

Die Freiheit zum Tode

Suiziddarstellungen in der Malerei und Graphik des 18.-20. Jahrhunderts

Dissertation

zur Erlangung des akademischen Grades einer

Doktorin der Philosophie

(Dr. phil.)

am Fachbereich Geschichts- und Kulturwissenschaften

der Freien Universität Berlin

vorgelegt von

Darina Jeleva

Berlin 2011

Erstgutachterin: PD Dr. Gisela Moeller

Zweitgutachter: Prof. Dr. Gregor Stemrich

Tag der Disputation: 22. November 2010

Vorwort

Bei der vorliegenden Arbeit handelt es sich um die geringfügig überarbeitete Fassung meiner Dissertation, die im Wintersemester 2009/2010 vom Fachbereich Geschichts- und Kulturwissenschaften der Freien Universität in Berlin angenommen wurde.

Mein besonderer Dank gilt meiner Doktormutter, Frau PD Dr. Gisela Moeller, die mir bis zum Abschluss der Promotion stets beratend und unterstützend zur Seite gestanden hat.

Herrn Prof. Dr. Gregor Stemmrich möchte ich ebenfalls meinen Dank für die Übernahme des Zweitgutachtens und für die konstruktive Kritik aussprechen.

Meinem Freund Wladimir Lukutin danke ich ganz herzlich für seine unermüdliche und bedingungslose Unterstützung, ohne ihn wäre diese Studie nicht entstanden.

Herzlich bedanken möchte ich mich auch bei Natsuho Hayauchi, Zoritza Kireziewa und Christina Deutschbein für die langwierige Korrektur und für die Freundschaft.

Herrn Prof. Dr. Tzotcho Boiadjiev und Herrn Prof. Dr. Georgi Kapriev, bei denen ich Philosophiegeschichte an der Universität Hl. Kliment Ochridski in Sofia studiert habe, bin ich für die tiefen Einsichten nicht minder zu aufrichtigem Dank verpflichtet.

Darina Jelewa

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	6
2. Forschungsstand	8
3. Der Tod und seine Gesichter: terminologische Einblicke	14
I. Der heroische und unheroische Suizid als traditionelle Themen der europäischen Kunst: kulturgeschichtlicher Abriss	21
I. 1 „In Würde sterben“: Tod und Suizid in der Kunst der Antike.....	22
I. 1.1 <i>Die Bürde des Heldenseins: der tragische Suizid von Aias</i>	27
I. 2 Tod und Selbst-Mord in den künstlerischen Visionen des christlichen Mittelalters.....	35
I. 2.1 <i>Judas – der Verbrecher gegen Gott</i>	42
I. 2.2 <i>Verbrechen und Strafe: die christliche Hölle</i>	48
I. 3 „Die Kunst des guten Sterbens“ in der Epoche der europäischen Renaissance.....	56
I. 3.1 <i>Blick-Wechsel: der heroische Suizid der Lucretia</i>	62
I. 4 Die Nichtigkeit der Welt: die barocke Vanitas-Tradition und der Neostoizismus.....	73
I. 4.1 <i>Der Tod des Philosophen: Senecas Martyrium</i>	81
I. 5 Der heroische und der unheroische (Frei)Tod in der Kunst des 18.-20. Jahrhunderts.....	87
I. 5.1 Sehnsucht nach der Antike: der schöne Tod des Neoklassizismus.....	91
I. 5.2 Sehnsucht nach dem Mittelalter: der mystische Tod der Romantik.....	95
I. 5.3 Die Entdeckung der Gegenwart: der hässliche Tod des neuzeitlichen Realismus.....	103
I. 5.4 Die Entmetaphysierung der Gegenwart: der gestaltlose Tod der Postmoderne.....	107
I. 5.5 <i>Der philosophische Freitod in der Moderne</i>	113
I. 5.6 <i>Die Lucretia-Nachfolgerinnen</i>	130
I. 5.7 <i>Der Judas der Neuzeit</i>	136
I. 5.8 <i>Die irdische Hölle</i>	144
I. 6 Zusammenfassung.....	157
II. Der romantische Suizid als Thema der Malerei und Graphik des 18.-20. Jahrhunderts	160
II. 1 Der romantische Suizid I: die Machtlosigkeit der Vernunft.....	160
II. 1.1 Der Tod des jungen Werthers in der Kunst des 18.-19. Jahrhunderts.....	167
II. 1.2 Werthers Nachfolger: Selbsttötung durch Pistolenschuss.....	171
II. 1.2.1 Der Liebhaber: <i>Satire des romantischen Suizids aus Liebe</i> (um 1839) von L. Alenza..	172
II. 1.2.2 Der Intellektuelle: <i>Der Suizid</i> (1854) von Antoine Wiertz.....	182
II. 1.2.3 Der moderne Märtyrer: <i>Der Selbstmörder</i> (1881) von Eduard Manet.....	194
II. 1.2.4 Der Großstädter: <i>Der Selbstmörder</i> (1916) von George Grosz.....	201
II. 1.2.5 Der Bürger: <i>Der Selbstmörderautomat</i> (1917) von Max Slevogt.....	208
II. 2 Der romantische Suizid II: die Macht der Leidenschaft.....	214
II. 2.1 „Handeln, Tun und Verrichten“: der Suizid der Ophelia.....	215
II. 2.1.1 Wahnsinn und Unglück: <i>Ophelia</i> (1770-1778) von Johann Heinrich Füssli.....	228

II. 2.1.2 Romantische Weltflucht: <i>Ophelia</i> (1851) von John Everett Millais.....	233
II. 2.1.3 „To Act, To Do, To Perform“: <i>Tod der Ophelia</i> (1922) von John Austen.....	242
II. 2.1.4 „To Do, To Perform“: <i>Tod der Ophelia</i> (1967) von Salvador Dalí.....	247
II. 2.1.5 „To Perform“: <i>Die Aufmachung erübrigt sich</i> (1964) von Leonor Fini.....	254
II. 2.2 Ophelias Nachfolgerinnen: die unbekannte Ertrunkene.....	257
II. 2.2.1 Die Liebende: <i>Found Drowned</i> (um 1850) von George Frederic Watts.....	261
II. 2.2.2 Die Ehefrau: <i>Die Ertrunkene</i> (1867) von Wassilij Perov.....	266
II. 2.2.3 Die Prostituierte: <i>Verlassen und Untergang aus Ein Leben</i> (1884) von Max Klinger...274	
II. 2.2.4 Die Lebensmüde: <i>Des Lebens satt</i> (um 1899) von Heinrich Zille.....	279
II. 2.2.5 Die moderne Märtyrerin: <i>Die Ertrunkene</i> (1925) von Frans Masereel.....	284
II. 2.3 „Ins Wasser“: der Tod der verzweifelten Mütter.....	288
II. 2.3.1 <i>Eine Mutter I-III aus Dramen</i> (1882) von Max Klinger.....	292
II. 2.3.2 <i>Ins Wasser</i> (um 1907) von Heinrich Zille.....	299
II. 2.3.3 <i>Ins Wasser aus Bilder vom Elend</i> (1909) von Käthe Kollwitz.....	304
II. 3 Der romantische Suizid III: der Künstlersuizid.....	310
II. 3.1 „In mir lebt...wie eine Sehnsucht: tot zu sein“: der Tod der antiken Dichterin Sappho. 311	
II. 3.1.1 <i>Sich ins Meer stürzende Sappho</i> (1791) von Jean-Joseph Taillasson.....	322
II. 3.1.2 <i>Sappho auf dem Leukadischen Felsen</i> (1801) von Antoine-Jean Gros.....	326
II. 3.1.3 <i>Sappho</i> (1849) von Théodore Chassériau.....	331
II. 3.1.4 <i>Der Tod der Sappho</i> (1872-1875) von Gustave Moreau.....	335
II. 3.1.5 <i>Sappho</i> (1912) von Fernand Khnopff.....	338
II. 3.2 „Wahre Künstler sterben gern“: Dichter, Maler, Schauspieler.....	342
II. 3.2.1 <i>Die Verzweiflung reicht Chatterton eine Schale mit Gift</i> (um 1782) von J. Flaxman... 343	
II. 3.2.2 <i>Allegorie auf den Tod Gérard de Nervals</i> (1855) von Gustave Doré.....	348
II. 3.2.3 <i>Selbstmord des Künstlers im Atelier</i> (vor 1837) von Ferdinand von Rayski.....	352
II. 3.2.4 <i>Zu spät</i> (1959) von A. Paul Weber.....	356
II. 3.2.5 <i>Der Selbstmord der Dorothy Hale</i> (1939) von Frida Kahlo.....	359
II. 3.2.6 <i>Das Schauspieler-Triptychon</i> (1941-1942) von Max Beckmann.....	365
4. Der Freitod als Motiv der Kunst des 18.-20. Jahrhunderts: abschließende Betrachtungen...370	
Zusammenfassung.....	374
Abbildungsverzeichnis.....	376
Verwendete Literatur.....	390

1. Einleitung

Niemand würde, wie der französische Philosoph Albert Camus (1913-1960) bemerkt, für einen ontologischen Beweis oder im Namen abstrakter Begriffe freiwillig sterben.¹ Denn die Frage nach dem Freitod definiert im Wesentlichen eine Frage nach dem Sinn des Lebens, das für den konkreten Menschen niemals ein Abstraktum darstellt. Der Mensch, der absichtlich sein Dasein beendet, demonstriert durch den spezifischen Akt der Selbsttötung vielmehr sein besonderes Verhältnis zu der eigenen Person und der eigenen soziokulturellen Wirklichkeit, die für ihn lebensunwürdig geworden ist. Die Art und Weise wiederum, wie die Gesellschaft auf diese radikale Form der Existenzverleugnung und der Kritik reagiert und mit dem Suizidphänomen umgeht, ist hochgradig variabel und epochal bedingt.

Die bildende Kunst, die ihre Ausdruckskraft aus den formenreichen Äußerungen der Zeitgeistsymptomatik einer jeden Epoche schöpft, hat die Wandlungen der gesellschaftlichen Ansichten über die menschliche Selbsttötung dokumentiert, indem sie das kontroverse Motiv ins Register ihrer konstant bleibenden Themen aufgenommen hat. Suiziddarstellungen sind kontinuierlich und zahlreich seit der europäischen Antike bis in die Gegenwart hinein nachzuweisen. Aus der Vielfalt der künstlerischen Interpretationen setzt sich das innerlich dreifach gegliederte Bildkorpus der ikonographischen Tradition zusammen.

Das vielgestaltige Darstellungsspektrum bestimmt an erster Stelle das Motiv des „heroisch-philosophischen Suizides“ berühmter Sagenhelden und historischer Persönlichkeiten aus der griechisch-römischen Mythologie und Geschichte wie der trojanische Krieger Aias (13.-12. Jahrhundert v. Chr.), die Römerin Lucretia (vor 500 v. Chr.) oder der antike Philosoph Sokrates (469-399 v. Chr.). Getreu der Überlieferungen wurden sie vor ein situativ ausgelöstes Dilemma mit schicksalhafter Relevanz gestellt. Der Weiterführung einer würdelosen Existenz haben sie den selbstbestimmten Tod vorgezogen und durch ihre ehrenvolle Tat den Wert des menschlichen Lebens auf der ontologischen Ebene bestätigt. Die Bilder ihres exemplarisch wirkenden Suizides suchen die ideelle Schönheit dieser unzweifelhaften Zeugnisse von außerordentlicher Geistesgröße, Wahrheitsliebe und moralischer Erhabenheit angemessen

¹ Camus, Albert, *Der Mythos des Sisyphos. Ein Versuch über das Absurde*, Hamburg 1999, S. 11.

zu veranschaulichen und betonen die ästhetischen Aspekte des historischen oder pseudohistorischen Sujets.

Ihr thematisches Pendant definieren die Darstellungen des „unheroischen“ oder „anonymen Selbstmords“ in der theologisch fundierten, christlichen Kunst des europäischen Mittelalters und der frühen Neuzeit. Dieser Traditionsstrang führt zu der Gestalt des neutestamentarischen Gottesverrätters Judas Ischariot zurück, der sich aus Verzweiflung über die Größe der eigenen Schuld das Leben nahm, das ihm vom Schöpfer aus Gnade zum ewigen Heil gegeben wurde, und dadurch ein unverzeihliches Verbrechen von universellem Ausmaß beging. Das geächtete Bild seines strangulierten Leichnams ist zur thematischen und ikonographischen Matrize für zahlreiche Darstellungen von Lasterallegorien und namenlosen Frevlern geworden. Sie thematisieren den moralischen Verfall, der die sündhafte Menschennatur aus religiöser Sicht stets bedroht, und erfüllen zugleich die didaktische Aufgabe, den Betrachter vor der verdammungswürdigen Tat der Selbstentleibung zu warnen. Die unheroischen Suiziddarstellungen setzen folglich den bildrhetorischen Akzent weniger auf die ästhetische, sondern vielmehr auf die ethische Dimension der kompositorischen Lösungen.

Im 18. Jahrhundert erlitt die dualistisch festgelegte Tradition eine tief greifende, formale und inhaltliche Korrektur, die sich in einer Reihe von unkonventionellen kultur- und sozialkritischen Bildern explizierte. Die Darstellungen des „romantischen Suizides“ entnahmen ihren Gegenstand, wie der Name verrät, anfangs dem zeitgenössischen Roman, in dem das Thema eines moralisch indifferenten Freitodes bereits vorgebildet war. Allmählich wandte sich die Aufmerksamkeit der Künstler von der Literatur auf die zahlreichen Dramen der eigenen Gegenwart, in der die Selbsttötung anonymer Zeitgenossen aus Verzweiflung über die politischen und sozialen Missstände keine Seltenheit war. Die modernen Motivinterpretationen zum alten Thema, die sich auf ein anthropologisch verändertes Menschenbild stützen, suchen nicht mehr den Betrachter zu moralisieren, sondern die objektive, lebensunwürdig gewordene Wirklichkeit anschaulich darzulegen und zu kritisieren. Sie heben aus diesem Grund die empirisch relevanten Qualitäten des gewählten Sujets hervor. Der Erforschung dieser Seite der ikonographischen Tradition widmet sich die vorliegende Studie.

2. Forschungsstand

Eine umfassende Untersuchung der Tradition der Suiziddarstellungen in der westeuropäischen Kunst ist im deutschsprachigen Raum nicht nachzuweisen.² In den wissenschaftlichen Publikationen, die sich mit der Gattung der Todesdarstellungen ausführlich auseinandersetzen, nimmt dieses Thema lediglich einen marginalen Stellenwert ein.³

Im Jahr 1983 erschien die Abhandlung *Art and The Wish to Die* des Psychologen Prof. Fred Cutter.⁴ Etwa zwanzig Jahre später wurde die darauf aufbauende Arbeit von Ron Brown *The Art of Suicide* veröffentlicht.⁵ Ohne präzise, weiter führende ikonographische Analysen einzelner Werke ist es den beiden Autoren aus dem angloamerikanischen Sprachraum gelungen, chronologisch gegliederte Bilderkataloge zur „Geschichte der Selbsttötung“ in einer propädeutischen Form zu verfassen, wobei sie unterschiedliche Forschungsschwerpunkte setzen. Cutter widmet sich der formalen Klassifizierung der Darstellungen, um anhand der erstellten Statistiken die für die psychologische Suizidforschung relevante Frage nach der Konstanz der Motive zu beantworten, welche die selbstzerstörerische Handlung außerhalb der Kunstwirklichkeit auslösen könnten.⁶ Brown dagegen konzentriert sich auf das Verhältnis zwischen der philosophisch-literarisch fundierten Tradition zum Thema des menschlichen Freitodes und der bildenden Kunst im Sinne zweier unterschiedlicher Zeichensysteme, die, trotz der wesentlichen Differenzen hinsichtlich der Medienform, wechselseitige Einflüsse aufweisen. Sein Bestreben, „a story about suicide-as-represented“ zu entwerfen, verfolgt dem Ziel, universale Charakteristiken des Suizidphänomens aus beiden Perspektiven zu untersuchen.⁷

² Vgl. Rost, Hans, *Bibliographie des Selbstmords. Mit textlichen Einführungen zu jedem Kapitel*, Augsburg 1927, S. 350ff.; *Selbstmorddarstellungen*, in: Alscher, Ludger u. a. (Hrsg.), *Lexikon der Kunst*, Bd. 4, Leipzig 1977, S. 449f. [im Folgenden zit. mit *Lexikon der Kunst*].

³ Eine beiläufige Randbemerkung, die sich allein auf die zahlreichen Suiziddarstellungen aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts bezieht, findet sich in dem Begleitband zu der sich als Standardwerk der thanatologischen Forschung etablierten *Geschichte des Todes* (München/Wien 1980) des französischen Mentalitätsforschers Philippe Ariès. Vgl. Ders., *Bilder zur Geschichte des Todes*, München/Wien 1984, S. 108f.

⁴ Cutter, Fred, *Art and the Wish to Die. An Analysis of Images of Self-Injury in Art from Prehistory to the Present*, Chicago 1983.

⁵ Brown, Ron, *The Art of Suicide*, London 2001.

⁶ „There are, admittedly, many provocations, but no one psychological force is sufficient and necessary to cause a person, at a certain time and place to choose a specific method for dying. [...] This book will attempt to provide an answer to Western ambivalence by utilizing visual art to emphasize and illustrate ideas that clarify and give a reader perspective on the controversies surrounding the suicide problem. [...] Here the focus is on *why*.“ Cutter 1983, S. 11ff. [Hervorhebung D. J.].

⁷ Siehe Brown 2001, S. 8ff.

Obwohl beide Autoren eine bahnbrechende Pionierarbeit geleistet haben, handelt es sich um keine wesentlich kunstwissenschaftlichen Studien. Im Prozess der „Historisierung“ des universalen Phänomens der Selbsttötung gewinnen die theoretischen und literarischen Deutungsaspekte die Oberhand und verdrängen die kunsthistorische Perspektive auf die vielschichtige Problematik. Dadurch entgeht der Aufmerksamkeit, dass die einzelnen Suiziddarstellungen an erster Stelle im Rahmen der Kunsttradition entstanden sind und nicht allein aus dem diskursiven Zeitgeist heraus, auch wenn sie, wie die Kunst jeder Zeit, im dialektischen Verhältnis zu ihm treten. Aufgrund der großen Anzahl der illustrierenden Abbildungen bleibt schließlich der künstlerische Suiziddiskurs selbst, den die einzelnen Bilder unabhängig von anderen wissenschaftlichen oder profanen Bereichen eröffnen, verdunkelt.

Die wissenschaftlichen Studien und Aufsätze zum Thema dagegen, die seit der Mitte des 20. Jahrhunderts größtenteils ohne diskursive Bezüge zueinander entstanden sind, beschränken sich auf die synoptische Erforschung der ikonographischen Wandlungen konstanter Motive ausschließlich im Zeitrahmen einzelner Kulturepochen. Die Überzahl der Abhandlungen charakterisiert wiederum die methodologische Einseitigkeit, die aus dem Fehlen eines kritischen Einblicks in den Entstehungskontext der ausgesuchten Bilderbeispiele resultiert, wodurch die zeitspezifische Sicht auf die Suizidproblematik, welche die Darstellungen bedingt reflektieren, uneinsichtig bleibt.

Der Untersuchung der ästhetischen Grundzüge des heroischen Sujets sind bereits mehrere Schriften gewidmet, ohne dass die Ergebnisse aufbauend vereinheitlicht wurden. Die Aufsätze von Karl Schefold⁸ und Erika Simon⁹ referieren über die Wandlungen im Motiv des Todes des griechischen Heros Aias in der antiken Kunst. Repräsentative Darstellungen der tragischen Geschichte vom berühmten literarischen Liebespaar des römischen Altertums Pyramus und Thisbe, die einen beliebten Topos insbesondere der Renaissancekunst definiert, fanden Beachtung in den Studien von Franz Mühlenfels¹⁰, Rudolf Hüls¹¹ und Thomas Noll¹². Besonderer Popularität in der Kunstforschung erfreut sich das Thema der heroischen Frauen, die im Kontext der patriarchalischen Antike mit „männlicher“ Entschlossenheit ihrem Leben ein würdevolles Ende setzten. Das Motiv

⁸ Schefold, Karl, *Sophokles' Aias auf einer Lekythos*, in: *Antike Kunst* 19, 1, 1976, S. 71-78.

⁹ Simon, Erika, *Aias von Salamis als mythische Persönlichkeit*, in: *Sitzungsberichte der wissenschaftlichen Gesellschaft an der Johann Wolfgang Goethe-Institut Frankfurt am Main* 41, 1, Stuttgart 2003 (Sonderheft).

¹⁰ Mühlenfels, Franz Schmitt von, *Pyramus und Thisbe. Rezeptionstypen eines Ovidischen Stoffes in Literatur, Kunst und Musik*, Heidelberg 1972.

¹¹ Hüls, Rudolf, *Pyramus und Thisbe. Inszenierungen einer „verschleierte“ Gefahr*, Heidelberg 2005.

¹² Noll, Thomas, *Albrecht Altdorfer in seiner Zeit. Religiöse und profane Themen in der Kunst um 1500*, München/Berlin 2004, S. 291-348, insb. S. 339ff.

wurde mit einer ausgeprägten Präferenz für die Vergegenwärtigung des bedrohten, verführerisch entkleideten weiblichen Körpers vor allem in der Malerei des 16. und 17. Jahrhunderts zahlreich variiert.¹³ Einen Beitrag zur Erforschung des von der Historienmalerei des 17. und 18. Jahrhunderts bevorzugten Motivs des philosophischen Todes liefern die Arbeiten von Günter Hess¹⁴ und Gabrielle Oberreutel-Kronabel¹⁵. Inwieweit dieser Strang der Tradition in die Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts hinein reicht, ist weitgehend unerforscht geblieben.¹⁶

Den Besonderheiten der mittelalterlichen Bildrhetorik im Zusammenhang mit dem Thema des unheroischen, moralisch verwerflichen Suizides widmet sich allein die Abhandlung von Donat de Chapeaurouge.¹⁷ Zahlreiche wissenschaftliche Aufsätze analysieren dagegen die ikonographischen Wandlungen des neutestamentarischen Motivs des Judas-Selbstmordes in der Kunst des 11.-17. Jahrhunderts.¹⁸ Eine wissenschaftliche

¹³ Neben der berühmten Römerin Lucretia wird diese Motivtradition vor allem von Darstellungen der Gründerin des karthagischen Reichs Dido (9. Jahrhundert v. Chr.), der numidischen Königin Sophonisbe (2. Jahrhundert v. Chr.) und der ägyptischen Herrscherin Kleopatra (69-30 v. Chr.) vertreten. Siehe zum Thema: Tümpel, Christian, *Bild und Text. Zur Rezeption antiker Autoren in der europäischen Kunst der Neuzeit (Livius, Valerius Maximus)*, in: Schlink, Wilhelm/Sperlich, Martin (Hrsg.), *Forma et Subtilitas. Festschrift für Wolfgang Schöne zum 75. Geburtstag*, Berlin u. a. 1986, S. 198-218; Hulst, Linda C., *Dürer's Lucretia: Speaking the Silence of Women*, in: *Signs* 16, 2, 1991, S. 205-237; Jäger, Christine, *Lucretia – der Tod einer Tugendheldin? Zu den Selbstmorddarstellungen in der Sächsischen Weltchronik*, in: Signori, Gabriela (Hrsg.), *Trauer, Verzweiflung, Anfechtung. Selbstmord und Selbstmordversuche in mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Gesellschaften*, Tübingen 1994, S. 91-112; Baumgärtel, Bettina/Neysters, Silvia (Hrsg.), *Die Galerie der starken Frauen. Die Heldin in der französischen und italienischen Kunst des 17. Jahrhunderts*, Ausst. Kat., München 1995; Schuler, Carol M., *Virtuous Model/Voluptuous Martyr. The Suicide of Lucretia in Northern Renaissance Art and Its Relationship to Late Medieval Devotional Imagery*, in: Carroll, Jane L./Stewart, Alison G. (Hrsg.), *Saint, Sinners and Sisters. Gender and Northern Art in Medieval & Early Modern Europe*, Hampshire/Burlington 2003, S. 7-25; Cuneo, Pia F., *Jörg Breu the Elder's Death of Lucretia: History, Sexuality, and the State*, in: ebd., S. 26-43; Brown, Beverly L., *Virtuous Virgins. Classical Heroines, Romantic Passion and the Art of Suicide*, Ausst. Kat., London 2004; *Cléopâtre dans le miroir de l'art occidental*, Ausst. Kat. Genf 2004.

¹⁴ Hess, Günter, *Der Tod des Seneca. Ikonographie – Biographie – Tragödientheorie*, in: Martin, Fritz u. a. (Hrsg.), *Jahrbuch der deutschen Gesellschaft* 25, 1981, S. 196-228.

¹⁵ Oberreutel-Kronabel, Gabrielle, *Der Tod des Philosophen. Zum Sinngehalt eines Sterbebildtypus der französischen Malerei in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts*, München 1986; Dies., *Der Philosoph und sein Tod. Beobachtungen zu einem Thema für die Malerei des 18. Jahrhunderts in Frankreich*, in: Mai, Ekkehard (Hrsg.), *Historienmalerei in Europa. Paradigmen in Form, Funktion und Ideologie*, Mainz am Rhein 1990, S. 95-105.

¹⁶ Eine Ausnahme bestimmt allein der Aufsatz von Möller, Heino, *Jacques-Louis David, Johannes Grützke und der sterbende Sokrates*, in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 40, 2, 1995, S. 249-271, der die Bedeutung des Motivs des philosophischen Todes für die Künstler des 20. Jahrhunderts hinterfragt.

¹⁷ Chapeaurouge, Donat de, *Selbstmorddarstellungen des Mittelalters*, in: *Zeitschrift für Kunstwissenschaft* 14, 3, 1960, S. 135-146.

¹⁸ Siehe: Goetz, Oswald, „*Hie hencktt Judas*“, in: Wentzel, Hans (Hrsg.), *Form und Inhalt. Kunstgeschichtliche Studien. Otto Schmitt zum 60. Geburtstag am 13. Dezember 1950*, Stuttgart 1950, S. 105-137; Dinzlbacher, Peter, *Judastraditionen*, Schmidt, Leopold (Hrsg.), Wien 1977; Schnitzler, Norbert, *Das Bild des Judas. Ein Beitrag zur Ikonographie des Selbstmordes im Mittelalter*, in: Löther, Andrea u. a. (Hrsg.), *Mundus in Imagine. Bildersprache und Lebenswelten im Mittelalter. Festgabe für Klaus Schreiner*, München 1996, S. 219-245; Lieberknecht, Otfried, *Death and Restribution: Medieval Visions of the End of Judas the Traitor*, Vorlesung Mai 1997 [URL:

Monographie, die sich mit der Frage nach der Bedeutung, welche die Künstler seit der Epoche der europäischen Aufklärung dem christlich-religiösen Motiverbe beimaßen, lässt sich auch bezüglich dieser traditionellen Darstellungsrichtung nicht nachweisen.

Aspekte der thematischen und ikonographischen Metamorphosen der Bilder zum Thema des romantischen Suizides im 19. Jahrhundert finden sich lediglich in einem Zeitschriftenartikel von Alena Marchwinski aus dem Jahr 1987 grob skizziert.¹⁹ Die Studie von Inke Beckmann aus dem Jahr 2007 ermöglicht den Einblick in die Entwicklung der modernen Motivtradition im 20. Jahrhundert am Beispiel von Werken der deutschen Künstler Otto Dix (1891-1969) und George Grosz (1893-1959).²⁰ Die Grundzüge der ebenfalls zum Kreis der empirisch fundierten Interpretationen gehörenden Suiziddarstellungen von Künstlern wurden von Volker Adolfs²¹, Oskar Bättschmann²² und Susanne Friedli²³ geschildert.

Das Anliegen der vorliegenden Studie ist darin zu sehen, die bereits geleistete Forschungsarbeit kontinuierlich fortzusetzen und dazu beizutragen, dass Forschungslücken überbrückt werden. Zu diesem Ziel konzentriert sich die folgende Untersuchung auf die wenig beachteten oder unerforscht gebliebenen Aspekte der Tradition der Suiziddarstellungen in der westeuropäischen Malerei und Graphik der vergangenen drei Jahrhunderte. Die Präferenz der beiden Kunstgattungen argumentiert sich aus dem Umstand, dass sie von den Künstlern selbst als mediale Träger zur Veranschaulichung der provokativen Thematik bevorzugt wurden.

Gerade dieser Zeitrahmen zeichnet sich allerdings mit einer ikonographischen Mannigfaltigkeit aus, die keinesfalls für die Kunst der vorausgegangenen Epochen signifikant ist. Der Grund dafür ist in dem engen Zusammenhang zwischen den neuartigen Interpretationen und der Umbruchphase in der europäischen Kulturgeschichte dieser Zeit zu sehen. Wurde der Akt der Selbstentleibung seit dem christlichen Mittelalter als ein

http://www.lieberknecht.de/~diss/papers/p_judas.htm; Stand: März 2011]; Wildgen, Kathryn E., *Saint Judas, Apostle and Martyr. Passion Theology, Politics, and the Artistic Persona in French Romanesque Capital*, New York u. a. 2000.

¹⁹ Marchwinski, Alena, *The Romantic Suicide and the Artists*, in: *Gazette des Beaux-Arts* 6, CIX, 1987, S. 62-74.

²⁰ Beckmann, Inke, *Selbstmorddarstellungen bei Otto Dix und George Grosz. Im Spiegel themenverwandter Arbeiten von Vorläufern und Zeitgenossen*, Saarbrücken 2007.

²¹ Adolfs, Volker, *Der tote Künstler. Selbstmorde*, in: Ders., *Der Künstler und der Tod. Selbstdarstellungen in der Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts*, Köln 1993, S. 324ff.

²² Bättschmann, Oskar, *Kult des tragischen Künstlers: Tod und Selbstmord im Atelier*, in: Ders., *Ausstellungskünstler. Kult und Karriere im modernen Kunstsystem*, Köln 1997, S. 97ff.

²³ Friedli, Susanne, *Der Tod des Künstlers*, in: *Six Feet Under. Autopsie unseres Umgangs mit Toten*, Ausst. Kat. Bern 2006, S. 151-155.

moralisch-juristisches Verbrechen gegen Gott, Natur und Gesellschaft konsequent verurteilt oder als Folge einer seelisch-geistigen Verwirrtheit kommentarlos geduldet, erlangte das Thema in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts allmählich das Interesse der öffentlichen Debatte. Die progressive Enttabuisierung der Selbsttötung im Kreis der Intellektuellen, der Schriftsteller und Wissenschaftler erschloss eine längst verdrängte Deutungsdimension: Das autonome willentliche Beenden des eigenen Lebens wurde als ein radikaler Akt der persönlichen Freiheit zum Tode rehabilitiert.

Sukzessiv erreichten auch die Künstler seit dem späten 18. Jahrhundert eine neue Form der geistigen und sozialen Freiheit, die sie von den zünftigen und fürstlichen Autoritäten, den verbindlichen akademischen Normen und der institutionell-staatlichen Kontrolle entband. Sie durften fortan den Inhalt und die Form ihrer Werke nach subjektivem Ermessen wählen und gestalten. Diese Radikalität der schöpferischen Autonomie legte ein unerschöpfliches Reservoir unkonventioneller Darstellungs- und Ausdrucksmöglichkeiten frei, welche die Vielfalt der romantischen Suiziddarstellungen reflektiert.

Die Umgestaltung der traditionellen Ansichten über Tod und Freitod verlief für die Kunstproduktion gewiss nicht abrupt und zwangsläufig gradlinig. Der Suiziddiskurs im Kreis der Intellektuellen des 18. Jahrhunderts setzte einen Prozess in Gang, dessen inhaltliche Kontroversen bis in die interdisziplinäre Gegenwart hinein nicht minder nachgelassen haben. Für die Künstler stellte die Entdeckung neuer Aspekte eines alten Themas an erster Stelle die Frage nach einem angemessenen, ausdrücksgültigen ikonographischen Vokabular. Denn die überlieferte Darstellungssprache erwies sich allmählich als ungeeignet, dem veränderten Bild eines dem Leben, der Gesellschaft und der Welt gegenüber konsequent ablehnend gestimmten Menschen adäquaten Ausdruck zu verleihen. Auf der Suche nach alternativen Lösungen griffen sie nach den vererbten, moralisch kodierten kompositorischen Matrizen, die sie mit einem unorthodoxen Inhalt füllten, wodurch alte Formen neue Expressivität und Aktualität erlangten, oder sie erfanden eine eigene subjektive Bildersprache. Aus diesem komplexen Prozess des Rückgriffs und des Fortwirkens, der Konstanz und des Wandels „archetypischer Motive“ und „Rahmenthemen“ entstand schließlich eine wesentlich heterogene Bildtradition zum Thema des menschlichen Freitodes.²⁴

²⁴ Zur Auffassung der Kunstgeschichte als ein ikonographisch einheitlicher Prozess siehe: Białostocki, Jan, *Die „Rahmenthemen“ und die archetypischen Bilder* (1966), in: Ders., *Stil und Ikonographie. Studien zur Kunstwissenschaft*, Köln 1981, S. 144-173; Chapeaurouge, Donat de, *Wandel und Konstanz in der Bedeutung entlehnter Motive*, Wiesbaden 1974; Ahrens, Gerhard/Sello, Katrin, *Nachbilder. Vom Nutzen und Nachteil des Zitierens für die Kunst*, Ausst. Kat. Hannover 1979; Schuster, Peter-Klaus, *Grundbegriffe der*

Insofern die Verdeutlichung neuer Formen nur auf dem Fundament der Überlieferung möglich ist, erweist sich die strategische Gliederung dieser Studie in zwei sich gegenseitig ergänzende Kompartimente als unentbehrlich. Vorangestellt soll ein kunst- und kulturhistorischer Abriss der seit der Antike bestehenden Tradition der Suiziddarstellungen der Interpretation der herkömmlichen Motive zunächst den Rahmen des Entstehungskontextes setzen, um sowohl der Gefahr von Willkür und Anachronismus der Deutungsmöglichkeiten zu entgehen als auch um die Besonderheiten ihrer fortwirkenden Umformulierungen klar konturieren zu können. Die modernen Interpretationen zum Thema des heroischen und unheroischen Suizides zitieren bis zum gewissen Grad immer noch das vorbestimmte ikonographische Vokabular und definieren aus diesem Grund einen fundamentalen Aspekt dieses Forschungsteils. Die programmatisch neuen Motivkreise dagegen, die sich in der Kunst seit dem 18. Jahrhundert als Darstellungen des romantischen Suizides gebildet haben, werden anschließend im zweiten Forschungsteil hervorgehoben und analysiert.

Sofern die modernen Suizidinterpretationen es nicht mehr gestatten, als spiegelähnliche „Reflexionen“ des ikonographischen Erbes betrachtet zu werden, wie Brown anhand einer aus dem Fachvokabular der Physik entnommenen Metapher treffend bemerkt²⁵, sondern vielmehr als „Refraktionen“, als diffuse, verzerrende Widerspiegelungen einer komplexen Problematik, müssen sie in ihrer individuellen Aussage respektiert werden. Die thematischen und ikonographischen Wandlungen werden demnach exemplarisch an konkreten Darstellungen untersucht, wobei die ausgesuchten Bildbeispiele nach einheitlichen Kriterien strukturiert und als unzertrennliche Glieder *eines* Traditionskorpus, aus dem sie im Wesentlichen ihre Aussagekraft schöpfen, stets in ihrer Bezogenheit aufs Ganze betrachtet werden. Weitere Bilder und Skizzen, die eine erläuternde Funktion übernehmen, werden in der Untersuchung ebenfalls einer Betrachtung unterzogen. Die notwendigen Rückgriffe auf Positionen aus der Philosophie, Psychologie, Soziologie und Anthropologie sollen dabei der Absicht dienen, kulturgeschichtlich einen angemessenen Kontext für die Kompositionsanalysen zu ermöglichen und die verschiedenen Perspektiven zum Verständnis der konkret zu besprechenden Suiziddarstellungen aufzuzeigen.

Bildersprache?, in: Beutler, Christian u. a. (Hrsg.), *Kunst um 1800 und die Folgen*. Werner Hofmann zu Ehren, München 1988, S. 246-247.

²⁵ Brown 2001, S. 9.

Der Begriff der Suiziddarstellung spielt in dieser Untersuchung eine zentrale Rolle. Notwendigerweise wird zu Beginn eine vorläufige Definition dessen gegeben, um dadurch die Kriterien für die Auswahl und die Zuordnung der Bilder festzulegen.

3. Der Tod und seine Gesichter: terminologische Einblicke

Das deutsche Wort „Geheimnis“ leitet sich etymologisch von dem älteren Adjektiv „heimlich“ ab und bezeichnet wörtlich all jenes, das ausschließlich zum Hausinneren, zum menschlichen Heim gehört und für die Außenwelt unsichtbar, verborgen und somit unbekannt bleibt. Ihre Entstehung verdankt die Wortbildung der Bibelübersetzung von Martin Luther (1483-1546), als der Theologieprofessor das lateinische Wort *mysterium* im Kontext der Frage nach dem Wesen des christlichen Gottes durch „geheymniß“ übersetzte.²⁶

Als Ursprung und letztes Ziel alles Kreatürlichen ist das Göttliche demnach das metaphysische „Heim“ aller Christen. Dennoch entzieht sich Gottes Wesen aufgrund seiner ontologischen Erhabenheit der rationalen Erkenntnisfähigkeit des Menschen und bleibt ein grenzenloses und undurchdringliches „Mysterium“. Aus dieser theologischen Prämisse leitet sich auch der profane Inhalt des später säkularisierten Begriffes ab: Ein Geheimnis ist das Verborgene, Unbekannte und Unerforschte als auch das, das seinem Wesen nach unerforschbar, unergründlich und unbegreiflich ist.

Der Tod ist für den Menschen, ähnlich wie der Gott für den Gläubigen, im Wesentlichen ein Geheimnis. Er definiert nicht nur einen metaphorischen Ort des Unwissens, sondern den metaphysischen Horizont der kognitiven Blindheit. Der Mensch weiß von seiner Vergänglichkeit und vom Tod, und dieses Wissen offenbart sich ihm mit unaufhebbarer Ironie: Er weiß, dass er eigentlich nichts davon weiß. Denn er kann das eigene Nichtsein aus einem Standpunkt innerhalb des Seins bzw. des Lebens nicht denken, weil er als der Denkende immer noch der Seiende bleibt.²⁷ Zum Gegenstand der empirischen Erfahrung werden wiederum der Prozess des Sterbens und seine letzte

²⁶ Vgl. Kluge, Friedrich, *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*, Berlin 1967, S. 241; Drosdowski, Günther u. a. (Hrsg.), *Duden. Das große Wörterbuch der deutschen Sprache*, Bd. 3, Mannheim u. a. 1977, S. 972f. Siehe ferner Stupperich, Robert, *Mysterium*, in: Ritter, Joachim/Gründer, Karlfeld (Hrsg.), *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Darmstadt/Basel 1995, Bd. 6, Sp. 263ff. [im Folgenden zit. mit HWPh].

²⁷ Dieser für die moderne Thanatologie fundamentale Gedanke fand bei dem französischen Philosophen Vladimir Jankélévitch (1903-1985) eine radikale Formulierung: „Und es ist vielleicht eine Art, ihn [den Tod, D. J.] ernst zu nehmen, wenn man sagt: Ich weiß es absolut nicht, ich kann es nicht wissen; *wenn ich es wüsste, wäre es nicht der Tod*. Alles, was ich mir über den Tod vorstelle, sind Varianten des Lebens, es ist noch das Leben [...]“. Jankélévitch, Vladimir, *Kann man den Tod denken?*, Brankel, Jürgen (Hrsg./Übers.), Wien 2003, S. 39 [Hervorhebung D. J.]

Konsequenz – der ausdruckslose, verstummte menschliche Leichnam, d. h. der Tote, nicht der Tod.²⁸

Obschon der Todesbegriff durch eine leere Anschauung versiegelt ist, manifestiert sich die Kehrseite seiner epistemologischen Abgründigkeit paradoxerweise in einer Fülle an Todesmetaphern und mythischen Vorstellungen, die alle den Anspruch erheben, das gewaltige Geheimnis zu verkörpern.²⁹ Dabei handelt es sich keinesfalls um lebensferne Phantasien, illustrative Spekulationen oder eindimensionale Gleichnisse, die als Ersatzmittel für das mangelnde Wissen dienen sollen. Die Frage nach dem Geheimnis des Todes entspringt einem zeitlosen metaphysischen Bedürfnis nach Sinn und Wert des Lebens und darf nicht als Ausdruck intellektueller Neugierde herabgewürdigt werden. So wie der konkrete Mensch keine theoretisch-logische Gedankenkonstruktion ist, bilden auch die zahlreichen Todesmetaphern eine vielschichtige Ansammlung von kodifizierten Ideen, Reflexionen, Ängsten und Hoffnungen von Generationen *realer* Menschen, die inbrünstig nach Antworten suchten.³⁰

Obwohl unerforschbar, unbegreifbar und daher notwendigerweise gestaltlos, erweist sich das Todesmysterium zugleich als äußerst bildfreundlich.³¹ Die zahlreichen Symbole, Allegorien und Todesevokationen, die sich zu einer Jahrtausende alten Bildtradition zusammenflechten, reflektieren die Vielfalt und Komplexität der ihnen vorausgehenden Todesmetaphern oder entstehen als Zeichen neuer subjektiver Mythen vom selben Geheimnis. Die Kunst zeigt folglich nicht den Tod an sich, sondern den *gedeuteten* Tod, so wie er in einem bestimmten kulturellen Zeitraum mit aufrichtiger Betroffenheit gedacht, imaginiert, gefürchtet oder beschwört wurde und wird. Die Todesdarstellungen bestimmen daher keine toten Artefakte, sondern fungieren als

²⁸ Siehe Macho, Thomas H., *Todesmetaphern. Zur Logik der Grenzerfahrung*, Frankfurt a. M. 1987, S. 195.

²⁹ Siehe dazu: Barloewen, Constantin von (Hrsg.), *Der Tod in den Weltkulturen und Weltreligionen*, München 1996; Lang, Bernhard/McDannell, Colleen, *Der Himmel. Eine Kulturgeschichte des ewigen Lebens*, Frankfurt a. M. 1990.

³⁰ Aus diesem Grund lassen sich auch, wie Macho (1987, S. 183) bemerkt, keine wissenschaftlichen Todesbegriffe terminologisch nachweisen – alle entstammen der Alltagssprache.

³¹ Siehe beispielsweise: *Der Künstler und der Tod. Gemälde, Zeichnungen, Graphik, Plastik und illustrierte Bücher*, Ausst. Kat. Berlin 1981; *Todesbilder in der zeitgenössischen Kunst. Mit einem Rückblick auf Hodler und Munch*, Ausst. Kat., Hamburg/München 1983; Ariès 1984; *Mensch und Tod. Graphiksammlung der Universität Düsseldorf*, Best. Kat. Düsseldorf 1989; Blum, Gernot, *Der Tod im Exibris*, Wiesbaden 1990; Llewellyn, Nigel, *The Art of Death. Visual Culture in the English Death Ritual c.1500-c.1800*, London 1991; Adolfs 1993; Lang, Walter K., *Der Tod und das Bild. Todesevokationen in der zeitgenössischen Kunst 1975-1990*, Berlin 1995; Ausst. Kat. Bern 2006; Hülsen-Esch, Andrea von/Westermann-Angerhausen, Hiltrud (Hrsg.), *Zum Sterben schön. Alter, Totentanz und Sterbekunst von 1500 bis heute*, 2 Bde., Ausst. Kat. Köln 2006; *Zum Sterben schön? Der Tod in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, Ausst. Kat. Köln 2006; Macho, Thomas/Marek, Kristin (Hrsg.), *Die neue Sichtbarkeit des Todes*, München 2007.

„lebendige“ Überbringer von besonderen menschlichen Werten im zeitlosen Dialog mit der Vergänglichkeit.³²

Alle Todesmetaphern, -allegorien und -evokationen, sowohl in der faktischen Lebenswelt des Menschen als auch in der fiktiven Wirklichkeit der Kunst, lassen sich gemäß der Art des Sterbens bzw. nach dem Grund des Todes thematisch dreifach klassifizieren: Sie bezeichnen das „natürliche“, das „gewaltsame“ oder das „frei gewählte“ Lebensende der Person. Das Fundament für diese Differenzierung bildet die Natur des Todesphänomens selbst.

Das Leben manifestiert sich für den Einzelnen als eine temporale Offenheit, als ein Reichtum an kontingenten Möglichkeiten in der Zeit: Lebendig ist, wer Zukunft hat. Es unterliegt demnach einer konstanten Sinn-Gebung, die durch die Entscheidungs- und Handlungsfreiheit der Person bedingt ist. Der Tod dagegen wird als „pures Widerfahrnis“³³ erlitten und definiert den einen sicheren Fall, in dem der Mensch „schlechterdings muss, was er nicht will“³⁴: Er hebt jede Möglichkeit der Selbstbestimmung auf, erlöscht alle Zukunft, vernichtet die Person. Der Tod steht aus diesem Grund unter dem Zeichen des Widersinns, und sein Geheimnis erhält die Aura der Bedrohung. Die einzige Möglichkeit, seine Unheimlichkeit und Widersinnigkeit zu überwinden, besteht darin, das epistemologische Vakuum mit Lebenssinn auszufüllen.

Wird das Leben eines Menschen als ein Prozess aufgefasst, der sich stets zu einem Abschluss bzw. einer Vollendung neigt, so dass alle unrealisierten Möglichkeiten, welche die Zukunft bereithält, ab einem bestimmten Zeitpunkt ihre Bedeutung einbüßen, nimmt der Tod die Rolle der letzten Möglichkeit an. Er wird als das *natürliche* Ende und der Höhepunkt eines langen und erfüllten Daseins gesehen.³⁵ Ob es sich dabei um eine

³² Vgl. Boiadjev, Tzotcho, *Das dialogische Prinzip der historisch-kulturellen Forschung*, in: Ders., *Augustinus und Descartes. Gedanken über die Grundlagen der modernen Kultur*, Sofia 1992, S. 91-118.

³³ Kamlah, Wilhelm, *Meditatio mortis. Kann man den Tod „verstehen“, und gibt es ein „Recht auf den eigenen Tod“*, in: Ebeling, Hans (Hrsg.), *Der Tod in der Moderne*, Frankfurt a. M. 1984, S. 213.

³⁴ Schlegel, Friedrich von, *Über das Erhabene*, zit. nach Ruprecht, Erich (Hrsg.), *Tod und Unsterblichkeit. Texte aus Philosophie, Theologie und Dichtung vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Bd. 2, Stuttgart 1993, S. 171.

³⁵ Es ist eine empirisch nicht widerlegbare Erfahrung, dass alle Lebewesen sterben und, dass sich der *biologische* Tod des Individuums im Idealfall aus der *natürlichen* Entwicklung des alternden menschlichen Leibes heraus einstellt. Dementsprechend wird an dieser Stelle das Adjektiv „natürlich“ im Sinne von „der menschlichen Natur gemäß“ verwendet, indem unter dem Begriff der Natur die daseinsbedingende Konstitution des Menschen als Lebewesen verstanden wird, auf die er keinen wesentlichen Einfluss hat. Dass wiederum Menschen in fortgeschrittenem Alter überwiegend als Folge einer Krankheit und nicht des Alterungsprozesses allein sterben, oder zur Auffassung des natürlichen Todes im Kontext der zeitgenössischen Medizin auch die Anwendung lebensverlängernder Maßnahmen gehört, sind weitere Aspekte des kontroversen Begriffs, die im Kontext der in dieser Studie zu untersuchenden Problematik nicht beachtet werden können. Wichtig zu bemerken erweist sich lediglich der Umstand, dass sich aus der Idee

überwiegend verklärte Vorstellung handelt, sei zunächst dahingestellt. Wichtig ist, dass die Idee vom Alterstod die Notwendigkeit einer blinden Natur positiv zeichnet, die Hinnahme des aggressiven Geheimnisses als freie Entscheidung ermöglicht und der sterbenden Person die letzte Würde sichert.³⁶ Die künstlerischen Interpretationen, die das individuelle Daseinsende als ein sinnerfülltes, natürliches Ereignis thematisieren, richten aus diesem Grund die Aufmerksamkeit des Betrachters auf die dialektische Beziehung zwischen dem menschlichen Leben und dem es beendenden Mysterium, das je nach Epoche und Begriffsverständnis eine gegenständliche, figurative oder abstrakte Anschauungsform erhält.

Als *gewaltsam* lässt sich dagegen der unzeitige Tod bezeichnen, verursacht durch Mord, Krieg, Krankheit oder Unfall. Er setzt den Eingriff fremder Gewalt auf die Freiheit und das Leben eines Menschen voraus, dem dadurch das Recht auf einen würdevollen Lebensabschluss versagt wird. Der als „unnatürlich“ aufgefasste Tod ist also der Tod des Sinn-Verlustes. Seine Darstellungen lenken das Interesse vom unerforschlichen Geheimnis auf die konkreten Todesursachen. Sie konzentrieren sich entweder auf das Bild des Menschen als eine machtlose, von dem vernichtenden Wirbel des Schicksals getragene Kreatur oder auf sein soziales und moralisches, zugleich aber irrationales und triebhaftes Wesen und stellen Vernunftwidrigkeiten, Paradoxien und Konflikte aus der gesellschaftlichen Wirklichkeit kritisch oder neugierig forschend zur Schau.

vom natürlichen Tod keinesfalls die Notwendigkeit ergibt, im rein materialistischen Sinne der modernen Naturwissenschaft metaphysische und religiöse Aspekte des Todes sowie den Glauben an ein Jenseits auszuschließen. Zum Thema siehe: Schwartländer, Johannes, *Der Tod und die Würde des Menschen*, in: Ders. (Hrsg.), *Der Mensch und sein Tod*, Göttingen 1976, S. 14ff.; Auer, Alfons, *Das Recht des Menschen auf einen „natürlichen Tod“*, in: ebd., S. 82ff.; Macho 1987, S. 47; Scherer, Georg, *Philosophie des Todes und moderne Rationalität*, in: Jansen, Hans H. (Hrsg.), *Der Tod in Dichtung, Philosophie und Kunst*, Darmstadt 1989, S. 509ff.; Condrau, Gion, *Der Mensch und sein Tod. Certa moriendi condicio*, Zürich 1991, S. 357ff.; Bowker, John, *Die menschliche Vorstellung vom Tod*, in: Barloewen 1996, S. 409ff. Die Idee vom „natürlichen“ resp. „guten Tod“, der „zu rechten Zeit“ eintritt (Ijob 5:26), d. h. wenn der Mensch „im hohen Alter, betagt und lebenssatt“ die Welt verlässt (Gen. 25:8), gehört zum Gedankengut bereits der Antike. Siehe z. B. ebd., 35:29, Ijob 42:17, Lucius Annaeus Seneca (um 1-65 n. Chr.), *Briefe an Lucilius* 61,2: „Ehe ich alt wurde, trug ich Sorge, recht (lat. *bene*), zu leben, nun, im Alter, recht zu sterben. Recht sterben aber heißt willig (lat. *libenter*) sterben“. [Im Folgenden zit. nach der Übersetzung von Gerhard Fink/Rainer Nickel (Düsseldorf 2007/2009)].

³⁶ Der Begriff der Menschenwürde wird in diesem Kontext mit der Entscheidungs- und Handlungsfreiheit bzw. mit dem Grundrecht der Person auf Selbstbestimmung definiert. Der in diesem Zusammenhang als praktische Gegebenheit aufgefasste Begriff der Freiheit bestimmt die erste Bedingung für die Möglichkeit der Realisierung der Menschenwürde. Siehe dazu: Horstmann, Rolf-Peter, *Menschenwürde*, in: HWPh, Bd. 5, Sp. 1124ff.; Grossmann, Andreas, *Würde*, in: ebd., Bd. 12, Sp. 1088ff.

Mit dem Begriff des *freiwilligen* Todes oder des *Suizides*³⁷ wird schließlich die autonome, selbstbestimmte Handlung eines Menschen bezeichnet, die zum Ziel das Beenden des eigenen Daseins in absehbar kurzer Zeit hat.³⁸ Die Möglichkeit dieser Handlung setzt die Gewissheit von der eigenen Sterblichkeit³⁹ und somit notwendig einen subjektiven Begriff des Todes voraus. Deren Realisierung bedingt die Entscheidungs- und Handlungsfreiheit der Person.⁴⁰

Wenn der Mensch auf eigenen Beschluss den baldigen Tod sucht, handelt er einerseits gegen die Natur im engeren Sinne des Wortes, insofern er sein Leben vorzeitig, d. h. eher als die biologisch-physische Konstitution seines Körpers es zulässt, mit Gewalt zu beenden beabsichtigt. Andererseits bestimmt die stete Möglichkeit der Selbsttötung eine der spezifischen anthropologischen Grundcharakteristiken derselben menschlichen Natur, und in diesem Sinne kann der Akt der Selbstentlebung dem Wesen nach nicht

³⁷ Das lateinische Wort *suicida* (zu lat. *sui*, dt. seiner selbst und lat. *caedes*, dt. das Töten) erscheint zum ersten Mal in dem polemischen Werk *De quatuor labyrinthos Franciae* (1178) vom Nachfolger des augustinischen Kanons Walter aus St. Victor († um 1180). Es wurde als eine moralisch negative Steigerung in Anlehnung an das lateinische Wort *fratricida* (dt. Brudermörder) hervorgehoben, indem die Betonung nicht so sehr auf den Akt an sich, sondern auf den zum Mörder seiner Selbst degradierten Menschen fiel. „Wieder belebt“ wurde der Ausdruck von Sir Thomas Browne (1605-1682) erst im Jahr 1637, als er in seinem philosophischen Werk *Regio Medici* (London 1643) mit der neolateinischen Wortbildung *suicidium* (dt. Selbsttötung) nach einem moralisch neutralen Äquivalent für das englische Wort *self-killing* (dt. Selbst-Mord) suchte. Der Neologismus etablierte sich seit der Mitte des 18. Jahrhunderts in den meisten europäischen Sprachen. Siehe: Baumann, Karl, *Selbstmord und Freitod in sprachlicher und geistesgeschichtlicher Beleuchtung*, Gießen 1934; Hooff, Anton J. L. van, *A Longer Life for „Suicide“*. *When Was the Latin Word for Self-Murderer Invented?*, in: *Romanische Forschungen* 102, 1990, S. 255-259; Minois, Georges, *Geschichte des Selbstmords*, Düsseldorf/Zürich 1996, S. 266f.; Murray, Alexander, *Suicide in the Middle Ages*, Bd. 1. *The Violent against Themselves*, Oxford, New York 1998, S. 38f. Im Kontext der kontroversen Deutungen des Phänomens bleibt diese Bezeichnung, neben Umformulierungen in der deutschen Sprache wie Freitod (in Anlehnung an den lateinischen Ausdruck *mors voluntaria*, dt. der freiwillige Tod), Selbsttötung, Selbstentlebung oder Selbstvernichtung weitgehend moralisch wertneutral, im Gegensatz zu dem von den christlichen Theologen für moralisch verwerflich deklarierten Begriff des Selbstmordes. Dennoch besteht in der interdisziplinären Suizidforschung nachhaltig die Diskussion über die unterschiedlichen semantischen Konnotationen der einzelnen Wortbildungen. Siehe dazu: Ebeling, Hans, *Selbstmord*, in: HWPh, Bd. 9, Sp. 494; Alvarez, Al, *Der grausame Gott. Eine Studie über den Selbstmord*, Frankfurt a. M. 1980, S. 56; Lembach, Claudia, *Selbstmord Freitod Suizid. Diskurse über das UnSägliche*, München 1998, S. 8f.; Mischler, Gerd, *Von der Freiheit, das Leben zu lassen. Kulturgeschichte des Suizids*, Hamburg/Wien 2000, S. 25f.; Ahrens, Jörn, *Selbstmord. Die Geste des illegitimen Todes*, München 1999, S. 52ff.; Bauer, Emmanuel J., *Das Problem des Suizides in der Perspektive der abendländischen Geistesgeschichte*, in: *Existenzanalyse. Bulletin der Gesellschaft für Logotherapie und Existenzanalyse* 19, 1, 2002, S. 6ff.; Wittwer, Héctor, *Die Selbsttötung als philosophisches Problem. Über die Rationalität und Moralität des Suizides*, Paderborn 2003, S. 27ff. In der vorliegenden Studie werden alle Wortbildungen synonym verwendet. Eine gewisse Präferenz wird lediglich dem Ausdruck „Suizid“ eingeräumt, der aufgrund seines Fremdwortcharakters einen betont neutralen Inhalt im Deutschen erlangt hat.

³⁸ Vgl. Baumann, Ursula, *Vom Recht auf den eigenen Tod. Die Geschichte des Suizids vom 18. bis zum 20. Jahrhundert*, Weimar 2001, S. 1ff.

³⁹ Siehe dazu: Ebeling, Hans, *Über die Freiheit zum Tode*, Diss., Freiburg 1967, S. 20, 43; Wittwer 2003, S. 64.

⁴⁰ Von einem Suizid muss allerdings auch dann die Rede sein, wenn die Handlungsmöglichkeit der Person aufgrund der Umstände, wie beispielsweise im Fall einer körperlichen Lähmung, nicht vorhanden ist, so dass der Tod auf Verlangen von einer anderen Person herbeigeführt wird. Siehe dazu Mischler 2000, S. 16.

„unnatürlich“ sein.⁴¹ Folglich nimmt der suizidale Tod – terminologisch betrachtet – durch seine paradoxe Struktur eine mittlere Position zwischen dem Begriff des natürlichen und des gewaltsamen Todes ein.

Im Suizid ist der Erleidende zugleich der Handelnde, so dass das Phänomen des Sterbens als äußerste und letzte Demonstration von Freiheit erfahren wird.⁴² Die Freiheit zum Tode definiert einen wesentlichen Bestandteil der Würde des Menschen als moralische Person, die wiederum im Akt der Selbsttötung höher als das biologische oder soziale Leben in der subjektiv und zeitgemäß bedingten Hierarchie der Güter gestellt wird.⁴³

Aufgrund ihrer Mittelstellung zwischen dem Bild des natürlichen und des unnatürlichen Sterbens schließen die Suiziddarstellungen thanatologische und anthropologische sowie gesellschafts- und kulturkritische Aspekte in sich ein. Als solche nehmen sie eine mediative Position zwischen der eindimensionalen Faktizität des realen Phänomens des Freitodes in der objektiven Wirklichkeit und den zahlreichen, epochal bedingten Formen seiner profanen, religiösen oder wissenschaftlichen Interpretation ein.

Definitionsgemäß, soweit es sich nicht um abstrakte Ausdrucksformen handelt, haben Suiziddarstellungen sowohl den spezifischen Akt der Selbsttötung eines Menschen als auch die Ursachen und die Konsequenz dessen zum Bildgegenstand. Aus diesem Grund

⁴¹ Vgl. Birnbacher, Dieter, „Natur“ als Maßstab menschlichen Handelns, in: *Zeitschrift für philosophische Forschung* 45, 1, 1991, S. 62f.; Flötscher, Joseph, *In Verteidigung des Suizids*, in: Eser, Albin (Hrsg.), *Suizid und Euthanasie als human- und sozialwissenschaftliches Problem*, Stuttgart 1976, S. 233ff.

⁴² „Sofern der Mensch ist, ist der Mensch frei, und das Ende seiner Freiheit ist auch das Ende seines Seins.“ Ebeling 1967, S. 8 [H. d. A.]. Freiheit der Entscheidung und der Handlung wird außerdem solchen Menschen zugesprochen, die im Besitz ihrer Geisteskräfte, autonom und bewusst das Beenden ausschließlich der eigenen Existenz beschließen und ihr Verhalten danach orientieren. Der französische Soziologe Jean Baechler (*Tod durch eigene Hand. Eine wissenschaftliche Untersuchung über den Selbstmord*, Frankfurt a. M. 1981, S. 175ff.) weist darauf hin, dass der Suizid als der „positive Akt eines menschlichen Wesens zur Lösung eines existenziellen Problems“ bei Individuen, „deren wesentliche seelische Funktionen zerstört sind“, eher eine Ausnahme bestimmt, sofern pathologische Erkrankungen der menschlichen Psyche eine adäquate Einschätzung der eigenen Lebenslage oder existenziellen Situation in der Regel unmöglich machen. Die Selbsttötung von Menschen, die psychisch unheilbar erkranken, wie beispielsweise an Schizophrenie, finde gerade in der Phase der Erkrankung statt, in der die Betroffenen immer noch über das Bewusstsein von dem drohenden Verlust dessen verfügen und sich durch die Entscheidung zu sterben dem Fortschritt der Erkrankung widersetzen. Ihre Tat lässt sich als der letzte *freie* Akt der Verteidigung der persönlichen Würde bezeichnen.

⁴³ Siehe dazu: Pieper, Annemarie, *Ethische Argumente für die Erlaubtheit der Selbsttötung*, in: *Concilium. Internationale Zeitschrift für Theologie* 21, 3, 1985, S. 193ff.; Kamlah 1984, S. 220ff.; Löwith, Karl, *Die Freiheit zum Tode*, in: Ebeling 1984, S. 132ff. In diesem Sinne darf der Suizid, unabhängig davon, ob der Handelnde sein Ziel erreicht oder nicht bzw. ob es sich gelegentlich um einen „mislungenen“ Suizidversuch handelt, nicht mit dem frei gewählten, jedoch uneigennützligen Opfertod verwechselt werden, der im Namen anderer Menschen, religiöser Überzeugungen oder politischer Ideologien gesucht wird. Darunter ist allem voran das religiöse Martyrium einzuordnen, das als Nachahmung des Leidens Christi und die Erfüllung des göttlichen Willens verstanden wird und sich definitionsgemäß nicht als ein Akt der „Freiheit zum Tode“ bezeichnen lässt. Siehe dazu: Mat 26:39; Mk 14:36; Lk 22:42; Butterweck, Christel, *„Martyriumsucht“ in der Alten Kirche? Studien zur Darstellung und Deutung frühchristlicher Martyrien*, Wallmann, Johannes (Hrsg.), Tübingen 1995.

gliedern sich die künstlerischen Interpretationen in drei, gemäß der Wahl des Zeitpunktes unterschiedliche Motivgruppen.⁴⁴ Sie vergegenwärtigen entweder die Grenzsituation im Augenblick des Vollzugs der tödlichen Handlung oder stellen die vorausgehende bzw. erklärende Situation dar, die in absehbarer Zukunft zum Suizid führt, oder konfrontieren schließlich den Betrachter mit dem Bild des menschlichen Leichnams. Wie sich der Begriff der Suiziddarstellungen in der Tradition der europäischen Kunst konkret expliziert, wird auf den folgenden Seiten untersucht.

⁴⁴ Vgl. Oberreutel-Kronabel 1986, S. 19.

I. Der heroische und unheroische Suizid als traditionelle Themen der europäischen Kunst: kulturgeschichtlicher Abriss

Die Wandlungen der Ansichten über Tod und Suizid im europäischen Kulturraum von der Antike bis zur zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts sind mehrfach von einem interdisziplinären Ansatz zu einer einheitlichen „Geschichte“ rekonstruiert und zusammengefügt worden.⁴⁵ Der folgende kulturgeschichtliche Abriss beabsichtigt nicht, die geleistete Forschungsarbeit in Relation zur Kunstproduktion zu referieren. Vielmehr ist sein Ziel darin zu sehen, führende Themenkreise bezüglich der Suizidproblematik aus einem Standpunkt *in der Kunst* selbst zu skizzieren, die Entstehung und Entwicklung von konstanten oder besonders relevanten Motiven innerhalb der thematischen Felder hervorzuheben und ikonographische Schemata zu definieren, die für die eigentliche Untersuchung von unentbehrlicher Bedeutung sind.

Die Selbsttötung definiert eine Form des Sterbens und die Bilder, die sie vergegenwärtigen, bestimmen einen besonderen Aspekt der Gattung der Todesdarstellungen. Die Frage nach deren repräsentativen Wert und kulturgeschichtlicher Bedeutung wird demnach ohne Berücksichtigung ihrer immanenten Verwandtschaft mit den ikonographischen Konventionen, welche die Lesbarkeit und die Verständlichkeit der kompositorischen und symbolischen Lösungen garantiert, ungenügend beantwortet. Aus diesem Grund soll an ausgesuchten Beispielen das dialogische Verhältnis zwischen den Todes- und den Suiziddarstellungen umrissen werden. Insofern die Wandlung der religiösen sowie der weltlichen Ansichten über Sterben, Tod und Freitod ein komplexes und umfangreiches theoretisches Feld darstellt, werden nur diejenige Grundzüge hervorgehoben, die für die ikonographische Analyse und für das Verständnis des konkreten Bildvokabulars von Relevanz sind, und es wird auf Studien verwiesen, die sich präzise mit den besonderen Fragen auseinandersetzen. Die Gliederung in unterschiedliche Zeiträume ist vor allem als Struktur gebender Rahmen gedacht, so dass die Grenzen dazwischen als fließend zu betrachten sind.

⁴⁵ Die Literaturliste am Ende der Studie erhebt keineswegs den Anspruch auf Vollständigkeit. Es wird vor allem auf diejenigen Forschungsarbeiten verwiesen, die sich als führende Nachschlagewerke etabliert haben und in dieser Untersuchung berücksichtigt werden. Es soll vorausgehend nur daran erinnert werden, dass sowohl das universale Phänomen des Todes als auch das des Suizides an sich keine „Geschichte“ im eigentlichen Sinne des Begriffes bilden: Vielmehr handelt es sich dabei um wissenschaftliche oder populärwissenschaftliche Interpretationen.

I. 1 „In Würde sterben“: Tod und Suizid in der Kunst der Antike

Einen kunst- und kulturhistorisch relevanten Einblick in die altertümliche Todesauffassung ermöglichen die erhaltenen Zeugnisse der antiken Sepulkralkunst. Insbesondere die weißgrundigen, bemalten Lekythen, die vor allem in Athen der zweiten Hälfte des fünften vorchristlichen Jahrhunderts als traditionelle Grabbeigaben verbreitet waren, dokumentieren die Ansichten über den Tod und das Schicksal der Toten in der klassischen griechischen Antike, die sich über Jahrhunderte im Rahmen einer, wenn auch innerlich gestaltreichen, mythisch und literarisch fundierten Tradition gebildet haben und auf die weitgehend eklektizistische römische Religion bedeutenden Einfluss ausübten.⁴⁶

Eine weißgrundige Lekythos (Abb. 1) aus dem Bestand der Berliner Antikensammlung stellt den Abschied eines Vaters von seinem im Krieg gefallenen jungen Sohn dar und thematisiert die Erfahrung des Todes aus einer überzeitlich menschnahen Perspektive. Links eines rechteckigen, dreistufigen Grabmonuments, das mit einem Kranz und bunten Bändern geschmückt ist, erhebt sich das an einen langen Wanderstock gestützte Profil des Greises, dessen hohes Alter Haare und Bart weiß gefärbt hat (Abb. 2). Er hat die rechte Hand zum Gesicht erhoben und drückt in einer Gebärde der Trauer die Handfläche gegen die Stirn. Sein halboffener Mund deutet auf das leise Aussprechen eines Gebets oder auf eine Klage an. Tiefe Falten gravieren sein Antlitz und unterstreichen den Ausdruck von Leid und Kummer, während er den Blick auf die andere Seite des hohen Grabmals, auf die Gestalt seines Sohnes richtet.

In klassischem Kontrapost und im Modus heroischer Nacktheit präsentiert der schwarzbärtige Krieger rechts dem Betrachter seinen athletischen Körper, während er das zur Hälfte vom Helm bedeckte Gesicht nach links, zu dem trauernden alten Mann abgewandt hat (Abb. 3). In der rechten Hand hält er den schlanken Stab eines Speers, mit

⁴⁶ Im antiken Griechenland fungierte die Bezeichnung *lékythos* als einen Gattungsbegriff für alle Öl- und Parfümfläschchen, die aus unterschiedlichem Material hergestellt wurden und eine breite praktische Anwendung im Alltag fanden. Die weißgrundigen attischen Lekythen dagegen wurden ausschließlich im sepulkralen Kontext als Ölbehälter bei der Salbung der Verstorbenen sowie als Grabbeigaben benutzt. Viele der darauf gemalten Darstellungen stehen im engen Zusammenhang mit dem frühesten und zugleich vollständigen Bild vom Tode in der griechischen Antike, das sich im überlieferten Epos des Ioniers Homer (8. Jahrhundert v. Chr.) findet. Seine Heldentragödien *Ilias* und *Odyssee* sind als eine Form der Zusammenfassung und Niederlegung einer langen Tradition von mündlicher Poesie, tradierten Sitten und vertrauten Bräuchen entstanden, die sich von der späten mykenischen Periode oder dem frühen „dunklen Zeitalter“ (ca.1200-700 v. Chr.) ableiten und Jahrhunderte nach dem Tod des Dichters bedeutungsvoll blieben. Siehe dazu: Sourvinou-Inwood, Christiane, *To Die and Enter the House of Hades: Homer, Before and After*, in: Whaley, Joachim (Hrsg.), *Mirrors of Mortality. Studies in the Social History of Death*, London 1981, S. 15ff.; Garland, Robert, *The Greek Way of Death*, London 1985, S. 23ff.; Pomeroy, Sarah B. u. a., *Ancient Greece. A Political, Social, and Cultural History*, New York 1999, S. 41ff.; Oakley, John H., *Picturing Death in Classical Athens. The Evidence of the White Lekythoi*, Cambridge 2004.

der linken drückt er ein voluminöses rundes Schild gegen die Schulter. An eine Schnur gebunden, die an der muskulösen Brust quer entlang läuft, hängt ein Schwert hinter seinem Rücken, von dem nur der Griff zu sehen ist.

Obwohl die sinnlich plastische Gestalt des Kriegers von Lebensspannung durchströmt erscheint, deuten sowohl das Motiv des sich vor ihr emporhebenden Grabes als auch die trauernde Gebärde des vergreisten Vaters darauf, dass das Bild des jungen Mannes das Antlitz eines Verstorbenen festhält, dessen Leichnam bereits begraben worden ist. Was auf der Vasenmalerei lebenskräftig anmutet, ist seine *psyché* (dt. Seele) bzw. sein *eidolon* (dt. Abbild), das nach altem Glauben eine Zeit lang unter den Lebenden wandert und dem Körper des Verschiedenen an Größe und Gestalt zum Zeitpunkt des Todeseintritts vollkommen gleicht, bevor es das Reich der Toten betritt und ein schattenhaftes und kraftloses „Nichtsein“ führt.⁴⁷

Der muskulöse makellose Leib des Kriegers trägt keine sichtbaren Spuren einer Körperverletzung und somit keinen Hinweis auf den konkreten Grund für das unzeitige Lebensende des jungen Mannes. Seine unversehrte physische Schönheit sucht trotzdem weniger ein Rätsel aufzustellen, als vielmehr die Tugendhaftigkeit (zu grch. *areté*, dt. Bestheit) des Helden im Sinne der antiken *kalokághia* (zu grch. *kalós kai agathós*, dt. gut und schön) bildhaft zu betonen. Die selbstbeherrschte Geisteshaltung in der äußerst dramatischen Situation bezeugt wiederum seine vorbildhafte Besonnenheit (grch. *sophrosýne*).⁴⁸ Die Waffen-Ausrüstung, die dem Verstorbenen die Selbstidentität als soziales Individuum sichert, nimmt er als Zeugnis seiner ruhmreichen Taten mit in die Ewigkeit. Dadurch erscheint der Tote in einem idealisiert heroischen Modus, der ihn als einen mutigen Krieger und zugleich vorbildhaften Polisbürger vergegenwärtigt, der sein Schicksal im Namen des Staates würdevoll annimmt. Die

⁴⁷ Vgl. Homer, *Ilias XXIII*, 65ff.; *Odyssee XI*, 50ff., 475f. [im Folgenden zit. nach der Übersetzung von Johann H. Voß (München 2008)]; Otto, Walter F., *Die Manen oder von den Urformen des Totenglaubens. Eine Untersuchung zur Religion der Griechen, Römer und Semiten und zum Volksglauben überhaupt*, Darmstadt 1958, insb. S. 21ff.; Condrau 1991, S. 161f.; Stähl, Adrian, *Bild und Bildakte in der griechischen Antike*, in: Belting, Hans u. a. (Hrsg.), *Quel Corps? Eine Frage der Repräsentation*, München 2002, S. 78. Oakley 2004, S. 212f. In der Zeit, in der sich die *psyché* des Verstorbenen unter den Lebenden aufhält, bleibt sie im Bereich des Seins, womit sich ihre sinnlich bildhafte Präsenz rechtfertigt. Im Kontext des plastischen Denkens der Antike, der jegliche lebensferne, sterile Abstraktion fremd waren, wurde das Sein – und somit notwendig auch das Seiende – bedingungslos als ein „Lebewesen“, d. h. zusammen mit seiner Gestalt gedacht, während sich das „Nichtsein“, der Tod durch körper- und ausdruckslose Schatten manifestierte. Siehe dazu Boiadjev, Tzotcho, *Die frühgriechische Philosophie als Phänomen der Kultur*, Würzburg 1995, S. 43.

⁴⁸ Die Besonnenheit definiert, neben der Tapferkeit, der Weisheit und der Gerechtigkeit, eine der antiken Kardinaltugenden. Sie steht für die edle und lobenswerte Verfassung der Seele, die sich aus dem rechten Maß der Affekte schöpft und das vernünftige Handeln leitet. Siehe Bollnow, Otto F., *Wesen und Wandel der Tugenden*, Berlin 1970, S. 12, 89ff.

historische Person dagegen wird zugunsten eines repräsentativen Darstellungstypus vollständig verdrängt: Es sind weder Nameninschriften noch besondere individuelle Merkmale auf der Lekythosbemalung zu finden.⁴⁹

Das Motiv des überdimensional hohen Grabmonuments thematisiert den Tod als eine unüberwindbare „räumliche“ Trennung. Der eckige Stein, der sich bis zum Hals der Salbölflasche erhebt, fungiert zugleich als der Stängel eines Palmettenblattes – ein traditionelles Sinnbild der Unsterblichkeit in der Antike. Die sich um die Palmette rankenden vegetativen Muster, womit die Schultern der Lekythos bemalt sind, tragen, zusammen mit dem runden Kranz am hohen Fundament des Grabesdenkmals, nicht nur einen eindimensionalen, schmückenden Charakter. Sie symbolisieren die Verwobenheit von Leben und Tod und somit die Trost spendende Hoffnung, dass die Grenze des irdischen Daseins lediglich den Übergangstreifen markiert, jenseits dessen das ferne Totenreich liegt, während der Ruhm des Helden ihm die Unsterblichkeit auf Erden sichert.

Was die unzerstörbare *psyché* des Verstorbenen nach dem Abschied von den Verbliebenen erwartet, davon erzählt eine andere attische Lekythos aus dem Bestand der antiken Sammlung der Münchener Glyptothek, deren Entstehungszeit zwischen den Jahren 440 und 430 v. Chr. datiert wird (Abb. 4). Auf einem stilisierten Steinhaufen links sitzend zeigt die Bemalung der Tonflasche in diesem Beispiel nicht die trauernde Gestalt eines Verwandten, sondern eine der Erscheinungsformen des Totengeleiters Hermes, wie er an den ihm zugeteilten Attributen zu erkennen ist (Abb. 5).⁵⁰ Er manifestiert sich durch seinen Bart als reifer Mann, mit kurzem Chiton gekleidet, der die fließenden Konturen seiner wohlgeformten Menschengestalt durchscheinen lässt. Gelassen und autark hat er den Hermesstab zum Boden sinken lassen, dennoch bedeutet das Innehalten der Gottheit keinesfalls Untätigkeit. Ihr gesamtes Auftreten drückt auf unmissverständliche Weise

⁴⁹ In der klassischen griechischen Polis wurden alle im Krieg Gefallenen, ungeachtet ihrer sozialen Stellung zur Lebenszeit, vor dem Hintergrund des politischen Gemeinschaftsbewusstseins gleich geehrt und nach der gleichen Paradigma heroisiert. Denn ihre tugendhaften Taten machten sie den mythischen Gründerheroen, denen die Gemeinschaft ihre Existenz überhaupt erst verdankte, ebenbürtig, wodurch ihr Schicksal selbst einen mythischen Wert erlangte, auch wenn es der Gegenwart gehörte. Siehe dazu Welwei, Karl-Wilhelm, *Heroenkult und Gefallenenehrung im antiken Griechenland*, in: Binder, Gerhard/Effe, Berndt (Hrsg.), *Tod und Jenseits im Altertum*, Trier 1991, S. 50ff.

⁵⁰ Der Name *Hermés* oder *Hermáon* leitet sich von der griechischen Bezeichnung für Steinmale oder Steinhaufen (grch. *hérmata*), womit nach alter Sitte die Gräber geschmückt wurden. Im Kult der Gottheit sind sie unter der Bezeichnung „hermeische Hügel“ überliefert worden. Die Hermes ausweisenden Attribute sind der glockenartige breitkrepmpige Hut, der von einem Schildkrötenpanzer gekrönt ist, und der goldene von zwei einander anblickenden Schlangen umwundene Stab (grch. *kerýkeion*), mit dem er die Augen der Sterblichen schließt und die Schlummernden erweckt. Vgl. Homer, *Ilias XXIV*, 343ff.; *Odyssee XVI*, 471; Jens, Hermann, *Mythologisches Lexikon. Gestalten der griechischen, römischen und nordischen Mythologie*, München 1958, S. 50; Simon, Erika, *Die Götter der Griechen*, München 1985, S. 295ff.

sowohl ihre Wirkungsmacht als auch den konkreten Grund ihrer Herabkunft aus. Der wortlos nach vorne gerichtete Blick, der erhobene Zeigefinger und der auf einen erhöhten Stein gestützte rechte Fuß fügen sich zu einer pointierten Aussage, die den göttlichen Willen verkündet: Der Totengeleiter ist wegen der vor ihm stehenden Frauenfigur erschienen.⁵¹ Sein linker Fuß zeigt dagegen in eine Richtung weg vom Betrachter, in die unsichtbare Ferne, um den baldigen Verlauf der Ereignisse anzudeuten.⁵²

Die weibliche Gestalt bzw. ihr *eidolon*, worauf die runde Grabsteinsilhouette im nahen Hintergrund anspielt, steht unweit vor ihm, in einen langen, weißen Chiton gekleidet, über dessen runde Falten sich ein voluminöses Himation legt (Abb. 6). Der Körper ist leicht zum Betrachter gedreht dargestellt, im Gegensatz zu dem streng nach links gerichteten Gesichtsprofil. Der Kopf fällt zur Brust, während die Tote mit erhobenen Händen den schmalen Ring einer Krone auf ihre dunklen Haare legt.⁵³ Still und ergeben begibt sie sich auf den Weg zu der sie erwartenden Gottheit. Ihr linker Fuß stützt sich im Gehen auf die Zehenspitzen, die auf Hermes zeigen, während ihr rechter Fuß – wie sein linker – auf die Ferne deutet, so dass ihre dynamische Haltung Begriffe von Zeit und Raum suggeriert. Das Grab lässt sie hinter sich, noch weniger achtet sie auf den von Steinen ummauerten Pfad, denn der nach unten geneigte Kopf lässt ihren Blick die Augenhöhe ihres göttlichen Geleiters suchen.

In formaler Parallele zu der Darstellung der Abschiedsszene (Abb. 1) sind beide Figuren auf dieser Lekythos vom Betrachter abgewandt und in einer dialogischen Einheit verbunden dargestellt, die durch deren harmonisch aufeinander synchronisierende Handlung zum Ausdruck gebracht worden ist. Während sich die Frau schmückt und somit ihre Selbstidentität auch im Tode behauptet, hat sich die Gottheit auf den Steinhaufen gesetzt, um ihr die Zeit dafür zu gewähren. Der Tod erscheint nicht als eine aggressive Macht, die die einsame *psyché* der Verstorbenen aus der lichten Welt entreißt, sondern vielmehr als schmerzloser Übergang und stilles Geleiten in die Unsterblichkeit – eine imaginäre vertikale Achse verbindet das Mittelblatt der auf der Lekythosschulter gemalten

⁵¹ Das griechische Wort *phrazein* bedeutete in der homerschen Antike sowohl „sagen“ als auch „zeigen“, „aufzeigen“. Vgl. Boiadjiev 1995, S. 44.

⁵² Als „Totengeleiter“ ist Hermes zugleich ein „Dämon“ im platonischen Sinne, ein Vermittler zwischen Göttern und Menschen. In zahlreichen antiken Darstellungen erscheint er den Verstorbenen als göttlicher Bote, um sie bis zum fern gelegenen, unterirdischen Totenreich zu begleiten. Vgl. Willinghöfer, Helga, *Thanatos. Die Darstellung des Todes in der griechischen Kunst der archaischen und klassischen Zeit*, Diss., Marburg 1996, S. 110f.; Simon 1985, S. 302ff.; Rosenberg, Alfons, *Engel und Dämonen. Gestaltwandel eines Urbildes*, München 1986, S. 24ff.; Oakley 2004, S. 137ff.

⁵³ Die Bedeutung und die genaue Funktion der Krone als Totenbeigabe, wie sie in zahlreichen antiken Darstellungen nachweisbar ist, bleiben weitgehend ungeklärt. Im allgemeinen Sinne handelt es sich um ein Schmuckstück der kürzlich zuvor verheirateten, jedoch verstorbenen Frauen, die mit ihrer Hochzeitstracht begraben wurden. Vgl. Garland 1985, S. 25f.; Simon 1985, S. 313; Oakley 2004, S. 81, 140.

Palmette mit der gebieterisch ausgestreckten Hand der Gottheit, der Spitze ihres Stabes und ihres in die Ferne zeigenden linken Fußes (Abb. 4). Die Geste des erhobenen Zeigefingers ist ausdrucksstark und ultimativ, jedoch ist darin kein zwingender Befehl, sondern vielmehr ein göttliches Gebot abzulesen, dem die junge Frau ohne zu zögern folgt. Sie betritt den Weg in den Tod mit einzig auf ihren Gebieter gerichtetem Blick, und in diesem Blick verbirgt sich ein Vertrauen, das im antiken Weltbild nur zwischen den Göttern, den Wegweisenden, und den Menschen, den Befolgenden, denkbar ist.

Von Angesicht zu Angesicht begegnen sich Menschen und Götter, Sterbliche und Unsterbliche beiderseits der Todesschwelle sowohl in der bildenden Kunst als auch im schriftlichen Nachlass der Antike. Der Tod manifestiert sich als die schmerzvolle Trennung zwischen Eltern und Kindern, Ehemann und Ehefrau, zwischen den in Liebe Verbundenen. Das Scheiden eines Menschen – insbesondere eines jungen Menschen, was die zwei Lekythendarstellungen (Abb. 1, 4) bildhaft thematisieren – aus dem lichten Lebensreich wurde sowohl im familiären als auch im kollektiven Kontext als ein äußerst dramatisches Ereignis aufgefasst. Es hinterließ Trauer und Kummer über den Verlust bei Verwandten und Freunden und verletzte zugleich die innere Kontinuität der Gemeinschaft, die durch Generationenwechsel fortbesteht. Die antiken Zeugnisse äußern das Bestreben, diese Trennung nur auf einer empirischen Ebene zuzulassen: In Erinnerung und Andenken sollte der Tote in Anbetracht seines Grabmonuments weiterleben (Abb. 2). Dagegen nimmt seine unsterbliche *psyché* kein persönliches Bildnis als Identifikationsmerkmal mit in das ferne Jenseits. Der durch Kleidung und besondere Attribute ausgezeichnete Verstorbene, der sich im Modus einer ästhetisierenden Typisierung präsentiert, wird einzig durch seine soziale Rolle, als Teil und Mitglied der Gemeinschaft individualisiert (Abb. 3, 6).⁵⁴ Dadurch wird der Tod in der Kunst der Antike der Form und dem Wesen nach idealisiert: Er ist der *schöne* Tod, der dem Verschiedenen innerhalb der sozialen Gruppe Unsterblichkeit verleiht.⁵⁵

⁵⁴ Die Lekythen zeigen die verstorbenen Frauen überwiegend in der Rolle der Hausfrau, Ehegattin und Mutter, während die Männer als stolze Krieger auftreten, gelegentlich von Lieblingsinschriften begleitet, die ihrer moralischen Schönheit (*kalokághia*), ungeachtet der konkreten, historischen Person, huldigen. Vgl. Oakley 2004, insb. S. 223f.

⁵⁵ „Diese idealen Körper waren da, von Lebenden betrachtet zu werden und ihnen ein Standesideal vor Augen zu führen, das über eine individuelle Existenz hinaus wies: der Tote ist ein Vorbild (grch. *agathós aner*), das im sozialen Gedächtnis am Leben gehalten wird. Entsprechend ist das Bild am Grab in einem ausschließlichen Sinne commemorativ und kleidet den Toten in die Schönheit des Lebens, die er verloren hat, aber in der unvergänglichen Erinnerung auf immer besitzt. Die Trauer (*Pathos*) verwandelt sich dann in Ruhm (*Kleos*).“ Belting, Hans, *Aus dem Schatten des Todes. Bild und Körper in den Anfängen*, in: Barloewen 1984, S. 112f.

Das Lebensende eines Menschen wurde zudem niemals als willkürlichen Eingriff anonymen oder abstrakter Mächte aufgefasst, als „zufällig“ oder ohne erklärbare Ursache. Hinter jedem bedeutenden Geschehen wurden die Götter als die geheimen Urheber dessen – auch des Todes – gedacht.⁵⁶ Der Verstorbene fiel außerdem nicht aus der Gemeinschaft in die Leere. Es war Hermes, der ihn bis zur finsternen Unterwelt geleitete, wo ihn andere Götter und die schattenhafte Gesellschaft der Toten erwarteten.⁵⁷

Nicht so sehr der Tod an sich als Übergang in das unterirdische Reich Hades wurde in der Antike gefürchtet, sondern das diesseitige Sterben in Einsamkeit, fern von Familie oder Freunden, ohne Abschied und ohne Begräbnis. Denn es barg die Gefahr, dass der Leichnam wie der Kadaver eines wilden Tieres unbestattet der Natur überlassen blieb.⁵⁸ Vor allem aber rief die Vorstellung Angst vor Vergessenheit hervor, vor der Möglichkeit des Auslöschens des Individuums aus dem Gemeinschaftsgedächtnis. Dieser Umstand wurde als besonderes Zeichen der Entehrung und der Entwürdigung empfunden.⁵⁹

I. 1.1 Die Bürde des Heldenseins: der tragische Suizid von Aias

Fern von der Gemeinschaft und ohne göttlichen Beistand erscheint die einsame Vorbereitung auf den Tod eines Kriegers auf einer weiteren Lekythos aus der Mitte des fünften vorchristlichen Jahrhunderts (Abb. 7, 8). Das überdimensionale Kampfschild hat er

⁵⁶ Die Männer traf der Pfeil Apollons, die Frauen der seiner Zwillingschwester Artemis. Ursprünglich verbarg sich hinter dieser Sicht der fromme Glaube an die göttliche Ordnung und Gerechtigkeit, an den kosmischen Charakter des Seins. Durch die Säkularisierung der Mythen und die zunehmende Götterkritik in der klassischen Zeit ging die ursprüngliche Überzeugung von der göttlichen Gerechtigkeit verloren, jedoch nicht von der Wirkungsmacht der Götter selbst. Siehe dazu: Otto, Walter F., *Die Götter Griechenlands. Das Bild des Göttlichen im Spiegel des griechischen Geistes*, Frankfurt a. M. 1956, S. 76; Sichtermann, Hellmut, *Der gewaltsame Tod in der antiken Kunst*, in: Jansen 1989, S. 35ff.

⁵⁷ Wie die antiken Darstellungen bezeugen, legten Hypnos (Gott des Schlafes) und sein Bruder Thanatos (Gott des Todes) den Verstorbenen ins Grab nieder, danach führte Hermes (Abb. 5) die *psyché* bis zum unterirdischen Fluss (Acheron, Lethe oder Styx), von dort wurde sie von dem Fährmann Charon bis zur Pforte des finsternen Reiches des unterirdischen Gottes Hades geleitet. Siehe: Willinghöfer 1996, insb. S. 60ff.; Vermeule, Emily, *Aspects of Death in Early Greek Art and Poetry*, Berkeley u. a. 1997, S. 33ff.; Oakley 2004, S. 113ff.

⁵⁸ Die vom leblosen Leib getrennte *psyché* durfte, so der alte Glaube, dennoch die Tore des finsternen Totenreiches Hades nicht betreten, eher der leblose Körper nicht beerdigt und vergangen, oder, wie später praktiziert, verbrannt wurde. Vgl. Otto 1956, S. 136ff.; Foß, Rainer, *Griechische Jenseitsvorstellungen von Homer bis Plato*, Aachen 1997, S. 39.

⁵⁹ „Wehe mir doch! nun rufen zum Tode mich wahrlich die Götter! [...] Dass nicht arbeitlos in den Staub ich sinke, noch ruhmlos,/Nein, erst Großes vollendend, wovon auch Künftige hören!“ Homer, *Ilias XXII*, 297ff. Die Helden in dem homerischen Epos, der archaischen Dichtung und den antiken Tragödien trösteten sich sogar im tiefsten Leid mit der Hoffnung, dass ihr Schicksal künftig als ewiger Nachruhm im dichterischen Gesang ertönen werde. Denn im Ruhm und der Dichtkunst erkannten die Griechen ein besonderes Geschenk der Götter an die Menschen, damit sie ihre leibliche Sterblichkeit überwinden konnten. Vgl. Otto, Walter F., *Theophania. Der Geist der altgriechischen Religion*, Frankfurt a. M. 1979, S. 28f.; Sourvinou-Inwood 1981, S. 31; Thiele-Dohrmann, Klaus, *Ruhm und Unsterblichkeit. Zur Geschichte eines Menschentraumes*, in: Liessmann, Konrad P. (Hrsg.), *Ruhm, Tod und Unsterblichkeit. Über den Umgang mit der Endlichkeit*, Regensburg 1991, S. 147ff.

links an einen kurzen Pfeiler gelehnt, die leere Schwertscheide hängt an einem Band darüber, das Schwert erhebt sich rechts in der Komposition, in der Erde mit der Spitze nach oben begraben. Dazwischen kniet die entblößte Gestalt des bärtigen Helden im strengen Profil. Sparsam aufgetragene Binnenlinien betonen das Volumen seines gewaltigen Körpers. Der lockige Kopf fällt leicht nach hinten, die Arme erheben sich zum unsichtbaren Himmel, der Mund steht halboffen, der Blick richtet sich jenseits des Darstellungsraumes.

Hinter der Figur des einsamen Kriegers verbirgt sich die Gestalt des Telemoniers Aias, jenes heldenhaften Kämpfers von Troja, der als „göttlich“ sowohl in Erscheinung als auch wegen der Erhabenheit seines Verstandes und seiner Einsicht besungen wurde.⁶⁰ Erkennbar ist er durch das „türmende Schild“, das er mit seiner rechten Ferse als Zeichen der Zugehörigkeit berührt: „Aus sieben Häuten feistgenährter Stier“ umspannt und zum Achten mit Erz umzogen, wurde dieses repräsentative Teil der kriegerischen Rüstung zum Sinnbild für die Größe des gewaltigen Kriegers selbst, der an Mut, Stärke und Schönheit alle seine Rivalen übertraf.⁶¹ Vor allem aber lässt sich der Held durch das Motiv seines Suizides identifizieren.

Der Mythos vom tragischen Tod des unbesiegbaren Kriegers gehört zu den frühesten und nachhaltigsten Sagenbildern der griechischen Antike.⁶² Der attische Dichter Sophokles (496-406/405 v. Chr.) fasste die Überlieferung unter eigener Prägung zu einer Tragödie zusammen und verlieh der alten Heldensage eine sowohl für seine Zeit als auch für die nachfolgenden Jahrhunderte maßgebende Gestalt.⁶³

Gemäß den antiken Quellen wurden nach einem verfälschten Gerichtsbeschluss die Ehre verleihenden Waffen des toten Achills nicht Aias, sondern seinem Gegner Odysseus zugeteilt. Erniedrigt und gekränkt verfiel der zornige und rachsüchtige Held in Wahnsinn, überfiel in der Nacht eine Rinderherde und geißelte die Tiere in dem Glauben, sie seien die gegnerische Truppe. Sich am Morgen über die Schandtat besinnend, zog er sich an einem entlegenen Flussufer zurück, um sich selbst zu entleiben, indem er sein Schwert in die Erde mit der Spitze nach oben begrub und sich darauf stürzte.

⁶⁰ Vgl. Homer, *Ilias VII*, 288f.; Jens 1958, S. 13; Simon 2003, S. 5f.

⁶¹ Homer, *Ilias VII*, 219ff.; Ranke-Graves, Robert von, *Griechische Mythologie. Quelle und Deutung*, Hamburg 1984, S. 602, 160p. Siehe auch *Aias*, in: *Lexikon der Kunst*, Bd. 1, S. 37.

⁶² Vgl. Ranke-Graves 1984, S. 641ff., 165aff.; Simon 2003, S. 10f., 16.

⁶³ Siehe Sophokles, *Aias* [im Folgenden zitiert nach der Übersetzung von Wolfgang Schadewaldt (Frankfurt a. M./Leipzig 1994)].

Die geistige Umnachtung, die den Helden zum unwürdigen Handeln trieb, hatte nach Sophokles jedoch nicht die menschliche, sondern die göttliche Natur zur Ursache. Die Schützerin der Krieger Pallas Athene selbst habe seinen Verstand und sein Augenlicht verwirrt. Der Zorn der Göttin und das darauf folgende Unheil beruhten außerdem nicht auf launische Willkür: Der stolze Aias habe ihre Hilfe im Kampf abgewiesen und in seinem Übermut das „Menschenmaß“ überschritten.⁶⁴

Der wieder zur Besinnung gekommene Heros begibt sich schließlich in den Tod, durch den allein er seinen zutiefst verletzten Stolz und seine Ehre retten kann. Ein leidenschaftliches, lebensphilosophisches Plädoyer offenbart seine seelische Niederlage und liefert sinnreiche Argumente für die tragische Entscheidung:

„Denn schmäählich ist es, sich ein langes Leben wünschen,
wenn es im Unheil keinen Wandel gibt.
Wo ist da Freude, wenn so Tag und Tag
Den Tod nur näher rückt und ihn hinauschiebt?
[...]
Nein, würdig leben oder würdig sterben
Geziemt dem rechten Manne. – Alles hast du so gehört [...].“⁶⁵

Angesichts des Todes hält Aias zum letzten Gebet inne. Er bittet Zeus, den allmächtigen Gottvater, es möge Freund und nicht Feind seine Leiche als erster entdecken, um sie ehrenhaft zu begraben.⁶⁶ Darauf ruft er Hermes, den Geleiter, dass er ihm einen schnellen Übergang bereite. Die Götteransprache kündigt schließlich in einem ergreifenden Selbstmonolog: Der „göttliche“ Krieger nimmt Abschied von dem Licht, von der heimischen Erde, von Feldern und Flüssen, eher er sich auf sein Schwert stürzt.⁶⁷

Obwohl sich ein unmittelbarer Entstehungszusammenhang zwischen der Aias-Darstellung auf der Lekythos (Abb. 8) und der sophokleischen Sagenauslegung nicht nachweisen

⁶⁴ Ebd. 755ff. Siehe dazu Ranke-Graves 1984, S. 603, 160p.

⁶⁵ Sophokles, *Aias*, 473ff. Schadewaldt hat das griechische Wort *kalós* (dt. schön) zeit- und sinngemäß mit *würdig* (ebd. 479) übersetzt. Seine Wortwahl wird im Folgenden übernommen.

⁶⁶ Ebd. 829f.

⁶⁷ Ebd. 825ff. Die Tragödie setzt dennoch nicht den narrativen Punkt nach diesem Ereignis, sondern entfaltet sich in einem wortreichen Streit zwischen Verwandten und Feinden des Helden um seinen Leichnam, der schließlich nach den „Satzungen der Götter“ (ebd. 1345) ehrenhaft beerdigt wird.

lässt⁶⁸, erscheinen beide künstlerischen Interpretationen durch motivische Parallelen wesentlich verwandt.

Sophokles hat es als erster unter den Tragödiendichtern gewagt, den frei gewählten Tod des Helden auf der attischen Bühne zu inszenieren.⁶⁹ Einzelheiten sind nicht überliefert, dennoch verraten die erhaltenen Regieanweisungen zu dieser Szene deutlich die Ähnlichkeit seiner künstlerischen Vision mit älteren und zeitgenössischen Darstellungen des Motivs in der bildenden Kunst.⁷⁰ Was der antike Dichter den Zuschauern in der visuellen Theatersprache gezeigt hat, war folglich ein verbreitetes und vertrautes „Bild“, das in seiner Aufführung die äußerste Realismusgrenze erreichte.

Der Alkimachosmaler dagegen hat das Drama des Helden gemäß der Ausdrucksmöglichkeiten der bildenden Kunst anhand weniger Kompositionsmittel auf einen einzigen Zeitpunkt konzentriert. Die Lekythos zeigt den sich zurückgezogenen Aias kurz vor dem tödlichen Augenblick, in welchem seine seelische Zerrüttung zu einer expressiven Formel der Körpersprache zusammengefasst worden ist. Die erhobenen Arme sind zusammen mit der knienden Körperstellung und dem nach oben gerichteten Gesicht als eine überzeitliche Gebetshaltung zu deuten.⁷¹ Der zu einem imaginären Himmel erhobene Blick und der offene Mund erwecken Spekulationen über eine Zwiesprache mit den unsichtbaren Göttern oder suchen die Worte des Helden letzten Bekenntnisses in der Erinnerung wachzurufen. Die sich parallel zu seiner Figur rechts erhebende Vertikale der in der Erde begrabenen Waffe übernimmt eine narrative Funktion und verrät das in absehbarer Zeit erfolgende Ereignis: den tödlichen Stoß durch das Schwert.

Die Verwandtschaft von literarischer und bildnerischer Auslegung der Heroensage deutet darauf, dass beide Werke im Rahmen *einer* Tradition mit paradigmatischem Charakter

⁶⁸ Die undatierte Tragödie von Sophokles wird meist in die fünfziger Jahre des fünften vorchristlichen Jahrhunderts gesetzt, während die Lekythosdarstellung sehr wahrscheinlich zwischen den Jahren 470 und 460 v. Chr. entstand. Vgl. Schefold 1976, S. 74; Simon 2003, S. 19.

⁶⁹ Auf der Bühne des griechischen Theaters wurden sonst keine Gewalttaten vorgeführt. Der Suizid eines der Protagonisten wurde allein durch den antiken Chor verkündet, welcher Umstand sich an erster Stelle mit der faktischen Unmöglichkeit eines realistischen Bühnenbildes erklärt. Der konkrete Grund für das Wagnis von Sophokles lässt sich nicht bestimmen. Vgl. Schultz, Gerhard E., *The Differences Between Classical Tragedy and Romantic Tragedy*, in: *Classical Weekly* 18, 1924-1925, S. 19.

⁷⁰ Der Tod von Aias gehört zu den ältesten, beliebtesten und nachhaltigsten Suiziddarstellungen der Antike. Die bis zum gewissen Grade variierenden, zahlreichen Motivinterpretationen, die von der Kleinkunst bis zu der großen Plastik reichen, vergegenwärtigen überwiegend die Figur des sich zurückgezogenen, einsamen Helden, wie er sich auf die Erde aufgestelltes Schwert stürzt und verblutet, wie ein Siegelrelief bereits aus dem siebten Jahrhundert vor der Zeitwende das Motiv thematisiert (Abb. 9) und wie die Szene bei Sophokles beschrieben worden ist. Zur Motivtradition in der antiken Kunst siehe: Schefold 1976, S. 72f.; Brown 2001, S. 25ff.; Simon 2003, S. 16ff.

⁷¹ Vgl. Schefold 1976, S. 73.

entstanden sind, die dem künstlerischen Interpretationsraum gewisse Schranken setzte. Maler und Dichter haben sich mit dem gleichen „tragischen Stoff“ auseinandergesetzt, derselben, im gewissen Sinne mythisch-abstrakten Heldengestalt des Aias und seinem dramatischen Lebensende eine konkrete und dadurch lebensnahe Erscheinungsform durch unterschiedliche Ausdrucksmittel verliehen, ohne die Erkennbarkeit des Motivs zu beeinträchtigen und die Grundform der Sage zu verfehlen.

Sowohl die sophokleische Dichtung als auch die Lekythomalerei haben ihren tragischen Gegenstand aus der geerbten Mythen- und Sagentradition geschöpft, die bis zur hellenistischen Epoche als eine wahre und heilige Geschichte fungierte und einen „historischen“ Bericht von den Handlungen der Götter und der Heroen am Anfang aller Zeit offenbarte. Als solche bildete die Überlieferung die Grundlage der Religion und der Gemeinschaftsethik. Sie erzählte von der vorausgegangenen Wirklichkeit, in der besonderen Menschen, die bestimmte Charaktergrundtypen verkörperten, ein besonderes Schicksal widerfuhr, so dass deren Handeln, Leiden und Tod exemplarisch wirkten.⁷²

Die ersten antiken Tragödienverfasser entnahmen ihre Themen und Motive ausschließlich der antiken Mythologie: „Das Fundament“ und „die Seele“ der Tragödie bildete zunächst allein der Mythos.⁷³ Jeder Dichter durfte voraussetzen, dass die Grundlinien der mythischen Handlung dem Theaterpublikum aufgrund der allgemeinen antiken Bildung bekannt waren.⁷⁴ Er durfte den paradigmatischen Charakter der überlieferten Geschichten, Motive und Handlungen demnach nur in dem Maß verändern, wie es der dichterischen Absicht entsprach, um aus der alten Geschichte eine zeitgenössisch aktuelle herauszuarbeiten.⁷⁵ Woraus sich die besondere Wirkung der antiken Tragödie schöpfte, war die Begegnung mit den bekannten Sagenhelden, die alle Sinne beanspruchte: Keine abstrakten Gestalten, sondern reale Menschen handelten, redeten und litten auf der Bühne und lieferten somit ein ergreifendes Vorbild für menschliche Größe.

Besondere Menschen handelten und starben im Mythos und auf der antiken Bühne nicht selten von eigener Hand, und deren Tod erschien dem Publikum oft als moralisch

⁷² Die Mythen lieferten ursprünglich paradigmatische Anweisungen zum Verständnis einer Situation und unterrichteten den Einzelnen durch zeitlose Vorbilder und Beispiele, wie er sich gegenüber den Göttern und der Gemeinschaft im Rahmen der bestehenden kosmischen Ordnung zu verhalten habe. Zum Thema siehe: Lesky, Albin, *Die tragische Dichtung der Hellenen*, Göttingen 1972, S. 42f.; Dörrie, Heinrich, *Sinn und Funktion des Mythos in der griechischen und römischen Dichtung*, Opladen 1978, S. 7ff.; Albert, Karl, *Griechische Religion und Platonische Philosophie*, Hamburg 1980, S. 3ff.

⁷³ Aristoteles, *Poetik* 6.1450a40 [im Folgenden zit. nach der Übersetzung von Manfred Fuhrmann (Stuttgart 1991)].

⁷⁴ Vgl. Dörrie 1978, S. 27.

⁷⁵ Vgl. Aristoteles, *Poetik* 13.1453b. Siehe dazu Kuch, Heinrich, *Zur Funktion und Kommunikation des griechischen Dramas*, in: *Philologus* 133, 1, 1989, S. 25ff.

lobenswert oder gar bewundernswert.⁷⁶ Die Möglichkeit der Selbsttötung⁷⁷ wurde als ein Grundrecht des frei geborenen Bürgers betrachtet, und es gehörte zu der Größe und der Würde des Helden, abschätzen und entscheiden zu können, unter welchen Umständen das Leben nicht mehr lebenswert war.⁷⁸ Sie wurde als eine zutiefst moralische Entscheidung begriffen, die nach Ansicht der antiken Griechen nicht einem freien Willen, sondern der *rechten Einsicht* entsprang.⁷⁹ Wichtiger als der an sich schon als äußerst mutig empfundene Akt schien deswegen sein Grund zu sein, der sich stets als extern und für die soziale Gemeinschaft als rational verständlich verkündete.⁸⁰

„Würdig leben oder würdig sterben geziemt dem rechten Manne. – Alles hast du so gehört [...].“ Nach der Schandtät im Wahnsinn wird sich der sophokleische Aias bewusst, dass er den Heldenruf verloren hat, der durch Besonnenheit und rechte Einsicht Hervorragende zu sein. Das paradigmatische Wissen ist es, worauf er sich bei seiner Entscheidung beruft, seinem Leben ein würdiges Ende zu setzen und dadurch in die bestehende Ordnung der „rechten Männer“ wieder aufgenommen zu werden. Natürlich lässt sich das Unglück des stolzen und mit „trotzigem Mute gerüsteten“ Helden⁸¹ als ein tragisches Zeugnis dafür deuten, dass der durch Anmaßung und Hybris erweckte Groll einer Gottheit auch mit dem Schicksal von außergewöhnlichen Menschen zusammentreffen kann. Doch nicht so sehr das Unglück oder der Tod von Aias sind es, die

⁷⁶ Siehe dazu Hirzel, Rudolf, *Der Selbstmord*, in: *Archiv für Religionswissenschaften*, Bd. 1, Dieterich, Albrecht (Hrsg.), Leipzig 1908, S. 75-104. Eine repräsentative Zusammensetzung von 960 Suizidfällen aus der mythisch-literarischen Tradition der europäischen Antike findet sich bei van Hooff, Anton, *From Autothanasia to Suicide. Self-Killing in Classical Antiquity*, London/New York 1990, S. 198ff.

⁷⁷ Ein einheitlicher Suizidbegriff ist in der griechisch-römischen Antike nicht nachzuweisen, der hoch spekulative Charakter beider Sprachen richtete sich nach situativen Beschreibungen. Siehe ebd., S. 136ff.

⁷⁸ Die Selbstentleibung wurde zugelassen oder manchmal sogar notwendig, um eine Schande oder den schlechten Ruf zu vermeiden, um Leiden oder Kummer zu beenden, um die Gemeinde zu retten. Zum Thema siehe Garrison, Elise P., *Groaning Tears: Ethical and Dramatic Aspects of Suicide in Greek Tragedy*, Leiden u. a. 1995.

⁷⁹ Der edel und rechtmäßig handelnde antike Held stützte sich nicht auf seine persönliche Gemütsbefindlichkeit oder auf streng individuelle, für die Außenwelt unsichtbare und geheime Ansichten, sondern er folgte dem paradigmatischen *Wissen* vom Edlen und Gerechten. Siehe Otto 1956, S. 175ff.

⁸⁰ Die antike Weltanschauung war wesentlich nach außen gerichtet, auf die kosmische Gemeinschaft von Menschen und Göttern, auf die Ordnung, die sie zusammen hielt, und nicht nach innen, auf eine unsichtbare Tiefe des isolierten und einsamen Individuums. Dennoch schuldete der Sterbewillige lediglich der Gemeinschaft und nicht den unsterblichen Göttern Rechenschaft, sofern der antike Mensch sein Dasein nicht ihnen zu verdanken hatte. Vgl. Löwith 1984, S. 141f.; Simon 1985; Kaltenbrunner, Gerd-Klaus, *Hesiod. Wie die Griechen zu ihren Göttern kamen*, in: Ders., *Vom Geist Europas*, Bd. 2, Asendorf 1987, S. 15ff. Die Auffassung vom Suizid als ein externes, soziales Phänomen mit ethischer Bedeutung vertrat auch die griechisch-philosophische Tradition. Seit dem fünften vorchristlichen Jahrhundert übernahmen die Sophisten und die Philosophen die Rolle der Gesellschaftserzieher, und das Recht auf den freien Tod wurde zum kontroversen Diskursgegenstand unter den unterschiedlichen Schulen. Siehe dazu Cooper, John M., *Greek Philosophers on Euthanasia and Suicide*, in: Brody, Baruch A. (Hrsg.), *Suicide and Euthanasia. Historical and Contemporary Themes*, Dodrecht u. a. 1989, S. 9ff.

⁸¹ Homer, *Ilias VII*, 164.

seiner sagenhaften Gestalt die besondere Prägung verleihen, sondern seine unvergleichlich dramatische Größe, unter deren Bürde er zusammenbricht.

„Würdig leben“ bedeutet für den antiken Helden, *in Wahrheit* würdevoll zu *sein*. Der Begriff der Würde definiert in diesem Kontext keine abstrakte ethische Kategorie oder triviale Heldencharakteristik, die sich situativ manifestieren lässt oder nicht. Sie ist das ontologische Fundament des heroischen Seins, und ihr Verlust bedeutet unvermeidlich auch seine Zerstörung, den metaphysischen Tod des Helden. Denn wie alle griechischen Heroen liebte auch Aias das Leben allzu sehr, um sich davon „freiwillig“ zu trennen.⁸² Er ist auch der einzige unter ihnen, der Hand an sich legte – nicht im Namen abstrakter moralischer Ideale, sondern weil er unter der Last der Wahrheit seiner eigenen, außergewöhnlichen Natur zusammenbrach. Darin äußert sich die exemplarisch wirkende Größe seiner gerechten Einsicht und kompromisslosen ethischen Gesinnung, die ihn über die Mehrheit als einen besonderen Menschen auszeichnet, als auch die Tragik dieser übermenschlichen, geistigen Größe.

Ähnlich wie die sophokleische Tragödie setzte auch die antike Lekythosdarstellung (Abb. 8) einen Betrachter voraus, der den Mythos vom Tod des Helden kennt und in der stilisierten Erscheinung des übergroßen Kriegers den mutigen und stolzen, aber auch den zornigen und in seinen Handlungen stürmischen Aias sicher erkennt.⁸³ Die Bildaussage offenbart sich somit nicht auf einer inhaltlich-narrativen, sondern auf einer emotional-suggestiven und zugleich symbolischen Ebene. Gezeigt wird an erster Stelle ein Mensch, der sich sonst höchster Achtung seiner Zeitgenossen erfreute, in einem ausweglosen Augenblick gefangen, in dem er isoliert und einsam, ohne menschlichen oder göttlichen Beistand den Tod auf sich nimmt – ein Furcht einflößendes Bild im Kontext der antiken Todesauffassung. In seinem beeinträchtigten, entwürdigten Sein hat der Krieger zudem seine Rüstung abgelegt und erscheint ohne jene Ehre verleihende Zeichen, die dem Verstorbenen die Selbstidentität auch im Tode sichern (Abb. 3). Der sonst Unbeugsame und Stolze kniet auf der Erde und erhebt in einem ergreifenden Gestus seine starken Hände gegen den Himmel zum letzten Gebet, „zum allerletzten Mal und niemals wieder“ zu dem von ihm inbrünstig geliebten Licht, bevor er

⁸² Vgl. Homer, *Odyssee XI*, 488ff.; Sophokles, *Aias* 825ff.

⁸³ Den antiken Kunstbetrachter interessierte weniger die Geschichte, die ihm aufgrund der antiken Allgemeinbildung vertraut war, sondern vielmehr die Art ihrer bildhaften Auslegung, um die durch ausdrucksvolle Bewegungen und Gebärden wirkungsvoll verkörperten Emotionen der handelnden Personen – wie im Theater – durch Einfühlung miterleben zu können. Vgl. Gombrich, Ernst H., *Bild und Auge. Neue Studien zur Psychologie der bildlichen Darstellung*, Stuttgart 1984, S. 82ff.

in das finstere Schattenreich niedersteigt.⁸⁴ Der antike Maler hat sich für die Vergegenwärtigung der vorbereitenden Situation und nicht für die Darstellung des Motivs des Suizides selbst entschieden, um gerade den höchst dramatischen sowie Bewunderung erweckenden Aspekt der Heldensage ausdrucksstark zu betonen, um noch einmal auf die Gründe anstatt auf den selbstzerstörerischen Akt hinzuweisen, da es diese sind, welche die Größe des Helden ausmachen.

Bei der antiken Lekythos mit der Darstellung des Aias-Suizides handelt es sich schließlich nicht um ein Ausstellungswerk, sondern um eine Grabbeigabe, wodurch sich die symbolische Dimension der individuellen Interpretation in seiner kompositorischen Ganzheit erschließt. Die erhobenen Arme der Figur lenken den Blick auf die zierlich gemusterten Schultern der Ölflasche, auf das zentrale, sich strahlenförmig öffnende Palmettenblatt, das die vertikale Achse des voluminösen, männlichen Körpers krönt, und auf das es anmutig flankierende Blütenpaar (Abb. 7). Die Erscheinung des sich auf den Tod vorbereitenden und vom Leben verabschiedenden Aias selbst verwandelt sich dadurch zum Sinnbild des überdauernden Lebens, des Seins und der Wahrheit, die vom tragischsten aller Helden gefeiert werden und Trost im Dunkel des Grabes spenden sollen.⁸⁵ Denn der Suizid des Heros war der letzte und äußerste Beweis seiner Größe und sicherte ihm, trotz der Einsamkeit der letzten Stunde, die Unsterblichkeit.

Die antike Kunsttradition kannte ursprünglich nur den heroischen Suizid des ruhmreichen Kriegers Aias. Seit dem fünften vorchristlichen Jahrhundert wurde der tragische Inhalt der Mythen zunehmend entheroisiert, ihr religiöser Kern profanisiert und der Form nach allmählich einer literarischen Fiktion angeglichen.⁸⁶ Die antike Theaterbühne betraten demzufolge auch von Trieben und Affekten beherrschte Frauengestalten, deren über die Trivialität des Alltäglichen erhobenes Schicksal weniger eine exemplarische als vielmehr eine warnende Funktion erfüllte.⁸⁷ Jede einzelne mythische oder historische Figur, die im

⁸⁴ Sophokles, *Aias* 855ff. Das Sonnenlicht, das Allem Gestalt und dadurch einen positiven Wert zu verleihen vermag, bildet in der griechischen Antike ein komplexes Symbol für das Sein, die Wahrheit, den Heldenruhm und die Gerechtigkeit, und das Motiv des Abschieds von ihm wurde von den griechischen Tragödienschreibern vielfach variiert. Siehe dazu Bultmann, Rudolf, *Zur Geschichte der Lichtsymbolik im Altertum*, in: *Philologus* 97, 1948, S. 1-36. Schrecklich ist der Tod für den antiken Menschen, dem Kriegshelden erscheint er aber am meisten verhasst, weil er ihn zu einer „nichtigen und sinnlosen“ Schattenexistenz verurteilt. Der Suizid als dessen letzter Grund zieht dagegen keine moralischen Konsequenzen nach sich. Siehe Homer, *Odyssee XI*, 476, 541ff.

⁸⁵ Vgl. Schefold 1976, S. 77f.

⁸⁶ Die Mythen wurden nicht mehr als eine wahre, paradigmatische und heilige Geschichte betrachtet, sondern als eine pädagogisch lehrreiche und zugleich unterhaltsame „Zusammenfügung von Geschehnissen“ bzw. „Nachahmung von Handlungen“. Aristoteles, *Poetik* 1450a30aff.

⁸⁷ Siehe dazu Dörrie 1978, S. 9ff.

Rahmen dieser Tradition Hand an sich legte und zum Motiv der bildenden Kunst gewählt wurde, wurde dennoch vom kundigen Betrachter immer und notwendig zusammen mit ihrem Namen und ihrer besonderen Geschichte gedacht. Die Identität der Dargestellten verriet den Inschriften, bestimmte Attribute oder die gewählte Suizidmethode. Dieser Tatbestand deutet keineswegs darauf, dass die Selbsttötung in der faktischen Wirklichkeit der Antike keine Lösung bot, sondern dass Suiziddarstellungen, die zu Protagonisten anonyme Zeitgenossen hätten, wegen ihrer „Geschichtslosigkeit“ für den zeitgenössischen Betrachter keine Aussagekraft besäßen: Ihnen fehlten die Grundcharakteristiken des ursprünglichen, wahren, lebendigen und dadurch wirkungsvollen Mythos.

I. 2 Tod und Selbst-Mord in den künstlerischen Visionen des christlichen Mittelalters

Die Kunst der Epoche des christlichen Mittelalters thematisiert die menschliche Erfahrung des Todes ebenfalls als die Begegnung fremder Mächte. Im Unterschied zu den untersuchten Lekythendarstellungen aus der Zeit der klassischen Antike wird dieses Ereignis jedoch nicht durch die Herabkunft einer Gottheit in menschlicher Gestalt visualisiert (Abb. 5), sondern durch das Auftreten zweier besonderer Arten von „Todesboten“.

Ein Mitte des 11. Jahrhunderts entstandenes Elfenbeinreliefs (Abb. 10) stellt den seligen Tod des spanischen Heiligen Millán de la Cogolla (473-574) dar.⁸⁸ In seinem horizontal vor dem Betrachter platzierten Bett liegt er unter einer schweren, mit stilisierten vegetativen Mustern verzierten Decke, die in großen, kantigen Falten hinab fällt. Den Sterbenden kleidet ein gemustertes Hemd mit langen Ärmeln. Oberkörper und Kopf hält er leicht nach vorne geneigt, die rechte Hand ruht auf der Decke, während die Linke zu einer Begrüßungsgeste erhoben ist. Schweigsam richtet Millán seine Aufmerksamkeit nach rechts, auf das Fußende seiner Bahre, wo sich ein menschenähnliches, geflügeltes Wesen

⁸⁸ San Millán de la Cogolla oder Aemilianus Cucullatus (473-574; Gedenktag 12. Nov.) ist einer der volkstümlichen Heiligen und Wundertäter Spaniens. Die Elfenbeinplatte mit der Darstellung der Sterbeszene entstammt dem äußeren Schmuck des Reliquienschreins des Heiligen. Sie wurde, zusammen mit weiteren einundzwanzig Tafelchen, von dem Elfenbeinschnitzer mit dem Künstlernamen Engelram magistro und seinem Sohn Rudolfo um 1067-1070 gefertigt. Die dargestellten Szenen auf den Seitentafelchen orientieren sich an der *Vita Sancti Emiliani* (um 631), dem ersten biographischen Werk über das Leben der historischen Person Aemilianus, welches San Braulio (um 585-651), der Bischof von Saragossa, in lateinischer Sprache verfasste. Vgl. Rodríguez, Minerva S., *El cenotafio de San Millán de la Cogolla en el Monasterio de Suso (Saint Millan de la Cogolla's cenotaph in the Suso's Monastery)*, in: Barceo. Instituto de Estudios Riojanos 133, Logroño 1997, S. 51ff.; Kasper, Walter (Hrsg.), *Lexikon der Heiligen und der Heiligenverehrung*, Bd. 1, Freiburg u. a. 2003, S. 298f.; Meßner, Günter (Hrsg.), *Allgemeines Künstlerlexikon. Die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, Bd. 34, München/Leipzig 2002, S. 59. Siehe ferner Kryzanovskaja, Marta J., *Westeuropäische Elfenbeinschnitzereien des IX.-XIX. Jahrhunderts in der Sammlung der Ermitage*, Leningrad 1973, S. 54f.

über die Bettkante beugt. Der Engel erscheint in einem verzierten, langen Gewand, zwischen seinen ausgebreiteten voluminösen Flügeln und dem nach vorne geneigten Kopf ist der plastische Kreis einer Aureole zu erkennen. Lächelnd senkt er den Blick auf den Liegenden, reicht ihm die rechte Hand und gebietet ihm mit der Linken, sich nicht zu fürchten.

Ein Kapitell der Kathedrale Saint Lazare in Autun (Abb. 11), deren Entstehung um das Jahr 1130 datiert wird, zeigt dagegen, wie sich zwei Dämonen der Seele eines Sünders an der Todesschwelle bemächtigen. Rechts hält ein nacktes, mageres Männchen mit gewaltigem Kopf, zerzausten Haaren, spitzen Ohren und fleischigem Mund den Griff einer zweizackigen Mistgabel. In seinem Schoß schlingt sich der Schlangenschwanz einer anderen, größeren Kreatur mit Tierleib, Spitzohren, gähnendem Maul und runden, hervorspringenden Augen. Ihre linke Pranke liegt auf den Knien der sich davor sträubenden Menschenfigur links, deren stilisiert lange Beine von den Zacken der Mistgabel umklammert sind. Entblößt beugt sie sich nach vorne und vergräbt ihr Gesicht in den erhobenen Händen.

Die spezifische Erscheinungsform der „Todesboten“ in beiden Reliefdarstellungen mutet zunächst als Gegenstand der künstlerischen Phantasie unglaubwürdig und fiktional an. Dennoch handelt es sich in diesem Fall um einen für die christliche Kunst charakteristischen, besonderen „Realismus“, der keinesfalls die reale Existenzmöglichkeit solcher Kreaturen zu hinterfragen sucht. Dass es Engel und Dämonen gibt, daran zweifelte in der Zeit des christlichen Mittelalters niemand, zudem deren Existenz in der Heiligen Schrift zahlreich belegt ist.⁸⁹ Viel wichtiger erscheint dagegen die Frage, welche Bedeutung ihrer Einmischung im mittelalterlichen Todesbild verliehen wurde bzw. welche Todesauffassung die Formensprache der christlichen Kunst dadurch proklamiert. Ihre Beantwortung bedingt allerdings zunächst die Frage nach der ontologischen Existenzberechtigung solcher Kreaturen.

Im Unterschied zum mythischen Kosmos der Antike, der von zahlreichen Gottheiten bewohnt wird, ist das christlich-religiöse Weltbild streng monotheistisch. Es ist der ewig eine, absolute und transzendente Gott, der das Weltall nicht aus dem archaischen „Chaos“⁹⁰, sondern aus dem „Nichts“ erschaffen hat.⁹¹ Demnach spannt sich das

⁸⁹ Die biblischen Nachweise sind zahlreich, deswegen wird im Folgenden nur auf relevante Stellen verwiesen und nach *Die Bibel. Einheitsübersetzung*, Stuttgart 1980 zitiert.

⁹⁰ Hesiod, *Theogonie* 116ff. [im Folgenden zit. nach der Übersetzung von Albert von Schirnding (Zürich/München 1991)]

⁹¹ Gen 1:1ff.

Universum zwischen zwei ontologischen Polen: zwischen dem absoluten Sein des Schöpfers und dem absoluten Nichts. Auf der Vertikalen dazwischen statuiert sich das Kreatürliche graduell, gemäß der metaphysischen Nähe zum Urquell und gliedert sich in „hierarchisch“ festgelegten Stufen übereinander.⁹² Daraus konstruiert sich das einheitliche und wohlgeordnete Weltgebäude in irdischen und himmlischen, sichtbaren und unsichtbaren Segmenten.⁹³ Sie ist die Verwirklichung eines makellosen Schöpfungsplanes, der für jede einzelne Kreatur einen bestimmten Platz vorsieht, der ihrer Würde und Größe entspricht. Die Krönung der Schöpfung bilden demnach diejenigen Wesen, die „in einem höheren Grad als die leblosen Wesen, die vernunftlosen Wesen und die mit unserer [des Menschen eigenen] Art und Verstand begabten Wesen an den Gaben des Gottesprinzips teil bekommen [haben]“⁹⁴.

Stufenweise hat sich Gott in der Schöpfung offenbart, stufenweise wird auch sein Wille vermittelt. Die Bibel erzählt an zahlreichen Stellen von göttlichen „Boten“, die in Menschengestalt erschienen sind, um den göttlichen Willen zu verkünden oder ins menschliche Leben einzugreifen.⁹⁵ Als „Todesboten“ geleiten sie die Verstorbenen in die höhere hierarchische Regionen empor, wo sie in „festlichem Jubel“ das Angesicht des Schöpfers schauen dürfen.⁹⁶

In Menschengestalt erscheinen die Engel auch in der christlichen Kunst, überwiegend als anmutige Jünglinge mit langem Gewand, barfuß und beflügelt.⁹⁷ Bereits der Heilige Dionysius warnte allerdings davor, die dem beschränkten menschlichen Vorstellungsvermögen angepasste, materielle Darstellungsform mit dem in Wahrheit rein geistigen Wesen der himmlischen Kreaturen nicht zu verwechseln. Ihre sichtbare

⁹² Der Begriff der „Hierarchie“ (zu grch. *hieré*, dt. heilig, und grch. *arché*, dt. Ordnung, Prinzip), der die christlich-religiöse Idee von der Welt als eine „heilige Ordnung“ zum Ausdruck bringt, wurde zum ersten Mal vom spätantiken Philosophen Dionysius Areopagita (erste Hälfte des 6. Jahrhunderts) formuliert und definiert. Siehe Areopagita, Pseudo-Dionysius, *Über die himmlische Hierarchie. Über die kirchliche Hierarchie* [im Folgenden zit. mit der üblichen Abkürzung des lateinischen Titels als CH, *De coelesti hierarchia* bzw. EH, *De ecclesiastica hierarchia* nach der Übersetzung von Günter Heil (Stuttgart 1986)].

⁹³ Kol 1:16.

⁹⁴ Areopagita, CH IV, 2, 180 A 1ff.

⁹⁵ Vgl. Gen 18:1ff., 28:12; Ri 6:11ff.; Tob 5:4ff.; Apg 27:23f. Das Wort „Engel“ bedeutet wesentlich eine „Amtsbezeichnung“: Bote (zu hebr. *malachim*, grch. *ángelos*, dt. Bote) ist der Engel darum, weil er nicht aus eigenem Antrieb, sondern im Auftrag Gottes handelt. Alle himmlischen Wesen, die in der Bibel dem Namen nach streng unterschieden werden, sind Gottesdiener, dennoch werden vor allem die Vertreter der untersten Hierarchiestufe als „Engel“ bezeichnet, insofern sie allein die Grenze zur irdischen Hierarchie übertreten und dem Menschen den göttlichen Willen überbringen. Vgl. Areopagita, CH V, 4, 196 B 5ff.; Rosenberg 1986, S. 50.

⁹⁶ Ijob 33:22ff.; Lk 16:22.

⁹⁷ Siehe *Engel*, in: Kirschbaum, Engelbert/Braunfels, Wolfgang (Hrsg.), *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Bd. 1, Rom u. a. 1990, S. 626ff. [im Folgenden zit. mit LCI]. Das „Männliche“ definiert im Kontext der mittelalterlichen Mentalität das Impulsgebende und Zeugende, es steht folglich in einem engen symbolischen Zusammenhang mit der engelschen Wesensbestimmung, Ausführer des göttlichen Willens zu seine. Vgl. Rosenberg 1986, S. 86.

Schönheit soll einzig als mediale Abbildung gedacht werden, als *Symbol*.⁹⁸ In diesem Sinne deuten die Flügel auf die metaphysische Erhabenheit und die dynamische Natur der Engel hin, der flammende Nimbus offenbart ihr immaterielles Wesen und lichtetes Auftreten, das weiße, aus einem nichtirdischen Stoff gewobene Gewand betont ihre spirituelle Reinheit, das Fehlen von Schuhen, die gewöhnlich aus der Leder toter Tiere gemacht wurden und den Tod versinnbildlichen, bezeugt ihre Unsterblichkeit.⁹⁹

Der Gottesbote erscheint auch zu der Todesstunde des Heiligen Millán (Abb. 10) als jugendlich schön und mit allen Attributen, die seine Erhabenheit und Überlegenheit bezeugen. Dennoch verrät die detailliert präzise Gestaltung nicht nur die Spur einer individuellen stilistischen Prägung, sondern vielmehr die Absicht des Künstlers, den ästhetischen und dadurch symbolischen Charakter der konkreten Engelsmanifestation zu steigern. Der Engel trägt kein schlichtes, weißes Gewand, sondern ein zierlich gemustertes, die Aureole um sein Haupt entfaltet sich ähnlich wie ein Blütenkranz, die Flügel dehnen sich plastisch in musterreicher Relieferung aus. Die betont sinnliche Schönheit der himmlischen Kreatur soll folglich, zusammen mit ihrer menschenähnlichen, wohlproportionierten Gestalt, als Erkennungszeichen sowohl ihrer Nähe zu Gott, Quell aller Schönheit, fungieren als auch die wahre Identität seiner Natur als Gottesbote bezeugen.¹⁰⁰ Zugleich tritt der Engel nicht als ein abstraktes, eindimensionales Bildzeichen auf. Seine lebenskräftige, plastische Erscheinung wird durch rhetorisches Gestikulieren und eine ausdrucksstarke Physiognomie vergegenwärtigt, die von einem freundlichen Lächeln gekrönt ist.

⁹⁸ Vgl. Areopagita, CH I, 3, 121 C 35ff. Das griechische Wort *symbolon* bezeichnete ursprünglich das halbierte Medaillon, das als Erkennungszeichen der Freundschaft über Generationen aufbewahrt wurde. Ein „Symbol“ bedeutet demnach ein Zeichen, dessen Sinngegebenheit sich nicht in den stofflichen Eigenschaften verbirgt, sondern in der ontologischen Bezogenheit dessen auf etwas anderes, das allein den Seinsgrund und die Sinnfülle der an sich wertlosen Hälfte rechtfertigt. Im Kontext des mediävalen Symbolismus, welcher die natürliche Art der Weltempfindung des mittelalterlichen Menschen definiert, wird die gesamte Schöpfung als ein „bodenloses Reservoir“ für Symbole gesehen, die auf ihren Schöpfer, auf seine unbegreifliche Weisheit und unvorstellbare Schönheit verweisen. Siehe: Boiadjev, Tzotcho, *Der mittelalterliche Symbolismus als kultur-historischer Typus*, in: Ders., *Der Mensch und die Natur. Die Renaissance des XII. Jahrhunderts*, Sofia 1991, S. 9ff.; Huizinga, Johan, *Herbst des Mittelalters. Studien über Lebens- und Geistesformen des 14. und 15. Jahrhunderts in Frankreich und in den Niederlanden*, Köster, Kurt (Hrsg.), Stuttgart 2006, S. 289ff.

