstbildnissen, in denen er ein Gefühl von Einsamkeit, Ungewissheit und Verlorenheit des Menschen thematisierte, ähnlich wie Schjerfbeck, nur dass er das szenische Ambiente suchte und insofern eine gewisse narrative Komponente zuließ. Auf jeden Fall sind beide Künstler vergleichbar, denn sie zeigen Entschiedenheit und Unerbittlichkeit, aber auch Schauder und Entsetzen angesichts ihres Selbst, das sie mit rigorosen bildnerischen Ausdrucksmitteln darstellen. Allerdings konnte Schjerfbeck Munchs Neigung, sein Leiden, seine inneren Gefühle, die Auseinandersetzung mit dem eigenen Ich mit Nachdruck, Vehemenz und Gefühlswallungen theatralisch in Szene zu setzen, nichts anfangen, sie begegnete vielmehr jeder offenen, nach außen gerichteten Positionierung mit Skepsis. Der künstlerische Weg Munchs wurde von Anfang bis zum Ende seines Lebens von Selbstbildnissen begleitet, in denen er schonungslos und ohne Rücksicht Introspektion und

---

Krankheit [...] liefern entsprechende Hinweise. Nur ein gesunder Körper kann auch eine ‚gesunde Seele‘ beherbergen.“

<sup>1745</sup> Butler zitiert von Sinisalo, [1887], 1992, S. 9 und 11.

<sup>1746</sup> Schjerfbeck zitiert v. Schneede, [1920], 2007, S. 35.

Selbstbespiegelung betrieb, um seine biographische und künstlerische Bilanz zu hinterfragen. Um die Jahrhundertwende thematisierte er im Besonderen das Lebensalter, das ihn mit den Jahren und zunehmender Gebrechlichkeit an den Rand des Abgrunds trieb, seine Vergänglichkeit vor Augen, was er wie folgt beschrieb:

„Die letzte Hälfte meines Lebens ist lediglich ein Kampf gewesen, mich aufrecht zu halten. Mein Pfad hat an einem Abgrund entlanggeführt, einer bodenlosen Tiefe. Ich mußte von Stein zu Stein springen. Ab und zu habe ich mich vom Pfad entfernt, mich in das Gewimmel des Lebens gestürzt, unter die Menschen. Aber immer mußte ich zurück zu dem Pfad entlang des Abgrunds. Das ist mein Weg, den ich verfolgen muß, bis ich in die Tiefe stürze. Die Lebensangst hat mich verfolgt, seit ich zu denken begann. Meine Kunst war ein Selbstbekenntnis. Sie war wie die Warntelegramme des Radiotelegraphisten von dem sinkenden Schiff. Ich habe gleichwohl das Gefühl, daß die Lebensangst eine Notwendigkeit für mich ist ebenso wie die Krankheit. Ohne Lebensangst und Krankheit wäre ich wie ein Schiff ohne Steuer.“<sup>1747</sup>

Nach Schneede knüpft eine solche Menschendarstellung an die „*Tradition der Zerissenen und Verzweifelten, der Seher und Alpträumer von Hölderlin bis Beckett und Thomas Bernhard, von Goya bis Bacon*“ an.<sup>1748</sup> Im „Selbstbildnis mit Spanischer Grippe“ von 1919 sitzt der erkrankte Munch völlig erschöpft in einem gelben Korbsessel, eingepackt in einen übergroßen braunen Morgenmantel und mit einer bunten Decke über den Beinen. Aus seinem blassen, durchscheinenden Antlitz ist die Farbe gewichen, die mit der Wand identisch ist, der Mund ist weit offen, so als rief er um Hilfe, die Augen liegen tief, der Blick ist ermüdet und geht ins Leere (Abb. 541). Im Hintergrund des karg möblierten Zimmers findet sich ein ungemachtes Bett, daneben wird das Bild von einer großen Farbenpracht, die mit intensiven Pinselstrichen hervorgebracht wurde, beherrscht. Es ist das Bild existentieller Not eines Menschen, dessen Leben von einer todbringenden Krankheit bedroht wird und die er wie durch ein Wunder überlebt. Ein Individuum steht am Abgrund, aber die Welt um ihn herum scheint ungerührt. Von 1940 an ist für den inzwischen 77-jährigen Munch der eigene Tod abermals Thema, gegen ihn

---

<sup>1747</sup> Munch, [1946], zit. von Müller-Westermann, 2005, S. 153–154.

<sup>1748</sup> Vgl. Schneede, 1984, S. 73.

begehrt er im „Selbstbildnis am Fenster“ ein letztes Mal auf (Abb. 542). Frontal steht er da mit hochrotem Gesicht, seine ganze Physiognomie ist voller Anspannung, die Lippen sind zusammengepresst, die Mundwinkel sind resigniert nach unten gezogen, der Blick geht am Betrachter vorbei ins Ungewisse. Hinter der Figur eröffnet ein Fenster die Sicht auf eine Winterlandschaft mit Bäumen und Sträuchern, bedeckt von Eis und Schnee; der kalte Winter lässt alles Leben erstarren, er ist eine Metapher des Todes. Noch trotz der Kälte mit seinem roten Gesicht diesem Naturphänomen, dem sich letzten Endes alles unterordnen muss, noch leistet er Widerstand, auch wenn die Kälte bereits eingedrungen ist und die Heizkörper überzogen hat – das Blaugrün der Winterlandschaft hat auch schon seine Schädelkontur erreicht. Zwei Zustände prallen hier aufeinander – Leben und Tod –, die immer näher aneinanderrücken. Der Verfall setzt sich rapide fort in dem „Selbstbildnis in Auflösung“, das 1940–1942 entstand (Abb. 543). Der inzwischen fast 80-jährige Künstler stellt sich frontal zum Betrachter. Seine verschieden großen Augen starren ziellos vor sich hin, die Gesichtszüge sind verzerrt, der Mund leicht asymmetrisch geöffnet, so als hätte er keine Kontrolle mehr über seine Körperfunktionen. Bei hoher Stirnglatze stehen die verbliebenen Haare wirr vom Kopf ab. Seine Kleidung ist so in Streifen dargestellt, dass hier eher ein Thorax-Röntgenbild mit den knöchernen Rippen assoziiert wird. Das ganze Bild zeigt Niedergang und Verfall, ein letzter Hauch Leben verbleibt, in dem der eigene Wille zunehmend die Kontrolle verliert.<sup>1749</sup> Neben ihm ist ein entindividualisierter Schatten in gelbem Licht dargestellt, schon in einer anderen Welt, während Munch selbst sich noch in Auflösung befindet. Kurz vor seinem Ableben, also um die Jahreswende 1943/1944, entstand die Gouache „Selbstporträt. Viertel nach zwei Uhr nachts“, in der eine hagere, fast transparente Gestalt im Begriff ist, sich von einem Sessel zu erheben (Abb. 544). Der Kopf der Gestalt verschwimmt mit der Umgebung, ist schon weitgehend entmaterialisiert, kein Ausdruck von Hoffnung, eher Resignation und Einsamkeit beim letzten Gang, denn der dunkle Schatten ist schon hinter ihm, der Tod ist bereits im Zimmer, um sich seiner Gestalt zu bemächtigen. Munch hat eine große Anzahl von Selbstbildnissen geschaffen, die sein ganzes künstlerisches Leben

---

<sup>1749</sup> Vgl. Müller-Westermann, 2005, S. 175. „Im Gegensatz zu dem kraftvollen und trotzigen Widerstand gegen den Tod im *Selbstbildnis am Fenster* wird das Sterben in diesem Selbstbildnis als ein angstvoller Kontrollverlust des Willens über den Körper erlebt. In diesem Prozeß verliert der Körper jeglichen Zusammenhang und ist dem Verfall anheimgegeben.“

begleiten, und erstellte damit zugleich eine eindrucksvolle künstlerische und persönliche Biographie, die nach 1900 vor allem Krankheiten und die Hinfälligkeit des Alters in Verbindung mit der eigenen Vergänglichkeit brachte. Intensive Auseinandersetzungen mit dem eigenen Selbst führten zu einer Vielzahl von Facetten, die er seiner Persönlichkeit abrang. Dies mündete in einer Distanzierung, sogar Abwendung von der äußeren Realität hin zu verborgenen Traumata, seelischen Erschütterungen und Verlusten. Traditionelle Posen und Bildkompositionen lehnte Munch allerdings ab und verwendete stattdessen Stilmittel, die dem Theater und der Fotografie entlehnt waren, um seinen Bildaufbau mit ungewöhnlichen Formen, Perspektiven und Farben auszustatten.<sup>1750</sup>

Der Unterschied zwischen den Altersporträts von Munch und Schjerfbeck liegt darin, dass der Norweger immer eine Szene komponierte, um sein angegriffenes Ich nach außen zu wenden. Er nutzte dabei sämtliche Elemente eines Raumes zur Akzentuierung der Darstellung, etwa Licht und Schatten, Tiefe und Enge des Raumes oder die winterliche Kälte der Schneelandschaft hinter dem Fenster – alles Elemente, die Angst, Tod und Vergänglichkeit in die Gegenwart transponierten.

„Munchs Selbstporträts sind subjektive Reaktionen auf die Realität seiner Zeit [...]. Seine Selbstbildnisse offenbaren ihn als einen Menschen, der die bestehenden gesellschaftlichen Regeln nicht anzunehmen vermochte, sondern ständig hinterfragte. Sein ganzes Leben lang suchte er nach Antworten, insofern verkörpert Munch den modernen Menschen in seiner lebenslangen und einsamen Suche nach Identität. [...] Seine Selbstbildnisse [enthüllen] keinen von außen konstruierten, stringenten Charakter. Sie zeigen Facetten der menschlichen Psyche. [...] Die Widersprüche in der Person spiegeln die Bruchlinien der Zeit. Das hebt sie über subjektive Bekenntnisse hinaus.“<sup>1751</sup>

Helene Schjerfbeck beschränkte sich dagegen ausschließlich auf die Darstellung ihres Kopfes, um ihre Gefühle maskenartig, karikaturesk oder zeichenhaft allein mit ihren Gesichtszügen auszudrücken, Szenen waren für sie nicht

---

<sup>1750</sup> Vgl. Müller-Westermann, 2005, S. 174–176. Vgl. Steihaug, 2013, S. 19–22. Vgl. Bischoff, 2016, S. 90.

<sup>1751</sup> Ebd., S. 185.

erforderlich.<sup>1752</sup> Beide Künstler waren schonungslos bei der Offenlegung ihres Inneren und radikal in den von ihnen verwendeten Bildmitteln. Helene Schjerfbeck stellte in ihren Selbstbildnissen nicht ihre Krankheiten, ihre persönlichen Verletzungen und Erschütterungen, nicht ihre Einsamkeit und ihre Verlorenheit in der Welt dar. „[Ihre Selbstdarstellungen] bilden ein Reihe von Existenzbekundungen in der Moderne: Selbstbehauptung im Erschrecken vor der Welt und ihrem Vergänglichkeitsgesetz.“<sup>1753</sup> In ihren letzten Lebensjahren waren ihre Selbstbildnisse ganz materiell in Auflösung begriffen, und so, wie sie in ihren Bildern verging, so ging sie als Person dahin.

„Durch das verstärkte Aufbrechen der Figuration werden neue Sinnzusammenhänge generiert, die zu einer Vielzahl von Deutungsmöglichkeiten animieren. Das Ergebnis ist eine visuelle Ambiguität. Der Prozess des Erkennens basiert auf der Ungewissheit über das Dargestellte, die zu Erkenntnis(sen) führen kann. Der Betrachter findet keine einfachen Antworten, er wird auf die Pluralität der potentiellen Antworten hingewiesen. Diese betreffen einerseits die rein figürliche Ebene, die angedeuteten Profile in den Selbstbildnissen en face, ebenso aber auch die angedeuteten (immateriellen) Räume als Träger von ungreifbaren Atmosphären. Der Ausdruck von Gefühlen, den man in der abstrahierten Mimik der Gesichter zu entdecken glaubt, oder die Gesten und Spuren, die die Produktionsästhetik sichtbar macht, sind ebenfalls ambivalent.“<sup>1754</sup>

Ernst H. Gombrich stellte heraus, dass gerade die Mehrdeutigkeit eines Porträts die Voraussetzung sei, dass der Betrachter erst dann zur Reflexion angeregt werde, wenn typische Wesensmerkmale einer Person auf verschiedenen Ebenen erkennbar würden. „Das unbewegliche Gesicht muß als Knotenpunkt mehrerer möglicher Ausdrucksbewegungen erscheinen.“<sup>1755</sup> Mit den Bildmitteln der formalen Reduktion, der figurativen Auflösung, der polyperspektivischen Gestaltung des Antlitzes geht zweifelsohne jedwede Individualität verloren, aber mit der offenen

---

<sup>1752</sup> Vgl. Schneede, 2007, S. 38: „Aller Ausdruck hat bei ihr unmittelbar in diesen Grundzügen zu liegen. Das ist ein elementarer Angang, reduktionistisch, im Unterschied zum emotional und szenisch ausholenden Munch.“

<sup>1753</sup> Ebd., S. 39.

<sup>1754</sup> Landmann, 2018, S. 199.

<sup>1755</sup> Gombrich, 1972, S. 30.

Darstellung des menschlichen Individuums ohne mimetische Rücksichten wird zugleich der Facettenreichtum eines Individuums herausgestellt, dem ein starres, monomorphes Bild nicht gerecht werden kann. Wenn die Künstlerin die mit Leinwand und Farben herbeigeführte materielle Ästhetik nicht verbirgt, entspricht die „*Individualität des Werkes der Individualität der dargestellten Person*“.<sup>1756</sup>

Betont werden muss allerdings, dass die Darstellungsinhalte und die Darstellungsweise der Selbstbildnisse von Munch und Schjerfbeck nur vor dem Hintergrund eines sich radikal veränderten Menschenbildes um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert verständlich werden, denn durch Psychoanalyse, Biologie und Medizin wurde die Komplexität des menschlichen Selbst, die Beziehung von Bewusstsein und Unbewusstem entdeckt. Damit wurden zugleich die antiquierten phrenologischen Theorien widerlegt, nach denen man glaubte, aus der Schädelform Charakter und Begabung eines Menschen ableiten zu können. Die Auflösung der menschlichen Physiognomie, seiner Individualität, ist gleichzeitig ein Hinweis auf die Zweifel und Ungewissheiten des modernen Menschen, auf seine Existenzängste in einer sich ständig wandelnden, instabilen Welt. Helene Schjerfbeck wollte sich nicht einfach abbilden, nicht allein affektive, emotionale Zustände ausdrücken, sie wollte die verborgensten, unbewussten Tiefen ihrer Seele ausloten, um sie zu visualisieren und in ihrer Bildsprache zu präsentieren, um endlich mit sich und der Welt in Einklang zu kommen. Ihre Bildsprache veränderte sich zunehmend, besonders im Alter, und wurde dabei immer reduktionistischer, da sie nur noch das Wesentliche herausstellte. Mit ihren verschiedenen Maltechniken, wozu auch Kratzen, Ausrubbeln sowie unterschiedliche Arten des Farbauftrags – von pastos bis zu dünn, pastellartig – gehörten, konnte sie auch ihren jeweiligen Stimmungen, Frustrationen und Aggressionen, freien Lauf lassen, die dem erniedrigenden, miserablen Gefühl ihres Versagens, ihrer Mangelhaftigkeit entsprangen. Trotz ihrer Verletzungen schon in frühester Kindheit, ihrer emotionalen Kränkungen, der Diffamierungen und ihrer Einsamkeit verlangte sie von sich Höchstleistungen, um eine unvergleichliche Kunst hervorzubringen. Ihre letzten Selbstbildnisse waren besonders markant, extrem berührend und auch voll rücksichtsloser Gewalt gegen sich selbst, wenn sie ihren körperlichen

---

<sup>1756</sup> Landmann, 2018. S. 202. „Diese Radikalität wäre bei einem Porträt einer anderen Person nahezu undenkbar gewesen. In der Moderne wird gerade diese Schonungslosigkeit in der Darstellung des menschlichen Gesichts zu einem Erkennungsmerkmal des Selbstporträts.“

Verfall, die Auflösung ihres Selbst darstellte, bis sie nur noch ein Totenschädel war.<sup>1757</sup>

In diesem Kapitel wurden Künstler vorgestellt, in deren Œuvre malerische und graphische Selbstporträts, aber auch Altersbildnisse, einen wichtigen Platz einnahmen, mit dem Ziel, die Gründe für dieses Interesse in Erfahrung zu bringen. Nun da die unterschiedlichen Rollen alter Menschen, die von Künstlern in ihren Werken zum Ausdruck gebracht wurden, ausführlich diskutiert wurden, ist folgerichtig danach zu fragen, wie sie selbst mit ihrem Alter, ihren Krankheiten und ihrer Hinfälligkeit, ihrer Endlichkeit umgingen und wieweit sich dies in ihrem Werk nachweisen lässt. Altersselbstbildnisse fordern zwangsläufig die Auseinandersetzung mit der Vergänglichkeit, dazu formuliert Pascal Bonafoux: *„Denn sich selbst malen, heisst, der unentrinnbaren Wahrheit entsprechen und jemanden malen, der sterben muss.“*<sup>1758</sup> Die Entstehung, der Aufschwung und die Blüte der Selbstbildnisse ist innerhalb der europäischen Tradition ein postantiker, vorrangig aber neuzeitlicher Prozess.<sup>1759</sup> Im Spätmittelalter sind erstmals Anzeichen in dieser Richtung erkennbar, da Peter Parler 1374/1375 eine Bildnisskulptur von sich für den Prager Veitsdom schuf, in der neben der äußeren Wirklichkeitsnähe auch verborgene, mit dem Auge nicht sofort wahrnehmbare Emotionen und Charaktereigenschaften zu Tage treten. Michael J. Liebmann hat hierfür folgende Worte niedergeschrieben: *„Die Plastizität verstärkte sich, üppige Falten wurden durch weiche Wölbungen hervorgehoben, Einbuchtungen drangen tief in die Figur ein. Die Masse wurde aufgelockert, es entstand der Eindruck als sei das Material nunmehr leichter formbar.“*<sup>1760</sup> Im 15. Jahrhundert stießen Künstlerselbstbildnisse in der Malerei, aber auch der Graphik, im Europa nördlich wie südlich der Alpen auf ein immer größeres Interesse und erreichten 1500 mit Albrecht Dürer einen ersten Höhepunkt, der im 17. Jahrhundert von Rembrandt übertroffen wurde, denn er schuf erstmals in der Kunstgeschichte eine Serie von über 80 Selbstbildnissen zu allen Phasen seines Künstlerlebens, die damit auch einen wesentlichen Teil seines Gesamtwerkes ausmacht, und er widmete sich besonders intensiv den eigenen Altersporträts. *„Keine künstlerische Bildgattung spiegelt den Prozeß der Individualisierung im*

---

<sup>1757</sup> Vgl. Tams, 2011, S. 174.

<sup>1758</sup> Bonafoux, 1985, S. 66.

<sup>1759</sup> Vgl. Boehm, 1997, S. 26: „Außerhalb des antik-christlichen Lebenskreises besitzen [Selbstbildnisse] einen anderen Stellenwert, sind sie nicht zu jener Exemplarität aufgestiegen, die wir in der europäischen Entwicklung feststellen können.“

<sup>1760</sup> Liebmann, 1982, S. 48.

*Übergang vom Mittelalter zur Renaissance so vielgestaltig wie das Porträt und Selbstporträt.*<sup>1761</sup>

Große Bedeutung gewannen Selbstbildnisse darauf erst wieder um 1900, als sich eine größere Zahl von Künstlern mit umfangreichen Serien von Selbstporträts befasste und dieses Genre in alle Richtungen ausweitete und hinsichtlich seiner Möglichkeiten ausschöpfte. Der wesentliche Grund dafür lag ohne Zweifel in den neuen Erkenntnissen von Sigmund Freud, Carl Gustav Jung und anderen, die die menschlichen Bedürfnisse mit ihren Trieben, Affekten und Stimmungen erstmalig strukturiert in verschiedenen Instanzen zwischen Unbewusstem und Bewusstsein ansiedelten und damit die Seele mit einer völlig neuen Verständnisdimension ausstatteten, die den Menschen mit Blick auf Wahrnehmung, Erfassung und Deutung menschlichen Verhaltens in ein ganz anderes Licht rückten, was auch die Selbstwahrnehmung der Künstler stark beeinflusste. Der Niedergang und Tiefpunkt des figurativen Bildes im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts im Zuge der Hinwendung zur abstrakten und gegenstandslosen Kunst war auch mit einer Krise des Selbstporträts verbunden. Über einen Zeitraum vom 17. bis zum 20. Jahrhundert wurde in der vorliegenden Arbeit untersucht, wie europäische Künstler sich wirklichkeitsnah ins Bild gesetzt haben. Der intensive Blick dieser Bilder nach außen und die starke Nähe zu einem großen Künstler faszinieren und stellen ein beständiges Merkmal der Selbstbildnisse dar, was der Selbstbetrachtung im Spiegel geschuldet ist. Mit dem konzentrierten Blick des Selbstporträts konstituiert der Künstler seine visionäre Sicht, seine Imagination von der Welt, den Menschen und sich selbst, getragen von Erfahrung, Erkenntnis, Inspiration und Intuition. Wenn der Betrachter sich auf ein Selbstporträt einlässt, nimmt er zugleich den Platz des Künstlers ein, den dieser beim Malen seiner Person einst einnahm, blickt also in dessen Augen, wie er in sein Spiegelbild geblickt hat, so dass der Betrachter des fertigen Bildes in einen unmittelbaren Dialog mit dem Künstler gerät. Wenn wir die Dualität von Künstler und Betrachter, Spiegel und Welt aufheben, kann das Selbstporträt den Künstler als souveränes

---

<sup>1761</sup> Wagner, 2001, S. 79: „Erst wenn man auf die ästhetische Rationalität der malarischen und künstlerischen Mittel jenseits der vordergründigen Frage nach äußerlicher Ähnlichkeit achtet, erschließen sich Porträt und Selbstporträt in einem vertieften Sinn als Dokumente eines geistesgeschichtlichen Prozesses menschlicher Selbstreflexion. [...] Viel lückenloser und umfassender als im Medium der schriftlichen Quellen dokumentiert die Genese des Porträts als gleichsam gemalte Anthropologie den historischen Prozeß der Individualisierung.“

Individuum etablieren und damit alles seinem schöpferischen Ego unterwerfen. Selbstporträts sind weit mehr als persönliche Erinnerungsstücke, denn Künstler wollen mit den Zeitgenossen und der Nachwelt kommunizieren und dabei auch ihre oft komplexen persönlichen und sozialen Umstände zeigen, denen zum Trotz ihre Kreativität nicht gelitten hat, und die oft sogar förderlich waren. Die weit verbreitete Vorstellung, dass jedes Selbstbildnis den wahren Charakter, die individuelle biographische Persönlichkeit eines Künstler offenlegt, fast wie ein intimes Tagebuch, ist immer eine problematische Annahme, um nicht zu sagen reine Spekulation. Als Menschen möchten die Künstler möglicherweise das Bild präsentieren, das wir von ihnen haben wollen, oder sie möchten das Ideal schaffen, das sie selbst anstreben. Die beschriebenen und analysierten Beispiele zeigen die Vielfalt der Darstellungen und zugleich die großen Unterschiede dessen, wie Künstler mit Alter, Krankheiten und Gebrechlichkeiten umgingen. Für Rembrandt und Schjerfbeck war es faszinierend, ihren Altersverfall akribisch im Bild festzuhalten, für Goya oder Corinth verdunkelte sich nach ihren Krankheiten die Welt um sie herum, was ebenfalls Ausdruck in ihren Bildern fand, ohne dass ihre Kreativität gelitten hätte oder gar verloren gegangen wäre. Renoir dagegen schuf bis an sein Lebensende trotz seiner schweren Rheumaerkrankung Bilder der Lebensfreude mit leuchtenden Farben und fröhlichen Menschen in freier Natur.

In ihren Selbstporträts vereinen Künstler künstlerische Traditionen mit den von ihren Lehrmeistern übernommenen Erkenntnissen und ihren eigenen Lebenserfahrungen. Sie führen so ihre Auseinandersetzung mit ihrer Kunst und ihre Rolle als Künstler dem Betrachter vor Augen, wobei es letzten Endes auch immer um Konkurrenz geht, um Werbung für das eigene Können, so dass man Selbstporträts durchaus als Visitenkarte eines Künstlers bezeichnen kann. Wenn sie Einblick in das Innere ihrer Person, in ihre seelische Befindlichkeit zu geben scheinen, dann vor allem deshalb, weil sie genau diesen Eindruck erwecken wollten. Die Deutung von Selbstporträts verlangt eine ausgeprägte historische Lesart, denn solche Bilder entstehen in der Gegenwart des Künstlers – in seiner Epoche und in der Vergangenheit unserer Vorfahren. Es wäre erstrebenswert, wenn Kunsthistoriker dieses Genre besser definierten und historische Quellen, kontextabhängige Innovationen und Formen der Periodisierung miteinander in Einklang brächten. Vor 1500 gab es autonome Selbstporträts eher gelegentlich, ab dem 16. Jahrhundert schon sehr viel häufiger. Danach verlieren sich einfache historische Verschiebungen und Bezüge, auch dadurch bedingt, dass diese Selbstporträts selbst eine solche Vielfalt in Bezug auf Gestaltung und Komposition,

aber auch in den verwendeten Medien aufweisen, dass es sich lohnen würde, neu darüber nachzudenken, wie und warum Künstler sich selbst dargestellt haben.<sup>1762</sup>

---

<sup>1762</sup> Vgl. Jordanova, 2006, S. 45.



## XII Vanitas-Konzepte in der bildenden Kunst

Die Vergänglichkeit des Menschen und die Endlichkeit im Tod standen zu fast allen Zeiten im Zentrum philosophischen und theologischen Denkens. Das Existentielle dieser Fragen beeinflusste und inspirierte die menschliche Kultur von jeher, insbesondere Literatur und Kunst – jeweils bezogen auf die Wesensmerkmale des Todes: seine Unentrinnbarkeit, seinen ungewissen Zeitpunkt und die Art des Sterbens. Wie schon in der Einleitung hervorgehoben, wurde als letzte Lebensphase vor dem Tod das Alter des Menschen betrachtet, gleichsam als Präludium des Todes, auch die Krankheit wurde in Relation zum Tode gesehen, denn nichts ist so sehr Indikator für die Vergänglichkeit des Menschen wie das Alter, vor allem, wenn es von Krankheiten begleitet wird. Hierin zeigt sich die ganze Fragilität des Menschen, der besonders im Mittelalter und den folgenden Jahrhunderten fast ständig an der Schwelle zum Tod stand, dies allerdings völlig unabhängig vom Alter, denn mehr noch als heute, konnten auch sehr junge Menschen, ja Säuglinge und Kinder dem Tod frühzeitig anheimfallen.

Je mehr die eigene Sterblichkeit im Laufe der Geschichte, insbesondere im Humanismus und in der Aufklärung, in das Bewusstsein drang, desto mehr entstand auch das Bedürfnis danach, das Unvermeidliche symbolisch zu bewältigen. Das Bild vom Tod ist abhängig von geographischen, gesellschaftlichen und historischen Faktoren. Daraus ergibt sich, dass jede Kultur und jede Zeit eine eigene Auffassung vom Tod hat und infolgedessen eine eigene Haltung gegenüber Leid, Schmerz und Verlust entwickelt.<sup>1763</sup> Die philosophischen Ideen und Reflexionen

---

<sup>1763</sup> Vgl. Mischke, 1996, S. 26–27. Vgl. Aries, 1980, S. 501, „Jahrtausendlang hatte der homo sapiens seine Fortschritte dem Widerstand, den er der Natur entgegengesetzte, zu verdanken. Die Natur ist nicht eine wohlgeordnete und wohl-tätige Vorsehung, sondern eine Welt der Vernichtung und der Gewalt, die, auch wenn sie je nach Neigung der Philosophen als mehr oder weniger gut oder böse eingeschätzt werden kann, dennoch dem Menschen immer fremd, wenn nicht feindlich bleibt. Der Mensch hat [...] die Gesellschaft, die er errichtet hat, der Natur [...] entgegengesetzt [...] durch die Schaffung von Moral und Religion, die Errichtung der Stadt und des Rechts. [...]. Diese gegen die Natur gerichteten Vorkehrungen werden durch den Tod erschüttert, denn er zeigt die Naturabhängigkeit des Menschen.“

zur Vergänglichkeit unter den verschiedensten gesellschaftlichen Bedingungen hatten ihren Widerhall in der bildenden Kunst auf jeweils eigene Weise.

Unter dem Titel „Zum Sterben schön! – Alter, Totentanz und Sterbekunst von 1500 bis heute“ fanden 2006/2007 in Köln, Düsseldorf und Recklinghausen Ausstellungen statt, die das Thema von Vergänglichkeit und Tod in Bildern, Skulpturen und Kleinkunst aus der europäischen Kunst vom Spätmittelalter bis heute zum Inhalt hatten.<sup>1764</sup> „Alter“ beinhaltet den absehbaren Tod, die „Totentänze“ demonstrieren die Gleichheit aller vor dem Tod und die „Kunst des Sterbens“ im Sinne der *Ars moriendi*, wie sich Künstler mit der „Memento-mori“-Idee und dem Sterben auseinandergesetzt haben. „Memento mori“, die Erinnerung an die Sterblichkeit, kam im Mittelalter der Aufforderung und Mahnung gleich, ein gottgefälliges Leben zu führen.<sup>1765</sup>

Der Kunst des richtigen oder gottgefälligen Lebens (*Ars vivendi*) wurde die Kunst des Sterbens (*Ars moriendi*) an die Seite gestellt, was sowohl die Vorbereitung auf das Sterben als auch den guten Tod selbst beinhaltete. Beides war für die Menschen im Spätmittelalter von essentieller Bedeutung, denn sie glaubten fest an eine Erlösung im Jenseits und dafür war ein wohlgefälliges Leben im Diesseits mit dem Abschluss durch einen guten und wahren Tod unabdingbare Voraussetzung. Zur Erlernung dieser „Künste“ wurden den Gläubigen besinnliche religiöse Schriften, in erster Linie die Stunden- und Gebetbücher an die Hand gegeben.<sup>1766</sup> Zu jener Zeit verwiesen weltliche und religiöse Schriften, aber auch Kunstwerke auf das „Memento mori“ – mit Vanitas-Motiven – und erinnerten die Menschen daran, dass der Tod *„eine selbstverständliche Erscheinung in ihrem Alltag [war]. In Gestalt von Krankheiten – Pocken, Bauchtyphus, Fleckfieber, Cholera, Pest – und in der Gestalt des Krieges, schlug er überall zu – in jedem Alter, in jedem Stand; er traf Männer wie Frauen, Säuglinge und Kinder.“*<sup>1767</sup>

Die Ikonographie des „Memento mori“ war im Spätmittelalter und der Frühen Neuzeit eine wesentliche Ausdrucksform der Vanitas und wurde daneben präsentiert in Form von Lebensrädern, kreisförmigen Anordnungen der aufeinanderfolgenden Lebensphasen eines Menschen, abgelöst durch das vielfach wiederkehrende Motiv der Lebenstreppe, die bis ins 20. Jahrhundert dargestellt

---

<sup>1764</sup> Vgl. Hülsen-Esch/Westermann-Angerhausen, 2006, Katalog in zwei Bänden.

<sup>1765</sup> Hülsen-Esch, 2007, S. 3–5.

<sup>1766</sup> Plotzek/Winnekes/Kraus/Surmann, 2001, S. 7; Imhof, 1991 S. 18–21.

<sup>1767</sup> Wollgast, 1992, S. 17

wurde.<sup>1768</sup> Vanitas-Repräsentationen waren auch die Totentänze,<sup>1769</sup> die Vergänglichkeit als Tanz ins Bild setzten, bei dem Menschen jeglichen Standes und Alters mit einem oder mehreren, meist als Skelett dargestellten Tod, der Stundenglas und Sichel hält, einen Reigen tanzen. Darunter fallen auch Transi-Darstellungen, halb verwesene Leichname auf Sarkophagen oder Wendeköpfe aus Elfenbein, deren Vorderseite das Gesicht eines Sterbenden, schöne Frauen oder Jünglinge zeigt, die Rückseite einen Totenschädel.<sup>1770</sup>

Die „Legende von den drei Toten und den drei Lebenden“ erzählt vom Zusammentreffen dreier, meist junger Menschen mit drei skelettierten Verstorbenen während eines Ausritts.<sup>1771</sup> Begleitet wird diese Darstellung von dem überlieferten Ausspruch der Toten gegenüber den drei Lebenden: „*Quod fuimus, estis, quod sumus, vos eritis.*“<sup>1772</sup> Diese Legende hat das Aufkommen und die Entwicklung sowohl der „Totentänze“ wie des „Triumphes des Todes“ mit beeinflusst.<sup>1773</sup> Mit der Darstellung der Totentänze bezieht auch die Kunst Stellung zum christlichen Diesseits-Jenseits-Glauben, wenn die Allmacht des Todes über allem und über jedem steht (Abb. 545). Zwischen 1515 und 1519 schuf Niklaus Manuel Deutsch den „Berner Totentanz“. Erhalten geblieben ist dieses Werk nur durch eine Kopie von Albrecht Kauw aus dem Jahre 1649 als Gouache auf Papier mit einer Größe von jeweils etwa 36,2 x 49,2 cm. In einem Teilbild greift der Tod dem Maler ungerührt ins Handwerk und macht dessen Grenzen deutlich, doch der Maler setzt seine Tätigkeit unbeeindruckt fort, das heranschleichende Gerippe kann ihn nicht erschrecken, denn der Tod ist ein unabänderlicher Teil des Lebens

---

<sup>1768</sup> Vgl. Joerißen/Will, 1983, S. 12–24.

<sup>1769</sup> Vgl. Wunderlich, 2001., Umschlag, S. 6–12. „Allen [Totentanz]-Werken gemeinsam ist das Auftreten des Todes und die hierarchische Anordnung vom ranghöchsten zum niedrigsten Vertreter der Gesellschaft. Jeder muss sterben. Totentänze haben ihre Bedeutung und finden ihre Darstellung und Neuinterpretation bis in die Gegenwart: Der handelnde Tote ist – bedingt durch die Auseinandersetzung mit den beiden Weltkriegen – zum Inbegriff des Bösen geworden.“

<sup>1770</sup> Vgl. Hülsen-Esch, 2006, S. 301–309.

<sup>1771</sup> Vgl. Wunderlich, 2001, S. 39: „Erwähnt werden indische Quellen aus dem 6. Jahrhundert, arabische Texte aus vorislamischer Zeit und ein Trauergedicht von Alkuin, dem Lehrer Karls des Großen. Im 14. und 15. Jahrhundert erreicht die Überlieferung ihren Höhepunkt: Illustrierte Handschriften, Drucke und Wandmalereien der Legende sind nicht nur im deutschsprachigen Raum, sondern auch in Spanien, Italien, Frankreich und England weit verbreitet.“

<sup>1772</sup> Künstle, 1908, S. 28–30 [was wir waren, seid ihr, was wir sind, werdet ihr sein].

<sup>1773</sup> Vgl. Bialostocki, 1981, S.274.

und kann jederzeit seinen Tribut verlangen (Abb. 546).<sup>1774</sup> Mit dem Motiv „Triumph des Todes“ in Literatur und Kunst erhält die „Ars moriendi“ in dem titelgebenden Bild von Pieter Brueghel d. Ä. von ca. 1562 einen neuen Sinn (Abb. 547).<sup>1775</sup> Die gnadenlos niedergemetzelten Toten sind dem Heil Gottes jetzt völlig entzogen und entsprechen damit der „Mors repentina“; der plötzliche Tod macht sie zum Inbegriff eines „ohne die letzten Sakramente erfolgten und damit unheilvollen Sterbens“.<sup>1776</sup> Unter dem Totenkopf eines Bildes von Giovanni Francesco Barbieri von 1623 ist der Schriftzug „Et in Arcadia ego“ eingefügt, wonach auch das Bild betitelt wurde (Abb. 548). Wenn dieser Satz heute mit „Selbst in Arkadien existiere ich, der Tod“ übersetzt wird, so wird deutlich, dass der Tod auch die letzte Insel der Glückseligkeit in Besitz genommen hat – zeitlos und überall.<sup>1777</sup> Es kann deshalb nicht erstaunen, dass das Motiv „Triumph des Todes“ Dichter und Maler zu allen Zeiten immer wieder angeregt hat, eindrucksvolle Werke zu diesem Thema bis in die Moderne hinein zu schaffen. So schuf James Ensor 1896 eine Radierung, in der der Tod mit einer Sense die Herde der Menschen gnadenlos verfolgt (Abb. 549). Arnold Böcklin malte ein drachenähnliches Monster mit einem Sensenmann auf dem Rücken – den Pesttod –, das die Menschen fallen und stürzen lässt, ein Entkommen ist nicht mehr möglich, die Ausweglosigkeit des Menschen offenkundig (Abb. 550). Und Otto Dix hängte 1917 im „Totentanz anno 17“ grausam verrenkte Menschen in einen Stacheldrahtverhau – der Tod als Chiffre des Krieges. Hier ist eine Personifikation des Todes nicht mehr erforderlich, denn es hat sich ausgetanzt, nur noch der makabre Tod beherrscht die Szene (Abb. 551).<sup>1778</sup>

Ein weiteres beliebtes Thema der Kunst im Übergang vom Spätmittelalter zur Frühen Neuzeit war das Motiv „Tod und Mädchen“, das Jugend, Schönheit und Erotik mit dem körperlichen Verfall, der Vergänglichkeit und dem Tod verknüpft. Während Nikolaus Manuels Totentanz in der Gewissheit des tröstlichen göttlichen Jenseits noch Besonnenheit und Gefasstheit dem Tod gegenüber

---

<sup>1774</sup> Vgl. Imhof, 1991, S. 52–55.

<sup>1775</sup> Vgl. Bialostock, 1981, S. 274: „[Im Pestjahr] 1348 hat Pietro Lorenzetti den ersten Triumph des Todes gemalt und damit ein Thema formuliert, das besonders in Italien reiche bildhafte Formen annehmen sollte.“

<sup>1776</sup> Pawlak, 2011, S. 105. Vgl. Ariès, 2015, S. 19–21.

<sup>1777</sup> Vgl. Condrau, 1991, S. 289.

<sup>1778</sup> Vgl. Condrau, 1991, S. 289–297; Andree, 1971, S. 534; Wunderlich, 2001, S. 120–121.

zeigt,<sup>1779</sup> zerstört Baldung Grien 1517 mit „Tod und Mädchen“ sowie 1518–1520 mit „Tod und Frau“ jede christliche Heilsgewissheit, denn hier bleibt nur noch ein „*grausamer, brutaler, scheußlicher Tod*“ als „*fleischfetzenbehangener Kadaver-Tod*“, der ein erschüttertes, verschrecktes Mädchen von hinten an den Haaren packt. Hinterhältig, unbarmherzig und skrupellos weist die ausgestreckte rechte Hand in die ausgehobene Grube: „Hie muost Du in“ (Abb. 552–553).<sup>1780</sup> Die Konfrontation zwischen dem unerwarteten Tod und dem hoffnungsfrohem und zuversichtlichen jungen Leben faszinierte Künstler bis in die Moderne und war ab der Zeit der Totentänze ein oft gewähltes Thema.<sup>1781</sup> Diese Bilder waren Sinnbilder der Eitelkeit, Vergänglichkeit, also „Memento-mori-Motive“. Die Kaltnadelradierung von Edvard Munch „Das Mädchen und der Tod“ von 1894 zeigt eine völlig andere, dazu viel komplexere Variante des Themas (Abb. 554). Hier findet sich kein wehrloses Mädchen, sondern eine selbstbewusste Frau, die den Tod innig umarmt und sich ihm leidenschaftlich hingibt. Samenfäden und Embryos als Folge dieser Beziehung hat der Maler am Rand betonend hinzugefügt. Diese Lebenskraft gegenüber dem Tod in diesem Werk ist ungewöhnlich, zeigt aber, dass Werden und Vergehen zusammengehören.<sup>1782</sup>

Im nordalpinen Europa war die Kunst lange an die spätmittelalterliche Tradition gebunden, wohingegen im Italien der Renaissance solche schockierenden Todesboten kaum ins Bild gesetzt wurden.<sup>1783</sup> Die Renaissance und der Manierismus entwickelten neue Ausdrucksformen für Allegorien, Symbole und

---

<sup>1779</sup> Vgl. Imhof, 1991, S. 22: „Für Manuel gehört der Tod zum Leben; sterben ist die natürlichste Sache der Welt.“

<sup>1780</sup> Ebd., 1991, S. 24: „[...] anhand von Manuels und Baldungs Gemälden stellen wir fest, daß es vor [...] einem halben Jahrtausend gleichzeitig ganz unterschiedliche Haltungen zum Sterben und dem Tod gegenüber gab – Niklaus Manuels Gelassenheit vor christlichem Erlösungshintergrund contra Hans Baldungs terrorisierenden lähmenden Tod im Zeichen des endgültigen ‚Aus.‘“ Vgl. Guthke, 1998, S. 116–118: „Es ist der Moment, wo sinnliches Gereiztwerden und Sterben zusammenfallen, Eros und Thanatos eins werden, oder doch Sexus und Mors. Das blühende Leben der geröteten Wangen vereint sich im buchstäblichen Todeskuß, [...] mit dem fahlen Knochen als dem Emblem des Nicht-Lebens.“

<sup>1781</sup> Vgl. Condrau, 1991, S. 315.

<sup>1782</sup> Vgl. Condrau, 1991, S. 315. Vgl. Guthke, 1998, S. 242.

<sup>1783</sup> Vgl. Bialostocki, 1961, S. 277: „Die Idee der Vergänglichkeit selbst, [...] verschwindet keineswegs, sie verbindet sich mit anderen Bildgedanken. [...] Man kann ohne den Tod im Bild selbst zu zeigen, metaphorisch das Vergehen alles Lebenden darstellen.“

Embleme und formten daraus Vanitas-Bilder: Ruinen, defekte oder stillstehende Uhren, verfliegender Rauch, verwelkende Blumen, tropfende oder verhauchende Kerzen, aber auch Bilder mit Seifenblasen und gegen Ende des 16. Jahrhunderts zudem Spiegel mit ihren realitätsnahen Darstellungen in Kombination mit dem Motiv der menschlichen Eitelkeit.<sup>1784</sup> In dem Gemälde „Der Maler Hans Burgmair und seine Frau Anna“ von Lukas Furtenagel aus dem Jahr 1529 blicken die Dargestellten auf den Betrachter und nicht in den Konvexspiegel, der zwei Totenköpfe zeigt, während sein Rahmen mit der Inschrift versehen ist: „Erken sich selbs“, so dass hier mehrere Vanitas-Motive zusammenkommen (Abb. 555). Das Sujet der Vergänglichkeit findet sich auch in Bildern thematisiert, in denen Frauen ihren Widerschein im Spiegel bewundern oder auch nur betrachten wie in Bernardo Strozzi's Bild „Allegorie der Vergänglichkeit“ von 1637, in dem eine alte Frau vor einem großen Spiegel geschmückt und herausgeputzt wird (Abb. 556). Ihr zufriedenes Lächeln ist nur „leerer Schein“, Wünsche und Illusion sind hier eins, die Rose in ihrer Hand verwelkt so schnell wie ihre Jugend verblüht.

Auch Baldung Grien verwandte in dem Gemälde „Die drei Lebensalter und der Tod“, um 1510 gemalt, einen Spiegel, in dem sich eine junge Frau ahnungslos ihrer Jugend erfreut, während hinter ihr bereits der verwesende Tod mit einem Stundenglas steht, ihr und einem kleinen Kind den transparenten verbindenden Schleier entzieht und damit ihre ganze Blöße zur Schau stellt, denn der letzte Gang ist ohne weltliche Dinge (Abb. 557). Sie steht ahnungslos da und schaut noch eitel in den Spiegel. Die verbrauchte Alte im Hintergrund kann den Tod nicht aufhalten. Das gleiche Thema verbildlichte auch Gustav Klimt 1905 mit „Die drei Lebensalter der Frau“ (Abb. 558). Aber ganz anders als in der Renaissance wird die Vergänglichkeit nicht mehr symbolisch durch den Tod, sondern allein durch die Zeichen des Alters dargestellt. Das Kind und die junge Frau repräsentieren das blühende, unverbrauchte Leben, die Alte dagegen zeigt mit gebeugtem Rücken, aufgeblähtem Bauch, hervortretenden Venen unter der dünnen, schlaffen Haut sowie mit arthrotischen Fingern ihre Vergänglichkeit und ihr nahendes Ende. Auffällig ist die Rolle, die die Künstler Frauen zumaßen, die Art und Weise, wie sie deren Körper instrumentalisieren. Obwohl im Alten Testament Geschlecht und Geschlechterbeziehungen nur am Rande erwähnt werden, wird zumeist der weibliche Körper zum Schauplatz der Vergänglichkeit.

---

<sup>1784</sup> Ebd., S. 280-282.

Schönheit und Jugend werden auf dem Weg durch die Zeit Stück für Stück demontiert, aufgelöst und abgewickelt.<sup>1785</sup>

Der hier erkennbare christliche Diesseits-Jenseits-Glaube zeigt sich vor allem im Mittelalter, das ganz wesentlich durch das sich ausbreitende und bald bestimmende Christentum geprägt war. Krankheit, Sterben und Tod wurden auf einen Ort jenseits des rational wie sinnlich Erfahrbaren verlegt und damit der Transzendenz anheimgestellt. Der Tod war das Ende der diesseitigen Existenz und gleichzeitig die Schwelle zum wahren Leben im Jenseits. Die in der Bibel beschriebene Vertreibung aus dem Paradies bleibt zwar nicht folgenlos, denn Wissen und Erkenntnis, auch Leiden, Schmerzen und letztlich der Tod waren zwangsläufige Konsequenzen, doch heißt es tröstend in der Offenbarung des Johannes (21,3–4): „*Gott aber wird abwischen alle Tränen*“, und: „*Der Tod wird nicht mehr sein, noch Leid noch Geschrei noch Schmerz wird mehr sein; denn das Erste ist vergangen*.“ Im Mittelalter entstand auch ein neues Verhältnis zwischen Arzt und Patient, denn Leiden und Heilung werden auf Christus bezogen, lagen in Gottes Hand.<sup>1786</sup> Das Christentum stellte Mitleid und Liebe in den Mittelpunkt menschlicher Begegnungen und führte überdies zur Errichtung von Hospitälern als den Werken der Barmherzigkeit.<sup>1787</sup> Auch das solidarische Gemeinschaftsgefühl wurde durch Werke der Kunst, Literatur, Philosophie und Theologie bereichert, denn Bilder und Texte über Krankheiten, vom Sterben und vom Tod vermochten zu beschreiben, zu veranschaulichen, zu erklären und damit das

---

<sup>1785</sup> Vgl. Benthien/von Fleming, 2018, S. 13: „Wo die Kopräsenz von Vergangenheit und Zukunft dem weiblichen Körper eingeschrieben wurde, entstand ein Konzept, das sich auch in jenen Blumenstillleben findet, die die Gleichzeitigkeit von Blühen und Vergehen thematisiert.“

<sup>1786</sup> Vgl. Engelhardt, 1999, S. 37: „Therapie wird nicht nur als Behandlung oder Heilung verstanden, sondern vor allem Beistand und Begleitung, auch im Blick auf den Schöpfer und die Schöpfung. Hinter jedem Arzt steht die Figur von Christus als Arzt (‘Christus medicus’), hinter jedem Kranken das Leiden Christi (‘Passio Christi’). Die Beziehung zwischen Arzt und Patient bedeutet im Prinzip die Beziehung dieser beiden Grunddimensionen Gottes, Ureinheit wie Urdifferenz der Welt zu sein, [...]“

<sup>1787</sup> Ebd., 1999, S. 46: „Die Hospitäler sind [...] nicht der Logik der Medizin verpflichtet, sie dienen nicht nur oder ausschließlich den Kranken und ihrer Behandlung, sie sind vielmehr für alle Menschen in Not zuständig: für Pilger, Obdachlose, Findelkinder, Prostituierte, alte Menschen und ebenfalls Kranke.[...] Die Entstehung des modernen Krankenhauses aus dieser Institution des Mittelalters ist durch die Momente der Konzentration auf Kranke, Medikalisierung und der sozialen Ausdehnung charakterisiert.“

Bevorstehende verständlich zu machen, besonders in Zeiten, da der Analphabetismus weit verbreitet war. Von Engelhardt spricht von einer „*kulturell-spirituellen Anästhesie*“, denn diese Werke konnten helfen, das Leid anzunehmen und zu bewältigen anstatt es zu hinterfragen.<sup>1788</sup>

Kreuzigungsbilder und Passionstexte waren für derartige Botschaften besonders geeignet. Dies zeigt der „Isenheimer Altar“ von Matthias Grünewald, geschaffen 1512–1516, ein außergewöhnliches Beispiel dessen, dass nicht nur das qualvolle Sterben und der Tod, die Menschwerdung und die Auferstehung Christi, flankiert von den Pestheiligen, dem Heiligen Sebastian und dem Heiligen Antonius, Teil der Erzählung ist, sondern auch – auf der zweiten Rückseite, linker Flügel – ein schwer leidender Mensch, der an einem Ergotismus convulsivus<sup>1789</sup> und an der Syphilis erkrankt ist (Abb. 559–561).<sup>1790</sup> So wird das Leiden von Gottes Sohn mit dem Leiden eines Menschen auf eine Ebene gestellt. Das Retabel ist ein Meditationsbild, das durch die schockierenden Abbildungen des gemarterten Gottessohnes den Betrachter zur Identifikation auffordert – als Trost und Mahnung zugleich, duldsam wie Christus soll das Leiden ertragen werden. Aber die Pest von 1347/1348 hatte vorher schon als große europäische Pandemie zu einer existentiellen Krise Europas (eingeschränkt im Nordosten des Kontinents) geführt. Der „Schwarze Tod“ bewirkte einen erheblichen Autoritätsverlust von Kirche und Klerus, die völlig hilflos gegenüber dem Leiden und Sterben der Menschen waren. So wurde die gültige Ordnung gänzlich auf den Kopf gestellt und nicht mehr die Kirche, nicht die Philosophie, sondern die Wissenschaft sollte zukünftig den Weg weisen.<sup>1791</sup> Das theozentrische Weltbild des Mittelalters wurde vom Anthropozentrismus der Renaissance abgelöst und bedeutete gleichzeitig die „Säkularisierung der Transzendenz“.<sup>1792</sup> Dieser Übergang des christlich dominierten Mittelalters zur säkularisierten Neuzeit der

---

<sup>1788</sup> Vgl. von Engelhardt, 2010, S. 8.

<sup>1789</sup> Das Antonius-Feuer, eine chronische Mutterkornalkaloidvergiftung führte zu Ergotismus gangraenosus oder Ergotismus convulsivus.

<sup>1790</sup> Vgl. Ziermann, 2001, S. 82–93, 98–103.

<sup>1791</sup> Vgl. Herlihy, 2007, S. 7. Bergdolt, 2006, S. 41–57.