⁹⁹ Siehe: Dan 7:9f.; Apg 12:7; Areopagita, CH XV, 3, 332 B 22f., C 40ff.; Ders., CH XV, 4, 333 A 1ff.; Rosenberg 1986, S. 79, 118, 240; Chapeaurouge, Donat de, *Einführung in die Geschichte der christlichen Symbole*, Darmstadt 1991, S. 50ff.

¹⁰⁰ Die mittelalterliche Ästhetik betont, im Unterschied zu dem antiken Ideal der *kalokágathia*, die Beziehung des Schönen zum Schöpfer, zum Guten und Schönen an sich. Zum Thema siehe Aertsen, Jan A., *Über das Schöne*, in: Boiadjev, Tzotcho u. a. (Hrsg.), *Archiv für mittelalterliche Philosophie und Kultur* 3, Sofia 1996, S. 97ff. Die Schönheit des Engels liefert ein sinnbildliches Zeugnis dafür, dass sich die göttliche Idee vom Engel in ihm vollkommen verwirklicht hat, so dass sein Aussehen seine positive Anwesenheit in der Welt rechtfertigt.

Dass es sich nicht nur um ein besonderes Ereignis, sondern zugleich um einen besonderen Menschen handelt, verdeutlicht, neben dem Faktum der engelschen Herabkunft, das Bild des Sterbenden selbst. Der Heilige Millán erscheint selbst in göttlicher Wahrheit „gekleidet“: Sein kunstvoll gemustertes Hemd weist symbolisch auf seine „Engelsverwandtschaft“ hin. Das Palmenbäumchen, das unrealistischerweise im Schlafzimmer des Sterbenden wächst, neigt seinen fülligen Zweig zu seinem Kopf, um ihn als einen Seligen auszuzeichnen.¹⁰¹ Durch das Motiv der Einmischung fremder Mächte deutet das Elfenbeinrelief schließlich darauf hin, dass der Mensch aus eigener Kraft, d. h. ohne die Vermittlung die hierarchischen Stufen der höheren Seinsebenen nicht zu betreten vermag. Deswegen reicht der Engel dem Sterbenden seine rechte Hand, um ihn beim Aufstieg zum ewigen Leben zu stützen.¹⁰²

Die Dämonen¹⁰³ wiederum waren ursprünglich strahlend schöne Engel aus den himmlischen Rängen des vertikal geordneten Weltgebäudes. Ein Teil von ihnen weigerte sich, dem Menschen auf Geheiß Gottes zu dienen und wurde zur Strafe in die finsternen Tiefen der Schöpfung gestürzt.¹⁰⁴ Der Verlust des vorgesehenen Status in der Hierarchie zog notwendigerweise den Verlust ihrer wahren engelschen Identität nach sich, und es herrschte im gesamten Mittelalter Uneinigkeit über die verwandelte Natur der Dämonen wie auch über ihr authentisches Aussehen.¹⁰⁵ Für den von dem christlichen Symbolismus zutiefst geprägten „Doppelblick“¹⁰⁶ der Zeit wurde ihre Gottwidrigkeit durch ihre

¹⁰¹ Die Palme, das antike Sinnbild der Unsterblichkeit, fungiert in der christlichen Ikonographie als ein Symbol des Sieges über den Tod und des Einzugs in das Paradies. Vgl. Offb 7:9; Sachs, Hannelore u. a., *Erklärendes Wörterbuch zur christlichen Kunst*, Hanau 1983, S. 274.

¹⁰² Der Lebensbeschreibung des Heiligen nach habe Gott ihm, kurz vor seinem Tod, ein Zeichen gesandt. Siehe Rodríguez 1997, S. 59. Engelram übersetzte diese biographische Besonderheit, indem er einen Engel als „Boten“ im worttreuen Sinne darstellte. Gemäß des religiösen Kanons geleiten die Engel dennoch nicht den ganzen Menschen als seelisch-körperliches Kompositum in die himmlischen, rein geistigen Hierarchiesphären empor, sondern, ähnlich der antiken Auffassung von der *psyché*, nur seine immaterielle Seele, die in Anlehnung an Ijob 1:21 mit der Gestalt eines nackten neugeborenen Kindes oder eines verkleinerten Abbildes des Verstorbenen veranschaulicht wird, wie sie durch den Mund mit dem letzten Odem vom Sterbenden ausgehaucht wird. Siehe dazu Chapeaurouge, Donat de, *Die Darstellung der Seele in der bildenden Kunst des Mittelalters*, in: Jüttemann, Gert u. a. (Hrsg.), *Die Seele. Ihre Geschichte im Abendland*, Weinheim 1991, S. 104-122.

¹⁰³ Dämonen und Teufel werden in dieser Studie, unter Berücksichtigung der biblischen Unterscheidung zwischen den Dämonen (u. a. Mt 12:24; Lk 11:18; Joh 7:20) und Luzifer oder Satan, deren Anführer, der gelegentlich als „der Teufel“ (Mt 4:1; Mk 1:13; Lk 4:2ff.) bezeichnet wird, nicht synonym verwendet.

¹⁰⁴ Vgl. 2 Petr 2:4; Jud 6:1ff.; Offb 12:9; Rosenberg 1986, S. 48, 147ff.; Osterkamp, Ernst, *Lucifer. Stationen eines Motivs*, Rüdiger, Horst (Hrsg.), Berlin/New York 1979, S. 15f.; Dinzelbacher, Peter, *Angst im Mittelalter. Teufels-, Todes- und Gotteserfahrung: Mentalitätsgeschichte und Ikonographie*, Paderborn u. a. 1996, S. 29f.

¹⁰⁵ Siehe: Cremer, Drutmar, *Mensch, wo bist du? Betrachtungen zu den Plastiken von Autun*, Würzburg 1972, S. 12ff.; Osterkamp 1979, S. 53f.; Rosenberg 1986, S. 59, 153ff.; Boiadjev, Tzotcho, *Die Nacht im Mittelalter*, Würzburg 2003, S. 189ff.

¹⁰⁶ Boiadjev 1991, S. 17.

Hässlichkeit ausgelegt: durch die unproportionierte Anordnung der Körperglieder und die groteske, wunderliche Mischung menschlicher und animalischer Natur.¹⁰⁷ In einer unüberwindbaren metaphysischen Entfernung vom Schöpfer, am Rande der hierarchischen Seinsordnung marginalisiert, wohin das belebende und gestaltende Gottesprinzip nur verzerrend gelingt, verkörpern sie das Trügerische und Sündhafte, die radikale Gottesferne, den Tod.¹⁰⁸

Die Männchengestalt mit der ihr attribuierten Mistgabel auf dem Kapitell von Saint Lazare (Abb. 11) lässt sich aufgrund ihres fratzenhaften, hässlichen Aussehens als „dämonisch“ identifizieren. Ihr überdimensionaler Komplize wird seinerseits durch die groteske Vermischung animalischer Züge charakterisiert.¹⁰⁹ Die metaphysische Instabilität der Dämonen wird außerdem durch das Motiv des Schwebens betont, das durch die kontrastierende Statik eines fest im Irdischen verankerten Bäumchens hinter dem Mischwesen verdeutlicht wird.¹¹⁰

Die Dämonen treten keinesfalls friedlich und freundlich auf: Sie greifen nach dem Menschen, sie zwingen und zerran ihn, sie behaupten ihre Übermacht. Die Geste des Auflegens der überdimensionalen Pranke auf die Knie des Sünders ist ein ausdrucksstarkes Zeichen für zwanghaftes Besitzergreifen. Die sich um seine Beine krallenden Zacken der Mistgabel verdeutlichen sowohl die Absicht einer gewalttätigen Mitnahme als auch die Unmöglichkeit jeglichen Entrinnens. Der Tod wird nicht als ein freudiges Geleiten, sondern als gewaltiges Entreißen in die Schöpfungsmarginalien, in die Finsternis der Gottesferne interpretiert. Der Mensch selbst – genauer, das Bild seiner Seele, worauf das Motiv der Nacktheit deutet – erscheint entmächtigt, entpersonalisiert, erniedrigt.¹¹¹

¹⁰⁷ In einer Welt, in der Gott „alles nach Maß, Zahl und Gewicht geordnet [hat]“ (Weish 11:20), erwies sich eine solche Missbildung als unsinnig und gottwidrig, als ein Defekt, der Auskunft über die gottesferne, marginale Natur des Trägers dieser Charakteristiken gab. Ein anderes Zeichen für die Gottwidrigkeit der Dämonen bestimmte ihre Zahl- und Namenslosigkeit. Vgl. Boiadjev 2003, S. 195ff.

¹⁰⁸ Der christliche Gott ist das Sein (Ex 3:14), das Leben (Joh 11:25), die Wahrheit (Joh 14:6) und das Licht (Joh 8:12; 1 Joh 1:5). Das Licht ist das belebende und gestaltende Prinzip, es macht die Dinge sichtbar, erkennbar und somit existent, göttlich und wahr. Die Finsternis dagegen raubt ihnen die physische und metaphysische Plastizität, sie bedeutet Blindheit, Unwahrheit, Nichtsein. Zur metaphysischen Bedeutung des Lichtes siehe Beierwaltes, Werner, *Lux Intelligibilis. Untersuchung zur Lichtmetaphysik der Griechen*, München 1957. Die Finsternis der christlich verstandenen „Unterwelt“ (2 Petr 2:4), in der die schwarzen Dämonen hausen, ist natürlich sinnbildlich zu verstehen und steht für die absolute Gottlosigkeit, d. h. den Tod.

¹⁰⁹ Der Schlangenkörper des Dämons steht, analog zu der Schlange, die Eva zur Ursünde verführte (Gen 3:1ff.), symbolisch für die Lüge, die Sünde und den Tod. Vgl. Offb 12:9, 20:2.

¹¹⁰ Vgl. Eph 2:2.

¹¹¹ Die symbolische Kunst des christlichen Mittelalters lässt, ähnlich der antiken Kunstanschauung, die abstrakte Form prinzipiell nicht zu, und in diesem Sinne findet auch die an sich immaterielle, unsichtbare Menschenseele, die vor der Auferstehung des Leibes zunächst allein ins Jenseits als unsterblich bzw. lebendig übergeht, in ihr eine eigene, expressive Gestalt. Die Nacktheit der im Wirklichkeitsraum des Bildes sichtbaren Seele bezeugt wiederum ihre Unzerstörbarkeit: Nachdem sie das Stoffliche und Vergängliche abgelegt hat, wird sie mit dem ewigen Leben „überkleidet“, so 2 Kor 5:2ff., Offb 6:9ff. Die nackte Seele des

In beiden Darstellungen (Abb. 10, 11) wird der Mensch als den fremden Mächten ausgeliefert dargestellt, doch dieses Erleiden äußert sich in zwei entgegen gesetzten Reaktionen, die den ambivalenten Charakter des mittelalterlichen Todesbildes vertiefen. Der Todesstunde stellt sich der Heilige Millán (Abb. 10) mit Bereitschaft und Freude. Seine Haltung verrät die zu einer Gebärde der Begrüßung erhobene linke Hand, mit der er den Todesboten empfängt. Mit seiner linken Hand gebietet der Engel dem Sterbenden, dass er sich nicht fürchten soll, während sich seine Flügel schützend um das Bett ausbreiten. Trotz der Stilisierung der Figuren und der unrealistischen, zur Zweidimensionalität neigenden Raumordnung bezeugt die Komposition eine anmutende Lebendigkeit, die sich aus der *dialogischen* Verbundenheit beider Figuren schöpft: Ähnlich der antiken Lekythosdarstellung (Abb. 4) begegnen sich Gottesbote und Mensch im Kontext des *schönen* Todes von „Angesicht zu Angesicht“¹¹².

Die menschliche Figur auf dem Kirchenkapitell (Abb. 11) dagegen erhebt nicht mehr vertrauensvoll die Hand zur Begrüßung, sondern sucht ihr Gesicht darin zu verbergen, als ob die monströsen Gestalten durch das Ausschalten des Augensinnes selbst ausradiert werden könnten. Handelte es sich um ein zeitlich begrenztes Ereignis, so würde diese Geste der Verweigerung von Kommunikation Angst und Abneigung signalisieren. Angesichts der Ewigkeit jedoch bedeutet die Geste des „Hände-vor-dem-Gesicht-Haltens“ ausschließlich einen Ausdruck der Verzweiflung und der Hoffnungslosigkeit.¹¹³ Der Vergleich mit der Tradition der idealisierenden Sepulkralkunst der Antike verdeutlicht in diesem Fall die Relevanz eines neuen ikonographischen Aspektes, der sich im Bild des *hässlichen*, Angst erregenden Todes manifestiert, das didaktisch konnotiert ist.

Der Tod in der Kunst des Hochmittelalters erscheint aufgrund der ikonographischen Analyse der beiden repräsentativen Darstellungen inhaltlich zutiefst polarisiert. Der freudigen Bereitschaft für den Übergang in die Seligkeit wird das aggressive Entreißen aus dem Irdischen hinab zu den hierarchischen Seinsmarginalien gegenübergestellt. Die dargestellten menschlichen Figuren, deren Haltung an der Todesschwelle den Eindruck von passivem Erleiden erweckt, stehen stellvertretend für zwei ebenfalls polarisierte Kategorien, von denen ausgehend die mittelalterliche Mentalität das menschliche Dasein und den Tod dachte. Die Elfenbeinplatte zeigt den schönen Tod des Gerechten – eines

Sünders wird allerdings im Tode ewig entkleidet bleiben, denn ihm ist das engelsgleiche Leben in der Seligkeit versagt worden.

¹¹² I Kor 13:12.

¹¹³ Vgl. Barasch, Moshe, *Gesture of Despair in Medieval and Early Renaissance Art*, New York 1976, S. 12.

Menschen, der Zeit seines Lebens die Nähe Gottes gesucht hat, so dass ihm das Ende des irdischen Lebens den Übergang zum ersehnten Ziel ermöglicht. Das Kirchenkapitell vergegenwärtigt dagegen den bitteren Tod des Sünders, dessen Lebensführung gottwidrig war – die Sünde bedeutet nichts anderes als der Verstoß gegen die göttliche Ordnung –, so dass sein Daseinsende auch ein endgültiges, unwiderrufliches Abtreten aus dieser Ordnung darstellt. Aus derselben Gegensätzlichkeit wird schließlich ersichtlich, dass sich der Tod in seiner Art aus dem irdischen Leben des Menschen bis zu dem Zeitpunkt des Übergangs in die Ewigkeit ergibt: Bis zur Sterbestunde bleibt *er* allein für sein Schicksal verantwortlich.¹¹⁴

Die Versuchungen des Augensinnes, die Gelüste des Fleisches, die Ausschweifungen der Phantasie – die Sünde zeigt sich in Wirklichkeit all zu menschlich und trotzdem verderbend zu sein. Aus diesem Grund wussten die christlichen Väter und Theologen in Anbetracht der Schwäche der menschlichen Natur als auch der grenzenlosen Gnade des Schöpfers zwischen Lastern und Sünden zu unterscheiden. Da die alltäglichen Irrungen des Geistes oft in Unwissenheit begangen werden, verlangten sie mehr Nachsicht und lassen sich mit Reumut und Buße der Vergebung würdig machen. Schwere Sünden dagegen seien diejenigen, die der Mensch wissentlich und willentlich in Gottesverachtung begeht, denn sie führen zur ewigen Verdammung nach dem Tod.¹¹⁵

I. 2.1 Judas – der Verbrecher gegen Gott

Eine anonyme Handschriftillustration aus dem 11. Jahrhundert liefert ein weiteres repräsentatives Beispiel für die mittelalterlichen Todesauffassung, allerdings wird der Betrachter bei dieser Darstellung mit dem Bild des gewaltsamen Todes durch Erhängen konfrontiert (Abb. 12). Mitten auf dem beschrifteten Blatt erhebt sich das Profil einer am Holzgalgen erstarrten, männlichen Gestalt mit leidvoll verdrehten und verkrampften

¹¹⁴ Die Plastik mit den beiden Dämonen befindet sich aus diesem Grund im inneren Westwerk der Kathedrale, am Eingang zum geweihten Raum des christlichen Tempels, „wo nach alter Vorstellung das Böse andringt, wo Scheidung gefordert ist und Entscheidung sich vollzieht, wo das Böse – scheinbar süß und verlockend – zur Anfechtung wird und das Gute sich durchsetzen soll“. Cremer 1972, S. 28. Siehe zum Thema: Kleinstück, Johannes, *Zur Auffassung des Todes im Mittelalter*, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 28, 1954, S. 40-60. [Im Folgenden zit. mit DVLG]; Ariès 1980, S. 19ff.; Dinzelsbacher 1996; Wilhelm-Schaffer, Irmgard, *Gottes Beamter und Spielmann des Teufels. Der Tod in Spätmittelalter und Früher Neuzeit*, Köln u. a. 1999, insb. S. 105f.

¹¹⁵ „Der Unterschied zwischen einer wissentlich und einer aus Unwissenheit begangenen Sünde ist so groß, dass eine Sünde, die man wissentlich ob ihrer Ungeheuerlichkeit nie begangen hätte, nur einer lässlichen Sünde entspricht, da man sie in Unwissenheit beging.“ Anselm von Canterbury, *Warum Gott Mensch wurde* (1094-1098, II, 52, 115), zit. nach Le Goff, Jacques, *Die Geburt des Fegefeuers*, Stuttgart 1984, S. 259. Diese grundsätzliche Unterscheidung wurde in der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts von allen großen theologischen Schulen übernommen, vielfach ausgelegt und schließlich allgemein anerkannt. Zum Thema siehe: ebd., S. 258ff.; Sachs u. a. 1983, S. 342ff.

Körpergliedern. Der Mund des fratzenhaften Gesichtes klafft auf, so dass die Zunge des Strangulierten herabhängt, das schwarze Hemd, womit die Figur oberhalb der dunklen Strümpfe bekleidet ist, ist am Bauch zerrissen und die Gedärme hängen heraus.

Rechts vor dem Erhängten bäumt sich die Gestalt eines Dämons auf, der mit seinen erhobenen Vogelkrallen nach dem Toten greift. Tierpelz bedeckt den aus unterschiedlichen animalischen Gliedern zusammengesetzten Bestienkörper, aus dem offenen Maul springen große Hundezähne hervor, auf dem Kopf trägt er zwei krumme Hörner, hinter seinem Rücken schlingt sich ein langer Schwanz in kunstvollen Arabesken.¹¹⁶ Der Dämon hat den Kopf zum Betrachter gedreht und starrt ihn aus seinen runden dunklen Pupillen an.

Die motivische Verwandtschaft der Buchmalerei mit der untersuchten Kapitellplastik (Abb. 11) deutet sogleich darauf, dass es sich um den Tod eines Sünders handelt. Der Schauplatz gehört in diesem Fall dennoch zum irdischen Bereich, zu dem das Bild des menschlichen Leichnams zuzuordnen ist. Zugleich weist das Motiv des aufgestellten Galgens darauf hin, dass dieser Sünder nicht des natürlichen Todes starb, sondern ermordet bzw. erhängt wurde.

Wie aus der mit der Figurendarstellung kunstvoll verflochten Handschrift zu entnehmen ist, handelt es sich um die bildhafte Exegese des Motiv des Todes von Judas Ischariot, einem der Schüler Jesu. Laut Bibelbericht verriet er seinen Lehrer für dreißig Silberlinge, bereute jedoch seine Tat und erhängte sich, um sich selbst zu bestrafen. Sein strangulierter, entseelter Leib barst auseinander, und die Eingeweide quollen heraus.¹¹⁷

Das Motiv des Judas-Selbstmordes lässt sich, alle formalen Aspekte des biblischen Berichts reflektierend, seit dem 4. Jahrhundert in zahlreichen interpretatorischen Variationen und mit einer Vorliebe für einen eher verborgenen Ort der Darstellung nachweisen. Die Figur des Verräters wird überwiegend als „hässlich“ und mit geborstenem Körper, einsam an einem ausgetrockneten Baum hängend gezeigt, oft mit einem Beutel Silberlinge attribuiert.¹¹⁸

¹¹⁶ Die zoomorphe körperliche Beschaffenheit des Dämons in diesem Bildbeispiel bezeugt die kulturelle Herkunft seiner grotesken Gestalt: Die christlichen Dämonen sind die „diabolisierten Götter“ der Heiden. Der Tierpelz, die Hörner und der Schwanz sind symbolische Attribute und deuten, neben dem analogischen Verweis auf die niedere, triebhafte Natur ihrer legalen Träger, auf den antiken Hirtengott Pan (lat. *Faunus*), der den Oberkörper eines Menschen und den Unterleib eines Ziegenbocks hat. Siehe Boiadjev 2003, S. 192. Der Ziegenbock ist in der Bibel negativ besetzt (Mt 25:31ff.), weswegen die Dämonen in der christlichen Kunst nicht selten mit Ziegenbeinen dargestellt wurden. Über das typologische Verhältnis zwischen antiker Mythologie und christlichem Symbolismus allgemein siehe Wehrli, Max, *Antike Mythologie im christlichen Mittelalter*, in: DVLG 57, 1, 1983, S. 18-32.

¹¹⁷ Vgl. Mt 26:14ff., 27:3ff.; Apg 1:18.

¹¹⁸ Laut Bibelbericht (Apg 1:18f.) habe sich Judas an einem öden Acker unter freiem Himmel erhängt. Das Sterben in der Einsamkeit, wovor sich die Heiden der Antike zutiefst fürchteten, weil es die Gefahr des

Auch in der ausgesuchten mittelalterlichen Buchmalerei (Abb. 12) erleidet die Figur des Judas den einsamen Tod in der Einöde, die durch die kontinuierliche „Leere“ des Blattes angedeutet wird. Seine soziale Marginalisierung wird zusätzlich durch seine körperliche Missbildung – das Fratzens Gesicht, die anatomisch zu kurzen Arme und der Buckel – betont, sofern physische Defekte ein konventionelles Indiz für gesellschaftliche Randstatuierung definieren. Judas auffällige „Hässlichkeit“ charakterisiert ihn in diesem Kontext gleichzeitig als „dämonisch“. Auf seine Zugehörigkeit zu den metaphysisch instabilen, von Menschen und Engeln getrennten Mächten der Luft weist auch das Motiv des in der „Mitte“ zwischen Himmel und Erde erstarrten Leichnams hin.¹¹⁹ Eine didaktische Pointe setzt der lüstern auf den Betrachter gerichtete Blick der sich zu ihm gesellten, grotesken Kreatur, der den Bildraum durchbricht und die schützende Wand zwischen der fiktiven Wirklichkeit der Buchillustration und dem faktischen Raum des Bildbetrachters bzw. Lesers der Handschrift minimiert.

Beachtung verdient vor allem das Motiv des Holzgalgens, wodurch der biblische Verräter die Rolle eines Verbrechers im juristischen Sinne annimmt, während sein Tod als weltliche Strafe interpretiert wird.¹²⁰ Der Grund für diese ikonographische Besonderheit ist in den indifferenten Berichten der Evangelien nicht zu finden.¹²¹ Der heilige Augustinus (354-430) war der Erste unter den Kirchenvätern, der Judas zum „Verbrecher“ aus dreifachem Grund erklärte und die Sicht der folgenden Jahrhunderte auf seinen

„sozialen Todes“ mit sich brachte, soll im mittelalterlichen Kontext in Berücksichtigung der epochalen Auffassung vom christlichen Gott als der Inbegriff beziehungsreichen Lebens in seiner radikal negativen Bedeutung von Strafe bedacht werden. Das Motiv des kahlen Baumes, das sich im Rahmen der Kunsttradition durchgesetzt hat, resultiert aus der symbolischen Analogie mit dem Holzkreuz, an dem Jesu ermordet wurde. Der geplatzte Bauch wird sowohl als eine sinnbildliche Koppelung von Gedärm (Schmutz), Sünde und Gier interpretiert als auch als die Öffnung, durch welche die Seele dem Leichnam entflohen, da ihm die Kehle zugeschnürt und der Mund durch den Kuss des Heilands beim Verrat versiegelt waren. Die Attribuierung der Figur mit einem Beutel Silberlinge weist ihn als den biblischen Verräter aus und wird aus der symbolischen Sicht des Mittelalters zugleich als Zeichen von Judas Habsucht (lat. *avaritia*) gedeutet, die wiederum ein unverzeihliches Laster in dem ethischen Katalog des Christentums benennt. Vgl. Goetz 1950; Dinzelbacher 1977; Chapeaurouge 1960, S. 135f.; Schnitzler 1996; Lieberknecht 1997; Wildgen 2000; Brown 2001, S. 64ff.; Jüngel, Eberhard, *Der Tod in christlicher Perspektive*, in: Klinger, Cornelia (Hrsg.), *Perspektiven des Todes in der modernen Gesellschaft*, Wien u. a. 2009, S. 186. Eine Auflistung der Judas-Suiziddarstellungen, die zwischen dem 4. und dem 14. Jahrhundert entstanden sind, findet sich bei Cutter 1983, S. 158ff.

¹¹⁹ Vgl. Petrus Comestos († 1179), *Historia Scholastica*, 1650B, zit. nach Schnitzler 1996, S. 229, Anm. 45: „Ebenso starb Judas in der Luft, gleichsam als ein den Mächten der Luft Anheimgegebener“.

¹²⁰ Der öffentliche Galgentod ist kennzeichnend für die mittelalterliche Strafpraxis. Die Leichen der Verbrecher wurden nicht selten an zentralen sozialen Orten lange Zeit hängen gelassen, um die Strafe über den Tod hinaus, auf die leiblichen Überreste auszudehnen, während der entsetzenerregende Anblick die Bevölkerung mahndend abschrecken sollte. Vgl. Ariès 1980, S. 59ff.

¹²¹ Judas ist die einzige biblische Figur im Neuen Testament, die Suizid begeht. Seine Tat wird jedoch, ähnlich wie in den alttestamentarischen Berichten vom Selbstmord des Abimelechs (Ri 9:54), Simsons (Ri 16:29f), Sauls (1 Sam 31:4), Ahitofeles (2 Sam 17:23) und Simris (1 Kön 16:18f.), mit keinem Wort kommentiert oder verurteilt. Eine Erklärung dafür ist möglicherweise darin zu sehen, wie Löwith (1984, S. 135) bemerkt, dass sie keine Christen waren. Siehe dazu auch Brown 2001, S. 57ff.

selbstverschuldeten Tod nachhaltig beeinflusste.¹²² Judas sei aus seiner Sicht ein Mörder, weil er gewaltsam das Leben eines Menschen raubte (auch wenn es sich um sein eigenes Leben handelte), was die vorgegebene Ordnung ausdrücklich verbietet¹²³. Er sei ein frevelhafter Verräter, weil er sich von seinem Nächsten, mit dem ihn das christliche Gebot der Nächstenliebe verband, abwandte. Schließlich sei es seine Verzweiflung (lat. *desperatio*, dt. Fehlen von Hoffnung) gewesen, wodurch er sich jede Möglichkeit der Vergebung versagte. Das Urteil des Kirchenvaters reflektiert nicht nur die Grundzüge des charakteristisch christlichen Menschenbildes, sondern formuliert zum Teil die bis zum Ende des 18. Jahrhunderts offizielle Sicht auf das Phänomen der Selbsttötung in den westeuropäischen Ländern. Aus diesem Grund bedarf es an dieser Stelle einer gesonderten Erläuterung.

„Ich wäre also nicht, mein Gott, ich wäre überhaupt nicht, wenn du nicht in mir wärst. Oder soll ich besser sagen: Ich wäre nicht, wenn ich nicht in dir wäre, aus dem, durch den und in dem alles ist?“¹²⁴ Der „augustinische Mensch“ ist ein kreatürliches Wesen, das aus dem Nichts von Gott erschaffen wurde, in dem allein Sein und Wesen identisch sind, so dass einzig er von sich selbst behaupten kann, *in Wahrheit zu sein*.¹²⁵ Dagegen ist der Christ, nur solange er am göttlichen Prinzip teilnimmt, d. h. *aus, durch und auf* Gott hin, der in den geistigen Tiefen seiner Seele, gemäß der paulinischen Terminologie, wie in einem Tempel „haust“.¹²⁶ Ohne Gott wäre der christliche Mensch wahrlich nicht und ein deutliches Zeugnis dafür liefert die stete „Aggression des Nichtseins“ in seinem dramatischen Werdegang auf Erden: Bereits mit dem Akt seiner fleischlichen Geburt wird er zwar zum Leben, aber auch zum Sterben, zur Wahrheit, aber auch zum Irrtum, zur Seligkeit, aber auch zum Leid geboren, so dass er rastlos zwischen den polarisierten Modi der eigenen Existenz balancieren muss, bis der leibliche Tod ihn erlöst.¹²⁷ Unabhängig davon aber, wie sehr er das metaphysische Gleichgewicht seines kreatürlichen Seins beeinträchtigt und immer mehr vom Seinsurquell auf der hierarchischen Vertikale zum

¹²² Vgl. Augustinus, Aurelius, *Vom Gottesstaat I*, 17-20 [im Folgenden zit. nach der Übersetzung von Wilhelm Thimme (Zürich/München 1978, S. 31-39)].

¹²³ „Du sollst nicht morden.“ Ex 20:13.

¹²⁴ Augustinus, *Bekenntnisse I*, 2, 2, zit. nach der Übersetzung von Kurt Flasch/Burkhard Mojsisch, Stuttgart 2000, S. 34. Vgl. Röm 11:36 „Denn aus ihm und durch ihn und auf ihn hin ist die ganze Schöpfung“.

¹²⁵ Vgl. Ex 3:14. Die folgende Auslegung des augustinschen Menschenbildes referiert Boiadjev 1992, S. 18ff.; Blásquez, Niceto, *Die traditionell kirchliche Morallehre über den Suizid*, in: *Concilium. Internationale Zeitschrift für Theologie* 3, 21, 1985, S. 205-212; Wittwer 2003, S. 81f.

¹²⁶ Vgl. 1 Kor 3:16f.: „Wisst ihr nicht, dass Ihr Gottes Tempel seid und der Geist Gottes in euch wohnt? Wer den Tempel Gottes verdirbt, den wird Gott verderben. Denn Gottes Tempel ist heilig, und der seid ihr“.

¹²⁷ Boiadjev 1992, S. 21.

Nichts hinabstürzt, sogar in seiner finsternen Verwirrung oder in seinem größten Unglück, in dem er sich von Gott verlassen sieht oder seine Existenz sogar leugnet, *ist* der Mensch weiterhin als „göttlich“, als ein „heiliger Tempel“ Gottes, so dass er sich jeder Zeit in heilsamer Reue dem Schöpfer erneut zuwenden und am ewigen Leben teilhaben kann.

Unverzeihlich dagegen ist es, wenn der Mensch die ihm vom Schöpfer zugestandene Freiheit missbraucht und versucht, den göttlichen „Koeffizient am Sein“ in sich, das er aus Gnade zum eigenen Heil bekommen hat, auszulöschen.¹²⁸ Dieser Sünder ist nach christlicher Sicht nicht nur ein Mörder, der ein gottgewolltes und für die Ewigkeit vorbestimmtes Menschenleben angreift, sondern er ist an erster Stelle ein Verbrecher gegen Gott selbst, der in der Seele „haust“, und somit ein Verbrecher gegen seine Ordnung und das gesamte, nach ihr bestehende Menschengeschlecht. Kein Unglück und kein Leid vermögen den Eingriff auf das eigentliche Sein zu rechtfertigen, und der Selbstmörder wird deswegen mit ewigem Tod, d. h. mit ewiger Deprivation der Göttlichkeit bestraft.

Allerdings wurde nicht der Wahnsinnige, der Besessene, der zur Marionette dämonischer Mächte geworden ist und aus diesem Grund seine Tat nicht verantworten kann, aus theologisch-christlicher Sicht verurteilt, sondern der Mensch, der aus mangelnder Hoffnung (lat. *desperatio*) selbstzerstörerisch handelt.¹²⁹ Denn die theologische Verzweiflung, von der Augustinus als Grund für die Verdammungswürdigkeit der Tat von Judas spricht, ist nicht das passive Erleiden einer resignativen Gemütsverfassung oder intellektuellen Ohnmacht, sondern eine bewusst und frei gewählte Geisteshaltung und somit eine Sünde, deren moralischer Verantwortung sich der Schuldige nicht entziehen kann.¹³⁰ Sie bezeichnet die Anmaßung der Kreatur über die Natur und die Macht des Schöpfers selbst zu urteilen und sich dadurch über ihn im Zustand verderbender Verachtung zu stellen. Als Judas über sein Verbrechen verzweifelte, weil

¹²⁸ Deswegen bezieht sich der Suizid als Mord nur auf den Menschen und nicht auf Tiere oder Pflanzen, wie Augustinus (*Vom Gottesstaat I*, 20) betont, denn eine Sünde kann nur dann begangen sowie durch die Rückwendung zum Gott gesühnt werden, wenn freier Wille vorhanden ist. Siehe ebd., S. 22.

¹²⁹ Den Christen aus der Epoche des Mittelalters erschien es grundsätzlich undenkbar, dass die unsterbliche Seele, das erhabene „Ebenbild“ Gottes erkranken könnte. Der Wahnsinn bedeutete demnach den Einbruch eines bösen Dämons in den menschlichen Körper, so dass in dem geistig Umnachten ein zur Passivität gezwungener, erleidender Mensch gesehen wurde, der nicht imstande sei, sein Handeln zu verantworten. Siehe dazu Rothsuh, Karl E., *Konzepte der Medizin in Vergangenheit und Gegenwart*, Stuttgart 1978, S. 31ff., 305f.

¹³⁰ Das *Bußbuch des Theodor von Canterbury* († 690) unterscheidet in diesem Sinne streng zwischen Selbstmördern, die aus Eigenwillen (lat. *propria voluntas*) oder im Zustand des Wahnsinns (lat. *pro insaniam*) gehandelt haben, und solchen, die aus Verzweiflung (lat. *desperatio*) ihrem Leben ein Ende setzten. Sollte für die Ersten keine Messe gesungen werden, durften Gebete gesprochen und Almosen gegeben werden, während die Verzweifelten vollständig aus dem Gedenken ausgelöscht werden mussten, und keiner durfte es wagen, für sie zu beten. Vgl. Zeddies, Nicole, *Verwirrte oder Verbrecher? Die Beurteilung des Selbstmordes von der Spätantike bis zum 9. Jahrhundert*, in: Signori 1994, S. 79.

ihm das Ausmaß seiner Sünde größer als die göttliche Barmherzigkeit und Gnade erschien, und er sein Verbrechen sühnen wollte, indem er sich selbst bestrafte, leugnete er die Allmacht des Schöpfers und wandte sich vom Leben ab. Er beging folglich einen Akt des „metaphysischen Selbstmordes“, von dem der faktische nur die äußerste Konsequenz war.¹³¹

Augustinus richtete sein Urteil nicht allein auf den konkreten, biblischen Verräter, sondern auf alle „Judas“, auf alle Verbrecher gegen Gott, die sich mit dem Tod Christi beladen, gegen den Heilsplan verstoßen und den Menschen als Gottesgeschöpf, das zum ewigen Leben vorbestimmt ist, erniedrigen und entwürdigen. Spätestens seit dem 8. Jahrhundert flossen die kanonischen Strafmaßnahmen ins weltliche Recht ein, und es wurde fortan zwischen Selbstmördern und Mördern, d. h. zwischen Verbrechern gegen Gott, Kirche und Staat nicht mehr unterschieden.¹³² Im Kontext der mittelalterlichen Neigung zur Universalisierung¹³³ erlangte die strangulierte Gestalt des neutestamentarischen Verbrechers die Bedeutung, den Grundtypus des zeitgenössischen Verbrechers – einsam, hässlich und von Dämonen umgeben – zu veranschaulichen, wodurch sich der künstlerische Griff auf Bilder und Begriffe der zeitgenössischen weltlichen Justiz in der untersuchten Manuskriptillustration aus dem 11. Jahrhundert rechtfertigt.

Die theologische Verzweiflung erhielt wiederum die Bedeutung eines verdammungswürdigen „Todeslasters“, dessen Darstellungsformen dem Urbild des berühmten Selbstmörders angeglichen wurden. Ein Fresko des italienischen Malers Giotto di Bondone (um 1267-1337) beispielsweise zeigt die *Desperatio* (Abb. 13) als weibliche Gestalt mit einem bodenlangen, faltenreichen Kleid und gebundenen Haaren. In einer räumlichen Schachtel verbannt hängt sie, ähnlich wie Judas, an einem improvisierten Galgen. Ihr Kopf fällt leblos zur linken Schulter herab, die weit vom Körper seitlich gestreckten Hände sind zu Fäusten geballt. Ein Dämon von kleiner Statur und mit Vogelfüßen stürzt sich von oben rechts auf die Strangulierte.

Giottos Darstellung thematisiert die theologische Verzweiflung sowohl als „stummes Aufbegehren“¹³⁴ gegen den Schöpfer, worauf die zu Fäusten geballten Hände

¹³¹ Boiadjiev 1992, S. 21. Zum Begriff der theologischen Verzweiflung, auch in Bezug auf Judas, siehe: Sachs, Arien, *Religious Despair in Medieval Literature and Art*, in: *Medieval Studies XXVI*, 1964, S. 231-256; Ohly, Friedrich, *Desperatio und Praesumptio. Zur theologischen Verzweiflung und Vermessenheit*, in: Birkhan, Helmut (Hrsg.), *Festgabe für Otto Höfler zum 75. Geburtstag*, Wien/Stuttgart 1976, S. 499-556; Zeddies 1994, S. 71ff.

¹³² Vgl. ebd., S. 69f.; Mischler 2000, S. 49.

¹³³ Zum Thema Boiadjiev 1991, S. 20ff.

¹³⁴ Chapeaurouge 1960, S. 139.

deuten, als auch als ein qualvolles Schweben zwischen Leben und Tod, was sich aus der Natur des christlichen Lasters selbst ergibt. Die Gestalt des Gottesverrätters hat der Maler durch eine weibliche Allegorie ersetzt, ein Umstand, der sich auf das grammatische Geschlecht des lateinischen Wortes *desperatio* zurückführen lässt. Obwohl das ikonographische Vorbild unverkennbar ist, wurden dadurch die geschlechtsspezifischen Differenzen entkräftet und der universale Charakter der Darstellung optimiert: Das Motiv des Selbstmordes hat sich der engen Bestimmung einer identifizierbaren Figur entzogen, seine lasterhafte, moralisch verwerfliche Natur hat eine überindividuelle und überzeitliche Gültigkeit erlangt und ist als Folge dessen vollkommen anonym, namenlos, geschichtslos geworden.

Es ist folglich eine Errungenschaft der christlichen Kunst, menschliche Laster in allegorische Gestalten zu verwandeln, um einen universalen Grundtypus des Sünders zu entwerfen, der für die Bestrafung und die Verdammung der *Sündhaftigkeit an sich* sinnbildlich stehen soll.¹³⁵ Während die antike Kunst, parallel zu der literarischen Tradition, den anonymen, namenlosen Suizid nicht kannte, erweist sich der allegorisierte Selbstmord eine Erfindung des mittelalterlichen Symbolismus zu sein und bildet einen grundlegend neuen ikonographischen Aspekt in der Tradition der Suiziddarstellungen.

Aus der Perspektive des besonderen „Doppelblicks“ des Mittelalters bestimmt das sichtbare Irdische dennoch nur ein Spiegelbild des unsichtbaren Himmlischen, und die Richter auf Erden sind die Diener Gottes, seine Vertreter.¹³⁶ In diesem Sinne verweist die weltliche Strafe symbolisch auf jene Art der Vergeltung, die nicht in der Zeit, sondern in der Ewigkeit stattfindet.

I. 2.2 Verbrechen und Strafe: die christliche Hölle

Zwischen abstürzenden Seelen, die von Feuerflammen empfangen werden, gequälten Leibern und Dämonenscharen erscheint die einsame Figur des Judas in einer spätmittelalterlichen Darstellung des Jüngsten Gerichts von Giotto di Bondone in der Scrovegni-Kapelle in Padua (Abb. 14). Wie im „irdischen“ Bild seines Todes (Abb. 12) wird die körperliche Erscheinung des biblischen Verräters durch die Leichenstarre gekennzeichnet, die lange Robe ist zerrissen und die Eingeweide quellen heraus (Abb. 15). Auch im Jenseits bleibt er abgesondert, wenn auch an der rechten, im Kontext der

¹³⁵ Vgl. Boiadjev 1991, S. 23f.

¹³⁶ Vgl. Röm 13:1ff.

christlich-symbolischen Bipolarität bevorzugten Seite vom König der Unterwelt, und seine Isolation wird durch seinen Ausschluss aus der höllischen Dynamik betont.¹³⁷ Die Seelen der Sünder sind außerdem überwiegend entkleidet dargestellt und durch Körperhaltung, Gestik und Physiognomie als lebendig veranschaulicht. Der bekleidete Gottesverräter dagegen bleibt auch im Tode ein strangulierter Toter.

Die Hölle, „[das] Land des Dunkels und der Todesschatten“¹³⁸, bildet auf der Linie der christlichen Schöpfungsverstärker ein tief liegendes Segment der hierarchischen Weltordnung. Sie bezeichnet den Ort, an dem die Verdammten und die Sünder nach dem dualistischen Todesglauben des Mittelalters für die begangenen Sünden bestraft werden.¹³⁹ Der „Absturz“ darin – Giotto stellte ihn als ein gewaltiges Hinabschleudern in die marginalen Tiefen der Schöpfung dar – ist endgültig und ewig, denn ein „unüberwindlicher Abgrund“ trennt die Unterwelt von den anderen, höher gestuften Seinsbereichen.¹⁴⁰ Wer dorthin gelangt, befindet sich am äußersten Punkt der göttlichen Schöpfung, hat die absolute Gottesferne und somit den Todesreich erreicht.¹⁴¹

Die ordnende Gerechtigkeit Gottes manifestiert sich in der Hölle topographisch: Das Schattenland besitzt eine konzentrische Struktur, die Seelen werden nach Art der

¹³⁷ Im Rahmen der christlichen Topographie besitzen die traditionellen Orientierungsrichtungen eine zutiefst symbolische Bedeutung, die insbesondere von den zahlreichen Darstellungen des Jüngsten Gerichts reflektiert wird. Rechts findet sich gewöhnlich der Ehrenplatz der Auserwählten, die theoretische Basis dafür bieten zahlreiche Bibelstellen wie Mt 25:33ff.; 1 Kön 2:19; Ps 16:8; Hld 2:6. In der Wandbemalung der Scrovegni-Kapelle erscheint der Höllenkönig in der Gestalt eines überdimensionalen, Seelen verschlingenden Dämons, an dessen rechten Seite Judas hängt: Als Satans Komplize wird er von seinen zahlreichen Dienern nicht gepeinigt. Giottos Interpretation reflektiert die traditionelle Sicht im Mittelalter, nach der Judas keine von den täglichen Qualen der Sünder in der Hölle erleiden muss. Siehe dazu Dinzelbacher 1977, S. 56ff.

¹³⁸ Ijob 10:21.

¹³⁹ Die Hölle (zu germ. *hel-*, dt. verbergen; lat. *infernus*, dt. das Untere) bezeichnet das „Reich der Toten“ (Ps 9:18, 31:18, 49:16), die „Unterwelt“ (Gen 37:35; Ijob 17:13ff.; Ps 49:15, 139:8; Sir 21:10), einen fern liegenden Ort in den „Tiefen der Erde“ (Ps 63:10), den der sündhafte Mensch nach christlicher Auffassung nach seinem leiblichen Tod für die Ewigkeit bewohnt. Höllendarstellungen datieren seit dem 8. Jahrhundert, ohne jedoch einen einheitlichen ikonographischen Kanon zu bilden. Als konstant erweist sich das Motiv der Finsternis (Ps 49:20, 88:6f.; Mt 8:12), welches, gemäß der Analogie mit der Dunkelheit des Grabes, die physische und metaphysische Entfernung vom lichten Land der Lebenden symbolisiert. Im gesamten Mittelalter wurde ferner über eine Art höllisches Feuer (z. B. Off 20:14f.) gerätselt, das brennt, ohne zu leuchten und ohne zu verbrennen. Siehe zum Thema: Vorgrimler, Herbert, *Geschichte der Hölle*, München 1993; Minois, Georges, *Die Hölle. Zur Geschichte einer Fiktion*, München 1994; Binski, Paul, *Medieval Death. Ritual and Representation*, London 1996, S. 166ff.; Vorgrimler, Herbert, *Hölle, Sünder, Hexe*, in: Dülmen, Richard van (Hrsg.), *Erfindung des Menschen. Schöpfungsträume und Körperbilder 1500-2000*, Ausst. Kat., Wien u. a. 1998, S. 113ff.; Hartmann, Mareike, *Höllenszenarien. Eine Analyse des Höllenverständnisses verschiedener Epochen anhand von Höllendarstellungen*, Diss., Münster 2005, S. 13ff. Die Idee von einem reinigenden Fegefeuer als Zwischenstufe gehört zu den christlichen Jenseitsvorstellungen seit dem 12. Jahrhundert und veränderte die ursprünglich streng dualistisch-antagonistische Sicht von „ewiger Strafe“ und „ewigem Leben“ (Mt 25:46). Siehe dazu: Ariès 1980, S. 38ff.; Ders. 1984, S. 168ff.; Le Goff 1984; Vovelle, Michel, *Abendländische Visionen vom Leben nach dem Tode*, in: Barloewen 1996, S. 388-405.

¹⁴⁰ Lk 16:26.

¹⁴¹ Vgl. Ps 6:6; Jes 38:18f.

Sünde und entsprechend nach Art der Strafe gruppiert.¹⁴² Die zahlreichen Strafen wiederum resultieren aus der individuellen künstlerischen Auslegung des mittelalterlichen Talion-Prinzips (lat. *talis*, dt. so beschaffen), das eine qualitative Gleichheit zwischen Tat und Vergeltung setzt, so dass das Verbrechen wie in einem Spiegel von der Strafe reflektiert oder ihr analogisch bzw. symbolisch angeglichen wird.¹⁴³ Wer gegen die ewigen Werte verstoßen hat, muss demnach auch ewig bestraft werden. Für den Selbstmörder, der sich erhängt hat, bedeutet das Beenden des irdischen Leides durch den leiblichen Tod folglich keine Erlösung. In der Hölle muss er, ähnlich wie Judas in der Interpretation von Giotto (Abb. 15), für die Ewigkeit das Leid des Erstickens erleiden.

Judas ist der „typische Insasse“¹⁴⁴ des unterirdischen Höllenkerkers. Seine den Status eines universalen Sinnbildes für die Sünde erlangte Gestalt steht repräsentativ für das Schicksal aller Selbstmörder nach dem physischen Tod: Für den Sturz ihrer verdammten Seelen zu den finsternen Marginalien der göttlichen Schöpfung, wo sie für ihr Verbrechen gegen Gott in alle Ewigkeit bestraft werden.

Im Kontext der christlichen Höllenikonographie wird der Suizid dennoch nicht nur als Verbrechen, sondern zugleich als Strafmethode thematisiert. Der sienesisische Maler Taddeo di Bartolo (um 1362-1422) beispielsweise zeigt in seiner Höllenvision in der Collegiata San Gimignano, wie sich die verdammte Seele eines Sünders mit einem voluminösen Schwert den Bauch erdolcht (Abb. 16). Ein Dämon links versucht sie zu ersticken und zwingt sie dabei in die Knie, ein anderer rechts foltert sie mit Schlägen. Der schmerzvoll gespannte Körper biegt sich nach hinten, tiefe Falten auf dem Gesicht bezeugen das physische Leid, der offene Mund deutet auf einen qualvollen Schrei, die Augen richten sich Hilfe suchend gegen die unsichtbare Himmelshöhe, woher keine Hoffnung auf Gnade und Erlösung mehr zu erwarten ist.

¹⁴² Zur Entstehung des Motivs siehe Binski 1996, S. 168ff.

¹⁴³ „Leben für Leben, Auge für Auge, Zahn für Zahn“ (Ex 21:23f.): Der Idee von einer Vergeltung von Gleichem mit Gleichem liegt ein alttestamentarischer Bibelgrundsatz zugrunde. Vgl. Est 7:10; Dan 6:24f.; Weish 11:15f. Obwohl sie im Neuen Testament durch das Gebot der Nächstenliebe revidiert wurde (Mat 5:38ff.; Röm 2:17; 1 Thess 5:15), blieb diese Korrektur für die Interpretation der Hölle ohne Bedeutung. Zum komplexen Prinzip der christlichen Talion siehe: Gnilka, Christian, *Studien zur Psychomachie des Prudentius*, Diss., Wiesbaden 1963, S. 51ff.; Ebert, Udo, *Talion und Spiegelung im Strafrecht*, in: Küper, Wilfried (Hrsg.), *Festschrift für Karl Lackner zum 70. Geburtstag*, Berlin/New York 1987, S. 399ff.; Schild, Wolfgang, *Verstümmelung des menschlichen Körpers*, in: Dülmen 1998, S. 261ff.; ferner: Lieberknecht 1997, S. 1f.; Mazzotta, Giuseppe, *Dantes Vision and the Circle of Knowledge*, Princeton, New Jersey 1993, S. 79f. Da sich die spätmittelalterlichen Maler auf keine biblische Textstelle für die bildhafte Interpretation der zahlreichen Strafen beziehen konnten, entlehnten sie ihre Motive aus der zeitgenössischen Literatur und Strafpraxis. Dazu Opitz, Marion, *Monumentale Höllendarstellungen im Trecento in der Toscana*, Diss., Frankfurt a. M. 1998, S. 196f.

¹⁴⁴ Ebd., S. 54.

In diesem Fall handelt es sich nicht um die anonyme Darstellung eines Selbstmörders, sondern um die Verleihung von anthropomorphen Zügen einem weiteren christlichen Laster, das, ähnlich der theologischen Verzweiflung (Abb. 13), im mittelalterlichen Moralkodex als verdammungswürdig galt: um die Allegorie des Zornes (lat. *Ira*). Der Zorn bestimmt aus der Sicht der Zeit einen vernunftwidrigen Affekt, der im Bauch des Menschen nistet, ihn zum Verlust der Kontrolle über Gedanken und Handlungen verleitet und dadurch ins Verderben stürzt.¹⁴⁵ Auf der Wandmalerei von Bartolo erscheint diese allzu menschliche Schwäche als männlich stark, in dynamischer Körperhaltung, mit zerzausten Haaren, grimmig und unkontrolliert, so dass die ganze Gebärdensprache die Instabilität – psychische wie metaphysische – des gewaltsamen Lasterträgers betont. Im Sinne der mittelalterlichen Talion gleicht die Allegorie einem Selbst-Mörder, der sich in den Bauch erdolcht, wodurch gleichzeitig Grund und Folge der gefährlichen Sünde symbolisch aufgezeigt werden.

Die symbolische Analogie zwischen Suizid und Strafe erreicht schließlich einen interpretatorischen Höhepunkt in der Höllendarstellung des italienischen Malers Nardo di Cione (um 1320-1365) in der Strozzi-Kapelle der florentinischen Kirche Santa Maria Novella, deren Entstehung um das Jahr 1357 datiert wird (Abb. 17). Der linke mittlere Bereich der sich vertikal um die Mittelachse ordnenden Kompartimente (Abb. 18) wird durch eine Inschrift getrennt, derzufolge in dem durch eine Felsenmauer abgegrenzten Höllenkreis die Gesinnungsverbrecher gefangen seien, die „das eigene Selbst missbraucht und verschwendet haben“.¹⁴⁶ Vor dem dunklen Hintergrund erheben sich jedoch keine Menschengestalten, die sichtbar physische Leiden ertragen, sondern ein dorniger Wald aus anthropomorphen Bäumen mit kahlen, laublosen Ästen, die von stilisierten, schädelartigen Menschenköpfen bekrönt sind. Drei überdimensionale Vögel mit Frauengesichtern haben sich auf dem Geäst niedergelassen. Zwei männliche Gestalten sind vor einer Hundeschar

¹⁴⁵ Das Motiv beruht auf einer alten literarischen und ikonographischen Tradition. Eines der frühesten Werke zum Thema *De Ira* (um 40 n. Chr.) wurde vom römischen Philosophen Seneca verfasst und setzt sich mit den physiognomischen Aspekten der Lastermanifestationen ausführlich auseinander. Besonders populär und einflussreich wurde das epische Werk *Psychomachia* (um 409) des spätantiken christlichen Dichters Aurelius Prudentius (348-nach 405), in dem der Kampf zwischen der Allegorie des Zornes mit der christlichen Tugend der Geduld (lat. *Patientia*) beschrieben wird. Vom Guten besiegt, begräbt sie schließlich einen Splitter ihres zerbrochenen Schwertes in die Erde und stürzt sich darauf. Im Motiv ist die Anspielung auf den zornigen Helden der Heidenzeit Aias (Abb. 9), dessen Figur im christlich-religiösen Kontext zu einer verdammungswürdigen Lasterallegorie verwandelt wurde, deutlich zu erkennen. Siehe zum Thema: Chapeaurouge 1960, S. 136ff.; Gnilka 1963, S. 57f.; Sachs 1964, S. 238ff.; Barasch 1976, S. 41f.; Blöcker, Susanne, *Studien zur Ikonographie der sieben Todsünden in der niederländischen und deutschen Malerei und Graphik von 1450-1560*, Hamburg 1993, S. 79ff.; Opitz 1998, S. 177f.

¹⁴⁶ Der italienische Text lautet: „Qui sono puniti colore che dilapidarono e violentarono se stessi“.

fliehend dargestellt, wie sie sich von links nach rechts einen Weg durch den pfadlosen Wald bahnen. Der eine versucht sich hinter dem Rücken des anderen zu verstecken und dreht sich ängstlich um.

Das Motiv ist ein bildhaftes Zitat aus der um das Jahr 1307 entstandenen *Göttlichen Komödie* des italienischen Humanisten Dante Alighieri (1265-1321), mit welcher der Autor im Rahmen einer alten mythisch-literarischen Tradition seinen Besuch in den unterirdischen Bereichen beschreibt, wohin ihn der antike Dichter Vergil (70-19 v. Chr.) geleitet.¹⁴⁷ Im dichterischen Werk erhalten die Selbstmörder ihren ausgesonderten Strafort im zweiten Unterkreis des siebten Höllenkreises, wo sie ewige Qualen durch die Verwandlung in schwarz-bräunliche Bäume erleiden müssen, indem ihr blutendes Laub von den in ihren Ästen nistenden Harpyien ununterbrochen abgerissen wird.¹⁴⁸ Während Dante und sein Begleiter einen der „Menschenbäume“ nach seinem irdischen Schicksal befragen, stürmen zwei nackte Gestalten durch die trockenen Äste, von schwarzen Hündinnen verfolgt, die in der Folge ihre Leiber zerreißen und die zerstückelten Reste davon tragen.

Cione hat sich von der Form der reinen Illustration distanziert, indem er von der Darstellung der Figuren Dantes und Vergils abgesehen hat, so dass der Betrachter selbst in die Position des Höllenbesuchers versetzt wird. Dadurch wird der Abstand zwischen der künstlerischen Vision und dem Betrachtterraum für die Wahrnehmung dezimiert, so dass die Darstellung, ähnlich weiteren zeitgenössischen Höllendarstellungen, den Anspruch erheben kann, weniger eine literarische Fiktion zu sein, sondern vielmehr ein didaktisches Instrument zur moralischen und religiösen Erziehung, die sich auf das Prinzip der symbolischen Talion stützt.

Von Dantes Werk inspiriert erscheint die christliche Talion (ital. *contrapasso*) in dem Fresko dennoch neu definiert. Die Selbstmörder werden in dieser Art der Interpretation durch eine zweifache Strafe zum ewigen Leid verurteilt. Zum einen wird der Leib, den sie missbraucht und verschwendet haben, unaufhörlich durch die fremde Gewalt animalisch-grotesker Kreaturen immer wieder neu zerstört, wie im Motiv der zwei flüchtenden Männerfiguren. Darin manifestiert sich die analoge Talion nach Dantes

¹⁴⁷ Siehe Dante Alighieri, *Göttliche Komödie* [im Folgenden zit. nach der Übersetzung von Philalethes (Hamburg 1927, S. 47-50)]. „Höllenfahrten“ bestimmen einen seit dem Altertum besonders beliebten literarischen Topos. Vgl. Minois 1994, S. 16ff.

¹⁴⁸ Nach der Trennung der „grausamen Seele“ des Selbstmörders vom Leib wird sie von Minos, dem antiken Gott der Gerechtigkeit, in den düsteren Wald geleitet, wo sie wie ein Samen keimt und zu einem Baum wächst, der keine Früchte, sondern giftige Dornen trägt. Am Tag der Auferstehung werden die verlassenen Leiber an den dornigen Ästen aufgehängt, ohne dass sie mit den bereits inkorporierten Seelen wieder vereint werden können. Vgl. Dante, *Göttliche Komödie XIII*, 94ff.

Verständnis, nämlich dass der Mensch, der seine sterbliche Hülle gewaltsam zermalmt, einem unvernünftigen und blutrünstigen Tier gleicht, das aus einem blinden Mordtrieb heraus handelt. Die Herde wilder Hunde sowie die Schar der mythischen Harpyien repräsentieren in diesem Sinne die dem Verbrechen angegliche Vergeltung.¹⁴⁹ Zum anderen äußert sich die Strafe im Motiv des vollständigen Verlustes des menschlichen Körpers, „denn was der Mensch sich raubt, soll er nicht haben“¹⁵⁰.

Diese Form der Auslegung der christlichen Talion impliziert eine bis zu der Zeit unbekannte, bildhaft-symbolische Ausdruckskraft von bezeichnender Gültigkeit. Denn die anthropomorphe Betrachtungsweise von Bäumen, die sie als lebendige Wesen mit vitalen Charakteristiken erscheinen lässt, ist zwar ein seit der europäischen Antike zahlreich variiertes Motiv, das allerdings überwiegend positiv besetzt wurde.¹⁵¹ Die Idee von der Verwandlung der Menschen in Bäume im Kontext der danteschen Dichtung, die von Cionos Wandmalerei in einem hohen Grade wortgetreu veranschaulicht wird¹⁵², kennzeichnet dagegen der betont abwertende Charakter, demzufolge sie eine äußerst dramatische Tiefe im Kontext der christlichen Anthropologie und Soteriologie erlangt.

Im christlich-religiösen Sinne wurde der sterbliche menschliche Körper zusammen mit der unzerstörbaren Seele von Gott als etwas Gutes und Schönes erschaffen.¹⁵³ Am Tag der Auferstehung wird der *ganze* Mensch zum ewigen Leben berufen, weswegen die Frage nach der Erlösung des Leibes den eigentlichen Gegenstand der christlichen Hoffnung und Endzeiterwartung bildet. Hierdurch erklärt sich sowohl die besondere Sorge des Mittelalters für das Schicksal des Leichnams nach dem Tode der Person als auch die

¹⁴⁹ Die Harpyien (grch. *harpyiai*, dt. die Raffenden) sind die antiken Göttinnen des Sturmes und des Todes, die den Menschen Leid und Plagen bringen. Als Zwitterwesen – Jungfrau und Raubvogel zugleich – dargestellt, fungieren sie in der mittelalterlichen Kunst als Symbol des Bösen und der zahlreichen Laster, insbesondere der Habsucht. Vgl. Jens 1958, S. 44; *Harpyien*, in: *Lexikon der Kunst*, Bd. 3, S. 137. Im Kontext der typologisierenden Analogie zwischen antiker Mythologie (Vergil, *Aeneis III*, 210ff.) und christlicher Symbolik werden sie – als heidnisches Erbe – von Dante (*Göttliche Komödie XIII*, 13f., 101f.) für satanisch-dämonische Kreaturen erklärt, für marginale Gestalten der Unterwelt.

¹⁵⁰ Ebd. XIII, 105.

¹⁵¹ Keimen, Wachsen, Fruchtttragen und Vergehen sind Aspekte, welche die Analogie zwischen den Bäumen und den Menschen begründen. Ferner wurde der Baum als der „Urbaum“, aus dem das Menschengeschlecht entstanden ist bzw. als der „Baum des Lebens“ mythisiert. In der Literatur wurden dem Motiv auch menschliche Eigenschaften wie reden, denken, fühlen und sogar bluten zugeschrieben. Dabei handelt es sich überwiegend um positive Charakteristiken, welche die *Lebendigkeit* des vegetativen Wesens bezeugen. Siehe dazu Schubert, Werner, *Von Bäumen und Menschen. Anthropomorphe Bäume in griechischen und lateinischen Dichtungen mit Ausblick auf die neuere Literatur*, in: *Arcadia* 19, 3, 1984, S. 225-243.

¹⁵² Dante hat das Motiv der Verwandlung des Menschen in einen Baum sowie das Bild vom blutenden Baum aus der antiken Dichtung entlehnt. Vgl. Ovid, *Metamorphosen I*, 452ff.; Vergil, *Aeneis III*, 20ff. Die Idee von der in einem Baumstamm gefangenen Menschenseele und der daraus resultierenden, hybriden Kreatur muss dagegen als eine Erfindung des Dichters selbst anerkannt werden.

¹⁵³ Vgl. zum Folgenden: Boiadjev, Tzotcho, *Der heilige Thomas von Aquin und die mittelalterliche Vision vom Menschen*, in: Thomas von Aquin, *Über den Menschen*, Sofia 1995, S. 179ff.; Benz, Ernst, *Unsterblichkeit und Tod in parapsychologischer und christlicher Sicht*, in: *Zeitschrift für Religions- und Geistesgeschichte* 29, 1977, S. 229f.; Lotz, Johannes B., *Zur Theologie des Todes*, in: Jansen 1989, S. 52ff.

kompromisslose Verurteilung und Verdammung derjenigen, welche das gottgewollte menschliche Kompositum gewaltsam zerstören.¹⁵⁴

Im christlichen Verständnis repräsentiert der Mensch außerdem nicht nur einen beliebigen Teil der Natur. Er wurde nach dem göttlichen Vorbild geschaffen, er ist eine *Person*.¹⁵⁵ Als Individuum (lat. *individuus*, grch. *átomos*, dt. unteilbar) ist der Mensch nur ein einsamer Baustein der kreatürlichen Welt, ein unzertrennlicher Teil, der ihren universalen Gesetzen unterworfen ist. Als Person dagegen manifestiert er die Befreiung von der Herrschaft der Natur, das Recht auf Selbstbestimmung und die Möglichkeit eines ewigen Lebens, die ihm der hierarchische Aufstieg gewährt.¹⁵⁶ Als Person wird aber der ganze Mensch als organische Einheit von Somatischem und Geistig-Seelischem, zusammen mit seinem authentischen Antlitz, das im christlichen Kontext niemals symbolisch entleert ist, aufgefasst.¹⁵⁷ Verliert er seinen Körper, verliert er in einem universalen Sinne auch seine Erhabenheit als entscheidungs- und handlungsfreie Person und fällt auf die tiefste Stufe der Entwürdigung und der Entmenschlichung hinab.

Indem Cione in Anlehnung an Dante die Selbstmörder als „Menschenbäume“, als groteske Mischwesen visualisierte, versinnbildlichte er den Suizid als eine äußerste Form der Entmenschlichung, als eine gottwidrige Perversion.¹⁵⁸ Insofern die Seele freiwillig den eigenen Leib verließ, darf sie ihn niemals mehr zurückerhalten. Sie soll für die Ewigkeit einen fremden Körper bewohnen, der einer in der göttlichen Hierarchie tief stehenden, niederen Natur angehört – der rein vegetativen, unvernünftigen und unpersönlichen. Selbstmord bedeutet demnach nicht allein die fatale Trennung von Leib und Seele, sondern

¹⁵⁴ Den Selbstmördern wurde im christlichen Mittelalter das ehrenhafte Begräbnis verweigert, die Leichen wurden geschändet und verscharrt, d. h. sie erhielten das so genannte „Eselbegräbnis“ (Jer 22:18f., siehe auch 16:4), wodurch sie vom Wunder der Auferstehung ausgeschlossen wurden und ihr Tod als ewig proklamiert wurde. Siehe dazu: Alvarez 1980, S. 74; Lindemann, Mary, *Armen- und Eselbegräbnis in der europäischen Frühneuzeit, eine Methode sozialer Kontrolle*, in: Blum, Paul R. (Hrsg.), *Studien zur Thematik des Todes im 16. Jahrhundert*, Wolfenbüttel 1983, S. 126ff.; Zeddies 1994, S. 67ff.; Minois 1996, S. 26ff.; Wilhelm-Schaffer 1999, S. 358ff.; Mischler 2000, S. 48f.

¹⁵⁵ Das lateinische Wort *persona* leitet sich vom Verb *personare* (dt. weit und laut erschallen) ab und bezeichnete ursprünglich die antiken Theatermasken auf den Gesichtern der Schauspieler, welche die dargestellten Tragödienfiguren erkennbar machten. Das Persönliche ist demnach dasjenige, was aus einem Menschen „hinausdrängt“, das Besondere, das Unterscheidende, wodurch der Einzelne zu einer einmaligen und unverwechselbaren „Person“ in Leib und Seele wird. Siehe Hertl, Michael, *Totenmasken: was vom Leben und Sterben bleibt*, Stuttgart 2002, S. 9ff.

¹⁵⁶ Siehe Kapriev, Georgi, *Mechanik gegen Symbolik*, Sofia 1993, S. 39ff.

¹⁵⁷ Siehe Krüger, Manfred, *Ichgeburt. Origenes und die Entstehung der christlichen Idee der Wiederverkörperung in der Denkbewegung von Pythagoras bis Lessing*, Hildesheim u. a. 1996, S. 218ff.

¹⁵⁸ Das christliche System lässt keine Evolution der Arten im Rahmen der Schöpfungshierarchie zu. Solche Metamorphosen, verursacht durch die Zerstörung der natürlichen Bindung von Leib und Seele, stehen prinzipiell außerhalb des natürlichen Plan Gottes, außerhalb der Naturgesetze, die Gottes Gesetz widerspiegeln. Sie bestimmen also eine natur- und gottwidrige Abnormität. Siehe dazu: Spitzer, Leo, *Speech and Language in "Inferno" XIII*, in: *Italica. Bulletin of the American Association of Teachers of Italian* 19, 3, 1942, S. 82ff.; Rolfs, Daniel J., *Dante, Petrarch, Boccaccio and the Problem of Suicide*, in: *Romanic Review* 67, 3, 1976, S. 201; Mazzotta 1993, S. 85f.

den Verlust des eigenen Selbst, die unwiderrufliche Beeinträchtigung der menschlichen Natur selbst, die äußerste Entehrung und Erniedrigung des Menschen als Person, als Ebenbild Gottes.

Der Selbstmord als Verbrechen erlangt dadurch universal-metaphysische Dimensionen und steht stellvertretend für einen Akt der äußersten Degradierung des menschlichen Geschlechts allgemein. Er bedeutet den endgültigen Ausschluss aus dem göttlichen Errettungs- und Heilsplan überhaupt, worauf sich die christliche Hoffnung stützt. Darin wurzelt die letzte Konsequenz dieses höchst dramatischen Motivs: Auch am Tage der Auferstehung werden die Selbstmörder ihre menschliche Gestalt nicht mehr zurückerhalten – sie bleiben für immer „gequälte Schatten“ von Menschen.¹⁵⁹

Obwohl Cione weder die zwei Menschengestalten noch die einzelnen Menschenbäume durch Inschriften identifiziert hat, ist anzunehmen, dass der zeitgenössische Betrachter, der mit Dantes Werk vertraut war, in den anonymen Figuren die vom Dichter erwähnten, historischen Personen erkannt hat.¹⁶⁰ Paradoxerweise ist es gerade Dante, der mit Hilfe der mythisch-poetischen Fiktion den abstrakten Charakter des christlichen *contrapasso* symbolisch ins Absolute zu steigern vermochte, während dessen er die Gefangenen der Hölle von ihrer Anonymität befreite, indem er nicht nur namenlose Sünder, Personifikationen oder Allegorien, sondern auch zeitgenössische, historische Personen samt deren besonderen, tragischen Schicksalen vergegenwärtigte. Dabei wird ihnen weder der individuelle Charakter geraubt noch abgeschwächt, vielmehr werden sie mit ihrem eschatologischen Endgeschick identifiziert. Dadurch kreuzen sich Diesseits und Jenseits, Vergangenheit und Gegenwart, und der Mensch – die Person – bleibt der Hauptprotagonist.¹⁶¹ An dieser Besonderheit lässt sich das Zeichen eines neuen Zeitalters

¹⁵⁹ Dante, *Göttliche Komödie XIII*, 106ff.

¹⁶⁰ Außer dem Hauptberater des kaiserlichen Gerichts von Sizilien Pier della Vigna, der aufgrund der zu Dantes Zeit oft kommentierten Umstände seines Todes ohne Schwierigkeiten zu erkennen ist, bleibt die Identifizierung der im Text als anonym vorgestellten, weiteren Gestalten spekulativ. Trotzdem handelt es sich zweifelsfrei um historische Personen, um Zeitgenossen des Dichters. Siehe: Murray 1998, S. 82ff.; Opitz 1998, S. 139f. An dieser Stelle soll außerdem vermerkt werden, dass im Kapitel XIII der *Göttlichen Komödie* lediglich von Christen berichtet wird, die Selbstmord begingen – die heidnischen Helden und der biblische Verräter Judas sind anderen Höllenkreisen zugeordnet worden, ohne jedoch freigesprochen zu werden.

¹⁶¹ „In der Komödie ist durchweg die körperliche wie die moralische Gestalt erhalten geblieben [...]. Die Veränderung trifft nur die Erscheinung und nicht die Gestalt; im Gegenteil, die neue Erscheinung ist die Fortsetzung, Steigerung und Deutung der einstigen und offenbart also erst die wahre Gestalt.“ Auerbach, Erich, *Dante als Dichter der irdischen Welt. Mit einem Nachwort von Kurt Flasch*, Berlin/New York 2001, S. 190. Wie Auerbach (ebd., S. 179) bemerkt, behalten die Sünder in der danteschen *Göttlichen Komödie* ihre Erinnerungen und Selbsterkenntnis – in einer besonderen Form fungieren sich folglich immer noch als Personen, deren wahre Identität zwar der Vergangenheit zugehört, für die Individualisierung der Charaktere im Jenseits dennoch grundlegend ist.

erkennen, das allmählich das mittelalterliche, anonyme Weltbild umstrukturieren soll: das Zeitalter des sich seiner selbst zunehmend bewusst werdenden Ichs.

I. 3 „Die Kunst des guten Sterbens“ in der Epoche der europäischen Renaissance

Die Sterbestunde des Menschen im Kontext des christlich aufgefassten Todes bestimmt das Thema auch eines Holzschnitts aus dem humanistischen 15. Jahrhundert (Abb. 19). Ähnlich wie im Bild des Heiligen Millán (Abb. 10) wird der Betrachter in den privaten Bereich eines Schlafzimmers eingeführt, das von dem Motiv eines massiven Holzbetts, hier auf der Linie der Bilddiagonale, definiert wird. Unter den gefalteten Laken liegt der abgezehrte Sterbende entblößt und sichtlich geschwächt, umkreist von mehreren Figuren – Menschen und Dämonen. Sie treten unmittelbar in Kontakt mit dem Liegenden oder gehen, von ihm abgewandt, einer besonderen Handlung nach. Rechts im Bild, vom Darstellungsrahmen abgeschnitten ist die groteske Gestalt eines Dämons mit pelzigem Körper, Vogelkrallen anstelle von Füßen und Spitzohren am fratzenhaften Gesicht zu sehen, welcher mit der rechten Hand die linke Schulter des Sterbenden berührt und seine Aufmerksamkeit fordert. Vom ausgestreckten Zeigefinger seiner linken Hand entfaltet sich eine Schriftrolle mit den lateinischen Worten *Interficias teipsum* (dt. Entleibe dich selbst). Das beschriftete, weiße Band schlängelt sich im Raum zwischen zwei im Vergleich kleineren, menschlichen Figuren, die in den rechten Kompositionsvordergrund treten, wohin auch der Finger der grotesken Kreatur weist. Der in zeitgenössischer Tracht gekleidete Mann rechts scheint im Begriff, sich mit einem Messer die Kehle aufzuschlitzen. Die neben ihm stehende und bis auf einen Lendenschurz entkleidete Frau hält eine Peitsche und ein Rutenbündel in den Händen. Am linken Bildrand kniet ein königliches Paar vor einer weiblichen Statue auf einem hohen Säulenpostament. Eine weitere dämonische Gestalt mit menschlichem Gesicht schwebt in dem leeren Raum darüber. Ein Spruchband mit dem Inhalt *Infernus factus est* (dt. Es gibt eine Hölle) spannt sich zwischen ihrer Stirn und einer Gruppe von drei diskutierenden Gelehrten neben dem Sterbebett. Während der eine der Debattierenden an den Fingern die seine Sicht unterstützenden Argumente aufzählt, weist sein Gesprächspartner mit erhobener Hand in die Höhe. Rechts daneben neigt ein anderer Dämon mit weiblichen Brüsten den Kopf zum Sterbenden und deutet auf das königliche Paar. Das über der Bettdecke im kompositorischen Zentrum flatternde Band belehrt: *Fac sicut pagani* (dt. Mach es den Heiden nach). Ein Dämon zieht das Betttuch hinter dem Rücken des Sterbenden in die

Höhe und versucht die drei anwesenden christlichen Heiligen, die mit runden Aureolen ausgezeichnet sind, zu verbergen.

Der Holzschnitt bestimmt einen konstitutiven Bestandteil eines Bilderzyklus, der in der Zeit des Spätmittelalters als die programmatische Darstellung der „Kunst des seligen Sterbens“ (lat. *Ars moriendi*) im europäischen Kulturraum weit verbreitet war.¹⁶² Dort wird das Sterben, dieses Mal aus einer Perspektive, die fest in der empirischen Wirklichkeit der irdischen Hierarchie verankert ist, als ein langwieriger, dramatischer Prozess bildhaft beschrieben, der den tragischen Abschied des Menschen vom Erdenreich darstellt. Die Dämonen, die in der Kunstwelt des Hochmittelalters überwiegend im Kontext der Veranschaulichung von christlichen Lastern, dem Jüngsten Gericht oder der Hölle in das ferne, unterirdische Jenseits verdrängt worden waren (Abb. 14-18), spielen in diesem bewegenden Spektakel eine zentrale Rolle. Sie haben die Grenzen ihres finsternen Reiches überschritten und drängen sich in den Lebensraum des Menschen, vor allem dort, wo er aufgrund der besonderen Situation am meisten angreifbar ist: ins Sterbezimmer. An der Todesschwelle prüfen sie seine Frömmigkeit und Geduld, versuchen ihn in verdammende Verzweiflung (*desperatio*) zu stürzen, provozieren sein Selbstwertgefühl, vergegenwärtigen ihm bildhaft noch einmal alles, was er Zeit seines Lebens geschätzt, gesammelt und leidenschaftlich geliebt hat, und somit alles, was den Tod als einen schmerzhaften Verlust erscheinen lässt. Parallel dazu führen die Eingebungen durch Engel und Heilige Bilder vor Augen, wie sich der Gläubige in jener unabwendbaren Zeit der Angst und des Zweifels moralisch richtig verhalten soll, um der ewigen Seligkeit in der Nähe des Göttlichen würdig zu sein.¹⁶³

¹⁶² Es handelt sich um eine im 15. Jahrhundert aufkommende Gattung von Erbauungsbüchern, die sich bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts besonderer Verbreitung und Popularität erfreuten. Sie erläutern die von jedem erlernbare „Kunst“ des heilsamen Sterbens, welches zur ewigen Seligkeit führt. Das den Textinhalt veranschaulichte Bildteil war vor allem für die Laien ohne Lateinkenntnisse vorgesehen. Zu der Tradition der *Ars moriendi* und zum Folgenden siehe: LCI, Bd. 1, S. 188f.; Ariès, Philippe, *Studien zur Geschichte des Todes im Abendland*, München/Wien 1976, S. 34f., 76ff.; Ders. 1980, S. 138ff.; Ders. 1984, S. 155ff.; Palmer, Nigel F., *Ars Moriendi und Totentanz: Zur Verbildlichung des Todes im Spätmittelalter. Mit einer Biographie zur „Ars Moriendi“*, in: Borst, Arno u. a. (Hrsg.), *Tod im Mittelalter*, Konstanz 1993, S. 313-334; Laager, Jacques (Hrsg.), *Ars Moriendi. Die Kunst, gut zu leben und gut zu sterben. Texte von Cicero bis Luther. Mit XII Kupferstichen von Meister E. S.*, Zürich 1996, S. 177-229; Wilhelm-Schaffer 1999, S. 150ff.; Huizinga 2006, S. 194ff.; Sahm Heike, *Vom Sterben berichten. Aufzeichnungen Albrecht Dürers im Kontext der spätmittelalterlichen Autobiographie und der ars moriendi*, in: Roth, Michael (Hrsg.), *Dürers Mutter. Schönheit, Alter und Tod im Bild der Renaissance*, Ausst. Kat. Berlin 2006, S. 45-50, 58-65. Siehe ferner Imhof, Arthur E., *Ars moriendi. Die Kunst des Sterbens eins und heute*, Köln 1991, S. 32ff.; Düselder, Heike, *„Wer so stirbt, der stirbt wohl!“ Der Umgang mit der Sterbestunde im Spiegel von Leichenpredigten*, in: Hülsen-Esch/Westermann-Angerhausen 2006, S. 238-249; Lentès, Thomas, *Sterbekunst, Rettungsring und Bildertod. Rosenkranz und Todesvorstellung zwischen Spätmittelalter und Früher Neuzeit*, in: ebd., S. 310-320.

¹⁶³ Die Idee von einem währenden Kampf zwischen Engeln und Dämonen speist sich aus dem alten christlichen Glauben, Gott habe die Menschen berufen, den Platz der gefallenen Engel einzunehmen, die Anzahl der himmlischen Chöre zu vervollständigen und die ursprüngliche, heile Gestalt der Schöpfung

Die reale Möglichkeit eines seligen Todes stellt zu aller erst die Frage nach dem unerschütterlichen und bedingungslosen Glauben an die christlichen Lehrgrundsätze, und das ausgesuchte Beispiel thematisiert diese erste von den fünf dämonischen Anfechtungen: die Glaubensprüfung (lat. *Temptatio dyaboli de fide*).¹⁶⁴ „Mach es den Heiden nach“ flüstert einer der Verführer dem Sterbenden zu und deutet auf das Königspaar am Bettfußende links, das, von der Wahrheit des christlichen Glaubens abgewandt, Götzendienst leistet. Die „Heiden“, womit im theologischen Kontext gewöhnlich die Vertreter des griechisch-römischen Polytheismus gemeint sind, schätzten das irdische Leben als die einzig wahre Manifestation des Seins. Ihre Freude und Hoffnung war ganz auf das lichte Diesseits ausgerichtet, wo allein Reichtum und Glück möglich seien, während der Tod den Verlust aller Güter bedeutete. Verführerisch nackt erscheint deswegen die angebetete antike Gottheit auf der Säule – eine Verkörperung der Lebenskraft, die sich im altertümlichen Geiste durch die alle Sinne reizende Schönheit des menschlichen Leibes manifestiert. Im christlich-religiösen Kontext muss ihr Bild jedoch mit der Darstellung eines verdammungswürdigen Lasters identifiziert werden, denn entkontextualisiert repräsentiert sie die niederen, unmoralischen Sinnesgelüste, d. h. die Sünde und somit den Tod. Den Heiden zu folgen bedeutet demnach, sich an das verführerische Weltliche, an das Vergängliche und Verderbliche zu binden und sich in die ewige Verdammung zu stürzen.

Die Aufforderung, sich zum eigenen Wohl das heidnische Todesbild zu verinnerlichen, das die Idee von einer Bestrafung der irdischen Taten nicht einschließt, wird noch ausdrücklicher von einer weiteren dämonischen Einflüsterung formuliert. Der Sterbende solle seine Sicht auf den logischen Schlussfolgerungen seiner eigenen Vernunft festigen und nicht auf dem Gegenstand eines „blinden Glaubens“, den das Christentum von ihm fordert. Dafür steht die Gruppe der drei Gelehrten. Ihre lebhafteste Diskussion soll verdeutlichen, dass die Existenz einer Hölle an sich fragwürdig erscheint, sofern kein unerschütterlicher Beweis dafür vorliegt. Die dämonische List manifestiert sich in diesem

dadurch wieder herzustellen, wogegen die Dämonen unermüdlich kämpfen. Siehe Rosenberg 1986, S. 52, 149f. Die fünf dämonischen Anfechtungen beziehen sich auf den Glaubenszweifel, die Verzweiflung angesichts begangener Sünden, die Ungeduld im Leiden, die Hochmut und die Sorge um die zeitlichen, d. h. weltlichen Güter. Den fünf Anfechtungen werden die fünf Eingebungen durch Engel und Heilige gegenübergestellt. Der Sterbende wird ermutigt, seinen Glauben zu festigen, zuversichtlich, geduldig und fromm zu bleiben, um sich schließlich, um das Heil seiner Seele, vom Irdischen und Zeitlichen abwenden zu können. Die Liebe zum Weltlichen wird in diesem Kontext, wie Ariès (1976, S. 77) treffend bemerkt, als zentral, im Gegensatz zu der Liebe zum Gott, zum rein Geistlichen und Immateriellen, thematisiert.

¹⁶⁴ Die erste dämonische Anfechtung beruht auf der Voraussetzung, dass der Glaube das Fundament des christlich-religiös verstandenen Heils bildet, und „wenn das Fundament einbricht, stürzt alles auf ihm Aufgebaute notwendigerweise auch ein“, weswegen die Dämonen ihn zuallererst zu zerstören versuchen. *Ars moriendi*, zit. nach Laager 1996, S. 188. Siehe dazu ebd., S. 186ff.; Wilhelm-Schaffer 1999, S. 151.

Fall darin, den verunsicherten und verängstigten Sterbenden kurzzeitig vergessen zu lassen, dass „ein Glaube, dem die menschliche Vernunft einen Beweis liefert, keinen Verdienst [hat]“¹⁶⁵. Denn die christliche Religion, die den ewigen Segen verspricht, beruht nicht auf empirischer Erfahrung oder logischen Schlussfolgerungen, sondern auf Glaubensgrundsätzen, die den menschlichen Verstand mit ihrer Unbegreiflichkeit und Irrationalität nur deswegen verwirren, weil sie eine ontologisch höhere Ordnung offenbaren, nämlich die göttliche Wahrheit, die seine Erkenntnisfähigkeit prinzipiell übersteigt.

Würde der Sterbende, der sichtlich körperliche Schmerzen erleidet, den Versuchungen der Dämonen nachgeben, sich für den Glauben der Heiden entscheiden und die Gefahr der Hölle verleugnen, dann bleibt nur noch das zeitige Beenden seines Sterbeleides. „Entleibe dich selbst“, rät ihm der Dämon rechts, der auch seine Schulter berührt, um ihm die lastende Realität des eigenen geschwächten Körpers bewusst zu machen. Seine Worte werden ebenfalls bildhaft präzisiert: Die anonyme männliche Figur (oder das Bild des Sterbenden selbst?) im Vordergrund droht sich im nächsten Augenblick die Kehle durchzuschneiden. Die entblößte Frauengestalt daneben scheint sinnbildlich für die Sinnlosigkeit des geduldeten Leidens zu stehen. Ihre Nacktheit ist im Zusammenhang mit den Selbstgeißelungsinstrumenten zu verstehen, deren Anwendung nach christlicher Praxis die teuflischen Affekte aus dem sündhaften Leib austreiben muss. Dennoch bleibt die Allegorie der fleischlichen Selbstdisziplinierung¹⁶⁶, im Unterschied zu der männlichen Figur, untätig, während der Selbstmörder handelt. Diese Gegenüberstellung von männlichem und weiblichem, aktivem und passivem Prinzip beabsichtigt eine tradierte ethische Geschlechterpolarisierung anzudeuten, derer sich die schlauen Dämonen bedienen. Würde sich der Sterbende entleiben, würde er „wie ein Mann“ tapfer und bedacht handeln; würde er dagegen bevorzugen, das Leid zu ertragen, wäre er einer Frau ähnlich, die sich in diesem Fall durch die Reduktion auf die fleischliche, triebhafte Natur auszeichnet und deswegen auch „gezüchtigt“ werden muss. Der

¹⁶⁵ *Ars moriendi*, zit. nach Laager 1996, S. 190.

¹⁶⁶ Palmer (1993, S. 325) identifiziert die weibliche Figur mit der Personifikation der maßlosen Selbstdisziplinierung (lat. *indiscretia penitentia*), ohne auf einen inhaltlichen Zusammenhang mit der Figur des Selbstmörders hinzuweisen. Die Maßlosigkeit bestimmt eine wesentliche Charakteristik der dämonischen Natur, d. h. sie steht synonym für die Sünde und den Tod. Dennoch, würden die Dämonen im Holzschnitt sie dem Sterbenden empfehlen, dann müsste er sein leibliches Leid nicht nur fromm ertragen, sondern es auch „maßlos“ zu vergrößern suchen, woraus sich ein unaufhebbarer Widerspruch ergibt. Dass es sich um die Darstellung einer der christlichen Laster-Allegorien handelt, bleibt dagegen außer Zweifel – dafür sprechen das grammatisch definierte weibliche Geschlecht und das Motiv der verführerischen Nacktheit der Frauenfigur, die im Kontext der christlichen Keuschheitsethik moralischen Verfall und animalische Triebhaftigkeit symbolisiert, die „gezüchtigt“ werden müssen.

verdammungswürdige Selbstmord wird somit als eine mutige, männliche und nicht zuletzt rationale Tat von den Dämonen visualisiert, d. h. in seiner heidnisch-antiken Bedeutung.

Dem Blick des Sterbenden verborgen, trotzdem dem Betrachter gegenwärtig ist die heilige Familie dargestellt, die das Christentum bzw. den wahren Glauben symbolisiert. Die heilige Mutter betet mit fromm gesenktem Kopf um Gnade für den Sterbenden bei dem Gottessohn, während Gott-Vater das Buch des Lebens aufgeschlagen hat, in dem alle Taten des Bildprotagonisten geschrieben stehen, die über sein Schicksal nach dem Tode entscheiden sollen.¹⁶⁷

Im Vergleich zum hochmittelalterlichen Todesbild lassen sich neue thematische Aspekte der religiösen Thanatologie registrieren, welche die *Ars moriendi* als repräsentatives Beispiel für einen veränderten Zeitgeist in sich birgt. Zunächst sind die Konstellation und die unterschiedlichen Größen der Figuren im ausgesuchten Beispiel zu beachten, die den Wirklichkeitscharakter der Bildgegenstände definieren. Das kompositorische und thematische Zentrum des Holzschnitts bestimmt in diesem Beispiel der „reale“ Mensch von Fleisch und Blut, auch wenn er wie die verdammte Seele auf dem Kirchenkapitell (Abb. 11) geschwächt und beängstigt erscheint. Die Körpergröße der auf groteske Weise missgebildeten, höllischen Bewohner, die sich um das Sterbebett drängen, ist der Erscheinung des Bildprotagonisten angeglichen, wodurch ihre Anwesenheit im privaten Raum ebenfalls als „real“ festgelegt wird. Die abstufend kleineren Menschenfiguren und die in der Luft schwebenden Spruchbänder müssen dagegen als eine Art Sinn-Bilder oder Visionen gedeutet werden. Sie sind sichtbar gewordene Gedanken und Aussagen und definieren als solche eine motivisch neue, *dialogische* Dimension der Darstellung. Die isolierten Gestalten der drei Heiligen schließlich bilden das thematische Pendant zu dem ebenfalls „realen“ Bildbetrachter, der aus einer gehobenen Perspektive das dramatische Ereignis überschaubar, ohne involviert zu sein.

Die Sterbeszene des Heiligen Millán (Abb. 10) wurde aus der Perspektive der Ewigkeit visualisiert, die der Engel versinnbildlicht. Die Seele des Sünders (Abb. 11) verfiel ebenfalls den teuflischen Mächten nach dem leiblichen Tode. In der Interpretation der *Ars moriendi* (Abb. 19) wird dagegen die Entscheidung über das christlich verstandene Heil im unmittelbaren Zusammenhang mit dem Ereignis des Sterbeprozesses im irdischen

¹⁶⁷ Vgl. Offb 20:12: „[...] Und Bücher wurden aufgeschlagen; auch das Buch des Lebens wurde aufgeschlagen. Die Toten wurden nach ihren Werken gerichtet, nach dem, was in den Büchern aufgeschrieben war.“

Diesseits gestellt, das immer noch einen Machtbereich des Menschen bestimmt.¹⁶⁸ Dem Sterbenden wird folglich die aktive Beteiligung an der Gestaltung seines Schicksals in der Ewigkeit bis zum letzten Odem zugesprochen. Die Erfahrung der Zeit kommt dadurch als ein Gut zum Bewusstsein – ihr Mangel könnte Verderben bringen, ihr Vorhandensein das Heil sichern. Sie wird als ein, wenn auch nicht führender, jedoch schwer zu verdrängender Bestandteil des menschlichen Daseins thematisiert.¹⁶⁹

Die „Entdeckung“ der Zeit – des Eigenwerts des Vergänglichen und Profanen – verläuft außerdem parallel zu der „Entdeckung“ der Antike als eine sündhafte und verwerfliche, dennoch logisch rationale und demnach berechtigte Sicht auf alle zeitlosen schicksalhaften Fragen, welche die Menschen jeder Epoche leidenschaftlich beschäftigen, und zu denen das Geheimnis des Todes zählt. Die Rückwendung zu dem fernen Urquell der eigenen Kulturgeschichte aus einer nicht religiösen Perspektive zeigt sich dennoch immer noch als eine gefährliche, verdammungswürdige Fragestellung.

Ferner scheint die moralisch neutralisierte Figur des Sterbenden mit seiner individuellen, affektiven und rationalen Natur unter einen besonderen anthropologischen Blickwinkel geraten zu sein. Die *Ars moriendi* zeigt unverschönert den Menschen in seiner Sterbestunde: seine Verwurzelung im Irdischen und Sinnlichen, die Stärke seines Glaubens, aber auch die seines Zweifels, die Ohnmacht seiner Vernunft und nicht zuletzt seine Angst angesichts des Todesgeheimnisses. Daraus ist eine besondere Ehrlichkeit abzulesen, mit der die Kunst dem Sterblichen seine Schwächen offen legt, um ihn jedoch gleichzeitig an seine Würde als Person zu erinnern, die über die Freiheit verfügt, diese Schwächen zu besiegen oder sich ihnen hinzugeben.¹⁷⁰ Denn der Mensch kann auch verfehlen und irren, und gerade in der Möglichkeit, einen entscheidenden Fehler begehen zu können, in der Ausübung seines freien Willens besteht sowohl das menschliche Drama als auch seine Größe, die ihn von allen anderen göttlichen Kreaturen unterscheidet.¹⁷¹

¹⁶⁸ Selbstverständlich spielt das *ganze* Leben des Menschen eine entscheidende Rolle bei der Frage nach dem individuellen Seelenheil: Gott-Vater hält das Buch des Lebens in der Hand, in dem die gesamte „Biographie“ des Sterbenden aufgeschrieben steht. Jedoch scheint sie noch nicht vollendet zu sein, so dass die Auswirkungen der göttlichen Gnade noch nicht vorauszusehen sind. Denn gerade die Sterbezeit definiert eine außerordentliche, einmalige und unvergleichbare Zeit im Leben eines jeden Menschen, deswegen ist sie auch die Zeit der wahren Prüfung der moralischen Person sowie die letzte und entscheidende Möglichkeit, die Bedeutung eines fromm geführten Lebens zu optimieren. Vgl. Ariès 1980, S. 132ff.

¹⁶⁹ Siehe Wehle, Winfried, *Der Tod, das Leben und die Kunst – Boccaccios Decameron oder der Triumph der Sprache*, in: Borst u. a. 1993, S. 221ff.

¹⁷⁰ Die Dämonen sind, aufgrund ihrer gefallenen, defizitärer Natur, nur scheinbar allmächtig. Sie können die Handlungen der Menschen zwar sehen, doch die inneren Motive, Gedanken und Absichten bleiben ihnen verborgen, deswegen suchen sie, sich mit dem menschlichen Willen zu verbünden. Vgl. Boiadjev 2003, S. 195f.

¹⁷¹ Siehe dazu Boiadjev, Tzotcho, *Die Expansion des empirischen „Ichs“*, in: Ders. 1992, S. 36ff.

Schließlich wird die Möglichkeit der Selbsttötung im Kontext der Glaubensprüfung als eine dämonische Versuchung thematisiert, die sich in der antiken Auffassung vom Suizid als eine rational motivierte Handlung manifestiert. Das Motiv der männlichen Figur, die Hand an sich legt, lässt sich als eine Personifikation der heidnischen Sünde deuten – nicht als ein „reales“, vielmehr als ein imaginäres Bild, als die Veranschaulichung von Gedanken. Ihre Faktizität in der Komposition markiert dennoch den unorthodoxen Schritt, die „Realität“ des Gedankens als „all zu menschlich“ bildhaft zuzulassen, um den Betrachter vor ihm zu warnen. Sogar der in seinem Glauben unerschütterliche, fromme Christ kann und darf demnach in der besonderen Situation der Sterbestunde an Selbstmord denken, und darin offenbart sich ein tief greifender psychologischer Zug der Zeit, der den Bedeutungsraum des tabuisierten Phänomens erweitert. Der Suizid wird weiterhin als eine dämonische Verführung und somit als verdammungswürdig, als eine verderbliche Wahl mit schicksalhaften metaphysischen Konsequenzen verurteilt. Als bebildeter Gedanke beansprucht er trotzdem eine besondere Realität im Bildraum und dadurch im menschlichen Bewusstsein.

I. 3.1 Blick-Wechsel: der heroische Suizid der Lucretia

Männer sind im Weltbild des Mittelalters und der beginnenden Neuzeit die traditionellen Träger irdischer Würdeauszeichnungen und nobler Berufe, deswegen zeigen die *Ars moriendi* nur männliche Gestalten in der Sterbestunde, deren Verhalten paradigmatisch wirken soll.¹⁷² Sich mit der abgebildeten Figur identifizierend sollte sich der fromme Christ im festen Glauben üben: Über die überrationale Wahrheit der göttlichen Offenbarung meditieren, seinen intellektuellen Zweifel zur Einheit mit den Glaubensgrundsätzen führen, keine heidnischen Götzen verehren und schließlich den verdammungswürdigen Gedanken an Selbstmord verwerfen – sowohl in dem äußerst dramatischen Zeitpunkt des Sterbens wie schon in seinem gesamten Leben.

Die Frage nach Suizid und Heidenverehrung scheint jedoch, wie die Kunst des 16. Jahrhunderts bezeugt, nicht nur in der mentalen Welt eines sterbenden Christen eine besondere Realität hervorgebracht zu haben. Das Gemälde des Renaissancemalers Lorenzo Lotto (1480-1557) *Porträt einer Dame als Lucretia* (Abb. 20)¹⁷³, um das Jahr 1530

¹⁷² Diese Besonderheit ist zugleich für die frühen Totentanzdarstellungen charakteristisch. Vgl. Huizinga 2006, S. 206.

¹⁷³ Das sich gegenwärtig im Besitz der Londoner National Gallery befindende Gemälde ist in der Kunst- und Forschungsliteratur unter unterschiedlichen Bildtiteln zu finden. Im Bestandskatalog der Galerie aus dem Jahr 1995 (Backer, Christopher/Henry, Tom, *The National Gallery. Complete Illustrated Catalogue*, London 1995, S. 395) beispielsweise trägt die unter der Inventarnummer NG 4256 registrierte Darstellung

entstanden, zeigt beispielsweise die Gestalt einer jungen Venezianerin, die dem Betrachter auf herausfordernde Weise eine Selbstmorddarstellung präsentiert, die, ähnlich der Kompositionslösung der *Ars moriendi*, als Bild im Bild ihre Gedanken zu visualisieren scheint. Auf der Linie der Bildmittelachse, zwischen einem im Uhrzeigersinn verdrehten Holzstuhl links und einem rechteckigen, rot betuchten Tisch rechts eingeengt präsentiert sich sinnlich nah die halbfigürlich porträtierte junge Frau, die sich dem Betrachter im Zweidrittel Profil zuwendet und mit nachdrücklichem Blick seine Aufmerksamkeit fordert. Sie trägt ein rot und grün gestreiftes Seidenkleid nach zeitgenössischer Mode mit großzügigem Dekolleté über dem eng geschnürten Korsett und weit aufgebauschten Oberärmeln. Ein schweres Goldmedaillon hängt über den Rand ihres Ausschnitts herab. Der durchsichtige Stoffstreifen eines gelblich-goldenen Schals windet sich, am linken Rand des Ausschnitts befestigt, hinter ihrem Rücken bis zum rechten Ellenbogen. Eine kranzartige Kopfbedeckung aus feinen Spiralen und weißen Schleifen schmückt die kastanienfarbenen, glatt gekämmten und gebundenen Haare der Dame, die den Kopf zu ihrer linken Schulter neigt. Sie stützt ihren rechten Ellenbogen auf den Stuhlrücken, die rechte Hand hält sie mit der Handinneren nach oben gedreht, in Hüfthöhe vor dem Körper. Der Zeigefinger leitet den Blick auf den Tisch rechts, auf dem eine gelbe Blume und ein *cartellino* mit Faltspuren und der Inschrift „NEC VLLA IMPVDICA LVCRETIA EXEMPLO VIVET“ zu sehen sind. Die imaginäre Vertikale, die Blume und Zettel bilden, geleiten den Blick auf das Zeichenblatt hinauf, das die Frau in ihrer ausgestreckten linken Hand demonstrativ für den Betrachter über den Tisch hält. Auf der Zeichnung ist ein stehender weiblicher Akt mit gelösten Haaren und nach oben gewandtem, von Leid gezeichnetem Gesicht zu erkennen. Mit dem ausgezogenen Kleid sucht die Figur ihre Blöße zu bedecken, während sie einen spitzen Dolch in der rechten Hand gegen die eigene Brust richtet. Der Halbkreis, den die Haltung ihres seitlich gebeugten Leibes formt, verweist zurück auf den geneigten Kopf der Porträtierten. Eine schmucklose, grau gefärbte Wand, worauf der Schatten der Abgebildeten neben die reflektierten Strahlen einer unsichtbaren Lichtquelle fällt, schließt den Raum in der Tiefe ab.

von Lotto den Bildtitel *A Lady with a Drawing of Lucretia*, während in dem digitalisierten Museumskatalog aus dem Jahr 2009 (URL: <http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/lorenzo-lotto-portrait-of-a-woman-inspired-by-lucretia>; Stand: März 2011) dasselbe Kunstwerk unter dem Namen *Portrait of a Woman inspired by Lucretia* zu finden ist. Die Differenzen lassen sich mit dem kontroversen Gegenstand des Sujets und den darauf bezogenen unterschiedlichen Interpretationen erklären. In der vorliegenden Studie wird die Bezeichnung des Gemäldes als *Porträt einer Dame als Lucretia* (engl. *Portrait of a Lady as Lucretia*) von Rona Goffen (*Lotto's Lucretia*, in: *Renaissance Quarterly* 3, 1999, S. 475, Abb. 2) dem lapidaren Titel *Lucretia* (Ost, Hans, *Tizians so genannte „Venus von Urbino“ und andere Buhlerinnen*, in: Hofstede, Justius M./Spies, Werner (Hrsg.), *Festschrift für Edward Trier zum 60. Geburtstag*, Berlin 1981, S. 135, Abb. 8) bevorzugt, insofern sie den Inhalt der Bildanalyse in dieser Studie angemessen zum Ausdruck bringt.

Die nahe Darstellungsperspektive lässt die Kompositionselemente miteinander verkettet erscheinen und suggeriert zusammen mit der dynamischen Körperhaltung und der inszenierten Gestik der zwei zueinander geneigten weiblichen Figuren eine kreisförmige Lesart des Sujets. Der Betrachterblick ruht dadurch nicht allein auf der Porträtierten, sondern er pendelt, das optisch fragmentierte Mobiliar außer Acht lassend, zwischen dem gemalten und dem gezeichneten Frauenbild. Dadurch beansprucht die marginale Aktzeichnung, trotz ihres attributiven Charakters, eine gewisse inhaltliche Gleichwertigkeit mit der zentral positionierten Gestalt der Venezianerin, die sie in der Hand hält.

Die zwei Frauenfiguren erscheinen außerdem in zwei unterschiedlichen Darstellungsmodi vergleichend gegenübergestellt: als eine „reale“ und realistisch abgebildete historische Person und eine „imaginäre“, fiktional entworfene und gezeichnete Figur. Der Rückblick auf die *Ars moriendi* (Abb. 19) rechtfertigt die Annahme, dass beide Künstler sichtlich darum bemüht waren, empirische und mentale Realität als zwei Aspekte einer Komposition zu verbinden und zu veranschaulichen. Dafür fand Lotto eine raffiniertere Lösung, indem er die Gedankenwelt seiner Bildprotagonistin nicht als eine imaginäre, zweidimensionale Figur hinzufügte, sondern als eine zweidimensionale Zeichnung, als Bild im Bild. In Berücksichtigung des kompromisslosen, christlichen Selbstmordverbotes, das im 16. Jahrhundert keinesfalls seine Gültigkeit eingebüßt hatte, stellt sich die Frage, in welcher Relation die dargestellte Dame, die sich in sinnlicher Lebensfülle präsentiert, zu dieser Suiziddarstellung, die eine mentale Dimension parallel zu ihrer physischen Gegenwart erschließt, steht. Äußert dieser inszenierte Vergleich den Wunsch nach Identifikation mit der Zeichnung oder demonstriert er im Gegenteil die Absicht, sich davon zu distanzieren? Um die Bedeutung dieser Gegenüberstellung zu enträtseln, die für das Erkennen der thematischen und ikonographischen Wandlungen der Suizidtradition im Kontext der nichtreligiösen Renaissancekunst eine entscheidende Rolle spielt, soll zunächst die Frage der Identifikation beider Frauenfiguren beantwortet werden.

Die zwei Bildprotagonistinnen werden als *Lucretia* vorgestellt – ein an sich berühmter Frauenname aus der europäischen Antike, den jene mythische Heldin trug, deren frei gewählter Tod das Fundament zur Begründung der römischen Republik bildete. Im Gemälde von Lotto behaupten folglich beide Frauendarstellungen für sich ein repräsentatives „Porträt“ der altertümlichen Heldin zu liefern: die eine als reale zeitgenössische Person, die andere als eine künstlerische Vision davon. Während die gezeichnete Lucretia jedoch in der Tat einen Dolch gegen die eigene Brust richtet (Abb. 21), scheint die Venezianerin keinesfalls die Absicht zu hegen, sich selbst zu

entleiben: Anstatt des Messers hält sie eine Zeichnung in der Hand. Diese Differenz lässt sich als ein Hinweis des Malers deuten, den Namen der antiken Heldin als eine zeitgenössisch kontroverse Metapher zu verstehen. Um die Aspekte dieser Kontroverse anschaulich zu machen, sollen im Folgenden die fundamentalen Züge der Geschichte der berühmten Römerin aus literarischen und bildnerischen Quellen bis zu der Entstehungszeit des Gemäldes skizziert werden.

Die älteste, schriftlich überlieferte und meist verbreitete Rezeption der Legende von Lucretia findet sich im Werk des römischen Geschichtsschreibers Titus Livius (um 59 v. Chr.-17 n. Chr.).¹⁷⁴ Sie beginnt mit einer Streitfrage zwischen Lucius Tarquinius Collatinus, Statthalter der Stadt Collatia, und den Söhnen des römischen Königs Tarquinius Superbus, wessen Ehefrau die jener anderen an Tugend und Keuschheit übertreffe. Um die Siegerin herauszufinden, besuchen sie ohne Ankündigung ihre Gemahlinnen und treffen allein die schöne Lucretia an, die Ehefrau des Collatinus, auch in der Abendstunde ihrer Hausarbeit nachgehend, womit sie den Sieg davon trägt. Durch das anmutige Antlitz der fremden Ehegattin, welche die vorbildliche Keuschheit noch anziehender erscheinen lässt, entbrennt die Leidenschaft des Sextus Tarquinius, und er besucht sie einige Tage später erneut. In der Nacht sucht er das Gemach der Lucretia auf, gesteht ihr seine Liebe, fleht, flechtet Drohworte mit Bitten und schreckt sie mit dem Tod, wenn sie sich auf seine Überredungen zum Ehebruch nicht einlasse. Doch weder Tod noch Angst vermögen die treue Gattin dazu zu bewegen. Schließlich droht ihr der Tarquinius, er würde sie und einen Sklaven töten, den er entkleidet neben ihre Leiche legen würde, als ob er beide beim Ehebruch erwischt und sie im Namen ihres Ehegatten bestraft hätte. Um dem schändlichen Nachruf zu entgehen, lässt Lucretia die Vergewaltigung über sich ergehen. Weinend berichtet sie ihren Verwandten am nächsten Morgen von dem demütigenden Ereignis, jegliche Schuld von sich weisend: „Doch ist mir nur der Leib entehrt, das Herz ist schuldlos; mein Tod wird dafür Zeugnis ablegen [...] und wenn ich mich von Schuld frei spreche, nicht von der Strafe; *es soll künftig keine Schamlose unter Berufung auf Lucretia leben dürfen!*“¹⁷⁵. Sie beschwört sie, ihre verlorene Ehre zu rächen und begeht Suizid, indem sie ihr Herz mit einem Messer erdolcht. Ihr Tod löst bei der Bevölkerung einen

¹⁷⁴ Siehe Livius, Titus *Römische Geschichte I*, 57-60 [im Folgenden zit. nach der Übersetzung von Robert Feger (Stuttgart 1981, S. 170-181)]. Zum Entstehungskontext siehe Follak, Jan, *Lucretia zwischen positiver und negativer Anthropologie*, Diss. Konstanz 2002, S. 27ff. [URL: <http://www.ub.uni-konstanz.de/kops/volltexte/2002/914/index.html>; Stand: März 2011]

¹⁷⁵ „[...] *nec ulla deinde impudica Lucretiae exemplo uiuet*“ Livius, *Römische Geschichte I*, 58, 7ff. [Hervorhebung D. J.]

Aufstand aus und wird zum Anlass für den Sturz der monarchischen Regierung von Tarquinius und für die Begründung der römischen Republik in dessen Folge.

„In Würde leben oder in Würde sterben“, mit diesen Worten ließ Sophokles seinen tragischen Helden Aias seine Entscheidung zu sterben rechtfertigen. Jenes Argument rechtfertigt zugleich die Motivation seines weiblichen Gegenparts. Denn Lucretias Tod ist wesentlich kein ‘Akt der Selbstopferung für erhabene Ideen’.¹⁷⁶ Sie *muss* sterben, weil für sie mit der Vergewaltigung die reale Möglichkeit einer würdigen Existenz als Frau und Ehefrau unwiderruflich ausgelöscht wurde. Dennoch darf nicht außer Acht gelassen werden, dass es sich um eine Römerin handelt, und die römische Antike unterscheidet sich von der griechischen durch eine ausgeprägte Neigung, die Ereignisse vor allem zu politisieren anstatt zu ontologisieren. Sie stirbt aus diesem Grund nicht einsam wie der griechische Held, sondern öffentlich, mit einer Entschlossenheit und einem Mut, derer sich in der patriarchalischen Gegenwart sonst nur heldenhafte Männer preisen lassen.¹⁷⁷ Und sie stirbt nicht nur, um sich von einer Ehebrecherin zu unterscheiden und ihre Ehre zu revidieren, sondern vor allem im bewussten und verantwortungsvollen Wissen, dass ihr Tod ein außerordentliches Ereignis darstellt: Ihr Nachruhm soll sie überleben und ein paradigmatisches Beispiel von Keuschheit für Generationen von Frauen sein.

Der römische Dichter Ovid (43 v. Chr.-um 17 n. Chr.) verlieh dem sachlichen Bericht von Livius die Form einer tragischen Lyrik, die sich weniger mit der Handlung als vielmehr mit den seelischen Regungen der Hauptprotagonisten auseinandersetzt.¹⁷⁸ Er fokussierte seine Interpretation auf die Gedanken und Affekte, die Tarquinius beherrschen und seine würdelose Tat begreiflich machen.¹⁷⁹ Lucretia dagegen wird mehr äußerlich charakterisiert: durch die Wirkung ihrer reizvollen Schönheit auf die Männer und ihr tugendhaftes Verhalten. Weinend, mit gelösten Haaren und mit vor Scham erröteten Wangen stirbt sie mit den Worten, sie könne sich selbst die Schande nicht verzeihen.¹⁸⁰ Die

¹⁷⁶ Siehe Trout, Dennis, *Re-Textualizing Lucretia: Cultural Subversion in the “City of God”*, in: *Journal of Early Christian Studies* 2, 1994, S. 57.

¹⁷⁷ „Männlich“ ist außerdem die gewählte Suizidmethode: Selbsttötung durch Erdolchen war in der Antike ein Privileg der Männer. Ferner handelt es sich im Text von Livius um eine besondere Art von Messer (lat. *culter*), das sonst zum Jagen oder zum Töten von Opfertieren gebraucht wurde – Handlungen, die ebenfalls ausschließlich von Männern ausgeführt wurden. Vgl. Hulst 1991, S. 206.

¹⁷⁸ Siehe Ovid (Publius Ovidius Naso), *Fasti. Festkalender Roms II*, 721-852 [im Folgenden zit. nach der Übersetzung von Wolfgang Garlach (München 1960, S. 111-121)].

¹⁷⁹ Tarquinius erscheint als ein leidenschaftlich verliebter Mann, dessen triebhafte Zuneigung für die schöne Lucretia die Obermacht über seinen Verstand gewinnt: Ihn reizen die Anmut und die „Reinheit der Unschuld“ der jungen Frau und er „entbrennt [...] in rasender Liebe, blind von Begehren durchtobt, ist er nicht Herr seines Selbst“. Ebd., 762ff. Sein Zustand verwandelt ihn folglich zum mahnenden Beispiel für einen von irrationalen Trieben „besessenen“ Menschen, der seine Leidenschaft nicht zu zügeln vermag.

¹⁸⁰ „Ich verzeihe mir nicht, selbst wenn auch ihr mir verzeiht!“/Ruft sie und bohrt den verborgenen Dolch sich tief in die Brust dann.“ Ebd., 830f. Die ovidische Beschreibung verdrängt den Aspekt des gesuchten

„männliche“ Lucretia wird dadurch „feminisiert“, so dass ihr Suizid eine ambivalente Position zwischen einer mutigen Tat und einer weiblichen Überreaktion annimmt.¹⁸¹

Im christlichen Mittelalter wurde das ethisch-paradigmatische Keuschheitsvorbild der antiken Heldin zunächst mit den Qualen einer religiösen Märtyrerin verglichen, und ihr „mit dem Schwert der Buße“ vollzogener Selbstmord wurde als alle Sünden und Laster vernichtend gelobt.¹⁸² Fragwürdig erschien ihr Ruhm erst dem heiligen Augustinus, da sich die Art ihres Todes mit dem ethischen Kanon der christlichen Theologie nicht vereinbaren ließ. Er stellte ihre Tugendhaftigkeit in Frage und schrieb ihr Gewissensbisse zu, die ihre Schuld entlarven sollten: Wäre sie keusch geblieben, hätte sie selbst keine niedere Lust verspürt, hätte sie sich nicht umbringen müssen, denn eine Vergewaltigung beeinträchtigt aus christlicher Sicht lediglich den Leib, während die Seele unberührt bleibe. Schließlich warf er ihr eitle Ruhmbegierde vor und erklärte sie, ähnlich wie Judas und in Anbetracht des biblischen Tötungsverbot, für eine Mörderin.¹⁸³ Das augustinsche Urteil, das auch andere Autoren seiner Zeit teilten, reflektieren auch die seltenen Lucretia-Suizidarrstellungen aus dem Mittelalter, welche die antike Heldin mit dem Status einer Lasterkategorie vergegenwärtigen (Abb. 22).¹⁸⁴

In der Zeit der beginnenden Renaissance war keiner so ungebildet, die Geschichte der Lucretia nicht zu kennen.¹⁸⁵ Ihre Gestalt wurde vor allem durch Giovanni Boccaccios berühmte Sammlung von „Biographien“ mythischer und historischer Frauen *De claris mulieribus* (dt. *Die großartigen Frauen*, 1361-1362) vom augustinschen Urteil entlastet und popularisiert.¹⁸⁶ Der humanistische Schriftsteller rezipierte die von Livius und Ovid

Nachruhms, der nach Livius gleichzeitig als ein moralisches Paradigma für alle Frauen fungieren soll.

¹⁸¹ Vgl. ebd. 847; Hulst 1991, S. 207.

¹⁸² Vgl. Jäger 1994, S. 91f.; Donaldson, Ian, *The Rapes of Lucretia. A Myth and its Transformation*, New York 1982, S. 25f.

¹⁸³ Vgl. Augustinus, *Vom Gottesstaat I*, 18-19. Augustinus war sich darüber bewusst, dass er die Geschichte und die Gestalt der antiken Heldin rücksichtslos entkontextualisierte, als er sie wie ein Fremdkörper ins Feld der christlichen Ethik versetzte. Den eigentlichen Grund, wieso er nach dem berühmten Beispiel aus der Zeit der Antike griff, erklärt die Absicht, aufzuzeigen, dass die heidnische Welt- und Lebensanschauung für die christliche Welt ihre Gültigkeit unwiderruflich eingebüßt hatte. In diesem Sinne betonte er auch ihre römische Herkunft und die „falsche“ Natur der Götter, die sie angebetet habe. Siehe zum Thema: Schulenburg, Jane T., *The Heroics of Virginité: Brides of Christ and Sacrificial Mutilation*, in: Rose, Mary B. (Hrsg.), *Women in the Middle Ages and the Renaissance. Literary and History Perspectives*, Syracuse 1986, S. 34ff.; Decher, Friedhelm, *Die Signatur der Freiheit. Ethik des Selbstmords in der abendländischen Philosophie*, Lüneburg 1999, S. 21ff.; Trout 1994, S. 53ff.; Follak 2002, S. 48ff.

¹⁸⁴ Siehe dazu Jäger 1994, S. 95ff.

¹⁸⁵ „There is no one so vulgar that he does not know who was that Lucretia in Rome who was so famous, as she lived, because she killed herself“, Sperone Spreroni (1500-1588), *Dialogo primo sopra Vergilio*, in: Ders., *Opere*, Bd. 2, Venedig 1740, S. 187, zit. nach der Übers. von Goffen 1999, S. 763.

¹⁸⁶ Siehe Boccaccio, Giovanni, *Famous Women XLVIII* [im Folgenden zit. nach der englischen Übersetzung von Virginia Brown (Cambridge/London 2001, S. 194-199)]. Das Buch wurde mehr als hundert Mal handschriftlich vervielfältigt – eine ungewöhnlich hohe Anzahl von Manuskripten am Ende der Epoche der handschriftlich hergestellten Literatur. Am Ende des 14. Jahrhunderts wurde das Manuskript von Donato degli Albanzani, einem Freund von Boccaccio, ins Italienische übertragen. Parallel zu der schriftlichen

überlieferte Legende und formulierte sie für seine eigenen Absichten um. Er konzentrierte sich auf die faszinierende Gestalt der Lucretia, um sowohl eine Parallele zwischen innerer und äußerer Schönheit zu ziehen als auch einen dramatischen Kausalzusammenhang zwischen Schönheit und Unglück – ein konventioneller Ruhmstypus der Renaissanceliteratur – herzustellen.¹⁸⁷ Dadurch wurde jegliche Form erwachender Fragwürdigkeit bezüglich der Tugendhaftigkeit der vorbildlichen Ehefrau ausgeschlossen, und sie wurde zum unschuldigen Opfer männlicher Gewalt erklärt. Im Bestreben, die epochale Besonderheit der Antike zu respektieren, rehabilitierte Boccaccio schließlich auch den Suizid der Heldin als eine moralisch lobenswerte Tat, die mit den letzten Worten der Sterbenden, den antiken Text von Livius zitierend, gekrönt wird: Ihr Beispiel soll den Maßstab für Tugendhaftigkeit aller zukünftigen Frauen bestimmen.¹⁸⁸

In Anlehnung an Boccaccios zahlreiche Übersetzungen häuften sich seit dem 15. Jahrhundert die Illustrationen und Darstellungen der Lucretia-Geschichte. Sie sind in der Vielzahl narrativ und verbinden zwei oder mehrere aufeinander folgende Szenen aus der tragischen Geschichte der Römerin, wobei die Vorliebe dem ethisch als auch politisch konnotierten Motiv der Vergewaltigung und des öffentlich begangenen Suizides gilt (Abb. 23).

Um das Jahr 1500 wurde eine zum Teil zerstörte Skulptur in Rom ausgegraben, die von Kardinal Giovanni de Medici (1475-1521) als die Darstellung der erdolchten Lucretia identifiziert wurde, der daraufhin selber ein Gedicht über die letzten Worte der Sterbenden im Geiste Boccaccios verfasste.¹⁸⁹ Die bereits rehabilitierte Gestalt der antiken Heldin gewann dadurch an außerordentliche Popularität unter den Künstlern des 16. Jahrhunderts, insbesondere Darstellungen ihres freiwilligen Todes schienen das Ausmaß einer Obsession zu erreichen.¹⁹⁰ Es setzte sich, überwiegend in der nordeuropäischen Malerei, allmählich

bildete sich in Italien eine mündliche Interpretation der Legende, die breitere Bevölkerungsschichten erreichte. Seit dem Beginn des 15. Jahrhunderts erschienen zahlreiche Übersetzungen in die europäischen Nationalsprachen, deren Verbreitung von der Entdeckung des Buchdrucks äußerst begünstigt wurde. Vgl. Brown, Virginia, *Introduction*, in: ebd., S. XXI. Siehe zum Thema Müller, Ricarda, *Ein Frauenbuch des frühen Humanismus. Untersuchungen zu Boccaccios „De mulieribus claris“*, Diss., Stuttgart 1992, S. 73ff.

¹⁸⁷ Siehe ebd., S. 74.

¹⁸⁸ Vgl. Boccaccio, *Famous Women XLVIII*.

¹⁸⁹ Das übersetzte und kommentierte Gedicht findet sich bei Follak 2002, S. 61-64. Die Form der Statue verrät eine um das Jahr 1510 entstandene *Lucretia*-Darstellung (Abb. 24) des italienischen Kupferstechers Marcantonio Raimondi (um 1474-1534), die eine Zeichnung von Raffael (1483-1520) referiert und sie in das Medium des Kupferstiches überträgt. Siehe: Shoemaker, Innis H., *The Engravings of Marcantonio Raimondi*, Broun, Elisabeth (Hrsg.), *Ausst. Kat.*, Lawrence 1981, S. 94f.; Rosand, Daniel, *Raphael, Marcantonio, and the Icon of Pathos*, in: *Source. Notes in the History of Art* 2, 1984, S. 41f.

¹⁹⁰ Zum Thema und zum Folgenden siehe: Chapeaurouge 1960, S. 142ff.; Pigler, Andor, *Barockthemen. Eine Auswahl von Verzeichnissen zur Ikonographie des 17. und 18. Jahrhunderts*, Bd. 2, Budapest 1974, S. 403-408; Hults 1991, S. 205ff.; Weidmann, Pia H., *Passionierte Tugend: Lucretia*, in: *DVLG* 68, 1, 1994, S. 1-21; Rosand 1984, S. 38ff.; Follak 2002, S. 64ff.; Schuler, in: *Carroll/Stewart* 2003, S. 7ff.

die ikonographische Tendenz durch, die Darstellungsoptik voll und ganz auf die entkontextualisierte leidende Lucretia im ovidischen Geiste zu fokussieren, auf ihre Interpretation „als Opfer männlicher Leidenschaft und Opfer ihrer leidenschaftlichen Tugend“¹⁹¹. Sie erscheint in zahlreichen Darstellungen der Zeit allein, im privaten Bereich oder vor einem indifferenten, dunklen Hintergrund, in zeitgenössischer Gewandung, worauf Frisur und kostbare Trachtstoffe neben teuren Juwelen schließen lassen. Sie präsentiert sich als Zeugnis der vorausgegangenen Vergewaltigung teilweise oder ganz entkleidet, in jenem Augenblick, in dem sie weinend den Dolch gegen die Brust richtet oder sich bereits erdolcht hat, so dass Blut aus der Wunde fließt. Auf der Suche nach einer repräsentativen Form griffen die Künstler zum einen auf Vorbilder aus der christlichen Ikonographie zurück, um die heidnische Heldin ähnlich einer Märtyrerin mit bedrohtem oder schon versehrtem Leib, leidvollem oder verklärtem Gesichtsausdruck und nach oben, zum Göttlichen gewandtem Blick darzustellen.¹⁹² Zum anderen wurde das Motiv des enthüllten weiblichen Körpers, das im Kontext der Keuschheit von Lucretia ihre Reinheit und Unschuld symbolisieren sollte, absichtlich erotisiert (Abb. 25).¹⁹³

Den Zeitgenossen Lottos soll es keine Schwierigkeit bereitet haben, im Motiv des gezeichneten Frauenaktes in dem Gemälde (Abb. 21) ein tradiertes Muster der ikonographischen Lucretia-Tradition aus dem 16. Jahrhundert zu erkennen. Ganz entkleidet und mit gelösten Haaren präsentiert die weibliche Figur ihre Nacktheit einer Venus Pudica gleich, während das Motiv der bedeckten Scham ihre erotische Wirkung zusätzlich unterstreicht. Zugleich dreht sie den Oberkörper dynamisch vom Betrachter weg, mit nach oben gerichtetem Gesicht und einem Blick, der die Transzendenz sucht, wodurch sie einer christlichen Märtyrerin verwandt erscheint. Diese Lucretia hat den Mund zum Aussprechen ihrer letzten Worte geöffnet, die auf dem darunter liegenden *cartellino* als ein Zitat von Livius notiert sind. Allerdings scheinen sie in diesem Kontext überflüssig zu sein.

¹⁹¹ Weidmann 1994, S. 3.

¹⁹² Siehe dazu: Hults 1991, S. 224f.; Weidmann 1994, S. 2ff.; Hanika 2001, S. 110; Schuler, in: Carroll/Stewart 2003, S. 13ff.; Brown, Beverly L., *Lucretia (?)*, in: Ders. 2004, S. 14ff. Aus dieser Perspektive betrachtet, erlangt der Tod der berühmten Römerin definitionsgemäß die Bedeutung einer Selbstopferung.

¹⁹³ Die Sterbende erscheint dem voyeuristischen Interesse des Betrachterblicks ausgeliefert, während der „männliche“ Betrachter die Rolle von Sextus Tarquinius übernimmt. Dieser Strang der ikonographischen Tradition entfernt sich ebenfalls vom Thema der Selbsttötung und konzentriert sich stattdessen auf die erotische Aktdarstellung des schönen weiblichen Körpers, den Lucretia schließlich zerstören muss, um den Sieg der Tugend über die Eitelkeit zu bestätigen. Siehe dazu: Follak 2002, S. 64ff.; Schuler, in: Carroll/Stewart 2003, S. 17ff.

Dagegen bleibt die Identifizierung der porträtierten italienischen Dame, die mit demselben Namen vorgestellt wird, weiterhin problematisch.¹⁹⁴ Möglicherweise handelt es sich um eine edle italienische Matrone (zu lat. *matrona*, dt. ehrwürdige, verheiratete Frau), die ihre eigene moralische Gesinnung mit jener der antiken Heldin gleichstellt, so dass die Suiziddarstellung in ihrer Hand als Hinweis darauf verstanden werden soll, sie würde ihre Tugend bis zum Tode verteidigen.¹⁹⁵ Andererseits erscheint es berechtigt, die Dame als eine Prostituierte und somit als „Anti-Lucretia“ zu deuten, die ironisch auf die Unzulänglichkeit vergangener Werte anspielt, nämlich dass keine unkeusche Frau in der Gegenwart dem Beispiel der antiken Heldin folgen würde, d. h. sich umbringen.¹⁹⁶

Für die Bedeutung des Gemäldes im Kontext dieser Untersuchung erscheint es jedoch sekundär, ob es sich um eine reiche Matrone oder um eine Prostituierte handelt. Lucretia ist ein Name, mit dem sich stolz mehrere Frauen der Renaissance schmückten, darunter nicht selten auch „großartige Prostituierte“¹⁹⁷, worin offensichtlich nicht unbedingt die Absicht abzulesen ist, die Zeitgenossinnen Lottos wollten sich mit der vorbildlichen Keuschheit der antiken Heldin identifizieren. Diese modische Tendenz, die im Zusammenhang mit der Frauenemanzipation in Venedig zu Beginn des 17. Jahrhunderts gedacht zu werden verleitet¹⁹⁸, verrät vielmehr den Wunsch nach einer symbolischen Verwandtschaft mit dem edlen Stamm der Römerin wie auch mit ihrer ungewöhnlichen Geisteshaltung. Die Bewunderung manifestierte sich zugleich in der Sprache der Kunst, indem manche Verehrerinnen sich sogar als Protagonistinnen von Suiziddarstellungen abbilden ließen, aus dem Bestreben heraus, die antike Lucretia wirklich zu „verkörpern“.¹⁹⁹ Denn die Römerin wurde als ein faszinierendes Beispiel für

¹⁹⁴ Möglicherweise handelt es sich um die junge Lucretia Valier Pasaro, die einen Ehebund mit dem Venezianer Benedetto Pesaro im Jahr 1533 schloss. Diese Hypothese bleibt trotzdem, aufgrund mangelnder Nachweise, weitgehend spekulativ. Siehe dazu Jaffé, Michael, *Pesaro Family Portraits: Pordenone, Lotto and Tizian*, in: *The Burlington Magazine CXIII*, 1971, S. 696ff.; Vgl. die Kritik von Ost (1981, S. 131ff.) und Goffen (1999, S. 755).

¹⁹⁵ Dafür sprechen die teure Kleidung und der Goldschmuck, der sich als Familienschmuck auffassen lässt, der modische Kopfschmuck (ital. *zazara*), der von verheirateten Frauen in den ersten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts getragen wurde, der (Ehe)Ring und die Blüte Goldlack (lat. *Cheranthus cheiri L.*), welche die Liebe symbolisiert, so dass das Porträt als ein Geschenk der treuen Ehefrau für ihren Ehemann entstanden sein könnte. Vgl. Goffen 1999.

¹⁹⁶ Eine Bildkopie war unter der Bezeichnung *Porträt einer großartigen venezianischen Kurtisane* oder kurz *Die Kurtisane* (ital. *La cortigiana*) viele Jahre bekannt. Der Vergleich mit kompositorisch verwandten Darstellungen aus der Zeit verrät ferner, dass der gelbe Schal als eine subtile Auszeichnung von Mätressen in der Renaissancekunst fungiert. In diesem Kontext steht der schwere Goldschmuck möglicherweise für den Lohn der käuflichen Liebe. Vgl. Ost 1981, S. 131ff.; Follak 2002, S. 70ff.

¹⁹⁷ Ost 1981, S. 133.

¹⁹⁸ Siehe zum Thema Zimmermann, Margarete, *Vom Streit der Geschlechter. Die französische und italienische Querelle des Femmes des 15. bis 17. Jahrhunderts*, in: Baumgärtel/Neysters 1995, S. 25ff.

¹⁹⁹ Siehe beispielsweise *Lucretia* von Monogrammist AB (um 1520, Gemäldegalerie Pommersfelden, abgeb. in: Weidmann 1994, S. 16, Abb. 6).

eine mutige, entschlossene und selbstbewusste Frau bewundert, die sogar mit dem Preis des eigenen Lebens ihre Würde und Stolz verteidigte.

Als „männlich“ beschrieb Livius das außerordentliche Temperament der Lucretia, als „männlich“ präsentiert sich auch die porträtierte Dame im Bild von Lotto: Ihre selbstbewusste Haltung, die energischen, nachdrücklichen Gesten samt des direkten, herausfordernden Blicks widersprechen den tradierten Darstellungen von Frauen dieser Zeit.²⁰⁰ Zudem erscheint sie zwischen Stuhl und Tisch eingeeignet – ein metaphorischer Hinweis darauf, dass ihr ein „verkehrter Platz“ zugewiesen worden ist. Der Maler ließ folglich seine Zeitgenossin im Kontext des ikonographischen Kanons zweifach „unangemessen“ erscheinen: Die „reale“ Lucretia nimmt eine männliche Haltung an und bewahrt zugleich ihre Identität.²⁰¹ Das literarische Vorbild, die „exemplarische“ Lucretia, wird dagegen auf eine Zeichnung verdrängt, die von der Porträtierten zerknittert wird. Welche ist folglich die „wahre“ Lucretia? Die temperamentvolle und selbstbewusste Venezianerin oder die leidende, verzweifelte Frauenfigur auf dem Skizzenblatt, deren Suizid eine weibliche Überreaktion zu sein scheint? An der Beantwortung dieser Frage offenbart sich die raffinierte Ironie des Malers, die er durch das Zitat von Livius zu unterstreichen suchte. Was die Kunst präsentiert – die weinerliche und verzweifelte Lucretia, die als Verführerin den männlichen Betrachter mit erotischen Andeutungen anspricht, um dann ihren schönen und dazu noch entblößten Körper aus Sittlichkeit zu zerstören (Abb. 25) – ist ein Bild, das der Lucretia von Livius und Boccaccio wesentlich unähnlich geworden ist. Die Malerei transformiert die großartige Römerin, raubt ihr die besondere Größe, die gegenwärtig Verehrung und Ruhm bei Frauen und Männern weckt, verwandelt sie in ein erotisches Objekt der Begierde und baut somit eine ikonographische Tradition auf selbstverschuldete Ironie auf, indem Keuschheit durch sexuell verführerische Qualitäten zum Ausdruck gebracht wird. In diesem Sinne scheint die Venezianerin in Lottos Gemälde mehr die Grundwerte der Sage zu verkörpern als die gezeichnete Figur auf dem Blatt, das sie in Armlänge vor sich weg hält und mit einer gewissen Verachtung zerknittert, während sie mit der anderen Hand auf die Worte des Livius zeigt. Eine

²⁰⁰ Die Damen wurden ruhig und gelassen (ital. *leggiadra*, dt. anmutig, lieblich, reizend), mit Grazie, Maß und Eleganz sitzend oder stehend dargestellt, ohne energische oder aggressive Gesten, denn ein solche Haltung (ital. *a gagliardo*, dt. mutig, tapfer, stark) war in der Kunst nur den Männern zugeordnet. Die Feststellung der ethisch-ikonographischen „Inkorrektheit“ im Gemälde von Lotto soll den Zeitgenossen des Künstlers sicher keine Schwierigkeiten bereitet haben. Siehe Goffen 1999, S. 746ff.

²⁰¹ Wenn Lotto die Porträtierte nach dem gegenwärtig gültigen ikonographischen Kanon darstellen wollte, hätte er die junge Frau, die Modell für die Darstellung stand, mit den konventionellen Lucretia-Attributen ausgerüstet, und sie in der entsprechenden Körper- und Geisteshaltung abgebildet, wovon er offensichtlich absah, um die Identität der historischen Person zu betonen.

Lucretia, die bereit ist zu sterben, damit sie kein falsches Beispiel liefert, so wie sie Livius preist, kann keine weinende, hilflose Frau sein, sonst wäre sie kein Vorbild, sondern lediglich eine entehrte Gattin, die aus Verzweiflung handelt. Die Lucretia der Kunstvisionen ist keine Heldin, obwohl sie im Begriff ist, Suizid zu begehen oder ihn schon begangen hat. Die Lucretia der Renaissance dagegen begeht keinen Suizid, doch sie setzt sich mit dem ethisch-paradigmatischen Vorbild gedanklich auseinander.

Das Bild von Lotto, welches empirische und mentale Realität verbindet, bietet folglich ein besonderes Zeugnis für die veränderte Einstellung zum Phänomen des Suizides in der Epoche der europäischen Renaissance – sowohl im Bereich der Kunst als auch in dem des Lebens. Warnte die *Ars moriendi* (Abb. 19) davor, heidnischen Göttern zu dienen, wofür das Motiv der nackten weiblichen Statue im Holzschnitt steht, brach in der frühen Neuzeit die „unchristliche“ Verehrung einer antiken Heldin aus, die mit dem gültigen Sittenkodex eigentlich nicht zu vereinbaren ist. Auch wenn die Darstellung von Lotto als ironischer Spiegel dieser Bewunderung mittels des Porträts einer Prostituierten interpretiert zu werden erlaubt, erlangt diese Ironie die Gültigkeit und Verständlichkeit der Aussage allein auf der Basis der allgemeinen Anerkennung. Die von der Lucretia inspirierte Dame scheint außerdem Geschichte und Gestalt der antiken Heldin, deren Suizid zum konventionellen Kunstmotiv verweltlicht wurde, nicht allein als eine literarische Fiktion oder als eine mythische Geschichte der Vergangenheit ohne Bezug zur Gegenwart zu betrachten, sondern sie leidenschaftlich und kritisch zu interpretieren. Darin lässt sich ein Indiz dafür ablesen, dass die antike Auffassung vom Suizid als eine rational verständliche und moralisch lobenswerte Tat sich allmählich den Weg in die Gedankenwelt der Intellektuellen, der Humanisten und der Künstler bahnte. Natürlich handelt es sich immer noch um eine Fragestellung und nicht um eine wesentlich neue Sicht, welche die augustinsche zu ersetzen vermochte. Dies bezeugen nicht zuletzt die zahlreichen künstlerischen Versuche, die heidnische Heldin nach Art der christlichen Ikonographie zu interpretieren, um die religiöse mit der humanistischen Problematik in Übereinstimmung zu bringen. Doch der Suizid erkämpfte sich das Darstellungsrecht, zudem nicht in mittelalterlicher, sondern in antiker Gestalt: als eine *schöne* Geste aus edlen Motiven. Dagegen blieb der reale Suizid für die bildende Kunst weiterhin ein Tabu.²⁰² Lottos

²⁰² Dem Betrachter wird in der Tradition der Renaissancekunst eine parallele Moral vor Augen geführt, und die Trennungslinie verläuft zwischen dem mythisch-literarischen Suizid als didaktische und ästhetische Pathosformel und dem realen, „unheroischen“ Suizid der faktischen Gegenwart. Obwohl Künstler, Literaten und Humanisten nach einer „Wiedergeburt“ der heidnischen Philosophie und Kultur eiferten, blieb die Selbsttötung eine Todsünde im religiösen und ein Verbrechen im weltlichen Plan und wurde weiterhin mit

Venezianerin identifiziert sich mit Lucretia nur hinsichtlich ihrer moralischen Motivation und Grundeinstellung – Selbstmord begeht sie nicht.

I. 4 Die Nichtigkeit der Welt: die barocke *Vanitas*-Tradition und der Neostoizismus

Im 17. Jahrhundert erfreute sich im gesamten westeuropäischen Kulturraum das neue Bildergenre der sinnlich anmutenden *Vanitas*-Darstellungen großer Beliebtheit.²⁰³ Sie dokumentieren eine bedeutende Wandlung der epochalen Ansichten vom Sterben und Tod, welche ein um das Jahr 1640 in Leiden entstandenes Gemälde des niederländischen Malers Hamen Steenwijck (1612-1656) in dieser Studie exemplarisch repräsentiert (Abb. 26). Die Komposition führt den Betrachter in einen optisch fragmentierten Innenraum mit kahlen Wänden. Ein starker Lichtstrom fällt von einer unsichtbaren Quelle oben links auf die massive Platte eines hölzernen Tisches im Vordergrund, dessen Kanten die sichtbaren Spuren der täglichen Abnutzung tragen. Mehrere Gegenstände liegen darauf, von den belebenden Lichtreflexionen plastisch vor dem Hintergrund hervorgehoben. Der runde Schatten einer großen, perligen Seeschnecke am vorderen, linken Tischrand geleitet den Blick auf eine Pyramide aus gestapelten Blättern, Büchern und einer Holzflöte im Zentrum der Komposition, die von einem menschlichen Totenkopf bekrönt ist. Rechts davon sind zwei weiße, kreuzförmig übereinander gelegte Pfeifen und ein umgefallener Glaspokal zu sehen, dessen glatte Oberfläche das Muster des Fensters spiegelt, durch welches das Tageslicht hereinströmt. In die Höhe ragt eine daneben aufgestellte Wachskerze, die bereits ausgelöscht wurde – ein feiner Rauchfaden erhebt sich von dem noch glühenden Docht. Zwischen dem dunklen, säulenförmigen Kerzenständer und Schädelknochen schlingt sich der krumme Zweig einer Rebe und lenkt die Aufmerksamkeit auf einen ledernen Weinbehälter links, der neben einem aufgebauchten Stoff von purpurner Farbe und einem quer liegenden, asiatischen Schwert seinen runden Körper behauptet. An der Tischkante links ist die Signatur des Künstlers zu erkennen.

mittelalterlicher Strenge bestraft. Siehe: Lindemann 1983; Mischler 2000, S. 65ff.

²⁰³ Die *Vanitas*-Bilder (lat. *vanitas*, dt. Nichtigkeit, Eitelkeit) gehören zur Tradition der im 16. Jahrhundert in den Niederlanden entstandenen Stilleben-Malerei, der Gattungsname leitet sich von dem alttestamentarischen Buch *Kohelet* 1:2 ab. Zum Thema siehe: Bergström, Ingvar, *Dutch Still-Life Painting In The Seventeenth Century*, London 1956, S. 154ff.; Ariès 1980, S. 418ff.; Klemm, Christian, *Weltdeutung – Allegorien und Symbole in Stilleben. Vanitas*, in: Langemeyer, Gerhard/Peters, Hans-Albert (Hrsg.), *Stilleben in Europa*, Ausst. Kat., Münster 1979, S. 191ff.; Białostocki, Jan, *Kunst und Vanitas*, in: Ders. 1981, S. 269-317; Grimm, Claus, *Stilleben. Die niederländischen und deutschen Maler*, Stuttgart/Zürich 1988, insb. S. 84ff.; Schneider, Norbert, *Stilleben. Realität und Symbolik der Dinge. Die Stillebenmalerei der frühen Neuzeit*, Köln 1989, S. 76ff.; Chong, Alan/Kloek, Wouter (Hrsg.), *Still-Life Paintings from the Netherlands 1550-1720*, Ausst. Kat., Amsterdam 1999.

Die Komposition ist auf dem Gegensatz von kahlen Flächen und gegenständlicher Fülle strukturiert, der aus der konstitutiven Bedeutung des symbolträchtigen Elements Licht resultiert. Die ungeschmückte Wand übernimmt in diesem Kontext die Rolle einer indifferenten Kulisse des dramatischen Kampfes zwischen Hell und Dunkel, während der aus dem unsichtbaren Fenster hinab fallende Lichtstrom die Gegenstände aus dem Schatten befreit und ihnen eine besondere Seinsintensität durch die sinnliche Plastizität und die Leuchtkraft der Oberflächen und der Farben verleiht. Die anschaulich gemalte Lichtwirkung ist es auch, welche die scheinbar willkürliche Anordnung der abgebildeten Objekte strukturiert und hierarchisiert: Sie fügen sich radial zu einem Kreis um den höher gestellten, strahlenden Globus des zum Licht gedrehten Totenkopfes.

Alle Realitätsfiguren in der Darstellung, die den Betrachter zu einem Symposium der Sinne zum Tisch einladen, entstammen der Kulturwelt des Menschen: Sie ersetzen sein Bild nicht, sie rekonstruieren sinnbildlich seine Lebenswirklichkeit auf eine narrativ-kognitive Weise, die sich durch Auswahl und Anordnung auf mehreren thematischen Ebenen erschließt. Die Nautilusmuschel und das asiatische Schwert zitieren beispielsweise die besondere Sammlerkunst der Zeit. Sie dokumentieren den ästhetischen Genuss an seltenen, kostbaren und nicht zuletzt teuren Zeugnissen ferner Naturschöpfungen und exotischer Kulturen und symbolisieren somit Wohlstand als auch intellektuelles Interesse und ethnographische Neugier.²⁰⁴ Dazu gesellt sich der kostbare Seidenstoff des blutroten Tuches, das sich hinter dem Schwert entfaltet und den Tastsinn optisch verführt. Weinrebe, Weinflasche und Weinglas (nl. *Roemen*, dt. Römer) deuten dagegen auf den dionysischen Aspekt des Lebens: Auf den seligen Rausch mit aromatischen Weinen, der Gaumen, Körper und Geist entflammt, die Leidenschaften entzügelt und die Lebenslust steigert. Der Tabakkonsum gehört als modische Erscheinung der Zeit ebenso zu den sinnlichen Freuden des Alltags und bestimmt zugleich ein Zeichen des materiellen Reichtums.²⁰⁵

Die Sinnbilder der sinnlichen Genüsse bilden formal einen äußeren Kompositionskreis. In seinem Inneren sind diejenigen Zeichen der menschlichen Kultur zu sehen, welche die höheren Sinne betreffen – die Genüsse des Geistes. Dazu gehört zunächst die Musik, wofür die Flöte sinnbildlich steht, als eine alte Kunst, die das Herz

²⁰⁴ Das Schwert bestimmt ferner ein Sinnbild des menschlichen Ruhms, insofern heldenhafte Kriegstaten unsterblich machen. Siehe: Becker, Jochen, *Das Buch im Stilleben – das Stilleben im Buch*, in: Langemeyer/Peters 1979, S. 452; Chong, Alan, *Contained Under the Name of Still life: The Association of Still-Life Painting*, in: Chong/Kloek 1999, S. 17ff.

²⁰⁵ Tabakproduktion war bereits im 17. Jahrhundert äußerst gewinnbringend, und Holland etablierte sich als ein bedeutendes Tabakherstellerland. Die weißen, in Gouda produzierten Lehm Pfeifen wurden zum nationalen Markenzeichen. Vgl. Hochstrasser, Julie B., *Feasting the Eye: Painting and Reality in the Seventeenth-century 'Banquetja'*, in: Chong/Kloek 1999, S. 79.

erfreut, von seelischen und intellektuellen Sorgen befreit, Melancholie und Schwermut heilt und den Geist veredelt.²⁰⁶ Bücher, Papierblätter und Kerze stehen im Kontext des humanistischen 17. Jahrhunderts für die unermüdliche, auch nachts forschende Wissbegierde, für weltliche Gelehrsamkeit und menschliche Weisheit, die intellektuelle Freude und unsterblichen Ruhm mit sich bringen.²⁰⁷

„Halb noch Mensch, halb schon Ding, eine allegorische Maske“²⁰⁸, die ambivalente Natur des anonymen menschlichen Totenkopfes wurde seit der Antike als eine sinnlich greifbare Manifestation des Todesgeheimnisses wahrgenommen und zum universalen Symbol von Vergänglichkeit und Sterblichkeit etabliert. In der Darstellung von Steenwijck definiert dieses Motiv den Höhepunkt der pyramidalen Ordnung. Alle anderen Gegenstände sind sowohl kompositorisch als auch sinngemäß auf ihn bezogen. Sie repräsentieren alles, was der Mensch, der als einziger Gebrauch von den sinnlichen und intellektuellen Genüssen der lichten irdischen Welt macht, nicht in den Tod mitnehmen kann, und worüber ihn die *Ars moriendi* belehrte, dass es die Möglichkeit eines seligen Todes vereiteln würde. Denn sie „verkörpern“ das irdische Leben und somit die Zeitlichkeit, die Flüchtigkeit und die Nichtigkeit seiner Manifestationen. Das kostbare Schneckengehäuse schmeichelt zwar in seiner Form und Perlenschimmer dem Augensinn, tatsächlich bleibt es aber nichts mehr als eine verlassene Hülle, ein Überbleibsel vergangenen Lebens, das Leere und Tod in seiner hohlen Spirale verbirgt. Motten und Staub werden den glänzenden Seidenstoff zerfressen, das Edelmetall der tödlichen Waffe

²⁰⁶ Unter „Harmonie“ (zu grch. *harmonia*, dt. Ebenmaß) wird seit der Antike die Abstimmung aller Dinge aufeinander aufgrund einer unwandelbaren Zahlenordnung verstanden. Mit dieser Bedeutung formuliert der Begriff einen wesentlichen Aspekt der Vollkommenheit bzw. der Göttlichkeit. Die Harmonie ist außerdem der „Herzschlag der Musik“, deswegen gehörte diese den Geist veredelnde Kunst seit dem Altertum bis in die Neuzeit hinein zu den anerkannten Wissenschaften. Das Motiv des Musikinstrumentes bestimmt aus diesem Grund ein universales Symbol für die Kunst und die menschliche Kultur. Siehe zum Thema: Bandmann, Günter, *Melancholie und Musik. Ikonographische Studien*, Köln/Opladen 1960, S. 34ff.; Clair, Jean, *Musik und Melancholie*, in: Ders. (Hrsg.), *Melancholie. Genie und Wahnsinn in der Kunst*, Ausst. Kat., Berlin 2005, S. 242ff. Die Musik, die leuchtende Seelmuschel, der süße Wein, der schimmernde Seidenstoff bzw. der polierte Griff des asiatischen Schwertes und schließlich der aromatische Tabakduft versinnbildlichen zugleich die fünft Sinne, mit deren Hilfe der Mensch die äußere, materielle Welt wahrnimmt und genießt.

²⁰⁷ Das Buch definiert ursprünglich ein Symbol der christlichen Offenbarungsreligion, die auf dem Fundament der Heiligen Schrift (zu grch. *biblia*, dt. Bücher), aufgebaut ist. Jesus Christus ist auch der einzige Gott in der antiken Kunst, der mit einer Buchrolle dargestellt wurde, die in diesem Kontext das göttliche Wort bzw. die Wahrheit versinnbildlichte. Bei dem halbaufgeschlagenen, illustrierten Buch im Gemälde von Steenwijck handelt es sich vermutlich um ein naturwissenschaftliches und kein religiöses Werk. Dennoch soll bedacht werden, dass im Kontext der humanistischen Epoche die in jedem Buch dokumentierte Erkenntnis – auch die über die physische Natur – schließlich zu der Weisheit des transzendenten Schöpfers der Welt, zum christlichen Gott führt. Siehe dazu: Becker, in: Langemeyer/Peters 1979, S. 448ff.; Białostocki, Jan, *Bücher der Weisheit und Bücher der Vergänglichkeit. Zur Symbolik des Buches in der Kunst*, Heidelberg 1984; Chong, in: Chong/Kloek 1999, S. 16; Schulze, Sabine (Hrsg.), *Leselust. Niederländische Malerei von Rembrandt bis Vermeer*, Ausst. Kat., Stuttgart 1993.

²⁰⁸ Klemm, in: Langemeyer/Peters 1979, S. 191.

wird rosten und an Glanz und Wert verlieren, das Glas wird zerschellen, die alten, ausgetrockneten Weinstöcke werden vom Stamm abgeschnitten. Vom Tabak in den Pfeifen hat sich sogar der Rauch verflüchtigt und in der grenzenlosen Luft spurlos aufgelöst, ein leichtester Hauch hat die Kerzenflamme erloscht, noch eher der Wachs herunterbrennen konnte, die Musik ist verklungen. Nichtig ist das menschliche Dasein, zerbrechlich und ohne Bestand, nichtig ist auch die menschliche Weisheit. Die Bücher, die selbst die Spuren des Verfalls tragen, vermögen weder das Geheimnis der Vergänglichkeit und des Todes zu lüften noch den Menschen davor zu retten. Das begrenzte und eitle Wissen, das sie offenbaren, erweist sich als machtlos im vergeblichen Kampf gegen die Zeit und ihre zerstörerische Wirkung.²⁰⁹

Aus dieser Perspektive verwandelt sich das Stillleben von einer festlichen Hommage an das irdische Leben zu einem melancholisch stimmenden Sinnbild der Vergänglichkeit als gemeinsames Schicksal aller Menschen. Der Tod scheint alle irdischen Seinsmanifestationen durch seinen feinen Stachel vernarbt zu haben. Die vertraute, sinnlich schöne, aber bröckelnde Welt hat er zu einem gewaltigen Symbol seiner unerbittlichen, vernichtenden Macht gestaltet, so dass der Sterbliche überall und zu jeder Zeit seine Kurzlebigkeit und Zerbrechlichkeit gespiegelt sieht, die ihm die Freude am Irdischen verbittern und ihn zum Sklaven der Angst und der Gewissheit über die eigene Ohnmacht erniedrigen.

„Jeder Tag, jede Stunde zeigt, wie bedeutungslos wir sind, und erinnert uns mit irgendeinem neuen Beweis an unsere Hinfälligkeit, wenn wir sie vergessen haben; wenn wir für ewige Zeiten Pläne machen, zwingt sie uns, auf den Tod zu blicken.“²¹⁰ Sowohl der suggestive Fatalismus als auch die sinnträchtige Ordnung der Bildgegenstände im Gemälde von Steenwijck reflektieren die Grundzüge der in der humanistischen Epoche eine besondere Popularität erlangten stoischen Lehre, wie sie von ihrem Hauptvertreter Lucius

²⁰⁹ Das Buch und der menschliche Totenkopf wurden ursprünglich dem Kirchenvater Hieronymus (340-420) attribuiert, der die erste lateinische Bibelübersetzung (*Vulgata*) vornahm und aufgrund seiner Bildung zum Prototyp des *homo literatus* und zum Patron der weltlichen Gelehrten avanciert wurde. In der Reformationszeit gewann das Thema eine besondere Brisanz auch als Motiv der bildenden Kunst. Im Rahmen dieser Ikonographie deutet das Zusammenbringen der Wissenschaft (Bücher) mit dem Tod (Totenkopf) auf die Nichtigkeit der Menschenweisheit angesichts des göttlichen Todesgeheimnisses und warnt vor wissenschaftlichem Hochmut. Vgl. Białostocki 1981, S. 282; Ders. 1984, S. 16; Schulze, Sabine, *Leselust. Standortbestimmung und Ausstellungsrundgang*, in: Dies. 1993, S. 15f.; Cavalli-Björkman, Görel, *Hieronymus in der Studienstube und das Vanitasstillleben*, in: ebd., S. 47-53; Schädel und Knochen unterschiedlicher Art wurden im 17. Jahrhundert außerdem aus anatomischem Interesse oder aus einem rein intellektuellen Antrieb gesammelt, so dass ihr Bild ein weiteres Symbol der weltlichen Wissenschaft – und ihrer Grenzen – bestimmt. Siehe dazu: Klemm, in: Langemeyer/Peters 1979, S. 191; Chong, in: Chong/Kloek 1999, S. 13f.

²¹⁰ Seneca, *Briefe an Lucilius 101,1*.

Annaeus Seneca (4 v. Chr.-65 n. Chr.) formuliert wurde.²¹¹ Die ethische Sicht des antiken Philosophen leitet sich von der Idee der absoluten Unterworfenheit des Menschen unter das Gesetz der kosmischen Notwendigkeit ab, welches sich im Phänomen der Vergänglichkeit, der Unbeständigkeit und schließlich im Tod manifestiert. *Alle* Lebewesen sind sowohl den Schlägen des Schicksals als auch der Unausweichlichkeit der Sterbestunde ausgeliefert, und in dieser praktisch unwiderlegbaren Faktizität ist nach stoischer Sicht ein Aspekt der göttlichen Gerechtigkeit abzulesen.²¹² Die Größe und Freiheit des Menschen konstituiert demnach nicht sein Wille, sondern die *rechte Einsicht*: Wenn er die äußere Notwendigkeit erkennt und ihr innerlich zustimmt, verwandelt sie sich zu seiner eigenen freien Entscheidung. Um zur rechten Einsicht zu gelangen, müsste zunächst aber die wahre Hierarchie der Güter im Geiste hergestellt werden. Ganz oben soll die Vernunft als Quelle der Wahrheit thronen, da sie allein göttlicher Herkunft sei. Ihr sollen alle Güter unterworfen werden, als dass die unwandelbaren geistigen, als Gegenstand der rationalen Erkenntnis, notwendigerweise einen höheren Wert besitzen als die materiellen und wandelbaren.²¹³ Die Macht der irrationalen Affekte, die prinzipiell im Gegensatz zu der empfohlenen Verstandeshaltung stehen, soll wiederum mit seelischer Standhaftigkeit und Unerschütterlichkeit besiegt werden. Ist dann die rechte Sicht erlangt, wird auch der Tod als eine indifferente Naturerscheinung erkannt, die an sich weder gut noch schlecht ist. Um sich schließlich und endgültig von der Angst davor zu befreien, muss das theoretische Wissen verinnerlicht und praktisch umgesetzt werden. Der Mensch soll sich den Gedanken an die eigene Vergänglichkeit stets vergegenwärtigen, den Tod überall zu erblicken suchen, ihn in den Alltag integrieren und jeden Augenblick auf ihn vorbereitet sein. Das Endziel der Ethik Senecas verkörpert die zum lebensphilosophischen Vorbild erhobene Idee vom stoischen Weisen, der im rechten Wissen, unbekümmert und frei von der Abhängigkeit äußerer Güter, der Aggression der Affekte und des Zufalls lebt und „anständig, klug und tapfer“ stirbt.²¹⁴ Soll es für den Menschen dagegen objektiv nicht mehr möglich sein, das eigene Dasein im Einklang mit der Vernunft zu gestalten, muss er

²¹¹ Vgl. zum Folgende: Laager 1996, S. 51-74; Kroymann, Jürgen, *Seneca und der Stoizismus*, in: Seneca, *Vom glückseligen Leben. Auswahl aus seinen Schriften*, Schmidt, Heinrich (Hrsg.), Stuttgart 1978, S. 7ff.; Maurach, Gregor, *Seneca. Leben und Werk*, Darmstadt 1996.

²¹² „Der Tod ist eine für alle gleiche, unabwendbare Notwendigkeit. Wer kann beklagen, dass er einer Bestimmung unterliegt, die für alle gilt? Das Wichtigste an der Gerechtigkeit ist Gleichheit.“ Seneca, *Briefe an Lucilius* 30,11.

²¹³ „Die Güter sind die echten, die die Vernunft gewährt, sie sind unerschütterlich und unvergänglich. Sie können nicht zugrunde gehen, nicht einmal abnehmen und gemindert werden. Alles übrige sind nur vermeintliche Güter und haben zwar die Bezeichnung mit den echten gemeinsam, doch die eigentliche Qualität des Guten haben sie nicht.“ Ebd., *Brief* 74,16-17. Siehe zum Thema auch *Brief* 76.

²¹⁴ Ebd., *Brief* 77,6.

Gebrauch von der ihm als Naturrecht gegebenen Entscheidungs- und Handlungsfreiheit machen und nach einer gründlichen Überlegung den Göttern das Leben zurückerstatten, das er von ihnen empfangen hat.²¹⁵

Die Ansichten Senecas über Schicksal und Tod übten starken Einfluss auf den französischen Essayisten Michel de Montaigne (1533-1592) und den belgischen Rechtsphilosophen Justus Lipsius (1547-1606), deren Werk großen Ruhm in den europäischen Kulturzentren des 17. Jahrhunderts erlangte.²¹⁶

„Alles, was von Hand gemacht oder vom Geiste erdacht, ist seit Menschengedenken vergänglich und wird für alle Zeit vergänglich sein. Wie die Flüsse im ewigen Lauf dem Meer entgegen stürmen, so fließen alle menschlichen Dinge durch diesen – ich möchte mal sagen – Kanal der Leiden ihrem vorbestimmten Ziel zu. Dieses Ziel ist Tod [...].“²¹⁷ Lipsius, dessen Neostoizismus zur Inspirationsquelle der nordeuropäischen *Vanitas*-Tradition wurde, übernahm den stoischen Fatalismus, der sich in der Idee von der Unbezwingbarkeit der Vergänglichkeit äußert, versuchte ihn jedoch im Feld der christlichen Religion zu kanalisieren. Schicksal und Tod sind auch nach seiner Ansicht als eine universale Notwendigkeit zu verstehen, die zur Ursache jedoch den göttlichen Willen

²¹⁵ Die dem Menschen stets gegebene Möglichkeit, das Leben nach rationaler Überlegung dann zu verlassen, wenn es nicht mehr eine vernünftige, d. h. naturgemäße und tugendhafte Führung zulässt, wie beispielsweise im Fall von extremer politischer oder sozialer Not oder einer schweren, unheilbaren Krankheit, reglementiert die Würde des Individuums, Herr über des eigene Selbst und über das eigene Schicksal zu sein. Die Radikalisierung der persönlichen Freiheit lässt sich dadurch rechtfertigen, dass der Glaube an die Unsterblichkeit der menschlichen Seele im Kontext des materialistisch ausgerichteten Weltbildes der Stoiker keinen Platz fand. Zu der stoischen Suizidauffassung siehe: Seneca, *Briefe an Lucilius* 12,10; 24; 58,36; 70; 77; Spaemann, Robert, *Freiheit*, in: HWPh, Bd. 2, Sp. 1069f.; Ebeling, *Selbstmord*, in: ebd., Bd. 9, Sp. 494f.; Garland, Robert, *Death without Dishonour. Suicide in the Ancient World*, in: *History Today* 33, 1, 1983, S. 34f.; Minois 1996, S. 71ff.; Decher 1999, S. 41ff.; Baumann 2001, S. 130f.; Edwards, Catharine, *Death in an Ancient Rom*, Yale u.a. 2007, insb. S. 98ff.; Brandt, Hartwin, *Am Ende des Lebens. Alter, Tod und Suizid in der Antike*, München 2010, S. 22ff., 92ff.

²¹⁶ Siehe: Montaigne, Michel de, *Von der Kunst, das Leben zu lieben*, Stilet, Hans (Hrsg./Übers.), Frankfurt a. M. 2005, S. 269ff.; Lipsius, Justus, *Von der Geistesstärke* [im Folgenden zit. nach der Übersetzung von Karl Beuth (Köln 2006, URL: <http://www.lipsius-constantia.de/>; Stand: März 2011)]. Montaigne stellte als Erster die christlichen Ansichten über den Suizid in Frage, indem er, in Anlehnung an Senecas Philosophie, das Phänomen dem Feld der Theologie und der christlichen Moral entfremdete und in den Bereich der praktischen Erfahrung verlegte, um zu zeigen, dass es tatsächlich Fälle geben kann und gibt, die eine situative Rechtfertigung der Selbsttötung fordern. Siehe: Montaigne, Michele de, *The Complete Essays*, Stanford 1995, insb. S. 251-261 (*A Custom of the Island of Cea*); Henry, Patrick, *The Dialectic of Suicide in Montaigne's "Coustume de l'Isle de Cea"*, in: *Modern Language Review* 79, 2, 1984, S. 278-289; Ferngren, Gary B., *The Ethics of Suicide in the Renaissance and Reformation*, in: Brody 1989, S. 159ff.; Minois 1996, S. 138f.; Decher 1999, S. 50ff. Lipsius dagegen ist die erste systematische Forschung der stoischen Philosophie im humanistischen 16. Jahrhundert zu verdanken. Er war der Herausgeber einer Seneca-Edition im Jahr 1605, welche auch sein letztes Werk bleiben sollte. Siehe dazu: Abel, Günter, *Stoizismus und Frühe Neuzeit. Zur Entstehungsgeschichte modernen Denkens im Felde von Ethik und Politik*, Berlin/New York 1978, S. 67ff.; Cantucci, Carmela, *Lipsio e le edizioni di Seneca fra Seicento e Settecento*, in: Niutta, Francesca/Santucci, Carmela (Hrsg.), *Seneca. Mostra bibliografica e iconografica*, Ausst. Kat., Rom 1999, S. 99-125.

²¹⁷ Lipsius, *Von der Geistesstärke I*, 15, 43.

und Vorsehung habe und dadurch auf das Gute ausgerichtet sei.²¹⁸ Den Tod definierte er als ein ewiges, göttliches Gesetz, als die Trennung der Seele, des edleren Teils des menschlichen Kompositums, der als Ebenbild Gottes die Vernunft in sich trage, vom materiellen Körper und ihre Rückkehr zu ihrer „wahrhaftigen und wirklichen Heimat“, zu dem Schöpfer.²¹⁹ Gegen die göttliche Notwendigkeit sei der Mensch machtlos. Seine Stärke liege vielmehr, ähnlich wie bei Seneca, in der richtigen Geisteshaltung, im vorbildlichen Zustand unerschütterlicher Beständigkeit und Weisheit, welche die menschliche Freiheit definieren. Die Möglichkeit der Selbsttötung jedoch lehnte er konsequent ab, denn sie ließe sich für ihn als Ausdruck sittlicher Schwäche und Flucht vor Verantwortung rational und moralisch nicht rechtfertigen.²²⁰

Machtlos gegen die Notwendigkeit der Vergänglichkeit zeigt auch das Gemälde von Steenwijck den Menschen, ohne ihm aber im Geiste Lipsius die Gewissheit zu rauben, dass sein Schicksal schließlich seinem Seelenheil dient. Der Wein und der blutrote Stoff stehen, mit dem christlich-stoischen Doppelblick der Zeit betrachtet, sinnbildlich für das vergossene Blut Christi, für seinen königlichen Sieg über den Tod, für die Erlösung des Fleisches in der Auferstehung.²²¹ Der Weinstock symbolisiert im Kontext der eschatologischen Hoffnung die Aufnahme in das Reich Gottes.²²² Das leere Weinglas, das umgekippt am Tischrande liegt und der Gefahr ausgeliefert ist, jeden Augenblick hinabzustürzen und zu zerschellen, lässt sich als ein Gleichnis für den menschlichen Körper verstehen, der in seiner labilen Konstitution gleichfalls jeder Zeit der Gefahr der Vernichtung ausgeliefert ist. Doch indem der Künstler die konkave Oberfläche in einen Spiegel des lichten Fensters verwandelte, beabsichtigte er nicht nur seine Kunstfertigkeit zu demonstrieren, sondern zugleich darauf zu deuten, dass sich in der zerbrechlichen Hülle das göttliche Licht und das ewige Leben spiegeln, die alles Vergängliche und Nichtige überdauern. Die weißen Pfeifen bilden das Ursymbol des Christentums – das Zeichen des

²¹⁸ „Ein ewiges Gesetz ist seit Anbeginn der Zeit der gesamten Welt: Geburt und Tod, Entstehen und Vergehen regeln das Sein. Der Herrscher aller Dinge wollte, dass nichts fest und unverrückbar sei – außer ihn selbst.“ Ebd. I, 16, 44. Siehe ferner ebd., I, 18, 49.

²¹⁹ Ebd. I, 5, 24; I, 11, 37; II, 19, 96.

²²⁰ Lipsius versuchte die Idee von der stoischen Unerschütterlichkeit mit dem christlichen Tugendkatalog zu vereinbaren, um zu zeigen, dass das Leben des Christen immer auf die Selbsterhaltung ausgerichtet sei. Dennoch wird sein Suizidverbot von humanistischen und nicht von theologischen Gründen getragen. Die Selbsttötung wird nicht als eine „Sünde“, sondern als eine unvernünftige Lebensführung abgelehnt. Denn die Größe des Menschen bestehe darin, das Schicksal und das Unglück standhaft zu ertragen und dadurch zu besiegen, anstatt davor in den Tod zu flüchten. Vgl. Abel 1978, S. 67ff.; Ferngren, in: Brody 1989, S. 157.

²²¹ Vgl. Mt 26:29; Lk 22:18; Joh 15:1f.; Sachs u. a. 1983, S. 366f.

²²² Vgl. z. B. Mt 20:1ff.; Joh 15:1ff., insb. 15:5 „Ich bin der Weinstock, ihr seid die Reben. Wer in mir bleibt und in wem ich bleibe, der bringt reiche Frucht; denn getrennt von mir könnt ihr nichts vollbringen.“

Kreuzes, das Zeichen für die Überwindung des Todes durch den Opfertod Christi. Die Kerze, ein ebenso tradiertes religiöses Sinnbild für das irdische Leben, erlischt, wenn ihr Wachs verbrannt ist oder ein starker Hauch ihre Flamme bewältigt. So zerbrechlich und leicht zu erlöschen ist das menschliche Dasein auf Erden, doch in Gott brennt das ewige Licht des Lebens stark wie die Sonne, die kein Wind zu löschen vermag, worauf der hineinströmende Sonnenstrahl hindeutet.²²³ Der Umgang mit den musischen Disziplinen ist wiederum nicht nur *vanitas*, eitles irdisches Treiben, sondern auch eine notwendige Vorstufe für höhere Ansichten, eine Etappe auf dem Weg zur philosophischen und göttlichen Schau: Sie reinigt die Seele des Menschen und bereitet sie auf das Empfangen des Erhabenen vor. Nützlich ist schließlich alles Wissen dieser Welt, wenn es zu der Quelle der Weisheit, zu Gott führt und sich nicht auf das Zeitliche und Nichtige konzentriert. Der rechte Gebrauch von Büchern kann demnach den Menschen zur Belehrung und Erbauung führen, damit er die Angst vor dem Tod mit Hilfe seiner göttlichen Vernunft, wofür das Motiv des stark beleuchteten Totenkopfes steht, besiegt.

Die *Vanitas*-Darstellungen im 17. Jahrhundert liefern folglich eine neue, im Vergleich mit der Tradition der *Ars moriendi* (Abb. 19) in höherem Abstraktionsgrad verfasste, praktische Anleitung zur „Kunst des guten Sterbens“. Der eigentliche Unterschied zu der Renaissancelehre besteht darin, dass es nicht mehr der unerschütterliche Glaube und die aufrichtige Frömmigkeit sind, die als grundlegende christliche Tugenden die Haltung des Menschen angesichts des Todes bestimmen. Das Vorbild des barocken Menschen verkörpert der stoische Weise, seine Selbstbeherrschung und seine Standhaftigkeit gegenüber dem unbeständigen Schicksal. Die Dämonenscharen sind wiederum durch falsche Ansichten und verderbende Affekte ersetzt worden. Um sie zu besiegen, bedarf es an erster Stelle an Vernunft, die göttlicher Herkunft ist. Der Tod wird trotzdem weiterhin im christlich-religiösen Sinne als der Übergang zum ewigen Leben in Gott begriffen, als die Bedingung für eine transzendente Seligkeit, die von der Unsterblichkeit der Seele oder durch die Auferstehung Christi garantiert wird.

Dennoch hat sich die Religiosität des barocken Menschen gewandelt: Sie ist weltlicher geworden. Die Kunst thematisiert den Gläubigen nun als leidenschaftlich dem Irdischen zugewandt, um ihn immer wieder davor zu warnen, sich darin nicht zu verlieren, sein ewiges Leben dafür nicht zu riskieren. Die irdischen Güter sind da, um sie zu genießen, und daran ist nichts Frevelhaftes zu sehen. Es soll dennoch stets bedacht werden,

²²³ Vgl. Seidel, Katrin, *Die Kerze. Motivgeschichte und Ikonologie*, Diss., Hildesheim u. a. 1996, S. 63, 108ff.

das sie von einem ontologischen Mangel gezeichnet sind, von einer Bedürftigkeit und Unvollkommenheit, die sich in ihrer Vergänglichkeit explizieren: Sie sind nichts mehr als eitel, nichtig, unwahr. Geist und Sinne dürfen sich daran entzücken, doch müssen sie immer über die konkreten Dinge schweben und unermüdlich nach Höherem trachten. Denn der Tod bedeutet Verlust und Bereicherung zugleich, er ist die Quelle der Eitelkeit, aber auch deren Aufhebung, er ist die Zerstörung, jedoch nur des Materiellen und des Unvollkommenen. Er ist schließlich die letzte Bedingung für das Erreichen der Unsterblichkeit, eine unbezwingbare Bedingung, die den eitlen Geist schreckt und den vernünftigen unberührt lässt.

I. 4.1 Der Tod des Philosophen: Senecas Martyrium

Der Neostoizismus setzte sich als bevorzugte Lebensphilosophie im *Vanitas*-Bewusstsein des 17. Jahrhunderts durch. Aus der Vertrautheit mit dem schriftlichen Nachlass des berühmten Stoikers Seneca durch Lipsius erwuchs der Wunsch, ein repräsentatives Bild des antiken Philosophen zu besitzen. Die erste Darstellung, die seine bewunderte Gestalt aus der Verborgenheit der Buchillustration befreite und damit in großer Manier auf die intellektuelle Neugier der Zeit reagierte, ist das Gemälde *Der Tod des Seneca* (Abb. 27) des belgischen Malers Peter Paul Rubens (1577-1640), welches um das Jahr 1611 entstand.

Das großformatige Bild vergegenwärtigt den bärtigen Greis in seiner Sterbestunde in der Umgebung vier männlicher Figuren von unterschiedlichem Lebensalter. Im Rahmen einer schattigen Nische erhebt sich sein sehniger, bis auf ein weißes Lendentuch entkleideter Körper in strenger Frontalität auf der Linie der Bildmittelachse. Seneca ist in ein mit Wasser gefülltes, goldenes Bassin getreten, seine starken, muskulösen Beine sind in den Knien leicht eingeknickt, den rechten Arm hat er in einer rhetorischen Gebärde erhoben, die Finger der offenen Hand zeigen in die Höhe. Aus einer geöffneten Ader an seinem linken herabfallenden Arm läuft ein Rinnsal aus Blut und färbt das Wasser in dem glänzenden Gefäß unter seinen Füßen. Der Philosoph scheint dennoch die Wunde zu ignorieren. Mit verklärtem Gesicht richtet er den Blick weg vom Betrachter auf eine unsichtbare Dimension außerhalb des oberen Bildrahmens, woher starkes Licht in die Komposition hineinströmt.

Links des Wasserbeckens liegen auf dem Boden ein aufgeschlagenes und ein geschlossenes Buch mit eingelegtem Lesezeichen. Dahinter kauert ein Jüngling in einer langen schwarzen Robe, ein weiteres Heft auf sein rechtes Knie stützend. Mit gefurchter

Stirn hat er sein von Leid gezeichnetes Antlitz Seneca zugewandt, während die Feder in seiner rechten Hand die Buchstaben „VIR“ auf das leere Blatt zeichnet. In seiner linken Hand hält er das Tintenfass, zwischen Mittel- und Ringfinger sind die schon beschriebenen Seiten geklemmt.

Als motivisches Pendant zu dem jungen Schreiber beugt sich rechts die muskulöse Gestalt eines bärtigen Mannes in den Bildraum hinein. Die Ärmel seines dunkelblauen, langen Gewandes sind aufgekrempelt, in der rechten, an den Oberarm des Greises gelehnten Hand hält er ein spitzes Messer, während sich sein helles Gesichtprofil begutachtend über die offene Wunde neigt.

In der räumlichen Tiefe links sind die in den Schatten getauchten Figuren zweier uniformierter Soldaten im Profil zu sehen: ein dunkelhaariger bärtiger Offizier mit einem glänzenden, von einem roten Feldherrenmantel durchstreiften Brustpanzer und ein blonder behelmter Krieger mit einem langen Speer. Beide richten stumm ihre Blicke von der Seite auf Senecas Haupt.

Ein detaillierter Bericht von dem Tod des berühmten Stoikers findet sich in den *Annalen* von Publius Cornelius Tacitus (um 55-116).²²⁴ Seneca wurde im Jahr 65 die Beteiligung an einer Verschwörung gegen den Kaiser vorgeworfen, woraufhin Nero (37-68) ihm den Befehl zur Selbsttötung erteilte. Die Ausführung des ungerechten Geheißes wird in dem sachlichen Zeugnis des römischen Historikers als ein langsames und qualvolles Sterben vergegenwärtigt. Der Philosoph nahm Abschied von seinen trauernden Freunden und Schülern, ermahnte sie, die stoische Lebensweise zu befolgen und öffnete die Adern an seinen Armen, um den Tod durch Verbluten nach antikem Brauch herbeizurufen.²²⁵ Dennoch verursachten Alter und der geschwächte Leib einen geringen Blutverlust, so dass weitere Adern aufgeschnitten werden mussten. Trotz der Schmerzen verlor Seneca die Selbstbeherrschung in der Sterbestunde nicht und ließ Schreiber zu sich kommen, denen er eine lange, später verschollene Ansprache diktierte. Um den Eintritt des qualvollen Todes in den entkräfteten Leib zu beschleunigen, trank er anschließend das von seinem Arzt und

²²⁴ Siehe Tacitus, Publius Cornelius, *Annalen XV*, 60-64 [im Folgenden zit. nach der Übersetzung von Erich Heller (München 1992, S. 768-774)]. Die relevanten Textstellen sind auch bei Noll, Thomas, ›Der sterbende Seneca‹ des Peter Paul Rubens. *Kunsttheoretisches und weltanschauliches Programmbild*, in: *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst* 3, Bd. 52, 2001, S. 89, zu finden.

²²⁵ Mit dem lateinischen Wort *curare* (dt. heilen, kurieren) bezeichneten die Römer der Antike sowohl die heilsame, medizinische Therapie als auch den tödlichen Schnitt in die Venen – eine gegenwärtig hoch angesehene Form der Selbsttötung. Um die Schmerzen zu lindern und den Blutkreislauf zu fördern, ließ sich der Sterbewillige gewöhnlich in ein Dampfbad bringen. Da dem Wasser, worin sich die „unreine“ Blutspur auflöst, eine reinigende und heilende Wirkung zugesprochen wurde, wurde auch die Suizidmethode selbst als eine Form der spirituellen Reinigung gedeutet. Vgl. Mischler 2000, S. 40.

treuen Freund Statius Annaeus vorbereitete Gift. Um die Blutzirkulation anzuregen, stieg er in eine Warmwasserwanne, doch auch diese Maßnahmen erwiesen sich als unzureichend, so dass er schließlich in ein Dampfbad gebracht wurde, wo er an dem Qualm erstickte.

Das von Tacitus hinterlassene Bild des sterbenden Weisen verbindet biographische Daten mit dem ethischen Ideal des Stoizismus und bestimmt dadurch Senecas historische Persönlichkeit als ein zeitloses Beispiel für wahres Philosophensein, welches die Identität von Lehre und Lebensführung voraussetzt. Nach der anschaulichen Vergegenwärtigung derselben Identität war offensichtlich auch Rubens in seiner Interpretation der Szene bestrebt, weswegen er wesentliche Korrekturen des textuellen Vorbildes vornahm.²²⁶ Der belgische Künstler fasste gemäß der klassischen Regel der Malerei den historischen Bericht inhaltlich und temporal zusammen und wählte den „prägnantesten Augenblick“ für die Darstellung der tragischen Szene aus, der sowohl Vergangenes und Zukünftiges in sich narrativ einschließt als auch den unästhetischen Aspekt des leidvollen Sterbeprozesses verdrängt.²²⁷ Die in den Hintergrund getretenen Soldaten, die Neros Befehl überbrachten, stehen repräsentativ für die Vorgeschichte bzw. für den Grund des dargestellten Ereignisses. Das strömende Blut deutet dagegen auf den baldigen Tod des Philosophen. Seneca selbst, der durch das helle Körperinkarnat von den restlichen Figuren farblich hervorgehoben ist, erscheint in der Gestalt eines ergrauten Mannes von athletischer Körperstatur, Zeichen seiner vorbildlichen Lebensweise, und mit porträthaften Gesichtszügen.²²⁸ Er tritt aufrecht in den hinab fallenden Lichtstrom, zu dessen

²²⁶ Die *Annalen* von Tacitus wurden im Jahr 1574 von Justus Lipsius neu herausgegeben und Rubens wird faktisches Material für die Rekonstruktion des historischen Ereignisses daraus geschöpft haben.

²²⁷ Die schon lange Zeit einheitlich akzeptierte Idee von dem „fruchtbaren“ oder „richtigen“ Augenblick wurde erst von dem deutschen Dichter Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781) auf eine wirkungsvolle Formel gebracht, nämlich dass die Malerei „nur einen einzigen Augenblick der Handlung nutzen [kann] und muss daher den prägnantesten wählen, aus welchem aus Vorhergehende und Folgende am begreiflichsten ist“. Lessing, Gotthold E., *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie. Mit beiläufigen Erläuterungen verschiedener Punkte der alten Kunstgeschichte XVI*, in: Ders., *Werke*, Bd. 6. *Dramatische Schriften*, Göpfert, Herbert G. (Hrsg.), München 1973, S. 103. Siehe dazu Gombrich 1984, S. 40ff.

²²⁸ Die Gesichtszüge des Philosophen hat Rubens einer antiken Büste entnommen, die am Ende des 16. Jahrhunderts von dem Bibliothekar und Antiquitätensammler aus der Familie Farnese in Rom Fulvio Orsini (1529-1600) aus unerklärlichen Gründen als Senecas Bildnis identifiziert und im Jahr 1598 als Buchillustration veröffentlicht wurde. Um die gleiche Zeit wurde auch eine antike Statue aus schwarzem Marmor mit der Figur eines alten Fischers ausgegraben, die, trotz der fehlenden ikonographischen Anhaltspunkte, als die Darstellung des sterbenden Philosophen nach Tacitus interpretiert wurde. Während seines Aufenthalts in Rom zwischen den Jahren 1601 und 1608 hatte Rubens die Möglichkeit, die Statue präzise zu studieren. Die erhaltenen Skizzen dokumentieren einen Prozess der formalen Veredelung der Grundzüge der Greisenfigur. Ferner erwarb er eine Kopie der Orsini-Büste, die er bei seiner Rückkehr nach Antwerpen mitnahm. Siehe zum Thema: Prinz, Wolfram, *The Four Philosophers by Rubens and the Pseudo-Seneca in Seventeenth-Century Painting*, in: *The Art Bulletin* 55, 3, 1973, S. 417f.; Hess 1981, S. 200ff.; Repp-Eckert, Anke, *Peter Paul Rubens – Ein Vorbild für die belgische Historienmalerei?*, in: Mai,

unsichtbarer Quelle er den Blick empor gehoben hat, in geistiger Verinnerlichung entrückt, die ihn mental aus der Szene und der darin stattfindenden Interaktion herausreisst. Seneca scheint die empirische Welt um sich nicht mehr wahrzunehmen. Der halboffene Mund und der in rhetorischem Redegestus erhobene rechte Arm erschließen eine akustische Dimension und deuten auf den Wortlaut seiner Sterberede. Anstatt mehrere Öffnungen an den Adern, die durch unästhetischen Realismus die Wirkung der Komposition beeinträchtigen könnten, hat sich Rubens für ein dezentes Indiz entschieden und den Bericht von Tacitus zeitlich umgestaltet, so dass der Sterbende bereits in einem goldenen Wasserbecken aus Edelmetall getreten ist, dessen leuchtend polierte Oberfläche sinnbildlich die edle Natur des Philosophen reflektiert. Die in den Knien eingeknickten Beine, die leicht gebeugte Haltung und die allmählich erlöschenden Augen auf dem leichenblassen Gesicht bezeugen die zunehmende Schwäche, die er selbstbeherrscht und würdevoll annimmt. Seneca von Rubens verkörpert unmissverständlich das stoische Ideal vom unerschütterlichen Weisen, der sogar in der Stunde des Todes ein Botschafter und Verteidiger der Wahrheit bleibt und die letzten Worte seiner ethischen Lehre als Erbe für die Nachwelt niederschreiben lässt.²²⁹

Der Jüngling mit dem emotionalen Gesichtsausdruck links zeichnet die Buchstaben „VIR“, die sich zu dem lateinischen Wort *virtus* (dt. Tugend) ergänzen lassen.²³⁰ Sein vom Buch abgewandtes Gesicht und der halboffene Mund spiegeln die innere Spannung, mit der er den langsamen Fluss der einzelnen Worte verfolgt. Die zwischen seinen Fingern eingeklemmten, beschriebenen Seiten und die auf dem Boden liegenden Bücher bezeugen das umfangreiche Lebenswerk des Philosophen und fungieren zugleich als Zeichen und Garant für den Ruhm und die Unsterblichkeit des Gelehrten. Der vollbärtige Mann rechts ist wiederum mit dem befreundeten Arzt Annaeus Staius zu identifizieren. Er scheint die Ansprache kaum zu vernehmen, sondern richtet seine Aufmerksamkeit begutachtend auf

Ekkehard/Repp-Eckert, Anke (Hrsg.), *Triumph und Tod des Helden*, Ausst. Kat., Köln 1987, S. 54ff.; Morford, Mark, *Stoics and Neostoics. Rubens and the Circle of Lipsius*, Princeton, New Jersey 1991, S. 186f.; Maurach 1996, S. 48ff.; Mango, Elena, *Von Seneca zu Pseudo-Seneca. Ikonographische Tradition und Rezeption eines antiken Bildnisses*, in: Wohlgemuth, Matthias (Hrsg.), „*Unser Kopf ist rund, damit das Denken die Richtung wechseln kann.*“ *Festschrift für Franz Ziegler*, Zürich 2001, S. 387f.; Noll 2001, S. 94ff.; Renger, Konrad, *Der sterbende Seneca*, in: Renger, Konrad/Denk, Claudia, *Flämische Malerei des Barock in der Alten Pinakothek*, München/Köln 2002, S. 386-389.

²²⁹ Dem Bericht von Tacitus nach beschloss Paulina, die Gattin des Philosophen, ihm in den Tod zu folgen und öffnete die eigenen Adern. Als das leibliche Leid aufgrund der ineffektiven Maßnahmen immer größer wurde, schickte sie Seneca fort, um „nicht durch seinen Schmerz den Mut der Gattin zu brechen und selbst beim Anblick ihrer Martern der Schwäche anheim zu fallen“. Tacitus, *Annalen XV*, 63, 2. Rubens sah von einer Darstellung der treuen Gattin ab, um vermutlich die Komposition thematisch nicht zu erschweren und dadurch die Aufmerksamkeit des Betrachters von der zentralen Figur des Philosophen auf die Begleitfiguren zu lenken.

²³⁰ Vgl. Noll 2001, S. 90.

den blutenden Schnitt am linken Arm des Greises. Verstummt und nachdenklich lauschen auch die Soldaten im Hintergrund dem weisen Wort des alten Mannes.

Der Grund für die Entstehung des Gemäldes darf allein im Zusammenhang mit dem intellektuellen Interesse des Malers am Bericht vom Tod des berühmten Philosophen als auch an der neostoischen Philosophie seiner Zeit gedacht werden, sofern sich ein Auftraggeber nicht nachweisen lässt.²³¹ Dennoch distanzierte sich Rubens von dem historischen Bericht und integrierte das ins Licht der humanistischen Aufmerksamkeit geratene Bild des antiken Weisen in ein neuzeitliches Szenarium. Dem Sterbenden gesellte er die Gestalt des vertrauten Arztes, der, anders als bei Tacitus, in seiner rechten Hand ein scharfes Messer hält und für das Öffnen der Venen und nicht für das Einreichen des Giftbechers verantwortlich ist. Annaeus wird dadurch als Vollzieher der von Nero befohlenen Hinrichtung uminterpretiert, während Seneca keinen Suizid begeht, sondern die Rolle des politischen Opfers übernimmt.

Wissentlich oder nicht stellte sich der belgische Maler durch die vorgenommene Korrektur der Überlieferung unmittelbar in Relation zu der mittelalterlichen Motivtradition. Die christlichen Theologen, die sich einen großen Teil des ethischen Gedankenguts des antiken Philosophen aneigneten, waren bereits vor Rubens bestrebt, den berühmten Heiden zu „christianisieren“.²³² Im Kontext der Uminterpretierung seiner historischen Person sind auch die frühen Todesdarstellungen entstanden, die im Einklang mit dem theologischen Selbstmordverbot den Freitod Senecas als Mord visualisieren.²³³ Die Todesszene erscheint beispielsweise als figurativer Schmuck des Buchstabes „R“ in einem mittelalterlichen Manuskript aus dem 13. Jahrhundert (Abb. 28). Die Gestalt des Philosophen wird in einem tiefen Wasserbecken, dessen Ränder ihm bis zur Brusthöhe reichen, aufrecht stehend vergegenwärtigt, zwei jüngere männliche Figuren, die als Ärzte zu identifizieren sind, sind im Begriff die Adern an seinen seitlich ausgestreckten Armen zu öffnen. In der Höhe über der Szene erhebt sich die kaiserlich gekleidete Gestalt des thronenden Nero und streckt den Zeigefinger seiner rechten Hand befehlend in die Höhe. Seneca selbst wird im Kontext der mittelalterlichen Neigung zur Universalisierung durch seinen weißen Bart zum Typus des Gelehrten und des Philosophen stilisiert. Seine magere

²³¹ Vgl. Repp-Eckert, in: Mai/Repp-Eckert 1987, S. 54; Morford 1991, S. 181ff.; Huemer, Frances, *Rubens and the Roman Circle. Studies of the First Decade*, New York/London 1996; Noll 2001, S. 121f.

²³² Bereits in frühchristlicher Zeit wurde ein fiktiver Briefwechsel zwischen Seneca und dem Apostel Paulus erfunden, der die Neigung des heidnischen Philosophen – wenn nicht gar seine geheime Zugehörigkeit – zum Christentum belegen sollte. Siehe dazu Noll 2001, S. 113f.

²³³ Vgl. Dell’Orto, Luisa F. *Sull’iconografia di Seneca*, in: Niutta/Santucci 1999, S. 29f.; Noll 2001, S. 120.

Statur deutet auf stoische Mäßigkeit, die aufrechte Körperhaltung versinnbildlicht die Unbeugsamkeit seines Geistes. Die bildhafte Parallelstellung zur Figur des befehlenden Kaisers lässt seinen Tod eindeutig die Züge einer Todesstrafe annehmen: Der Philosoph ist zum Opfer der politischen Intrigen geworden.

„Aber freilich zweifeln einige an der Echtheit seiner Tugenden und meinen, das seien nur Worte und Schauspielerei gewesen. Hat der denn nicht durch seinen Tod bestätigt, wie gering er alles Irdische bewertete und wie er sich nur auf Gott hin ausrichtete?“²³⁴ Der Grund, wieso Rubens das Faktische in seinem Historienbild uminterpretierte, ist in dem neostoischen Zeitgeist des humanistischen 17. Jahrhunderts zu suchen. Er malte nicht den antiken, sondern den „zeitgenössischen“, den „verchristlichten“ Seneca, wie ihn Lipsius gedacht hat.²³⁵ Aus diesem Grund erscheint auch in seinem Gemälde (Abb. 27) der antike Suizid als Mord, und der heidnische Philosoph erleidet den Opfertod eines christlichen Märtyrers.

Entscheidende Bedeutung bei der Umformulierung des historischen Ereignisses erlangt die Darstellung durch die Hinzufügung eines herabfallenden Lichtstroms auf die Zentralfigur des Sterbenden, auf den er seinen Blick richtet. Das Motiv lässt sich im Kontext der tradierten religiösen Ikonographie zweifach auslegen: als „Erleuchtung“ im Sinne der christlichen Mystik, als Offenbarung der transzendenten, göttlichen Wahrheit, oder als „Erlösung“, als die intensivierete Teilnahme am göttlichen Licht durch den leiblichen Tod, und somit als Segen und Errettung, wie das Motiv traditionell in Darstellungen der Himmelfahrt von Heiligen, wie der seligen Maria beispielsweise (Abb. 83), zu sehen ist.²³⁶ Der Philosoph scheint in diesem Sinne die Vollstreckung des Todesurteils nicht nur mit stoischer Standhaftigkeit, sondern vor allem mit christlicher Frömmigkeit und mit dem Duldermut eines gemarterten Heiligen widerstandslos im Namen einer höheren Macht bzw. der Gottheit zu ertragen, die ihm die Aufnahme in die himmlische Seligkeit sichert.²³⁷ Die Szene erlangt dadurch einen sakralen

²³⁴ Lipsius, Justus, *Vorrede*, in: Ders. (Hrsg.), *L. Annaei Senecae philosophi opera, quae exstant omnia, a Iusto Lipsio emendata, et scholijis illustrata*, Antwerpen 1605, S. XXf., zit. nach Noll 2001, S. 116.

²³⁵ Die Motivkorrektur von Rubens reflektiert zugleich das alte theologische Selbstmordverbot, das im Westeuropa des 17. Jahrhunderts zwar Toleranzrisse erlitt, dennoch im religiösen und juristischen Kontext seine Gültigkeit beibehielt. Zum Thema: Alvarez 1980, S. 149ff.; Minois 1996, S. 134ff.; Mischler 2000, S. 65ff.; Bosman, Machiel, *The Judicial Treatment of Suicide in Amsterdam*, in: Watt, Jeffrey R. (Hrsg.), *From Sin to Insanity. Suicide in Early Modern Europe*, New York 2004, S. 10-24.

²³⁶ Vgl. Hess 1981, S. 224ff.; Noll 2001, S. 112ff.

²³⁷ In seiner Abhandlung *De servorum Dei beatificatione et beatorum canonizatione* (Rom 1748, III, 11,1, zit. nach Butterweck 1995, S. 1) definierte Benedikt XIV. das Martyrium als das „freiwillige Erleiden oder Ertragen des Todes um des Glaubens an Christus oder einer anderen tugendhaften Haltung willen, die auf Gott zurückzuführen ist“. Das paradigmatische Vorbild liefert der Opfertod Christi, wodurch der Wille Gottes und nicht sein eigener „geschah“ (Mat 26:39; Mk 14:36; Lk 22:42). In der ikonographisch kodierten Gestalt eines christlichen Märtyrers auftretend, erscheint Seneca demnach für seinen Glauben bzw. im

Charakter und stellt sich innovativ in Verhältnis zu der geerbten mittelalterlichen Ikonographie (Abb. 28).

Rubens idealisierte und verklärte absichtlich den Bericht von Tacitus nach eigenem Ermessen, um eine „Ikone neostoischer Philosophie“²³⁸ zu entwerfen, ohne den historischen Wert seiner realistischen Darstellung zu opfern, noch die Ethik des zeitgenössischen Neostoizismus zu verletzen.²³⁹ Form und Inhalt seiner pathetischen Interpretation setzten sich als ikonographisch maßgebend für die Seneca-Darstellung im 17. und 18. Jahrhundert durch.²⁴⁰

Seine motivische Lösung bezeugt im Kontext dieser Studie wiederum, dass die Kunst des 17. Jahrhunderts immer noch der christlich-theologischen Haltung dem Phänomen der Selbsttötung gegenüber verpflichtet war. Der Suizid als „Freiheit zum Tode“ blieb, trotz des verehrenden Interesses an der Antike, weiterhin nicht darstellungswürdig. Seneca wurde, ähnlich der römischen Heldin Lucretia, in der Kunst der Renaissance (Abb. 21, 24) ikonographisch „christianisiert“ und in den Darstellungsmodus eines Märtyrers versetzt. Die Lösung, welche Rubens in der Nachfolge Lipsius für die Vereinheitlichung der heidnischen und christlichen Ethik wählte, ist demnach nicht neu. Neu ist der Bildgegenstand, der thematisch die Tradition des heroischen Suizides mit dem Motiv des sterbenden Philosophen erweitert.

I. 5 Der heroische und der unheroische (Frei)Tod in der Kunst des 18.-20. Jahrhunderts

Die pyramidale Ordnung in der fiktiven Kunstwirklichkeit der *Vanitas*-Darstellung (Abb. 26) krönt der antlitzlose Totenkopf. Er tritt an die Stelle der konkreten

Namen der Wahrheit, die mit im christlich-religiösen Kontext mit Jesu identisch ist, ermordet worden zu sein.

²³⁸ Renger 2002, S. 388.

²³⁹ Auch wenn der zeitgenössische Betrachter, der mit dem antiken Quellentext vertraut war, die faktische Inkorrektheit der Interpretation von Rubens ohne besondere Hindernisse erkannt haben soll, wurden dem Gemälde die Qualitäten eines Historienbildes zugesprochen. Die Authentizität der dargestellten Szene und insbesondere des Philosophenporträts garantierte die formale Verwandtschaft mit den antiken Ausgrabungen. Vgl. Hess 1981, S. 202f.

²⁴⁰ In der Nachfolge Rubens wurde Senecas Tod im 17. Jahrhundert niemals als Suizid dargestellt. Die Künstler griffen nach ikonographischen Rahmen aus der christlichen Tradition, um dem heidnischen Motiv die Grundzüge eines religiösen Martyriums zu verleihen. Ein repräsentatives Beispiel dafür bietet das um das Jahr 1620 entstandene, später verschollene Gemälde von Gerrit van Honthorst (1592-1656), *Der Tod des Seneca*, das das ikonographische Paradigma der Fußwaschung Christi zitiert, wie eine erhaltene Kopie im Utrechter Centraal Museum bezeugt. Siehe: Judson, Jay R./Ekkart, Rudolf E. O., *Gerrit van Honthorsts 1592-1656*, Gent 1999, S. 139f, Kat. Nr. 160; Judson, Jay R., *Gerrit van Honthorst. A Discussion of His Position in Dutch Art*, Den Haag 1959, S. 195ff. und Abb. 76 dort.

Person und steht sinnbildlich für die Sterblichkeit als wesentliche Charakteristik der menschlichen Natur. Die zahlreichen Gegenstände, die ihm attributiv zugeordnet sind, erfüllen die Aufgabe, die Sorge um die Errettung der unsterblichen Seele zu fördern und daran zu ermahnen, über die elementaren Überlebensbedürfnisse hinaus nach geistiger und moralischer Vervollkommnung zu streben. Weltlich-profane Gefühle oder Affekte, die neben der Zuwendung zu Gott die zwischenmenschlichen Beziehungen thematisieren, finden darin keine sinnbildliche Erwähnung. Der Grund ihres bildhaften Verschweigens verbirgt sich in ihrer moralischen Instabilität: Leidenschaften können leicht mit animalischen Trieben verwechselt werden, ihre Irrationalität steht in Konflikt mit der Vernunft, und sie binden schließlich den Menschen an das Irdische und somit an den christlich verstandenen Tod. Das neostoische Ideal, dem die barocke *Vanitas*-Tradition folgt, verkörpert folglich der selbstbeherrschte, vernünftige und *ego-zentrische* Mensch. Sein repräsentatives Sinnbild ist der isolierte anonyme Totenkopf, der die Spitze einer Pyramide aus Büchern besetzt.

Die „Egozentrik“ (zu lat. *ego*, dt. das Selbst und lat. *centrum*, dt. Mittelpunkt) ist eine wesentliche Charakteristik der Epoche des europäischen Rationalismus, der im 17. Jahrhundert als theoretische Neuorientierung mit den Schriften des französischen Philosophen René Descartes (lat. *Renatus Cartesius* 1596-1650) begann und in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts alle zivilisatorischen Bereiche durchdrang.²⁴¹ Descartes definierte den Menschen allein durch seine Seele, dessen „Wesen“ oder „Natur“ einzig das Vermögen des Denkens ausdrücke: „Ich denke, also bin ich“ lautet seine berühmte Formel.²⁴² Die von ihm formulierte Identität von Sein und Denken bedeutet zum einen, dass die individuelle menschliche Existenz in all ihren Modifikationen allein aus dem egozentrischen Ich und nicht aus einer metaphysischen Seinsquelle wie der christliche Gott abgeleitet werden muss. Zum anderen besagt sie, dass alles, was im Gegensatz zum „gesunden Verstand“ oder zum rationalen Denken steht, eine der vielfältigen Formen des Nichtseins des Ichs bestimmt.²⁴³ Das cartesianische Menschenideal bestimmen folglich die Klarheit und die Deutlichkeit der Gedanken, der Ideen und der Gefühle, die dem menschlichen Verhalten und Handeln vorausgehen.²⁴⁴

²⁴¹ Vgl. Boiadjev 1992, S. 77.

²⁴² Vgl. Descartes, René, *Abhandlung über die Methode, richtig zu denken und Wahrheit in der Wissenschaft zu suchen* (1637), in: Ders., *Philosophische Werke*, Abt. 1, Kirchmann, Julius H. (Hrsg./Übers.), Berlin 1870, S. 45.

²⁴³ Siehe dazu Boiadjev 1992, S. 73ff.

²⁴⁴ Vgl. Descartes, *Abhandlung*, S. 32f.

Der kritische Blick der von der religiösen Dogmatik befreiten, rationalistischen Anthropologie erkannte im Menschen ferner einen „Körperautomaten“, der sich den gleichen mechanischen Gesetzen unterwirft, welche die gesamte physische Natur beherrschen, organisieren und ordnen. Die Kenntnis dieser Gesetze schien die Macht sowohl über die empirische Welt als auch über das eigene Selbst und Dasein zu garantieren, woraus die führende Idee der europäischen Aufklärung von der bedingungslosen Selbstbestimmung und der „natürlichen“ Selbsterhaltung des moralischen Individuums entstand, deren praktische Verwirklichung alle Wissenschaften dienen sollten.²⁴⁵

„Sünde“ bedeutete in diesem Kontext nicht mehr Gott-, sondern Vernunftwidrigkeit.²⁴⁶ Die intellektuellen Irrtümer, die irrationalen Leidenschaften, Triebe und Gefühle sollten demnach nicht mehr aus religiösen Gründen unterdrückt werden, sondern zum eigenen Vorteil bzw. im Namen des sich moralisch selbstbestimmenden Ichs. Die Vernunft und die Erkenntnis wurden dadurch zum einzigen Weg zur Glückseligkeit definiert, die ausschließlich im Rahmen der irdischen Ordnung als möglich verstanden wurde, wodurch die christlichen Termini der Erlösung, der Gnade und der Strafe ihre Bedeutung eingebüßten. Der tendenziell materialistische Begriff vom Menschen brachte schließlich die Auffassung vom Lebensende als der Verlust des vernünftigen, jedoch vergänglichen Selbst mit sich, wodurch die Tragödie des Todes zunehmend in das irdische Diesseits verlegt wurde.

Eine der, kulturgeschichtlich gesehen, besonders relevanten Konsequenzen des rationalisierten Menschenbildes war die „Entdeckung“ der inneren Erfahrung.²⁴⁷ Seitdem die Seele nicht mehr als Objekt der heiligmachenden, göttlichen Gnade verstanden wurde, wurde sich das Individuum der Autonomie seines Inneren, seiner eigenen Interessen und Gemütsbewegungen bewusst. Die Wahrnehmung neuer Dimensionen des eigenen Ichs verursachte notwendigerweise einen bedeutenden Wandel in der Empfindungswelt der Person. Einerseits wurde das subjektive Gefühl als legitimes Artikulationsmittel der

²⁴⁵ Zum Thema siehe: McManners, John, *Death and the Enlightenment. Changing Attitudes to Death among Christians and Unbelievers in Eighteenth-Century France*, New York 1981, insb. S. 160ff.; Mensching, Günther, *Vernunft und Selbstbehauptung. Zum Begriff der Seele in der europäischen Aufklärung*, in: Jüttemann u. a. 1991, S. 217-235.

²⁴⁶ Vgl. zum Folgenden Böhm, Benno, *Sokrates im achtzehnten Jahrhundert. Studien zum Werdegang des modernen Persönlichkeitsbewusstseins*, Neumünster 1966, S. 74f., 90ff.

²⁴⁷ Zum Thema und zum Folgenden siehe: Trunz, Erich, *Seelische Kultur. Eine Betrachtung über Freundschaft, Liebe und Familiengefühl im Schrifttum der Goethezeit*, in: DVLG 24, 1950, S. 214ff.; Krüger, Renate, *Das Zeitalter der Empfindsamkeit. Kunst und Kultur des späten 18. Jahrhunderts in Deutschland*, Wien/München 1972, S. 95ff.

individuellen Erfahrung und der Reaktion auf die äußere Welt anerkannt. Andererseits wurde die religiöse Idee vom intimen Zwiegespräch zwischen dem Gläubigen und seinem Gott durch den neuen Entwurf der Menschennatur ersetzt, die sich erst in dem Zusammensein, in der metaphysischen Bindung der Herzen verwirklichen konnte: Mensch-Sein wurde zum „Zwischen-Menschen-Sein“.²⁴⁸

Dieser Wandel verlief jedoch nicht abrupt und Übergangslos. Anfangs wurde nur denjenigen seelischen Bindungen Aufmerksamkeit geschenkt, die am wenigsten unter dem gefährlichen Zeichen der moralischen Fragwürdigkeit standen, und als solche zeigte sich an erster Stelle das geistige Band der Freundschaft. Sie wurde zur neuen Religion des Herzens erhoben, die, dem menschlichen Leben Sinn und Wert verleihend und Harmonie stiftend, die Gottesferne, welche die Aufklärung geschaffen hatte, überwinden sollte. Die Kameradschaft wurde zum Tempel der Gefühle, bot der einsamen Seele Zuflucht, und der edle, gütige, verständnisvolle und mitfühlende Freund erhielt den Rang eines Priesters.²⁴⁹ Die Besonderheit der neuen Religion der Freundschaft bestand ferner darin, dass sie nicht auf dem Fundament ethisch-moralischer Vorschriften erwuchs, sondern aus einer „Seelenverwandtschaft“ heraus, allein durch die Freiheit des Gefühls geformt. Als solche bildete sie den lebendigen Kern des „Zeitalters der Empfindsamkeit“.²⁵⁰

Aus der zunehmenden Aufwertung der zwischenmenschlichen Beziehungen und der subjektiven Innerlichkeit, die immer mehr die Bedeutung der transzendenten Gottheit verdrängten, wurde der Tod nicht mehr allein mit Sorge um die eigene Person bedacht, sondern zugleich mit der Angst vor der Trennung von dem geliebten Menschen und dem Verlust des Seelenverwandten.²⁵¹ Mit der Angst keimte ebenso die Hoffnung auf eine Freundschaft, die den Tod überlebt, ihn durch die standhaften Bänder der Herzensbindungen besiegt. Ein repräsentatives ästhetisches Zeugnis der neuen Empfindungsweise bestimmt die Totenmaske des im Jahr 1781 verstorbenen deutschen Schriftstellers und Philosophen Gotthold Ephraim Lessing (1729*, Abb. 29).

²⁴⁸ Trunz 1950, S. 215.

²⁴⁹ Vgl. Trunz 1950, S. 217ff.; Hofmann, Werner, *Das irdische Paradies*, München 1960, S. 209ff.

²⁵⁰ Der definitionsoffene Begriff der „Empfindsamkeit“ bezieht sich auf eine Vielfalt von Geistesfähigkeiten, die der Möglichkeit einer Entfaltung und Kultivierung unterliegen. Das Wort wurde als Adjektiv zum ersten Mal von Lessing gebraucht, als er den Titel des Reiseromans *A Sentimental Journey Through France and Italy* (1768) vom englischen Schriftsteller Laurence Sterne (1713-1768) mit *Eine empfindsame Reise durch Frankreich und Italien* übersetzte. Siehe Krüger 1972, S. 29ff.

²⁵¹ Vgl. Ariès 1980, S. 785; Anz, Thomas, *Der schöne und der hässliche Tod. Klassische und moderne Normen literarischer Diskurse über den Tod*, in: Richter, Karl/Schönert, Jörg (Hrsg.), *Klassik und Moderne: die Weimarer Klassik als historisches Ereignis und Herausforderung im kulturgeschichtlichen Prozess. Walter-Müller Seidel zum 65. Geburtstag*, Stuttgart 1983, S. 418ff.

I. 5.1 Sehnsucht nach der Antike: der schöne Tod des Neoklassizismus

Der Brauch, Masken der Gesichter von Verstorbenen im Kontext diverser Totenkulten oder sepulkraler Riten abzunehmen, führt der Zeit weit voraus auf die griechisch-römische Antike zurück. In der europäischen Neuzeit erhielt diese Tradition eine wichtige, jedoch dem Zweck nach untergeordnete Funktion: Die Totenmaske wurde als Hilfsmittel des Künstlers bei der Herstellung realistischer Büsten und Porträts von Verstorbenen benutzt, die gewöhnlich in dem Kunstwerk selbst „lebendig“ auftreten.²⁵²

Die Maske von Lessing nimmt kulturgeschichtlich eine besondere Position im Rahmen dieses Traditionsstranges ein. Sie ist die erste Totenmaske, die allein aus Pietät von den Freunden des berühmten Dichters und Theoretikers abgenommen wurde, um als eigenständiges Kunstwerk zu bestehen.²⁵³ Sie ersetzt, mit anderen Worten, das von einem Künstler zu rekonstruierende Porträt des Verstorbenen und behauptet sich zugleich an der Stelle des anonymen Totenkopfes der *Vanitas*-Ikonographie als ein unorthodoxes Denkmal der historischen Persönlichkeit, deren Andenken die Faktizität des Todes im Erscheinungsbild des Leichnams mit einschließt.

Wenn das Menschengesicht erst durch die Liebe „verwirklicht“ werde²⁵⁴, d. h. wenn die Liebe allein es vermag, das Gesicht des Geliebten aus der Ferne zurückzuholen, sogar aus der Ferne des Todes, dann ist es der emotional erfüllte Blick der Verbliebenen, der die autonome Wirklichkeit der Maske ontologisch rechtfertigt. Die empirische Nähe, in der sie entstanden ist, steigert zusätzlich ihren sentimentalischen Wert und verwandelt sie zu einer besonderen Form von moderner Reliquie.²⁵⁵ Es ist demnach nicht die Gegenständlichkeit des stofflichen Gesichtsabdrucks, die den Versuch der Lebenden dokumentiert, eine unvermittelte, ungekünstelte Beziehung zu dem Verstorbenen zu erhalten. Die Totenmaske

²⁵² Zum Thema siehe: Benkard, Ernst, *Das ewige Antlitz. Eine Sammlung von Totenmasken. Mit einem Geleitwort von Georg Kolbe*, Berlin 1927; Jansen, Hans H., *Totenmasken der Goethezeit*, in: Ders. 1989, S. 279-300; Schreyll, Karl-Heinz, *Geschichte und Brauchtum der Totenmaske*, in: Eschen, Fritz, *Das letzte Porträt. Totenmasken berühmter Persönlichkeiten aus Geschichte und Gegenwart*, Berlin 1967, S. 127-133; Hertl 2002.

²⁵³ Lessing starb am 15. Februar des Jahres 1781 in Braunschweig. Die Totenmaske wurde einen Tag später von dem herzoglichen Medailleur und Münzkommissar Christian Friedrich Krull (1748-1787) auf Veranlassung des Dichters Johann Wilhelm Ludwig Gleim (1719-1803) abgenommen, wie ein Zettel auf der Rückseite der Gipsmaske vermerkt. Ihr werden die Qualitäten eines „Meisterwerks“ zugesprochen. Vgl. Jansen 1989, S. 293f.; Hertl 2002, S. 48.

²⁵⁴ Picard, Max, *Die Grenzen der Physiognomik*, Zürich 1952, S. 97.

²⁵⁵ Der christlich-religiöse Begriff der Reliquie (zu lat. *reliquiae*, dt. das Zurückgelassene, der Überrest) leitet sich von dem Glauben, dass die Seelen der Heiligen, die im Himmel weilen, mit ihrem auf Erden ruhenden, physischen Körper in Verbindung bleiben und ihre heilende Wirkungsmacht auf ihn übertragen. Eine Reliquie ist somit der materielle Garant für die spirituelle Präsenz eines Verstorbenen im irdischen Lebensbereich. Siehe dazu Angenendt, Arnold, *Ekstase und Wunder – Vorbild und Inbild: die Heiligen*, in: Dülmen 1998, S. 99f.

als das zweckgebundene „Abbild“ eines toten Menschen bestimmt wesentlich das letzte Porträt einer konkreten historischen Persönlichkeit, die sich abstrakt hinter den erstarrten Formen der harten Gipsoberfläche verbirgt.²⁵⁶ Es ist die besondere Anschauungsweise, die das Leben hinter der indifferenten Materie zur Auferstehung ruft, und sie schöpft sich aus dem Zeitgeist der Epoche selbst, aus der Religion der Freundschaft, die ihre eigenen Reliquien definiert.

Eine Totenmaske bleibt dennoch eine Leichenmaske, die den Verstorbenen mit ungewöhnlicher Unmittelbarkeit der physischen Präsenz vergegenwärtigt. Sie dokumentiert mit ungekünstelter Gegebenheitstreue die gestaltende Wirkung des Todes auf den entseelten menschlichen Körper. Daraus schöpft sich die besondere „Ehrlichkeit“ des unnachahmbaren, authentischen Gesichtsausdrucks „jenseits des Lebens“, den sie abbildet: fern von den eitlen physiognomischen Spielen und Mimiken des Alltags, fern von der künstlerischen Reflexion und den daraus resultierenden Deutungsdimensionen des Menschenporträts.²⁵⁷

Gerade aus dieser Perspektive lässt sich allerdings über einen weiteren Grund für den ungewöhnlichen Entstehungsanlass der lessingschen Totenmaske spekulieren. Am abgebildeten Gesichtsausdruck (Abb. 29) sind keine Spuren eines schmerzvollen Abschieds vom Leben zu erkennen. Gemäß dem konventionellen Vokabular der empirischen Erfahrung dokumentiert dieses letzte „Mienenspiel“ den Eintritt des Todes als sanftes Ruhen und seligen Frieden, als die endgültige Befreiung von den weltlichen Sorgen und Kümernissen. Die spannungslose Gesichtsmuskulatur, der friedlich verstummte Mund, die geschlossenen Augen sind physiognomische Zeichen, wie sie sonst nur bei Menschen im Schlafzustand sichtbar sind. Darin spiegeln sich vor allem aber, und darin ist ein charismatischer Paradox zu sehen, die Grundzüge der zu seiner Zeit außerordentlich einflussreichen Ansichten des Verstorbenen selbst über das älteste Geheimnis.

In seiner berühmten Studie *Wie die Alten den Tod gebildet* (Hamburg 1769) befasste sich Lessing mit der Frage, wie die Dichter und die bildenden Künstler der Gegenwart den

²⁵⁶ „Eine Totenmaske anzufertigen, um das „letzte Gesicht“ eines Menschen festzuhalten, begründet sich nun nicht nur im Gedanken, dass sonst nichts mehr bleibt, sondern auch im Gefühl, die Summe eines Lebens unter dem Schlussstrich, den der Tod in diesem Gesicht gezogen hat, versammelt zu sehen.“ Hertl 2002, S. 48.

²⁵⁷ Vgl. Boehm, Gottfried, *Bildnis und Individuum. Über den Ursprung der Porträtmalerei in der italienischen Renaissance*, München 1985, S. 34: „Das Aussehen einer Bildnisfigur schließt immer eine Weise des Auffassens ein, genauer: ist eine solche. Vom Dargestellten lässt sie sich nicht abtrennen, wie die Schale vom Kern. Das Bildnis präsentiert den *gedeuteten* Menschen“ [H. d. A.].

„natürlichen Tod“ zeitgemäß darstellen sollten.²⁵⁸ Die überlieferte christliche Ikonographie, die aus didaktisch-moralischen Gründen beim Betrachter Angst vor der ewigen Strafe zu provozieren sucht (Abb. 11, 14, 16), erschien ihm nicht nur eine menschenfeindliche Missdeutung der Religion zu sein, sondern vor allem unvernünftig.²⁵⁹ Aus diesem Grund richtete er die Aufmerksamkeit auf die Kunst der vorchristlichen Zeit, auf die Epoche Homers, als der Tod (grch. *Thanatos*) als der Zwillingsbruder des Schlafes (grch. *Hypnos*) aufgrund der äußeren Ähnlichkeit beider universalen Phänomene bildhaft vergegenwärtigt wurde.²⁶⁰ Eine Personifikation des ewigen Zustands der Ruhe und der Unempfindlichkeit glaubte er in der Gestalt eines geflügelten Knaben oder jungen Genius dargestellt zu erkennen, der seine umgestürzte, erlöschte Fackel auf die Brust des verstorbenen Menschen als Zeichen für das erloschene Leben stützt (Abb. 30). Die Flügel symbolisieren in Analogie zu den christlichen Engeln (Abb. 10) sein rasches und unvorhersagbares Erscheinen, während der über einen runden Blumenkranz schwebende Schmetterling für das sich immer wieder erneuernde Sein sinnbildlich steht.²⁶¹ Der menschliche Leichnam, der sich in klassizistischer Nacktheit präsentiert, wird dagegen regungslos, wie in einem seligen Schlaf versunken nachgebildet.²⁶²

Im Bild des lieblichen Genius, der sanft seine Macht offenbart, entwarf Lessing seine ästhetische Vision vom „natürlichen Tod“ als würdigen Gegenstand der Kunst. Zugleich zog er aber eine deutliche Trennungslinie zu dem „frühzeitigen, gewaltsamen, schmählichen [und] ungelegenen Tod“, der in der Antike durch die Kéren repräsentiert wurde.²⁶³ Diese Form des Todes, der in der Dichtung und der Malerei seit dem christlichen Mittelalter zahlreich und in immer neuen Gestalten zu finden ist (Abb. 11-18), erschien

²⁵⁸ Im Folgenden zit. nach Lessing, Gotthold E., *Wie die Alten den Tod gebildet. Eine Untersuchung*, in: Ders., *Werke*, Bd. 6. *Dramatische Schriften*, Göpfert, Herbert G. (Hrsg.), München 1973, S. 407-462.

²⁵⁹ „Es hat Weltweise gegeben, welche das Leben für eine Strafe hielten; aber den Tod für eine Strafe zu halten, das konnte, ohne Offenbarung, schlechterdings in keines Menschen Gedanken kommen, der nur seine Vernunft brauchte.“ Lessing, *Wie die Alten...*, S. 462.

²⁶⁰ Siehe ebd., S. 412. Vgl. Homer, *Ilias XVI*, 679ff.; Hesiod, *Theogonie* 755ff. Während Homer dem Äußeren und der Wirkung des Todesdämons keine Prädikate zuschrieb, sah ihn Hesiod als eine gewaltige Gottheit, welche mitleidlos, „mit eisernem Herz“ und allen Göttern verhasst sei. Lessing distanzierte sich äußerst wahrscheinlich absichtlich von diesen negativen Charakteristiken, um Widersprüche mit der eigenen Kunsttheorie zu vermeiden.

²⁶¹ Der kreisrunde Kranz ohne Anfang und Ende fungiert seit der Antike (Abb. 1-3) als ein Sinnbild der Unendlichkeit bzw. der Unsterblichkeit. Im christlich-religiösen Kontext symbolisiert er dagegen den Sieg Christi über den Tod. Vgl. Lessing 1974, S. 416ff.; Boehlke, Hans-Kurt, *Der Zwillingsbruder des Schlafes – Der verdrängte und der angenommene Tod. Zur Ikonographie sepulkraler Zeichen im Klassizismus und in der Romantik*, in: Jansen 1989, S. 348.

²⁶² Ein Vergleich der lessingschen Vision (Abb. 30) mit der authentisch griechischen, antiken Darstellung des verstorbenen Kriegers (Abb. 3) erschließt einen bedeutenden Unterschied zwischen den zwei epochalen Todesauffassungen. Während der Lekythos-Maler im Rahmen der maßgebenden Tradition danach bestrebt war, den Verstorbenen als *lebendig* darzustellen, gleicht die menschliche Figur in der lessingschen Interpretation einem – wenn auch antik schönen – *Leichnam*, aus dem das Leben im Sinne des aufklärerischen Rationalismus entwichen ist.

dem aufklärerischen Theoretiker *hässlich*, widerchristlich und widervernünftig und musste aus diesem Grund aus der erhabenen Welt der Künste ausgeschlossen werden. Das natürliche Ableben dagegen definierte er als den *schönen*, tröstenden und darstellungswürdigen Tod, der dem seligen Ende des gerechten und frommen Christen, dessen Seele der anmutige Todesengel empfängt (Abb. 10), formal gleicht.²⁶⁴

Die Wiederbelebung der griechischen Antike in der lessingschen Schrift fand im geistigen Klima der zunehmenden Ermüdung und des Verdrusses von dem radikalen Rationalismus seitens der intellektuellen Schichten in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts statt.²⁶⁵ Die Sehnsucht nach einer Erneuerung des kulturell entfremdeten Menschen fokussierte die Blicke auf das alte Griechenland, worin das Vorbild einer ursprünglichen, harmonischen Einheit zwischen Natur und Kultur wieder entdeckt zu sein schien. Der Beweis dafür, dass eine solche Symbiose möglich sei, lieferte das Erbe der griechischen Welt selbst: ihre Dichtung und Kunst. Homer wurde, wegen der zivilisatorisch ungetrübten Beziehung seines freien, schöpferischen Geistes zur mythisch-heroischen Gegenwart, als der Archetyp des wahren Dichters von einer ganzen Generation zutiefst bewundert.²⁶⁶ Parallel zu seinem französischen Zeitgenossen Jean-Jacques Rousseau (1712-1778), der den Traum vom „glücklichen Wilden“ dichtete und im Namen der Natur der zeitgenössischen Kultur den Krieg erklärte, glaubte Johann Joachim Winckelmann (1717-1768) in der „edlen Einfachheit“ und der „stillen Größe“ der antiken griechischen Figurendarstellungen das bildhafte Äquivalent des in dem überlieferten Heldenepos beschriebenen Menschenideals gefunden zu haben.²⁶⁷ In der ruhigen und ausgewogenen Erscheinung der göttergleichen Griechen sah er nicht nur eine Quelle des ästhetischen Genusses, sondern auch das sittliche Manifest

²⁶³ „Ein anders ist dem Homer Κηρ, ein anders Θανατος: denn er würde Θανατον και Κηρα nicht so unzähligemal verbunden haben, wenn beide nur eines und eben dasselbe bedeuten sollten. Unter Κηρ versteht er die Notwendigkeit zu sterben, die öfters traurig werden kann [...], unter Θανατος aber den natürlichen Tod, vor dem keine Κηρ vorhergeht; oder den Zustand des Totseins, ohne alle Rücksicht auf die vorhergegangene Κηρ. Auch die Römer machten einen Unterschied zwischen Lethum und Mors.“ Lessing, *Wie die Alten...*, S. 447. Die „dunkle Ker“ oder die „grausam strafenden Kéren“ sind nach Hesiod (*Theogonie* 208ff.) Töchter der Nacht und Schwester von Thanatos und Hypnos. Homer (*Ilias II*, 303) erwähnt sie als Göttinnen des Verhängnisses, die den im Kriege gewaltsam Verstorbenen wegführen. Ihr Name steht in der antiken Mythologie synonym für Leiden und verderbliche Krankheiten. Vgl. Jens 1958, S. 60.

²⁶⁴ Vgl. Lessing, *Wie die Alten...*, S. 462.

²⁶⁵ Siehe zum Thema Buck, August, *Vorromantik und Rückkehr zur Antike in der europäischen Literatur des XVIII. Jahrhunderts*, in: *Arcadia* 1, 2, 1966, S. 5-17.

²⁶⁶ Siehe ebd., S. 7f.

²⁶⁷ Siehe Rousseau, Jean-Jacques, *Abhandlung über die Wissenschaften und Künste*, Tietz, Johann D. (Übers.), Konersmann, Ralf/Märtens, Gesine (Hrsg.), Inbert 1997; Winckelmann, Johann Joachim, *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst* (1755), in: *Winckelmanns Werke in einem Band*, ausgew. und eingel. von Helmut Holtzhauer, Berlin/Weimar 1969, S. 1-38.

eines harmonischen Zusammenseins von Person und Welt. Die Kunst sollte demgemäß einen „doppelten Endzweck“ haben: Sie sollte „vergnügen und zugleich unterrichten“, d. h. den Betrachter nicht nostalgisch sinnieren, sondern zukunftsweisend ihn dazu inspirieren, durch die Besinnung auf das Altertum nach einem Zustand zu streben, in dem er sein „wahres Wesen“ wieder entfalten kann, um wieder „Mensch“ in einem ursprünglichen Sinne zu werden.²⁶⁸ Der aus diesem Wunschbild geborene Mythos von der „Griechheit“ bestand nicht allein im intellektuellen Interesse der Zeit, sondern im Gefühl einer „geistig-seelischen Wahlverwandtschaft“, das von einer verstärkten wissenschaftlichen Erforschung der griechischen Antike in dem letzten enzyklopädischen Jahrhundert begleitet wurde.²⁶⁹

Als Lessing nach einem Vorbild für die Darstellung des „schönen Todes“ in der homerischen Dichtung suchte, war seine Absicht weitgehend der zeitgenössisch idealisierten Vorstellung vom „natürlichen Menschen“ verpflichtet. Im Bild vom „hässlichen Tod“ erkannte er die verzerrte Wahrnehmung des kulturell erkrankten Individuums, deswegen teilte er der Kunst die Aufgabe zu, den Betrachter an die reale Möglichkeit eines würdigen und friedlichen Lebensabschlusses heranzuführen. Parallel dazu betonte er ausschließlich das Bedürfnis seiner Zeit, zumindest im suggestiven Universum der poetischen Sprache und der bildenden Kunst ein *vernünftiges* Todesbild zu finden, das vor Angst und Schrecken befreit, auf welche die Kirche und die Religion verschwindenden Einfluss ausübten. Seine Interpretation vom Tod als traumloser Schlaf erwies sich schließlich zeitgemäß wie keine andere zu sein, da sie einerseits das materialistische Todesverständnis der Aufklärung bedingt reflektiert, andererseits die Jahrhunderte alte und beunruhigende Frage nach dem „danach“ annulliert.²⁷⁰

I. 5.2 Sehnsucht nach dem Mittelalter: der mystische Tod der Romantik

Die lessingsche Aufforderung zur Ästhetisierung des gestaltenreichen Geheimnisses wurde bereits von seinen Zeitgenossen mit Begeisterung aufgenommen, und die von ihm bevorzugte ikonographische Sprache wurde von der Sepulkralkunst des ausgehenden 18.

²⁶⁸ Ebd., S. 4ff.; Buck 1966, S. 16ff.

²⁶⁹ Ebd., S. 17.

²⁷⁰ Die Tendenz zur Ästhetisierung des natürlichen Todes führt, wie bereits gezeigt wurde, bis zur Tradition der antiken Sepulkralkunst (Abb. 1-9) zurück. Lessing war trotzdem der erste wissenschaftliche Theoretiker, der einen Zusammenhang zwischen der Todesikonographie der unterschiedlichen Kulturepochen herstellte und programmatisch hervorhob, jedoch ohne das Bedürfnis, die epochal voneinander abweichenden Gründe für die Ästhetisierung des Todesbildes zu hinterfragen. Siehe dazu: Anz 1983, S. 412ff.; Hartmann, Jörgen B., *Die Genien des Lebens und des Todes. Zur Sepulkralikonographie des Klassizismus*, in: Lotz, Wolfgang (Hrsg.), *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte* 12, 1969, S. 19ff.; Barner, Wilfried, *Der Tod als Bruder des Schlafs. Literarisches zu einem Bewältigungsmodell*, in: Winau, Rolf/Peter, Hans (Hrsg.), *Tod und Sterben*, Berlin 1984, S. 151ff.

und des 19. Jahrhunderts formenreich zitiert.²⁷¹ Trotzdem vermochte der Versuch der Wiederbelebung des griechischen Thanatos einen bedeutenden Mangel nicht zu verbergen, nämlich dass der Vergleich des Todes mit einem traumlosen Schlaf dem subjektiven Lebensende keine vorbehaltlos positive Bedeutung verleihen kann: Er kann die Sehnsucht des Menschen nach Unsterblichkeit nicht befriedigen.²⁷² Um dem Todesbegriff seine metaphysische Tiefe zurückzugeben, bestimmte die „Schule“ der Romantik, die ebenfalls aus der Suche nach einer regenerierenden Einheit des kulturell verkommenen Individuums mit der Natur heraus entstand, nicht die nüchterne Antike, sondern das mystisch-spirituelle Mittelalter als Inspirationsquelle zur Erneuerung der bürgerlichen Gegenwart und der Kunst.²⁷³

Eine wesentliche Charakteristik des mittelalterlichen Symbolismus bestimmt die hermeneutische Weltanschauung.²⁷⁴ Sie speist sich aus dem Vergleich der physischen Natur mit einem unter der Hand Gottes entstanden Buch, dessen sichtbaren Zeichen und Figuren von der Weisheit und der Schönheit des unsichtbaren Schöpfers erzählen. Aus diesem Grund war der mittelalterliche Mensch keineswegs dazu geneigt, die Naturlandschaft als einen Gegenstand des rein ästhetischen Genusses zu betrachten: Für ihn war sie, ähnlich wie die Heilige Schrift, Theophanie (zu grch. *theos*, dt. Gott und grch. *pheinein*, dt. sich [als etwas] zeigen, erscheinen), Gottes Offenbarung. Deswegen wurde auch jede Begeisterung angesichts ihrer Schönheit als religiöser Enthusiasmus erlebt, als ehrfurchtsvolle Verbeugung vor der Macht und der Gnade ihres Erschaffers. Genuss und

²⁷¹ Siehe: Hartmann 1969, S. 23ff.; Boehlke, in: Jansen 1989, S. 337ff.; Keisch, Claude, „...den Tod gebildet“? – *Schadows Grabskulpturen*, in: Maaz, Bernhard (Hrsg.), *Johann Gottfried Schadow und die Kunst seiner Zeit*, Ausst. Kat., Köln 1994, S. 117.

²⁷² Vgl. Rohls, Jan, „Sinn und Geschmack fürs Unendliche“ – *Aspekte romantischer Kunstreligion*, in: *Neue Zeitschrift für systematische Theologie und Religionsphilosophie* 27, 1985, S. 12f.

²⁷³ Wie Mario Praz (*Liebe, Tod und Teufel. Die schwarze Romantik*, München 1981, S. 37) treffend bemerkt, lassen sich die Kulturströmungen des Klassizismus und der Romantik als die Programmdefinitionen zweier „Schulen“ bezeichnen, die das Weltbild und die Lebensweise einer vergangenen Epoche zu wiederholen leidenschaftlich bemüht waren. Der Begriff der Romantik leitet sich etymologisch von dem Wort *Roman* bzw. *Romanze* ab und wurde ursprünglich zur Bezeichnung einer sich neu formierenden Literaturgattung in England zu Beginn des 18. Jahrhunderts gewählt, die sich von der Orientierung der europäischen Aufklärung an der klassischen Tradition distanzierte und Inspiration in den phantastischen und bizarren Volkssagen, Mythen und Märchen der mittelalterlichen Literatur suchte, insbesondere in der Tradition der mediävalen Ritter- und Schäferromane. Aus einem Synonym für das Fiktionale und Wirklichkeitsferne entwickelte sich allmählich die inhaltlich komplexe Bezeichnung einer kulturellen Strömung, die zum Ideal nicht die unmittelbare, sondern die literarische Empfindung erhob, das in einem Leben „wie im Roman“, d. h. fern vom Alltäglichen, Trivialen und Zivilisatorischen verwirklicht gesehen wurde. Vgl. Lempicki, Sigmund von, *Bücherwelt und wirkliche Welt. Ein Beitrag zur Wesenserfassung der Romantik*, in: *DVLG* 3, 1925, S. 339ff.; Praz 1981, S. 37ff.

²⁷⁴ Zum Thema und zum Folgenden siehe Boiadjev 1991, S. 29ff.

Bewunderung weckten nicht die physischen Eigenschaften der konkreten Naturphänomene, sondern die darin enthaltene Konzentration an geistigem Inhalt.²⁷⁵

Mit dem Begriff der Natur bezeichnete der neuzeitliche Romantiker dagegen die ursprüngliche und unberührte Naturlandschaft, die im strengen Gegensatz zu allem Kultivierten und Kulturellen steht und eine Rückzugsmöglichkeit aus der bürgerlichen Welt und dem städtischen Alltag bietet. Im Unterschied zum mittelalterlichen Menschen, dessen Leben mit Feld und Wald, aufgrund ihrer steten und unmittelbaren Gegebenheit, „organisch“ zusammengewachsen war²⁷⁶, erfüllte die romantische Flucht die zivilisatorische Sehnsucht nach Ursprünglichkeit und Besinnlichkeit sowie nach Religiosität und Spiritualität. Gerade die unversehrte Landschaft faszinierte den kulturell ermatteten Menschen mit ihrer offenkundigen Harmonie als die sichtbare Abstufung vom Absoluten, als Theophanie und Manifestation des Göttlichen. Jedes Naturfragment – vom staubigen Stein bis zur lichten Sonne – wurde auch im Kontext der romantischen Hermeneutik als ein Buchstabe, Zeichen oder „Hieroglyphe“ (zu grch. *hierós*, dt. heilig und grch. *glyphein*, dt. eingraben, eingravieren) wieder erkannt, das zu Exegese und Gottesandacht einlud.²⁷⁷

Die führende Besonderheit dieser Art der Weltanschauung bestand, im Vergleich sowohl zu dem ersehnten mittelalterlichen Symbolismus als auch zum aufklärerischen Rationalismus, in der romantischen Epistemologie. Der empfindsame Mensch verstand sich aufgrund einer „Seelenverwandtschaft“ mit der Natur wesentlich identisch, so dass er ihre Eigenschaften und Gesetze nicht mehr von außen auf sich zu übertragen benötigte, sondern genau umgekehrt, sie wurden aufgrund der vorhandenen Ähnlichkeit erst im Geiste erkannt und dann der Außenwelt zugeschrieben.²⁷⁸ In diesem Kontext führt auch die

²⁷⁵ Dadurch erklären sich der Mangel an Landschaftsbeschreibungen in den zeitgenössischen Chroniken und die gezielte Stilisierung der Natur in den figurativen Darstellungen. Der mittelalterliche Mensch war trotzdem keineswegs „blind“ für die Schönheit der Natur – gerade die zahlreichen Mahnungen in der theologischen Literatur, sich vor der Bewunderung des Irdischen an sich, die von Gott ablenkt und eine dämonische Versuchung, eine Sünde darstellt, zu schützen, bestätigen die Faktizität seines „Sehvermögens“ dafür. Siehe ebd.

²⁷⁶ Ebd., S. 31.

²⁷⁷ Zu den religionsphilosophischen und philosophisch-idealistischen Aspekten des romantischen Naturbegriffs siehe: Roters, Eberhard, *Jenseits von Arkadien. Die romantische Landschaft*, Köln 1995, S. 79ff.; Gehler, Jörg, *Ein Blick in die Natur – Aussicht in die Ewigkeit. C. D. Friedrichs „Friedhofseingang“ und die Malerei der Romantik in Deutschland*, Kiel 1999, S. 24ff.; Noll, Thomas, *Die Landschaftsmalerei von Caspar David Friedrich. Physikotheologie, Wirkungsästhetik und Emblemik. Voraussetzungen und Deutung*, München/Berlin 2006, S. 47ff. Der Begriff der „Hieroglyphe“ entsprang der zeitgenössischen Begeisterung für die idealisierte Exotik des fernen Orients und ersetzte den ursprünglichen Begriff der göttlichen „Signatur“, welcher der mystischen Philosophie von Jacob Böhme (1575-1624) entlehnt wurde. Siehe dazu ebd.

²⁷⁸ Siehe dazu: Lempicki 1925, S. 376; Ott, Sieghart, *Kunst und Staat. Der Künstler zwischen Freiheit und Zensur*, München 1968, S. 75ff.; Ariès 1980, S. 601f.; Gehler 1999, S. 27. Die romantische Identifizierung des Menschen mit der vegetativen oder sogar leblosen Natur wäre im Kontext der christlichen

Frage nach dem Begriff des Todes in der romantischen Kunst notwendigerweise zu dem Begriff der Natur als Projektionsfläche für die menschliche Erfahrung und Erkenntnis, und dadurch zu der romantischen Landschaftsmalerei.²⁷⁹

Das Gemälde *Abtei im Eichwald* (Abb. 31) des deutschen Malers Caspar David Friedrich (1774-1840) aus dem Jahr 1810 zitiert auf prägnanter Weise Grundaspekte des romantischen Todesbildes. Die düstere Komposition eröffnet dem Betrachter den Ausblick in einen schneebedeckten Friedhof zur Stunde des Sonnenuntergangs. Zahlreiche Grabkreuze recken ihre schmalen, hölzernen Körper zwischen den dunklen Hügeln empor, die sich seitlich in der undefinierbaren Formlosigkeit des Nebels auflösen. Zwischen kahlen, hohen Baumstämmen, deren krumme, blattlose Äste sich in das noch lichte Firmament des Himmels hineinkrallen, erhebt sich auf der Linie der Kompositionsmittelachse die Portalwand einer Kirchenruine. Während die nächtlichen Schatten auf die rissige Mauer hinauf kriechen, schimmert das absterbende Licht des Horizonts im weiten Jenseits immer noch durch das hohe Maßwerkfenster in der Fassade. Ferne Mönchssilhouetten fügen sich zu einer kleinen Beerdigungsprozession, die bereits die offene Kirchenpforte erreicht hat.

Dem hermeneutischen Blick erschließt sich die aus symbolisch gesättigten Elementen präzise komponierte Landschaft als eine hierarchisch gestufte Konstruktion aus Horizontalen und Vertikalen. Die räumliche Einordnung und die besonderen Licht- und Farbrelationen verflechten die Fragmente zu einer harmonischen Ganzheit und minimalisieren dadurch die ontologische Differenz unter den dargestellten leblosen und beseelten Bildgegenständen. Als zentral setzt sich das gestaltende Motiv der Abenddämmerung durch.

Die Abendstunde signalisiert das Ende der intensiv erlebten Tageszeit und mahnt an die Vorbereitung auf das nächtliche Ruhen. Es handelt sich um die besondere

Welthierarchie, wie die Talion-Auslegung von Dante zeigte (Abb. 18), prinzipiell unzulässig und gottwidrig.
²⁷⁹ Die Landschaftsdarstellung diente bis zum 18. Jahrhundert stets als Kompositionsrahmen für christliche, mythologische oder allegorische Szenen und erfüllte dadurch eine untergeordnete Funktion. Erst durch die romantische Naturanschauung etablierte sie sich als eine selbständige Gattung. Die gemalte Landschaft wurde aus dieser Perspektive, mag sie auch realistisch anmuten, als die Transkribierung der göttlichen Offenbarung durch den Maler begriffen, als Hermeneutik und Exegese. Sie zeigt keine ebenbildlichen, sondern im Geiste angeschaute und gedeutete Naturformen, die vom Künstler präzise ausgewählt und zusammen komponiert wurden, um nicht als ein ästhetischer Gegenstand, sondern als ein Andachtsbild zu fungieren, welches beim Betrachter religiöse Erfahrung suggeriert. Zum Thema siehe: Hofstätter, Hans H., *Symbolismus und die Kunst der Jahrhundertwende. Voraussetzungen, Erscheinungsformen, Bedeutungen*, Köln 1975, S. 27ff.; Liebenwein-Krämer, Renate, *Säkularisierung und Sakralisierung. Studien zum Bedeutungswandel christlicher Bildformen in der Kunst des 19. Jahrhunderts*, Bd. 1, Diss., Frankfurt a. M. 1977, S. 1ff., 22ff.; Rohls 1985, S. 17ff.; Belting, Hans, *Die gemalte Natur*, in: Beutler u. a. 1988, S. 169-180; Roters 1995, S. 34ff.

Umbruchszeit zwischen Tag und Nacht, zwischen Licht und Finsternis, um eine Zeit der Verwandlung, in der die Konturen des Empirischen schattenhaft verschwimmen und eine mystisch-visionäre Erscheinungsform annehmen, welche die formale Verschmelzung der sichtbaren Dinge miteinander in der zunehmenden Dunkelheit verkündet. Diese Eigenschaften des Naturphänomens verwandeln es im Kontext der romantischen Thanatologie zu einer Metapher des Sterbens, der allmählichen Entmaterialisierung der äußeren Grenzen des Individuellen und des Aufgehens in der Homogenität aller Formen. In Bezug auf den Menschen lässt sich darin ein Sinnbild seiner Entindividualisierung und Befreiung von den Schranken der Subjektivität auf dem Weg zum Göttlichen erkennen.²⁸⁰

Auch im pietistisch geprägten Bild von Friedrich versinnbildlicht der melancholisch stimmende „Dämmerungsschauer“²⁸¹, die Auflösung des Tages in goldenem Schimmer, ein metaphorisches Entschlummern, wohl nicht im lessingschen Sinne des traumlosen Schlafes, sondern als „Entschlafen“ in der eschatologischen Bedeutung des Wortes.²⁸² Sterben und Tod bezeichnen demnach nicht das Vernichten des Individuums, sondern den Beginn eines Vollendungsprozesses, wofür ferner das Motiv des zunehmenden Mondes steht.²⁸³ Die Deutung des Sterbens als Entschlummern findet eine bildhafte Metapher zugleich in der Erscheinung der trostlosen Winterzeit – einerseits eine Zeit der Stille und der Farbmonotonie, in der sich die Natur eine Leichenmaske auflegt, während sich die kahlen Körper der laublosen Baumstämme wie anonyme Kreuze über das Grabmal der gefrorenen Erde erheben, andererseits eine Zeit des Ruhens und des Keimens,

²⁸⁰ In der Bibel und in der christlichen Welt wird die dunkle Nacht in radikaler Opposition zum lichten Tag als eine „Indikation für den Abfall vom göttlichen Licht“ ontologisch als auch moralisch negativ bewertet. Sie bedeutet eine Zeit der Gottlosigkeit, der Sünde, der Versuchung. Vgl. Boiadjev 2003, S. 11ff. Für die Romantiker dagegen ist sie das symbolische Gegengewicht zu dem „Licht der Vernunft“ – zum führenden Sinnbild der Aufklärung. Als unaussprechlich und geheimnisvoll definiert sie ein universales und sakrales Zeichen für die unsichtbare und abgründige Innerlichkeit des empfindsamen Menschen, für den Traum und das Gefühl, für das Irrationale und Unbewusste in der Seele, für das Göttliche. Siehe dazu: Novalis, *Hymnen an die Nacht* (1800) [im Folgenden zit. nach: Ders., *Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs*, Bd. 1. *Das dichterische Werk*, Samuel, Richard (Hrsg.), Stuttgart 1960, S. 131-156]; Rohls 1985, S. 12f.; Ruprecht 1993, S. 279ff.

²⁸¹ Novalis, *Hymnen an die Nacht III*, S. 134.

²⁸² „Nur Einschlafen, nicht Schlafen grenzt mit dem Sterben zusammen“. Paul, Jean, *Selina IV*, zit. nach Ruprecht 1993, S. 68. Vgl. 1 Kor 15:20: „Nun aber ist Christus von den Toten auferweckt worden als der Erste der Entschlafenen“.

²⁸³ Der Mond ist ein universales Symbol für das dialektische Verhältnis zwischen dem Leben und dem Tod und fundiert seit der Antike eine eigene „Mondmetaphysik“. Die zyklischen Verwandlungen des Himmelkörpers bedingen die Analogie der kosmischen Vorgänge mit dem individuellen Dasein: Das Leben eines jeden Menschen hat seinen zunehmenden und abnehmenden Ablauf, der nicht zu dessen Vernichtung, sondern zu seiner Vollständigkeit, zu seiner Vollendung führt. Siehe Eliade, Mircea, *Das Heilige und das Profane. Vom Wesen des Religiösen*, Frankfurt a. M. 1998, S. 137f.

der Vorbereitung auf eine prachtvolle Auferstehung im Frühling, wodurch das Phänomen des Sterbens als eine transitorische Phase vom Maler beschwört wird.²⁸⁴

Obwohl im topographischen Zentrum der Komposition räumlich definiert, erscheinen die Menschenfiguren vor der hohen Kirchenfassade optisch entmündigt, „mittelalterlich“ klein und nichtig. Durch die ferne Perspektive und die farbliche Homogenität der Prozession, die die dunklen Mönchskutten erzeugen, wurden auch jegliche individuelle Züge und rhetorische Gebärden aus ihrer Darstellung ausradiert, jede Spur des Persönlichkeitskultes der rationalistischen Jahrhunderte geschickt verwischt. Die formale Angleichung ihres Erscheinungsbildes an die zahlreichen, anonymen Grabkreuze deutet auf eine symbolisch aufgefasste Identität von Leben und Tod. Der Eindruck von einer sinnbildlichen Nichtigkeit der gestaltlosen Individuen, deren Konturen von dem nächtlichen Nebel angegriffen sind, wird schließlich von der Offenheit des dominanten Bildraumes ins Unendliche unterstrichen.²⁸⁵

Nicht nur der Mensch an sich, auch die erkennbaren Zeichen seiner Kultur, seiner Religiosität scheinen ihre Autonomie eingebüßt zu haben. Keine Mauer trennt den gottgeweihten Raum des Friedhofs von der ihn umgebenden Natur, die einzelnen Gräber liegen zerstreut unter dem Schnee beiderseits des einstürzenden, christlichen Tempels. Die Kirche, eine von Spiritualität getragene und vom religiösen Geist durchdrungene Architektonik, ist eine rissige Ruine, die ebenso in die Naturlandschaft integriert worden ist, wie die dominant über ihre Mauer ragenden Baumstämme unmissverständlich andeuten.

Der späte Besuch der Mönche revidiert jedoch die ursprüngliche Bedeutung der Kirche, ein Gottestempel „nicht der Toten, sondern der Lebendigen“ zu sein.²⁸⁶ Im Gemälde definiert sie keinen von den Menschen verlassen Ort und besitzt sogar die

²⁸⁴ Der Maler selbst hat das Gemälde in einem Brief an Amalie von Beulwitz als eine Darstellung des „Geheimnisses des Grabes und der Zukunft“ beschrieben, die ausschließlich im Glauben gesehen und erkannt werden könnten, sofern das „ewige Rätsel“ das begrenzte Wissen des Menschen übersteige. Vgl. Noll 2006, S. 59; ferner: Verwiebe, Birgit, *Abtei im Eichwald*, in: Wesenberg, Angelika/Förschl, Eve (Hrsg.), *Nationalgalerie Berlin. Das XIX. Jahrhundert. Katalog der ausgestellten Werke*, Leipzig 2002, S. 135; Wedekind, Gregor, *Abtei im Eichwald*, in: Clair 2005, S. 376.

²⁸⁵ Der Grund für diese formale Entmündigung des Menschen ist in seiner romantischen Auffassung zu suchen, die ihn nicht als historische Persönlichkeit begreift, insofern der Begriff der Geschichte lediglich das Einmalige und Unwiederholbare zulässt, sondern als ein Teil der Natur, in deren unaufhörlichen Kreislauf seine Individualität die zeitlichen Grenzen verliert. Unendlichkeit und Grenzenlosigkeit sind primäre Charakteristiken des Göttlichen, mit dem sich der Romantiker spirituell, durch die Abgründe seines Inneren verwandt versteht, während die materielle Form seines unvollkommenen, sterblichen Körpers enge Grenzen definieren. Daraus wächst die Sehnsucht nach Befreiung, nach der Überwindung der leiblichen Sterblichkeit in den Tod durch die Verschmelzung mit dem Bund aller lebenden Wesen in der Natur, wobei eine paradoxe suizidale Komponente in diesem Selbstentäußerungstrieb, wie Lang (2001, S. 95) bemerkt, nicht zu übersehen ist. Siehe dazu auch: Hofmann 1960, S. 150; Roters 1995, S. 71f.

²⁸⁶ Vgl. Mt 22:33; Mk 12:27; Lk 20:38.

suggestive Macht, dem gesamten Naturraum eine Aura von Sakralität zu verleihen.²⁸⁷ Die rissige Fassadenmauer vermag die hohen Spitzen der Baumäste zwar nicht zu erreichen, doch einsam und monumental erhebt sie sich, um das ewige Licht des Lebens zu fangen und es sowohl in das Diesseits hereinzulassen als auch den hoffnungsvollen Blick auf ein „Jenseits“ zu gestatten.²⁸⁸

Das Motiv des Fensters ist wesentlich für die Malerei der Romantik. An sich symbolisiert es die Grenze, aber auch die Übergangsmöglichkeit zwischen zwei Räumlichkeiten oder zwischen zwei Seinsmodi. Im Kontext des menschlichen Todes steht es, zusammen mit dem Sinnbild der Pforte, für den Übergang vom irdischen zum himmlischen Leben.²⁸⁹ Die im Gemälde von Friedrich dargestellte Szene vergegenwärtigt den prägnanten Augenblick, in dem die Mönche, die den Sarg tragen, die Torschwelle unter dem lichten Kirchenfenster gerade betreten, um den Verstorbenen in einen anderen, „jenseitigen“ Seinsraum symbolisch hinüberzutragen, während die runden Kerzenlichter des prozessualen Kreuzes mit dem Jesus-Bild den schattigen Weg erleuchten.

Friedrich hat schließlich von der Darstellung von monumentalen Grabdenkmälern, welche in den Visionen der klassizistischen Sepulkralkunst eine zentrale Rolle spielen, abgesehen. Eingeebnet unterscheiden sich die einzelnen Gräber nicht voneinander. Die romantische Auffassung vom Tod als die Aufhebung der Subjektivitätsschranken und das Aufgehen in die kosmische Einheit wird dadurch bildhaft bestätigt.²⁹⁰ Der spezifisch menschliche Brauch der rituellen Beerdigung scheint vor diesem Hintergrund weniger ein dramatisches Fest der Erlösung von dem mit sündhafter Sterblichkeit infizierten Fleisch im

²⁸⁷ Das Vorbild für die Ruine im Gemälde war die bei Greifswald liegende Ruine Eldens. Vgl. Wesenberg/Förschl 2002, S. 136. Ruinen fungieren als ästhetischer Gegenstand bereits in der Malerei des 18. Jahrhunderts. Das Motiv wurde vor allem wegen seines melancholisch-suggestiven Wirkungspotenzials als auch wegen der ihm immanenten „Doppelnatur“ gewählt: Eine Ruine scheint schließlich mehr Kunstwerk der Natur als der menschlichen Zivilisation zu sein. Friedrich verwandelte sogar intakte Kirchengebäude zu Ruinen in seinen Bildern, um wirkungsvolle Bildmetaphern zu kreieren. Vgl. Białostocki 1981, S. 233f.; Recht, Roland, „Die Schönheit des Toten“. *Ruskin, Viollet-le-Duc und das Gefühl des Verlusts*, in: Clair 2005, S. 342-349.

²⁸⁸ Vgl. Joh 8:12; Ps 36:10; Gehlen 1999, S. 40.

²⁸⁹ Vgl. Boehlke, in: Jansen 1989, S. 338; Joh 10:9 „Ich bin die Tür; wer durch mich hineingeht, wird gerettet werden“. Als Rahmenthema bestimmte die „Paradiespforte“ ein beliebtes Motiv in der Kunst um 1800. Vgl. Gehler 1999, S. 18. Ferner findet sich das Motiv zahlreich in der Sepulkralkunst des 19. Jahrhunderts. Siehe Białostocki, Jan, *Zur Todessymbolik der Tür. Nachleben eines klassischen Symbols im 19. Jahrhundert*, in: Meyer, Jürg/Oberreuter-Kronabel, Gabriele (Hrsg.), *Klassizismus. Epoche und Probleme. Festschrift für Erik Forssman zum 70. Geburtstag*, Hildesheim u. a. 1987, S. 61-71.

²⁹⁰ Die Vision vom romantischen Friedhof als ein Naturraum, in dem die zusammensinkenden Hügel der einzelnen Gräber eine „leichte Decke“ für die Verstorbenen bilden, teilt Friedrich mit Goethe: „Das reine Gefühl einer endlichen allgemeinen Gleichheit, wenigstens nach dem Tode, scheint mir beruhigender als dieses eigensinnige, starre Fortsetzen unserer Persönlichkeiten, Anhängigkeiten und Lebensverhältnisse“. Goethe, Johann Wolfgang von, *Die Wahlverwandtschaften II*, 1 (1808-1809), zit. nach Messerer, Wilhelm, *Zu extremen Gedanken über Bestattung und Grabmal um 1800*, in: Bauer, Hermann u. a. (Hrsg.), *Kunstgeschichte und Kunsttheorie im 19. Jahrhundert. Probleme der Kunstwissenschaft*, Bd. 1, Berlin 1963, S. 192. Zum Thema siehe ebd., S. 191ff.

christlichen Sinne zu sein, sondern vielmehr eine stille Rückerstattung des Leichnams an die Natur.²⁹¹

Im Kontext der romantischen Landschaftsmalerei wird das mystifizierte Todesgeheimnis im Nachklang des christlichen Erlösungsdogmas als ein Aspekt des ewigen Naturkreislaufs thematisiert: Es bedeutet nicht die Vernichtung, sondern die Verwandlung und Vervollkommnung des Individuums, die er mit dem Preis seiner Persönlichkeit bezahlen muss.²⁹² Das ikonographische Vokabular seiner bildlichen Auslegung nimmt aus diesem Grund die Form einer anschaulichen Naturmystik an, die sich aus literarischen und christlich-religiösen Quellen speist und konventionelle Metapher mit einem subjektiv vom Künstler entworfenen Symbolismus verbindet.²⁹³ Das Todesbild wird dadurch programmatisch ästhetisiert und zugleich verklärt. Doch während die zahlreichen Sepulkralplastiken mit dem lessingschen Genius des Todes Beruhigung und Trost zu spenden suchen, damit der Verstand sich nicht in Angst auslösenden Gedanken verschwendet, erscheint der Tod in dem Bild von Friedrich (Abb. 31) sowie in der gesamten Epoche der Romantik durch seinen mystischen Glanz anziehend, eine Sehnsucht nach Erlösung und Vollendung evozierend, die das Irrationale im Menschen anspricht und dem Verstand seine Ohnmacht, das dunkle Geheimnis zu begreifen, verkündet.²⁹⁴

²⁹¹ Der Friedhof wurde an der Wende zum 19. Jahrhundert tendenziell „rationalisiert“, d. h. außerhalb der bewohnten Ortschaften verlegt und zu einem öffentlichen Garten oder einer für jeden zugänglichen Parkanlage verwandelt, die einen stillen Rückzugsort des Gedenkens und der philosophischen Meditation bieten sollte. Die idyllische Naturlandschaft, deren saisonbedingte Metamorphosen romantisch gefärbte Gedanken über den Tod als nur ein Aspekt des ewigen kosmischen Kreislaufs der Schöpfung und Zerstörung tröstend suggerieren, lud die Hinterbliebenen zu einem regelmäßigen Besuch der Grabstätte ein, zur Stärkung der durch den Tod abgebrochenen Beziehung, wie die Bemalung einer Brosche aus der Gruppe der romantischen Gedächtnisbilder (Abb. 32) verdeutlicht. Zum Thema siehe: Messerer 1963; Ariès 1980, S. 671; Ders. 1984, S. 249ff.; Białostocki, Jan, *Vom heroischen Grabmal zum Bauernbegräbnis. Todesmotive in der Kunst des 18. und 19. Jahrhunderts*, Mainz 1977; Boehlke, in: Jansen 1989, S. 337ff.; Gehler 1999, S. 49; Fischer, Norbert, *Geschichte des Todes in der Neuzeit*, Erfurt 2001, S. 27ff.; Denk, Claudia/Ziesemer, John (Hrsg.), *Der bürgerliche Tod. Städtische Bestattungskultur von der Aufklärung bis zum frühen 20. Jahrhundert*, Regensburg 2007.

²⁹² Siehe weiter zum Thema Gehler 1999, S. 50ff.

²⁹³ Winter und Schnee, Dämmerung und Nebel, Friedhof und Mönche, Kirchenruine und kahle Eichen sind ihrem Ursprung nach lebensferne Sinnbilder, die von der englischen „Gräberpoesie“ des 18. Jahrhunderts wachgerufen wurden, um darin je nach Gemütsart einen Ausdruck für die „leichtere elegische Trauer“ oder „die schwer lastende, alles aufgebende Verzweiflung“ zu suchen. Goethe, Johann Wolfgang von, *Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit III*, 13, zit. nach Trunz, Erich (Hrsg.), *Goethes Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden*, Bd. 9. *Autobiographische Schriften*, München 1998, S. 582. Siehe weiter ebd., S. 580ff.; Gehler 1999, S. 12.

²⁹⁴ Um es mit den Worten von Ariès (1980, S. 561) zu sagen, erst die Romantiker haben die Todessehnsucht überhaupt „entdeckt“, die sich schließlich als eine Grundhaltung ihrer Schule etablieren sollte. Siehe dazu auch Hofstätter 1975, S. 34.

I. 5.3 Die Entdeckung der Gegenwart: der hässliche Tod des neuzeitlichen Realismus

Die Kehrseite der gesuchten spirituellen Einheit mit der Natur als Quelle der Erneuerung der zivilisatorischen Gegenwart manifestiert sich in der tragischen Wehrlosigkeit des von derselben Natur zum Tode verurteilten Individuums. Im Motiv des Schiffsbruchs oder der apokalyptischen Naturkatastrophen, das Mitte des 19. Jahrhunderts form- und zahlreich variiert wurde, offenbart sich die erträumte schöpferische Kraft letztendlich eine unerbittliche, indifferente oder sogar feindliche Macht zu sein, die willkürlich die Person auslöscht.²⁹⁵ Zahlreichen „desillusionierten“ Künstlern erschloss sich eine metaphysisch entleerte Wirklichkeit, in der aus dem schönen Tod der fortschreitenden Neuzeit nur verunstaltete Leichname übrig blieben – erstarrt, entwürdigt, unwiderruflich tot (Abb. 33).

Die französische Romantik, die im Motiv des Todes nicht mehr ein Geheimnis, sondern den Toten selbst sah, entwickelte sich im Vergleich zu der deutschen Schule in der entgegengesetzten Richtung.²⁹⁶ Ihr Ziel bestimmte nicht eine idealistische oder idealisierte, sondern eine realistische Kunst. Die naturalistische Darstellung der aus dem Pariser Leichenhaus entliehenen Menschenreste (Abb. 33) von einem ihrer Hauptvertreter, dem Künstler Théodore Géricault (1791-1824), bezeugt die künstlerische Absicht, die als unerträglich empfundene „Hässlichkeit“ des Todes als Gegenstand der Malerei zu thematisieren.²⁹⁷ Die bildhafte Deutung des universalen Phänomens als das Ende einer anonymen Existenz, die einzig eine befremdende Leiche hinterlässt, die in der Schonungslosigkeit ihrer materiellen Erscheinung kaum Raum für spirituelle Spekulationen und Unsterblichkeitsphantasien zulässt, definiert einen neuen Aspekt der ikonographischen Tradition der Todesdarstellungen.

Den Anspruch auf unverklärten Realismus erhebt auch ein kleinformatiges Gemälde des niederländischen Künstlers Ary Scheffer (1795-1858), das den leidvollen Tod des krebserkrankten und jung verstorbenen Géricault selbst im Jahr 1824 dokumentiert (Abb. 34). Der Betrachter wird in den engen Ausschnitt eines privaten Innenraumes eingeführt, der größtenteils von dem quer platzierten Sterbebett beansprucht wird, in dem der erschöpfte und abgemagerte Maler in einem weißen Hemd liegt. Auf einem schlichten Holzstuhl rechts davor sitzt der Maler Pierre-Joseph Dedreux-Dorcy (1789-1874), der sich, bestürzt über den Anblick des leidenden Freundes,

²⁹⁵ Vgl. Hofmann 1960, S. 214ff.; Białostocki 1981, S. 233f.

²⁹⁶ Siehe Ott 1968, S. 78ff.

²⁹⁷ Vgl. Eitner, Lorenz E. A., *Géricault. His Life and Work*, London 1983, S. 183f.

abgewandt hat und trauernd den Kopf auf die Stuhllehne gesenkt hat, während seine linke Hand die regungslose Hand Géricaults festhält. Auf der anderen Bettseite ist ein weiterer Freund des Sterbenden, Baron Bro de Comères dargestellt, wie er sich über den Liegenden beugt und stumm seine auf der Brust liegende, zur Faust geballte linke Hand sanft drückt. Ein weißer Vorhang fällt über das Bett, schneidet den Raum rechts in der Komposition entzwei und lässt den Blick auf die gegenüberstehende Zimmerwand gleiten, an der die Fragmente zahlreicher, dicht aneinander aufgehängter Gemälde zu erkennen sind.

Ähnlich der Totenmaske von Lessing (Abb. 29) dokumentiert das Gemälde von Scheffer den Tod des Künstlers als ein aktuelles zeitgenössisches Ereignis aus unmittelbarer Nähe.²⁹⁸ Der Betrachter findet sich durch die nah am Bett gerückte Perspektive selbst in die intime Sterbeszene involviert. Der eintretende Tod manifestiert sich im Porträt der zentralen Figur empirisch wahrnehmbar als die sichtliche Schwächung und Erstarrung des menschlichen Leibes, als die mentale Isolierung der Person und ihre Verwandlung zu einem von Leid und Todeskampf gezeichneten Leichnam: Am mageren Gesicht Géricaults sind keine Spuren eines selig anmutenden Schlafes mehr abzulesen. Der teppichlose Holzdielenboden des Raumes, der sowohl als Schlaf- und Wohnzimmer, aber auch als Atelier des Künstlers offensichtlich benutzt wurde, die unverkauften Bilder an der Wand, die spartanisch anspruchslose Einrichtung – all die Details scheinen die realen Todesumstände authentische wiederzugeben und lassen sich zugleich als allgemeine Hinweise auf die finanzielle Misere des zeitgenössischen Künstlers deuten, wovon auch das von Scheffer verehrte Genie nicht verschont geblieben ist. Dagegen sind in der überschaubaren Komposition weder religiöse Zeichen noch mystische Symbole zu finden: Unsterblich ist nicht die Seele des Malers, sondern sein unvollendetes Werk, das sich sogar in der Sterbestunde in greifbarer Nähe befindet.²⁹⁹

²⁹⁸ Théodore Géricault starb am 26. Januar des Jahres 1824, er war 32 Jahre alt. Scheffer war ein großer Verehrer seiner Malerei und leidenschaftlicher Sammler seiner Werke. Das Ölgemälde, das er in demselben Jahr fertig stellte und im Salon ausstellte, basiert auf einer am Sterbebett von Géricault entstandenen Zeichnung vom 18. Januar, die den verschlechterten Zustand des Kranken sachlich dokumentiert. Siehe dazu: Aimé-Azam, Denise, *Géricault und seine Zeit*, München 1967, S. 227ff.; *Ary Scheffer 1795-1858. Dessin. Aquarelles. Esquisses à l'huile*, Ausst. Kat. Paris 1980, S. 39; Eitner 1983, S. 277f.; Chenique, Bruno, *On the Far Left of Géricault*, in: Guilbaut, Serge u. a. (Hrsg.), *Théodore Géricault. The Alien Body: Tradition in Chaos*, Ausst. Kat., Vancouver 1997, S. 66f.