<sup>1792</sup> Vgl. von Engelhardt, 2010, S. 9: „Wiedergeburt im Jenseits wird zur Wiedergeburt im Diesseits. Beherrschend stehen über der Neuzeit seit der Renaissance: Vorherrschaft der Jugend, Schönheit und Gesundheit; von Krankheit, Sterben und Tod, [...]; Plädoyer für Forschung und Fortschritt. Renaissance meint in dieser Perspektive nicht nur Wiedergeburt der Antike, sondern ebenfalls Wiedergeburt im irdischen Leben.“

Renaissance fand seinen Niederschlag auch in den zeitgenössischen Werken von Kunst und Literatur. Die Kunst erhielt einen vollkommen neuen Stellenwert, indem sie als künstlerische Schöpfung angenommen wurde und damit an Präsentationwert gewann, weil Stifter und Mäzene ihre Macht und ihren Einfluss mit den Mitteln der Kunst demonstrieren konnten. Zeugnisse dieses Epochenwandels sind Gemälden wie Luca Signorellis „Auferstehung des Fleisches“ (1499–1502) (Abb. 562) und Lucas Cranachs „Jungbrunnen“ von 1546 (Abb. 563). Signorelli bebilderte die Vorstellung, der zufolge die Menschheit durch das jüngste Gericht erlöst würde, indem er Männer und Frauen aus der Erde heraussteigen ließ und Skelette erneut mit Haut und Muskeln versah. Gleichzeitig verkünden Engel mit Posaunen die Auferstehung des Fleisches.<sup>1793</sup> Cranach dagegen stellte die veränderten Vorstellungen seiner Zeit dar. Naturwissenschaften und Medizin sollten von nun an Jugend, Gesundheit und Schönheit gewährleisten. Aus Alt wird Jung, Kranke werden gesund, Hässliche werden schön. Zugleich veranschaulicht das Bild Solidarität und Hilfe für die Kranken, Alten und Gebrechlichen. Auch der Bildhintergrund ist in den Verjüngungsprozess mit einbezogen, schroffe Felsen verwandeln sich in blühende Obstbäume und saftige Wiesen. Alles vollzieht sich im Diesseits in einer horizontalen Bewegung, während das frühere Bild Signorellis eine völlig andere Ausrichtung hat, ausschließlich von unten nach oben, vom Diesseits ins Jenseits.

Ewige Jugend, Gesundheit und Schönheit aber sind visionäre Wünsche der Menschen bis in unsere Zeit, sie bleiben Utopie und vermögen nicht die Ungewissheit des eigenen Sterbens und des eigenen Todes aus der Welt zu schaffen. Besonders die Epoche des Barock hat den Vanitas-Gedanken neu belebt. Der Dreißigjährige Krieg als Auseinandersetzung der Konfessionen erschütterte den Glauben der Menschen. Seuchen, Hunger und Zerstörung bewirkten in ihnen Zerrissenheit zwischen Lebenshoffnung und Todesangst, die Zerbrechlichkeit der menschlichen Existenz trat deutlich zutage. Auch das neue heliozentrische Weltbild des Kopernikus führte zur Verunsicherung. Es zeichnete sich ein wissenschaftlicher Aufbruch ab, unter dem das mittelalterliche Weltbild endgültig einstürzen sollte. Die Welt des Barock brach mit allen vorherrschenden Ideen, wurde aber nach wie vor von „eine[m] einheitliche[n], christliche[n] Weltbild“ bestimmt.<sup>1794</sup> Wegen der vielen sozialen Verwerfungen, der politischen und

---

<sup>1793</sup> Vgl. Kauter/Henry, 2002, S. 138.

<sup>1794</sup> Tenkhoff, 1997, S. 40.

gesellschaftlichen Verzerrungen entwickelte sich in dieser Zeit aus der Renaissance mit der Aufklärung als dem vom Rationalismus bestimmten Höhepunkt zu Beginn des 18. Jahrhunderts eine Epoche der Gegensätze und Kontraste, denn auf der einen Seite standen Prunk und Lebensgenuss, auf der anderen Armut, Gewalt und Tod. Das Lebensgefühl dieser Epoche wie auch die Sprache der Bibel fanden sich in der Literatur beispielsweise in der Lyrik von Gryphius oder in Grimmelhausens „Das Abenteuer des Simplicissimus Teusch“ wieder. Die Dichter und Künstler wurden von der Vorstellung des „Memento mori“ ebenso beeinflusst wie von dem Gegensatz „Carpe diem“. Unter dem Eindruck dieser Widersprüche wurde auch der Vanitas-Gedanke neu belebt, als Hinweis auf die Vergänglichkeit alles Irdischen. So steht die Barockzeit im Zwiespalt zwischen Leben und Tod, zwischen Freude und Leid.<sup>1795</sup>

Der lateinische Begriff Vanitas geht auf die Übersetzungsgeschichte des Alten Testaments zurück, heißt es doch im Buch Kohelet (Koh 1,2) auf Hebräisch „häbäl“, das wörtlich übersetzt etwa „(vergänglicher) Hauch, Windhauch, Nichtigkeit“ bedeutet.<sup>1796</sup> Luther übersetzte die Passage „*O vanitas vanitatum vanitas*“ aus der Vulgata folgendermaßen: „*Es ist alles eitel, sprach der Prediger, es ist alles ganz eitel*“ (Koh 1,2). Das deutsche Wort eitel wird am besten mit dem Wort Windhauch übersetzt, was nichts anderes als eine Metapher für „nichts“, „Nichtigkeit“ ist.<sup>1797</sup> Schon im Buch Hiob des Alten Testaments (7,5–7) ist von der Vergänglichkeit des menschlichen Lebens die Rede, wenn es da heißt:

„Mein Fleisch ist um und um eine Beute des Gewürms und faulig, meine Haut ist geschrumpft und voller Eiter. Meine Tage sind schneller dahinfliegen als ein Weberschiffchen und sind vergangen ohne Hoffnung. Bedenke, dass mein Leben ein Hauch ist [...]. Eine Wolke vergeht und

---

<sup>1795</sup> Vgl. Trunz, 1992, S. 34–35.

<sup>1796</sup> Vgl. Hofmann, 2016, S. 1–2: „Der Wind weht, du spürst seinen Hauch, aber dann ist er vorbei und hinterlässt nichts Bleibendes. Also gibt es nichts, woran der Mensch sich halten kann, weil alles so flüchtig und unangreifbar ist wie der Wind?“

<sup>1797</sup> Ebd., S. 2: „Der Duden gibt für dieses Wort drei Bedeutungsfelder an: ‚(1) (abwertend) viel Wert auf die eigene äußere Erscheinung legend: bestrebt, als schön (und klug) zu gelten, (2) (gehoben veraltend) nichtig, vergeblich, (3) (veraltend, noch scherzhaft) rein, lauter‘. Wir verwenden hauptsächlich nur noch die erste Bedeutung des Wortes. Von seinem Ursprung her ist aber die zweite Bedeutung die gewichtigere, und diese hatte auch Luther im Sinn bei seiner Übersetzung.“

fährt dahin: so kommt nicht wieder herauf, wer zu den Toten hinunterfährt, er kommt nicht mehr zurück.“

Das Leben ist wie ein Windhauch, der davonweht und keine Spuren hinterlässt. Der Begriff Vanitas also steht für Vergänglichkeit, oder für die Klage über die Nutzlosigkeit jeder Aktivität in der allzu schnell verrinnenden Lebenszeit. Vanitas kann entsprechend mit vielen Annahmen und Vorstellungen verknüpft werden: leerer Schein, Bedeutungslosigkeit, Sinnlosigkeit, Begrenztheit, Kurzlebigkeit, Ohnmacht und Vergänglichkeit. Diese verschiedenen Aspekte wurden in der Kunst dadurch anschaulich gemacht, dass die alttestamentarische bildliche Sprache in Anspruch genommen wurde, ergänzt durch emblematische Bild-Schrift-Verbindungen, durch gleichnis- und sinnbildhafte Motive und unter anderem in der Malerei des Barock, besonders in Stilleben, verwendet wurden.<sup>1798</sup> Die Vanitas-Symbolik wurde zum wesentlichen Stilmittel entwickelt, mit dem auf dem reich gedeckten Tisch mit exotischen Speisen und Kostbarkeiten allegorisch auf die Vergänglichkeit hingewiesen wurde. So finden sich neben Totenschädeln rauchende oder verlöschende Kerzen, noch qualmende Pfeifen, Uhren, besonders Sanduhren, zerbrochene, umgekippte oder halb geleerte Gläser, verwelkende Blüten, wurmstichiges, verfaulendes Obst umschwirrt von Fliegen, halb geschälte Zitronen und nicht zuletzt Musikinstrumente, deren Schall ebenfalls auf die Flüchtigkeit zeigt (Abb. 564–565). So stehen diese Bilder zwischen Pracht, Reichtum und Genuss auf der einen Seite und Flüchtigem, Vergehendem auf der anderen Seite. Die Kunst wollte erfreuen und belehren, musste aber erkennen, dass alles, was das Auge des Malers erfasste, letztlich vordergründig und nicht von Dauer war. Die letzten Gründe allen Seins blieben unsichtbar und verborgen. Das beobachtende und prüfende Auge konnte sie nicht erfassen. Die Verwendung von Vanitas-Hinweisen stellte offensichtlich eine

„besonders geeignete Erlebniskulisse resignierter Philosophen [und] schöner Poetik dar. Die Auslegungen des Vergänglichkeitsgedankens und die Hinweise auf das Bleibende variieren zwischen den Bildaussagen:

---

<sup>1798</sup> Vgl. Benthien/von Flemming, 2018, S. 13.

ob die christliche Erlösungshoffnung, die ‚modestas‘ (Mäßigung) oder die Hoffnung auf den Nachruhm nach dem Tode angesprochen ist.“<sup>1799</sup>

Neben den Elementen der Vanitas, die auf das Flüchtige, rasch Vorrübergehende verweisen, musste auch die Klage zu Wort kommen, dass das ganze Leben eine Fehleinschätzung, ein Trugschluss, eine Farce im Rückblick auf das Vergangene war, denn das Leben war Selbsttäuschung, Illusion, da es kein autonomes Handeln gab, alles unter der vorherbestimmten Kontrolle Gottes stand. Entgegen der Feststellung im alttestamentarischen Buch Kohelet, das Macht und Reichtum keinen Nutzen hätten – denn es heißt dort: „*Wer arbeitet, dem ist die Nacht süß, er habe wenig oder viel gegessen: aber die Fülle lässt den Reichen nicht schlafen*“ (Koh 5,11) –, stellten die Künstler der Frühen Neuzeit gerade dies, den Überfluss, in den Vordergrund, wovon die kostbaren Objekte und die teuren, seltenen Früchte auf ihren Stilleben oder gar die mit reichem Gehänge und kostbarer Kleidung geschmückten Porträts zeugen.<sup>1800</sup>

Das Vanitas-Konzept verbreitete sich in dieser Zeit mit einer schockierend makabren Ikonographie vorzugsweise auch in den katholischen Ländern, besonders in Spanien, was die beiden Werke von Juan de Valdes Leal aus den Jahren 1670–1672 „*Finis gloria mundi*“ und „*In ictu oculi*“ unter Beweis stellen, die für das „Spital de la Caridad“ in Sevilla angefertigt wurden (Abb. 566–567). Das erste Bild, das mit „Das Ende des Ruhmes“ übersetzt werden kann, versetzt den

---

<sup>1799</sup> Grimm, 2006 S. 85: „[...] ‚symbolische‘ Bedeutungen [können] durchaus wirklich und überzeugend sein, so wie unsere Wörter und Gesten normalerweise eine unmißverständliche Übermittlung vornehmen. Der kulturelle Kontext sichert die Interpretation. [...] Bei komplexen Mitteilungen wie Dichtungen und Gemälden braucht der kulturelle Kontext nur teilweise verloren zu gehen, um die Gewichtigkeit der Einzelbeobachtungen in die Schwebelassen zu lassen. Die Sinngebilde der historischen Stilleben erscheinen dann notwendigerweise einem Betrachter unserer Zeit [...] als ‚offene Kunstwerke‘. [...] Wir können nicht entscheiden, welche Sinnzusammenhänge bewußt [...] durchdacht waren. Typisch für die Zeit war das Denken in Allegorien und emblematischen Sinnfiguren. Diese heterogenen Vorstellungen ergaben sich nach der Auflösung überkommener religiöser Weltbilder und stellen ein Repertoire von praktischen, vorwissenschaftlichen und ethisch-moralischen Orientierungen dar.“

<sup>1800</sup> Vgl. Benthien/von Flemming, 2018, S. 14: „Obwohl in der Frühen Neuzeit eine meritokratische Lebensführung überkonfessionell als Seelenheil versprechendes Lebensziel entworfen worden war, wurden die auf diese Weise erworbenen, Gnade verheißenden Verdienste mit dem Aufrufen der Vanitas nachdrücklich relativiert.“ Vgl. Reinhardt, 1997, S. 546–562)

Betrachter in das unheimliche Dunkel einer Grabkammer mit drei skelettierten Leichen in Särgen, umgeben von weiteren Schädeln und Gebeinen, einer umher-schleichenden Schlange und einer Waage, die die Elemente der Sünde gegen Reue und Buße abwägt. Der Mensch hat nur die Wahl zwischen Sünde und Erlösung.<sup>1801</sup> In dem zweiten Bild umgibt die lateinische Inschrift – übersetzt: „In einem Augenblick“ – wie ein Flammenkranz eine Kerze, die von einem skelettierten Toten, der einen Sarg und eine Sense trägt, kurzerhand ausgelöscht wird. Zudem tritt der Tod verächtlich auf den Globus, der Teil einer Überfülle von Symbolen aller irdischen und überirdischen kulturellen Werte und Errungenschaften ist. Alles ist endlich, jeder Besitz, jede Erkenntnis, alles ohne Unterschied. Die große Blütezeit der schaurigen Ikonographie von Vanitas-Darstellungen in katholischen Ländern hatte verschiedene Ursachen: die Folgen der Gegenreformation, die daraus resultierende Jesuiten-Indoktrination und die Tradition biblischer und mittelalterlicher Sinnbilder, aber auch die Fortschritte in den exakten Wissenschaften im 17. Jahrhundert, insbesondere in der Anatomie. So müssen auch Darstellungen niederländischer Anatomie-Unterweisungen ähnlich wie Stilleben verstanden werden, denn etwa Rembrandts Gemälde „Die Anatomie des Dr. Tulp“ von 1632 ist nicht nur ein Gruppenporträt, es ist vielmehr vielschichtig deutbar, auch als Allegorie der Vergänglichkeit des irdischen Lebens (Abb. 568).<sup>1802</sup>

Das Vanitas-Konzept wurde auch in den folgenden Epochen immer wieder neu aufgegriffen, in der Literatur ebenso wie in der bildenden Kunst, etwa im klassizistischen Barock und der Romantik. In der Letzteren wurde die Vergänglichkeit oft in der „düsteren“ Atmosphäre von Friedhöfen und Ruinen veranschaulicht, aber auch moderne Maler um 1900 stellten sich in den oben betrachteten Selbstbildnissen – etwa Arnold Böcklin und Lovis Corinth – beispielsweise mit einem Skelett dar. Auch in zeitgenössischen künstlerischen Darstellungen gewinnt die Vergänglichkeitsthematik an Bedeutung, was die Frage aufwerfen lässt,

---

<sup>1801</sup> Vgl. Bialostocki, 1981, S. 290: „Die Unterscheidung der drei Toten (ein Bischof, ein Ritter, ein Skelett ohne jedes Würdezeichen) ruft die überlieferte Legende von der Begegnung der drei Toten mit den drei Lebenden hervor, in welcher jene Figuren auftreten.“

<sup>1802</sup> Ebd., S. 292: „[...] die Verbreitung der makabren Ikonographie der Vergänglichkeit [war] manchmal nicht eine Folge der religiös-didaktischen Propaganda, sondern auch, [...], die Folge einer Tätigkeit des Künstlers im Dienste des Gelehrten, bei der die neuen Ziele, Erregung der Neugier und wissenschaftliche Information, mit der traditionellen Ikonographie verflochten wurden.“

welcher Anspruch und welche Erwartungen an die Vanitas-Thematik als an ein wesenhaft vormodernes Paradigma für unsere heutige Zeit gestellt werden können. Wird ihre Ästhetik neu konzipiert oder gar nur imitiert, möglicherweise durch Strukturelemente wie Verstärkung, Verzerrung oder Trivialisierung modifiziert?<sup>1803</sup> Die Auseinandersetzung mit Sterben und Tod hat an Faszination nie verloren, weswegen sich Künstler immer wieder damit auseinandergesetzt haben – mit der Desillusionierung, Schicksalsergebenheit oder Melancholie angesichts des Unabwendbaren. Vielleicht wirkt aber auch der tröstende Gedanke, der dem Vanitas-Topos innewohnt, mit.

Moderne Vergänglichkeitskontemplationen und Betrachtungen der Zeitlichkeit menschlichen Lebens sind besonders mit den Philosophen Friedrich Nietzsche und Martin Heidegger verbunden. Nietzsches These vom „Tode Gottes“ formuliert den Begriff der Unendlichkeit neu, als einem „*Dasein, so wie es ist, ohne Sinn und Ziel, aber unvermeidlich wiederkehrend, ohne ein Finale ins Nichts: die ewige Wiederkehr*“.<sup>1804</sup> Heideggers „Sein zum Tod“ ist eine dezidiert konträre Position, definiert aber eindeutig den Zeitfaktor der menschlichen Endlichkeit.<sup>1805</sup> Angesichts solcher philosophischer Thesen wird die menschliche Lebenszeit zunehmend als befristet erlebt. Eine Rückkehr des Vanitas-Gedankens könnte auch darin begründet sein, der „*Radikalität dieser nicht mehr theologisch und auch nicht mehr teleologisch grundierten Sterblichkeit*“ begegnen zu wollen.<sup>1806</sup> Erinnerung und Wiederbelebung von barocken Vergänglichkeitskonzepten konnten so unter historischen Gesichtspunkten und daher aus einer gewissen Distanz reflektiert werden. Die Frühe Neuzeit versuchte sich gegen die Vanitas-Vorstellung unter anderem dadurch abzuschotten, dass sie dem Aphorismus „*vita brevis, ars longa*“ des Hippocrates mit ihren künstlerischen Werken eine Barriere entgegenstellte, indem sie die langlebige, die auf ewig angelegte Kunst gegen die Kürze des menschlichen Lebens setzte.<sup>1807</sup> Besonders im Porträt überlebte der Dargestellte sich selbst.<sup>1808</sup>

---

<sup>1803</sup> Vgl. Benthien/von Flemming, 2018, S. 16.

<sup>1804</sup> Nietzsche, 1988, [1887], S. 211-217.

<sup>1805</sup> Vgl. Heidegger, [1927], 1956, S. 213.

<sup>1806</sup> Vgl. Benthien/von Flemming, 2018, S. 22.

<sup>1807</sup> Vgl. Hippocrates, Ü/Hg. Hans Diller, 1994, S. 192.

<sup>1808</sup> Vgl. Benthien/von Flemming, 2018, S. 22: „Das frühzeitliche Vanitas-Topos in Text und Bild weist ganz offensichtlich Zeitreflexionen auf, die ihn für die Gegenwart attraktiv machen. Sie beruhen unter anderem auf einer Antizipation des Verfalls im Zustand der Blüte; Omnipräsenz des Todes; einer Simultaneität

So vermag Malerei und Skulptur augenscheinlich Individualität festzuhalten und gleichzeitig den beobachteten oder erdachten Ablauf eines Geschehens zu verdichten oder anzuhalten. Die Darstellungsmodelle für die Vanitas-Thematik beruhten in der Frühen Neuzeit auf alttestamentarischen Sinnbildern, woraufhin Literatur und bildende Kunst verpflichtend bestimmte Positionen und ikonographisch determinierte Bilder formulieren mussten. In der Moderne entziehen sich viele tradierte, metaphorisch beladene Objekte der sicheren Erkenntnis, ihr Sinngehalt wird instabil und unzuverlässig. Ihr geläufiger spezifischer Inhalt geht verloren, indem sein Tenor völlig neu definiert wird.<sup>1809</sup>

Wenn es im Alten Testament im Buch Kohelet heißt: „*Was geschieht, das ist schon längst gewesen, und was sein wird, ist auch schon längst gewesen*“ (Koh 3,15), muss die Mahnung, das Leben sinnvoll zu gestalten, als inhaltslose Worthülse erscheinen, denn alles ist unabänderliche, gottgewollte Wiederholung. Die Ohnmacht des Menschen tritt besonders durch die Erkenntnis zutage, dass die geglaubte Selbstbestimmung auf einer Täuschung beruht, denn alles ist vermeintlich vorbestimmt. Autonomie und Heteronomie prallen aufeinander und schaffen Platz für Diskurse und Kontroversen über Epochengrenzen hinweg. Im Alten Testament im Buch Kohelet ist der Weg ausschließlich einem von Gott gegebenen Fatalismus untergeordnet. Das Christentum eröffnet dagegen einen Raum für die Selbstgestaltung des Menschen unter der Voraussetzung, dass er sich mit Hinwendung zu Gott bekehrt, und es gibt ein wenn auch nicht verifizierbares Versprechen auf das Seelenheil und das ewige Leben. Der Mensch der Frühen Neuzeit war dementsprechend einem ständigen Spannungsverhältnis ausgesetzt zwischen Hoffnung und Ungewissheit, er stand unter dem Bann völliger Heteronomie göttlicher Herkunft und konnte allenfalls das „Carpe diem“ dagegensetzen. Die Beziehung von Fremd- und Selbstbestimmung hat sich seither zunehmend in Richtung der Verantwortung jedes Einzelnen verschoben. Wenn dabei die transzendenten Heilsbotschaften geopfert werden, geht auch das zuvor maßgebende Bezugssystem verloren und müssen folglich neue Erlösungsmodelle gefunden werden. Aber auch der Mensch der Gegenwart musste als Wesen der

---

bzw. Synchronizität von Gegenwart und Zukunft; Plötzlichkeit und Übergangslosigkeit und der Negation linearer Zeit.“

<sup>1809</sup> Ebd., S. 24: „Was selbst noch um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert als klares Indiz für eine Thematisierung von Vanitas gelesen werden konnte, scheint heute in der Belanglosigkeit des Dekorativen und Kommerzialisierbaren aufgegangen zu sein.“

Eitelkeit die Fremdbestimmung, die Abhängigkeit von äußeren Einflüssen anerkennen, denn die Machtlosigkeit gegenüber der Vergänglichkeit allen menschlichen Seins bleibt trostlos, die Hilflosigkeit offenkundig, während die Klage der Weltverachtung verhallt. Machtlosigkeit und Unvermögen bleiben unverrückbar, denn Krankheit, Alter und Tod sind unabänderliche Konstanten im menschlichen Leben.

Die Künstler der Avantgarde um 1900 vollzogen einen radikalen Bruch, wandten sich von der Darstellung der schönen, aber vergänglichen Welt ab und schufen „*Unwirklichkeiten*“, indem sie ihre eigene irrealer und imaginäre Welt darstellten und dabei Utopien, Illusionen und Phantasien schufen, oftmals Luftblasen, die bald entschwebten und zerplatzten. Farbe und Form wurden autonom und gewannen zugleich Symbolcharakter. Nicht mehr die äußere Wirklichkeit, sondern Wahrnehmung und Empfindung des Künstlers standen fortan im Mittelpunkt. Die unwirkliche Welt ist dem Schein nach unzerstörbar und ewig. Diese konstruierte, fiktive Welt ist vielleicht das letzte übriggebliebene Fragment der alten Vanitas-Idee.<sup>1810</sup>

---

<sup>1810</sup> Vgl. Bialostocki, 1981, S. 303.

## XIII Resümee: Das Alter im Bild

Was ist Alter(n)? Das ist die Frage, die sich zwangsläufig stellt, wenn man sich mit diesem menschlichen Prozess der Vergänglichkeit beschäftigt – ganz gleich auf welcher Ebene. Wie dargestellt ist Alter(n) ein komplexer und multidimensionaler Ablauf, der zeitabhängig zu Veränderungen, letztlich zum Abbau der körperlichen, psychischen und sozialen Integrität führt. Die vielen Erklärungsversuche dieses Prozesses können Teilaspekte plausibel erklären, aber eine allgemein akzeptierte, den Gesamtprozess umfassende Theorie existiert nicht. Nach Klaus R. Schroeter gibt es die „reine Wirklichkeit“ nicht:

„Wirklichkeit ist immer schon symbolisch und sozial vermittelt und nur als solche wahrnehmbar. Das gilt auch für das Altern und für die Soziale Gerontologie, die sich als interdisziplinäre Wissenschaft eben mit dem Alter befasst. Was wir auch immer unter Alter, Altern, Altsein oder Altwerden verstehen, ist in irgendeiner Form sozial konstruiert. Insofern ist Alter nicht nur eine sozial transformierte, ‚biologische Grundbefindlichkeit‘, sondern ein durch und durch soziales Produkt.“<sup>1811</sup>

Menschen nehmen im Lauf ihres Lebens viele körperliche Veränderungen an sich wahr, die allerdings von Mensch zu Mensch sehr unterschiedlich ausfallen können, so dass Verallgemeinerungen nur mit großer Zurückhaltung geäußert werden sollten. Von einem chronologischen Alterungsprozess kann dann gesprochen werden, wenn ein Mensch Lebenszeit akkumuliert und sich dies in seinem Lebensalter ausdrückt. Chronologisches Altern kann entsprechend definiert werden: *„Ein Mensch altert genau dann chronologisch, wenn er, vom Zeitpunkt der Geburt an gemessen, ‚Existenzzeit‘ ansammelt.“* Unter dem biologischen Altern kann demgegenüber Folgendes verstanden werden: *„Ein Mensch altert genau dann biologisch, wenn er ein fortschreitendes und intrinsisches Nachlassen der meisten oder aller Körperfunktionen erfährt.“*<sup>1812</sup> Max Bürger, der als Begründer der deutschen Gerontologie gilt, definiert das Alter als *„jede irreversible Veränderung der lebenden Substanz als Funktion der*

---

<sup>1811</sup> Schroeter, 2008, S. 235.

<sup>1812</sup> Hainz, 2015, S. 33 und 37.

*Zeit*“.<sup>1813</sup> Klaus R. Schroeter verweist darauf, dass sowohl „lebende Substanz“ als auch die Zeit soziale Konstruktionen sind.<sup>1814</sup> Damit schränkt sich die ausschließliche biologische Erklärung des Alters deutlich ein, zumal wenn auch Dietrich O. Schachtschabel die Zeitdimension, also das chronologisch Prozesshafte mit dem biologischen Verfall verbindet und wie die meisten Gerontologen postuliert:

„Altern ist eine allen Menschen mit zunehmendem Lebensalter (bald nach der Geschlechtsreife) sich schleichend entwickelnde, progressiv verlaufende und nicht umkehrbare (irreversible) Verminderung der Leistungsfähigkeit von Geweben und Organen (körperliche und geistige Einschränkungen). Ferner nimmt die Wahrscheinlichkeit kontinuierlich zu, an alters-assoziierten Krankheiten zu sterben.“<sup>1815</sup>

Ein Problem einer solchen Definition ergibt sich, wenn strenge wissenschaftliche Gesichtspunkte übergangen werden, denn die Übergänge von der Physiologie zur Pathologie sind fließend.

Alter und Altern war zu allen Zeiten ein Thema, mit dem sich Menschen auseinandergesetzt haben, denn Altern und Tod war und ist eine unabwendbare elementare Lebenserfahrung. Wissenschaftlich kann man sich dieser Thematik kultur- oder auch sozialgeschichtlich nähern, wobei einerseits die Rezeption und Beurteilung des Alters im Vordergrund stehen und dabei Altersbilder und -rollen, aber auch gängige, klischeehafte Vorstellungen und individuelle Biographien untersucht werden und andererseits die Lebensführung alter Menschen in Familie

---

<sup>1813</sup> Bürger, 1960, S. 2.

<sup>1814</sup> Vgl. Schroeter, 2008, S. 242: „Gleichwohl es für uns heute selbstverständlich ist, Altern immer auch chronologisch zu denken und zu messen (z. B. in der Anzahl der gelebten Jahre), wird die Zeit auf ganz verschiedenen Ebenen wahrgenommen: Als *körpergebundene innere Zeit* strukturiert sie passiv und unbewusst unser Erleben und Wahrnehmen, als *intersubjektive Zeit* synchronisiert sie die Interaktionen zwischen Menschen und objektiviert sich in als Regulationsmechanismen wirkenden Zeitkategorien, als biografische Zeit konstruiert und rekonstruiert sie unseren Lebenslauf und verbindet ihn mit externen Sinnvorgaben, und als *historische Zeit* ordnet sie die Menschen in den Ablauf gesellschaftlicher Ereignisse ein.“

<sup>1815</sup> Schachtschabel, 2005, S. 53–54.

und Gesellschaft sowie die Anforderungen, Regelungen und das Umfeld für das Leben im Alter betrachtet werden.<sup>1816</sup>

Bei aller Schwierigkeit, Alter und Altern einheitlich zu definieren ob der vielen biologischen, psychologischen und sozialen Implikationen, ergab sich für diese Untersuchung, dass auch die Festlegung von Altersgrenzen erheblich differierte. Nach Dante und Erasmus von Rotterdam wurde das 35. Lebensjahr als Gipfelpunkt in der menschlichen Entwicklung angesehen, für die Zeit danach wurde kontinuierlicher Abbau körperlicher und geistiger Kräfte konstatiert, der sich ab dem 50. Lebensjahr zur Krise entwickeln konnte. Weite Verbreitung fand allerdings die Festlegung auf das 50. Lebensjahr als Zenit wie in vielen Lebensstufen seit der Spätantike üblich, danach folgte nur noch der stetige Abstieg. So unterschiedlich die Wahrnehmung in diesem Punkt auch gewesen sein mag, wesentlich für eine solche Beurteilung war die Isolation der Alten, ihre zunehmenden funktionellen Defizite, der Verlust ihrer Selbstbestimmung und Eigenständigkeit, am Ende die abflachenden gesellschaftlichen Verbindungen.

Die zwiespältige Vorstellung und Bewertung des Alters in der griechisch-römischen Antike nach Klage und Hochachtung verbreitete sich in ganz Europa und blieb lange bestehen, ergänzt durch die Sicht des Christentums, das im Alten Testament die positive Wahrnehmung des Alters der Antike übernahm und in den zehn Geboten mit den Eltern auch die Älteren verehrte. Im Neuen Testament war das Alter dagegen weitgehend bedeutungslos, ebenso wie das Geschlecht oder der gesellschaftliche Status, denn es ging allein um ein gottgefälliges Leben, das zu führen es sich gebot, um sich auf das Jüngste Gericht und das ewige Leben vorzubereiten.<sup>1817</sup> Für das Mittelalter gibt es keine Quellen, die das Verhältnis der Menschen zum Alter und ihren Umgang damit belegen könnten,

---

<sup>1816</sup> Vgl. Ehmer, 2008, S. 149–150. „Die kulturelle und die soziale Dimension sind nicht unabhängig voneinander. Ideale, Zuschreibungen und Bewertungen setzen Normen und definieren soziale Rollen, die Selbsterfahrungen prägen, das Verhalten der Alten wie der Jungen ihnen gegenüber beeinflussen, und Handlungsspielräume begrenzen. Umgekehrt bedienen sich die sozialen Akteure aus dem kulturellen Repertoire, wenn sie ihre Ziele verfolgen. Dementsprechend bemühen sich viele Historiker des Alters um ‚Verknüpfungen zwischen Kultur- und Sozialgeschichte jenseits einer sterilen Dichotomie von Kultur und Gesellschaft‘ (Conrad Kondratowitz, 1993. S. 2.)“.

<sup>1817</sup> Vgl. Rosenmayr, 1999, S. 62. „Das Christentum versucht eine neue Mitmenschlichkeit mit Altersirrelevanz zu verbinden. Nicht der Status, ob jemand Mann oder Frau, Herr oder Sklave, alt oder jung ist, sondern das Menschsein als solches verdient nach christlicher Lehre Zuwendung, Mitleid und Hilfe.“

sicher ist nur, dass es im gesamten Mittelalter vom 9. bis zum 14. Jahrhundert im Gegensatz zum Imperium Romanum keine Gerontokratie gab, durch die der Respekt dem Alter gegenüber gefördert worden wäre. Unabhängig davon lebten Altersklage und -spott in der römischen Literatur fort und verstärkten sich noch zum Ausgang des Mittelalters. Dies alles muss auch unter dem Aspekt der Erbsünde gesehen werden, denn indem Adam und Eva aus dem Paradies verstoßen wurden, brachten sie Krankheit, Alter und Tod mit in die Welt, so dass nun das gebrechliche Alter auch mit der Sündhaftigkeit des Menschen im Zusammenhang stand.

Auch am Anfang der Frühen Neuzeit, dem Beginn der Renaissance, setzte sich die Diffamierung des Alters fort, doch ab dem 14./15. Jahrhundert gewannen die Alten nach Leopold Rosenmayr an „sozialer Sichtbarkeit“, nachdem die zweite große Pestwelle zwischen 1347 und 1352 Europa überrollt hatte, der große Teile der jungen Bevölkerung zum Opfer fielen, wodurch die Alten mehr ins Licht rückten, denn beispielsweise in der Toskana machten sie jetzt 15 Prozent der Bevölkerung aus, vorher etwa fünf bis acht Prozent. Aber während der Frührenaissance machte sich in den norditalienischen Städten um Florenz auch ein Jugendkult breit, weshalb das Alter abermals geschmäht wurde.<sup>1818</sup> Der Spott über die Alten erfuhr zu dieser Zeit eine Zuspitzung, zu der auch literarische Schriften wie Boccaccios „Das Dekameron“ (1348–1353) oder Geoffrey Chaucers „The Canterbury Tales“ (1340–1400) beitrugen, denn die Gebrechlichkeiten und Behinderungen alter Männer vor allem jungen Frauen gegenüber wurden süffisant und amüsiert geschildert.

In der Einleitung schrieb ich, dass das Alter und die ihm innewohnende Vergänglichkeit respektive Endlichkeit Erfahrungen des menschlichen Lebens seien. Die Vergänglichkeit des Menschen, heißt es oben weiter, ist ein unabdingbares Phänomen und führt jedes Lebewesen in den irreversiblen Zustand des Todes. Die Kunst wie die Kultur allgemein machten sich die Probleme und Umstände ihrer Zeit zu Eigen, wollten auch zu Reflexionen anregen, so dass es nicht abwegig war, auch das Phänomen des Alters zu thematisieren. Das Kunstwollen war entschieden abhängig von der Wahrnehmung und Einschätzung des Alters in der jeweiligen Gesellschaft, und wengleich Künstler bei negativ konnotierten

---

<sup>1818</sup> Ebd., S. 68: „Die Renaissance verstärkte damit noch ihre Wendung zur Glorifizierung des Diesseitigen. Die Alten hingegen erinnern durch ihr sichtbar hingefälliges Dasein die stolze, jugendvergötternde Kultur allzusehr daran, dass der Mensch kein ewig junger Gott bleibt.“

Zuständen oft indirekte, auch symbolische Darstellungen bevorzugten, so bleibt doch immer noch ein Teil, der als Spiegel der jeweiligen Zeit angenommen werden kann. Hieraus ergibt sich, dass jede Beschäftigung mit dem Alter immer den Kontext mit der Epoche berücksichtigen muss, gleichermaßen die geographische Verortung, die gesellschaftlichen Vorstellungen der Zeit und nicht zuletzt die Sichtweise des Künstlers auf das eigene Altern und seine persönlichen Erfahrungen. Künstler griffen gerne kontroverse Themen auf, die dem „Zeitgeist“ entsprachen.<sup>1819</sup> Die Dichotomie, sogar die Mehrdeutigkeit war in der Altersbewertung, wie gezeigt, schon im alten Griechenland verbreitet, wenn in der Klassik der schöne, wohlgeformte Athletenkörper, im Hellenismus der hässliche alte Krüppel, die trunkene Alte dem alten, körperlich hinfälligen, aber geistig alles überwindenden Philosophen oder Dichter figürlich gegenüber gestellt wurde. Da im Mittelalter die Alten ob ihres hässlichen Äußeren verachtet wurden, zumal das Äußere als Ausdruck des inneren Wesens galt, wurden die Alten in Kirchenportalen als Propheten oder Heilige statuarisch zwar als alte, hagere Männer mit langen Bärten dargestellt, die Altersphysiognomie wurde aber häufig abgemildert.

Die Ambivalenz des Alters erreichte im 14. bis 16. Jahrhundert, in der Renaissance, einen Höhepunkt, wie schon die Hinweise auf die zeitgenössische Literatur und den Jugendkult erkennen lassen, der besonders in der bildenden Kunst Ausdruck fand, wobei aber auch eine soziale Differenzierung festzuhalten ist. *„Die gesellschaftlichen Träger der Macht sind würdig, weise und schön [auch im hohen Alter], die unteren Klassen im Alter verbraucht, komisch, gehässig.“*<sup>1820</sup> So malten Giovanni Bellini, Raffael, Tizian und Tintoretto alte, zum Teil hochbetagte Päpste und Dogen würdevoll, Ehrfurcht gebietend, souverän und bestimmend. Dem lassen sich schonungslos hässliche, grauenhafte Darstellungen dieser Zeit gegenüberstellen, wie es sie kaum in einer anderen Epoche gegeben hat, so etwa Domenico Ghirlandaios „Ein alter Mann und sein Enkel“ (Abb. 98), dessen

---

<sup>1819</sup> Vgl. Kannonier, 1982, S. 254: „Viel häufiger als die Zeit unmittelbar davor ist der Tod als Problemstellung für die Kunst zu finden. Das Alter ist manchmal nur implizit, auch als Negation (etwa im Jugendkult verschiedener historischer Perioden) erkennbar. Im Jahrtausende währenden Todes- und Grabkult sind eigentlich kaum Altersstufen zu erkennen. Die Jagdszenen und Götterdarstellungen wirken ‚alterslos‘. Warum? [...] Einerseits war die Lebenserwartung viel kürzer als heute. Vielleicht aber auch, weil das ‚weitere Leben‘, wie es sich in Form der Götterprojektionen ja sehr konkret manifestierte, ‚das Alter‘ als vorübergehende Existenzweise bedeutungslos machte.“

<sup>1820</sup> Ebd., S. 255.

Physiognomie durch ein Rhinophym entstellt ist, oder die Porträtzeichnungen von Leonardo da Vinci, die in ihrer abstoßenden, grotesken Hässlichkeit kaum zu überbieten sind (Abb. 66–67). Auch die Holländer Pieter Brueghel d. Ä. und Hieronymus Bosch malten und zeichneten eine Unzahl von verkrüppelten, hin-fälligen Alten, denen besonders dann Verachtung entgegengebracht wurde, wenn das Alter mit Armut verbunden war (Abb. 200).

Ein besonderes Beispiel ist Michelangelo Buonarroti (1475–1564), der diese Zwiespältigkeit in der Darstellung des Alters erkannte und in seinem Spätwerk darauf einging. In der Ausmalung der Sixtinischen Kapelle 1534–1541 stellte er Christus als obersten Richter im „Jüngsten Gericht“ dar, allerdings mit einer Jugendlichkeit, die nichts mehr gemein hat mit den mittelalterlichen Darstellungen des leidenden Christus, sondern eher an griechische Helden- und Götterdarstellungen erinnern (Abb. 18). Auch dort, wo alte Männer dargestellt wurden, Gottvater oder Propheten, sind diese zwar durch weißgraues Haar, Stirnglatze und lange Bärte gekennzeichnet, doch körperlich finden sich sonst keine Altershin-fälligkeiten, ganz im Gegenteil: Es sind jung erscheinende, muskulöse, kräftige Athletenkörper. Erst als Michelangelo hochbetagt die unvollendete Florentiner Pietà 1550–1555 und die Pietà Rondanini bis kurz vor seinem Tode schuf, ist erkennbar, dass seine Einstellung zum Alter eine deutliche Veränderung erfahren hatte, die er höchstwahrscheinlich am eigenen Körper wahrnahm, denn er wurde fast 90 Jahre alt (Abb. 19–20).<sup>1821</sup> Die Zeitlichkeit der Jugend hatte ihn eingefangen, die Schwäche des alten Menschen und seine Vergänglichkeit wurden zum Thema. Zum Schluss blieb nur die Erinnerung im trauernden Abschied.

Im Kapitel „*Vetula* – die hässliche alte Frau“ wurde erörtert, weshalb sich der weibliche Körper als Sinnbild des Alters im 16. Jahrhundert etablierte (Abb. 131–133). Der alte, nackte Frauenkörper wurde zu dieser Zeit in Einzeldarstellungen wiederholt thematisiert, wie die „Nackte Alte“ von Daniel Mauch, 1515–1520 aus Buchsbaumholz geschnitzt, mit aller Hässlichkeit des alten Körpers, während ihr Rücken und die Extremitäten in jugendlicher Verfassung dargestellt sind (Abb. 136–137). Hier wurde das Ein-Geschlecht-Modell, eine medizinisch-ana-tomische Sichtweise, die noch bis ins 18. Jahrhundert galt, mit der Vorstellung realisiert, dass Frauen schneller altern würden als Männer und eine Frau demnach ein von außen nach innen gewendeter Mann sei. Die Altersphasen wurden oft in

---

<sup>1821</sup> Vgl. Michelangelo: Pietà Bandini, Marmor, zwischen 1545 bis 1555, Höhe 226 cm. Abb. 18. – 20.

der Dualität von Jugend und Greisentum einander gegenübergestellt, aber mit der obigen These kann der Vergleich von Frau und Mann auch die aufeinanderfolgenden Lebensphasen in einer einzigen Figur zusammenführen. An diesen Beispielen wird deutlich, wie schwer und vielfältig die möglichen Interpretationen solcher Kunstobjekte sind, wenn keine zeitgenössischen Quellen vorliegen, die erklären, ob es sich um Auftrags- oder aus eigenem Antrieb gestaltete Altersfiguren handelt, welche Einflüsse den Künstler geleitet haben, wie er selbst zum Alter und seinen Folgen stand, was seine Ziele waren, der Zweck seiner Arbeiten, was er beim Betrachter bewirken wollte, zu welchen Reflexionen ihn herausfordern. Ohne Zweifel ist dies auch ein Vanitas-Modell mit der Mahnung, dass alle Schönheit vergänglich ist, zugleich wird aber die Nacktheit von alten Frauen mit Hässlichkeit assoziiert und damit zugleich der „Weibermacht“ über die Männer Grenzen gesetzt, denn mit dem Verlust der Attraktivität geht natürlich auch die weibliche „Macht“ verloren. Alte Frauen wurden nicht nur als hässlich erachtet, sondern mussten auch als Personifikationen der Laster herhalten, wie Albrecht Dürers „Allegorie der Gier“, während auf der Rückseite des Bildes ein junger, schöner Mann dargestellt ist (Abb. 126–127). Auch im Bild „Jungbrunnen“ von Lucas Cranach d. Ä. sind es nur alte, hinfallige Frauen, die in den Brunnen der Verjüngung eintauchen, Männer spielen hier keine Rolle (Abb. 563). Das schlechte Renommee der Frauen war schon in der Literatur der Antike, in der bildenden Kunst und in vielen Bereichen der Gesellschaft verbreitet, was sicher seine Hauptursache in der biblischen Verführungsgeschichte von Adam und Eva hatte, mit der Verführung und Weiberlist als patriarchale Konzepte ihren Anfang nahmen. Die naturalistische Darstellung des weiblichen Körpers ohne christlichen Bezug, die etwa zur gleichen Zeit einsetzte, war auch die Geburt der weiblichen Aktmalerei und verband sich gleich mit einer zunehmenden Erotisierung der Frau, sie gewann Macht über die Männer und bedrohte deren Moral. Diese kurzen Ausführungen zeigen an einem einzigen Beispiel die Möglichkeiten der ikonographischen Analyse und eröffnen zugleich vielfältige Forschungsaktivitäten.

Das Neue an solchen Figuren war die Tatsache, dass das Alter nicht mehr attributiv, sondern am nackten, alten Frauenkörper demonstriert wurde. Bisher wurde das Alter chronologisch dargestellt mittels Lebensrädern oder -treppen, die stufenweise mit Attributen oder altersspezifischen Umständen und Verhaltensweisen ausgestattet waren oder in Gemälden als Lebensphasen-Ikonographie im Vergleich verschiedener Altersgruppen. Alte nackte Männer wurden nicht

verbildlicht – abgesehen von einigen idealisierten männlichen Athletenstatuen wie dem David von Michelangelo oder dem Aktselbstbildnis von Dürer (Abb. 146). Das humanistische Menschenbild der Renaissance schloss auch den Diskurs über das Alter und die Vergänglichkeit des Menschen mit ein – zeitgleich mit süddeutschen graphischen und malerischen Darstellungen von Frauen und Tod etwa von Baldung Grien, den Totentanz-Darstellungen in Mitteleuropa und den Bildern der drei Lebensalter aus Oberitalien.<sup>1822</sup>

*„Die Geburt des Alters als Lebensphase mit eigenem Recht ist ein sich weit in die europäische Geschichte hinziehender Prozess, beginnend im 17. Jahrhundert und sich erstreckend bis zur Französischen Revolution von 1789.“*<sup>1823</sup> Für das 17. Jahrhundert wurde drei Themenkomplexe herausgearbeitet, in denen Altersdarstellungen eine besondere Bedeutung erfuhren: die Darstellung der Heiligen, Rembrandts Selbstbildnisse und die Genremalerei in den Niederlanden.

Die Physiognomie alter greiser Männer war wie geschaffen für die Funktion der Heiligenbilder, die Gegenreformation zu unterstützen und zu konsolidieren, denn Altersmerkmale und christliche Tugenden sollten die Gläubigen lenken und belehren und zu einem gottgefälligen Leben führen. Das zeitgenössische defizitäre Altersbild wurde vom Makel des Sündenfalls befreit und zur „imitatio Christi“ konvertiert. Der Heilige wurde nun zum Vorbild dessen, der den beschwerlichen, mühsamen Weg unter Schmerzen, Qualen und Torturen ging, um zu Gott zu gelangen. Dies war die Voraussetzung dafür, dass Künstler männliche Körper mit all ihren Altersmakeln in ihren Bildern darstellen konnten. Das Alter und seine Gebrechlichkeit, sein körperlicher und geistiger Verfall, sein Marasmus wurden mit einer neuen, hochgeachteten Semantik in der Nachfolge Christi ausgestattet, wofür die Heiligen mit gutem Beispiel vorangingen und Maßstäbe setzten. Das männliche Greisenantlitz wurde mit Askese und Vollkommenheit verbunden und zugleich zum Appell an den Betrachter, mit dem dargestellten körperlichen Abbau auch die eigene Vergänglichkeit zu erkennen. Mit dem aufgeklärten Humanismus hatte dieser alte, makelbehaftete Körper als bildnerisches Konzept in der Kunst wieder ausgedient, denn die Höfe verlangten erneut den idealschönen, sieggekrönten, triumphalen Heiligen.

Rembrandt, der bedeutendste Maler und Radierer des 17. Jahrhunderts, setzte sich wie kein Künstler vor und nach ihm mit seinem Alter auseinander und

---

<sup>1822</sup> Vgl. Hülsen-Esch, 2017, S. 161.

<sup>1823</sup> Rosenmayr, 1999, S. 71.

schuf mit der Serie seiner Selbstporträts einen bedeutenden Teil seines Gesamtwerkes. Ab 1648, also schon mit 42 Jahren, malte und radierte er seine Altersporträts – beginnend mit „Selbstporträt radierend am Fenster“ –, allerdings verwendete er die unterschiedlichsten Maskeraden, wenn er sich als Apostel Paulus oder Zeuxis darstellte (Abb. 493–494).<sup>1824</sup> Dabei wird Rembrandt nur verständlich, wenn man unterstellt, dass er in den ausgewählten Personen intuitiv deren Wesen erfasste und deren Charaktereigenschaften zu enthüllen vermochte, Eigenschaften, die er sich dann selbst zu Eigen machte. Chapman erkennt seelische Ausdrucksmomente in seinen Selbstporträts, wenn sie schreibt: „[...] a mode of portrayal stressing character and heightened emotionalism or, in the terminology of the period, the passions of the soul.“<sup>1825</sup> Dabei ist es naheliegend, dass Rembrandt seinen Bildnissen die Vorstellungen seiner Zeit von Temperament und Affekten gerecht werden wollte.<sup>1826</sup> In seinen Altersporträts gab Rembrandt jede Eitelkeit und Selbstgefälligkeit auf und inszenierte sich nicht mehr, als wollte er aus dem Bild heraussteigen, denn sämtliche Bildelemente, die seinen Status und sein kulturelles Milieu kenntlich machten, wurden getilgt. In seinem letzten Selbstporträt im Mauritshuis erscheint sein Gesicht in hellem Licht vor einem dunklen Hintergrund, sein Antlitz aufgedunsen, welk und runzlig, eine zerklüftete Landschaft, die der Zeitlichkeit ihren Tribut zollen musste (Abb. 496). Doch dieses Gesicht zeigt keine Hilflosigkeit, sondern eher die andächtige, existentielle Zerrissenheit zwischen Desillusionierung und entschiedener Beharrlichkeit. So unerbittlich und schonungslos die vielen Rückschläge und Verluste in seinem Leben waren, seine Physiognomie verrät nicht, dass er die Welt verdammt, die ihn so sehr getäuscht und hintergangen hatte und ihm kein ruhiges, gesichertes Alter bescheeren wollte.

---

<sup>1824</sup> Rembrandt: „Selbstbildnis radierend am Fenster, Radierung, Kaltnadel und Grabstichel, 1648, Blatt 158 x 134 mm, Städelmuseum Frankfurt am Main.

<sup>1825</sup> Chapman, 1990, S. 11.

<sup>1826</sup> Vgl. Grimm, 1991, S. 20–21: „Die vier Temperamente sind Teil des Naturverständnisses der Epoche, genauso wie die immer wieder im Spätwerk aufzufindende Kennzeichnung der Melancholie zur Künstlerseele wahlverwandt dazugehört. Was sich verändert im Lauf der Entwicklung, ist die Deutlichkeit solcher Betonungen: sie werden mehr und mehr eingeordnet in ein vielschichtiges Abbild eines Künstlers, der sich zunehmend als gedankenvoll Beobachtender präsentiert. Das Individuelle bleibt in Spannung mit exemplarischen Ausdrucksformen.“

Neben den Selbstporträts des alten Rembrandt wurde diese Gattung im vorletzten Kapitel noch anhand von Selbstbildnissen einiger anderer alter Künstler analysiert, um der Frage nachzugehen, ob diese Selbstdarstellungen Aufschluss darüber geben, wie diese Künstler mit ihrem eigenen Alter umgegangen sind. Auch diese Künstler standen zu ihrem Alter und schufen selbst unter krankheitsbedingten Einschränkungen bis kurz vor ihrem Tode noch sehr beeindruckende Werke; hier sind besonders Goya, Renoir und Corinth, aber auch Munch und Schjerve zu nennen. Die oft in der kunsthistorischen Literatur geäußerte Vorstellung, dass Künstler dabei ihre eigene Biographie, sozusagen ein Tagebuch ihres Lebens erstellt hätten, ist reine Spekulation. Zwar können sich momentane Befindensstörungen oder Probleme verschiedenster Art auf einzelne Werke ausgewirkt haben, dennoch gingen ihre Selbstdarstellungen zumeist über ihre persönlichen Belange weit hinaus und thematisierten eher ihre Auseinandersetzung mit der Kunst an sich. Die hier aufgeführten Künstler können als leuchtende Beispiele dafür genannt werden, wie man mit dem Alter und seinen Folgen umgehen kann, und sind deshalb auch mit den Philosophen und Dichtern des griechischen Hellenismus auf eine Stufe zu stellen. Die Interpretation von Selbstporträts ist schwierig, weil sehr viele Einflüsse aufgrund historischer, gesellschaftlicher und persönlicher Faktoren gewirkt haben, ungeachtet der Traditionen in der künstlerischen Darstellung, die meist mit einfließen, so dass weitere Forschungsaktivitäten wünschenswert wären für die vertiefende Beantwortung des Wie und Warum solcher Selbstdarstellungen. Besonders interessant wäre es, der Frage nachzugehen, weshalb einige Künstler um 1900 ganze Serien von Selbstporträts von sich schufen. Naheliegend ist, dass die neuen psychoanalytischen Erkenntnisse von Freud und Jung, wodurch ein völlig neues Menschenbild geschaffen wurde, hierbei eine große Rolle gespielt haben.

Die Genremalerei, die besonders in den Niederlanden des 17. Jahrhunderts verbreitet war, hat nicht nur alte Männer und Frauen als Assistenzfiguren herangezogen, sondern ganz im Gegenteil sie häufig sogar die Hauptrollen spielen lassen. Die Genremalerei stellte Alltagsszenen mit einer beschränkten Themenvielfalt in zeitgenössischen Milieus dar, blickte hinter die Kulissen, stellte Sitten und Unsitten heraus, verarbeitete Sprichwörter und beleuchtete besonders das Familienleben aus allen möglichen Perspektiven, das alles getragen vom calvinistischen Weltbild der Niederländer zu jener Zeit. In Anbetracht der naturalistischen Darstellungsweise entstand eine reportageähnliche Berichterstattung. Die ambivalente Sichtweise auf das Alter im europäischen Raum basierte auf der

klischeehaften Vorstellung von der Antike, allerdings wesentlich beeinflusst und abgeändert durch die tradierte lokale Sichtweise, wobei weit verbreitete Meinungen wiedergegeben wurden, so dass die Alten in den Bildern so präsentiert wurden, wie der zeitgenössische Betrachter es erwartete. So realistisch die Darstellungen auch immer waren, so waren sie zumeist doch mehrdeutig und hintergründig. Die vordergründigen Alltagsszenen waren oft mit der Maske der Harmlosigkeit und ahnungslosen Vertrauensseligkeit versehen, um moralische Botschaften zu verbergen, die oft erst über emblematische Literatur zur klärenden Lösung führten. So wurden Moralisierung und Rätsel miteinander kombiniert, um über eine kontemplative Wahrnehmung eines Bildes zur Selbstreflexion und zum gesellschaftlichen Wohlverhalten hinzuführen. Ein wesentliches Darstellungsprinzip war das horazische „docere et delectare“. Ein besonders prominentes Thema für unmoralische Altersdarstellungen in der Genremalerei war das „ungleiche Paar“, in dem läppische, wollüstige Greise um junge Frauen warben, gelegentlich auch umgekehrt. Dieses Motiv hatte besonders im 16. und 17. Jahrhundert größere Bedeutung und wird, obwohl eigentlich der Genremalerei zugehörig, traditionell als eigene Kategorie geführt, es gab den Künstlern die Möglichkeit, den Kontrast von runzeliger Altersphysiognomie gegen die glatte, wohlgeformte jugendliche Schönheit zu setzen. Dabei waren es in der Frühen Neuzeit überwiegend sozioökonomische Gründe, eine solche ungleiche Verbindung einzugehen, einmal wegen der hohen Sterblichkeit von Frauen während einer ihrer vielen Schwangerschaften. Dennoch wurde dieses Thema dem Publikum satirisch, spöttisch und moralisierend präsentiert.

Die alten Menschen in den Genrebildern wurden oft als Stereotypen mit „minderwertigem“ Charakter dargestellt: unsittlich und wollüstig; in anderen Bildgattungen als tugendhafte und zugleich ambivalente Vorbilder: Heilige, Philosophen oder Greisinnen bei der Bibellektüre. Oft dienten die Alten als Personifikationen von Laster und Tugend, wobei ihre Individualität im Sinne der Idee auf ein Minimum zurückgenommen wurde – allerdings kommt es bei dieser Interpretation auf die jeweilige Lesart des Betrachters an. In Anbetracht des begrenzten Umfangs der Motive, der fortwährenden Wiederkehr fast identischer Darstellungsweisen, erklärender Attribute und Wortlaute von Inschriften und mit Blick auf das zwingende Respektieren von Traditionen müssen diese Altdarstellungen als erdachte visuelle Konstruktionen aufgefasst werden, die Amusement und Frohsinn oder belehrende Erziehung zu einem tugendhaften Verhalten beinhalten, aber auch zur vertieften Reflexion anstoßen sollten. Der

detailgetreue Naturalismus in allen Darstellungen – besonders in der Genremalerei – war zudem ein ästhetischer Genuss hinsichtlich dessen, wie Künstler die sterbliche Materialität verbildlichten, wenn allein Falten und graue Haare die Vergänglichkeit besser veranschaulichen als jeder andere Gegenstand. Die ganze Darstellungsweise sollte allerdings nicht dazu führen, die gezeigten Verhaltensweisen der Alten für wahr zu halten, für die Realität des Alltagslebens alter Menschen in den damaligen Niederlanden.

Nach dem Ende des Dreißigjährigen Krieges – politisch, ökonomisch und gesellschaftlich einer der Tiefpunkte in der Entwicklung Deutschlands – „setzte ein langwährender Prozess der Versittlichung ein, der mit einer Inthronisation des Alters verbunden war. Die Achtung vor dem Alter setzte sich als gesellschaftliche Norm durch“.<sup>1827</sup> Danach setzte eine langsame Zunahme der Bevölkerung ein, und auch der Altenanteil stieg an, beides war allerdings weniger bedingt durch neue medizinische Erkenntnisse als durch die Konsolidierung der gesellschaftlichen Lebensbedingungen im aufgeklärten frühmodernen Staatswesen. Dazu gehörte die Verbesserung der hygienischen Lebensumstände, was letztlich das Aufkommen von Seuchen erschwerte. Allerdings kam dem Alter im Zuge dieses Umbruchs in der Bevölkerungsstruktur nicht etwa mehr Akzeptanz und Würdigung zu, denn dazu hätte es entscheidender Veränderungen im politischen Denken und Handeln bedurft. Die Aufklärung und das damit verbundene rationale Denken entwickelte sich nur langsam, wozu unter anderem der englische Staatsphilosoph Thomas Hobbes (1588–1679) mit seiner Schrift „Leviathan“ aus dem Jahr 1651 entschieden beitrug. Er sah in dem unkontrollierten, zügellosen „Naturzustand“ des Menschen einen „Krieg aller gegen alle (*bellum omnia contra omnes*)“.<sup>1828</sup> Als Gegenentwurf entwickelte er einen Gesellschaftsvertrag, der zwar die Freiheit des Einzelnen einschränkte, indem er das Gewaltmonopol dem Herrscher übertrug, der aber hatte dafür die Sicherheit des Individuum zu garantieren. In gleicher Weise wirkte der deutsche Naturrechtsphilosoph Samuel von Pufendorf (1632–1694), der das Verbot formulierte, andere nicht zu schädigen, sondern seine Mitmenschen zu achten. Vor Hobbes standen als utopisches Wunschdenken die Motive der Altweibermühle und des Jungbrunnens noch hoch im Kurs. Das neue Denken brachte erstmals die Vernunft in das Miteinander der Menschen. Der Respekt vor der Würde des Alters wurde zur gesellschaftlichen Norm erhoben. Die

---

<sup>1827</sup> Borscheid, 1987, S. 104.

<sup>1828</sup> Waibl/Rainer, 2007, Frage 815–822.

moralische Gesinnung löste sich von religiösen Vorgaben und folgte der Vernunft, auch begleitet von Immanuel Kant (1724–1804), der äußerte: „*Aufklärung ist der Ausgang des Menschen aus seiner selbstverschuldeten Unmündigkeit. [...] Sapere aude! Habe Mut dich deines eigenen Verstandes zu bedienen!*“<sup>1829</sup> Dabei ist allerdings davon auszugehen, dass sich im 18. Jahrhundert das Verhalten der Menschen zunächst kaum veränderte, auch wenn ethische Wertmaßstäbe und neue gesetzlichen Regeln für die Gesellschaft, die der Lebensgestaltung dienen sollten, formuliert wurden. Die anzustrebenden Normen wurden zwar in der Literatur und der bildenden Kunst vertreten oder gar von der Kanzel gepredigt, sie entsprachen aber kaum der Realität, so dass die Verehrung des Alters zunächst eine „reine Elitenkultur“ war, im Übrigen eine Sozialutopie, die erst nach Generationen zum – theoretischen – Allgemeingut wurde. Die veränderte Einstellung zum Alter manifestierte sich auch dadurch, dass Ende des 18. Jahrhunderts erstmals über den Einfluss und die Steigerung der Lebenserwartung nachgedacht wurde, ganz anders als noch im 16. Jahrhundert, als die Menschen noch eine rasche Erlösung von der Mühsal und den Leiden des alltäglichen Lebens im Diesseits ersehnten.<sup>1830</sup>

Von hier über die Romantik bis zur Zeit des Biedermeier ist es nicht sehr weit. Bald wurde in der bildenden Kunst die Gartenlaube zum bildhaften Ausdruck eines schützenden Raumes, in den die Alten mit dem beginnenden 19. Jahrhunderts verbannt wurden. Nie zuvor wurde die Familie, besonders die Mehrgenerationenfamilie, in der die Kinder und die Alten dominierten, so überhöht, romantisiert und idealisiert, um nicht zu sagen, in eine heile Welt gekleidet. Plötzlich galt sie als Ort des Friedens, der Behaglichkeit und Ruhe, und dies angesichts der explosiven Spannung im politischen und gesellschaftlichen Leben, bedingt durch die rasante Industrialisierung, die zur Massenarbeitslosigkeit und Altersarmut führen sollte. Die Protagonisten dieser heilen Phantasiewelt ohne rauchende Fabrikschlote und dampfende Eisenbahnen waren die Alten. Friedrich Sengle sah in den Alten den Mittelpunkt der Familie und deshalb auch die

---

<sup>1829</sup> Vocelka, 2013, S. 208–210. Vgl. Störig, 2004, 333–335. Vgl. Luh, 2003, S. 312–313. Vgl. Rosenmayr, 1999, S. 71–75. Vgl. Borscheid, 1987, S. 108: „[Nach dem Dreißigjährigen Krieg] spürten [die Menschen] deutlicher als jemals zuvor, daß sie aufeinander angewiesen waren, daß ein zügelloses Ausleben der Gefühle todbringende Aggressionen bedeutete, daß Disziplin, stabile Regeln des Umgangs, Berechenbarkeit des Verhaltens und Affektkontrolle die Grundlage einer funktionierenden Gesellschaft sind.“

<sup>1830</sup> Vgl. Borscheid, 1897, S. 151.

„seelisch-geistige Grundlage der Biedermeierkultur“.<sup>1831</sup> Beispiele der Malerei für diese Haltung sind Ferdinand G. Waldmüllers „Weihnachtsmorgen“ von 1844 oder Carl Spitzwegs „Der Sonntagsspaziergang“ von 1841.<sup>1832</sup> Eine Auseinandersetzung mit der tatsächlichen Situation alter Menschen, die oft einsam, hungrig und krank in ihren feuchten, kalten Behausungen dahinvegetierten, hatte in diesem utopischen Paradies keinen Platz.<sup>1833</sup> Gegen Ende des 19. Jahrhunderts allerdings konnte sich die falsche Idylle nicht mehr gegen die Wirklichkeit behaupten, denn die zunehmende Industrialisierung und die damit eng verbundene Arbeiterfrage traten immer mehr in den Vordergrund. Dieser Wendepunkt wurde vor allem von Literatur und Malerei thematisiert, denn Dichter und Künstler verpflanzten die Alten von der Gartenlaube ins Altenheim und brachten damit das paradiesische Luftschloss zum Einsturz, auf dessen Ruinen nur noch das wirkliche Leben stand. Max Liebermann setzte diese Situation in „Altmännerhaus in Amsterdam“ 1881 ins Bild, und Hubert von Herkomer schuf 1878 mit „Lebensabend“ eine Szene im Western-Union-Armenhaus, die zeigt, dass die Menschen dank der Fortschritte in der geriatrischen Medizin zwar ein hohes Alter erreichten, aber meist gedankenverloren ihren Erinnerungen nachhängen und ohne Zukunft in den Tag hineinleben mussten; nicht mehr die Familie, sondern nur noch die Gemeinschaft der Alten war ihnen geblieben.<sup>1834</sup> Im Rahmen dieser Entwicklungen während des 19. und im beginnenden 20. Jahrhundert breitete sich die Altersarmut vor allem in der Industriearbeiterklasse aus. Metropolen wie Berlin waren hier Vorreiter, wo diese sozialen Missstände von einigen Künstlern zum zentralen Thema ihrer Werke gemacht wurden; sie übten damit Sozialkritik und wollten die gut situierte Bürgerschaft aufrütteln, sie zur Hilfestellung ermahnen. Dabei wurde auch die Frage aufgeworfen, ob es sich bei

---

<sup>1831</sup> Vgl. Sengle, 1971, S. 57.

<sup>1832</sup> Ferdinand Georg Waldmüller: Weihnachtsmorgen, Öl auf Holz, 1844, 64,5 x 84,5 cm, Kunsthistorisches Museum Belvedere, Wien; Carl Spitzweg: Der Sonntagsspaziergang, Öl auf Holz, 1841, 28 x 34,5 cm, Salzburg Museum.

<sup>1833</sup> Vgl. Borscheid, 1994, S. 44: „Obwohl das Altersbild des Biedermeier eine Idylle aufzeichnete, wurde es doch aufgrund seiner andauernden Wiederholung in der Malerei, der Literatur und den populären Trivialromanen letztlich ernst genommen. Es wurde zu einem gesellschaftlichen Leitbild, das man in die Realität umzusetzen versuchte. Es wies den Älteren eine gesellschaftlich anerkannte Funktion und damit ein gewisses Prestige zu.“

<sup>1834</sup> Max Liebermann: Altmännerhaus in Amsterdam, Öl auf Holz, 1881, 55,3 x 75,2 cm, Sammlung Schäfer, Schweinfurth; Hubert von Herkomer: Lebensabend, Öl auf Leinwand, 198,5 x 1110,5 cm, Walker Art Gallery, Liverpool.

der gemalten Armut um „echte Arme“, um kostümierte Modelle oder um das sogenannte Lumpenproletariat handelte, um Menschen, die nicht arbeiten wollten. Letztlich kann heute kein Zweifel mehr daran bestehen, dass die Armeleutemaler Kollwitz, Baluschek und Zille die Wirklichkeit ihrer Zeit sehr genau darstellten. Das Elend der Arbeiterklasse am Rande der Gesellschaft und das Abrutschen der armutsgefährdeten alten Menschen in die Unterschicht führten dazu, dass das höhere Alter in der gesellschaftlichen Wahrnehmung nur noch negativ konnotiert war und als Belastung der jüngeren Generationen empfunden wurde, ein Problem, das erst durch die Sozialgesetzgebung des späten 19. Jahrhunderts gemildert wurde.

Von unserem heutigen Standpunkt aus sind Bilder von alten und alternden Menschen beeindruckend, bewegend, oft auch erschreckend. Doch jedes einzelne Kunstwerk, das sich dem Altersmotiv widmete, ist nur im Kontext seiner Entstehungszeit unter Einbezug der gesellschaftlichen Akzeptanz oder Ablehnung alter Menschen zu verstehen. Dieses Thema ist sehr weitreichend, obwohl das Alter im engeren Sinn weder Thema, geschweige denn Gattung in der Kunstgeschichte war und ist. Dabei weist das Alter eine nicht zu übersehende Vielzahl und Vielfalt in seinen Rollen und Funktionen auf und steht überdies einem breiten Spektrum von Sichtweisen, Meinungen und Bewertungen gegenüber, woraus sich viele Motive und Möglichkeiten für die künstlerische Darstellung ergeben. Die vorgestellten Bilder wurden ausschließlich nach inhaltlichen Kriterien ausgesucht, um die Gemeinsamkeiten alter Menschen in ähnlichen Rollen und Funktionen aufzeigen zu können. Auch die Einstellung der Künstler zum Alter kam bei der Auswahl wesentlich zum Tragen, da sie aus ihrer Haltung die stimulierende Motivation bezogen, sich dieser Wirklichkeit in der Gesellschaft anzunehmen, wobei auch die Literatur, die Emblematis, letztlich die moralischen Standards und die gesetzten Normen sowie der Geschmack des Publikums in ihre Werke mit einfließen. Wegen der Fülle der Motive, die alte Menschen betreffen, konnte nur eine begrenzte Anzahl exemplarisch bearbeitet werden. Altersdarstellungen im großen Feld der Historienmalerei, in der unter politischen, mythologischen und religiösen Aspekten alte Männer oft eine wesentliche Rolle spielen, wurden ebenso wenig bearbeitet wie der Homo Patiens und die Geschichte des alten, kranken Menschen. Auch „Frauen im Alter in Bildern der Kunst“ – dies ist der Titel eines Aufsatzes der Psychologin Insa Fooker aus dem Jahre 1994 – wurde späteren Bearbeitungen dieses Themenkomplexes überlassen, das auch deshalb von besonderem Interesse ist, weil Frauen in allen geschichtlichen

Epochen unterrepräsentiert sind. Fooker schrieb, dass bei etwa 100.000 untersuchten Bildern nur in einem Prozent alte Frauen abgebildet waren.<sup>1835</sup>

In fast sämtlichen vorgestellten Bildern ist die zentrale Figur, die einen alten Menschen verkörpert, nicht einfach durch einen jüngeren Menschen austauschbar, denn die Semantik des jeweiligen Bildes wird ganz wesentlich durch das Alter der Figur bestimmt. Die Ikonographie beschreibt Verhaltensweisen, die als alterstypisch für die jeweilige gelebte Wirklichkeit galten, wenn oft auch nur stereotypische traditionelle Vorstellungswelten des Alters die Grundlage waren. So wichtig die Einstellung gegenüber dem Alter auch für das Verständnis des Themas und die Semantik des Alters in der Malerei war, so sehr konstituierte sich die Wirkung des Bildes bezüglich seines Einflusses, seiner Reaktion, Reichweite und Nachhaltigkeit auch durch die vom Künstler gewählte Gestaltungsform, mit der er den Betrachter erreichen wollte. So stellt Thomas Döring fest, dass die „*Art und Weise der Altersdarstellung ein besonders empfindlicher Seismograph für die ästhetischen und ethischen Maßstäbe einer Epoche*“ war.<sup>1836</sup>

Die vorliegende Arbeit ist eine Bestandsaufnahme, wie bildende Künstler von der Renaissance bis zur Klassischen Moderne – mit einem kleinen Rückblick auf die Antike bis zur griechischen Klassik – alte Menschen in ihre Bildwerke eingebracht haben. Es wurde untersucht, ob sie Rand- oder Zentralfiguren waren, welche Rollen sie einnahmen, inwieweit sie Vorbilder für Tugenden waren oder Laster repräsentierten, und daraus ergaben sich Fragen nach moralischen Vorbildern oder ob sie in ihrer Hinfälligkeit zum Spottobjekt geworden waren. Das allen Kunstwerken zugrundeliegende Prinzip zwischen der Dualität Nobilitierung und Diskriminierung des Alters umschreibt die innewohnende Ambivalenz, ein Phänomen, das das soziale Leben auf allen Ebenen begleitet. Die Widersprüchlichkeit unserer Emotionen und unseres Denkens, auch unserer Wünsche, ist ein ständiger Begleiter der menschlichen Existenz und findet zwangsläufig Wiederhall in der bildenden Kunst. Die Auseinandersetzung mit dem Alter des Menschen – auf welcher Ebene auch immer – sollte die Ambivalenz, mit der das Alter seit der Antike in Gesellschaft und Politik betrachtet wird, nicht aus den Augen verlieren, denn nur so kann ein Verständnis für den Umgang mit dem Alter auch für spätere Zeiten gewonnen werden. An dieser Stelle möchte ich auch betonen, dass ich in meiner Arbeit den Doppelcharakter des Alters nicht

---

<sup>1835</sup> Vgl. Fooker, 1994, S. 16.

<sup>1836</sup> Döring, 1993, S. 30.

berücksichtigt habe, also Alter als lebenslangen Prozess mit jeweils veränderter individueller und gesellschaftlicher Wertschätzung einerseits und Alter als feststehende Kategorie und Gegensatz zur Jugend andererseits, denn diese Unterscheidung fand in künstlerischen Darstellungen keine Resonanz. Das Ambivalenz-Phänomen wird in der Soziologie und der Psychologie betrachtet, wobei ein Schwerpunkt die Erforschung sozialer Beziehungen ist – besonders der Generationenkonflikt, also das Verhältnis von „Jung und Alt“. Auch Diskriminierungen spielen in unserem heutigen Leben trotz gesetzlicher Gegenmaßnahmen weiterhin eine große Rolle, so etwa die Diskriminierung wegen der Herkunft, Hautfarbe, Religion, besonders aber wegen des Geschlechts, die auf die sexuelle Selbstbestimmung und die Geschlechtsidentität zielt. Dementsprechend wäre auch ein Forschungsansatz interessant, wie heutige Künstler mit dem Problem der Diffamierung überhaupt umgehen.



## XIV Literaturverzeichnis

### A

- Abenstein, Reiner: Griechische Mythologie, Paderborn/München/Wien/Zürich <sup>3</sup>2012, S. 89.
- Ackermann, Philipp: Textfunktion und Bild in Genreszenen der niederländischen Graphik des 17. Jahrhunderts, Alfter/Bonn 1993, S. 176.
- Ackerknecht, Erwin H./Murken, Axel Heinrich: Geschichte der Medizin, Stuttgart <sup>7</sup>1992, S. 38–39, 61.
- Adler, Kathy: Camille Pisarro und Paul Cézanne; eine Studie ihrer künstlerischen Beziehung [zwischen 1872 und 1885], in: *de arte*, Bd. 8, 1973, Ausgabe 13, S. 19–26.
- Adolphs, Volker: Der Künstler und der Tod. Selbstdarstellungen in der Kunst des 19. Und 20. Jahrhunderts, univ. diss., Köln 1993, S. 16, 25, 52.
- Adorno, Theodor W.: Ästhetische Theorie, Frankfurt a. M. 1973, S. 168.
- Adriani, Götz: Cezanne Gemälde [Ausst.-Kat.], Kunsthalle Tübingen 1993, S. 19, 76–78.
- Aeschlimann, André G./Michel, Beat A.: Kunst und Rheuma, Wädenswil/Schweiz 2018.
- Affentranger-Kirchrath, Angelika: Die Frage nach dem Menschen. Porträtmalerei um 1900 am Beispiel Ferdinand Hodlers und Edvard Munchs, in: *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, Bd. 51, Nr. 4, 1994, S. 295–308.
- Ahrens, Dieter/Simmich, Bettina: Idee und Form. Sechs Jahrhunderte westeuropäische Malerei im Trierer Museum Simeonstift, Trier 1998, S. 26–33.
- Ahrens, Kirsten: Hyacinthe Rigauds Staatsporträt Ludwig XIV. Typologische und ikonologische Untersuchung zur politischen Aussage des Bildnisses von 1701, Worms 1990, S. 71, 78, 82–84.
- Ahtola-Moorhouse, Leena: »Im Grunde ist es wohl das Menschenleben, das mich faziniert«. Das Leben und das Werk, in: Görge, Annabelle/Gaßner, Hubertus (Hg.): Helene Schjerfbeck 1862–1946, Hamburger Kunsthalle 2007, S. 30.

- Ahtola-Moorhouse, Leena: Helene Schjerfbeck's Self-Portraits 1878–1945, Helsinki 2002, S. 38, 57–58, 64, 78.
- Ahtola-Moorhouse, Leena: Schjerfbeck, Helene an Einar Reuter [1921], in: And nobody knows what I'm like. Helene Schjerfbeck's Self-Portraits 1878–1945, übers. v. Binham, Timothy, Helsinki 2002, S. 38.
- Ahtola-Moorhouse, Leena: Schjerfbeck, Helene an Einar Reuter, in: dies. (Hg.): Helene Schjerfbeck. Finlands modernist rediscovered [Ausst.-Kat.], Ate-neum, Helsinki 1992, S. 69.
- Aikema, Bernhard: Giorgione und seine Verbindung zum Norden, in: Ferino-Pagden, Sylvia/ Scirè, Giovanna Nepi (Hg.): Giorgione Mythos und Enigma [Ausst.-Kat.], Wien/Milano 2004, S. 84, 89.
- Albers, Eckbert: Erkenntnismomente und Erkenntnisprozesse bei Rembrandt, Hildesheim 2008, S. 120.
- Alberti, Leon Battista: Della Pittura. Über die Malkunst, Darmstadt 2002, S. 101.
- Alberti, Leon Battista: De Statua. De Pictura. Elementa Picturae, Darmstadt 2000, S. 234.
- Alberti, Leon B.: Leon Battista Alberti's kleine kunsttheoretische Schriften, hrsg.v. Janitscheck, Hubert, Wien 1877, in: Döring, Thomas: Bilder vom alten Menschen [Ausst.-Kat.], Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig 1993, S. 31.
- Alberti, Leon B.: Leon Battista Alberti's kleine kunsttheoretische Schriften, hrsg.v. Janitscheck, Hubert, Wien 1877, S. 108.
- Alexander, Jeffrey C.: Cultural pragmatics: Social performance between ritual and strategy, in: ders./u. a.: Social performance, Cambridge 2006, S. 29.
- Almosenspende der Reichsstadt Augsburg, in:  
<https://www.hdbg.de/ref/haed280a.htm....> [29.09.2022]
- Alpers, Svetlana: The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century, Chicago/London 1983, dt. übers. v. Davitt, Hans Udo: Kunst als Beschreibung. Holländische Malerei des 17. Jahrhundert, Köln 1998, S. 375, 381.
- Alpers, Svetlana: Rembrandt als Unternehmer. Sein Atelier und der Markt, Köln 1989, S. 27–29,72.
- Alter, Peter/Hufnagel, Gerhard/u.a. (Hg.): Grundriss der Geschichte, Bd. 2, Neuzeit seit 1789, Stuttgart/Düsseldorf/Berlin/Leipzig 1992, S. 147–150.

- Altner, Renate: „Ein braver, ehrlicher, bescheidener Zeichner“, in: Flügge, Matthias/Neyer, Hans-Joachim (Hg.): Heinrich Zille. Zeichner der Großstadt [Ausst.-Kat.], Wilhelm-Busch-Museum Hannover 1998, S. 20.
- Anders, Günther: Die Antiquiertheit des Menschen, München 1961.
- Anderson, Jaynie: *Giorgione. The Painter of Poetic Brevity*, Paris 1997, S. 368, 647.
- Anderson, Jaynie: A Further Inventory of Gabriel Vendramin's Collection, in: The Burlington Magazine CXXI, 1979, S. 647.
- Andersson, Christiane: Harlots and Camp Followers Swiss Renaissance Drawings of Young Women, in: Cohen, Elizabeth S./Reeves, Margaret (Hg.): The Youth of Early Modern Women, Amsterdam 2018, S. 127.
- Andersson, Christiane: Dirnen, Krieger, Narren. Ausgewählte Zeichnungen von Urs Graf, Basel 1978, S. 67.
- Andersson, Christiane: Popular Lore and Imagery in the Drawings of Urs Graf, univ. diss., Stanford University, USA 1977, S. 98–100.
- Andratschke, Thomas: That's me! Das neuzeitliche Portrait [Ausst.-Kat.], Hannover 2010, S. 126–255.
- Andreae, Bernard: Skulptur des Hellenismus, München 2001, S. 98–99.
- Andree, Rolf: Arnold Böcklin. Die Gemälde, München/Basel 1971, S. 480–481, 534.
- Andres, Katharina: Antike Physiognomie in Renaissanceporträts, Frankfurt a. M., u. a. 1999.
- Angenendt, Arnold: *Corpus incorruptum*. Eine Leitidee der mittelalterlichen Reliquienverehrung, in: Lutterbach, Hubertus (Hg.): Gegenwart von Heiligen und Reliquien, Münster 2010, S. 109–143.
- Angenendt, Arnold: Heilige und Reliquien: Die Geschichte ihres Kultes vom frühen Christentum bis zur Gegenwart, München 1997, S. 35–39, 186.
- Angenendt, Arnold: *Corpus incorruptum*. Eine Leitidee der mittelalterlichen Reliquienverehrung, in: Saeculum. Jahrbuch für Universalgeschichte, Bd. 42, München 1991, S. 320.
- Angulo Iníguez, Diego: Murillo – Leben und Werk, in: Royal Academy of Arts (Hg.): Murillo [Ausst.-Kat.], Museo del Prado, Madrid/ Royal Academy of Arts, London 1982/83 (deutschsprachige Ausgabe), S. 14–16.
- Anonym: Facies Hippocratica, in: Busch, Dietrich W./von Gräfe, Carl Ferdinand/von Hufeland, Christoph Wilhelm/Link, H.F./Müller, J. (Hg.):

- Encyclopädisches Wörterbuch der medicinischen Wissenschaften, Bd. 11, Berlin 1834, S. 701.
- Aquin, Thomas von: Summe der Theologie (a. d. Lat.) (1266-73), Bd. 2, Stuttgart 1985, S. 267.
- Arnheim, Rudolf von: Über den Spätstil, in ders. (Hg.): Neue Beiträge, Köln 1991, S. 371.
- Ariés, Philippe: Bilder zur Geschichte des Todes, München <sup>13</sup>2015, S. 19–21, 501.
- Ariés, Philippe: Geschichte der Kindheit, München/Wien 1976, S. 123–126.
- Aschenbrenner, Thomas: Die Tridentinischen Bildervorschriften. Eine Untersuchung über ihren Sinn und ihre Bedeutung, univ. diss., Freiburg i. Br. 1925, S. 48–51.
- Asemissen, Hermann Ulrich/Schweikhart, Gunther (Hg.): Malerei als Thema der Malerei, Berlin 1994, S. 71.
- Asmus, Gesine: „Mißstände ... an das Licht des Tages zerren“, in: dies. (Hg.): Hinterhof, Keller und Mansarde. Einblicke in Berliner Wohnungselend 1901–1920, Hamburg 1982, S. 36.
- Assmann, Aleida: »Der Wissende und die Weisheit – Gedanken zu einem ungleichen Paar«, in: Schaade, Sigrid/Wagner, Monika/Weigl, Sigrid (Hg.): Allegorien und Geschlechterdifferenz, Köln/Weimar/Wien 1994, S. 24–25.
- Athanassoglu-Kallmyer, Nina: Théodore Géricault, London 2010.
- Auchter, Thomas: Die Suche nach dem Vorgestern – Trauer und Kreativität, in: Kraft, Hartmut (Hg.): Psychoanalyse, Kunst und Kreativität heute, Köln 1984, S. 206–233.
- Augustijn, Cornelis: Erasmus von Rotterdam. Leben, Werk, Wirkung, München 1986, S. 55.
- Aulinger, Barbara: Kunstgeschichte und Soziologie, Berlin 1992, S. 32.
- Ayooghi, Sarvenaz: Bauern in einer Taverne, in: van der Brink, Peter/Lindemann, Bernd Wolfgang (Hg.): Cornelis Bega, Eleganz und raue Sitten [Ausst.-Kat.], Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin 2012, S. 185–187.
- Ayooghi, Sarvenaz: Ungleiches Paar, in: van der Brink, Peter/Lindemann, Bernd Wolfgang (Hg.): Cornelis Bega, Eleganz und raue Sitten [Ausst.-Kat.], Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin 2012, S. 162–165.

## B

- Baar, P.J.M. de: Rembrandt's Mother Cornelia ('Neeltgen') Willemsdr van Zuytbrouck, in: Vogelaar, Christiaan/Korevaar, Gerbrand: Rembrandt's Mother Myth and Reality [Ausst.-Kat.], Stedelijk Museum de Lakenhal, Leiden 2005, S. 92.
- Bachmann, Martin: Holländische Mentalität – modern Mentalität ? Untersuchungen zum Bürgertum der Provinz Holland im 17. Jahrhundert, Hamburg 1999, S. 58, 59–60, 61, 62–66, 66–72, 89.
- Badt, Kurt: Die Kunst des Cézannes, München 1956, S. 143.
- Baldass, Ludwig V.: Die Bildnisse Kaisers Maximilians I., Wien 1913, S. 282.
- Balke, Fiedrich: Phönix und Falke. Zwei Modelle der Souveränität im Werk von Ernst H. Kantorowicz, in: Witthaus, Jan-Hendrik/Heser, Patrick (Hg.): Machthaber der Moderne. Zur Repräsentation politischer Herrschaft und Körperlichkeit, Bielefeld 2015, S. 27.
- Baltes, Paul B./Mittelstraß, Jürgen/Staudinger, Ursula M. (Hg.): Alter und Altern: Ein interdisziplinärer Studententext zur Gerontologie, Berlin/New York 1994.
- Baluschek, Hans: Im Kampf um meine Kunst, in: „Gartenlaube“, Leipzig, 1920, S. 448–450.
- Bandmann, Günter: Das Kunstwerk als Gegenstand der Universalgeschichte, in: Lützel, Heinrich (Hg.): Jahrbuch für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, Bd. 7, 1962, S. 147, 197.
- Bardong, Otto: Ferdinand der Große, Darmstadt 1982, S. 542.
- Barta, Ilsebill: Familienporträts der Habsburger. Dynastische Repräsentation im Zeitalter der Aufklärung, Wien 2001, S. 17.
- Barth, Suse: Lebensalter – Darstellungen im 19. und 20. Jahrhundert, ikonographische Studien, univ. diss., München 1971, S. 2–3, 6–7.
- Bartels, Margarete: Totentänze – Kunsthistorische Betrachtung, in: Jansen, Hans Helmut (Hg.): Der Tod in Dichtung Philosophie und Kunst, Darmstadt 1988, S. 105–120.
- Bächtiger, Franz: Vanitas- und Schicksalsdeutungen in der deutschen Renaissancegraphik, univ. diss., München/Zürich 1970.
- Bätschmann, Oskar: Edouard Manet, München 2015.
- Bätschmann, Oskar/Griener, Pascal: Hans Holbein, Köln 1997, S. 177.

- Bätschmann, Oskar: Hodler, Maler, in: Baumgartner, Marcel (Hg.): Ferdinand Hodler, Sammlung Max Schmidheiny [Ausst.-Kat.], Zürich 1989, S. 9–15.
- Bäzner, H./Hennerici, M.G.: Schlaganfallfolgen bei dem Maler Lovis Corinth, in: *Nervenarzt* 2006 · 77, S. 56–57, DOI: <https://doi.org/10.1007/s00115-006-2140-9>... [18.11.2022].
- Bauch, Kurt: Das mittelalterliche Grabbild. Figürliche Grabmäler des 11. bis 15. Jahrhunderts in Europa, Berlin/ New York 1976, S. 97.
- Bauch, Kurt: Der frühe Rembrandt und seine Zeit. Studien zur geschichtlichen Bedeutung seines Frühstils, Berlin 1960, S. 170, 178.
- Bauer, Gero/Quinn, Regina Ammicht/Hotz-Davies, Ingrid (Hg.): Die Naturalisierung des Geschlechts: Zur Beharrlichkeit der Zweigeschlechtlichkeit, in: Mega, Laura F.: *Wie Gender (auch) im Labor konstruiert und naturalisiert wird: Ein Fallbeispiel*, Bielefeld 2018.
- Bauer, Veit Harold: *Das Antonius-Feuer in Kunst und Medizin*, Berlin/Heidelberg/New York 1973, S. 13–17.
- Baumann, Felix: *Moderne nach Cézanne*, in: ders./ Feilchenfeldt, Walter/ Gaßner, Hubertus (Hg.): *Cézanne - Aufbruch in die Moderne [Ausst.-Kat.]*, Museum Folkwang, Essen 2004, S. 170–175.
- Baust, Günter: *Sterben und Tod. Medizinische Aspekte*, Berlin 1992.
- Baxandall, Michael: *Die Kunst der Bildschnitzer. Tilman Riemenschneider, Veit Stoss und ihre Zeitgenossen*, München 2004, S. 152–153, 171, 340–343.
- Baumgartner, Marcel (Hg.): *Ferdinand Hodler. Sammlung Max Schmidheiny [Ausst.-Kat.]*, Zürich 1989.
- Baumstark, Kathrin: „Der Tod und das Mädchen“. *Erotik, Sexualität und Sterben im deutschsprachigen Raum zwischen Spätmittelalter und Früher Neuzeit*, Berlin/Münster 2015.
- Beaufort-Spontin, Christian: *Des Kaisers bevorzugte Kleidung. Zur Bekleidung Kaiser Karl V. in den Porträts von Tizian und Seisenegger*, in: Ferino-Padgen, Sylvia/Beyer, Andreas (Hg.): *Tizian und Seisenegger. Die Porträts Karls V. mit Hund. Ein Hohlbeinstreit*, Turnhout 2005, S. 103.
- Beaujean, Dieter: *Bilder in Bildern. Studien zur niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts*, Weimar 2001, S. 140, 145.
- Beaujean, Dieter: *Diego Velázquez. Leben und Werk*, Köln 2000, S. 79.
- Beauvoir, Simone de: *Das Alter*. (übers. v. Aigner-Dünnwald, Anjuta/Henry, Ruth), [1970], Hamburg 2004, S. 157, 163, 175.

- Becker, Jochen: Das Buch im Stilleben, in: Langemeyer, Gerhard/Peters, Hans-Albert (Hg.): Stilleben in Europa [Ausst.-Kat.], Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Münster 1979/80, S. 458.
- Becks-Malorny, Ulrike: Cézanne 1939–1906. Wegbereiter der Moderne, Köln 2001, S. 46.
- Beenken, Hermann: Das neunzehnte Jahrhundert in der deutschen Kunst, München 1944, S. 358, 360, 405, 557–558.
- Begrich, Ursula: Die Fürstliche „Majestät“ Herzog Rudolfs IV. von Österreich. Ein Beitrag zur Geschichte der fürstlichen Herrschaftszeichen im späten Mittelalter, Wien 1965, S. 22–23.
- Behl, Christian/Moosmann, Bernd: Molekulare Mechanismen des Alterns. Über das Altern der Zellen und den Einfluss von oxidativem Stress auf den Alterungsprozess, in: Staudinger, Ursula M./Häfner, Heinz (Hg.): Was ist Alter(n)? Neue Antworten auf eine scheinbar einfache Frage, Berlin/Heidelberg/New York 2008, S. 10.
- Belting, Hans: Faces. Eine Geschichte des Gesichts, München 2013, S. 135, 145–146.
- Belting, Hans: Spiegel der Welt. Die Erfindung des Gemäldes in den Niederlanden, München [1994] 2010, S. 41, 43.
- Belting, Hans/Kruse, Christian: Die Erfindung des Gemäldes. Das erste Jahrhundert der niederländischen Malerei, München 1994.
- Belting, Hans: Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst, München 1990, S. 21–24.
- Bennet, Bonnie A./Wilkins, David G.: Donatello, Stuttgart 1986, S. 231–232.
- Benthien, Claudia/Flemming, Victoria von (Hg.): Vanitas. Reflexionen über Vergänglichkeit in Literatur, bildender Kunst und theoretischen Diskursen der Gegenwart, Berlin 2018, S. 13, 14, 16, 18, 22, 24, 26–27.
- Benthien, Claudia: Haut. Literaturgeschichte – Körperbilder – Grenzdiskurse, Hamburg 2019, S. 121.
- Belting-Ihm, Christa: Heiligenbild, in: Reallexikon für Antike und Christentum, XIV, 1987, S. 66–96.
- Berend-Corinth, Charlotte: Lovis, München 1958, S. 81.
- Berg, Geri E./Gadow, Sally: Toward more human meaning of aging: Ideals and images from philosophy and art, in: Spiker, Stuart F./Woodward, Kathleen M./Van Tassel, David D. (Hg.): Aging and the elderly: Humanistic perspectives in gerontology, New York 1978, S. 89.

- Berg, Karen van den: Semantiken des Alters. Diskursinterventionen durch Bildlektüren von Giorgione, August Sander und On Kawara, in: Pasero, Ursula/Backes, Gertrud M./Schroeter, Klaus R. (Hg.): Altern in Gesellschaft: Ageing-Diversity-Inclusion, Wiesbaden 2007, S. 43–45, 48–49, 51, 53–54, 56–58.
- Bergdolt, Klaus: Die Pest. Geschichte des schwarzen Todes, München 2006, S. 41–57.
- Berger, Günther: Relazioni: Internationales Wien, Frankfurt 2009, S. 433.
- Berger, Ulrich: Naiveu, Matthijs: Ungleiches Paar, in: Raupp, Hans-Joachim (Hg.): Genre. Niederländische Malerei des 17. Jahrhunderts der SØR Rusche-Sammlung, Münster/Hamburg/London 1996, S. 176, 179.
- Bernard, Emile: Notizen über Aussagen Cézannes, niedergeschrieben bei seinem Aufenthalt in Aix, 1904, in: Erpel, Fritz (Hg.): Paul Cézanne. Ein Traum von Kunst. Der Maler in seinen Briefen, Königsstein/Taunus 1986, S. 183.
- Bernhard, Thomas: Der Atem. Eine Entscheidung, München <sup>13</sup>2001 (1978).
- Berlinger, Rudolph: Das Nichts und der Tod, Frankfurt a. M. <sup>21</sup>1972, S. 132.
- Berthold, Julia/Oschimanski, Frank, 2020, S. 1.  
<https://www.bpb.de/themen/arbeit/arbeitsmarktpolitik/305854/der-arbeitsbegriff-im-wandel-der-zeiten/...> [07.10.2022].
- Beutin, Wolfgang/u.a. (Hg.): Deutsche Literaturgeschichte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart, Stuttgart/Weimar <sup>6</sup>2001, S. 66–67.
- Bevers, Holm: Zum Thema „Susanna und die beiden Alten“ (Susanna im Bade), in: ders./ Kleinert, Katja/Laurenze-Landsberg, Claudia (Hg.): Rembrandts Berliner Susanna und die beiden Alten – Dir Schaffung eines Meisterwerkes – [Ausst.-Kat.], Kupferstichkabinett und Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin 2015.
- Bevers, Holm: Meister E. S. Der große Liebesgarten, Mainz 1994, S. 16.
- Bevers, Holm: Der Bettler mit dem Holzbein, in: ders./Schatborn, Peter/Welzel, Barbara (Hg.): Rembrandt. Der Meister und seine Werkstatt. Zeichnungen und Radierungen [Ausst.-Kat.], Kupferstichkabinett im Alten Museum, Berlin 1991, S. 174–176.
- Beyer, Andreas: Das Porträt in der Malerei, München 2002, S. 18–21, 23–31, 33–38, 61–72, 78– 79, 100–101, 124–133, 146, 150, 232, 360.

- Beyme, Klaus von: Die Kunst der Macht und die Gegenwart der Kunst. Studien zum Spannungsverhältnis von Kunst und Politik, Frankfurt a. M. 1988, S. 53.
- Bialostocki, Jan: Stil und Ikonographie. Studien zur Kunstwissenschaft, Köln 1981, S. 274, 277, 280–282, 290, 292, 303.
- Bier, Justus: Tilmann Riemenschneider. Die späten Werke in Stein, Wien 1973, S. 85, 108.
- Biegel, Gerd (Hg.): Geschichte des Alters in ihren Zeugnissen von der Antike bis zur Gegenwart [Ausst.-Kat.], Braunschweigisches Landesmuseum 1993, S. 7.
- Biesboer, Pieter: Satire und Vergnügen – Zur Einführung, in: ders./Sitt, Martina (Hg.): Von Frans Hals bis Jan Steen. Vergnügliches Leben – Verborgene Lust. Holländische Gesellschaftsszenen [Ausst.-Kat.], Hamburger Kunsthalle 2004, S. 10–13, 15–16, 17–18.
- Bierbaum, Otto Julius: Fritz von Uhde, München 1893, S. 32.
- Birchler, Urs Benno: Der Liebeszauber (Philtrum) und sein Zusammenhang mit der Liebeskrankheit in der Medizin besonders des 16.–18. Jahrhunderts, univ. diss., Zürich 1975, S. 311.
- Billeter, Erich: „Zur Ausstellung“, in: ders. (Hg.): Das Selbstporträt im Zeitalter der Photographie. Maler und Photographen im Dialog mit sich selbst [Ausst.-Kat.], Kunstmuseum Bern 1985, S. 18.
- Bischof-Köhler, Doris: Empathie, Mitgefühl und Grausamkeit und wie sie zusammenhängen, in: Psychotherapie, Bd. 14, Nr. 1, 2009, S. 52–57.
- Bischoff, Ulrich: Edvard Munch 1863–1944. Bilder vom Leben und Tod, Köln 2016.
- Blankert, Albert: Das Werk Vermeers in seiner Zeit, in: Aillaud, Gilles/ders./Montias, John Michael (Hg.): Vermeer, Genf 1987, S. 87–90.
- Blankert, Albert: *Museum Bredius*. Catalogus van de schilderijen en tekeningen, Den Haag 1978, S. 129.
- Blaschitz, Gertrud/Hundsichler, Helmut/Jaritz, Gerhard/Vavra, Elisabeth (Hg.): Symbole des Alltags – Alltag der Symbole, Festschrift für Harry Kühnel zum 65. Geburtstag, Graz 1992.
- BMFSFJ, Sechster Bericht zur Lage der älteren Generation in der Bundesrepublik Deutschland, Altersbilder in der Gesellschaft, Bericht der Sachverständigenkommission an das Bundesministerium für Familie, Senioren, Frauen und Jugend, Berlin 2010, S. 36–47

- Boardman, John (Hg.): Reclams Geschichte der antiken Kunst, Stuttgart 1997, S. 200–201.
- Bocchi, Francesco: Von der Vortrefflichkeit der Statue des Hl. Georg des Florentiner Bildhauers Donatello, in: Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance, IX, Donatello, seine Zeit und Schule, Wien 1874, zitiert nach Reißer 1997, S. 182.
- Boch, Rudolf: Staat und Wirtschaft im 19. Jahrhundert, München 2004, S. 47.
- Bockenmühl, Michael: Rembrandt 1606–1669. Das Rätsel der Erscheinung, Köln 2016, S. 92.
- Bocian, Martin: Lexikon der biblischen Personen, Stuttgart 2004, S. 403–409.
- Bocola, Sandro: Die Kunst der Moderne. Zur Struktur und Dynamik ihrer Entwicklung von Goya bis Beuys, Gießen 2013, S. 135–141.
- Boehm, Gottfried: Der blinde Spiegel. Anmerkungen zum Selbstbildnis im 20. Jahrhundert, in: Döring, Thomas/Nahrwold, Regine (Hg.): Ansichten vom Ich. 100 ausgewählte Blätter der Sammlung „Künstler sehen sich selbst – Graphische Selbstbildnisse des 20. Jahrhunderts“ [Ausst.-Kat.], Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig 1997.
- Boehm, Gottfried: Paul Cézanne. Montagne Sainte-Victoire, Frankfurt a. M. 1988, S. 86.
- Boehm, Gottfried: Bildnis und Individuum. Über den Ursprung der Porträtmalerei in der italienischen Renaissance, München 1985, S. 10, 15, 19, 21–22, 26, 28–29, 36, 68, 107–108, 190, 232, 234, 251.
- Boenke, Michaela: Leon Battista Alberti. Philosophie des privaten und öffentlichen Lebens wie der Kunst, in: Blum, Paul Richard (Hg.): Philosophen der Renaissance. Eine Einführung, Darmstadt 1999, S. 55.
- Böker, Johann Josef: Der Wiener Stephansdom. Architektur als Sinnbild für das Haus Österreich, Salzburg/Wien/München 2007, S. 65–70, 93.
- Börsch-Supan, Eva: Garten, in: Kirschbaum, Engelbert † u. a. (Hg.): Lexikon der christlichen Ikonographie (LCI), Bd. 2, Darmstadt 2012, S. 77–81.
- Bohde, Daniela/Fend, Mechthild: Das Inkarnat – Eine Einführung, in: dies. (Hg.): Weder Haut noch Fleisch. Das Inkarnat in der Kunstgeschichte, Berlin 2007, S. 13.
- Bohde, Daniela: Haut, Fleisch und Farbe. Körperlichkeit und Materialität in den Gemälden Tizians, Emsdetten/Berlin 2002.
- Bohnke-Kollwitz, Jutta (Hg.): Käthe Kollwitz. Die Tagebücher, Berlin 1989, S. 704, 740–741, 862, 882.

- Boll, Franz: Die Lebensalter. Ein Beitrag zur antiken Ethnologie und zur Geschichte der Zahlen, in: Ilberg, Johannes/Cauer, Paul (Hg.): Neue Jahrbücher für das klassische Altertum und für Pädagogik, Jg. 16, 31, S. 94–95, 99–100, 119–123.
- Bonafoux, Pascal: Der Maler im Selbstbildnis, Genf 1985, S. 66.
- Bonnet, Anne-Marie: „Akt“ bei Dürer, Köln 2001, S. 36, 62.
- Bonnet, Anne-Marie/Kopp-Schmidt, Gabriele: Die Malerei der deutschen Renaissance, München 2014, S. 214.
- Boonen, Annelies/Rest, Jan van de: How Renoir coped with rheumatoid arthritis, in: <https://doi.org/10.1136/bmj.315.7123.1704...> [16.11.2022], S. 1704–1705, 1706–1708.
- Borchert, Till-Holger: Jan van Eyck, Köln 2008.
- Borchert, Till-Holger: Auf den Hund gekommen. Das Porträt Karls V. mit Hund von Tizian und Seisenegger, in: Ferino-Padgen, Sylvia/Beyer, Andreas (Hg.): Tizian und Seisenegger. Die Porträts Karls V. mit Hund. Ein Hohlbeinstreit, Turnhout 2005, S. 110.
- Borchert, Till-Holger: Jan van Eyck und seine Zeit. Flämische Meister und der Süden 1430-1530, Stuttgart 2002.
- Borchert, Till-Holger (Hg.): Jan van Eyck und seine Zeit. Flämische Meister und der Süden 1430-1530 [Ausst.-Kat.], Groeningemuseum, Brügge 2002.
- Borchhardt, Kerstin: Sensenmann, Heiland und Femme fatale. Gesichter des Todes in der modernen Malerei, in: Seubold, Günter/Schmaus, Thomas (Hg.): Ästhetik des Todes. Tod und Sterben in der Kunst der Moderne, Bonn 2013, S. 115–133.
- Born, Annick/Martens, Maximiliaan P.J.: Van Eyck. Meisterwerke im Detail, Köln 2020, S. 98.
- Borscheid, Peter/Bausinger, Hermann/Rosenmayr, Leopold: Altern gestern und heute. Wie das Altern sein Gesicht verändert hat, in: Die Gesellschaft braucht die Alten: Fragen der (Wieder-) Eingliederung in den Lebenszusammenhang, Opladen 1998, S. 20–21.
- Borscheid, Peter (Hg.): Alter und Gesellschaft, Darmstadt 1995, S. 14.
- Borscheid, Peter: Der alte Mensch in der Vergangenheit, in: Baltes, Paul B. u. a. (Hg.): Alter und Altern. Ein interdisziplinärer Studententext zur Gerontologie, Berlin/New York 1994, S. 40, 44.