²⁹⁹ Die Wände von Géricaults Atelier waren in der Tat mit einer grauen Tapete bezogen, die hinter den zahlreichen aufgehängten Skizzen, Kopien und Studien fast verschwand. Einige der im Gemälde von Scheffer abgebildeten Kompositionen lassen sich sogar genau mit real vorhandenen Bildern des Malers identifizieren. Vgl. Aimé-Azam 1967, S. 231; Eitner 1983, S. 277f. Das Motiv des fallenden, zugleich verhüllenden und enthüllenden Vorhangs (vgl. Abb. 108), der den Betrachter suggestiv auffordert, den weißen Stoff zur Seite zu heben, um sich die Bilder anzuschauen, halbiert den Raum und vertieft seine Bedeutung als Sinnträger. Vor dem Vorhang ist der Tod – der „reale“ Raum der Sterblichkeit einer von der historisch begriffenen Zeit unaufhaltsam vorwärts getriebenen Gegenwart, stigmatisiert von schicksalhaften Verlusten und dem sie begleitenden Schmerz. Hinter dem Vorhang dagegen besteht eine Welt, in der der

Der Entstehungsgrund der Komposition ist dennoch nicht allein in ihrem rein dokumentativen Charakter zu sehen. Scheffer hat in dem Kunstwerk seiner Pietät, seiner Anerkennung und Verehrung einer großartigen, zeitgenössischen Persönlichkeit Ausdruck verliehen, weswegen das Gemälde, ähnlich der Maske von Lessing (Abb. 29), eine Art modernes Andachtsbild definiert.³⁰⁰ Zu diesem Ziel hat der niederländische Maler die realistische Bildszenerie symbolisch konnotiert.

Das Motiv des Sterbezimmers bestimmt, wie schon am Beispiel der Darstellung der Todesstunde des heiligen Millán (Abb. 10) und der *Ars moriendi* (Abb. 19) gezeigt wurde, einen Topos der christlichen Kunst, der im engen Zusammenhang mit der Idee vom seligen bzw. schönen Tod steht. Die Vorstellung von einem würdevollen Scheiden im vertrauten und sicheren Raum des eigenen Heimes ist ihr immanent. Wer allerdings im 19. Jahrhundert an das Bett des Sterbenden tritt, um ihm die Hand zu reichen, ist kein Todesbote mehr, kein Engel oder Dämon, sondern der empfindsame Freund. Die „Seelenbindung“ zwischen Géricault und den vom Maler als anwesend dargestellten Luis Bro und Dedreux-Dorcy spiegelt das Motiv der aus Händen gebildeten, lebendigen Kette, die dem Freund in der Einsamkeit angesichts des Todes Beistand, Trost und Unterstützung bietet. Dadurch erlangt die realistische Komposition eine ungewöhnliche emotionale Tiefe. Die pyramidale Anordnung der um den zentral positionierten Sterbenden – oder bereits Gestorbenen – verteilten Figuren, das Motiv des Berührens und des Handhaltens als Zeichen der Verbundenheit, die durch ausdrucksvolle Gebärden sichtbar formulierte Trauer sind wiederum erkennbare Zitate eines alten Themas, das von Scheffer mit neuem Inhalt gefüllt wird: das zahlreich über die Jahrhunderte künstlerisch variierte Motiv der *Beweinung Christi* (Abb. 35). Der an die Stelle vom toten Christo getretene Maler wird dadurch zum Märtyrer und Heiligen im säkularisierenden Geiste der Romantik erklärt.³⁰¹

Maler unsterblich ist – die Welt der Kunst.

³⁰⁰ Vor dem Hintergrund der überwiegend verklärten, vergeistigt ästhetisierten und lieblichen Antlitze der Menschenfiguren im künstlerischen Œuvre des niederländischen Malers erscheint das naturgetreu abgebildete Gesicht von Géricault, das vom physischen Leid und Krankheit gezeichnet ist, eine Art bildhafte Hommage an den verehrten Künstler und seine realistische Kunst zu sein.

³⁰¹ Der ursprünglich religionsphilosophische Begriff des „Säkularismus“ bezeichnet das Bestreben, den Menschen und seine Umwelt aus rein innerweltlichen, profanen Denkansätzen zu erklären. In der Kunst manifestiert sich diese Distanzierung von den religiösen Grundsätzen durch das Ersetzen des sakralen Inhalts mit weltlich-historischer oder zeitgenössisch-profaner Thematik, während die vorgegebene Form beibehalten wird. Die Tendenz zur Säkularisierung führt zu der humanistischen Epoche der Renaissance zurück, wofür die in der Gestalt einer christlichen Märtyrerin erscheinende Lucretia (Abb 21, 24) exemplarisch steht, und manifestierte sich stark ausgeprägt in der europäischen Kunst seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Siehe zum Thema: Liebenwein-Krämer 1977, S. Iff.; Busch, Werner, *Das sentimentalistische Bild. Die Krise der Kunst im 18. Jahrhundert und die Geburt der Moderne*, München 1993, S. 24ff.; Ders., *Über Helden diskutiert man nicht. Zum Wandel des Historienbildes im englischen 18. Jahrhundert*, in: Mai 1990,

Das Kreuz im Hintergrund der spätmittelalterlichen Darstellung, das christliche Zeichen des Sieges über den Tod (Abb. 35) wird in der Interpretation von Scheffer (Abb. 34) durch das Motiv des Vorhangs sowie der zahlreichen Gemälde des sterbenden Künstlers als Zeichen seiner Unsterblichkeit ersetzt.³⁰²

Ähnlich der Leichendarstellung von Géricault (Abb. 33) thematisiert auch das Gemälde von Scheffer den unnatürlichen, gewaltsamen Tod des Menschen mit schonungsloser Aufrichtigkeit als „hässlich“, als unästhetisch und schaudererregend.³⁰³ Hinter der sichtbaren, dem Verfall geweihten Form scheint sich einzig metaphysische Leere, das anschauungsleere Nichtsein zu verbergen, das jedes ikonographische Indiz, jeden symbolischen Hinweis auf die romantische Unsterblichkeitshoffnung verdrängt hat. Der Rückgriff auf tradierte Formeln aus der religiösen Kunsttradition, die säkularisierende Korrektur in Scheffers künstlerischem Konzept bezeugen dennoch das Bestreben des Malers, die bildhafte Dokumentation des profan-historischen Ereignisses mit einer überzeitlichen Dimension zu bereichern, aus dem Sterbebild des Menschen ein Andachtsbild zu kreieren, welches das konkrete Leben, die besonderen Eigenschaften der Person im Kontext der objektiven Kunst- und Weltgeschichte als *einmalig* hervorhebt. Das

S. 57-76. Die Identifikation des vereinsamten und gesellschaftlich isolierten Künstlers in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts mit dem Heiland führt im Kontext des literarischen Säkularismus zu dem Aufsatz *Des artistes* von Honoré de Balzac (1799-1850) zurück, der im Jahr 1830 in der Zeitschrift *La Silhouette* veröffentlicht wurde. Der französische Schriftsteller bot diesem ein tiefsinniges und bewegendes Identifikationsmodell an, das in sich Genialität, Unglück und Messianismus vereinigt, nämlich das Bild Christi: „Dieser Mann, der den Tod erleidet zum Preis des göttlichen Lichts, das er über die Erde verbreitet, und der ein Kreuz besteigt, wie er sich von einem Menschen in einen Gott verwandelt, spendet ein gewaltiges Schauspiel: es ist mehr als eine Religion, es ist ein ewiger Typus des menschlichen Ruhmes. [...] ein Künstler ist eine Religion“. Zit. nach Bättschmann 1997, S. 70. Siehe zum Thema: ebd., S. 70ff.; Wilson, Michael, *Rebels and Martyrs*, in: Stephenson, Johanna (Hrsg.), *Rebels and Martyrs. The Image of the Artist in the Nineteenth Century*, Ausst. Kat., London 2006, S. 23ff.; Kap. II.3 dieser Studie. Siehe ferner Białostocki, Jan, *Romantische Ikonographie*, in: Ders. 1981, S. 214-242.

³⁰² Mit dem Vorhang-Motiv wurden bereits in der Kunst der heidnischen Antike der Auftritt von hochgestellten, ehrwürdigen Personen oder göttliche Epiphanien ausgezeichnet. Im christlich-religiösen Kontext erscheint das *Cortina*-Motiv im Zusammenhang mit dem Tod als Zeichen für seine Überwindung in einem „Jenseits“, das sowohl verborgen bleibt als auch bereits offenbart wurde (Hebr 10:20) und steht somit im engen Zusammenhang mit der göttlichen Wahrheit, der irdischen Erscheinung und dem leiblichen Tod Christi. Siehe zum Thema Eberlein, Johann K., *Apparatio regis – revelatio veritatis. Studien zur Darstellung des Vorhangs in der bildenden Kunst von der Spätantike bis zum Ende des Mittelalters*, Diss., Wiesbaden 1982.

³⁰³ „Bis jetzt habe ich mich bemüht, den Schock zu unterdrücken, den dieses Bild in mir hervorgerufen hat. In meinem ganzen Leben ist mir noch nichts so Grauenhaftes und so Schmerzliches begegnet. Ich lernte Géricault im Jahre 1812 kennen, in einer Zeit, wo er strahlend war in Jugend und Gesundheit. Als ich ihn nun auf diesem Bilde wiederfand, die Spuren des Todeskampfes noch auf den Zügen, gezeichnet von dem Verfall des Greisenalters, von dem er doch noch so ferne war, mit einem Körper, der schon zu verwesen begann, da kam mir plötzlich das Bild des schönen jungen Mannes in seiner frischen jugendlichen Eleganz in den Sinn. Dieser ganz unwillkürliche Vergleich hat mich tief beeindruckt, und niemals hat mich der Tod eines jungen Mannes so erschüttert wie dieser...“. Aimé-Azam 1967, S. 235f. [Hervorhebung D. J.]. Diese Aufzeichnung des jungen Malers Étienne-Jean Delécluze (1781-1863), der als erster das Gemälde von Scheffer gesehen haben soll, dokumentieren die Wirkung des realistischen Todesbildes auf den zeitgenössischen Betrachter.

paradigmatische Vorbild dafür bietet der Tod des Heilands, der den entscheidenden Wendepunkt in der linear aufgefassten Zeit der christlichen Eschatologie markiert.

I. 5.4 Die Entmetaphysierung der Gegenwart: der gestaltlose Tod der Postmoderne

Im späten 19. Jahrhundert wurde die materielle Welt gemäß den Erkenntnissen der exakten Naturwissenschaft für die einzig objektive Wirklichkeit erklärt. Von dieser Festlegung abgeleitet, wurde der zeitgemäße Begriff des Todes eines Lebewesens als „sein Ende als Organismus in seiner funktionellen Ganzheit“ definiert, der seine Gültigkeit bis in die Gegenwart hinein bewahrt hat.³⁰⁴ Das alte Geheimnis schien dadurch sein enigmatisches Wesen eingebüßt zu haben und wurde von der Idee der Vergänglichkeit verdrängt.³⁰⁵

Die neu transkribierte Vorstellung von der Vergänglichkeit deckt sich dennoch keinesfalls mit dem *Vanitas*-Gedanken der Barockzeit. Die „Nichtigkeit“ des Menschen im 17. Jahrhundert beruhte auf einer Metaphysik, die über eine klare Definition vom Tod als Übergang verfügte und dem Gläubigen in jeder Situation und nicht nur in der Sterbestunde vor dem spirituellen Horizont der Ewigkeit ein gültiges Verhalten empfehlen konnte. Die nichtmetaphysische Haltung dagegen offenbart sich als eine aufgezwungene Resignation. Der moderne Mensch weiß, dass er „vergänglich“ ist, und dass diese Vergänglichkeit ihm „natürlich“ sei, doch dieses Wissen bleibt ein verwirrendes Abstraktum, das sich allein in der Tatsache konkretisiert, dass jeder irgendwann sterben muss, unabhängig davon, ob er will oder nicht.³⁰⁶ Da das Sein des cartesianischen Individuums definitionsgemäß mit dem rationalen Denken zusammengewachsen ist, bleibt das Nichtsein „danach“ notwendigerweise kognitiv unbegreiflich. Das menschliche Leben verwandelt sich dadurch zu einem einmaligen und endgültigen, radikal diesseitigen Ereignis. Einen Sinn soll es nicht mehr *durch*, sondern *vor* dem Tod finden, der sich nicht mehr als „Grenzerfahrung“, sondern als „Enderfahrung“ manifestiert.³⁰⁷ Das individuelle Dasein der Person gerät aus

³⁰⁴ „Der Organismus ist tot, wenn die Einzelfunktion seiner Organe und Systeme sowie ihre Wechselwirkung unwiderruflich nicht mehr zur übergeordneten Einheit des Lebewesens in seiner funktionellen Ganzheit zusammengefasst und unwiderruflich nicht mehr von ihr gesteuert werden. Dieser Zustand ist mit dem Tod des gesamten Gehirns eingetreten...Beim Menschen bedeutet dieser Ausfall schließlich den Verlust der unersetzlichen physischen Grundlage seines leiblich-geistigen Daseins in dieser Welt.“ Bundesärztekammer 1993, zit. nach Vollmann, Jochen, *Das Hirntodkriterium heute. Begriffserklärung und medizinische Kontroversen*, in: Schlich, Thomas/Wiesemann, Claudia (Hrsg.), *Hirntod. Zur Kulturgeschichte des Todesfeststellung*, Frankfurt a. M. 2001, S. 47. Siehe zum Thema ebd., S. 45ff.

³⁰⁵ Zum Thema und zum Folgenden siehe Schulz, Walter, *Wandlungen der Einstellung zum Tode*, in: Schwartländer 1976, S. 104f.

³⁰⁶ „Die Idee der Vergänglichkeit erklärt nicht, was der Tod an und für sich ist, oder gar, was „hinter“ dem Tod steht. Sie besagt auch nicht unmittelbar, wie man sich zum Tode verhalten soll. Die Idee der Vergänglichkeit ist lediglich eine Feststellung, ein Indiz, eine Anzeige und ein Hinweis auf eine unbezweifelbare Faktizität.“ Ebd., S. 105.

³⁰⁷ Gercken, Günther, *Wandel des Todesbildes*, in: Ausst. Kat. Hamburg/München 1983, S. 8.

diesem Grund unter die unerträgliche Last eines existenziellen Zwanges, unbedingt die Lebenszeit zu erfüllen und nicht zu „scheitern“. ³⁰⁸ In diesem Kontext definiert auch die moderne Wissenschaft ihr höchstes Ziel als das bedingungslose Streben danach, die vom Nichtsein eingerahmte Zeitspanne zwischen Geburt und Tod eines jeden Individuums mit allen Mitteln zu verlängern, damit ihm die Möglichkeit einer Sinn-Gebung nicht versagt bleibt.

Paradoxerweise ist gerade das Streben nach einem Ableben der Person, das allein aufgrund des natürlichen Alterungsprozesses erfolgt, durch den wissenschaftlichen, insbesondere medizinischen Fortschritt zu einem unnatürlichen Ereignis mutiert. ³⁰⁹ Dem unsichtbaren Ungeheuer Tod hat die Medizin in den Industrieländern den kompromisslosen Krieg erklärt: Klinische Tote werden wieder belebt, versehrte Körperteile und nicht mehr funktionierende Organe durch lebende aus Toten oder durch hoch entwickelte medizinische Technik ersetzt. Dadurch erlangt das Leben des Einzelnen einen unvergleichlich hohen Wert, der sich nicht selten in dem ambivalent stimmenden, wenn nicht schockierenden Bild des künstlich am Leben erhaltenen menschlichen Körpers manifestiert.

Derselbe technische Fortschritt ist es allerdings, der Waffen gegen den Tod und Waffen zur Massenvernichtung produziert. Das Leben des Einzelnen hat aus dieser Perspektive wiederum die absolute Wertlosigkeit erlangt. Zwei Weltkriege (1914-1918; 1939-1945) und zwei Atombomben auf Hiroshima und Nagasaki im Jahr 1945 erschlossen einen gänzlich neuen Aspekt des alten Geheimnisses: seine Absurdität, seine Widersinnigkeit. Es waren nicht mehr der strafende Gott oder die indifferente Natur, es waren die Menschen selbst, die sich massenhaft gegenseitig ermordeten. Was übrig blieb, waren unzählige Armeen von anonymen Leichen – keine Persönlichkeiten, dennoch Helden, denen die Unsterblichkeit versagt wurde.

Die Kunst des 20. Jahrhunderts reflektiert die veränderte Sicht auf den Tod, indem sie sich auf das gestaltreiche Erbe der motivischen und ikonographischen Tradition stützt, um sie in Relation zum zeitgenössischen Todesbegriff neu zu formulieren. ³¹⁰ Mit dem Blatt *Ruhm* aus dem Jahr 1919 (Abb. 36) setzte sich beispielsweise der deutsche Maler Richard

³⁰⁸ Siehe dazu Scherer, Georg, *Philosophie des Todes und moderne Rationalität*, in: Jansen 1989, S. 507ff.

³⁰⁹ Siehe zum Thema und zum Folgenden: Gercken, in: Ausst. Kat. Hamburg/München 1983, S. 5ff.; Fischer, Norbert, *Wie wir unter die Erde kommen. Sterben und Tod zwischen Trauer und Technik*, Frankfurt a. M 1997, S. 32ff.; Labisch, Alfons, *Gesundheit: die Überwindung von Krankheit, Alter und Tod in der Neuzeit*, in: Dülmen 1998, S. 507-536.

³¹⁰ Siehe zum Thema: Lang 1995; Ausst. Kat. Bern 2006; Ausst. Kat. Köln 2006.

Müller (1874-1954) mit der Frage nach der Gültigkeit der neostoischen *Vanitas*-Bilder (Abb. 26) in der Gegenwart auseinander.³¹¹ Die schwaz-weiße Radierung zitiert das tradierte Motiv des gesichtslosen, anonymen menschlichen Totenkopfes, der in diesem Fall mit einem Lorbeerkranz bekrönt ist. Die immergrünen Blätter der widerstandsfähigen Pflanze sind ausgetrocknet und eine Maus rechts knabbert an dem abgefallenen Laub. Eine Aureole aus dunklen, schneidenden Strichen schließt den undefinierbaren Bildraum in der perspektivischen Tiefe ab.

In der Symbolsprache der barocken Ikonographie bestimmt das Motiv des menschlichen Totenkopfes (Abb. 26), wie bereits erwähnt wurde, ein konventionalisiertes Sinnbild der Vergänglichkeit. Mit einem Lorbeerkranz geschmückt, dessen Blätter die grüne Farbe auch nach dem Austrocknen nicht verlieren, wird es zu einem Zeichen des Sieges über den Tod verwandelt, den der weltliche Ruhm verspricht.³¹² Die Maus dagegen ist ein irrationales, schädliches und, wegen der Größe und der Geschwindigkeit, kaum wahrnehmbares Tierchen, das an den materiellen Dingen, ähnlich der unerbittlichen Zeit, unermüdlich nagt. Ihr Bild symbolisiert aus diesem Grund die Zerstörung und die Vernichtung des Irdischen in der *Vanitas*-Tradition.³¹³ Gleichzeitig gilt das „geile Tierlein“ als Inbegriff der Erbsünde der Konkupiszenz (zu lat. *concupiscentia*, dt. Begehrlichkeit) bzw. der menschlichen Neigung zum Bösen, zur Sündhaftigkeit.³¹⁴

In der ironisch-sarkastischen Interpretation von Müller (Abb. 36) versinnbildlicht der menschliche Totenkopf nicht mehr das verlassene Gehäuse einer im christlich-religiösen Sinne unsterblichen Seele, sondern den anonymen, gesichts- und wertlosen organischen Rest, der dem zeitgerecht ausgelegten Todesbegriff nach von der Person übrig bleibt. Die ihm attribuierten, gegenständlichen Zeichen der sinnlichen und intellektuellen Genüsse im Gemälde von Steenwijck (Abb. 26) sind spurlos ausradiert. Hingeworfen in einer physischen und metaphysischen Leere repräsentiert das vererbte Motiv ausschließlich das sinnentleerte Daseinsende des Individuums im 20. Jahrhundert, in einer Epoche also, die sich damit „rühmen“ kann, sich der absoluten Sterblichkeit verschrieben zu haben. Was den Menschen überlebt, liefert nicht mehr ein Zeugnis seiner Größe, sondern seiner

³¹¹ Dieselbe Radierung wurde unter dem Titel *Ruhe* (Hower, Hans J. (Hrsg.), *Richard Müller. Ölbilder, Zeichnungen, Radierungen*, Ausst. Kat., Berlin 1975, Kat. Nr. 88, o. S.), veröffentlicht. Die Titeldifferenz ist auf die schwer lesbare Handschrift des Malers zurückzuführen, die eine zweideutige Leseart erlaubt.

³¹² Der Lorbeer gilt seit ältesten Zeiten als eine Auszeichnung für herausragende Leistung. Die antiken Mythen besagen, dass der Musenführer Apollon, der Gott der Künste und der Wissenschaften, durch die der menschliche Name Unsterblichkeit erlangt, seine Leier mit einem Lorbeerkranz zu schmücken pflegte, und verweisen unmißverständlich darauf, dass des Menschen Ruhm göttlicher Herkunft sei. Siehe Liesmann 1991, S. 146f.

³¹³ Vgl. Jansen 1989, S. 299.

³¹⁴ Klemm, in: Langeyer/Peters 1980, S. 212.

Vergänglichkeit in der Gestalt einer gierigen Maus, die an der ausgetrockneten Lorbeerkrone des einst stolzen Herrn über die irrationale Natur nagt.

Gegen das makabre Bild des menschlichen Totenkopfes und seine unheimliche Wirkung auf den Betrachter erklärte sich Lessing im 18. Jahrhundert und plädierte für die ikonographische Wiederbelebung der antiken Auffassung des Todes als Bruder des Schlafes. Den seligen Ausdruck seines entschlafenen Antlitzes wollten seine Freunde in dem „Porträt“ einer Totenmaske festhalten (Abb. 29), ihr bedingungslose Pietät bezeugendes Vorhaben ließ auf dem Fundament eines alten Brauches die neuzeitliche Tradition des posthumen Personenkultes entstehen.

In den 1970er und -80er Jahren setzte sich der österreichische Maler Arnulf Rainer (*1929) mit dieser Tradition künstlerisch auseinander.³¹⁵ Eine mit Öl und Tusche übermalte, schwarz-weiße Photographie aus dem Jahr 1978 zeigt die fragmentierte Sicht auf eine unidentifizierbare Totenmaske (Abb. 37). Zwei breite, dunkle Farbfelder bedecken kreisförmig die Gesichtskonturen und die Augen der mit willkürlich aufgetragenen Strichen zerkratzten photographischen Aufnahme und lassen lediglich den verstummten Mund als Erkennungszeichen des Verstorbenen wahrnehmbar.

Über ein halbes Jahrhundert und ein zweiter, von noch mehr Schrecken, Brutalität und Unmenschlichkeit gezeichneter Weltkrieg liegen zwischen der Radierung von Müller (Abb. 36) und der übermalten Photographie von Rainer (Abb. 37). Das menschliche Gesicht, das persönliche Antlitz, das die Jahrhunderte davor durch die konservierenden Maßnahmen eines Personenkultes vor der vernichtenden Macht des Todes zu bewahren suchten, hat seine Bedeutung in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts noch mehr eingebüßt. Der zwanghafte Verlust der bildhaften Individualität der Maske durch ihre symbolische Verletzung, durch den künstlerischen Akt ihrer Anonymisierung lässt sich als eine Anspielung auf den Sinnverlust des Todes, auf die Enthumanisierung des Sterbens, als die Entwürdigung des menschlichen Leichnams in zwei vorausgegangenen Weltkriegen deuten, in denen „nicht mehr das Individuum starb, sondern das Exemplar“³¹⁶. Eine anonyme bzw. anonymisierte Totenmaske vermag vor diesem Hintergrund nicht mehr die

³¹⁵ Zu den Totenmaskenübermalungen von Rainer und zum Folgenden siehe: Zweite, Armin, *Vom ewigen Antlitz zur Grimasse des Todes. Bemerkungen zu einigen Todesbildern von Arnulf Rainer*, in: Ausst. Kat. Hamburg/München 1983, S. 23-29; Rainer, Arnulf, *Totenmasken. Mit Texten von Werner Hofmann und Arnulf Rainer*, Salzburg/Wien 1985; Arnulf Rainer, *Verdeckt-entdeckt*, Ausst. Kat. Brüssel 1987; Lang, Walter K., *Totenmasken und Totengesichter bei Arnulf Rainer*, in: Ders. 1995, S. 111ff.; Groß, Larissa *Arnulf Rainer. Totenmasken und Totengesichter*, in: Ausst. Kat. Köln 2006, S. 40.

³¹⁶ Adorno, Theodor W., *Meditationen zur Metaphysik I. Nach Auschwitz*, in: Ders., *Negative Dialektik. Gesammelte Werke*, Bd. 6, Frankfurt a. M. 1973, S. 355, zit. nach Schwartländer 1976, S. 14.

Bedeutung einer Reliquie zu tragen – abstrakte, ihren Bildes beraubte Tote entbehren notwendigerweise der lebendigen Andacht.³¹⁷

Zugleich veranschaulicht diese bildmetaphorische Auslöschung des Menschengesichts die tatsächliche Wirkung des Todes auf die organische Natur und bricht gezielt ein objektives Tabu. Das tröstende Bild des „schönen Leichnams“ mit dem seligen Ausdruck eines friedlich Entschlafenden (Abb. 29, 30) wird im Werk von Rainer verweigert, der pietätvolle Anblick dessen wird als eine gewaltsame Mumifizierung bloßgestellt, um die unerträgliche Endgültigkeit des Todes, seine authentische „Physiognomie“, wie im Werk von Géricault im Jahrhundert zuvor (Abb. 33), sichtbar zu machen. Aus dieser Perspektive betrachtet, bedeutet das Ableben nichts weiter als die materielle Verwesung, als die Auflösung der Körperform durch die Wirkung chemischer und physikalischer Vorgänge. Hat der dem unaufhaltsamen Verfall geweihte, menschliche Leichnam in Wirklichkeit noch etwas mit der verschiedenen Person gemeinsam? Eine zeitadäquate Haltung lässt keinen Raum mehr für sentimentalistische Spekulationen zu: „Aus der Totenmaske auf ein anderes Dasein des Toten zu schließen, in ihr anschaulich zu sehen, was eine reinere, bessere Wirklichkeit des Verstorbenen sei, in ihr gar sein „ewiges Antlitz“ (in welchem Stadium der Verwandlung?) zu erblicken, das ist Phantastik [...] Befreien wir uns von falschem Wissen und geschwätziger Phantastik [...]! Erblicken wir die Form in ihrer Auflösung!“³¹⁸. Rainers Übermalungen sind folglich intensivierete Sinnbilder der auflösenden Macht des Todes als „leibhaft“ und betonen seine Endgültigkeit auf eine drastische Art und Weise.³¹⁹ Sie sind wesentlich „Verwesungsevokationen“³²⁰, die ein künstlerisches Analogon zum natürlichen Zersetzungsprozess darstellen. Das dunkle Zeichen, das die beiden Kreise bilden, kann schließlich als das verdrehte mathematische Zeichen der Unendlichkeit (∞) gedeutet werden, der abstrakten Idee von der räumlichen und zeitlichen Grenzenlosigkeit bzw. von der Unsterblichkeit und bezeichnet in diesem Sinne den radikalen Gegensatz dazu: die absolute Macht des Todes als eine spurenlose, endgültige Vernichtung.

Die sichtbare Metamorphose und Anonymisierung lassen sich im Gegensatz dazu zugleich als das Bestreben nach Mystifizierung, als dem Willen nach Sublimierung deuten, nach äußerster Konzentration auf die ideelle Bildlosigkeit des Todes, die durch die

³¹⁷ „Nur durch das Bild kann der Lebende nach dem Toten greifen, nur das Bild versichert ihn gegen den endgültigen Verlust“. Lutz, Helga, „Doppelt tot“. *Die Toten und ihre Bilder*, in: Ausst. Kat. Bern 2006, S. 28. Siehe zum Thema auch Bronfen, Elisabeth, *Die Sterblichkeit des Schönen*, in: Ebd., S. 42-51.

³¹⁸ Jaspers, Karl, *Das letzte Porträt*, zit. nach Eschen 1967, S. 11.

³¹⁹ Groß, in: Ausst. Kat. Köln 2006, S. 40.

³²⁰ Lang 1995, S. 117.

Auflösung der Materie, des *Scheins* erreicht werden kann. Das konkret Sinnliche soll durch die Einförmigkeit und Einfarbigkeit der Übermalung vernichtet werden, um zum Wahren, zur Wahrheit, zum *Sein* im platonischen Sinne zu gelangen.³²¹ Denn gerade das „Unsichtbare ist der Urgrund jeder Kunst, ist dialektischer Kontrast zu unserem ausdruckshaften Wesen, eindrucksuchenden wachen Leben“³²².

Die „Unsichtbarkeit“ des Todes definiert also den Kern der rainerschen Interpretation und begründet die Widersprüchlichkeit der Ansichten. Indem die homogene, eintönige Farbe auf der Photographie eine unorthodoxe Bildmetapher für die Unmöglichkeit, den menschlichen Tod „physiognomisch“ festzulegen, offenbart, deutet das Motiv des Verhüllens letztendlich auf die „wahre Maske“, die auf die verborgen gehaltenen Gesichter der Toten in der aktuellen Gegenwart gelegt wird und verkündet das neu erwachte, künstlerische Interesse an dem jungen Tabu, welches das alte Geheimnis ersetzt hat.³²³

Das Bild des „hässlichen Todes“ bestimmt keine Erfindung der Neuzeit. Insbesondere in der Kunst des christlichen Mittelalters finden sich zahlreiche Modifikationen dessen in der Gestalt des leidenden, gedemütigten, dämonisierten oder auch gemarterten Menschen, die keinesfalls ausschließlich negativ konnotiert sind (Abb. 11, 12, 16, 35). Denn der christlich verstandene Tod wird als den Verlust des sündhaften Leibes stets im Kontext einer Polarität gedacht, unter gleichzeitiger Berücksichtigung der realen Möglichkeit des „schönen“, seligen Sterbens und der beseligenden Ewigkeit. Die „Hässlichkeit“ des Todes in der Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts unterscheidet sich von der vorausgehenden Tradition durch das metaphysische Vakuum, das sich hinter den einzelnen Darstellungen verbirgt, durch die fundamentale Zensur des dadurch veranschaulichten Todesbegriffs: Es ist grundsätzlich „hässlich“ in einer Welt der Anonymität und der Prosaität krank zu werden und zu sterben.³²⁴ Deswegen kann auch das Bild des ästhetisierten Todes das thanatologische Interesse der zeitgenössischen Künstler nicht mehr befriedigen. Es entlarvt sich, im Wesentlichen ein Anachronismus, eine Fiktion zu sein. Deswegen werden auch

³²¹ Siehe Hofmann, Werner, *Jenseits des Schönheitlichen*, in: Ausst. Kat. Brüssel 1987, S. 43ff.

³²² Rainer, Arnulf, *Als wäre es Endgültigkeit*, in: ebd., S. 114.

³²³ „Angebrachte oder unangebrachte Pietät machen es auch heute für einen Künstler fast unmöglich (etwa im medizinischen Betrieb) an das wahre Gesicht des Todes heranzukommen. Seitdem ich das erfuhr, warte und suche ich, laure wie eine Hyäne, um überhaupt dem Phänomen des leibhaftigen Todes zu begegnen [...]. Als Person will ich mich diesem Geheimnis nähern, als Verwunderter das Problem nicht mehr beiseite lassen. Als Mensch wie alle anderen ist es auch für mich die große Konfrontation. Als Nichts- und Allesgläubiger will ich hier Religion erfassen. Fassen als Künstler, tabuloser, direkter darstellen als Gestalter.“ Reiner 1984, S. 115.

³²⁴ Siehe Rilke, Rainer M., *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* (1910), Köln 2005, S. 8.

die bildhaften Erscheinungsformen des alten Geheimnisses, seien sie auch befremdende Zitate aus der geerbten Ikonographie, immer aggressiver, konkreter und unverklärter manifest.³²⁵ In dieser Hässlichkeit lässt sich gewiss die Kritik am technisierten Tod in der Anonymität und Einsamkeit der Krankenhäuser erkennen, „das Schreckbild der an Schläuchen und Drähten hängenden Marionette“³²⁶. Noch mehr ist darin aber die Verzweiflung über die Suche nach einer metaphysischen Domäne abzulesen. Denn der wissenschaftlich aufgeklärte Verstand des postmodernen Menschen scheint für den Glauben an die Unsterblichkeit unfähig geworden zu sein, so dass „der Alles-glauben-Wollende notgedrungen ein Nichtgläubiger wider Willen [bleibt]“³²⁷. Welche Konsequenzen wiederum die Wandlung des Todesbildes für die sich etablierte Tradition der Suiziddarstellungen mit sich bringt, wird im Folgenden zu zeigen sein.

I. 5.5 Der philosophische Freitod in der Moderne

Die Säkularisierung und Rationalisierung des Todesbegriffs in der Epoche der europäischen Aufklärung hatte die zunehmende Bezogenheit des Menschen auf das Diesseits zur Folge. Dadurch wuchs seine Bedeutung als Bürger im Kontext des politischen Staates und der Gesellschaft. Die veränderte Weltanschauung forderte den Entwurf eines zeitgerechten Sittenkodexes, der für die praktische Verwirklichung von weltlichen anstatt religiösen Tugenden wie Patriotismus, Wahrheits- und Gerechtigkeitsliebe, Ehre oder Treue zum Ehegatten plädierte. In der Historienmalerei der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts wurden sie entsprechend von dem cartesianischen Menschen verkörpert – von dem souveränen, selbstbestimmten Helden der säkularen Weltgeschichte, der ihrer Bewahrung bis zum Tode ergeben ist. Sein didaktisch konzipiertes Erscheinungsbild sollte Zeugnis von der autonomen Größe der menschlichen Natur liefern und beim Betrachter die Besinnung auf die wahren Ziele der eigenen Existenz hervorrufen. Die Sterbestunde erlangte vor diesem Hintergrund eine außerordentliche Bedeutung: Sie wurde als äußerste Synthese und letzte Demonstration von Tugend und Weisheit eines exemplarischen Daseins programmatisch idealisiert.³²⁸ Insofern menschliche Größe im Kontext besonderer Dramatik am Beispiel des

³²⁵ Die gleiche Tendenz lässt sich auch in der Literatur des 20. Jahrhunderts beobachten. Siehe dazu: Anz 1983; Motté, Magda, *Der Mensch vor dem Tod in ausgewählten Werken der Gegenwartsliteratur*, in: Jansen 1989, S. 487ff.; Lang 1995, S. 109ff.

³²⁶ Anz 1983, S. 409.

³²⁷ Lang 1995, S. 116.

³²⁸ Vgl. Pigler 1974, Bd. 2, S. 432f.; Ariès 1984, S. 108; Oberreuter-Kronabel 1986; Dies., in: Mai 1990, S. 95ff.

unnatürlichen Todes aussagestärker wirkt, wurde die Präferenz der bildhaften Vergegenwärtigung des Motivs des heroischen Suizides oder des politischen Mordes antiker oder zeitgenössischer Persönlichkeiten gegeben. Als darstellungswürdig wurde die Selbsttötung jedoch lediglich dann zugelassen, wenn ihr rationale Gründe von sozialpolitischer Relevanz vorausgingen. Den epochalen Bedürfnissen angemessen, erlangte das Thema des philosophischen Todes besondere Relevanz, vor allem in Gestalt des berühmten Griechen Sokrates (469-399 v. Chr.), während die Darstellung des sterbenden Seneca in den Hintergrund trat.³²⁹

Von Sokrates selbst, der im Athen des fünften vorchristlichen Jahrhunderts lebte und lehrte, sind keine schriftlichen Quellen überliefert worden.³³⁰ Die biographischen Berichte über seine Person, seine Lehre und seinen Tod stammen überwiegend von zeitgenössischen Philosophen und Dichtern, die das historische Material nach eigener Absicht umänderten.³³¹ In diesem Sinne bleibt die Rede von einem „wahren“ oder „authentischen“ Sokrates der Antike weitgehend spekulativ.³³² Dennoch lenken diese „pseudo-biographischen“ Zeugnisse das Interesse nicht auf eine lebensferne, altertümliche Fiktion, sondern auf den *Menschen* Sokrates, auf seine charismatische Gegenwart, während er in einem Dialog mit seinen Schülern oder Freunden vertieft war oder, mit anderen Worten, wie er von den „Biographen“ selbst in Wirklichkeit gesehen und erlebt wurde. Nicht weniger wahrheitsgetreu zeigt sich aber auch das Bild des Philosophen, das die folgenden Generationen in einem Dialog mit dem Hellenen vor dem Horizont des eigenen kulturellen Kontextes entwarfen, als sie sich dem berühmten Weisen aus der eigenen Erkenntnissuche, aus den eigenen Bedürfnissen und philosophischen Fragen heraus zuwandten. Aus diesem Grund wäre die Fragestellung nach *einer* korrekten Betrachtungsweise auf das Leben und

³²⁹ Seneca war als Hauptvertreter der stoischen Schule und somit als Philosoph nicht mehr interessant, weil seine ethischen Ansichten kein aktuell angemessenes Identifikationsbild mehr bestimmen konnten. Allein seine politische Tragödie erlangte eine gewisse Relevanz für die Historienmalerei des 18. Jahrhunderts, wobei das Bild des sterbenden Weisen in der Nachfolge von Rubens von Darstellungen der Abschiedsszene verdrängt wurde, welche die Tugend der treuen Gattin Paulina betonten. Siehe Oberreuter-Kronabel 1986, S. 94ff.

³³⁰ Philosophieren bedeutete für Sokrates keine intellektuelle Beschäftigung, sondern das Leben in Anschauung der Wahrheit. Deswegen waren die Straßen, die Märkte und die Werkstätte sein Auditorium, wo er im lebendigen Dialog seine Mitmenschen zu der Wahrheit geleitete. Aus diesem Grund verfasste er, um seinen Nachruhm unbesorgt, keine Traktate, da das geschriebene Wort seine Lebendigkeit einbüße. Vgl. Radev, Radi, *Die Antike Philosophie*, Stara Zagora 1994, S. 281f.

³³¹ Die Frage nach der Zuverlässigkeit solcher Quellen und nach dem Anteil historischer Wahrheit darin wird als das „sokratische Problem“ bezeichnet. Siehe dazu Martin, Gottfried, *Sokrates mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Müller, Wolfgang (Hrsg.), Hamburg 1967, S. 8ff.

³³² Das Folgende stützt sich auf Boiadjev, Tzotcho, *Die sokratischen Aufsätze des Xenophon*, in: Ders., *Der Kreislauf des Geistes. Philosophische Essays und Studien. Von Platon bis Ficino*, Sofia 1998, S. 59-70.

den Tod der historischen Person prinzipiell verkehrt. Vielmehr lässt sich der „antike“ Sokrates mit dem des 18. oder des 20. Jahrhunderts vergleichen.

Der antiken Überlieferung nach wurde Sokrates in seinem siebzigsten Lebensjahr der Hybris und der Sittenlosigkeit angeklagt, für schuldig erklärt und zum Tode durch Vergiften verurteilt.³³³ Die konkreten Todesumstände dokumentierte sein Schüler Platon (um 428-348 v. Chr.) in vier Dialogen.³³⁴ Sie vermitteln das Bild eines ironischen Philosophen, kunstfertigen Dialektikers und geduldigen Lehrers, der unermüdlich und eifrig die Wahrheit verteidigt.³³⁵ Seine Beschuldigungen und das Gerichtsurteil betrachtet er nicht als eine persönliche Tragödie, sondern als eine weitere Manifestation menschlicher Ungerechtigkeit, der schon früher würdige Männer zum Opfer gefallen seien, wie die Heroen Palamedes und Aias der Telamonier, mit denen er ein ähnliches Schicksal teile.³³⁶ Zugleich spottet er geistvoll und gescheit über die Gefahr der Todesstrafe: Ob der Tod als ewiger, traumloser Schlaf oder als eine Reise zu den verstorbenen Ahnen zu erwarten sei, in beiden Fällen sei er zweifelsfrei etwas „Gutes“.³³⁷ Die Aufforderung seines Schülers Kriton, aus dem Gefängnis zu flüchten und im Exil den Rest seines Lebens zu verbringen, lehnt der stolze Greis ab. Lieber erleide er das Unrecht, als selbst eine Tat der Ungerechtigkeit gegenüber dem attischen Staat und seinen Gesetzen zu begehen, deren

³³³ „Sokrates handelt erstens gesetzwidrig, da er nicht an die Götter glaubt, die der Staat anerkennt, sondern andere neue Gottheiten einführt; er handelt zweitens gesetzwidrig, da er die Jünglinge verdirbt.“ Xenophon, *Memorabilia I*, 1, zit. nach Martin 1967, S. 132. Vgl. Platon, *Apologie des Sokrates* 3/19b; 11/24b-c [im Folgenden zit. nach der Übersetzung von Manfred Fuhrmann (Stuttgart 1986)].

³³⁴ Der Dialog *Euthyphron* vergegenwärtigt Sokrates auf den Weg zum Gericht; *Apologia* gibt seine Selbstverteidigungsrede wieder; sein Freund Kriton versucht ihn in dem gleichnamigen Dialog erfolglos zur Flucht aus dem Gefängnis zu überreden; *Phaidon* erzählt vom Todestag, den der Philosoph mit seinen Schülern im Gefängnis verbringt, bevor er am frühen Abend den Giftbecher trinkt. Siehe zum Thema: Guardini, Romano, *Der Tod des Sokrates. Eine Interpretation der platonischen Schriften Euthyphron, Apologie, Kriton und Phaidon*, Hamburg 1959.

³³⁵ Im Kontext der griechischen Antike definiert die philosophische Wahrheit keine epistemologische, sondern eine ontologische Kategorie. Sie bedeutet nicht die Übereinstimmung der Erkenntnis mit ihrem Gegenstand, sondern die ewige und unwandelbare Selbstmanifestation des Seins und des Lebens selbst. Die menschliche Seele als Prinzip des Lebens ist aus diesem Grund nicht ihr Urheber, sondern lediglich der metaphysische Ort, an dem sie angeschaut werden kann. Daraus wird ersichtlich, wieso Sokrates seine Schüler auf den Weg zu der göttlichen Wahrheit nicht autoritär „unterrichtete“, sondern nur dialektisch bzw. dialogisch begleitete, weswegen seine berühmte Ironie als grenzenlose Toleranz zu erkennen sei. Siehe: Boiadjev 1995, S. 57ff.; Ders., *Betrachtungen über den platonischen Begriff der Wahrheit*, in: Ders. 1998, S. 42ff.

³³⁶ Platon, *Apologie* 32/40eff. Der außerordentlich kluge, griechische Held Palamedes wurde durch die List seines Feindes Odysseus des Verrates beschuldigt und vom Kriegsrat zum Tode durch Steinigen verurteilt. Als er zu dem Platz seiner Hinrichtung geführt wurde, soll er ausgerufen haben: „Wahrheit, ich traue um dich, die du vor mir zugrunde gingst!“ Zit. nach Ranke-Graves 1984, 162q, S. 620. Zu Aias siehe Kap. I.1.1 dieser Studie.

³³⁷ Platon, *Apologie* 32/40eff. Vgl. Platon, *Phaidon oder von der Unsterblichkeit der Seele* 8/63b-d [im Folgenden zit. nach der Übersetzung von Friedrich Schleiermacher (Stuttgart 1981)].

Gerechtigkeit er sich sonst sein Leben lang erfreut habe.³³⁸ Am Tag der Hinrichtung empfängt Sokrates „glücklich in seinem Benehmen und Reden“ seine Schüler im Gefängnis, unter denen der kranke Platon nicht zu finden ist.³³⁹ Gelassen sucht er sie zu belehren und zu trösten: Als Philosoph sehne er sich nach dem Tod wie nach einer Vollendung, denn er sei nichts anderes als die Trennung der unsterblichen Seele vom Leib und ihre Erhebung zum vollen Besitz der Wahrheit.³⁴⁰ Dennoch dürfe der Mensch sich niemals eigenwillig vom „Kerker des Körpers“ befreien, denn wie der Sklave dem Herrn gehöre, sei der freie Bürger Gottes Eigentum. Würde er gegen den göttlichen Willen Hand an sich legen, handle er unvernünftig und ungerecht.³⁴¹ Eine Ausnahme bestimmen aus der Sicht des Philosophen nur solche Fälle, bei denen die Gottheit die Notwendigkeit dafür verhängt, und Sokrates selbst sieht seine Entscheidung zu sterben als einen solchen Sonderfall. Vor dem Sonnenuntergang nimmt er Abschied von seiner Familie und fordert den Giftbecher. Angesichts des nahen Todes verlieren die Anwesenden die Selbstbeherrschung und klagen laut über den Verlust des Freundes. Er tadelt ihre „Unmännlichkeit“ und richtet seine letzten Worte an Kriton: Er solle dem Gott der Heilkunst Asklepios einen Hahn opfern.³⁴²

Der antike Sokrates ehrte folglich die Gesetze, indem er die Flucht aus dem Gefängnis verweigerte und verwandelte somit die Todesstrafe zu einem selbstverantworteten Tod. Mit subtiler Ironie demonstrierte er, „wie ein mündiger Bürger stirbt“.³⁴³ Historisch gesehen versinnbildlicht seine Entscheidung die Kritik an einer dogmatischen und ungerechten Regierung. Platon war jedoch, auch wenn er sich bei der Wiedergabe der Umstände um den Tod seines Lehrers an den Fakten orientiert haben soll, keinesfalls danach bestrebt, ein historisches Ereignis im fachspezifischen Sinne zu dokumentieren.³⁴⁴ Für ihn als Hellenen war Sokrates keine „historische Person“ im engeren Sinne des Begriffs, sofern sich die Geschichtsschreibung des vierten vorchristlichen Jahrhunderts einzig mit den kriegspolitischen Begebenheiten und den daran Beteiligten befasse. Der „Fall Sokrates“ blieb für die Epoche der Antike, trotz der sozialen Resonanz,

³³⁸ Vgl. Platon, *Kriton*, insb. 11/50aff. [im Folgenden zit. nach der Übersetzung von Friedrich Schleiermacher (Berlin 1985)].

³³⁹ Platon, *Phaidon* 2/58e.

³⁴⁰ Ebd. 8/63eff.

³⁴¹ Ebd. 6/61eff.

³⁴² Ebd. 66/116eff.

³⁴³ Macho 1987, S. 51. Trotz des Gerichtsurteils kann es sich bei dem Tod von Sokrates keinesfalls um einen Mord handeln, insofern ein Mord den fremden Eingriff auf die Freiheit und das Leben eines Menschen *gegen* seinen Willen voraussetzt.

³⁴⁴ Siehe zum Folgenden Boiadjiev 1998, S. 62.

ein menschliches und kein historisches Drama.³⁴⁵ Die Frage nach seinem Freitod dagegen hatte für seinen Biographen eine wesentlich philosophische Bedeutung.

Wie im Mythos vom Suizid des Helden Aias lässt sich auch im Motiv des sokratischen Todes eine der Besonderheiten der Weltempfindung der altertümlichen Griechen wieder erkennen, nämlich die ausgeprägte Tendenz zur Ontologisierung aller Lebenswerte.³⁴⁶ Der entwürdigte Krieger stürzte sich in sein Schwert, weil er seine Würde und dadurch das Fundament seines heroischen Seins verlor. Seine einsame Gestalt verkörpert den Prototyp des tragischen Helden (Abb. 7-9). Der platonische Sokrates, der sich mit Aias schicksalhaft verbunden sah, verkörpert dagegen das „Urbild des Philosophen“³⁴⁷. Er entschied sich für den Tod im Namen des höchsten Lebenswertes eines Philosophen – im Namen der Wahrheit. Dadurch verlässt seine Entscheidung zur Selbsttötung die Sphäre der Ethik und wird auf einem ontologischen Niveau gerechtfertigt: Wenn Wahrheit und Leben eine ursprüngliche Identität bilden, und der Tod die einzige Möglichkeit zur Verteidigung der Wahrheit bestimmt, dann bedeutet der frei gewählte Tod einen metaphysischen Akt der Erhaltung und der Bestätigung des Werts des Lebens selbst.³⁴⁸

In diesem Kontext soll auch das vom platonischen Sokrates vertretene Suizidverbot gedeutet werden. Moralisch lässt sich der Akt der Selbstentlebung nicht rechtfertigen, denn er bedeutet in erster Linie die Flucht vor Verantwortung. Die göttliche Notwendigkeit dagegen, die Sokrates als eine Ausnahme bezeichnet, bestimmt den selbstverantwortlichen Tod als einen ontologischen Imperativ für den Philosophen, wenn er die einzige Möglichkeit bestimmt, im Einklang mit der Wahrheit, der Gerechtigkeit und der Tugend, kurzum mit dem Göttlichen zu handeln.

Die Glaubwürdigkeit des platonischen Sokrates als auch des ihm in den Mund gelegten Suizidverbots stellte Jean-Jacques Rousseau im 18. Jahrhundert in Frage. Den Grund für seinen Zweifel sah er in dem logischen Widerspruch zwischen Lehre und Handeln des Philosophen. Denn wie könnte der Lehrer ein Vorbild für seine Schüler sein wollen, wenn er zunächst eine Rede über die Gottwidrigkeit der Selbsttötung hält und sich anschließend

³⁴⁵ Ebd. Damit erklärt sich auch das Desinteresse der antiken Künstler am Motiv.

³⁴⁶ Siehe zum Thema Boiadjiev 1995.

³⁴⁷ Figal, Günter, *Sokrates*, München 1995, S. 13.

³⁴⁸ Hätte sich Sokrates für die Flucht aus dem Gefängnis entschieden, hätte er gegen die Wahrheit nicht unmoralisch, sondern „selbstmörderisch“ im metaphysischen Sinne gehandelt. Denn die Wahrheit bildet aus hellenistischer Sicht das Fundament des philosophischen Seins und Lebens, so dass die Abwendung von ihr notwendig den Sturz der Seele in die illusorische Welt der Unwahrheit, des Scheins und der „Schatten“ bedeutet, d. h. in den Tod. Siehe Boiadjiev 1995, S. 66f.; Ders. 1998, S. 42ff.

auf Geheiß desselben Gottes vergiftet?³⁴⁹ Aus dem antiken Dialog, auch wenn er sonst „voller erhabener Wahrheiten“ sei, lässt sich für den französischen Denker eine Reihe von Trugschlüssen folgern, welche die Prüfung der aufklärenden Vernunft nicht bestehen und zugleich das „authentische“ Bild des Philosophen verzerren.³⁵⁰

Sowohl im Philosophen als auch im Sklaven sah Rousseau aus der Perspektive seiner Zeit an erster Stelle den Menschen, und jeder Mensch strebe von Natur aus nach dem Guten. Sei das Leben zu einer unerträglichen Last ohne Hoffnung auf Besserung geworden – ein Leben, das an sich schon keinen besonderen Wert haben könnte, wenn es die „Einkerkerung“ der unsterblichen Seele bedeute –, dann wäre es das natürliche Recht des Betroffenen, ihm ein Ende zu setzen und das Gute nach dem Tode bei der Gottheit zu suchen. Sein Handeln wäre nicht nur vernünftig, sondern zugleich gottgefällig und fromm.³⁵¹

Rousseaus Kritik am platonischen Bild vom berühmten Lehrer speist sich vor allem daraus, dass er kein Grieche war und nicht „griechisch“ dachte, sondern neuzeitlich, „aufklärerisch“. Seine Argumentation erweist sich dagegen unverkennbar als antik: Dass die Freiheit zur Selbsttötung zu den natürlichen Rechten des Menschen gehöre, ist stoisches Gedankengut. Ebenso stoisch ist die Ansicht von der Tugendhaftigkeit und Gottgefälligkeit der Tat, mit der er nicht nur Platons Auffassung, sondern zusammen mit ihr auch das jahrhundertealte christliche Dogma in Frage stellte, auch wenn er dabei die Position eines frommen Christen nicht verließ.³⁵²

³⁴⁹ Siehe Rousseau, Jean-Jacques, *Julie oder Die neue Héloïse. Briefe zweier Liebenden aus einer kleinen Stadt am Fuße der Alpen III*, 21 (1761) [im Folgenden zit. nach der Übersetzung von Johann Gottfried (München 1980)].

³⁵⁰ Ebd.

³⁵¹ „Wenn dein Sklave sich tötete, sagt Sokrates zu Cebes, würdest du ihn dann nicht, wenn es dir möglich wäre, dafür bestrafen, dass er dich ungerechterweise deines Gutes beraubt hat? [Platon, *Phaidon* 6/62c, D. J.] Guter Sokrates, was sagst du uns hier? Gehört man Gott nicht mehr an, wenn man tot ist? Wenn du deinen Sklaven mit einer Kleidung beschwerst, die ihn bei der Arbeit, die er für dich tun muss, behindert, wirst du ihn dann dafür strafen, dass er dieses Kleid abgelegt hat, damit er seinen Dienst besser verrichte?“ Rousseau, *Héloïse*, S. 396.

³⁵² Rousseau warf den christlichen Theologen vor, ihre „Trugschlüsse“ bzw. Argumente gegen die Selbsttötung aus der heidnischen Philosophie, vor allem aus Platons *Phaidon* unkritisch übernommen zu haben, ohne sich auf den Bibeltext zu berufen, in dem weder ein Verbot noch eine Missbilligung der Selbsttötung zu finden ist. Denn wäre der Akt der Selbstentlebung in der Tat ein Verbrechen, dann würde der Mensch gegen die göttliche Vorsehung handeln, was im Sinne der christlichen Exegese absurd wäre. Viel mehr sei im Todeswunsch ein göttlicher Befehl abzulesen, den der Gläubige befolgen müsste. Ebd., S. 400f. In Frankreich wurde der Suizid erst am Ende des 18. Jahrhunderts im Zuge der Revolution entkriminalisiert, so dass Rousseaus Ansichten nicht nur unkonventionell und fortschrittlich zum Zeitpunkt der Veröffentlichung seines Romans, sondern regelrecht unzulässig erscheinen, weswegen er sie durch eine Gegenrede im folgenden Kapitel (ebd., III, 22, S. 403-410) revidieren musste. Dennoch verzeichnet seine zeitgemäße Sicht in einem breiteren Kontext keinen Einzelfall, sondern findet ihren besonderen Platz in einer Reihe von apologetischen Schriften, die vor dem säkularisierten Welt- und Kulturhorizonts der europäischen Aufklärung die kirchliche Verdammung des Suizides als dogmatisch und vernunftwidrig, seine juristische Strafe als ungerecht und barbarisch kritisierten. Das theoretische Fundament, worauf alle

Ferner identifizierte sich Rousseau, wie viele der Intellektuellen seiner Zeit, mit Sokrates als einem missverstandenen und verfolgten Genie.³⁵³ Denn in der „historischen“ Persönlichkeit des Weisen und nicht in dem platonischen Philosophen sah das 18. Jahrhundert das Vorbild des modernen Menschen: einen gewöhnlichen Bürger ohne adlige Herkunft, der mit Hilfe der natürlichen Vernunft, die ihn von Zwietracht, Zweifel, Sitten- und Gesetzlosigkeit fern hielt, übermenschliche Größe und zeitlosen Ruhm erlangte.³⁵⁴ Im Leben des Weisen glaubten die Zeitgenossen von Rousseau und Lessing außerdem eine Verkörperung des ersehnten Lebensgefühls und des verlorenen Bildungsideals der Antike zu erkennen.³⁵⁵ Sein Tod erschien ihnen schließlich als ein wahres Martyrium, als ein überzeitliches, exemplarisch wirkendes Zeugnis für die Größe der menschlichen Tugend.³⁵⁶

Sokrates des 18. Jahrhunderts verkörpert folglich keine Einzelpersönlichkeit, sondern einen bestimmten Menschentypus und ein besonderes Lebensgefühl zugleich, die auf der „Entwicklung des individuellen Freiheitsbewusstseins“ fußen.³⁵⁷ Das Beispiel seiner mutigen und autarken Entscheidung, freiwillig zu sterben und sich dadurch über die Ungerechtigkeit zu stellen, wurde von vielen politisch engagierten Franzosen in der Zeit

neuezeitlichen Apologeten ihre Darlegungen stützten, war die Philosophie des Stoizismus und insbesondere die Position Senecas, dessen Argumentation zeitgemäß rezipiert wurde. Dadurch kam es in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zu einer – wie niemals zuvor – intensiven, öffentlichen Pluralisierung und Differenzierung des Suiziddiskurses. Als wegweisend für die moralphilosophische und juristische Reflexion stehen, neben dem im Jahr 1761 erschienenen Briefroman von Rousseau, das Werk von: Baron de Montesquieu (um 1689-1755), *Persische Briefe* (veröffentlicht anonym 1721); Johann Robeck (1672-1735), *De morte voluntaria exercitatio sive examen calumniarum nugarum et fallaciarum* (veröffentlicht posthum 1736); Baron d'Holbach (1723-1789), *System der Natur oder von den Gesetzen der physischen und der moralischen Welt* (1770); David Hume (1711-1776) *Über den Suizid*, in: Ders., *Dialoge über natürliche Religion* (veröffentlicht posthum 1779). Der Diskurs ergriff allerdings nur die intellektuellen Kreise. Die Leichen der Suizidenten, insbesondere aus den mittellosen Bevölkerungsschichten, wurden weiterhin verscharrt oder verschwanden in den Seziersälen der Universitäten. Zum Thema siehe: Wolf, Reinhold, *Die Ästhetisierung aufklärerischer Tabukritik bei Montesquieu und Rousseau*, Noyer-Weidner, Alfred/Stimm, Helmut (Hrsg.), München 1972; Alvarez 1980, S. 85f.; Ebeling, *Selbstmord*, in: HWPh, Bd. 9, Sp. 496; Minois 1996, S. 306ff., 363ff.; Buhr, Heiko, „Sprich, soll denn die Natur der Tugend Eintrag tun?“. *Studien zum Freitod im 17. und 18. Jahrhundert*, Würzburg 1998, S. 186ff.; Lind, Vera, *Selbstmord in der frühen Neuzeit. Diskurs, Lebenswelt und kultureller Wandel am Beispiel der Herzogtümer Schleswig und Holstein*, Göttingen 1999, S. 45ff.; Baumann 2001, insb. S. 127ff.; Bähr, Andreas, *Der Richter im Ich. Die Semantik der Selbsttötung in der Aufklärung*, Göttingen 2002, S. 324ff.; Mischler 2000, S. 68ff.; Wittwer 2003, S. 63f. Thoma, Heinz, *Pflicht, Glück und Suizid: anthropologischer und literarischer Diskurs bei Rousseau und Madame de Staël*, in: Kronauer, Ulrich/Kühlmann, Wilhelm (Hrsg.), *Aufklärung. Stationen-Konflikte-Prozesse*, Eutin 2007, S. 261-277.

³⁵³ „Es ist wahr, unter uns würde Sokrates keineswegs das Gift zu trinken gezwungen gewesen seyn: allein er würde einen weit bitteren Becher voll schimpflicher Verspottung und voll Verachtung haben trinken müssen, die noch ärger als der Tod selbst gewesen wäre.“ Rousseau 1997, S. 22. Siehe dazu McManners 1981, S. 416.

³⁵⁴ Siehe dazu Böhm 1966; Oberreuter-Kronabel 1986, S. 20ff.

³⁵⁵ „Man ist „sokratisch“, aber nicht nur geistig, sondern geradezu körperlich. Über Zeit und Raum hinweg sucht man die antike Seinslage des Sokrates als eine Art idealen Lebenszustandes, man erneuert das antike Lebensgefühl, seine Daseinsfreude in sich [...]“ Böhm 1966, S. 172. Siehe auch Rousseau 1997, S. 20f.

³⁵⁶ Vgl. Böhm 1966, S. 50f.

³⁵⁷ Oberreuter-Kronabel 1986, S. 64.

der Revolution zum Vorbild genommen, die im Namen der Wahrheit und der Gedankenfreiheit ihrem Leben im Gefängnis oder in der Öffentlichkeit selbstbestimmt ein Ende setzten.³⁵⁸ Vor allem aber in den Zeugnissen der zeitgenössischen Literatur und Kunst trat der antike Philosoph nicht weniger lebensnah und „authentisch“ als in den platonischen Dialogen auf, auch wenn er mit ihnen nicht mehr identifizierbar ist. Als „authentisch“ für seine Zeit gilt auch das von dem französischen Maler Jacques-Louis David (1748-1825) entworfene Bild des Weisen in seiner Sterbestunde zu würdigen, und es als repräsentativ für die Entwicklung des Motivs des philosophischen Suizides in dieser Studie zu betrachten.

Das im Jahr 1787 entstandene Gemälde *Der Tod des Sokrates* (Abb. 38) führt den Betrachter in den Bühnenhaft gestalteten, unterirdischen Gefängnisraum, in dem der Philosoph seinen letzten Abschied von den ihn umgebenden Freunden und Schülern nimmt, bevor er den Giftschierling trinkt. Mit entblößtem Oberkörper sitzt er rechts der Bildmittellachse auf einem massiven, schlichten Holzbett, das eng an dem quer verlaufenden, schmucklosen Quadermauerwerk platziert ist. Der weiße Stoff seines antiken Gewandes lässt sein an der Kante der Matratze, neben einer antiken Lyra ruhendes, rechtes Bein unbedeckt, sein linkes Bein hängt herab und berührt mit dem unbeschuhten Fuß einen auf dem Boden liegenden Holzblock. Auf dem Steinboden daneben liegt die abgenommene eiserne Fußkette. Während der weißhaarige Sokrates den Blick auf den Schüler gesenkt hat, der vor ihm auf einer niedrigeren Steinbank sitzt und, sichtlich von der Rede ergriffen, nach dem Oberschenkel des Lehrers greift, zeigt sein linker Zeigefinger in rhetorischer Gebärde über den Kopf. Gleichzeitig greift er mit der rechten Hand blind nach dem breitkantigen Giftschierling, der ihm von einem Jüngling links eingereicht wird, der seinerseits dem Betrachter den Rücken zuwendet, in einer Geste der Trauer den Kopf senkt und die Augen mit den Fingern zudrückt. Sein nach links ausgerichteter Körper leitet den Blick auf eine weitere weißhaarige, männliche Figur, die sich am Bettfußende in melancholischer Haltung mit nachdenklich zur Brust gefallenem Kopf niedergelassen hat und dem redenden Philosophen den Rücken hinwendet. Ihre Hände liegen tatenlos übereinander im Schoß, Papierrolle, Feder und Tinte sind auf dem kahlen Boden daneben zu sehen. Jenseits von ihr öffnet sich der Raum zu einem Bogendurchgang, wo ein Jüngling die Arme in einer Geste der Hoffnungslosigkeit hochgerissen gegen die Mauer geworfen und trauernd sein Gesicht dazwischen begraben hat. Die Kurve seiner

³⁵⁸ Siehe dazu McManners 1981, S. 416f.

Körperhaltung lenkt auf die hoch gestellte Öllampe zwischen Bett und Quadermauer, die als optischer Ausgangspunkt einer imaginären Linie fungiert, die über den erhobenen Finger Sokrates verläuft und zurück zu der rechten Bildhälfte, auf die Figur eines Greises in der Mitte der sich am Bettkopfende drängenden Schülergruppe rechts führt. Mit aufgerissenen Augen, offenem Mund und gegen die linke Schläfe drückender Hand starrt er den Lehrer an, während die ihn umkreisenden Jünglinge sich der Trauer hingeben: Die zwei zu seiner rechten suchen Trost in einer mitfühlenden Umarmung, die anderen zwei neben und hinter ihm wenden sich ab und bedecken klagend ihre Gesichter mit den Händen. Der Bogendurchgang im Kompositionshintergrund leitet schließlich den Blick auf eine ferne, aufwärts führende Treppe, die bereits von einer kleinen Prozession betreten wird: Ein Jüngling, der einem Greis und einem dunkelhaarigen Mann von mittlerem Alter folgt, hat sich dem Betrachter zugewandt und die Hand grüßend erhoben.

Das Gemälde ist im Auftrag von Charles-Michel Trudaine de la Sablière, einem bekannten Intellektuellen der Zeit, entstanden und wurde im Salon des Jahres 1787 ausgestellt.³⁵⁹ David hat sich für die Interpretation des Motivs am platonischen Dialog *Phaidon* orientiert, den antiken Text zu einer repräsentativen Szene zusammengefasst und sie im Modus des prägnantesten bzw. äußerst dramatischen Augenblicks veranschaulicht, in dem Sokrates gerade nach dem Giftschierling greift.

Der siebzigjährige Philosoph erscheint, im Kontext der idealisierenden neoklassizistischen Visionen der Zeit, als ein mündiger Grieche, dessen athletischer Körper, den David strategisch halb entblößt gemalt hat, die moralische Schönheit seines wachen Geistes (*kalokágathia*) symbolisch reflektiert.³⁶⁰ Von dem platonischen Ironiker, der geduldig und unautoritär seine Schüler ausfragt und sie auf dem Weg zur Wahrheit

³⁵⁹ Vgl. Oberreuter-Kronabel 1986, S. 64.

³⁶⁰ Die literarischen und bildlichen Überlieferungen berichten vom Philosophen, er sei ein kleiner, dicker Mann mit einem silenenhaften Gesicht gewesen, wie ihn beispielsweise der italienische Renaissancemaler Raffael (1483-1520) in seinem berühmten Fresko *Die Schule von Athen* (1509, Rom, Musei Vaticani, Stanza della Segnatura) porträhaft dargestellt hat. Auch Platon verglich seinen Lehrer mit „jenen sitzenden Silenen in den Werkstätten“ der antiken Bildhauer, welche in ihrem Inneren „Götterbilder“ verbergen. Platon, *Das Gastmahl oder Von der Liebe* 32/215ab-b [im Folgenden zit. nach der Übersetzung von Kurt Hildebrandt (Stuttgart 1998)]. Sokrates war, mit anderen Worten, auffallend „hässlich“, so dass sein Aussehen prinzipiell im Widerspruch zu der idealisierenden Auffassung von der ersehnten griechischen *kalokágathia* im 18. Jahrhundert stand. Im Kontext der Antike wurde seine Hässlichkeit durch sein mythisch-göttliches Wesen rechtfertigt, das die Menschennatur und somit ihre Schönheits- und Wahrheitskriterien übersteige. Siehe zum Thema: Zanker, Paul, *Die Maske des Sokrates. Das Bild des Intellektuellen in der antiken Kunst*, München 1995, S. 38ff.; Macho, Thomas, *Altgriechische Schönheitsideale – von Adonis bis Sokrates*, in: Gutwald, Cathrin/Zons, Raimer (Hrsg.), *Die Macht der Schönheit*, München 2007, S. 127ff. Es wäre unkritisch anzunehmen, David könnte das „unvorteilhafte“ Aussehen des historischen Sokrates entgangen sein. Vielmehr muss der Maler den faktischen Realismus im bildhaften Vergegenwärtigen des Kompositionsprotagonisten, der im Konflikt zu den Forderungen der akademischen Kunst stand, als unangebracht hinsichtlich des Themas als auch der Erwartungen des zeitgenössischen Betrachters empfunden haben.

begleitet, sind kaum Spuren zu erkennen. Das Haupt des Lehrers überragt die Anwesenden als Zeichen seiner geistigen Überlegenheit, die rechte Hand hat er mit rhetorischer Nachdrücklichkeit erhoben.³⁶¹ In der künstlerischen Vision von David hat Sokrates die Rolle eines geistigen Führers übernommen, der bis zum letzten Atemzug seine Ideen und Ansichten verteidigt. Der erhobene Finger deutet auf das hinabströmende Sonnenlicht, dessen ewige und unzerstörbare Quelle fern der menschlichen Sinne und Erkenntnis liegt. In Anlehnung an die antike Lichtmetaphysik trägt das Motiv in der davidschen Komposition die Bedeutung eines universalen Sinnbildes für das Sein, das Leben und die Wahrheit, zu denen sich die unsterbliche Seele erst nach dem leiblichen Tod erheben wird.³⁶² Das Motiv der auf dem Boden liegenden, eisernen Ketten, die dem Gefangenen kurz davor abgenommen wurden, ist als eine Anspielung auf den Tod als ihre Befreiung aus dem Kerker des Leibes gemäß der platonischen Thanatologie zu verstehen. Die auf dem Bett liegende Lyra symbolisiert die Philosophie, „den höchsten Musendienst“, und bezeugt die Bezogenheit Sokrates auf Gott Apollon, von dessen Priesterin er als der weiseste Mann ausgezeichnet wurde.³⁶³

Die Figur des Philosophen hat der Maler jedoch nach rechts von der Linie der Bildmittelachse verlegt, um das Motiv des schicksalhaften Giftschierlings im geometrischen Zentrum der Komposition zu fixieren. Nach dem platonischen Bericht habe der Greis getrost und schweigsam das Gefäß mit dem Gift entgegengenommen und ein letztes Gebet gesprochen.³⁶⁴ Davids Held streckt „blind“ die Hand nach dem ihm gereichten Gift, ohne Gedanken noch Rede zu unterbrechen. Mit dieser Geste der Beiläufigkeit, die die Gefahr des nahen Todes als belanglos abwertet, demonstriert er beispielhaft stoischen Gleichmut, der in Übermenschlichkeit kulminiert. Dieser Sokrates verkörpert nicht die Entscheidung zum Tode, sondern die Freiheit von der Notwendigkeit einer Entscheidung, die Unerschütterlichkeit des in der Freiheit verankerten Bewusstseins.

Die im Halbkreis um das Bett des Weisen verteilten Begleitfiguren bilden einen kontrastreichen Dekor zu der übermenschlichen Seelenruhe der Zentralfigur. Die

³⁶¹ Das Motiv des auf dem Bett sitzenden und mit dem Finger in die Höhe verweisenden Sokrates ist keine kompositorische Lösung Davids, sondern stützt sich auf die junge ikonographische Tradition zum Thema des sokratischen Todes seit dem 17. Jahrhundert, im Konkreten auf die Darstellung eines nichtidentifizierten italienischen Caravaggisten, wie ein Blatt aus dem Skizzenbuch des Malers beweist. Siehe Nash, Steven A., *David, Socrates and Caravaggism. A Source of David's "Death of Socrates"*, in: *Gazette des Beaux-Arts* 6, 91, 1978, S. 202-206; Oberreuter-Kronabel 1986, S. 77ff.

³⁶² Vgl. Oberreuter-Kronabel 1990, S. 103; Möller 1995, S. 252; Pankow, Edgar, *Zur Konstruktion eines Denk-Bildes. Jacques-Louis David und der Tod des Sokrates*, in: Naumann, Barbara/Pankow, Edgar (Hrsg.), *Bilder-Denken. Bildlichkeit und Argumentation*, München 2004, S. 127.

³⁶³ Vgl. Platon, *Apologie* 5-6/21a-c; *Phaidon* 4/60c-e; Oberreuter-Kronabel 1986, S. 75.

³⁶⁴ Platon, *Phaidon* 66/117b-c.

zugespitzte Tragik der Situation, die Wirkung der Rede und der sie abschließende Freitod lösen bei den Freunden und Schülern dennoch keine einheitliche Reaktion aus. Während die Jüngeren durch affektierte Gebärden ihrer Verzweiflung über den Verlust des Lehrers Ausdruck verleihen, demonstrieren die drei älteren Männer eine reifere bzw. philosophische Haltung. In der Gestalt des vor Sokrates sitzenden Mannes, der ergriffen die Hand auf sein Knie legt und seinen letzten Worten lauscht, lässt sich die Figur Phaidons vermuten, der als aufmerksamer Zeuge im platonischen Dialog auftritt und detailliert von dem Todesereignis berichtet. Der Greis rechts am Bettkopfende, der mit offenem Mund den erhobenen Finger anstarrt, kann als der gleichaltrige Freund Kriton identifiziert werden, der versucht hat, Sokrates zur Flucht aus dem Gefängnis zu überreden. Am Bettfußende links wird die melancholische Gestalt Platons, Sokrates „Biograph“, vermutet, dem Papierrolle und Tinte attributiv zugeordnet sind.³⁶⁵ Alle drei erscheinen von der Dramatik der Szene nicht emotional überwältigt, sondern auf den Monolog des Weisen konzentriert. Alle drei versuchen auf ihre Art Sokrates, seine Wahrheits- und Todeslehre und schließlich seine Rechtfertigung der Entscheidung zum Suizid zu verstehen. Doch während Phaidon und Kriton mit lebendigem Interesse jedes Wort der Apologie aufnehmen, hat Platon, der die Selbsttötung verbietet und die eigene Ansicht, wie Rousseau ihn verdächtigt, Sokrates zugeschrieben hat, dem Lehrer den Rücken zugewandt, ist nachdenklich in sich versunken und scheint die letzte Rede nicht mehr wahrzunehmen.³⁶⁶

David zeigt insgesamt drei Haltungen dem Tod bzw. dem Freitod gegenüber: Die Jünglinge, die verzweifelt den Lehrer beweinen, weil sie zu Opfer der unmittelbaren, empirischen Anschauung geworden sind, die drei älteren Schüler, die das Ereignis zum philosophischen Nachdenken anregt (unter denen der melancholische Platon als der „reine Theoretiker“ herausragt), und schließlich Sokrates selbst, der Weise, der die trügerische Natur der materialistischen und die Weltfremdheit der idealistischen Sicht zum Ausgleich bringt, denn er allein weiß mit unerschütterlicher Gewissheit, dass die menschliche Seele

³⁶⁵ Vgl. Oberreutel-Kronabel 1986, S. 74; Pankow 2004, S. 123.

³⁶⁶ David konnte von der Darstellung Platons, der nach seinen eigenen Worten nicht unter den Gefängnisbesuchern war, vermutlich deswegen nicht absehen, weil er als eine Art „sokratischer Biograph“ fungiert. Die Melancholie des davidschen Platons lässt sich wiederum als Zeichen dafür deuten, dass die Rede des Lehrers ihn zum Nachdenken über den Tod anregt. Trotzdem scheint er mit der sokratischen Apologie nicht einverstanden zu sein – er schreibt die letzten Worte des Lehrers nicht auf. Vermutlich kann darin der Widerspruch abgelesen werden, den Rousseau etwa drei Jahrzehnte zuvor in dem platonischen Dialog *Phaidon* feststellte, und der im Rahmen der aktuellen Suiziddebatte zwischen den Verteidigern des Suizides und den christlichen Theologen, die der platonischen Argumentation folgten, stand.

unsterblich ist.³⁶⁷ Den Tod fürchtet er nicht, wenn er den Preis für die Bestätigung der höchsten Lebenswerte, der Wahrheit, der Gerechtigkeit und der Freiheit bedeutet. Der im Hintergrund winkende Junge fordert schließlich den Betrachter auf, den „realen und den ideologischen Kerkerraum“ der Gedanken zu verlassen.³⁶⁸

Die Verteilung der emotional dynamisierten Figuren um das weiß bezogene, quer im Raum platzierte Holzbett, die in einem Sprechgestus erhobene Hand des Lehrers und nicht zuletzt das Motiv des Kelchs im Gemälde von David erinnern wiederum an die ikonographische Tradition zum biblischen Thema *Des letzten Abendmahls Christi mit seinen Jüngern* (Abb. 39). Sokrates nimmt, ähnlich dem in der Mitte des Tisches sitzenden Jesu, den zentralen Platz zwischen seinen Schülern ein.³⁶⁹ Während Jesus ruhig und selbstbeherrscht die Nachricht über seinen baldigen Opfertod verkündet, lösen seine Worte ebenso unterschiedliche Reaktionen unter seinen Schülern aus: Sie beten, befragen, trauern, diskutieren.

Die Ähnlichkeit zwischen dem griechischen Philosophen und dem biblischen Gottessohn ist nicht nur formal.³⁷⁰ Die unerschütterliche Wahrheits- und Gerechtigkeitsliebe, die beispielgebende Frömmigkeit, die restlose Anerkennung der Gesetze und schließlich die Bereitschaft, den Tod auf sich zu nehmen, lassen Sokrates des 18. Jahrhunderts neben Christus als einen besonderen, sogar bevorzugten Menschentypus hervortreten, da er „gewissermaßen übermenschlich, aber immer nicht so überirdisch und unbegreiflich wie der Gottsmensch [war]“³⁷¹. Die Anspielung Davids auf die Ikonographie der biblischen Szene ist daher keinesfalls willkürlich. Sokrates war für die Intellektuellen seiner Zeit selbstverständlich weder Christ noch Aufklärer, sondern eine

³⁶⁷ Siehe dazu Pankow 2004, S. 125f.; Nach Möller (1995, S. 261ff.) ist darin eine Art Hommage an die Philosophie und die Person von Rousseau zu sehen, der als der „neue Sokrates“ gegen den Pantheismus, den Sensualismus und den Materialismus seiner Zeit den Glauben an die Unsterblichkeit der individuellen Seele emphatisch verteidigte.

³⁶⁸ Pankow 2004, S. 130. Das rätselhafte Motiv der drei Männer im Hintergrund lässt sich zudem als eine Anspielung auf die von Platon im Dialog *Phaidon* erwähnten elf Magistrate deuten, die Sokrates den Termin seiner Hinrichtung am Morgen überbracht haben, bevor die Schüler in den Kerker hereingelassen wurden. Vgl. Oberreutel-Kronabel 1986, S. 76.

³⁶⁹ Pankow (2004, S. 128) verweist darauf, dass sogar die Anzahl der Sokrates umgebenden zwölf Personen der Anzahl der Jünger Christi entspricht. Als nicht ungewöhnlich für die ikonographische Tradition des biblischen Motivs erweist sich außerdem die Gebärde der mit ausgestrecktem Finger in die Höhe zeigenden Hand, während Jesus mit der anderen Hand nach dem Weinpokal greift oder ihn schon in der Hand hält und ein Gebet ausspricht. Siehe *Abendmahl*, in: LCI, Bd. 1, S. 10ff.

³⁷⁰ Die platonische Apologie enthält die Argumentationsstruktur, die die Märtyrer des frühen Christentums beinahe wortgetreu übernahmen. Sokrates selbst rechtfertigte außerdem sein Gehorsam gegenüber dem Gesetz sowie seine Furchtlosigkeit vor dem Tod, ähnlich wie Jesus, als die Erfüllung des göttlichen Willens. Siehe Butterweck 1995, S. 10f.

³⁷¹ Böhm 1966, S. 4.

außergewöhnliche, historische Persönlichkeit. Er wurde zwar nicht als ein christlicher Märtyrer gesehen, dafür aber als eins der größten Opfer der politischen Intrigen, das im christlich-religiösen Kontext mit dem Opfer Christi vergleichbar ist.³⁷²

Der davidsche Sokrates stirbt mit stoischer Selbstbeherrschung, was ihn in der Motivtradition sowohl neben Jesus als auch neben den römischen Weisen Seneca (Abb. 27, 28) stellt. Beide Philosophen, die die Einheit von Lehre und Lebensführung bis in den Tod hinein verkörpern, verbindet das Schicksal der politischen Ungerechtigkeit, während sich ihre übermenschliche Größe in der Erhabenheit und der Freiheit des Geistes manifestiert. Tacitus hat sich beim Verfassen des historischen Berichts von der Sterbestunde des berühmten Stoikers am platonischen Dialog orientiert.³⁷³ David hat seine Vision vom griechischen Philosophen im Sinne des stoischen Ideals vom autarken Weisen gestaltet. Der Vergleich mit der Sterbeszene von Rubens (Abb. 27) deutet dennoch auf eine Entwicklung der ikonographischen Tradition des philosophischen Suizides. Während Seneca in der Vision des belgischen Malers in der Gestalt eines christlichen Märtyrers stirbt, der fremder Gewalt ausgeliefert ist, erweist sich die programmatische Korrektur des Motivs bei David als eine feinsinnige Anspielung auf die Christus-Ikonographie. Dem geistig entrückten, römischen Philosophen wurde die Passivität des Opfertodes zugeteilt. Die sokratische Figur erlangt durch die „historische Treue“ dagegen mehr Souveränität und wird zum bildhaften Manifest eines veränderten Selbstbewusstseins. Rubens hatte es offensichtlich im Sinne des Neostoizismus für unangemessen befunden, die von Tacitus erwähnte Gruppe der trauernden Freunde darzustellen – sogar den befreundeten Arzt charakterisiert stoische Aufrichtigkeit, die ihn unbeteiligt erscheinen lässt. David dagegen zögerte nicht, etwa zwei Jahrhunderte später formenreich den Schmerz zu zeigen, der den Verlust eines geliebten Menschen bei den Verbleibenden auslöst. Phaidons Geste des Handlegens auf den Oberschenkel von Sokrates betont die enge Freundschaft und die „Seelenverwandtschaft“ zwischen Lehrer und Schüler. Das Motiv der um das Bett versammelten Männer evoziert wiederum den Eindruck von Gemeinschaft, von Zusammengehörigkeit, worin ein weiteres Ideal des 18. Jahrhunderts abgelesen werden kann. Der auf die transzendente Gottheit verweisende Blick Senecas, unterstrichen durch die erhobene rechte Hand, findet schließlich sein

³⁷² Siehe dazu ebd., S. 48ff.

³⁷³ Siehe dazu Huttner, Ulrich, *Sterben wie ein Philosoph. Zur Inszenierung des Todes in der Antike*, in: Zimmermann, Martin (Hrsg.), *Extreme Formen von Gewalt in Bild und Text des Altertums*, München 2009, S. 295ff.

motivisches Pedant in dem auf seine Schüler, d. h. auf das Diesseits gesenkten Blick des Sokrates und der nach oben, auf die Wahrheit und die Freiheit gerichteten Finger.

Das Gemälde von David reflektiert die Wandlungen in der Geschichte des Suizides in Folge der in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts entstandenen Diskussion über die moralische Neutralität der Selbsttötung im Kreis der Intellektuellen. Das Motiv des Freitodes scheint darstellungswürdig geworden zu sein, auch wenn es sich dabei ausschließlich um seine römisch-antike Auffassung als die äußerste Konsequenz einer vernünftigen und deswegen auch verständlichen und bewunderungswürdigen Entscheidung des freien und verantwortungsvollen Bürgers handelt. Doch dieser Eindruck täuscht. Das Gemälde wurde, ähnlich den zahlreichen anderen Bildinterpretationen zum Thema des philosophischen Todes, die in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts allein in Frankreich entstanden, als *Der Tod des Sokrates* (fr. *La Mort de Socrates*) betitelt, womit zunächst darauf hingewiesen wird, dass die Darstellung nicht als eine Suiziddarstellung im absoluten Sinne des Begriffs, sondern als ein heroisches „Sterbebild“ betrachtet werden muss, was im Kontext des zeitgenössischen Verständnisses soviel wie „moralisierende Tugenddarstellung“ bedeutet.³⁷⁴ Der platonisch-stoische Sokrates des 18. Jahrhunderts steht somit in der Motivtradition des didaktisch-heroischen Suizides, der zu der Figur der Lucretia (Abb. 24, 25) in der Renaissance und der von Seneca (Abb. 27) im 17. Jahrhundert zurückführt.

Etwa zwei Jahrhunderte, nachdem David sein Gemälde im Salon ausstellte und stürmischen Erfolg in der „sokratischen Epoche“ erntete, setzte sich der deutsche Künstler Johannes Grützke (*1937) mit der platonischen und neoklassizistischen Interpretation des Themas malerisch auseinander. Das im Jahr 1975 entstandene Ölgemälde *Der Tod des Sokrates* (Abb. 40) visualisiert den aus der davidschen Komposition bekannten Gefängnisraum, an der Quadermauer wieder zu erkennen, aus einer nah gerückten Perspektive, die das Motiv des Ausgangs nicht mehr zulässt. Auf dem davor platzierten, weiß bezogenen Bett liegt der entkleidete Sokrates unter dem weißen Laken, ein kahlköpfiger Greis mit satyrischem, wie im Rausch heiterem Gesicht, sich auf den Ellenbogen seines linken Armes stützend und in der linken Hand den leeren Giftbecher haltend. Den Blick hat er vom Betrachter abgewandt und auf einen unsichtbaren Punkt

³⁷⁴ Dazu Oberreuter-Kronabel 1986, S. 11ff. Das in England bereits verbreitete Wort *suicide* war in Frankreich in den 60er Jahren des 18. Jahrhunderts anstelle der gebräuchlichen Bezeichnungen wie *s' homicider* oder *se défaire* bereits eingebürgert. Vgl. Wolf 1972, S. 171; McManners 1981, S. 430f.

außerhalb des Bildraumes unten rechts gerichtet. Seine rechte Hand hebt er nicht mehr mit rhetorischem Nachdruck über den Kopf, sondern lässt sie in den Händen eines Schülers ruhen, der nachdenklich seinen Pulsschlag zu messen scheint. Im Halbkreis um ihn reihen sich die in der Anzahl reduzierten Figuren der restlichen anwesenden Schüler und Freunde. Sie haben die karikierte Gestalt des Malers selbst angenommen, eine von Grützke beliebte Darstellungsstrategie, so dass sie sich voneinander lediglich hinsichtlich Gesichtsausdruck und Körperhaltung unterscheiden. Ihre Gleichheit wird durch das Motiv einer zeitlosen Nacktheit betont, welche die klassizistische Bekleidung der davidschen Bildprotagonisten ersetzt. In dem knienden männlichen Profil links ist die Figur Phaidons zu vermuten, der ergriffen die Hand auf das Bein des Lehrers legt und ihn mit offenem Mund anstarrt. Die Gruppe der Trauernden am Kopfende im Gemälde von David ist auf zwei nackte, männliche Gestalten reduziert, die hinter Sokrates hocken und das Knie seines angewinkelten rechten Beines anstarren. Zwei weitere männliche Figuren stehen aufrecht zwischen Bett und Mauer. Die eine betrachtet nachdenklich den Sterbenden und sucht dem bestürzten Freund daneben Beistand zu leisten, der sich abgewandt und den Kopf gegen die Mauer gestützt hat, während seine linke Hand auf der Brust des Freundes ruht.

Der französische Maler entwarf in seinem Meisterwerk der Historienmalerei ein idealisiertes (Vor)Bild des zeitgenössisch definierten Helden und Philosophen, das den Erwartungen und Bedürfnissen seiner Mitbürger entsprach. Dabei hielt sich David formal an den platonischen Dialog und veränderte bzw. veredelte das Porträt des historischen Sokrates nach eigener Absicht, um die programmatische Grundidee der Darstellung klar und deutlich zum Ausdruck zu bringen. Grützke dagegen fasste im Erscheinungsbild „seines“ Sokrates alle antiken und neuzeitlichen Zeugnisse in der Form motivischer Zitate zusammen und übersetzte sie im Dialekt der postmodernen Kunstwirklichkeit, um die spekulative Authentizität der historischen Person in ihrer Bedeutung und Lebendigkeit für die eigene Gegenwart zu hinterfragen. Zu diesem Ziel wählte er für seine Interpretation den Zeitpunkt, nachdem Sokrates bereits den Giftbecher geleert hat, wodurch die Komposition von der narrativen Spannung des heroischen Pathos gelöst wird und die Aufmerksamkeit von der Handlung auf die Figuren selbst verlegt wird. Das Motiv des von der erstarrenden Wirkung des Giftes geschwächten Sokrates, der sich hingelegt hat, ist eine wörtliche Übernahme der Szenenbeschreibung im platonischen Dialog.³⁷⁵ Anstelle des

³⁷⁵ Vgl. Platon, *Phaidon* 66/117e-118a: „Aber er ging auf und ab, und als er merkte, dass ihm die Schenkel schwer wurden, legte er sich auf den Rücken; denn so hatte es ihm der Mann geraten. Und zugleich befühlte ihn eben der, der ihm das Gift gereicht hatte, und untersuchte nach einiger Zeit seine Füße und Schenkel [...]. Als ihm nun schon der Unterleib fast ganz kalt war, dann schlug er die Kopfhülle zurück – er hatte sich nämlich verhüllt – und sprach die letzten Worte [...].“

verjüngten und verschönerten Greises der Historienmalerei porträtierte der deutsche Maler den hässlichen, kleinen Mann mit dem satyrhaften Gesicht, dessen Gestalt durch antike Büsten bekannt ist. Seinen Körper gestaltete er zwar als sehnig und gesund, dennoch nicht ohne Alterserscheinungen wie die zur Schau gestellte, schlafe Brusthaut. Sogar die etwas verwirrend, wenn nicht sogar karikativ wirkende Haltung des Sterbenden, die sich vor allem auf seinem Gesichtsausdruck manifestiert, ist „historisch“ fundiert: Platon selbst hat ihn als „glücklich in seinem Benehmen“ am Todestag beschrieben.³⁷⁶

Grützkes Interpretation bleibt im Detail mehr dem Bild des antik-platonischen als dem davidschen Sokrates treu. Verzerrt erweist sich demnach weniger die Erscheinungsform der historischen Person im Gemälde als die Wahrnehmung des Betrachters zu sein, dessen Erwartungen offensichtlich leer ausgehen, wenn die zentrale Figur in der überschaubaren Komposition als eine „peinliche, respekt- und geschmacklose“ Darstellung des berühmten Philosophen als „albernen alten Mann“ empfunden wird.³⁷⁷ Der eigentliche Grund für die Empörung des Bildrezipienten ist darin zu sehen, dass die idealisierte Gestalt des nicht nur in Fachkreisen populär gewordenen, davidschen Helden das Bild des antiken Griechen aus dem zeitgenössischen Kulturbewusstsein vollständig verdrängt hat, so dass auch vom Sokrates des 20. Jahrhunderts ein idealisiert heroisches Auftreten in der Kunst unreflektiert gefordert wird.³⁷⁸ Doch welche Tugend, welche Ideale soll der zeitgerecht umgedeutete Held verkörpern, für die er sogar zu sterben bereit ist?

Der Sokrates von Grützke hebt nicht mehr den Finger zum hinabströmenden Licht, um auf die das Sein gebärende, ewige Wahrheit zu verweisen. Denn der moderne Mensch lebt nicht mehr in der Identität von Sein und Wahrheit.³⁷⁹ Er hat das situativ wahrgenommene Leben zu seinem Vorteil in Seinsbereiche unterteilt, die er nach Belieben betreten und verlassen kann. Die Wahrheit ist dabei zu subjektiven Wahrheiten multipliziert worden, zwischen welchen das Individuum je nach Bedürfnis und Vorzug wählen darf. Die „unpassenden“ oder „unangenehmen“ davon sind leicht zu eliminieren, ohne dass das ontologische Fundament des eigenen Lebens dadurch in irgendeiner Weise beeinträchtigt wird. Ihre ontologische Austauschbarkeit verrät schließlich ihre Wertlosigkeit: Im Namen der Wahrheit(en) würde heutzutage *niemand* freiwillig sterben, auch der moderne Philosoph nicht, der *seine* intellektuelle Wahrheit zu verteidigen hat. Es

³⁷⁶ Ebd. 2/58e.

³⁷⁷ Bacher, Jutta, *Johannes Grützke. Selbstverständlich*, Aachen u. a. 1995, S. 64.

³⁷⁸ Siehe dazu auch Möller 1995, S. 267.

³⁷⁹ Siehe zum Folgenden Boiadjev 1995, S. 58f.

ist die Logik, die mit ihrer Bequemlichkeit die Wahrheit des zeitgenössischen Menschen ersetzt hat, doch „gibt es eine Logik bis zum Tode?“³⁸⁰

Die moderne Naturwissenschaft vertritt wiederum ihre logischen Wahrheiten. Demnach bedeutet das Leben lediglich die Summe der körperlichen Funktionen. Die Idee von der Unsterblichkeit der Seele, die der platonische Lehrer zu beweisen suchte, erweist sich im 20. Jahrhundert als anachronistisch und stellt wesentlich eine Frage nach den persönlichen Bedürfnissen und Ansichten des konkreten Individuums. Deswegen ist der Sokrates von Grützke verstummt, während ihm der Herzschlag und somit der sinkende Grad an physischer Lebensintensität gemessen wird, worin eine Anspielung auf den wissenschaftlichen Materialismus, der im Sterbenden an erster Stelle den Patienten sieht, abgelesen werden kann. Beseelt von seinem unzeitgemäßen, philosophischen Geheimnis, das er mit in den Tod nehmen wird, hat er sich sowohl von seinen Schülern als auch von dem Bildbetrachter abgewandt. Hinter seinem Lächeln ist die sokratische Ironie zu erkennen, die der Maler mehrdeutig durch das Motiv des beglückenden Rausches thematisiert hat.

Für den platonischen Sokrates bedeutete der philosophische Dialog die gemeinsame Suche nach der *einen* ewigen Wahrheit, welche die Gesprächspartner auf einer metaphysischen Ebene verbindet, ja geistig verschwistert.³⁸¹ Etwa zweitausend Jahre später ist der Mensch „vorsokratisch“ geworden, eine Verkörperung der „Unmenschlichkeit des Menschlichen“³⁸². Deswegen hat Sokrates von Grützke sein Gesicht von der Männergruppe abgewandt. Er vermag nicht mehr das dialogische Zentrum zu bilden, so dass die von David thematisierte Kommunikationslinie abgebrochen ist. Als Konsequenz daraus befinden sich die einzelnen Männerfiguren räumlich eng aneinander gerückt, dafür aber geistig isoliert und vereinsamt. Auf der Suche nach der eigenen Wahrheit starren sie entweder verständnislos, mit dümmlich hervorspringenden Augen in irgendeine Richtung oder sind in die eigenen Gedanken versunken, wie die Figur, die den Puls des Sterbenden misst. Keiner von ihnen sucht den Blickkontakt mit einem anderen oder dem Betrachter. Ihre Verwandtschaft scheint lediglich äußerlich zu sein – den dialogischen Weg zueinander finden sie nicht mehr. Sogar ihre individuellen Gebärden sind außerhalb der ikonographischen Konventionen zu unverständlichen Pantomimen geworden.

Der moderne Mensch begehe Suizid gewöhnlich aus Überdruß, Verzweiflung oder Unglück, denn sie setzten die Erkenntnis von der Sinnlosigkeit eines zum banalen Alltag

³⁸⁰ Camus 1999, S. 18.

³⁸¹ Siehe Boiadjev, Tzotcho, *Sokrates' Gespräche und der moderne Dialog*, in: Ders. 1995, S. 162ff.

³⁸² Camus 1999, S. 25.

gewordenen Lebens oder der Nutzlosigkeit des Leidens voraus.³⁸³ Die Motive des glücklich den Tod wählenden Sokrates sind für ihn aus diesem Grund vollkommen unverständlich bzw. unlogisch geworden und lassen sich nicht mehr adäquat übersetzen. Der antike Philosoph gleicht deswegen auch einem Betrunkenen, einem Unzurechnungsfähigen oder einem „albernen alten Mann“. Das tatsächlich im vierten vorchristlichen Jahrhundert stattgefundene Drama, sei es philosophisch oder historisch interpretiert, verliert folglich seine „Lesbarkeit“, wenn es in die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts verpflanzt wird. Der Betrachter, der durch die nahe Perspektive selbst an das Bett des Sterbenden rückt und unwillentlich in einen der gestaltgleichen Bildprotagonisten verwandelt wird, sieht seine eigene Unfähigkeit, den Tod des Weisen zu verstehen, in den dargestellten Gesichtern und den artifiziell inszenierten Gebärden gespiegelt, die im Wesentlichen keine Trauer, sondern Verlegenheit und geistige Überforderung ausdrücken. Indem Grützke auf das Motiv des Durchganges im davidschen Bild verzichtete, hob er schließlich auch die Möglichkeit eines Auswegs aus der existenziell aufzufassenden Situation auf. Der zeitgenössische Betrachter muss im Kerker des Unwissens und des Unverständnisses gegenüber dem philosophischen Freitod gefangen bleiben.

I. 5.6 Die Lucretia-Nachfolgerinnen

Das Interesse am Motiv der Selbsttötung Lucretias nahm im Ausklang der Renaissancepoche schrittweise ab, bis die Künstler der Romantik kaum noch Verständnis für den heroischen Suizid in der die Fakten verklärenden Historienmalerei des 17. und 18. Jahrhunderts übrig hatten. Eine der seltenen Interpretationen, das Aquarell *Lucretia* (Abb. 41) des englischen Malers Richard Dadd (1817-1886) aus dem Jahr 1854, dokumentiert die ikonographische Entwicklung des klassischen Themas im 19. Jahrhundert.

Auf dem braun grundierten Blatt präsentiert sich die antike Heldin vor einem undefinierbaren Hintergrund im strengen Gesichtsprofil, mit offenen Haaren und geschändetem Leib, dessen Nacktheit sie mit einem Bettlaken zu verbergen sucht. Stumm richtet sie den Blick in die unsichtbare Höhe, während sich eine große Träne auf ihrer linken Wange den Weg bahnt. In der rechten, vor der Brust erhobenen Hand hält sie einen Dolch, dessen Spitze zum Boden gerichtet ist.

³⁸³ Ebd., S. 14.

Dadds Interpretation steht in der Tradition der Renaissancekunst mit ihrer Vorliebe für das entkontextualisierte Motiv der einsam sterbenden, antiken Heldin nach der Vergewaltigung, die, ähnlich einer christlichen Märtyrerin, mit erhobenem Blick ihrer Bereitschaft zur „Selbstopferung“ Ausdruck verleiht (Abb. 21, 24, 25). Der vor der Brust umklammerte Dolch deutet auf den bevorstehenden Akt der Selbsttötung, das Motiv des Weinens auf das seelische Leid der gedemütigten und entehrten jungen Frau. Dennoch stellt die antike Heldin mit dem römischen Profil nicht mehr verführerisch ihren nackten Leib zur Schau, noch weniger sucht sie den Betrachter durch Augenkontakt in das Bildereignis zu involvieren. Ihr Kopf fällt nicht verzweifelt zur Brust oder nach hinten, sondern sie richtet mit verletztem Stolz das markante Kinn in die Höhe. Körperhaltung und Physiognomie deuten folglich auf eine „männlich“ konnotierte, stoische Gesinnung und nicht auf eine emotionale, „weibliche“ Überreaktion. Das Porträt der anonym gebliebenen Zeitgenossin des Malers gleicht in den Grundzügen vielmehr der selbstbewussten Venezianerin von Lotto (Abb. 20) als ihrem motivischen Gegenpart, das für die Mehrheit der zeitgenössischen Motivinterpretationen stellvertretend steht (Abb. 21). „Männlich“ hält sie auch den das kompositorische Zentrum markierenden Dolchgriff in der zur Faust geballten Hand, ohne ihn tatwillig gegen die eigene Brust zu richten. Die nach unten gerichtete Waffenspitze definiert im Kontext der bestehenden ikonographischen Tradition eine ungewöhnliche Motivkorrektur, welche darauf hindeutet, dass Lucretias Selbstmord ein Mord folgen wird, den die Rache ihrer Vergewaltigung fordert. Vor allem jedoch wird dadurch der kontemplative Aspekt der Darstellung unterstrichen: Die Gedanken und Gefühle der sich auf den Tod vorbereitenden Lucretia gewinnen den inhaltlichen Vorrang über den verdrängten Aspekt der Handlung, über den Akt der Selbstentlebung.

Der Grund für die veränderte Betrachtungsweise auf das längst konventionalisierte Sujet ist an erster Stelle darin zu sehen, dass Dadd im Geiste der Romantik die antike Sage nicht dem von der Salonmalerei bevorzugten Bericht des römischen Historikers Livius entnahm, sondern dem epischen Gedicht *Die Schändung der Lucretia* (1594) von William Shakespeare (1564-1616).³⁸⁴ Im Unterschied zu seinen literarischen Vorgängern konzentrierte sich der englische Dichter nicht auf eine didaktisch ausgerichtete Nacherzählung der berühmten Geschichte, sondern ausschließlich auf die seelischen

³⁸⁴ Die *Lucretia*-Darstellung gehört zu der im Krankenhaus Bethlehem zwischen den Jahren 1853-1855 entstandenen Serie von Aquarellzeichnungen des Malers *Sketches to Illustrate the Passions*. Die Mehrheit davon illustriert literarische Szenen aus dem Werk William Shakespeares. Siehe Alderidge, Patricia, *The Late Richard Dadd 1817-1886*, Ausst. Kat. London 1974², S. 28.

Konflikte beider Protagonisten, die vor eine Reihe schicksalhafter Entscheidungen gestellt wurden.³⁸⁵ Hervorgehoben wird in diesem Kontext jene dramatische Zeitspanne nach der Vergewaltigung, in der die erniedrigte Lucretia, allein mit ihren Gedanken und Gefühlen gelassen, in der nächtlichen Stunde auf die Rückkehr ihres Ehemanns wartet. Zudem ließ Shakespeare seine nicht nur außerordentlich schöne, sondern auch kluge Heldin, die zum Opfer tragischer Fügungen geworden ist, selbst ihre seelisch-geistige Verfassung in einem langen, ergreifenden Monolog bekennen, wodurch ihr Charakter Authentizität erlangt. Den Aspekt ihrer „Männlichkeit“ deutete er dagegen nicht allein als mutige Tatkraft, sondern durch die Charakteristik eines für eine Frau nach dem zeitgenössischen Verständnis ungewöhnlichen Selbstbewusstseins: „Doch ich bin Herrin meiner Lebensreise“³⁸⁶.

Die shakespearesche Lucretia ist keine römische Figur mehr. Sie ist eine Schöpfung des Renaissancegeistes und deswegen unvermeidlich im unlösbaren Konflikt zwischen zwei traditionellen Sichtweisen über den Suizid gefangen: zwischen der römischen Antike und dem Christentum. Gedemütigt und entwürdigt verflucht sie zunächst Tarquin des schmählichen Todes: Unaufhörlich soll er „die ganze Wucht des Unheils“ seiner Schandtat erleiden und „sich allständig selbst zu töten suchen, um Selbstmord ihm als letzte Schuld zu buchen“.³⁸⁷ Ihre Entscheidung, freiwillig zu sterben, erfolgt wiederum erst nach dem wortreichen Erwägen, welches das augustinsche Dogma angreift: Ist die Seele mehr als der Leib zu schätzen? Kann der Geist unberührt bleiben, wenn der Körper geschändet wurde? Wäre es nicht gottgerecht, wenn der entweihte göttliche Tempel des Körpers zerstört wird, um die unsterbliche Seele zu befreien?³⁸⁸

³⁸⁵ Siehe Shakespeare, William, *Die Schändung der Lucretia* [im Folgenden zit. nach der deutschen Übersetzung von Friedrich Bodenstedt, in: Shakespeare, William, *Sämtliche Werke in einem Band*, Zentner, Christian (Hrsg.), München 2006, S. 998-1012; der englische Originaltext ist entnommen aus: Shakespeare, William, *Venus und Adonis und The Rape of Lucrece in der Übersetzung von Heinrich Christoph Albrecht (1783)*, Englisch/Deutsch, Jahnson, Christa (Hrsg.), Berlin 2007, S. 133-317]. Zum Werk siehe: Donaldson 1982, S. 40ff.; Maus, Katharine E., *Taking Tropes Seriously: Language and Violence in Shakespeare's Rape of Lucrece*, in: *Shakespeare Quarterly* 37, 1, 1986, S. 66-82.

³⁸⁶ Shakespeare, *Lucretia* 1069-1071: „Doch, ich bin Herrin meiner Lebensreise/Und will mein Zwangsvergehen mir nicht vergeben,/Bis ich es ganz gestühnt mit Leib und Leben.“//„For me, I am the mistress of my fate./And with my trespass never will dispense/Till life to death acquit my first offence.“

³⁸⁷ „[...] Denn wo lebt sonst ein Mensch, so feil und schlecht,/ein Henker sein zu wollen diesem Knecht?“//“Thou ceaseless lackey to eternity!/With some mischance cross Tarquin in his flight./Devise extremes beyond extremity/To make him curse this cursed crimeful night [...] At his own shadow let the thief run mad;/Himself himself seek every hour to kill:/Such wretched hands such wretched blood should spill./For who so base would such an office have,/As slandrous Deaths-man to so base a slave?“ Ebd. 967ff.

³⁸⁸ Siehe ebd. 1164ff.: „Leib oder Seele, was war mehr zu schätzen,/Als jener rein war, diese göttlich schien? [...] Ihr Haus war wüst, die Ruhe wich dem Leid,/Geplündert ward ihr Heim von roher Hand,/Beraubt ihr heiliger Tempel und entweiht,/Das höchste Kleinod frech daraus entwandt –/Drum werd' es nicht Gottlosigkeit genannt,/Wenn ich die schon erstürmte Burg zerschlage/Und fort die kummervolle Seele trage.“//“My body or my soul, which was the dearer,/When the one pure, the other made divine? [...] Her house is sack'd, her quiet interrupted,/Her mansion batter'd by the enemy,/Her sacred temple spotted, spoiled, corrupted,/Grossly ingirt with daring infamy./Then let it not be call'd impiety,/If in this blemish'd fort I make some hole,/Thro' which I may convey this troubled soul.“ Vgl. 1 Kor 3:16f.; Augustinus, *Vom*

Von Fragen innerlich zerrissen und in schicksalhafter Ausweglosigkeit gefangen, erscheint auch die Lucretia des 19. Jahrhunderts im Blatt von Dadd (Abb. 41). Sie scheint zwar eine verzweifelte und untröstliche, dennoch keine gebrochene Frau zu sein. Der in eine unsichtbare Ferne gerichtete Blick wendet sich eigentlich nach innen: Sie ist in Nachdenklichkeit, mit dem Dolch vor der Brust erstarrt. Eine einzige Träne verrät die Trauer, mit der sie Abschied vom Leben nimmt. Dem Ausmaß des unverdienten Leides suchte auch Dadd, ähnlich seinem niederländischen Kollegen Ary Scheffer (Abb. 34), durch den Rückgriff auf die christliche Ikonographie eine aussagestarke Form zu verleihen. Die porträthafte Darstellung der tugendhaften Heldin erschließt sich als eine Säkularisierung des Motivs der schmerzreichen Mutter Gottes (Abb. 42), wie es beispielsweise von dem venezianischen Renaissancemaler Tizian (um 1490-1576) interpretiert wurde.³⁸⁹ Die Illustration des literarischen Motivs erlangt dadurch die Form einer religiösen Ikone bzw. eines Andachtsbildes.

Im Unterschied zu der vorausgegangenen ikonographischen Tradition wurde das Motiv der Selbstverletzung im Blatt von Dadd verdrängt, wodurch die Suizidinterpretation der romantischen Lucretia mit zwei neuen Aspekten bereichert wurde. Zum einen verweist diese Form der künstlerischen Lösung darauf, dass die selbstzerstörerische Handlung nur die letzte Konsequenz eines innerlich ausgetragenen, schmerzreichen Konfliktes bedeutet, den der verzweifelte Mensch in der Einsamkeit erleidet. In der Nachfolge von Shakespeare und im Kontext der Säkularisierungsprozesse, die im 19. Jahrhundert alle Lebensbereiche erfassten, betonte Dadd den psychologischen Aspekt des Suizides, den er als eine persönliche, intime Tragödie interpretierte, die einen Einblick in die Dramatik der menschlichen Natur selbst ermöglicht. Daran manifestiert sich das epochale Interesse am verborgenen Kampf zwischen den rationalen und den irrationalen Mächten der menschlichen Seele, die einer solchen schicksalhaften Entscheidung wie der zur Selbsttötung vorausgehen. Zum anderen lässt sich das Motiv des Innehaltens der Bildprotagonistin als einen Hinweis deuten, dass der Suizid – als äußerster Verzweiflungsakt – an sich keine besondere Relevanz beanspruchen kann. Was den Menschen wirklich tötet, das sind das Schicksal, die Menschen, das Leben selbst.

Gottesstaat I, 18-19; Maus 1986, S. 68f.

³⁸⁹ Richard Dadd war ein großer Verehrer vom Tizians Werk. Vgl. Allderidge, Patricia, *Richard Dadd*, London 1974, S. 20. Dennoch kannte er das sich seit dem Jahr 1839 im Madrider Nationalmuseum Prado befindende Gemälde *Mater Dolorosa* (um 1555) höchstwahrscheinlich nicht im Original, sondern von Reproduktionen. Die auffällige kompositorische Ähnlichkeit resultiert vor allem aber aus der Wiedererkennung des ikonographischen Rahmens, den das berühmte, längst kanonisierte Motiv begründet.

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts ließ der deutsche Maler Otto Mueller (1874-1930) seine Freundin und zukünftige Ehefrau Maschka Meyerhofer die antike Heldin auf der Leinwand verkörpern. Das um das Jahr 1903 entstandene Ölgemälde *Lukretia* (Abb. 43)³⁹⁰ führt den Betrachter in einen von nächtlicher Finsternis belagerten Innenraum. Von einer unsichtbaren Quelle links stark beleuchtet, präsentiert sich die schmale Figur der entkleideten, jungen Frau im klassischen Kontrapost auf der Linie der Bildmittelachse. Mit dem Standbein ist sie auf einem auf dem Boden gefaltet liegenden, weißen Stoff getreten. Ihr Oberkörper ist dynamisch zum Zweidrittel Profil nach rechts gedreht, der gehobene linke Arm ist angewinkelt hinter die Schulter geworfen, während die rechte, hinter dem Rücken erhobene Hand ein Stilett festhält, dessen Spitze zur Seite zeigt. Der Kopf ist stark zurückgeneigt, die langen dunklen Haare sind aufgelöst und fallen hinter den entblößten Schultern ab. Mit aufgerissenen Augen und in die Höhe gerichtetem Blick hat sie den Mund weit in ersticktem Schrei geöffnet. Hinter dem lichten weiblichen Akt wird der finstere Raum von zwei Fenstern mit unterschiedlichen Rahmen durchbrochen, die den Blick in eine nächtliche Berglandschaft im kalten Mondlicht hinausführen.

Ähnlich der porträtierten Venezianerin im Gemälde von Lotto (Abb. 20) erscheint auch die Maschka-Lucretia in einen engen Raumausschnitt platziert, dennoch nicht zwischen unfunktional geordneten Einrichtungsgegenständen eingengt, sondern „in die Ecke“ gedrängt, aus der sie sich vorwärts, zum Betrachter bewegt. Obwohl es sich in diesem Fall ebenso um die Porträtdarstellung einer faktischen Person und nicht um eine fiktive, weibliche Gestalt handelt, präsentiert Maschka in Nachfolge der sich in der Renaissance etablierten Motivtradition ihren nackten Leib dem voyeuristischen Betrachter und gleicht somit mehr dem weiblichen Akt auf der Zeichnung, welche die unbekannte Dame in der Hand hält (Abb. 21) als der Dame selbst (Abb. 20). Während der Kopf zum Rücken fällt und in den Schatten eintaucht, wird der Torso stark beleuchtet. Dennoch sucht diese Lucretia nicht ihre Nacktheit mit dem weißen Bettlaken – sinnbildliche Hülle ihrer Unschuld und Reinheit – zu bedecken, sondern lässt es als Zeugnis der Vergewaltigung auf dem Boden liegen, um es demonstrativ zu zertreten. Der drastisch gehobene linke Arm, der

³⁹⁰ Das Gemälde ist zugleich unter den Titeln *Mädchenakt mit Dolch* und *Maschka als Lucretia* bekannt und gehört zu dem wenig bekannten und größtenteils vom Künstler selbst zerstörten Frühwerk Otto Muellers, in dem er sich traditionellen Themen des weiblichen Aktes wie Darstellungen der Venus, Kleopatra oder Lucretia widmete. Vgl. Hartmann, Idis B., *Zum Frühwerk Otto Müllers*, in: Hartei, Brigitte/Lichtnau, Bernfried (Hrsg.), *Kunst im Ostseeraum. Greifswalder Kunsthistorische Studien*, Bd. 1. *Malerei, Graphik, Photographie von 1900 bis 1920*, Frankfurt a. M. u. a. 1995, S. 110; Lange, Christiane, „*Mueller vor Mueller*“ – *Anmerkungen zu einem nahezu zerstörten Frühwerk*, in: Hohenzollern, Joachim G. von/Lüttichau, Mario-Andreas von (Hrsg.), *Otto Mueller. Eine Retrospektive*, Ausst. Kat., München 2003, S. 13ff.

im Rahmen der Renaissanceikonographie gewöhnlich den die weibliche Scham bedeckenden Stoff hält (Abb. 21, 25), verstärkt den Aspekt der Zurschaustellung des entkleideten Körpers ohne jeglichen Schutz.

Obwohl Maschka den Blick in die unsichtbare Höhe richtet und ihre weiblichen Reize ungeschützt einer voyeuristischen Beschauung ausliefert, wirkt ihre Körperhaltung eher aggressiv und bedrohlich. Mit dem Stilett hinter dem Rücken scheint sie den Bildraum durchschneiden zu wollen, um den Bildbetrachter als potenziellen Täter anzugreifen. Das beliebte optische Spiel mit Erotik und Schaulust, die in der Lucretia-Ikonographie der Renaissancekunst als strategische Ablenkung vom eigentlichen Thema mehrfach variiert wurde, büßt in der Interpretation von Mueller durch die aufdringliche, offensive Präsentation des nackten weiblichen Körpers seine Bedeutung ein. Die Lucretia des 20. Jahrhunderts ist weder eine gequälte, säkularisierte Märtyrerin (Abb. 21) noch die introvertierte, empfindsame Heldin der Romantik (Abb. 41). Sie ist die Verkörperung von seelischem *und* körperlichem Schmerz, der sich in dem exaltiert verdrehten Leib, in den aufgerissenen Augen und dem schreienden Mund offenbart.

In dem Gemälde von Mueller machen sich folglich sowohl ein wesentlich anderes Körperbewusstsein als auch ein neu definierter Begriff von Leid und Schändung manifest. Die in diesem Modus interpretierte Lucretia stellt sich offenbar nicht mehr die Frage, was mehr zu schätzen sei, ob Leib oder Seele, ob die körperliche Gewalt ihren Geist unberührt gelassen habe oder nicht. Somit steht sie sinnbildlich für die Befreiung des weiblichen Körpers in der Kunst des beginnenden 20. Jahrhunderts von der ihm religiös und kulturell aufgesetzten und aufgezwungenen „Fremdheit“. Ungeniert präsentiert sich der in seiner Ganzheit und Souveränität versehrte Leib notwendigerweise in einer dreisten und provokativen Sprache, um den Akt der traditionellen Trennung zwischen somatischem und psychischem Leid selbst als eine metaphorische Vergewaltigung, als eine weitere Gewalttat zu brandmarken.³⁹¹

Im kalten Mondlicht erscheint die geschändete Lucretia allein, trotzdem weder hilf- und kraftlos noch stoisch mutig und entschlossen, sondern außer sich geraten und aggressiv. Sie ist keine Hysterikerin, die die Selbstkontrolle verloren hat. Sie ist das unverschönerte Bild einer erniedrigten und missbrauchten jungen Frau, die im Begriff ist, ihrem Leben ein Ende zu setzen. Darin lässt sich, im Grunde genommen, keine moralisch erhabene, „heroische“ Tat mehr erkennen, die Bewunderung erwecken soll. Heroische

³⁹¹ Dieselbe körperliche Dramatik findet sich zahlreich in der symbolischen und erotisch aufgeladenen Kunst um die Jahrhundertwende, insbesondere in der durch ihren Skandalcharakter besondere Popularität erreichten Malerei von Franz von Stuck (1863-1928). Siehe dazu Hohenzollern/Lüttichau 2003, S. 15.

Pathosformeln, so wie sie noch in der antiken Sage und seit der Malerei des Mittelalters bis in das 19. Jahrhundert hinein fortlebten, erweisen sich für das 20. Jahrhundert als ungütig und befremdend. Den Suizid der Römerin aus einem zeitgenössischen Standpunkt zu verstehen, bedeutet nicht mehr die rationalen Gründe dafür nachzuvollziehen. Der Schmerz und die Qual, die aus dem Abgrund einer zerwühlten Seele quellen, eines jenseits seiner Wahrnehmungsgrenzen verrückten Geistes, der kein besseres Heilmittel als den Tod findet, sind irrational, unbegreiflich und in ihrer äußersten Form sogar begriffslos. Sie können im besten Fall annähernd geahnt oder nachempfunden werden, doch die Entdeckung der Komplexität der menschlichen Psyche im 20. Jahrhundert schließt die Möglichkeit des restlosen rationalen Verständnisses prinzipiell aus.

Der finstere, unmöblierte Raum mit den unterschiedlichen Fensterrahmen hinter der Bildprotagonistin, welcher der Szene eine unheimliche, mystische Stimmungsatmosphäre verleiht, lässt sich in diesem Kontext als eine symbolische Widerspiegelung der seelischen Zerrüttung der jungen Frau auslegen. Das Motiv des sich zu einer idealen Landschaft öffnenden Raumes verweist an sich auf die Kunsttradition der Renaissance, als das Bild der sterbenden Heldin gelegentlich vor einen lyrischen Hintergrund versetzte wurde (Abb. 24). Die zentralperspektivische Erweiterung des Kompositionsraumes aus dieser Zeit sollte an erster Stelle die Kunstfertigkeit des Malers demonstrieren und den realistische Wirkung des Sujets optimieren. Im Gemälde von Mueller (Abb. 43) trägt der mysteriöse Bildhintergrund dagegen eine betont symbolische Bedeutung. Das Motiv der Mondnacht bestimmt nicht nur eine informative Zeitangabe, sondern ein seit der Epoche der Romantik tradiertes Sinnbild für die unsichtbaren Abgründe der Seele, für das Unbewusste und Irrationale, für das Todesgeheimnis (Abb. 31), wodurch die von Dadd vorgegebene Korrektur der psychologischen Bedeutung des Motivs der *Lucretia*-Selbsttötung sinngemäß vertieft wird.

I. 5.7 Der Judas der Neuzeit

Der verpönte Selbstmord von Judas verlor mit dem Ausklang des Mittelalters allmählich seine Aussagekraft. Im Kontext der Säkularisierung des Phänomens der Selbsttötung und der theologischen Verzweiflung seit der europäischen Aufklärung wurden zwar Versuche unternommen, Seelenverfassung und Handlungsmotivation des berühmten Verräters nicht mehr religiös-dogmatisch zu verurteilen, sondern aus wissenschaftlicher Sicht zu erklären, indem das psychologische Profil des gefallenen Apostels mit dem eines Verbrechers

verglichen wurde³⁹², trotzdem blieb das vererbte Motiv, das ursprünglich die Wände und die Kapitelle der christlichen Tempel schmückte, auf die Blätter der Bibelillustrationen verbannt.

Der Suizid durch Erhängen wiederum, welcher die mit Abstand meist gewählte Todesart in den europäischen Ländern bis in die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts hinein bestimmt, wurde von der neuzeitlichen Gesellschaft grundsätzlich als ein Akt von „erbärmlicher Vulgarität“ aufgefasst.³⁹³ Das paradigmatische Analogon dafür bildete weiterhin das Vorbild des verachteten und verdammten Judas. Seine „Nachfolger“ waren die mittellosen Bauern und die armen Stadtbürger, die gewöhnlich aus Verzweiflung über die Ausweglosigkeit aus dem Elend und aus Mangel an „edleren“ Mitteln nach dieser „vulgären“, die Gestalt des Verstorbenen unheimlich verunstaltenden Methode griffen.³⁹⁴

Als unheroisch, unpathetisch und moralisch verwerflich wurde das Motiv des Suizides nach judaischem Vorbild bis zur Wende zum 20. Jahrhundert als weitgehend darstellungsunwürdig verworfen. Abgesehen von dem unästhetischen bzw. unrepräsentativen Charakter des Anblicks eines Strangulierten, argumentiert sich diese allgemeine Ignorierung vermutlich dadurch, dass es der Zeit an einem radikal pessimistischen Entwurf von der Natur des Menschen mangelte, der die tief greifenden Deformationen seines säkularisierten Bildes anschaulich zu thematisieren vermochte. Die ersten Striche dessen wurden erst von der französischen Romantik mit ihrem unzensierten Blick auf die Gegenwart gesetzt. Repräsentativ für diese motivische Entwicklung steht die Lithographie *Der Selbstmörder* (Abb. 44) von Honoré Daumier (1808-1879) aus der graphischen Serie *Gefühle und Leidenschaften* (fr. *Sentiments et Passions*), die zwischen den Jahren 1840-1841 in der Pariser Zeitung *Le Charivari* veröffentlicht wurde.³⁹⁵ Das

³⁹² Siehe dazu Dinzelsbacher 1977, S. 18ff. Vgl. Goetz 1950, S. 132f.; Kirn, Hans-Martin, „*Ich sterbe als büßende Christin...*“ *Zum Suizidverständnis im Spannungsfeld von Spätaufklärung und Pietismus*, in: *Pietismus und Neuzeit. Ein Jahrbuch zur Geschichte des neuen Pietismus*, Bd. 24, Ehmer, Hermann/Sträter, Udo (Hrsg.), Göttingen 1998, S. 265; Baumann 2001, S. 293.

³⁹³ Alvarez 1980, S. 88. Vgl. Goethe, *Dichtung und Wahrheit III*, 13, S. 584: „Des Erhängens erwähnt man nicht gern, weil es ein unedler Tod ist“.

³⁹⁴ Vgl. Baumann 2001, S. 110.

³⁹⁵ Die Federlithographie bestimmt das dritte Blatt der vierteiligen, graphischen Folge, die verschiedene Situationen aus der historischen Gegenwart zeigt, welche als Protagonisten verzweifelte Männer haben. Vgl. Noack, Dieter/Noack, Linda, *The Daumier Register*, DR Nr. 801 [URL: <http://www.daumier-register.org/werkview.php?key=801>; Stand: März 2011]. Der berühmte Graphiker betitelte selten die eigenen Blätter. Nach einer dem Künstler zugeschriebenen Aussage sollten sie auch ohne die Krücke einer schriftlichen Erläuterung aussagekräftig wirken: „Die Legende ist völlig überflüssig, wenn meine Zeichnung euch nichts sagt, so heißt das, dass sie schlecht ist und durch die Legende wird sie nicht besser. Ist sie aber gut, so begreift ihr alles von selber und wozu dann noch eine Legende?“, zit. nach Dech, Julia G., *Die Herstellung von Freiheit durch Druck. Über Daumiers als Zeitgenossen einer Epoche beginnender technischer Reproduktion und politischen Engagements von Kunst*, in: *Honoré Daumier und die ungelösten Probleme der bürgerlichen Gesellschaft*, Ausst. Kat. Berlin 1974, S. 158f. Der vermutlich von der Zeitungsredaktion hinzugefügte Kommentara zu dem Blatt lautet: „Quand on est possesseur de cent actions

Blatt vergegenwärtigt das Bild eines mageren Mannes mittleren Alters, der auf dem ausgetrockneten Ast eines Baumes in einer wüsten Landschaft sitzt und Vorbereitungen für seinen Suizid durch Erhängen trifft. Er hat die Ärmel seines weißen Hemdes hochgekrempelt und versucht zunächst den Knoten seines schwarzen Halstuches zu lösen, bevor es durch die Seilschlinge ersetzt wird, die vom höheren Ast über seinem Kopf bereits präpariert herabhängt. Seine Haare sträuben sich zerzaust in die Höhe, tiefe Falten zeugen von schlaflosen Nächten, unentschlossen beißt er auf die Unterlippe und starrt mit aufgerissenen Augen den tödlichen Strick an. In der Tiefe erhebt sich wie ein verzerrtes Spiegelbild ein weiterer Baumsstamm, dessen kahle Äste den Blick auf die runden Wolkensilhouetten leiten, die sich über ferne Türme und Kuppeln einer weit liegenden Stadt bäumen.

Im Unterschied zu den untersuchten Darstellungen handelt es sich bei diesem Bildbeispiel um eine Zeitungskarikatur. Die Besonderheit dieser Kunstgattung besteht darin, dass sie das Interesse vor allem der breiten, auch ungebildeten bürgerlichen Schichten an aktuellen Problemen und Fragen der historischen Gegenwart durch eine pointierte und unmittelbar verständliche Aussage zu unterhalten sucht. Zu diesem Zweck werden wenige, präzise ausgewählte Motive zu einer überschaubaren Szene komponiert, deren Lesbarkeit nicht mehr vom dem intellektuellen Ballast der akademischen Kunstauffassung erschwert wird. Die Ernsthaftigkeit der Thematik wird wiederum durch den künstlerischen Sarkasmus ins Humorvolle geführt und dadurch anfällig für Kritik gemacht.³⁹⁶

In der Karikatur von Daumier wird ein anonymes französisches Bürger als typischer Repräsentant der kleinbürgerlichen Gesellschaftsschichten im 19. Jahrhundert vorgestellt, wie aus der zeitspezifischen Kleidung der männlichen Figur zu schließen ist. Im Hintergrund lässt sich die vertraute Stadtsilhouette von Paris mit den Türmen der Kathedrale Notre-Dame erkennen. Das Thema des Suizides wurde dadurch im Rahmen einer realistischen Geschichte integriert, die scheinbar der ordinären Umwelt entnommen wurde: Ein Zeitgenosse beschloss, seinem Leben ein Ende durch Erhängen zu setzen, deswegen flüchtete er zu dem städtischen Vorort, kletterte auf einen Baum und bereitete die dafür nötige Schlinge vor. Pech mit dem Leben, Pech auch mit dem Tod: Sein Vorhaben scheint von Beginn an zum Scheitern verurteilt zu sein, wie die Qualitäten des

dans les bitumes, qu'on a une femme comme Monsieur, on cherche un arbre, on prépare un noeud coulant, et, s'il serre trop, on se raccroche aux branches“ (dt. „Wenn man hundert Aktien in Bitumen besitzt, wenn man eine Frau hat, wie die von Monsieur, sucht man sich am besten einen Baum, macht einen Knoten und, wenn dieser zu eng ist, hält man sich an den Zweigen fest“). Zit. nach Noack, DR 801.

³⁹⁶ Siehe Hofmann, Werner, *Die Karikatur. Von Leonardo bis Picasso*, Wien 1956, insb. 26ff.

improvisierten Galgens den weiteren Ablauf verraten. Der Ast, an dem das Seil befestigt ist, wirkt ausgetrocknet und brüchig, so dass er zweifelsfrei unter der Last des Sterbewilligen abbrechen wird. Die Dramatik der Szene wird auf diese Weise stark gemildert und zugleich parodiert. Die verkehrte Wahl etikettiert den Darstellungsprotagonisten als einen bemitleidenswerten, naiven Tölpel, dessen unvernünftiges Handeln den Betrachter zu einem harmlosen Amüsement verführt. Die Pointe der karikierten Aussage wird durch die Haltung der Figur und ihre physiognomische Verlebendigung gesetzt, wodurch die Tragik endgültig ins Komische umkippt. Der Künstler hat, im angestrebten Gegensatz zu der bewunderungswürdigen Entschlossenheit und der stoischen Gesinnung der Helden in der Historienmalerei (Abb. 27, 38), seinen Selbstmörder in einem Augenblick des Zweifels und des Zögerns festgehalten, die sich im Gesichtsausdruck von übertriebener Emotionalität und beklemmender Exaltiertheit spiegeln.

Die Lithographie dokumentiert demnach einen fundamentalen Bruch mit der bestehenden ikonographischen Tradition. Daumier hat den Darstellungsgegenstand der zeitgenössischen Wirklichkeit entnommen und sich in Folge dessen von den tradierten Themen der akademischen Malerei konsequent distanziert. Die Karikatur veranschaulicht weder einen historischen, mythischen oder biblischen Helden an der Todesschwelle noch sucht sie pietätvoll ein ästhetisiertes Exempel moralischer Größe zu propagieren. Das Motiv des Suizides wurde mit strategischer Naivität als ein alltägliches, triviales Ereignis und somit als faktisch real, als gegenwärtig angesprochen. Für einen im kunsthistorischen Kontext solch gewaltigen Schritt bot sich die Darstellungsform der Karikatur – das volkstümliche Pendant zur Salonkunst der gesellschaftlichen Elite – als besonders geeignet.