- Borscheid, Peter: Der alte Mensch in der Vergangenheit, in: Baltes, Paul B. u. a. (Hg.): Zukunft des Alterns und gesellschaftliche Entwicklung, Berlin/New York 1992, S. 35.
- Borscheid, Peter: Geschichte des Alters. Vom Spätmittelalter zum 18. Jahrhundert, München 1989, S. 22, 200–201, 207, 209, 212.
- Borscheid, Peter: Geschichte des Alters. 16.–18. Jahrhundert, Münster 1987, S. 13–14, 19, 104, 108–113, 150–151.
- Borzello, Frances: Ihre eigene Welt. Frauen in der Kunstgeschichte, übers. v. Panzacchi, Cornelia, London/Hildesheim 2000.
- Boskamp, Katrin: Studien zum Frühwerk von Max Liebermann: Mit einem Katalog der Gemälde und Ölstudien von 1866–1889 (Studien zur Kunstgeschichte, Bd. 88), Freiburg i. Br. 1994, S. 35.
- Boucher, François, zitiert von Neret, Gilles: Renoir. Maler des Glücks, Köln 2019, S. 343.
- Bozzaro, Claudia: Altern als Paradigma menschlicher Zeiterfahrung, in: Bolze Max/Endter, Cordula/Gunreben, Marie/Schwabe, Sven/Styn, Eva (Hg.): Prozesse des Alterns. Konzepte – Narrative – Praktiken, Bielefeld 2015, S. 52.
- Brandstötter, Brigitte: Wo die Liebe hinfällt. Das neue Rollenbild ungleicher Paare – Frauen mit jüngerem Partner, Wiesbaden 2006, S. 39–43.
- Brandt, Reinhard: Philosophie in Bildern. Von Giorgione bis Magritte, Köln 2000.
- Brant, Sebastian: Das Narrenschiff [1494], hrsg. v. Knappe, Joachim, Stuttgart 2005, S. 313–316.
- Brant, Sebastian: Das Narrenschiff (Gedicht des Mittelalters) [1494], übers. v.: Junghans, Hermann August, Prag 2018, S. 46–47.
- Brauner, Lothar: Portrait Eduard Graf von Keyserlin 1900, in: Schuster, Peter-Klaus/Vitali, Christoph/Butts, Barbara (Hg.): Lovis Corinth [Ausst.-Kat.], Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin/München 1996, S. 138.
- Braunfels, Wolfgang: Tizians Augsburger Kaiserbildnisse, in: ders. (Hg.): Kunstgeschichtliche Studien für Hans Kauffmann, Berlin 1956, S. 192–194, 203.
- Bremm, Anna: Selbstbildnis im Spiegel, in: Kunsttexte.de/Sektion Gegenwart, Nr. 2, 2010, S. 2–4.
- Brevers, Holm: Rembrandt als Radierer, in: ders./Schatborn, Peter/Welzel, Barbara (Hg.): Rembrandt. Der Meister und seine Werkstatt. Zeichnungen

- und Radierungen [Ausst.-Kat.], Kupferstichkabinett Berlin 1991, S. 174–176.
- Breyspraak, Linda M.: *The devolpment of self in later life*, Bosten 1984, S. 7.
- Brink, Peter van den: Tausend Stufen Grau, in: ders./Lindemann, Bernd Wolfgang (Hg.): *Eleganz und raue Sitten – Cornelis Bega* [Ausst.-Kat.], Suermondt-Ludwig-Museum Aachen/ Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin 2012, S. 15–17.
- Brink, Peter van den/ Lindemann, Bernd Wolfgang (Hg.): *Cornelis Bega. Eleganz und raue Sitten* [Ausst.-Kat.], Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin 2012.
- Brink, Claudia: *Arte et Marte. Kriegskunst und Kunstliebe im Herrscherbild des 15. und 16. Jahrhunderts in Italien*, München/Berlin 2000.
- Brink, Claudia: „Die zwei Gesichter des Ferderico da Montefelto“, in: Köstler, Andreas/ Seidl, Ernst (Hg.): *Bildnis und Image: Das Porträt zwischen Intension und Rezeption*, Köln/Weimar/Wien 1998, S. 119–120, 131–132.
- Brinkmann, Bodo: Niklaus Manuel, gen. Deutsch. Der Tod des Kriegsknecht umfasst ein junges Weib, in: Mensger, Ariane (Hg.): *Weibsbilder. Eros, Macht, Moral und Tod um 1500* [Ausst.-Kat.], Kupferstichkabinett, Kunstmuseum Basel 2017.
- Brockhaus, Christian (Hg.): *Altersbildnisse in der abendländischen Kunst* [Ausst.-Kat.], Duisburg 1996.
- Brockhaus, Christoph (Hg.): *Altersbildnisse in der abendländischen Skulptur* [Ausst.-Kat.], Wilhelm Lehmbruck Museum, Duisburg 1996.
- Brockhaus Enzyklopädie in 30 Bänden, Leipzig/Mannheim <sup>21</sup>2006, Bd. 13, S. 128, Bd. 23, S. 452.
- Brodsky, Joyce: *Cézanne paints: 'whole body' practices and the genre of self-portrayal*, in: *Visual Studies*, Vol. 20, No. 1, April 2005, S. 51–52, 142, 144.
- Bromundt, Jeannine: *Utrechter Malerei als Inspirationsquelle für den japanischen Holzschnittmeister Kitagawa Utamaro*, in: *Georges-Bloch-Jahrbuch des Kunstgeschichtlichen Seminars der Universität Zürich*, Bd. 4, 1997, S. 112–113, 116. <https://doi.org/10.5169/seals-720092....> [04.11.2022]
- Bronfen, Elisabeth: *Die »sterbende Valentine Godé-Darel.« Ist die Gewalt der Repräsentation gleichbedeutend mit der Repräsentation von Gewalt?*, in: Lindner, Ines/Schaade, Sigrid/Wenk, Silke/Werner, Gabriele (Hg.): *Blickwechsel. Konstruktionen von Männlichkeit und Weiblichkeit in Kunst und Kunstgeschichte*, Berlin 1989, S. 74, 475–491.

- Bronfen, Elisabeth: Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik, München 1996.
- Brown, Beverly Louise (Hg.): Die Geburt des Barock, Stuttgart 2001.
- Brooke, Xanthe/Cherry, Peter: Alte Frau von Kindern verspottet, in: Murillo, Bartolome E./Brooke, Xanthe/Cherry, Peter/Siefer, Helge (Autoren): Kinderleben in Sevilla [Ausst.-Kat.], Alte Pinakothek, München 2001, S. 208.
- Brooke, Xanthe/Cherry, Peter: Buben beim Würfelspiel, in: Murillo, Bartolome E./Brooke, Xanthe/Cherry, Peter/Siefer, Helge (Autoren): Kinderleben in Sevilla [Ausst.-Kat.], Alte Pinakothek, München 2001, S. 244.
- Brown, Christopher: Der Evangelist Matthäus, in: ders./Kelch, Jan/Thiel, Pieter van (Hg.): Rembrandt. Der Meister und seine Werkstatt [Ausst.-Kat.], Gemäldegalerie, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz Berlin 2006, S. 275–276.
- Brown, Christopher/Baburen, Dirck van: Die Kupplerin, 1622, in: Sutton, Peter C. (Hg.): Von Frans Hals bis Vermeer. Meisterwerke holländischer Genremalerei [Ausst.-Kat.], Gemäldegalerie, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz Berlin 1984, S. 82.
- Brown, Christopher: Holländische Genremalerei im 17. Jahrhundert, München 1984, S. 9–10, 88, 98, 182, 185.
- Brown, Jonathan: Painting in Spain 1500–1700, New Haven 1998, S. 227–229.
- Brown, Jonathan: Velázquez, Maler und Höfling, München 1988, S. 199–201.
- Brucher, Günter: Geschichte der venezianischen Malerei, Bd. 3: Von Giorgione zum frühen Tizian, Wien/Köln/Weimar 2013, S. 92–94, 301–302, 309–310.
- Brucher, Günter: Geschichte der venezianischen Malerei, Bd. 2: Von Giovanni Bellini zu Vittore Carpaccio, Wien/Köln/Weimar 2010, S. 301–302, 309–310.
- Brückner, Wolfgang: Bildnis und Brauch. Studien zur Bildfunktion der Effigies, Berlin 1966.
- Brüschweiler, Jura (Hg.): Ein Maler vor Liebe und Tod. Ferdinand Hodler und Valentine Godé-Darel [Ausst.-Kat.], Kunsthaus Zürich 1976.
- Bruneau, Philippe: Griechische Kunst, in: Duby, Georges/Daval, Jean-Luc (Hg.): Skulptur. Von der Antike bis zur Gegenwart, Köln 2013 S. 97.
- Brunner, Anette: Das bedeutende Auge. Aspekte der Augen- und Blickdarstellung vom Bildnis der Goethezeit, univ. diss., Münster 2003, S. 1.

- Buijsen, Edwin/Schatborn, Peter/Broos, Ben/van Suchtelen, Ariane: Katalog, in: White, Christopher/Buvelot, Quentin (Hg.): Rembrandts Selbstbildnisse, The National Gallery London 1999, S. 190.
- Bumke, Joachim: Höfische Kultur. Literatur und Gesellschaft im hohen Mittelalter, München 1984, S. 504.
- Büchsel, Martin: Nur der Tyrann hat sein eigenes Gesicht. Königsbilder im 12. und 13. Jahrhundert in Frankreich und Deutschland, in: ders./Schmidt, Peter (Hg.): Das Porträt vor der Erfindung des Porträts, Mainz 2003, S. 123–125.
- Büchsel, Martin: Die wachsamen Müdigkeit des Alters. Realismus als rhetorisches Mittel im Spätmittelalter, in: *Artibus et Historiae*, 2002, Nr. 46, S. 28–29.
- Büchsel, Martin: Das Gesicht des Abtes. Physio- und pathognomische Rhetorik im Spätmittelalter, in: Torri, Valentina/Kreikenbom, Marianne (Hg.): Der heilige Abt. Eine spätgotische Holzskulptur im Liebieghaus, Berlin 2001, S. 56, 58, 63, 67–70.
- Bühren, Ralf van: Die Werke der Barmherzigkeit in der Kunst des 12.–18. Jahrhunderts. Zum Wandel eines Bildmotivs vor dem Hintergrund neuzeitlicher Rhetorikrezeption, Hildesheim/Zürich/New York 1998, S. 72, 143–157.
- Bürger, Max: Altern und Krankheit als Problem der Biomorphose, Leipzig 1960, S. 2.
- Bütler, Heinz (Hg.): Ferdinand Hodler – Das Herz ist mein Auge, Bern 2004.
- Büttner, Frank/Gottdang, Andrea: Einführung in die Ikonographie. Wege zur Deutung von Bildinhalten, München 2013, S. 104.
- Büttner, Frank/Gottdang, Andrea: Einführung in die Malerei, München 2012, S. 166, 168, 174.
- Büttner, Nils: Vermeer, München 2010, S. 79–81.
- Bullough, Vern/Campbell, Cameron: Female longevity and diet in the Middle Ages. *Speculum* 55, Chicago 1980, S. 317–325.
- Burckhardt, Jacob: Die Kultur der Renaissance in Italien [1869], Stuttgart 2009, S. 285.
- Burckhardt, Jacob: Entwicklung des Individuums, in: ders./Kaegi, W. (Hg.): Die Kultur der Renaissance in Italien. Ein Versuch, Jacob Burckhardt-Gesamtausgabe, Bd. V, Berlin/Leipzig 1930, S. 95–123.

- Burkhardt, Johannes: Das Reformationsjahrhundert. Deutsche Geschichte zwischen Medienrevolution und Institutionenbildung 1517–1617, Stuttgart 2002, S. 155.
- Burke, Peter: Ludwig der XIV. Die Inszenierung des Sonnenkönigs, Berlin 2005, S. 13, 55, 68.
- Burman, Eduard: Italienische Dynastien, Bergisch Gladbach 1991, S. 287.
- Busch, Werner: Goya, München 2018, S. 7–21, 64–65.
- Busch, Werner: Heroisierte Porträts? Edgar Wind und das englische Bildnis des 18. Jahrhunderts, in: Bredekamp, Horst (Hg.): Edgar Wind: Kunsthistoriker und Philosoph, Berlin 1998, S. 33–48.
- Busch, Werner: Das sentimentalische Bild, München 1993, S. 11.
- Busch, Werner: Die englische Kunst des 18. Jahrhunderts, in: ders. (Hg.): Kunst: Die Geschichte ihrer Funktionen, Weinheim 1987, S. 637–638, 648, 651.
- Busch, Werner: Goya und die Tradition des ›capriccio‹, in: Imdahl, Max (Hg.): Wie eindeutig ist ein Kunstwerk? Köln 1986, S. 64–65.
- Bussemer, Thymian: Propaganda. Theoretisches Konzept und geschichtliche Bedeutung, Version: 1.0, in: Docupedia-Zeitgeschichte, 2.8.2013, URL: <http://docupedia.de/zg/Propaganda...>[10.10.2022]. Versionen: 1.0
- Bussemer, Thymian: Propaganda. Theoretisches Konzept und geschichtliche Bedeutung, in: [http://docupedia.de/zg/bussemer\\_propaganda\\_v1\\_de\\_2013 ...](http://docupedia.de/zg/bussemer_propaganda_v1_de_2013...)[11.02.2021], S. 2.
- Bussemer, Thymian: Propaganda. Konzepte und Theorien, Berlin 2018.
- Bynum, Caroline Walker: Fragmentierung und Erlösung: Geschlecht und Körper im Glauben des Mittelalters, Frankfurt a. M. 1996, S. 160–161, 187–188, 193–194.
- Bulter, Howard R., zit. v. Sinisalo, Soili: Introduction to the art of Helene Schjerfbeck [1887], in: Ahtola-Moorhouse, Leena (Hg.): Helene Schjerfbeck. Finlands modernist rediscovered [Ausst.-Kat.], Ateneum, Helsinki 1992, S. 9, 11.

## C

- Cachin, Françoise: Im Wintergarten, in: dies. (Hg.): Manet 1832-1883 [Ausst.-Kat.], The Metropolitan Museum of Art, New York 1983, S. 434–437.
- Calabrese, Omar: Die Geschichte des Selbstporträts, München 2006, S. 29–31, 234.
- Calvin, Johannes: Auslegung der Genesis, übers. v. Goeters, D. Wilhelm/Simon, D. Matthias, in: Johannes Calvins Auslegung der Heiligen Schrift, Neue Reihe, Neukirchen 1956, S. 166.
- Camille, Michael: Die Kunst der Liebe im Mittelalter, Köln 2000, S. 31, 158–159, 162–164.
- Campbell, Erin (Hg.): Growing old in early modern Europe. Cultural Representations, Aldershot et al. 2006.
- Campbell, Joseph: Mythologie der Urvölker, München 1990, S. 131–132.
- Campbell, Lorne: Renaissance Portraits. European Portrait-Painting in the 14<sup>th</sup>, 15<sup>th</sup> and 16<sup>th</sup> Centuries, New Haven 1990, S. 109, 115–118, 120.
- Carrasco, Julia: Sündenfall, in: Jacob-Friesen, Holger (Hg.): Hans Baldung Grien heilig | unheilig [Ausst.-Kat.], Städtische Kunsthalle Karlsruhe 2019. S. 342.
- Carrasco, Julia: Baldung und Dürer, in: Jacob-Friesen, Holger (Hg.): Hans Baldung Grien heilig | unheilig [Ausst.-Kat.], Städtische Kunsthalle Karlsruhe 2019. S. 108–109.
- Carroll, Margaret Deutsch: „Rembrandt’s Aristotle: exemplary beholder“, in: *Artibus et historiae*, Jg. 5, Nr. 10, IRSA 1984, S. 48.
- Cercelovic, Sabrina: Der Zeitaspekt im Werk von Paul Cézanne und seiner Zeitgenossen. Eine Untersuchung über die Darstellung und Illusion von Zeit in der Kunst des Französischen Impressionismus, univ. diss., Berlin 1999, S. 50.
- Cézanne, Paul: Über die Kunst. Gespräche mit Gasquet und Briefe, in: Heß, Walter (Hg.): „Zum Verständnis des Werkes“, Hamburg 1957, S. 76.
- Chapman, H. Perry: Redner am Fenster, in: Jansen, Guido M. C. (Hg.): Jan Steen. Maler und Erzähler [Ausst.-Kat.], Rijksmuseum Amsterdam 1996/97, S. 178–179.
- Chapman, H. Perry: „Wie die Alten sungen, so pfeifen auch die Jungen“, in: Jansen, Guido M. C. (Hg.): Jan Steen. Maler und Erzähler [Ausst.-Kat.], Rijksmuseum Amsterdam 1996/97, S. 174.

- Chapman, H. Perry: Der Bürger von Delft und seine Tochter, in: Jansen, Guido M.C. (Hg.): Jan Steen. Maler und Erzähler [Ausst.-Kat.], National Gallery of Art, Washington/ Rijksmuseum Amsterdam 1996/97, S. 119–121.
- Chapman, H. Perry: Die verkehrte Welt (Hüte dich vor der Luxuria), in: Jansen, Guido M.C. (Hg.): Jan Steen. Maler und Erzähler [Ausst.-Kat.], Rijksmuseum Amsterdam 1996/97, S. 166–168.
- Chapman, H. Perry: Wie gewonnen, so zerronnen, in: Jansen, Guido M.C. (Hg.): Jan Steen. Maler und Erzähler [Ausst.-Kat.], Rijksmuseum Amsterdam 1996/97, S. 146–149.
- Chapman, H. Perry: Bauern vor einem Wirtshaus, in: Jansen, Guido M.C. (Hg.): Jan Steen. Maler und Erzähler [Ausst.-Kat.], Rijksmuseum Amsterdam 1996/97, S. 113–115.
- Chapman, H. Perry: Rembrandt's self-portraits. A study in Seventeenth-Century identity, Princeton 1990, S. 121, 122, 126.
- Charcot, J.M./Loomis, A. (Hg.): Clinical lectures on senile and chronic diseases, London 1881, S. 33.
- Cherry, Peter: Murillos Darstellungen des Kinderlebens, Tradition, Inhalt und Bedeutung eines Genres, in: Murillo, Bartolome E./Brooke, Xanthe/Cherry, Peter/Siefer, Helge (Autoren): Kinderleben in Sevilla [Ausst.-Kat.], Alte Pinakothek, München 2001, S. 52, 59.
- Cherry, Peter/Brooke, Xanthe: Buben beim Würfelspiel, in: Brooke, Xanthe/u.a. (Hg.): Murillo. Kinderleben in Sevilla [Ausst.-Kat.], Alte Pinakothek, München 2001, S. 244.
- Cherry, Peter/Brooke, Xanthe: Alte Frau, von einem Jungen verspottet, in: Brooke, Xanthe/u.a. (Hg.): Murillo. Kinderleben in Sevilla [Ausst.-Kat.], Alte Pinakothek, München 2001, S. 208.
- Chilver-Stainer/Schärer, Michael/Schlager, Markus/Engisch, Renate/Sturzenegger, Renate: Susac-Syndrom. Eine seltene Form einer Kleingefäß-Vaskulopathie, in: Schweizerisches Medizinforum 2016, S. 147.
- Christen, Gabriela: Weiblicher Körper als Tableaux der Welt, in: Du. Das Kulturmagazin, Nr. 882, März 2018, S. 22–25.
- Choron, Jaques: Der Tod im abendländischen Denken, Stuttgart 1967.
- Cicero, Marcus Tullius: Cato maior de senectute (Lat./dt.) übers./hrsg. v. Merklin, Harald [44 v. Chr.], Stuttgart 2011, S. 17, 37.
- Cicero, Marcus Tullius: De senectute – über das Alter, Stuttgart 1998.
- Ciofalo, John F.: The Self-Portraits of Francisco Goya, Cambridge 2001.

- Clair, Jean (Hg.): Melancholie. Genie und Wahnsinn in der Kunst [Ausst.-Kat.], Neue Nationalgalerie, Berlin 2006.
- Clayton, Martin: Leonardo da Vinci. The Divine and the Grotesque [Ausst.-Kat.], London 2002, S. 15.
- Clayton, Martin: Leonardo da Vinci: A Curious Vision [Ausst.-Kat.], London 1996.
- Cole, Thomas/Kastenbaum, R. (Hg.): Handbook of the Humanities and Aging, New York 2000.
- Condrau, Gion: Der Mensch und sein Tod, certa moriendi condico, Zürich 1991, S. 289–297, 315.
- Conrad, C./Kondratowitz, H. J.: Einleitung: Repräsentationen des Alters vor und nach der Moderne, in: dies. (Hg.): Zur Kulturgeschichte des Alterns/Toward a Cultural History of Aging, Berlin 1993, S. 2.
- Conzelmann, Otto: Vom Porträt zum Menschenbild – Otto Dix, der Menschenbildner, in: Keinerleber, Eugen (Hg.): Otto Dix zum 90. Geburtstag [Ausst.-Kat.], Galerie der Stadt Stuttgart 1982, S. 11–12.
- Conzen, Ina: Die Flaneuse – Manets Bilder von Frauen, in: Finckh, *Gerhard* (Hg.): Edouard Manet [Ausst.-Kat.], Heydt-Museum, Wuppertal 2017, S. 47.
- Conzen, Ina (Hg.): Edouard Manet und die Impressionisten [Ausst.-Kat.], Staatsgalerie Stuttgart 2002.
- Corinth, Lovis: Selbstbiographie, Berlin 2014.
- Cremades, Fernando Checa: The Complete Paintings, Brügge 2008, S. 182.
- Cremades, Fernando Checa: Kunst und Macht in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts: Karl V. und die Kunst, in: Seipel, Wilfried (Hg.): Kaiser Karl V. (1500–1558) – Macht und Ohnmacht Europas, Bonn 2000, S. 39.
- Creutz, Max: Wilhelm Leibl, Köln 1920, S. 42.
- Criegern, Axel von: »Lustige Gesellschaft auf einer Gartenterrasse«. Ein Bild-Bild-Diskurs über ein Gemälde des niederländischen Malers Jan Steen (1626-1679), München 2006.
- Criegern, Axel von: "Wie die Alten sunen..." [Ausst.-Kat.], Kunsthalle Tübingen 1999, S. 141.
- Crohns, Hjalmar: „Zur Geschichte der Liebe als Krankheit“, in: Archiv für Kulturgeschichte 3, 1905, S. 66–68.
- Guijarro-Castro, C.: Could neurological illness have influenced Goya's pictorial style?, *Neurosciences and History* 2013; 1(1):12–20.

Czymmek, Götz: Drei Frauen in der Kirche, in: ders./Lenz, Christian (Hg.): Wilhelm Leibl zum 150. Geburtstag [Ausst.-Kat.], Neue Pinakothek München 1994, S. 343–344.

## D

Dahms, Christiane: Spiegelszenen in Literatur und Malerei, Heidelberg 2012, S. 36–38, 64.

Dalbajewa, Birgit/Fleischer, Simone/Peters, Olaf (Hg.): Otto Dix, Der Krieg – Das Dresdner Triptychon [Ausst.-Kat.], Dresden 2014.

Dallmeyer, Hans-Jürgen/Dietrich, Walter: David – ein Königsweg – Psychoanalytisch-theologischer Dialog über einen biblischen Entwicklungsroman, Göttingen 2002, S. 183.

Dannecker, Karin: Psyche und Ästhetik. Die Transformation der Kunsttherapie, Berlin 2010.

Därmann, Iris: Tod und Bild. Eine phänomenologische Mediengeschichte, München 1995.

Demirel, Korkud/Görkey, Şefik: Gingival inflammation in the Flemish painter Hendrick ter Brugghen's Unequal Couple painting, in: British Dental Journal 229, S. 383.

Dekiert, Marcus: Musikanten in der Malerei der niederländischen Caravaggio-Nachfolge. Vorstufen, Ikonographie und Bedeutungsgehalt der Musikszene in der niederländischen Bildkunst des 16. und 17. Jahrhunderts, univ. diss., Bonn 2003, S. 265.

Dech, Jula: Illusionslose Nähe und soziale Neugier. Bilder Armut von Käthe Kollwitz, in: Zupancic, Andrea (Hg.): ArmutsZeugnisse. Die Darstellung der Armut in der Kunst des 20. Jahrhunderts, Dortmund 1995, S. 58–59.

Delenda, Odile: Velázquez. Das vollständige Werk, Köln 2014, S. 332–333, 335.

Delgado, Mariano: Das spanische Jahrhundert, Darmstadt 2016, S. 2.

Delouche, Frédéric (Hg.): Das Europäische Geschichtsbuch. Von den Anfängen bis ins 21. Jahrhundert, Stuttgart 2011, S. 317–320, 321–331.

Depta, Magdalena: Säkularisierung der Armut im Spiegel der spanischen Barockmalerei. Macht, Disziplin und soziale Distinktion, in: Hieber, Lutz (Hg.): Gesellschaftsepochen und ihre Kunstwelten, Berlin 2017, S. 20.

- Dibbits, Taco: Tobias und Hanne mit dem Zicklein, in: Bahre, Kristin/Kleinert, Katja/ Lindemann, Bernd Wolfgang (Hg.): Rembrandt – Genie auf der Suche [Ausst.-Kat.], Gemäldegalerie Staatliche Museen zu Berlin 2006, S. 144.
- Die Bibel: Einheitsübersetzung: Altes und Neues Testament, Freiburg i. Br. 2016.
- Diers, Michael: Vor aller Augen. Studien zu Kunst, Bild und Politik, Paderborn 2016. S. 27–47.
- Diers, Michael: Auf die Stirn geschrieben. Domenico Ghirlandaios Porträt eines Alten und seinem Enkel, in: Diers, Michael: Vor aller Augen. Studien zu Kunst, Bild und Politik, Paderborn 2016, S. 27, 30.
- Dinzelbacher, Peter: Lebenswelten des Mittelalters. 1000–1500, Freiburg 2010, S. 57.
- Dittmann-Kohli, Freya E./Leinz, Gottlieb/Brockhaus, Christoph (Hg.): Altersbildnisse in der abendländischen Skulptur [Ausst.-Kat.], Wilhelm-Lehmbruck Museum, Duisburg 1996.
- Döring, Thomas/ Denner, Balthasar: Alte Frau, in: Berger, Ursel/Desel, Jutta (Hg.): Bilder vom alten Menschen in der niederländischen und deutschen Kunst 1550–1750 [Ausst.-Kat.], Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig 1993, S. 112–114.
- Döring, Thomas/Nahrwold, Regine: Ansichten vom Ich [Ausst.-Kat.], Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig 1997.
- Döring, Thomas: Bilder vom alten Menschen – Anmerkungen zu Themen, Funktionen, Ästhetik, in: Berger, Ursel/Diesel, Jutta (Hg.): Bilder vom alten Menschen in der niederländischen und deutschen Kunst 1550–1750 [Ausst.-Kat.], Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig 1993, S. 30, 31.
- Döring, Thomas: David Rychaert III. Altes Paar in der Schenke, in: Berger, Ursel/Diesel, Jutta (Hg.): Bilder vom alten Menschen in der niederländischen und deutschen Kunst 1550–1750 [Ausst.-Kat.], Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig 1993, S. 226.
- Donahue, Nathaniel J.: Decorative Modernity and Avant-Garde Classicism. In Renoir's Late Work, 1892-1919, univ. diss., New York 2013, S. 197, 198.
- Doran, Michael (Hg.): Gespräche mit Cézanne [1904], übers. v. Bischoff, Jürg, Zürich 1982, S. 43, 54.
- Doré, Gustave: Doré's London. All 180 Illustrations from London, A Pilgrimage [1869], Dover Publications, Inc., Mineola, New York 2004, S. 65–66.

- Dorchain, Claudia Simone: Der Tod als „Lehrer“ des Lebens – Was sagt der Tod im Christentum über Recht und Moral?, in: Eirund, Wolfgang/Heil, Joachim (Hg.): IZPP Internationale Zeitschrift für Philosophie und Psychosomatik, Ausgabe 1, 2012, S. 1.
- Dornik-Eger, Hanna: Kaiser Friedrich III. in Bildern seiner Zeit, in: Amt der niederösterreichischen Landesregierung (Hg.): Friedrich III. [Ausst.-Kat.], Kaiserresidenz Wiener Neustadt, Wien 1966, S. 64.
- Dotterweich, Volker: Frühe Neuzeit, in: ders./Alter, Peter/Hufnagen, Gerhard (Hg.): Grundriss der Geschichte, Stuttgart 1984, S. 250–252.
- Dresler, Nastasja S.: Das Menschenbild in der Kunst des Symbolismus. Entwurf einer Ikonischen Anthropologie, Würzburg 2017.
- Dudenredaktion: Duden – Das Herkunftswörterbuch: Etymologie der deutschen Sprache, Mannheim 2020.
- Dullaart, Ellis: Jan Steen “Die Liebeskranke“ um 1658–1660, in: Seelig, Gero (Hg.): Die holländische Genremalerei in Schwerin [Ausst.-Kat.], Staatliches Museum Schwerin 2010, S. 210–213.
- Düchting, Hajo: Pablo Picasso, München/Berlin 2010.
- Düchting, Hajo: Jan Vermeer van Delft. Im Spiegel seiner Zeit, Erlangen 1996.
- Dülberg, Angelica: Privatporträts, Geschichte und Ikonologie einer Gattung im 15. und 16. Jahrhundert, Berlin 1990.
- Dülmen, Richard van (Hg.): Entdeckung des Ich. Die Geschichte der Individualisierung vom Mittelalter bis zur Gegenwart, Köln/Weimar/Wien 2001.

## E

- Eberhardt, Robert: Preussens Herrscherkrone, in: ders. (Hg.): Anton Graff. Porträts eines Porträtisten, Berlin 2013, S. 79–82.
- Eberle, Matthias: Max Liebermann 1847–1935. Werkverzeichnis der Gemälde und Ölstudien, Bd. I, München 1995, S. 42, 44, 90, 182, 206, 298, 299–302, 459–468.
- Eberle, Matthias: Max Liebermann zwischen Tradition und Opposition, in: Achenbach, Sigrid/ ders. (Hg.): Max Liebermann in seiner Zeit [Ausst.-Kat.], Nationalgalerie Berlin 1979, S. 26.
- Ebert-Schifferer, Sybille: Caravaggio. Sehen–Staunen–Glauben. Der Maler und sein Werk, München 2012, S. 119–121, 145.

- Eckart, Wolfgang U.: Geschichte, Theorie und Ethik der Medizin, Berlin 2017, S. 3, 8–11, 15–16, 29, 31, 77–78, 149–152, 193–194.
- Eckart, Wolfgang U.: Geschichte der Medizin, Berlin 2005, S. 28–29, 158–160.
- Ehmer, Josef: Das Alter in Geschichte und Geschichtswissenschaft, in: Staudinger, Ursula M./ Häfner, Heinz (Hg.): Was ist Alter(n)? Neue Antworten auf eine scheinbar einfache Frage, Berlin 2008, S. 149–150, 162.
- Ehmer, Josef: „The Life Stairs“: Aging, Generational Relations, and small Commodity Production in Central Europe, in: Hareven, Tamara (Hg.): Aging and Generational Relations over the Life Course: a historical and cross-cultural perspective, Berlin/New York 1996, S. 53–74.
- Ehmer, Josef: Sozialgeschichte des Alters, Frankfurt a. M. 1990, S. 11, 14, 65–66, 74–76.
- Eichberger, Dagmar: Leben mit Kunst. Sammelwesen und Hofkunst unter Margarete von Österreich, Regentin der Niederlande, Turnhout 2002, S. 165.
- Eichmann, Eduard: Die Kaiserkrönung im Abendland. Ein Beitrag zur Geistesgeschichte des Mittelalters, Zweiter Band, Einzeluntersuchungen, Würzburg 1942, S. 86–89.
- Einem, Herbert von: Karl V. und Tizian, Köln 1960, S. 20.
- Einem, Herbert von: Rembrandt und Homer, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch, 1952, Vol. 14 (1952), S. 195.
- Eisenbeiß, Anja: Einprägsamkeit en gros. Die Porträts Kaiser Maximilians I. Ein Herrscherbild gewinnt Gestalt, univ. diss. Heidelberg 2005, S. 55–56, 58, 60.
- Ekkart, Rudi: Das Porträt im Goldenen Zeitalter, in: ders./Buvelot, Quentin (Hg.): Holländer im Porträt. Meisterwerke von Rembrandt bis Frans Hals [Ausst.-Kat.], Koninklijk Kabinet van Schilderijen Mauritshuis, Den Haag/The National Gallery, London 2007/2008, S. 17–47.
- Eleftheriadis, Anastassia: Die Struktur der hippokratischen Theorie der Medizin. Logischer Aufbau und dynamische Entwicklung der Humoralpathologie (Europäische Hochschulschriften Philosophie, Bd. 330), Frankfurt a. M. 1991, S. 33.
- Elderfield, John/Morton, Meruy/Rey, Xavier: ‘Impressionist’ Self-Portraits, in: Elderfield, John (Hg.): Cézanne Portraits, National Portrait Gallery, London 2017, S. 85–86.
- Elias, Norbert: Über die Einsamkeit der Sterbenden, Frankfurt a. M. 1982.

- Ellegast Burkhard: Das Leben des Heiligen Benedikt, in: Wieczorek, Alfried/Sitar, Gerfried (Hg.): Benedikt und die Welt der frühen Klöster, Regensburg 2012, S. 29–29.
- Elm, Dorothee/Fitzon, Thorsten/Liess, Kathrin/Linden, Sandra (Hg.): Alterstopoi. Das Wissen von den Lebensaltern in Literatur, Kunst und Theologie, in: Knoll, Stefanie: Der weibliche Körper als Sinnbild des Alters. Zur Naturalisierung der Altersdarstellungen im 16. Jahrhundert, Berlin/New York 2009, S. 179.
- Elm, Dorothee/Fitzon, Thorsten/Liess, Kathrin/Linden, Sandra (Hg.): Alterstopoi. Das Wissen von den Lebensaltern in Literatur, Kunst und Theologie, Berlin/New York 2009.
- Endreß, Franziska: Bilder des Alterns und der Lebensalter im Bildraum Erwachsenenbildung. Eine vergleichende Analyse unter Berücksichtigung angrenzender Bildräume, Wiesbaden 2019, S. 151–156, 191–192.
- Engelhardt, Dietrich von: Endliches Leben. Interdisziplinäre Zugänge zum Phänomen der Krankheit, in: Höfner, Markus/Schaede, Stephan/Thomas, Günter: Illusion Gesundheit – ein Plädoyer für das fragmentarische Leben aus medizinhistorisch – ethischer Sicht, Tübingen 2010, S. 1.
- Engelhardt, Dietrich von: Krankheit, Schmerz und Lebenskunst. Eine Kulturgeschichte der Körpererfahrung, München 1999, S. 8, 9, 37, 46.
- Engelhardt, Dietrich von: Altern zwischen Natur und Kultur – Kulturgeschichte des Alterns, in: Borscheid, Peter (Hg.): Alter und Gesellschaft, Stuttgart 1995, S. 16.
- Engels, Friedrich: Die Lage der arbeitenden Klasse in England. Nach eigener Anschauung und authentischen Quellen [1845], in: Marx, Karl/Engels, Friedrich (Hg.): Werke, Bd. 2, Berlin 1980, S. 429.
- Engels, Friedrich: Über die Lage der arbeitenden Klasse in England [1845], München 1973, S. 19.
- Engemann, Josef: „Porträt“, in: Bautier, Robert-Henri/Auty, Robert (Hg.): Lexikon des Mittelalters, Bd. VII, Sp. 114, München/Zürich 1995.
- Ennen, Edith: Frauenleben im Mittelalter, in: Gehl, Günther/Reichertz, Mathilde (Hg.): Im Auftrag der Katholischen Akademie und der Katholischen Landvolkhochschule „St. Thomas“, Leben im Mittelalter, Band 1, Weimar 1996, S. 59.
- Epikur: Von der Überwindung der Furcht. Katechismus, Lehrbriefe, Spruchsammlung, Fragmente, übers. v. Gigon, Olof, Zürich 1949, 3.

- Erikson, Erik H.: Play and Actuality, in: Piers, Maria W. (Hg.): Play and development, New York 1972, S. 152.
- Ernst, Wolfgang/Vismann, Cornelia (Hg.): Gesichtskörper. Zur Aktualität von Ernst Kantorowicz, München 1998.
- Ertz, Klaus/Nitze-Ertz, Christa: Pieter Brueghel der Jüngere – Jan Brueghel der Ältere. Flämische Malerei um 1600. Tradition und Fortschritt, Lingen 1997, S. 331.
- Esaulova, Alena: Unequal Marriage by Vasili Pukirev – History, Analysis, Facts, in: [https://arthive.com/de/artists/42~Vasily\\_Vladimirovich\\_Pukirev/works/386081~Ungleiche\\_Ehe](https://arthive.com/de/artists/42~Vasily_Vladimirovich_Pukirev/works/386081~Ungleiche_Ehe) [28.02.2022], S. 1.
- Esswein, Hermann: Hans Baluschek, München/Leipzig 1904, S. 14.
- Ettlinger, Leopold: Ehebrecherfalle, in: Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte, Bd. IV (1956), Sp. 786–791, in: RDK Labor, URL: <<https://www.rdklabor.de/w/?oldid=93117>> [01.12.2021].
- Etzelstorfer, Hannes: Mittel-Los, in: ders. (Hg.): Armut [Ausst.-Kat.], Kunsthistorisches Museum, Wien 2002, S. 13.
- Externbrink, Sven: Ribera und die Gegenreformation in Sueditalien, in: Danelzik-Brüggemann, Christoph/Dorgerloh, Annette/Schoch-Joswig, Brigitte/Scholz-Hänsel, Michael (Hg.): Kritische Berichte 1996, Heft 3, Ilmtal-Weinstraße, S. 20–36.
- Exum, Jo Cheryl: „Is This Naomi?“, in: ders. (Hg.): Plotted, Shot and Painted. Cultural Representations of Biblical Women, Sheffield 1996, S. 131.

## F

- Falkenhagen, Annabel: Werte der Dichtung – Dichtung von Wert, univ. diss., Göttingen 2008, S. 128–131.
- Fangerau, Heiner/Gomille, Monika u. a. (Hg.): Alterskulturen und Potentiale des Alter(n)s, Berlin 2007.
- Fehlmann, Marc/Verwiebe, Birgit (Hg.): Anton Graff. Gesichter einer Epoche [Ausst.-Kat.], Museum Oskar Reinhart, Winterthur/Nationalgalerie – Staatliche Museen zu Berlin 2013/2014, S. 41.
- Feist, Peter H.: Renoir 1841–1919. Ein Traum von Harmonie, Köln 2006.
- Ferino-Pagden, Sylvia/Beyer, Andreas (Hg.): Tizian versus Seisenegger. Die Portraits Karls V. mit Hund. Ein Holbeinstreit, Turnhout 2005.

- Ferino-Pagden, Sylvia: Des Herrschers „natürliches“ Idealbild: Tizians Bildnisse Karls V., in: Kaiser Karl V. (1500 – 1558). Macht und Ohnmacht Europas [Ausst.-Kat.], Kunst – und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn/KHM, Wien 2000, S. 65, 66, 68, 70, 72.
- Feuchtmüller, Ruprecht: Rudolf der Stifter und sein Bildnis, Wien 1981, S. 13–14.
- Feuchtmüller, Rupert: Der Wiener Stephansdom, Wien 1978, S. 121.
- Filedt Kok, J. P.: Die Kaltnadelstiche des Meisters, in: ders. (Hg.): Vom Leben im späten Mittelalter. Der Hausbuchmeister oder Meister des Amsterdamer Kabinetts, Rijksmuseum Amsterdam/Städtische Galerie im Städelschen Kunstinstitut, Frankfurt a. M. 1985, S. 159.
- Fillitz, Hermann: Zum Porträt Herzog Rudolfs IV. von Österreich, in: Deuchler, Florens (Hg.): Von Angesicht zu Angesicht. Michael Stettler zum 70.Geburtstag, Bern 1983, S. 100–101.
- Filip, Sigrun-Heide/Mayer, Anne-Kathrin: Bilder des Alters. Altersstereotype und die Beziehung zwischen den Generationen, Stuttgart 1999, S. 12.
- Finckh, Gerhard/Hartje-Grave, Nicole (Hg.): Freiheit Macht Pracht [Ausst.-Kat.], Von der Heydt-Museum Wuppertal 2009.
- Fischel, Lilli: Von der Bildform der Französischen Impressionisten, in: Jahrbuch der Berliner Museen, Bd. 15, 1973, S. 72, 122.
- Fischer, Irmtraud: Die toratreue Susanna schämt sich ihrer Nacktheit nicht. „Susanna ohne Scham“ im Kontext der abendländischen Malerei, in: Die Bibel in der Kunst / Bible in the Arts, Online-Zeitschrift 5, 2021, S. 9. [Internetangabe 05.02.2022].
- Fischer, Lothar: Heinrich Zille – Zeichner des Fünften Standes »Das ahnt ja keiner, was ich alles gesehen habe«, in: Zupancic, Andrea (Hg.): Armutszeugnisse. Die Darstellung der Armut in der Kunst des 20. Jahrhunderts, Berlin 1995, S. 30 – 34.
- Fischer, Wolfram: Armut in der Geschichte. Erscheinungsformen und Lösungsversuche der »Sozialen Frage« in Europa seit dem Mittelalter, Göttingen 1982, S. 56–57, 62, 83.
- Fiska, Patrick: Porträt und Öffentlichkeit – Wirkung und Wahrnehmung künstlerischer Inszenierungen Herzog Rudolfs IV., in: Haidacher, Christoph (Hg.): Von Stadtstaaten und Imperien. Kleinterritorien und Großreiche im historischen Vergleich, Innsbruck 2006, S. 86.

- Fitzke, Kirsten/Pataki, Zita Ágota (Hg.): Und wieder lässt der Tod den Krüppel tanzen....Zur Tradition eines makaberen Motivs und seiner Erneuerung nach den ersten Weltkrieg, in: Kritische Wege zur Moderne: Festschrift für Dietrich Schubert, Stuttgart 2012, S. 12.
- Fleck, Robert/Gaßner, Hubertus: Vorwort, in: dies: Max Liebermann. Wegbereiter der Moderne, [Ausst.-Kat.], Kunsthalle Hamburg 2011/12.
- Fleck, Robert: Wegbereiter der Moderne, in: ders./ Gaßner, Hubertus: Max Liebermann [Ausst.-Kat.], Kunsthalle Hamburg 2011, S. 43.
- Fletcher, Jennifer: Das Porträt der Renaissance – Funktion, Verwendung und Zurschaustellung, in: dies./Campbell, Lorne/Falomir, Miguel/Syson, Luke (Hg.): Die Porträt-Kunst der Renaissance. Van Eyck, Dürer, Tizian..., [Ausst.-Kat.], National Gallery London 2008/2009, S. 46–54.
- Flügge, Matthias/Neyer, Hans Joachim (Hg.): Heinrich Zille. Zeichner der Großstadt [Ausst.-Kat.], Stiftung Stadtmuseum Berlin, Ephraim-Palais 1998.
- Flum, Carmen: Armeleutemalerei. Darstellungen der Armut im deutschsprachigen Raum 1830–1914, Merzhausen 2013, S. 7, 10, 24, 25, 29–32, 42, 47–48, 49, 84, 127–128, 154, 191.
- Fooker, Insa: Frauen im Alter in Bildern der Kunst. Eine Spurensuche nach Erscheinungsformen weiblicher Kompetenz. Zeitschrift für Gerontologie, 27, 1994, S. 16–25.
- Forster, John: Mein Freund Charles Dickens. Biographie [1870], Bd. I, Lektorat: Schmidt, Liesa-Marie, Hamburg 2014, S. 258.
- Fossi, Claudia: The Uffizi Gallery Art History Collectiones, Florenz 2011, S. 215.
- Fossi, Claudia: Die Uffizien, Florenz 2001, S. 122.
- Foucault, Michel: Subjekt und Macht, in: ders./Defert, Daniel: Analytik der Macht, Frankfurt a. M. 2015, S. 247–249.
- Franits, Wayne E.: Paragons of virtue. Women an Domesticity in seventeenth-century Dutch art, New York 1993, S. 142–146.
- Franke, Hans: Das Alterantlitz, Stuttgart/New York 1990, S. 3–5, 8–19, 82, 85, 89–90, 93–94.
- Franke, Hans/Schmitt, Ignaz: Hundertjährige. Altwerden und Altsein. Begegnung mit Hundertjährigen, Würzburg 1971.
- Frecot, Janos: Vorwort, in: Kaufhold, Enno: Heinrich Zille. Photograph der Moderne, München 1995, S. 7.

- Frehner, Matthias: Die „Ehren-Hodler“. Die symbolistischen Hauptwerke im Kunstmuseum Bern, in: Schmidt, Katharina/Baán, László/Frehner, Matthias: Ferdinand Hodler. Eine symbolistische Vision [Ausst.-Kat.], Ostfildern 2008, S. 91–108.
- Freigang, Christian: Der Ort der Kunst in der frühen Neuzeit. Wissenschaftsgeschichtliches um Beginn der Frühen Neuzeit in der Kunstgeschichte sowie Anmerkungen zum kunsttheoretischen Diskurs nördlich der Alpen im 15. Jahrhundert, in: Neuhaus, Helmut (Hg.): Die Frühe Neuzeit als Epoche, München 2009, S. 8.
- Freist, Dagmar: Das „niederländische Jahrhundert“, in: Europäische Geschichte Online (EGO), hrsg. vom Leibniz-Institut für Europäische Geschichte (IEG), Mainz 2012-04-26. <http://www.ieg-ego.eu/freistd-2012-de> URN: urn:nbn:de:0159-2012042617...[30.10.2022], Teil 35, 45.
- Freist, Dagmar: Absolutismus, Darmstadt 2008, S. 98–100.
- Freitag, Michael: Zille und die Secession, in: Flügge, Matthias/Neyer, Hans-Joachim (Hg.): Heinrich Zille. Zeichner der Großstadt, Wilhelm-Busch-Museum Hannover 1997/1998, S. 23–24, 26–28, 31–32.
- Freud, Sigmund: Hemmung, Symptom und Angst, in: ders. (Hg.): Gesammelte Werke (1966–1969), Frankfurt a. M., S. 114.
- Freud, Sigmund: Hysterische Phantasien und ihre Beziehung zur Bisexualität, in: ders. (Hg.): Gesammelte Werke (1966–1969), Frankfurt a. M., S. 119.
- Freud, Sigmund: Über die allgemeine Ermüdung des Liebeslebens, in: ders. (Hg.): Gesammelte Werke (1966–1969), Frankfurt a. M., S. 90–91.
- Friedländer, Max J.: Die altniederländische Malerei, Bd. 7: Quentin Mauys, Berlin 1929, S. 63.
- Friese-Oertmann, Sabine: Arbeiter in Malerei und Fotografie des 19. Jahrhunderts. Deutschland, Großbritannien, USA, Berlin 2017, S. 21, 22–23, 28–29.
- Frommel, Christoph Luipold: Raffael. Die Stanzten im Vatikan, Stuttgart 2017, S. 11–15, 37–38.
- Fronhofer, Alexandra: Susanna im Bade, in: Schröder, Klaus Albrecht (Hg.): Lovis Corinth [Ausst.-Kat.], Landesmuseum Hannover 1992/93, S. 60.
- Froning, Hubertus: Die Entstehung und Entwicklung des stehenden Ganzfigurenporträts in der Tafelmalerei des 16. Jahrhunderts. Eine formalgeschichtliche Untersuchung, Würzburg 1973, S. 9–11.
- Früchtl, Josef/Zimmermann, Jörg: Ästhetik der Inszenierung. Dimensionen eines gesellschaftlichen, individuellen Phänomens, in: dies. (Hg.): Ästhetik

- der Inszenierung. Dimensionen eines künstlerischen, kulturellen und gesellschaftlichen Phänomens, Frankfurt a. M. 2001, S. 12.
- Fry, Roger: Cezanne. A Study of his Development, London [1927] 1989, S. 3.
- Fuchs, Werner: Todesbilder in der modernen Gesellschaft, Frankfurt a. M. 1973.
- Fuhrmann, Manfred (Hg.): Aristoteles, Poetik, griech./dt., Stuttgart 1994, S. 17.
- Funk, Wolfgang: Das alternde Gesicht, in: Lemperle, Gottfried (Hg.): Ästhetische Chirurgie, Landsberg 1999, S. 297, 300, 304.

## G

- Gadamer, Hans-Georg: Die Okkasionalität des Porträts [1960], in: Preimesberger, Rudolf/ Baader, Hannah/Suthor, Nicola (Hg.): Porträt, Darmstadt 2003, S. 431.
- Gadamer, Hans-Georg: Hermeneutik I. Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik, Tübingen 1986, S. 149.
- Gafert, Karin: Die soziale Frage in Literatur und Kunst des 19. Jahrhunderts. Ästhetische Politisierung des Weberstoffes, Bd. 1, Kronberg 1973, S. 147–170.
- Galle, Roland: Jenseits von Ideal und Ähnlichkeit. Das Porträt im Schnittpunkt der Moderne, in: Essener Unikate 14, Duisburg/Essen 2000, S. 46–56.
- Galle, Roland: „Das Porträt war ohne Kopf“. Über den Entzug der Ähnlichkeit in der Kunst der Jahrhundertwende, in: Warning, Rainer/Wehle, Winfried (Hg.): Fin de Siècle, München 2002.
- Ganz, David/Henkel, Georg: Kultbilder im konfessionellen Zeitalter. Historischer Überblick und Forschungsperspektiven, in: dies. (Hg.): Rahmen–Diskurse. Kultbilder im konfessionellen Zeitalter, Berlin 2004, S. 29–30.
- Gassier, Pierre/Wilson, Juliet/ Lachenal, Francois (Hg.): Goya Leben und Werk, Köln 1971, S. 117–118, 166.
- Gaskell, Ivan: Tobacco, Social Deviance and Dutch Art in the Seventeenth-Century, in: Bock, Henning (Hg.): Holländische Genremalerei des 17. Jahrhunderts. Symposium Berlin 1984, S. 117–137.
- Geissler, Heinrich: Der Altar. Daten und Fakten im Überblick, in: Seidel, Max (Hg.): Der Isenheimer Altar von Mathis Grünewald, Stuttgart 2012, S. 12–19.

- Geitner, Ursula: Klartext. Zur Physiognomik Johann Caspar Lavaters, in: Campe, Rüdiger/ Schneider, Manfred (Hg.): Geschichten der Physiognomik, Freiburg i. Br. 1996, S. 359–363.
- Gelshorn, Julia: Nachahmung, in: Jordan, Stefan/Müller, Jürgen (Hg.): Grundbegriffe der Kunstwissenschaft, Stuttgart 2018, S. 247.
- Gentili, Augusto: Tiziano, Mailand 2012, S. 218.
- Gemmel, Mirko: Überlegungen zum Spiegelmotiv im Narziss-Mythos, in: Kritische Berichte, Spiegel und Spiegelungen, Bd. 32, Nr. 2, 2004, S. 73.
- Gengenbach, Pamphilus: Die X Alter dyser Welt [1515], Zitat nach Geodecke 1966, S.71.
- Gerber, N. J.: Polymyalgia und Riesenzellarteriitis, in: Miehle, Wolfgang/Fehr, Kurt/ Schattenkirchner, Manfred/Tillmann, Karl (Hg.): Rheumatologie in Praxis und Klinik, Stuttgart/New York 2000, S. 1020–1037.
- Geremek, Bronislaw: Geschichte der Armut. Elend und Barmherzigkeit in Europa, München/Zürich 1988, S. 50–56, 289–290, München 1991, S. 33, 277.
- Gerlach, Annett: Laster des Lebens. Druckgrafik von William Hogarth [Ausst.-Kat.], Städel Museum, Frankfurt a. M. 2015, S. 39.
- Gerken, Claudia: Vom Porträt zum Heiligenbild. Filippo Neri als „Vivum Exemplar“ und die Legitimation seines Bildkultes, in: Ganz, David/Henkel, Georg (Hg.): Rahmen–Diskurse. Kultbilder im konfessionellen Zeitalter, Berlin 2004, S. 221, 228, 233, 238.
- Gerken, Günther/Schneede, Uwe M. (Hg.): Todesbilder in der zeitgenössischen Kunst mit einem Rückblick auf Hodler und Munch [Ausst.-Kat.], Berlin 1983.
- Gerl, Hanna-Barbara: Einführung der Philosophie der Renaissance, Darmstadt 1989.
- Gestrich, Andreas: Altersarmut, in: Uerlings, Herbert/Trauth, Nina/Clemens, Lukas (Hg.): Arm. Perspektiven in Kunst und Gesellschaft [Ausst.-Kat.], Stadtmuseum Simeonstift Trier und Rheinisches Landesmuseum Trier 2011, S. 34–35.
- Giacometti, Alberto: Was ich suche. , Zürich 1973, S. 35.
- Giedke, Adelheid: Die Liebeskrankheit, univ. diss., Düsseldorf 1983, S. 71.
- Giffhorn, Hans: Kritik der Kunstpädagogik. Zur gesellschaftlichen Funktion eines Schulfachs, Köln 1972, S. 174.