Dennoch scheint die Komposition des berühmten Graphikers nicht allein seinem subjektiven Vorstellungsvermögen entsprungen zu sein, sondern fest in der Kunsttradition verankert. Die übersichtliche Anordnung der Bildgegenstände im Raum, insbesondere die Parallelstellung von verstümmelten Baumstämmen hintereinander im Rahmen einer Landschaft außerhalb der bürgerlichen Zivilisationswelt hat Daumier vermutlich der graphischen Serie *Die Schrecken des Krieges* (1810-1814) des spanischen Malers Francisco de Goya (1746-1828) entnommen.³⁹⁷ Das mit *Tampoco* (dt. *Hier ebenso wenig*)

³⁹⁷ Goyas Werk war in der französischen Öffentlichkeit des 19. Jahrhunderts außerordentlich populär und wurde auch von Daumier selbst hoch geschätzt. Das Pariser Musée de Louvre besaß etwa 30 Bilder vom spanischen Künstler, nach denen Daumier zahlreiche Studien entwarf. Das französische Publikum kannte vor allem die *Caprichos*. Vgl. Passeron, Roger, *Honoré Daumier und seine Zeit*, Würzburg 1979, S. 88ff.

betitelt Blatt Nr. 36 (Abb. 45) zeigt beispielsweise in schonungsloser Direktheit die entsetzlichen Folgen ungezügelter Irrationalität im Kontext eines politischen Krieges.³⁹⁸ Der Baum, ein altertümliches Sinnbild des Lebens, wird in diesem Kontext zum Galgen des bestialisch vom Menschen geschändeten Menschen verwandelt.³⁹⁹ Der triste Anblick der verstümmelten, „ermordeten“ Natur, die außerhalb der Stadtmauer vertrieben wurde, wofür das Motiv der zwei krummen, trockenen und blattlosen Bäume steht, trägt im Blatt von Daumier dagegen die romantische Kritik am gestörten Verhältnis des Industriemenschen zu seiner Umwelt aufgrund der zunehmenden Zivilisierung und der sie begleitenden Entfremdung in der kapitalistischen Gesellschaftshierarchie.⁴⁰⁰

Was Judas im Gesamtplan der Tradition der Suiziddarstellungen bis zum 18. Jahrhundert versinnbildlicht, findet sich wiederum zeitgenössisch übersetzt in der mageren, einsamen Gestalt des todeswilligen Parisers aus dem 19. Jahrhundert wieder. Die „Hässlichkeit“ seines Gesichts, die zerzausten Haare und die aufgekrepelten Ärmel sind erkennbare Zitate aus dem vertrauten Bild des biblischen Verräters⁴⁰¹, die, auf die anonyme Figur übertragen, keinesfalls als ikonographische Prothesen auffallen und nicht mehr moralisch, sondern vielmehr psychologisch auszulegen sind. Zusammen mit dem Motiv der gewählten Suizidmethode charakterisieren sie ihn als einen Verzweifelten, jedoch im säkularisierten Sinne des Begriffs, d. h. als einer, der in seinem Unglück die Hoffnung auf eine bessere Zukunft verloren hat. Woher aber speist sich der Pessimismus des neuzeitlichen Judas?

Das kunst- und kulturhistorisch außerordentlich gestaltreiche 19. Jahrhundert kennzeichnet der Fortschritt wirtschaftlicher und sozialer Umstrukturierungsprozesse, die neue Formen des subjektiven Leidens erzeugten.⁴⁰² Der sich über Generationen durch seine Herkunft definierende Bürger wurde unvorbereitet vor die Aufgabe gestellt, seine Stellung in der Gesellschaft selbst zu bestimmen. Der Zwang zu Anpassung und Selbstbestätigung in der Öffentlichkeit riefen Verwirrung und Angst vor dem Scheitern und Versagen hervor. Als Barometer für die ausgebrochene Krisensituation diente einerseits der steigende

³⁹⁸ Siehe dazu Hofmann, Werner, *Goya. Vom Himmel durch die Welt zur Hölle*, München 2005, S. 217.

³⁹⁹ Das Bild der zu einer Reihe des Schreckens angeordneten, ausgetrockneten oder verstümmelten Baumstämme findet sich mehrfach in der graphischen Folge. Vgl. beispielsweise Blatt Nr. 15, 33, 37, 39.

⁴⁰⁰ Rousseau begründete den romantischen Traum vom „glücklichen Wilden“, dem es niemals in den Sinn kommen würde, seinem Leben freiwillig ein Ende zu setzen, und seine Ansicht blieb bis in das 20. Jahrhundert hinein maßgebend. Demnach wurde das Phänomen der Selbsttötung im 19. Jahrhundert, das niemals im Naturzustand auftreten würde, als symptomatisch für die Dekadenz der bürgerlichen Gesellschaft, für die negativen Konsequenzen der kapitalistischen Vergesellschaftlichung betrachtet. Siehe dazu Wittwer 2003, S. 62.

⁴⁰¹ Zu dem Motiv der aufgerollten Ärmel in der Judas-Tradition siehe Goetz 1950, S. 116f.

⁴⁰² Siehe zum Folgenden Corbin, Alain, *Kulissen*, in: Perrot, Michelle u. a. (Hrsg.), *Geschichte des privaten Lebens*, Bd. 4. *Von der Revolution zum Großen Krieg*, Frankfurt a. M. 1992, S. 579ff.

Bedarf an psychiatrischen Kliniken, die sich auf einen immer komplexer werdenden Begriff von Krankheit stützten. Andererseits registrierten die verbesserten Methoden zur statistischen Erfassung der gesellschaftlichen Phänomene eine auffällig hohe Suizidrate. Das „starke Geschlecht“ war dabei überdurchschnittlich vertreten: Drei- bis viermal mehr Männer als Frauen in Frankreich suchten den Tod, mehr als die Hälfte davon erhängte sich. Als führender Grund wurde ein seelisches Siechtum bzw. eine „Geisteskrankheit“ beschuldigt. Liebesverzweiflung, Eifersucht, unsittlicher Lebenswandel und nicht zuletzt Armut vervollständigen die Liste der offiziell anerkannten Motive.

Das schwarze Halstuch, ein zeitgenössisches Accessoire, liegt wie eine finstere Zivilisationsschlinge um den Hals des Unglücklichen in der Karikatur von Daumier und lässt den gesuchten Tod lediglich als einen Austausch mit der wahrhaft tödlichen Seilschlinge erscheinen. Die Verzweiflung des modernen „Verräters“ oder, genauer gesagt, des modernen „Versagers“ wurzelt demnach nicht im Absagen vom jenseitigen Heil, sondern in der Unmöglichkeit der Seligkeit im zivilisatorischen Diesseits. Der Künstler hat das Motiv des Judas Suizides in zeitgenössische Gestalt übersetzt und durch subtilen Sarkasmus der säkularisierten ikonographischen Tradition wie kein anderer seiner Zeit Aktualität verliehen.

Im 20. Jahrhundert wurde der Tatort des judasschen „Verbrechens“ von den Stadtmarginalien in den verborgenen Bereich des Privaten verlegt.⁴⁰³ Auf einer nachkolorierten Zeichnung aus dem Jahr 1932 des deutschen Malers und Graphikers George Grosz (1893-1959), die mit *Aktuelle Kurzgeschichte* (Abb. 46) betitelt wird, erscheint der Verzweifelte in einem durch Jalousien abgekapselten Innenraum, an der Kleiderstange im leeren Kleiderschrank stranguliert.⁴⁰⁴ Die dralle männliche Figur ist mit einem langärmeligen Hemd unter der aufgeknöpften Weste angezogen, das am dicken

⁴⁰³ Vgl. z. B. George Grosz, *Das Ende des Weges* (1913, Museum of Modern Art, New York, abgeb. in: Wood 1997, S. 56, Kat. Nr. 17); Ders., *Quergebäude, vier Treppen* (1916, George Grosz-Nachlass (EGG), Princeton, New Jersey, abgeb. in: Dückers 1979, S. 79, Kat. Nr. SI, 49); Heinrich Zille, *Erhängte Frau* (1908, Abb. 156 dieser Studie); Otto Dix, *Der Erhängte* (1922, Abb. 157 dieser Studie); Käthe Kollwitz, *Mann mit Schlinge* (1925, Standort unbekannt, abgeb. in: Cutter 1983, S. 122); Alfred Kubin, *Überraschung Zwickledt* (1950, Sammlung Prinz Franz von Bayern, München, abgeb. in: Hoberg, Annegret (Hrsg.), *Alfred Kubin 1877-1959*, Ausst. Kat. München/Hamburg 1990-1991, München 1990, S. 380, Kat. Nr. 251).

⁴⁰⁴ Die zweifarbige Tuschfederzeichnung, die als Buchillustration zum Gedicht *Aktuelle Kurzgeschichte* aus dem Sammelband *Der große Zeitvertreib* von Peter Pons (Potsdam 1932, S. 28) nachkoloriert wurde, entstand im Jahr davor. Vgl. Dückers, Alexander (Hrsg.), *George Grosz. Das druckgraphische Werk*, Frankfurt a. M. u. a. 1979, S. 232, Kat. Nr. SII. Dückers (ebd., S. 91) registriert das Blatt unter dem englischen Titel *Foreclosure*, den er mit dem deutschen Ausdruck „Die Hypothek ist verfallen“ übersetzt. Die Benennung der Zeichnung mit dem Titel des Gedichts von Pons, die in dieser Studie bevorzugt wird, stützt sich auf Schneede, Uwe M., *George Grosz. Der Künstler in seiner Gesellschaft*, Köln 1975, S. 88.

Bauch über der gestreiften Hose drapiert ist. Eine gemusterte Fliege hängt gelöst um den Hemdkragen unter dem fratzenhaften Gesicht mit den struppigen Haaren und der rüsselartigen Nase. Die dunklen, leblosen Augen sind offen, der Mund unter dem schmalen Schnurbartstreifen ist stumm aufgeklafft und die Zunge klemmt zwischen den Zähnen. Die seitlich herabfallenden Hände sind zu Fäusten geballt. Die Füße in den weißen Lederschuh baumeln zueinander gekrümmt in der Leere vor dem Schrank. Neben dem Kopf des Toten hängen leere Kleiderbügel über einem zugeklappten Regenschirm. Eine Schleife und eine Krawatte hängen an der Innenseite der offenen Schranktür, leere Konfektionskartons türmen sich auf dem Schrank. Die Spur zerstreuter Papierfetzen unter den Füßen des Strangulierten leitet den Blick vom Dielenboden auf den rechts platzierten Esstisch hinauf, auf dem banale Konsumgegenstände wahllos verstreut liegen: ein Korkenzieher, Streichhölzer, ein aufgeklapptes Taschenmesser, ein leeres Weinglas, eine Wodkaflasche, eine Tabakschachtel neben dem mit Zigarettenstummeln überfüllten Aschenbecher und ganz rechts der Rest von dem Seil, mit dem sich der Mann erhängt hat.

Im Unterschied zu der Lithographie von Daumier (Abb. 44) ist die gefärbte Zeichnung von Grosz rahmenlos, so dass der Betrachter unmittelbar in den Darstellungsraum eindringt, um zum faktischen Zeugen der grotesken Szenerie zu werden.⁴⁰⁵ Die kalkulierte Perspektive sucht ihn außerdem nicht in einen optischen Winkel zu erheben, der ihm die von der akademischen Kunst bevorzugte Überlegenheit einer synoptischen Übersicht ermöglicht (Abb. 38), sondern lässt den Blick stets über die miteinander formal verketteten, sich gegenseitig fragmentierenden Bildgegenstände stolpern. Die Konstellation der abgebildeten Elemente bezweckt sichtlich die Analogie mit der kompositorischen Zufälligkeit und Unmittelbarkeit eines photographischen Schnappschusses. Dadurch wird der Realitätscharakter der Szene als angeblich unarrangiert optimiert und sie erlangt den Wert eines journalistisch sachlichen Berichtes von der dargestellten, „aktuellen Kurzgeschichte“.

Der mit banalen Utensilien aus der Konsumwelt bedeckte Tisch ist in den Vordergrund gerückt, während die menschliche Figur, der eigentliche Protagonist, in die Tiefe verlegt ist. Ihre Erscheinung wird teilweise von der Schrankwand bedeckt, so dass

⁴⁰⁵ Der Verzicht auf eine einrahmende Außenkontur bezeichnet ursprünglich eine charakteristische Eigenschaft der romantischen Bilddruckleiste. Durch das Motiv des allseits expandierenden Bildraumes, der sich als eine kontinuierliche Fortsetzung des Betrachtarraumes präsentiert, wird der Eindruck von der empirischen Unmittelbarkeit und Aktualität der Darstellung optimiert, im Gegensatz zu der tradierten akademischen Idee vom eingerahmten Bild als „Fenster zur Welt“ oder einer anderen Realität. Vgl. Rosen, Charles/Zerner, Henri, *Romanticism and Realism. The Mythology of Nineteenth-Century Art*, New York 1984, S. 78ff.

sie wie ein Fragment wirkt, das, in dem leblosen Netz der Gegenstände gefangen, selbst versachlicht wird. Dieser Eindruck wird durch das Motiv der Todesstarre zusätzlich unterstrichen. Doch die zu einem modernen Stillleben arrangierten Gebrauchsgegenstände, die den Menschen nicht nur umgeben, sondern „absorbieren“, sind von der barocken Bedeutungstiefe der *Vanitas*-Ikonographie (Abb. 26), ähnlich wie im Blatt von Müller (Abb. 36), restlos entleert und verkörpern einzig die eigene hermeneutische Armut. Das Motiv des Glases beispielsweise, das in dem Stillleben des 17. Jahrhunderts die Zerbrechlichkeit der menschlichen Existenz symbolisiert, ist im Blatt von Grosz zu einem banalen Funktionsgegenstand ohne weitere Relevanz degradiert worden. Anstatt einer Kerze sind nur ausgelöschte Zigarettenstummel in einem überquellenden Aschenbecher als ein zu sehen, das edle Gewehr ersetzt ein billiges Taschenmesser. Das menschliche Leben beansprucht als *Vanitas*-Motiv im beginnenden 20. Jahrhundert offenbar keine metaphysische Tiefe mehr. Es ist mit den Gegenständen zusammengewachsen, jedoch nicht symbolisch, sondern faktisch: Es *ist* die Gegenstände, wogegen sich deren Verlust als Bedrohung auf der existenziellen Ebene behauptet.

Die menschliche Kleidung definiert eine sichtbare, konventionalisierte Sprache der sozialen Identifikation und Unterscheidung. Demnach handelt es sich auch in der Darstellung von Grosz um das typologisierte Bild eines Zeitgenossen, der in diesem Fall nicht zu der mittellosen Arbeiterschicht gehört. Die Weste, die Fliege und die teuren Lederschuhe klassifizieren ihn zu einem Vertreter der privilegierten Gesellschaftsgruppen in der wirtschaftlich labilen Zeit zwischen den zwei Weltkriegen. Sein hässliches, fratzenhaftes Gesicht mit animalisch-dämonischen Zügen, die zerzausten Haare und das Motiv des unästhetischen Suizides durch Erhängen lassen ihn unmissverständlich zu der ikonographischen Nachfolgerschaft von Judas einordnen und betiteln ihn als einen Verzweifelten. Das Motiv des rechteckigen, engen Innenraumes des leeren Schrankes, an dessen Kleiderstange er hängt, die Körperpositionierung und insbesondere die Gebärde der zu Fäusten geballten Hände sind zeitgemäß übersetzte Zitate der *Desperatio*-Darstellung von Giotto (Abb. 13).

Judas verzweifelte an der Gnade Gottes (Abb. 12). Der Mann in der Karikatur von Daumier (Abb. 44) verzweifelte über die zunehmende Industrialisierung, die ihn aus dem Kreis der wirtschaftlich Begnadeten in der industriellen Hölle ausschloss. Der Selbstmörder bei Grosz dagegen muss einen finanziellen Bankrott erlitten haben, der ihn in die Ausweglosigkeit trieb. Der leere Kleiderschrank und die fehlenden Möbel in der Wohnung bieten deutliche Indizien dafür, dass seine Habe entweder konfisziert und

versteigert oder von ihm selbst verkauft oder verpfändet wurde – auf dem Boden und auf dem Tisch liegen zerfetzte Kassen- und Rechnungszettel. Alkohol- und Tabaksucht erwiesen sich keine lindernde Medizin zu sein. Einzig das Taschenmesser und das daneben liegende Seil boten sich dem Hoffungslosen als letztes Heilmittel.

In der wesentlich „sachlich“ gewordenen Bürgerwelt, in der sich die Intensität des Seins durch die Quantität des dinglichen Besitzes definiert, so dass Leben mit Haben identisch geworden ist, bedeutet der Verlust der materiellen Güter definitionsgemäß den Tod. Auf der sozialen Ebene wiederum bringt die Armut nur gesellschaftliche Verdammnis mit. In diesem Sinne besitzt das Leben eines Bankrotteurs weniger Wert als beispielsweise ein alter Regenschirm. Wie ein ausgetragenes, verbrauchtes Kleidungsstück hängt er ironischerweise in seinem eigenen Kleiderschrank stranguliert – Galgen und Schafott des Judas des 20. Jahrhunderts. Das „Stilleben“ auf dem Tisch verrät die Spontaneität, mit der die Entscheidung zu sterben getroffen wurde: Der Stummel einer nicht zu Ende gerauchten Zigarette liegt noch am Tischrand und deutet mit der Aschenspitze auf den Toten – ein Indiz dafür, wie hastig der Gedanke an Selbstmord in die Tat umgesetzt wurde. Damit ist nicht das unsichere Zögern des Mannes bei Daumier (Abb. 44) gemeint, der gerne tot sein möchte, sich aber an das Leben klammert. In einem rasch verflogenen Augenblick verlor das Dasein für diesen Judas nicht nur seinen Sinn, sondern auch seinen Wert. Wenn das Leben aber, das einem abgetragenen Kleidungsstück gleich so unbeschwert und schnell abgelegt werden kann, dann muss es nicht nur „verbraucht“, sondern an sich wertlos gewesen sein. Das Bild des Judas-Nachfolgers von Grosz dokumentiert die erschreckende künstlerische Bilanz über die von Daumier registrierte Tendenz zur Verwandlung der Industriegesellschaft in ein irdisches Inferno, in dem Verzweiflung, Hoffnungslosigkeit und schließlich Suizid zu einer Alltäglichkeit geworden sind.

I. 5.8 Die irdische Hölle

Der Begriff der christlichen Hölle bezieht sich, wie bereits untersucht wurde, auf jenen finsternen, unterirdischen Ort in der Schöpfungshierarchie, der den äußersten Punkt sowohl der topographischen als auch der metaphysischen Entfernung von Gott, die Quelle des Seins, des Guten und der Schönheit, markiert und bezeichnet daher den äußerst dramatischen Zustand von radikaler Deprivation des Lebens bzw. den ewigen Tod im theologischen Sinne. Die Angst auslösende Unterwelt war aus mittelalterlicher Sicht ausschließlich für Menschen vorbestimmt, sofern einzig der Mensch aufgrund seines freien

Willens der Sünde verfallen kann. Die Seelen der Frevler wurden erst nach dem Ende ihres irdischen Daseins dahin heruntergestürzt, wo sie unaufhörliche Qualen als gerechte Strafe für ihre Ausschreitungen und Vergehen gegen den Schöpfer und die von ihm vorbestimmte Ordnung erleiden mussten.

Die Künstler der Renaissance griffen aufgrund der mangelnden biblischen Hinweise auf literarische Quellen oder zeitgenössische Strafpraktiken der staatlichen Justiz zurück, um der religiösen Vorstellung eine konkrete Anschauungsform zu verleihen. Aus kompositorischen und thematischen Gründen wurden die einzelnen Sünder, die repräsentativ für eine unzählige Menge stehen, als anonym und nach der Art des Verbrechens gruppiert und fungieren als Allegorien christlicher Laster (Abb. 14, 17). Das Ziel der Inferno-Darstellungen war schließlich rein didaktischer Natur: Sie sollten den Betrachter über das Schicksal der Seele nach dem Tode aufklären und ihn durch die bildhaft provozierte Angst zu einer sittsamen und frommen Lebensführung auffordern.

In der Zeit der europäischen Aufklärung bestand die christlich-religiöse Idee von der Hölle nicht die Prüfung der menschlichen Vernunft.⁴⁰⁶ Die Vorstellung von einer ewigen, qualvollen Strafe wurde als inkompatibel mit der grenzenlosen Güte und Barmherzigkeit des christlichen Gottes abgelehnt. Die durch groteske Visionen verursachte Angst beim Betrachter wurde als bewusst angewandte Manipulation der Bevölkerung kritisiert, von der allein der Klerus profitiere. Schließlich wurde der Widerspruch zu der neuzeitlichen Idee von der Freiheit als höchstes Gut des Menschen hervorgehoben, dessen Handeln auf der Grundlage von Furcht und Schrecken niemals die absolute Sittlichkeit erreichen kann.

Die Rationalisierung der christlichen Religion verlief parallel zu der Rationalisierung und Säkularisierung aller gesellschaftlichen Bereiche im 18. Jahrhundert. Der Mensch übernahm die Organisation und die Verantwortung für die innerweltliche Ordnung. Das Jenseits wurde deistisch nicht bestritten, jedoch ließ die vollständige rechtliche Erfassung der bürgerlichen Wirklichkeit keinen Platz für Erwägungen jenseitiger Gerichtsbarkeit mehr übrig. Das bürgerliche Gesetzbuch verlegte die Begriffe des Verbrechens und der Schuld fortschreitend von den transzendenten Dimensionen ins Bewusstsein des Einzelnen, der sein Verhalten an erster Stelle vor dem Staat und der Gesellschaft zu rechtfertigen hatte.

⁴⁰⁶ Zum Thema und zum Folgenden siehe: McManners 1981, S. 176ff.; Lang/McDannell 1990, S. 249ff.; Vorgrimler 1993, S. 255ff.; Busch 1993, S. 288ff.; Dülmen 1998, S. 121ff.; Hartmann 2005, S. 21.

Die christliche Hölle verlor in Folge dessen ihren Wirklichkeitscharakter und ihre Darstellungsberechtigung auch für die Kunst.⁴⁰⁷ Die grausigen Visionen von einer jenseitigen Dämonenwelt wurden sowohl als unästhetisch und grotesk als auch als widersinnig und absurd abgelehnt und nicht mehr im Einzelnen veranschaulicht. Das Thema wurde trotzdem nicht abrupt annulliert, sondern allmählich seit dem 18. bis zum 20. Jahrhundert transformiert. Sie wurde schrittweise durch die Vorstellung von einer zeitgenössischen Hölle ersetzt, die ihren Ort in der aktuellen Gegenwart, in dem vertrauten irdischen Diesseits hat.⁴⁰⁸ Das christliche Thema des heillosen Menschen wurde dadurch säkularisiert und mit neuem Inhalt aktualisiert. Welche Bedeutung dem Motiv des Selbstmordes in dem neuzeitlichen Inferno zugeteilt wurde, soll im Folgenden an zwei repräsentativen Darstellungen untersucht werden.

Die Idee von der irdischen Hölle fand eine erste anschauliche Ausformulierung in dem im Jahr 1751 entstandenen Blatt *Gin Lane* (dt. *Schnapsgasse*, Abb. 47) des englischen Malers und Graphikers William Hogarth (1697-1764).⁴⁰⁹ Die detailreiche Darstellung vergegenwärtigt das Bild eines sich dem Verfall neigenden, dennoch durch das Straßenleben der Bewohner dynamisch geprägten Stadtviertels. Der Kompositionsraum wird durch eine von hohen Backsteinmauern flankierte Treppe im Bildvordergrund rechts eröffnet, auf der sich ein Straßenverkäufer mit seinem Hund und eine Mutter mit ihrem Säugling niedergelassen haben. Die Gestalt des mit geschlossenen Augen und offenem Mund tiefer sitzenden Mannes gleicht aufgrund der auffälligen Abmagerung seines Körpers unter der aufgeknöpften Oberkleidung einem Menschenskelett, in der rechten Hand hält er kraftlos ein leeres Schnapsglas, im Korb an seiner linken Seite sind eine

⁴⁰⁷ Inferno-Darstellungen sind bezeichnenderweise nur als Buchillustrationen, d. h. als eine literarisch-künstlerische Fiktion mit rein ästhetischem Wert seit der Epoche der Romantik zahlreich nachweisbar. Siehe Malke, Lutz S., *Dantes Göttliche Komödie. Drucke und Illustrationen aus sechs Jahrhunderten*, Ausst. Kat., Berlin/Leipzig 2000.

⁴⁰⁸ „Was hingegen das Dogma als ewige Verdammnis hypostasiert, ist eben nur diese unsere Welt; der fallen jene Übrigen anheim. Sie ist schlimm genug: sie ist Purgatorium, sie ist Hölle, und an Teufeln fehlt es auch nicht darin. Man betrachte nur, was gelegentlich Menschen über Menschen verhängen, mit welchen ausgegrübelten Martern einer den anderen langsam zu Tode quält, und frage sich, ob Teufel mehr leisten könnten.“ Schopenhauer, Arthur, *Über die Religion* (1851), §177, zit. nach Vorgrimler 1993, S. 292f. Zum Thema siehe: Hofmann 1960, S. 236ff.; Sedlmayr, Hans, *Die Säkularisation der Hölle*, in: Ders., *Der Tod des Lichtes. Übergangene Perspektiven zur modernen Kunst*, Salzburg 1964, S. 18-39; Ders., *Verlust der Mitte. Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit*, Salzburg 1976, S. 110ff.; Bialostocki, Jan, *Die „irdische Hölle“ in der Kunst des 19. Jahrhunderts. Bemerkungen und Ergänzungen aus östlicher Sicht*, in: Beutler u. a. 1988, S. 298-307; Minois 1994, S. 345ff., 382ff.; Dülmen 1998, S. 127f.

⁴⁰⁹ Tradierte christliche Kunstmotive waren für Hogarth „out of date“, und er sah keinen Bedarf danach, insofern die Theologie ihre Wirkung zur Verbesserung des Menschen weitgehend verloren hatte: Angst und Schrecken erwecke aus der Sicht des Künstlers vielmehr die Gegenwart selbst. Siehe Busch, Werner, *Lektüreprobleme bei Hogarth: Zur Mehrdeutigkeit realistischer Kunst*, in: Möller 1996, S. 32.

Flasche und beschriftete Papierblätter zu erkennen, dessen Inhalt sich anhand des lesbaren Titels als eine Ballade über den *Abstieg von Madame Gin* (engl. *The downfall of Madame Gin*) erkennen lässt. Die ungepflegte und von Syphilis angegriffene Frauengestalt mit der zerrissenen Kleidung einige Stufen höher nimmt bereits eine Prise Schnupftabak zu sich, ohne auf ihr Kind zu achten, das schreiend über das Geländer kopfüber in die Tiefe stürzt. Links ragt der arkadenförmige Eingang eines Schnapskellers mit dem Namen *Gin Royal* empor, die Inschrift auf dem Türrahmen lädt die Gäste mit dem Versprechen ein, sich dort für einen Penny zu betrinken, sich für zwei Pence „zu Tode zu betrinken“, während sauberes Stroh umsonst angeboten werde.⁴¹⁰ Zwei männliche Gestalten kauern hinter der Mauer darüber auf der Straße, eine Schnecke kriecht langsam auf den Ärmel des regungslosen Betrunkenen links, während sein Geselle zusammen mit einem Hund an einem Knochen nagt. Auf der anderen Straßenseite erhebt sich das große, gepflegte Haus des Pfandleihers Grippe (dt. Griff), und der wohlhabende Besitzer selbst ist vor dem Eingang in ein Geschäft verwickelt zu sehen: Er begutachtet gerade die ihm von einem Mann angebotene Säge und einen Mantel. Daneben belauscht eine Frau mit ausgetragener und zerrissener Kleidung neugierig dem Verhandeln, in ihrer linken Hand hält sie Kochtöpfe von unterschiedlicher Größe, die sie ebenfalls verpfänden wird. Rechts der Szene eröffnet sich dem Blick die Weite einer zu fernen Ruinen führenden Straße, auf der die Leiche einer bis auf ein Lendentuch entkleideten Frau von zwei Männern in einen Sarg gelegt wird. Ihr verwaistes Kind sitzt daneben und weint. Rechts davon tanzt ein Betrunkener mit einem Blasebalg auf dem Kopf, der in seinem Rausch unbemerkt ein Kind aufgespießt hat, dessen Mutter entsetzt die Arme hebt. Unweit davor wird einem alten Mann, der in einer Schubkarre herbeitransportiert wird, Gin in den Mund gegossen. An die Mauer gelehnt, gießt auch eine Mutter Alkohol in den Mund ihres Babys. Zwei Mädchen stehen rechts vor dem Verkaufsstand des Schnapsbrenners *Kilman* (dt. Menschentöter) und trinken ihren Schnaps, ohne die daneben entstandene Prügelei zu beachten. Die in die Luft gehobenen Stühle, Krücken und Stöcke leiten den Blick auf die Figur eines Mannes, der sich hinter der eingestürzten Wand seines verfallenen Hauses erhängt hat. Daneben reiht sich das noch intakte Heim des Leichenbestatters, dessen Firmenschild, der Sarg, über der Straße hängt. Hoch über den Dächern ragt der ferne Kirchturm, den eine männliche Statue krönt.

⁴¹⁰ Die englische Inschrift lautet: „Drunk for a Penny/Death drunk fort two pence/Clean Straw for Nothing“.

Das Blatt von Hogarth ist im Kontext der zeitgenössischen Kampagne gegen die verheerenden Folgen des übermäßigen Gin-Konsums in London entstanden.⁴¹¹ Der Künstler wählte einen realen Ort als repräsentative Schaubühne, um den Wirklichkeitscharakter und die Aktualität der Problematik zu unterstreichen.⁴¹² Um die Darstellung mit einem aussagekräftigen, didaktischen Aspekt zu vertiefen, gestaltete er das sich dort abspielende, fiktive Szenario als eine moderne Auslegung der Tradition der moralisierenden Laster-Allegorien und Inferno-Visionen der christlichen Kunst.

Der Bildraum ist durch die sich im Vordergrund erhebende Mauer abgegrenzt, so dass der Betrachter allein durch die mittlere Treppe in den geschlossenen Bereich wie in einen abgesonderten Höllenkreis (Abb. 18) eingeführt wird. Die apokalyptische Stimmung wird durch das Bild des herrschenden Verfalls suggeriert: durch die Straßenuinen, die einstürzenden Häuser und die zerrissene Kleidung der armen und teilweise körperlich erkrankten Slumbewohner. Die dargestellten Menschenfiguren sind trotz des Gesamteindrucks von Chaos und Unordnung nach Art ihrer Beschäftigung um ein leeres Zentrum gruppiert, das ursprünglich für Satan, den König der Unterwelt, reserviert wurde (Abb. 14). Seine Abwesenheit deutet darauf hin, dass es keine infernalische Hierarchie mehr gibt: Der Mensch ist sich selbst, der Herrschaft seiner eigenen Grausamkeit überlassen. Wie bei einer literarischen Höllenfahrt gleitet der Blick schrittweise von einer perspektivisch nahen Figurengruppe zur anderen in der Ferne und wird schließlich wieder in den Vordergrund zurückgeführt.

Der Eingang der säkularisierten Hölle wird von der Figur des abgemagerten Balladenverkäufers versperrt. Sein Äußeres gleicht dem Tod in seiner allegorischen Erscheinung als Skelettmann, womit der Bildbetrachter, der die Rolle des Höllenbesuchers

⁴¹¹ *Gin Lane* wurde als motivisches Pendant zu dem Stich *Beer Street* (dt. Bierstraße) konzipiert, der die gesunde und wohltuende Wirkung des damals teurer gewordenen Gerstensafts im Gegensatz zum tödlichen Schnaps preist. Die verdammenden Verse, welche die Leseart der Szene wörtlich vermitteln, stammen von Reverend James Townley (1714-1778), einem damals erfolgreichen Schriftsteller und Pädagogen, mit dem Hogarth befreundet war. Zum Thema siehe: Bachofen-Moser, Margit, *William Hogarth im Kunsthaus Zürich. Sittenbilder aus dem 18. Jahrhundert*, Ausst. Kat. Zürich 1883, S. 110; Hinz, Berthold, *William Hogarth. Beer Street and Gin Lane. Lehrtafeln zur britischen Volkswohlfahrt*, Frankfurt a. M. 1984; Arndt, Karl, *Beer Street und Gin Lane*, in: Guratzsch, Herwig (Hrsg.), *William Hogarth. Der Kupferstich als moralische Schaubühne*, Ausst. Kat., Stuttgart 1987, S. 170-171; Busch 1993, S. 264ff.; Wind, Barry, *Gin Lane and Beer Street: A Fresh Draught*, in: Möller, Joachim (Hrsg.), *Hogarth in Context. Ten Essays and a Bibliography*, Marburg 1996, S. 130-142; Bindman, David, *Hogarth and His Times: Serious Comedy*, Ausst. Kat. London 1998, S. 140f. Zur englischen Karikatur des 18. Jahrhunderts und konkret zu Hogarth siehe ferner Hofmann 1956, S. 34ff. Sofern eine vergleichende Analyse beider Blätter in der kunstwissenschaftlichen Forschungsliteratur mehrfach vorgenommen wurde und außerhalb des Interessensbereiches dieser Studie steht, wird davon abgesehen.

⁴¹² Schauplatz ist das Londoner Elendsquartier *St. Giles*, zu der Zeit der Entstehung des Blattes auch als „die Ruinen von St. Giles“ bekannt. Der Kirchturm in der Ferne ist als eine Nachbildung des Mausoleums von Halikarnass verstandener Turm von Nicholas Hawksmoor (1661-1736) zu identifizieren. Die Spitze trägt das Denkmal des gekrönten Hauptes von Großbritannien König George I. Vgl. Hinz 1984, S. 16, 24f.

übernommen hat, bildhaft ermahnt wird, sich nicht in die hoffnungslose Welt von Madame Gin zu begeben.⁴¹³ Die Figur der Kindsmörderin und Syphilitikerin verkörpert dagegen eine moderne Lasterallegorie der Wollust und des Ehebruchs. Die Darstellung des regungslosen Betrunkenen und seines am Knochen nagenden Kameraden an der Mauer links ist eine Anspielung auf die verdammungswürdigen Sünden der Trägheit (lat. *Acedia*) und des Neids (lat. *Invidia*).⁴¹⁴ Das Pfandhaus bestimmt ein bekanntes Sinnbild für die menschliche Habgier (lat. *Avaritia*), das Barbierhaus steht traditionell für den Hochmut (lat. *Superbia*).⁴¹⁵ Der exzessive Konsum von Alkohol als führendes Thema kann wiederum als ein Sinnbild des Lasters der Gefräßigkeit (lat. *Gula*) ausgelegt werden.⁴¹⁶ Während sich in den religiösen Höllendarstellungen das Motiv des Ergießens von heißem Metall oder Gold von Dämonen in den Mund des Sünders durchgesetzt hat, um nach dem Prinzip der analogen Talion die Strafe für die Habsüchtigen, die kein Maß kennen und niemals eine Sättigung finden, zu veranschaulichen, werden im Bild von Hogarth hilflose Kranke oder Kinder mit Gin vergiftet.⁴¹⁷ Es sind folglich keine Dämonen, sondern Menschen, die mit ihrem widervernünftigen Handeln ihre Mitmenschen nach zeitgenössischen Begriffen „foltern“. Die Gruppe der sich gegenseitig schlagenden Betrunkenen rechts erinnert in diesem Sinne ebenfalls an eine infernalische Folderszene (Abb. 16). Von allen distanziert und einsam erhebt sich die Figur des Erhängten im Haus rechts, der mit seiner reglosen, von der gesamten Dynamik isolierten Haltung und durch die Reduktion seiner Kleidung bis auf ein Hemd der einsamen Darstellung des Judas (Abb. 15) oder allgemein der Allegorie der Verzweiflung (Abb. 13) gleicht.

Das zentrale Thema der Darstellung bestimmt folglich der Verfall – der materielle, soziale, moralische und geistige zugleich. Der Stich führt einen endzeitlichen Zustand vor: massenhafter Wahn, Verzweiflung, Krankheit, Mord und Tod, die sich als mehrere, voneinander unabhängige Handlungen parallel auf der gleichen Kompositionsbühne abspielen. Durch ihre Gleichzeitigkeit und Gleichwertigkeit erlangen sie sogar einen universalen Charakter: Die „ganze Welt“ scheint sich zu einem „Sinnbild des kollektiven

⁴¹³ Das Motiv des zu einem Skelett abgemagerten Sünders bzw. seiner verdammten Seele findet sich in der Darstellung des Lasters des Geizes (lat. *Avaritia*) im kompositorischen Zentrum der Höllenvision von Taddeo di Bartolo in der Collegiata di St. Maria Assunta von San Gimignano (eine Abbildung findet sich in Binski 1996, S. 179). Das Motiv einer schriftlichen Mahnung am Hölleneingang ist vermutlich eine Anspielung auf die dantsche *Göttliche Komödie III*, 1ff.

⁴¹⁴ Vgl. Wind, in: Möller 1996, S. 139; Hinz 1984, S. 26.

⁴¹⁵ Siehe ebd.

⁴¹⁶ Siehe ebd.

⁴¹⁷ Vgl. Busch 1993, S. 283; Luig, Sibylle, *Konrad Dinckmut. von dem fegfeuer mit ettlichen exempeln*, in: Clair 2005, S. 74.

Lasters“ verwandelt zu haben.⁴¹⁸ Der Mensch versagt gegenüber den Forderungen sowohl der Vernunft als auch des Glaubens. Die Häuser verkommen, ihre betrunkenen Bewohner benehmen sich nicht nur unsittlich, sondern „unmenschlich“. Sie haben sich in Mörder verwandelt, in Diebe oder Wahnsinnige, die gedankenlos handeln oder einfach resignieren. Ihre Existenz gleicht der eines Tieres, das gierig um einen Knochen kämpft. Wohin ihr verwahrlostes Verhalten schließlich führt, ist der Tod – der physische als letzte Konsequenz des geistig-seelischen. Die Hölle hat also das ferne Jenseits verlassen und präsentiert sich in voller Pracht auf Erden, in der aktuellen historischen Gegenwart. Der Mensch selbst ist Straftäter und Strafender – Selbst-Mörder – geworden, der freiwillig die Verdammung wählt. Dagegen haben Gott und Teufel ihre Bedeutung für die infernalische Wirklichkeit unwiderruflich verloren.

Im Kontext der neuzeitlichen Hölle erscheint der Suizid als letzte Konsequenz einer selbstverschuldeten Verzweiflung. Die verderbende und den letzten Penny verschlingende Schnapssucht – die eigene und die fremde – hat dem Barbier die Kundschaft und das Vermögen geraubt und ihn in den finanziellen und seelischen Bankrott gestürzt, aus dem allein der Tod einen Ausweg bietet. Hogarth soll allerdings davon ausgegangen sein, dass der Alkoholmissbrauch der Armut vorausgehe und nicht umgekehrt.⁴¹⁹ In diesem Sinne muss der Selbstmord im Stich als gerechte Konsequenz der moralischen Verdorbenheit der sich von dem Glauben abgewandten Volksmassen gedeutet werden. Dafür spricht auch das Bild des anonymen Judas-Nachfolgers, dessen Leichnam das motivische Pendant zu dem Königsdenkmal auf dem weit entfernten Kirchturm bildet.

Obwohl der Teufel im menschlichen Verhalten nichts mehr zu suchen hatte, blieb der Suizid in England weiterhin „a horrid crime“ – ein schwerwiegendes Verbrechen gegen Gott, die Gesellschaft und den König, dessen Interesse sich selbstverständlich nach dem Erhalt seiner Untertanen richtete.⁴²⁰ Die Leichen wurden als Strafe auch im Jahrhundert der Aufklärung nach mittelalterlicher Praxis geschändet oder verschwanden in den Seziersälen der Universitäten, der Besitz der gewaltsam Verstorbenen wurde vom Staat bis zum Jahr 1870 konfisziert. Wer einen misslungenen Selbsttötungsversuch überlebte, dem drohte das Gefängnis oder die Irrenanstalt.⁴²¹

⁴¹⁸ Hofmann 1956, S. 35.

⁴¹⁹ Siehe Hinz 1984, S. 36f.

⁴²⁰ Wesley, John, *Thoughts of Suicide*, in: *Works*, New York 1840-1853, Bd. 7, S. 462, zit. nach Bartel, Roland, *Suicide in Eighteenth-Century England: The Myth of a Reputation*, in: *Huntington Library Quarterly* 23, 1, 4, 1960, S. 148.

Am Anfang des 18. Jahrhunderts erhielten die Engländer wiederum den Ruf, eine Nation zu sein, die sich durch eine besonders hohe Zahl an Suizidfällen auszeichne. Diese sonderbare Reputation wurde ungeprüft europaweit akzeptiert und als die „englische Krankheit“ mythologisiert.⁴²² Die Inselbewohner selbst unterstützten diesen Ruf, indem sie das Thema mit der Relevanz eines Nationalproblems öffentlich diskutierten. Als führende Gründe für die hohe Suizidrate wurden vor allem die schlechten Klimaverhältnisse und die melancholische Verfassung der Bürger hervorgehoben. Die Geistlichen und die Moralisten beschuldigten ihrerseits den abgeschwächten Glauben als Folge des aufklärerischen Rationalismus. Andere fanden die Ursachen in den verderblichen Lebensgewohnheiten der Bevölkerung, nämlich in der ausgeprägten Zuneigung der Briten zum Fleisch, Glücksspiel und Alkohol.⁴²³

Zur Bestätigung des internationalen Rufes stürzte sich auch die unter der Bevölkerung besonders populäre und beliebte britische Presse auf jeden bekannt gewordenen Suizidfall und kommentierte ausführlich die Umstände und die Beweggründe – ein strategischer Zug, der in den restlichen europäischen Ländern des 18. Jahrhunderts nicht üblich war. Das Ergebnis war einerseits, dass der Selbstmord dadurch entmystifiziert bzw. verständlicher wurde. Andererseits verwandelte er sich allmählich zu einer alltäglichen Erscheinung, welche die Leser nicht mehr in einen Schockzustand, sondern in Neugier versetzte.⁴²⁴ Die meisten Berichte stammten aus London, wo das Erhängen weiterhin die bevorzugte Suizidmethode der mittleren und unteren sozialen Schichten, „who have no taste for genteeler exits“⁴²⁵, bestimmte.

Hogarths Suiziddarstellung, die im Kontext der ikonographischen Tradition eine bahnbrechende Bedeutung trägt, lässt sich allein vor dem Hintergrund der fortschreitenden Säkularisierung und der zeitgenössischen Suiziddebatte in England erklären. Er war der

⁴²¹ England bestimmt einen Präzedenzfall in der europäischen Geschichte bezüglich der Konstanz und der Strenge, mit welcher das säkularisierte Phänomen der Selbsttötung „bekämpft“ wurde. Während in fast allen europäischen Staaten der Suizid im Einklang mit den Ideen der Französischen Revolution entkriminalisiert wurde, blieb der Selbstmord im britischen Staat bis zum Jahr 1961 ein juristisches Schwerverbrechen, den Überlebenden drohte die Gefängnisstrafe. In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts fanden immer noch Leichenhinrichtungen statt, in der zweiten Hälfte wurden weiterhin Verhaftungen im Fall eines misslungenen Selbstmordversuches vorgenommen, und bis zum dem Ersten Weltkrieg wurden Gerichtsurteile diesbezüglich gefällt. Vgl. Alvarez 1980, S. 53, 59; Minois 1996, S. 431; Mischler 2000, S. 95f.

⁴²² Siehe auch zum Folgenden: Bartel 1960, S. 145ff.; McManners 1981, S. 428f.; Brown 2001, S. 124ff.

⁴²³ Die Ansichten über die Gründe der Selbsttötung waren im England des 18. Jahrhunderts vielfältiger als je zuvor. Dabei soll zwischen den wissenschaftlichen Hypothesen der Intellektuellen und Ärzte und den weiterhin religiösen oder abergläubischen Erklärungsversuchen seitens der bildungslosen Bürgerschichten unterschieden werden. Siehe dazu MacDonald, Michael/Myrphy, Terence R., *Sleepless Souls: Suicide in Early Modern England*, New York 1990, S. 211f.

⁴²⁴ Vgl. ebd., S. 238ff.; Minois 1996, S. 268ff.; Mischler 2000, S. 87; Baumann 2001, S. 106.

⁴²⁵ James Tilson, satirischer Zeitungsartikel in *World*, Nr. 193 vom 9. September 1756, zit. nach Bartel 1960, S. 153.

erste europäische Künstler, der die Selbsttötung als eine reale Begebenheit im Kontext der Armut der unteren Bevölkerungsschichten thematisierte und sich dadurch der Sicht der Intellektuellen in dem aktuellen Disput anschloss. Trotzdem wird der Selbstmörder in seiner Interpretation weiterhin moralisch verurteilt. Er bleibt ein Verbrecher gegen Gott und König und findet einen angemessenen Darstellungskontext im Bild der irdischen Hölle bzw. des sozialen Verfalls, der gesellschaftlichen Degeneration. Er verkörpert wie alle restlichen Menschenfiguren eine Art moderne Lasterallegorie, um die Gott- und Sittenlosigkeit der Zeitgenossen anschaulich zu kritisieren. In Analogie zu der christlichen Tradition wird schließlich auch im hogarthschen Blatt das verspottete Individuum aufgerufen, sich seiner Menschenwürde bewusst zu werden und diese zu bewahren.

Die irdische Hölle definiert ein konstantes Thema auch im Œuvre des „deutschen Hogarth“, des Sozialkritikers George Grosz.⁴²⁶ Eine etwa zwei Jahrhunderte nach *GIN Lane*, im Jahr 1917, entstandene Lithographie des Malers (Abb. 48) vergegenwärtigt das Leben in der Großstadt in Form eines infernalischen Alltags. Der Betrachter wird trotzdem nicht wie in der Komposition von Hogarth durch eine Mauer „geschützt“ und durch eine Treppe schrittweise in den Bereich der einzelnen Höllenkreise eingeführt. Als ein gewöhnlicher Passant wird er unmittelbar in die Straßendynamik involviert und zunächst mit dem perspektivisch nahen Fratzensgesicht eines Unbekannten konfrontiert. Links erhebt sich der rechteckige Körper eines Wohnhauses mit drei Stockwerken, dessen Fenster zur Straße zeigen. Hinter den Gittern des Kellergeschosses sind die Gesichtszüge eines kahlköpfigen Mannes zu erkennen, der aus seinem Versteck die Passanten belauert. In dem Appartement darüber schlägt ein Mann seine Ehefrau mit dem Besen, während die Nachbarn aus der höheren Etage, ein Liebespaar, Zärtlichkeiten austauschen. Der Bewohner des obersten Stockwerkes hat sich am Fenstergriff erhängt. Hinter dem Leichnam sind die Konturen eines rechteckigen Tisches mit einer Flasche und einem Blatt Papier darauf zu erkennen. Auf der Straße vor dem Haus, die zu einem breiten Platz rechts führt, gafft ein junger Mann eine vorbeigehende Frau mit einem Hündchen an. Weitere fratzenhafte, überwiegend männliche Gestalten in Winterkleidung schreiten in allen Richtungen um das Hochhaus, ohne sich gegenseitig zu beachten. Pferdekutschen

⁴²⁶ „Er möchte der „deutsche Hogarth“ werden, bewusst, gegenständlich und moralistisch; predigen, bessern, reformieren – Für abstrakte Malerei habe er kein Interesse“. Harry Graf Kessler, *Tagebücher 1918-1937*, Pfeifer-Belli, Wolfgang (Hrsg.), Frankfurt a. M 1982, S. 119f., zit. nach Schuster, Peter-Klaus, „*Alle sind angeklagt*“ – *George Grosz, der amerikanische Traum und die deutsche Hölle*, in: Ders. (Hrsg.), *George Grosz: Berlin-New York*, Ausst. Kat., Berlin 1994, S. 30. Siehe dazu auch ebd., S. 30ff.; Hofmann 1956, S. 36.

durchqueren die Stadt in entgegengesetzte Richtungen. Ferne Hochhäuser und eine massive Brücke, auf der gerade ein Zug fährt, schließen den Darstellungsraum rechts ab.

Das Blatt trägt den sachlich informativen Titel *Menschen in der Straße*, ohne dass damit ein konkreter Ort oder eine besondere Thematik definiert wird.⁴²⁷ Grosz hat in dieser frühen Etappe seines Schaffens mit Vorliebe das Leben in der Metropole Berlin gezeichnet, dennoch erhebt die Darstellung, aufgrund der stilisierten Formen und Figuren und des Mangels eindeutiger topographischer Indizien wie bei Hogarth, den Anspruch, den Anblick jeder beliebigen Straße einer Großstadt in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts zu dokumentieren.

Die Menschen selbst, „trübe Buchstaben“ mit „verfaulten Seelen“⁴²⁸, gleichen durch die starke Abstrahierung zu zweidimensionalen, flächigen Umrissfiguren naiven Kritzeleien und wirken verunstaltet und grotesk.⁴²⁹ Sie tragen keine Gesichter, sondern Fratzen, die formal ins Animalische oder Monströse übergehen. Im Kontext des mittelalterlichen Symbolismus verrät diese unnatürliche Hässlichkeit ihre dämonische und lasterhafte Natur.⁴³⁰ Sie signalisiert die Entfremdung des Individuums gegenüber der Welt und sich selbst, d. h. die „Ermordung der Person“.⁴³¹

Hogarth stellte eine physiognomisch differenzierte, großstädtische Menschenmenge dar, indem er seine Zeitgenossen mehr oder weniger als eine Gemeinschaft interpretierte: Gemeinsame Laster verbinden sie, gemeinsam tragen sie ihre Bürde. Bei ihm sind die ersten Brüche der Ignoranz und der Entfremdung zu finden, doch sie werden als „unnatürlich“, als Folge eines vergifteten Geistes ausgelegt, als ein Ausnahmezustand, um

⁴²⁷ Das Blatt wurde in den nachfolgenden Jahren mehrfach und unter unterschiedlichen, ironisch-lapidaren Titeln wie *Menschenwege*, *Menschen* oder *Straße* veröffentlicht. Vgl. Dückers, Alexander, *George Grosz. Frühe Druckgraphik, Sammelwerke, illustrierte Bücher 1914-1923*, Ausst. Kat., Berlin 1971, S. 15; Ders., *George Grosz. Das druckgraphische Werk*, Frankfurt a. M. u. a. 1979, S. 184f.

⁴²⁸ Lasker-Schüler, Else, *George Grosz* (1916), zit. nach: Dies., *Die Gedichte 1902-1943*, Kempf, Friedhelm (Hrsg.), Frankfurt a. M. 1997, S. 259.

⁴²⁹ Stilistisch lehnen sich die buchstabenähnlichen Menschenfiguren im frühen Werk von Grosz an das Vorbild anonymer, schnell und unpräzise gekritzelter Graffiti in der Öffentlichkeit oder an „naiven“ Kinderzeichnungen, um durch die Schlichtheit der Bildersprache den unzweideutigen Ausdruck von spontan und unbefangenen formulierten Emotionen vorzutäuschen. Vgl. Lewis, Beth I., *George Grosz. Art and Politics in the Weimar Republic*, Madison, Milwaukee/London 1971, S. 21.

⁴³⁰ Grosz argumentierte die stilisierte Form seiner Darstellungen durch ihr „mittelalterliches“ Wesen: Sie sollen nach den Worten des Künstlers nicht die sichtbare Welt der Erscheinungen zeigen, sondern der „menschlichen Seele“ zur Offenbarung verhelfen, weswegen das Sinnfällige ausschließlich als Ausdrucksmittel eingesetzt wurde. Vgl. Grosz, George, *Über meine Zeichnungen*, in: Bittner, Herbert (Hrsg.), *George Grosz. Mit einem Essay des Künstlers*, New York 1960, S. 33. Siehe dazu: Schneede 1975, S. 36ff.; Neugebauer, Rosamunde, *George Grosz. Macht und Ohnmacht satirischer Kunst. Die Graphiken „Gott mit uns“, Ecce homo und Hintergrund*, Diss., Berlin 1993, S. 58f.

⁴³¹ Siehe Theissing, Heinrich, *George Grosz, die Morde und das Groteske*, in: Hofstede, Justus M./Spies, Werner (Hrsg.), *Festschrift für Eduard Trier zum 60. Geburtstag*, Berlin 1981, S. 271ff.

die Problematik zu betonen, dass Schnaps eine verderbende Wirkung auch auf das soziale Leben der Bürger hat.

Im Inferno von Grosz definiert die Entfremdung den einzigen und dazu „natürlichen“ Zustand der Großstadtbewohner, denn das Gift, das den menschlichen Geist verdirbt, das Leben selbst geworden ist. Die moderne Gesellschaft bestimmt nicht mehr die Gemeinschaft, sondern ein zufälliger Zusammenwurf von einsamen Individuen, die keinen Weg zueinander suchen, sondern sich atomar im leeren Raum der breiten Plätze und Straßen, in alle Richtungen hektisch treiben lassen. Die Straßenpassanten sind überwiegend allein, unabhängig davon, ob sie sich irgendwohin begeben oder eine Tätigkeit ausüben. Sogar die kleine Familiengruppe rechts im Bildmittelgrund scheint keine soziale Einheit mehr zu bilden. Hatte die cartesianische Monade ihre vollkommene Form im idealisierten Bild des rational denkenden und handelnden Menschen der Aufklärungszeit gefunden, findet sie in der Gestalt des Großstadtmenschen von Grosz dagegen die Endform ihrer Dekadenz: Selbstbestimmung ist zu Ignoranz geworden, Souveränität zu Einsamkeit, Selbsterhaltungstrieb zu Feindseligkeit. Das sind die aktuellen Charakteristiken des trivialen bürgerlichen Lebens, das von den scharfkantigen Figuren mit den deformierten Leibern und dem „rachitischen Geist“ verkörpert wird.⁴³²

Noch etwas hat sich in der Zeit zwischen Hogarth und Grosz auffällig verändert. Das eigentliche menschliche Drama wurde von der Straße in die verborgenen Innenräume der Hochhäuser verlegt, in die unsichtbare und geschützte Welt der „Privatsphäre“⁴³³. Das Gitterfenster im Kellerraum des sich im Vordergrund erhebenden Wohnblocks deutet auf Misere und Armut und erinnert zugleich an ein Gefängnis, worin sich ein gewöhnlicher Verbrecher tagsüber versteckt, um seine potenziellen Opfer zu beobachten. Familienstreit, häusliche Gewalt, Prostitution oder Ehebruch, schließlich Einsamkeit, Verzweiflung und Selbstmord sind die Kategorien, durch welche sich das private, d. h. unsichtbare und unverstellte Leben definiert und sich in Stockwerken anstatt in Höllenkreisen strukturiert. Der sezierende Querschnitt durch ein gewöhnliches Mietshaus im Blatt von Grosz gleicht somit einer spätmittelalterlichen Höllenfahrt (Abb. 17).

In der Interpretation von Grosz hat sich demnach das irdische Inferno weitgehend von dem ikonographischen Vorbild des religiösen Motivs gelöst, Laster, Qual und Strafe

⁴³² Hulsenbeck, Richard, *Dada siegt! Eine Bilanz des Dadaismus*, Berlin 1920, S. 28f., in: Dückers 1971, S. 4.

⁴³³ Das Bedürfnis nach einem „privaten Raum“ entstand im 19. Jahrhundert als die Forderung nach mehr subjektiver Freiheit, die sich im Geschlossenen und Geschützten bzw. zwischen den vier Wänden der eigenen Wohnung und nicht im Offenen und Öffentlichen bewährt. Zur Entstehung und Bedeutung des Begriffs des Privaten siehe Perrot, Michelle, *Formen des Wohnens*, in: Ders. 1992, S. 314.

sind wesentlich neu ausgelegt worden. Die Hölle bestimmt kein Segment der göttlichen Hierarchie und nimmt nicht mehr am ordnenden Prinzip teil, der die Sünder nach der Art der Sünde und der Strafe gruppiert oder unterschiedlichen Kreisen zuordnet. In der feindlichen Gegenwart sind das Chaos und das Gewirr ausgebrochen. Die mittelalterlichen Lasterallegorien wurden durch die sinnentleerten und verzerrten Gesichter der Großstadtbewohner ersetzt. Einzeln oder willkürlich zusammengeworfen, bewohnen sie alle ihren eigenen Höllenkreis und treten zugleich selbst als die „Hölle der Anderen“ auf.⁴³⁴ Die Verzweiflung, die sie verkörpern, ist innerweltlich und innermenschlich geworden. Sie ist die Verzweiflung darüber, überhaupt Mensch zu sein. Sie misst sich nicht mehr an der Ewigkeit, sondern an einer scheinbar endlos ausdehnbaren Zeit, die Verdruss und Langeweile mit sich bringt. Die Hölle bestimmt die Sinn- und Zwecklosigkeit der eigenen Existenz, sie ist kein realer Ort mehr außerhalb des menschlichen Geistes. Die infernalischen Dämonen haben sich aus diesem Grund zu unsichtbaren Trieben verwandelt, welche die menschliche Seele immer noch unermüdlich quälen, verführen und verdammen. Deswegen erscheint der Mensch selbst infernalisch oder dämonenhaft – krank, entstellt, demoralisiert, entmenschlicht. Er versinnbildlicht den unwiderruflichen, endgültigen Tod des Gottesmenschen. Die angemessene Strafe für die „Sünder“ der Neuzeit sind Einsamkeit, Anonymität, Armut und schließlich – ironischerweise – der ewige Tod.

„Die Tragödie setzt Schuld, Not, Maß, Übersicht, Verantwortung voraus. In der Wurstelei unseres Jahrhunderts, in diesem Kehraus der weißen Rasse, gibt es keine Schuldigen und keine Verantwortlichen mehr. Alle können nichts dafür und haben es nicht gewollt.“⁴³⁵ *Man* schlägt, betrügt, verzweifelt, mordet oder bringt sich selbst um, und das Blatt von Grosz zeigt dabei keine Betroffenen. Denn schließlich handelt es sich um „Unpersonen“⁴³⁶, und wenn Unpersonen leiden oder sterben, ist ihr Schmerz oder Tod für die anderen, die nicht direkt betroffen sind, eigentlich abstrakt, unreal, fern und wird als solcher bald vergessen. So lautet das Prinzip der modern aufgefassten Talion. In der Höllenvision des 20. Jahrhunderts bestimmt aus diesem Grund auch der konkrete Suizidfall kein persönliches Drama mehr. Der Tote lässt sich nicht wie bei Hogarth identifizieren. Er ist zu einem „trüben Buchstaben“, zu einer anonymen, gestaltlosen Zahl degradiert.⁴³⁷ Schließlich stirbt man, wie man lebt – isoliert, fremd, unauffällig, banal. Diese

⁴³⁴ Vgl. Sartre, Jean-Paul, *Geschlossene Gesellschaft. Stück in einem Akt* (1944), Hamburg 1999.

⁴³⁵ Dürrenmatt, Friedrich, *Theaterprobleme* (1955), zit. nach Mayer, Hans, *Unser Trojanischer Krieg*, in: Beutler u. a. 1988, S. 12.

⁴³⁶ Kalish, Richard A., *Der gegenwärtige Status von Tod und Betreuung des Sterbenden: das Ende eines Tabus*, in: Eser 1976, S. 160.

erschreckende Bilanz hängt nicht zuletzt mit der Erfahrung des Ersten Weltkrieges zusammen, der für die Geschichte des Suizides eine deutliche Zäsur markierte. Der Massentod stellte alle Werte in Frage – vor allem den Wert des individuellen menschlichen Lebens. In einer Welt, in der „alle“ zu Mördern und Selbstmördern geworden sind, gab es schließlich keinen Platz mehr für Tragik.

⁴³⁷ Im 20. Jahrhundert stellt der Suizid eine juristisch nicht zu belangende „Privatangelegenheit“ dar. Es handelt sich nach zeitgenössischer, wissenschaftlicher Sicht nicht mehr um ein Verbrechen, sondern um die Folgen einer vor allem *sozial* bedingten Krankheit. Aus diesem Grund soll das Individuum als solches beiseite gelassen werden, damit an seine Stelle ein repräsentativer Grundtypus eintreten kann, der unter bestimmten sozialen Bedingungen geformt wird und durch statistische Zahlen, die als Indikator für die pathologische Fehlentwicklung der Gesellschaft dienen, erfasst werden kann. Für diese Lesart stehen die klassischen Studien von Émile Durkheim (*Le suicide. Étude de sociologie*, Paris 1879, im Folgenden zit. nach der Übersetzung von Sebastian und Hanne Herkommer, Neuwied/Berlin 1973) und Thomas G. Masaryk (*Der Selbstmord als soziale Massenerscheinung der modernen Civilisation*, Wien 1981) am Anfang der Soziologie und des neuen Jahrhunderts. Zum Thema siehe: Alvarez 1980, S. 81ff.; Baudry, Patrick, *Der Selbstmord aus soziologischer Sicht. Von Durkheim bis zur Gegenwart*, in: *Concilium* 21, 3, 1995, S. 173-178; Bailey, Victor, „*Thus Rash Act*“. *Suicide Across the Life Cycle in the Victorian City*, Stanford, California 1998, S. 15ff.; Lembach 1998, S. 62f.; Ahrens 1999, S. 8ff.; Baumann 2001, S. 229ff.; Wittwer 2003, S. 20f., 118f.

I. 6 Zusammenfassung

Die ikonographische Tradition der Suiziddarstellungen von der Antike bis zum 20. Jahrhundert beruht, wie der vorgenommene kulturgeschichtliche Abriss verdeutlicht hat, auf der Konstanz von Themen und Motiven, die eine altertümliche oder mittelalterliche Quelle zum Ursprung haben. Das klassische Darstellungsspektrum bestimmt der heroisch-philosophische Suizid berühmter Sagenhelden und historischer Personen aus der griechisch-römischen Mythologie und Geschichte. Sein thematisches Pendant definiert der unheroische oder anonyme Selbstmord in der christlichen Kunst, dessen Gestalt sich in der biblischen Figur des erhängten Judas und der zahlreichen Darstellungen von Lasterallegorien konkretisiert hat.

Der heroisch-philosophische Suizid wird von den Künstlern einheitlich als ein außerordentlich dramatischer Akt interpretiert: Als letzte und notwendige Konsequenz eines situativ ausgelösten Widerspruchs, dessen Aufhebung der antike Held oder Philosoph mit seinem Leben bezahlen muss, um den Wert des menschlichen Seins auf der ontologischen Ebene zu bestätigen. Im Geiste des europäischen Altertums wird der Konflikt ausschließlich rational und mit einer überzeitlichen, moralischen Größe gelöst, die exemplarisch wirkt. Daraus schöpft sich der heroische Modus der künstlerischen Interpretationen, welche die bewunderungswürdige Gesinnung der Kompositionsprotagonisten anschaulich hervorzuheben suchen. Der Sterbende nimmt traditionell eine zentrale Position im Darstellungsraum ein, und sein fiktives Äußeres wird in der Regel durch physische Schönheit charakterisiert, welche seine psycho-somatische Gesundheit bezeugt und ihn als die Verkörperung des zeitgenössischen Tugendkatalogs erscheinen lässt (Abb. 8, 24, 27, 38). Das Motiv des Freitodes wird in diesem Kontext mit einer Vorliebe für die Vergegenwärtigung der Grenzsituation thematisiert, während die Komposition im Ganzen auf ein narratives Postament aufgebaut wird. Dadurch erscheint der Akt der Selbstentlebung niemals als eine spontane und unüberlegte Tat, sondern als der Höhepunkt der individuellen Tragödie.

Die Künstler des 19. und 20. Jahrhunderts suchen nicht mehr die übermenschlich-heroischen, sondern die psychologischen Aspekte der geerbten kompositorischen Lösungen hervorzuheben und die altertümliche Thematik als ein universales, menschliches Drama auf einer zeitlosen Ebene neu auszulegen, um ihre Relevanz für die aktuelle Gegenwart zu hinterfragen. Die traditionellen Motive aus der klassischen Epoche scheinen

aus dieser Perspektive, insbesondere für die Welt-, Lebens- und Todeswahrnehmung des Bildbetrachters aus dem 20. Jahrhundert, ihre Aussagekraft eingebüßt zu haben: Der sterbende Sokrates von Grützke (Abb. 40) sieht wie ein Betrunkener aus, Lucretia von Mueller (Abb. 43) gleicht einer Hysterikerin, die beim Betrachter keine Bewunderung zu erwecken vermag.

Anders verhält es sich mit der Motivtradition des unheroischen Suizides, die sich in der theologisch untermauerten Kunst des christlichen Mittelalters formte. Im Kontext des veränderten Weltbildes erhielt die Selbsttötung eine neue Auslegung: Sie wurde als eine moralisch verwerfliche Verzweiflungstat mit fatalen Konsequenzen für die unsterbliche Seele des Sünders für verdammungswürdig erklärt und offiziell verboten. Als eine freiwillige Entscheidung behielt sie zwar den rationalen Charakter, der ihr allerdings im reformierten Kontext die Bedeutung eines bewusst begangenen Verbrechens verlieh, an erster Stelle gegen Gott und seine Seinsordnung, ferner gegen die staatliche Macht, die ihn auf Erden vertritt. Die veränderte Sicht auf das Phänomen reflektiert die gezielte Hässlichkeit seiner bildhaften Illustrierung in der christlichen Kunst, die wesentlich symbolisch zu betrachten ist, d. h. nicht ästhetisch, sondern ethisch. Der menschliche Körper verliert demzufolge entweder seine anmutige Proportionalität und wird missgebildet dargestellt (Abb. 12, 18) oder seine heldenhafte, souveräne und selbstbeherrschte Haltung, die durch das Bild des gemarterten Leibes ersetzt wird (Abb. 13, 16). Infolge der mittelalterlichen Neigung zur Universalisierung tritt vor allem aber die konkret identifizierbare, mythische oder historische Figur des antiken Helden hinter einen objektivierenden, anonymen Typus zurück. Er nimmt die Form einer Allegorie der gestaltreichen Sünde an, in der alle individuellen und situativen Unterschiede als Folge der prinzipiellen Verwerflichkeit der Tat an sich miteinander verschmolzen sind. Das Motiv des Selbstmordes wiederum wird im Kontext der mittelalterlichen Talion sowohl in der Bedeutung eines schwerwiegenden Verbrechens als auch des Erleidens einer gerechten Sühne interpretiert, zu welchem Zweck die Künstler Anregung aus der zeitgenössischen Strafpraxis schöpften.

Gerade im Bild des anonymen Suizides, den keine edlen Gründe hervorrufen und keine schöne Geste veranschaulicht, finden die Künstler des 18.-20. Jahrhunderts die angemessene Form für die Problematisierung des säkularisierten Phänomens im Rahmen der fortschreitenden Industrialisierung und Verwissenschaftlichung der bürgerlichen Welt, die eine zunehmende Verunsicherung und Vereinsamung des gottlos gebliebenen und von der Masse verschlungenen Individuums mit sich brachten. Moderne Judas-

Interpretationen (Abb. 44, 46), die gelegentlich in den Kontext einer infernalischen Gegenwart verlagert werden (Abb. 47, 48), verwandeln sich zu Ausdrucksformeln der künstlerischen Klage über die herrschenden politischen, wirtschaftlichen und sozialen Missstände.

II. Der romantische Suizid als Thema der Malerei und Graphik des 18.-20. Jahrhunderts

Im Folgenden wird die Aufmerksamkeit auf motivisch vorbildlose Suiziddarstellungen gerichtet, die sich dem traditionellen Themenkreis seit dem 18. Jahrhundert anschlossen. Sie distanzieren sich von der ursprünglichen Polarisierung der heroischen und unheroischen bzw. moralisch positiven und pejorativen Motive und erschließen neue Ansichten auf das dem öffentlichen und wissenschaftlichen Diskurs würdig gewordene Phänomen.

Suizidmotiv und Suizidmethode erweisen sich, wie aus der bereits erfolgten Untersuchung der ikonographischen Tradition ersichtlich wurde, als kulturgeschichtlich kodiert: Sie markieren soziale und geschlechtliche Unterschiede und stehen stellvertretend für die sie wählende Person und die Art der Beurteilung ihres Freitodes aus gesellschaftlicher Perspektive. Nicht zuletzt unterliegen sie als Zeichen des zivilisatorischen und technischen Fortschritts einem steten Wandel. Dadurch erweisen sie sich im Kontext der Kunsttradition als besonders hilfreich bei der Erkennung und der Analyse von thematischen und ikonographischen Rahmen und Zitaten. Aus diesem Grund werden sie auch im Folgenden zum primären Kriterium bei der methodischen Strukturierung und Einordnung der einzelnen Darstellungen gewählt.

II. 1 Der romantische Suizid I: die Machtlosigkeit der Vernunft

Eine entscheidende Wende erhielt der Suiziddiskurs in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts durch die Popularität und die Wirkungsmacht des für die Epoche der Empfindsamkeit charakteristischen Briefromans *Die Leiden des jungen Werther* (Leipzig 1774) von Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832).⁴³⁸ Die literarische Fiktion dokumentiert die letzten Monate aus dem Leben eines feinfühligem Intellektuellen aus der wohlhabenden Bürgerschicht, bevor er sich selbst entleibt. Die intime

⁴³⁸ Im Folgenden zit. nach Goethe, Johann Wolfgang von, *Die Leiden des jungen Werther*, in: Trunz, Erich (Hrsg.), *Goethes Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden*, Bd. 6. *Romane und Novellen I*, München 1998, S. 7-124. Zur Entstehung und zur literatur- und kulturhistorischen Bedeutung des Romans siehe: Kayser, Wolfgang, *Die Entstehung von Goethes Werther*, in: DVLG 19, 1941, S. 430-457; Atkins, Stuart P., *The Testament of Werther in Poetry and Drama*, Cambridge, Massachusetts 1949; Göres, Jörn (Hrsg.), *Die Leiden des jungen Werthers. Goethes Roman im Spiegel seiner Zeit*, Ausst. Kat., Düsseldorf 1972; Krüger 1972, S. 39ff.; Engel, Ingrid, *Werther und die Wertheriaden: Ein Beitrag zur Wirkungsgeschichte*, Diss., Köln 1986; Bähr 2002, S. 92ff. Zum Begriff des Briefromans siehe Krüger 1972, S. 118f.; Engel 1986, S. 41ff.; Müller, Lothar, *Herzblut und Maskenspiel. Über die empfindsame Seele, den Briefroman und das Papier*, in: Jüttemann u. a. 1991, S. 267-290.

Korrespondenz mit dem Busenfreund Wilhelm berichtet von seiner Flucht aus der Stadt zu einem idyllischen Ort namens Walheim, dem die provinzielle Zivilisationsferne im Schoß der Natur eine paradiesische Schönheit verleiht. Von der Lektüre „seines Homers“ inspiriert, glaubt Werther dort vom Gefühl einer allumfassenden Harmonie ergriffen zu sein, die durch die entflammte Liebe zu dem Dorfmädchen Charlotte S., die in seinen Augen die kindlich reine und unverbildete Seelenverwandte verkörpert, sein Dasein zu einer seligen Vollendung zu geleiten scheint.

Lotte erwidert die frenetische Zuneigung Werthers nicht. Sie entscheidet sich für ein ruhiges Eheleben mit Albert und beschleunigt den Zusammenbruch des weltfremden Kosmos aus Sehnsucht und Leidenschaft in Inneren des Romanhelden. Der Liebeskummer vermischt sich mit dem Grundgefühl der Verabscheuung der bürgerlichen Wirklichkeit und lässt ihn in ausweglose Verzweiflung versinken. Selbst die anfänglich beseligende Natur verwandelt sich zu einem Quell des Elends und des Todes.⁴³⁹ Kurz vor Weihnachten erschießt sich Werther in der abendlichen Stunde mit einer von Albert geliehenen Pistole in seiner Kammer. Am folgenden Morgen wird er schwer verwundet auf dem Boden liegend aufgefunden und stirbt leidvoll im engen Kreis seiner Freunde. Auf seinem Leseputz liegt der Roman *Emila Galotti* von Gotthold E. Lessing aufgeschlagen. Der Leichnam wird nach zeitgenössischem Brauch unkirchlich, in der Nacht, am Rande des Dorffriedhofs begraben.

Werther ist ein authentisches Geschöpf der Epoche der Empfindsamkeit. Seine literarische Gestalt verkörpert alle Sehnsucht nach der Naturbezogenheit der idealisierten Antike, von der Rousseau, Winckelmann und Lessing zuvor wortreich schwärmten. Seine Flucht aus dem „zivilisatorischen Kerker“⁴⁴⁰ äußert die neoklassizistische Kritik an dem geistigen Verfall des Menschen zufolge des radikalen Kults der Vernunft: „Wir Gebildeten – zu Nichts Verbildeten“⁴⁴¹. In dem gefühlsbetonten Inhalt der Briefe an Wilhelm manifestiert sich die Verwirklichung eines der höchsten Ideale der Epoche – das der empfindsamen

⁴³⁹ „Musste denn das so sein, dass das, was des Menschen Glückseligkeit macht, wieder die Quelle seines Elends würde? Das volle, warme Gefühl meines Herzens an der lebendigen Natur, das mich mit so vieler Wonne überströmte, das rings umher die Welt mir zu einem Paradiese schuf, wird mir jetzt zu einem unerträglichen Peiniger, zu einem quälenden Geist, der mich auf allen Wegen verfolgt. [...] mir untergräbt das Herz die verzehrende Kraft, die in dem All der Natur verborgen liegt; die nichts gebildet hat, das nicht seinen Nachbar, nicht sich selbst zerstörte. Und so taumle ich beängstigt. Himmel und Erde und ihre webenden Kräfte um mich her: ich sehe nichts als ein ewig verschlingendes, ewig wiederkäuendes Ungeheuer.“ Goethe, *Werthers Leiden I. Brief vom 18. August 1771*, S. 51ff. Siehe auch *Brief vom 22. August 1771*, S. 53f., *Brief vom 3. November 1772*, S. 84f.

⁴⁴⁰ Engel 1986, S. 60.

⁴⁴¹ Goethe, *Werthers Leiden II. Brief vom 4. Sept. 1772*, S. 79.

Freundschaft und Seelenverwandtschaft. Im Geiste der beginnenden Romantik werden die dramatischen Wandlungen seines Gemütslebens von symbolträchtigen Landschaftsbildern und Naturphänomenen wie Gewitter, Mondnacht oder Überschwemmung wirkungsvoll gespiegelt. Der Romanheld stirbt schließlich in der trostlosen Winterjahreszeit und wird, ähnlich dem unbekanntem Mönch in dem Gemälde von Friedrich (Abb. 31), in der Stille der nächtlichen Stunde begraben.

„Ich gehe voran [...], bis du kommst, und ich fliege dir entgegen und fasse dich und bleibe bei dir vor dem Angesichte des Unendlichen in ewigen Umarmungen.“⁴⁴² Goethes Roman liefert zugleich erstes Zeugnis davon, dass im Laufe des Jahrhunderts der neuzeitliche Kult des Herzens neue Felder des Seelenlebens erobert hat. Die Idee von der „empfindsamen Liebe“, die wirksamer als die Freundschaft sogar die Einsamkeit und die Weltfremdheit des sensiblen Romantikers zu vertreiben und die Schranken seines subjektiven Daseins aufzuheben vermag, ist im Bewusstsein als die erhabenste Form der zwischenmenschlichen Beziehungen gewachsen.⁴⁴³ In ihr allein wird die Verwirklichung der Einheit der polarisierten Modi der menschlichen Natur gesehen: Leib und Seele, Geist und Fleisch, Leid und Freude verschmelzen in dem grenzenlosen Gefühl der Seligkeit und Vollkommenheit, das die Verbundenheit mit dem geliebten Menschen gebärt. Als reale Möglichkeit für die Entgrenzung des Ichs und die Berührung des Absoluten vermischt sich schließlich ihre spirituelle Definition mit der romantischen Todesauffassung: Die in der Liebe erwachte Todessehnsucht wird als die Gewissheit von einem metaphysischen Sinn und Zweck der eigenen Existenz dargelegt.⁴⁴⁴

Nicht allein die unglückliche Liebe zu Lotte ist es allerdings, auch wenn sie zweifelsfrei eine entscheidende Rolle spielt, die den Romanhelden in die Verzweiflung treibt. Sein Suizid ist die äußerste Konsequenz eines Lebens, das allein „aus dem

⁴⁴² Ebd., S. 117.

⁴⁴³ Siehe zum Thema Trunz 1950, S. 225ff.

⁴⁴⁴ Die Idee von der Unsterblichkeit der Liebenden, die erst nach dem leiblichen Tod, d. h. „im Himmel“ zum vollendeten Liebesgenuss durch die restlose Vereinigung gelangen, findet sich bereits in der profanen, im Kontext des ritterlichen Minnesangs entstandenen Literatur des 12. Jahrhunderts. Allerdings gelang es nur wenigen Autoren aus der Zeit, eine aus christlich-theologischer Sicht unanfechtbare Balance zwischen der Sehnsucht nach einem anderen Menschen und nach Gott bzw. zwischen der niederen, sinnlichen und verderbenden und der erhabenen, geistigen und sakralen Liebe herzustellen. „In den Schriften der Romantiker [dagegen D. J.] ist himmlische Liebe eine Angelegenheit des Paares. Gott bleibt ein Beobachter, der das Paradies der Liebenden wohlwollend, aber aus der Distanz betrachtet. Er mischt sich nicht ein. Der Himmel der Dichter besteht in der Erfahrung der geliebten Person, nicht in der Erkenntnis Gottes. Erlösung geschieht daher durch romantische Liebe, nicht durch Gnade, durch die Kirche oder ethisches Verhalten. Nicht nur Gott, sondern auch andere Menschen sind überflüssig. Die Gesellschaft bildet ein Hindernis, weil sie sich dem Wunsch des Paares nach Vereinigung in den Weg stellt. Ehe und Familie gehören zu jenen irdischen Institutionen, die vergehen müssen, damit die wahre Liebe ihre ewige Blüte erleben kann.“ Lang/McDannel 1990, S. 364f. Siehe zum Thema: ebd., S. 135ff.

Mittelpunkt des Herzens heraus“ quillt.⁴⁴⁵ Goethe suchte an der Gestalt Werthers die Kehrseite des modernen, aus dem Menschenbild der Aufklärung heraus erwachsenen Subjektivismus in seiner radikalen Form offen zu legen und den das Selbst zerstörenden Konflikt zwischen innerer und äußerer Wirklichkeit schicksalhaft erscheinen zu lassen. Die von Dichtung und Träumen berauschte Seele des jungen Intellektuellen sehnt sich ursprünglich nach der Welt, um „Nahrung für das hungrige Herz“ zu suchen, Genüsse und Freuden, die den „strebenden, sehnenen Busen“ ausfüllen und befriedigen.⁴⁴⁶ Noch in jenen Stunden der Euphorie regt sich in ihr dennoch zugleich die Klage über die chronische „Eingeschränktheit“ des Menschen: Wie ein Schlafwandler taumele er, beengt von der bürgerlichen Moral und den profanen Notwendigkeiten und Bedürfnissen des Alltags, die keinen anderen Zweck befriedigen, außer seine armselige Existenz zu verlängern.⁴⁴⁷ Werthers Versuche, die Schranken dieser profanen Verfassung zu sprengen und die immer stärker schmerzende Sehnsucht nach Poesie, Erhabenheit und Schönheit, nach Harmonie und Freiheit in der Natur, in der Gesellschaft oder in der Liebe zu befriedigen, scheitern. Angesichts der Ausweglosigkeit beschließt er, sich lieber selbst zu vernichten als sein subjektives Gefühlsleben zu verleugnen.⁴⁴⁸ Mit dieser weitgehend unkonventionellen Auslegung der Gründe entwarf Goethe den komplexen neuzeitlichen Begriff des *romantischen Suizides*, der sich von der überlieferten Polarität zwischen dem Motiv der heroischen und der unheroischen Selbsttötung distanziert, ohne den Rahmen der literarisch-philosophischen Tradition seit der Antike zu verlassen. Sofern der neue Terminus den Kern dieser Studie definiert, sollen dessen Grundzüge im Folgenden präziser dargelegt werden.

Jeder Mensch sei aus wertherscher Sicht stets im Besitz des „süßen Gefühls der Freiheit“, den „Kerker des Körpers“ nach eigenem Belieben zu verlassen und sich von dem formenreichen, weltlichen Leid zu lösen. Dennoch verharre sogar der hoffnungslos Unglückliche in der lichten Welt und sehne sich nach jeder einzelnen Stunde unter der Sonne.⁴⁴⁹ Dieses „Paradox“ erklärt sich der Romanheld mit der „hamletschen“

⁴⁴⁵ Kaysers 1941, S. 454. Vgl. Goethe, *Werthers Leiden I. Brief vom 22. Mai 1771*, S. 13: „Ich kehre in mich selbst zurück, und finde eine Welt! Wieder mehr in Ahnung und dunkler Begier als in Darstellung und lebendiger Kraft. Und da schwimmt alles vor meinen Sinnen, und ich lächle dann so träumend in die Welt.“

⁴⁴⁶ Ebd., *Brief vom 9. Mai 1772*, S. 72.

⁴⁴⁷ Ebd., *Brief vom 22. Mai 1771*, S. 13.

⁴⁴⁸ Sinnbildlich dafür steht nicht zuletzt der aufgeschlagene Text des lessingschen Trauerspiels *Emilia Galotti* (1772), in dem Odoardo sich gezwungen sieht, seine Tochter Emilia zu töten, um ihre Tugend und Würde angesichts der fürstlichen Machtanmaßungen zu retten, die beiden jede Möglichkeit der Selbstbestimmung verneinen. Siehe dazu Engel 1986, S. 57.

⁴⁴⁹ Goethe, *Werthers Leiden I. Brief vom 22. Mai 1771*, S. 14. Vgl. Platon, *Phaidon* 6/61eff.

Unentschlossenheit: Die Ungewissheit angesichts des Todesgeheimnisses lähme den Willen und zwingt auch den Freudlosen, lieber den Gram weiter zu erdulden als ihn frei zu beenden.⁴⁵⁰ Die Angst vor dem Unbekannten sei es folglich, die vor Suizid schützte. Doch die menschliche Natur habe „ihre Grenzen: Sie kann Freude, Leid, Schmerzen bis auf einen gewissen Grad ertragen und geht zugrunde, sobald der überstiegen ist. Hier ist also nicht die Frage, ob einer schwach oder stark ist, sondern ob er das Maß seines Leidens ausdauern kann, es mag nun moralisch oder körperlich sein. [...] wir nennen das eine Krankheit zum Tode“⁴⁵¹.

Die Metapher der „Todeskrankheit“ ist dem Johannes-Evangelium entlehnt und bezeichnet ursprünglich die theologische Verzweiflung (*desperatio*), die den Sünder in den ewigen Tod stürzt, im Unterschied zu dem somatischen Leid an sich, das sich aus evangelischer Sicht auf das Schicksal der unsterblichen Seele nicht auswirkt.⁴⁵² Die werthersche Verzweiflung dagegen hat keine christlich-religiöse, sondern heidnisch-antike Wurzeln. Sie bezieht sich auf jene schicksalhafte „Sonderfälle“ der stoischen Philosophie, in denen dem Individuum eine sinn- und würdevolle Lebensführung versagt wird, so dass es als moralisch berechtigt angesehen wird, wenn der Betroffene Gebrauch von der ihm von der Natur zugesprochenen Entscheidungs- und Handlungsfreiheit macht.⁴⁵³ Der Konflikt wird folglich nicht metaphysisch, zwischen Mensch und Gott, sondern zwischen Mensch und (Menschen)Welt auf der existenziellen Ebene ausgetragen. Die Modernität der wertherschen Apologie besteht darin, dass der Zustand, in dem die „Grenzen“ der

⁴⁵⁰ „Den Vorhang aufzuheben und dahinter zu treten! Das ist alles! Und warum das Zaudern und Zagen? Weil man nicht weiß, wie es dahinten aussieht? Und man nicht wiederkehrt? Und dass das nun die Eigenschaft unseres Geistes ist, da Verwirrung und Finsternis zu ahnen, wovon wir nichts Bestimmtes wissen“. Goethe, *Werthers Leiden II. Brief vom 14. Dezember 1772*, S. 100. Vgl. Shakespeare, William, *Hamlet III*, 1, 56ff. [zit. nach der Übersetzung von August von Schlegel (München 2006)]: „Sein oder Nichtsein, das ist hier die Frage [...]. Denn wer ertrüg’ der Zeiten Spott und Geißel [...]/Wenn er sich selbst in Ruhstand setzen könnte/Mit einer Nadel bloß? Wer trüge Lasten/Und stöhnt’ und schwitzte unter Lebensmüh’?/Nur dass die Furcht vor etwas nach dem Tod –/Das unentdeckte Land, von des Bezirk/Kein Wanderer wiederkehrt – den Willen irrt,/Dass wir die Übel, die wir haben, lieber/Ertragen, als zu unbekanntem fliehen.“ Siehe dazu ferner Goethe, *Dichtung und Wahrheit III*, 13, S. 582: „Sonderbar genug bestärkte unser Vater und Lehrer Shakespeare, der so reine Heiterkeit zu verbreiten weiß, selbst diesen Unwillen. Hamlet und seine Monologen blieben Gespenster, die durch alle jungen Gemüter ihren Spuk trieben. Die Hauptstellen wusste ein jeder auswendig und rezitierte sie gern, und jedermann glaubte, er dürfe ebenso melancholisch sein als der Prinz von Dänemark, ob er gleich keinen Geist gesehn und keinen königlichen Vater zu rächen hatte.“

⁴⁵¹ Goethe, *Werthers Leiden I. Brief vom 12. August 1771*, S. 48.

⁴⁵² Vgl. Joh 11:1ff.

⁴⁵³ Im Einklang mit den Intellektuellen der Zeit stützt sich auch Goethe auf die stoische Apologie der Selbsttötung von Seneca, die er nach eigener Ansicht und dem empfindsamen Zeitgeist angemessen umformulierte. „So ist mir’s oft“, schreibt beispielsweise Werther mit den Worten Senecas, „ich möchte mir eine Ader öffnen, die mir die ewige Freiheit schaffte“. Goethe, *Werthers Leiden II. Brief vom 16. März 1772*, S. 71. Vgl. Seneca, *Briefe an Lucilius 70,16*: „Nicht nötig ist’s, mit einer klaffenden Wunde die Brust aufzureißen: Mit einem Messerchen tut man den Weg zu jener herrlichen Freiheit auf, und einen Stich nur kostet Sicherheit.“ Die shakespearesche Tragödie *Hamlet* bildet die thematische Brücke dazwischen.

menschlichen Natur überschritten werden, nicht nach den objektiven Forderungen der seiner Herkunft nach göttlichen Vernunft bestimmt wird, sondern nach dem lastenden Ausmaß der unaufhebbaren Differenz zwischen den subjektiven und streng individuellen Bedürfnissen, Hoffnungen und Erwartungen der konkreten, empfindsamen Person und der objektiven Wirklichkeit, die sich als die „gesellschaftliche Einschränkung“ manifestiert.⁴⁵⁴ Die stoischen Rationalismus und Rigorismus werden, mit anderen Worten, durch das zeitgenössische Bild vom Menschen als die Verkörperung einer sowohl rationalen als auch gleichwertig affektiven Natur in Psychologie übersetzt, die Suizidgründe werden ganz in das subjektive Innere des Individuums verlegt, so dass Gefühl und Einsicht für ebenbürtig erklärt werden.⁴⁵⁵ Dennoch äußert sich die freie Entscheidung zu sterben nicht in einer unüberlegten Handlung als Ausdruck leichtsinniger Spontaneität und verantwortungsloser Leidenschaft. Der so aufgefasste Suizid definiert keine „rasche und übereilte“ Tat, sondern einen „mit der besten Überzeugung, mit der möglichst ruhigen Entschlossenheit“ vollzogenen Schritt in den Tod.⁴⁵⁶ Als solcher fordert er auch kein moralisches Urteil, sondern Klärung der Ursachen und Empathie.⁴⁵⁷ Die werthersche „Krankheit“ definiert also eine subjektive Grundstimmung von Weltfremdheit und Hoffnungslosigkeit hinsichtlich der Unmöglichkeit einer Lebensführung, die den eigenen, seelischen Bedürfnissen entspricht. Nichts könne aus der Sicht des Romanhelden diese Form der Verzweiflung „heilen“ als der Tod.⁴⁵⁸

Der Briefroman von Goethe wurde zum ersten Mal im Jahr 1774 veröffentlicht und in den nachfolgenden Jahren in die europäischen Sprachen übersetzt und mehrfach neu verlegt.⁴⁵⁹ In Deutschland löste er eine verwirrende „Wertherepidemie“ aus, bei der zahlreiche, junge Menschen, die sich als Nachfolger des literarischen Helden betrachteten und „die Poesie in Wirklichkeit“ zu verwandeln suchten, ihrem Leben ein frühes Ende setzten.⁴⁶⁰ Die tragische und vom Autor selbst keinesfalls beabsichtigte Wirkung des Buches, die sich

⁴⁵⁴ Wolf 1972, S. 148.

⁴⁵⁵ Siehe ebd., S. 156f.

⁴⁵⁶ Goethe, *Werthers Leiden II. Brief vom 14. Dez. 1772*, S. 100.

⁴⁵⁷ Deswegen verfolgt der Roman den Verlauf der „Erkrankung“ aus der einzigen angemessenen Perspektive – aus dem subjektiven empfindsamen Seelenleben Werthers heraus, wodurch Leid und Leidenschaft der rationalistischen Neigung zu ihrer Pathologisierung entrissen werden. Siehe dazu Bähr 2002, S. 225ff.

⁴⁵⁸ „Ich sehe dieses Elends kein Ende als das Grab“. Goethe, *Werthers Leiden II., Brief vom 30. August 1771*, S. 55.

⁴⁵⁹ Siehe Göres 1972, S. 8ff.; Mischler 2000, S. 98ff.

⁴⁶⁰ Goethe, *Dichtung und Wahrheit III*, 13, S. 588. Siehe dazu: Minois 1996, S. 389f.; Andree, Martin, *Wenn Texte töten. Über Werther, Medienwirkung und Mediengewalt*, München 2006, S. 175ff.; siehe zum Thema außerdem Cahn, Zilla G., *Suicide in French Thought from Montesquieu to Cioran*, New York u. a. 1998, S. 40ff.

nach der Veröffentlichung verselbständigt hatte, wurde über Jahrzehnte brennend diskutiert und hinsichtlich der „Unvernünftigkeit“ des Romanhelden und der Unzulässigkeit seiner Selbsttötung stürmisch kritisiert.

Der Unmut der Aufklärer konzentrierte sich vor allem auf die moralische Gesinnung von Werther, der nicht nur seine Pflichten gegenüber Staat und Gesellschaft vernachlässige, sondern sogar die bestehende bürgerliche Ethik anhand einer gefährlichen Philosophie der schwärmerischen Zügellosigkeit und der selbstsüchtigen Verantwortungslosigkeit angreife.⁴⁶¹ Die Argumentation seiner Entscheidung zum Tode wurde wiederum als eine Apologie und Empfehlung des Selbstmordes gedeutet und als Verletzung der rationalistischen Pflicht zur Selbsterhaltung vielfach widerlegt.⁴⁶²

Eine ganze Generation junger Intellektueller dagegen erkannte in Werthers Leiden ihre eigenen Probleme wieder: den Überdruß an der Zivilisation, die Last der Verstandesnormen des Rationalismus, die Unmöglichkeit der Rückkehr zu einem naturbezogenen Leben, die Emanzipation des Gefühls und die Verzweiflung über die gesellschaftlichen und moralischen Zwänge, welche die individuelle Entfaltung der Person einschränken.⁴⁶³ Werther, der selbst als einen Zeitgenossen des Lesers und nicht als eine antik-epische, biblische oder allegorische Gestalt vorgestellt wird, wurde zum zeitlosen Sinnbild des rebellischen, aber auch ernüchterten Geistes der von Träumen und Hoffnungen gewogenen Jugend.

Mit dem Motiv des Freitodes der kontroversen Gestalt des Romanhelden bestimmte Goethe eine neue Perspektive auf die Selbsttötung, und sein Werk wurde zu einem der

⁴⁶¹ Siehe zum Thema: Engel 1986, S. 73ff.; Schmidt, Hartmut, *Erste Reaktionen in Deutschland: Rezensionen und Streitschriften*, in: Göres 1972, S. 99-113; Bähr 2002, S. 21f.

⁴⁶² Siehe beispielsweise Osiander, Friedrich Benjamin (1759-1822), *Über den Selbstmord, seine Ursachen, Arten, medicinisch-gerichtliche Untersuchungen*, Hannover 1813, S. 329, 359 (zit. nach Dahmen-Roscher, Brigitte, *Der Selbstmord in der medizinischen Literatur der Romantik – zu den Anfängen moderner Suizidforschung*, Diss., Hamburg 1981, S. 93f.): „Der Mensch, zum Dulden und Leiden geboren, muss von Kindesbeinen an, Unannehmlichkeiten des Lebens und körperliche Schmerzen aus vernünftigen Gründen mit Gelassenheit und Standhaftigkeit ertragen lernen.“; „Man verbiete, unterdrücke und zernichte alle Romane, Trauerspiele oder schöngesteisterische Schriften, in welchen der Selbstmord als eine rühmliche Haltung, als eine Heldenthat oder eine Handlung eines großen Genie's dargestellt wird. Gleichviel, wer das Buch geschrieben hat, ein Shakespeare, Schiller oder von Göthe. Die Welt verliert nichts dabei [...]. Solche Bücher, wie [...] die wohlverschuldeten 'Leiden des verrückten Werthers' sollte eine gute Policei weder drücken, verkaufen, in Leihbibliotheken unter das Volk bringen, noch je [...] öffentlich aufführen lassen“. Wolf (1972, S. 41) weist darauf hin, dass für den zeitgenössischen Leser kritische und ästhetische Aspekte des Romans identischen Wert besaßen, so dass *Werthers Leiden* als „Thesenroman“ und „Apologie der Selbsttötung“ aufgefasst und verurteilt wurde, während die künstlerischen Qualitäten des Werkes unbeachtet blieben.

⁴⁶³ Vgl. Engel 1986, S. 87ff.; Mann, Thomas, *Goethes „Werther“*, in: Herrmann, Hans P., *Goethes „Werther“ . Kritik und Forschung*, Darmstadt 1994, 88ff.

Hauptauslöser des öffentlichen Diskurses im späten 18. Jahrhundert.⁴⁶⁴ Der darin formulierte Begriff des romantischen Suizides markiert einen fundamentalen Bruch sowohl in der Kulturgeschichte des Phänomens als auch in der ikonographischen Tradition der Suiziddarstellungen der Nachfolgezeit.

II. 1.1 Der Tod des jungen Werthers in der Kunst des 18.-19. Jahrhunderts

Die Illustrationen zu dem Briefroman *Die Leiden des jungen Werther* nehmen im Rahmen dieser Stunde eine besondere Position ein. Sie fungieren als erste bildliche Interpretationen des Motivs des romantischen Suizides in der Geschichte der Kunst und bestimmen als solche den Beginn eines neuen ikonographischen Stranges, der sich von der traditionellen Themenauswahl der vorausgegangenen Jahrhunderte progressiv distanziert. Die ersten Künstler, die es wagten, den kontroversen Tod des Romanhelden zu veranschaulichen, unter denen viele bezeichnenderweise anonym geblieben sind, verfügten über keine konventionalisierten Vorbilder für die Darstellung der moralisch neutralen Selbstötung eines Menschen durch Pistolenschuss. Ihre Motivinterpretationen sind daher als ein mutiges Wagnis zu würdigen, nicht zuletzt aus deswegen, weil der illustrativ übersetzte, gegenwärtig skandalöse Suizidbegriff unvermeidlich auch den subjektiven Kommentar verlangte.⁴⁶⁵

Der Roman selbst bietet feste Anhaltspunkte der Vorstellungskraft, auch wenn dem Leser die Rolle des Augenzeugen bei der Suizidszene verwehrt wird. Ein Nachbar hört den Pistolenschuss und sieht das Aufleuchten des Pulvers, findet darin aber nichts Beunruhigendes, soweit danach Stille einsetzt. Erst am frühen Morgen findet der Diener Werther gelähmt auf dem Boden, in einer Blutlache liegend, mit der Pistole in der Hand und einer Wunde über dem rechten Auge am geplatzten Schädel. Das Blut auf der Sessellehne und seine Körperhaltung helfen den Ablauf der Szene zu rekonstruieren: „Er habe sitzend vor dem Schreibtisch die Tat vollbracht, dann ist er herunter gesunken, hat

⁴⁶⁴ Siehe Mischler 2000, S. 104; Baumann 2001, S. 50.

⁴⁶⁵ Die Gemeinsamkeit aller Buchillustrationsformen, ungeachtet der steten Wandlung des Begriffs und seiner künstlerischen Manifestationen, besteht in ihrer prinzipiellen Abhängigkeit vom Text. Sie entstehen mit der Form und der Bedeutung einer untergeordneten oder gleichwertigen, bildhaften Übersetzung eines vorgegebenen literarischen Sachverhalts und suchen die Vorstellungskraft des Lesers zu unterstützen oder eine konkrete Szene anschaulich zu erläutern. Dabei werden im Entstehungsprozess unvermeidlich zusätzliche, subjektiv konnotierte Bedeutungsschichten dem vorbildlichten Text vom Künstler zugefügt. Siehe zum Thema: Geck, Elisabeth, *Grundzüge der Geschichte der Buchillustration*, Darmstadt 1982; Wenland, Henning, *Die Buchillustration. Von den Frühdrucken bis zur Gegenwart*, Stuttgart 1987.

sich konvulsivisch um den Stuhl herumgewälzt. Er lag gegen das Fenster, entkräftet auf dem Rücken, war in völliger Kleidung, gestieft, im blauen Frack mit gelber Weste⁴⁶⁶.

Über das Aussehen von Werther selbst sind dagegen keine Hinweise im Roman zu finden. Was den jungen Mann charakterisiert, ist einzig seine untraditionelle Bekleidung, die aus einem blauen Frack, gelber Weste und Hose (Beinkleider), Kragen und Aufschlag zusammengesetzt ist.⁴⁶⁷ Dieser Tracht wurde in der Goethezeit ein demonstrativ revolutionärer Charakter beigemessen: Sie wurde von der älteren Generation als Provokation empfunden, während die Träger der „Werthermontur“ damit nicht nur gegen die feminine Garderobe der späten Rokoko-Mode protestierten, sondern vor allem ihre „Natürlichkeit“ im Sinne von Rousseau und Goethe zum Ausdruck bringen wollten.⁴⁶⁸

Die Tendenz zur motivischen und kompositorischen Typologisierung der Darstellungen, die in den Jahren nach der Romanveröffentlichung als auch in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts aufgrund des lebendigen Interesses des Leserpublikums und der Kunstliebhaber entstand, erlaubt es, konkrete Illustrationen als repräsentativ hervorzuheben und individuell zu analysieren.⁴⁶⁹

Eine anonyme Darstellung aus dem 18. Jahrhundert (Abb. 49) beispielsweise, die den Romanbericht wortgetreu illustriert, steht stellvertretend für die eine sich etablierte Illustrationsmatrize, die den melancholischen Werther in seinem spartanisch eingerichteten Zimmer, am Sekretär sitzend zeigt, während die Schusswaffe entweder in greifbarer Nähe oder in seiner Hand liegt.⁴⁷⁰ In dem ausgesuchten Blatt richtet er die Pistole gegen seine rechte Schläfe, der dichte Rauch um seinen Kopf deutet darauf, dass der Abzug bereits abgedrückt wurde. Zum Betrachter gedreht, zeigt sich seine Gestalt vom physischen Schmerz durchströmt: Linker Arm und linkes Bein strecken sich in gegensätzliche Richtungen, die Augen sind aufgerissen, der Mund ist im Schrei geöffnet. Werther trägt die nach ihm benannte, charakteristische Tracht, ein Buch liegt vor ihm aufgeschlagen im

⁴⁶⁶ Goethe, *Werthers Leiden II. Nach eilfe*, S. 124.

⁴⁶⁷ Ebd., *Brief vom 6. September 1772*, S. 79.

⁴⁶⁸ Siehe Krüger 1972, S. 101f.

⁴⁶⁹ Die überlieferten Buchillustrationen und die sich später als selbstständige, graphische Werke etablierten Blätter lassen eine deutliche Tendenz zur Auswahl von „Höhepunkten“, d. h. von besonders wirkungsvollen Szenen feststellen, die sich im Bewusstsein des Publikums in Form eines ikonographischen Stereotyps festsetzten. Zum Spektrum der ausgewählten Motive gehört auch die Darstellung des Freitodes von Werther. Zum Thema siehe: Kröll, Christina, *Illustrationen: Szenische Ausgestaltung der Kernmotive*, in: Göres 1972, S. 136-147; *Werther-Illustrationen*, Ausst. Kat. Ratingen 1982; Assel, Jutta, *Werther-Illustrationen. Bilddokumente als Rezeptionsgeschichte*, in: Jäger, Georg, *Die Leiden des alten und neuen Werther. Kommentare, Abbildungen, Materialien*, München 1984, S. 57ff., 190ff. [zu finden auch unter: URL: <http://www.goethezeitportal.de/wissen/illustrationen/johann-wolfgang-von-goethe/die-leiden-des-jungen-werther/jutta-assel-werther-illustrationen-bilddokumente-als-rezeptionsgeschichte.html>; Stand März 2011]

⁴⁷⁰ Vgl. Ausst. Kat. Ratingen 1982, Kat. Nr. 29, 105.

Schein des brennenden Kerzenlichtes. Weinflasche, Glas und ein Tintenfasschen mit einer Feder schließen das schlichte Stilleben ab. Geöffnete Briefe liegen zerstreut auf dem Holzboden, am gegenüber stehenden Bücherregal hängt ein leeres Blatt hinab. Vom Rahmen abgeschnitten, rechts ist eine geöffnete Holztruhe zu sehen. Durch das geschlossene Fenster fällt Abendlicht herein.

Das Blatt zeigt mit kühnem Realismus den Augenblick des Vollzugs der tödlichen Handlung als einen äußerst schmerzhaften Eingriff auf den menschlichen Körper. Vorbilder für die dreiste motivische Lösung sind in der ikonographischen Tradition der christlichen Kunst zu finden, in welcher der unästhetische Charakter des Anblicks eines sterbenden Selbstmörders programmatisch betont wird, um sich gezielt von dem stoisch-heroischen Modus der heidnischen Antike zu distanzieren (Abb. 12, 16). Das Bild des qualvoll sterbenden Werthers soll ebenfalls, sowohl der Form als auch dem Inhalt nach, eine unheroische Haltung vermitteln, die jedoch nicht mehr moralisch negativ konnotiert ist.

Die detaillierte und präzise Gestaltung des Raumes, der zur Bühne des tragischen Ereignisses geworden ist, sucht in diesem Kontext die Gründe für die Tat ausführlich wie möglich aufzuzeigen, um nicht ein ethisches Urteil, sondern die Empathie des Betrachters zu fordern. Auf dem Tisch liegt *Emilia Galotti* aufgeschlagen, Sinnbild für die Unmöglichkeit eines Lebens in den gesellschaftlichen Zwängen. Die Schreibutensilien und die auf dem Boden zerstreuten Briefe deuten auf die dramatische Korrespondenz mit Lotte und somit auf die unglückliche Liebe Werthers hin. Die zahlreichen Bücher im Regal verweisen auf die romantische Entrücktheit des jungen Intellektuellen, dessen subjektive Wirklichkeit auf literarischem Fundament fußt. Das herabhängende, leere Blatt zeigt vermutlich auf der Rückseite den im Roman erwähnten Schattenumriss der Geliebten, den der unbekannte Maler als eigens von Werther vor seiner Tat umgewendet interpretiert hat.⁴⁷¹ Das im Roman erwähnte Motiv des geschlossenen Fensters deutet in diesem Kontext symbolisch auf das Gefühl der Ausweglosigkeit des Verzweifelten. Die Illustration entwirft folglich einen bildhaften Begriff vom Tod des Romanhelden, der den gesamten Katalog der Charakteristiken des romantischen Suizides in sich einschließt: Weltfremdheit und Flucht in die Literatur, Liebesverzweiflung und die Gewissheit von der Unmöglichkeit des Entrinnens aus der bürgerlichen Welt – außer in den Tod.

⁴⁷¹ Vgl. Goethe, *Werthers Leiden II. Nach eilfe*, S. 122; Ausst. Kat. Ratingen 1982, S. 115.

Die zweite Interpretationsgruppe, wofür ein im Jahr 1785 entstandener Kupferstich in dieser Untersuchung steht (Abb. 50), bezeugt die Tendenz zur Abstrachierung im Bestreben, die Aufmerksamkeit auf die Gefühlswelt des Helden zu fokussieren. Der melancholische Werther erscheint nicht zur Abendstunde in seiner Kammer, wie es im Roman beschrieben wird, sondern er wurde am hellen Tag in die Natur versetzt, wie die abgebildeten Steine und Pflanzen am unteren Bildrand verdeutlichen, während der undefinierbare Hintergrund leer gelassen wurde. Er trägt die charakteristische Werther-Kleidung, hat die Pistole in der erhobenen rechten Hand gegen die Stirn gerichtet und im Ausdruck von Nachdenklichkeit und Hoffnungslosigkeit die Augen nach oben, zum unsichtbaren Himmel gedreht.

Das Blatt ist als Pendant zu einem Ganzporträt von Lotte vor einem Landschaftshintergrund entstanden und wird von der Unterschrift „Werther. So sey's denn, Lotte! Lotte leb wohl!“ kommentiert.⁴⁷² Durch die Emanzipierung des Motivs von der Textvorlage erscheint die Szene von theatralischer Dramatik und schauspielerischer Expressivität geprägt.⁴⁷³ Durch den Verzicht auf den Bildinhalt erweiternde Gegenstände wird der Grund für Werthers Tod allein auf seine Liebesverzweiflung zurückgeführt. Das veränderte Dekor spekuliert mit der Naturbezogenheit des Romanhelden, die Leere des Blattes verstärkt den Eindruck seiner Einsamkeit und Ausgeschlossenheit von der Gesellschaft. Der leidvolle Gesichtsausdruck und der zu den unsichtbaren Höhen gerichtete Blick, woher starkes Licht herabströmt, fügen sich schließlich zu einem säkularisierten Zitat der christlichen Märtyrerdarstellungen, wofür das Bild des Seneca-Todes von Rubens (Abb. 27) ein bekanntes Vorbild liefert.

Die dritte Motivgruppe zeigt den Zeitpunkt nach dem erfolgten Pistolenschluss bzw. den sterbenden Werther, verwundet auf dem Zimmerboden oder im Bett liegend.⁴⁷⁴ Eine Illustration aus dem Jahr 1844 (Abb. 51) von Tony Johannot (1803-1852) vergegenwärtigt das Bild des abgemagerten und gemarterten jungen Mannes in dem großen, den Bildraum durchquerenden Bett mit gewaltigem Baldachin in seiner letzten Stunde. Der Vater und die Geschwister von Lotte umkreisen ihn trauernd, wie Goethe die Szene beschrieben hat, und

⁴⁷² Siehe Ausst. Kat. Ratingen 1982, S. 138.

⁴⁷³ Kat. Nr. 93 des Ratingers Ausstellungskatalogs zeigt einen kolorierten, um die gleiche Zeit entstandenen Kupferstich, der Werther wie auf einer Bühne vor dem leeren Hintergrund stehend zeigt. Er trägt anstelle der „Werthermontur“ ein theatralisches Kostüm und hält, ähnlich der berühmten shakespeareschen Hamletfigur des Hofnarren mit dem Totenkopf in der Hand (Shakespeare, *Hamlet V*, 1, 175ff.), eine Pistole und meditiert über den Tod.

⁴⁷⁴ Vgl. Ausst. Kat. Ratingen 1982, Kat. Nr. 9, 111d.

beweinen den Unglücklichen.⁴⁷⁵ Nur die in den Schatten getauchte Figur von Albert, der am Tag davor Werther die Pistole auslieh, steht unbeteiligt und verstummt daneben.

Figurenanordnung und Realismus der Darstellung des geschwächten Sterbenden lassen eine Ähnlichkeit mit der Darstellung der Sterbeszene von Gericault in der späteren Interpretation von Scheffer (Abb. 34) erkennen und das Bild in der ikonographischen Tradition des christlich-religiösen Motivs der *Beweinung Christi* (Abb. 35) einordnen. Werther wird dadurch, deutlicher als im bereits untersuchten Blatt (Abb. 50), die Bedeutung eines säkularisierten Heiligen zugeteilt. Der romantische Suizid wird als eine Art Martyrium gedeutet, das die empfindsame Seele in der feindlichen, bürgerlichen Welt erleiden muss.

Die ersten bildhaften Interpretationen des romantischen Suizides, welche die Figur und die Lebensgeschichte des Romanhelden Werther illustrieren, bezeugen die künstlerische Suche nach gültigen ikonographischen Formeln, die sich von der bestehenden Tradition der heroischen und unheroischen Darstellungen abwenden und das Phänomen der Selbsttötung als eine tragische, moralisch und didaktisch indifferente Tat auslegen. Die Künstler fanden dafür zwei Lösungsmöglichkeiten. Zum einen hielten sie sich eng an die Romanvorlage, um Missverständnisse auszuschließen, zum anderen griffen sie nach tradierten Pathosformeln aus dem ikonographischen Erbe der Tradition der christlich-religiösen Kunst zurück, um dem rein profanen Inhalt durch die säkularisierte Form die Bedeutung eines Andachtsbildes im Kontext des zeitgenössischen Werther-Kultes zu verleihen. In Orientierung an die klassische Tradition dagegen ist eine Vorliebe für die Veranschaulichung der Grenzsituation bzw. des den Höhepunkt der Dramatik aufzeichnenden, prägnantesten Augenblicks festzustellen.

II. 1.2 Werthers Nachfolger: Selbsttötung durch Pistolenschuss

Die Wirkung, welche die Werther-Illustrationen im späten 18. Jahrhundert auf den zeitgenössischen Betrachter ausübten, verlor im 19. Jahrhundert allmählich an Intensität, um im 20. Jahrhundert vollständig zu erlöschen. Der Grund dafür ist im Unverständnis des Menschen des Industriezeitalters für den besonderen Gefühlskult der Epoche der

⁴⁷⁵ Goethe, *Werthers Leiden II. Nach eilfe*, S. 124: „Der alte Amtmann kam auf die Nachricht hereingesprengt, er küsste den Sterbenden unter den heißesten Tränen. Seine ältesten Söhne kamen bald nach ihm zu Fuße, sie fielen neben dem Bette nieder und im Ausdrücke des unbändigsten Schmerzes [...]“.

Empfindsamkeit zu vermuten.⁴⁷⁶ Ähnlich dem Bild des erhängten Judas, das sich von der Darstellung einer biblischen Figur in der Kunst des Mittelalters und der Renaissance zu dem des anonymen, zeitgenössischen Bürgers ikonographisch entwickelte, löste sich auch das Motiv des romantischen Suizides in der Malerei und der Graphik des 19. und 20. Jahrhunderts von der literarischen Quelle und begründete eine eigenständige und aspektreiche Motivtradition.⁴⁷⁷ Die von Werther gewählte „moderne“ und moralisch indifferente Suizidmethode setzte sich anstelle der in der bestehenden Tradition bevorzugten Todesarten als „männlich“ durch. Woran Werthers Nachfolger sterben und welche ikonographische Gestalt das entbundene Motiv in den konkreten Bildinterpretationen annahm, soll im Folgenden untersucht werden.

II. 1.2.1 Der Liebhaber: *Satire des romantischen Suizids aus Liebe* (um 1839) von Leonardo Alenza

Das Motiv der Selbsttötung mit einer Pistole wurde zum ersten Mal im Medium der Ölmalerei in dem im Jahr 1839 entstandenen Gemälde *Satire des romantischen Suizid aus Liebe* (Abb. 52) des spanischen Malers Leonardo Alenza y Nieto (1807-1845) bildhaft thematisiert. Das kleinformatige Kunstwerk⁴⁷⁸, das gegenwärtig im Museo Romantico in Madrid aufbewahrt wird, vergegenwärtigt das Bild eines Liebespaares in fortgeschrittenem Alter, das sich zur Abendstunde in der hügeligen Landschaft eines Friedhofs niedergelassen hat. Auf einem Steinblock links im Vordergrund sitzt die magere Figur eines glatzköpfigen Mannes mit spitzem Bart und drückt mit der rechten Hand die Mündung einer Pistole gegen das eigene Kinn. Der Alte ist mit einem schwarzen Frack mit weißem, am Bauch blutbeschmiertem Hemd bekleidet. Er hat die linke Hand in rhetorischer Gebärde zu seiner altersgleichen Begleiterin erhoben, die ihn in ihrer melancholischen Versunkenheit kaum zu beachten scheint. Sie sitzt auf einem höher gelegenen Hügel, mildes Licht fällt auf ihr von Altersflecken stark verunstaltetes Gesicht,

⁴⁷⁶ Siehe Lüders, Detlef (Hrsg.), *Goethe in der Kunst des 20. Jahrhunderts. Weltliteratur und Bilderwelt. Ausstellung zum 150. Todestag von Johann Wolfgang von Goethe, veranstaltet vom Freien Deutschen Hochstift – Frankfurter Goethe-Museum in Zusammenarbeit mit dem Arbeitskreis selbständiger kultureller Institute e. V.*, Ausst. Kat., Frankfurt a. M. 1982.

⁴⁷⁷ Der sich in der kunst- und literaturwissenschaftlichen Forschungsliteratur bereits etablierte Begriff des „romantischen Suizides“ charakterisiert auch in dieser Studie lediglich und ausschließlich den Bildgegenstand, die individuellen Interpretationen des neuzeitlich als moralisch indifferent ausgelegten Motivs der Selbsttötung in den ausgesuchten Darstellungen seit der Zeit der europäischen Romantik. Die Künstler selbst, die sich direkt oder indirekt mit dem Thema der wertherschen Krankheit zum Tode in ihren Werken auseinandergesetzt haben, sind dagegen keinesfalls mit Notwendigkeit als Vertreter der romantischen „Schule“ kunsthistorisch zu klassifizieren.

⁴⁷⁸ Ein Auftraggeber ist nicht nachzuweisen. Die Größe von 35 x 26,5 cm der präzisen und detailreich bemalten Leinwand lässt sich als ein Hinweis auf den kontroversen Charakter des unrepräsentativen Sujets sowie auf den privaten Grund für die Entstehung des Kabinettsstücks zurückführen.

das sie zum Abendhimmel gewandt hat. Sie trägt ein langes, gelbes Seidenkleid mit tief ausgeschnittenem Dekolleté, ein schwerer, ornamentaler Gürtel umfasst die schmale Taille, ein durchsichtiger, blau gemusterter Schal liegt auf ihren Schultern. Mit den Fingerspitzen ihrer rechten, im Schoß ruhenden Hand hält sie einen grünblättrigen Blumenkranz fest, die kraftlos zum Boden herabfallende linke Hand schließt sich um ein rot gebundenes Buch. Hinter der weiblichen Gestalt erhebt sich der monumentale Kubus eines Grabmausoleums, auf dessen Vorsprung eine Eule sitzt. Ein weiterer Nachtvogel entfernt sich im Flug und führt den Betrachterblick zu einem tiefer liegenden, eckigen Grabhügel im Bildvordergrund rechts. Dort liegen wie auf einem improvisierten Schreibtisch unordentlich aufeinander gestapelte Bücher, mit losen Blättern gefüllte Mappen mit unlesbaren Inschriften und ein goldgriffiger Dolch mit blutbeschmierter Spitze. Die bunte Pyramide aus Gegenständen wird von einer halbvollen Glaskaraffe bekrönt, deren breiter Mund mit einem Papierdeckel geschlossen ist. Ein glänzend polierter Degen steht quer an den Hügel gelehnt und seine zwischen den ausgestreckten Füßen des Mannes in die Erde bohrende Spitze geleitet den Blick in die linke Bildhälfte, zu dem alten Paar zurück.

Der komplexe und definitionsoffene Begriff der „Satire“ (zu lat. *satira*, dt. bunte Mischung, Gemengsel), den Alenza im Bildtitel in Relation zu dem modernen Begriff des romantischen Suizides bezogen hat, bezeichnet ursprünglich eine antike Literaturgattung zwischen Tragödie und Komödie, die ihren Gegenstand aus mehreren theoretischen Quellen schöpft und „bunt zusammenmischt“.⁴⁷⁹ In der deutschen Sprache wird er allgemein gebräuchlich und unspezifisch mit „Spott durch Nachahmung“ inhaltlich transkribiert.⁴⁸⁰ Auf der Ebene der bildenden Kunst findet der altertümliche Terminus eine anschauliche Auslegung im Gattungsrahmen der Karikatur (zu ital. *caricare*, dt. beladen, übertreiben), indem der verspottete Gegenstand anhand formaler Übertreibung und Verzerrung ins Hässliche, Lächerliche und Absurde transportiert wird.⁴⁸¹ Die Definition der künstlerischen Satire setzt demnach das Vorhandensein eines bekannten bzw. wieder erkennbaren, ästhetisch ausgewogenen Vorbildes voraus, dem das spottende Nachbild grundsätzlich verpflichtet ist.⁴⁸²

Das Leitbild, gegen das sich der künstlerische Spott Alenzas richtet, bestimmt, wie es aus dem Titel unmissverständlich zu entnehmen ist, der zeitgenössische Kult des

⁴⁷⁹ Vgl. Brummack, Jürgen, *Zu Begriff und Theorie der Satire*, in: *DVLG* 45, 1971 (Sonderheft), S. 275-377.

⁴⁸⁰ Ebd., S. 276.

⁴⁸¹ Zum Thema siehe Hofmann 1956, S. 8ff.

⁴⁸² Ebd., S. 11.

„romantischen Suizides aus Liebe“, wofür Goethes Briefroman und die Figur Werthers Prototyp stehen.⁴⁸³ Das Gemälde bietet dennoch keine Illustration zu dem berühmten, literarischen Werk, sondern einen eigenständigen Kommentar zum Thema der empfindsamen Herzensneigungen und der sie hervorrufenden Todessehnsucht. Es zeigt ein anonymes Liebespaar, das sich in die Einsamkeit eines Friedhofs zurückgezogen hat, um sich der gemeinsamen Leidenschaft der Leselust zu widmen. Gegen die Erwartungen des Betrachters wird aber, anstelle der bezaubernden Vorstellung von jungen und schönen Romantikern, die in einer idyllischen Naturlandschaft vor dem Lärm und der Eitelkeit der Zivilisation geflüchtet sind, um sich den lebensphilosophischen Gedanken zu widmen (Abb. 32), das Bild zweier Alten auf einem öden, hügeligen Totenacker vergegenwärtigt. Hervorgehoben wird dabei die „natürliche“ Hässlichkeit der nachsinnenden Dame, indem ihr aus einer unhomogenen Farbmasse bestehendes Gesicht und der Hals wie im Prozess des physischen Verfalls begriffen sind und dadurch groteske Züge annehmen. Die Leselust des ungewöhnlichen Paares ist dagegen zur Lesesucht uminterpretiert worden: Anstelle eines einzigen Bändchens liegen zahlreiche Bücher und Mappen auf dem Erdhügel rechts unordentlich übereinander gestapelt, womit auf einen wahllosen Konsum des geschriebenen Wortes hingedeutet wird. Demzufolge scheinen beide Bildprotagonisten sowohl den Realitätsbezug als auch den Verstand verloren zu haben. Die Tatsache ihrer längst verflungenen Jugend ignorierend, träumt die mädchenhaft angekleidete Frau von gewaltigen Herzensregungen „wie im Roman“ und resigniert gleichzeitig über ihre Unmöglichkeit in der unpoetischen Wirklichkeit. Denn wahre Liebe, wie sie die zeitgenössischen Romantiker auffassen, findet Erfüllung und Vollendung einzig in der Ewigkeit des Todes, worauf der kreisrunde Blumenkranz zwischen den Fingern ihrer rechten Hand sinnbildlich hinweist. Ihr kahlköpfiger Begleiter, der ebenso von romantischer Todessehnsucht ergriffen ist, zögert nicht, die Größe seiner Gefühle der melancholischen Geliebten zu beweisen und probiert, im Zuge seiner euphorischen

⁴⁸³ Der Briefroman wurde im Jahr 1803 von einem anonymen Übersetzer ins Spanische übertragen. Er erreichte jedoch nur in den intellektuellen Kreisen Popularität. Vgl. Kräupl, Irmgard, *Die Aufnahme im Ausland: Frühe Übersetzungen*, in: Göres 1972, S. 119; Krömer, Wolfram, *Zur Weltanschauung, Ästhetik und Poetik des Neoklassizismus und der Romantik in Spanien*, Münster 1968, S. 44. Alenza kannte das Werk Goethes oder war zumindest mit den Gegebenheiten um seine gewaltige Wirkung in Europa vertraut, wie eine undatierte Zeichnung des Malers (Abb. 53) verrät, die das Bild eines jungen Mannes in der „Werthermontur“ vergegenwärtigt. Die Haare des unseligen Werthers Nachfolger sind zerwühlt, mit vor Schlaflosigkeit ermüdeten Augen starrt er mit dem weltfremden Blick eines Lebensmüden vor sich hin, während er in der einen Hand eine Pistole, in der anderen einen Dolch hält, als ob er sich nicht entscheiden kann, welche Suizidmethode am effektivsten wirken würde, nachdem das Erhängen offenbar misslungen ist, worauf das zerrissene Seil hinter seinem Rücken anspielt. Zu seiner Rechten liegen unordentlich gestapelte Bücher, eins trägt den lesbaren Titel *Werther*. Siehe dazu Licht, Fred, *A Drawing by Alenza*, in: Weber, Susan (Hrsg.), *Source. Notes in the History of Art* 3, 3, 1984, S. 16.

Bereitschaft zu sterben, alle Suizidmethoden der Reihe nach aus. Der Blutfleck auf seinem Hemd und die blutbeschmierte Spitze des abgelegten Stilettos deuten darauf, dass er sich schon erdolcht hat und bereits nach einer „effektiveren“ Methode, nach der Feuerwaffe, gegriffen hat. Soll sie ebenfalls wenig den erwünschten Tod hervorrufen, kann er immer noch auf die Wirkung des Giftes hoffen, wie die bereit gestellten Glaskaraffe andeutet.

Das Motiv des „romantischen Suizids aus Liebe“ wird in der Komposition von Alenza demnach durch die karikierenden Mittel der künstlerischen Satire von der Tragik der Illustrationen zum Briefroman *Die Leiden des jungen Werther* (Abb. 49, 50) losgelöst und als letzte Konsequenz der menschlichen Torheit verspottet. Als führende Ursache für die moderne „Krankheit zum Tode“ wird allerdings nicht die objektive Wirklichkeit, die in einen unlösbaren Konflikt mit dem subjektiven Inneren des empfindsamen Menschen geraten ist, angeklagt, sondern die übermäßige Lektüre und die leichtsinnige und unkritische Nachfolgebereitschaft von fiktiven Idealen und Helden der schönen Literatur, die im Kontext des romantischen Pessimismus entstanden sind und den unter Realitätsverlust erkrankten Leser schließlich in die Selbstzerstörung treiben.

Das Gemälde formuliert die subjektive Ansicht des spanischen Malers zu dem zeitgenössisch aktuellen Thema der „Wertherepidemie“. Das ironische Sujet zeigt sich in der Ganzheit der Inszenierung als beispiellos, und es lassen sich keine direkten, ikonographischen Vorbilder für diese Art der bildhaften Kritik nachweisen. Trotzdem steht es keinesfalls als bezugsloser Fremdkörper im Feld der Kunsttradition. Die einzelnen Kompositionselemente an sich, wenn sie isoliert, getrennt vom Gesamtkontext betrachtet werden, verraten den künstlerischen Rückgriff auf der Suche nach einem sowohl originellen als auch verständlichen Darstellungsvokabular für die noch junge Problematik auf ältere, literarische und bildnerische Werke, wodurch tiefer liegende Deutungsschichten offen gelegt werden.

Über die verheerende Wirkung der romantischen Literatur auf die zeitgenössische Leserschaft und den daraus erwachsenen Kult der Selbsttötung aus Liebesverzweiflung hat vor Alenza der englische Illustrator und Karikaturist George Cruikshank (1792-1878) gespottet. Ein Blatt aus dem Jahr 1825 (Abb. 54) zeigt die Gestalt eines eifersüchtigen, jungen Mannes, dessen blühende Phantasie mit Hilfe eines anonymen Briefes die Übermacht über seinen Verstand erlangt hat und ihn, ähnlich dem Sterbenden in dem *Ars moriendi*-Holzschnitt (Abb. 19), in quälenden Visionen verzweifeln lässt. Er sieht den berühmten Frauenheld Don Juan, von dem das auf dem Boden liegende, aufgeschlagene

Buch handelt, in der Gestalt eines Gardeoffiziers, der aufdringlich um seine Geliebte wirbt und ihr sogar zur Flucht verhilft. Von der *Rache* (engl. *revenge*), wie ein weiteres Bändchen auf dem Tisch betitelt ist, handelt die Vision auf der Kaminfassung links, in der er den Nebenbuhler zum Duell herausgefordert hat und dabei erschossen wird. Schließlich sieht er sich von der Geliebten betrogen und verlassen, während seine weltliche Existenz unter dem finanziellen Bankrott zusammenbricht. Kleine Dämonen kriechen auf den Tisch und auf seine Schulter und suchen ihn zu Selbstmord als einzigen Ausweg aus der Verzweiflung zu überreden, nachdem er Goethes Briefroman *Werther* gelesen hat, auf den er in melancholischer Haltung seinen Ellenbogen stützt. Einer der Eindringlinge bringt ihm die Brille, damit er besser die Demonstration seines eigenen Suizides durch Erhängen in den Blick fassen kann, während sich die lebendig gewordene Pistole zu seiner rechten Hand von selbst anbietet.

Die „blauen Dämonen“, wie der Maler selbst seine komisch-grotesken Kreaturen genannt hat⁴⁸⁴, sind die Bewohner der dunklen Abgründe des menschlichen Bewusstseins, des „höllischen“ Gegenparts zu der lichten Vernunftseite des Geistes, die, ähnlich den Dämonen im christlichen Verständnis, auf keine Gelegenheit verzichten, den Menschen zu verführen und ihn ins Verderben zu stürzen. Das Infernalische wurde, wie bereits erwähnt, in der Kunst seit der Aufklärungszeit ins Menscheninnere verlagert und trägt in diesem Bildbeispiel den Namen der Gefühle, der Leidenschaften, der Alpträume und der Phantasien. In seiner Karikatur stellte Cruikshank die zeitgenössischen Dämonen als von der romantischen Leselust zum Leben erweckt dar – *Die Leiden des jungen Werther* war inzwischen europaweit das „Standardlesewerk“ der jungen Generation, das ihre empfindsamen Vertreter zahlreich in den freiwilligen Tod schickte.

Die „blauen Dämonen“ sind im realistischen Werk von Alenza (Abb. 52), das thematisch mit der Karikatur des englischen Graphikers eng verwandt ist, in das unsichtbare Menscheninnere zurückgekehrt, so dass die spottende Komik der Darstellung einzig und allein aus den Bildprotagonisten selbst herausquillt. Im Unterschied zum Erscheinungsbild des Liebesverzweifelten bei Cruikshank, handelt es sich im Gemälde ferner um keine Altersgenossen Werthers, deren blühende Phantasie und stürmische Leidenschaften auf ihre Jugend zurückzuführen sind, sondern um zwei Alte, die anstatt die zu erwartende Gelassenheit und Weisheit des Greisenalters zu verkörpern, vernarrt an den längst verflogenen Zeiten festhalten. Die von Alenza vorgenommene, satirische Korrektur der bestehenden Ikonographie, wodurch sich zugleich die Bedeutung des Begriffs des

⁴⁸⁴ Vgl. Wardroper, John, *The Caricatures of George Cruikshank*, London 1977, S. 108.

romantischen Suizides ändert, argumentiert sich dadurch, dass der spanische Maler zwar in europäischen Kategorien dachte, seine Gedanken aber absichtlich durch das Prisma der eigenen, spanischen Kultur reflektierte.

Die Idee von der dramatischen Verwobenheit von Liebe und Tod ist in ihren Grundzügen keine Neuentdeckung der Kulturepoche, sondern sie wuchs auf dem Fundament der literarischen Tradition des Mittelalters, worauf die Romantiker sehnsüchtig ihre idealisierenden Phantasievorstellungen richteten. Das Ideal der sich selbst verleugnenden Liebe bestimmte ursprünglich das dynamische Prinzip des Rittertums, während der Tod der notwendige Hintergrund für die sinnlich ausgetragene Leidenschaft und zugleich eine Alternative ihrer Erfüllung bedeutete.⁴⁸⁵ „Ihr oder der Tod“ verkündet das über dem Kopf eines Ritters schwebende Band auf einem bemalten Turnierschild aus dem 15. Jahrhundert (Abb. 55). Der junge Mann ist mit zum Schwur erhobener, rechter Hand vor der teuer gekleideten Dame seines Herzens kniend dargestellt, während die makabre Allegorie des Todes hinter seinem Rücken ihre knochigen Arme nach ihm ausstreckt.⁴⁸⁶

Im romantischen Spanien des 19. Jahrhunderts lebte das mittelalterliche Ideal durch die Figur des berühmtesten Ritters der Weltliteratur Don Quijote aus La Mancha, der todesmutig zahlreiche, wörtlich „sagenhafte“ Heldentaten zu Ehren der schönen Gebieterin seines Herzens Dulcinea von Toboso im Roman des spanischen Schriftstellers Miguel de Cervantes (1547-1616) vollbringt.⁴⁸⁷ Der weltbekannte Held gleicht jedoch nicht ganz dem exemplarisch wirkenden, idealisierten Bild des tapferen Jünglings auf dem Turnierschild. Im Text wird er als ein Junker im Alter von fünfzig Jahren, mager und mit dürrer Gesicht beschrieben, der sich dermaßen leidenschaftlich in der Lektüre ritterlicher Romane vertiefte und sich in die imaginären Phantasiewelten hineinversetzte, dass er schließlich den Bezug zur Realität verlor und sich entschied, selbst als ein tapferer Ritter in die Welt zu ziehen und alle Abenteuer und Gefahren zu erleben, welche die irrenden Ritter in seinen Büchern überstehen mussten.⁴⁸⁸ Seine tragikomische Gestalt von abgemagerter Statur

⁴⁸⁵ Obwohl die ritterliche Liebe rein idealer Natur war, wurde sie vollkommen von der Sinnlichkeit ausgetragen. Leidenschaft und Verlangen wurden, und damit ist ausschließlich die männliche Rolle gemeint, erst durch aufs Spiel gesetzte Leiblichkeit zum Ausdruck gebracht: durch sagenhafte Heldentaten, gefährliche Beweise der Tapferkeit, exzessive Demonstrationen grenzenlosen Muts, d. h. durch eine „ethische oder quasi-ethische Selbstverleugnung“. Siehe Huizinga 2006, S. 102ff.

⁴⁸⁶ Zu der spätmittelalterlichen Gestalt des Todes als Knochenmann siehe Reudenbach, Bruno, *Tod und Vergänglichkeit in Bildern des Spätmittelalters und der Frühen Neuzeit*, in: Dülmen 1998, S. 73-88.

⁴⁸⁷ Cervantes Saavedra, Miguel de, *Der sinnreiche Junker Don Quijote von der Mancha* [*El ingenioso hidalgo Don Quixote de la Mancha* (Madrid 1605/1615); im Folgenden zit. nach der Übersetzung von Ludwig Braunfels (Düsseldorf/Zürich 2000)].

⁴⁸⁸ „Schließlich versenkte er sich so tief in seine Bücher, dass ihm die Nächte vom Zwielficht bis zum Zwielficht und die Tage von der Dämmerung bis zur Dämmerung über dem Lesen hingingen; und so, vom

wurde bereits zur Zeit Alenzas zum signifikanten Zeichen sowohl für die spanische Kultur als auch für den weltfremden Romantiker und bestimmt seitdem eine bis in die Gegenwart hinein unerschöpfliche künstlerische Inspirationsquelle.⁴⁸⁹

Alenza richtete seine künstlerische Satire gegen die romantische Auffassung von Liebe, indem er sich in der Auswahl seiner karikierenden Mittel an Cervantes orientierte und manche Kunstgriffe sogar „wortgetreu“ übernahm. Er zeigt einen ebenfalls alten und abgemagerten „Ritter“, welcher der literarischen Fiktion zum Opfer gefallen ist und nach dem Vorbild des Romanhelden Werther seinem Leben ein Ende setzen will. Dieser zeitgenössische Don Quijote teilt mit dem cervanteschen die romantische Flucht in die Phantasiewelt der Literatur, die daraus resultierende „Krankheit“, die sich in der Übermacht der Einbildung über die Vernunft manifestiert, sowie die Bereitschaft für die eigene, subjektive Welt zu sterben. Mit farbenreicher Ironie und tiefsinnigem Sarkasmus verschmilzt dadurch der Begriff der ritterlichen mit dem der romantischen Liebe in der mageren Figur des gealterten Werther-Nachfolgers des 19. Jahrhunderts.

Da ein fahrender Ritter ohne Liebe wie „ein Baum ohne Blätter und Frucht, ein Körper ohne Seele [sei]“⁴⁹⁰, ließ der Künstler den vergreisten Liebhaber nicht in der Einsamkeit Werthers sterben, sondern vor den Augen der Dame seines verjüngten Herzens. Das ikonographische Vorbild für die Darstellung der weiblichen Gestalt im Bild ist im Œuvre des „Vaters“ der künstlerischen Satire in Spanien, des Malers Francisco de Goya zu suchen, dessen Werk die Malerei von Alenza stark beeinflusste.⁴⁹¹ Im Gemälde *Die Alten* (Abb. 57), das um das Jahr 1810 entstanden ist, spottet Goya über zwei alte Frauen,

wenigen Schlafen und vom vielen Lesen, trocknete ihm das Hirn so aus, dass er zuletzt den Verstand verlor. Die Phantasie füllte sich ihm mit allem an, was er in den Büchern las, so mit Verzauberungen wie mit Kämpfen, Waffengängen, Herausforderungen, Wunden, süßem Gekose, Liebschaften, Seestürmen und unmöglichen Narreteien. Und so fest setzte es sich ihm in den Kopf, jener Wust hirnverrückter Erdichtungen, die er las, sei volle Wahrheit, dass es für ihn keine zweifellosere Geschichte auf Erden gab.“ Cervantes, *Don Quijote I*, 1, S. 23. Eine Zeichnung des spanischen Malers Francisco de Goya (Abb. 56), entstanden in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts, zeigt den Ritter in der berühmten Leseszene, während seine Phantasien, welche überdimensionale, groteske Monster und attraktive, junge Frauen bewohnen, wie eine schwere Wolke über den Tisch schweben und allmählich die Wirklichkeit zu verdrängen drohen. Der abgemagerte Held präsentiert sich ritterlich bewaffnet, gleichzeitig aber mit Pantoffeln an den Füßen, wie er mit dem Finger auf die Lesestelle in einem Foliant zeigt.

⁴⁸⁹ Der Roman erweckte im Zuge der Wiederentdeckung der spanischen Literatur aus dem „Goldenen Zeitalter“ (ca. 1550-1680) in ganz Europa des frühen 19. Jahrhunderts große Bewunderung. Der tiefsinnige Narr cervantescher Herkunft wurde zur Personifikation der spanischen Kultur in der Romantik. Für die Zeitgenossen des Malers verkörperte er das urtümlich Spanische, das unverkennbar Charakteristische und Besondere der Nation. Vgl. Hofmann 1960, S. 221; Wentzlaff-Eggebert, Christian, *Spanien in der Romantik. Zur Einführung*, in: Ders. (Hrsg.), *Spanien in der Romantik*, Köln u. a. 1994, S. 8ff. *Don Quijote* ist zudem, neben der Bibel, das am häufigsten und am üppigsten illustrierte Buch der Weltliteratur. Siehe Albrecht, Jürg, *Don Quijote in Winterhur: Fragonard und Daumier*, in: Wohlgenuth 2001, S. 11ff.

⁴⁹⁰ Cervantes, *Don Quijote I*, 1, S. 25.

⁴⁹¹ Siehe: Gómez-Moreno, María E., *Summa Artis. Historia General del Arte XXXV. Pintura y Escultura Españolas del Siglo XIX*, Madrid 1996, S. 216ff.; Oliver, Lois, *Leonardo Alenza y Nieto. Satire on Romantic Suicide*, in: Stephenson 2006, S. 86. Zu Goya siehe: Held 1980, S. 62ff.; Hofmann 2005.

die sich durch Kleidung und Schmuck die Jahre der vergangenen Jugend zurückholen wollen. Dicht beieinander sitzend, betrachten sie sich in einem Spiegel, indem die dunkelhaarige links im Bild im Bestreben erscheint, ihre Altersgenossin über den sichtbaren Erfolg der kosmetischen Maßnahmen zu überzeugen. „*Que tal?*“ (dt. *Wie geht es?*) steht auf der Rückseite des Spiegels, Sinnbild der *vanitas*, der unbezwingbaren Wahrheit und des Todes.⁴⁹² Während die zahnlose Freundin mit dem tief dekolletierten Mädchenkleid, schwerem Schmuck und einem flimmernden „Liebespfeil“ in den blond gefärbten Haaren ihr Spiegelbild prüfend anstarrt, beugt sich eine männliche Allegorie der beflügelten Zeit über die beiden, einen Besen fest in beiden Händen haltend, mit dem sie die eitlen Alten aus dem Leben wegfegen will.

Ob Alenza das Gemälde von Goya im Original kannte, bleibt spekulativ. Die technischen, motivischen und inhaltlichen Parallelen zwischen den beiden karikierenden Darstellungen, die sich in den Begriffen des Grotesken und Hässlichen zusammenfassen lassen, sind dennoch nicht zu übersehen. Die Gesichter der Figuren aus den beiden Kompositionen fügen sich aus heterogenen Farbkleckszenen zusammen, die die Expressivität der Farbe über die Kontur behaupten und die weiblichen Antlitze wie im Verfallsprozess, formlos verzerrt und grotesk verunstaltet erscheinen lassen. Die Romantikerin im Bild von Alenza verbindet mit der sich im Spiegel anschauenden Alten rechts im Bild von Goya nicht nur das Motiv des Mädchenkleides, sondern vor allem die närrische Versessenheit darauf, das Faktum der verflogenen Jugend nicht zu akzeptieren und sich durch Schmuck und Kleidung selbst zu betrügen.

Die künstlerische Parodie wird schließlich durch das in der Gegenwart als besonders effektiv empfundene, Melancholie und Todessehnsucht suggerierende Dekor eines in die Natur verlegten Friedhofs zu der symbolischen Stunde des Sonnenuntergangs (Abb. 31) vollendet. Erheiternd wirkt dabei der Umstand, dass sich der gealterte Liebhaber für einen Ort entschieden hat, um zu sterben, an den ihn die Natur sowieso bald geführt hätte.

Die dunkle Figur der Eule, die das Paar in ihrem literarischen Wahnsinn begleitet, bestimmt ein seit dem Mittelalter bestehendes, abergläubisches Sinnbild des Bösen, des Dämonischen und des Todes. Die negative Bedeutung der nächtlichen Kreatur leitet sich von ihrer Verhaltensweise ab, das Tageslicht zu meiden und zugleich nichtmenschliche,

⁴⁹² Vgl. Tapié, Alain, *Francisco de Goya y Lucientes. Die Zeit, genannt Die Greisinnen*, in: Clair 2005, S. 315.

unbewohnte Orte vorzuziehen, darunter natürlich den Friedhof.⁴⁹³ In der graphischen Kunst der *Emblematik* erlangte das Bild des Nachtvogels dagegen eine positive Bedeutung. Das Nachtwesen wurde in der Kunst der Neuzeit mit dem Gelehrten assoziiert, der sogar in der späten Stunde die Schriften studiert und ein Vorbild an Fleiß und Tugend liefert.⁴⁹⁴ Als Vorreiter der Romantik griff Goya in dem berühmten Blatt 43 seiner graphischen Folge der *Caprichos* (dt. Einfälle) mit dem doppeldeutigen Titel *Der Schlaf/Traum der Vernunft bringt Ungeheuer hervor*⁴⁹⁵ auf die mittelalterliche Bedeutung des Motivs zurück, um es in ein zeitgenössisches Symbol zu verwandeln. In seiner Interpretation steht das Bild der Eule bildmetaphorisch für die „Nachtseite“ der menschlichen Natur, für die unsichtbaren „Dämonen“ im menschlichen Inneren: für das Unbewusste und Irrationale, für die Ausschweifungen der Einbildungskraft und der Phantasie und ihre monströsen Ausgeburten, die sich „an der Vielzahl der Extravaganzen und Torheiten“ der Menschen manifestieren.⁴⁹⁶ Im Gemälde von Alenza erscheint das goyasche Sinnbild im Zusammenhang mit dem romantischen Suizid und erweitert dadurch die Bedeutung des Begriffs. Demnach ist es nicht mehr allein der Konflikt zwischen Subjektivität und Wirklichkeit, zwischen Traum und Realität, der, von der Literatur angestiftet, in der empfindsamen Seele den Todeswunsch weckt. Es ist die abgründige und nicht selten „kranke“ menschliche Natur selbst, ihre dunklen, irrationalen und undurchschaubaren Seiten, die Torheiten und Extravaganzen in jedem Alter hervorrufen und den Menschen zum Suizid verführen.

Alenza spottete mit seiner Komposition über die Europa ergriffene, nihilistische Euphorie in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, indem er tradierte ikonographische Zeichen der romantischen Bewegung wie das Motiv des Friedhofs, der Nacht, den Kult der literarischen Empfindung und vor allem das idealisierte und ästhetisierte Bild des verzweifelten und todessehnsüchtigen Intellektuellen, der sich nach wertherschem Vorbild erschießt, in den verzerrenden Schatten der künstlerischen Ironie mit den karikierenden

⁴⁹³ Die Dunkelheit wurde, wie bereits erwähnt, im christlichen Mittelalter als schädlich und gottwidrig gefürchtet, als der natürliche Raum der Dämonen, weswegen auch die Eule mit den Erscheinungsformen des Teufels assoziiert und zum Sinnbild des Bösen erklärt wurde. Siehe Boiadjev 2003, S. 99f.

⁴⁹⁴ In der emblematischen Barockkunst wurde das Motiv der Eule zum Sinnbild des nächtlichen Studiums, der Klugheit und der Erkenntnis. Vgl. Hofstede, Justus M., *Vita mortalium migilia: Die Nachtwache der Eremiten und Gelehrten*, in: Schulze 1993, S. 43ff.

⁴⁹⁵ *El sueño de la razón produce monstruos* (1797-1798, Museo Nacional del Prado, Madrid, abgeb. in: Schuster/Seipel 2005, S. 32)

⁴⁹⁶ Francisco de Goya, Kommentar zu den *Caprichos*, veröffentlicht im *Diario de Madrid* vom 6. Februar 1799, zit. nach Hofmann 2005, S. 95f. Vgl. Schuster, Peter-Klaus, *Unausdeutbar – Goyas Caprichos 43 als Sinnbild der Moderne*, in: Schuster, Peter-Klaus/Seipel, Wilfried (Hrsg.), *Goya. Prophet der Moderne*, Ausst. Kat., Köln 2005, S. 32-41.

Mitteln der Satire eintauchte. Dabei verließ der junge Maler keinesfalls die Grenzen der spanischen Kultur und Kunsttradition, um konkret auf die Missstände im eigenen Land hinzuweisen.

Die spanische, neoklassizistische Literatur des aufklärerischen 18. Jahrhunderts proklamierte einen didaktisch wirkenden Optimismus, der es dem Helden sogar in der Verwicklung in einer ungerechten und ausweglosen Lebenslage gebot, tugendhaft zu bleiben und keinen Widerspruch zwischen Leidenschaft und Moralgesetz zuzulassen, so dass das Motiv des sündhaften Selbstmordes in dem streng katholischen Land undenkbar erschien.⁴⁹⁷ In der romantischen Lyrik und Prosa der 30er und 40er Jahre des 19. Jahrhunderts wurde das Schicksal dagegen zunehmend als eine finstere, verderbende Macht beschworen, die sich nicht allein des Zufalls, sondern vor allem der Leidenschaft bedient, um den gegen die Welt- und Gesellschaftsordnung revoltierenden Menschen in die Verzweiflung zu stürzen, welche gewöhnlich in der Selbstvernichtung gipfelte. Eine schwerwiegende Rolle bei der Verbreitung des romantischen Pessimismus spielte das ausländische, insbesondere französische Vorbild, und die spanischen Künstler griffen begeistert die auf dem Kontinent verbreiteten Ideen auf, wo der literarische und theatralische Suizid keine Seltenheit war. Einen Höhepunkt der modernen, fatalistischen Haltung markierte der Tod des jungen Dichters Mariano José de Larra, der am 13. Februar im Jahr 1837 mit 28 Jahren seinem Leben gewaltsam ein Ende setzte. Die Trauerfeierlichkeiten um seinen Tod wurden zu einer Art öffentlichen Demonstration der romantischen Ideologie.⁴⁹⁸

Indem Alenza den Nachfolger von Don Quijote sich auf Wunsch einer alten Frau erschießen lässt, die wie im Werk von Goya nach französischer Mode und nicht mit der volkstümlichen Nationaltracht angekleidet ist, spottet er mit seiner Darstellung schließlich über den zeitgenössischen Kult der ausländischen Literatur in Spanien, der den „Selbstmord“ der eigenen, spezifisch spanischen Kultur fordert. Dadurch wird das moralisch neutralisierte Motiv des romantischen Suizides nicht nur der literarischen Quelle entfremdet, sondern strategisch zum Mittel der Kulturkritik gegen die des Spottes würdige Gegenwart verwandelt.

⁴⁹⁷ Siehe zum Thema und zum Folgenden: Krömer 1968, insb. S. 40ff., 206ff.; Wentzlaff-Eggebert 1994, S. 8.

⁴⁹⁸ Darauf bezogen entstand ein weiteres Gemälde des Künstlers, nämlich *Satire des romantischen Suizides* (Abb. 58), in dem Alenza das zeitgenössische Künstlerideal, das sich in radikalem Fatalismus, romantischer Todessehnsucht und Suizidgedanken äußert, verspottet. Zum Bild siehe Stephenson 2006, S. 86.

II. 1.2.2 Der Intellektuelle: *Der Suizid* (1854) von Antoine Wiertz

Das nächste Beispiel für die moderne Interpretation des Suizides durch Pistolenschuss ist in Belgien, im Jahr 1854, unter dem Pinsel des Malers Antoine Wiertz (1806-1865) entstanden. Das rätselhafte Gemälde mit dem lapidaren Titel *Der Suizid* (Abb. 59) zeigt einen nächtlich düsteren Innenraum, der zum Schauplatz des freiwilligen Todes eines jungen Mannes geworden ist. Dem Betrachter zugewandt, hält er den linken Arm hoch über den Kopf gestreckt, die Finger schließen sich krampfhaft zu einer Faust. Mit der rechten Hand hat er eine Pistole auf sein Gesicht gerichtet, der Abzug wurde bereits gedrückt und zwischen den grauen Rauchwolken sind Teile des zerspringenden Schädels zu erkennen. Der athletische, bis auf eine lange Unterhose entkleidete Körper stürzt entlang der Kompositionsdiagonale nach rechts und stößt einen Holzstuhl um. Der Stuhl fällt gegen einen mit schwerem Tuch bedeckten Tisch, auf dem ein beschriftetes Blatt Papier, eine weiße Feder und zwei Bücher aufeinander liegen. Vom Docht des sie bekrönenden Kerzenständers schlingt sich eine feine Rauchspur empor. Mit ausgebreiteten Flügeln schwebt eine weiß bekleidete, androgyne Figur hinter dem Tisch. Ein dunkelblaues Tuch wickelt sich um ihren Unterkörper, ein langer, schmaler Stoffstreifen fällt von der linken Schulter herab und seine beiden Enden sind zu einem Knoten gebunden. Sie hält die Hände im Gebetsgestus vor das Gesicht, die Augen sind geschlossen, eine Träne rollt über die rechte Wange. Links von ihr tritt aus der Dunkelheit des Bildhintergrunds die athletische Figur eines beflügelten, jungen Mannes heraus. Bis auf einen dunkelroten, voluminösen Schal, der von seiner linken Schulter faltenreich herab fällt und eine weißes, tief um die Hüften gewickeltes Tuch ist er entblößt. Seine linke Hand ballt sich zur Faust, die Rechte verbirgt hinter dem Körper eine Pistole. Die ausgebreiteten, mächtigen Flügel an seinem Rücken ragen über seine dunklen, mit kupfernen Flammenzungen bekränzten Haarlocken. Mit leicht zur Brust fallendem Kopf richtet die menschenähnliche Kreatur den starren Blick in die rechte Bildhälfte, auf die andere beflügelte Gestalt dort.

Im Kontext der von den Schranken fremder Aufträge befreiten, autonom gewordenen Kunst des 19. Jahrhunderts ist als Grund für die Entstehung des großformatigen Ölgemäldes⁴⁹⁹ einzig das intellektuelle Interesse des Malers, der für die makabre und

⁴⁹⁹ Die Maße der Leinwand betragen 155 x 164 cm. An dieser Stelle soll darauf hingewiesen werden, dass die Größe eines Kunstwerkes niemals nur eine quantitative Charakteristik bestimmt: Sie bringt zum Ausdruck die besondere Art des Verhältnisses zwischen Künstler und Sujet, Werk und Öffentlichkeit, Darstellung und

provokative Thematik seiner Werke berühmt ist, an dem lange Zeit tabuisierten und aus der Kunstwirklichkeit vertriebenen Motiv der Selbsttötung als ein Problem der Gegenwart zu vermuten. Dennoch erscheint die Komposition aufgrund der dargestellten mysteriösen, menschenähnlichen Wesen eher ein Ergebnis der künstlerischen Phantasie als des sich unvoreingenommen auf die aktuelle Wirklichkeit richtenden, forschenden Künstlerblickes zu sein. Um die individuelle bildhafte Auslegung des neuzeitlichen Begriffs des romantischen Suizides im Werk von Wiertz in seiner rätselhaften Komplexität zu erfassen, sollen demnach die im engen Bildraum zusammengefügteten Sujetelemente zunächst einzeln in ihrer konventionellen Bedeutung, d. h. hinsichtlich bereits bestehender, literarischer und bildnerischer Quellen befragt werden, um sie dann im Gesamtzusammenhang sinngerecht einzuordnen und das sich hinter den sichtbaren Figuren und Gegenständen verbergende, ideale Konzept erschließen zu können.

Im Unterschied zu Alenza (Abb. 52) hat sich Wiertz nicht für das tradierte, effektvolle Dekor eines Friedhofs in dem melancholisch stimmenden Lichtspiel des Sonnenuntergangs entschieden, sondern für das Bild eines privaten Innenraumes, in den der Betrachter zu einer späten Stunde uneingeladen eindringt. Der Verzicht auf die Darstellung einer Naturlandschaft deutet auf die künstlerische Absicht, sich von der etablierten romantischen Hermeneutik zu distanzieren, die im Motiv der Nacht ein Sinnbild für die irrationalen, mysteriösen und geheimen Aspekte der menschlichen Seele anerkennt, und die mittelalterliche Bedeutung dieser besonderen Tageszeit zu rehabilitieren.

Die stille und der ablenkenden Sinnenreize des Tages enthobene Nachtstunde bestimmt seit Jahrhunderten die angemessene Zeit für die Konzentration auf das Geistige: für eine Zwiesprache mit Gott, für Meditation oder intellektuelle Beschäftigungen.⁵⁰⁰ Gleichzeitig wurde die Finsternis schon immer als eine negative Realität aufgefasst, unter deren Wirkung sich die empirische Welt in jene sonderbare Modalität des Nichtseins auflöst und den Menschen in einen „ontologisch ohnmächtigen Raum“ versetzt.⁵⁰¹ Gerade aus dieser Perspektive erkannte der mittelalterliche Mensch in dem nächtlichen Dunkel den natürlichen Machtraum der Dämonen, welche die Schutzlosigkeit des schlaflosen Geistes ausnutzen, um ihm Worte der Versuchung und des Zweifels einzuflüstern und in die Irre zu führen. Einen Beweis dafür lieferte die allgemein bekannte Tatsache, dass sich gerade

Betrachter.

⁵⁰⁰ Siehe Hofstede, in: Schulze 1993, S. 35ff.

⁵⁰¹ Boijadziev 2003, S. 247.

die Nacht als die unheilvolle Zeit des Verbrechens, der Sünde, des Mordes und schließlich des Selbstmordes zeigte.⁵⁰²

Als von Zweifel bewältigt hat auch Wiertz seinen Bildprotagonisten dargestellt. Der junge Mann hat, sich für die nächtliche Ruhe vorbereitend, seine Tageskleidung abgelegt, wurde vermutlich von intellektueller Neugier angestürmt, ist wieder aufgestanden und hat in der späten Stunde gelesen, was der noch rauchende Docht der Kerze und die Bücher auf dem Tisch rechts bezeugen. Beeinflusst von der Lektüre hat er seine Gedanken auf einem Zettel notiert, der hinsichtlich des weiteren Ablaufs der Ereignisse zugleich als eine Art Abschiedsbrief fungiert, hat eine Pistole in die Hand genommen und sich in den eigenen Kopf geschossen. Der narrative Punkt der Darstellung wurde in jenem Augenblick gesetzt, als das explodierende Pulver das Gesicht des jungen Mannes in Stücke sprengt. Sein athletisch schöner, vom Schmerz durchströmter Körper ist im Begriff zu Boden zu stürzen und wirft den daneben stehenden Stuhl dabei um.

Die Interpretation der Szene erinnert an jene anonyme Werther-Darstellung (Abb. 49), die sich durch die ungewöhnliche Wahl des Zeitpunktes von den restlichen Illustrationen zum Briefroman auffallend unterscheidet. Im Gemälde von Wiertz zeigt sich der schockierende Charakter des verwandten Motivs durch den gesteigerten Realismus bei der Visualisierung der Wirkung der aggressiven Suizidmethode optimiert: Der belgische Maler hat den Anblick der in amorphe Stücke zerreißen, organischen Materie, die nur einen Augenblick zuvor die Züge eines menschlichen Gesichtes formte, bildhaft festgehalten. Dadurch wurden beispiellos ästhetische Normen verletzt, während die dargestellte männliche Figur auf eine im gewissen Sinne „mittelalterlich“ grausame Art anonymisiert, des persönlichen Antlitzes beraubt wurde.⁵⁰³

Der umfallende Stuhl bestimmt ein tradiertes Motiv aus der ikonographischen Tradition der Judas-Darstellungen nördlich der Alpen (Abb. 60). Es handelt sich dabei um ein negatives Unterscheidungszeichen, das durch die Ungeschicklichkeit des Verräters seinen moralischen Verfall bildmetaphorisch zum Ausdruck bringt.⁵⁰⁴ Die Anspielung auf die bekannte biblische Figur folgt im Gemälde von Wiertz jedoch einer anderen Absicht als den Bildprotagonisten moralisch zu denunzieren. Judas, der Gottesverräter, ist eine zentrale Figur in der Tradition des unheroischen Suizides: Er ist die Verkörperung des anmaßenden Zweifels, der Hoffnungslosigkeit, der theologischen

⁵⁰² Siehe ebd., S. 252ff., 271ff.

⁵⁰³ Vgl. Dante, *Göttliche Komödie* XIII; Kapitel I. 2.2 dieser Studie.

⁵⁰⁴ Vgl. Dinzelbacher 1977, S. 32.

Verzweiflung (*desperatio*), wodurch der dargestellte Selbstmörder selbst als ein „Verzweifelter“ charakterisiert wird.

Welcher Zweifel den jungen Mann dazu führte, seinem Leben ein frühes Ende zu setzen, diese Frage beantworten die zu einem Stillleben auf dem Tisch geordneten Gegenstände, auf die der umfallende Stuhl hinweist (Abb. 61). Das Motiv der Kerze in der Bedeutung einer nützlichen Lichtquelle im Dunkel deutet zusammen mit den Büchern auf die reiche Bildtradition zum Thema der *vigilia* (dt. Nachtwache), auf den lobenswerten Eifer des Gelehrten, in der Stille der Nacht konzentriertes Studium zu betreiben.⁵⁰⁵ Der rauchende Docht verrät, dass der junge Mann seine intellektuelle Tätigkeit gerade beendet haben soll. Auf dem weißen Zettel hat er in zwei Zeilen seine Erkenntnisse zusammengefasst: *Il n'y a point d'âme/il n'y a point de Dieu* (dt. Es gibt keine Seele/es gibt keinen Gott). Die dafür benutzte Feder ist an zwei, vom rechten Bildrahmen abgeschnittene, zugeklappte und aufeinander gelegte Bücher gelehnt. Das obere Buch, das zuletzt gelesen wurde, trägt den Titel *MATERIALISME* (dt. Materialismus).

Der Begriff des Materialismus bezeichnet eine seit der Antike bestehende, philosophische Weltanschauung, welche die Substanz der Materie (zu lat. *materia*, dt. (Ur)Stoff) als einzigen Grund der Wirklichkeit anerkennt, während die geistige, nichtstoffliche Natur nur als die Manifestation ihrer Eigenschaften und Wirkung aufgefasst wird.⁵⁰⁶ Der Terminus bildete sich im Kontext des expandierenden Rationalismus in Westeuropa des 18. Jahrhunderts fast gleichzeitig in den unterschiedlichen Ländern. Entscheidend für seine Etablierung und Popularisierung war die Verknüpfung der philosophischen Theorie mit den Errungenschaften der Naturwissenschaften, insbesondere der neuen Wissenschaft der Biologie zu Beginn des 19. Jahrhunderts, die logisch und experimentell stichhaltige Argumente für die Notwendigkeit eines neuen, materialistischen Weltbildes lieferte, welches das Selbstverständnis des zeitgenössischen Menschen erschütterte.⁵⁰⁷ Die zentrale Entdeckung, die das wissenschaftliche Denken revolutionierte, betraf die Bedeutung der biologischen Zelle als Grundbaustein und materieller Träger *aller* lebendigen Organismen.⁵⁰⁸ Vom materialistischen Standpunkt konsequent zu Ende gedacht, ergaben

⁵⁰⁵ Vgl. Hofstede, in: Schulze 1993, S. 35ff.

⁵⁰⁶ Vgl. Nieke, Wolfgang, *Materialismus*, in: HWPh, Bd. 5, Sp. 842.

⁵⁰⁷ Siehe Wittkau-Horgby, Annette, *Materialismus. Entstehung und Wirkung in den Wissenschaften des 19. Jahrhunderts*, Göttingen 1998, S. 13f.

⁵⁰⁸ Dass es biologische Zellen gibt, wussten die Wissenschaftler bereits. Neu war die Entdeckung ihrer Bedeutung für die Unterscheidung zwischen der organischen und der anorganischen Natur, welche die Jahrtausende alte Auffassung von der Natur als beseelt und unbeseelt ablöste. Der Auslöser für die radikale Änderung der wissenschaftlichen Sicht waren die im Jahr 1839 veröffentlichte Studie des deutschen

sich daraus drei logisch berechnete und somit „wahre“ Schlussfolgerungen. Erstens sei damit ein guter Grund geliefert, dass das Leben auf Erden einzig die Materie bzw. die Zelle zum Urgrund und Prinzip hat. Demzufolge erschien die Annahme einer zufälligen oder spontanen Entstehung der Welt durchaus berechnete, wodurch die „Hypothese“ Gott überflüssig wurde. Zweitens ließe sich wissenschaftlich nachweisen, dass das menschliche Bewusstsein und all seine rationalen und irrationalen Manifestationen ebenso einen materiellen Ursprung haben, nämlich das menschliche Gehirn. Insofern ohne Gehirn weder Denken noch Wollen, noch Fühlen möglich sind, eine Tatsache, die sich ohne Schwierigkeit empirisch nachweisen lässt, wurde auch die zweite „Hypothese“ von der Notwendigkeit der Existenz einer immateriellen Seele für absurd erklärt. Auf dem Fundament dieser Erkenntnisse erübrigte sich auch die Frage nach der Unsterblichkeit der Person. Indem alle davor als geistig bezeichneten Prozesse im Individuum als rein materieller Natur entblößt wurden, führte der dritte logische Schritt zu der Schlussfolgerung, der Person müssten die Souveränität und die Freiheit der Entscheidung und Handlung abgesprochen werden, denn sowohl das Denken als auch der scheinbar freie Wille seien nichts anderes als mechanisch ablaufende Organfunktionen.

Worüber der Judas-Nachfolger im Bild von Wiertz demnach verzweifelt, ist der Prozess der fortschreitenden „Desillusionierung“ und „Degradierung“ des Menschen in der positivistischen Gegenwart. Denn in einer radikal materialistisch aufgefassten, einzig von mechanischen Naturgesetzen regierten Welt, in der die moderne Wissenschaft alle metaphysischen und spirituellen Dimensionen schrittweise eliminiert, kann das Individuum definitionsgemäß nicht weiter das erhabene „Ebenbild“ Gottes sein, sondern bloß das „Zufallsprodukt“ einer blinden Evolution. Ohne Gott und ohne Seele ist er aber nichts mehr als ein unpersönliches, organisches Triebwerk, als eine „Maschine“, die zwar naturdeterminiert nach Selbsterhaltung strebt, sich aber jederzeit, bei einer beliebigen Fehlfunktion des Gehirns, „dieser Gebärmutter des Geistes“, wie das Organ von dem berühmten Vertreter des französischen Materialismus Julien Offray de La Mettrie (1709-

Physiologen Theodor Schwann (1810-1882) *Mikroskopische Untersuchungen über die Übereinstimmung in der Struktur und dem Wachstum der Thiere und Pflanzen*. Siehe zum Thema und zum Folgenden: Wittkau-Horgby 1998, S. 57ff.; Sonntag, Michael, *Die Seele und das Wissen vom Lebenden. Zur Entstehung der Biologie im 19. Jahrhundert*, in: Jüttemann u. a. 1991, S. 293-315. Das für die Entwicklung der materialistischen Sicht besondere Bedeutung erlangte Werk *Die Entstehung der Arten* des englischen Naturforschers Charles Darwin (1809-1882) wurde erst im Jahr 1859 veröffentlicht, d. h. etwa vier Jahre nach der Entstehung des Gemäldes von Wiertz und wird aus diesem Grund, trotz seiner Relevanz für die Problematik, nicht berücksichtigt.

1751) bereits im 18. Jahrhundert genannt wurde⁵⁰⁹, selbst vernichten kann: Ein einziger Pistolenschuss gegen den eigenen Schädel würde dafür ausreichen. Deswegen zeigt Wiertz seinen sich selbst als „entgöttlicht“ erkennenden, die Ebenbildlichkeit einbüßenden und aufgrund dessen verzweifelnden Bildprotagonisten als gesichtslos, anonym, wodurch das realistische Motiv seines zerspringenden Kopfes eine symbolische Bedeutung erlangt.

Bücher, Kerze, Seidendecke und Glas sind zugleich unverkennbare *Vanitas*-Symbole (Abb. 26), die die Begrenztheit und die Nichtigkeit des menschlichen Verstandes versinnbildlichen. Sie rühmen die intellektuelle Erkenntnis und mahnen zugleich, dass viel Wissen Verderben bringt: Es stärkt zwar die Vernunft, schwächt aber den Glauben an Gott, an das Überrationale, und verfehlt somit sein Ziel. Das Drama des jungen Intellektuellen und zeitgemäßen Judas-Nachfolgers im Gemälde von Wiertz besteht folglich darin, dass er in Glaubenszweifel verfiel, das sich mit der Waffe der Logik behauptende, eitle menschliche Wissen als die einzige Wahrheit anerkannte, dennoch ihre erdrückende, vernichtende Last nicht länger zu ertragen vermochte, in Verzweiflung und Schlaflosigkeit agonisierte, bis er sich schließlich zu der selbstvernichtenden Tat entschloss.

Über den Büchern und der ausgelöschten Kerze schwebt eine androgyne, weiß bekleidete Gestalt, die die Hände zum Gebetsgestus vor das Gesicht erhoben hat. Ihr Erscheinungsbild im Kontext des Todes sowie das Motiv der ihr attribuierten Flügel identifizieren sie als ein Engel Gottes. Das weiße Gewand versinnbildlicht die lichte, geistige Natur und die spirituelle Reinheit des ungewöhnlichen Besuchers, der blaue Umhang, in der Tradition der christlichen Ikonographie gewöhnlich ein Attribut der heiligen Maria (Abb. 83), deutet ebenfalls auf die himmlische Herkunft des beflügelten Wesens.⁵¹⁰

Betende Engel sind auf zahlreichen Andachtsbildern aus dem 19. Jahrhundert in der Rolle des persönlichen „Schutzengels“ zu finden, der gemäß dem volkstümlichen Glauben an das Sterbebett des Menschen tritt, um ihm in der Dramatik der letzten Stunde Beistand zu leisten (Abb. 62). Als biblischer Gottesbote (Abb. 10) sollte er ferner die befreite Seele zum Licht geleiten und als Fürsprecher vor Gott ihre Unschuld bezeugen und ihre Seligkeit

⁵⁰⁹ La Mettrie, Julien Offray de, *Der Mensch eine Maschine* (1748), Brahn, Max (Übers.), Leipzig 1909, S. 16. Die naturwissenschaftliche Skepsis in Bezug auf Gott, die Seele und die willentliche Freiheit des Menschen wurde bereits im 18. Jahrhundert von dem französischen Theoretiker ausgesprochen, der von Beruf Arzt war und seine radikal materialistischen Ansichten, die seine Zeitgenossen keinesfalls zu teilen bereit waren, mit seiner Berufserfahrung argumentierte.

⁵¹⁰ Die Farbe Blau symbolisiert zu allen Zeiten das Geistige, Ferne, Erhabene bzw. die göttliche Weisheit. Vgl. Rosenberg 1986, S. 66f.

erbitten.⁵¹¹ Der Engel im Gemälde von Wiertz hat sein Gesicht hinter betenden Händen verborgen, die Augen sind geschlossen und er weint (Abb. 63). Der Aspekt des Mitfühlens und Mitleidens, der Teilnahme an den menschlichen Affekten ist seit der Kunst der Renaissance eine wesentliche Charakteristik der Engelsdarstellungen.⁵¹² Doch dieser Todesbote beklagt die Seele des gewaltsam Sterbenden, die sich mit der unverzeihlichen Sünde des christlich-religiös verstandenen Selbstmordes belädt und sich selbst dadurch für die Ewigkeit verdammt.

Die aus der Finsternis heraus plastisch wachsende, männliche Figur nah dem Sterbenden links lässt sich dagegen als ein Dämon oder genauer als der Anführer aller Dämonen, als der Teufel selbst identifizieren.⁵¹³ Satan, ursprünglich Luzifer (zu lat. *lucifer*, dt. der Lichtträger) genannt, wurde als der Inbegriff des göttlichen Lichts, der Wahrheit und der Schönheit, als der erhabenste unter den Engeln geschaffen.⁵¹⁴ Nachdem er einen Teil der Engel zur Rebellion gegen Gottes Beschluss, dem hierarchisch tiefer stehenden Menschen zu dienen, aufrief, wurde er in die Finsternis am Rande der Seinshierarchie gestürzt und zu Satan (zu lat. *satan*, dt. der Widersacher) umbenannt.⁵¹⁵ Die ihm eingeprägte Schönheit konnte er zwar beibehalten, nur sei sie seitdem von Verbitterung, Trübseligkeit und Bosheit entstellt. Sein Erscheinen verkündet Unglück und bringt ausnahmslos Sünde und Verderben mit sich: Sowohl das Alte als auch das Neue Testament erwähnen ihn zahlreich als niederträchtigen Verführer und listigen Ankläger.⁵¹⁶

In der Kunst erschien Satan zuerst in der Gestalt eines heidnischen Gottes, als sinnlich schöner Jüngling oder als kraftstrotzender Mann, dennoch setzte sich seit dem Hochmittelalter der Typus des tierähnlichen Ungeheuers durch, das in der Hölle

⁵¹¹ Die Idee vom persönlichen Schutzengel findet sich bereits in der Bibel formuliert: Nach Mt 18:10 habe jedes Kind einen Engel im Himmel, nach Apg 12:15 jeder Mensch. Das seit dem 17. Jahrhundert besonders beliebte Motiv des Schutzengels wurde im 19. Jahrhundert allerdings vulgarisiert und sentimentalisiert. Siehe *Engel*, in: LCI, Bd. 1, S. 631ff.

⁵¹² Vgl. Rosenberg 1986, S. 255.

⁵¹³ Wiertz hat mehrfach die gleiche Satan-Gestalt gemalt. Siehe beispielsweise den rechten Flügel des Triptychons *Christus im Grabe* (1839, Museum Antoine Wiertz, Brüssel, abgeb. in: Ausst. Kat. Paris/Brüssel 1974, S. 65) oder die zentrale Figur im *Entwurf für das Martyrium des Hl. Dionysius* (o. J., Museum Antoine Wiertz, Brüssel, abgeb. in: ebd., S. 121).

⁵¹⁴ Luzifer wurde in der klassischen Mythologie der einsam am Morgenhimmel strahlende Planet Venus genannt. Die christlichen Theologen übertrugen den Namen auf den ersten Archangel (zu grch. *árchon*, dt. Fürst, Herrscher, und grch. *ángelos*, dt. Bote) bzw. Erzengel, indem sie zwei Passagen aus der Bibel (Lk 10:18 und Jes 14:12ff.) zusammenbrachten. Vgl. Kastor, Frank S., *Milton and the Literary Satan*, Amsterdam 1974, S. 17f.

⁵¹⁵ Siehe ebd.

⁵¹⁶ Siehe: Gen 3:1ff.; Ijob 1:6ff.; Sach 3:1f.; Kastor 1974, S. 24ff.; Rosenberg 1986, S. 144ff. Judas sei beispielsweise von Satan besessen gewesen, als er Jesus verriet. Vgl. Lk 22:3; Joh 13:27. Besondere Plastizität und Autonomie erlangt seine Figur jedoch in der Rolle des Versuchers des Gottessohnes. Siehe: Mt 4:10; Mk 1:13.

Menschenseelen frisst (Abb. 14).⁵¹⁷ Seit dem 16. Jahrhundert wird er wiederum fast durchweg als attraktiver, nackter, etwas satyrhaft gebildeter Mann visualisiert. Dadurch erhielt sein physisches Erscheinen einen didaktisch-psychologischen Aspekt, nämlich dass sich das Böse und die Sünde trügerisch hinter der verführerischen Leibeschönheit des Menschen oder allgemein hinter seiner eigenen Gestalt verbergen können.⁵¹⁸

Das 19. Jahrhundert interessierte sich weniger für den biblischen Versucher als für den Dämonenfürst in seiner faszinierenden Gestalt nach der dichterischen Interpretation des alttestamentarischen Dramas von dem Engelsturz und dem Sündenfall im Epos *Das verlorene Paradies* des englischen Dichters John Milton (1608-1674).⁵¹⁹ Der Anführer der empörten Engel wird dort als ansehnlich und groß wie ein „Riese aus der Fabelzeit“ und mit Funken sprühenden Augen beschrieben⁵²⁰, wie er auf einer das Werk illustrierenden Darstellung von William Blake (1757-1827) aus dem Jahr 1808 zu sehen ist (Abb. 64). Hinter seiner gewaltigen Erscheinung verbirgt sich ein rebellischer Geist, dessen Freiheitsdrang, Kämpferstolz und Herrscherwille unbezwingbar sind: „Ja, besser in der Hölle Herr als Knecht/im Himmel sein!“⁵²¹. In der sich besonderer Popularität erfreuten Vision von Milton beschließt er nach dem Engelsturz, den Krieg gegen Gott mit Trug und List fortzusetzen und verführt die Urmutter der Menschheit Eva in der Gestalt der Schlange, eine Frucht vom verbotenen Baum der Erkenntnis zu kosten, um göttliches Wissen zu erlangen, nämlich „nicht nur der Dinge Grund,/auch des gepriesenen höchsten Wirkens Spur/ganz zu durchschauen“⁵²². Nach dem Sündenfall werden die beiden ersten Menschen aus dem Paradies vertrieben und Satan feiert seinen Sieg.

Im 18. und 19. Jahrhundert faszinierte Miltons Satanfigur Künstler und Literaten als Archetyp des unterdrückten Menschen, des moralischen als auch politischen Rebellen und Befreiers, und diese Bewunderung wuchs zu einem ästhetischen „Satankult“.⁵²³ Auch die heroisch-athletische Satan-Figur im Gemälde von Wiertz spiegelt in diesem Kontext

⁵¹⁷ Vgl. Kastor 1974, S. 18ff.; Rosenberg 1986, S. 153ff.

⁵¹⁸ Vgl. Osterkamp 1979, S. 55ff.; Rosenberg 1986, S. 161.

⁵¹⁹ Milton, John, *Paradise lost* (London 1667), im Folgenden zit. nach der Übersetzung von Bernhard Schuhmann (München 1966).

⁵²⁰ Milton, *Das verlorene Paradies II*, 192ff.

⁵²¹ Ebd. I, 262ff.

⁵²² Ebd. IX, 678ff. Vgl. Gen 3:4f.

⁵²³ Satan wurde von dem englischen Maler-Visionär William Blake in dem radierten Bilderepos *The Marriage of Heaven and Hell* (1793) in der Rolle des Befreiers gefeiert. Im Nachklang von Miltons *Paradise lost* hat Goethe im *Faust* (1808-1831) in der Gestalt Mephistos, jenes dunklen, teuflischen Gottwesens, die Verkörperung des tätigen Prinzips geschaffen. An der Entstehung und Verbreitung des ästhetischen Satankultes im 19. Jahrhundert waren ferner der britische Dichter Lord Byron (1788-1824), die deutschen Schriftsteller der Romantik Wilhelm Hauff (1802-1827) und E. T. A. Hofmann (1776-1822), und nicht zuletzt der französische Dichter Charles Baudelaire (1821-1867) weitgehend beteiligt. Siehe dazu Kastor 1974, S. 55ff.; Osterkamp 1979, S. 179f.; Praz 1981, S. 66ff.; Rosenberg 1986, S. 278ff.

die Vision Miltons wieder.⁵²⁴ Sein provokativ entblößter Körper steht im symbolischen Kontrast zu der verhüllten, androgynen Gestalt des Engels und verrät seine sinnlich lüsterne und sündhafte Natur. Die Flammenzungen, die aus seinen schwarzen Locken wachsen, sind als Spuren seiner höllischen Herkunft zu lesen.

„Kann Wissen Tod sein? Durch Nichtwissen nur/besteht der Mensch? [...] Erwünschter Grund, um sein Verderben drauf/zu bauen!“⁵²⁵. Paradoxerweise haben sich die listigen Verführungskünste des Teufels seit der Zeit der ersten biblischen Menschen nicht geändert. Es ist der Drang nach Erkenntnis, nach grenzenlosem Wissen, das Gottesähnlichkeit verspricht, womit das Menschengeschlecht schon immer für das Dämonische anfechtbar war und ist. Und der Versuchung folgt immer die Desillusionierung über die schlichte Wahrheit, dass der Mensch ein Mensch und kein Gott ist und niemals sein kann. Der Materialismus, der auf alle Fragen eine logische Antwort zu haben verspricht und Gott, Seele und subjektive Freiheit als absurde Hypothesen verwirft, lässt sich demzufolge mit nichts anderem als mit einer dämonischen Versuchung vergleichen, die Verzweiflung und Tod nach sich zieht. Erneut ist es der teuflischen List in der Bildwirklichkeit des Gemäldes von Wiertz gelungen, den eitlen Menschen zu verführen und schicksalhaft in das Verderben zu stürzen. Die Pistole in der rechten Hand Satans charakterisiert ihn als einen „Mörder“, der triumphierend auf sein motivisches Pendant, auf die Figur des Engels in der rechten Bildhälfte schießt und die Hand zur Faust als Ausdruck seines Sieges ballt.

In der düsteren Komposition von Wiertz wird das Motiv des menschlichen Freitodes in der säkularisierten Bedeutung von „Sündenfall“ auf das Feld des ewigen Kampfes zwischen den lichten und dunklen Mächten zurückversetzt, wie ihn sonst zahlreiche Darstellungen des *Jüngsten Gerichts* (Abb. 14) und die *Ars moriendi* (Abb. 19) in der christlichen Kunst formenreich thematisieren. Seit der Zeit der Aufklärung wurden jedoch Himmel und Hölle, Engel und Dämonen in das unsichtbare Innere des Menschen verbannt und mit seinen

⁵²⁴ Das Vorbild für die Darstellung des heroisch schönen und dramatisch dynamisierten Körpers von Satan ist im Menschenbild des belgischen Malers Peter Paul Rubens (Abb. 27) zu suchen. Wiertz verstand sich als ein Verfechter der Kunsttradition des eigenen Landes und wollte sich dem Einfluss des akademischen Klassizismus Davids widersetzen, deswegen sah er in Rubens, dem Nationalkünstler per se, den wahren Lehrer. Große Faszination übte auf ihn außerdem das Werk von Michelangelo Buonarroti (1475-1564) aus, insbesondere die Fresken der Sixtinischen Kapelle, deren herkulische Dämonen und Engel er in den drei in Rom verbrachten Jahren als Stipendiat (1834-1837) gründlich studieren konnte. Vgl. Velghe, Brita, *Antoine Wiertz: un romantique, autrement*, in: Marechal, Dominique (Hrsg.), *Le romantisme en Belgique. Entre réalités, rêves et souvenirs*, Ausst. Kat., Brüssel 2005, S. 20f.; Colley, Hubert, *Antoine Wiertz*, Bruxelles 1957, S. 32ff., 47f.

⁵²⁵ Milton, *Das verlorene Paradies IV*, 518ff.

Affekten und Leidenschaften identifiziert. In der Kunst blieben sie zwar immer noch bekannte und tradierte Motive, doch ohne innere Relieferung, ohne die Ausdruckskraft, die über den sentimentalisierten, dekorativen oder karikativen Charakter der sichtbaren Gestalten hinausführt (Abb. 54). Ihre Existenzberechtigung reglementierte sich vor allem durch die ihnen neu zugeteilte Rolle, Bildmetaphern, Allegorien und Personifikationen von Manifestationen der menschlichen Psyche zu sein, die den inneren, moralischen Kampf des Individuums zwischen Gut und Böse zur Schau stellen.⁵²⁶

Eine autobiographische Zeichnung aus der Serie *Geschichte eines Mannes bei den ersten Anfällen von Hypochondrie* des schwedischen Künstlers Johan Tobias Sergel (1740-1814) aus dem Jahr 1795 (Abb. 65) zeigt beispielsweise die erschöpft in sich zusammengesunkene Figur eines Mannes, der an einem Tisch, vor einem aufgerollten Papierblatt sitzt.⁵²⁷ Von rechts nähert sich kriechend die Allegorie der Verzweiflung in der Gestalt einer alten, hässlichen Frau mit zerwühlten Haaren und entblößten Schultern – tradierte Erkennungszeichen von Lasterhaftigkeit. In ihrer linken Hand hält sie eine Schlange, eine der biblischen Erscheinungsformen des Verführers Satan und Sinnbild der Sünde, während sie mit der Rechten über den Tisch einen Dolch zu der männlichen Figur schiebt. Aus ihrem Versteck heraus versucht sie heimlich den Verzweifelten zum Selbstmord zu verführen. In der Höhe streckt eine beflügelte, engelhafte Figur, vermutlich eine Allegorie des Glaubens oder der Hoffnung, schirmend die Arme aus: Mit dem rechten sucht sie den Verzweifelten in Schutz zu nehmen, mit dem linken weist sie den auf den Tisch geschobenen Dolch und die Verzweiflung zurück.

Le Désespoir l'entraîne à la mort/La Religion le rappelle à la vie (dt. Die Verzweiflung beschwingt zum Tode/Die Religion ermahnt an das Leben) lautet die Unterschrift einer weiteren, thematisch verwandten Darstellung (Abb. 66) aus dem Jahr 1802.⁵²⁸ Der Stich zeigt einen lesenden, jungen Mann, der vor sich den literarischen „Vorgänger“ von Goethes *Werther*, den Briefroman *Julie ou la Nouvelle Héloïse* von Jean-Jacques Rousseau auf dem Pult aufgeschlagen hat. Ohne den Blick von der Lektüre zu heben, hat er den rechten Arm erhoben und richtet den spitzen Dolch in der Hand gegen die eigene Brust. Auf einer Wolke sitzend, nähert sich aus der Raamtiefe die Allegorie der

⁵²⁶ Vgl. Rosenberg 1986, S. 264.

⁵²⁷ Zu der Bilderfolge siehe Faroult, Guillaume, *Johan Tobias Sergel. Zeichnungen aus der Serie Geschichte eines Mannes bei den ersten Anfällen von Hypochondrie*, in: Clair 2005, S. 309f.

⁵²⁸ Es handelt sich um das Titelblatt von Guillon, Marie-Nicolas Silvestre, *Entretiens sur le suicide, on courage philosophique opposé au Courage religieux. Et Réfutation des principes de Jean-Jacques Rousseau, de Montesquieu, de Madame de Staël, etc., en faveur du Suicide* (Paris 1802), der Name des Künstlers läßt sich als G. S. Gaucher ablesen.

Verzweiflung, dieses Mal in der Gestalt eines entblößten, dunkelhaarigen Jünglings mit Flügeln, dessen Augen sinnbildlich für den Zustand geistiger „Blindheit“ verbunden sind. Mit der rechten Hand hält er, ähnlich der Figur des jungen Gefängnisdieners im Gemälde von David (Abb. 38), dem Lesenden einen Giftschierling entgegen. Die Gebärde seiner erhobenen linken Hand beabsichtigt, die von den himmlischen Höhen im oberen Kompositionsteil niedersteigende Allegorie des Glaubens oder der Religion aufzuhalten. Sie hat ihrerseits die Gestalt eines blonden, jugendlich schönen und in der Art der heroischen Antike entblößten Engels angenommen, der mit dem Strahl der göttlichen Wahrheit die dunklen „Gedankenwolken“, die den Bildraum von oben umschließen, vertreibt. Der Glaube sucht die Hand des jungen Mannes, die den Dolch hält, vor der mörderischen Tat zu bewahren, während der ausgestreckte Finger seiner erhobenen rechten Hand auf das Licht und somit auf Gott weist.⁵²⁹ Die Ähnlichkeit der Komposition mit der älteren Werther-Illustration (Abb. 49) ist nicht zu übersehen, vor allem das Motiv des Bücherregals bzw. der Hinweis auf die schädliche Wirkung der weltlichen Lektüre ist in beiden Kompositionen als kritischer Aspekt konstant vorhanden. Auf dem Bücherschrank ist die Büste des berühmten römischen Senators Marcus Porcius Cato (95-46 v. Chr.) zu erkennen, der seinem Leben durch Erdolchen freiwillig ein Ende setzte.⁵³⁰

Ähnlich dem Sterbenden in der *Ars moriendi* (Abb. 19) scheint der Mensch in den beiden Darstellungen transzendenten Mächten ausgeliefert zu sein, die um sein Schicksal streiten. Trotzdem handelt es sich in diesem Fall um die Veranschaulichung der psychischen Verfassung der Bildprotagonisten, die im Prozess der künstlerischen Analyse bildhaft dargelegt wird.

Wiertz lässt den Todeswilligen in seiner Komposition ebenso in dem dramatischen Schnittpunkt der Rivalität zweier personifizierter Mächte sterben. Im Kontext der im Bild thematisierten Frage nach der Existenz Gottes und der Wirklichkeit einer metaphysischen, rein geistigen Dimension des Seins erscheinen beide Todesboten in seinem Gemälde mittelalterlich „real“. Gemäß dem ikonographischen Vokabular der Epoche müssen aber in ihnen vielmehr wirkungsvolle Allegorien erkannt werden. In diesem Sinne versinnbildlicht die Gestalt des betenden und weinenden Schutzengels den verworfenen christlichen

⁵²⁹ Die Gebärde erinnert an die Körperhaltung des gottgesandten Engels, der die Hand Abrahams ergreift, um die Opferung seines Sohnes Isaak zu verhindern, wie das Motiv beispielsweise von Rembrandt van Rijn (1606-1669) und den Künstlern seiner Werkstatt (*Die Opferung Isaak*, 1636, Alte Pinakothek, München) interpretiert wurde.

⁵³⁰ Das Motiv seines heroisch-philosophischen Suizides wurde im Rahmen der Historienmalerei der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, neben dem Todesbild des Sokrates, formenreich interpretiert. Siehe dazu Oberreuter-Kronabel 1986, S. 109ff.

Glauben und die verlorene Hoffnung im Bewusstsein des Sterbenden. Die säkularisierte Gestalt Satans steht dagegen für den Sieg des intellektuellen Zweifels. Obwohl er in der alten Rolle des Versuchers eine zweite Pistole in der Hand bereithält, scheint der Teufel freilich keine fremde Macht zu sein, die den Verzweifelten in den Tod stürzt, sondern sein eigener, freier Wille, sein eigenes „Ebenbild“, worauf die äußere Ähnlichkeit beider männlicher Figuren hindeutet.

Der kritisch thematisierte Zusammenhang zwischen der romantischen Leselust und dem Suizid, wie er in den früher entstandenen Werken von Alenza (Abb. 52, 58), Cruikshank (Abb. 54) und Gaucher (Abb. 66) zu sehen war, findet sich in der Komposition des belgischen Malers wieder, dieses Mal mit umgekehrtem Zeichen. Den Grund für die Verzweiflung des jungen Intellektuellen liefert nicht mehr die romantische Literatur, die als Gegenreaktion auf die fortschreitenden Rationalisierung und Entmystifizierung der Welt entstand, sondern die exakten Wissenschaften selbst, deren Aufgabe und Ziel paradoxerweise darin besteht, das individuelle und gesellschaftliche Wohlbefinden zu befördern. Indem sie in ihrem nüchtern-sachlichen und zweckmäßig-funktionalen Kosmos keinen Raum für das Subjektive, Übrationale und Übernatürliche zulassen, rauben sie dem Menschen den religiösen Glauben, den metaphysischen Lebenssinn und die Hoffnung auf Unsterblichkeit. Das Übersinnliche, das rational Unbegreifliche und logisch Unerklärliche werden von Wiertz aus diesem Grund gerade als dasjenige thematisiert, das den empfindsamen, sich nach Spiritualität sehnen Menschen an das profane Leben bindet und ihn vor dem Suizid bewahrt.⁵³¹

Das provokative Werk von Wiertz dokumentiert folglich den Versuch des Künstlers, den neuen, endogmatisierten und deutungs offenen Begriff des romantischen Suizides, etwa ein halbes Jahrhundert nach der Veröffentlichung des Briefromans *Die Leiden des jungen Werther* von Goethe, inhaltlich zeitgemäß zu erfassen, um ihn als Kritikmittel gegen die von dem wissenschaftlich-rationalistischen Fortschritt verursachten Missstände anzuwenden. Ikonographisch bezeugt die Komposition die künstlerische Suche nach einem formal gültigen Bildvokabular, das die veränderte Semantik der alten

⁵³¹ Die komplexe künstlerische Lösung reflektiert gleichzeitig die aktuellen Ansichten über die Ursachen der Selbsttötung im 19. Jahrhundert. Parallel zu der mit der Epoche der Aufklärung eingesetzten, weltlichen Bildung der breiten Gesellschaftsschichten aus den europäischen und nordamerikanischen Ländern stieg die Anzahl der statistisch erfassten Suizidfälle. Die Wissenschaftler beschuldigten die Verwirrung und den Überdruß, welche die Bürger ergriffen, denen das Glaubensfundament, worauf sich die vorausgegangenen Generationen stützen konnten, unter den Füßen spürbar bröckelte. Vgl. Kushner, Howard I., *Suicide, Gender, and the Fear of Modernity in Nineteenth-Century Medical and Social Thought*, in: *Journal of Social History* 26, 3, 1993, S. 463f.

Problematik angemessen ausdrückt. Zu diesem Ziel hat der Maler im Sinne der romantischen Schule auf das Erbe der christlich-religiösen Kunst zurückgegriffen, um es gemäß den Forderungen der Gegenwart zu säkularisieren. Das Motiv des Freitodes wird in diesem Kontext zu einer radikalisierten Ausdrucksformel der Empörung über die Spaltung des epochalen Zeitgeistes und den daraus entstandenen Konflikt zwischen Religion und Naturwissenschaft, Glauben und rationaler Erkenntnis stilisiert. Die Selbsttötung wird als die tragische Konsequenz der unermüdlichen Suche nach zweifelsfreiem Wissen, nach ultimativen, logisch und experimentell nachweisbaren Fakten problematisiert, die alle Geheimnisse aus der Welt vertreiben müssen. Wahrlich begeht der Mensch auch aus der Sicht des Malers kein „Unrecht, weil ihm nach Wissen verlangt“⁵³². Der „Sündenfall“ ereignet sich erst dann, wenn er durch dieses Wissen sich selbst, seine eigene Größe und Würde verleugnet. Denn der Verrat am eigenen Selbst kommt einem Selbstmord gleich.

II. 1.2.3 Der moderne Märtyrer: *Der Selbstmörder* (1881) von Eduard Manet

Im Rahmen einer kleinen Leinwand hat sich auch der französische Maler Edouard Manet (1832-1883) mit dem Thema des Suizides auseinandergesetzt. Das Gemälde *Der Selbstmörder* (um 1881, Abb. 67) zeigt den Ausschnitt eines Wohnraumes, der allein durch das eng an der blau gestrichenen Wand platzierte, schlichte Bett mit eisernem Rahmen und dem Farbfragment eines braunen Nachttisches links definiert ist. Aus einem unsichtbaren Fenster rechts fällt Tageslicht auf eine quer auf der Bettbreite liegende, männliche Figur in Abendkleidung. Der neben einer unordentlich zusammengefalteten, roten Tagesdecke kraftlos ruhende Körper wird von den nach vorne gestreckten Beinen gestützt, neben dem rechten, schwarzen Schuh ist ein Blutfleck auf dem Boden zu erkennen. Der Oberkörper des Liegenden ist nach links verdreht, der rechte Arm ist weit gedehnt und die Hand hängt über der Bettkante, einen Revolver festhaltend. Das weiße Hemd ist auf der Brusthöhe rechts mit Blut beschmiert und deutet auf die Stelle einer Schusswunde. Das perspektivisch fragmentierte und ebenfalls blutbefleckte Gesicht zeigt das Profil eines dunkelhaarigen, jungen Mannes, dessen Augen geschlossen sind, während der Mund halboffen steht. Der zu einem Halbkreis verdrehte Körper leitet den Blick auf ein vom Rahmen abgeschnittenes Bild an der Wand links, das die untere Hälfte vom Porträt einer verschleierten, nach rechts im Zweidrittel Profil gewandten männlichen Gestalt zeigt.

⁵³² Milton, *Das verlorene Paradies IX*, 725f.

Manets Interpretation markiert einen bedeutenden Wendepunkt in der Entwicklung der Tradition des romantischen Suizides durch Pistolenschuss. Das Motiv wird von der karikierenden Verzerrung oder den imaginären Allegoriefiguren, die für die Ikonographie der vergangenen Jahrzehnte charakteristisch waren, entlastet und der objektiven, empirischen Wirklichkeit durch formale Abstrahierung und strategische Typisierung stärker verpflichtet. Zum repräsentativen Darstellungsort wurde, wie im Gemälde von Wiertz (Abb. 59), der bürgerliche Privatraum gewählt, der durch wenige, vom Rahmen abgeschnittene, banale Einrichtungsgegenstände charakterisiert wird. Die konventionelle Abendkleidung identifiziert den anonymen Bildprotagonisten als einen Zeitgenossen des Malers und Vertreter der städtischen Bevölkerung in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Der vergegenwärtigte Zeitpunkt liegt nicht mehr in der mystifizierten Dunkelheit der Nachtstunde, sondern in der temporalen Spanne des lichten Tages. Die kühne perspektivische Verkürzung und die rasch aufgetragenen Farben, welche die Konturgrenze zwischen der männlichen Figur und dem Hintergrund negieren, betonen die Spuren der gezielten Typologisierung des Sujets. Was der zeitgenössische Bildbetrachter in der Komposition folglich wiedererkannte, war ein Stück vertrauter, von esoterischen Beimischungen destillierter Realität, die jeder symbolischen Tiefe zu entbehren scheint. Vor diesem Hintergrund lässt sich auch der säkularisierte Begriff des Suizides ausschließlich der profanen, bürgerlichen Wirklichkeit zuordnen.

Im Unterschied zu dem künstlerischen Konzept von Alenza (Abb. 52) und Wiertz (Abb. 59) findet die selbstzerstörerische Handlung in dem Gemälde von Manet weder in der unmittelbaren Gegenwart noch in der nahen Zukunft statt, sondern in der Vergangenheit. Der Maler hat sich strategisch gegen die Visualisierung eines spannungsgeladenen, „prägnantesten“ Augenblicks bzw. des traditionellen Aspekts eines im Rahmen der Bildzeit andauernden, inneren Konfliktes entschieden, um die Faktizität des dargestellten Ereignisses ohne intellektuelle Beimengungen, die vom zentralen Motiv ablenken würden, zu betonen. Dadurch büßt die Komposition nicht nur die effektvolle und zugleich moralisch-didaktisch wirkende Dramaturgie der älteren Darstellungen ein, sondern auch die analytische Perspektive auf das universale Phänomen: Es bleibt lediglich die unverklärte, raumzeitlich fest fixierte Tat-sache vom freiwillig gesuchten Tod eines Menschen.

Manet hat ferner einen weiteren Schritt gegenüber der bestehenden, jungen Tradition des romantischen Suizides durch Pistolenschuss gewagt. Er hat das traditionelle ikonographische Band zwischen Selbsttötung und literarischer Fiktion abgerissen, indem er

das tradierte Motiv des Buches und somit den sichtbaren Hinweis auf einen kausalen Zusammenhang dazwischen ignoriert hat. Er hat sogar von der Darstellung jeglicher Art von Indizien als Grund für die fatale Entscheidung abgesehen und dadurch den narrativen Aspekt der Komposition im herkömmlichen Sinne eliminiert. Das Gemälde erzählt nicht mehr „wie im Roman“ die *Geschichte eines Selbstmörders*, sondern informiert vom *Ereignis eines Selbstmordes* mit der Sachlichkeit eines lapidaren Zeitungsberichtes.⁵³³ Der Betrachter wird mit dem Anblick einer Szene konfrontiert, die scheinbar mit der Flüchtigkeit und Momentalität eines photographischen Schnappschusses entstanden ist. Der Ausschnittscharakter des Bildraumes, die fehlende Expressivität der Körperhaltung des Bildprotagonisten und nicht zuletzt die skizzenhaft, geradezu hastig aufgetragen wirkende Farbe, die im kalten Licht zu unhomogenen Pinselspuren erstarrt ist und die Figur zum Teil mit dem Umfeld verschmelzen lässt, suggerieren den Eindruck, als ob der Maler, selbst am Handlungsort gewesen, eilends eine journalistische Reportage vom Geschehnis liefern wollte.

Der narrative Aspekt wurde dennoch nicht gänzlich negiert, sondern auf ein Minimum reduziert, der zwar flüchtig und unliterarisch, dafür aber mehr der modernen Wirklichkeitswahrnehmung angepasst formuliert wurde. Ein junger Mann wird am Morgen oder am Tage in seinem sparsam eingerichteten Zimmer vom Betrachter im Prozess des Sterbens oder schon tot aufgefunden. Es handelt sich um einen Selbstmord – der Täter hält immer noch den Revolver in der Hand. Er hat sich in die eigene Brust geschossen, hat sich vermutlich unter dem starken, körperlichen Schmerz zunächst nach vorne gebeugt, womit sich der vom herabgetropften Blut gebildete Fleck auf dem Boden links erklären lässt, und ist schließlich rücklings auf das Bett gefallen. Die Abendkleidung, die er immer noch trägt, deutet darauf, dass er entweder den Abend in Gesellschaft verbrachte oder zumindest die Absicht hatte.⁵³⁴ Ob er schon am Abend, in der Nacht oder in den frühen Morgenstunden die fatale Tat vollbrachte, ist nicht zu entscheiden. Der Unbekannte hat außerdem keine besonderen Vorbereitungen getroffen, wie beispielsweise das Verfassen eines erklärenden Abschiedsbriefes wie im Gemälde von Wiertz (Abb. 61). Die Gründe für seinen freiwilligen Tod müssen für den Bildbetrachter ein unlösbares Rätsel bleiben.

⁵³³ Als solches definiert das Motiv einen weiteren Aspekt der manetschen „Kunst der Stille“, wie Bataille sie bezeichnet, deren „Text“ tendenziell in Verstummen leer läuft. Siehe Bataille, Georges, *Manet*, Tübingen 1988, S. 52.

⁵³⁴ Im Motiv der Abendkleidung lässt sich ferner eine Anspielung auf die weitgehend bekannte Tatsache erkennen, dass die Suizidenten der Moderne für die letzte Lebensstunde gewöhnlich ihre „besten Kleider“ anzogen. „Diese Koketterie ging soweit, dass man sogar an die Accessoires dachte wie Spitzenmanschetten, Handschuhe, breite und bunte Krawatten, gesticktes Jabot und Stulpenstiefel“, berichtete ein Engländer bereits im 18. Jahrhundert nach seiner Rückkehr von einer Frankreichreise. Zit. nach Mischler 2000, S. 86.

Im Unterschied zu den bereits untersuchten Darstellungen vermögen auch die wenigen, identifizierbaren Gegenstände im Darstellungsraum den narrativen Aspekt weder zu erweitern noch die Frage nach der Ursache des suizidalen Aktes zu beantworten. Sogar das an einem ungewöhnlichen Platz aufgehängte Gemälde mit dem männlichen Porträt – das einzige Motiv, dem ein subjektiver Wert und dadurch eine das konkrete Individuum charakterisierende, attributive und symbolisch erläuternde Bedeutung verliehen werden könnte –, bleibt in einem schleierhaften Zusammenhang verhaftet und steht beziehungslos zu dem Bildprotagonisten, auch wenn die Kurve des gekrümmten Körpers der Figur auf dem Bett den Blick darauf hinleitet. Manets Absicht bestand offenbar darin, das Phänomen des menschlichen Freitodes restlos in das unsichtbare Innere des Kompositionsprotagonisten zu verlegen, sei damit die Seele, die Psyche oder das Gehirn gemeint, und vor dem Hintergrund des Alltäglichen und Genrehaften zu enigmatisieren.

Das Gemälde *Der Selbstmörder* wurde zum ersten Mal nicht im Pariser Salon ausgestellt, sondern der Auktion gestiftet, die der Maler Franc Lamy (1855-1919) zugunsten des Komponisten, Musikers, Lyrikers und Bohème Jean de Cabanes (1833-1881) organisierte, der an Tuberkulose erkrankt war und zeitgleich in einer Klinik in Amélie-les-Bains im Sterben lag.⁵³⁵ Die lockere, rasche Ausführungsweise erschwert die Datierung, so dass unklar bleibt, ob Manet die kleinformatige Leinwand⁵³⁶ mit dem ungewöhnlichen Thema aus dem Anlass fertigte, um eine Bildmetapher für die „selbstmörderische“ Lebensweise des sterbenden Freundes zu entwerfen oder, ob das Bild bereits fertig gemalt stand.⁵³⁷

In der überschaubaren Komposition wird seitens der Kunstforschung eine programmatische Distanzierung des Malers von den zahlreichen Interpretationen des heroisch-philosophischen Suizides im Kontext der akademischen Historienmalerei gesehen, wofür die Verleugnung einer antiken bzw. klassizistischen Thematik, der Verzicht auf Narrativität und eine moralische Botschaft argumentativ stehen. Im Motiv des didaktisch indifferenten, „unheroischen“ Todes eines jungen Mannes sei demzufolge ein

⁵³⁵ Vgl. Moffett, Charles S., *Der Selbstmörder*, in: *Meisterwerke der Sammlung Bührle*, Ausst. Kat. Zürich 1990, Kat. Nr. 27, o. S.; Mai, Ekkehard, *Manet und die Historienmalerei. „Allégorie réelle“ und „modernité“*, in: Mai/Repp-Eckert 1987, S. 135.

⁵³⁶ Die Maße betragen 38 x 46 cm.

⁵³⁷ In der kunstwissenschaftlichen Forschungsliteratur wurden bereits Hypothesen über einen biographischen Zusammenhang gestellt, nämlich dass die Komposition die suizidalen Gedanken des Malers selbst spiegeln könnte. Siehe z. B. Mauner, George, *Manet. Peintre-Philosophe. A Study of the Painter's Themes*, Pennsylvania 1975, S. 17f. Solche Interpretationen bergen in sich, aufgrund ihres äußerst spekulativen Charakters, die Gefahr vor einem im gewissen Sinne unwissenschaftlichen Psychologismus, deswegen wird im Rahmen dieser Studie davon abgesehen.

modernes Paradigma der menschlichen Einsamkeit zu sehen, die in dem sinnlosen Akt der Selbstentleibung ihre äußerste Manifestation finde.⁵³⁸

Die rücksichtslose Verletzung der herkömmlichen Regel bzw. des Dekorums der akademisch aufgefassten Malerei ist eine wesentliche Charakteristik der „Zwischengattung“ der *genre historique*, die als Reaktion auf die Krise der Tradition der Historiendarstellungen im 19. Jahrhundert entstand, und der auch die Kunst Manets zuzuordnen ist.⁵³⁹ In diesem Sinne bestimmt das Konzept des Gemäldes *Der Selbstmörder* keinen Sonderfall im Œuvre des Malers. Das Thema des heroisch-philosophischen Suizides als Gegenstand der Kunst hatte außerdem seinen Höhepunkt in den letzten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts, als David im Jahr 1787 seine Interpretation vom Tod Sokrates (Abb. 38) mit großem Erfolg im Salon ausstellte. Der Zeitabstand zwischen den beiden Werken beträgt fast ein Jahrhundert, in dem politisch, gesellschaftlich als auch kunsthistorisch relevante Veränderungen die objektiven Bedingungen für das Interesse und das Verständnis klassizistischer Problematik längst annulliert hatten. Als historisch bedeutsam wurde zu der Entstehungszeit des kleinformatigen Gemäldes die aktuelle Gegenwart definiert, welche das Vorläufige, Flüchtige und Kontingente genauso wie das Fragmentarische und Inkohärente beschreiben, wie der Dichter Charles Baudelaire (1821-1867), Zeitgenosse und Freund von Manet, die Erkennungszeichen der Moderne in seinem Werk als Erster formulierte.⁵⁴⁰ Die ungewöhnlich unpathetische Aufrichtigkeit, mit welcher der Maler das Motiv des romantischen Suizides interpretierte, stützt sich folglich auf die Tradition der französischen Modernisten – Romantiker und Realisten – im 19. Jahrhundert, welche die empirische Wirklichkeit als darstellungswürdiges Thema entdeckten und mutig genug waren, sie unästhetisiert und unidealisiert zum Anschauungsgegenstand zu erheben, insbesondere wenn es sich um ihre als abnorm empfundenen und verdrängten Aspekte bzw. um gesellschaftliche Tabus handelte, die von der offiziellen Salonkunst verdammt wurden (Abb. 33).

Mord und Selbstmord, die zwei äußerst dunklen Gesichter, mit welchen der Tod seine Realität manifestiert, fanden ihren gebührenden Platz in der Gattung der *genre historique* im Werk des Graphikers Honoré Daumier. Er wagte es vor Manet die Gestalt

⁵³⁸ Siehe Marchiwinski 1987, S. 73f.; Ilg, Ulrike, *Painted Theory of Art: Le Suicide (1877) by Edouard Manet and the Disappearance of Narration*, in: *Artibus et Historiae. An Art Anthology* 45, 2002, S. 179-190.

⁵³⁹ Vgl. Mai, in: Mai/Repp-Eckert 1987, S. 126-138; Lüthy, Michael, *Bild und Blick in Manets Malerei*, Berlin 2003, S. 125ff.

⁵⁴⁰ Siehe dazu Usener, Karl H., *Edouard Manet und die Vie Moderne*, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 19, 1974, S. 9-32; Growe, Bernd, *Modernität und Komposition. Zur Krise des Werkbegriffs in der französischen Malerei des 19. Jahrhunderts*, in: Oelmüller, Willi (Hrsg.), *Kolloquium Kunst und Philosophie III. Das Kunstwerk*, Paderborn u. a. 1983, S. 154-183. Vgl. Hofmann 1960, S. 193ff.

des zeitgenössischen Mitbürgers, wenn auch in dem scheinbar verharmlosenden und zugleich schützenden Modus der Karikatur, in die Rolle des modernen Helden zu versetzen und dadurch ein aktuelles Problem bildhaft anzusprechen, das die Kunstwirklichkeit immer noch als illegitim ignorierte (Abb. 44). Fern des künstlerischen Spottes entstand dagegen das von ihm mit journalistischer Direktheit und Aufrichtigkeit geschilderte Massaker in der *Rue Transnonain vom 14. April 1834* (Abb. 68). Die zur Vervielfältigung verbotene Lithographie zeigt mehrere Menschen unterschiedlichen Alters – vom Greis bis zum kleinen Kind –, die der militärischen Willkür zum Opfer fielen. Es handelt sich um anonyme Zeitgenossen, um gewöhnliche Bürger, die durch ihren „unheroischen“ Tod selbst zu tragischen Helden der gegenwärtigen Historie wurden.⁵⁴¹ Als letztes Zeichen der Würde hat Daumier die zentrale Figur des vom Bett gerutschten Familienvaters in Anlehnung an die Figur des toten Christi von Rubens (Abb. 69) dargestellt und ihn dadurch als einen modernen Märtyrer interpretiert – ein strategisch eingesetzter Zug der Säkularisation, der, wie am Beispiel der Darstellung des sterbenden Malers Géricault von Scheffer (Abb. 34), unter den Künstlern des 19. Jahrhunderts besonders beliebt war, um anhand der überlieferten, traditionellen Form neue Inhalte zu vermitteln.

Manet kannte die skandalöse Lithographie von Daumier (Abb. 68).⁵⁴² Das als Vorbild dienende Gemälde Rubens (Abb. 69) hatte er sehr wahrscheinlich während seines Aufenthaltes in Wien im Jahr 1853 gesehen und vermutlich auch im Sinne gehabt, als er die Figur des anonymen „Helden“ im Bild *Der Selbstmörder* malte. Denn die Vielzahl der ikonographischen Parallelen spricht für eine besondere Art der Verwandtschaft beider Kunstwerke. Zum einen ist es die Darstellungsperspektive, welche die Verkürzung der quer auf einer Steinplatte bei Rubens und auf einem Bett bei Manet liegenden, männlichen Figur voraussetzt. Dazu ist auch die leichte Erhebung und Verdrehung des Leichnams nach links in beiden Darstellungen zu beachten, die Positionierung der Beine und der Arme, insbesondere des rechten Armes und der rechten Hand, die bei der Gestalt von Jesu das Wundmal bzw. das Stigma, das sichtbare Zeugnis des Martyriums trägt, und welche bei Manet immer noch den Revolver festhält. Schließlich lässt sich die Schusswunde rechts in der Brust, und nicht wie gewöhnlich in den Kopf (Abb. 49, 50, 52, 59), als eine strategische Anspielung auf den Schnitt Jesu in den Rippen deuten, der ihm nach dem Bibelbericht durch die Lanze eines Soldaten zugefügt wurde, um den leiblichen Tod des

⁵⁴¹ Siehe dazu Bleyl, Matthias, *Der „einsame Leichnam“*. Zur Darstellung toter Helden als Sonderform des Ereignisbildes, in: Mai 1990, S. 384f.

⁵⁴² Siehe Reff, Theodor, *Manet and Modern Paris. One Hundred Paintings, Drawings, Prints and Photographs by Manet and His Contemporaries*, Ausst. Kat., Washington 1982, S. 229.

Gottessohnes zu bezeugen.⁵⁴³ Spuren vom strahlenden und im gesamten Farbkontext hervorstechenden Rot des Gewandes von Johannes im Gemälde von Rubens sind in der Interpretation von Manet in der Farbe der Bettdecke neben dem Toten rechts zu finden.

Es ist dennoch niemand anwesend, der die Augen des unbekanntes Selbstmörders schließen kann. Die blassen, von schwarzen Tüchern umhüllten Gestalten der trauernden Frauen im Werk von Rubens hat Manet durch ein rätselhaftes, männliches Porträt ersetzt, das zwar aus der ungewöhnlichen Position am Kopfende des Bettes dem Gesicht des Toten zugewandt ist, dennoch in keiner Weise die spürbare Einsamkeit der Figur zu vertreiben vermag. Dieser Zustand, den Manet mit der Interpretation eines anonymen Märtyrers thematisiert, ist dennoch nicht mit der frei gewählten Zurückgezogenheit von der Gesellschaft identisch: Sein Bildprotagonist scheint kein weltfremder Einsiedler zu sein. Die Einsamkeit, die er verkörpert, muss vielmehr als die Einsamkeit Jesu Christi am Kreuz verstanden werden, als er sich von den Menschen und vom Gott verlassen sah.⁵⁴⁴ So wie der Gottes Sohn wiederum den Inbegriff des Menschen verkörpert, muss der unbekannte Mann in der Abendkleidung als der Vertreter einer ganzen Generation von Künstlern, Literaten und Intellektuellen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts betrachtet werden, die sich ihrerseits von Gott und den Mitmenschen verlassen sahen. Diese Art der Einsamkeit definiert einen chronischen Grundzustand, und es war eine Frage der Zeit, dass jemand, metaphorisch oder in Wirklichkeit, nach dem Revolver greift und abdrückt.⁵⁴⁵

⁵⁴³ Vgl. Joh 19:34.

⁵⁴⁴ Vgl. Mt 27:46; Mk 15:34. Kurz vor seinem Tod soll Manet seinem Freund Antonine Proust (1832-1905) bekannt haben, er möchte das Martyrium des Gottessohnes malen: „Christus am Kreuze: welch Symbol! Und wenn man alle Jahrhunderte durchwühlte, man findet nichts Ähnliches. Die Minerva ist schön, die Venus ist schön. Aber was ist das Sinnbild des Mutes, das Sinnbild der Schönheit gegen das Sinnbild des Schmerzes! Er ist das innerste Mark der Menschheit, er ist die Poesie!“. Zit. nach Liebmann, Kurt, *Edouard Manet*, Dresden 1968, S. 14. Solche Zeugnisse bestimmen oft keine zuverlässige Quelle, dafür aber das Werk des Künstlers selbst: Die Gemälde *Toter Christus von Engeln gehalten* (1864, New York, Metropolitan Museum of Art, abgeb. in: Adler 1986, S. 67, Abb. 54) und *Die Verspottung Christi* (1864-1865, Chicago, Art Institute, abgeb. ebd., S. 63, Abb. 49) bezeugen Manets Interesse am Thema, so dass die Annahme berechtigt erscheint, der Maler hat sich höchst wahrscheinlich beim Entwurf der *Selbstmörder*-Darstellung etwa fünfzehn Jahre später daran formal orientiert.

⁵⁴⁵ Die Frage nach dem Freitod gehörte zur Themenwelt Baudelaires. Er sah darin eine besondere Leidenschaft, die das moderne Leben charakterisiere und letztendlich die einzige mögliche, „heroische“ Reaktion auf die morderische Wirkung der Großstadt definiere. Siehe dazu Conzen, Ina, „Eine neue Welt“. *Edouard Manet und die Impressionisten*, in: Dies. (Hrsg.), *Edouard Manet und die Impressionisten. Mit Beiträgen von Petra Buschhoff-Leineweber u. a.*, Ausst. Kat., Ostfildern-Ruit 2002, 101f. Im 19. Jahrhundert wurde außerdem der Aspekt der verblüffenden Unergründbarkeit des Suizidphänomens entdeckt, nämlich dass der Mensch sich aus dem „einfachen“ Anlass umbringen kann, „weil der Revolver schon in der Hand lag“ (Dostojewski, Fjodor M., *Die Sanfte. Phantastische Erzählung* (1876), Berlin 1990, S. 59) oder, weil er beim Spazierengehen „ganz von ungefähr“ auf den Gedanken kommt, „wie wenn du dich selbst umbrächtest – und er tut es“ (Kierkegaard, Søren, *Frage, ob es psychologisch richtig ist, ob es bloß psychologisch sich denken ließe*, in: *Tagebücher* (1849-1851), zit. nach Willemsen 2002, S. 89f.).

Der Selbstmörder fungiert folglich als eine weitere säkularisierte Märtyrerdarstellung. Trotz der radikalen Darstellungssprache ist auch Manet der ikonographischen Tradition der christlichen Kunst verpflichtet geblieben. Der romantische Suizid, die werthersche „Krankheit zum Tode“, wurde als ein eindimensional triviales Ereignis aus dem bürgerlichen Alltag neu definiert und zugleich – paradoxerweise – durch den gesteigerten Realismus der Darstellung zu einem unlösbaren Geheimnis des leidenden Menschen beschworen, dessen subjektive Gründe undurchschaubar sind und sich in keinsten Weise durch die Malerei objektivieren lassen.

In einem letzten, beachtenswerten Punkt unterscheidet sich Manets Werk von den vorausgegangenen sowie zeitgenössischen Interpretationen. Mit einer aristokratischen Raffinesse ist dem Maler wie keinem anderen Künstler zuvor gelungen, das an sich weitgehend unästhetische Motiv der Selbstentleibung mit „Momenten von Schönheit“⁵⁴⁶ zu verbinden, ohne es zu idealisieren und zu verklären und den realistischen Charakter dafür aufzuopfern. Dies verrät das Bild der kultivierten Eleganz des zeitgenössisch modischen Kostüms und der Haltung des Bildprotagonisten, wodurch letztendlich die Schönheit der Malerei selbst im rätselhaften Gemälde thematisiert wurde.⁵⁴⁷

II. 1.2.4 Der Großstädter: *Der Selbstmörder* (1916) von George Grosz

Das Motiv des unheroischen Suizides des anonymen, zeitgenössischen Bürgers nimmt im Werk des deutschen Malers und Graphikers George Grosz eine zentrale Bedeutung ein und wurde von ihm mehrfach, aus unterschiedlichen sozialkritischen Perspektiven bildhaft thematisiert (Abb. 46, 48). Ein weiteres repräsentatives Beispiel dafür bietet das im Jahr 1916 entstandene Gemälde *Der Selbstmörder* (Abb. 70). Die düstere Komposition versetzt den Betrachter an eine Straßenkreuzung der nächtlichen Großstadt, deren gespenstische Silhouette von der Flut der aggressiven, roten Lichter der Bordelle getragen wird. Auf einer leer geräumten Terrasse, die aus dem Betrachtterraum in die Bildwirklichkeit hinein expandiert, liegt eine männliche Figur rücklings ausgestreckt. Der schmale Körper unter der olivgrünen Hose und dem grün-blauen Sakko gleicht im Aussehen einem mumifizierten Leichnam, die knochige linke Hand krampft sich um den Griff eines Spazierstocks, die Rechte liegt seitlich neben dem Kopf, nach einem Revolver greifend. Die blaufarbige Melone ist von dem in einem sardonischen Lächeln erstarrten Totenkopf, der das menschliche Gesicht der Figur ersetzt, abgerutscht und zur Seite gerollt, an der

⁵⁴⁶ Usener 1974, S. 28.

⁵⁴⁷ Vgl. ebd.

linken Schläfe ist eine blutige Wunde sichtbar. Rechts des Liegenden zeigt der sich auf dem Boden gebildete, rote Halbkreis eine blasse Menschensilhouette, zu seiner Linken sind die flachen, dunklen Konturen eines undefinierbaren, animalischen Kopfes zu erkennen. Ein abgemagerter, roter Hund entfernt sich bereits vom Handlungsort, parallel zu ihm flüchtet eine geduckte, männliche Gestalt mit vom Rahmen abgeschnittenen Kopf nach rechts, außerhalb des Bildraumes. Hinter ihrem gebückten Rücken öffnet sich der Blick für das breite Schaufenster eines Bordells. Zwischen den seitlich gerafften, roten Vorhängen stellt eine Prostituierte ihre entblößten Kurven zur Schau. In der rechten Hand hält sie in Gesichtshöhe eine blaue Blume, der linke Oberarm ist ab der Mitte amputiert. Das auffallend disproportionierte Gesicht unter den kurzen, rostroten Haaren ist vom Betrachter abgewandt, das markante Profil zeigt sinnlich rot bemalte Lippen und ein großes, grünes „ägyptisches“ Auge mit berechnendem Blick. Im Innenraum hinter der weiblichen Figur ist ein glatzköpfiger Mann mit rundem, schwulstigem Fratzens Gesicht an einem Tisch sitzend zu sehen. Die Straßenkreuzung lenkt die Aufmerksamkeit auf eine Straßenlaterne links, an der sich ein Mann stranguliert hat, seine anonyme Leiche baumelt einsam in der Luft. In der perspektivischen Ferne grenzt der schwarze Kubus eines weiteren, rot beleuchteten Bordells an die weiße Fassade der eckigen Friedhofsmauer, welche die zahlreichen Gräberkreuze um das Kirchgebäude umgrenzt.

Das Ölgemälde zeigt, im Unterschied zu der Lithographie *Menschen in der Straße* (Abb. 48), kein gutbürgerliches Wohnviertel mehr, sondern eins jener verruchten Vororte der Großstadt, der so genannten „Lustviertel“, welche die Schattenseite jeder Metropole schmücken und einen weiteren Höllenkreis der industriellen Moderne definieren. Die Vision des Malers Grosz hat den in den Darstellungen von Wiertz (Abb. 59) und Manet (Abb. 67) bevorzugten Privatraum verlassen, in den allein der Blick des Bildbetrachters einzubrechen vermag, und den Verzweifelten mitten in die nächtliche Straßendynamik der Gegenwart verlegt.

Die aperspektivische, von kantigen architektonischen Würfeln zusammengeflickte Stadtlandschaft ist von einem grellen, expressionistischen Rot in zahlreichen Nuancen übergossen, das die nächtliche Dunkelheit verdrängt hat. Die ganze Welt scheint sich zu einem einzigen Farb- und Lichtreflex der am Eingang der Bordelle hängenden Laternen verwandelt zu haben, selbst ein „Lusthaus“ geworden zu sein.⁵⁴⁸ Rot ist die metaphorische

⁵⁴⁸ Obwohl im Gemälde kein konkreter, faktischer Ort aufgrund der für die expressionistische Kunst charakteristische Typologisierung der Darstellungselemente durch die „Primitivisierung“ der Form identifiziert werden kann, ist das Motiv des wörtlich „roten Viertels“ nicht zuletzt mit dem von Grosz mit

Farbe des Lebens, der entbrannten Leidenschaft, der feurigen Liebe, wofür der markante, übergroße Mund der Prostituierten rechts steht. Rot ist zugleich die Farbe des Todes, des Blutes, woran die Wunde auf der Schläfe des Selbstmörders als auch sein auf der Straße liegender Revolver erinnern. Rot ist nicht zuletzt die Farbe vom „Rachen des Satans“ – die Farbe der Hölle und der Verdammung.⁵⁴⁹

Vor dem brennenden Dekor einer infernalischen Welt, deren Straßen das sinnbetäubende „Parfüm von Laster und Perversität“⁵⁵⁰ ausdünsten, auf der aufgeräumten Terrasse eines in der späten Stunde geschlossenen Cafés, unmittelbar vor dem Betrachter liegt die magere, mumienhafte Gestalt des Selbstmörders. Sein makabres Erscheinungsbild lässt sich als eine Anspielung auf die mittelalterliche Allegorie des Todes (Abb. 55) oder des hogarthischen Lasters der Trinksucht (Abb. 47) bezeichnen und deutet darauf hin, dass dieser Mann – im christlich-religiösen Sinne – längst „tot“ war, bevor er seiner „Zombie-Existenz“ ein endgültiges Ende setzte.⁵⁵¹ Der seelische Verfall wird auf seinem entpersonalisierten, sogar entmenschlichten Gesicht durch das sinnentleerte, sardonische Lächeln und das Motiv der offenen, blutunterlaufenen Augen symbolisch unterstrichen. Obwohl in Abendkleidung, mit Spazierstock und einer Melone ausgerüstet, ist in der von Grosz gemalten Figur jede Spur von kultivierter Eleganz, jedes jener „Momente der Schönheit“, welche die männliche Gestalt im Gemälde von Manet (Abb. 67) auszeichnen, restlos ausgetilgt. Ihre attributive Funktion beschränkt sich darauf, ihren Besitzer als einen Zeitgenossen des Malers zu identifizieren und im Kontext der beißenden Komplementärfarben Rot im Hintergrund und das Grün des Herrenanzuges seine optisch aggressiv auf den Betrachter wirkende „Hässlichkeit“ zu unterstreichen: Vor dem Hintergrund der Weltkriegshölle wäre die ästhetisch ausgewogene Darstellung eines Selbstmordes nichts weiter als Zynismus.

Das rätselhafte Motiv zweier phantastischer Kreaturen, die den Leichnam flankieren, formuliert ebenfalls malerische Paraphrasen der christlichen

Vorliebe thematisierten Berlin und seinem Ruf zwischen den Kriegen zusammen zu denken. Die Metropole rühmte sich in der Zeit damit, die „obszönste und zügelloseste Stadt in Europa“ zu sein, wo jede erdenkbare Art der Befriedigung der sexuellen Wünsche angeboten werde. Im Jahr 1931 erschien der *Führer durch das „lasterhafte“ Berlin* von Curt Moreck (eigentlich Konrad Haemmerling 1888-1957) mit einer Auflistung der gegenwärtig aktuellen Angebote des Nachtlebens. Vgl. Whitford, Frank, *The many faces of George Grosz*, in: Wood, Antony (Hrsg.), *The Berlin of George Grosz: Drawings, Watercolours and Prints 1912-1930*, Ausst. Kat., New Haven 1997, S. 1.

⁵⁴⁹ Pamuk, Orhan, *Rot ist mein Name*, Frankfurt a. M. 2007, S. 415.

⁵⁵⁰ Schuster 1994, S. 127.

⁵⁵¹ In der Kunst der Kriegs- und Nachkriegszeit wandten sich viele deutsche Künstler der längst vertrauten, christlich-religiösen Ikonographie zu, die sie mittels der Form-, Farb- und Gefühlsintensität des Expressionismus neu interpretierten. Vgl. Barron, Staphanie (Hrsg.), *Expressionismus. Die zweite Generation 1915-1925*, Ausst. Kat., München 1989, S. 31.

Todesikonographie (Abb. 10, 11). Die lichte Silhouette links spielt auf die Erscheinung eines Engels an, während die animalische Gestalt rechts an die mittelalterlichen Dämonenbilder erinnert. Dennoch handelt es sich nicht mehr um die sinn-bildlichen Gestalten neuzeitlicher Allegorien (Abb. 59, 65, 66). Die in dem weltlichen Inferno ontologisch nicht mehr zu rechtfertigenden Wesen sind außerdem nicht mehr im Kampf um die Seele des Menschen dargestellt, sofern aus dem entstellten Leichnam, der materialistischen Sicht des Kriegsjahrhunderts nach, keine Seele mehr zu holen ist (Abb. 36). Sie scheinen ihn vielmehr soeben zu verlassen, nachdem sie ihn ganz ausgezehrt haben, bis Glaube und Zweifel, Hoffnung und Verzweiflung selbst den Sinn verloren haben.

Die moderne Hölle, das ist der Mensch selbst, das sind „die Anderen“: ihre Ignoranz, ihr Hass und Egoismus, ihre „Unmenschlichkeit“. Obwohl das Motiv des Suizides in die Öffentlichkeit verlegt wurde, scheint es keine Aufmerksamkeit zu erregen. Jeder der Nachtbewohner ist entweder mit dem eigenen kriminellen oder sitten- und sinnlosen Dasein beschäftigt oder ebenso bereits tot, wie der an der Laterne hängende Leichnam. Alle laufen Amok und verwandeln sich zu Verbrechern, Mördern oder zu Selbstmördern, denn mehr Alternativen gibt es in der irdischen Hölle nicht. Diese hässliche und pervertierte Welt, samt ihren missgebildeten, ja entmenschlichten Gestalten, dieses grausam blühende und blutende Rot der Nacht – Sinnbild des modernen Lebens selbst, sind es auch, die laut Grosz den Menschen in die Verzweiflung oder den Wahnsinn und schließlich in den Tod treiben. Sogar die in die Ferne gerückte Kirche ist zu einem Tempel des Todes geworden: Dicht aneinander gedrängt erheben sich nur schwarze Grabkreuze in ihrem Hof.

Der Hund, ein empfindsames und langmütiges Tier, ist schon immer ein treuer Begleiter der Einsamen gewesen. Die Besonderheit seiner Natur besteht darin, dass er, wie der Mensch, bisweilen Anwandlungen von Niedergeschlagenheit und Wahnsinn unterliegt und deswegen seit der Renaissance als ein typisches „Saturntier“, als das Emblem der Melancholie fungiert.⁵⁵² Im Kontext der Literatur und der Kunst des 20. Jahrhunderts

⁵⁵² Vgl. Clair, Jean, *Aut deus aut daemon. Die Melancholie und die Wolfskrankheit*, in: Ders. 2005, S. 122. Der Hund erscheint als Zitat aus dem berühmten Kupferstich von Albrecht Dürer (1471-1528) *Die Melancholia I* (1514, Kupferstichkabinett, Berlin, abgeb. in: ebd., S. 137, Kat. Nr. 27) in dem im gleichen Jahr entstandenen, auf Suizid anspielenden Gemälde von George Grosz *Der Liebeskranke* (Abb. 71). Die Komposition steht in der Tradition des Motivs des einsamen Trinkers in der europäischen Moderne und vergegenwärtigt die Figur eines an Liebesmelancholie leidenden, jungen Mannes mit weiß gepudertem Clownsgesicht, der am Tisch eines Kaffeehauses vor einer Flasche Alkohol sitzt und nachsinnt. Er präsentiert sich dandyhaft, mit einem schwarzen Anzug elegant gekleidet. Seine linke Schläfe schmückt eine Anker-

wurde die Hunde-Metapher mit weiteren Deutungsschichten inhaltlich vertieft und zeitgemäß präzisiert: Das Bild des verachteten, gemarterten und zum Tode gejagten Köters wurde, besonders im Kreis der Expressionisten, zu einem beliebten Symbol für die Befindlichkeit des Menschen in der zeitgenössischen Gesellschaft.⁵⁵³

Grosz muss in dem alten Motiv des Saturntieres die sinnbildliche Reduktion der Existenz der seelenlosen Individuen der Gegenwart auf das animalische Minimum gesehen haben. Denn der Großstädter in seinem Werk, wenn ihn die Verzweiflung ergreift, verriegelt nicht mehr die Haustür, um ungestört Trost in den Büchern zu suchen (Abb. 54, 59, 66). Ihn treibt es – wie ein Hund – auf die Straße (Abb. 70). Wofür wären sonst all die Vergnügungsangebote des nächtlichen Lebens, als ihm Zerstreuung und kurzzeitiges Vergessen von der Ziel- und Bedeutungslosigkeit des eigenen Daseins, von den chronischen Verdrossenheit und Hoffnungslosigkeit zu bringen, ihn von den Mord- oder Selbstmordgedanken für eine Weile abzulenken. Nicht nur das Leben der irdischen Verdammten gleicht allerdings dem der gierigen und getriebenen Straßenköter im Großstadtinferno des 20. Jahrhunderts, sondern auch ihr Tod fällt unter die gleiche „Definition“: Schließlich sei der Mensch nichts anderes als ein Hund, „der stirbt, und der weiß, dass er stirbt [...] wie ein Hund“.⁵⁵⁴

In der Hölle von Grosz gebietet nicht mehr Satan, der Anführer der Dämonen, über die Seelen der Verzweifelten, sondern die Herrscherin der Straße, die Prostituierte. Ihre Gestalt wurde in der Komposition durch das helle Körperinkarnat dominant über die restlichen Figuren hervorgehoben. Sie hat ihren Platz auf der anderen Seitenstraße, direkt gegenüber vom Selbstmörder, von dem sie das Gesicht als Zeichen der Gleichgültigkeit abgewandt hat. Mit der Figur der Prostituierten hat der Maler eine moderne Interpretation der berühmten Venus von Milo (Abb. 72) entworfen und ihr, in Anlehnung an das mythische Vorbild der antiken Göttin, eine blaue Blume attributiv in die Hand gegeben.⁵⁵⁵ Der im

Tätowierung, unter dem Sakko, neben dem in Liebesfeuer entbrannten, blutroten Herz hat er einen Revolver versteckt, den er im Bild *Der Selbstmörders*, d. h. zu einer späteren Stunde gegen die eigene Schläfe richten wird, um das alte Sinnbild der Hoffnung am eigenen Leib auszulöschen. Rechts in der Komposition liegt zusammengerollt der Hund, die vor ihm aufeinander gelegten Knochen bestimmen ein bekanntes emblematisches *Vanitas*-Symbol, das für die Nichtigkeit des menschlichen Lebens steht. Zum Gemälde siehe Schernus, Vera, *Der Liebeskranke*, in: ebd., S. 473.

⁵⁵³ Vgl. Anz 1983, S. 424; Condrau 1991, S. 271.

⁵⁵⁴ Fried, Erich, *Definition* (1964): „Ein Hund/der stirbt/und der weiß/dass er stirbt/und der sagen kann/dass er weiß/dass er stirbt/wie ein Hund/ist ein Mensch“, zit. nach Condrau 1991, S. 271.

⁵⁵⁵ Aphrodite (lat. Venus), die griechische Göttin der Liebe und des Frühlings, verkörpert sowohl die höfische, erhabene Minne wie die Laster der sinnlichen Wollust. Blühende Blumen werden ihr traditionell als Sinnbild der Schönheit und der Fruchtbarkeit beigegeben. Vgl. *Aphrodite*, in: *Lexikon der Kunst*, Bd. 1, S. 98f. Zu der berühmten Skulptur siehe Curtis, Gregory, *Disarmed: the Story of the Venus de Milo*, New York 2003.

Original abgebrochene, im Gemälde amputierte Arm, die Reduktion des antiken Gewandes auf ein schmales, um die Hüften geschwungenes Tuch, das ihr Geschlecht unbedeckt lässt, vor allem aber die Verzerrung der sonst wohl proportionierten Gesichtszüge deuten darauf, dass die invalide weibliche Figur als eine sarkastisch-karikative Übersetzung des klassischen Schönheitsideal verstanden werden soll. Die anmutige Gebieterin des göttlichen Eros offenbart sich, im 20. Jahrhundert eine körperlich und seelisch entstellte Straßendirne zu sein, die über die niederen männlichen Triebe herrscht.

Die moderne Großstadtvenus präsentiert sich wie eine ausgestellte Ware am Schaufenster des Bordells.⁵⁵⁶ Auf ihrem Gesicht liegt der Ausdruck emotionaler Leere, der Blick des schlaflosen, grünen Schlangenauges verliert sich in den blutroten Tiefen des eigenen Reichs. In der infernalischen Welt ist sie die Verkörperung der satanistischen Verführungskünste, die dämonische Kraft, die den Verzweifelten in die Selbstvernichtung lockt. Denn die Prostituierte, als *femme fatale* aufgefasst, ist in der Kunst von Grosz keine Schöpfung der männlichen Phantasie, sondern eine reale, kaltblütige Herrscherin, deren Umarmung Vergessenheit und Geborgenheit verspricht, allerdings „die Geborgenheit des Vampirs, die kalte Umklammerung des Grabes, die gefrorene Stille der Todeswollust, aus deren Bann es kein Entrinnen gibt“⁵⁵⁷. Durch sie erst erkennt der Mann die Schwäche seiner triebhaften Natur und seine „natürliche“ Zugehörigkeit zu einer sinnentleerten, pervertierten Wirklichkeit, aus welcher der Tod die einzige Fluchtmöglichkeit bietet.⁵⁵⁸

⁵⁵⁶ Mit dem rasanten Wachstum der Städtebevölkerung im Industriezeitalter stieg auch die Zahl der „Liebesverkäuferinnen“: Im Jahre 1871 wurden in Berlin um die 15 000 Prostituierten gezählt, am Anfang des 20. Jahrhunderts wuchs ihre Zahl auf geschätzte 50 000. Sie traten vor allem dort an, wo sich Menschenmassen sammelten und die Konsum- und Unterhaltungsindustrie florierte: auf Straßen und Plätzen, in den Flanier- und Geschäftszentren der Metropolen, in den Cafés und den Tanzlokalen. Als Folge ihrer Massenhaftigkeit und Öffentlichkeit verlor die Prostitution ihren Luxuscharakter und wurde zu einem wesentlichen Bestandteil der täglich angebotenen Vergnügungs- und Konsumvielfalt, die durch die Produktion von billigen Massenartikeln und die Entstehung von großen Kaufhäusern ermöglicht wurde, welche die Kunden mit den ersten Schaufenstern lockten. Siehe Schulte, Regina, *Sperrbezirke. Tugendhaftigkeit und Prostitution in der bürgerlichen Welt*, Hamburg 1994, S. 15ff. Mit den Metamorphosen des Großstadtbildes, welche das Gemälde von Grosz dokumentiert, änderte sich auch das Bild der Prostituierten in der Kunst. In der Malerei des 19. Jahrhunderts wurde ihre Gestalt überwiegend an den Kompositionsrand verdrängt und dadurch auf den „richtigen“ Platz, in den verachteten Randbezirken der Gesellschaft symbolisch verwiesen, wo die bürgerliche Doppelmoral gedieht. In der deutschen Kunst der *Neuen Sachlichkeit* dagegen geriet ihre meistens unvorteilhaft visualisierte Figur ins Zentrum der Komposition, um autonom und selbstbewusst ihren nackten Körper – wie im Schaufenster – zum Verkauf zu bieten. Dadurch wurde der Warencharakter der Prostituierten akzentuiert, ihre Hässlichkeit wurde als Zeichen der Selbstentfremdung und der Entmenschlichung ausgelegt. Vgl. Seelen, Manja, *Das Bild der Frau in Werken deutscher Künstlerinnen und Künstler der Neuen Sachlichkeit*, Diss., Münster 1995, S. 96ff.

⁵⁵⁷ Hofmann 1960, S. 316.

⁵⁵⁸ In der Bilderwelt von Grosz ist die Prostituierte ein konstanter Bestandteil des irdischen Inferno und einer der Gründe für den männlichen Suizid. Eine um das Jahr 1918 entstandene Zeichnung mit der gleichen Thematik (Abb. 73) lässt die Großstadtvenus nicht mehr am Straßenrand, sondern in das Zentrum der mörderischen Höllenwelt eintreten. Sie sieht nicht mehr verdrossen und desinteressiert von ihrem Opfer ab, sondern hat provokativ ihren nackten Körper zu ihm gewandt und die Arme erhoben, um ihn in ihren verdammenden Bann zu ziehen. Während dessen wendet sich der Selbstmörder dem Betrachter zu und drückt

Der Sozialkritiker George Grosz, der „deutsche Hogarth“ hat wie kein anderer Künstler so oft und provokativ den Selbst-Mord in seinen Werken thematisiert. Die zahlreichen Opfer der zeitgenössischen „Untergangsgesellschaft“⁵⁵⁹ vertreten dabei jede gesellschaftliche Schicht: von dem anonymen Mittelschichtbürger (Abb. 48) bis zum extravaganten Dandy (Abb. 71) oder dem fettleibigen Spekulanten (Abb. 46). Was sie verbindet, ist zum einen ihr Geschlecht – Grosz malt ausschließlich Männer als Selbstmörder –, zum anderen nehmen sie alle an dem Aufenthalt in der irdischen Hölle teil.⁵⁶⁰

Frauen dagegen bringen sich in den Visionen von Grosz niemals eigenhändig um, sie begehen niemals Selbstmord, sondern sie werden umgebracht, getötet, aus mörderischer Lust des Mannes zerstückelt.⁵⁶¹ Im Licht des künstlerischen Sarkasmus wird der alte „Geschlechterkampf“ als ein grausames Spiel auf Leben und Tod thematisiert. Ein Opfer der animalischen Triebe, die den Menschen beherrschen, gibt es dabei notwendig immer: Der der weiblichen Verführungsmacht verfallene Mann kann entweder seine Verführerin oder sich selbst umbringen. Der „romantische Suizid aus Liebe“ erlangt in diesem Kontext eine wesentlich andere Bedeutung. Die unerfüllte Leidenschaft, die Übermacht über die Vernunft des empfindsamen Romantikers erlangen kann, erweist sich nichts mehr als ein animalischer Sexualtrieb zu sein, der ebenfalls im Tod endgültig Befriedigung findet – im eigenen oder in dem des begehrten „Objektes“. Die moderne „Krankheit zum Tode“ bezeichnet demnach die fatale Ohnmacht des Mannes gegenüber der eigenen irrationalen Natur.

Der Suizid bestimmt für Grosz ein „typisches Großstadtmotiv“⁵⁶². Ähnlich dem französischen Maler Edouard Manet (Abb. 67) erzählt auch der deutsche Künstler mit seiner bildhaften Thematisierung des alten Phänomens keine Geschichte. Doch die Gründe für die fehlende Narrativität sind in diesem Fall anders zu definieren, nämlich als die Unmöglichkeit der Entstehung einer Geschichte gerade dort, wo sich das immer gleiche, höllische Kaleidoskop um den Menschen dreht. Dadurch lässt sich auch das mangelnde Interesse des Malers am konkreten, individuellen Drama erklären. Was ihn veranlasst, den

den Revolver gegen den eigenen Schädel. Seine wie gebrochen verkrümmten Beine versinnbildlichen seine willentliche Ohnmacht, existenzielle Labilität und Verzweiflung.

⁵⁵⁹ Schuster 1994, S. 28.

⁵⁶⁰ Vgl. Beckmann 2007, S. 73ff.

⁵⁶¹ Siehe beispielsweise George Grosz, *Lustmord in der Ackerstraße* (1916, aus der Mappe *Ecce Homo*, Blatt Nr. 32, abgeb. in: Theissing 1981, S. 270, Abb. 1) oder *John, der Frauenmörder* (1918, Hamburger Kunsthalle, abgeb. in: ebd., S. 277, Abb. 3).

⁵⁶² Vgl. Roters, Eberhard, *Selbstmord*, in: Roters, Eberhard/Schulz, Bernhard (Hrsg.), *Ich und die Stadt. Mensch und Großstadt in der deutschen Kunst des 20. Jahrhunderts*, Ausst. Kat., Berlin 1987, S. 132.

Suizid wie kaum ein anderer Künstler immer wieder darzustellen, scheint nicht die persönliche, sondern die weltliche, universale Tragödie einer pervertierten Kriegswelt des Elends und der Lasterhaftigkeit zu sein. Dennoch, die metaphorische Bildersprache auch von Grosz bleibt der ikonographischen Tradition der christlich-religiösen Kunst verpflichtet, auch wenn die entlehnten Motive beinahe unerkennbar in einen neuen Kontext eingebettet worden sind.

II. 1.2.5 Der Bürger: *Der Selbstmörderautomat* (1917) von Max Slevogt

Ähnlich wie George Grosz hat auch Max Slevogt (1868-1932) in der Lithographie *Der Selbstmörderautomat* aus dem Jahr 1916 (Abb. 74) das Motiv des Verzweifelten dem privaten Raum entzogen und in die Öffentlichkeit verlegt. Während Grosz jedoch in seinem Gemälde eine unheimliche Atmosphäre anhand der sich perspektivisch überschneidenden und sich in der Leere der roten Bordelllichter verlierenden Irrwege der nächtlichen Großstadtstraßen zu suggerieren suchte, hat Slevogt die realistische Darstellung einer gewöhnlichen Stadtparkpromenade bei lichtem Tage zur Kulisse seiner Interpretation gewählt. Die sich in regelmäßigem Abstand voneinander erhebenden Baumstämme links in der Komposition markieren den Rand der Allee und definieren zugleich eine Raum- und Figurenstruktur der Regelmäßigkeit bis in die perspektivische Tiefe hinein. Skizzenhaft angedeutetes Blattwerk hängt über dem Parkweg und wirft kaum sichtbare Schattenstriche. Zwischen den Baumstämmen erheben sich, ebenso in rhythmischem Abstand voneinander, die auf hohe Podeste gestellten, schlanken und kurvenreich verzierten Säulenkörper der Selbstmörderautomaten. Unter einem rechteckigen Münzeinwerfer ist an der Vorderseite eine Pistole befestigt. Im Bildvordergrund steht ein Mann mit langem Herrenmantel und Melone vor einem der Automaten und wirft mit der erhobenen rechten Hand eine Münze in den kleinen Kasten. Mit der linken Hand drückt er seine Bekleidung eng am Körper zusammen, den Kragen hat er bis zur unteren Hälfte seines fratzenhaften Gesichtes hochgeschlagen, mit hochgezogener linker Augenbraue blickt er skeptisch auf die Pistole, deren Mündung auf seine Brust zeigt. Wie dieses Kunstwerk der Technik funktioniert, wird im nahen Hintergrund demonstriert: Von der Pistolenmündung des benachbarten Automaten steigt eine helle Rauchwolke auf, der runde Körper eines kleinen Mannes im Anzug schwebt in Sterbeagonie rückwärts in der Luft: Seine Beine sind stark angewinkelt, die Arme hängen

haltlos in der Leere, der Zylinder rutscht von dem kahlen Kopf. Die Konturen eines weiteren Selbstmörderautomaten zeigen sich in der Ferne.

Die Lithographie von Slevogt wurde zum ersten Mal in der vom Berliner Verleger Paul Cassirer (1871-1926) gegründeten Zeitschrift *Der Bildermann*, im Jahr 1916 veröffentlicht. Die zutiefst sarkastische, pseudorealistische Vision dokumentiert den Versuch des Künstlers, das von ihm an der Westfront erlebte Grauen des Ersten Weltkrieges „ästhetisch“ zu bewältigen.⁵⁶³ Das Motiv des Suizides wird in diesem Kontext, wie im aspektreichen Werk von Grosz, als kritisches Mittel gegen die politischen und gesellschaftlichen Missstände der Epoche angewandt. Die Ironie von Slevogt bedient sich allerdings einer essenziell anderen ikonographischen Sprache und erlangt daher eine andere Form der Expressivität.

Städtische Parkanlagen mit gepflegten Alleen und Promenaden liefern ein zeitloses Sinnbild für die zivilisatorische Errungenschaft der Kultivierung bzw. Disziplinierung der Natur. Ursprünglich außerhalb der Wohngebiete angelegt oder als fürstlicher Besitz unzugänglich für die Volksmassen, wurde der Park seit dem 19. Jahrhundert als öffentliche Anlage in die Städte verlegt und verwandelte sich rasch zu einem beliebten Ort der Erholung sowie zum wichtigen Treffpunkt des sozialen Lebens.⁵⁶⁴ Das natürliche Licht- und Farbenspiel, welches das Bild der modernen Gesellschaft dort begleitete, übte eine besondere Inspirationsmacht insbesondere auf die Künstler des Impressionismus aus, die das verwandelte Stadtleben in ihren Werken zu dokumentieren bestrebt waren. Das Gemälde *Papageienallee* (Abb. 75) von Max Liebermann (1847-1935) aus dem Jahr 1902 ist in diesem Kontext entstanden. Das zeitgemäße Sujet, das einen flüchtigen Augenblick aus dem friedlichen bürgerlichen Alltag festhält, sucht beim Betrachter zugleich den Eindruck von einer ungezwungenen Harmonie zwischen Mensch und Natur zu evozieren und dadurch Assoziationen von einem wiedererlangten paradiesischen Zustand zu erwecken.⁵⁶⁵

Parkpromenaden wurden in der Wilhelminischen Epoche zugleich als Ort der politischen Machtrepräsentation benutzt. Im Jahr 1901 wurde beispielsweise der Prachtboulevard *Die Siegesallee* (Abb. 76) im Berliner Tiergarten vollendet. Zweiunddreißig lebensgroße Marmordenkmäler reihten sich zu einer glorifizierenden

⁵⁶³ Vgl. Suhr, Norbert, *Max Slevogt als Graphiker*, in: Söhn, Gerhard (Hrsg.), *Max Slevogt. Das druckgraphische Werk. Mappen, Bücher, Zeitschriften*, Düsseldorf 2002, S. 12.

⁵⁶⁴Vgl. Thurn, Hans P., *Wer kultiviert den Menschenpark?*, in: Bilstein, Johannes/Winzen, Matthias (Hrsg.), *Park. Zucht und Wildwuchs in der Kunst*, Ausst. Kat. Baden-Baden 2005, S. 20ff.

⁵⁶⁵ Siehe Emslander, Fritz, *Max Liebermann*, in: ebd., S. 90.

Parade aller Markgrafen, Kurfürsten und Könige Brandenburgs, die als Ehrfurcht einflößenden Herrscher in militärischer Ausrüstung auftraten, um die preußische „Geschichte in Bildern ohne Worte“ zu erzählen.⁵⁶⁶

Indem Slevogt das Motiv des öffentlichen Parks als Bühnenbild für den Auftritt des zeitgenössischen Selbstmörders bzw. als den angemessenen Ort wählte, seine kuriosen Automaten zu platzieren, griff er ein beliebtes Symbol der Epoche auf, um es zum Werkzeug der künstlerischen Ironie zu verwandeln. Zum einen lässt sich das Motiv der zwischen den Bäumen in regelmäßigem Abstand verteilten Geräte in einer Relation zu dem Berliner Prachtboulevard (Abb. 76) betrachten.⁵⁶⁷ Die Selbstmörderautomaten gleichen aus dieser Perspektive der repräsentativen Denkmälerreihe, insofern die zweistufigen Postamente und die barock anmutenden Verzierungen dieser technischen Erfindung die äußeren Eigenschaften eines Kunstwerkes verleihen. Dadurch wird die Staatsmacht im Kontext des Ersten Weltkrieges als eine mörderische Maschinerie kritisch angegriffen, welche legalisierte Bedingungen für den anonymen Massenselbstmord ihrer Bürgerschaft schaffte. Denn politische Macht und Präsenz haben ihren Preis, den bekanntlich nicht die Herrscher, sondern die Untertanen mit ihrem Leben bezahlen müssen. Die eigenen Bürger in den Krieg zu schicken, bedeutet aber nichts anderes, als ihnen offiziell das Urteil zum Selbstmord zu verkünden. Es kann natürlich, der präzisen Begriffsdefinition wegen, zwischen dem Akt, dem Tod nicht entfliehen zu können, und dem, ihn gezielt zu suchen, unterschieden werden, so dass ein Soldat, der sich auf Kommando in das Blutbad stürzt, kein Selbstmörder im eigentlichen Sinne sei, sondern, angesichts der hohen Zahl der im Massenmord Gefallenen, entweder ein unbekannter Held oder ein Opfer.⁵⁶⁸ Eine andere ist dagegen die Frage, ob ein Soldat oder Frontkämpfer, immer noch rein terminologisch gesehen, als eine Persönlichkeit betrachtet werden darf, insofern ihm Grundcharakteristiken wie die Freiheit der Entscheidung und der Handlung versagt worden sind.⁵⁶⁹ Was Slevogt mit seiner Lithographie folglich parodiert, ist gerade dieses

⁵⁶⁶ Lehnert, Uta, *Der Kaiser und die Siegesallee. Réclame Royale*, Berlin 1998, S. 277. Siehe zum Thema ebd.

⁵⁶⁷ Die Allee wurde nach der Eröffnung bereits mehrmals Gegenstand des künstlerischen Spottes. Siehe dazu ebd., S. 296ff.

⁵⁶⁸ Vgl. Ahrens 1999, S. 31f. Siehe in diesem Kontext auch Weigand, Katharina, *Kriegerdenkmäler. Öffentliches Totengedenken zwischen Memorie-Stiftung und Politik*, in: Herzog, Markwart (Hrsg.), *Totengedenken und Trauerkultur. Geschichte und Zukunft des Umgangs mit Sterbenden*, Stuttgart 2001, S. 201-218.

⁵⁶⁹ Im Motiv der präzisen Einreihung der Automaten lässt sich eine Anspielung auf die Darstellungen von Soldaten in der Tradition des Motivs der politischen Hinrichtung ablesen, wie beispielsweise im Gemälde *Die Erschießung am 3. Mai 1808* von Francisco Goya (1814, Museo Nacional del Prado, Madrid) und in dem davon inspirierten Bild *Die Erschießung des Kaisers Maximilian* von Edouard Manet (1868-1869, Kunsthalle, Mannheim). Die auf die Verurteilten schießenden Soldaten werden in beiden Darstellungen „emotionslos, maschinenmäßig [...] als Vollstrecker eines mechanisierten Tötens“ visualisiert. Bättschmann,

legalisierte, sophistische Jonglieren mit Worten und Begriffen, das einzig die Funktion erfüllt, die Obrigkeit zu entschuldigen. Mit gewitzter Ironie lässt er seine anonymen Selbstmörder deswegen keine Helden- oder Opferhaltung annehmen, sondern „freiwillig“ im Kontext des pervertierten Bildes einer für ihr eigenes Wohl und für das ihrer Familien künstlich erschaffenen, paradiesischen Landschaft sterben.

Die Komposition gestattet es außerdem, als eine innovative Interpretation des Themas von der irdischen Hölle (Abb. 48) gelesen zu werden. Gezeigt wird eine leere Parkallee – jede Spur vom fröhlichen und harmonischen Gesellschaftsleben im Gemälde von Liebermann (Abb. 75) ist getilgt worden. Es sind nur zwei anonyme, männliche Gestalten anwesend, welche einzig das Desinteresse zueinander und das Schicksal der Verzweifelten verbindet. Beide hegen das Vorhaben, möglichst schnell und unkompliziert zu sterben. Der Selbstmörder im Bildvordergrund versteckt wie ein Verbrecher sein Gesicht hinter dem hochgezogenen Kragen: Beim Sterben soll er unerkannt bleiben. Das Motiv des Verbergens der eigenen Identität deutet auf die Entfremdung der Menschen voneinander, auf ihre Vereinsamung und Vereinzelung in dem zeitgenössischen Großstadtfierno: „man“ möchte anonym und ungestört bleiben, bis in den Tod hinein. Unter dem Mantel verbirgt sich wiederum nur existenzielle Leere und der einzige Wunsch, lediglich nicht mehr zu sein, nicht mehr an diesem Alptraum teilzunehmen. Das Bild der Stadtpromenade, das beliebte Sinnbild des öffentlichen Lebens, wird ironischerweise dadurch zum sarkastischen Symbol des öffentlichen Sterbens. Anonymität, Einsamkeit und Ignoranz bestimmen auch hier konstante Aspekte der neuzeitlich ausgelegten Talion.

Das Motiv des Selbstmörderautomaten findet sich bereits auf einer zwischen den Jahren 1909 und 1912 entstandenen Zeichnung des deutschen Malers Karl Hubbuch (1891-1979) mit dem Titel *Der praktische Selbstmörder* (Abb. 77). Sie zeigt den breiten Eingang eines öffentlichen „Sterberaumes“, der lediglich einen Selbstmörder-Gasautomaten und einen leeren Menschensarg beherbergt. Die typographisch an die krakelige Schreibweise eines Kindes erinnernde Inschrift auf dem Türrahmen wirbt für das neue Wunder der technischen Wissenschaft, als ob es sich um ein Haushaltsgerät oder um eine Vergnügungsattraktion handelt, die „heute nur 10 Groschen“ koste, und verleiht der Komposition den Charakter eines kommerziellen Werbeplakates. Die geprüfte

Oskar, *Edouard Manet. Der Tod des Maximilian. Eine Kunst-Monographie*, Frankfurt a. M./Leipzig 1993, S. 95.

Funktionalität des Automaten wird durch die Figur eines freiwilligen Kunden bewiesen, der bereits tot, mit offenem Mund rücklings davor liegt.

Die Annahme, Slevogt könnte Inspiration für das Sujet der eigenen, ungewöhnlichen Komposition vom Blatt seines Kollegen geschöpft haben, bleibt äußerst spekulativ. Die Verwandtschaft beider Darstellungen, die sich mit dem gleichen Motiv auseinandersetzen, hat vielmehr die Grundwahrnehmung der Zeit zu bezeugen: Beide Künstler empfanden die eigene Gegenwart offensichtlich als „mörderisch“ und die eigene Generation wiederum als „selbstmörderisch“ oder, wie es in der Sprache der modernen Wissenschaft korrekt formuliert heißt, als „suizidgefährdet“. Dabei zeigt sich Hubbuchs Sprache radikaler: Für das freiwillige Sterben wird mit der trivialen, kommerziellen Strategie der geschäftlichen „Sonderangebote“ geworben. Die sich „humanitär und philanthropisch gebärdenden Obrigkeit“⁵⁷⁰ „kümmert“ sich also um ihre chronisch verzweifelten Bürger, indem sie eine noch nie da gewesene, günstige und unkomplizierte Todesart auf den Markt bringt.

„Von der Gefahr des technischen Zeitalters ist heute jeden Tag die Rede [...] die Freiheit, sich selbst leiblich zu morden, ist zwar entsetzlich, aber nicht entsetzlicher als die Freiheit, sich schon vorher geistig umzubringen; das gilt für das kollektive Leben wie für das individuelle.“⁵⁷¹ Einer von den Aspekten der irdischen Hölle, mit dem beide Darstellungen ferner spekulieren, ist die gefährliche Faszination für die sich rasch entwickelnde Technisierung der Zivilisation, welche die Domestizierung der Natur abgelöst hat. Der moderne Mensch umgibt sich fortschreitend mit einer „sicheren Welt“, die keine Willkür und Gesetzlosigkeit zulässt, und den Inbegriff dafür bestimmen die Automaten. Als das stolze Manifest seiner Überlegenheit, seiner demiurgischen Kraft und seiner Herrlichkeit konzipiert, sind sie in der Kulturwelt zur „zweiten Natur“ bzw. zur „Ersatznatur“ für den Menschen geworden. Paradoxerweise stellt sich aber das Geschöpf allmählich über den Schöpfer: Immer mehr verwandeln sich die Menschen zu Automaten, bis die Automaten irgendwann selbst die Rolle übernehmen, „Ersatzmenschen“ zu sein. Ursprünglich hatten die Naturgewalten die Macht über Leben und Tod des Individuums (Abb. 31, 32). In der imaginären Zukunft, und in dieser Hinsicht erlangt die künstlerische Vision von Slevogt den Charakter einer Prophezeiung, werden es die Automaten sein, die nicht nur das Leben,

⁵⁷⁰ Thurn, in: Bilstein/Winzen 2005, S. 22.

⁵⁷¹ Sedlmayr 1964, S. 161. Zum Folgenden siehe ebd., S. 161ff.

sondern auch das Sterben komfortabel und „praktisch“ gestalten werden. Dadurch würde sich der Diskurs über Schuld, Gewissen oder Verantwortung erübrigen.

Mit dem Motiv des Selbstmörderautomaten setzte Slevogt ein Denkmal des modernen Bürgers, der seine Freiheit zum Tode, der keine dogmatisch-religiösen Grenzen mehr gesetzt sind, symbolisiert. Der automatisierte Suizid versinnbildlicht zugleich den „geistigen Selbstmord“ jener Generationen, die den Massenmord und die Absurdität zweier Weltkriege erleben mussten. Die Werther-Nachfolger des 20. Jahrhunderts (Abb. 70, 71, 73, 74), die nach dem Vorbild des empfindsamen Romanhelden nach der Schusswaffe greifen, teilen mit den Wertherianern aus dem 19. Jahrhundert (Abb. 52, 54, 59, 67) die Anonymität und die Verzweiflung über die lebensunwürdige Gegenwart. Doch die Ersten bewohnen nicht mehr die subjektiven Visionen und Sehnsuchtsorte des enttäuschten Romantikers, sondern die infernalische Realität der Großstädte.⁵⁷² Auch ihre „Krankheit zum Tode“ entzieht sich der Möglichkeit einer präzisen Diagnostizierung: Ihre Auslöser und Symptome zeigen sich als alltäglich und trivial und werden aus diesem Grund zu einem objektiven, universalen Fatalismus verallgemeinert. Den Wendepunkt in der ikonographischen Tradition markiert die rätselhafte Darstellung eines Großstadtmärtyrers von Edouard Manet (Abb. 67).

⁵⁷² Darin lässt sich die Reminiszenz an die romantische Vorstellung von der präventiven Rolle eines naturbezogenen Lebens erkennen, während sich in Wirklichkeit die Hypothese von der „Großstadt als Mörder“, nicht zuletzt aufgrund der zunehmenden Industrialisierung seit dem 19. Jahrhundert, keinesfalls als stichhaltig erweist. Siehe Baechler 1981, S. 38.

II. 2 Der romantische Suizid II: die Macht der Leidenschaft

Während sich die Männer durch das „höchst mechanische Mittel des Schießgewehrs eine schnelle Tat mit der geringsten Anstrengung [sichern]“, wie Goethe in seinen Memoiren in Bezug auf den Briefroman *Die Leiden des jungen Werther* in den 30er Jahren des 19. Jahrhunderts vermerkte, suchen die Frauen gewöhnlich „im Wasser die Kühlung ihres Verzweifeln“. ⁵⁷³ Suizid durch Ertrinken gilt, obwohl in Wirklichkeit von beiden Geschlechtern gewählt, seit der Antike als eine „weibliche“ Methode, insofern Frauen in allen historischen Epochen keinen Zugang zu „männlichen“ Selbsttötungsmitteln wie Dolch oder Revolver hatten.

Im Kontext der neoklassizistischen Tradition und des ausgeprägten Interesses der Historienmaler für das Motiv des exemplarisch wirkenden, heroisch-philosophischen Suizides bestimmte das Bild vom Tod einer Frau durch Ertrinken keinen darstellungswürdigen Gegenstand der Kunst. Die berühmten Heldinnen der europäischen Geschichte und Mythologie charakterisieren nicht nur „männliche“ Eigenschaften, sie wählten auch eine „männliche“ Suizidmethode, um ihre mutige Entscheidung zu sterben in die Tat umzusetzen: Lucretia griff nach dem Dolch, Dido nach dem Schwert, Kleopatra und Sophonisbe vergifteten sich. ⁵⁷⁴

Mit dem Thema des romantischen Suizides erschloss sich die Kunst für Darstellungen des unheroischen Todes. Als Pendant zum Bild der verzweifelten „Wertherianer“ erkämpfte sich auch das Motiv der Ertrunkenen allmählich eine eigene Bahn im polarisierten Raum der ikonographischen Tradition, um schließlich die thematische Vorherrschaft zu übernehmen. Das literarische Paradigma in diesem Fall bestimmt die Gestalt der jungfräulichen Ophelia aus der Tragödie *Hamlet* (um 1601) des englischen Renaissancedichters William Shakespeare (1564-1616). ⁵⁷⁵

⁵⁷³ Goethe, *Dichtung und Wahrheit III*, 13, S. 584.