- Gilbert, Creighton: When did a man in the Renaissance grow old?, in: *Studies in the Renaissance* 14, 1967, S. 14.
- Gils, J. B. F. van: Een detail op de doktersschilderijen van Jan Steen, in: *Oud Holland'* 38, 1920, S. 200–201.
- Gils, J. B. F. van: *De dokter in de oude Nederlandsche tooneelliteratuur*, Harlem 1917, S. 41.
- Giltaij, Jeroen (Hg.): *Der Zauber des Alltäglichen. Holländische Malerei von Adriaen Brouwer bis Johannes Vermeer* [Ausst.-Kat.], Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt a. M. 2005.
- Giltaij, Jeroen/Beck, Herbert u. a. (Hg.): *Einleitung*, in: *Der Zauber des Alltäglichen. Holländische Malerei von Adriaen Brouwer bis Johannes Vermeer* [Ausst.-Kat.], Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam/Städelsches Kunstinstitut und Städtische Galerie, Frankfurt a. M. 2004/2005, S. 7.
- Girard, René: *La violence et le sacré (Das Heilige und die Gewalt)*, Paris 1972.
- Giuliani, Luca: *Bildnis und Botschaft. Hermeneutische Untersuchungen zur Bildniskunst der römischen Republik*, Frankfurt a. M. 1986, S. 51–55.
- Glas, Norbert: *Die Hände offenbaren den Menschen*, Stuttgart <sup>3</sup>1981, S. 69.
- Glaser, Hermann/Lehmann, Jakob/Lubos, Arno: *Wege der deutschen Literatur*, Frankfurt a. M./ Berlin 1997, S. 373.
- Gludovatz, Karin: *Jan van Eyck*, in: Pfisterer, Ulrich/ von Rosen, Valeska: *der Künstler als Kunstwerk. Selbstporträts vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Stuttgart 2005, S. 34.
- Glüber, Wolfgang: *Darstellung von Armut und bürgerlicher Armenfürsorge im Spätmittelalter und in der frühen Neuzeit*, univ. diss., Frankfurt a. M. 2000, S. 1, 4–5, 56, 68, 105–106, 124–125.
- Göckenjan, Gerd: *Das alterlose Altern in der Porträtmalerei*, in: Lembke, Katja/Mattheis, Lisa Felicitas (Hg.): *Silberglanz: Von der Kunst des Alters* [Ausst.-Kat.], Niedersächsisches Landesmuseum, Hannover 2017, S. 33–35, 38–39, 42, 44.
- Göckenjan, Gerd: *Altersbilder und die Regulierung der Generationsbezeichnung*, in: Ehmer, Josef/Gutschner, Peter (Hg.): *Das Alter im Spiel der Generationen: Historische und sozialwissenschaftliche Beiträge*, Wien/Köln/Weimar 2000, S. 224.
- Göckenjan, Gerd/Taeger, Angela: *»Matrone, Alte Jungfer, Tante. Das Bild der alten Frau in der bürgerlichen Welt des 19. Jahrhunderts«*, in: *Archiv für Sozialgeschichte*, 30, Bonn 1990, S. 43–79.

- Göckenjan, Gerd (Hg.): Recht auf ein gesichertes Alter? Studien zur Geschichte der Alterssicherung in der Frühzeit der Sozialpolitik, Augsburg 1990.
- Göhlich, Michael/Zirfas, Jörg: Lernen. Ein pädagogischer Grundbegriff, Stuttgart 2007, S. 186.
- Goedeke, Karl (Hg.): Pamphilus Gengenbach, Amsterdam 1966, S. 71.
- Goeters, D. Wilhelm/Simon, D. Matthias (Übers./Hg.): Johannes Calvins Auslegung der Genesis, Neukirchen 1986, S. 166.
- Goethe, Johann Wolfgang: Gedichte, West-östlicher Divan [1819], Berliner Ausgabe, Bd. 3, Berlin 1960, S. 165.
- Goetz, Hans-Werner: Leben im Mittelalter. Vom 7. bis zum 13. Jahrhundert, München 1994, S. 29.
- Goffriller, Gabriele: Tizians „Mann mit Hund“ – im Widerspruch zur Tradition des ganzfigurigen Herrscherportraits am Kaiserhof, in: Ferino-Padgen, Sylvia/Beyer, Andreas (Hg.): Tizian versus Seisenegger. Die Porträts Karls V. mit Hund. Ein Hohlbeinstreit, Turnhout 2005, S. 125.
- Gombrich, Ernst H.: Maske und Gesicht, 1972, in: Gombrich, Ernst H./Hochberg, Julian/ Black, Max (Hg.): Kunst, Wahrnehmung, Wirklichkeit, Frankfurt a. M., S. 10–61.
- Gorys, Erhard: Lexikon der Heiligen, München 2008, S. 142, 267–269.
- Gottwald, Erika: Das Tronie-Muster, Studie und Meisterwerk, München 2011, S. 112–113.
- Gottwald, Franziska: Das Tronie. Muster – Studie – Meisterwerk: Die Genese einer Gattung der Malerei vom 15. Jahrhundert bis zu Rembrandt, Berlin/München 2011, S. 125, 126.
- Graber, Hans: Edouard Manet. Nach eigenen und fremden Zeugnissen, Basel 1940, S. 252–253.
- Grabner, Sabine (Hg.): Der Maler Josef Danhauser. Biedermeierzeit im Bild, Wien/Köln/Weimar 2011, S. 60–69.
- Grabner, Sabine/Krapf, Michael (Hg.): Aufgeklärt Bürgerlich. Porträts von Gainsborough bis Walmüller 1750–1840 [Ausst.-Kat.], Österreichische Galerie Belvedere Wien 2007.
- Grabner, Sabine (Hg.): Friedrich von Amerling 1803–1887 [Ausst.-Kat.], Österreichische Galerie Belvedere Wien 2003.
- Grant, Michael/Hazel, John: Lexikon der antiken Mythen und Gestalten, München 2004, S. 383.

- Graul, Richard: Max Liebermann. Radierungen, in: Die graphischen Künste 15, Berlin 1892, S. 45.
- Greer, Elena: Giovanni Bellini. Bildnis des Dogen Leonardo Loredan, in: Campbell, Lorne/ Falomir, Miguel/Fletcher, Jennifer/Syson, Luke (Hg.): Die Porträt-Kunst der Renaissance. Van Eyck, Dürer, Tizian...[Ausst.-Kat.], National Gallery, London 2008, S. 108.
- Gregori, Mina: Uffizien und Palazzo Pitti. Die Gemäldesammlung von Florenz, München 1999.
- Grimm, Claus: Stilleben, Stuttgart 2006, S. 85.
- Grimm, Claus: Rembrandt selbst. Eine Neubewertung seiner Porträtkunst, Stuttgart/Zürich 1991, S. 20–21.
- Grimm, Hermann: Armeleutemalerei, in: Deutsche Rundschau, Jahrgang 76, 1893, S. 434–438.
- Grijp, Louis Peter: Die Rolle der Musik in satirischen und vergnüglichen Szenen im Haarlem des 17. Jahrhunderts, in: Biesboer, Pieter/Sitt, Martina (Hg.): Von Frans Hals bis Jan Steen. Vergnügliches Leben – Verborgene Lust. Holländische Gesellschaftsszenen [Ausst.-Kat.], Hamburger Kunsthalle 2004, S. 51.
- Gritzai, Natalia: Anthonis van Dyck, Bournemouth/St. Petersburg 1996, S. 128.
- Gronau, Dietrich: Max Liebermann. Eine Biographie, Frankfurt a. M. 2011, S. 64–65, 135, 142.
- Groot, Willem Cornelis de: Jan Steen. Beeld en Woord, Utrecht 1952, S. 53–58.
- Groschner, Gabriele: Zwei junge Wilde der Malerei und die Überwindung der Bildfläche. Figurenporträts von Rembrandt van Rijn und Jan Lievens aus der Sammlung Residenzgalerie Salzburg, Salzburg/Wien 2018, S. 95.
- Groschner, Gabriele: Rembrandts einfiguriges Historienbild, in: dies. (Hg.): „Rembrandt. Unter der Farbe“ [Ausst.-Kat.], Residenzgalerie Salzburg 2016, S. 51.
- Groß, Dominik/Schweikardt, Christoph (Hg.): Die Realität des Todes. Zum gegenwärtigen Wandel von Totenbildern und Erinnerungskulturen, Frankfurt a. M./New York 2010.
- Grosskopf, Anna: „Not, Verkommenheit, Laster materialisierte ich“ – Hans Baluscheks Außenseiterfiguren, in: dies./Hoffmann, Tobias/Reifferscheidt, Fabian (Hg.): „Zu wenig Parfüm, zu viel Pfütze.“ Hans Baluschek zum 150. Geburtstag“ [Ausst.-Kat.], Bröhan-Museum, Landesmuseum für Jugendstil, Art Deco und Funktionalismus, Berlin 2020, S. 106.

- Grosskopf, Anna: Kunst aus dem Rinnstein – Berliner Realismus im Kaiserreich, in: Hoffmann, Tobias (Hg.): Berliner Realismus. Von Käthe Kollwitz bis Otto Dix [Ausst.-Kat.], Bröhan-Museum, Berlin 2019, S. 13–21, 106.
- Grössinger, Christa: Humour and Folly. In secular and profane Prints of Northern Europe, 1430–1540, London 2002, S. 112–113.
- Gruschka, Andreas: Der heitere Ernst der Erziehung. Jan Steen malt Kinder und Erwachsene als Erzieher und Erzogene, Münster 2005, S. 91, 94, 96, 111.
- Grymmek, Götz: Drei Frauen in der Kirche 1878–1881 [1882], in: ders./Lenz, Christian: Wilhelm Leibl zum 150. Geburtstag [Ausst.-Kat.], Neue Pinakothek, München 1994, S. 343–344.
- Gudlaugsson, Sturla Jonasson: The Comedians in the work of Jan Steen and his contemporaries, Soest 1975, S. 8–23, 66.
- Guleng, Mai Bitt/Sauge, Brigitte/Steihang, Jon-Ove (Hg.): Edvard Munch 1863–1944 [Ausst.-Kat.], Berlin 2013.
- Guleng, Mai Bitt: Die Narrative des Lebensfrieses. Edvard Munchs Bildserie, in: Guleng, Mai Bitt/Sauge, Brigitte/Steihang, Jon-Ove (Hg.): Edvard Munch 1863–1944 [Ausst.-Kat.], Berlin 2013, S. 129–138.
- Guratzsch, Herwig/Unverfehrt, Gerd (Hg.): Gustave Doré 1832–1883 [Ausst.-Kat.], Wilhelm-Busch-Museum Hannover 1982.
- Gurjewitsch, Aaron J. von: Das Individuum im europäischen Mittelalter (Europa bauen), übers. v. Glier, Erhard, München 1994, S. 6.
- Guthke, Karl S.: Ist der Tod eine Frau? Geschlecht und Tod in Kunst und Literatur, München <sup>2</sup>1998, S. 114–119, 242.

## H

- Haag, Herbert: Einleitung, in: ders./Sölle, Dorothee/Kirchberger, Joe H./Schwieper, Anne-Marie (Hg.): Grosse Frauen in der Bibel, Ostfildern 2004, S. 8.
- Habermas, Jürgen: Strukturwandel der Öffentlichkeit [1962], Frankfurt a. M. 1990, S. 14–17, 61–62.
- Hälikkää, Siina: Helene Schjerfbeck. Chronologie, in: Köchlin, Carolin/Hollein, Max (Hg.): Helene Schjerfbeck, Schirn Kunsthalle Frankfurt 2014/2015, S. 155–158.

- Hagen, Rose-Marie und Rainer: Bildbefragungen. Gesichter der Macht, Köln 2018, S. 43–49.
- Hagen, Rose-Marie und Rainer: Francisco Goya 1746–1828, Köln 2007, S. 19.
- Hager, Werner: Das geschichtliche Ereignisbild, München 1939, S. 11.
- Hahn, Alois: Einstellung zum Tod und ihre soziale Bedingtheit, eine soziologische Untersuchung, univ. diss., Frankfurt a. M. 1968.
- Hahn, Alois: Konstruktion des Selbst, der Welt und der Geschichte, Frankfurt a. M. 2000, S. 136–153.
- Hainz, Tobias: Chronologie und Biologie. Zwei Formen des Alterns und ihre Implikationen, in: Bolze, Max/Endter, Cordula/Gunreben, Marie/Schwabe, Sven/Styn, Eva (Hg.): Prozesse des Alterns. Konzepte – Narrative – Praktiken, Bielefeld 2015, S. 33, 37.
- Haist, Iris: Prolog. Die Republik des Wissens, in: Jevcik, Anja K.: Inside Rembrandt 1606–1669 [Ausst.-Kat.], Wallraf-Richartz-Museum, Köln 2019, S. 76, 83–84.
- Halbgebauer, Peter: Die Freilegung der originalen Bildsubstanz, in: Feuchtmüller, Rupert (Hg.): Rudolf der Stifter und sein Bildnis, Wien 1981, S. 44, 47.
- Hamann, Richard/ Hermand, Jost: Stilkunst um 1900. Epochen deutscher Kultur um 1870 bis zur Gegenwart, Bd. 4, Frankfurt a. M. 1972, S. 187.
- Hamburger, Käte: Das Mitleid, Stuttgart 1985.
- Hammer, Klaus: Dem Genuss des Augenblicks hingeben, in: literaturkritik.de, 2018. <https://literaturkritik.de/sagner-renoir-das-leben-ein-tanz-dem-genuss-des-augenblicks-hingeben,24602.html...> [21.11.2022], S. 2.
- Hammer-Tugendhat, Daniela: Körperbilder – Abbild der Natur?: Zur Konstruktion von Geschlechterdifferenz in der Aktkunst der Frühen Neuzeit, in: L'homme, Zeitschrift für feministische Geschichtswissenschaft, 1994, 5 (1), S. 52–56. <https://doi.org/10.25595/1228...> [02.02.2021]
- Hammer-Tugendhat, Daniela: Das Sichtbare und das Unsichtbare. Zur holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts, Köln/Weimar/Wien 2009, S. 15–28.
- Hammer-Tugendhat, Daniela: Jan van Eyck – Autonomisierung des Aktbildes und Geschlechterdifferenz, in: Kritische Berichte, Bd. 17, Nr. 3, Marburg 1989, S. 83–84, 91–92.
- Hansen, Dorothee: Claude Monet. Camille Monet auf dem Totenbett, 1879, in: Hansen, Dorothee/Herzogenrath, Wulf: Monet und Camille. Frauenporträts im Impressionismus [Ausst.-Kat.], München 2006, S. 92.

- Hanslik, Rudolf: Die Achtung vor dem greisen Menschen bei den Römern, in: Beiträge zur historischen Sozialkunde 5, 1975, S. 3.
- Hansmann, Martina: Zur Kunstliteratur des Seicento in Rom: Theorie und Praxis im Dialog, in: Derjabina, Ekatarina/Kustodieva, T. (Hg.): Von Caravaggio bis Poussin. Europäische Barockmalerei aus der Eremitage in St. Petersburg [Ausst.-Kat.], Ostfildern-Ruit 1997, S. 39.
- Harrauer, Christine/Hunger, Herbert †: Lexikon der griechischen und römischen Mythologie, Purkersdorf 2006, S. 515–516.
- Hart Nebbrig, Christiaan L.: Spiegelschrift. Spekulation über Malerei und Literatur, Frankfurt a. M. 1987, S. 71.
- Harten, Jürgen/Martin, Jean-Hubert (Hg.): Caravaggio. Originale und Kopien im Spiegel der Forschung [Ausst.-Kat.], Museum Kunst Palast, Düsseldorf 2006.
- Hase, Manuel: Love for sale?! – „Das ungleiche Paar“ von Lucas Cranach und seine Interpretationsschwierigkeiten, 2019, S. 1–2. <https://kunstliebe-www.blogspot.com/2019/03/love-or-sale-das-ungleiche-paar-von.html...> [01.11.2022].
- Hass, Ulrike: das Drama des Sehens. Auge, Blick und Bühnenform, München 2005, S. 195–196.
- Hau, Stephan: Kreativität und Depression. Ein ausgewähltes psychoanalytisch-klinisches Konzept der Depression, in: Hau, Stephan/Busch, Hans-Joachim/Deserno, Heinrich (Hg.): Depression – zwischen Lebensgefühl und Krankheit, Göttingen 2005, S. 46–76.
- Haucke, Erich: Max Liebermann, Berlin 1923, S. 55, 95, 168, 180, 210.
- Haug, Walter (Hg.): Formen und Funktionen der Allegorie, Symposium Wolfenbüttel 1978, Stuttgart 1979.
- Hecht, Peter: Das Vergnügliche erkennt man leicht, aber nicht die Bedeutung, in: Giltaij, Jeroen (Hg.): Der Zauber des Alltäglichen. Holländische Malerei von Adriaen Brouwer bis Johannes Vermeer [Ausst.-Kat.], Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam/Städelsches Kunstinstitut und Städtische Galerie, Frankfurt a. M. 2004/2005, S. 27, 29.
- Hecht, Christian: Katholische Bildertheologie im Zeitalter von Gegenreform und Barock. Studien zu Traktaten von Johannes Molanus, Gabriele Paleotti und anderen Autoren, Berlin 1997, S. 15, 323.

- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: Vorlesung über die Ästhetik (1835–1838): Die schöne Individualität. <https://www.textlog.de/5708.html...> [17.10.2022], S. 2.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: Vorlesung über die Ästhetik (1835–1838): III. Das Kunstschöne. <https://www.textlog.de/5708.html...> [17.10.2022].
- Heckel, Martin: Deutschland im konfessionellen Zeitalter, Göttingen 1983.
- Heidegger, Martin: Sein und Zeit, Tübingen 1927<sup>1993</sup>.
- Heidegger, Martin: Sein und Zeit, Tübingen [1927] 1956, S. 213, 258–259.
- Heij, Jan Jaap: Max Liebermann. Niederländisches Netzwerk, in: Uitgevers, Waanders/Grape-Albers, Heide (Hg.): Liebermann und die Holländer, Niedersächsisches Landesmuseum/ Drent Museum, Assen 2006, S. 56–67.
- Heimann, Heinz-Dieter: Die Habsburger. Dynastie und Kaiserreiche, München 2016, S. 36–38, 45–49.
- Heinz, Günther: Einleitung, in: ders./Schütz, Karl (Hg.): Porträtgalerie. Zur Geschichte Österreichs von 1400–1800, Wien 1976, S. 17–38.
- Heisterkamp, Günter: Die Großelternsituation in Malerei, Literatur und Film, in: Wahl, Pit/Lehmkuhl, Ulrike (Hg.): Kunst und Psyche – Berührungspunkte und Begegnungen, Göttingen 2015, S. 193–196.
- Helas, Philine: Martins Mantel und der Bettler. Ein Heiligenbild im Horizont sozialer Praktiken, in: Uerlings, Herbert/Taruth, Nina/Clemens, Lukas (Hg.): Arm. Perspektiven in Kunst und Gesellschaft [Ausst.-Kat.], Stadtmuseum Simeonstift Trier und Rheinisches Landesmuseum Trier 2011, S. 161–169.
- Helas, Philine: Bildprogramme karitativer Institutionen im Mittelalter und Renaissance, in: Uerlings, Herbert u.a. (Hg.): Armut – Perspektiven in Kunst und Gesellschaft, Trier 2011, S. 186–191, 192–193.
- Held, Heinz-Georg: Schnellkurs Cézanne, Köln 2006, S. 135.
- Held, Julius S.: A Rembrandt “Theme”, in: *Artibus et Historiae*, 5, 1984, S. 21. <https://www.jstor.org/stable/1483192...>[01.11.2022].
- Held, Julius Samuel: „Aristoteles“, in: Rembrandt-Studien, Leipzig 1983, S. 26–28.
- Held, Julius S.: The Oil Sketches of Peter Paul Rubens. A Critical Catalogue, 2 Bde. (National Gallery of Art. Kress Foundation Studies in the History of European Art, Bd. 7). Princeton 1980, Bd. 1, S. 597.

- Held, Jutta/Schneider, Norbert: Grundzüge der Kunstwissenschaft. Gegenstandsbereiche – Institutionen – Problemfelder, Köln/Weimar/Wien 2007, S. 101.
- Held, Jutta/Schneider, Norbert: Sozialgeschichte der Malerei, Köln 2006 (Nachdruck<sup>2</sup>1998), S. 186, 267–268.
- Held, Jutta: Caravaggio. Politik und Martyrium der Körper, Berlin 1996, S. 60–63, 92–94, 108–109, 113, 132, 135, 137.
- Held, Jutta: Malerei des 17. Jahrhunderts II. Die Sevillaner Malerei des 17. Jahrhunderts, in: Hänsel, Sylvaine/Karge, Henrik (Hg.): Spanische Kunstgeschichte. Eine Einführung, Berlin 1992, S. 57.
- Held, Jutta: „Weibermacht“ in Bildern der Kunst von der frühen Neuzeit bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts, in: Aumüller-Roske, Ursula (Hg.): Frauenleben–Frauenbilder–Frauengeschichte, Pfaffenweiler 1988, S. 45–48.
- Held, Jutta: Bartolomé Esteban Murillo (1617–82). Melonen- und Traubeneser, in: Netzer, Remigius (Hg.): Kunstwerke der Welt. Aus dem öffentlichen bayerischen Kunstbesitz, München 1963, S. 114–115.
- Heller, Joseph: Leben und Werk Albrecht Dürer's, Bamberg 1827, S. 482–484.
- Henkel, Arthur: Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts, Stuttgart 1976, S. 802–804.
- Henkel, Arthur/Schöne, Albrecht (Hg.): Emblemata. Handbuch zur Sinnkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts, Berlin 2013, Spalte 982.
- Henning, Friedrich-Wilhelm: Wirtschafts- und Sozialgeschichte, Bd. 2, Die Industrialisierung in Deutschland 1800 bis 1914, Paderborn u.a. 1989, S. 273–274.
- Herding, Klaus: Realismus als Widerspruch: die Wirklichkeit in Courbets Malerei, Frankfurt a. M. 1978.
- Herding, Klaus: Realismus, in: Busch, Werner (Hg.): Funkkolleg Kunst. Eine Geschichte der Kunst im Wandel ihrer Funktionen [1987], München 1997, S. 741.
- Herlihy, David: Der schwarze Tod und die Verwandlung Europas, Berlin 2007, S. 7.
- Herrmann, Jost: Adolph Menzel. Das Flötenkonzert, Frankfurt a. M. 1985, S. 30–37.
- Herrera, Hayden: Frida Kahlo. Die Gemälde, München 2007, S. 84.

- Herrmann, Jörg: Tod und Sterben in den Medien. Beobachtungen, Interpretationen, Konsequenzen, in: <https://www.theomag.de/105/jh33.htm...> [13.04.2019].
- Herrmann, Manfred: Einfluss eines Schlaganfalls auf Kunstwerke. Dargestellt am Beispiel der Künstler A. Räderscheidt und L. Corinth, in: <https://dokumente-online.com/einfluss-eines-schlaganfalls-auf-kunstwerke.html...> [18.11.2022], S. 5, 16, 17.
- Herrmann, Michaela: Vom Schauen als Metapher des Begehrens: Die venezianischen Darstellungen der „Susanna im Bade“ im Cinquecento, univ. diss., Marburg 1990, S. 9, 13–15.
- Herrmann-Otto, Elisabeth (Hg.): Die Kultur des Alterns von der Antike bis zur Gegenwart, St. Ingbert 2004.
- Hess, Daniel/Eser, Thomas: Der frühe Dürer [Ausst.-Kat.], Germanisches Nationalmuseum Nürnberg 2012.
- Hess, Daniel/Mack, Oliver: Luther am Scheideweg oder der Fehler eines Kopisten? Ein Cranach-Gemälde auf dem Prüfstand, in: Augustyn, Wolfgang/Söding, Ulrich (Hg.): Original-Kopie-Zitat. Kunstwerke des Mittelalters und der frühen Neuzeit: Wege der Aneignung-Formen der Überlieferung, Passau 2010, S. 285–286.
- Hess, Daniel: Das Gothaer Liebespaar. Ein ungleiches Paar im Gewand höfischer Minne, Frankfurt a. M. 1996, S. 2, 43–45.
- Hesse, Stefan/Krause-Schäfer, M.: Die Selbstbildnisse des Malers Lovis Corinth und sei Schlaganfall, in: NeuroGeriatric, 7, 2010, S. 66–67.
- Hieronymus, in: Bibliothek der Kirchenväter, Des Heiligen Kirchenvaters Eusebius Hieronymus ausgewählte Schriften, 1914 ff, Bd. II, S. 297, zit.v. JUNGBLUT 1967, S. 103.
- Hilaire, Michael: Bazille, Ruth et Booz, in: Évangile & liberté, penser, critiquer et croire en tout liberté, 12/2020, S. 1, <https://www.evangelie-et-liberte.net/2020/12/bazille-ruth-et-booz...> [25.01.2022].
- Hilsch, Peter: Das Mittelalter – die Epoche, München 32012, S. 202–204.
- Hilscher, Ute und Eberhard: Würdigungen und Briefe von Käthe Kollwitz und Gerhart Hauptmann, in: Deutsche Hefte 2, 1987, S. 284.
- Hinrichs, Ernst: Fürsten und Mächte. Zum Problem des europäischen Absolutismus, Göttingen 2000, S. 123–124.
- Hinz, Berthold: Nackt/Akt – Dürer und der »Prozess der Zivilisation«, in: Städel Jahrbuch.-München, N. F. 14, 1993, S. 213–216.

- Hippo, Augustinus von: *De Civitate Dei*. Zweiundzwanzig Bücher über den Gottesstaat (BKV), [413–426], (Lat./dt.) übers. v. Schröder, Alfred, Kempten/München 1911–16, Bd. 1, S. 276, in: [www.bkv.unifr.ch/works/9/versions/20....](http://www.bkv.unifr.ch/works/9/versions/20....) [21.02.2021].
- Hippokrates: *Aphorismen*, in: Diller, Hans (Hg.+Übers.), Stuttgart 1994, S. 192.
- Hippokrates: *Ausgewählte Schriften: Die Regelung der Lebensweise*, übers. v. Diller, Hans, Stuttgart 1994, S. 301.
- Hippokrates: *Ausgewählte Schriften* [zwischen 430–350 v. Chr. entstanden], (Hg.+ Übers.): Diller, Hans, Stuttgart 1994, S. 192.
- Hirdt, Willi: *Manet und Zola*, Tübingen/Basel 2001.
- Hirschfelder, Dagmar: *Rezeption und Fortleben der niederländischen Tronie*. Denner, Fragonard, Tiepolo und ihre Zeitgenossen..., in: dies./Krempel, León (Hg.): *Tronies. Das Gesicht in der Frühen Neuzeit*, Berlin 2014, S. 48, 51, 64.
- Hirschfelder, Dagmar/Krempel, León (Hg.): *Tronies. Das Gesicht in der Frühen Neuzeit*, Berlin 2014, S. 48, 51–53, 64.
- Hirschfelder, Dagmar: *Tronie und Portrait in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts*, Berlin 2008, S. 39, 60, 99 – 105.
- Hirschfelder, Dagmar: *Porträt oder Charakterkopf? Der Begriff Tronie und seine Bedeutung im 17. Jahrhundert*, in: Wetering, Ernst van de/Schnackenburg, Bernhard (Hg.): *Der junge Rembrandt. Rätsel um seine Anfänge* [Ausst.-Kat.], Museum het Renbrandthuis, Amsterdam 2002, S. 88.
- Hodler, Ferdinand, zit. von Brüscheiler, Jura: *Ein Maler vor Liebe und Tod*, Ferdinand Hodler und Valentine Godé-Darel. *Ein Werkzyklus 1908–1915* [Ausst.-Kat.], Zürich 1976, S. 6–10, 13, 23, 26, 115.
- Hoetink, Hendrik Richard/Langemeyer, Gerhard: *Guépin, J.P. Die Rückenfigur ohne Vorderseite*, LWL – Landesmuseum für Kunst und Kunstgeschichte, Münster 1974, S. 31–33, 126.
- Höper, Corinna: „Saalfrüchte sollen nicht vermahlen werden“–Käthe Kollwitz, in: *Kollwitz–Beckmann–Dix–Grosz. Kriegszeit* [Ausst.-Kat.], Stuttgart 2011, S. 27–77.
- Hofmann, Werner: *Goya. Vom Himmel durch die Welt zur Hölle*, München 2014, S. 170, 266.
- Hofmann, Werner: *Das entzweite Jahrhundert*, München 1995, S. 35.

- Hofmann, Werner: Zauber der Medusa. Europäische Manierismen, Wien 1987, S. 188.
- Hoffmann, Roland: Kohelet 1, 2, Windhauch, in: [https://www.bible-world.de/AT/Weisheit/Kohelet\\_1.htm](https://www.bible-world.de/AT/Weisheit/Kohelet_1.htm)....[ 04.04.2010].
- Hoffmann, Tobias/Grosskopf, Anna/Reifferscheidt, Fabian (Hg.): „Zu wenig Parfüm, zu viel Pfütze“. Hans Baluschek zum 150. Geburtstag [Ausst.-Kat.], Bröhan-Museum, Landesmuseum für Jugendstil, Art Deco und Funktionalismus, Berlin 2020.
- Hoffmann, Tobias (Hg.): Von Käthe Kollwitz bis Otto Dix. Sozialkritik–Satire–Revolution [Ausst.-Kat.], Bröhan-Museum, Landesmuseum für Jugendstil, Art Deco und Funktionalismus, Berlin 2019.
- Hofrichter, Frima Fox: Judith Leyster's Proposition, Between Virtue and Vice, in: Broude, Norma/Garrard, Mary D.: Feminism and Art History, Questioning the Litany, New York 1982, S. 175, 177, 179.
- Hohenheim, Theophrast von, gen. Paracelsus: Sämtliche Werke, in: Sudhoff, Karl v./ Goldhammer, K. (Hg.): Bd.12, München et al. 1929, S.92 / zit. n. Büchsel 2001, S.60.
- Holl, Oskar: Luxuria, in: Kirchbaum, Engelbert (Hg.): Lexikon der christlichen Ikonographie, Bd. 3, Rom/Freiburg/Basel/Wien 1971, Sp. 123.
- Homann, Rainer: „Denn Armut ist ein Glanz aus Innen...“ Armut und Kunst, in: Huster, Ernst-Ulrich/Boeck, Jürgen/Mogge-Grotjan, Hildegard (Hg.): Handbuch Armut und Soziale Ausgrenzung, Wiesbaden 2008, S. 166–179.
- Honour, Hugh / Flemmig, John: Weltgeschichte der Kunst, München 2000.
- Hope, Charles: Titian and his Patrons, in: Biadene, Susanna (Hg.): Titan. Prince of Painters, München 1990, S. 84.
- Hoppe, Birgit/Wulf, Christoph: Alter, in: Vom Menschen. Handbuch Historische Anthropologie, Weinheim/Basel 1997, S. 398–403.
- Horaz: Oden und Epoden [23. – 13. Jh. v. Chr.], (lat.-dt.), übers. v. Kytzler, Bernhard, Stuttgart 1981, S. 255.
- Howolt, Jenns E.: Zu Theorie und Praxis der Malerei von Max Liebermann, in: Fleck, Robert (Hg.): Max Liebermann. Wegbereiter der Moderne [Ausst.-Kat.], Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland Bonn, Hamburger Kunsthalle 2011, S. 120, 124.
- Huth, Astrid/Hoffmann, Thomas: Die Kunst der Renaissance, Stuttgart 2011.
- Hügel, Karin: Queere Lesarten der Hebräischen Bibel: Das Buch Ruth und die Schöpfungsgeschichte, in: Journal of the European Society of Women in

- Theological Research, Jg. 18, 2010, S. 177–178, 182, in:  
<https://doi.org/10.25595/539....> [20.11.2022].
- Hülsen-Esch, Andrea von: Fleischeslust kennt kein Alter – Spielarten des Begehrens von der Antike bis zur Moderne, in: Lembke, Katja/Mattheis, Lisa Felicitas (Hg.): *Silberglanz. Von der Kunst des Alters* [Ausst.-Kat.], Niedersächsisches Landesmuseum Hannover 2017, S. 152.
- Hülsen-Esch, Andrea von/Mauch, Daniel: Nackte Alte, in: Lembke, Katja/Mattheis, Lisa Felicitas (Hg.): *Silberglanz. Von der Kunst des Alters* [Ausst.-Kat.], Niedersächsisches Landesmuseum Hannover 2017, S. 161.
- Hülsen-Esch, Andrea von (Hg.): *Alter(n) neu denken. Konzepte für eine neue Alter(n)skultur*, Bielefeld 2015, S. 30–31.
- Hülsen-Esch, Andrea von: Falten, Sehnen, Knochen. Zur Materialisierung des Alters in der Kunst um 1500, in: Herwig, Henriette (Hg.): *Alterskonzepte in Literatur, bildender Kunst, Film und Medizin*, Freiburg i. Br./Berlin/Wien 2009, S. 15 (Zitat 3), 21 (Zitat 16), 39.
- Hülsen-Esch, Andrea von: Zum Sterben schön!, in: Schwalm, Hans-Jürgen/Ullrich, Ferdinand (Hg.): *Zum Sterben schön? Der Tod in der Kunst des 20. Jahrhunderts* [Ausst.-Kat.], Recklinghausen 2007, S. 3–5.
- Hülsen-Esch, Andrea von/Westermann-Angerhausen, Hiltrud (Hg.): *Zum Sterben schön. Alter, Totentanz und Sterbekunst von 1500 bis heute* [Ausst.-Kat. in zwei Bänden], Bd. 1, S. 301–309, Regensburg 2006.
- Hülsen-Esch, Andrea von/Westermann-Angerhausen, Hiltrud (Hg.): *Zum Sterben schön. Alter, Totentanz und Sterbekunst von 1500 bis heute* [Ausst.-Kat.], Museum Schnütgen, Köln 2006.
- Hülsen-Esch, Andrea von: *Sibyllinische Wandmalereien nördlich der Alpen*, in: *Nobilis arte manus. Festschrift zum 70. Geburtstag von Antje Middeldorf Kosegarten*, hg. von Klein, Bruno/Wolter-von dem Knesebeck, Harald, Dresden/Kassel 2002, S. 17–18, 123–138.
- Hütt, Wolfgang: *Deutsche Malerei und Graphik im 20. Jahrhundert*, Berlin 1969, S. 49.
- Hütt, Wolfgang: *Der kritische Realismus und die Anfänge der proletarischen Kunst in Deutschland*, in: *Wissenschaftliche Zeitschrift der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg*, 8 / 1958, S. 195.
- Hubach, Hanns: *Der Bischof und die ›List der Weiber‹. Zur Ausmalung des Wormser Bischofshofes in Ladenburg unter Reinhard von Sickingen (1445-1482)\**, in: Hubala, Erich: *Die niederländische Malerei der Goldenen Zeit*.

- Grundlagen, in: ders. (Hg.): Die Kunst des 17. Jahrhunderts (Propyläen Kunstgeschichte, Bd. 9), Frankfurt a. M./Berlin 1990, S. 44.
- Huber, Constanze: Das Porträt Rudolfs IV. im Kontext, Wien 2015, in: <https://othes.univie.ac.at/lt0829...> [11.02.2021], S. 18.
- Huber, Jörg: Giovanni Segantini 1858–1899, Glattbrugg 1983.
- Hufeland, Christoph Wilhelm von: Makrobiotik oder die Kunst, das menschliche Leben zu verlängern, Berlin <sup>3</sup>1805.
- Hughes, Robert: Goya. Der Künstler seiner Zeit, München 2004, S. 152, 175, 392.
- Huizinga, Johan: Holländische Kultur in 17. Jahrhundert, München 2007, S. 112–113.
- Hults, Linda C.: Dürer's Four Witches Reconsidered, in: Carroll, Jane L./Stewart, Alison G. (Hg.): Saints, Sinners and Sisters: Gender and Northern Art in Medieval and Early Modern Europe, Aldershot 2003, S. 100.
- Humfrey, Peter: Tizian, Berlin 2007.
- Hunecke, Volker: Überlegungen zur Geschichte der Armut im vorindustriellen Europa, in: Frevert, Jens/Nolte, Paul/Reichardt, Sven (Hg.): Geschichte und Gesellschaft 9, Zeitschrift für historische Sozialwissenschaft, Berlin <sup>9</sup>1983, S. 491–492, 511.
- Huss, Till Julian: Ästhetik der Metapher. Philosophische und kunstwissenschaftliche Grundlagen visueller Metaphorik, Bielefeld 2019, S. 360.
- Husslein-Arco, Agnes: Ist das Biedermeier? Amerling, Waldmüller und mehr, in: dies./ Grabner, Sabine (Hg.): Josef Danhäuser [Ausst.-Kat.], Belvedere Wien 2016, S. 134.
- Hutter, Clemens: Hexenwahn und Aberglaube: Damals und heute, Salzburg 2007, S. 15.
- Huysmans, J.-K.: Certains, Paris 1889, S. 199–200.

## I

- Imbach, Josef: Hommelsfreuden – Höllenpein. Das Jenseits in der christlichen Kunst, Ostfildern 2013, S. 64–66.
- Imhof, Arthur E.: Der Beitrag der Historischen Demographie zur Altersforschung, in: Borscheid, Peter (Hg.): Alter und Gesellschaft, Darmstadt 1995, S. 14, 32.

Imhof, Arthur E.: *Ars Moriendi. Die Kunst des Sterbens einst und heute.*  
Wien/Köln 1991, S. 18–21, 22–24, 52–55.

Ingen, Ferdinand van: *Vanitas und Memento mori in der deutschen Barocklyrik,* Groningen 1966.

## J

Jacob-Friesen, Holger (Hg.): *Hans Baldung Grien heilig/unheilig [Ausst.-Kat.],* Staatliche Kunsthalle Karlsruhe 2019.

Jacob-Friesen, Holger: *Weiberlisten und Bilderrätsel,* in: ders. (Hg.): *Hans Baldung Grien heilig/unheilig [Ausst.-Kat.],* Staatliche Kunsthalle Karlsruhe 2019, S. 372–375.

Jacobeit, Sigrid: *Hans Baluscheks Frauendarstellungen – Bildquellen zur Frauengeschichte,* in: Zieske, Christiane/Hoffmann, Monika (Hg.): *Hans Baluschek 1870–1935 [Ausst.-Kat.],* Staatliche Kunsthallen Berlin 1991, S. 113, 116.

Jacobs, Helmut C./Preyer, Nina: *Goya für alle. Einführung in die Caprichos,* Würzburg 2019, S. 9–10, 17, 31, 163.

Jacobsen, Jens: *Schatten des Todes. Die Geschichte der Seuchen,* Darmstadt/Mainz 2012.

Jaeger, Friedrich: *Alterstreppe,* in: ders.: *Enzyklopädie der Neuzeit,* Stuttgart 2005.

Jagfeld, Monika: *Der unbestimmbare Moment. Rembrandts Bathseba (1654),* in: Fitzke, Kirsten/Pataki, Zita Ágota (Hg.): *Kritische Wege zur Moderne. Festschrift für Dietrich Schubert,* Stuttgart 2012, S. 99.

Jahn, Johannes/Lieb, Stefanie: *Wörterbuch der Kunst,* Stuttgart <sup>13</sup>2008, S. 294, 348–349, 442–443.

Jankrift, Kay Peter: *Krankheit und Heilkunde im Mittelalter,* Darmstadt 2003, S. 7–9.

Jansen, Gisela: *Bilder eines Sterbens. Krankheitsverlauf und Tod im Valentine Godé-Darel-Zyklus von Ferdinand Hodler,* Diss. Halle, 1996, Halle-Wittenberg 1996.

Jansen, Guido: *Jan Stehen: Die Dorfschule,* in: Giltaij, Jeroen (Hg.): *Der Zauber des Alltäglichen. Holländische Malerei von Adriaen Brouwer bis Johannes Vermeer [Ausst.-Kat.],* Städtisches Kunstinstitut Frankfurt a. M. 2005, S. 204.

- Jaritz, Gerhard: Bildquellen zur mittelalterlichen Volksfrömmigkeit, in: Dinzelsbacher, Peter/ Bauer, Dieter R. (Hg.): Volksreligion im hohen und späten Mittelalter (=Quellen und Forschungen aus dem Gebiet der Geschichte, NF, H. 13), Paderborn u.a. 1990, S. 197, 215f.
- Jens, Walter/Seidensticker, Bernd (Hg.): Ferne und Nähe der Antike, Berlin/New York 2003.
- Jensen, Jens Christian: Carl Spitzweg, Köln 2003.
- Jensen, Jens Christian: Adolph Menzel, Köln 1988.
- Jenkins, Marianna: The state portrait. Its origin and evolution, in: College Art Association/ The Art Bulletin (Hg.): Monographs on archaeology and fine arts, New York 1947, S. 1.
- Jeon, Hanho: Meditatio mortis. Zur Ikonographie des Heiligen Hieronymus mit dem Totenschädel unter besonderer Berücksichtigung des Lissaboner Gemäldes von Albrecht Dürer, univ. diss., Münster 2005, S. 129–131.
- Jlli, Martin: Lebenserwartung und Lebensqualität aus der Sicht des Historikers, in: Vavra, Elisabeth (Hg.): Alterskulturen des Mittelalters und der Frühen Neuzeit, Wien 2008, S. 59–74.
- Joerissen, Peter/Will, Cornelia K. (Hg.): Die Lebenstreppe. Bilder der menschlichen Lebensalter [Ausst.-Kat.], Städtisches Museum Haus Koekkoek, Kleve 1983.
- Joerissen, Peter/Will, Cornelia K. (Hg.): Die Lebenstreppe und Lebensalterspiel im 16. Jahrhundert. Bilder der menschlichen Lebensalter. Eine Ausstellung des Landesverbandes Rheinland, Rheinisches Museumsamt, Brauweiler in Zusammenarbeit mit dem Städtischen Museum Haus Koekkoek, Kleve/Köln 1983, S. 12–24, 25–38.
- John, Johannes/Lieb, Stefanie: Wörterbuch der Kunst, Stuttgart 2008.
- Jonen-Thielemann, Ingeborg: Sterbephasen in der Palliativmedizin, in: Aulbert, Eberhard/Nauck, Friedemann/Radbruch, Lukas (Hg.): Lehrbuch der Palliativmedizin, Stuttgart 2012, S. 989–997.
- Jones-Hellerstedt, Kahren: The blind man and his guide in netherlandish painting, in: Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art, 1983, Vol. 13, No. 3/4, (1983), pp. 163–181, veröffentlicht: Stichting Nederlandse Kunsthistorische Publicaties.
- Jones, Pamela M.: Altarpieces and Their Viewers in the Churches of Rome from Garavaggio to Guido Reni, Ashgate 2008, S. 121.
- Jones, Philippe/Robert, Françoise: Pieter Bruegel der Ältere, München 1997.

- Jongh, Eddy de: Angenehme Täuschung und angenehmes Dunkel, in: Jöhnk, Carsten/Kanzenbach, Annette (Hg.): Schein oder Wirklichkeit? Realismus in der Niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts [Ausst.-Kat.], Ostfriesisches Landesmuseum Emden 2010, S. 10–17.
- Jongh, Eddy de: Realism and Seeming Realism in Seventeenth-Century Dutch Painting\*, in: Franits, Wayne (Hg.): Looking at Seventeenth-Century Dutch Art. Realism Reconsidered, Cambridge 1997, S. 21–22, 24–26.
- Jongh, Eddy de: Realism and Seeming Realism in the Seventeenth-Century Painting, in: Franits, Wayne (Hg.): Looking at Seventeenth-Century. Dutch Art Realism Reconsidered, Cambridge 1997, S. 21–56.
- Jongh, Eddy de: Grape symbolism in paintings of the 16<sup>th</sup> and 17<sup>th</sup> centuries, in: Simiolus 7, 1974, S. 179.
- Jordanova, Ludmilla: The body of the Artist, in: dies./Bond, Anthony/Woodall, Joanna (Hg.): Selfportrait: Renaissance to Contemporary [Ausst.-Kat.], National Portrait Gallery, London 2006, S. 45, 46, 50.
- Jütte, Robert: Arme, Bettler, Beutelschneider. Eine Sozialgeschichte der Armut in der Frühen Neuzeit, Weimer 2000, S. 19, 21, 28–57, 91–97, 138.
- Juneja, Monica/Wenzelhuemer, Roland: Die Neuzeit 1789–1914, Konstanz/München 2013, S. 18, 91–97, 98–101, 183–185, 187–191, 192–195.
- Jung, Richard: Neuropsychologie und Neurophysiologie des Kontur- und Formsehens in Zeichnung und Malerei, in: Wieck, Hans Heinrich: Psychopathologie musischer Gestaltungen, Stuttgart/New York 1974, S. 76–86.
- Jung-Hee, Kim: Frauenbilder von Otto Dix. Wirklichkeit und Selbsterkenntnis, univ. diss., Hamburg 1994, Verlagsort: Münster, S. 1–3, 126–127, 145–146, 148–151.
- Jungblut, Renate: Hieronymus. Darstellung und Verehrung eines Kirchenvaters, Tübingen 1967, S. 104.
- Junkerjürgen, Ralf: Figurenkonstellation als Lebensalter-Darstellung in La casa de Bernarda Alba, in: Leeker, Elisabeth und Joachim (Hg.): Text–Interpretation–Vergleich: Festschrift für Manfred Lentzen zum 65. Geburtstag, Berlin 2005, S. 518.
- Justi, Carl: Diego Velázquez und sein Jahrhundert, Zürich 1933, S. 571–574.

## K

- Kaden, Sandra: Der Esel in der Schule, in: Mössinger, Ingrid/Müller, Jürgen (Hg.): Pieter Brueghel d. Ä. und das Theater der Welt [Ausst.-Kat.], Kunstsammlung Chemnitz 2014, S. 178–179.
- Kahila, Antero: Antero Kahila's reconstruction of the lost St. Matthew and the Angel, 2011, S. 1, in: <https://www.stiftung-stmatthaeus.de/programm/veranstaltung/discovering-caravaggio-antero-kahilas-reconstruction-of-the-lost-st-matthew-and-the...>[08.10.2020].
- Kahl, Joachim: Intimität und Sprachlosigkeit. Bildmeditation zu Edouard Manets „Im Wintergarten“ („Dans la serre“), in: Gesellschaft für kritische Philosophie (Hg.): Aufklärung und Kritik – Zeitschrift für freies Denken...Heft 1/2003, S. 206.
- Kaiser, Rolf/Pfleiderer, Albrecht: Lehrbuch der Gynäkologie, Stuttgart 1989.
- Kaiser, Christian: „Amor hereos / heroische Liebe“, in: Asch, Ronald G./Aurnhammer, Achim/Feitscher, Georg/Schreurs-Morét, Anna (Hg.): Compendium heroicum, publiziert vom Sonderforschungsbereich 948 „Helden – Heroisierungen – Heroismen“ der Universität Freiburg, Freiburg 03.11.2021. DOI: 10.6094/heroicumamhd1.0.20211103, S. 1, 7, 13, 14.
- Kallir, Jam: Egon Schiele. Aquarelle und Zeichnungen, Wien 2003.
- Kalden-Rosenfeld, Iris: Tilman Riemenschneider, Werkstattleiter in Würzburg: Beiträge zur Organisation einer Bildschnitzer-und Steinbildhauerwerkstatt im ausgehenden Mittelalter, Ammersbek 2004, S. 107–109, 110–111, 137.
- Kamen, Henry: Spain 1469–1719. A Society of conflict, London 1991, S. 98–170.
- Kamola, Jadwiga: Tumor im Blick. Patientenporträts im 19. Jahrhundert zwischen Kunst, Medizin und Physiognomik, Wien/Köln/Weimar 2018.
- Kampmann, Sabine: Images of Ageing. Perspektiven einer bildwissenschaftlichen Altersforschung, in: Breinbauer, Ines/Ferring, Dieter/Haller, Miriam/Meyer-Wolters, Hartmut (Hg.): Transdisziplinäre Altersstudien. Gegenstände und Methoden, Würzburg 2010, S. 268–272.
- Kampmann, Sabine: Bilder des Alterns. Greise Körper in Kunst und visueller Kultur, Berlin 2020, S. 11–14.
- Kannonier, Reinhard: Zeitwenden und Stilwenden. Sozial-und geistesgeschichtliche Anmerkungen zur Entwicklung der europäischen Kunstmusik, Wien/Köln/Graz 1984.

- Kannonier, Reinhard: Kunst und Alter, in: Konrad, Helmut (Hg.): Der alte Mensch in der Geschichte, Wien 1982, S. 254–271.
- Kant, Immanuel: Was ist Aufklärung? [1784] <https://dokumen.tips/documents/utopie-kreativ-h-159-januar-2004-s-5-10-immanuel-kant-1724-bis-1804-philosoph.html?page=1....> [21.10.2022], S. 5.
- Kanter, Laurence B./Henry, Tom: Luca Signorelli, München 2002, S. 114, 138.
- Kantorowicz, Ernst H.: Die zwei Körper des Königs. Eine Studie zur politischen Theologie des Mittelalters [1957], München<sup>2</sup>1994, S. 28–29.
- Kanz, Roland: Lachhafte Bilder. Sedimente des Komischen in der Kunst der frühen Neuzeit, in: ders. (Hg.): Das Komische in der Kunst, Köln/Weimar/Wien 2007, S. 38, 39.
- Kanz, Roland: Francisco Joré de Goya y Lucietes, in: Pfisterer, Ulrich/von Rosen, Valeska (Hg.): Der Künstler als Kunstwerk. Selbstporträts vom Mittelalter bis zu Gegenwart, Stuttgart 2005, S. 120.
- Kanz, Roland: Dichter und Denker im Porträt. Spurengänge zur deutschen Porträtkultur des 18. Jahrhunderts, Berlin 1993, S. 69–78.
- Kapellari, Egon: Und dann der Tod...Sterbe-Bilder, Wien 2005.
- Karcher, Eva: Otto Dix 1891–1969. Entweder ich werde berühmt – oder berüchtigt, Köln 2010.
- Karge, Henrik: Goldene Künste in eiserner Zeit – Das spanische »Siglo de Oro« in der Kunst- und Kulturgeschichte Europas, in: Spaniens goldene Zeit. Die Ära Velázquez in Malerei und Skulptur [Ausst.-Kat.], Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung 2016/2017, S. 27.
- Kathke, Petra: Modifikationen eines Künstlerattributs. Die Palette im Züricher Selbstporträt von Paul Cézanne, Kunsthistorische Arbeitsblätter, Köln (11) 2001, S. 30, 37–38.
- Kathke, Petra: Porträt und Accessoire. Eine Bildnisform im 16. Jahrhundert, univ. diss., Berlin [1995] 1997, S. 17.
- Kaufmann, Thomas: Martin Luther, München 2006, S. 23.
- Keazor, Henry: Nicolas Poussin, Köln 2007, S. 83, 88, 90.
- Kelch, Jan: Jan Stehen. Streit beim Spiel, um 1664/65, in: Sutton, Peter C. u. a. (Hg.): Von Frans Hals bis Vermeer. Meisterwerke holländischer Genre-malerei [Ausst.-Kat.], Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin 1984, S. 308–310.

- Kelch, Jan: Susanna im Bade, in: Bahre, Kristin/Kleinert, Katja (Hg.): Rembrandt. Genie auf der Suche [Ausst.-Kat.], Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin 2006, S. 348, 350.
- Kelch, Jan: Gerard Ter Borch „Die väterliche Einladung“, um 1654/55, in: Sutton, Peter C. u. a. (Hg.): Von Frans Hals bis Vermeer. Meisterwerke holländischer Genremalerei [Ausst.-Kat.], Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin 1984, S. 98, 361.
- Kellaway, Kate: ‘Finland’s Munch’: the unnerving art of Helene Schjerfbeck, London 2019, S. 1. <https://www.theguardian.com/artanddesign/2019/jul/06/helene-schjerfbeck-finnish-painter-royal-academy...> [26.11.2022].
- Keller, Harald: Die Entstehung des Bildnisses am Ende des Hochmittelalters, in: Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte 3, Tübingen 1939, S. 265.
- Keller, Hiltgart L.: Lexikon der Heiligen und biblischen Gestalten, Stuttgart 12013, S. 70, 339–341, 403, 439–440, 475–476, 484–487.
- Kemp, Wolfgang: Der rezeptionsästhetische Ansatz, in: Brassat, Wolfgang/Kohle, Hubertus (Hg.): Methoden-Reader Kunstgeschichte. Texte zur Methodik und Geschichte der Kunstwissenschaft, Köln 2009, S. 107–109.
- Kemp, Wolfgang: Kunstwerk und Betrachter. Der rezeptionsästhetische Ansatz, in: Belting, Hans/Dilly, Heinrich/Kemp, Wolfgang/Sauerländer, Willibald/Warneke, Martin (Hg.): Kunstgeschichte. Eine Einführung, Berlin 2008, S. 247–265.
- Kemp, Wolfgang: Verständlichkeit und Spannung. Über Leerstellen in der Malerei des 19. Jahrhunderts, in: ders. (Hg.): Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik, Berlin 21992, S. 307–328.
- Kemper, Dirk: Naturalismus, in: Burdorf, Dieter/Fasbender, Christoph/Moenninghoff, Burkhard (Hg.): Metzler Lexikon Literatur, Stuttgart/Weimar 32007, S. 532.
- Kemperdick, Stephan: Bildnis eines feisten Mannes, in: ders./Sander, Jochen (Hg.): Der Meister von Flémalle und Rogier van der Weyden, Ostfildern 2008, S. 265–271.
- Kemperdick, Stephan: Die Gestalt der Menschen nach ihrem Tod bewahren. Bildnismalerei des 15. und 16. Jahrhunderts in Deutschland, in: ders. (Hg.): Das frühe Porträt. Aus den Sammlungen des Fürsten von und zu Liechtenstein und dem Kunstmuseum Basel [Ausst.-Kat.], Kunstmuseum Basel 2006, S. 19, 24–28.

- Kemperdick, Stephan/Sander, Jochen: Tafelmalerei, in: Franke, Birgit/Welzel, Barbara (Hg.): Die Kunst der burgundischen Niederlande. Eine Einführung, Berlin 1997, S. 175 – 176.
- Kennedy, Ian G.: Tizian um 1490–1576, Köln 2006, S. 90.
- Kessler, Eva-Marie: Altersbilder in den Köpfen und Altersbilder in den Medien – wie beeinflussen sie einander?, in: Vollbracht, M. (Hg.): Ein Heim – kein Zuhause? Innovatio 2015. Preprint Version, S. 2.
- Keyszelitz, Robert: Zur Bedeutung von Jan Steens „Soo gewonnen, soo verteert“, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 1959, Bd. 22, München/Berlin 1959, S. 45.
- Kiening, Christian: „Der Tod, die Frau und der Voyeur. Bildexperimente der frühen Neuzeit“, in: Gaebel, Ulrike/Kartschoke, Erika (Hg.): Böse Frauen – Gute Frauen. Darstellungskonventionen in Texten und Bildern des Mittelalters und der frühen Neuzeit, Trier 2001, S. 199.
- Kinder, Hermann/Hilgemann, Werner: dtv-Atlas Weltgeschichte, Bd.1, von den Anfängen bis zur Französischen Revolution, <sup>37</sup>München 2004, S. 217.
- Kirchner, Thomas: L'expression des passions: Ausdruck als Darstellungsproblem in der französischen Kunst und Kunsttheorie des 17. und 18. Jahrhunderts, Mainz 1991.
- Kitson, Michael: Rembrandt, Köln 1969, S. 14 – 22.
- Klein, Jürgen: Elisabeth I. und ihre Zeit, München 2010, S. 156.
- Kleinert, Katja/Reimelt, Maria (Hg.): Ein komplexer Malprozeß mit ikonographischen Konsequenzen: Zur Bildgenese des Werkes »Wie die Alten sun-gen, zwitschern auch die Jungen« von Jan Steen in der Gemäldegalerie Berlin, in: Jahrbuch der Berliner Museen, Bd. 50, Staatliche Museen zu Berlin 2008, S. 70.
- Kleining, Gerhard: Über soziale Images. Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie, Sonderheft 5, 1961, S. 146.
- Kleinspehn, Thomas: »Schaulust und Scham: Zur Sexualisierung des Blickes«, in: Kritische Berichte, Bd. 17, Nr. 3, Marburg 1989, S. 29–48.
- Klessmann, Rüdiger: Holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts in der Gemäldegalerie, Berlin 1984, S. 28.
- Kliemann, Julian-Matthias/Rohlmann, Michael: Wandmalerei in Italien. Die Zeit der Hochrenaissance und des Manierismus 1510–1600, München 2004.

- Klimeczak, Franziska: Bildlichkeit und Metaphorik in spätmittelalterlichen Fastnachtspielen des 15. Jahrhunderts: Wie Sexualität von sich reden macht, Potsdam 2018, S. 209–211.
- Klinge, Margret: Alltag und Vergnügen. Das frühe Werk, in: Klinge, Margret/Lüdke, Dietmar (Hg.): David Teniers der Jüngere 1610–1690. Alltag und Vergnügen in Flandern [Ausst.-Kat.], Staatliche Kunsthalle Karlsruhe 2005.
- Klingsöhr-Leroy, Cathrin: Das Künstlerbildnis des Grand Siècle in Malerei und Graphik: Vom „noble peindre“ zum „pictor doctus“, München 2002, S. 11.
- Klingsöhr-Leroy, Cathrin: Lovis Corinth. Tod und Künstler, in: Döring, Thomas/Nahrwold, Regine (Hg.): Ansichten vom Ich. 100 ausgewählte Blätter der Sammlung „Künstler sehen sich selbst – Graphische Selbstbildnisse des 20. Jahrhunderts“ [Ausst.-Kat.], Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig, S. 65.
- Kloek, Wouter Th.: Die Knaben-und Mädchenschule, in: Jansen, Guido M.C. (Hg.): Jan Steen. Maler und Erzähler [Ausst.-Kat.], Rijksmuseum Amsterdam 1996/97, S. 231–232, 233.
- Kloek, Wouter Th.: Der strenge Schulmeister, in: Jansen, Guido M.C. (Hg.): Jan Steen. Maler und Erzähler [Ausst.-Kat.], Rijksmuseum Amsterdam 1996/97, S. 212, 231–232, 233.
- Kloek, Wouter Th.: Das Paar im Schlafzimmer, in: Jansen, Guido M.C. (Hg.): Jan Steen. Maler und Erzähler [Ausst.-Kat.], Rijksmuseum Amsterdam/National Gallery of Art, Washington 1996/97, S. 219, 221.
- Kluckhohn, Paul: Persönlichkeit und Gemeinschaft. Studien zur Staatsauffassung der deutschen Romantik, Halle a. d. S. 1925.
- Kluge, Friedrich: Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache, <sup>23</sup>1999, S. 264.
- Knesebeck, Alexandra von dem: Käthe Kollwitz. Die prägenden Jahre, Petersberg 1998, S. 180–181, 206–214.
- Knöll, Stefanie: Antikenrezeption und Naturbeobachtung. Der alternde Frauenkörper in der schwäbischen Kleinskulptur..., in: Tacke, Andreas/Heinz, Stefan (Hg.): Menschenbilder. Beiträge zur Altdeutschen Kunst, Petersberg 2011, S. 90.
- Knöll, Stefanie: Der weibliche Körper als Sinnbild des Alters. Zur Naturalisierung der Altersdarstellungen im 16. Jahrhundert, in: Elm, Dorothee/Fitzon, Thorsten/Liess, Kathrin/Linden, Sandra (Hg.): Alterstopoi. Das Wissen

- von den Lebensaltern in Literatur, Kunst und Theologie, Berlin/New York 2009, S. 114, 171, 174, 179.
- Knöll, Stefanie: Der Tod und das Mädchen. Zur Entstehung des Motivs *Der Tod und das Mädchen*, in: Hülsen-Esch, Andrea von/Westermann-Angerhausen, Hiltrud (Hg.): *Zum Sterben schön. Alter, Totentanz und Sterbekunst von 1500 bis heute*, Band I: Aufsätze zur Ausstellung des Museums Schnütgen Köln, Regensburg 2006, S. 47–49, 56–70.
- Koch-Kleyne, Claudia: Bilder des Alltags, in: Juffinger, Roswitha (Hg.): *Goldenes Zeitalter. Holländische Malerei des 17. Jahrhunderts [Ausst.-Kat.]*, Residenzgalerie Salzburg 2019.
- Kocka, Jürgen: Arbeitsverhältnisse und Arbeiterexistenzen. Grundlagen der Klassenbildung im 19. Jahrhundert (Geschichte der Arbeiter und der Arbeiterbewegung in Deutschland seit Ende des 18. Jahrhunderts, Bd. 2), Bonn 1990, S. 134.
- Kocka, Jürgen: Weder Stand noch Klasse. Unterschichten um 1800 (Geschichte der Arbeiter und der Arbeiterbewegung in Deutschland seit Ende des 18. Jahrhunderts, Bd. 1), Bonn 1990.
- Koeplin, Dieter/Falk, Tilman: Lukas Cranach. Gemälde Zeichnungen Druckgraphik, Bd. 2 [Ausst.-Kat.], Basel/Stuttgart 1976, S. 580–582.
- Köhler, Hartmut: *Lazarillo de Tormes: Spanisch-Deutsch = Klein Lazarus vom Tormes*, Stuttgart 2006, S. 19–47.
- Körkel-Hinkfoth, Regine: Das Grabmal Rudolfs von Habsburg im Speyrer Dom, in: *Zeitschrift: Kunst + Architektur in der Schweiz = Art + architecture en Suisse = Arte + architettura in Svizzera*, Bd. 47, 1996, Heft 2: Die Kunst der Habsburger = *L'art des Habsbourg = L'arte degli Asburgo*, S. 2, 164. Persistenter Link: <http://doi.org/10.5169/seals-394051>
- Körner, Hans: "Wie die Alten sangen...". Anmerkungen zur Geschichte des Putto, in: Kanz, Roland (Hg.): *Das Komische in der Kunst*, Köln/Weimar/Wien 2007, S. 62, 141.
- Körner, Hans: *Grabmonumente des Mittelalters*, Darmstadt 1997, S. 128–130.
- Körner, Hans: *Edouard Manet – Dandy, Flaneur, Maler*, München 1996, S. 174.
- Köstler, Andreas/Seidl, Ernst (Hg.): *Bildnis und Image. Das Portrait zwischen Intention und Rezeption*, Köln/Weimar/Wien 1998, S. 13, 119–121.
- Kohler, Alfred: *Karl V. 1500-1558. Eine Biographie*, München 2005, S. 31, 78, 98, 105, 307.

- Kohli, Martin: Der insitutionalisierte Lebenslauf: ein Blick zurück und nach vorn, in: Allmendinger, Jutta (Hg.): Entstaatlichung und soziale Sicherheit: Verhandlungen des 31.Kongresses der deutschen Gesellschaft für Soziologie in Leipzig, Opladen 2003, S. 525–530.
- Kohli, Martin: "Gesellschaftszeit und Lebenszeit", in: Berger, Johannes (Hg.): Die Moderne – Kontinuitäten und Zäsuren, Sonderband 4 der Sozialen Welt, Göttingen 1986, S. 190.
- Kohli, Martin: Die Insitutionalisierung des Lebenslaufs. Historische Befunde und theoretische Argumente, in: Zeitschrift der Soziologie und Sozialpsychologie 37, 1985, S. 8–9.
- Kohli, Martin: Die Insitutionalisierung des Lebenslaufs. Historische Befunde und theoretische Argumente, in: Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialisationsforschung 37, 1985, S. 5.
- Koivunen, Anu: Uncanny Motions: Facing Death, Morphing Life, 2013, S. 256. <https://www.jstor.org/stable/10.13110/discourse.35.2.0248...> [28.11.2022].
- Koja, Stephan: Von der Gleichgültigkeit des Augenblicks, in Schröder, Klaus Albrecht: Lovis Corinth [Ausst.-Kat.], Kunstforum der Bank Austria, Wien 1992, S. 53.
- Kolnai, Aurel: Der Ekel [1929], Tübingen 1974, S. 140.
- Kollwitz, Hans (Hg.): Ich sah die Welt mit liebevollen Blicken, Wiesbaden 1996, S. 274–275.
- Kollwitz, Käthe: Die Tagebücher [1941], hrsg. von Bohnke-Kollwitz, Jutta, Berlin 1989, S. 542, 704–705.
- Kollwitz, Käthe, zitiert von Heilborn, Adolf: Heinrich Zille, Berlin 1930, S. 4.
- Konersmann, Ralf: Lebendige Spiegel. Die Metapher des Subjekts, Frankfurt a. M. 1991, S. 115.
- Koos, Marianne: Bildnisse des Begehrens. Das lyrische Männerporträt in der venezianischen Malerei des frühen 16. Jahrhunderts – Giorgione, Tizian und ihr Umkreis, Emsdetten/Berlin 2006, S. 218, 220–222.
- Kopanski, Karlheinz W.: Der männliche Blick in den Spiegel. Eine motivgeschichtliche Untersuchung, Münster/Hamburg/London 1998, S. 47.
- Kopp-Schmidt, Gabriele: Hans Baldung, gen. Grien 1484–1545, in: Bonnet, Anne-Marie/dies.: Die Malerei der deutschen Renaissance, München 2014, S. 326–328.

- Korevaar, Gerbrand/ Vogelaar, Christiaan (Hg.): Rembrandt's Mother myth and reality, in: Korevaar, Gerbrand: Rembrandt's Mother. Rise and Fall of a Myth [Ausst.-Kat.], Stedelijk Museum de Lakenhal, Leiden 2005, S. 33–50.
- Korevaar, Gerbrand: Jan Lievens: Old woman wearing an oriental headscarf, in: ders./ Vogelaar, Christiaan (Hg.): Rembrandt's Mother myth and reality [Ausst.-Kat.], Stedelijk Museum de Lakenhal, Leiden 2005, S. 92–93.
- Korenhof, Mieke: Susanna – schön, selbstbewußt und stark im Glauben, in: Schmidt, Eva Renate/Korenhof, Mieke/Jost, Renate (Hg.): Ein Sonntag nach Trinitatis, Feministisch gelesen I: 32 ausgewählte Bibeltexte für Gruppen, Gemeinden und Gottesdienste, Stuttgart 1988, S. 141.
- Korff, Gottfried: Bilder der Armut, Bilder zur Armut, in: Sachße, Christoph/Tennstedt, Florian (Hg.): Bettler, Gauner und Proleten. Armut und Armenfürsorge in der deutschen Geschichte, Hamburg 1983, S. 14–17, 19, 21.
- Kormann, Eva: Ich, Welt und Gott. Autobiographik im 17. Jahrhundert, Köln 2004, S. 24.
- Korschanowski, Jessica: Tradition, Innovation und künstlerischer Austausch. Die Genese einer holländischen Genreszene auf dem Höhepunkt des Goldenen Jahrhunderts am Beispiel des Göttinger Bildes Ungleiche Liebe (Bauernküche) von Jan Miense Molenaer, in: dies. (Hg.): Nachrichten der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen Neue Folge, Göttingen 2015, S. 7–8.
- Koschatzky, Walter/Strobl, Alice: Die Zeichnungen der Albertina, Salzburg 1971, S. 384.
- Kossok, Manfred: Am Hofe Ludwigs XIV., Stuttgart 1990, S. 41, 79.
- Kraft, Hartmut: „Objektverlust und Kreativität. Eine Darstellung anhand Ferdinand Hodlers Werkzyklus über Valentine Godé-Darel“, in: Kraft, Hartmut (Hg.): Psychoanalyse, Kunst und Kreativität heute, Köln 1984, S. 306–322.
- Krass, Urte: Heilige im Reich der Unähnlichkeit. Zum Phänomen des mit Porträtzügen beliebigen Heiligenbildes in der ersten Hälfte des Cinquecento..., in: Gaier, Martin/Kohl, Jeanette/Saviello, Alberto (Hg.): Similitudo. Konzepte der Ähnlichkeit in Mittelalter und Früher Neuzeit, München 2012, S. 158–159.

- Krauss, Heinrich/Uthemann, Eva: Was Bilder erzählen. Die klassischen Geschichten aus Antike und Christentum in der abendländischen Malerei, München <sup>5</sup>2003, S. 25, 189, 222.
- Kretschmayr, Heinrich: Geschichte von Venedig, Bd. 3, Stuttgart 1934, S. 82.
- Kretschmer, Hildegard: Lexikon der Symbole und Attribute in der Kunst, Stuttgart <sup>2</sup>2014, S. 113–114, 122, 165–166, 195–198, 245, 291, 313, 329, 337–339.
- Krieger, Karl-Friedrich: Rudolf von Habsburg, Darmstadt 2003, S. 197, 229, 232.
- Krohm, Hartmut: Formen der Heiligenpräsentation innerhalb der süddeutschen Retabelkunst um 1500, in: Torri, Valentina (Hg.): Der heilige Abt. Eine spätgotische Holzskulptur im Liebieghaus, Berlin 2001, S. 43.
- Kruse, Andreas: Lebensphase hohes Alter. Verletzlichkeit und Reife, 2017, S. 20.
- Kruse, Bitta-Juliane: Barbara Dürer – Ein weibliches Lebensmuster in biographischen Bruchstücken, in: Roth, Michael (Hg.): Dürers Mutter. Schönheit, Alter und Tod im Bild der Renaissance [Ausst.-Kat.], Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin 2006, S. 15.
- Kruse, Christiane: Tote und künstliche Haut. Die Maske der Stars und Massenmedien, in: Bohde, Daniela/Fend, Mechthild (Hg.): Weder Haut noch Fleisch. Das Inkarnat in der Kunstgeschichte, Berlin 2017, S. 183.
- Krüger, Klaus: Das Bild als Schleier des Unsichtbaren. Ästhetische Illusion in der Kunst der frühen Neuzeit in Italien, München 2001, S. 261–266.
- Kühn, Alfred: Lovis Corinth, Berlin 1925, S. 100, 107.
- Kübler-Ross, Elisabeth: Über den Tod und das Leben danach, Güllesheim <sup>42</sup>2015.
- Kübler-Ross, Elisabeth: Verstehen, was Sterbende sagen wollen. Einführung in ihre symbolische Sprache, Originalausgabe 1981, München 2008.
- Kübler-Ross, Elisabeth: On Death and Dying, New York 1969.
- Künstle, Karl: Die Legende der drei Lebenden und der drei Toten und des Totentanz, Freiburg i. Br. 1908, S. 28–30.
- Küpper, Thomas: Leben neben der Überholspur? Alte Erwartungen an die neuen Alten, in: Aner, Kirsten/Karl, Fred/Rosenmayr, Leopold (Hg.): Die neuen Alten – Retter des Sozialen?, Berlin 2007, S. 5.
- Küstner, Otto (Hg.): Lehrbuch der Gynäkologie, Jena 1901.

- Kuder, Ulrich: Dürers „Hieronymus im Gehäus“. Der Heilige im Licht, Hamburg 2013.
- Kugler, Franz: Berliner Briefe, in: Kunstblatt, 1884, Nr. 47, S. 186–187.
- Kuhn, Alfred: Lovis Corinth, Berlin 1925, S.100, 107.
- Kuipers, J. G./Zeitler, Henning: Seropositive chronische Polyarthritis, in: ders./Zecher, Josef/Hiepe, Falk A. (Hg.): Interdisziplinäre klinische Rheumatologie, Berlin 2001, S. 42.
- Kunisch, Johannes: Friedrich der Große. Der König und seine Zeit, München 2004.
- Kunow, Rüdiger: „Ins Graue“ zur kulturellen Konstruktion von Alter und Altern, in: Hartung, Heike (Hg.): Alter und Geschlecht. Repräsentationen, Geschichten und Theorien des Alter(n)s, Bielefeld 2005, S. 21, 23.
- Kunstlexikon Porträt, in: <https://www.hatjecantz.de/portraet-5050-0.htm...>[14.04.2020].
- Kunze, Christian: Zum Greifen nah. Stilphänomene in der hellenistischen Skulptur und ihre inhaltliche Interpretation, München 2002, S. 99–106.
- Kurth, Dieter: Altägyptische Maximen für Manager. Die Lehre des Ptahhotep, Darmstadt 1999, S. 23.
- Kurth, Willy: Albrecht Dürer, Berlin 1928, S. 39.
- Kutschbach, Doris: Der große Liebesgarten / Liebespaar auf der Gartenbank, in: Schuttwolf, Allmuth (Hg.): Jahreszeiten der Gefühle. Das Gothaer Liebespaar und die Minne im Spätmittelalter [Ausst.-Kat.], Schloß Friedenstein in Gotha/Ostfildern Ruit 1998, S. 103—104, 115.

## L

- Ladendorf, Heinz: Der alte Mensch in der Kunst, in: Göpfert, Walter/Otte, Hans-Hermann (Hg.): Metanoëite. Wandelt Euch durch neues Denken. Festschrift für Hans Schadewaldt zur Vollendung des 60. Lebensjahres, Düsseldorf 1983, S. 55–68.
- Laforgue, Jules: "Impressionism", in: Nochlin, Linda: Impressionism and Post-Impressionism 1874–1904: Sources and Documents, New Jersey 1966, S. 17.
- Lahusen, Götz: Römische Bildnisse – Auftraggeber, Funktionen, Standorte, Darmstadt 2010, S. 30.
- Lakotta, Beate/Schels, Walter: Noch mal leben vor dem Tod. Wenn Menschen sterben. München 2004.

- Lambert, Gilles: Caravaggio 1571–1610. Ein Genie, seiner Zeit voraus, Köln 2000.
- Landes, Lilian: Carl Wilhelm Hübner (1814–1879). Genre und Zeitgeschichte im deutschen Vormärz, München/Berlin 2008, S. 14–15, 62–64.
- Landmann, Annika: Helene Schjerfbeck's Selbstbildnisse – an den Grenzen des Ich. Eine hermeneutische Studie zum Porträt im 19. und 20. Jahrhundert, univ. diss., Hamburg 2016, S. 29–30, 119–202.
- Landmann, Annika: Die Vitalität des Verschwindens. Helene Schjerfbeck's »Selbstporträt mit rotem Punkt«, in: Fleckner, Uwe/Hensel, Titia (Hg.): Hermeneutik des Gesichts: Das Bildnis im Blick aktueller Forschung, Berlin 2016, S. 411–415.
- Lang, Walther K.: Grausame Bilder. Sadismus in der neapolitanischen Malerei von Caravaggio bis Giordano, Berlin 2001, S. 257–258.
- Langer, Alfred: Wilhelm Leibl, Leipzig 1961, S. 58, 62–64, 77–78.
- Langer, Alfred: Liebespaare in der Kunst, Leipzig 1973.
- Langewiesche, Dieter/Schönhoven, Klaus: Zur Lebensweise von Arbeitern in Deutschland im Zeitalter der Industrialisierung, in: dies. (Hg.): Arbeiter in Deutschland. Studien zur Lebensweise der Arbeiterschaft im Zeitalter der Industrialisierung, Paderborn 1981, S. 18–19.
- Laqueur, Thomas: Auf den Leib geschrieben. Die Inszenierung der Geschlechter von der Antike bis Freud, Frankfurt a. M./New York 1992, S. 87–117.
- Lata, Sabine: Von der Macht der Frauen und der List der Weiber, in: Hess, D./Hirschfelder, D. (Hg.): Barock, Renaissance, Aufklärung. Kunst und Kultur vom 16. Bis zum 18. Jahrhundert [Ausst.-Kat.], Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg 2010, S. 88, 95–96.
- Lauts, Jan/Herzner, Irmlind Luise: Federico da Montefeltro. Herzog von Urbino, Kriegsherr, Friedensfürst und Förderer der Künste, München/Berlin 2001, S. 352, 362–366.
- Lechner, Gregor Martin (Hg.): Heiligenporträts [Ausst.-Kat.], Benediktinerstift Göttweig / Niederösterreich 1988, S. 6.
- Lee, Heinrich: Max Liebermann, in: Allgemeine Zeitung des Judentums, 19. Juni 1891, S. 297.
- Lehr, Ursula: Altern aus psychologischer Sicht, in: Böhmer, Franz (Hg.): Was ist Altern? Eine Analyse aus interdisziplinärer Perspektive, Frankfurt a. M. 2000, S. 33–50.

- Leibbrand, Werner/Leibbrand-Wettley, Annemarie: Kompendium der Medizingeschichte, München-Gräfelfing <sup>2</sup>1967, S. 55–56.
- Leith, James A.: The Idea of Art as Propaganda in France 1750–1799. A study in the History of Ideas, Toronto 1965, S. VIII.
- Lembke, Katja/Mattheis, Lisa Felicitas (Hg.): Silberglanz: Von der Kunst des Alters [Ausst.-Kat.], Niedersächsisches Landesmuseum, Hannover 2017.
- Lemke, Thomas: Die politische Theorie der Gouvernamentalität, in: Brodocz, André/, Schaal, Gary S. (Hg.): Politische Theorien der Gegenwart I, Opladen/Toronto <sup>4</sup>2016, S. 482, 487.
- Lenz, Christian: Älterer Bauer und junges Mädchen 1876/77 („Das ungleiche Paar“), in: Czymmeck, Götz/ders. (Hg.): Wilhelm Leibl zum 150. Geburtstag [Ausst.-Kat.], Neue Pinakothek München 1994, S. 314.
- Lenz, Christian: Die Spinnerin, in: Czymmeck, Götz/ders. (Hg.): Wilhelm Leibl zum 150. Geburtstag [Ausst.-Kat.], Neue Pinakothek München 1994, S. 420–421.
- Lentes, Thomas: 'Andacht' und 'Gebärde'. Das religiöse Ausdrucksverhalten, in: Jussen, Bernhard/Koslofsky, C. (Hg.): Kulturelle Reformation. Sinnformationen im Umbruch 1400–1600, Göttingen 1999, S. 47, 53, 60, 62, 63.
- Leppien, Helmut R.: Der Bildnismaler Balthasar Demme, in: Plagemann, Volker (Hg.): Die Kunst des protestantischen Barock in Hamburg, München 2001, S. 179, 187.
- Leuker, Tobias: Seliger Friede im Gehäus des Hieronymus, in: ders.: Dürer als ikonographischer Neuerer, Freiburg i. Br. 2001, S. 69–75.
- Leven, Karl-Heinz: Geschichte der Medizin. Von der Antike bis zur Gegenwart, München <sup>3</sup>2019, S. 16–19, 21.
- Licht, Fred: Goya. Die Geburt der Moderne, München 2001, S. 42.
- Lichtwark, Alfred: Übungen in der Betrachtung von Kunstwerken, Dresden <sup>3</sup>1900, S. 142.
- Liebenwein-Krämer, Renate: Säkularisierung und Sakralisierung. Studien zum Bedeutungswandel christlicher Bildformen in der Kunst des 19. Jahrhunderts, univ. diss., Bd. I, Frankfurt a. M. 1997, S. 174.
- Liebmann, Michael J.: Die deutsche Plastik 1350–1550, Leipzig 1982, S. 48.
- Liedtke, Walter: „The meaning of Rembrandt's Aristotle with a Bust of Homer“, in: Manuth, Volker/Krüger, Axel (Hg.): Collected opinions: essays on Netherlandish art in honour of Alfred Bader, London 2004, S. 80.

- Liess, Reinhard: „Bei der Kuppplerin“. Jan Vermeers Gemälde in Dresden. Eine Bildanalyse. Einblicken ins Gesamtwerk des Malers, in: ders. (Hg.): Jan Vermeer van Delft, Pieter Brueghel d. Ä., Rogier van der Weyden. Drei Studien zur niederländischen Kunst, Göttingen 2004, S. 48–49.
- Liessmann, Paul (Hg.): Ruhm, Tod und Unsterblichkeit, Wien 2004.
- Lindau, Ursula: Der Schrei und die Stille. Trauer und Tod bei Künstlern der klassischen Moderne, Husum 2018.
- Lindemann, Bernd Wolfgang: Vita Somnium Breve, in: ders./ Schmidt, Katharina/Coers, Brigitta: Arnold Böcklin – Eine Retrospektive [Ausst.-Kat.], Basel/München/Heidelberg 2001, S. 298.
- Linden, Sandra: Die liebeslustige Alte. Ein Topos und seine Narrativierung im Minnesang, in: dies./Elm, Dorothee/Fitzon, Thorsten/Lies, Kathrin: Alterstypoi. Das Wissen von dem Lebensaltern in Literatur, Kunst und Theologie, Berlin/New York 2009, S. 131, 138–143.
- Linder, Christian: Vor 100 Jahren starb Eduard von Keyserling. Ein Meister der Wortmusik, in: [https://www.deutschlandfunkkultur.de/vor-100-jahren-starb-eduard-von-keyserling-ein-meister-der-932.de.html?dram:article\\_id=429217...](https://www.deutschlandfunkkultur.de/vor-100-jahren-starb-eduard-von-keyserling-ein-meister-der-932.de.html?dram:article_id=429217...)[07.06.2020].
- Lloyd, Jill: Konfrontation mit dem Unvermeidbaren, in: Du. Das Kulturmagazin, Nr. 882, März 2018, S. 44–53.
- Lloyd, Jill/Küster, Ulf: Ferdinand Hodler [Ausst.-Kat.], Fondation Beyeler, Basel 2012.
- Locher, Kurt: Jacob Seisenegger, Hofmaler Kaiser Ferdinands I., München 1962, S. 32–35.
- Löcher, Kurt: Das Gemälde des 16. Jahrhunderts, Stuttgart 1997, S. 140–141.
- López-Rey, José/Delenda, Odile: Velázquez. Das vollständige Werk, Köln 2014, S. 278.
- Lowes, John Livingston: „The Lovers Maladye of Hereos“, in: Modern Philology 11, 1914, S. 491–546.
- Lucco, Mauro: Antonello da Messina. Das Gesamtwerk, Stuttgart 2006, S. 212.
- Lucie-Smith, Edward: DuMont's Lexikon der bildenden Kunst [angewandte Kunst, Architektur, Fotografie, Grafik, Malerei, Plastik; Stilrichtungen, Schulen, Medien, Materialien, Techniken], Köln 1990, S. 37.
- Luckhardt, Ulrich/Schneede, Uwe M.: Ich, Lovis Corinth. Die Selbstbildnisse [Ausst.-Kat.], Hamburger Kunsthalle 2004.

- Luh, Andreas: Das "Goldene Zeitalter der Alten"? Alter in historischer Perspektive. *Zeitschrift für Gerontologie und Geriatrie* 36, 2003, S. 309–311, 312–314.
- Lüdecke, Heinz (Hg.): Lucas Cranach der Ältere im Spiegel seiner Zeit. Aus Urkunden, Chroniken, Briefen, Reden und Gedichten, Berlin 1955, S. 51.
- Lüders, Annika: Der Tod ist ein Bild. Zum Bild des Todes in der Ästhetik, Marburg 2005.
- Lüdke, Dietmar: Im Stall, in: ders./Klinge, Margret (Hg.): David Teniers der Jüngere 1610—1690. Alltag und Vergnügen in Flandern [Ausst.-Kat.], Staatliche Kunsthalle Karlsruhe 2005, S. 154, 184.
- Lüthy, Michael: Relationele Ästhetik über den "Fleck" bei Cézanne und Lacan, in: Blümle, Claudia/von der Heiden, Anne (Hg.): Blickzähmung und Augentäuschung. Zu Jacques Lacans Bildtheorie, Zürich/Berlin 2005, S. 273.
- Lüthy, Michael: Bild und Blick in Manets Malerei, Berlin 2003, S. 52, 55, 57.
- Lüthy, Michael: Die Wendung des Blicks, in: Gaßner, Hubertus/Hildebrand-Schat, Viola (Hg.): Manet • Sehen. Der Blick der Moderne [Ausst.-Kat.], Hamburger Kunsthalle 2016, S. 14.
- Lütke Notarp, Gerlinde: Von Heiterkeit, Zorn, Schwermut und Lethargie: Studien zur Ikonographie der vier Temperamente in der niederländischen Serien- und Genregraphik des 16. und 17. Jahrhunderts, Münster 1998, S. 217, 219, 221.
- Lulińska, Agnieszka: Der gelenkte Blick, in: Max Liebermann: Wegbereiter der Moderne [Ausst.-Kat.], Kunst – und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland Bonn; Hamburger Kunsthalle, hrsg. von Robert Fleck, Hamburg 2011, S. 155.
- Lymant, Brigitte: Die sogenannte »Folge aus dem Alltagsleben« vom Israhel van Meckenem. Ein Spätgotischer Kupferstichzyklus zu Liebe und Ehe, in: Freunde des Wallraf-Richartz-Museum und des Museum Ludwig e. V. (Hg.): Wallraf-Richartz-Jahrbuch, Vol. 53 (1992), S. 31–32, 35–37.

## M

- Maas, Jeremy: *Victorian Painters*, London 1969, 1978, S. 105–106.
- Mackey, Elizabeth/Bernstein, Rachel/Lee, Eunice: Renoir after Impressionism, in: [https://www.lacma.org/sites/default/files/module-uploads/E4E\\_RenoirafterImpressionismConsolidated.pdf](https://www.lacma.org/sites/default/files/module-uploads/E4E_RenoirafterImpressionismConsolidated.pdf)... [15.11.2022], S. 3, 23–24.

- Makowiack, Philip A.: *Diagnosing Giants*, Oxford 2013, S. 82–96.
- Madersbacher, Lukas: Maximilian – ein neues Bild des Herrschers?, in: Abate, Marco (Hg.): *Circa 1500. Leonhard und Paola: „Ein ungleiches Paar“*, *Deludo globi: Vom Spiel der Welt. An der Grenze des Reiches* [Ausst.-Kat.], Mailand 2000, S. 368–371.
- Mai, Ekkehard: Atelier und Bildnis. Künstler über sich selbst, in: ders./Wettengl, Kurt (Hg.): *Wettstreit der Künste. Malerei und Skulptur von Dürer bis Daumier* [Ausst.-Kat.], Haus der Kunst, München/Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, Köln 2002, S. 115.
- Majoros, Ferenc: *Karl V. Habsburg als Weltmacht*, Graz/Wien/Köln 2000, S. 226.
- Mancini, Giulio: *Considerazioni sulla Pittura*, in: Marucchi, Adriana (Hg.), Bd. 1, Rom 1956/57, zitiert nach Roeber, Urs: *Zur Stellung und Funktion alter Figuren im Werk Caravaggios*, Kiel 1998, S. 135–136.
- Mankartz, Frauke: *Die Marke Friedrich: Der preußische König im zeitgenössischen Bild*, in: Stiftung Preußische Schlösser und Gärten in Berlin-Brandenburg (Hg.): *Friederisko. Friedrich der Große. Die Ausstellung*, München 2012, S. 205.
- Manuth, Volker/Winkel, Marieke de/Leeuwn, Rudie van: *Rembrandt, Sämtliche Gemälde*, Köln 2019, S. 377, 422, 551–552, 687.
- Manuth, Volker/Winkel, Marieke de: *Rembrandts Selbstporträts*, Köln 2019, S. 219.
- Manuth, Volker: *Rembrandt, Künstlerporträt und Selbstbildnis: Tradition und Rezeption*, in: White, Christopher/Buvelot, Quentin (Hg.): *Rembrandts Selbstbildnisse* [Ausst.-Kat.], The National Gallery, London / Königliches Gemäldekabinett Mauritshuis, Den Haag 1999, S. 50.
- Manuth, Volker: *Salomon de Bray. Sarah führt Hagar zu Abraham*, in: Berger, Ursel/ Desel, Jutta (Hg.): *Bilder vom alten Menschen in der niederländischen und deutschen Kunst 1550–1750* [Ausst.-Kat.], Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig 1993, S. 216, 218.
- Manuth, Volker: *Salomon Koninck. Ein Gelehrter an seinem Arbeitstisch*, in: Berger, Ursel/ Desel, Jutta (Hg.): *Bilder vom alten Menschen in der niederländischen und deutschen Kunst 1550–1750* [Ausst.-Kat.], Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig 1993, S. 164.
- Manuth, Volker: *Eremiten, Weise und Gelehrte*, in: Berger, Ursel/Desel, Jutta (Hg.): *Bilder vom alten Menschen in der niederländischen und deutschen*

- Kunst 1550–1750 [Ausst.-Kat.], Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig 1993, S. 146.
- Marcus, Esther-Lee/Clarfield, A. Mark: Rembrandts 'late –self-portraits: psychological and medical aspects, in: Patrick, Julie Hicks (Hg.): The international journal of aging & human Development, 55 (1), 2002, West Virginia University, USA, S. 29, 30.
- Marek, Kristin: Zwischen Verehrung und Ekel. Die Ambiguität des toten Christus als bildliche Rhetorik bei Holbein d. J., in: von Rosen, Valeska (Hg.): Erosionen der Rhetorik? Strategien der Ambiguität in den Künsten der Frühen Neuzeit, Wiesbaden 2012, S. 61–80.
- Marek, Kristin: Die Körper des Königs. Effigies, Bildpolitik und Heiligkeit, München 2009, S. 99–113, 145–152, 218.
- Marijnissen, Roger H.: Bruegel. Das vollständige Werk [1988], Antwerpen/Köln 2003, S. 346.
- Marijnissen, Roger H.: Hieronymus Bosch. Das vollständige Werk, Weinheim 1988.
- Marquard, Odo: Finalisierung und Mortalität, in: Stierle, K./Warning, R. (Hg.): Das Ende. Figuren einer Denkform, München 1996, S. 467–475.
- Marschke, Stefanie: Künstlerbildnisse und Selbstporträts. Studien zu ihren Funktionen von der Antike bis zur Renaissance, Weimar 1998, S. 314.
- Martin, François-René/Menu, Michel/Ramond, Sylvie: Grünewald, Köln 2013, S. 103–107, 167–168.
- Martin, Barbara: Nackt und bloß. Lovis Corinth und der Akt um 1900 [Ausst.-Kat.], Niedersächsisches Landesmuseum Hannover 2017.
- Marx, Karl: Marx-Engels-Gesamtausgabe [1861–1863], Bd. II, 3, Berlin 2013, S. 673.
- Marx, Karl: Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie, Bd. 1, Buch 1: Der Produktionsprozeß des Kapitals, in: Marx, Karl/Engels, Friedrich (Hg.): Werke, Bd. 23, Berlin 1977, S. 675.
- Masanès, Fabrice: Gustave Courbet 1819–1877. Der letzte Romantiker, Köln 2006, S. 32.
- Matile, Michael: Die Druckgraphik Lucas van Leydens und seiner Zeitgenossen. Bestandskatalog der Graphischen Sammlung der ETH Zürich, Basel 2000, S. 154.
- Matter, Stefan: Konversationsstücke des 15. Jahrhunderts. Überlegungen zu einigen Minnegarten-Stichen um Meister E. S. vor dem Hintergrund

- literarischer Minnediskurse der Zeit..., in: Münch, Birgit Ulrike/Müller, Jürgen: Peiraikos' Erben. Die Genese der Genremalerei bis 1550, Wiesbaden 2015, S. 337, 341.
- Matz, Ulrich: Politik und Gewalt. Zur Theorie des demokratischen Verfassungsstaates und der Revolution, Freiburg/München 1975.
- Mauro, Lucco: Hl. Hieronymus im Gehäus, in: ders. (Hg.): Antonella da Messina. Das Gesamtwerk, Stuttgart 2006, S. 212–214.
- Mayer, Mathias: Dialektik der Blindheit und Poetik des Todes. Über literarische Strategien der Erkenntnis, Freiburg im Breisgau 1997.
- McPherson, Heather: The modern portrait in Nineteenth-Century France, Cambridge 2001, S. 127–131.
- Mega, Laura F.: Wie Gender (auch) im Labor konstruiert und neutralisiert wird: Ein Fallbeispiel, in: Bauer, Gero/Ammicht Quinn, Regina/Hotz-Davies, Ingrid (Hg.): Die Neutralisierung des Geschlechts zur Beharrlichkeit der Zweigeschlechtlichkeit, Bielefeld 2018.
- Meißner, Thomas: Die „Habsburger Lippe“, Zeitschrift CME 14, München 2017, S. 36, 43.
- Merleau-Ponty, Maurice: "Der Zweifel Cézannes" 1964, in: Arndt, Hans Werner: Das Auge und der Geist, Hamburg 1967, S. 20.
- Meißner, Thomas: Der prominente Patient: Krankheiten berühmter Persönlichkeiten, Berlin 2019, S. 36, 71–73.
- Meißner, Günther: Hans Baluschek, Dresden 1985, S. 7.
- Mende, Michael: Hieronymus im Gehäus, 1514, in: Mende, Matthias u.a. (Hg.): Albrecht Dürer. Das druckgraphische Werk, Bd. I, Kupferstiche und Eisenradierungen, München 2000.
- Menninghaus, Winfried: Ekel. Theorie und Geschichte einer starken Empfindung, Frankfurt a. M. 2017, S. 16.
- Mensger, Ariane: Albrecht Dürer. Junge Frau, vom Tod bedroht (Der Gewalttätige), in: dies. (Hg.): Weibsbilder, Eros, Macht, Moral und Tod um 1500 [Ausst.-Kat.], Kupferstichkabinett, Kunstmuseum Basel 2017, S. 204.
- Mensger, Ariane: Macht, in: dies. (Hg.): Weibsbilder, Eros, Macht, Moral und Tod um 1500 [Ausst.-Kat.], Kupferstichkabinett, Kunstmuseum Basel 2017, S. 62, 114, 116, 204.
- Menzel, Ulrich: Die Ordnung der Welt. Imperium oder Hegemonie in der Hierarchie der Staatenwelt, Berlin 2015, S. 551, 558–560.

- Menzel, Thomas: Kaiser Maximilian I. und sein Ruhmeswerk. Selbstdarstellung als idealer Ritter, Fürst und Feldherr, in: *Militärgeschichtliche Zeitschrift* 63, 2004, S. 403.
- Martin, Andreas: Die sieben Werke der Barmherzigkeit. Ein Beispiel diakonischer Kunst – wiederbetrachtet, in: ders. (Hg.): *Tà katoprizómena*. Das Magazin für Kunst | Kultur | Theologie | Ästhetik, Hamburg 2016, S. 7–8. <https://www.theomag.de/102/am546.htm>....[4.11.2020].
- Messling, Guido: Kaiser Maximilian I. und der aufgebrochene Granatapfel, Bedeutung, 2017, S. 2. <https://www.khm.at/objektdb/detail/617/....>[15.10.2021].
- Metken, Sigrid: Der Kampf um die Hose. Geschlechterstreit und die Macht im Haus. Die Geschichte eines Symbols, Frankfurt/New York 1996, S. 9–23.
- Metzger, Christof: Albrecht Dürer [Ausst.-Kat.], Alberina, Wien 2020.
- Metzger, Christof: Das Maximiliansporträt, in: ders. (Hg.): Albrecht Dürer [Ausst.-Kat.], Alberina Wien 2019, S. 380–384.
- Mezger, Werner: Narrenidee und Fastnachtsbrauch. Studien zum Fortleben des Mittelalters in der europäischen Festkultur, Konstanz 1991, S. 66, 339–347.
- Meurer, Heribert: Gedanken zur Wiener Vanitasgruppe, in: Reinhardt, Brigitte/Roller, Stefan (Hg.): Michel Erhart & Jörg Syrlin d.Ä. – Spätgotik in Ulm [Ausst.-Kat.], Ulmer Museum 2002, S. 162–171, 174–175.
- Meyer, Julius: Geschichte der modernen französischen Malerei seit 1789, Leipzig 1867, S. 628.
- Meyer zur Capellen, Jürg: Zum venezianischen Dogenbildnis in der zweiten Hälfte des Quattrocento, in: *Konsthistorik tidskrift*, 1981, S. 81.
- Meyer zur Capellen, Jürg: Überlegungen zum Bildnis des Papstes Julius II. von Raffael, in: Sander, Jochen (Hg.): Raffael und das Porträt Julius'II. Das Bild eines Renaissance-Papstes [Ausst.-Kat.], Städel Museum, Frankfurt a. M. 2013/2014, S. 56–57.
- Meyer, Schapiro: Paul Cézanne, New York 1965, S. 9–10.
- Michalski, Sergiusz: Fleisch und Geist: Zur Bildsymbolik bei Pieter Aertsen, in: *Artibus et Historiae*, 2001, Vol. 22, No. 44 (2001), S. 167–170, 172–173.
- Michalski, Sergiusz: Einführung in die Kunstgeschichte, Darmstadt 2015, S. 78–86.
- Michel, Eva/Sternath, Maria Luise: Zum Geleit, in: dies. (Hg.): Kaiser Maximilian I. und die Kunst der Dürerzeit [Ausst.-Kat.], Albertina Wien 2012, S. 16, 17.

- Minois, George: History of old age. From Antiquity to Renaissance, Cambridge 1989, S. 80, 290–293.
- Mischke, Marianne: Der Umgang mit dem Tod. Vom Wandel in der abendländischen Geschichte, Berlin 1996, S. 26–27.
- Mössinger, Ingrid/Müller, Jürgen: Pieter Bruegel d. Ä. und das Theater der Welt [Ausst.-Kat.], Kunstsammlungen Chemnitz 2014.
- Mohrland, Juliane: Die Frau zwischen Narr und Tod. Untersuchungen zu einem Motiv der frühneuzeitlichen Bildpublizistik, Berlin 2013, S. 183–189, 192–199.
- Mollat, Michel: Die Amen im Mittelalter, München 1984, S. 13, 178.
- Moltke, J. W. von: Salomon de Bray in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft, 11–12, 1938–39, S. 335.
- Montagu, Jennifer: The Expression of the Passions: The Origin and Influence of the Charles Le Brun's Conference sur L'Expression Generale et Particuliere, New Haven/London 1994, S. 114.
- Montaigne, Michel de: Essais, [1836], zit. v. Borscheid, Peter: Geschichte des Alters, München 1989, S. 22.
- Moor, Ingrid: Studien zur spanischen Genremalerei des 17. Jahrhunderts – Sozialgeschichtliche Aspekte ihrer Themen und Motive am Beispiel von Bartolomé Esteban Murillo, univ. diss., Karlsruhe 2013, S. 66, 117–119, 178, 202–203, 208.
- Moore Ede, Minna: Herrscherporträts, in: Campell, Lorne/Falomir, Miguel/Fletcher, Jennifer/ Syson, Luke (Hg.): Die Porträt-Kunst der Renaissance. Van Eyck, Dürer, Tizian... [Ausst.-Kat.], National Gallery London 2008/2009, S. 269.
- Morgan, John D.: Der historische und gesellschaftliche Kontext vom Sterben, Tod und Trauer, in: Wittkowski, Joachim (Hg.): Sterben, Tod und Trauer. Grundlagen Methoden Anwendungsfelder, Stuttgart 2003, S. 14–30.
- Moxley, Keith P. F.: Das Ritterideal und der Hausbuchmeister (Meister des Amsterdamer Kabinetts), in: Filedt *KoK*, J. P. (Hg.): Vom Leben im späten Mittelalter. Der Hausbuchmeister oder Meister des Amsterdamer Kabinetts, Rijksmuseum Amsterdam/Städtische Galerie im Städelschen Kunstinstitut, Frankfurt a. M. 1985, S. 45, 49.
- Moxley, Keith P. F.: Master E. S. and the folly of Love, in: Simiolus 11, 1980, S. 125.

- Munch, Edvard [1946], zit. v. Müller-Westermann, Iris, in: dies. (Hg.): Edvard Munch. Die Selbstbildnisse [Ausst.-Kat.], Munchmuseet, Oslo/München 2005.
- Muir, Edward: Civic Ritual in Renaissance Venice, Princeton 1981, S. 251.
- Murmann, Greete: »Heinrich, lieber Heinrich!« Zille und seine Zeit, Düsseldorf 1994.
- Muther, Richard: Die internationale Kunstausstellung in München, in: ZBK 23, Leipzig 1888, S. 309.
- Mühlen, Ilse von zu: Imaginibus hnos – Ehre sei dem Bild. Die Jesuiten und die Bilderfrage, in: Baumstark, Reinhold (Hg.): Rom in Bayern. Kunst und Spiritualität der ersten Jesuiten [Ausst.-Kat.], München 1997, S. 161.
- Müller-Braunschweig, Hans: Aspekte einer psychoanalytischen Kreativitätstheorie, in: Kraft, Hartmut (Hg.): Psychoanalyse, Kunst und Kreativität heute, Köln 1984, S. 122–145.
- Müller Hofstede, Justus: Zur Kopfstudie im Werk von Rubens, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch, 3, 1968, S. 223 – 252.
- Müller, Klaus E.: Der Krüppel. *Ethnologia passionis humanae*, München 1996, S. 30–31.
- Müller, Joseph-Émile: Rembrandt, London 1968, S. 35–36.
- Müller, Jürgen: „So ist die Seele wie die Hand“ Rembrandts Aristoteles mit der Büste des Homer, in: Zürn, Tina/Haug, Stetten/Helbig, Thomas (Hg.): Bild, Blick, Berührung: optische und taktile Wahrnehmung in den Künsten, Paderborn 2019, S. 75, 78, 79–80.
- Müller, Jürgen: Caritas, in: ders. /Mössinger, Ingrid (Hg.): Pieter Bruegel d.Ä. und das Theater der Welt [Ausst.-Kat.], Kunstsammlungen Chemnitz 2014, S. 136–137.
- Müller, Jürgen: „Die *magere Küche*“/„Die *fette Küche*“, in: ders./ Mössinger, Ingrid (Hg.): Pieter Bruegel d.Ä. und das Theater der Welt [Ausst.-Kat.], Kunstsammlungen Chemnitz 2014, S. 196–199.
- Müller, Jürgen: Rembrandt Harmensz van Rijn, in: Pfisterer, Ulrich/ Rosen von, Valeska: Der Künstler als Kunstwerk. Selbstporträts vom Mittelalter bis zur Gegenwart, Stuttgart 2005, S. 92.
- Müller, Jürgen/Schauerte, Thomas: Pieter Bruegel. Das vollständige Werk, Köln 2018, S. 300.
- Müller-Westermann, Iris: Edvard Munch. Die Selbstbildnisse, München 2005, S. , 153–154, 174–176.