⁵⁷⁴ Siehe zum Thema Cutter 1983, S. 165ff.

⁵⁷⁵ Im Folgenden wird nach der Übersetzung der Rachetragödie von dem deutschen Philologen August Wilhelm von Schlegel (1767-1845) aus William Shakespeare, *Hamlet. Prinz von Dänemark*, in: *Sämtliche Werke*, S. 491-526 zitiert. Insofern die schlegelsche Übertragung, trotz der poetischen Schönheit und Ausdruckskraft der Sprache, keinesfalls als unproblematisch betrachtet werden darf, werden die relevanten Textstellen auf Englisch aus der zweisprachigen Ausgabe William Shakespeare, *Hamlet. Einführung, Text, Übersetzung, Textvarianten*, Englisch/Deutsch, Klein, Holger M. (Hrsg./Übers.), Stuttgart 2006 parallel zitiert. Die von den *Hamlet*-Forschern erwogenen, hypothetischen Ophelia-Vorläuferinnen tragen wenig für das Verständnis der tragischen Figur, wie sie Shakespeare entworfen hat, bei, deswegen wird von einem Vergleich abgesehen. Siehe zum Thema: Landsberg, Gertrud, *Ophelia. Die Entstehung der Gestalt und ihre Deutung*, Löthen 1971; Krogmann, Willy, *Ophelia. Ein identifizierendes Motiv des Dichters Shakespeare*, Hamburg 1970; Vest, James M., *The French Face of Ophelia from Belleforest to Baudelaire*, Lauham u. a. 1989, S. 7ff.; Kindler, Simone, *Ophelia. Der Wandel von Frauenbild und Bildmotiv*, Diss., Berlin 2004, S. 15ff.

II. 2.1 „Handeln, Tun und Verrichten“: der Suizid der Ophelia

Die jungfräuliche Ophelia ist die Tochter von Polonius, dem Oberkämmerer des dänischen Königs Claudius, und Schwester von Laertes. In ihrem begrenzten Auftritt im gesamten Theaterstück⁵⁷⁶ wird sie als die vom Hauptprotagonisten Hamlet, dem Prinzen von Dänemark, verehrte Hofdame vorgestellt. Im Verlauf der politischen Intrigen entscheidet sich Hamlet für das Vortäuschen von Wahnsinn, um seine Rachepläne zu verwirklichen und leugnet im Kontext dessen seine Gefühle zu Ophelia. Anschließend tötet er aus einem angeblichen Missverständnis heraus ihren Vater, während dieser für den König intrigiert. Bedrückt von „Schwermut und Trauer, Leid, *die Hölle selbst*“, erleidet die junge Frau eine geistige Umnachtung.⁵⁷⁷ Ihr „erbarmenswerter Zustand“ manifestiert sich durch ein verwirrend unangemessenes und aufdringliches Verhalten und semantisch inkohärente Rede.⁵⁷⁸ Ferner singt sie altertümliche Lieder, die auf moralisch fragwürdige Analogien für Liebe, verlorene Unschuld und Tod anspielen.⁵⁷⁹ Obwohl der König die strenge Bewachung der seelisch Verwirrten befiehlt, ertrinkt sie schließlich beim Blumenflechten in einem nahe gelegenen Fluss, ohne dass jemand das Unglück zu vereiteln versucht.

Die Umstände ihres Todes werden in einem Bericht der Königin detailliert beschrieben.⁵⁸⁰ Dort, wo ein Weidenbaum sein graues Laub über den klaren Wasserstrom senkte, flocht Ophelia ihre Blumenkränze aus Hahnenfuß, Nesseln, Maßlieb und Kuckucksblumen. Als sie den Baum hinaufkletterte, um sie aufzuhängen, zerbrach ein trockener Ast, und sie stürzte mit ihren „rankenden Trophäen“ ins „weinende Gewässer“. Ähnlich einer Seejungfrau trugen sie ihre ausgebreiteten Kleider eine Weile auf der Oberfläche, bis sie, durch die Nässe schwer geworden, das Mädchen in die Tiefe und somit in den „schlammigen Tod“ herunterzogen. Während dessen sang Ophelia Bruchstücke

⁵⁷⁶ Ophelia erscheint in fünf der zwölf Tragödienszenen und ihre Worte beschränken sich auf 174 Zeilen, d. h. auf 4,303 % aller Zeilen. Vgl. Walch, Günter, *Hamlet. Shakespeare und kein Ende*, Bd. 2, Fielitz, Sonja (Hrsg.), Bochum 2004, S. 147.

⁵⁷⁷ Shakespeare, *Hamlet IV*, 5, 185: „Thought and affliction, passion, *hell itself*“ [Hervorhebung D. J.].

⁵⁷⁸ Ebd. IV, 5, 1ff.: „Sie ist sehr dringend; wirklich, außer sich./Ihr Zustand ist erbarmenswert. [...] Sie spricht von ihrem Vater; sagt, sie höre./Die Welt sei schlimm, und ächzt und schlägt die Brust;/Ein Strohalm ärgert sie; sie spricht verworren,/Mit halbem Sinn nur: ihre Red' ist nichts [...]/Man stückt zusammen ihrer Worte Sinn,/Die sie mit Nicken gibt, mit Winken, Mienen,/So dass man wahrlich denken muss, man könnte/Zwar nichts gewiss, jedoch viel Arges denken.“//„She is importunate, indeed distract,/Her mood will needs be pitied. [...] /She speaks much of her father, says she hears/There's tricks i' th' world, and hems, and beats her heart,/Spurns enviously at straws, speaks things in doubt/That carry but half sense. Her speech is nothing [...]/they aim at it,/And botch the words up fit to their own thoughts,/Which, as her winks and nods and gestures yield them,/Indeed would make one think there might be thought,/Though nothing sure, yet much unhappily.“

⁵⁷⁹ Ebd. IV, 5, 21ff.

⁵⁸⁰ Ebd. IV, 7, 165ff.

alter Lieder, „als ob sie nicht die eigene Not begriffe,/[Oder] Wie ein Geschöpf, geboren und begabt für dieses Element“.⁵⁸¹

Die Leiche der Ophelia solle noch in der darauf folgenden Nacht begraben werden, so dass in der nachfolgenden Szene zwei Totengräber vorgestellt werden, die im Begriff sind, die Gruft im Kirchhof für die Beerdigung vorzubereiten.⁵⁸² Während dessen diskutieren sie über den Vorfall. Der eine Gräber behauptet, Ophelia habe „vorsätzlich“ das eigene Seelenheil gesucht, weswegen es eine Ungerechtigkeit sei, dass sie trotzdem ein christliches Begräbnis erhalte.⁵⁸³ Ihr Tod müsste absichtlich geschehen sein, anders ließe sich der Vorfall nicht auslegen, wenn das Wasser seinen Standort nicht änderte, dafür aber der handlungsfreie Mensch, der sein Ende darin suchte: „Es muss aber se offendendo geschehen, es kann nicht anders sein. Denn dies ist der Punkt: wenn ich mich wissentlich ertränke, so beweist es eine Handlung, und eine Handlung hat drei Stücke: sie besteht im Handeln, Tun und Verrichten: Ergel, hat sie sich wissentlich ertränkt.“⁵⁸⁴ Der zweite Gräber weist ihn darauf hin, es sei Aufgabe des Leichenbeschauers und nicht des Gräbers, über die Art des Todes und der Beerdigung zu entscheiden. Dennoch, vermerkt er, würde sie in Wahrheit nicht christlich begraben werden, wenn sie kein Edelfräulein gewesen wäre. Darauf bezogen endet die Diskussion mit der Klage des ersten Gräbers, es sei doch ein Jammer, dass den Wohlhabenden und den Aristokraten mehr Toleranz seitens der Kirche zugesprochen werde, als den frommen, aber armen Christen, wodurch sich die Ersten ermutigt fühlen, sich straflos zu erhängen oder zu ertränken.⁵⁸⁵

Ophelia erhält trotzdem keine gewöhnliche Bestattung. Die nächtliche Zeremonie begrenzt sich auf „unvollständige Feierlichkeiten“ – ein unverkennbares Zeichen dafür, dass der Verstorbene „verzweiflungsvolle Hand an sich gelegt“ haben soll und, dass er adliger Herkunft gewesen sei, wie der die kleine Prozession aus der Entfernung betrachtende, unkundige Hamlet feststellt.⁵⁸⁶ Der anwesende Priester ist über die Beerdigung empört: Der Tod der jungen Frau sei zweifelhaft, und wäre nicht das

⁵⁸¹ „As one incapable of her own distress,/Or like a creature native and indued/Unto that element. But long it could not be/Unto that her garments, heavy with their drink,/Pulled the poor wretch from her melodious lay/To muddy death.“ Ebd. IV, 7, 177ff.

⁵⁸² Ebd. V, 1, 1ff.

⁵⁸³ „Is she to be buried in Christian burial,/when she wilfully seeks her own salvation?“ Ebd. V, 1, 1.

⁵⁸⁴ „It must be ‘se offendendo’, it cannot be else./For here lies the point:/if I drown myself wittingly, it argues an act,/and an act hath three branches, it is to act, to do, and to perform –/argal, she drowned herself wittingly. [...] Give me leave./Here lies the water – good. Here stands the man – good./If the man go to this water and drown himself/it is, will he nill he, he goes, mark you that.“ Ebd. V, 1, 7ff.

⁵⁸⁵ “Why, there thou say’st, and the more pity/that great folk should have countenance in this world/to drown or hang themselves more than their even-Christen [...]” Ebd. V, 1, 26ff.

⁵⁸⁶ “Who is this they follow?/And with such maimed rites? This doth betoken/The corse they follow did with desp’rate hand/Fordo it own life [...]” Ebd. V, 1, 212ff.

königliche Machtgebot, wäre sie nicht zu denjenigen gelegt, deren Seelen in Ruhe schieden, sondern „hätte sie in ungeweihtem Grund bis zur Gerichtstrommete wohnen müssen“.⁵⁸⁷ Laertes verteidigt die Würde seiner verstorbenen Schwester, indem er ihrer Reinheit und Unschuld huldigt, die ihr die Seligkeit einer frommen Christin sichern: „Legt sie in den Grund,/und ihrer schönen, unbefleckten Hülle/Entsprießen Veilchen! – Ich sag’ dir, harter Priester,/Ein Engel am Thron wird meine Schwester sein,/Derweilen du heulend liegst.“⁵⁸⁸

Beging die Schwester von Laertes Suizid oder ist ihr Tod als ein Unfall zu verstehen, der zur Ursache die geistige Umnachtung der jungen Frau hatte? Die Beantwortung dieser Frage, die für die korrekte Untersuchung der ausgesuchten Darstellungen zum Thema des Ophelia Todes grundlegend ist, setzt die kritische Leseart des Begriffs ihrer seelischen Erkrankung und der von Shakespeare geschilderten Umstände ihres Todes durch Ertrinken voraus.

Jeder Krankheitsbegriff definiert ein Abstraktum, das durch bestimmte Merkmale limitiert wird, welche die fließende Unterscheidungsgrenze zum Begriff der Gesundheit markieren und es prinzipiell verbieten, getrennt von den sonstigen Kulturäußerungen einer Epoche gedacht zu werden.⁵⁸⁹ In diesem Sinne wird der Wahnsinn der Ophelia gewöhnlich als *love-melancholy*, *passio hysterica* oder *erotomania* nach dem zeitgenössischen Verständnis von der weiblichen Raserei aufgrund sexueller Frustration und Liebesverzweiflung diagnostiziert, die durch Hamlets Verhalten ausgelöst und vom Tod des Vaters intensiviert wurde.⁵⁹⁰

Shakespeare war, wie sein literarisches Werk unmissverständlich bezeugt, mit dem zeitgenössischen Glauben von der Liebesmelancholie und dem Liebeswahnsinn weitgehend vertraut, allerdings betrachtete er das Phänomen keinesfalls als eine ernste

⁵⁸⁷ „Her death was doubtful,/And but that great command o’erways the order,/She should in ground unsanctified have lodged/Till the last trumpet; for charitable prayers,/Shards, flints, and pebbles should be thrown on her. [...] No more be done!/We should profane the service of the dead/To sing a requiem and such rest to her/As to peace-parted souls.“ Ebd.V, 1, 221ff.

⁵⁸⁸ Ebd. V, 1, 233ff.: „Lay her i’th’ earth,/And from her fair and unpolluted flesh/May violets spring!/- I tell thee, churlish priest,/A minist’ring angel shall my sister be/When thou liest howling.“

⁵⁸⁹ Siehe Rothschild 1978, S. 8ff.

⁵⁹⁰ Vgl. Camden, Carroll, *On Ophelia’s Madness*, in: *Shakespeare Quarterly* 15, 1964, S. 247-256; Charney, Maurice/Charney, Hanna, *The Language of Madwomen in Shakespeare and His Fellow Dramatists*, in: *Signs* 3, 2, 1977, S. 453; Showalter, Elaine, *Representing Ophelia: Women, Madness, and the Responsibilities of Feminist Criticism*, in: Parker, Patricia/Hartman, Geoffrey (Hrsg.), *Shakespeare and the Question of Theory*, New York/London 1985, S. 81; Dies., *The Female Malady. Women, Madness and English Culture 1830-1980*, New York 1985², S. 10f.; Kindler 2004, S. 51ff.; Walch 2004, S. 151.

„Erkrankung“.⁵⁹¹ In der Tragödie *Hamlet* wird außerdem nicht der Zustand von Ophelia, sondern der des sich verstellenden, melancholischen Prinzen mit „mad for love“ und als ein Beispiel für die „very ecstasy of love“ beschrieben.⁵⁹²

Ophelia selbst verkörpert gemäß der Textvorlage nicht die Symptome, die Hamlets vorgetäuschte Liebesmelancholie kennzeichnen. Ihre geistige Umnachtung äußert sich in einem verwirrend aufdringlichen Benehmen, das für eine junge Dame der Zeit grundsätzlich ein ethisches Delikt darstellt. Vor allem aber macht sie sich in einer auffälligen Persönlichkeitsveränderung bemerkbar: Das stille Mädchen, dem im gesamten Theaterstück kaum gestattet ist, an den Dialogen teilzunehmen bzw. welches die Rolle der sittsamen Tochter übernimmt, die „nicht weiß, was sie denken muss“ und nur „gehorsam will“, wird erst durch die Krankheit lebhaft und emotional, sogar pathetisch und dreist, so dass ihre farblose Figur das Temperament eines tragischen Charakters erlangt.⁵⁹³

Ophelias Verwandlung spricht dafür, dass Shakespeare den Wahnsinn der jungen Frau als eine rätselhafte Veränderung der Konstitution des Geistes konzipierte. Der Umstand, dass in der Tragödie das Befinden der jungen Frau ohne eine fachlich-ärztliche Beratung, sondern lediglich aufgrund ihres ungewöhnlichen Verhaltens, das für ihre Mitmenschen weitgehend unverständlich geworden ist, als abnorm diagnostiziert wird, weist darauf hin, dass ihre Verfassung keinesfalls als „krank“ im Sinne der modernen Medizin aufgefasst und demnach weder als heilungsbedürftig noch als unheilbar beurteilt wird.⁵⁹⁴ Ihr leidenschaftliches Benehmen, das sich aus einem sonderbaren Zustand der

⁵⁹¹ „Die arme Welt ist fast sechstausend Jahr alt, und die ganze Zeit über ist noch kein Mensch in eigner Person gestorben, nämlich in Liebessachen. [...] die Menschen sind von Zeit zu Zeit gestorben, und die Würmer haben sie verzehrt, aber nicht aus Liebe.“ Shakespeare, William, *Wie es euch gefällt IV*, 1, 110ff., zit. nach der Übersetzung von Wilhelm von Schlegel, in: *Sämtliche Werke*, S. 198. Siehe dazu Babb, Laurence, *Love Melancholy in the Elizabethan and Early Stuart Drama*, in: *Bulletion of the History of Medicine* 13, 2, 1943, S. 130ff.

⁵⁹² Shakespeare, *Hamlet II*, 1, 82, 99. „Ecstasy“ (zu grch. *ékstasis*, dt. das Außersichgeraten) fungierte als das stärkste Synonym für Wahnsinn im Vokabular des Elisabethanischen Zeitalters, und Shakespeare benutzte es ganz gezielt in seinem Werk. Das Phänomen des „Außer-sich-seins“ wurde zu damaliger Zeit im Sinne der Trennung der Seele vom Körper nach dem Vorbild der christlichen Mystik gedacht. Vgl. Charney/Charney 1977, S. 452. Die zahlreichen Symptome der Liebesmelancholie gleichen wiederum größtenteils dem berühmten sapphischen Fragment 31 über den Zustand des Verliebtheits: der Herzschlag intensiviere sich, Hitze und kalter Schweiß überliefen den zitternden Körper, die Zunge sei gebrochen, der „Kranke“ neige zu Selbstmonologen und Vereinsamung, er könne weder schlafen noch essen, vernachlässige sein Äußeres und werde schließlich von Hoffnungslosigkeit, Angst, Verzweiflung und Gedanken an Selbstmord geplagt. Vgl. Babb 1943, S. 120f.; Sappho, in: Latacz, Joachim (Hrsg./Übers.), *Die griechische Literatur in Text und Darstellung*, Bd. 1. *Archaische Periode*, Stuttgart 1998, S. 423; Siehe ferner Pollin, Burton R., *Hamlet, A Successful Suicide*, in: *Shakespeare Studies* 1, 1965, S. 246ff.

⁵⁹³ Vgl. Shakespeare, *Hamlet I*, 3, 104, 136, IV, 5, 1ff.; Charney/Charney 1977, S. 456; Lyons, Bridget G., *The Iconography of Ophelia*, in: *English Literary History* 44, 1977, S. 60ff. Zu der provokativen Bedeutung der einzelnen Lieder siehe Würfel, Stefan B., *Ophelia. Figur und Entfremdung*, Bern 1985, S. 18f.; Kindler 2004, S. 47f.; Walch 2004, S. 152f.

⁵⁹⁴ Vgl. Foucault, Michel, *Wahnsinn und Gesellschaft. Eine Geschichte des Wahns im Zeitalter der Vernunft*, Köppen, Ulrich (Übers.), Frankfurt a. M. 1973, S. 63f.

radikalen Subjektivität speist, weist, ähnlich wie im Fall des berühmtesten Wahnsinnigen der Renaissance Don Quijote, eine eigene Logik auf, die im Kontext der „realen“ Welt als unvernünftig und prinzipiell unbegreiflich toleriert wird. Deswegen wird vom König lediglich die stete Beaufsichtigung angeordnet, falls sich die Veränderungen ihrer Persönlichkeit als lebensbedrohlich erweisen sollten. Denn der Form nach zeigt sich Ophelias Verhalten schließlich als „normal“ für ein Mädchen der Zeit: Sie singt und flechtet Blumenkränze. Erst ihr unordentliches Aussehen und der mangelnde Zusammenhang der Lieder bezeugen die „Zerrissenheit“ des sie gebärenden Geistes.⁵⁹⁵

„Arme[s] Kind,/Getrennt von sich und ihrem edlen Urteil,/Ohn’ welches wir nur Bilder sind, nur Tiere.“⁵⁹⁶ Ophelias sonderbarer Geisteszustand nimmt erst im Licht der christlich-humanistischen Renaissanceanthropologie theoretische Konturen an. Aus religiöser Sicht ist der Mensch, wie bereits erwähnt, als Geschöpf Gottes im Besitz von intaktem Leib und unversehrter Seele zur Auferstehung berufen, d. h. als körperlich und moralisch „gesund“. Sowohl die Krankheit als auch der Wahnsinn bedeuten in diesem Kontext die Beeinträchtigung der ursprünglichen „Ebenbildlichkeit“, die der König nicht mehr mittelalterlich, als dämonische Besessenheit diagnostiziert, sondern neuzeitlich, als den Verlust der Urteilskraft, die sonst die Grundlage für ein vernünftiges Handeln bildet.⁵⁹⁷ So verstanden bedeutet Ophelias Verfassung eine tief greifende Deformation der menschlichen Natur, insofern sich die geistig umnachte junge Frau nicht nur jenseits der Grenze der allgemein definierten „Gesundheit“ bzw. „Normalität“ befindet, sondern nicht mehr „sie selbst“ ist. In gewisser Weise darf sie sogar nicht mehr als ein Mensch betrachtet werden, da ihr fundamentale Charakteristiken des Menschenseins zeitweilig oder endgültig

⁵⁹⁵ Ebd., S. 61.

⁵⁹⁶ Shakespeare, *Hamlet IV*, 5, 81ff.: „poor Ophelia/Divided from herself and her fair judgement,/Without the which we are pictures or mere beasts“.

⁵⁹⁷ „Obviously, then, according to the majority opinion there were three souls or three powers of the soul [...]. The vegetative soul is possessed by man in common with plants and animals; the sensible soul is possessed by man in common with the animals; the rational soul is possessed by man alone. The vegetative soul is concerned with „engendering, nourishing, waxing and growing“. The sensible soul both knows and desires, knowing and desiring being necessary to the attainment of the ends prescribes by nature [...] The exterior part is the five senses that send messages to the brain by the sinews. The interior parts are the common sense, the imagination and the memory [...]. The rational soul has two great powers: the understanding or knowing, or judging power; and the will or desiring power – the intellectual appetite. It knows what's 'twere good to do and has the power of desiring to do that which it judges good to do.“ Campbell, Lily B., *Shakespeare's Tragic Heroes*, Cambridge 1930, S. 65ff. Die Auffassung vom Wahnsinn als dämonische Besessenheit oder eine Tat des Teufels, der die Übermacht über die Seele des Betroffenen erlangt hat, lebte in der Zeit der Renaissance unter den ungebildeten Volksschichten weiter. Nur der enge Kreis der Intellektuellen und Ärzte im Elisabethanischen Zeitalter lehnte den überlieferten Glauben an die Einmischung äußerer Mächte ab und erkannte in dem Wahnsinn lediglich eine physiologisch bedingte Krankheit. Siehe zum Thema: MacDonald/Murphy 1990, S. 42ff.; Arikha, Noga, *Die Melancholie und die von Körpersäften ausgelösten Leidenschaften am Beginn der Moderne*, in: Clair 2005, S. 232ff.

verloren gegangen sind. Sie gleiche vielmehr einem „Bild“ vom Menschen oder einem irrationalen Tier aus dem tiefer liegenden Segment der irdischen Hierarchie.

Bereits der heilige Augustinus wies jedoch darauf hin, dass Tiere nicht über die Möglichkeit der Selbstentleibung verfügen, weil ihnen der freie Wille vom Schöpfer versagt worden sei.⁵⁹⁸ Geistig gestörte Menschen begehen wiederum äußerst selten Suizid, sofern sie in der Regel über kein Urteilsvermögen verfügen, um ihre Lebenssituation einschätzen und frei den Tod wählen zu können.⁵⁹⁹ Wenn der Tod von Ophelia als ein Unfall zu begreifen ist, dann müsste sie sich theoretisch der Möglichkeit des Ertrinkens in der kritischen Situation nicht bewusst gewesen sein. Allerdings hätten sich in diesem Fall die sogenannten vegetativen und sinnlichen Teile der Seele kraft des Selbsterhaltungstriebes mobilisieren müssen. Doch Ophelia stirbt, ohne für ihr Leben – willentlich oder instinktiv – zu kämpfen, ohne Widerstand zu leisten, so dass die Frage offen bleiben muss, welche Seelenteile ihr rätselhafter Wahnsinn tatsächlich beeinträchtigt hatte und in welchem Maße.

Wie ein „Bild“ vom Menschen oder wie ein Geschöpf, das den mythischen Wasserfrauen gleiche, beschreibt auch die Königin die mit „unmenschlicher“ Gelassenheit sterbende Ophelia. Die von Shakespeare in ihrer Erzählung vom tragischen Ereignis hergestellte Verbindung zwischen Wahnsinn, Selbstverlust und Suizid ist ein Erbe des Mittelalters. Denn die mediävale Selbstmordauffassung beruht auf der Annahme, dass ein Mensch, solange er „gesund“ sei, sich nicht töten würde – der tragende Zusammenhang zwischen dem Streben nach Selbsterhaltung und der Gesundheit wird dabei als stringent vorausgesetzt.⁶⁰⁰ Legt er dennoch Hand an sich, dann müsste er notwendigerweise entweder moralisch oder körperlich „erkrankt“ sein, d. h. verzweifelt oder wahnsinnig, denn das christlich-theologische Menschenbild schließt die Möglichkeit eines vernünftigen, ethisch berechtigten Freitodes, wie ihn die Antike verstand, grundsätzlich aus. Ebenso der Zusammenhang zwischen Wahnsinn, Suizid und Wasser bestimmt in diesem Kontext ein Erbe des Mittelalters: Die dunkle Naturmacht, die reinigt und rettet, aber auch töten kann, bestimmt eine gefährliche und rätselhafte Welt an sich, die dem unnachteten menschlichen Geist gleicht.⁶⁰¹

⁵⁹⁸ Siehe Augustinus, *Vom Gottesstaat I*, 20.

⁵⁹⁹ Siehe Anm. 42 dieser Studie.

⁶⁰⁰ Siehe zum Folgenden Wittwer 2003, S. 19, 114.

⁶⁰¹ Foucault (1973, S. 25ff.) verweist auf die europäische Tradition des Motivs des Narrenschiffes, in welcher der Wahnsinnige – „der Passagier *par excellence*“ – als ein heimatloser Gefangener zwischen zwei Welten erscheint und als solcher für die mittelalterliche und frühneuzeitliche Auffassung des menschlichen

Die rhetorisch ausdrucksstarke und poetisch bildreiche Reportage der Königin, wie sich die Todesszene ereignete, distanziert sich allerdings deutlich von der Form eines sachlichen Berichtes und irritiert mit der Ausführlichkeit und der Genauigkeit einer Augenzeugin, die sie wahrlich nicht war. Kritisch betrachtet beinhaltet ihre Schilderung sogar zahlreiche Widersprüche, die ihre Glaubwürdigkeit unter Zweifel stellen, und sie als eine absichtliche Abwandlung der Tatsachen erscheinen lassen.⁶⁰² Als primärer Grund für das als Unfall erscheinende Unglück wird beispielsweise ein abgebrochener, trockener Ast angegeben, wogegen der bildhaft vergegenwärtigte Tod des Mädchens, das sich gleichmütig verhalten habe, als ob sie sich dessen nicht bewusst wäre und ihre Not ignoriere, letztendlich als „schmutzig“ bzw. selbst verschuldet moralisch verurteilt wird. Der Prozess des Ertrinkens wird wiederum als ein langsames Sinken beschrieben, das theoretisch genügend Zeit für die Errettung Ophelias eingeräumt haben müsste, die keiner vornahm.

Neben der autoritären Figur einer Königin wird der Tod des jungen Edelfräuleins weiter indirekt thematisiert, dieses Mal von zwei Totengräbern oder Spaßmachern (engl. *clowns*), wie sie Shakespeare bezeichnet, obwohl er für sie im Kontext der Tragödie wesentlich kein Gegenstand des Interesses bilden sollte. Doch sie übernehmen die strategische Rolle der Hofnarren, um als einzige nichtadlige Figuren im Theaterstück die Aufgabe zu erfüllen, soziale und politische Missstände in der frühen Neuzeit zu kommentieren und zu kritisieren.⁶⁰³ Ihre Zugehörigkeit zu den unteren Gesellschaftsschichten, welche ihre Bildungslosigkeit verrät, lässt sie aus einer unverfälschten Naivität heraus die Wahrheit durch das ironische Wortspiel mit juristischen Begriffen aussprechen.⁶⁰⁴ Dem poetisch-bildhaften Exkurs der Königin wird somit eine sachliche Sicht gegenübergestellt, die den

Wahnsinns symbolisch auftritt: als die „Manifestation eines dunklen und aquatischen Elements, als finstere Unordnung, als bewegtes Chaos, das sich, Keim und Tod aller Dinge, der klaren Stabilität und Reife des Geistes widersetzt“.

⁶⁰² Siehe zum Thema Nosworthy, J. M., *The Death of Ophelia*, in: *Shakespeare Quarterly*, 15, 4, 1964, S. 345-348.

⁶⁰³ Hofnarren oder Spaßmacher spielen eine zweifache Rolle in den shakespeareschen Tragödien: Sie sind Kritiker außerhalb des Textes und Kritiker des Textes. Für die Handlung bleiben sie folglich irrelevant, ihre Aufgabe besteht darin, eine Komplementärperspektive zu der herrschenden, aristokratischen Welt im Stück aufzubauen. Siehe dazu: Walch 2004, S. 174ff.; Hofstadter, Albert, *The Tragicomic: Concern in Depth*, in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 24, 1965, S. 295-302.

⁶⁰⁴ *Argal* oder *ergel*, wie Schlegel das Wort ins Deutsche überträgt, steht für das lateinische Wort *ergo* (dt. folglich); *se offendendo* ist eine Umformulierung des juristischen Ausdrucks *se defendendo* (dt. Mord zufolge Selbstverteidigung) und lässt sich im Sinne von „Opfer des Angriffs durch die eigene Person“ übersetzen. Die Ironie schöpft sich daraus, dass der Selbstmörder als Mörder seiner Selbst folgerichtig sowohl der Täter als auch das Opfer sein muss, womit die Logik der zeitgenössischen Praxis bei der gerichtlichen Untersuchung der Todesursache von Suizidfällen ins Lächerliche gezogen wird. Siehe MacDonald, Michael, *Ophelia's Maimed Rites*, in: *Shakespeare Quarterly* 37, 3, 1986, S. 312.

konkreten Tod des Mädchens zum Anlass nimmt, um über die herrschende Ungerechtigkeit in der Gegenwart zu klagen.

Im 16. und 17. Jahrhundert wurde der Suizid immer noch im christlich-theologischen Kontext als schwere Sünde betrachtet, im juristischen Plan als ein „Verbrechen an dem eigenen Selbst“ (lat. *felo de se*) verurteilt, das einem Mord gleichgesetzt wurde. Die Leichen der Selbst-Mörder wurden nach mittelalterlicher Praxis öffentlich geschändet und ohne kirchliche Beerdigung, in der Nacht, mit einem Pfahl in der Brust in ungeweihter Erde verscharrt, das Gut des Verstorbenen wurde im Namen der Krone konfisziert. Gewisse Nachsicht verlangten Einzelfälle, in denen nachgewiesen werden konnte, dass der Selbstmörder „ohne Beteiligung des Verstands“ (lat. *non compos mentis*) handelte, allerdings wurde dieses Urteil, das den Leichnam des Verstorbenen vor Schändung schützte, bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts unter den mittellosen Volksschichten äußerst selten ausgesprochen.⁶⁰⁵

In der Zeit um 1600 war es kein Geheimnis mehr, dass der Selbstmord von Bürgern adliger und wohlhabender Kreise oft zum Unfall als Folge von Wahnsinn erklärt wurde, um den guten Ruf und das Eigentum der Familie zu schützen.⁶⁰⁶ Das Recht über eine Unterscheidung zwischen Freitod und Unglück wurde den so genannten „Leichenbeschauern“ (engl. *crowners*) zugesprochen, in deren Interesse es stand, ein für die Betroffenen angemessenes Urteil auszusprechen, wenn sie eine hohe gesellschaftliche Stellung einnahmen.⁶⁰⁷ Im Fall von Ophelia fiel, wie die Worte des ersten Gräbers zu verstehen geben, ebenfalls das Urteil *non compos mentis*.

Die Fragwürdigkeit solcher Beschlüsse schöpft sich aus dem Umstand, dass gerade der Fall eines Todes durch Ertrinken, welcher in der frühen Neuzeit in England ein Drittel der Suizid- bzw. Todesfälle bestimmt⁶⁰⁸, besonders wenn keine verlässlichen Zeugen dabei anwesend waren, an die Unmöglichkeit grenzt, mit zweifelsfreier Sicherheit darüber zu urteilen, ob der Ertrunkene doch nicht „vorsätzlich“ den Tod suchte. Darauf beruhen die poetischen Spekulationen der Königin, die den Tod der jungen Frau zweideutig darstellen. Daraus schöpft sich auch der Zweifel des ersten Totengräbers über die Verlässlichkeit des Urteils eines Leichenbeschauers, das er als diskriminierende Interessenverteidigung auslegt, die mit der Doppelmoral der Kirche kooperiert.

⁶⁰⁵ Vgl. Frye, Roland M., *The Renaissance Hamlet. Issues and Responses in 1600*, Princeton 1984, S. 301ff.; MacDonald 1986, S. 310; Mischler 2000, S. 65ff.

⁶⁰⁶ Vgl. MacDonald 1986, S. 312; MacDonald/Murphy 1990, S. 47ff.; Minois 1996, S. 214ff.

⁶⁰⁷ Die Leichenbeschauer wurden vom Staat für diesen Dienst nicht bezahlt und ließen sich deswegen leicht zur Korruption verführen. Vgl. MacDonald/Murphy 1990, S. 23.

⁶⁰⁸ Vgl. MacDonald 1986, S. 311; MacDonald/Murphy 1990, S. 57.

Der Unterschied zwischen Suizid und Unfall, so der erste Gräber, erschließe sich erst bei der Beachtung der epistemologischen Struktur beider Phänomene, die sich aus Handeln (engl. *to act*), Tun (engl. *to do*) und Verrichten (engl. *to perform*) zusammensetzt. Diese drei Begriffe, die an sich tautologisch erscheinen, führen auf die aristotelische Lehre von der Teleologie (zu grch. *télos*, dt. Zweck, Ziel und grch. *lógos*, dt. Wort, Lehre) des menschlichen Verhaltens zurück, nach der jeder Handlung ein Akt des Zielsetzens in der denkenden Seele vorangeht.⁶⁰⁹ Ein Selbstmord entspricht demnach nicht allein dem menschlichen „Tun“, das in eine sichtbare, zum Tode führende Bewegung des Körpers umgesetzt wird (*to do*). Es handelt sich ebenso wenig allein um die Endform, zu der diese Bewegung führt (*to per-form*), wie der poetische Bericht der Königin die Todesszene darlegt und durch kulturelle Zeichen und Symbole, wie der Vergleich mit den mythischen Wasserfrauen, stilisiert.⁶¹⁰ Es ist die Absicht, der vorausgehende mentale Akt (*to act*) und seine willentliche Zustimmung, die bei einer solchen Unterscheidung die entscheidende Rolle spielen und die Definitionsgrenze zwischen einer wissentlich und willentlich begangenen Handlung und einer rein kinetischen Bewegung setzen. Hätte Ophelia nicht das Vorhaben gehabt, zu sterben, als sie ins Wasser fiel, dann wäre ihr Tod kein Suizid und sie wäre unschuldig. Ihr passives Verhalten wider jeglichem Lebenswillen jedoch verrät eine andere Absicht, so dass, angesichts der Unmöglichkeit, die Wirkung ihrer „Krankheit“ auf Verstand und freien Willen präzise zu definieren, eine eindeutige und „gerechte“ Beurteilung der Umstände ihres Todes prinzipiell nicht möglich ist.

Der bei der nächtlichen Beerdigung anwesende Priester, der, ähnlich dem Gräber, im Tod von Ophelia ein zweifelhaftes Ereignis sieht, beklagt seinerseits die Abhängigkeit der Kirche vom weltlichen Adel und der staatlichen Macht als auch das nicht zu umgehende Machtgebot der anwesenden königlichen Familie, die „Sünderin“ mit Mädchenkranz und Blumen zu bestatten. Laertes verteidigt die Würde seiner Schwester und übernimmt dadurch die Vertreterrolle der zahlreichen Hinterbliebenen, die einen geliebten Menschen verloren haben und dazu noch die demütigenden Konsequenzen davon tragen müssen.⁶¹¹ Ophelia sei gestorben, weil sie „ein Engel“ gewesen sei, weil ihre reine, kindliche Seele den Intrigen im Hof nicht gewachsen war, und wird von Laertes zu einer Heiligen erklärt: Nach dem Tod soll ihr die Seligkeit beschieden sein, die ihr im Leben versagt wurde.

⁶⁰⁹ Zum Thema siehe Rayner, Alice, *To Act, To Do, To Perform. Drama and the Phenomenology of Action*, Michigan 1994, S. 11ff.

⁶¹⁰ Siehe ebd., S. 29ff.

⁶¹¹ Siehe Daffner, Hugo, *Der Selbstmord bei Shakespeare*, in: *Jahrbuch der deutschen Shakespeare-Gesellschaft* 64, 1928, S. 128; MacDonald 1985, S. 316.

Für den zeitgenössischen Betrachter müssen sowohl der Priester als Vertreter der Kirche als auch Laertes als Vertreter der Betroffenen recht gehabt haben, wenn sie von gegensätzlichen Positionen die schlichten Beerdigungsriten beklagen. Die Ansicht der Königin vertritt die Interessen der höfischen Kreise, während die Satire der mittellosen Gräber für die breiten Volksmassen stellvertretend steht, die zumindest auf der Theaterbühne das wohlbekannte Unrecht im Fall eines Suizides kritisiert sehen konnten. Shakespeare, der mit den ethischen Schriften von Seneca und Montaigne vertraut war, die sich im späten 16. Jahrhundert besonderer Popularität in England erfreuten und das Recht des Menschen auf ein selbstbestimmtes Sterben nicht als eine Frage der abstrakten Moral, sondern durch die Vergegenwärtigung zahlreicher repräsentativer Fälle verteidigen, beabsichtigte also die kontroversen Positionen seiner Zeit ebenfalls anschaulich und lebensnah, durch das realistische Motiv vom Tod einer jungen Frau von hohem sozialem Rang, die zuvor „wahnsinnig“ geworden war, zu thematisieren, ohne die vorhandenen Widersprüche aufzuheben oder zu moralisieren.⁶¹² Vielmehr verdeutlicht die Tragödie die Notwendigkeit einer neuen und toleranteren Sicht auf die geerbte, mittelalterlich-dogmatische Auffassung von dem menschlichen Wahnsinn und dem Suizid. Aus diesem Grund hat der berühmte Dramatiker den Tod und die zu ihm führende Verwandlung von Ophelia für Deutungen offengelassen.

Im Kontext der Tragödie bildet der Tod der Ophelia, der durch ihren Wahnsinn bedingt ist, dennoch das thematische Gegengewicht zu dem „vernünftigen Suizid“, den der melancholische Prinz Hamlet als reale Möglichkeit des Menschen philosophisch darlegt, jedoch nicht begeht – nicht, weil „der Ewige sein Gebot gegen den Selbstmord gerichtet hat“, sondern weil das Bewusstsein von dem Todesgeheimnis den Willen verwirre und den Menschen feige und handlungsunfähig mache.⁶¹³ Die wahnsinnige Ophelia dagegen stirbt, ohne ein Wort zu sagen, mit einem rätselhaften Gleichmut. Paradoxerweise gewährt gerade eine Fehlfunktion des menschlichen Kompositums dem Willen mehr Freiheit als der „gesunde“ Menschenverstand, indem sie die Gesellschaftskonventionen ignoriert, die Selbsterhaltungstrieb annulliert, die Selbstvernichtungsängste aufhebt und den Eingang in den Tod unbefangen erscheinen lässt. Im Vergleich zu Hamlets Philosophemen ist Ophelias stummer Suizid ein Sinnbild der Befreiung und der Erlösung von der „Hölle“

⁶¹² Siehe Daffner 1928; Pollin 1965, S. 240ff.; Deutschbein, Max, *Shakespeare „Hamlet“ und Montaigne*, in: Erzgräber, Willi (Hrsg.), *Hamlet-Interpretationen*, Darmstadt 1977, S. 211-252; MacDonald/Murphy 1990, S. 86ff.

⁶¹³ Shakespeare, *Hamlet III*, 1, 56ff.

einer feindlichen Welt und intriganten Gesellschaft. Er ist, mit anderen Worten, dem Wesen nach „romantisch“.

Der italienische Schriftsteller und Philosoph Umberto Eco (*1932) unterscheidet zwischen zwei Ebenen des erzählenden Kunstwerks: zwischen Handlung und Aktion. Die *Handlung* definiert er als die äußere Organisation der Fakten und somit als eine eindeutige, narrative Linie. Sie erfüllt die Aufgabe, jene tiefere Schicht des Werkes sichtbar zu machen, die „Tönungen von tausend Mehrdeutigkeiten annehmen und für tausend Deutungsmöglichkeiten offen stehen [kann]“, nämlich die *Aktion*.⁶¹⁴

Wird die shakespearesche Tragödie im Sinne von Eco als ein „offenes Kunstwerk“ betrachtet, dann lassen sich zwei Grundaspekte der Geschichte von Ophelia unterscheiden. Als Teil der Handlung wird die junge Frau wahnsinnig und ertrinkt in einem nahe gelegenen Fluss. Ihr Tod bestimmt einen wesentlichen Wendepunkt für den weiteren Verlauf des Dramas: Er veranlasst Laertes, Vater und Schwester zu rächen und löst dadurch den bestehenden Konflikt, der mit dem Tod aller Protagonisten endet. Aus dieser Perspektive ist Ophelia nicht aktiv an den Geschehnissen beteiligt, sondern fungiert als eine „Hauptnebenfigur“⁶¹⁵. Als Aktion betrachtet, erweist sich ihr rätselhafter Tod keinesfalls als ein schlicht die Handlung vorantreibendes Element konzipiert zu sein, sondern als tragende Plattform für die symbolisch gefärbten und offen gelassenen Begriffe von Wahnsinn, Unfall und Suizid.

Diese dem Werk wesentliche Komplexität wurde in der Literaturkritik der nachfolgenden Jahrhunderte ignoriert. In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts wurde Ophelia, die Verkörperung der „natürlichen“ Unschuld, Reinheit und Tugendhaftigkeit, der literarischen Gruppe der verlassenen Frauen zugeordnet. Ihr rätselhafter Wahnsinn wurde als die äußerste Konsequenz ihres seelischen Zusammenbruchs durch den Verlust des Geliebten und des Vaters ausgelegt und dadurch für den empfindsamen Leser plausibel gemacht.⁶¹⁶ Ophelias unzeitlicher Tod dagegen, der auf der Bühne verkürzt dargestellt

⁶¹⁴ Eco, Umberto, *Das offene Kunstwerk*, Memmert, Günter (Übers.), Frankfurt a. M. 1977, S. 200f.

⁶¹⁵ Kindler 2004, S. 13.

⁶¹⁶ Vgl. z. B. Goethe, Johann Wolfgang von, *Wilhelm Meisters Lehrjahre IV*, 13, zit. nach: Trunz, Erich (Hrsg.), *Goethes Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden*, Bd. 7. *Romane und Novellen II*, München 1998, S. 247: „[...] wenn sie [Ophelia] sich verlassen sieht, verstoßen und verschmäht, wenn in der Seele ihres wahnsinnigen Geliebten sich das Höchste zum Tiefsten umwendet und er ihr statt des süßen Bechers der Liebe den bitteren Kelch der Leiden hinreicht. [...] Ihr Herz bricht [...] das ganze Gerüst ihres Daseins rückt aus seinen Fugen, der Tod ihres Vaters stürmt herein, und das schöne Gebäude stürzt völlig zusammen.“

wurde, empfand das zeitgenössische Publikum zwar als rührend, befand ihn aber für moralisch-didaktisch wertlos und kritisierte ihn daher als ungerecht.⁶¹⁷

Im 19. Jahrhundert löste sich die Deutung des fiktionalen Charakters allmählich vom Kontext des Bühnenwerkes, und die tragische Figur der Ophelia verselbstständigte sich. Sie wurde als eine reale Person gedacht, deren ergreifende Lebensgeschichte literarisch variiert und das in ihre Figur hinein interpretierte Gefühlsleben von der Leserschaft leidenschaftlich verfolgt wurde.⁶¹⁸ Parallel dazu etablierte sich ihre seelisch-psychische Zerrüttung zum wissenschaftlichen Gegenstand der zeitgenössischen medizinischen Forschung: Ihre Gestalt wurde zum universalen Prototyp der weiblichen Psychosen. Ophelias Rolle, ein „document in madness“⁶¹⁹ zu sein, verdrängte weitgehend die der shakespeareschen Tragödie immanente Komplexität, so dass ihr Tod ausschließlich als ein Unglück im Rahmen der sinnbildlich-poetischen Beschreibung der Sterbeszene von der Königin interpretiert wurde.⁶²⁰

Die *Hamlet*-Forschung im 20. Jahrhundert wird dagegen durch eine unüberschaubare Fülle an Schriften und Rezensionen vertreten, die zahlreiche, oft widersprüchliche Auslegungsmöglichkeiten der Tragödie erschließen. Ihre gemeinsame Charakteristik besteht im Bestreben, die Aufmerksamkeit von der Ergründung der Charaktere auf die Handlung der Protagonisten zu verlegen. Die neue Kritikrichtung seit den 20er und 30er Jahren wandte sich gegen die Überbetonung des Plots und lenkte stattdessen den Blick auf die Gebärden und Gespräche der Figuren, auf die die entsprechende Szene kennzeichnenden Bilder und Symbole.⁶²¹ In den 60er Jahren wiederum erschien die stille Ophelia in der Rolle der Rebellin, und ihr Tod wurde als eine Geste des Widerstands interpretiert und in diesem Sinne unmissverständlich für Suizid erklärt.⁶²²

⁶¹⁷ Siehe Young, Alan R., *Ophelia in the Eighteenth-Century Visual Arts*, in: Bath, Michael u. a. (Hrsg.), *Emblem Studies in Honour of Peter M. Daly*, Baden-Baden 2002, S. 243f.; Ders., „*Hamlet*“ and the *Visual Arts 1709-1900*, London 2002, S. 279ff.; Kromm, Jane E., *The Feminization of Madness in Visual Representation*, in: *Feminist Studies* 20, 3, 1994, S. 511ff.; Kindler 2004, S. 131ff.

⁶¹⁸ Vgl. Showalter 1985, S. 83.

⁶¹⁹ Shakespeare, *Hamlet IV*, 5, 176.

⁶²⁰ Vgl. Kohl 1980, S. 240; Showalter 1985, S. 85ff.; Bhattacharya-Stettler, Therese, *Nox Mentis. Die Darstellung von Wahnsinn in der Kunst des 19. Jahrhunderts*, Bern 1989, S. 128f.; Brokoph-Mauch, Gudrun, *Salome and Ophelia: The Portrayal of Women in Art and Literature at the Turn of the Century*, in: Berg, Christian u. a. (Hrsg.), *The Turn of the Century. Modernism and Modernity in Literature and the Arts*, Berlin/New York 1995, S. 466-474; Kindler 2004, S. 24ff.

⁶²¹ Siehe Erzgräber, Willi, *Probleme der Hamlet-Interpretationen im 20. Jahrhundert. Eine Einleitung*, in: Ders. 1977, S. 1-47; Kohl 1980, S. 245.

⁶²² Vgl. Coursen, Herbert R., *Ophelia in Performance in the Twentieth Century*, in: Kiefer, Carol S. (Hrsg.), *The Myth and Madness of Ophelia*, Ausst. Kat., Amherst 2001, S. 55.

Allem voran definiert Ophelias Figur einen zentralen Gegenstand der feministischen Literatur- und Kunstforschung des 20. Jahrhunderts, die im Sinne des Aktion-Begriffs von Eco das symbolische Potenzial des Motivs in zahlreichen, obwohl im Grunde eng miteinander verwandten Variationen auskleidet. Die Krankheit und der Tod der berühmten „Hauptnebenfigur“ werden im Rahmen dieser Tradition übereinstimmend als ein zweifaches „Auflösen“ interpretiert.⁶²³ Zum einen habe Ophelia aufgrund des Wahnsinns ihren Verstand verloren, ihre „Ich-Grenzen“ haben sich aufgelöst, wodurch sie den irrationalen Naturelementen wesentlich gleich geworden sei: verflüssigt und ertrunken in den eigenen Emotionen. Der mentale Auflösungsprozess wurde von einem physischen begleitet: Ihre leibliche Hülle löste sich beim Sturz in das Wasser auf, so dass Frau und Natur zu einer absoluten Einheit miteinander verschmolzen. Dadurch erscheine ihr Tod mitnichten als Selbsttötung, sondern als eine mystische „Selbstfindung“: Im fluiden weiblichen Urelement habe sie, ähnlich den mythischen Wasserfrauen, Nymphen und Sirenen, ihre wahre Natur gefunden, während ihr Liebesmartyrium dadurch ein Ende nahm. Die Konstellation von einer unglücklichen, verlassenen Frau, Wasser und Tod wird schließlich zusammenfassend als der „Ophelia-Komplex“ betitelt.⁶²⁴

Derartige Interpretationen konzentrieren sich ausschließlich auf den Bericht der Königin und verdrängen die dem Motiv immanente Enigmatik, die für Shakespeare von besonderer Relevanz war. Indem ferner die Tragödienheldin für eine vegetative, d. h. bewusst- und willenslose Kreatur erklärt wird, deckt sich der Fokus der modernen Auslegung wesentlich mit der mittelalterlich-frühneuzeitlichen Auffassung vom Wahnsinn, der gemäß im geistig Umnachteten keinen Menschen mehr zu sehen ist, und wogegen die Tragödie nicht zuletzt ihre raffinierte Kritik richtete.

Im Folgenden sollen mithilfe der bildenden Kunst der freie Wille und die „Menschlichkeit“ der Ophelia rehabilitiert werden. Ausgesuchte Darstellungen aus drei Jahrhunderten sollen zeigen, wie die einzelnen Künstler das rätselhafte Motiv des poetisch-romantischen Todes des Mädchens interpretiert haben, und auf welchen Wahnsinn-Begriff sich ihre Visionen stützen.

⁶²³ Vgl. zum Folgenden: Zürchner, Hanspeter, *Stilles Wasser. Narziß und Ophelia in der Dichtung und Malerei um 1900*, Bonn 1975, S. 2f.; Stuby, Anna M., *Vom Kommen und Gehen Undines. Ein feministischer Blick auf die Rezeptionsgeschichte des Wasserfrauenmythos*, in: *Feministische Studien* 10, 1, 1992, S. 5-22; Dies., *Liebe, Tod und Wasserfrau. Mythen des Weiblichen in der Literatur*, Opladen 1992, S. 163ff.; Brown 2001, S. 105, 180f.; Kindler 2004, S. 14, 35ff., 52ff.; Walch 2004, S. 147ff.

⁶²⁴ Vgl. Higonet, Margaret, *Speaking Silence: Women's Suicide*, in: Suleiman, Susan R. (Hrsg.), *The Female Body in Western Culture: Contemporary Perspectives*, Cambridge u. a. 1985, S. 71.

II. 2.1.1 Wahnsinn und Unglück: *Ophelia* (1770-1778) von Johann Heinrich Füssli

Die im Rahmen der Motivgeschichte früheste nachweisbare Darstellung des Ophelia-Todes bestimmt eine Zeichnung des schweizer Künstlers Johann Heinrich Füssli (1741-1825).⁶²⁵ Obwohl es sich um einen skizzenartigen Entwurf handelt, dessen Entstehungszeit zwischen den Jahren 1770 und 1778 datiert wird (Abb. 78), und nicht um eine ausgeführte und vollendete Komposition, verrät das Blatt, trotz der mangelhaften Ausarbeitung von Raum und signifikanten Details, relevante Grundzüge der künstlerischen Vision.

Die weißgrundige Zeichnung zeigt die durch kräftige Konturen und nachdrückliche Schattierung plastisch wirkende Gestalt der jungen Ophelia auf der imaginären Linie der Kompositionsdiagonale in jenem Augenblick, in dem sie rückwärts in die Wassertiefen gleitet. Die Wellen ihrer langen, gelösten Haare expandieren um den zurückfallenden Kopf und verweben sich mit den sich ausbreitenden Wasserringen, welche die Berührung des Mädchenleibes mit der stillen Oberfläche auslöst. Ihr hochgestreckter rechter Arm, mit dem sie nach dem abgebrochenen Ast am oberen Blattrand rechts greift, um die Silhouette einer herabfallenden Blumengirlande daran zu hängen, wirft dunkle Schattenstreifen auf das vom Betrachter abgewandte, durch wenige, feine Pinselstriche skizzierte Gesicht und betont den Lichtkontrast zu ihren unverhüllten Brüsten. Mit der linken Hand rafft sie den Stoff ihres langen Rockes über dem entblößten Bein. Aneinander gekettete Pinselstriche im unteren Kompositionsbereich markieren die Uferlinie, die den handschriftlich aufgetragenen Namen „Ophelia“ einrahmt.

Die Zeichnung orientiert sich an der Textvorlage von Shakespeare und illustriert einen Satz aus dem ausführlichen Bericht der Königin: „Dort, als sie aufklomm, um ihr Laubgewinde/ [...] aufzuhängen/zerbrach ein falscher Zweig, und nieder fielen,/Die rankenden Trophäen und sie selbst“⁶²⁶. Nach der aristotelischen Terminologie graviert dieser dramatische Zeitpunkt im Rahmen der von der Tragödie isoliert betrachteten „Geschichte“ der Ophelia den Topos der Peripetie bzw. den plötzlichen Umschlag von dem naiven Mädchenspiel ins Unglück. Füssli wählte mit Absicht diesen spannungsgeladenen Augenblick für die prägnante Schilderung des tragischen Ereignisses, um sowohl in der temporal fixierten

⁶²⁵ Die frühesten nachweisbaren Ophelia-Darstellungen sind erst in den letzten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts als Begleiterscheinung der immer häufiger stattfindenden Inszenierungen der Tragödie entstanden und als solche dem zeitgenössischen Bühnenbild, das die Sterbeszene praktisch ausschließt, zutiefst verpflichtet. Siehe Kromm 1994, S. 513; Kindler 2004, S. 98ff.

⁶²⁶ „There, on the pendent boughs her coronet weeds/Clamb’ring to hang, an envious silver broke,/When down her weedy trophies and herself/Fell in the weeping brook.“ Shakespeare, *Hamlet IV*, 7, 171ff.

Zeichensprache einer einzigen Szene narrative Aspekte zu integrieren als auch dem untraditionellen Motiv eine wirkungsvolle Expressivität zu verleihen. Zu diesem Ziel wurde der weibliche Körper auf die schneidende Linie der Bilddiagonale festgehalten, welche den Eindruck von Dynamik und Bewegung in der an sich statischen Komposition suggeriert und die Grundbegriffe von Zeit und Raum in einer virtuellen Kontinuität verschmelzen lässt. Ophelia erscheint in jenem verhängnisvollen Augenblick vergegenwärtigt, in dem sie zwischen den Elementen und dadurch zwischen Leben und Tod schwebt: Der ausgestreckte Arm und das linke Bein, das einen schmalen Schatten auf die glatte Oberfläche wirft, zeigen noch in die sichere Höhe, während sich die wallenden Gewässer allmählich ihres Torsos bemächtigen. Der abgebrochene, blumengeschmückte Ast oben rechts deutet auf die „Vorgeschichte“ bzw. den Grund des gefährlichen Sturzes, während die geistig entrückte junge Frau die Notlage zu ignorieren scheint, womit ihr baldiger Tod bereits angekündigt wird.

Der bewusste Verzicht auf eine detaillierte Naturdarstellung, welche für die Textstelle in der Tragödie besonders kennzeichnend ist, eröffnet die interpretatorische Kluft zwischen literarischem Motiv und künstlerischer Umsetzung. Sie gewährt der weiblichen Figur die kompositorische Dominanz im Rahmen des von Bildgegenständen entleerten Hintergrunds des weißen Papierblattes und verrät das sich allein auf die Interpretation der shakespeareschen Heldin konzentrierende Interesse des Malers. Doch während sich der kurvenreiche, um die eigene Achse verdrehte weibliche Körper in seiner optischen Gesamtheit präsentiert, nimmt das in den Schatten getauchte und zurückgelegte Gesicht der Bildprotagonistin eine untergeordnete Rolle ein. Die shakespeareschen Heldin wird in der Vision von Füssli dadurch entpersonalisiert, so dass sich das Somatische zum führenden Ausdrucksträger sowohl der thematisierten Handlung als auch der unsichtbaren, sie hervorruhenden emotionalen oder mentalen Gründe verwandelt.

Dem Betrachterblick bietet sich der bewegte Leib der jungen Frau in lasziver Manier. Das gelöste Haar⁶²⁷, die entblößten Brüste und das gehobene Bein sind Zeichen einer zutiefst erotisch konnotierten Körpersprache und scheinen im Widerspruch zu dem literarischen Vorbild der jungfräulichen und sittsamen Ophelia zu stehen. Die provokative Erscheinungsart der Figur erweist sich dennoch nicht das Ergebnis freier künstlerischer

⁶²⁷ „Die Haare der Frau verweisen auf das Geschlecht, das verborgen ist und verhüllt sein soll [...]. Während das Haupthaar des Mannes seine Potenz symbolisiert und deswegen offen und lang getragen werden kann, ist das Haar der Frau einer Fülle von Keuschheitsregeln unterworfen: Es muss gebändigt, gebunden, geschnitten oder unter Tüchern und Hauben ganz oder teilweise verhüllt werden.“ Stephan, Inge, *Das Haar der Frau. Motiv des Begehrens, Verschlingens und der Rettung*, in: Benthien, Claudia/Wulf, Christoph (Hrsg.), *Körperteile. Eine kulturelle Anatomie*, Hamburg 2001, S. 31.

Phantasie zu sein, vielmehr handelt es sich um die subjektive Umsetzung tradierter Ikonographie.

Seit Mitte des 18. Jahrhunderts setzte sich im Zuge des aufklärerischen Rationalismus die Lehre von den Affekten (zu lat. *affectus*, grch. *páthos*, dt. Leidenschaft) als Krankheitsauslöser durch. Als Widersacher der Vernunft schienen sie, wie bereits erwähnt, inkompatibel mit den führenden Bedingungen zur Erlangung der irdischen Glückseligkeit für den vernünftigen, diesseitsbezogenen und selbstbestimmenden Menschen zu sein. Da gerade die moralische Gesundheit des Individuums aus zeitgenössischer Sicht die Grundlage für ein stabiles Wohlbefinden bildete, führte die Übermacht der sich als willkürlich manifestierten Leidenschaften unvermeidlich zu einer „Erkrankung“.⁶²⁸

Der Wahnsinn, als Folge übermäßiger Leidenschaft verstanden, wurde in diesem Kontext für eine Krankheit befunden, die in Relation zu den gesellschaftlichen Konventionen moralisch zu verurteilen war – die Krankheit, nicht der Kranke an sich. Insofern unordentliche oder mangelhafte Kleidung, offenes Haar oder ungebührliches Benehmen bei den Frauen schon immer als universale Zeichen von sittlichem Verfall interpretiert wurden, boten sich diese „sichtbaren Symptome“ auch als Erkennungszeichen einer seelischen Störung oder einer Vergewaltigung.⁶²⁹

⁶²⁸ „Die heute kulturell bestimmte, dichotomische Trennung in körperliche und seelische Phänomene – nur notdürftig überbrückt durch einen vage definierten Bereich des „Psychosomatischen“ – war den Menschen der Frühen Neuzeit fremd. Den schädlichen körperlichen Folgen von starken Emotionen etwa, von Trauer oder Zorn, aber auch von intensiver Freude, wurde damals große Aufmerksamkeit gezollt. Zahllose Krankheiten fanden in ihnen ihre schlüssige Erklärung, bei Ärzten und Laien gleichermaßen. [...] Die körperliche Fundierung von Verstand und Willenskraft machte sich vor allem bei krankhaften Störungen bemerkbar. Aus Beschwerden und Veränderungen, die wir heute als ‚Geisteskrankheiten‘ sehen würden, wurden primär als somatisch, also körperlich definiert; das deuten schon diagnostische Begriffe wie ‚Hysterie‘ (von *hysteria* = Uterus) und ‚Hypochondrie‘ (von *hypochondrium* = Oberbauch) oder, in späterer Zeit, ‚spleen‘ (von *splen* = Milz)“. Stolberg, Michael, *Der gesunde Leib. Zur Geschichtlichkeit frühneuzeitlicher Körpererfahrung*, in: Münch, Paul (Hrsg.), *„Erfahrung“ als Kategorie der Frühneuzeitgeschichte*, München 2001, S. 39ff. Siehe dazu auch Rothschild 1978, S. 306ff.; Vogel, Matthias, *Johann Heinrich Füssli – Darsteller der Leidenschaft*, Zürich 2001, S. 41ff.

⁶²⁹ „Loose hair is an offense against decorum and therefore against the whole hierarchy of orderly correspondences. It is so improper and so overtly sensual that it may conventionally be understood to indicate a loss of reason, either temporary or permanent.“ Charney/Charney 1977, S. 453. Vgl. Showalter 1985, S. 81. Das Motiv der gelösten Haare als Zeichen des Wahnsinns von Ophelia wurde bereits auf der Elisabethanischen Bühne konventionalisiert. Vgl. Young 2002, S. 239; Charney/Charney 1977, S. 452f.; Showalter 1985, S. 81. Das Motiv des entblößten Oberkörpers, das erst in der englischen Kunst der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts im Kontext des weiblichen Wahnsinns auftauchte, stützt sich auf die Darstellungen von Lasterallegorien oder von Dämonen besessenen Frauen in der christlichen Kunsttradition. Siehe dazu Kromm, Jane E., *„Marianne“ and the Madwoman*, in: *Art Journal* 46, 4, 1987, S. 299. Das „nichts aussagende“ weiße Gewand gehört zu den gewöhnlichen Requisiten der Bühnenfigur und symbolisiert ihre Jungfräulichkeit und Unschuld. Siehe Showalter 1985, S. 80. Die nachhaltige und universale Gültigkeit dieser „Zeichen des Wahnsinns“ bezeugt die spätere Interpretation des Ophelia-Todes von Henry Tresham (um 1751-1814). Die Ähnlichkeit seiner künstlerischen Vision aus dem Jahr 1794 (Abb. 79) mit der Ophelia-Darstellung von Füssli ist auffällig: die Körperhaltung, die vernachlässigte und aufgerissene Kleidung und die gelösten Haare spiegeln sich motivisch unverzerrt ineinander.

Der Anblick der am Oberkörper entkleideten Ophelia im Blatt von Füssli (Abb. 78), effektiv durch das Motiv des entblößten Beines unterstrichen, kommt dementsprechend nicht allein die Rolle zu, erotisches Potenzial zu stiften oder den Aspekt der historischen Genauigkeit, die sich im Kostüm manifestiert, zugunsten einer „poetischen Zeitlosigkeit“ zu verdrängen.⁶³⁰ Die gewählte Darstellungsweise ist vielmehr als eine Weiterentwicklung und zugleich expressive Steigerung der gegenwärtig konventionalisierten, bildhaften Sprache des moralisch gefilterten, weiblichen Wahnsinns zu deuten. Die Verwandlung des handlungsunfähigen, passiven Mädchens zu einem eigenwilligen und energischen Tragödiencharakter durch die affektive Erkrankung, die im Trauerspiel von Shakespeare auf der verbalen Ebene stattfindet, wurde von Füssli in der Veranschaulichung ihres provokativ entkleideten und vitalen Körpers transkribiert.

Demzufolge erscheint die wahnsinnige Ophelia im Augenblick ihres Todes von moralischen Normen und konservativen Anstandsregeln, welche dieselbe intrigante Gesellschaft definiert und streng überwacht, die auch für ihren Wahnsinn verantwortlich ist, vollkommen „befreit“. Sie mutet an, einer anderen, entrückten und subjektiven Wirklichkeit anzugehören: Ihr Gesichtsausdruck, ihre gesamte Erscheinung lassen sie wie in einem Traum gefangen aussehen. Die gefährliche Leidenschaft hat der schattenhaften Existenz des adligen Fräuleins eine Form von Autonomie verliehen, die nicht rational erlangt wurde und daher konsequenter wirkt: Während dem gesunden Menschenverstand der Tod irrsinnig und „unnatürlich“ erscheint, so dass der Gedanke daran den Denkenden handlungsunfähig in Angst erstarren lässt, scheint die geistig kranke Ophelia von dieser natürlichen Todesangst ganz „geheilt“ zu sein.

Seinen Zeitgenossen galt Füssli als Meister der Darstellung des „prägnantesten Augenblicks“. Er selbst verstand sich eher als „epischer Maler“, da er innerhalb eines zeitlichen Kontinuums mit Vorliebe jenen Augenblick als darstellungswürdig aussuchte, in dem die menschlichen Leidenschaften am stärksten zur Entfaltung kommen, auch wenn sich das Motiv mit dem fruchtbaren Zeitpunkt im Sinne Lessings nicht deckte.⁶³¹ Denn den Maler faszinierte das Manieristische, Unnatürliche, die „orphische Natur des Theaters“, deswegen verkörpern seine Figuren Emotionen, Leidenschaften und Affekte wie in einer stummen Aufführung, indem sie ins Rampenlicht treten, während sich das Bühnenbild

⁶³⁰ Schiff, Gert, *Füssli, Lucifer und die Medusa*, in: Hofmann, Werner (Hrsg.), *Johann Heinrich Füssli 1741-1825*, Ausst. Kat., München 1974, S. 10.

⁶³¹ Siehe Vogel 2001, S. 286f.

hinter ihnen auflöst.⁶³² Dadurch wird der durch Gesten und Gebärden inszenierte menschliche Leib zum dominanten Ausdrucksträger dieser „unnatürlichen“, „gespielten“ und durch das Prisma der Moralität gesichteten Seelenregungen.

Das literarische Motiv des weiblichen Wahnsinns übte auf den Maler aus diesem Grund eine starke Anziehungskraft aus, und er interpretierte es in seinem Œuvre mehrfach als eine gewaltige Leidenschaft, welche die Erleidenden aus der objektiven Wirklichkeit der gesellschaftlichen Konventionen entreißt und in eine subjektive, undurchdringliche Parallelwelt versetzt. Aus dieser Perspektive betrachtet, bedeutet die seelische Erkrankung den sozialen Tod der Person, jedoch nicht die Auflösung ihrer Willens- und Tatkraft. Die schlafwandelnde Lady Macbeth beispielsweise, eine weitere tragische Figur aus der shakespeareschen Theaterwelt, hat Füssli im Jahr 1784 als zum Betrachter mit emotional entstelltem Gesicht und theatralisch erhobenem linkem Arm schreitend dargestellt (Abb. 80). Sie deutet mit dem ausgestreckten Finger nach oben, auf einen imaginären Himmel, der ihren Geist nachts nicht ruhen lässt und mit Halluzinationen für das begangene Verbrechen straft.⁶³³ Das Bild zeigt also eine Schlafende, die wie eine wache Person aussieht und als solche handelt. Auch die liebeskranke Kate, die wahnsinnige Dienstmagd aus dem Poem *The Task* (1785) von William Cowper (1731-1800) erscheint auf dem zwischen den Jahren 1806 und 1807 entstandenen Gemälde (Abb. 81) zeitweilig von der Beschäftigung abgelenkt, auf die sie mit fanatischer Beharrlichkeit ihre ganze Existenz fixiert hat. Während sie sich zum Betrachter mit weit aufgerissenen Augen umdreht, deutet die manieristische Gebärde ihrer Hände weiterhin auf die stürmische See, wo sie ihren verstorbenen Geliebten unermüdlich, mit einer beinahe übermenschlichen Entschlossenheit zu erblicken sucht.

Die somatisch ausgetragene Herrschaft der übermäßigen Leidenschaft bedeutet auch in der Ophelia-Zeichnung (Abb. 78) den sozialen Tod des Mädchens, dennoch nicht die „Auflösung“ seiner Selbstidentität.⁶³⁴ Füssli zeigt eine verwandelte Ophelia, die in ihrer subjektiven Welt endgültig ver-rückt ist. Ob ihre gelassene Haltung an der Todesschwelle

⁶³² Schiff, in: Hofmann 1974, S. 11f. Vgl. Kindler 2004, S. 101ff.

⁶³³ Die Darstellung bezieht sich auf die erste Szene des fünften Aufzugs aus der um das Jahr 1606 entstandenen Tragödie *Macbeth* von William Shakespeare.

⁶³⁴ Schiff (Gert, *Johann Heinrich Füssli 1741-1825*, Bd. 1. *Text und Oeuvrekatalog*, Zürich/München 1973, S. 107) erkennt in der Motivauslegung ein repräsentatives Beispiel für den „Ich-Verlust“ im Sinne der antiken, mythologisch fundierten Literatur, an der sich Füssli orientiert habe, als er Ophelias Flucht „in den Schoß der Mutter Natur“ und somit ihre Metamorphose darstellte. Kindler (2004, S. 101ff.) glaubt ebenso in der Zeichnung die Visualisierung einer „elementaren Metamorphose“ zu sehen: Die Vereinigung der Kontur der Figur mit dem formlosen Wasser sei eine Metapher für die „Auflösung“ der Ophelia – eine von den (männlichen) Künstlern konstruierte „Hohlform“ – in den Wahnsinn und in den Tod. Siehe dazu auch Kat. Nr. 42, S. 152, in: Licht, Fred u. a. (Hrsg.), *Füssli pittore di Shakespeare. Pittura e Teatro 1775-1825*, Ausst. Kat., Mailand 1997; Young 2002², S. 267ff.

als der schicksalhafte Verlust der Urteilskraft oder vielmehr als das Zeichen für eine rational unfassbare Freiheit des Geistes zu deuten ist, die ihn sogar über die Todesangst erhebt, lässt sich nicht beurteilen. In dieser Hinsicht bleibt diese frühe Interpretation des Motivs eine textgetreue Illustration, welche die Rätselhaftigkeit der Todesumstände im Sinne von Shakespeare nicht aufhebt, sondern wirkungsvoll inszeniert.

II. 2.1.2 Romantische Weltflucht: *Ophelia* (1851) von John Everett Millais

Auf dem Gemälde *Ophelia* (Abb. 82) des englischen Malers John Everett Millais (1829-1896), entstanden in Mitte des 19. Jahrhunderts (1851-1852), tritt an die Stelle des leeren Raumes um die weibliche Figur in der Zeichnung von Füssli das Motiv einer akribisch wiedergegebenen, üppigen Wasserlandschaft. Entlang der tiefer liegenden Uferhorizontale, zwischen rankenden Blüten und sich neigenden Stengeln, hochragenden Schilfblättern und dichtem Moos trägt das Wasser die rücklings auf der Oberfläche liegende Figur der blauäugigen, kostbar gekleideten jungen Frau. Ein Weidenbaum links streckt seine kahlen Äste, auf die sich ein kleiner Vogel niedergelassen hat, über ihr blasses, von den wassertrunkenen, braunen Strähnen ihrer gelösten, langen Haare umschlungenes Gesicht. Regungslos, mit halboffenem Mund richtet sich Ophelias Blick in eine unsichtbare Ferne jenseits des Bildraumes rechts. Während ihr Körper unter dem ausgebreiteten, mit silbrig schimmernden Fäden bestickten Kleid verborgen bleibt, wiegt das fluide Element ihre die Brust flankierenden Hände, die sich, ähnlich den zahlreichen, abgebrochenen und um sie zerstreuten Blüten, zu der Wölbung des die Darstellung von oben abschließenden Segmentbogens öffnen.

Im Unterschied zu Füssli hat Millais einen späteren Zeitpunkt aus dem Bericht der Königin für die Veranschaulichung der Sterbeszene gewählt: Sein Gemälde zeigt die im stillen Wasser versinkende, blumentreute Ophelia, die, die Gefahr des Todes ignorierend, gelassen ihre Lieder singt.⁶³⁵ Aus diesem Grund wurde ihre Figur von der Dynamik suggerierenden Linie der Kompositionsdiagonale auf die statisch wirkende Horizontale der Teichoberfläche verlegt, wodurch auch die Möglichkeit einer räumlichen Hierarchisierung der gleichartig präzise gemalten Bildgegenstände annulliert wurde. Die hamletsche Geliebte wurde ferner mit der porträtierten Gestalt einer jungen Frau vergegenwärtigt, die

⁶³⁵ Die genaue Textstelle (Shakespeares *Hamlet IV*, 7, 175ff.) lautet: „Ihre Kleider/verbreiteten sich weit und trugen sie/Sirenengleich ein Weilchen noch empor./Indes sie Stellen alter Hymnen sang [...]“/„Her clothes spread wide./And mermaid-like awhile they bore her up./Which time she chanted snatches of old lauds [...]“.

im Prozess einer grenzaufhebenden Vereinigung mit der physischen, vegetativen Natur gefangen zu sein scheint. Diesen Eindruck evozieren das Motiv ihres mit floralen Mustern bestickten Gewandes, das farblich mit der Umgebung verschmilzt, das Bild der sich im Wasser verflüssigenden Haarsträhnen sowie das Faktum des mangelnden Blicks auf den weiblichen Körper, den schwerer Stoff und Wasser bedecken. Der Tod der Ophelia mutet folglich wie ein formales Auflösen an.⁶³⁶

Doch dieser Anschein täuscht. Die idyllisch ideale Wasserlandschaft, in der sich Ophelias Bild aufzulösen scheint, besteht wesentlich aus akribisch selektierten Naturelementen, die kunstvoll komponiert und im Hinblick auf das Ganze strategisch miteinander verflochten worden sind. Der Grund dieser auffälligen Akkuratessa ist in der Intention des romantisch gesinnten Malers zu sehen, die Figur nicht in ein stimmungsvolles Naturbild, sondern in ein komplexes Mosaik aus Natursymbolen einzugravieren. Die präzise naturalistische Wiedergabe sucht demnach das signitive Potenzial jedes einzelnen Details zu entfalten, Bäume, Pflanzen und Blumen ihrem rein visuellen Erscheinungsbild zu entheben und zu Sinnbildern mit metaphysischer Tiefe zu verwandeln, die keine narrative Funktion mehr besetzen.⁶³⁷ Im Unterschied zu dem mittelalterlichen Symbolismus erlangen sie ihre hermeneutische Ganzheit dennoch nicht mehr durch den Bezug auf die transzendente Gottheit, sondern auf Ophelia selbst. Das Symbol der Trauerweide, um einige Beispiele zu erwähnen, welches dem Bericht der Königin entnommen worden ist, verweist auf ihre Liebeskummer. Die zartblütigen, den Frühling verkündigenden Duftveilchen, die wie eine Perlenkette um den weiblichen Hals liegen, bezeugen die Sanftmut und die Herzensreinheit der anmutigen Frau, deren „Reiz und Jugendschmuck sich selbst entfliehen“.⁶³⁸ Die vor ihrem Erblühen abgebrochene, welche Rosenknospe, die Ophelias rechte Wange berührt, steht sinnbildlich für ihre verschmähte Liebe.⁶³⁹ Die blutrote Mohnblüte wird seit dem Altertum aufgrund der

⁶³⁶ Vgl. Rhodes, Kimberly, *Degenerate Detail: John Everett Millais and Ophelia's 'Muddy Death'*, in: Mancoff, Debra N. (Hrsg.), *John Everett Millais. Beyond the Pre-Raphaelite Brotherhood*, New Haven/London 2001, S. 53.

⁶³⁷ Zu der zeitgemäßen Interpretation des christlich-mittelalterlichen Symbolbegriffs und insbesondere über die Bedeutung der Blumensymbolik in der Kunst der Präraffaeliten siehe: Hönnighausen, Lothar, *Präraffaeliten und Fin de Siècle. Symbolische Tendenzen in der englischen Spätromantik*, München 1971, S. 20ff.; Stevens, Mary-Anne, *Symbolism – A French Monopoly?*, in: Wilton, Andrew, *The Age of Rossetti, Burne-Jones and Watts. Symbolism in Britain 1860-1910*, Ausst. Kat., London 1997, S. 47ff.; Wood, Christopher, *Victorian Painting*, London 1999, S. 57f., 116f.; Hönnighausen, Gisela, *Einführung*, in: Dies. (Hrsg.), *Die Präraffaeliten. Dichtung, Malerei, Ästhetik, Rezeption*, Stuttgart 2000, S. 20ff.

⁶³⁸ Shakespeare, William, *Sonette XII*, 11 [zit. nach der Übersetzung von Johann Gottlob Regis, in: *Sämtliche Werke*, S. 1013]. Vgl. *Hamlet V*, 1, 233f.

⁶³⁹ Vgl. Shakespeare, *Hamlet IV*, 5, 155. Das Motiv der roten Rosenblüte bestimmt ein kulturhistorisch und ikonographisch komplexes Symbol. In der Antike wurden blutrote Rosen, neben anderen Grabbeigaben, zum Leichnam als ein Gelöbnis für „ewigen Frühling“, für Unsterblichkeit beigelegt. Als Attribut der heiligen

beruhigenden und schmerzlindernden Wirkung der Samen, die jener des Schlafes gleicht, dem beflügelten Bruders des Todes Hypnos attribuiert.⁶⁴⁰ Im Gemälde von Millais symbolisiert die ephemere Pflanze, die der Maler unabhängig vom Text hinzugefügt hat, die heilsame Vergessenheit, welche die Unglückliche in den Wassertod suchte. Der sich auf einem Weidenast niedergelassene, kleine Vogel lässt sich aufgrund der rot gefärbten Federn an Kopf und Hals entweder als Rotkehlchen oder als Stieglitz identifizieren und deutet den Tod der jungen Frau als ein Freitod.⁶⁴¹ Der sumpfige Teich mit seinen undurchsichtigen Tiefen unterstreicht diese Deutung, wenn er als eine bildmetaphorische Anspielung auf Ophelias moralisch verwerfliches, selbstverschuldetes Ende nach den Worten der Königin verstanden wird.⁶⁴² Alle im Bild erkennbaren Symbole finden folglich die Rechtfertigung für ihr Zugewesen in der Komposition einzig als Ophelia-Symbole.⁶⁴³ Sie sind ihrer zentralen Figur attributiv beigelegt und versinnbildlichen Aspekte ihres lyrischen Naturells sowie die Gefühle und Gedanken, die sie in ihrem Unglück tragen.⁶⁴⁴ Das Bild des manieristisch inszenierten, weiblichen Körpers, der im Werk von Füssli (Abb. 78) zum Träger und Medium der gewaltigen Leidenschaften erhoben wurde, wurde im Gemälde von Millais durch die detailreiche Darstellung der unberührten Landschaft verdrängt, die im Geiste der Romantik als „Spiegel der Seele“ fungiert und als solche selbst „beseelt“ erscheint.

Für die Präraffaeliten verkörperte Ophelia die jungfräuliche, kindlich unschuldige Geliebte. Sie wurde als der sentimentalisierte Inbegriff der idealisierten, ihrer Natur gemäß unerreichbaren Liebe erträumt und imaginiert, die vom Zeitlichen, Profanen und

Maria wiederum symbolisiert die Rosenblüte die inbrünstige Liebe zu Gott. Im christlich-religiösen Kontext wurde die rote Farbe der zarten Blätter außerdem mit dem Blut der Märtyrer assoziiert. In seiner säkularisierten Bedeutung steht das geerbte florale Sinnbild für die Leidenschaft der zwischenmenschlichen Liebe. Parallel dazu schmückt das Motiv der zu kurz abgebrochenen Rosenknospe die Plastik auf Kindergräbern in der Sepulkralkunst seit dem 18. Jahrhundert. Vgl. Toynebee, Jocelin M. C., *Death and Burial in the Roman World*, London 1971, S. 63; Boehlke, in: Jansen 1989, S. 346f; Wood 1999, S. 38; Huizinga 2006, S. 292.

⁶⁴⁰ Siehe Franke, Peter R., *Mohn auf antiken Münzen und Gemmen*, in: *Mohn. Mythos, Symbol, Gestalt*, Ausst. Kat. Dormagen 1999, S. 27ff. Malcolm Warner (*Ophelia*, in: *The Pre-Raphaelites*, Ausst. Kat. London 1984, S. 96f.) und Russell Ash (*Victorian Masters and Their Art*, London 1999, S. 320) interpretieren das Motiv der Mohnblüte irrtümlicherweise als Sinnbild des Todes.

⁶⁴¹ Der Stieglitz ist dafür bekannt, seinen Jungen, wenn sie der Gefahr der Gefangenschaft ausgeliefert sind, giftiges Kraut zu geben und steht dementsprechend sinnbildlich für den Menschen, der dem Verlust der Freiheit den Tod vorzieht. Vgl. Chapeaurouge 1991, S. 67.

⁶⁴² Vgl. Shakespeare, *Hamlet IV*, 7, 182.

⁶⁴³ Eine detaillierte Auslegung der floralen Symbolik findet sich in: Ausst. Kat. London 1984, S. 96f.; Ash 1999, S. 320; Kindler 2004, S. 58.

⁶⁴⁴ Somit wird der Ansicht von Rhodes (2001, S. 53) widersprochen, die üppige „Naturfassade“, welche die emotionale Bedeutung des Motivs des Ophelias Todes verschleierte, bezeuge lediglich die Vorliebe des Malers für die Oberfläche statt für einen tiefsinnigen Inhalt.

Wandelbaren dieser eitlen Welt ungetrübt verbleibe.⁶⁴⁵ Auch Millais, als führender Vertreter der spätmantischen Künstlergruppe, war offensichtlich danach bestrebt, das Bild der unseligen jungen Frau zu einem ausdrucksstarken, autarken Symbol der weltfremden Leidenschaft zu verwandeln, das allein das eigene Sinnpotenzial über das Sujet hinaus zu transzendieren vermag, während das ihm attributiv zugeordnete Motiv der Natur eine untergeordnete, präzisierende und pointierende Funktion übernimmt.

Ein Symbols erfüllt grundsätzlich die Aufgabe, das Sichtbare, das Materielle zum Sprungbrett der Anschauung zu verwandeln und notwendig von sich weg zu verweisen, den Blick zu dem rein geistigen Inhalt empor zu geleiten. Aus diesem Grund wurde die physische Präsenz der weiblichen Figur in der Komposition absichtlich auf ein expressives Minimum reduziert, um die irdisch lastende Körperlichkeit, die dem Betrachterblick größtenteils verweigert wird, an die äußerste Grenze zum Intelligiblen zu verlegen. Ihr Erscheinungsbild wurde, mit anderen Worten, strategisch auf das Motiv des rätselhaft entrückt wirkenden Gesichtes und der in einer unnatürlichen Gebärde erstarrten Hände abstrahiert. Ophelia scheint sich nach der Gesetzmäßigkeit der eigenen Sinnbildlichkeit aufzulösen, um zum Zeichen der rein geistigen Kategorien zu werden, wofür ihre gemalte Gestalt objektiv steht.

Mit entzücktem Gesichtsausdruck, abgewandtem Blick und zum Himmel geöffneten Handflächen wird in der christlichen Kunst traditionell die nach ihrem leiblichen Tod zum Himmelsreich aufsteigende Maria dargestellt (Abb. 83).⁶⁴⁶ Die Handgebärde symbolisiert in diesem Kontext die Bereitschaft der seligen Mutter, die göttliche Gnade und das ewige Leben zu empfangen. Die Handhaltung von Ophelia (Abb. 82) zitiert die christlich-mystische Ikonographie, welche der Maler neu übersetzt hat, so dass sich die Tragödienfigur, zusammen mit ihrem kostbar bestickten, mittelalterlichen Kleid, als eine säkularisierte „Himmelsbraut“ präsentiert. Dadurch werden zum einen ihre Jungfräulichkeit und spirituelle Reinheit bildhaft formuliert, die sie einer christlichen Heiligen ebenbürtig machen. Zum anderen wird mit der religiösen Idee von einem wahren und erfüllten Leben nach dem Tod spekuliert, das allein vom irdischen Leid zu erlösen vermag. Millais hat sich bei der Visualisierung der Szene folglich nicht nur am Bericht der Königin orientiert, sondern auch an den Worten des ersten Gräbers, nach dem

⁶⁴⁵ Vgl. Hönnighausen 1971, S. 278ff., 312; Wood 1999, S. 278ff.; Ziegler, Georgianna, *Sweet Rose of May: Ophelia through Victorian Eyes*, in: Kiefer 2001, S. 41-51.

⁶⁴⁶ In dem Gemälde *Die Himmelfahrt Marie* (Abb. 83) des italienischen Malers Guido Reni (1575-1642) lässt sich deutlich die strategisch verwandte, d. h. versinnbildlichende Reduktion des Erscheinungsbildes der heiligen Mutter auf Gesicht, Hals und Hände beobachten, die in diesem Fall auf der ikonographischen Kanonisierung des christlichen Motivs beruht.

das edle Fräulein im Wasser nicht den Tod, sondern die eigene „Seligkeit“ gesucht habe.⁶⁴⁷ Doch was beinhaltet der ursprünglich religiöse Begriff des Seelenheils in einer entgöttlichten, säkularisierten Welt? Während sich der zum Himmel gerichtete Blick Marias durch die christliche Idee einer hierarchischen Seinsstruktur erklärt, verliert sich der Blick Ophelias ins Unsichtbare jenseits des Bildraumes, in eine mystische Seinsdimension oder in die metaphysische Leere.

Millais hat sich ferner von der jungen ikonographischen Ophelia-Tradition im 19. Jahrhundert distanziert, die sich vorwiegend auf das Motiv des weiblichen Wahnsinns konzentrierte, um die ambivalente Antwort auf die Frage nach dem Todesgrund der jungen Frau mit wesentlich neuem Inhalt zu besetzen. Er hat absichtlich das Motiv des gebrochenen Astes und somit den Aspekt des Zufalls ignoriert. Auch der Wahnsinn, jener verfremdende Zustand, der die übermäßigen, ungezügelter Leidenschaften zur Ursache hat und den Weg von der Liebe zum Tod graviert, wurde nicht mehr als eine mit moralischen Vorurteilen behaftete Krankheit visualisiert, die auf der somatischen Ebene ausgetragen wird. Er wurde vom Leiblichen „befreit“ und dadurch spirituell verinnerlicht: Abgesehen von den gelösten Haaren ist in der Darstellung kein weiteres, sichtbares Indiz für die seelische Zerrüttung der shakespeareschen Figur zu finden.⁶⁴⁸ Ophelia erscheint in einer rätselhaften Entrückung gefangen, in jenem paradoxen Modus der spürbaren Abwesenheit, der sonst die unheimliche Kommunikationsverweigerung des menschlichen Leichnams charakterisiert, womit bildmetaphorisch ihr Ableben für die objektive Wirklichkeit verdeutlicht wird. Da die Verinnerlichung der Leidenschaft in letzter Konsequenz zu deren Mystifizierung, Verrätselung und Enigmatisierung führt, kann die Sehnsucht, welche die „Himmelsbraut“ zum unsichtbaren Altar des Todes geleitet, vom Betrachter nur empathisch nachempfunden werden.

Millais übersetzte demnach den Tod von Ophelia mit dem Begriff des romantischen Suizides: als die subjektive Suche nach Spiritualität, Freiheit und Erlösung und zugleich als die äußerste Konsequenz der unerfüllten Leidenschaft der Liebe. Der Wahnsinn der Tragödienfigur wird in diesem Kontext von dem Konflikt zwischen innigem Verlangen und äußerer Wirklichkeit ausgetragen bzw. mit der wertherschen „Krankheit zum Tode“

⁶⁴⁷ Vgl. Shakespeare, *Hamlet V*, 1, 1.

⁶⁴⁸ Das Gemälde von Millais wurde im selben Jahr mit dem Bild *Ophelia* (Abb. 84) des englischen Malers Arthur Hughes (1832-1915) in der Royal Academy ausgestellt. Obwohl Hughes die Kompositionsprotagonistin als ein zierliches Kind visualisiert hat, bleibt die Darstellung ihres Wahnsinns – die offenen und mit einem Kranz aus Weidenästen bekrönten Haare, die fehlenden Schuhe und die entblößten Schultern – der jungen ikonographischen Tradition verpflichtet. Siehe zum Gemälde: *The Pre-Raphaelites*, Ausst. Kat. London 1984, S. 96ff.; Rhodes 2001, S. 50f.; Kiefer 2001, S. 48.

identifiziert. Der Betrachter sieht trotzdem nicht die „befreiende“ Handlung bzw. den fatalen Sturz ins Wasser aufgrund des abgebrochenen Astes wie auf der Zeichnung von Füssli (Abb. 78), sondern die zwischen Leben und Tod schwebende Ophelia in zeitloser Sehnsucht erstarrt. Die suizidale Haltung der jungen Frau wird dadurch von dem engen Korsett der konkreten, situativen Gründe befreit und für einen chronischen Zustand erklärt. Der die Darstellung formal abschließende Segmentbogen verwandelt das Gemälde schließlich zu einem modernen Andachtsbild der romantischen Todessehnsucht.

Aus dieser Perspektive lässt sich die in der Forschungsliteratur vertretene These, die „Regression“ der Selbstidentität Ophelias sei der Grund für ihren zufällig erfolgten Tod, so dass Millais Gemälde das Bild einer Wahnsinnigen in bewusstlosem Zustand vergegenwärtige, während der „möglicherweise stattgefundenen Selbstmord einer Frau für die Konstituierung des Ophelia-Motivs keine Bedeutung hat“⁶⁴⁹, widerlegen. Weder Millais noch die Künstler der Präraffaeliten-Bruderschaft wären, ihrer programmatischen Suche und der Überzeugung nach, an dem Motiv des nichtsaussagenden Todes einer Frau im bewusstlosen Zustand interessiert.⁶⁵⁰ Ferner liefert der nachweisbare Einfluss, den die unorthodoxe Interpretation auf die Künstler und Dichter des 19. Jahrhunderts ausübte, ein standhaftes Argument dafür, dass sich das Gemälde großer Popularität und Beliebtheit nicht nur wegen der besonderen Symbolsprache, sondern auch wegen des besonderen Motivs des Freitodes erfreute.

Bereits die Präraffaeliten, darunter Dante Gabriel Rossetti (1828-1882) und Elizabeth Eleanor Siddal (1828-1862), die Modell für Ophelia stand, verfassten, vom Gemälde inspiriert, Kunst-Balladen über verführte und verlassene Frauen, die aufgrund der angeschwemmten Flut von unerfüllter Sehnsucht Suizid durch Ertrinken begehen.⁶⁵¹ Ford Madox Brown (1821-1893) illustrierte das epische Gedicht *Down Stream* (1871) von Rossetti mit einem Holzschnitt (Abb. 85), in dem er die millaische Komposition in den Grundzügen treu rezipierte.

⁶⁴⁹ Hanika, Karin/Werkmeister, Johanna, „...wie ein Geschöpf, geboren und begabt für dieses Element“. *Ophelia und Undine – Zum Frauenbild im späten 19. Jahrhundert*, in: Berger, Renate/Stephan, Inge (Hrsg.), *Weiblichkeit und Tod in der Literatur*, Köln/Wien 1987, S. 144.

⁶⁵⁰ Vgl. Schiff, Gert, *Zeitkritik und Zeitflucht in der Malerei der Präraffaeliten*, in: *Beiträge zur Motivkunde des 19. Jahrhunderts. Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts*, Bd. 6, München 1970, S. 167-197; Ausst. Kat. London 1984; Russel 1999; Hönnighausen 1971; Hönnighausen 2000.

⁶⁵¹ Siehe dazu Fontana, Ernest, *Pre-Raphaelite Suicides*, in: *Journal of Pre-Raphaelite Studies* 7, 1998, S. 28-38. Siehe zum Thema ferner Schiff 1970, S. 169ff. An dieser Stelle soll daran erinnert werden, dass die Präraffaeliten die Poesie und die Malerei als zwei gleichwertige, sich gegenseitig ergänzende und erklärende Kunstgattungen auffassten. Siehe dazu Hönnighausen 1971, S. 85ff.

Die Figur der Ophelia von Millais repräsentiert zugleich, kompositorisch und thematisch, das weibliche Pendant zu der vier Jahre später entstandenen Suiziddarstellung von Henry Wallis (1830-1916), die den Tod des jungen Dichters Thomas Chatterton (1752-1770) vergegenwärtigt (Abb. 86).⁶⁵² Beide Gemälden gleichen einander sowohl in der Umdeutung der äußeren Form zu einem religiösen Andachtsbild als auch in der Gliederung des Bildraumes in zahlreiche, abgestufte Horizontale, die in beiden Werken von der zentralen Positionierung der einsamen Menschenfigur reflektiert wird. Millais nahm für seine Darstellung präzise Naturstudien vor, Wallis dokumentierte mit historischer Treue die Dachkammer im *Gray's Inn*, in der Chatterton am Morgen des 25. August des Jahres 1770 vergiftet aufgefunden wurde. Obwohl der angeblich porträtierte Dichter nicht in der Natur, sondern im geschlossenen, auffällig engen und ärmlich eingerichteten Innenraum im Tode liegt, übernehmen alle ihn umkreisenden Gegenstände ebenfalls eine symbolische Funktion. Das Motiv der verbrannten Kerze im Kerzenständer rechts auf dem Tisch beispielsweise bestimmt ein tradiertes *Vanitas*-Sinnbild für die Nichtigkeit des irdischen Lebens (Abb. 26), das die erschöpfte Lebenskraft des jungen Mannes veranschaulicht, während das Motiv des offenen, den Blick weit über die Dächer Londons bis zu der Kuppel der St. Paul Kathedrale leitenden Fensters die romantische Sehnsucht nach Freiheit und Unsterblichkeit symbolisiert (Abb. 31). Die millaische Ophelia ist die „himmlische Braut“, worauf ihre ikonographische Verwandtschaft mit Maria hindeutet, der wallische Chatterton ist ein säkularisierter Märtyrer der Moderne: Seine Körperhaltung mit dem herabfallenden Arm ist eine Anspielung auf die ikonographische Tradition zum Thema des toten Christi.⁶⁵³ Weder hat der Wahnsinn Spuren auf dem verträumten Gesicht der jungen Frau hinterlassen noch haben Elend und Leid das sanft ruhende, liebevolle Antlitz ihres männlichen Pendants entstellt: Beide sehen anmutig entrückt aus, verklärt, gelöst. Der Tod erscheint in beiden Darstellungen weder leidvoll noch „unnatürlich“, sondern im Sinne der Romantik als geheimnisvoll, mystisch, rätselhaft „schön“. Er bedeutet zwar den Verlust der empirischen Welt, dafür aber den Gewinn einer anderen, für den Betrachter unzugänglichen Seinsdimension, wohin Ophelia ihren verklärten Blick gerichtet hat, wovon Chatterton wie im Schlaf mit seligem Ausdruck zu träumen scheint. Der Suizid selbst wird als der dorthin führende Weg ästhetisiert und mystifiziert.

⁶⁵² Zum Suizid des jungen Dichters siehe Kap. II.3.2.1 dieser Studie. Zum Gemälde von Henry Wallis siehe: Schiff 1970, S. 185ff.; Liebenwein-Krämer 1977, Bd. 1, S. 335f.; Hamlyn, Robin, *Henry Wallis. Chatterton*, in: Ausst. Kat. London 1984, S. 142ff.; Oliver, Lois, *Henry Wallis. Chatterton*, in: Stephenson 2006, S. 84f.; Meslay, Oliver, *Henry Wallis. Tod Chattertons*, in: Clair 2005, S. 362.

⁶⁵³ Siehe: Schiff 1970, S. 193; Liebenwein-Krämer 1977, Bd. 1, S. 336. Vgl. Abb. 67 dieser Studie.

Das Bild von Millais und vor allem der Aspekt der romantischen Weltfremdheit der Ophelia inspirierten nicht zuletzt auch den französischen Dichter Arthur Rimbaud (1854-1891), der in seinem im Jahr 1870 entstandenen, gleichnamigen Gedicht die shakespearesche Heldin „mit rücksichtslosem Griff“ aus dem Kontext der Tragödie „herausriss“, um sie zu einer unsterblichen Dichtermuse zu erklären.⁶⁵⁴ Der „süße Wahn“ der jungen Frau bestand, so das lyrische Werk, in ihren Träumen von Seligkeit, Liebe und Freiheit. Sie zerbrach an die erbarmungslose Prosaität der Wirklichkeit, in den dunklen Tiefen der Gewässer fand sie dennoch nicht den Tod, sondern die Unsterblichkeit.⁶⁵⁵ Obwohl die Unendlichkeit das Licht in ihren blauen Augen auslöschte, treibe die finstere Flut schon seit mehr als tausend Jahren ihre blasse Gestalt, die Lüfte bauschen ihre Schleier und verwandeln sie zu einer großen, weißen Lilie, die in den lyrischen Visionen des melancholischen Dichters aufblüht. Die rimbaudsche Muse Ophelia verkörpert demnach nicht mehr die wegen ihrer Unmöglichkeit idealisierte Liebe, sondern den unsterblichen und ewig wiederkehrenden, jedoch zur Unmöglichkeit verurteilten Menschentraum von Poesie, Leidenschaft und Freiheit, worin letztendlich auch die romantische Todessehnsucht keimt.⁶⁵⁶

Von Millais (Abb. 82), Wallis (Abb. 86) und Rimbaud inspiriert hat auch die schottische Künstlerin Frances MacDonald (1873-1921) den Tod der shakespeareschen Heldin in ihrem im Jahr 1898 entstandenen Werk *Ophelia* (Abb. 87) als Freitod interpretiert. Im eigenen Sinne hat sie die christlich-religiös konnotierte Form des

⁶⁵⁴ Blume, Bernhard, *Das ertrunkene Mädchen: Rimbauds „Ophélie“ und die deutsche Literatur*, in: Ders., *Existenz und Dichtung. Essays und Abhandlungen*, Frankfurt a. M. 1980, S. 261. Die Präraffaeliten waren seit dem Jahr 1855 durch eine Ausstellung ihrer Werke anlässlich der *Pariser Weltausstellung* in Frankreich bekannt. Vgl. Hönnighausen 2000, S. 340. Im Folgenden wird nach der Übersetzung von Thomas Eichhorn, in: Rimbaud, Arthur, *Sämtliche Dichtungen*, München 2004, S. 26-29 zitiert. Eine weitere lyrische Antwort auf das Gemälde von Millais bestimmt das berühmte Sonett *On a Picture* (1893) von John Gray (1886-1934), das den Tod Ophelias im gewissen Sinne ebenfalls als Freitod und nicht als Unfall thematisiert: „Not pale, as one in sleep or holier death,/Nor illcontent the lady seems, nor loth [...]“. Zit. nach Fletcher, Ian (Hrsg.), *The Poems of John Gray*, Greensboro, North Carolina 1988, S. 30.

⁶⁵⁵ „Ciel! Amour! Liberté! Quel rêve, ô pauvre Folle!/Tu te fondais à lui comme une neige au feu:/Tes grandes visions étrangeaient te parole/ – Et l’Infini terrible effare ton œil bleu!“/„Der Himmel! Liebe! Freiheit! Welch Traum, o arme Närrin!/Du schmolzt an ihm, wie Schnee, der an der Glut vergeht:/Deine Vision, so groß, war deiner Worte Herrin.../ – Unendlichkeit, die deinen blauen Blick verweht!“. Rimbaud, *Ophelia*, S. 28f.

⁶⁵⁶ Vgl. Rüesch, Jurg P., *Ophelia. Zum Wandel des lyrischen Bildes im Motiv der „navigatio vitae“ bei Arthur Rimbaud und im deutschen Expressionismus*, Diss., Zürich 1964, S. 45ff.; Würfel 1985, S. 47ff. Die Muse oder die Musen repräsentierten in der antiken griechischen Kultur eine objektive, transzendente Realität: Sie waren Botinnen des Göttlichen und Urheberinnen der künstlerischen Inspiration, während der enthusiastische, von Gottesbegeisterung ergriffene und seiner Selbst zeitweise entbehrende Dichter als Medium der göttlichen Offenbarung diente. In der Moderne verkörpert und versinnbildlicht die Muse dagegen die Gefühls- und Phantasiewelt des Poeten selbst. Sie ist die Projektionsfigur seines autonom gewordenen Genius und gleichzeitig sein selbstentworfenen, subjektives Ideal von Wahrheit, Liebe und Freiheit, das er allein zu verteidigen vermag. Vgl. ebd., S. 13f.; Bronfen, Elisabeth, *Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik*, München 1994, S. 519ff.

Segmentbogens zu einem horizontal expandierenden Rechteck komprimiert, um die optische und thematische Dominanz der zentralen, weiblichen Figur zu betonen. Das der millaïsschen Komposition zugrunde liegende Ordnungsmuster hat die Malerin wiederum nach dem wallisschen Vorbild von linear zu kreisförmig gebogen. Dadurch wurden Aspekte von Dynamik und Zeit in das Sujet integriert, so dass alle Darstellungselemente vom farbigen Wirbel einer imaginären Kreisbewegung getragen zu werden scheinen. Der Kreis, eine geometrische Form ohne Anfang und Ende, steht seit der Zeit der Antike sinnbildlich für die Unendlichkeit, die Unsterblichkeit und die Vollkommenheit. In der Komposition von MacDonald sind mehrere symbolische Kreise zu erkennen, die sich wie Wasserringe um die schmale Figur der jungen, schwarzhaarigen Frau im Zentrum verengen. Kurzstämmige Margeriten und sich unter der Last der eigenen Blüten neigende, blaue Glockenblumen definieren den äußersten Kompositionskreis, darüber schweben wie ein lebendiger Kranz weiß-blaue Schmetterlinge – tradierte Sinnbilder des Frühlings, der Auferstehung und der Neugeburt. Spiralförmig entfacht sich auch das durchsichtige, von den Lüften aufgebauschte Kleid der von den dunklen Fluten gewogenen Ophelia und zieht die zierlichen Insekten wie eine riesige Blüte magnetisch an. Die Malerin hat das schwer bestickte, lange Gewand im millaïsschen Vorbild mit dem blütenleichten Stoff, der sich wie Nebel auf die Kurven des mädchenhaften Körpers legt, ersetzt, um ihre Protagonistin symbolisch von der „Last“ der Kulturwelt, in der Kleidung eine fundamentale Rolle spielt, zu befreien. Derselben künstlerischen Absicht schließt sich auch das Motiv der fehlenden Beschuhung an, das sonst im Rahmen der vorausgegangenen Tradition für den Wahnsinn Ophelias stand (Abb. 78, 84). Zu Arabesken stilisierte, goldene Lilienblüten mustern die breiten Stoffkanten des langen Rockes und verweisen auf die kindliche Unschuld, Reinheit und „Natürlichkeit“ der jungen Frau, deren in der Linie des Halbmondes gespannter Körper den geneigten Blumenstängeln gleicht.⁶⁵⁷ Die Ophelia der Jahrhundertwende hält nicht mehr in einer Gebärde des passiven Erwartens und Empfangens die Hände kraftlos auf der Wasseroberfläche, sondern hat betend die Arme hoch über den Kopf gestreckt, während die tiefschwarzen Augen in ihrem blassen, puppenhaft anmutenden Porzellanengesicht die unsichtbare Höhe des ersehnten, fernen Himmels anstarren. Im „Nachbild“ von MacDonald erscheint die moderne Künstlermuse mit den Eigenschaften

⁶⁵⁷ Die Lilie, deren Schönheit sich in der Form der Blüten im Profil entfaltet, steht als „Wappenblume“ des programmatischen Ästhetizismus der Kunst um die Jahrhundertwende. Ursprünglich ein Attribut der heiligen Maria, wurde sie zum Sinnbild der allem eitlen „Schmutz“ der Welt zum Trotz unverbildet gebliebenen Seele und führt in dieser neuen Deutungsfülle über den geerbten Ophelia-Symbolismus hinaus. Vgl. Curjel, Hans, *Vom neunzehnten zum zwanzigsten Jahrhundert*, in: Hermand, Jost (Hrsg.), *Jugendstil*, Darmstadt 1971, S. 298f.; Jullian, Philippe, *Mythen und Phantasmen in der Kunst des fin de siècle*, Berlin 1971, S. 183f.

einer Blume oder eines Schmetterlings – „natürlich“ schön, kurzlebig und fragil –, um mit den filigranen Kreaturen das Schicksal zu teilen und in den ewigen Kreislauf von Leben, Tod und Wiedergeburt aufgenommen zu werden. Ihr Wahnsinn wird unverändert als Ausdruck der unerfüllten Sehnsucht nach Freiheit, Harmonie und Seligkeit übersetzt, ihr Suizid wird im Sinne Rimbauds als ein ewiger Sturz in die Unsterblichkeit der Natur bildhaft poetisiert.

Millais hat den ikonographischen Topos der Ophelia-Tradition im 19. Jahrhundert verworfen, seine Vision von der Figur der shakespeareschen Heldin gegenüber dem Text emanzipiert und den Tod der jungen Frau programmatisch als Freitod interpretiert. Das Gedicht von Rimbaud markiert den endgültigen Durchbruch in der Tradition des Motivs und bereitet seinen Weg in die Moderne. Die Darstellung von MacDonald bestimmt einen Höhepunkt der poetischen Explikation des befreiten Motivs in der Zeit der Jahrhundertwende: Sie lässt Ophelia im ewigen Kreislauf der Natur sich unaufhörlich, wie ein mythischer Schmetterling aus dem Wassertod entpuppen, aufblühen und wiederholt die Tiefen des fluiden Elements suchen. Ihr Suizid wird dadurch zum Synonym für die romantische Unsterblichkeitsidee.

II. 2.1.3 „To Act, To Do, To Perform“: *Tod der Ophelia* (1922) von John Austen

Die *Hamlet*-Forschung des 20. Jahrhunderts verlagerte ihr analytisches Interesse, wie bereits vermerkt wurde, von den Charakteren auf die Handlung, die Bilder und die Gebärden, welche die literarischen Figuren kennzeichnen. Welche Konsequenzen diese Änderung der Perspektive auf die künstlerische Darlegung des Motivs des Ophelia-Todes nach sich zog, kann zunächst am Beispiel einer bislang unbeachtet gebliebenen Illustration in der Londoner *Hamlet*-Ausgabe aus dem Jahr 1922 von dem englischen Graphiker John Austen (1886-1948) untersucht werden.

Der rechteckige Holzschnitt (Abb. 88) eröffnet die Sicht auf eine Wasserlandschaft, in welcher der Sturz Ophelias in drei visuell unterschiedlichen Modi multipliziert dargestellt ist. Im Vordergrund dehnt sich die stille, mit filigranen Lilien und weißen Blüten dekorativ gemusterte, schwarze Teichoberfläche, die außerhalb des Bildraumes seitlich expandiert. Aus der finsternen Tiefe erhebt sich das weiße, schattenlose Profil der bis zu den Schultern versunkenen Ophelia links der Bildmittelachse, wie von zahlreichen Aureolen von den sich unregelmäßig verengenden Wasserringen umkreist. Augen und

Mund sind weit geöffnet, die manieristisch langen, ausgestreckten Finger ihrer die Brust flankierenden Hände zeigen auf einen fernen, nicht wahrnehmbaren Himmel. Sie mit der rechten Hand an einem unsichtbaren Ast jenseits des oberen Bildraumes festhaltend, spannt sich der nackte Leib der „zweiten“ Ophelia zwischen den Naturelementen rechts. Der Oberkörper ist stark zurück gebogen, der gehobene linke Arm ist angewinkelt und versperrt den Blick auf das nach oben gewandte Gesicht. Einige der die Haare der Figur schmückenden Blüten haben sich gelöst und berühren den gehobenen rechten Arm der „dritten“ Ophelia rechts. Um die eigene Achse verdreht, präsentiert sie sich im Zweidrittel Profil dem Betrachter. Die Haltung des nach hinten fallenden Kopfes verweigert ebenso die Sicht auf das Gesicht. Ihre linke Hand greift in die Leere vor dem Körper, die Füße an den gerade ausgestreckten, eng anliegenden Beinen verlieren sich unter der lichten Spiegelung der Wasseroberfläche. Den indifferent schwarzen Hintergrund, der die Komposition in der Tiefe abschließt, mustert das Gitter aus weißen, schlanken Baumstämmen und dazwischen wuchernder Vegetation.

Die Komposition von Austen spiegelt, im Unterschied zu den bereits untersuchten, künstlerischen Lösungen, die zweckmäßige Raumordnung eines theatralischen Bühnenbildes wieder. Das expressive Schauspiel findet im Vorder- und Mittelgrund statt, während der schwarze Hintergrund die Illusion von einer Fortsetzung der Raumtiefe jenseits des vegetativen Dekors für irrelevant erklärt. Dadurch wird der Betrachterblick immer wieder auf die sich davor darstellende, rhythmische Figurenkonstellation zurückverwiesen und das Auge pendelt unermüdlich zwischen den drei um die Bildmittelachse unsymmetrisch verteilten, weiblichen Gestalten. Die schlanken, durch feine Binnenpunktierung flüchtig reliefierten, schattenlosen Körper wirken durch die stilisierende Reduktion der Form auf die kontinuierlich verlaufende Umrisslinie sinnbildlich entmaterialisiert und durch exaltierte, im Stillstand gefangene Gebärden vitalisiert. Die im Geist der ornamentalen Bildersprache des Jugendstils angewandte Abstrahierung steigert den unrealistischen Charakter der Szene und verleiht ihr vielmehr einen dekorativen als narrativen Charakter.⁶⁵⁸

⁶⁵⁸ Das Werk von Austen steht unter dem Einfluss des englischen Graphikers Aubrey Beardsley (1872-1898). Vgl. Horne, Alan, *The Dictionary of 20th Century British Book Illustrators*, Woodbridge 1994, S. 80; Peppin, Brigid/Micklethwait, Luci, *Dictionary of British Book Illustrators. The Twentieth Century*, London 1983, S. 23. Beide Künstler spekulierten mit dem kreativen Glauben an das sowohl expressive als auch suggestive Potenzial der Linie, der um die Jahrhundertwende von den Theoretikern der Jugendstilbewegung analysiert wurde. Sie orientieren sich an den Gestaltungsprinzipien des japanischen Holzschnitts, wodurch sich die dualistische, den weißen Papiergrund integrierende Farbgebung der flächig, schattenlos und ornamental wirkenden Figuren sowie die unorthodoxe Leserichtung der Komposition von

Der englische Graphiker hat die Figur von Ophelia dreifach dargestellt, um den Betrachter auf den Begriff der Zeit bzw. auf seine empirische Manifestation als eine sichtbare Veränderung im Raum zu sensibilisieren. Vergangenes, Gegenwärtiges und Zukünftiges werden durch die Veranschaulichung unterschiedlicher, sprunghaft aufeinander folgender Zeitmodi einer Bewegung als Relation und nicht als Einheit thematisiert, so dass Zeitablauf und nicht ein prägnanter Zeitpunkt in einem einzigen Bildraum, im Gegensatz zu der klassischen Kunstregel, veranschaulicht wird. Die Darstellung der Todesszene verliert demzufolge den kontemplativen Charakter und wird zu einer bewegenden Dramaturgie der Wandlungen umformuliert. Als Ergebnis wird sowohl der Eindruck von Endgültigkeit im Sinne Füsslis (Abb. 78) als auch von Zeitlosigkeit im Sinne von Millais (Abb. 82) mittels der optischen Suggestion von einer endlosen Wiederholung der veranschaulichten Aktion überwunden. Dadurch erlangt nicht die Figur der Ophelia allein, sondern auch ihre Handlung eine symbolträchtige Bedeutung, die auf eine konzeptuelle Verwandtschaft mit der Interpretation von MacDonald (Abb. 87) verweist: Im Rahmen der imaginären, kreisförmigen Leselinie stürzt Ophelia immer wieder und stirbt immer wieder erneut.

Obwohl diese Form der künstlerischen Motivauslegung als eine textfremde und äußerst subjektive, schöpferische Vision anmutet, führt der Grund für die dynamische Gestaltung der Komposition und nicht zuletzt für die dreifache Visualisierung der Figur der Ophelia auf die Tragödienvorlage selbst zurück. Denn bei diesem Bildbeispiel handelt es sich um eine Buchillustration, welche – wie jede Illustration – notwendigerweise in einem gestaltenden Dialog zu dem geschriebenen Wort gedacht werden soll. In diesem Sinne hat sich Austen an der Rede des skeptischen Gräbers zu Beginn des fünften Aktes bei der bildhaften Kommentierung der Sterbeszene orientiert. Shakespeare setzte ihm den Hut eines Philosophen auf und ließ ihn als Theoretiker die Struktur einer an sich einheitlichen Handlung als innerlich dreifach zergliedert artikulieren: als Absicht, als die sichtbare Ausführung dieser Absicht und als deren Vollendung durch das Erreichen eines Endzustandes. Die dreifache Visualisierung der Ophelia, welche die unterschiedlichen Zeit- und Raumpunkte ihrer illusorischen Bewegung im Bildraum reflektiert, lässt sich demnach als die sinnbildliche Umsetzung dieser drei Aspekte in der subjektiv-visuellen

Austen rechtfertigen: der Logik eines Sturzes unbewusst folgend, bewegt sich der unreflektierte Blick von oben rechts, von dem Ausgangspunkt der Bewegung nach unten links, anstatt von links nach rechts gemäß der konventionellen Leserichtung von Bildkompositionen in Anlehnung an das geschriebene Wort im Abendland. Siehe zum Thema: Michalski, Ernst, *Die entwicklungsgeschichtliche Bedeutung des Jugendstils*, in: Hermand 1971, S. 17ff.; Berger, Klaus, *Japonismus in der westlichen Malerei 1860-1920*, München 1980, insb. S. 250f.; Geck 1982, S. 102ff.

Sprache des Künstlers interpretieren. Jede weibliche Figur steht allegorisch für einen abstrakten Begriff, als kompositorische Einheit dagegen symbolisieren alle drei eine Handlung und somit eine Grundidee.

Um sowohl die Konventionalität bzw. die „Lesbarkeit“ der Motive zu sichern als auch den neuen Inhalt im Kontrast zum traditionellen hervorzuheben, hat sich Austen an dem gewandelten Geist seiner Zeit orientiert und zugleich auf bekannte ikonographische Vorbilder zurückgegriffen. Dadurch rechtfertigt sich an erster Stelle das Bild des zu einem expressiven Zeichen abstrahierten, sonderbar beseelten und nicht zuletzt nackten weiblichen Körpers der drei Ophelien, der auf die zahlreichen Darstellungen von Nymphen, Nixen und mythischen, weiblichen Kreaturen der Jugendstilkunst um die Jahrhundertwende zurückführt (Abb. 89).⁶⁵⁹ Die Nacktheit bzw. Ausgezogenheit der fragilen Frauenfiguren bestimmt ein neoromantisches Symbol für die Absage jeder Form von „Kostümierung“ der großstädtischen Kleiderwelt, die von der gegenwärtigen Künstlergeneration als zivilisationsbedingte Verlogenheit entlarvt wurde. Es handelt sich dabei keinesfalls um erotische Aktdarstellungen im üblichen Sinne, sondern um die Verkörperung des Ursprünglichen, Elementaren und Natürlichen, des urhaft „Weiblichen“. In der Illustration des englischen Graphikers wird das Motiv in Zusammenhang mit Ophelias Wahnsinn gebracht, wie ihn Rimbaud definierte, nämlich als die unstillbare Sehnsucht nach Freiheit, Liebe und Unsterblichkeit. Aus diesem Grund erscheint die Gestalt der Tragödienheldin von dem Zivilisationsballast, der an der Ikonographie ihrer vorausgegangenen Darstellungen haftet (Abb. 82), restlos befreit. Sie ist vollständig entkleidet und mit offenen, blumengeschmückten Haaren dargestellt, womit ihre Weltfremdheit und Entrücktheit in eine visuell radikalisierte Zeichensprache übersetzt wurde. Parallel dazu wurde die Anwendung physiognomischer Züge aufs Minimum reduziert: Wie in der Zeichnung von Füssli (Abb. 78) wurde der „befreite“ Leib zum einzigen Ausdrucks- und Kommunikationsmedium erhoben, Wahnsinn und Freiheit wurden durch Haltung und Gebärde zur vollständigen Verleibung ihrer spekulativen Natur geführt.

Die in ekstatischer Verdrehung inszenierten Körper der zwei weiblichen Figuren rechts der Kompositionsmittelachse reflektieren eine über Jahrhunderte tradierte Pathosformel für somatisch ausgetragenen Rausch, ekstatische Zustände oder übermäßige

⁶⁵⁹ Siehe zum Thema und zum Folgenden Hermand, Jost, *Undine-Zauber. Zum Frauenbild des Jugendstils*, in: Ders. 1971, S. 469-494.

Affektiertheit. Die Tradition führt vermutlich auf die antike Statue einer tanzenden Mänade (Abb. 90) von dem griechischen Bildhauer Skopas (um 420-330 v. Chr.) aus dem 4. Jahrhundert zurück, die mit zahlreichen Umformulierungen in die Geschichte der europäischen Kunst eingegangen ist.⁶⁶⁰ Seit der Mitte des 19. Jahrhunderts wurde diese äußerst sinnliche Anschauungsformel für zwanglose Körperlichkeit, baccantische Wildheit und Kontrollverlust auch als ikonographischer Signifikant für die Darstellung der weiblichen Neurosen herangezogen.⁶⁶¹ Schließlich findet sich das moralisch neutralisierte und wesentlich ästhetisierte Motiv als Sinnbild des modernen Körperbewusstseins in zahlreichen Variationen in der Choreographie des seit der Jahrhundertwende populär gewordenen Ausdruckstanzes wieder, der die Suche nach einer versinnlichten, in eurhythmisch-ekstatischen Bewegungen befreiten Körpersprache sowie das Bestreben nach einer neuen Kultur des Sehens dokumentiert (Abb. 91).⁶⁶²

Die im Wasser versinkende Ophelia unten links (Abb. 93) dagegen ist ein unverkennbares Zitat der Ophelia-Darstellung von Millais (Abb. 92). Dennoch hat Austen die Darstellungsperspektive verändert, wodurch das weibliche Gesicht auf der Illustration im strengen Profil erscheint und die horizontale Kompositionslinie unterstreicht, die in diesem Kontext nicht das Gefühl von Zeitlosigkeit, sondern von Endgültigkeit suggeriert. Auch die Gebärden ihrer manieristisch feinen Hände wurden zusätzlich säkularisiert und neu definiert. Sie symbolisieren kein sehnsüchtiges Erwarten mehr, sondern die Agonie einer Ertrinkenden, ihr angespanntes, hilfloses Greifen in die physische und metaphysische Leere um sie. Das stilisierte weibliche Profil ähnelt allerdings zugleich einer großen weißen Lilie, die als eine Blüte neben den zahlreich um sie zerstreuten Blüten ewig von den nächtlich dunklen Fluten der künstlerischen Inspiration getragen zu werden verurteilt zu sein scheint.

Die drei nackten weiblichen Figuren wurden folglich durch mehrere sich überlagernde, thematische und ikonographische Schichten bekleidet. Die mittlere Gestalt, die sich immer noch an einem unsichtbaren Ast festhält, steht demnach nicht für ein rational bestimmtes Vorhaben (*to act*), sondern für eine rätselhafte Leidenschaft, die den Anfang des endgültigen, auch vom Körperlichen befreienden, selbstvernichtenden Handelns

⁶⁶⁰ Siehe dazu Maaz, Bernhard, *Sinnlichkeit und Kunst. Der Wertewandel des 19. Jahrhunderts*, München/Berlin 2004, S. 11ff. In der christlichen Kunst fand die Pathosformel Anwendung vor allem in Kreuzabnahmedarstellungen. Vgl. Zänker, Jürgen, *Crucifixae. Frauen am Kreuz*, Berlin 1998, S. 13.

⁶⁶¹ Siehe Maaz 2004, S. 94ff.

⁶⁶² Siehe zum Thema: Wiltschnigg, Elfriede, „Das Rätsel Weib“. *Das Bild der Frau in Wien um 1900*, Berlin 2001, S. 160ff.; Linse, Ulrich, *Das „natürliche“ Leben: Die Lebensreform*, in: Dülmen 1998, S. 435ff.; Grund, Uta, *Zwischen den Künsten. Edward Gordon Craig und das Bildtheater um 1900*, Diss., Berlin 2002.

von Ophelia markiert. Die Geste des gehobenen Armes verweigert jeden Blick auf das Gesicht und somit jegliche Form der Kommunikation: Der grundlegende Antrieb für die selbstnegierende Entscheidung, für die Freiheit zum Tode soll uneinsichtig bleiben. Die tiefer in der Luft schwebende Figur verkörpert dagegen die in die Tat umgesetzte Absicht (*to do*): ein von der eigenen Schwerkraft nach unten gezogener Körper, der sowohl die Kontrolle über sich selbst als auch über die äußere Welt verloren hat. Die dritte Figur versinnbildlicht schließlich die Vollendung des dynamischen Aktes (*to perform*), das Erreichen des Endpunktes einer Handlung: das Bild der in das dunkle Gewässer sinkenden Ophelia, an der äußersten Schwelle zwischen Leben und Tod. Die stilisierten, an der Grenze zur Sinnlichkeit verharrenden, ekstatisch verdrehten Körper sind also parallel zum Text zu einer Art Typographie geworden, die für die unartikulierbare, unaussprechliche und schließlich im Erstarren und Verstummen sich auflösende Leidenschaft sinnbildlich stehen. Im lessingschen Sinne hat der Künstler bewusst gegen die konventionalisierte Darstellungsregel in das „Gebiet des Dichters“ eingegriffen.⁶⁶³ Diese Leidenschaft, das Gefühl, das der Körper als Zeichen auszudrücken sucht, sucht dennoch die Suggestion, nicht die Definition.

Während in Wirklichkeit die Handlung nicht wiederholbar ist und den Charakter von Einmaligkeit besitzt, evoziert das Bild durch die sich spannungsvoll überschneidenden Vertikalen und Horizontalen den Eindruck eines nicht endenden Kreislaufs. Alle drei weiblichen Figuren verweisen aufeinander, so dass der Blick ruhelos der kompositorischen Kreislinie folgt. Ophelia, das Sinnbild der romantischen Weltfremdheit, ist verurteilt, immer wieder zu sterben, immer wieder aufzuerstehen, um erneut ins Wasser zu stürzen. Der Tod der modernen Muse wird in diesem Kontext als ein unaufhörlicher Akt der Befreiung von den Zivilisationsschranken im spätromantischen Sinne formuliert und dadurch unmissverständlich als Suizid, als Freitod bildhaft ausgesprochen.

II. 2.1.4 „To Do, To Perform“: *Tod der Ophelia* (1967) von Salvador Dalí

Die allegorisierte Ophelia der Moderne erlangte eine weitere Gestalt und neue Deutungsdimensionen in einer Lithographie aus dem Jahr 1963 des spanischen Künstlers Salvador Dalí (1904-1989), die im Rahmen eines graphischen Zyklus zu der berühmten

⁶⁶³ Vgl. Lessing, *Laokoon*, S. 116: „Es bleibt dabei: die Zeitfolge ist das Gebiet des Dichters, so wie der Raum das Gebiet des Malers. Zwei notwendig entfernte Zeitpunkte in ein und eben dasselbe Gemälde bringen [...] heißt ein Eingriff des Malers in das Gebiet des Dichters [...]“.

shakespeareschen Tragödie entstanden ist (Abb. 94).⁶⁶⁴ Das graphische Werk zeigt im oberen Bildraum die entlang der Bilddiagonale rücklings ins Wasser stürzende Figur des Mädchens, das zwischen den Elementen schwebt. Ophelia erscheint barfuß und trägt ein stoffreiches, ärmelloses Gewand, das den kurvenreichen Körper bis zu den Knöcheln bedeckt. Ihre Arme überkreuzen sich auf der Brust, der Kopf ist stark zurückgefallen, das von langen Haarwellen strahlenförmig umkreiste Gesicht bleibt unsichtbar. Die zierlichen Körper zweier Libellen rechts der Stürzenden leiten den Blick auf das noch über der Oberfläche herausragende, maskenhaft erstarrte Profil der bereits Versunkenen im unteren Kompositionsbereich rechts. Wasserringe umkreisen das ausdruckslose Gesicht, der Mund ist verstummt, die halboffenen Augen sind auf eine unsichtbare Ferne links gerichtet. Farbkleckse, die aufgerissenen Blumenkränzen gleichen, rahmen das Sujet von unten ein.

Dalí hat das der Szene immanente Naturbild zur äußersten Grenze abstrahiert, Blüten, Pflanzen und Bäume zu Girlanden aus Farbflecken verwandelt und dadurch die Ophelia-Figur optisch hervorgehoben. Ähnlich dem englischen Illustrator John Austen hat er die Darstellung der Sterbeszene gegen die akademische Regel vom „prägnantesten Augenblick“ mittels einer optischen Vervielfältigung temporal ausgedehnt. Die im Text vorgegebene Analyse der menschlichen Handlung als eine dreifache Ereigniskette hat der Künstler trotzdem zu den zwei phänomenalen Aspekten umformuliert bzw. auf das Motiv der Ausführung (*to do*) und der Vollendung (*to perform*) begrenzt, das sich als die optische Kompilation zweier verschiedener Sichtperspektiven auf die unschattierte, weibliche Figur manifestiert. Dadurch wird der Aspekt der willentlichen Zielsetzung, die der sichtbaren Ausführung eines Aktes vorausgeht (*to act*), als prinzipiell unwahrnehmbar definiert.

Die auf der dynamischen Bilddiagonale platzierte Ganzfigur steht in einer formalen Analogie mit der Kompositionslösung von Füssli (Abb. 78): Ophelias Gestalt durchschneidet in beiden Darstellungen den „entleerten“ Bildraum. Gemäß der sich etablierten Zeichensprache des weiblichen Wahnsinns erscheint sie auch in der Lithographie von Dalí barfuß und mit gelösten Haaren, in jenem äußerst dramatischen Augenblick festgehalten, in dem ihr sinnlicher Körper die Wasseroberfläche bereits erreicht hat. Dennoch wurden jegliche narrativen Aspekte wie der abgebrochene Ast oder das Motiv der expressiven Drehung um die eigene Achse, die auf den vorausgegangenen und zukünftigen Ablauf der Szene hindeuten, vollständig ignoriert. Die Figur scheint

⁶⁶⁴ Siehe Michler, Ralf/Löpsinger, Lutz W. (Hrsg.), *Salvador Dalí. Das druckgraphische Werk*, Bd. 1. *Œuvrekatalog der Radierungen und Mixed-Media-Graphiken 1924-1980*, München 1994, S. 216.

regungslos in sich zu ruhen, der Kopf fällt in einer unnatürlichen Überspannung im Nacken zurück und ersetzt die Sicht auf das Gesicht durch den verfremdenden Blick auf den voluminösen, lichten Hals, der formal an der Grenze zur optischen Täuschung gehalten ist, selbst als ein „leer“ gelassenes Antlitz zu fungieren. Durch die steife Körperhaltung der dadurch entpersonalisierten Ophelia konzentriert sich die Ausdruckskraft allein in der Gebärde der unrealistisch langen, auf der Brust liegenden Arme des Mädchens.

Das Motiv der auf der Brust gekreuzten Arme bezeichnet nach dem ikonographischen Vokabular der christlichen Tradition eine Gebets- und Weihungsgeste und findet sich vor allem in zahlreichen Verkündigungsdarstellungen und Szenen aus dem frommen Leben der jungfräulichen Maria in der religiösen Kunst der Renaissancezeit (Abb. 95). Im eschatologischen Kontext interpretiert dieselbe Gebärde die Bereitschaft der seligen Gottesmutter, fromm und ergeben den Tod zu empfangen (Abb. 96).⁶⁶⁵ In einer unverkennbaren Analogie zu der säkularisierenden Lösung von Millais (Abb. 82) ließ folglich auch Dalí „seine“ Ophelia nicht nur einer Heiligen ebenbürtig erscheinen, sondern auch den Tod freiwillig und ergeben annehmen.

Der führende Vertreter der surrealistischen Bewegung spekulierte jedoch nicht allein mit dem Erbe der religiösen Gebärdensprache. Als „Betende“ erscheint auch die berühmte Hysterikerin Augustine (Abb. 97) auf einer Photographie aus dem Ende des 19. Jahrhunderts, die in dem Fotoatelier des Pariser Krankenhauses *La Salpêtrière* entstanden ist. Ihre Pose präsentiert eine der ikonographischen Modifikationen der im Schnappschuss festgehaltenen Formen der *la grande hystérie*, des zeitgenössischen Begriffs für den weiblichen Wahnsinn, wie er in der Zeit, nicht ohne den Rückgriff auf das theatralische Ophelia-Vorbild, imaginiert wurde.⁶⁶⁶ Ophelia erscheint im Bild von Dalí

⁶⁶⁵ Zu der sich im Spätmittelalter eingebürgte Sitte, die Hände des Toten in *modum crucis* auf der Brust übereinander zu schlagen, siehe Schreiner, Klaus, *Der Tod Marias als Inbegriff christlichen Sterbens*, in: Borst u. a. 1993, S. 301.