Müllner, Ilse: Gewalt im Hause Davids – Die Erzählung von Tamar und Amnon (Herdes biblische Studien), Freiburg 1997, S. 93, 342.

Müllner, Ilse: Gewalt im Hause Davids – Die Erzählung von Tamar und Amnon (2 Sam 13, 1–22), Freiburg/Basel/Wien 1997.

## N

Nagel, Otto: H. Zille, Berlin 1968, S. 10, 30–31, 34–36, 146–147.

Nascher, Ignaz: zit.v. Lüth, Paul, in: Geschichte der Geriaterie, Stuttgart 1965, S. 219.

Nassehi, Armin: Geschlossenheit und Offenheit, Frankfurt a. M. 2003, S. 287.

Neidhardt, Uta: Johannes Vermeers »Kupplerin« - ein Werk des niederländischen Caravaggismus?, in: dies./Giebe Marlies (Hg.): Johannes Vermeer. Bei der Kupplerin, Dresden 2004, S. 12, 14–15.

Nepi Scirè, Giovanna: Katalog Nr. 14, in: Ferino-Pagden, Sylvia/ Nepi Scirè, Giovanna (Hg.): Giorione. Mythos und Enigma [Ausst.-Kat.], Kunsthistorisches Museum Wien, 2004, S. 219–222.

Néret, Gilles: Renoir. Maler des Glücks, Köln 2019.

Néret, Gilles: Gustav Klimt 1862–1918. Die Welt in weiblicher Form, Köln 2016.

Néret, Gilles: Manet 1832–1883. Vorreiter der Moderne, Köln 2008, S. 79–86.

Nicolaisen, Jan: Hans Baldung Grien und die »Privatisierung« des Bildes. Augustinische Bildgedanken zur Zeit und Erinnerung im Spätwerk des Künstlers, in: Jacob-Friesen, Holger/Jehle, Oliver (Hg.): Hans Baldung Grien. Neue Perspektiven auf sein Werk, Berlin/München 2019, S. 260–262, 263–271.

Niederland, William G.: Psychoanalytische Überlegungen zur künstlerischen Kreativität, in: Psyche-Z Psychoanal., Bd. 32, Nr. 4, 1978, S. 329–354.

Niederstätter, Alois: Die Herrschaft Österreich. Fürst und Land im Mittelalter, Wien 2001, S. 146–150.

Nietzsche, F.(1988): Der europäische Nihilismus [1887], in: Colli, G. von/Montinari, M. (Hg.): Nietzsche: Kritische Studienausgabe, Bd.12, München 1999, S. 211–217.

Nipperdey, Justus: Der Kreislauf der Wirtschaft Internationaler Handel und nationale Produktion im 17. Jahrhundert aus holländischer Perspektive, in:

- Themenportal Europäische Geschichte, 2015, S. 5. [www.europa.clio-online.de/essay/id/fdae-1652....](http://www.europa.clio-online.de/essay/id/fdae-1652....) [30.10.2022].
- Nochlin, Linda: *Bathers, Bodies, Beauty. The Visceral Eye*, Cambridge 2006, S. 51–52.
- North, Michael: *Geschichte der Niederlande*, München 2013, S. 43–44, 58–59.
- North, Michael: *Das Goldene Zeitalter. Kunst und Kommerz in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts*, Köln/Weima/Wien 2001, S. 7–9.
- Nouven, Margreet: *Mal Heimat Holland*, in: Howoldt, Jenns E., u. a. (Hg.): *Max Liebermann – Realist und die Phantasie* [Ausst.-Kat.], Hamburg/Frankfurt a. M./Leipzig 1997, S. 14, 15.
- Nowell, Irene: *Evas starke Töchter. Frauen im Alten Testament*, übers. v. Schmidt, Hans-Werner, Darmstadt 2003, S. 83–91.
- Nuland, Sherwin B.: *Wie wir sterben. Ein Ende in Würde*, München 1996.
- Nürnberg, Helmuth: *Geschichte der deutschen Literatur*, München/Düsseldorf/Stuttgart 2006, S. 66–67.

## O

- Oberhuber, Konrad: *Raffael. Das malerische Werk*, München/London/New York 1999, S. 126.
- Obermüller, Clara: *Studien zur Melancholie in der deutschen Lyrik des Barock*, Bonn 1974.
- Oehring, Erika: "Kleyne beuzelingen". *Bilder des Alltags*, in: dies. (Hg.): *Goldene Zeiten. Holländische Malerei des 17. Jahrhunderts* [Ausst.-Kat.], Residenzgalerie, DomQuartier Salzburg 2019, S. 73.
- Oexle, Otto Gerhard: *Armut und Armenfürsorge um 1200. Ein Beitrag zum Verständnis der freiwilligen Armut bei Elisabeth von Thüringen*, in: *Sankt Elisabeth. Fürstin, Dienerin, Heilige* (Sonderdruck), Sigmaringen 1981.
- Olbrich, Harald (Hg.): *Lexikon der Kunst*, Band I, "Armeleutemalerei", Leipzig 2004, S. 261.
- Olbrich, Harald/u. a. (Hg.): *Lexikon der Kunst*, Band II, "Emblematik", S. 317, Band IV, "Liebesgarten", Leipzig 2004, S. 317, 332, 460.
- Olbrich, Harald/u. a. (Hg.): *Lexikon der Kunst*, Band V, "van de Passe", Leipzig 2004, S. 460.
- Olbrich, Harald (Hg.): *Lexikon der Kunst*, Band VI, "Selbstbildnis", Leipzig 2004, S. 406, 596.

- Olbrich, Harald/u. a. (Hg.): Lexikon der Kunst, Band VII, "Verkehrte Welt", Leipzig 2004, S. 597–599.
- Olbrich, Harald (Hg.): "Weiberregiment, Weibermacht, Weiberlisten"/ "Zeuxis", in: Lexikon der Kunst, Band VII, Leipzig 2004, S. 739–740/ 912.
- Opp de Hipt, Manfred: Denkbilder in der Politik, Wiesbaden 1987, S. 64.
- Osborn, Max: Moderne Portraitmalerei, Moderne Essays, Heft 53, Berlin 1905, S. 50–52.
- Oschimansky, Frank/Berthold, Julia: Der Arbeitsbegriff im Wandel der Zeiten, 2020. <http://www.bpb.de/politik/innenpolitik/arbeitsmarktpolitik/305854/de-arbeitsbegriff-im-wandel-der-zeit...>, ... [20.12.2020], S. 1–2.
- Osten, Gert von der: Hans Baldung Grien. Gemälde und Dokumente, Berlin 1983, S. 250.
- Ostwald, Hans: Das Zillebuch, Berlin 1929.
- Ott, Gerhard Heinrich (Hg.): Menschenbild und Krankheitslehre, Berlin/Heidelberg 1987.
- Overdick, Michael: Zur Darstellung von Tod und Verdammnis in den Illustrationen zu Sebastian Brants „Narrenschiff“, in: Knöll, Stefanie (Hg.): Narren – Masken – Karneval. Meisterwerke von Dürer bis Kubin aus der Düsseldorfer Graphiksammlung „Mensch und Tod“, Regensburg 2009, S. 39.
- Owesen, Ingeborg W.: Edvard Munch zwischen der Geschlechterfrage, Liebe und Frauenrechten, in: Guleng, Mai Britt/Sauge, Brigitte/Steihaug, Jon-Ove (Hg.): Edvard Munch 1863–1944 [Ausst.-Kat.], Nasjonalgalleriet Oslo/Berlin 2013, S. 300–304.
- Oy-Marra, Elisabeth: Das Verhaeltnis von Kunst und Natur im Traktat von Gian Domenico Ottonelli und Pietro da Cortona, in: Laufhutte, Hartmut (Hg.): Künste und Natur in Diskursen der Frühen Neuzeit, Bd. I, Wiesbaden 2000, S. 442.

## P

- Pächt, Otto/Lachnit, Edwin (Hg.): Rembrandt, München 2005, S. 76.
- Pächt, Otto: Venezianische Malerei des 15. Jahrhunderts. Die Bellinis und Mantegna, München 2002, S. 143.
- Palacois Vaquero, Joaquin: Ribera, José (Jusepe) de: Kindlers Malerei Lexikon, Bd. 10, München 1985, S. 274–275.

- Platzman, Steven: Cézanne. Die Selbstporträts, München 2001, S. 44–45, 55–57, 76, 85–88, 100, 139–140, 144–147, 177, 189.
- Panofsky, Erwin: Die altniederländische Malerei. Ihr Ursprung und Wesen, (Übers./Hg.): Sander, Jochen/Kemperdick, Stephan, Köln [1953] 2001, S. 181, 193, 195.
- Panofsky, Erwin: Tizian Allegorie oder Klugheit. Ein Nachwort, in ders.: Sinn und Deutung in der bildenden Kunst, Köln 1978, S. 167–191.
- Panofsky, Erwin: Das Leben und die Kunst Albrecht Dürers, übers. v. Möller, Lise Lotte [1943], München 1977, S. 93.
- Panofsky, Erwin: Problems in Titian. Mostly Iconographic, London 1969, S. 94, 96.
- Panofsky, Erwin: Albrecht Dürer, Princeton <sup>3</sup>1948, S. 59.
- Panofsky, Erwin: Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie, Leipzig 1924, S. 47–49.
- Parmentier, Michael: Das gemalte Icg. Über die Selbstbilder von Rembrandt, in: Zeitschrift für Pädagogik 43 (1997) 5, S. 721–723, 728, 734.
- Pasquinelli, Barbara: Körpersprache. Gestik, Mimik, Ausdruck, Berlin 2007.
- Paulsson, Gregor: Die soziale Dimension der Kunst, Bern 1955, S. 25–30.
- Pawlak, Anna: Trilogie der Gottessuche. Pieter Bruegels d. Ä. Sturz der gefallenen Engel, Triumph des Todes und Dulle Griet, univ. diss., Köln 2008, Berlin 2011.
- Pedretti, Erica: Valerie oder Das unerzogene Auge, Frankfurt a. M. 1986.
- Pedrocco, Filippo: Tizian, München 2000, S. 207, 281.
- Peipers, Jeanne: Le peintre du maître-autel de Lautenbach. L'atelier de Durer et l'art du Rhin Supérieur, Frankfurt a. M. 1993, S. 370, zit. von Krohm, Hartmut: Formen der Heiligenpräsentation innerhalb der süddeutschen Retabelkunst um 1500, in: Torri, Ventina: Der heilige Abt. Eine spätgotische Heiligenskulptur im Liebighaus, Berlin 2001, S. 43.
- Pestalozzi, Bernhard C.: Looking at the Dying Patient: The Ferdinand Hodler Paintings of Valentine Godé-Darel, in: Journal of Clinical Oncology, Bd.20, Nr. 7, 2002, S. 1948–1950.
- Petterson, Einar: Amans Amanti Medicus. Das Genremotiv Der ärztliche Besuch in seinem kulturhistorischen Kontext, Berlin 2000, S. 36–65, 54, 55, 75–78, 84, 85, 103, 160–166, 171, 172.
- Pfeifer, Wolfgang u.a. (Hg.): Etymologisches Wörterbuch des Deutschen, München <sup>8</sup>2005, S. 960.

- Pfeiffer, Ulrich: Opfer und Tod im Werk von Käthe Kollwitz. Zur Bedeutung der Radierung „Aus vielen Wunden blutest du o Volk“, univ. diss., Oldenburg 1996.
- Pfisterer, Ulrich: Traurige Musen. Jacopo de' Barbari zu Malerei, Dichtung und Kulturtransfer im Norden, in: Friedrich, Udo (Hg.): Kulturtransfer am Fürstenhof. Höfische Austauschprozesse und ihre Medien im Zeitalter Kaiser Maximilians I., Berlin 2013, S. 193–197.
- Pfisterer, Ulrich (Hg.): Metzler Lexikon Kustwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe, Stuttgart/Weimar 2011, S. 406.
- Pfisterer, Ulrich/von Rosen, Valeska: Vorwort, in: dies. (Hg.): Der Künstler als Kunstwerk. Selbstporträts vom Mittelalter bis zur Gegenwart, Stuttgart 2005, S. 16.
- Pfisterer, Ulrich: Donatello und die Entdeckung der Stile 1430–1454, München 2002, S. 442–445.
- Pichler, Wolfram/Ubl, Ralph: Aus dem Porträt gefallen – Goyas unlesbare Gesichter, in: Schuster, Peter-Klaus/Seipel, Wilfried (Hg.): Goya. Prophet der Moderne [Ausst.-Kat.], Alte Nationalgalerie Berlin/KHM Wien 2005, S. 51, 57, 59.
- Pichler, Wolfram: Die Evidenz und ihr Doppel. Über Spielräume des Sehens bei Caravaggio, in: Beyer, Vera u. a. (Hg.): Das Bild ist der König. Repräsentation nach Louis Marin, München 2006, S. 125–156.
- Pignatti, Terisio/Pedrocco, Filippo: Giorgione, München 1999.
- Piles, Roger de: Cours de peinture par principes, Paris 1708. Zitiert nach der deutschen Ausgabe »Einleitung in die Malerey aus Grundsätzen«, Leipzig 1760, S. 212214, 220–221.
- Pirsig, Wolfgang: „Dürers Mutter“ – aus ärztlicher Sicht, in: Roth, Michael (Hg.): Dürers Mutter. Schönheit, Alter und Tod im Bild der Renaissance [Ausst.-Kat.], Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin 2006, S. 17–19, 21.
- Pischel, Gina: Grosse Weltgeschichte der Skulptur, München 1982, S. 172.
- Pisvin, Katia: Mitgefühl, in: Hout, Nico van (Hg.): Rubens und sein Vermächtnis: Inspiration für Europa [Ausst.-Kat.], Paleis voor Schone Kunsten Brüssel 2014 und Royal Academy of Arts London 2014, S. 204–205.
- Plaschy-Huchler, Karin: „Du selbst bist Dein Hauptwerk“. Cuno Amiets Selbstbildnisse zwischen Selbstpropaganda und künstlerischer Selbstreflexion, univ. diss., Zürich 2012, S. 3–8.

- Platzmann, Steven: Cézanne. Die Selbstporträts, München 2001, S. 44.
- Plazotta, Carol: Porträt Papst Julius'II., in: dies./Chapman, Huo/Henry, Tom (Hg.): Raffael. Von Urbino nach Rom [Ausst.-Kat.], National Gallery London/Stuttgart 2004, S. 272, 274.
- Plotzek, Joachim M.: Einführung, in: Winnekes, Katharina/Kraus, Stefan/Surmann, Ulrike/ders./Plotzek, Joachim M. (Hg.): ars vivendi ars moriendi – Die Kunst zu Leben Die Kunst zu sterben [Ausst.-Kat.], München 2002, S. 11–37.
- Pochat, Götz: Bild-Zeit. Zeitgestalt und Erzählstruktur in der bildenden Kunst des 16. Jahrhunderts, Bd. III, Wien/Köln/Weimar 2015, S. 70–72, 230–234.
- Pochat, Götz: Bild Zeit. Zeitgestalt und Erzählstruktur in der bildenden Kunst des 14. und 15. Jahrhunderts, Wien/Köln/Weimar 2004, S.163.
- Poeschel, Sabine: Die Kunst der Liebe. Meisterwerke aus 2000 Jahren, Darmstadt 2018, S. 94, 96, 99–100.
- Poeschel, Sabine: Handbuch der Ikonographie, Darmstadt 2011, S. 121, 199.
- Poeschke, Joachim: Die Skulptur der Renaissance in Italien, Bd. I, München 1990, S. 116–117.
- Pol, Lotte van de: Der Bürger und die Hure. Das sündige Gewerbe im Amsterdam der Frühen Neuzeit, Frankfurt/New York 2006, S. 14, 24–25, 98–103, 104–130.
- Polleroß, Friedrich B.: Das sakrale Identifikationsporträt. Ein höfischer Bildtypus vom 13. bis zum 20. Jahrhundert, univ. diss., Teil I, Worms 1988, S. 17.
- Pollmer-Schmidt, Almut: Der Heilige Hieronimus im Studierzimmer, in: Sander, Jochen (Hg.): Dürer Kunst – Künstler – Kontext [Ausst.-Kat.], Städel Museum, Frankfurt a. M. 2014, S. 338.
- Pope-Hennessy, John: The Portrait of the Renaissance, Princeton 1966, S. 35–37.
- Portús, Javier: Ribera, Barcelona 2011.
- Prater, Andreas: Das Experiment mit dem Antlitz. Physiognomische Reihen in der Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts und ihre Vorläufer, in: Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, Bd. 34, 1989, S. 311–328.
- Preimesberger, Rudolf: Einleitung, in: ders./Baader Hannah/Suthor, Nicola (Hg.): Porträt. Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quelltexten und Kommentaren, Bd. 2, Berlin 1999, S. 17.

- Preisung, Dagmar: Geweihleuchter – RDK Labor, 2015, <https://www.rdklabor.de/wiki/Geweihleuchter....> [15.03.2022], S. 1–6.
- Priedl, Elisabeth: Ehe, Ehre, Keuschheit. Artemisia Gentileschi "Susanna und die beiden Alten", in: dies./Guth, Doris: Bilder der Liebe. Liebe, Begehren und Geschlechterverhältnisse in der Kunst der Frühen Neuzeit, Bielefeld 2012, S. 111–112, 114–116.
- Prignitz-Poda, Helga: Frida Kahlo. Die Malerin und ihr Werk, München 2003.
- Proust, Marcel (1927): Die wiedergefundene Zeit, übers. v. Rechel-Mertens, Eva/Keller, Luzius, Frankfurt a. M. 2003, S. 306.
- Puttkammer, Anneret: Liebesgeschichten der Bibel, Stuttgart 2003, S.54—60.

## Q

- Quesnay, François: Pächter, in: Kuczynski, Marguerite (Hg.): Quesnay. Ökonomische Schriften, Bd. 1, Berlin 1971, S. 47.

## R

- Raczynski, Athanasius Graf von: Geschichte der neueren deutschen Kunst, Bd. I, Berlin 1936, S. 229.
- Raphael, Lutz (Hg.): Armut zwischen Ausschluss und Solidarität. Europäische Traditionen und Tendenzen seit der Spätantike, in: Uerlings, Herbert/Trauth, Nina/Clemens, Lukas (Hg.): Arm. Perspektiven in Kunst und Gesellschaft [Ausst.-Kat.], Stadtmuseum Simeonstift Trier und Rheinisches Landesmuseum Trier 2011, S. 23–24.
- Rassner, Gernot: Dermatologie. Lehrbuch und Atlas, München/Jena 2007, S. 279–280.
- Rau, Erika/Rau, Christina: Physiognomik. Was der Körper und Gesicht verraten, Stuttgart 2016, S. 243.
- Rauch, Margot: Vom Herzog zum Kaiser von Österreich – der Aufstieg des Hauses Habsburg, in: dies. (Hg.): Die Habsburger Porträtgalerie, Heidelberg 2000, S. 35.
- Raupp, Hans Joachim: "Das Genrebild", in: ders./Großmann, Ulrich/Ekkart, Rudolf E. O. (Hg.): Genre. Niederländische Malerei des 17. Jahrhunderts der SØR Rusche Sammlung, [Ausst.-Kat.], Münster/Hamburg/London 1996, S. 2, 14, 16.

- Raupp, Hans Joachim: Niederländische Malerei des 17. Jahrhunderts der SÖR Rusche Sammlung, in: ders./Großmann, Ulrich (Hg.): Portraits [Ausst.-Kat.], Münster/Hamburg/London 1995.
- Raupp, Hans-Joachim: Entstehung und Entwicklung des bäuerlichen Genre in der deutschen und niederländischen Kunst ca. 1470–1570, Düren 1986, S. 88, 98.
- Raupp, Hans-Joachim: Die Illustrationen zu Francesco Petrarca, „Von der Artzney bayder Glueck des Guten vnd Widerwertigen“ (Augsburg 1532), in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch, Bd. XLV, Köln 1984, S. 88(f).
- Raupp, Hans-Joachim: Untersuchungen zu Künstlerbildnis und Künstlerdarstellung in den Niederlanden im 17. Jahrhundert, Hildesheim/Zürich/New York 1984, S. 118, 166, 362.
- Raupp, Hans-Joachim: „Ansätze zu einer Theorie der Genremalerei in den Niederlanden im 17. Jahrhundert, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 1983, Bd. 46, München/Berlin 1983, S. 402, 410.
- Raupp, Hans-Joachim: Selbstbildnisse und Künstlerporträts – ihre Funktion und Bedeutung, in: Klessmann, Rüdiger (Hg.): Von Lucas van Leyen bis Anton Raphael Mengs [Ausst.-Kat.], Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig 1980, S. 8.
- Rautenberg, Ursula: Altersungleiche Paare in Bild und Text. Folge 1: Geldheiraten 1494: »wiben durch guts willen«, in: Aus dem Antiquariat H. 4, 1997, S. A185–A188.
- Reich, Emil: Die bürgerliche Kunst und die besitzlosen Volksklassen, Leipzig 1894, S. 153–155.
- Reifferscheidt, Fabian: „Zu wenig Parfüm, zu viel Pfütze“, in: ders./Hoffmann, Tobias/Grosskopf, Anna (Hg.): „Zu wenig Parfüm, zu viel Pfütze“. Hans Baluschek zum 150. Geburtstag“ [Ausst.-Kat.], Bröhan-Museum Berlin 2020, S. 19.
- Reinhardt, V.(1997): Die biblische Darstellung des Papstamtes und des Ketzers in Renaissance und Gegenreformation, in: Fleming, V.von (Hg.): Zeitsprünge. Forschungen zur Frühen Neuzeit (Sonderheft) 1 (3/4), S. 546–562.
- Reinhardt, Volker: Geschichte Italiens, München 2011, S. 54–55.
- Reiß, Claudia: Ekel. Ikonografie des Ausgeschlossenen, univ. diss., Duisburg/Essen 2007, S. 39, 41, 46.

- Reißer, Ulrich: Physiognomik und Ausdruckstheorie der Renaissance. Der Einfluß charakterologischer Lehren auf Kunst und Kunsttheorie des 15. und 16. Jahrhunderts, München 1997, S. 130.
- Reitzenstein, Alexander von: Zum Burgkmairschen Doppelbildnis von 1529, in: *Pantheon* 22, Bd. 33, 1975, S. 106–110.
- Renger, Konrad: Lockere Gesellschaft. Zur Ikonographie des verlorenen Sohnes und von Wirtshausszenen in der niederländischen Malerei, Berlin 1970, S. 13, 24.
- Rennewart/Gyburc: Frauen im Mittelalter, Berlin 1999, in: [www.das-mittelalter.de/frauen\\_im\\_mittelalter.htm...](http://www.das-mittelalter.de/frauen_im_mittelalter.htm...) [12.07.2020], S. 1–5.
- Reppen, Konrad (Hg.): Das Herrscherbild im 17. Jahrhundert, Schriftenreihe der Vereinigung zur Erforschung der Neueren Geschichte 19, Münster 1990.
- Reusing, Ludger/Rippe, Volkhard: Altern. Zelluläre und molekulare Grundlagen, körperliche Veränderungen und Erkrankungen, Therapieansätze, Berlin 2014, S. 10–11, 42–43, 47–48, 65, 67–68, 75–83, 84.
- Rheinheimer, Martin: Arme, Bettler und Vaganten. Überleben in der Not 1450–1858, Frankfurt a. M. 2000.
- Richards, Sue & Larry: Alle Frauen der Bibel. Ihre Geschichte. Ihre Fragen. Ihre Nöte. Ihre Stärke., Giessen 2012, S. 51–54, 126–128, 152–157.
- Riepertinger, Reinhard/Brockhoff, Evamaria/Schumann, Jutta/Heinemann, Katharina: Das Rätsel Grünewald [Ausst.-Kat.], Stuttgart 2002.
- Riese, Brigitte: SEEMANNs. Lexikon der Ikonografie. Religiöse und profane Bildmotive, Leipzig 2007, S. 182–183, 446–447.
- Ritter, Gerhard A./Tenfelde, Klaus: Arbeiter im Deutschen Kaiserreich 1871 bis 1914, Bonn 1992, S. 242–244, 649–680.
- Ritter, Markus: Goldbrokat unter den Mongolen und Ilchanen: Ein Schlüsselwerk iranischer Textilkunst des 14. Jahrhunderts in Wien, in: [www.oeaw.ac.at/iran/downloads/ritter\\_vortrag\\_090606.pdf...](http://www.oeaw.ac.at/iran/downloads/ritter_vortrag_090606.pdf...) [10.02.2021].
- Ritter, Markus: Goldbrokat unter den Mongolen und Ilchanen, Wien 2006, S. 1–10.
- Roberts-Jones, Philippe und Françoise: Pieter Bruegel der Ältere, München 1997, S. 278.
- Roeber, Urs: Darstellung des alten Menschen und altersspezifische Rollenverteilung bei Caravaggio, unveröffentlichte Magisterarbeit, Kiel 1995, S. 94.

- Roeber, Urs: Zur Stellung und Funktion alter Figuren im Werk Caravaggios, Kiel 1998, S. 143.
- Roeck, Bernd: Leonardo. Der Mann, der alles wissen wollte, München <sup>3</sup>2019, S. 343–348.
- Roeck, Bernd/Tönnemann, Andreas: Die Nase Italiens. Federico da Montefeltro. Herzog von Urbino, Berlin <sup>2</sup>2011, S. 190–191.
- Roeck, Bernd: Das historische Auge. Kunstwerke als Zeugen ihrer Zeit. Von der Renaissance zur Revolution, Göttingen 2004, S. 70, 122, 124–125.
- Röhl, John C. G.: Wilhelm II. Der Aufbau der persönlichen Monarchie 1888–1900, München 2001, S. 1024.
- Röhl, Boris: Realismus in der bildenden Kunst. Europa und Nordamerika 1830 bis 2000, Berlin 2013, S. 7, 15, 19, 20, 29–30, 33, 54, 59.
- Rohwedder, Sandra Isabell: Von hoher Zinne. Untersuchungen zum Ritterbild im 19. Und Frühen 20. Jahrhundert, univ. diss., Bonn 2019, S. 224–233.
- Rolling, Stella/Fellner, Sabine: Die Kraft des Alters [Ausst.-Kat.], Unteres Bevedere, Wien 2017, S. 13.
- Rosa, Hartmut: Weltbeziehungen im Zeitalter der Beschleunigung, Berlin <sup>2</sup>2013.
- Rosen, Valeska von: Caravaggio und die Grenzen des Darstellbaren. Ambiguität, Ironie und Performativität in der Malerei um 1600, Berlin <sup>2</sup>2011, S. 272.
- Rosenbach, Detlev (Hg.): Heinrich Zille. Das graphische Werk. Berlin 1984.
- Rosenberg, Adolf/Heyck, Eduard: Die Geschichte des Kostüms, Berlin 1905, in: <https://www.altevolkstrachten.de/kroese/...>[06.06.2020].
- Rosenberg, Jakob: Rembrandt: Life and work, New York 1964, S. 46.
- Rosenfeld, Hellmut: Der Tod in der christlichen Kunst und im christlichen Glauben – Der sterbende Mensch in Furcht und Hoffnung vor den göttlichen Gericht, in: Jansen, Hans Helmut (Hg.): Der Tod in Dichtung Philosophie und Kunst, Darmstadt <sup>2</sup>1988, S. 201–230.
- Rosenfeld, Hellmut: Aristoteles und Phillis. Eine neu aufgefundene Benediktbeurer Fassung um 1200, in: Moser, Hugo/von Wiese, Benno (Hg.): Zeitschrift für deutsche Philologie, Bd. 89, Berlin 1970, S. 321–323.
- Rosenhagen, Hans: Max Liebermann – Künstler-Monographien, Bielefeld/Leipzig 1927, S. 50.
- Rosenhagen, Hans: Liebermann, Bielefeld/Leipzig 1900, S. 28.

- Rosenmayr, Leopold: *Erinnern bewahrt vor Verschwinden. Die Rolle der Alten in der Verwandlung des Vergangenen*, in: Liessmann, K.-P. (Hg.): *Die Furie des Verschwindens*, Wien 2000, S. 145–156.
- Rosenmayr, Leopold: »Vor Greisengrau steh auf«. *Alte Menschen im Spiegel der Geschichte und der Kulturen*, in: Niederfranke, Annette/Naegele, Gerhard/Frahm, Eckart (Hg.): *Funkkolleg Altern 1. Die vielen Gesichter des Alterns*, Wiesbaden 1999, S. 62, 63, 66, 68, 69–70, 71–75, 78.
- Rosenmayr, Leopold, zit. in: Armanski, Gerhard, »...und schon siehst Du alt aus«, Bielefeld 1990, S. 33.
- Rosenmayr, Leopold: *Die Kräfte des Alters*, Wien 1990, S. 37–39.
- Rosenmayr, Leopold (Hg.): *Die menschlichen Lebensalter. Kontinuität und Krisen*, München/Zürich 1978.
- Rost, Hans: *Zur Moralstatistik der deutschen Städte*, in: *Festschrift Georg von Hertling zum 70. Geburtstage*, Kempten 1913, S. 612.
- Rotterdam, Erasmus von: *Das Lob der Torheit [1511]*, in: Gail, Anton J. (Übers./Hg.), 1949, Stuttgart 2006, S. 38–39.
- Rotterdam, Erasmus von: *Lob der Torheit [1509–1512]*, (Lat/dt.) übers. v. Steinmann, Kurt, Zürich 2002, S. 79.
- Rotterdam, Erasmus von: *Ausgewählte pädagogische Schriften*, in: Gail, Anton J. (Übers./Hg.), Paderborn 1529/1963, S. 89, 90–91, 114–116.
- Röttger, Kati: *Welt-Bild-Theater, Bd. 2, Bildästhetik im Bühnenraum*, Tübingen 2012.
- Roth, Michael: »Garstige Alte« [Ausst.-Kat.], Ulm 2002, S. 296–298.
- Roth, Michael: *Dürers Mutter. Schönheit, Alter und Tod im Bild der Renaissance [Ausst.-Kat.]*, Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin 2006, S. 152.
- Roth, Michael: *Nachforschungen über „Dürers Mutter“*, in: ders.: *Dürers Mutter. Schönheit, Alter und Tod im Bild der Renaissance [Ausst.-Kat.]*, Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin 2006, S. 10.
- Roth, Michael: *Katalog Nr. 1–2,5–6*, in: ders.: *Dürers Mutter. Schönheit, Alter und Tod im Bild der Renaissance [Ausst.-Kat.]*, Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin 2006, S. 24–29, 32–33.
- Roth, Michael: *Albrecht Dürer. Kopf eines 93-jährigen Alten, 1521*, in: ders.: *Dürers Mutter. Schönheit, Alter und Tod im Bild der Renaissance [Ausst.-Kat.]*, Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin 2006, S. 152.

- Ruhmer, Eberhard: Vervollkommnung des Reinmalerischen 1870–1880, in: ders. (Hg.): Der Leibl-Kreis und die Reine Malerei, Rosenheim 1984, S. 83–88.
- Ruhmer, Eberhard: Der Leibl-Kreis und die Reine Malerei, Rosenheim 1984, S. 83–88, 93–94.
- Ruhrberg, Karl: Weltkunst aus der Provinz. Paul Cézanne – der Primitive einer neuen Kunst, in: Walther, Ingo F. (Hg.): Kunst des 20. Jahrhunderts, Bd. 1, Köln 2005, S. 21.
- Ruppert, Kurt: Goya – Alle Radierzyklen [Ausst.-Kat.], Bd. 1, Münchner Künstlerhaus 2015, S. 20, 86.

## S

- Saake, Irmhild: Die Konstruktion des Alters. Eine gesellschaftstheoretische Einführung in die Altersforschung, Wiesbaden 2006, S. 145.
- Saake, Irmhild: Theorien über das Alter: Perspektiven einer konstruktivistischen Altersforschung, univ. diss., Münster 1998, S. 11.
- Saake, Irmhild: Theorien über das Alter: Perspektiven einer konstruktivistischen Altersforschung, Speyer/Wiesbaden 1998, S. 164.
- Sachs-Hombach, Klaus: Die Macht der Bilder, Köln 2016, S. 182–185.  
<https://www.halem-verlag.de/rueckblick-die-macht-der-bilder/...>[19.10.2022].
- Sachße, Christoph/Tennstedt, Florian: Geschichte der Armenfürsorge in Deutschland, Bd. 1: Vom Spätmittelalter bis zum 1. Weltkrieg, Stuttgart/Berlin/Köln 21998, S. 159.
- Sachße, Christoph/Tennstedt, Florian (Hg.): Bettler, Gauner und Proleten. Armut und Armenfürsorge in der deutschen Geschichte, Hamburg 1983, S. 160–161, 167–169, 170,174.
- Sachße, Christoph/Tennstedt, Florian: Geschichte der Armenfürsorge in Deutschland. Vom Spätmittelalter bis zum Ersten Weltkrieg, Stuttgart/Berlin/Köln/Mainz 1980, S. 27, 30–36.
- Sacken, E.v.: Über die authentischen Porträts König Rudolfs von Habsburg und dessen Grabsteine, in: Festschrift zur sechshundertjährigen Gedenkfeier der Belehnung des Hauses Habsburg mit Österreich, Wien 1882, S. 127–126 [fehlerhafte Seitenzahl im Originaltext].
- Sagner, Karin: Das Leben ein Tanz, Planegg 2018, S. 80–83.

- Samarel, Nelda: Der Sterbeprozess, in: Wittkowski, Joachim (Hg.): *Sterben, Tod und Trauer*, Stuttgart 2003, S. 122–151.
- Sander, Jochen (Hg.): *Dürer. Kunst – Künstler – Kontext [Ausst.-Kat.]*, Städel Museum, Frankfurt a. M. 2013.
- Santoro, Fiorella Sricchia: *Die Kunst der Renaissance im 16. Jahrhundert*, Milano 1997, S. 264.
- Saran, Bernhard: Von der Macht des Wortes im Bild, in: Seidel, Max (Hg.): *der Isenheimer Altar von Mathis Grünewald*, Stuttgart 2012, S. 81.
- Sato, Naoki: *Malerei und Fotografie um 1900: Helene Schjerfbeck und die Fotografie*, S. 1–2. <https://core.ac.uk/download/pdf/235585466.pdf>... [26.11.2022].
- Sauter, Alexander: *Fürstliche Herrschaftsrepräsentation. Die Habsburger im 14. Jahrhundert*, Stuttgart 2003, S. 172–174, 223.
- Schaart, Dr., MVZ Hamburg, in: <https://docschaart.de/de/blog/2012/wie-aendert-sich-die-haarstruktur-mit-zunehmendem-lebensalter> ... [24.05.2020].
- Schaade, Sigrid: »Himmlische und/oder Irdische Liebe. Allegorische Lesearten des weiblichen Aktbildes der Renaissance«, in: dies./Wagner, Monika/Weigl, Sigrid (Hg.): *Allegorien und Geschlechterdifferenz*, Köln/Weimar/Wien 1994, S. 109, 110–111.
- Schaade, Sigrid: »Zur Genese des voyeuristischen Blicks. Das Erotische in den Hexenbildern Hans Baldung Griens«, in: Bischoff, Cordula u.a. (Hg.): *FrauenKunstGeschichte. Zur Korrektur des herrschenden Blicks*, Gießen 1984, S. 98–110.
- Schachtschabel, Dietrich O.: Zur Definition des Alterns: Humanbiologische Aspekte, in: Schumpelick, Volker/Vogel, Bernhard (Hg.): *Alter als Last und Chance. Beiträge des Symposiums vom 30. September bis 3. Oktober 2004 in Cadenabbia, Freiburg 2005*, S. 53–54.
- Schaefer, Gerhard: Geschichte der Armut im abendländischen Kulturkreis, in: Huster, Ernst-Ulrich/Mogge-Grotjahn, Hildegard/Boeck, Jürgen (Hg.): *Handbuch Armut und soziale Ausgrenzung*, Berlin 2017, S. 315–316, 317–326.
- Schäfer, Daniel: Was ist Alter(n)? Konzepte im frühneuzeitlichen Diskurs der gelehrten Medizin, in: Hülsen-Esch, Andrea (Hg.): *Alter(n) neu denken. Konzepte für eine neue Alter(n)skultur*, Bielefeld 2015, S. 24–25, 30–31.
- Schäfer, Daniel: Zur Verwendung von Analogien in der Altersphysiologie vgl. ausführlich Daniel Schäfer, *More than a fading light. Old age physiology*

- between speculative analogy and experimental method, in: Horstmanshoff, Manfred/King, Helen/Zittel, Klaus (Hg.): Blood, sweat and tears. The changing concepts of physiology from Antiquity into Early Modern Europe, Leiden 2012, S. 241–266.
- Schäfer, Daniel: Demenz vor Alzheimer? Altern und Gedächtnis in der Frühen Neuzeit, in: Groß, Dominik/Karenberg, Axel (Hg.): Medizingeschichte im Rheinland. Beiträge des »Rheinischen Kreises der Medizinhistoriker«, (Schriften des Rheinischen Kreises der Medizinhistoriker, Bd. 1), Kassel 2009, S. 105–124.
- Schäfer, Daniel: Alte Frau = Alter Mann? Die Wahrnehmung von Matronen in der medizinischen Fachprosa des 18. Jahrhunderts...in: Hartung, Heike (Hg.): Alter und Geschlecht. Repräsentationen, Geschichten und Theorien de Alter(n)s, Bielefeld 2005, S. 140, 158.
- Schäfer, Daniel: Alter und Krankheit in der Frühen Neuzeit. Der ärztliche Blick auf die letzte Lebensphase, Frankfurt a. M./New York 2004.
- Schäfer, Daniel: Alter und Krankheit in der Frühen Neuzeit. Der ärztliche Blick auf die letzte Lebensphase, in: Frewer, Andreas (Hg.): Kultur der Medizin. Geschichte–Theorie–Ethik, Bd. 10, Frankfurt a. M. 2004.
- Schäfer, Daniel: Alter und Krankheit in der Frühen Neuzeit. Der ärztliche Blick auf die letzte Lebensphase, Frankfurt/New York 2004, S. 33–35, 48–50, 52–54, 59–60, 272, 273–274, 280–281, 376–377.
- Schäfer, Daniel: Die alternde Frau in der frühneuzeitlichen Medizin – eine „vergessene“ Gruppe alter Menschen, in: Sudhoffs Archiv, Bd. 87, 2003, S. 93–94, 95, 107.
- Schälicke, Bernd: Susanna und die beiden Alten, in: Schröder, Klaus Albrecht (Hg.): Lovis Corinth [Ausst.-Kat.], Landesmuseum Hannover 1992/1993, S. 186.
- Schälicke, Bernd: Vorwort, in: Schröder, Klaus Albrecht (Hg.): Lovis Corinth [Ausst.-Kat.], Kunstforum der Bank Austria, Wien 1992, S. 6–7.
- Schäuble, Gerhard: Theorien, Definitionen und Beurteilung der Armut, Berlin 1984, S. 151–154, 170.
- Schama, Simon: Rembrandts Augen, Berlin 1999/2000, S. 554, 676–677.
- Schauerte, Thomas: Ein erfundener Skandal. Caravaggios „Matthäus Giustiniani“ und „Matthäus Contarelli“, in: Garhammer, Erich (Hg.): BilderStreit. Theologie auf Augenhöhe, Würzburg 2007, S. 248–249, 268.

- Schauerte, Thomas: Albrecht Dürer – Das große Glück. Kunst im Zeichen des geistigen Aufbruchs, Bramsche 2003, S. 188.
- Schauerte, Thomas: Die Ehrenpforte für Kaiser Maximilian I.: Dürer und Altdorfer im Dienste des Herrschers, Berlin 2001, S. 178–180.
- Scheele, Paul-Werner/Schneiders, Toni: Tilmann Riemenschneider Zeuge der Seligkeiten, Würzburg 1981, S. 110–111.
- Scheidegger, Milan: Geschichte und Philosophie der Melancholie. Von den Abwandlungen des Melancholiebegriffs zum Wesenskern eines Seelenphänomens, in: [http://www.milans.name/melancholie\\_web.pdf](http://www.milans.name/melancholie_web.pdf) ... [02.10.2021], 2013, S. 6.
- Schembs, Hans-Otto: Der Allgemeine Almosenkasten in Frankfurt am Main 1531–1981. 450 Jahre Geschichte und Wirken einer öffentlichen milden Stiftung, Frankfurt a. M. 1981, S. 37–56.
- Schildt, Gerhard: Die Arbeiterschaft im 19. und 20. Jahrhundert, Reihe: Gall, Lothar: Enzyklopädie Deutscher Geschichte, Bd. 36, München 1996, S. 2, 170.
- Schilling, Heinz/Diederiks, Herman (Hg.): Bürgerliche Eliten in den Niederlanden und in Nordwestdeutschland. Studien zur Sozialgeschichte des europäischen Bürgertums im Mittelalter und in der Neuzeit, Köln/Wien 1985.
- Schipperges, Heinrich: Das Phänomen Tod, in: Jansen, Hans Helmut (Hg.): Der Tod in Dichtung Philosophie und Kunst, Darmstadt 1988, S. 17.
- Schischkopf, Georgi: Philosophisches Wörterbuch, Stuttgart 1991, S. 332–333.
- Schleier, Erich: Herrscherbild und Staatsporträt, in: Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz (Hg.): Bilder vom Menschen in der Kunst des Abendlandes [Ausst.-Kat.], Nationalgalerie Berlin 1980, S. 199.
- Schmandt, Peter: Armenhaus und Obdachlosenasyll in der englischen Graphik und Malerei (1830–1880), Marburg 1991, S. 42–51, 61–70, 90–100.
- Schmider, Norbert: Porträtmaler. Hauptwerke europäischer Bildniskunst 1420–1670, Köln 1994, S. 6.
- Schmidt, Heinrich: Philosophisches Wörterbuch (neu bearb. von Prof. Dr. Georgi Schischkopf), Stuttgart 1991, S. 124, 332–333.
- Schmidt, Katharina: Ferdinand Hodlers Serie der kranken, sterbenden und toten Valentine Godé-Darel, in: dies./Baán, László/Frehner, Matthias (Hg.): Ferdinand Hodler. Eine symbolistische Vision [Ausst.-Kat.], Ostfildern 2008, S. 275–298, 387.

- Schmidt, Sebastian: Religiöse Bildprogramme als Ausdruck kollektiver Einstellungen?, in: Uerlings, Herbert/Taruth, Nina/Clemens, Lukas (Hg.): *Arm. Perspektiven in Kunst und Gesellschaft* [Ausst.-Kat.], Stadtmuseum Simeonstift Trier und Rheinisches Landesmuseum Trier 2011, S. 206–207, 209.
- Schmiegel, Cindy: *Gerechtigkeitspflege und herrscherliche Sakralität unter Friedrich II. und Ludwig IX.*, univ. diss., Passau 2007, S. 191.
- Schmitt, Evmarie: *Cézanne in der Provence*, München 1995, S. 90–91.
- Schmitt, Lothar: *Dürer und der Meister LCz*, in: Hess, Daniel/Eser, Thomas (Hg.): *Der frühe Dürer* [Ausst.-Kat.], Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg 2012, S. 308–309.
- Schnabel-Schüle, Helga: *Kirchenvermögen und Fürsorge. Die konfessionelle Prägung staatlicher Fürsorgepolitik*, in: Hofmann, Carl A., u. a. (Hg.): *Als Frieden möglich war*, Regensburg 2005, S. 146–151.
- Schnackenburg, Bernhard: *Die »raue Manier« des jungen Rembrandt. Ein Malstil und seine Herkunft* [Ausst.-Kat.], Kassel/Amsterdam 2001/2002, S. 92–121.
- Schnackenburg, Bernhard: *Jan Lievens. Freund und Rivale des jungen Rembrandt*, Petersburg 2016, S. 124–125, 311.
- Schneede, Uwe M.: „So offenbart der Maler seine Seele.“ *Die Selbstbildnisse* [Helene Schjerfbeck an Einar Reuter], in: Görgen, Annabelle/Gassner, Hubertus: *Helene Schjerfbeck 1862–1946*, [Ausst.-Kat.], Hamburger Kunsthalle 2007, S. 33, 35, 38.
- Schneede, Uwe M.: *Vorwort*, in: ders./Luckhardt, Ulrich (Hg.): *Ich, Lovis Corinth. Die Selbstbildnisse* [Ausst.-Kat.], Hamburger Kunsthalle 2004, S. 7.
- Schneede, Uwe M.: *Selbstprüfungen in schwierigen Jahren. Edvard Munchs Selbstporträts aus dem 20. Jahrhundert*, in: ders. (Hg.): *Edvard Munch, Höhepunkte des malerischen Werks im 20. Jahrhundert* [Ausst.-Kat.], Kunstverein in Hamburg 1984, S. 73.
- Schneider, Hans: *Jan Lievens. Sein Leben und seine Werke. Mit einem Supplement von Rudolf E. O. Ekkart (1973)*. 1. Aufl. Haarlem 1932 / 2. Aufl. Amsterdam 1973.
- Schneider, Norbert: *Johannes Vermeer 1632–1675. Verhüllung der Gefühle*, Köln [1996] 2016, S. 22–24.
- Schneider, Norbert: *Stilleben. Realität und Symbolik der Dinge. Die Stillebenmalerei der frühen Neuzeit*, Köln 2009.

- Schneider, Norbert: Geschichte der Genremalerei. Die Entdeckung des Alltags in der Kunst der Frühen Neuzeit, Frankfurt a. M. 2004, S. 77–78, 147–149, 153–154, 166–172.
- Schneider, Norbert: Porträtmalerei. Hauptwerke europäischer Bildniskunst 1420–1670, Köln 1994, S. 26–27, 48–51, 76, 99, 125.
- Schneider, Norbert: Vom Kloostergarten zur Tulpomanie. Hinweise zur materiellen Vorgeschichte des Blumenstillebens, in: Langemeyer, Gerhard/Peters, Hans-Albert (Hg.): Stilleben in Europa [Ausst.-Kat.], Münster 1979/1980, S. 298.
- Schoberth, Ingrid: Frauen in der Bibel – Männer in der Bibel was steht geschrieben?, Göttingen 2008, S. 22–23, 60–61.
- Schoch, Rainer: Das Liebespaar und der Tod (Der Spaiergang), in: Schoch, Rainer/Mende, Matthias/Scherbaum, Anna (Hg.): Albrecht Dürer. Das druckgraphische Werk, Bd. I: Kupferstiche und Eisenradierungen und Kaltnadelblätter, München/London/New York 2001, S. 27, 32–33, 68–69.
- Schoch, Rainer: Der heilige Hieronymus in der Wüste/ Der heilige Hieronymus neben dem Weidenbaum, in: Mende, Matthias/ Schoch, Rainer (Hg.): Albrecht Dürer. Das druckgraphische Werk, Bd. I: Kupferstiche und Eisenradierungen, München 2000, S. 38–39, 158–160.
- Schoch, Rainer: Das Herrscherbild in der Malerei des 19. Jahrhunderts, München 1975, S. 11, 15, 16–18, 19–22, 34–35, 37–38, 42–46, 48, 89–90. 91, 99, 108–109, 168.
- Scholz, Tobias: Distanziertes Mitleid. Mediale Bilder, Emotionen und Solidarität angesichts von Katastrophen, Frankfurt a. M./New York 2012.
- Scholz-Hänsel, Michael: Jusepe de Riberas. „Der Junge mit dem Klumpfuß“ (1642) als Schlüsselwerk der Armenikonographie im Kontext von Konfessionalisierung und Disziplinierung, in: Gestrich, Andreas/Raphael, Lutz (Hg.): Inklusion, Exklusion: Studien zu Fremdheit und Armut von der Antike bis zur Gegenwart, Frankfurt a. M. 2004, S. 451, 455–456, 458, 461, 467.
- Scholz-Hänsel, Michael: Jusepe de Riberas 1591–1652, Köln 2000, S. 27, 102.
- Scholz-Hänsel, Michael: Zur spanischen Malerei des 17. Jahrhunderts I: Diego Velázquez »Innozenz X.« und die Porträtmalerei im Siglo de Oro, in: Hänsel, Sylvaine/Karge, Hendrik (Hg.): Spanische Kunstgeschichte. Eine Einführung, Bd. 2, Von der Renaissance bis Heute, Berlin 1992, S. 32.

- Schöner, Erich: Das Viererschema in der antiken Humoralpathologie, in: Heischkel, Edith u. a. (Hg.): Sudhoffs Archiv für Geschichte der Medizin und der Naturwissenschaften, Heft 4, Wiesbaden 1964, S. 18, 88, 93.
- Schönmetzler, Klaus J.: Wilhelm Leibl und seine Malerfreunde, Rosenheim 2014, S. 12.
- Schrade, Hubert: Tilman Riemenschneider, Heidelberg 1927, S. 81.
- Schramm, Petra: Die Quacksalber. Heilkünstler und Scharlatane, Taunusstein 1985, S. 10.
- Schrenk, Klaus: Einführung, in: Klinge, Margret/Lüdke, Dietmar (Hg.): David Teniers der Jüngere 1610—1690. Alltag und Vergnügen in Flandern [Ausst.-Kat.], Staatliche Kunsthalle Karlsruhe 2005, S. 9–11.
- Schröder, Klaus Albrecht/Sternath, Maria Luise (Hg.): Albrecht Dürer [Ausst.-Kat.], in: Hoppe-Harnoncourt, Alice: Das Liebespaar, Albertina Wien 2003, S. 138, 474.
- Schröder, Klaus Albrecht/Sternath, Maria Luise (Hg.): Albrecht Dürer [Ausst.-Kat.], Albertina Wien 2003.
- Schröder, Klaus Albrecht: Vorwort, in: ders. (Hg.): Lovis Corinth [Ausst.-Kat.], Kunstforum der Bank Austria, Wien 1992, S. 6–7.
- Schröter, Klaus R.: Verwirklichungen des Alters, in: Amann, Anton/Kolland, Franz (Hg.): Das erzwungene Paradies des Alters? Fragen an eine kritische Gerontologie, Wien 2008, S. 239, 242, 244.
- Schütz, Karl: Vermeer. Das vollständige Werk, Köln 2017, S. 34–35, 77.
- Schütz, Karl: Albrecht Dürer. Der Nürnberger Maler Michael Wolgemut [Ausst.-Kat.], Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung München 2012, S. 103.
- Schütz, Karl: Gestalt und Geist. Albrecht Dürer als Porträtist, in: Dürer-Cranach-Holbein. Die Entdeckung des Menschen: Das deutsche Porträt um 1500 [Ausst.-Kat.], Kunsthistorisches Museum Wien 2011/2012, S. 105–106.
- Schütz, Karl: Das Unsichtbare sichtbar machen. Deutsche Porträts um 1500, in: ders./Haag, Sabine/Lange, Christiane/Metzger, Christof (Hg.): Dürer-Cranach-Holbein. Die Entdeckung des Menschen: Das deutsche Porträt um 1500 [Ausst.-Kat.], Kunsthistorisches Museum Wien 2011.
- Schütz, Karl: Die Entstehung des höfischen Repräsentationsporträts in der Zeit Kaiser Maximilians I., in: Seipel, Wilfried (Hg.): Werke für die Ewigkeit. Kaiser Maximilian I. und Erzherzog Ferdinand II. [Ausst.-Kat.], Kunsthistorisches Museum Sammlungen Schloß Ambras, Wien 2002, S. 16–18.

- Schütz, Karl: Meisterwerke der Porträtgalerie, in: Rauch, Margot (Hg.): Die Habsburger Porträtgalerie, Heidelberg 2000, S. 16.
- Schütze, Sebastian: Caravaggio. Das vollständige Werk, Köln 2015, S. 142, 158, 248–249, 259–260, 270.
- Schuder, Rosemarie: Hieronymus Bosch. Das Zeitalter – Das Werk, Berlin 1991.
- Schug, Wolfgang: Grundmuster visueller Kultur: Bildanalysen zur Ikonographie des Schmerzes, Wiesbaden 2012.
- Schulz, Roland: So sterben wir. Unser Ende und was wir darüber wissen sollten, München 2018.
- Schulz, Bernard: Art and Anatomy in Renaissance Italy, Ann Arbor 1985, S. 68–69.
- Schulze-Altappenberg, Henri-Thomas: In effigie – „Dürers Mutter“ im Berliner Kupferstichkabinett, in: Roth, Michael (Hg.): Dürers Mutter. Schönheit, Alter und Tod im Bild der Renaissance [Ausst.-Kat.], Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin 2006, S. 7–8.
- Schumann, Cordula: Mattheus van Helmut, in: Raupp, Hans-Joachim (Hg.): Genre. Niederländische Malerei des 17. Jahrhunderts der SØR Rusche-Sammlung, Münster/Hamburg/London 1996, S. 120–123.
- Schuster, Eva (Hg.): Das Bild vom Tod. Graphiksammlung der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf, Recklinghausen 1992.
- Schuster, Peter-Klaus: Malerei aus Passion - Corinth in Berlin, in: ders./Vitali, Christoph/ Butts, Barbara (Hg.): Lovis Corinth [Ausst.-Kat.], Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin 1996, S. 56.
- Schwab, Gustav: Die schönsten Sagen des klassischen Altertums, Stuttgart 1986, S.259.
- Schwalm, Hans-Jürgen/Ullrich, Ferdinand (Hg.): Zum Sterben schön? Der Tod in der Kunst des 20. Jahrhunderts [Begleitbuch], Kunsthalle Recklinghausen 2007.
- Schwartz, Gary: Das Rembrandt Buch. Leben und Werk eines Genies, München 2006, S. 280–282.
- Schwartz, Gary: Rembrandt. Sämtliche Radierungen in Originagröße, Stuttgart/Zürich 1984.
- Schwarz, Michael Viktor: Magnifizenz und Innovation. Rudolf IV. im Bild, in: Universität Wien (Hg.): 650 Jahre Universität Wien [Ausst.-Kat.], Österreichische Nationalbibliothek, Wien 2015, S. 31.

- Schwarz, Heinrich/Plagemann, Volker: Eule, in: RDK Labor 2015, S. 26–32.  
<https://www.rdklabor.de/wiki/Eule> ....[17.03.2022]
- Schwarze, Michael: Einleitung, in: ders. (Hg.): Der neue Mensch. Perspektiven der Renaissance, Regensburg 2000, S. 5.
- Schweikhart, Günter: Vom Signaturbildnis zum autonomen Selbstporträt, in: Arnold, Klaus/u. a. (Hg.): Das dargestellte Ich. Studien zu Selbstbildnissen des späten Mittelalters und der frühen Neuzeit, Bochum 1999, S. 166—167, 181.
- Schwob, Anton und Ute: Zum schreiben und Schreiben lassen im 14. und 15. Jahrhundert. Beobachtungen anhand der Lebenszeugnisse Oswalds von Wolkenstein, in: Müller, Ulrich (Hg.): Specht und Gämse. Beiträge zur Rechtschreibung des Deutschen (Festschr. f. Franz V. Spechtler), Göppingen 2000, S. 99.
- Schüngel-Straumann: Batscha – Frau Davids Mutter Salomons, in: Kirche heute 51/2015, S. 3, [http://www.frauenbund.ch>biblische\\_Frau](http://www.frauenbund.ch>biblische_Frau) ....[02.02.2022].
- Schütt, Friederike: Quentin Massys. Bildstrategien der Affekterzeugung, Petersberg 2021.
- Sczesny, Anke/Kießling, Rolf/Burkhardt, Johannes (Hg.): Prekariat im 19. Jahrhundert. Armenfürsorge und Alltagsbewältigung in Stadt und Land, Augsburg 2014.
- Seemüller, J. (Hg.): Ottokars österreichische Reimchronik (MGH, Deutsche Chroniken 5,1),[ 1890], zit. v. Körner, Hans: Grabmonumente des Mittelalters, Darmstadt 1997, S. 129.
- Segantini, Diana/Magnaguagno, Guido/Küster, Ulf (Hg.): Segantini [Ausst.-Kat.], Ostfildern 2011.
- Seidel, Max: Der Isenheimer Altar von Mathis Grünewald, Stuttgart/Zürich 1990.
- Seidel, Martin: Die Wirkkraft der Bilder: Impulse der Gegenreformation in der Malerei des 17. Jahrhunderts, in: Derjabina, Ekatarina/Kustodieva, T. (Hg.): Von Caravaggio bis Pousin. Europäische Barockmalerei aus der Eremitage in St. Petersburg [Ausst.-Kat.], Ostfildern-Ruit 1997, S. 30.
- Seidl, Ernst: Das Paradox und sein Bild. François Mitterands Staatsportrait, in: Köstler, Andreas/ders. (Hg.): Bildnis und Image. Das Porträt zwischen Intension und Rezeption, Köln/Weimar/Wien 1998, S. 349.
- Sellen, Albrecht: Geschichte 2, Stuttgart 2019, S. 21–22.
- Sello, Gottfried: Malerinnen aus vier Jahreszeiten, Hamburg 2004, S. 186.

- Sengle, Friedrich: Biedermeierzeit, Bd. I, Stuttgart 1971, S. 5.
- Sgarbi, Vittorio: Carpaccio, München 1999, S. 206–207.
- Sieck, Jörg-Rüdiger: Heilerinnen im Mittelalter. Das verlorene Wissen der Frauen, Tosca 2008, S. 90.
- Siefert, Helge: Akademische Studien. Murillos Auseinandersetzung mit der Kunsttheorie und deren Umsetzung, in: Brook, Xanthe/u. a. (Hg.): Murillo. Kinderleben in Sevilla [Ausst.-Kat.], Alte Pinakothek, München 2001, S. 81.
- Sevcik, Anja K.: Selbstbildnis als Zeugnis 1662/63, in: dies. (Hg.): Inside Rembrandt 1606–1669 [Ausst.-Kat.], Wallraf-Richartz-Museum, Köln 2020, S. 326–329.
- Sevcik, Anja K.: Inside Rembrandt 1606–1669 [Ausst.-Kat.], Wallraf-Richartz-Museum, Köln 2020.
- Simmel, Georg: Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung, Frankfurt a. M. 2013, S. 361.
- Simmel, Georg: Brücke und Tür. Essays des Philosophen zur Geschichte, Religion, Kunst und Gesellschaft, Stuttgart 1957.
- Simmel, Georg: Rembrandt. Ein kunstphilosophischer Versuch, Leipzig 1919, S. 7, 20.
- Sitt, Martina: Frans Hals Peeckelhaering (um 1628), in: dies./Biesboer, Peter (Hg.): Vergnügliches Leben – Verborgene Lust. Holländische Gesellschaftsszenen von Frans Hals bis Jan Steen [Ausst.-Kat.], Hamburger Kunsthalle 2004, S. 40, 120.
- Sitt, Martina: „Verdichtete Eigenschaften. Zu den Charakteristika der Genreportraits von Frans Hals“, in: Biesboer, Peter u. a. (Hg.): Vergnügliches Leben – Verborgene Lust. Holländische Gesellschaftsszenen von Frans Hals bis Jan Steen [Ausst.-Kat.], Hamburger Kunsthalle 2004, S. 35, 38–39.
- Sleptzoff, Lola M.: Men or Superman? The Italian Portrait in the Fifteenth Century, Jerusalem 1978, S. 26–35.
- Slive, Seymour (Hg.): Frans Hals [Ausst.-Kat.], Washington/London/Haarlem 1989/90, S. 216, 236, 239–241.
- Smith, Jeffrey Chipps: Dürer im Dienst des Kaisers und der Fürsten, in: Sander, Jochen (Hg.): Dürer. Kunst-Künstler-Kontext [Ausst.-Kat.], Städel Museum, Frankfurt a. M. 2013, S. 326–329.
- Snoep-Reitsma, A. Elisabeth: „De waterzuchtige vrouw van Gerard Dou en de betekenis van de lampetkan“, in: Gelder, J. G. van/Bruyn, Josua/u. a. (Hg.): Album Amicorum, Den Haag 1973, S. 285–292.

- Sonnabend, Martin (Hg.): Albrecht Dürer. Die Druckgraphiken im Städel Museum, Städel Museum, Frankfurt a. M. 2007.
- Sonnenburg, Hubert von: Zur Maltechnik Murillos, München 1982, S. 8.
- Sonnenfels, Joseph von: Vom Verdienste des Porträtmalers, Wien [1768], in: Digitale Sammlungen der Herzogin Anna Amalia Bibliothek, Sonnenfels GS, Bd. 8, 1786, S. 392–393.
- Sollbach, Gerhard E.: Die mittelalterliche Lehre vom Mikrokosmos und Makrokosmos, Hamburg 1995, S. 26.
- Söll, Änne: Der Neue Mann? Männerporträts von Otto Dix, Christian Schad und Anton Räderscheidt, Paderborn 2016, S. 85, 173.
- Sölle, Dorothee/Kirchberger, Joe H./Schwieper, Anne-Marie . Bathseba. Die schöne Frau des Urija, in: Haag, Herbert (Hg.): Grosse Frauen in der Bibel in Bild und Text, Ostfildern 2004, S. 184–193.
- Speer, Andreas: Bulletin de philosophie médiévale 36, 1994, 199–205, in: ders./Aertsen, J. A. (Hg.): Individuum und Individualität im Mittelalter, Berlin/New York 1996.
- Speyer, Wolfgang: Die Verehrung des Heroen, des göttlichen Menschen und des christlichen Heiligen. Analogien und Kontinuitäten, in: Dinzelbacher, Peter (Hg.): Heiligenverehrung in Geschichte und Gegenwart, Ostfildern 1990, S. 48–66.
- Springer, Peter: Voyeurismus in der Kunst, Berlin 2008, S. 31–32, 76.
- Staatsgalerie Stuttgart (Hg.): Kollwitz – Beckmann – Dix – Grosz. Kriegszeit [Ausst.-Kat.], Stuttgart 2011.
- Stadler, Judith Hélène: Die Figur der Noomi-Mara im Buch Rut, *Lectio difficilior*, Heft 2, 2007, S. 8, <http://www.lectio.unibe.ch....>[26.01.2022].
- Stange, Alfred: Der Hausbuchmeister. Studien zur deutschen Kunstgeschichte, Bd. 316, Baden-Baden/Strasbourg 1958.
- Stein, Murray B.: Transformation: Emergence oft the self, Texas 1998, S. 114.
- Steihaug Jon-Ove: Edvard Munchs performative Selbstporträts, in: Guleng, Mai Britt/Sauge, Brigitte/ders. (Hg.): Edvard Munch 1836–1944 [Ausst.-Kat.], Nasjonalgalleriet und Munch-Museet, Oslo 2013, S. 19–22.
- Steinemann, Holger: Eine Bildtheorie zwischen Repräsentation und Wirkung. Kardinal Gabriele Paleottis „Discorso intorno alle imagini sacre e profane“ (1582), Hildesheim/Zürich/ New York 2006.
- Stevens, Mary Anne: Manet – Portraying Life, London 2012, S. 200.

- Stewart, Alison G.: *Unequal Lovers. A Study of Unequal Couples in Northern Art*, New York 1978, S. 14–16, 34, 41–45, 51–52, 68–69, 86, 144–145.
- Störig, Hans Joachim: *Kleine Weltgeschichte der Philosophie*, Frankfurt a. M. 2004, S. 333–335.
- Stoichita, Victor I.: *Das selbstbewußte Bild. Vom Ursprung der Metamalerei*, München 1998, S. 220, 244, 252.
- Stoichita, Victor I.: *Der Quijote-Effekt. Bild und Wirklichkeit im 17. Jahrhundert unter besonderer Berücksichtigung von Murillos Œuvre*, in: Körner, Hans/Peres, Constanze/Steiner, Reinhard/Tavernier, Ludwig (Hg.): *Die Trauben der Zeuxis. Formen künstlerischer Wirklichkeitsaneignung*, Hildesheim/Zürich/New York 1990, S. 111, 114.
- Stolberg, Michael: *Die Harnschau. Eine Kultur- und Alltagsgeschichte*, Köln/Weimar/Wien 2009, S. 43–75, 81, 126–127, 130, 137–140.
- Strieder, Peter: *Dürer, Königstein im Taunus*, 1981, S. 15, 67–78, 242.
- Stürmer, Michael: *Das ruhelose Reich. Deutschland 1866-1918*, Berlin 1983, S. 20.
- Stupnik, Elke: *Rut – eine starke Frau im Alten Testament. Hauptmotive und Darstellungsakzente in der jüdischen und christlichen Kunst*, univ. diss., Graz 2020, S. 130–131, 207–209.
- Suckow, Dirk: *Armut – kein Kinderspiel. Bildentwürfe eines Lebensalters zwischen 1450 und 1520*, in: Trauth, Nina/Uerlings, Herbert/Clemens, Lukas (Hg.): *Armut - Perspektiven in Kunst und Gesellschaft*, Stadtmuseum Simeonstift Trier/Rheinisches Landesmuseum Trier/Darmstadt 2011, S. 197–198, 202.
- Suthor, Nicola: *Rembrandts Rauheit. Eine phänomenologische Untersuchung*, Paderborn 2014, S. 117–119, 123–126, 179, 187.
- Sutton, Peter C.: *Jan Steen. Das Tischgebet (1660)*, in: ders. (Hg.): *Von Frans Hals bis Vermeer [Ausst.-Kat.]*, Gemäldegalerie der Staatlichen Museen zu Berlin 1984, S. 290.
- Sutton, Peter C.: *Jan Steen. Der Arztbesuch 1663/65*, in: ders. (Hg.): *Von Frans Hals bis Vermeer. Meisterwerke holländischer Genremalerei [Ausst.-Kat.]*, Gemäldegalerie der Staatlichen Museen zu Berlin 1984, S. 296–297.
- Sutton, Peter C.: *Pieter de Hooch. Complete Edition with a Catalogue Raisonné*, New York 1980, S. 45–49.
- Sutton, Peter C.: *Jan Steen. Die verkehrte Welt (1663)*, in: ders./u. a. . (Hg.): *Von Frans Hals bis Vermeer. Meisterwerke holländischer Genremalerei*

- [Ausst.-Kat.], Gemäldegalerie der Staatlichen Museen zu Berlin 1984, S. 294–295.
- Sutton, Peter C. (Hg.): Von Frans Hals bis Vermeer. Meisterwerke holländischer Genremalerei [Ausst.-Kat.], Gemäldegalerie der Staatlichen Museen zu Berlin 1984.
- Sutton, Peter C.: Jan Steen. "Wie gewonnen, so zerronnen"(1661), in: ders./u. a. (Hg.): Von Frans Hals bis Vermeer. Meisterwerke holländischer Genremalerei [Ausst.-Kat.], Gemäldegalerie der Staatlichen Museen zu Berlin 1984, S. 292–293.
- Syre, Cornelia: Tizian (Tiziano Vecellio) Kaiser Karl V., in Bayerische Staatsgemälde- Sammlungen, Alte Pinakothek Ausgewählte Werke, München/Köln 2005, S. 382.
- Syson, Luke: Zeugnis von Gesichtern, Gedenken an Seelen, in: ders./Campell, Lorne/Falomir, Miguel/Fletcher, Jennifer (Hg.): Die Porträtkunst der Renaissance. Van Eyck, Dürer, Tizian... [Ausst.-Kat.], National Gallery, London 2008, S. 14.

## T

- Tacke, Andreas (Hg.): „... wir wollen der Liebe Raum geben“: Konkubinate geistlicher und weltlicher Fürsten um 1500 (Schriftenreihe der Stiftung Moritzburg, Kunstmuseum des Landes Sachsen-Anhalt: 3), Göttingen 2006, S. 262–272.
- Talbot, Charles: Prints and Illustrated Books at Coburg, in: ders./Andersson, Christiane (Hg.): From a Mighty Fortress. Prints, Drawings and Books in the Age of Luther 1483–1546 [Ausst.-Kat.], Institute of Arts Detroit 1983, S. 158.
- Talvacchia, Bette: Raffael, Berlin 2007.
- Tams, Marie Cristine: "Dense depths oft he soul": A phenomenological approach to emotion and mood in the work of Helene Schjerfbeck, in: A Journal of Critical Philosophy, University of Melbourne, S. 174.  
[http://parrhesiajournal.org/parrhesia13/parrhesia13\\_tams.pdf](http://parrhesiajournal.org/parrhesia13/parrhesia13_tams.pdf)... [24.06.2022].
- Taurellus, Nicolaus: Emblemata physico-ethica, <sup>2</sup>1602, S. 94.  
<https://epub.ub.uni-muenchen.de/11469/>... [06.11.2022].
- Teget-Welz, Manuel: Mertin Schaffner. Leben und Werk eines Ulmer Malers zwischen Spätmittelalter und Renaissance, Stuttgart 2008, S. 496–497.

- Telesko, Werner: Zur Ikonographie der Armut in der europäischen Kunst der Neuzeit, in: Etzelstorfer, Hannes (Hg.): Armut [Ausst.-Kat.], Kunsthistorisches Museum, Wien 2002, S. 81–92.
- Tempestini, Anchise: Giovanni Bellini. Leben und Werk, München 1998, S. 158.
- Tenkhoff, Hubert: Barocke Weltmetaphorik am Beispiel von A. Gryphius und H. J. von Grimmelshausen. Literarhistorische, linguistische und didaktische Studien zum Literaturunterricht in der Gymnasialen Oberstufe, Münster 1997, S. 40.
- Tews, Hans-Peter: Altersbilder. Über Wandel und Beeinflussung von Vorstellungen vom und Einstellungen zum Alter, Köln 1991, S. 129.
- Tews, Hans-Peter: Soziologie des Alterns, Stuttgart 1971.
- Thane, Pat (Hg.): Das Alter. Eine Kulturgeschichte, übers. v. Oetzmann, Dirk/Langer, Horst, Berlin 2005.
- Thane, Pat (Hg.): Das Alter. Eine Kulturgeschichte, Darmstadt 2005, S. 83.
- Theissing, Heinrich: Die Zeit im Bild, Darmstadt 1987.
- Thiel-Convery, Laura E./Franits, Wayne: Rembrandt und die Bildkonvention des Gelehrten in der niederländischen Genremalerei, in: Sevcik, Anja K. (Hg.): Inside Rembrandt 1606–1669 [Ausst.-Kat.], Wallraf-Richartz-Museum, Köln 2019/20, S. 29–39.
- Thiele, Meike-Marie: Lebensalterdarstellung in der Renaissance. Ein neuer Bildtypus in der Malerei, Saarbrücken 2012, S. 61.
- Thimann, Michael: Decorum, in: Pfisterer, Ulrich (Hg.): Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe, Stuttgart/Weimar 2011, S. 84.
- Thoenes, Christof: Raffael 1483–1520, Köln 2008.
- Thürlemann, Felix: Robert Campin. Eine Biographie mit Werkkatalog, München 2002, S. 77–78, 258–259.
- Thürlemann, Felix: Rogier van der Weyden. Leben und Werk, München 2006, S. 39.
- Tönnemann, Andreas: Die Kunst der Renaissance, München 2007, S. 47–49.
- Tönnies, Eduard: Leben und Werke des Würzburger Bildschnitzers Tilmann Riemenschneider 1468–1531, univ. diss., Heidelberg 1900, S. 89–90.
- Tropper, Doris: Hätte ich doch... Von den Sterbenden lernen, was im Leben wirklich zählt, München 2013.
- Troy, Thomas: Expressive Aspects of Caravaggio's First Inspiration of Saint Matthew, in: The Art Bulletin 67 (1985), S. 636–652.

- Trunz, Erich: *Weltbild und Dichtung im deutschen Barock*, München 1992, S. 34–35.
- Tschmelitsch, Günther: *Zorzo, genannt Giorgione. Der Genius und sein Bannkreis*, Wien 1975, S. 347.
- Tuzharska, Liliya: *Untersuchungen zum Bild der Armut in der Genremalerei Murillos am Beispiel des „Buben beim Würfelspiel“ in der Alten Pinakothek*, München, Saarbrücken 2011, S. 15–18, 34–35, 43–48, 56–72, 81–84, 87–88.
- Tümpel, Christian: *Rembrandt. Mythos und Methode*, Königstein/T. 1986, S. 60, 72–74, 187, 339–340, 367–368, 398, 406.
- Türk, Klaus: *Bilder der Arbeit. Eine ikonographische Antologie*, Wiesbaden 2000, S. 19, 206, 218.

## U

- Uchtmann, Daniel/Haag, Sabine: *Liebespaare in der Kunst. 41 Werke aus dem Kunsthistorischen Museum in Wien*, Wien 2011.
- Uelsberg, Gabriele: *Heinrich Zille. Zur Person, zum Leben und zum Werk des Künstlers*, in: dies. (Hg.): *Heinrich Zille [Ausst.-Kat.]*, Kunstmuseum in der Alten Post, Mühlheim a. d. Ruhr 2003.
- Uelsberg, Gabriele: *Heinrich Zille. Zeichnungen, Graphiken und Fotografien im Berliner Milieu der Jahrhundertwende, Sammlung Themel*, in: dies. (Hg.): *Heinrich Zille [Ausst.-Kat.]*, Kunstmuseum in der Alten Post, Mühlheim a. d. Ruhr 2003, S. 10, 18.
- Uerlings, Herbert/Trauth, Nina/Clemens, Lukas (Hg.): *Armut. Perspektiven in Kunst und Gesellschaft [Ausst.-Kat.]*, Stadtmuseum Simeonstift Trier und Rheinisches Landesmuseum Trier 2011.
- Uhde-Bernays, Hermann: *Künstlerbriefe über Kunst*, Dresden 1926, S. 651.
- Uhl, Bernhard (Hg.): *Palliativmedizin in der Gynäkologie*, Stuttgart/New York 2014.
- Ullrich, Barbara Ute: *Der Kaiser im „giardino dell’Imperio“*. Zur rezeption Karls V. in italienischen Bildprogrammen des 16. Jahrhunderts, Berlin 2006, S. 30.
- Ullrich, Bettina: *Das Alter in der Kunst. Die Darstellung des alten Menschen in der bildenden Kunst des 20. Jahrhunderts*, Oberhausen, 1999.

- Ullrich, Wolfgang: Das unschuldige Auge, in: Ullrich, Wolfgang: Was war Kunst. Biographie eines Begriffs, Frankfurt a. M. 2006, S. 144–164.
- Usener, Karl Hermann: Edouard Manet und die Vie Moderne, in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft, Bd. 19, Marburg 1974, S. 28.

## V

- Valdivieso, Enrique: Murillo. Catálogo nazonado de pinturas, Madrid 2010, S. 222.
- Vattier, Dora: Die Geschichte der Malerei 1870–1940. Die Ursprünge, die Strömungen und Künstler, Köln 1963, S. 16.
- Vavra, Elisabeth: Kunstwerke als Quellenmaterial der Sachkulturforschung, in: Mayrhofer, Manfred/Appelt, Heinrich (Hg.): Europäische Sachkultur des Mittelalters. Gedenkschrift aus Anlaß des zehnjährigen Bestehens des Instituts für mittelalterliche Realienkunde Österreichs. (=Veröffentlichungen des Instituts für mittelalterliche Realienkunde Österreichs, Bd. 4), 1980, S. 203.
- Vecchio de, Pierluigi: Raffael, München 2002, S. 222–223.
- Velde, Carl van de: Frans Floris ( 1515–1570 ), Leven en Werken, Bd. I, Brüssel 1975, S. 69.
- Vey, Horst: Die Bildnisse Everhard Jabachs, Wallfrat-Richartz-Jahrbuch, 1967, Vol. 29, S. 169–171.
- Vezzosi, Alessandro: Leonardo da Vinci. Die Gemälde. Das komplette Werk, München/London/New York 2019, S. 195–198.
- Villinger, Verena/Schmid, Alfred A.: Hans Fries – Ein Maler an der Zeitwende, München 2001, S. 135–145.
- Vinci, Leonardo da: Schriften zur Malerei und sämtliche Gemälde, Chastel, André (Hg.), übers. v. Schneider, Marianne, München 1987.
- Vissher, Roemer: Sinnepoppen, Amsterdam 1614 (Nachdruck der Auflage: Den Haag 1949), S. 101.
- Vocelka, Karl: Frühe Neuzeit 1500–1800, Konstanz/München 2013, S. 30, 40–43, 53, 147, 208–210, 211, 218.
- Vogt, Margit: Von Kunstworten und –Werten. Die Entstehung der deutschen Kunstkritik in Periodika der Aufklärung, Berlin/New York 2010, S. 109.
- Vogt-Lüerssen, Maike: Der Alltag im Mittelalter, Mainz-Kostheim 2001, S. 57.

- Voigt, Kai-Ingo: Arbeit, 2013, S. 1 <http://wirtschaftslexikon.gabler.de/Definition/arbeit.html> ....[20.12.2020].
- Volkenandt, Claus: Rembrandt: Die Porträts, Darmstadt 2019, S. 24–25, 145–148.
- Voragine, Jacobus de: Legenda Aurea, in: Wetzel, Christoph (Hg.): Legenda Aurea aus der goldenen Legende des Jacobus de Voragine mit Meisterwerken mittelalterlicher Kunst, übers. v. Benz, Richard, Freiburg/Basel/Wien 2007.
- Voragine, Jacobus de: Legenda Aurea [1263–1273], übers. v. Benz, Richard, München <sup>15</sup>2007, S. 522, 582.
- Vos, Dirk de: Hans Memling. Das Gesamtwerk, Stuttgart/Zürich 1994, S. 76.
- Vowles, Sarah: „Lebendig und wahr“. Mantegna und Bellini als Porträtmaler, in: dies./Campell, Caroline/Korbacher, Dagmar/Rowley, Neville (Hg.): Mantegna & Bellini. Meister der Renaissance [Ausst.-Kat.], Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin 2019, S. 211, 214.
- Vries, Lyckle de: Tronies and Other Single Figured Netherlandish Paintings, in: Leids kunsthistorisch jaarboek, 8, 1989, S.191.

## W

- Waetzoldt, Wilhelm: Die Kunst des Porträts, Leipzig 1908, S. 24–30, 312.
- Wagini, Susanne: Der Dichter Vergil im Korbe, in: dies. (Hg.): Lucas van Leyden. Meister der Druckgraphik 1489/94 – 1533 [Ausst.-Kat.], Pinakothek der Moderne, München 2017, S. 124, 126, 184.
- Wagini, Susanne: Lucas van Leyden. Meister der Druckgraphik [Ausst.-Kat.], Pinakothek der Moderne, München 2017.
- Wagner, Christoph: Porträt und Selbstbildnis, in: Dülmen, Richard van (Hg.): Die Entdeckung des Ich: Die Geschichte der Individualisierung vom Mittelalter bis zur Gegenwart, Darmstadt 2001, S. 79.
- Waibl, Elmar/Rainer, Franz Josef: Basiswissen Philosophie in 1000 Fragen und Antworten, Wien 2007, Frage 815–822, 862.
- Walde, Christine: Memoria, in: Cancik, Hubert/Schneider, Hemuth (Hg.): Der neue Pauly, Bd.7, Berlin 2016, S. 1206–1207.
- Waldenfels, Bernhard: Ordnung des Sichtbaren, in: Böhm, Gottfried (Hg.): Was ist ein Bild. München 1994, S. 249.

- Waldner, Mona: Geheiligt Gebein. Reliquienkult und Wallfahrt unter sozialgeschichtlichen Aspekten, univ. Dipl., Wien 2012, S. 24.
- Walters, Margaret: Der männliche Akt. Ideal und Verdrängung in der europäischen Kunstgeschichte, Berlin 1979, S. 188 – 190.
- Walther, Angelo: Tizian, Leipzig <sup>3</sup>1997, S. 81.
- Walzer, Albert: Liebeskutsche, Reitersmann, Nikolaus und Kinderbringer. Volkstümlicher Bilderschatz auf Gebäckmodellen, in der Graphik und Keramik, Stuttgart/Konstanz 1963, S. 5–7.
- Warnke, Carsten-Peter: Das Alter in der Emblematik, in: Berger, Ursel/Desel, Jutta (Hg.): Bilder von alten Menschen in der niederländischen und deutschen Kunst 1550–1750, Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig 1993, S. 52–53.
- Warnke, Martin: Herrscherbildnis, in: ders./Fleckner, Uwe (Hg.): Handbuch der politischen Ikonographie, Bd. 1, München 2011, S. 482–490.
- Warnke, Martin: Velázquez. Form & Reform, Köln 2005, S. 129.
- Weber, Annette: Venezianische Dogenporträts des 16. Jahrhunderts, Sigmaringen 1993, S. 9–10, 39–40.
- Weber-Kellermann, Ingeborg: Die Kindheit. Kleidung und Wohnen, Arbeit und Spiel, Frankfurt a. M. 1979, S. 87.
- Weber-Kellermann, Ingeborg: Die Familie, Frankfurt a. M. 1976, S. 44.
- Wedekind, Gregor: Widerspiel der Existenz. Krisen, in: Wedekind, Gregor/Hollein, Max (Hg.): Géricault. Bilder auf Leben und Tod [Ausst.-Kat.], München 2014, S. 167–176.
- Wedekind, Gregor/Hollein, Max (Hg.): Géricault. Bilder auf Leben und Tod [Ausst.-Kat.], München 2014.
- Wegner, Max: Zeiten-Lebensalter-Zeitalter in archäologischem und geschichtlichem Überblick, Münster 1992, S. 349.
- Weigl, Engelhard: Instrumente der Neuzeit. Die Entdeckung der modernen Wirklichkeit, Stuttgart 1990, S. 79 – 85.
- Weilguni, Natalia: Tradition russischer christlicher orthodoxer Ikonographie im russischen Herrscherbild, Masterarbeit, Wien 2017, S. 24–25.
- Wellbery, David E./Ryan, Judith u. a. (Hg.): Eine Neue Geschichte der deutschen Literatur, Berlin 2007, S. 284–289.
- Weller, Dennis P.: Sinners & Saints. Darkness and Light [Ausst.-Kat.], North Carolina Museum of Art 1998, S. 93, 99.

- Wellmann, Marc: Die Studienköpfe Balthasar Denners (1685–1749), Natur- und Selbstwahrnehmung im Medium extremster Feinmalerei<sup>1</sup>, in: Busch, Werner (Hg.): Verfeinertes Sehen. Optik und Farbe im 18. und 19. Jahrhundert, München 2008, S. 173–179, 180–183.
- Welu, James A./Biesboer, Pieter (Hg.): Judith Leyster. A Dutch Master and Her World, Yale 1993, S. 171.
- Welsch, Maren: Das Antlitz des Alters. Das Phänomen des Alterns in der Kunst, in: Kaatsch, Hans-Jürgen/Rosenau, Hartmut/Theobald, Werner (Hg.): Ethik des Alters, Münster 2006, S. 51.
- Welti, Manfred: Das Altern im Mittelalter und in der frühen Neuzeit, in: Schweizerische Zeitschrift für Geschichte 37, 1987, S. 7.
- Wende, Waltraud: Künstlerbilder – oder: Über den Umgang mit dem Tod bei Ferdinand Hodler und Erica Pedretti, in: Ester, Hans/van Gemmert, Guillaume/Janssen, Christiaan (Hg.): Künstler – Bilder: Zur produktiven Auseinandersetzung mit der schöpferischen Persönlichkeit, Amsterdam 2003, S. 92–93.
- Wende, Waltraud: Der Tod der Geliebten – oder: Ist das Sterbenmüssen einer Frau ein Thema wie jedes andere?, in: Wende, Waltraud (Hg.): Nora verläßt ihr Puppenheim. Autorinnen des zwanzigsten Jahrhunderts und ihr Beitrag zur ästhetischen Innovation, Stuttgart/Weimar 2000, S. 269–293.
- Wensch, Kurt: Heinrich Zilles Vorfahren, in: Mitteldeutsche Familienkunde – Bd. 1, Jg. 6, Heft 4, 1965, 295–301 .
- Wesenberg, Angelika: „Memento vivere“. Böcklins Selbstbildnis mit fiedelndem Tod, Köln 2002.
- Westermann, Mariët: Aspekte des Komischen bei Jan Steen, in: Jansen, Guido M. (Hg.): Jan Steen. Maler und Erzähler [Ausst.-Kat.], Rijksmuseum Amsterdam 1996/97, S. 53, 60–61.
- Westermann, Mariët: The Amusements of Jan Steen. Comic Painting in the Seventeenth Century, Waanders Publishers, Zwolle 1997.
- Westermann-Angerhansen, Hiltrud: Alt und hässlich oder schön und heilig. Fragen zum ‚gefühlten‘ Alter der Heiligen, in: Fangerau, Heiner/Gomille, Monika/et al. (Hg.): Alterskulturen und Potentiale des Alter(n)s, Berlin 2007, S. 32, 81–95.
- Westermann-Angerhansen, Hiltrud/von Hülsen-Esch, Andrea: Vorwort, in: dies./von Hülsen-Esch, Andrea/Knöll, Stefanie (Hg.): Zum Sterben schön

- Alter, Totentanz und Sterbekunst von 1500 bis heute, Bd. 1 [Ausst.-Kat.], Regensburg 2006, S. 6–8.
- Westermann-Angerhansen, Hiltrud/von Hülsen-Esch, Andrea: Alt und hässlich oder schön und heilig, in: dies./von Hülsen-Esch, Andrea/Knöll, Stefanie (Hg.): Zum Sterben schön – Alter, Totentanz und Sterbekunst von 1500 bis heute, Bd. 1: Aufsätze [Ausst.-Kat.], eine Ausstellung des Museum Schnütgen in Zusammenarbeit mit der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf, Regensburg 2006, S. 31–33.
- Weston-Lewis, Aidan/Humfrey, P. (Hg.): The Age of Titian. Venetian Renaissance Art from Scottish Collections, Edinburgh 2004.
- Wetering, Ernst van de/Schnackenburg, Bernhard (Hg.): Der junge Rembrandt. Rätsel um seine Anfänge [Ausst.-Kat.], Staatliche Museen Kassel, Gemäldegalerie Alte Meister/Museum het Rembrandthuis, Amsterdam 2001/2002, S. 111.
- Wetering, Ernst van de: Die mehrfache Funktion von Rembrandts Selbstporträts, in: White, Christopher/Buvelot, Quentin (Hg.): Rembrandts Selbstbildnisse [Ausst.-Kat.], Stuttgart/London 1999, S. 14–35, 216–219.
- Wetering, Ernst van de: Rembrandt's »Satire on Art Criticism« reconsidered, in: Schneider, Cynthia P./Robinson, William W./Davies, Alice I.: Shop Talk. Studies in Honor of Seymour Slive. Presented on his 75<sup>th</sup> Birthday, Cambridge 1995, S. 264–270.
- Wetzel, Barbara: Der Leierkastenspieler und seine Familie empfangen ein Almosen, in: Bevers, Holm/Schatborn, Peter/Wetzel, Barbara (Hg.): Rembrandt. Der Meister und seine Werkstatt. Zeichnungen und Radierungen [Ausst.-Kat.], Kupferstichkabinett Berlin 1991, S. 139–140.
- Wetzel, Christoph: Reclams Sachlexikon der Kunst, Stuttgart 2007, S. 67.
- Wheelock, Arthur K., Jr.: Dou's Reputation, in: ders. (Hg.): Gerrit Dou 1613–1675. Master Painter in the Age of Rembrandt [Ausst.-Kat.], National Gallery of Art, Washington/Yale University Press, New Haven and London 2000, S. 13.
- Wheelock, Arthur K., Jr.: Die Arztvisite, in: Jansen, Guido M. (Hg.): Jan Steen. Maler und Erzähler [Ausst.-Kat.], Rijksmuseum Amsterdam 1996/97, S. 150–153, 157–159.
- Wheelock, Arthur K., Jr.: Das Dreikönigsfest, in: Jansen, Guido M. (Hg.): Jan Steen. Maler und Erzähler [Ausst.-Kat.], Rijksmuseum Amsterdam 1996/97, S. 157–159.

- Wheelock, Arthur K., Jr.: Das Tanzpaar, in: Jansen, Guido M. (Hg.): Jan Steen. Maler und Erzähler [Ausst.-Kat.], Rijksmuseum Amsterdam 1996/97, S. 163.
- White, Christopher/Buvelot, Quentin: Rembrandts Selbstbildnisse [Ausst.-Kat.], The National Gallery, London/Königliches Gemäldekabinett Mauritshuis, Den Haag 1999, S. 216-219.
- White, Christopher: Peter Paul Rubens, Stuttgart/Zürich 1988.
- Wiebel, Christiane: Die Weisheit des Greises zwischen religiöser Kontemplation und philosophischer Erkenntnis: Das Beispiel des Heiligen Hieronymus, in: Berger, Ursel/Desel, Jutta (Hg.): Bilder vom alten Menschen in der niederländischen und deutschen Kunst 150–1750 [Ausst.-Kat.], Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig 1994, S. 69.
- Wiebel, Christiane: Die Weisheit des Greises zwischen religiöser Kontemplation und philosophischer Erkenntnis: Das Beispiel des heiligen Hieronymus, in: Berger, Ursula/Diesel, Jutta (Hg.): Bilder vom alten Menschen in der niederländischen und deutschen Kunst 1550–1750 [Ausst.-Kat.], Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig 1993.
- Wiebel, Christiane: Askese und Endlichkeitsdemut in der italienischen Renaissance. Ikonologische Studien zum Bild des heiligen Hieronymus, Weinheim 1988, S. 111–112, 121–124.
- Wiesemann, Marjorie E.: Die späten Selbstbildnisse, in: Bikker, Jonathan/Weber, Gregor J. M./u. a.: Der späte Rembrandt [Ausst.-Kat.], Rijksmuseum Amsterdam 2015, S. 37–39, 42–45, 55.
- Wilde, Oskar: The picture of Dorian Gray, hrsg. v. Lawler, Donald L., New York/London 1988, S.10.
- Williams, Jay: Tizian und seine Zeit 1488–1576, Amsterdam 1972, S. 156.
- Willkomm, Martin (Hg.): Praktische Geriatrie. Klinik – Diagnostik – Interdisziplinäre Therapie, Stuttgart/New York 2017.
- Wimböck, Gabriele: Guido Reni (1575–1642). Funktion und Wirkung des religiösen Bildes, Regensburg 2002, S. 20.
- Winckelmann, Johann Joachim: Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Wercke in der Malerey und Bildhauer-Kunst, Hg. Max Kunze, Originalausgabe 1755, Stuttgart 2013.
- Wind, Edgar: Humanitätsidee und heroisiertes Porträt in der englischen Kultur des 18. Jahrhunderts, in: Vorträge der Bibliothek Warburg, IX, 1930/1931, S. 156–229.

- Winzinger, Franz: Albrecht Dürer in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten, Reinbek b. Hamburg 1982, Zitat 57, S. 147–148.
- Wippermann, Wolfgang: Biche und Blondi, Tyras und Timmy. Repräsentation durch Hunde, in: Huth, Lutz/Krzeminski, Michael (Hg.): Repräsentation in Politik, Medien und Gesellschaft, Würzburg 2007, S. 187–188.
- Wirag, Klaus T.: Cursus Aetatis – Lebensalterdarstellungen vom 16. bis zum 18. Jahrhundert. Inaugural-Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophie an der Ludwig-Maximilians-Universität zu München, 1995.
- Wirtz, Rolf C.: Donatello, Köln 1998, S. 98–99.
- Witt, David de: Rembrandt. Kopf eines alten Mannes mit Kappe, in: Kleinert, Katja/Lindemann, Bernd Wolfgang: Rembrandt. Genie auf der Suche [Ausst.-Kat.], Gemäldegalerie Staatliche Museen zu Berlin 2006, S. 260.
- Witt, David de: Rembrandt. Petrus und Paulus im Gespräch, in: Kleinert, Katja/Lindemann, Bernd Wolfgang: Rembrandt. Genie auf der Suche [Ausst.-Kat.], Gemäldegalerie Staatliche Museen zu Berlin 2006, S. 252.
- Witt–Braschwitz, Bärbel: Greise Heilige in der italienischen Malerei des 16. und 17. Jahrhunderts. Zur frühneuzeitlichen Konstruktion des heiligen Körpers, univ. diss., Hamburg 2012, S. 90, 150.
- Witting, Félix/Patrizi, M. L.: Michelangelo da Caravaggio, New York 2012.
- Wittmann, Barbara: *Gesichter geben*: Édouard Manet und die Poetik des Portraits, München 2004, S. 22–32.
- Wolf, Eugen: Die jüngste deutsche Literaturströmung und das Prinzip der Moderne, in: Wunberg, Gotthart: Die literarische Moderne. Dokumente zum Selbstverständnis der Literatur um die Jahrhundertwende, Frankfurt a. M. 1971, S. 37.
- Wolf-Heidegger, G./Cetto, Ana Maria (Hg.): Die anatomische Sektion in bildlicher Darstellung, Basel/New York 1967.
- Wolf, Norbert: Das goldene Zeitalter der niederländischen Malerei, München 2019.
- Wolf, Norbert: Albrecht Dürer 1471–1528. Das Genie der deutschen Renaissance, Köln 2016, S. 12–13.
- Wolf, Norbert: Velázquez 1599–1660. Das Gesicht Spaniens, Köln 2016, S. 10–19.
- Wolf, Norbert: Kunst-Epochen, Bd. 10, 19. Jahrhundert, Stuttgart 2002, S. 23 – 25, 36.

- Wolf, Norbert: Kunst-Epochen, Bd. 5, Trecento und Altniederländische Maler, Stuttgart 2002, S. 23 – 25, 123–124.
- Wollgast, Siegfried: Zum Tod im später Mittelalter und in der Frühen Neuzeit, in: Sitzungsberichte der Sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig, Philosophisch-historische Klasse, Bd. 132, Heft 1, Berlin 1992, S. 17.
- Wolohojian, Stephan: A grand Tableau. Charles Le Brun's Portrait of the Jabach Family, New York 2017, S. 5, 18–26.
- Worringer, Wilhelm: Abstraktion und Einführung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie, hrsg. v. Grebing, Helga, 2007, S. 81.
- Wright, Christopher: Rembrandt, München 2000, S. 105.
- Wulf, Christoph: Die mimetische Aneignung der Welt, in: ders./Nohl, Arnd-Michael (Hg.): Mensch und Ding. Die Materialität pädagogischer Prozesse, Zeitschrift für Erziehungswissenschaft, Sonderheft 25, Wiesbaden 2013, S. 16, 18.
- Wulf, Christoph: Mimetisches Lernen, in: ders./Göhlich, M./Zirfas, J. (Hg.): Pädagogische Theorien des Lernens, Weinheim/Basel 2007, S. 91.
- Wunder, Heide: „Er ist die Sonn', sie ist der Mond“ – Frauen in der Frühen Neuzeit, München 1992, S. 49, 188.
- Wunderlich, Uli: Der Tanz in den Tod. Totentänze vom Mittelalter bis zur Gegenwart, Freiburg i. Br. 2001, S. 12–24, 39, 64, 71, 120–121.
- Wundram, Manfred: Europäische Malerei im 15. und 16. Jahrhundert, in: Walther, Inge (Hg.): Renaissance, Köln 2006, S. 19.
- Wurm, Susanne/Huxhold, Oliver: Sozialer Wandel und individuelle Entwicklung von Altersbildern, in: Berner, F./Rossow, J./Schwitzer, K.-P.: Individuelle und kulturelle Altersbilder – Expertisen zum Sechsten Altersbericht der Bundesregierung, Bd.1, Wiesbaden 2009, S. 31.
- Wurst, Jürgen: Franz von Lenbach und das Herrscherporträt, in: Baumstark, Reinhold (Hg.): Lenbach. Sonnenbilder und Porträts [Ausst.-Kat.], Neue Pinakothek München 2004, S. 127.
- Wünsche, Raimund: Glyptothek München. Meisterwerke griechischer und römischer Skulptur, München 2005.
- Würgler, Andreas: Medien in der frühen Neuzeit, München 2009, S. 127.
- Wuttig, Bettina: Das traumatisierte Subjekt: Geschlecht – Körper – Soziale Praxis. Eine gendertheoretische Begründung der Soma Studies, Bielefeld 2016, S. 82–85.

X

Y

Z

- Zanker, Paul: Bilder alter Menschen in der antiken Kunst, in: Kielmansegg, Peter Graf/Häfner, Heinz (Hg.): *Alter und Altern. Wirklichkeiten und Deutungen*, Berlin/Heidelberg 2012, S. 42–44.
- Zanker, Paul: *Augustus und die Macht der Bilder*, München 2009, S. 103–104.
- Zanker, Paul: *Die Maske des Sokrates. Das Bild des Intellektuellen in der antiken Kunst*, München 1995, S. 98, 131–132, 272–284.
- Zanker, Paul: *Die Trunkene Alte. Das Lachen der Verhöhnerten*, Frankfurt a. M., 1989, S. 18, 62–69.
- Zapperi, Roberto: *Die Päpste und ihre Maler. Von Raffael bis Tizian*, München 2014, S. 10, 14–15, 162.
- Zapperi, Roberto: *Tizian, Paul III. und seine Enkel. Nepotismus und Staatsportrait*, Frankfurt a. M. 1990, S. 19.
- Zaubauer, Julia: *Der heilige Hieronimus*, in: Metzger, Christof (Hg.): *Albrecht Dürer [Ausst.-Kat.]*, Albertina Wien 2019, S. 414 – 417.
- Zeidler, Henning: *Great artists with rheumatoid arthritis: what did their disease and coping teach? Part I. Pierre-Auguste Renoir and Alexej von Jawlensky*. *J Clin Rheumatol*. 2012 Oct;18 (7):376-81, DOI: 10.1097/RHU.0b013e3182741ad3.... [16.11.2022]
- Zeidler, Henning/Zacher, Josef/Hiepe, Falk (Hg.): *Interdisziplinäre klinische Rheumatologie*, Berlin 2001, S. 621.
- Zenser, Hildegard: *Max Beckmann – Selbstbildnisse*, München 1984.
- Zerbi, Gabriele: *Gerontocomia. On the care of the Aged and Maximianus, Elegies on the Old Age and Love*, (Lat./engl.) (Übers./Hg.): Lind, Levi Robert, Philadelphia 1988, S. 77.
- Zeuch, Ulrike: *Haut – Vermittler zwischen Innen und Außen*, in: dies. (Hg.): *Verborgene im Buch. Verborgene im Körper. Haut zwischen 1500 und 1800*, Wiesbaden 2003, S. 65, 74.
- Zeuch, Ulrike: *Anatomie als die Herausforderung für die Schönheitsbestimmung des menschlichen Körpers in der Frühen Neuzeit*, in: Schirrmeyer,

- Albert (Hg.): Zergliederungen –Anatomie und Wahrnehmung in der Frühen Neuzeit, Frankfurt a. M. 2005, S. 258.
- Zeyfang, Andrej/Denkinger, Michael/Hagg-Grün, Ulrich: Basiswissen Medizin des Alterns und des alten Menschen, Berlin <sup>3</sup>2018.
- Zglinicki, Friedrich von: Die Uroskopie in der bildenden Kunst. Eine kunst- und medizinhistorische Untersuchung über die Harnschau mit über 100 Abbildungen und einer Einführung von Geheimrat Prof. Dr. med. Dr.h.c. mult. C. E. Alken, Darmstadt 1982, S. 23.
- Ziechmann, Jürgen: Friedrich II. (der Große) von Preußen, in: Reinalter, Helmut (Hg.): Lexikon zum Aufgeklärten Absolutismus in Europa, Wien 2005, S. 243.
- Ziegler, Hendrik: Der Sonnenkönig und seine Feinde. Die Bildpropaganda Ludwigs XIV. in der Kritik, Petersberg 2010, S. 13.
- Ziermann, Horst: Matthias Grünewald, München/London/New York 2001, S. 82–93, 98–103.
- Zille, Heinrich: Kinder der Straße. 100 Berliner Bilder [1908], Hannover 1996.
- Zille, Heinrich: Berliner Geschichten und Bilder, Wiesbaden 2003.
- Zimmermann, Eva: Plastik, in: Badisches Landesmuseum Karlsruhe (Hg.): Spätgotik am Oberrhein. Meisterwerke der Plastik und des Kunsthandwerks 1450–1530 [Ausst.-Kat.], Karlsruher Schloß 1970, S. 150.
- Zimmermann, Michael F.: Lovis Corinth, München 2008, S. 7, 97 – 98, 116.
- Zinsli, Paul: Der Berner Totentanz des Niklaus Manuel (etwa 1484 bis 1530), Bern <sup>2</sup>1979.
- Zitzlsperger, Philipp: Gianlorenzo Bernini. Die Papst- und Herrscherporträts. Zum Verhältnis von Bildnis und Macht, München 2002, S. 90, 92–93, 96.
- Zöhl, Caroline: Der Spiegel des Alters in Bildern der Frühen Neuzeit, in: Kampling, Rainer/Middelbeck-Varwick, Anja (Hg.): Alter – Blicke auf das Bevorstehende, Bern/Berlin 2009, S. 88–93, 96–98, 100.
- Zöllner, Frank: Leonardo da Vinci 1452–1519, Bd.1, Sämtliche Gemälde, Köln 2011, S. 49.
- Zöllner, Frank: Leonardo da Vinci. Das zeichnerische Werk, Köln 2003.

# Der Mensch und seine Vergänglichkeit

Das Thema »Alter« weist eine kaum überschaubare Fülle von Aspekten auf, sieht sich dementsprechend auch einem breiten Spektrum an Sichtweisen, Meinungen und Bewertungen gegenüber. Die Beschäftigung mit dem Alter ist bisher vor allem durch geriatrische und gerontologische Studien erfolgt. Das Alter im engeren Sinn war und ist weder Thema geschweige dann Gattung in der Kunstgeschichte.

Die vorliegende Arbeit versucht diese Lücke zu schließen und betritt gleichzeitig Neuland, indem sie Altersdarstellungen in der bildenden Kunst von der Frühen Neuzeit bis zum Beginn der Klassischen Moderne untersucht. Die Alterswahrnehmung wird aus Sicht der Sozial-, Kultur- und der Medizingeschichte und die daraus entstandenen Kunstwerke als Resultat eines komplexen Bildfindungsprozesses erörtert, der neben den normativ-ethischen Vorstellungen der jeweiligen Gesellschaft vom Alter, ganz wesentlich aber auch von den traditionellen Regeln der Kunst und den Vorstellungen und Erfahrungen der Künstler abhängig ist. Anhand exemplarischer Abbildungen werden die Hintergründe der Entstehung und die Intentionen der Künstler vorgestellt und analysiert.

Bildliche Darstellungen sind nicht nur ein wichtiger Teil unserer Kultur, sondern auch Teil eines Bildschatzes, der in das kollektive Gedächtnis eingegangen ist. Unsere heutige Auffassung und Einstellung zum Alter wird besser verständlich, wenn wir eine genaue Kenntnis davon haben, wie vormalige Gesellschaften mit dem Alter umgegangen sind. So stellte Thomas Döring auch fest, dass die »Art und Weise der Altersdarstellung ein besonders empfindlicher Seismograph für die ästhetischen und ethischen Maßstäbe einer Epoche« war.