⁶⁶⁶ Jean-Martin Charcot (1825-1893) war der erste Mediziner, der die psychiatrische Klinik zu einem „photographischen Theater“ der weiblichen Pathologie verwandelte, in dem er die Hysterikerinnen als „lebendige Kunstwerke“ auftreten ließ. Die Insassinnen wurden nicht selten, dem zeitgenössischen Bühnenbild entsprechend, wie Ophelia gekleidet, mit Blumenkränzen geschmückt und in markanten Posen und Gesten, ähnlich der Kunst der *tableaux vivants*, inszeniert. Der Grund dafür war, dass in der Zeit Erscheinungsbild und Verhaltensweise der shakespeareschen Tragödienfigur zu wissenschaftlichen Kriterien bei der Diagnose von psychischen Erkrankungen bei Frauen ernannt wurden. Die photographischen Aufnahmen wurden in einem Band am Ende des 19. Jahrhunderts veröffentlicht. Siehe dazu: Showalter 1985, S. 86f.; Kromm 1987, S. 302f. Die fünfzehnjährige Augustine wurde wegen einer Gefühlslehmung und hysterischen Attacken, die ihr Unterleibschmerzen bereiteten, ins Pariser Hôpital Salpêtrière eingeliefert. Photographien, die ihre hysterische Selbstinszenierung dokumentieren – darunter das „Vorbild“ zu Dalís Ophelia – wurden in *La Révolution Surréaliste* vom 18.03.1928 veröffentlicht. Vgl. Didi-Huberman, Georges, *Die Erfindung der Hysterie. Die photographische Klinik von Jean-Martin Charcot*, München 1997, S. 98ff.; Gorsen, Peter, *Die stigmatisierte Schönheit aus der Salpêtrière. Kunst und Hysterie im Surrealismus und danach*, in: Eiblmayer, Silvia/Braun, Christina von (Hrsg.), *Die verletzte Diva. Hysterie, Körper, Technik in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, Ausst. Kat. München u. a. 2000, S. 44ff.

demnach nicht nur eine todeswillige Heilige, sondern zugleich eine großartige Hysterikerin zu sein. Die Gebärde ihrer Arme vergegenwärtigt in diesem Kontext die ekstatische Umarmung einer Liebenden, das „gestillte Begehren, wie wenn sie den Geliebten ihrer Träume an ihrem Busen drückt“, um mit ihrem „himmlischen Gatten“ vereint zu sterben.⁶⁶⁷

Die Hysterie, jene seit der Antike als rein weibliches Leiden verstandene psychosomatische Erkrankung, steht fest an der Grenze des medizinischen Diskurses verankert und entzieht sich einer universalen, präzisen Definition.⁶⁶⁸ Aus psychoanalytischer Sicht lässt sich das rätselhafte Phänomen als die Manifestation unbewusster oder unaussprechbarer Gedanken, Ängste oder Wünsche bezeichnen: „Der hysterische Körper inszeniert einen pathologischen Überfluss an Einbildungen, an Phantasien, die fehlschlagen, und macht gleichzeitig deren Botschaft des Unbehagens an einer exaltierten und exzessiven Darbietung der Labilität und Fragilität des menschlichen Körpers fest“⁶⁶⁹. Die weibliche Hysterie, die sich durch die unkontrollierbare Agonie des Leibes bekundet, bestimmt folglich einen kommunikativen Modus des weiblichen Körpers, eine somatische Sprache mit eigenen Gesetzen und Hermeneutik sowie einen „multipen, wandelbaren und flüchtigen Selbstentwurf“.⁶⁷⁰ Ihre nachhaltige Attraktivität als Kunstmotiv speist sich aus dem geheimnisvoll bleibenden Kern des sich sonst durch „extreme Sichtbarkeit“ kennzeichnenden Phänomens: aus der Unvorhersehbarkeit und der „absolut unbehandelbaren *Freiheit* der Manifestationen“.⁶⁷¹

Die Vertreter der künstlerischen Strömung der Surrealisten, die sich in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts formierte, weigerten sich, in den konvulsiven Verdrehungen des weiblichen Leibes, in den „poetischen“ Manifestationen der „Hysteriefeyer“ ein pathologisches Phänomen zu sehen, sondern glaubten darin die „Sprengkraft“ des Lebens zu erkennen, welche die Unfreiheit des zivilisatorisch verkrampften Geistes aufhebt.⁶⁷² Denn sie pflegten einen zweifachen Blick auf das abnorme Phänomen des menschlichen Wahnsinns.⁶⁷³ Zum einen sahen sie in dem hinter den Mauern von öffentlichen

⁶⁶⁷ Didi-Huberman 1997, S. 138. Im Grunde genommen handelt es sich bei dieser Gebärde um ein Motiv aus der Tradition der christlichen Frauenmystik, in welcher die Gläubigen in ekstatischer Ergriffenheit Jesus, den göttlichen Bräutigam, empfangen. Zum Thema der Brautmetaphorik in der weiblichen Mystik des Christentums siehe Lang/McDannell 1990, S. 149ff.

⁶⁶⁸ Siehe zum Thema: Didi-Huberman 1997, S. 79ff.; Bronfen, Elisabeth, *Die Sprache der Versehrtheit*, in: Eiblmayer/Braun 2000, S. 119-127.

⁶⁶⁹ Ebd., S. 119.

⁶⁷⁰ Ebd., S. 120f.

⁶⁷¹ Didi-Huberman 1997, S. 87 [Hervorhebung D. J.].

⁶⁷² Gorsen, in: Eiblmayer/Braun 2000, S. 45ff.

⁶⁷³ Siehe zum Folgenden: Dalí, Salvador, *Die Eroberung des Irrationalen*, in: Ders., *Die Eroberung des Irrationalen. Essays*, Weidmann, Brigitte (Übers.), Frankfurt a. M. u. a. 1973; 9-17; Duplessis, Yvonne, *Der*

Irrenanstalten verborgenen und als heikel gerne verschwiegenen Thema einen blinden Fleck in der Wirklichkeitswahrnehmung des durch moralische Dogmen selbst intolerant gewordenen Bürgers, ein gesellschaftliches Tabu also, das „säkularisiert“ und in den Alltag integriert werden sollte. Zum anderen erkannten sie in diesem rätselhaften Zustand eine besondere Form der Bewusstseinsweiterung. Die geistig Umnachten, die wegen ihrer mangelnden und dadurch ordnungsgefährdenden Anpassungsunfähigkeit von der Gesellschaft ausgestoßen werden, leben in einer Welt des Traums und der Phantasie, die für den gesunden Menschenverstand absurd und unlogisch erscheinen mag, für den Wahnsinnigen jedoch dieselbe Gewissheit besitzen muss, wie die Wirklichkeit für den „normalen“ Menschen. Wenn sich der „Irrsinnige“ von der äußeren, objektiven Realität abgewandt hat, müsste er folglich mehr von dem inneren Selbst kennen, von den unbekanntem Abgründen der irrationalen menschlichen Natur. Deswegen suchten die Surrealisten ihren Schaffensprozess im Vorfeld des Wahnsinns zu verlegen, in ihrer Kunst die Dialektik zwischen Traum und Wachsein, Wirklichkeit und Phantasie aufzuheben und sie dadurch der freudschen Psychoanalyse anzugleichen. Vor diesem Hintergrund erscheint Dalis hysterische Ophelia, die in die Nachfolge der lebensmüden Heiligen von Millais als eine mystische Ekstatikerin auftritt, deren Geist restlos von den zivilisatorischen Fesseln befreit ist, die wahre Muse des surrealistisch gesinnten Künstlers zu sein, die im Suizid die letzte Form der Befreiung ihres weltfremden, introvertierten Geistes sucht.⁶⁷⁴

Während die in sich selbst verrückte Muse auf der Bilddiagonale zeitlos an der Schwelle zwischen Leben und Tod verankert ist, zeigt die zweite Perspektive auf ihre Gestalt nur ein Gesichtsfragment des fast vollständig versunkenen Mädchens. Das Motiv fügt sich in den Rahmen der sich um die Jahrhundertwende gebildeten Tendenz, die Ophelia-Darstellung zunehmend auf das Bild ihres „entleibten“ Kopfes zu reduzieren und durch visuelle Entmaterialisierung ihren symbolischen Charakter zu steigern (Abb. 98).

Als Auslöser der neuen Ikonographie wird die besondere Popularität der *Totenmaske der Unbekannten aus der Seine* (Abb. 99) in dieser Zeit vermutet, die hinsichtlich mehrerer Aspekte dem modernen, sich vom Text emanzipierten Ophelia-Mythos verwandt erscheint. Die Herkunft der Maske und ihre Authentizität bleiben fragwürdig und Gegenstand zahlreicher literarischer Spekulationen, es wird grundsätzlich angenommen, es handle sich um eine junge Frau ohne feststellbare Identität, die angeblich

Surrealismus, Stünke, Hein (Hrsg.), Berlin 1992, insb. S. 30ff.; Gorsen, in: Eiblmayer/Braun 2000, S. 43-60.

⁶⁷⁴ Vgl. Winegarten, Renee, *On the Love of Suicide*, in: *Commentary* 54, 2, 1972, S. 33.

Suizid durch Ertrinken beging.⁶⁷⁵ Die suggestive Faszinationskraft, die sie auf Maler und Literaten ausübte, rechtfertigt das rätselhafte Lächeln, welches das anonyme Antlitz enigmatisch beseelt und den Gipsabguß zu einem deutungsoffenen Sinnbild einer im Tode gefundenen Glückseligkeit verwandelt.

Das Profil des vom Wasserspiegel optisch abgeschnittenen Gesichts der versinkenden Ophelia in Dalís Bild (Abb. 94) erscheint dagegen keinesfalls romantisch verklärt, sondern wie eine stumme, ausdruckslose und nicht mehr brauchbare Maske, die abgelegt worden ist, und es lässt sich nicht eindeutig entscheiden, ob sich dahinter noch Leben verbirgt. Die Wasserringe um den Kopf deuten auf eine Dynamik abwärts: Ähnlich der Unbekannten aus der Seine nimmt auch diese verstummte Ophelia ihr Geheimnis mit in den Tod.

Die Lithographie formuliert eine künstlerische Antwort auf die „zugleich begehrenswertesten und schrecklichsten“ Ophelia-Figuren der Präraffaeliten, auf jene „fleischlichen Verdichtungen bis zum Exzess ideale Frauen“, fiebernde und moralisch verklarte Verkörperungen des „Ewig-Weiblichen“ – legendäre Blumen eines „nekrophilischen Frühlings“.⁶⁷⁶ Im Konkreten ist sie auf die mehr als hundert Jahre alte und „unsterbliche“ Ophelia von Millais (Abb. 82) gerichtet und bestimmt eine Art optische und ikonographische Autopsie der die Motiv-Tradition nachhaltig prägenden Interpretation ihres romantischen Suizides.

Zu diesem Ziel wurde die millaische Ophelia zunächst aus dem symbolisch überladenen Naturbild befreit, das von Dalí durch zahlreiche, willkürlich verteilte Farbleckse ersetzt wurde. Dadurch wurden Gefühle, Leidenschaften und menschliche Triebe in ihrem abstrakten Wesen stilisiert und, zum Teil an die Arbeitsmittel der assoziativen Psychodiagnostik erinnernd, der freien, interpretativen Phantasie des Betrachters überlassen. Das Motiv des kleinen, rot gemusterten Vogels links in der realistischen Flusslandschaft im Vorbild wurde gegen die zierlichen Figuren zweier Libellen rechts in der Komposition des spanischen Malers ausgetauscht. Das anmutige Insekt stand bereits in der Tradition der barocken *Vanitas*-Darstellungen sinnbildlich für

⁶⁷⁵ Die Totenmaske soll der unbekanntes Toten in dem Pariser Leichenhaus abgenommen worden sein, entweder, um eine Identifikation der Person auch nach der Beerdigung zu ermöglichen, oder wegen des ungewöhnlich friedlichen Gesichtsausdrucks, der den weiblichen Leichnam auszeichnete. Siehe zum Thema: Phillips, David, *In Search of an Unknown Woman. "L'Inconnue de la Seine"*, in: *Neophilologus* 66, 3, 1982, S. 321-327; Hiertl 2002, S. 137ff.

⁶⁷⁶ Dalí, Salvador, *Der gespenstische Surrealismus des Ewig-Weiblichen in der präraffaelitischen Kunst*, in: Ders. 1973, S. 111.

die Nichtigkeit des menschlichen Lebens, für die Flüchtigkeit und die Fragilität seiner Schönheit, welche Ophelias lyrische Gestalt allgemein verkörpert. Das auch unter den Künstlern des Jugendstils besonders beliebte Motiv symbolisiert im neuen Kontext die Illusion, den Traum, das Irrationale und Märchenhafte, worin der Wahnsinn und die Freiheit der shakespeareschen Heldin letztendlich wurzeln.

Die „blütengleiche und weiche Ophelia“⁶⁷⁷ selbst präsentiert sich nicht mehr in einem kostbaren Kleid kostümiert, sondern wie in ein Totentuch gewickelt, wodurch ihre reizende Figur einer weiteren Verklärungsschicht entledigt wird. Die eigentliche Bedeutung der kostbaren Tracht bei Millais entlarvt sich, nichts anderes als ein Hilfsmittel der künstlerischen Aufbahrung des zu einem bildschönen Leichnam erstarrten Körpers der geistig unwiderruflich entrückten, jungen Frau zu sein.

Wenn alle sekundären Symbolschichten aufgedeckt werden, bleibt von der millaischen Ophelia allein der überzeitlich lebendige, ikonographische Kern ihrer Versinnbildlichung: die faszinierende Gebärde ihrer Hände und der schöne, halb im Wasser versunkene Kopf mit dem anmutigen, rätselhaften Gesichtsausdruck einer lebensmüden Heiligen. Dalí zerschnitt in seiner Lithographie die Einheit der zwei Motive und stellte sie, im Unterschied zu den Künstlern vor ihm, die sich nur die eine Symbolhälfte entliehen, nämlich den schönen Kopf (Abb. 93, 98), aus unterschiedlichen Perspektiven nebeneinander zur Schau, um ihre Bedeutung zu hinterfragen. Was unterscheidet also die Haltung der Hände der millaischen Ophelia von der inszenierten Pose einer Hysterikerin? Der viktorianische Künstler hat Ophelia in seinem Bild zu einer Heiligen ernannt, doch bedeutet Heiligtum nicht Weltfremdheit, und ist Weltfremdheit nicht wiederum dem radikalen Subjektivismus bzw. der radikalen Einsamkeit des Wahnsinnszustandes gleich? Verbirgt sich hinter dem liebeizenden Antlitz mit dem entrückten Ausdruck letztendlich nicht eine stumme, traurige Leichenmaske?

Durch den Hinweis auf die latente Ambivalenz des Sujets werden von Dalí sowohl die Strategie der künstlerischen Idealisierung und Ästhetisierung als auch die Bewunderung, die das berühmte millaische Gemälde hervorruft, als der Ausdruck einer sublimierten Nekrophilie offengelegt. Ophelia, das unvergängliche Sinnbild für die unerfüllte Sehnsucht nach Liebe und Freiheit, die Form und Fleisch gewordene Weltfremdheit der Romantiker, verliert durch den „entkleidenden“ Künstlerblick dennoch nicht ihre Bedeutung. Ihr wird lediglich der verklärende Umhang abgenommen, wodurch schließlich nicht so sehr das

⁶⁷⁷ Ebd., S. 345.

Bild, sondern der Bildbetrachter und seine Wahrnehmung zum Zielobjekt der künstlerischen Ironie werden. An sich bedeutet das Motiv des Ophelia-Freitodes im Bild von Millais die Veranschaulichung einer unbekanntes Wahnsinnigen auf der Todesbahre. Für den Betrachter, der im Sinne Rimbauds seine unerfüllte Sehnsucht nach Freiheit, Liebe und Seligkeit auf sie projiziert und ihren poetisch verklärten Freitod bewundert, ist sie nur die materielle Hälfte eines Symbols, das in befremdend schöner Form aufgetischt wird, um von der prosaischen Realität des frei gewählten Todes, vor allem aber von seinen Gründen, die sich auf die empfindsamen Naturen „mörderisch“ auswirken, abzulenken.

II. 2.1.5 „To Perform“: *Die Aufmachung erübrigt sich* (1964) von Leonor Fini

Aus der dunklen Flut des nächtlichen Hintergrunds, entlang der nach links flüchtenden Bilddiagonale erwächst die blasse, von einer hohen, unsichtbaren Quelle außerhalb des Bildraumes links stark beleuchtete Gestalt der Ophelia im Gemälde *Die Aufmachung erübrigt sich* (Abb. 100) der surrealistischen Malerin Leonor Fini (1908-1996) aus dem Jahr 1964. Die unhomogene, form- und grenzenlose Wellenmasse ihres herbstlich gefärbten Gewandes expandiert in alle Richtungen und löscht die Konturen des darunter verborgenen, weiblichen Körpers bis auf den zurückfallenden Kopf und die sich verkrampft hineinkrallenden Hände spurlos aus. Ophelia hat ihr leichenblasses, androgynes Gesicht vom Betrachter abgewandt, Augen und Mund sind geschlossen. In der oberen Bildecke rechts sind farbige Fragmente in hellgrünen Nuancen zu erkennen, die an die Lichtspiegelung eines bemalten Kirchenfensters erinnern.

Das Gemälde bietet ein weiteres Beispiel für die künstlerische Rezeption der Ophelia-Darstellung von Millais (Abb. 82) und konzentriert sich auf die bildhafte Inszenierung des bereits vollzogenen suizidalen Aktes (*to perform*).⁶⁷⁸ Das symbolträchtige Naturbild wurde in diesem Fall beinahe vollständig von einem undefinierbaren, dunklen Hintergrund verdrängt, wodurch die Komposition nicht nur jegliche Zeit- und Raumcharakteristik eingebüßt hat, sondern auch jeden Hinweis auf die Gründe für den vorzeitigen Tod der jungen Frau. Die präzise und akribisch ausgearbeitete weibliche Figur wiederum wurde von der statischen Bildhorizontale auf die dynamisch wirkende Linie der Diagonale verlegt. Das liebliche Gesicht mit porträthaften Zügen im Vorbild ersetzt das blasse,

⁶⁷⁸ Fini war mit den Werken der Präraffaeliten weitgehend vertraut. Siehe: Jelenski, Constantin, *Leonor Fini*, Straßburg 1968, S. 22; Lauter, Estella, *Léonor Fini: Re-Envisioning. La Belle Dame sans Merci*, in: Dies., *Women as Mythmakers. Poetry and Visual Art by Twentieth-Century Women*, Bloomington, Indiana 1984, S. 115.

anonyme Antlitz eines verstummten Zwitters⁶⁷⁹, dessen geschlossene Augen und geschlossener Mund die willentliche Verschließung für die äußere Realität ausdrücken. Die Hände, die sich in der Vision von Millais in einer Gebetsgeste öffnen, verkrampfen sich in der düsteren Interpretation von Fini wie in einer Todesagonie in das Stoffliche, Materielle, das sie über die Finsternis, über die „Landschaft des Todes“⁶⁸⁰ wiegt.

Millais wandte genauso viel Präzision und Akribie für die Ausarbeitung des kostbaren Kleides an, welches das herkömmliche, weiße Gewand aus dem Bühnenbild des späten 18. Jahrhunderts ersetzte, wie für die Gestalt der Ophelia selbst und beeinflusste dadurch die Entwicklung der jungen Motivtradition. Alle Künstler der Nachfolgezeit, die sich schöpferisch mit seiner Vision auseinandersetzten, nahmen unvermeidlich Stellung zu diesem einprägsamen, symbolträchtigen Requisit, das den physischen Körper der jungen Frau fast vollständig bedeckt. MacDonald (Abb. 87) hat es mit dem Bild einer überdimensionalen Veilchenblüte aus luftigem Stoff mit gold ornamentierten Rändern transkribiert, die sich voluminös im Kompositionsraum entfaltet und über die schmale Frauenfigur dominant behauptet, um die blumenzarte Natur ihrer Besitzerin zu betonen. Austen (Abb. 88) dagegen hat seine Ophelia vollständig entkleidet, um sie der verlogenen Zivilisationsmaskerade zu entreißen. Dalí (Abb. 94) hat das Mädchen schließlich in ein Leichentuch aufgebahrt, um darauf hinzuweisen, dass der kulturelle und ästhetische Wert der Kleidung im Kontext des Todes seine Relevanz verliert: In Bildern von Sterbenden oder Toten ist jedes Kleidungsstück letztendlich ein Bahrtuch.

In ihrer künstlerischen Antwort auf die gestaltreiche Tradition hat Fini ihrerseits das kostbare, mit floralen Mustern bestickte Gewand im millaischen Vorbild zu einer unhomogenen, goldglühenden Farbmasse mit fließendem Umriss transformiert, die ähnlich einer Aureole um die fragmentierte Figur expandiert und den Blick auf den weiblichen Körper gänzlich verbietet. Die sonderbare Ausschmückung ist jedoch nicht im willkürlichen Auftragen von Farbklecksen wie im Bild von Dalí entstanden, sondern in einer akribischen Manier, mit viel Liebe zum Detail ausgearbeitet worden.⁶⁸¹ Die Heterogenität und Mehrschichtigkeit der Farbe suchen beim Betrachter den

⁶⁷⁹ Silvia Eiblmayer (*Die verletzte Diva. Hysterie, Körper, Technik in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, in: Eiblmayer/Braun 2000, S. 21f.) macht auf den geschlechterspezifischen Paradigmenwechsel in der surrealistischen Kunst nach der Jahrhundertmitte aufmerksam, der sich in der Feminisierung des männlichen Körpers sichtbar machte, wodurch ein ambivalenter Status zwischen Objekt und Subjekt inszeniert werde. In diesem Sinne lässt sich auch die Androgynisierung des weiblichen Körpers bei Fini als eine Aufhebung der geschlechtlichen Polarität im Kunstbetrieb und somit als das Streben nach Universalisierung der Ophelia-Problematik deuten.

⁶⁸⁰ Würfel 1985, S. 72.

⁶⁸¹ Die Präzision bei der Form- und Farbgebung charakterisiert die Arbeitsweise der Malerin. Siehe dazu Chadwick, Whitney, *Women Artists and the Surrealist Movement*, Hampshire 1985, S. 168ff.

halluzinatorischen Eindruck von Bewegung, von immanenter Veränderung der sich an den Rändern wellenden Masse zu suggerieren. Das Motiv des breiten Farnstreifens, der jenseits des linken Bildrahmens führt, deutet auf eine vorausgegangene Dynamik: Ophelia liegt nicht auf einer moosigen Oberfläche, sondern wird von der nächtlichen Flut nach rechts getragen. Das bedeutet, dass sie, die Muse weiterhin lebt, in unbestimmbaren Zeiten und Räumen, von der dunklen Flut der künstlerischen Phantasie gewogen. Trotzdem gleicht diese Ophelia nicht mehr einer weißen Lilie wie im Gedicht von Rimbaud, sondern einer verwelkten Blüte, die dem herbstlichen Verfall geweiht ist oder „wie von einer Pest befallen, die aus längst vergangenen Zeitaltern stammt“⁶⁸². „Die Aufmachung erübrigt sich“, die shakespearesche Tragödienheldin hat ihre Reinheit und Unschuld unwiderruflich verloren, davon sind nur wenige weiße Spuren wie Meeresschaum an den wallenden Rändern geblieben.

Der Rückblick auf die „Kulturgeschichte“ der Ophelia lässt das Motiv in der Tat „älter als tausend Jahre“⁶⁸³ erscheinen. Mehr als eine Künstlergeneration hat nach ihm gegriffen, es interpretiert, verwandelt, verfremdet. Ophelia wurde bekleidet, entkleidet, fragmentiert und wieder zusammengenäht, so dass sie im fortgeschrittenen 20. Jahrhundert keinen Körper mehr besitzt. Befleckt und beschwert mit Deutungen, Überinterpretationen, Projektionen ist er endgültig in die Finsternis der abgründigen Spekulationen versunken. Was von der shakespeareschen Tragödienfigur geblieben ist, das sind ein verstummtes, tödlich blasses, androgynes Gesicht und zwei weibliche Hände, die wie kraftlose Flügel nicht mehr die Höhe suchen, sondern in den farbigen Wellen des Stofflichen gefangen sind. Der Bildbetrachter selbst weiß nicht mehr, „wer“ oder sogar „was“ Ophelia ist, worin ihr Wahnsinn bestand. Es ist nicht mehr eindeutig zu entscheiden, wie und warum sie gestorben ist. Selbst ihre Reste, eingebettet in einen indifferenten Hintergrund, verweigern jede Aussage. Gewiss erscheint nur, dass ihre deutungsoffene Gestalt zur Unsterblichkeit verurteilt wurde, so dass sie schließlich zu einem Sinnbild der Unsterblichkeit selbst geworden ist.

Die anonyme androgyne Ophelia-Figur von Fini hat dennoch ihr Vorbild in der Gestalt der sich nach Liebe, Himmel und Freiheit sehnenenden, lebensmüden Heiligen im Gemälde von Millais (Abb. 82), die in der Rolle der unsterblichen Muse Generationen von Künstlern inspirierte (Abb. 85-88, 94, 98). Ihre Art der bildnerischen „Performance“ deutet

⁶⁸² Jelenski 1968, S. 8.

⁶⁸³ Rimbaud, *Ophelia*, S. 27

darauf, dass in Wirklichkeit nicht die konkrete weibliche Figur es ist, die seit Jahrhunderten die empfindsamen Naturen fasziniert, sondern das poetisierte Motiv ihres romantischen Freitodes.

II. 2.2 Ophelias Nachfolgerinnen: die unbekannte Ertrunkene

Der romantisch ausgelegte Freitod von Ophelia, der eine radikale Absage an die verlogene bürgerliche Welt formuliert, übte seit der Mitte des 19. Jahrhunderts eine konstante Anziehungskraft auf mehrere Generationen von Künstlern aus. Ähnlich den „Wertherianern“ aus der Goethe-Zeit, die zahlreich danach bestrebt waren, die Dichtkunst in Bildwirklichkeit zu verwandeln, müssen Maler und Graphiker in der fiktiven, lyrischen Gestalt der jungen Frau eine Ausdrucksform ihres eigenen Lebensgefühls gefunden haben.

Aus welchem Grund die anonymen Ophelien der prosaischen Wirklichkeit wiederum ins Wasser gingen, dieser Frage nachzugehen und zu beantworten war an erster Stelle nicht die Kunst bemüht, sondern die junge soziologische und psychologische Suizidforschung im 19. Jahrhundert.⁶⁸⁴ Die ersten statistischen Ergebnisse lieferten eindeutiges Beweismaterial dafür, dass Frauen zwei bis drei Mal seltener Hand an sich legten als Männer. Darauf bezogen wurde die sich rasch und nachhaltig etablierte These von der weiblichen Immunität gegen Suizid gestellt. Argumentiert wurde sie durch die präventiv wirkende Rolle der Frau als Gattin und Mutter im sicheren häuslichen Bereich, im Unterschied zum Alltag der berufstätigen Männer, die dem Leistungsdruck und den Gefahren des öffentlichen Lebens seit der Zeit der zunehmenden Industrialisierung ausgeliefert waren. Weitere Gründe lieferte die Unterstellung, Frauen kennzeichne eine „natürliche Primitivität“, welche ihre intuitive Anpassungsfähigkeit rechtfertige, mit der sie jede Situation ohne Schwierigkeiten bewältigen würden, sowie ihre niedrige oder gar mangelnde Bildung, die sich nicht zuletzt mit dem Mangel an intellektuellen Bedürfnissen erkläre und vor intellektueller Schwermut schütze.⁶⁸⁵ Wenn Frauen in den vergangenen zwei Jahrhunderten trotzdem „männlich“ handelten und sich das Leben nahmen, wurde entweder die weibliche „Emancipation“⁶⁸⁶ oder die ausgeprägte weibliche Neigung zu

⁶⁸⁴ Zum Thema und zum Folgenden siehe: Johnson, Kathryn, *Durkheim Revisited: "Why Do Women Kill Themselves?"*, in: *Suicide and Life-Threatening Behaviour* 9, 3, 1979, S. 145-153; Heshusius, Lous, *Female Self-Injury and Suicide Attempts: Culturally Reinforced Techniques in Human Relations*, in: *Sex Roles* 6, 6, 1980, S. 843-857; Kushner, Howard I., *Women and Suicide in Historical Perspective*, in: *Signs* 10, 3, 1985, S. 537-552; Higonet 1985; MacDonald/Murphy 1990, S. 260ff.; Kushner 1993; Baumann 2001, S. 252ff.; Brown 2001, S. 146ff.

⁶⁸⁵ Siehe dazu Durkheim 1973, S. 178f., 240f., 313f., 345.

⁶⁸⁶ „Die Sache ist begreiflich: Wenn sich das weibliche Geschlecht aus seiner bisherigen socialen Stellung emancipieren will und mit dem männlichen Geschlechte in Concurrenz tritt, so müssen die allgemein

übermäßiger Leidenschaft und unkontrollierbaren Gefühlsausbrüchen beschuldigt.⁶⁸⁷ Vor allem aber wurde der Verlust des für sie vorgesehenen, schützenden Platzes im sicheren Bereich der Familie als die Ursache für einen sittlichen Niedergang unkritisch vorausgesetzt, der oft im engen Zusammenhang mit verschmähter Liebe gedacht wurde.⁶⁸⁸

Die Gründe für den weiblichen Suizid, die erst im 19. Jahrhundert wissenschaftlich dargelegt und gesondert analysiert wurden, unterscheiden sich, kulturhistorisch gesehen, im hohen Grade von den spezifischen Ursachen für die Verzweiflung, welche die Männer befiel. Die tief liegenden Differenzen erklärt das Faktum, dass die Frauen, unabhängig von ihrer epochalen, kulturellen und sozialen Zugehörigkeit, sowohl eine *eigene* als auch eine weitgehend *andere* „Geschichte“ als die Männer besitzen.⁶⁸⁹ Bereits die antiken Mythen und Epen berichten von zwar stolzen und handlungsmutigen, letztendlich aber dem männlichen Willen unterworfenen Frauen, welche die siegesreichen Krieger und Herrscher als launische Göttinnen, liebende Mütter, ergebene oder starrsinnige Ehefrauen und Töchter begleiten, beraten, trösten, verhelfen oder ins Unglück stürzen.⁶⁹⁰ Im biblischen Testament wird der Frau, die im Kontext der patriarchalen jüdischen und christlichen Religion keinen Anspruch auf eine göttliche Natur mehr erheben kann, weiterhin die Rolle der Mutter und der Gattin zugewiesen, die lediglich für die Erhaltung der Sippe

wirksamen sozialen Faktoren die Frauen mehr angreifen als die Männer, die in Folge ihrer bisherigen Stellung im Leben der Gefährdungen desselben durch die längere Gewohnheit verhältnismäßig mehr gewachsen sind als die Frauen. Überdies bringt die Emancipation wie jede neue Bewegung Verirrungen und Auswüchse mit sich, durch welche die an ihr Beteiligten noch mehr zu ihren Ungunsten geschädigt werden.“ Masaryk 1881, S. 139.

⁶⁸⁷ Siehe beispielsweise den Bericht vom ertrunkenen Mädchen in *Werthers Leiden I. (Brief vom 12. August 1771, S. 48ff.)*, in dem Goethe den tatsächlich stattgefundenen Suizid durch Ertrinken von Anna Elisabeth Stöber (Vgl. Beutler, Ernst, *Wertherfragen*, in: Herrmann 1994, S. 102-109) im Sinne seiner Zeit interpretiert: „[...] und ihr Geliebter verlässt sie. – Erstarrt, ohne Sinne steht sie vor einem Abgrunde; alles ist Finsternis um sie her, keine Aussicht, kein Trost, keine Ahnung! denn der hat sie verlassen, in dem sie allein ihr Dasein fühlte. Sie sieht nicht die weite Welt, die vor ihr liegt, nicht die vielen, die ihr den Verlust ersetzen könnten, sie fühlt sich allein, verlassen von aller Welt, – und blind, in die Enge gepresst von der entsetzlichen Not ihres Herzens, stürzt sie sich hinunter, um in einem rings umfangenden Tode alle ihre Qualen zu ersticken. [...] der Mensch ist Mensch, und das bisschen Verstand, das einer haben mag, kommt wenig oder nicht in Anschlag, wenn Leidenschaft wütet und die Grenzen der Menschheit einen drängen.“

⁶⁸⁸ Vgl. Nead, Lynda, *Seduction, Prostitution, Suicide. ›On the Brink‹ by Alfred Elmore*, in: *Art History. Journal of the Association of the Art Historian* 5, 3, 1982, S. 310-323; Kushner 1993, S. 469f. Erst Studien aus der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts haben darauf aufmerksam gemacht, dass gerade Hausfrauen öfter zum Suizid neigen als ihre finanziell selbstständigen und berufstätigen, d. h. bedeutend mehr im sozialen Leben integrierten Zeitgenossinnen. Siehe Johnson 1979, S. 151.

⁶⁸⁹ Zum Folgenden siehe: Schulte 1994, S. 137ff.; Anderson, Bonnie S./Zinsser, Judith P., *Eine eigene Geschichte. Frauen in Europa, Bd. 1. Verschüttete Spuren. Frühgeschichte bis 18. Jahrhundert*, Frankfurt a. M. 1995; Dies., *Eine eigene Geschichte. Frauen in Europa, Bd. 2. Aufbruch. Vom Absolutismus zur Gegenwart*, Zürich 1993; Majer, Diemut, *Frauen-Revolution-Recht. Die großen europäischen Revolutionen in Frankreich, Deutschland und Österreich 1789 bis 1918 und die Rechtsstellung der Frauen. Unter Einbezug von England, Russland, der USA und der Schweiz*, Zürich 2008.

⁶⁹⁰ Siehe dazu Anderson/Zinsser 1995, S. 40ff.

verantwortlich sei: Eva, die Urmutter aller Christen, wurde schließlich aus einer Rippe Adams erschaffen, um ihn zu begleiten und zu dienen.⁶⁹¹ Ihre biblisch-theologische Bürde wiederum, die Sünde in die Welt gebracht zu haben⁶⁹², lieferte bereits den ersten schwerwiegenden „Beweis“ für das von niederen Trieben beherrschte, trügerische Wesen der weiblichen Natur. Die im Mythos vorgegebene, ontologische Unebenbürtigkeit des weiblichen Geschlechts erwies sich für Jahrhunderte als Grund genug, die Frauen den tief liegenden Segmenten der irdischen Hierarchie zuzuordnen, ihnen die Rechte und die Würde des dem Schöpfer ebenbildlichen, rationalen Mannes abzuerkennen und als letzte Konsequenz ihnen auch den Zugang zu den Wissenschaften zu verweigern.⁶⁹³

Die antik-mittelalterlichen Gründe für die Geringschätzung der Frauen setzen sich umformuliert in den Ansichten der Neuzeit fort. Ihnen wurde eine leibliche und seelische „Schwäche“ vorgeworfen, die nicht nur ihre Untauglichkeit für schwere, körperliche Arbeit oder für die intellektuellen Herausforderungen der Wissenschaften rechtfertigte, sondern auch die Notwendigkeit der männlichen Führung, der männlichen Vormundschaft. Die ausgeprägte weibliche Empfindlichkeit und Emotionalität wurde einerseits in direktem Zusammenhang mit der biologischen Mutterrolle gedacht, Kinder zu gebären und zu pflegen, andererseits wurde den Frauen gerade aufgrund ihrer affektiven, unbeständigen und launischen Natur, die sich mit wenig Verstand auszeichne, zwielichtige Moralität, d. h. Untreue, Lüsterheit und Verlogenheit vorgeworfen. Die Beschuldigungen nahmen nicht nur misogynen Züge an, sie wurden zugleich vielfach durch die Spekulationen der zeitgenössischen Mediziner „wissenschaftlich“ argumentiert.⁶⁹⁴ Die axiomatisch wirkende, „angeborene weibliche Unterlegenheit“⁶⁹⁵ führte zu der Begrenzung der Lebenswelt der Frauen auf den häuslichen bzw. familiären Bereich. Zudem wurden ihnen im politischen, gesellschaftlichen und familiären Kontext kaum Entscheidungs- und Handlungsrechte anerkannt, so dass sie in absoluter Abhängigkeit vom Willen ihres Vormunds standen.⁶⁹⁶ Frauen, Kinder, Gefangene und Wahnsinnige bildeten bis in das 20. Jahrhundert hinein die Gruppe der Rechtlosen, Politik, Wirtschaft, Wissenschaft, Religion und Kunst bestimmten dagegen die männliche Domäne.⁶⁹⁷

⁶⁹¹ Vgl. Gen 2:18ff.; Anderson/Zinsser 1995, S. 43ff.

⁶⁹² Gen 3:1ff.

⁶⁹³ Siehe Anderson/Zinsser 1995, S. 114ff.

⁶⁹⁴ Siehe: Andersson/Zinsser 1993, S. 118ff., 184ff.; Dies. 1995, S. 56ff.; Majer 2008, S. 123.

⁶⁹⁵ Ebd., S. 54.

⁶⁹⁶ Majer 2008, insb. S. 53, 110f.

⁶⁹⁷ Säkulare Bildung für Frauen lässt sich zuerst in der Epoche der Renaissance, seit dem späten 14. Jahrhundert, im Kreis der sozial und materiell privilegierten Familien und vor allem in Italien nachweisen. Die Beherrschung der griechischen und lateinischen Sprache ermöglichte den jungen Damen den Zugang zu den humanistischen, philosophischen und religiösen Schriften der Vergangenheit und der

Die führenden weiblichen Tugenden definierten in diesem Kontext die Jungfräulichkeit, die Keuschheit, die Bescheidenheit und die Selbstopferbereitschaft für Vater, Ehemann, Bruder und Kinder.⁶⁹⁸ Unwissenheit, Gehorsamkeit und Hilflosigkeit galten bis in die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts als besondere weibliche Reize, welche dem Mann Gefallen durch seine Überlegenheit bereiten sollten.⁶⁹⁹ Die weibliche Ethik, die sich, im Grunde genommen, aus „lauter Eigenschaften des »Nichtseins«“ konstituierte, wurde schließlich von der idealisiert-sentimentalisierten Vorstellung von der engelgleich lieblichen, fragilen und schutzbedürftigen Jungfrau verkörpert, die, ähnlich wie die shakespearische Ophelia, zu bedingungsloser Gehorsamkeit bereit war.⁷⁰⁰ Der männliche Tugendkatalog explizierte sich dagegen überwiegend in Vernünftigkeit, physischer und intellektueller Stärke, Mut und Zuverlässigkeit.⁷⁰¹

Als Gefühlswesen, welche einzig aus und für die Leidenschaft leben, wurden die Frauen von den zeitgenössischen Theoretikern und Moralisten offen kritisiert, wenn sie sich „emancipierten“, wenn sie sich „männlich“ souverän und mutig benahmen und wie die Römerin Lucretia nicht nur die ihnen vorgeschriebene, häusliche und moralische Schwelle zu übertreten wagten, sondern auch über die Grenzen des eigenen Daseins zu entscheiden sich erdreisten. Das einführend formulierte Ziel dieser Studie definiert sich dennoch nicht über den Versuch, fern von den konkreten Kunstwerken die Ansichten über den weiblichen Suizid und seine Gründe kulturkritisch auszuwerten, zumal sich die

Gegenwart, die sie, wie sonst lediglich den Männern seit Jahrhunderten vorbehalten war, übersetzen und kommentieren durften. Seit dem 18. Jahrhundert wurde in der Frauenbildung zunehmend die Vorbereitung für das Eheleben gesehen: Zu Hause oder in einem privaten Mädchenpensionat erlernten die Töchter von vermögenden Familien überwiegend praktische Fähigkeiten, um „gute Partie zu machen“, die langen Tage durch Strickerei, Malerei oder das Lesen von Romanen zu überbrücken und am Abend den Gatten angemessen zu unterhalten. Allerdings war das Lesen, auch von Unterhaltungsliteratur, keinesfalls positiv gesehen, eine gelehrte Frau blieb bis in das 20. Jahrhundert hinein Gegenstand des Spottes – paradoxerweise nicht nur von männlicher Seite. Erst seit dem Ende des 19. Jahrhunderts boten die meisten europäischen Staaten eine kostenlose Schulausbildung sowohl für Jungen als auch für Mädchen, auch wenn das Lehrprogramm ganz unterschiedlich war. Der führende Grund dafür war die fortschreitende Industrialisierung, die es zunächst möglich und später auch notwendig machte, dass auch die Frauen über elementare Schreib-, Lese- und Rechenkenntnisse verfügten, um ihren Lebensunterhalt selbst verdienen oder die Familie materiell unterstützen zu können. Vgl. Anderson/Zinsser 1993, S. 104ff., 142ff., 170, 224ff.; Majer 2008, S. 46, 84ff.

⁶⁹⁸ Siehe Anderson/Zinsser 1993, S. 140ff.; Dies. 1995, S. 59ff., 120.

⁶⁹⁹ Vgl. Schulte 1994, S. 137ff.

⁷⁰⁰ Ebd., S. 144.

⁷⁰¹ „Als Lieblingstopos in unzähligen Gedichten, Romanen, Balladen, Opern, Theaterstücken sowohl vor als auch nach der Revolution unablässig beschworen, fand dieses Ideal seinen „klassischen“ Ausdruck in Rousseaus Postulaten, nach denen die Frau „eigens dafür geschaffen (sei), um dem Mann zu gefallen“, während der Mann „allein dadurch gefalle, dass er stark sei“, dass sei „das Gesetz der Natur“. Dieses Geschlechterideal war in Ehe und Familie vereinigt; sie waren nicht dem persönlichen Glück der Ehegatten bestimmt, sondern waren Grundlagen der bürgerlichen Ordnung und ihr höchstes Gut, Hort der Sicherheit, in der der Mann sich von den beruflichen Strapazen erholte und in die er immer zurückkehren konnte.“ Majer 2008, S. 112f.

feministische Forschung in den letzten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts mit dem Thema in einem übergreifenden Zusammenhang mehrfach auseinandergesetzt hat.⁷⁰² Im Folgenden soll aus diesem Grund vielmehr befragt werden, welche Stellung die konkreten Künstler zu der zeitgenössischen Sicht auf den weiblichen Suizid bezogen und wie sie bildhaft verteidigt wurde.

II. 2.2.1 Die Liebende: *Found Drowned* (um 1850) von George Frederic Watts

Eine der frühesten Suiziddarstellungen, die den Tod einer anonymen Ertrunkenen zum Bildgegenstand hat, gehört zu dem Œuvre des englischen Malers George Frederic Watts (1817-1904). Das Gemälde *Found Drowned* (Abb. 101), das zwischen den Jahren 1848 und 1850 entstanden ist, versetzt den Betrachter unmittelbar vor den vom Bildrahmen abgeschnittenen Bogen einer Steinbrücke, um ihn mit dem Leichnam einer vom Wasser auf den schmalen Uferstreifen hinausgetragenen, jungen Frau zu konfrontieren. Die Tote liegt rücklings auf dem steilen Boden, das von einer unsichtbaren Quelle rechts strömende Licht fällt auf ihr strenges Profil hinab und hebt es vor dem düsteren Hintergrund plastisch ab. Sie trägt ein schlichtes, herbstbraunes Kleid mit langen Ärmeln, das bis zum Hals zugeknöpft ist, ihre Füße liegen noch unter den dunklen Wellen begraben, die Arme ruhen seitlich weit von sich gestreckt, die Kette eines herzförmigen Medaillons hängt an den Fingern der linken Hand. Die kastanienfarbenen, langen Haare der Unbekannten sind ordentlich im Nacken gebunden, das liebliche Gesicht ist zum Himmel gewandt, Augen und Mund sind geschlossen. In der Ferne erheben sich die Türme einer nächtlichen Stadtsilhouette zum mondlosen Himmel, dessen finsternes Firmament allein der kreuzförmige Schein eines einsamen Sternes schmückt.

Watts war unter seinen Zeitgenossen dafür berühmt, „Gedichte auf der Leinwand“ malerisch zu verfassen – im metaphorischen wie auch im wortgetreuen Sinne.⁷⁰³ *Found Drowned* bestimmt dabei keine Ausnahme. Als Inspirationsquelle für das erst im Jahr 1881 ausgestellte Gemälde diente das in der Viktorianischen Epoche besonders populär gewordene, sozialkritische Poem *The Bridge of Sighs* (1844) des englischen Dichters

⁷⁰² Siehe: Higonnet 1985; Dijkstra, Bram, *Idols of Perversity. Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle Culture*, New York 1986, S. 25ff.; Berger, Renate/Stephan, Inge, *Einleitung*, in: Ders. 1987, S. 1-9; Bronfen, Elisabeth, *Die schöne Leiche. Weiblicher Tod als motivische Konstante von der Mitte des 18. Jahrhunderts bis in die Moderne*, in: ebd., S. 87-115; Dies. 1994 (siehe auch den Kommentar von Lang 1995, S. 116-119 dazu); Stuby 1992; Bronfen, in: Ausst. Kat. Bern 2006, S. 42-51.

⁷⁰³ Vgl. Blunt, Wilfrid, „England's Michelangelo“. *A Biography of George Frederic Watts*, London 1975, S. 55; Bryant, Barbara, *G. F. Watts and the Symbolist Vision*, in: Wilton 1997, S. 65; Wood 1999, S. 52.

Thomas Hood (1799-1845). Das lyrische Werk war als eine Art Plädoyer zu einem realen Vorfall entstanden, von dem im täglichen *Police Report* der britischen Zeitung *Times* im Frühling des Jahres 1844 ausführlich berichtet wurde. Es handelte sich um den misslungenen Suizidversuch der Näherin Mary Furley, die aus Verzweiflung über die Ausweglosigkeit aus der Armut und der Hungersnot ihrer Familie zusammen mit ihrem jüngsten Kind in den *Regent's Canal* in London ging, um zu ertrinken. Das Kind starb, sie wurde gerettet, des Mordes angeklagt und zum Tode verurteilt. Die *Times* kritisierte stürmisch das Gerichtsurteil und sorgte für viel Aufsehen, so dass die Strafe schließlich revidiert und in sieben Jahre Zuchthaus umgewandelt wurde.⁷⁰⁴

Hood romantisierte die tragische Geschichte der Näherin, indem er die konkrete Problematik zu einer Anklage gegen den moralischen Verfall erhob, den die Glaubenskrisen der Industrieländer stiftete. Zu diesem Ziel ersetzte er den Londoner *Regent's Canal* mit der sprichwörtlich gewordenen *Waterloo Bridge*, mit der „Brücke der Seufzer“, von der zahlreiche Lebensmüde und Verzweifelte die Flucht aus der unseligen Gegenwart bereits ergriffen hatten.⁷⁰⁵ Die Figur der Mutter verwandelte er zu der Gestalt einer jungen Frau, deren Schicksal ein abruptes Ende nehmen sollte, bevor sie überhaupt eine Familie gründen konnte, um die Tragik des Suizidereignisses an sich zu betonen und breitere Bürgerschichten dafür zu sensibilisieren, die in der Unbekannten ihre eigene Tochter oder Schwester wiedererkennen sollten.

Als Ergebnis findet sich der Leser als Protagonist der literarischen Fiktion am Flussufer wieder, dem das Wasser bereits den zierlichen, weiblichen Leichnam zurückerstattet hat.⁷⁰⁶ Wie ein Bahrtuch wickeln sich die nassen Kleider um den Körper der Ertrunkenen, Kälte liegt auf den blassen Lippen und den kastanienbraunen Locken, furchterlich blind starren die Augen das Mysterium des Todes an.⁷⁰⁷ Deswegen solle sie von Schuld freigesprochen werden. Mit Mitleid und Verständnis anstatt mit Abscheu und Verachtung solle der Leser ihr Leid und Unglück bedenken und, solange der schmale

⁷⁰⁴ Vgl. Blunt 1975, S. 55; Guratzsch, Herwig/Unverfehlt, Gerd (Hrsg.), *Gustave Dore 1832-1883*, Bd. 2, *Bilderkatalog*, Ausst. Kat., Dortmund 1982, S. 260ff.; Anderson, Olive, *Suicide in Victorian and Edwardian England*, Oxford, New York 1987, S. 197; Nochlin, Linda, *Lost and Found: Once More the Fallen Woman*, in: Dies., *Women, Art, and Power and Other Essays*, Oxford 1988, S. 64f.; Wood 1999, S. 52.

⁷⁰⁵ Vgl. Anderson 1987, S. 197.

⁷⁰⁶ Im Folgenden zit. nach Hood, Thomas, *Selected Poems*, Manchester 1992, S. 113-116.

⁷⁰⁷ „Alas! for the rarity/Of Christian charity/Under the sun! [...] /Sisterly, brotherly,/Fatherly, motherly/Feelings had changed:/Love, by harsh evidence,/Thrown from its eminence;/ Even God's providence/Seeming estranged“. Hood, *The Bridge of Sighs*, S. 114f.

Leichnam nicht erstarrt sei, ihre Hände zum letzten Gebet auf die Brust legen, ihre Augen schließen und fromm das Urteil über ihre sündhafte Tat dem Gott überlassen.⁷⁰⁸

Found Drowned, womit Watts seine bildhafte Interpretation des berühmten Poems betitelte, bezieht sich auf ein konventionelles Gerichtsurteil im Viktorianischen Zeitalter, womit Todesfälle durch Ertrinken bezeichnet wurden, bei denen sich die gesammelten Indizien als unzureichend erwiesen, um den Verdacht auf Suizid auszuschließen.⁷⁰⁹ Mit der Anspielung auf das juristische Fachvokabular der Gegenwart beabsichtigte der Maler, den Aspekt einer gewissen Ambivalenz in die Komposition einzuweben, die den Tod der Unbekannten als zweideutig, d. h. sowohl als selbstverschuldeten Selbstmord als auch als metaphorischen Mord im Sinne von Hoods lyrischer Anklage thematisiert.

Der trockene und gewissermaßen sichere Platz unter einer massiven Brücke bietet den mittel- und obdachlosen Bürgern bis in die Gegenwart hinein eine Zufluchtsmöglichkeit und bestimmt somit einen trivialen Schauplatz der Armut und der Misere in der architektonischen und sozialen Hierarchie der industriellen Großstädte.⁷¹⁰ Im Gemälde von Watts (Abb. 101) dient das Motiv des greifbar nah erscheinenden Steinbogens dem künstlerischen Vorhaben, den Bildbetrachter strategisch in die Raumorganisation zu involvieren und ihn, ähnlich dem Leser vom Hoods Gedicht, durch

⁷⁰⁸ Die Intensität des moralischen Vorwurfs sowie die Wirkung des sozialkritischen Poems auf die Zeitgenossen des Dichters lassen sich heutzutage schwer nachempfinden. Dennoch bleibt das Gedicht eines der bekanntesten lyrischen Werke des Viktorianischen Zeitalters: In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wurde es von zahlreichen Künstlern visuell übersetzt, wie beispielsweise John Everett Millais (*The Bridge of Sighs*, 1858, British Museum, London, abgeb. in: Rhodes 2001, S. 57, Abb. 20), Gerald Fitzgerald (*The Bridge of Sighs*, 1858, Standort unbekannt, abgeb. in: Beckmann 2007, S. 39, Abb. 21) oder Gustave Doré (*Die Brücke der Seufzer*, 1870, Abb. 117 dieser Studie). Sowohl das Poem als auch die sozialkritischen Darstellungen sind nicht zuletzt als Folge der Entdeckung des großstädtischen Elends als Motiv der Malerei und der Graphik in den 30er Jahren des 19. Jahrhunderts zu denken. Künstler, Photographen, Journalisten und Philanthropen kamen in die Metropolen, um unbekannte Phänomene, starke Kontraste und schockierende Erfahrungen zu sammeln, Armutsdarstellungen zu malen und sie in die Öffentlichkeit zu bringen. Vgl. Koven, Seth, *Gustave Doré und Dr. Barnardo. Zur Darstellung der Armut im viktorianischen London*, in: Zupancic, Andrea (Hrsg.), *Armutzeugnisse. Die Darstellung der Armut in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, Ausst. Kat., Berlin 1995, S. 35ff.; Schwarz, Werner M. u. a. (Hrsg.), *Ganz unten. Die Entdeckung des Elends – Wien, Berlin, London, Paris, New York*, Ausst. Kat., Wien 2007.

⁷⁰⁹ Vgl. Bailey 1998, S. 63f. Der Leichenbeschauer sollte Indizien im Fall eines Todes durch Ertrinken sammeln und sie dem Gericht vorlegen, das im konkreten Einzelfall zu entscheiden hatte, ob es sich um einen Unfall, Mord oder Suizid handelt. Siehe dazu ebd., S. 38ff. Die Problematik aus der shakespeareischen Tragödie *Hamlet* scheint im viktorianischen England an Aktualität nicht eingebüßt zu haben.

⁷¹⁰ Watts hat den gleichen Brückenbogen auch in dem sozialkritischen Gemälde *Under a Dry Arch* (Abb. 102) aus dem Jahr 1850 zum Motiv gewählt. Im Unterschied zu dem ästhetisierten Leichnam der jungen Ertrunkenen in *Found Drowned* zeigt die nächtlich dunkle Komposition eine zusammengebrochene Frau mit einem schmutzigen und von Leid und Hunger gezeichneten Gesicht, die unter der Brücke entweder einen Schlafplatz für die kalte Nacht oder einen Sterbeort gefunden hat. Das Motiv der Brücke findet sich auch im abschließenden Blatt der graphischen Trilogie *Past and Present* (1858, Tate Gallery, London, abgeb. in: Brown 2001, S. 156, Abb. 156) des britischen Künstlers August Leopold Egg (1816-1863), welche das tragische Schicksal einer verführten und von ihrem Ehemann verstoßenen jungen Mutter thematisiert.

den optisch täuschenden Realismus in die Rolle desjenigen Passanten zu versetzen, der den Leichnam als Erster entdeckt hat. Die Wirkungsmacht der Suggestion wird durch das Motiv des auf das blasse Gesicht der Ertrunkenen herabfallenden Lichtes optimiert, das zur Quelle theoretisch eine imaginäre Laterne in seiner erhobenen Hand haben muss.

Watts hat sich an der ausführlichen Beschreibung im Poem orientiert und die Unbekannte als eine junge Frau mit kastanienbraunen Haaren, lieblichen Gesichtszügen und einem schlichten, langen Kleid vergegenwärtigt, dessen von der Nässe drapierte Stoff wie ein Leichentuch um den schlanken Körper gewickelt liegt. Der Unterleib ist immer noch im Wasser versunken und deutet auf die besondere Art ihres Todes hin. Dennoch handelt es sich nicht um die realistische Darstellung einer aufgedunsenen Wasserleiche (Abb. 108), sondern um ein lebendig anmutendes Idealbild.⁷¹¹ „Death has left on her/Only the beautiful“ – wie in den lyrischen Visionen von Hood haben außerdem weder das Leid noch die schlammigen Gewässer Spuren auf dem verklärten weiblichen Gesicht hinterlassen. Die Augen, die das Gedicht als geöffnet und „staring so blindly, dreadfully staring“ beschreibt, sind geschlossen und verleihen der Odemlosen den Ausdruck eines durch seligen Schlaf erlösten Menschen (Abb. 86, 99). Das herabfallende, metaphysisch wirkende Licht hebt die physische Schönheit der jungen Frau vor der nächtlichen Dunkelheit hervor und verleiht ihrem Erscheinungsbild im Kontext des Todes spirituelle Qualitäten.

Die Forderung um Nachsicht wird durch die Verallgemeinerung und Sentimentalisierung der Suizidgründe formuliert. Die Herzform des Medaillons, das die Ertrunkene mit in den Tod nehmen wollte, bestimmt ein seit dem Altertum bekanntes Sinnbild der Liebe und liefert ein unmissverständliches Indiz dafür, dass ein gebrochenes Liebesversprechen ihre Verzweiflung ausgelöst haben muss. Ähnlich der Unbekannten im Poem wird auch diese „Tochter Evas“, deren sittsam hochgeknöpftes, schmuckloses Kleid die Zugehörigkeit zu den unteren sozialen Schichten bezeugt, als ein unschuldig Opfer der gesellschaftlichen Doppelmoral thematisiert.⁷¹² Hinter ihrem „Sündenfall“ verbirgt sich

⁷¹¹ Modell für die Figur der Ertrunkenen stand eine junge Frau, die auf einem weiteren Gemälde von Watts, *The Irish Famine* (1850, Watts Gallery, Compton, Inv. Nr. COMWG.132 [URL: <http://wattsgallery.adlibsoft.com/detail.aspx#>; Stand: März 2011]), wieder erkennbar ist.

⁷¹² Sehr wahrscheinlich handelt es sich um die Darstellung einer jungen Gouvernante, das aus der Provinz in die Großstadt ging, um zu arbeiten und zu heiraten. Im 19. Jahrhundert, als die Bevölkerung der europäischen Städte aufgrund des wirtschaftlichen Wachstums rasant zunahm, begaben sich viele jungen und ledigen Frauen in die Metropolen, um ihr Lebensunterhalt zu verdienen. Allerdings gab es für sie nur zwei Möglichkeiten: Sie konnten entweder als Gouvernante oder Dienstmädche in einer fremden Familie oder als Angestellte in einer Fabrik arbeiten, in beiden Fällen für einen äußerst niedrigen Lohn und unter menschenunwürdigen Bedingungen. Diese Art der Frauenarbeit war gesellschaftlich verpönt, die Großstädter brachten den Gouvernanten entweder ihr Mitleid oder ihre Verachtung entgegen. Denn der sexuelle Missbrauch der jungen Hausangestellten von dem Herr des Hauses und/oder seiner Söhne war keine

die romantische Sehnsucht nach Liebe, die sich in einer spirituell und moralisch verfallenen Welt unvermeidlich gegen die Liebende selbst wendet und sie in die Verzweiflung und den Tod hinabstürzt.

Um die Unschuld der jungen Selbstmörderin von jeglichem Zweifel zu entlasten und die Anklage gegen die Gesellschaft zu richten, hat der Maler der Ertrunkenen die Gestalt einer säkularisierten Heiligen verliehen. Das Motiv der weit vom Körper gestreckten Arme erlaubt es im Kontext der romantischen Epoche als eine Anspielung auf das Bild der zum Himmel aufsteigenden Maria (Abb. 83) oder als eine bildmetaphorische Kreuzigung ausgelegt zu werden, wofür der Kreuztod Christi als zentrales Symbol des Leides, des Martyriums und der Erlösung in der religiösen Kunst paradigmatisch steht.⁷¹³ Durch diesen säkularisierenden Griff wird die anonyme Sünderin im Gedicht nun zu einer Heiligen im Bild erklärt, der das ewige Leben vorbestimmt ist, wofür das Motiv des einsam leuchtenden Sterns im fernen Himmel sinnbildlich steht.⁷¹⁴ Der Segmentbogen der Steinbrücke verleiht dem Gemälde schließlich die Form eines sakralen Andachtsbildes (Abb. 82, 86), das einer anonymen Märtyrerin geweiht ist.

In der Nachfolgeschaft von Hood hat folglich sich auch Watts zu dem im viktorianischen England vorherrschenden Glauben bekannt, dass dem freiwilligen Tod einer jungen und unverheirateten Frau, insbesondere aus den mittellosen Arbeiterschichten, eine Verführung durch falsches Versprechen, durch Geld oder durch Verharmlosung des Abenteuers vorausgegangen sein muss.⁷¹⁵ Die erkennbaren Konturen der *Waterloo Bridge* benachbarten *Hungerford Bridge* und des eckigen Turms der Londoner *South Bank* im Hintergrund betonen den topographisch authentischen Charakter der Darstellung, stiften eine Identität zwischen Bildwirklichkeit und faktischem Lebensraum des Betrachters und

Seltenheit und bestimmte ein öffentliches Geheimnis. Zudem ließen sich die sexuell unaufgeklärten Mädchen auch außerhalb des Hauses von scheinbaren Heiratskandidaten unschwer verführen. Bereits der Verlust der Jungfräulichkeit wirkte sich jedoch fatal aus, insofern er die Gründung einer eigenen Familie unmöglich machte. Die unerwünschten Schwangerschaften hatten wiederum nicht nur die Entlassung und die Obdachlosigkeit als Folge, sondern auch den ersten Schritt in die Prostitution, sofern Frauen mit Kindern keine Anstellung mehr finden konnten. Siehe: Anderson/Zinsser 1993, S. 233, 282ff., 305ff.; Majer 2008, S. 90f.

⁷¹³ „Wohin wir auch kommen, immer tragen wir das Todesleiden Jesu an unserem Leib, damit auch das Leben Jesu an unserem Leib sichtbar wird./Denn immer werden wir, obgleich wir leben, um Jesu willen dem Tod ausgeliefert, damit auch das Leben Jesu an unserem sterblichen Fleisch offenbar wird.“ 2 Kor 4:10f. Tatsächlich besteht in der europäischen Kunst eine ikonographische Bildtradition, die gekreuzigte Frauen zum zentralen Gegenstand hat. Siehe dazu die Studie von Zänker 1998.

⁷¹⁴ Im biblischen Kontext steht der Stern für die Seele des gestorbenen und verklärten Menschen, dessen neue Heimat der Himmel ist, denn „der erste Mensch stammt von der Erde und ist Erde; der zweite Mensch stammt vom Himmel“. 1 Kor 15:47. Siehe auch 15:35ff.

⁷¹⁵ Siehe dazu auch: Nead 1982, S. 310ff.; Anderson 1987, S. 196ff.

unterstreichen dadurch den realistischen Charakter des Ereignisses. Dennoch war der Maler sichtlich danach bestrebt, das Suizidmotiv durch ästhetische Korrekturen der Gestalt der Ertrunkenen zu romantisieren und zu mystifizieren. Der Gang ins Wasser wurde schließlich als eine Art Erlösung der unsterblichen Seele im Sinne der christlich-religiösen Eschatologie beschwört.

II. 2.2.2 Die Ehefrau: *Die Ertrunkene* (1867) von Wassilij Perov

Dem Thema des freiwilligen Todes anonymen zeitgenössischer Frauen ist auch das Gemälde *Die Ertrunkene* (Abb. 103) des russischen Malers Wassilij Grigorewitsch Perov (1834-1882) aus dem Jahr 1867 gewidmet. Den Handlungsort bestimmt in diesem Beispiel ein kümmerlicher Fischerhafen im nebeligen Frühmorgen eines Wintertages. Quer auf der zugefrorenen, von den Rädern der Pferdewagen gemusterten Erde liegt der erstarrte Leichnam einer jungen, dunkelhaarigen Frau im Bildvordergrund. Ein schwarzer Mantel und ein dunkler Wollschal mit eingeflochtenen, weißen Blüten an den Rändern bedecken ihren Körper bis auf die bestiefelten Füße, um deren Knöchel sich Wasserpflanzen verwickelt haben. An dem einen Finger ihrer rechten, eng am Leib liegenden Hand trägt sie einen Ehering. Das leichenblasse Gesicht der Unbekannten ist zum Himmel gewandt, die Augen sind geschlossen, der Mund steht halboffen. Mit gekrümmtem Rücken sitzt ein älterer Mann auf der Kante eines kleinen Holzbootes rechts und raucht Pfeife. Zwei ausgetragene Militärmäntel liegen auf seinen Schultern übereinander, eine Schirmmütze wirft Schatten auf sein mageres Gesicht, den Blick hat er nachdenklich auf die Gestalt der Ertrunkenen gesenkt. Ein aus schmalen Holzbrettern zusammengenagelter Steg, an dem ein weiteres Holzboot befestigt ist, halbiert den Kompositionsraum hinter seiner Figur. Ein schwarzer Rabe hat sich auf dem schmalen Gang niedergelassen und lockt weitere hungrige Vögel, die sich im Flug nähern. Dichter, von dem Licht der aufgehenden Sonne schimmernder Nebel schwebt über der glatten Flussoberfläche. Die kargen, hohen Mauern einer Fabrikgebäude flankieren den kleinen Kai und leiten den Blick auf die ferne Stadtkulisse aus hoch ragenden Türmen und goldbekleideten Kirchenkuppeln.

Wassilij Perov gehört zu der Gruppe der jungen russischen Künstler, die sich in den 1860er Jahren gegen den akademischen Dogmatismus der Salonkunst verbündeten und die zu der Zeit immer noch verpönte, „niedere Gattung“ der Genremalerei unter nationaler Prägung

zu popularisieren strebten.⁷¹⁶ Der aggressive Realismus dieser Strömung fand sein theoretisches Fundament in der im Jahr 1855 veröffentlichten Magisterarbeit des russischen Schriftstellers Nikolai Gawrilowitsch Tschernyschewski (1828-1889) *Die ästhetische Beziehung der Kunst zur Wirklichkeit*, die das alltägliche bürgerliche Leben ohne ästhetische Korrekturen und idealisierende Verzerrung als einen würdigen Gegenstand der Kunst verteidigt. Ein Gemälde sollte nach Ansicht des jungen Autors dennoch die Wirklichkeit nicht unbeteiligt reproduzieren, sondern kritisch auslegen: „Die Stärke der Kunst ist die Stärke des Kommentars.“⁷¹⁷

Perov hielt sich eng an diese Aufforderung und griff oft nach der Feder, um den Inhalt seiner Bilder schriftlich zu erläutern. Die Erzählung *Nach der Natur. Fanny mit der Nr. 30* dokumentiert die realen Umstände bei der Entstehung des Gemäldes *Die Ertrunkene*.⁷¹⁸ Das Thema der Darstellung soll bereits festgelegt gewesen sein, als sich der Maler, der die Auskunft über seine Anregungsquelle verschweigt, auf die Suche nach einem Modell für die Gestalt der Selbstmörderin machte.⁷¹⁹ Mit Hilfe eines befreundeten Arztes bekam er Zugang zum örtlichen Leichenhaus, in dem die Verstorbenen während der Sommerhitze in einer mit Eis gefüllten Grube bis zur Beerdigung aufbewahrt wurden. Dort traf er auf einen alten Polizisten, der seit mehr als zwanzig Jahren in einer Kammer nebenan wohnte.

Das alte, bemitleidenswert aussehende „Soldatchen“ Sawjortkin mit den zottigen Haaren, dem ungepflegten Schnurrbart und dem Geruch nach Wodka und Tabak empfängt den Maler am Morgen in einem sehr abgetragenen Militärmantel, über dem eine verkrustete, bis über die Brust gehende Wachsschürze liegt. Er zeigt ihm die provisorische Morgue und erzählt mit einem hämischen Lächeln von seiner zynischen Vertrautheit mit den Toten: Manchmal, wenn er einen über den Durst getrunken habe, dann gehe er selbst zu der Eisgrube, schiebe „die Kumpels“ zur Seite, lege sich in die Mitte und schlafe sich dann ungestört von der Hitze und den Fliegen richtig aus. Angst solle man vor den

⁷¹⁶ Siehe zum Thema: *Russischer Realismus 1850-1900*, Ausst. Kat. Baden-Baden 1973; *Russische realistische Malerei 1860-1890*, Ausst. Kat. Berlin 1976; Schumowa, Marina, *Wassili Perow. Malerei. Graphik*, Leningrad 1989, S. 5f.; Hallmann, Gerhard, *Russische Realisten in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, Leipzig 1989, S. 71ff.; Gray, Rosalind P., *Russian Genre Painting in the Nineteenth Century*, Oxford 2000, S. 152ff.

⁷¹⁷ Tschernyschewski, Nikolai G., *Die ästhetischen Beziehungen der Kunst zur Wirklichkeit*, in: Ders., *Das Schöne ist das Leben. Ausgewählte Schriften*, Carli, Gabriela/Lehmann, Ulf (Hrsg./Übers.), Berlin 1989, S. 90.

⁷¹⁸ Im Folgenden zit. nach Perov, Wassilij G., *Erzählungen des Künstlers*, Leonov, Aleksej I. (Hrsg.), Moskau 1960, S. 19-33. Die Erzählung wurde zum ersten Mal mit dem Untertitel *Notizen des Malers* in der Januar Ausgabe der russischen *Kunstzeitung* im Jahr 1881 veröffentlicht. Siehe ebd.

⁷¹⁹ Dennoch ist auszuschließen, im Gegensatz zu der Ansicht von Nochlin (1988, S. 65), dass Perov das Gemälde *Found Drowned* (Abb. 101) von Watts zum Vorbild nahm, insofern der englische Maler sein Werk erst im Jahr 1881 auszustellen wagte.

Lebenden haben, die Verstorbenen seien ihm gleich. Vom Leichnam der jungen Frau, den der Maler unter den restlichen zum Modell aussucht, redet er jedoch mit auffälliger Verachtung: Sie gehöre zu den Obdachlosen mit unklarer Herkunft, die eine Nummer und einen Erkennungsnamen bekommen – diese sei Fennka mit der Nr. 30.

Die tote Fanny oder Fennka, wie die russische Diminutivform lautet, ist eine junge, abgemagerte Frau um die Zwanzig mit einem „durchschnittlichen Gesicht“ und langen, dunkelroten Haaren, die Perov an die Darstellung der Heiligen Magdalena des italienischen Renaissancemalers Tizian (um 1490-1576) erinnern.⁷²⁰ Ihre Bluse ist am Oberkörper unordentlich verrutscht und über den Knien hoch gefaltet. In dem blassen Antlitz mit den bläulichen Lippen erkennt er bald die Prostituierte wieder, die sein Lehrer an der Kunstschule Egor Jakowlewitsch Vassilev (1815-1861) nur wenige Tage zuvor in einem Freudenhaus als Modell für die Darstellung der Jungfrau Maria an der Wand der Kirche in Pokrowka „mietete“. Das zierliche Fräulein erwies sich während der kurzen Bekanntschaft als eine eher kindlich schüchterne und aufrichtig gläubige Frau, die sich ihres Lebens schämte, jedoch keinen anderen Überlebensweg fand. Als sie den Grund ihrer ungewöhnlichen Beschäftigung erfuhr, verließ sie weinend das Atelier, stolz die vereinbarte Bezahlung zurückweisend. Sie starb vermutlich an Tuberkulose und wurde ins Leichenhaus geliefert, ohne dass jemand ihre Augen und den Mund schloss. Am Abend, als die Dunkelheit einsetzt, bittet Perov den alten Wächter, den Leichnam unverändert liegen zu lassen, und Sawjorkin deckt ihn vorsorglich mit seiner verkrusteten Schürze, um ihn vor den Ratten zu schützen. Am folgenden Tag wird Fennka von ihren Freundinnen aufgebahrt, die im Sarg Blumen um sie streuen. Anstatt einer Ikone zwischen den auf der Brust mit einem Faden gebundenen Händen hält sie das Metallschild mit der Nr. 30.

Mit gelösten Haaren und am Oberkörper verrutschter, weißer Bluse erscheint die zierliche Figur der toten Fanny auch in dem ersten von drei Entwürfen Perovs zum Thema der unbekanntenen Ertrunkenen (Abb. 104), welche die Suche des Malers nach einem angemessenen Sujet für die bildhafte Übersetzung des säkularisierten Suizidbegriffs dokumentieren. Das verschollene Blatt zeigt eine bunte, schaulustige Menschenmenge – Kinder mit ihren Müttern, gebrechliche Greise und wohl situierte Herren mit Zylindern –, die sich am breiten Flussufer um den rechts der kompositorischen Mitte verlegten Leichnam versammelt. Ein Mann mit Arbeiterkleidung hat die Ertrunkene bereits aus dem Wasser herausgeholt und nun sitzt er nachdenklich daneben. Mitten im Gedränge steht ein

⁷²⁰ Tizian (Tiziano Vecellio), *Die büßende Maria Magdalena*, um 1560, Eremitage, Sankt Petersburg.

bärtiges „Soldatchen“ mit aufgeknöpftem Militärmantel, Schirmmütze und Krückstock, der sich mit hoch gezogenen Augenbrauen und gegen die Brust gerichtetem Zeigefinger einer neben ihm stehenden Frau zuwendet. Mit den Händen gestikulierend, sucht er seine Worte zu verdeutlichen, dass entweder er als erster die Tote entdeckt habe oder, wofür der verächtliche Ausdruck auf seinem Gesicht vielmehr spricht, dass *er* eine solch schmäbliche Tat niemals begehen würde. Rechts der Menschenmenge sind ein Polizist und ein bärtiger Mann mit den Gesichtszügen des Malers dargestellt, die betroffen den Vorfall kommentieren. Eine massive, dicht befahrene Brücke krümmt sich über dem breiten Flussbett im Hintergrund und geleitet den Blick auf die gegenüberliegende, von großbürgerlichen Häusern umsäumte Uferpromenade.

Die Zeichnung verrät die ursprüngliche Intention des Malers, nicht das Motiv der Ertrunkenen, sondern die unterschiedlichen, des künstlerischen Spottes würdigen Reaktionen der von Schaulust getriebenen, sich drängenden Vertreter unterschiedlicher Bürgerschichten auf den Suizid einer jungen Frau sozialkritisch hervorzuheben. Das verworfene Sujet bezeugt die Begeisterung Perovs für das gesellschaftskritische Werk des französischen Graphikers Honoré Daumier⁷²¹ und liefert einen Grund für Spekulationen über das damals viel diskutierte, revolutionäre Werk *Was tun?* (1863) von Tschernyschewski als mögliche Anregungsquelle.⁷²²

Eine zweite vorbereitende Ölskizze (Abb. 105) dokumentiert einen weiteren Schritt aus dem langwierigen Prozess der künstlerischen Suche nach einer expressiven Kompositionsform. Sie vergegenwärtigt die Grundzüge des einsamen Fischerkais, der in der endgültigen Lösung übernommen werden soll, unrealistisch mit dem dichten, undurchsichtigen Morgennebel im Hintergrund grenzend, ohne selbst von seiner optischen Wirkung betroffen zu sein. Der Leichnam von Fanny ist in das Zentrum des Darstellungsraums verlegt worden, anstelle des verrutschten, weißen Hemdes kleidet ihn ein langes, grobstoffliches, rotbraunes Kleid. Der rechte Schuh ist abhandengekommen

⁷²¹ Vgl. Gray 2000, S. 168. Viele der Darstellungen Daumiers karikieren die naiven, übertriebenen oder widersprüchlich heterogenen Reaktionen der Menschenmassen. Ein repräsentatives Beispiel findet sich in dem berühmten Gemälde *Das Drama* (um 1860, Neue Pinakothek, München).

⁷²² Siehe Tschernyschewski, Nikolai G., *Was Tun? Erzählungen von neuen Menschen*, Teil I. *Vom Lauf der Dinge*, Berlin 1977. Das erste Romankapitel (*Ein Verrückter*, S. 1-4) berichtet von einer bunten Menschenmenge, die sich auf der massiven Litejny-Brücke in Petersburg gesammelt hat, um leidenschaftlich über den Suizid eines unbekanntes Mannes zu spekulieren, der sich in der Nacht am gleichen Ort erschossen hatte, bevor er ins Wasser stürzte. Die sich zwei gebildeten Streitparteien werden sich schließlich einig, er müsste ein „gescheiter Verrückter“ gewesen sein, wenn er sich nicht allein auf einen Pistolenschuss verließ, sondern auch den Sturz ins Wasser plante, um zu ertrinken, falls die Schusswunde nicht tödlich wäre. Der feinsinnige Sarkasmus, mit dem Perov das Verhalten der einzelnen Menschenfiguren gezeichnet hat, trägt unverkennbar die Prägung des literarischen Vorbilds Tschernyschewskis.

und zwei Fußzehen ragen durch das Loch an der weißen Socke. Der Bauch ist auffällig rund, das Gesicht ist mit einem grauen Schal bedeckt, so dass nur die „tizianschen“ Locken der jungen Frau sichtbar sind. Die dynamische Menschenmenge ist durch die nachsinnende Gestalt eines stumm an der Bootsrampe rechts sitzenden, jungen Polizisten mit ordentlicher Militärkleidung und Schirmmütze ersetzt worden.

In diesem zweiten Entwurf hat die Figur der Fanny durch die nahe Darstellungsoptik und die zentrale Positionierung an Präsenz zugenommen. Das Motiv der bedeckten Frauengestalt bezieht sich auf die in der Erzählung beschriebene Szene, in der Sawjorkin vorsorglich seine Wachsschürze über Nacht auf den Leichnam legt. Perov hat den Anblick des verborgenen und dadurch von sich abweisenden, weiblichen Gesichts strategisch in den neuen Kontext integriert, entweder, um das Erscheinungsbild der Ertrunkenen zu entpersonalisieren und sie als Repräsentantin aller unbekanntenen, lediglich durch eine Nummer identifizierbaren Selbstmörderinnen vorzustellen oder, um die Aufmerksamkeit auf den Grund ihrer verzweifelten Tat zu lenken – auf die Armut, welche die zerlöchernte und ungeflickte Socke bezeugt, die vor dem dunklen Hintergrund des Kleides den Blick auf sich zieht. Der auffällig runde Bauch wiederum ist mit einer ungewollten, unehelichen Schwangerschaft in Zusammenhang zu bringen⁷²³, der verlorene Schuh deutet metaphorisch auf die Ausweglosigkeit. Durch den Austausch der schaulustigen Menschenmassen mit der einsamen Figur eines nachdenklichen Polizisten wurde der künstlerische Sarkasmus in dem ersten Bildentwurf (Abb. 104), der den Betrachter offen angreift, zu einer Aufforderung zu Kontemplation und Nachsicht umformuliert.

Auf dem dritten erhaltenen Bildentwurf (Abb. 106) ist das Gesicht der Ertrunkenen nicht mehr bedeckt, der rotbraune Stoff des Kleides ist durch einen schwarzen Mantel über dem langen, weißen Hemd ausgetauscht, anstelle des fehlenden Schuhs trägt sie intakte, schwarze Halbstiefel. Die roten Locken der Fanny ersetzt, vermutlich wegen der verführerischen Qualitäten, die ihnen über Jahrhunderte in der Kunst zugesprochen werden, ein „anständiger“ schwarzer Zopf von ethnologischem Wert.⁷²⁴ Das weibliche

⁷²³ In Texten und Bildern des 18. und 19. Jahrhunderts wurden die weiblichen Füße als „Extremitäten des weiblichen Organs“ aufgefasst und als solche mit einem moralischen Tabu belegt. Siehe Gerhard Wolf, *Verehrte Füße. Prolegomena zur Geschichte eines Körperteils*, in: Benthien/Wulf 2001, S. 500. Das Motiv der durchlochten, weißen Socke lässt sich aus dieser Perspektive als ein Sinnbild für verlorene Jungfräulichkeit auslegen.

⁷²⁴ Der lange Haarzopf ist über Jahrhunderte eine äußere Charakteristik der russischen Frauen und bestimmt ein Zeichen der nationalen Volksidentität.

Gesicht erscheint im unverschönerten Realismus leichenblass und aufgeschwemmt, die Augen sind, wie im Gedicht von Hood, offen und starren „blind und unheimlich“ in den Tod hinein.⁷²⁵ Das Motiv der angedeuteten Schwangerschaft hat ein Ehering an der rechten Hand verdrängt. Anstelle des jungen Polizisten ist die Gestalt eines älteren Mannes getreten, wodurch ein weiteres thematisches Feld auf Fragen nach der Relation zwischen Jugend, Alter und Tod aufgebaut wird. Die zwei abgetragenen, aufeinander liegenden Mäntel mit den ausgefransten Rändern, der Schnurrbart und die Pfeife sind Charakteristiken, die Perov von dem Erscheinungsbild Sawjortkins entnommen und durch die nachdenkliche anstatt verächtliche Haltung veredelt hat. Die schimmernden, in die Unendlichkeit expandierenden Farben des undurchsichtigen Hintergrunds tragen romantische Qualitäten und suggerieren eine träge Atmosphäre der Stille, der Regungslosigkeit und der Resignation. Lediglich der Rauch, der von der Pfeife des Polizisten und des fernen Schornsteins einer Fabrik hinter der Mauer rechts aufsteigt, sowie die drei fernen Vogelsilhouetten evozieren den Eindruck von Zeit und Vergänglichkeit.

Das fertige Gemälde (Abb. 103) spiegelt treu die dritte Skizze in der Mehrheit der Kompositionselemente. Die zwei Protagonisten sind dennoch tiefer in den Raum verlegt worden, so dass zwischen Rahmen und Frauenfigur Platz für eine narrative Komponente entsteht: für den langen Haken, mit dem die Tote aus dem kalten Wasser herausgezogen wurde. Der aufgrund der dunklen Farben düster wirkenden Gestalt der Ertrunkenen wurden kleine, weiße Blüten hinzugefügt, die den Rand ihres schwarzen Schals schmücken – ein Motiv, für das Perov vermutlich Inspiration aus der Erinnerung an die aufgebahrte Fanny geschöpft und symbolisch als Zeichen ihrer Reinheit übersetzt hat. Ferner hat der Maler den Raum seitlich erweitert und anstelle des dichten, undurchsichtigen Nebels, der die Szene in einen undefinierbaren, abstrakten Raum einbettet, die im Licht der aufgehenden Sonne glänzenden, goldenen Türme der Moskauer Kirchen mit topographischer und architektonischer Präzision abgebildet. Die Korrektur des Hintergrundes betont, ähnlich dem Gemälde von Watts (Abb. 101), den realistischen Charakter des tragischen Ereignisses und erhebt ebenfalls einen gesellschaftskritischen Vorwurf im Sinne Hoods.

Im 19. Jahrhundert war auch Russland ein Land mit strengen patriarchalischen Traditionen, mit besonders schwierigen Lebensbedingungen für das Bauernvolk, für das

⁷²⁵ Perov kannte sehr wahrscheinlich das berühmte Poem *The Bridge of Sighs* von Thomas Hood, das zu seiner Zeit mehrfach ins Russische übersetzt wurde. Vgl. Gray 2000, S. 173f.

städtische Proletariat, aber auch für die Frauen im Besonderen, die gewöhnlich sehr früh verheiratet wurden und der uneingeschränkten Macht des Ehemannes ausgeliefert waren. Misshandlungen stellten keine unübliche Konsequenz dar, sofern der Mann von seinem „Züchtigungsrecht“ Gebrauch machen durfte, wenn seine Gattin ihm die Gehorsamkeit nicht erwies. Der Weg aus einer Zwangsehe führte entweder in die Prostitution, eine Entscheidung, die nicht nur Krankheiten und Demütigung, sondern vor allem die Verachtung der Bevölkerung unvermeidlich nach sich zog, oder in den freiwilligen Tod.⁷²⁶

Persovs Gemälde thematisiert als Auslöser für den tödlichen Gang ins Wasser sehr wahrscheinlich den Fall einer Zwangsehe, worauf der Ehering am Finger der Ertrunkenen hinweist. Im Unterschied zu Watts (Abb. 101) sucht sein „kommentierender Realismus“ dennoch nicht mehr die Gründe zu sentimentalisieren und dadurch die gesellschaftlichen Vorurteile zu stärken, welche die Tote als Mitverschuldete anklagen. Die Komposition erhebt lediglich den Anspruch, die faktischen Missstände der sozialen Gegenwart kritisch zu dokumentieren, nämlich dass der zeitgenössischen Frau das Recht auf Entscheidungs- und Handlungsfreiheit, die elementare Würde auf eine autonome Lebensgestaltung grundsätzlich versagt worden war.

Das Bild des quer liegenden, erstarrten Leichnams mit den ausgestreckten Beinen und den eng am Körper liegenden, steifen Armen führt auf die realistische Darstellung des toten Christi (Abb. 107) von dem deutschen Renaissancemaler Hans Holbein der Jüngere (um 1497-1543) zurück.⁷²⁷ Die vorbereitenden Skizzen verdeutlichen allerdings,

⁷²⁶ Siehe Brenza, Irina, *Frauenbewegung in Russland*, in: Mamanova, Tatjana (Hrsg.), *Die Frau und Russland*, Bd. 3, Berlin 1983, S. 140ff.; Majer 2008, S. 377ff. Das Motiv der Zwangsehe ist wesentlich für die sozialkritische russische Malerei der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Siehe: Hallmann 1989, S. 35, 72; Pawel Andrejewitsch Fedotow (1815-1852), *Die Brautwerbung eines Majors* (um 1851, Staatliches Museum, Sankt Petersburg, abgeb. in: Ausst. Kat. Baden-Baden 1973, S. 27); Wassili Wladimirowitsch Pukirev (1832-1890), *Das ungleiche Paar* (1862, Tretjakow-Galerie, Moskau, abgeb. in: Hallmann 1989, S. 75, Abb. 36). Zwangsehe und Suizid sind Thema auch des revolutionären Romans *Was tun?* (1863) von Tschernischevski. Der Suizid von verheirateten Frauen als soziale Erscheinung der Gegenwart bestimmt einen bevorzugten Gegenstand der zeitgenössischen Literatur. Siehe: Obuchov, Vladimir M., *W. G. Perov*, Moskau 1983, S. 17; Polotovskaja, Inna L., *Tod und Selbstmord in Russland. Ein kulturgeschichtlicher Überblick von den Anfängen bis in die Gegenwart. Eine Bibliographie*, Frankfurt a. M. 2008, S. 87ff.; *Das Gewitter* (1860) von Alexander N. Ostrowski (1823-1886); *Die Sanfte* (1876) von Fjodor M. Dostojewski; *Anna Karenina* (1873-1878) von Leo Tolstoi (1828-1910). Zwangsehe, die mit dem Suizid der Frau endet, wurde dagegen zum ersten Mal im Medium der Ölmalerei von Perov mit dem Gemälde *Die Ertrunkene* (Abb. 103) thematisiert. Der freiwillige Tod wurde in Russland bis zu dem Jahr 1903 als ein sowohl kirchliches als auch juristisches Delikt mit Leichenschändung und Bestattungsverweigerung bestraft. Siehe Polotovskaja 2008, S. 92f.

⁷²⁷ Einer Überlieferung nach soll Holbein Studien an einer Wasserleiche vorgenommen haben, auf die er bei der Ausführung der Darstellung des toten Christi zurückgegriffen hat. In der europäischen Kunsttradition tritt er als der Begründer der „Kadaverästhetik“ (lat. *cadere*, dt. fallen, sterben) hervor. Viele Maler aus dem 19. und 20. Jahrhundert nahmen das Bild seines toten Gottes für jegliche Art von Darstellungen liegender oder toter Körper zum Vorbild. Vgl. Lutz, in: Ausst. Kat. Bern 2006, S. 30ff.; Fibicher, Bernhard, *Leichen, Totenkörper und Skelette*, in: ebd., S. 55ff.; Marek, Kristin, *Der Leichnam als Bild – der Leichnam im Bild. „Der Leichnam Christi im Grabe“ von Hans Holbein D. J. und seine moderne Derivate*, in:

dass für Perov, der sehr wahrscheinlich das berühmte Altarretabel im Sinne hatte, als er die Körperpositionierung der toten Fanny konzipierte, von Beginn an besonders wichtig war, nicht einen einsamen Leichnam wie Watts (Abb. 101) zu vergegenwärtigen, sondern ihn in eine Szene zu integrieren, die den rituellen Charakter einer Totenwache annimmt. Ein mögliches Vorbild, woran er sich in diesem Vorhaben orientiert haben könnte, lässt sich in dem Gemälde *Der Tod der Maria* (1601-1605, Abb. 108) vom Caravaggio (1571-1610) vermuten. Der italienische Maler wählte für die Darstellung der heiligen Mutter bekanntlich einen Leichnam zum Studienobjekt, bildete ihn ohne strategische Ästhetisierung ab und spaltete sich dadurch von der bestehenden ikonographischen Tradition (Abb. 96) bewusst ab.⁷²⁸ Perov konnte das berühmte Gemälde sicherlich im Original sehen, als er sich zwischen den Jahren 1862 und 1864 in Paris aufhielt und die Kunst der alten Meister im Louvre studierte. Die Verteilung der Figuren um den Leichnam im ersten Entwurf (Abb. 104), der aufgewölbte Bauch, die rote Farbe des Kleides, das dunkle Tuch und der fehlende Schuh im zweiten Entwurf (Abb. 105) deuten darauf, dass der Maler eine Analogie zwischen der Figur der Fanny und der Maria von Caravaggio zu begründen suchte, um die Unschuld der Ertrunkenen durch die Säkularisierung der religiösen Beweinungsszene sinnbildlich zu verdeutlichen. In diesem Kontext gleicht der wie unter der unsichtbaren Last seiner Gedanken gebeugte, melancholisch verstummte alte Soldat (Abb. 103) den in den Vordergrund getretenen Gestalten der älteren Apostel (Abb. 108), die, ihrem weisen Greisenalter angemessen, nachsinnend an der Totenwache teilnehmen.⁷²⁹

Das Motiv des „nachsinnenden Sichversenken[s] einer Figur“ wiederum, das die gleiche Geisteshaltung bei dem Betrachter zu evozieren sucht und die Aufmerksamkeit von dem Bildprotagonisten auf die Begleitfigur verlegt, bezeichnet der Begriff der „Absorption“, während die Figur des Nachdenkenden unter die Bezeichnung „Reflexionsfigur“ in die wissenschaftliche Literatur eingegangen ist. Mit dieser Darstellungsform der innerbildlichen Interaktion wird gewöhnlich kein konkretes Ereignis oder eine besondere Verhaltensweise thematisiert, sondern das Nachdenken darüber mit einer solchen Intensität anschaulich gemacht, dass der Betrachter die Rolle der Reflexionsfigur selbst übernimmt.⁷³⁰ Im Gemälde von Perov definiert, wie auch der

Macho/Marek 2007, S. 295-313.

⁷²⁸ Zum Gemälde siehe Askew, Pamela, *Caravaggio's „Death of the Virgin“*, Princeton 1990.

⁷²⁹ Aus dieser Perspektive ist Linda Nochlin (1988, S. 65) zu widersprechen, die in der Figur des „phlegmatisch seine Pfeife rauchenden Soldaten“ die Verkörperung der gesellschaftlichen Ignoranz und Gleichgültigkeit sieht.

⁷³⁰ Siehe Busch 1993, S. 148ff.

Bildtitel es bestimmt, die Gestalt der Ertrunkenen den zentralen Kompositionsgegenstand. Der jegliche Kommunikationsart verweigernde, weibliche Leichnam weist aber von sich ab und lenkt den Blick auf die melancholische Figur des alten Soldaten, in dessen Nachdenklichkeit der Betrachter seine eigenen gedanklichen und seelischen Regungen angesichts des Suizides der jungen Frau „reflektiert“ erkennen soll.

„Ich brauche nicht darüber zu reden, dass das Leben von Fanny voller Unsittlichkeit und Verachtung war“, bekennt der Maler am Ende seiner Erzählung *Nach der Natur*, „und dass sie, wie man es nennt, eine gefallene Kreatur war. Sogar der Soldat Sawjorkin gab ihr eine adäquate Note. Aber ich bitte den Leser um Nachsicht [...]“. ⁷³¹ Perov versuchte, ähnlich wie Watts (Abb. 101), mit der realistischen Darstellung des weiblichen Suizides den Betrachter zu moralisieren. Im Unterschied zu seinem britischen Kollegen hat er sich jedoch nicht davor gescheut, den menschlichen Leichnam unverschönert darzustellen, auch wenn durch die Wahl der Perspektive und die Positionierung der Figur die unästhetische Wirkung gemildert wird. Trotzdem sind auch seinem „kommentierenden Realismus“ ästhetische Grenzen gesetzt. Der Gestalt des zynischen Sawjorkins hat er eine positive Bedeutung verliehen, so dass die Verachtung und die Ignoranz, mit denen der Maler im Leichenhaus tatsächlich konfrontiert wurde, keinen Eingang in die sozialkritische Komposition gefunden haben. Den Suizid der unbekanntenen „Sünderin“ hat er schließlich zum säkularisierten Bild einer christlichen Heiligen ikonographisch kodiert und das Motiv dadurch ebenfalls romantisiert.

II. 2.2.3 Die Prostituierte: *Verlassen und Untergang aus Ein Leben* (1884) von Max Klinger

Die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts immer stärker ins Licht der bürgerlichen Aufmerksamkeit getretene Frage nach der weiblichen Prostitution in den Großstädten definiert einen bedeutenden Aspekt auch im Œuvre des deutschen Künstlers Max Klinger (1857-1920). Im Unterschied zu Perov setzte er sich nicht schriftlich, sondern bildhaft mit dem Motiv auseinander und stellte es in einen inhaltlichen Zusammenhang mit dem nicht weniger prekären Thema des Suizides dar. ⁷³² Als repräsentatives Darstellungsmedium wählte er außerdem nicht die von der akademischen Kunst geforderte

⁷³¹ Perov 1960, S. 24 [Übersetzung Wladimir Lukutin/D. J.].

⁷³² Klinger hat als erster deutscher Künstler das Motiv der Prostituierten als der bildenden Kunst würdig thematisiert. Anregung dafür sowie für das Thema des weiblichen Suizides schöpfte er vom Großstadtleben in Berlin und Paris und von der zeitgenössischen, französischen Literatur, in der das Sujet zu seiner Zeit bereits vielfach thematisiert worden war. Vgl. Küster, Volker, *Max Klinger*, Leipzig 1984, S. 85f.

Ölmalerei, sondern die „Griffelkunst“, die allein aus der Sicht des Künstlers für die Veranschaulichung der dunklen, verpönten und tabuisierten Aspekte einer nicht selten als grausam und hässlich empfunden Gegenwart angemessen sei.⁷³³

Die zehn mittleren Blätter des aus fünfzehn Radierungen bestehenden graphischen Zyklus *Ein Leben. Opus VIII*, der zum ersten Mal im Jahr 1884 veröffentlicht wurde, schildern das tragische Schicksal einer verführten und von ihrem Liebhaber verlassenem jungen Frau, die zu einer Karriere als Prostituierte gezwungen wird, welche sie mit dem eigenen Suizid beendet.⁷³⁴ Die Bilder erzählen folglich eine dramatische, der bürgerlichen Gegenwart entnommene, „reale“ Lebensgeschichte, deren Verwicklungen der Betrachter im Rahmen der definierten Bilderzeit mit steigender Neugier und Betroffenheit verfolgen kann. Die Darstellung der Selbsttötung der Protagonistin definiert allerdings nicht den narrativen Höhepunkt, sondern lediglich das Ende ihres unglückseligen, irdischen Daseins. Die Tatgründe werden, im Unterschied zu den bereits untersuchten Darstellungen (Abb. 101, 103), in ihrer Komplexität von verschiedenen Aspekten beleuchtet.⁷³⁵ Insofern eine detaillierte, kunstwissenschaftliche Analyse des gesamten graphischen Zyklus seitens der Kunstforschung schon geleistet wurde⁷³⁶, wird die

⁷³³ Siehe Klinger, Max, *Malerei und Zeichnung. Tagebuchaufzeichnungen und Briefe*, Hübscher, Anneliese (Hrsg.), Leipzig 1987, S. 33ff.; Gross, Friedrich, *Klingers Graphische Modernität*, in: Danzker, Jo-Anne B./Falk, Tilman (Hrsg.), *Max Klinger. Zeichnungen, Zustandsdrucke, Zyklen*, Ausst. Kat., München/New York 1996, S. 68-77.

⁷³⁴ In der sittlich streng reglementierten, bürgerlichen Gegenwart des 19. Jahrhunderts bestimmte die weibliche Jungfräulichkeit auch in Deutschland die wichtigste Mitgift für die Ehe, so dass ihr Verlust aufgrund der außerehelichen Geschlechtsverkehr gewöhnlich der erste Schritt zur Prostitution bedeutete, wenn der Mann die Frau nicht heiraten konnte oder wollte. Dagegen blieb die Frage nach der sexuellen Aufklärung der jungen Frauen unausgesprochen und in einer spezifischen Weise sogar unaussprechbar im Rahmen in der von der Öffentlichkeit geschützten Sphäre der bürgerlichen Familie. Während die jungen Männer bereits in der Pubertät ihre erste sexuelle Erfahrung mit Prostituierten oder Dienstmädchen sammeln konnten, wurden die zukünftigen Ehefrauen ihrer stummen Angst und Neugier überlassen. Dass sich manche, wie in der Bildgeschichte von Klinger, aufgrund ihres Unwissens verführen ließen, bestimmt eine der Konsequenzen von der Tabuisierung der weiblichen Sexualität im 19. Jahrhundert. Zum Thema siehe Schulte 1994, S. 122, 130ff.; Wenn, Anja, *Max Klingers Graphikzyklus „Ein Leben“*, Diss., Weimar 2006, S. 201ff.

⁷³⁵ Anneliese Hübscher (*Vorwort*, in: Klinger 1987, S. 13) vergleicht die einzelnen Blätter treffend mit den Kapiteln eines Romans, die eine Fülle an Gedanken in einer einheitlichen, episierenden Form vermitteln. Siehe dazu ferner Brand, Joachim, *Geschichten von Liebe und Tod. Graphische Bildererzählungen des 19. Jahrhunderts in Deutschland*, Ausst. Kat., Berlin 1998, S. 11f.; Wenn, Anja, „Maxelangelo-Maestro“. *Die Graphik Max Klingers – Eine Einführung*, in: *Max Klinger. „Alle Register des Lebens“*. *Graphische Zyklen und Zeichnungen*, Ausst. Kat. Köln/Aachen 2007-2008, S. 15f. Die Tradition der graphischen Bilderfolgen, die einen moralischen und gesellschaftlichen Niedergang mit dem Motiv des Suizides verbinden, führt zu William Hogarths *Marriage A la Mode* (1745, British Museum, London, abgeb. in: Brown 2001, S. 120, Abb. 63) zurück. Die sechs Radierungen sind nach den gleichnamigen Gemälden (1743-1745) des Künstlers entstanden, die gegenwärtig in der Tate Gallery in London aufbewahrt werden. In Hogarths Nachfolge entstand auch der fünfteilige Gemäldezyklus *The Road to Ruin* (British Museum, London, abgeb. in: ebd., S. 184-186, Abb. 96-100) des englischen Malers William Powell Frith (1819-1909) im Jahr 1878, der von dem französischen Künstler Léopold Flameng (1831-1911) im folgenden Jahr graphisch vervielfältigt wurde.

⁷³⁶ Siehe Wenn 2006.

Aufmerksamkeit im Folgenden auf zwei der Blätter gerichtet, welche die thematische und ikonographische Entwicklung des Motivs des romantischen Suizides im späten 19. Jahrhundert aufzeigen.

Das fünfte Zyklusblatt *Verlassen* (Abb. 109) vergegenwärtigt den Zeitpunkt, in dem die junge Frau von ihrem Geliebten bereits verstoßen wurde. Sie ist zu dem einsamen Meeresstrand geflüchtet, und die Radierung zeigt sie in der kompositorischen Mitte, von links nach rechts auf dem sich außerhalb des hellen Rahmens verlierenden Strandstreifen im Vordergrund schreitend. Sie trägt ein dunkles, enganliegendes Kleid, ihre langen Haare sind zu einem Knoten zusammengebunden, das nach vorne geneigte Gesicht hält sie in den Händen verborgen. Das von weißem Schaum und dunklen Wellen gestreifte Meer expandiert hinter ihrer schmalen Figur bis zur dunklen Horizontlinie, welche die See von dem hell-dunkel gespalteten Himmel trennt.

Thema der Darstellung ist die Verzweiflung der Verlassenen, die durch die tradierte Gebärde des Hände-vor-das-Gesicht-Haltens (Abb. 11) unmissverständlich zum Ausdruck gebracht wird. Sie speist sich aus dem erwachten Bewusstsein, einen fatalen, unwiderruflichen Fehlschritt abseits der von dem bürgerlichen Moralkodex vorgeschriebenen Verhaltens- und Lebensordnung gemacht zu haben. Liebeskummer und bittere Desillusionierung über die Träume und Sehnsüchte der unschuldigen Jugend vermischen sich mit der intellektuellen Resignation über die Unmöglichkeit einer Rückkehr zu der gesellschaftlichen Normalität. Die Strafe für diese Art des Vergehens manifestiert sich in Ausgrenzung, Isolation und Einsamkeit, weswegen Klinger seine moderne „Sünderin“ in einer menschenleeren Meereslandschaft mit postromantischen Qualitäten kontextualisiert hat, aus der jede Zivilisationsspur getilgt ist.⁷³⁷

Die horizontale Schichtung des Bildraumes in drei Segmente, die der hierarchischen Repräsentation der drei Elemente Erde, Wasser und Luft dient, ist in der etwa zehn Jahre älteren Zeichnung Klingers *Vom Meer ausgeworfen* (Abb. 110) vorgebildet zu finden. Das noch zu Studienzeiten entstandene Blatt aus dem *Leipziger Skizzenbuch* bezeugt das frühe Interesse des Künstlers am Thema der unbekanntem Ertrunkenen und zeigt die seitlich auf dem mit Steinen übersäten Meeresufer im Vordergrund liegende Figur eines vom Wasser hinausgetragenen, weiblichen Leichnams

⁷³⁷ Wenn (2006, S. 114ff.) hat das Blatt mit dem berühmten Gemälde *Mönch am Meer* (1808-1809) von Caspar David Friedrich, das sich gegenwärtig in der Berliner Alten Nationalgalerie befindet und tendenziell als das Vorbild für die Komposition von Klinger gesehen wird, detailliert verglichen, die Spuren des ikonographischen Einflusses eingegrenzt und somit das wesentlich andere Konzept des graphischen Werkes nachgewiesen. Um eine Wiederholung zu vermeiden, wird von einem Vergleich an dieser Stelle abgesehen.

mit zum Boden gewandtem Gesicht.⁷³⁸ Die in alle Richtungen jenseits des Bildrahmens expandierenden Naturgewalten bleiben wie in der späteren Radierung (Abb. 109) ein indifferentes, metaphysisch entleertes Bühnenbild der menschlichen Tragödie. Die Abgeschiedenheit der Toten aus der sozialen Realität formuliert symbolisch die Verweigerung der ihr eine letzte Menschenwürde verleihenden Bestattung sowohl seitens der Gesellschaft, die sie verstoßen hat, als auch des finsternen, einem überdimensionalen Grab gleichenden Meeres. Die vom weiblichen Leichnam verkörperte Einsamkeit suggeriert das düstere Grundgefühl der „Verlassenheit“, das Klinger auf das Sujet der später entstandenen Graphik übertragen hat.

Das zwölfte Zyklusblatt, das Klinger mehrdeutig mit *Untergang* (Abb. 111) betitelt hat, zeigt dieselbe Frau, die eine bewegte Vergangenheit als zunächst begehrte, später verpönte und aus der Stadt vertriebene Prostituierte hinter sich hat, am Rande ihres irdischen Werdeganges.⁷³⁹ Die Radierung veranschaulicht aus einer nahen Perspektive ihr in Todesagonie verzerrtes Gesicht, das allmählich in die trüben Meerestiefen versinkt: Die nassen Haare kleben zerzaust auf der Stirn, die Augen richten einen letzten, hoffnungsleeren Blick auf den Betrachter, aus dem offenen, nach Luft schnappenden Mund rinnt Wasser an den Winkeln heraus. Die tiefen, schwarzen Striche im Hintergrund des drückenden Himmels schließen sich zu einem unheimlich wirkenden Gitter, das die Ausweglosigkeit der Situation suggestiv unterstreicht.

Die erste Fassung zum Blatt dokumentiert die ursprüngliche Intention des Malers, die Unbekannte mit einem verklärten Ausdruck der Ergebenheit in der Todesstunde darzustellen, wofür das Bild der zu einem symbolischen Fragment „sezierten“ Ophelia seit Millais (Abb. 92, 98) exemplarisch steht.⁷⁴⁰ Klinger hat die „traditionelle“ Interpretationsweise dennoch verworfen, sie durch eine realistische Darstellung des unästhetischen Todeskampfes ersetzt und durch die tief liegende Perspektive, welche die Proportionalität der Gesichtszüge verzerrt, die „Hässlichkeit“ der Ertrinkenden sogar

⁷³⁸ Ein Hinweis auf eine literarische oder bildnerische Quelle ist vom Künstler nicht überliefert worden. Die Körperhaltung der weiblichen Figur gleicht der Darstellung der ertrunkenen jungen Frau in dem um das Jahr 1869 entstandenen Gemälde *Virginia* (Standort unbekannt, abgeb. in: Dijkstra 1986, S. 50, Abb. II, 26) des französischen Malers Jean-Baptiste (James) Bertrand, als auch dem Gisant der Heiligen Cäcilia (um 1600) von Stefano Maderno (1575-1636) in der Namenskirche der Märtyrerin im Stadtteil Trastevere in Rom.

⁷³⁹ Die Blätter dazwischen – VI. *Anerbieten*, VII. *Rivalen*, VIII. *Für alle*, IX. *Auf der Straße*, X. *In der Gosse* und XI. *Gefesselt* – schildern Aspekte ihres Lebens als Prostituierte.

⁷⁴⁰ Siehe Max Klinger, *Untergang*, 1884 (Erste Fassung), Staatliche Graphische Sammlung, München, abgeb. in: Danzker/Falk 1996, Kat. Nr. 102.

betont.⁷⁴¹ Das Bild des Suizides wurde in der Konsequenz mit beispielloser Aufrichtigkeit entpoetisiert und, wird das Meer als ein Sinnbild der unbezwingbaren Gewalt der Lebensmächte aufgefasst⁷⁴², im säkularisierten Sinne „heroisiert“. Denn die Selbsttötung, nicht als gedankliche Spekulation, sondern gerade als qualenvoller Akt, als selbstvernichtende Handlung setzt Mut voraus, womit auch Shakespeare die Unentschlossenheit Hamlets, sich selbst zu entleiben, argumentierte: Mut, den Trieb des Lebens zu überwinden, Mut, sich dem Geheimnis des Todes zu stellen, Mut, die moralische Selbstverantwortung in einer ausweglos gewordenen Situation zu übernehmen.

Die gesellschaftskritische Position Klingers sucht folglich nicht mehr zu entschuldigen oder zu verklären, sondern direkt und unsentimental die Ursachen des weiblichen Suizides aufzuzeigen. Die Prostituierte in seinen Blättern wird nicht mehr als eine säkularisierte Märtyrerin „beweint“, sondern als eine verführte, betrogene und dadurch in den eigenen Untergang gestürzte Frau unsentimental vorgestellt – als ein weiteres anonymes Opfer der gesellschaftlichen Doppelmoral. Ferner findet das individuelle Drama in einer äußerst abstrahierten Wirklichkeit statt, die der Betrachter nicht mehr als seine eigene, vertraute Lebenswelt wiedererkennt, wodurch die zeitspezifische Problematik in einen globalen Kontext gebettet wird. Der Künstler hat sich schließlich, im Unterschied zu Watts (Abb. 101) und Perov (Abb. 103), von dem ikonographischen Erbe der christlichen Kunsttradition distanziert und ihr eine souveräne, subjektive und der Form nach radikalisierte Darstellungssprache vorgezogen und dadurch die junge Tradition des Motivs des weiblichen Suizides durch Ertrinken belangreich weiterentwickelt.⁷⁴³

⁷⁴¹ Wenn (2006, S. 311, 133f.) sucht ikonographische und thematische Vorbilder für die Darstellung des vom Körper abstrahierten, weiblichen Kopfes im griechischen Orpheus-Mythos als auch in der biblisch inspirierten Geschichte vom Tod des Johannes der Täufer. Eine solche Parallelstellung ergibt im Grunde genommen keinen Sinn und erweist sich für die Auslegung des realistischen Motivs in Klingers Werk als überflüssig.

⁷⁴² Vgl. Klinger 1987, S. 34; Pfeifer, Hans-Georg, *Wiederaufgegriffene Gedanken zu Max Klingers Graphikzyklen*, in: Boetzkes, Manfred/Hager, Uwe (Hrsg.), *Max Klinger. Wege zum Gesamtkunstwerk*, Ausst. Kat., Mainz am Rhein 1984, S. 74.

⁷⁴³ Das Ausmaß an Modernität, die Klingers Werk birgt, lässt sich nicht nur rückblickend auf die vorausgegangene, thematische und ikonographische Tradition aufzeigen, sondern auch im Hinblick auf den nachhaltigen Einfluss, den es auf mehrere Generationen von Künstlern ausübte. Ein repräsentatives Beispiel für das Nachwirken der plakativen Komposition im Blatt XII, *Untergang* (Abb. 111), bietet das Bild *Ertrinkendes Mädchen* (Abb. 112) von Roy Lichtenstein (1923-1997) aus dem Jahr 1963. Das Werk des amerikanischen Künstlers lässt sich auf dem Feld der Kunsttradition als eine zeitgenössische Antwort auf die sozialkritische Radierung interpretieren. Klinger hat anstelle der ästhetisierten und romantisierten Darstellungen von literarischen und nichtliterarischen Ophelien in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts eine anonyme zeitgenössische Selbstmörderin in der „Hässlichkeit“ der Todesagonie veranschaulicht und dadurch auf die Doppelmoral auch der Kunsttradition kritisch hingewiesen. Lichtenstein hat das Motiv der popularisierten „Alltags-Ophelien“ im 20. Jahrhundert der sequenziellen Kunst der *Comic*-Hefte entnommen, um den sentimentalisierten, realitätsfernen und klischeehaften Charakter der Vorstellungsmuster zu entblößen, in welchen der moderne Betrachter den weiblichen Suizid durch Ertrinken denkt und die reale

II. 2.2.4 Die Lebensmüde: *Des Lebens satt* (um 1899) von Heinrich Zille

Die gesellschaftskritischen Graphikzyklen von Max Klinger übten einen starken Einfluss auf das Werk des Berliner Künstlers Heinrich Zille (1858-1929) aus, in dem der Frage nach dem Schicksal der zeitgenössischen Frau aus den sozialen Randbezirken eine zentrale Bedeutung zugeteilt wird.⁷⁴⁴ Die im Jahr 1899 entstandene Farblithographie *Des Lebens satt* (Abb. 113) ist dem in diesen Problemkreis fallenden Motiv des weiblichen Suizides durch Ertrinken gewidmet. Das Blatt vergegenwärtigt die Sicht auf eine gepflasterte Brücke mitten im nächtlichen Berlin der Jahrhundertwende. Im Zentrum der Komposition ist die Rückenfigur einer Frau mit weißer Bluse, langem, roten Rock und zu einem Knoten gebundenen Haaren zu sehen, die auf das schmiedeeiserne Geländer geklettert ist und zum tief darunter liegenden Wasser strebt. Ein Straßenverkäufer von kräftiger Statur, erkennbar an der weißen Schürze, der Schirmmütze und dem umgehängten Bauchladen, und ein kleines, blondes Mädchen mit langen Haaren, Wintermantel und Stiefeln halten sie an den Kleidern fest, um den Sturz zu verhindern. Das Kind greift mit hoch über den Kopf gestreckten Händen mit aller Kraft den Rock der Frau. Den Blick hat es Hilfe suchend nach vorne, zum Betrachter gerichtet. Links der kleinen Gruppe, neben dem nassen Bordstein liegt umgekippt ein hingeworfener Einkaufskorb, dessen karger, unidentifizierbarer Inhalt teilweise auf der Straße zerstreut ist. Jenseits des Geländers öffnet sich der Darstellungsraum zu einer Panoramasicht auf die schlafende Stadt. Der weiße Kreis des vollen Mondes erhebt sich in der Mitte zwischen den hohen Vertikalen eines Schornsteins und eines Kirchturms am oberen Bildrand links und wirft kaltes Licht auf die Ränder der dunklen, vorbeiziehenden Wolken und der darunter dicht aneinander gedrängten Dächer. Rechts sind die finsternen Silhouetten einer weiteren Brücke und der fernen Gebäude zu erkennen.

In der Traditionslinie von Watts (Abb. 101) und Perov (Abb. 103) hat auch Zille das Phänomen des Suizides als ein Ereignis der Gegenwart thematisiert, das aus der unmittelbaren, empirischen Wirklichkeit entnommen und mit journalistischer Sachlichkeit

Problematik dadurch unwillentlich verharmlost, banalisiert und schließlich tabuisiert. Siehe dazu Kerber, Bernhard, *Einführung*, in: Lichtenstein, Roy, *Ertrinkendes Mädchen*, Wundram, Manfred (Hrsg.), Stuttgart 1970, S. 7; Gopnik, Adam, *High & Low. Moderne Kunst und Trivialkultur*, München 1994, S. 147f., zit. in: Elderfield, John (Hrsg.), *Das MoMA in Berlin. Meisterwerke aus dem Museum of Modern Art, New York*, Ostfildern-Ruit 2004, S. 333f.

⁷⁴⁴ Vgl. Altner, Renate, „Ein braver, ehrlicher, bescheidener Zeichner“, in: Flügge, Matthias/Neyer, Hans J. (Hrsg.), *Heinrich Zille. Zeichner der Großstadt*, Ausst. Kat., Amsterdam/Dresden 1997, S. 16; Fischer, Lothar, *Heinrich Zille – Zeichner des fünften Standes*. „Das ahnt ja keiner, was ich alles gesehen habe“, in: Zupancic 1995, S. 33.

bildhaft dokumentiert zu sein scheint: Dem zeitgenössischen Betrachter wird die Identifizierung der nächtlichen Landschaft als Bezirk Mitte von Berlin keine Schwierigkeit bereitet haben.⁷⁴⁵ Zu dem vertrauten Stadtbild gehören auch die drei typologisierten Figuren des kräftigen Straßenverkäufers mit der weißen Schürze und den aufgekrempelten Ärmeln, der anonymen Frau mit dem Einkaufskorb, deren schlichte Kleidung die Zugehörigkeit zu der unteren Bürgerschicht verrät, und des üblicherweise auf der Straße spielenden Kindes.

Die sonst unauffälligen, namenlosen Repräsentanten des täglichen Straßenlebens wurden von Zille als Protagonisten einer „Kurzgeschichte“ inszeniert, die das Blatt unsentimental, mit den Qualitäten eines sachlich-informativen Zeitungsberichtes schildert. Eine Frau, deren Anonymität durch die vom Betrachter abgewandte Haltung unterstrichen wird, beschloss, während sie die Jannowitz-Brücke zur späten Abendstunde passierte, ihrem Dasein ein Ende zu setzen. Sie ließ ihren Einkaufskorb auf den Pflasterweg fallen und stürzte zu dem Brückengeländer. Einem Straßenverkäufer, der sich schicksalhaft zur gleichen Zeit am gleichen Ort befand, war gelungen, den Suizidversuch zu vereiteln. Den Grund für die rasche Entscheidung der Frau lässt sich im ironischen Diktum des Malers lapidar erklären: Sie sei einfach ihres Lebens „satt“ gewesen.

„Weil alles darüber lachte, habe ich den Stein abgeschliffen“, berichtet Zille etwa zwanzig Jahre später von der Reaktion seines Freundeskreises auf das Blatt in einem undatierten Brief an den Kunsthistoriker Frikomar Dörfler, der Arbeiten des Künstlers sammelte und an Käufer vermittelte.⁷⁴⁶ Einer der Gründe, wieso die Lithographie trotz der gewichtigen Problematik als eine gelungene Karikatur empfunden wurde, ist in dem zeitgenössischen Ruhm des Künstlers zu vermuten, das bürgerliche Leben in harmlos satirischem Licht wiederzugeben. Ferner muss der äußerst ungewöhnliche, im gewissen Sinne „barbarisch“ wirkende Realismus, mit dem Zille ein tradiertes Motiv fern von allen Strängen der ikonographischen Tradition interpretiert hat, als eine Art satirische Verzerrung ausgelegt worden sein. Für den zeitgenössischen Betrachter muss die Komposition außerdem durch den als „glücklich“ angedeuteten Ausgang der Szene die pathetische Tiefe eingebüßt haben und somit die Ernsthaftigkeit: Der scheinbar spontane und unüberlegte Suizidversuch der

⁷⁴⁵ Der Betrachter wird auf die Jannowitzbrücke versetzt, im Westen bzw. links in der Komposition sind die Türme der Berliner Marien- und Nikolaikirche deutlich zu erkennen.

⁷⁴⁶ „[...] Die Selbstmörderin – ein Versuch in meiner Anfangszeit, habe diese noch helfen retten, Nachts Jannowitzbrücke. Heute tät ich es nicht, d. h. retten. Weil alles darüber lachte habe ich den Stein abgeschliffen.“ Zit. nach Rosenbach, Detlef (Hrsg.), *Heinrich Zille. Das graphische Werk*, Berlin 1984, S. 54.

Frau, den der sarkastische Blick als eine weibliche Überreaktion deutet, wird schließlich vereitelt. In diesem Kontext bestimmt das Motiv der an sich nutzlosen Rettungsbemühungen des kleinen Mädchens den Kern der karikativen Wirkung.

Die radikale Reaktion des Malers, der es mit *Des Lebens satt* bereits zum zweiten Mal wagte, auf Stein zu zeichnen, bezeugt dagegen seine Absicht, keinesfalls eine Karikatur vom Motiv des weiblichen Suizides durch Ertrinken zu entwerfen, sondern vielmehr ein rechtschaffenes Blatt, das die soziale Realität und den für sie verantwortlichen Betrachter ohne Umwege anklagt. Dafür sprechen auch die überlieferten, vorbereitenden Zeichnungen, welche die künstlerische Suche nach dem „prägnantesten Augenblick“ dokumentieren.

In der ersten Aquarellstudie (Abb. 114) sind die todeswillige Frau und das Kind im Rahmen des gleichen Szenariums zu sehen, wogegen die Figur des Straßenverkäufers fehlt. Die Selbstmörderin ist in dem Augenblick festgehalten, in dem sie mit vornüber gebeugtem Oberkörper das rechte Bein über das Geländer wirft. Sie trägt ein kurzes Cape und einen Damenhut, ihr zierlicher Sonnenschirm liegt an der Kante des Bürgersteigs angelehnt, unweit vom umgekippten Einkaufskorb. Das Mädchen wiederum kleiden ein zerlumpter, rosafarbener Rock unter dem abgetragenen, braunen Mantel und offene Hausschuhe anstatt Stiefel, die für die Kinderfüße offensichtlich zu groß sind und beim Laufen abrutschen. Das Kind dreht sich nach Hilfe schreiend um, doch die dunkle Stadt und die Brücke sind menschenleer, der einzige Passant zur späten Stunde ist der Bildbetrachter selbst.

Kleidung und Accessoires in dem ersten Entwurf identifizieren die Figur der Lebensmüden, im Unterschied zu der fertigen Lithographie, als der bürgerlichen Mittelschicht zugehörig. Der vorsichtig am Bürgersteig abgelegte Sonnenschirm deutet darauf, dass sie nach einem vorgefassten Entschluss handelt und sich absichtlich zu dieser Tageszeit auf die einsame Brücke begeben hat. Der umgekippte Korb gehört in diesem Fall der kleinen Straßenverkäuferin, die sich mit der restlichen Ware vermutlich auf dem Weg nach Hause befand, als sie zur Zeugin des Suizidversuches wurde, der dieses Mal nicht misslingen wird. Denn der hilflose Blick des Kindes richtet sich an den Betrachter, der taten- und hilflos dem dramatischen Ablauf zuschaut.

Die zweite erhaltene Aquarellzeichnung (Abb. 115) vergegenwärtigt den gleichen Handlungsort, allerdings zu einem späteren Zeitpunkt. Die Unbekannte ist bereits ins

Wasser gesprungen und das Ereignis hat Passanten und Straßenbewohner in Aufregung versetzt. Eine Frau mit Einkaufskorb und langer Pelzstola um den Mantelkragen links ist stehen geblieben und starrt mit aufgerissenen Augen und, ob des plötzlichen Schreckens, mit zum offenen Mund erhobener Hand zum Geländer rechts in die Komposition. Auf der Brüstung ist ein schwarz gekleideter Junge geklettert und neigt sich über das Wasser, um die Selbstmörderin mit seinem Blick in der Tiefe zu suchen. Hinter ihm ist der Straßenverkäufer mit der weißen Schürze aus der Lithographie wieder zu erkennen, der mit großen Schritten nach rechts läuft. Die schmale Figur des um Hilfe schreienden Kindes ersetzt das Bild eines Straßenbettlers mit amputierten Beinen, der, an das Geländer gelehnt, auf dem kalten Steig sitzt. Die erstarrte Körperhaltung, die aufgerissenen, verständnislos vor sich hinstarrenden Augen und der offene Mund äußern den emotionalen Schock, den er als Zeuge des tragischen Geschehnisses, das er aufgrund seiner körperlichen Behinderung nicht abwenden konnte, erleidet. Es ist früh am Abend, der Mond ist noch nicht aufgegangen, die fernen Straßenlaternen der benachbarten Brücke sind noch nicht angezündet.

In der zweiten Zeichnung suchte Zille das Motiv der Selbsttötung mittels des Zusammenspiels der subjektiven Reaktionen unterschiedlicher Menschen zu thematisieren. Die Suiziddarstellung kommt folglich ganz ohne die Darstellung des Suizides, d. h. der selbstzerstörerischen Handlung oder des diese Handlung vollziehenden Menschen zustande sowie ohne Hinweise auf einen konkreten Auslöser. Sicherlich war es aber nicht der höchst abstrakte und hinsichtlich der vorausgegangenen, ikonographischen Tradition vorbildlose Charakter der motivischen Lösung, der den Künstler veranlasste, sie zu verwerfen. Dieser Form der Komposition fehlt vielmehr die direkt auf den Bildbetrachter gerichtete Kritik: Er findet sich als gewöhnlicher Straßenpassant wieder, der in den Wirkungswirbel des ungewöhnlichen Geschehens involviert ist und genauso wenig Verantwortung für den diesmal gelungenen Suizidversuch eines unbekanntes Menschen übernimmt, wie die restlichen dargestellten Figuren.

Aus diesem Grund hat Zille die Figur des Mädchens aus der ersten Skizze in die lithographische Endlösung (Abb. 113) wieder aufgenommen, allerdings die ursprünglichen Armutzeichen wie Hausschuhe und Lumpenkleidung ganz ausradiert, so dass das Kind als die Tochter der jungen, lebensmüden Frau interpretiert zu werden erlaubt. Der hinzugefügten Gestalt des kräftigen Mannes mit der weißen Schürze aus der zweiten Zeichnung, der den Suizidversuch verhindern wird, ist die Rolle zugeteilt, von dem Akt

des Selbsttötungsversuches auf dessen Gründe hinzulenken. Denn die „Errettung“ bedeutet für die Unglückliche keine Erlösung von dem unseligen Dasein, dessen sie „satt“ geworden sei, und das sie dann weiter führen muss: als Straßenverkäuferin, als Prostituierte, als Witwe, Obdachlose oder misshandelte Ehefrau. Das Deutungsspektrum ist groß und Zille wollte seine Aussage offenbar nicht auf eine einzige, konkrete Ursache festlegen. Das Motiv des Korbes, der in diesem Fall der Selbstmörderin attribuiert ist, unterstreicht dagegen den Aspekt der Unvorsehbarkeit dieses raschen Aktes: Lag der zierliche Sonnenschirm am Rande des Bürgersteigs sorgfältig abgelegt (Abb. 114), wurde der Korb achtlos auf die Straße geworfen, so dass sein Inhalt zerstreut daneben liegt.

Vermutlich von Klingers radikaler Graphiksprache inspiriert, weigerte sich Zille das Motiv der unbekanntenen Ertrunkenen weder in einen kontemplativ einstimmenden Modus noch in die ikonographische Matrize einer säkularisierten christlichen Heiligen zu versetzen. Aus dieser Perspektive gleicht seine Lithographie in der Tat den Werken der Karikaturgattung: Dem Sujet fehlt die symbolisch-pathetische Tiefe. Die sich ohne erkennbare Regieführung ergebende Dynamik der Figuren, ihre untheatralische Körperhaltung, die ungeschickten Gebärden und Bewegungen haben allein die empirische Wirklichkeit zum Vorbild. Zilles Bildersprache gleicht dadurch dem photographischen Schnappschuss, mit dem ein flüchtiger Augenblick aus dem nächtlichen Großstadtleben festgehalten wurde⁷⁴⁷ und bricht mit der ikonographischen Tradition der säkularisierenden und mystifizierenden Romantik endgültig ab.

Der Betrachter wird schließlich, wie im Gemälde von Watts (Abb. 101), unmittelbar in den Kompositionsraum der Lithographie und dadurch in das Geschehen in der Rolle eines Straßenpassanten integriert. Dennoch, während Watts die Schönheit und die Jugend der Ertrunkenen, deren Augen wie im seligen Schlaf geschlossen sind, als Mittel zur Manipulation nutzte, um Nachsicht und Mitleid zu wecken, Perov (Abb. 103) die Aufmerksamkeit von dem Anblick der toten Fanny auf die Reflexionsfigur des alten Soldaten lenkte, mit dessen Blick der Betrachter trotzdem nicht konfrontiert wird, konzentrierte Zille die Aussage seiner Motivinterpretation auf die Augen des unschuldigen Kindes, auf seinen verängstigten Blick, den es direkt an den Betrachter adressiert. Denn unabhängig davon, wie dramatisch das Leben täglich und nächtlich bis zur „Übersättigung“ abläuft, es sind vor allem die Kinder, die das sorgenlose Kindsein zu

⁷⁴⁷ Zille hat sich seit den 1880er Jahren leidenschaftlich mit der Kunst der Photographie beschäftigt, die sein malerisches Werk erkennbar geprägt hat. Siehe Freitag, Michael, *Zille und die Sezession*, in: Flügge/Neyer 1997, S. 27f.

verlieren verurteilt sind – ein Aspekt der Suizidproblematik, den keines der bereits untersuchten Darstellungen zu benennen interessiert war.

II. 2.2.5 Die moderne Märtyrerin: *Die Ertrunkene* (1925) von Frans Masereel

Das Motiv der Ertrunkenen bestimmt das Thema eines der Blätter aus der graphischen Serie *Die Stadt* (Abb. 116) des belgischen Künstlers Frans Masereel (1889-1972) aus dem Jahr 1925.⁷⁴⁸ Die Fischer einer fiktiven Metropole haben den Leichnam einer jungen Frau im Fluss unter der Brücke aufgefunden und zwei der Männer ziehen ihn aus dem Wasser vor den Augen der sich versammelten Bürger an das gepflasterte Ufer des Kanals. Die nassen Kleider der Toten sind vom Unterleib verrutscht und bedecken ihre Schulter und das Gesicht. Links beobachten die in ihren Booten sitzenden Fischer die Szene aus der Ferne, einer hält noch die lange Hakenstange in der rechten Hand, mit der die Leiche herausgeholt wurde. Rechts drängen sich bärtige Herren mit schwarzen Mänteln, Melonen und Aktentaschen nach vorn, um die Szene zu inspizieren, dazwischen sind die Figur einer elegant bekleideten Dame mit Hut, eines Jungen mit Schirmmütze und eines weißen Hundes zu sehen. Einer der Schaulustigen hat die Hand gehoben und zeigt mit ausgestrecktem Finger auf den massiven Bogen der Steinbrücke im Bildmittelgrund, wo ein Passantenstrom aus winzigen, nur durch Farbpartikel angedeuteten Menschenfiguren und vom Stau angehaltenen Pferdewagen zu sehen sind. Die hohen, von weißen Globen bekrönten Mäste der Brückenbeleuchtung leiten den Blick auf die eng nebeneinander gepressten Kuben mehrstöckiger Gebäude im Hintergrund, die bis zum sonnigen Himmel hinaufragen. Zwischen den schmucklosen, zweidimensionalen Fassaden sind die Türme einer Kirche zu erkennen.

Masereel hat im Rahmen der bestehenden ikonographischen Tradition das Motiv des anonymen Suizides einer Frau durch Ertrinken wie in den bereits untersuchten, früheren Darstellungen in den täglichen Ablauf des Großstadtlebens integriert. Das tragische Ereignis selbst muss, wie in den Interpretationen von Watts (Abb. 101), Perov (Abb. 103) und Zille (Abb. 113), in der verhängnisvollen Zeit der Nacht stattgefunden haben, wenn der Leichnam am frühen Morgen, während sich die Bürger im Licht der aufsteigenden Sonne auf den Weg zur Arbeit begeben, im Kanal entdeckt wurde. Neugierig und

⁷⁴⁸ Die Originalausgabe von Frans Masereels *La Ville/Die Stadt* erschien im Jahr 1925 als ein gemeinschaftliches Projekt des Pariser Verlags *Edition Albert Moracé* und des Münchener Verlags *Kurt Wolff* in zwei getrennten Auflagen von je 275 Exemplaren mit 100 Holzschnitten und einer Vignette. Vgl. Ritter, Paul (Hrsg.), *Frans Masereel. Eine annotierte Bibliographie*, München u. a. 1992, S. 143.

schaubegierig drängt die anonyme Menschenmasse an das Ufer, einer versucht den Ablauf des Geschehnisses zu rekonstruieren, wofür die erhobene Hand mit dem ausgestreckten Zeigefinger steht, die auf die Stelle deutet, von der die Unbekannte gesprungen sein muss.

Architektonische Raumordnung und Motivauswahl im Holzschnitt weisen eine kompositorische Ähnlichkeit vor allem mit dem Sujet der ersten vorbereitenden Zeichnung zum Gemälde *Die Ertrunkene* von Wassilij Perov (Abb. 104) auf. Die moderne Großstadt mit ihren Kontrasten und Widersprüchen bestimmt das Thema beider Blätter, die mit einem Zeitabstand von etwa einem halben Jahrhundert ihre Metamorphosen unter der prägenden Macht des unaufhaltsamen zivilisatorischen Fortschritts dokumentieren. Die ebenmäßige Reihe von gutbürgerlichen Häusern am Flussufer in der Darstellung von Perov ersetzt die Betonmauer aus schmucklosen Wolkenkratzern und Fabrikschornsteinen. Dagegen hat sich am Bild der soliden Konstruktion einer massiven, dicht befahrenen Brücke, auf der insektengroß die unzähligen Passanten in beide Richtungen strömen, kaum verändert. Konstant geblieben sind auch die Schaulust und die Neugier, mit denen die Bevölkerung auf das Phänomen des Suizides reagiert. Doch während Perov bestrebt war, jede einzelne der dargestellten Figuren als Stellvertreter einer konkreten sozialen Gruppe durch Kleidung, Aussehen und Gebärde zu typologisieren, präsentieren sich die Großstadtbewohner im Blatt von Masereel wie in einer einzigen Matrize ausgegossen: Alle tragen die gleiche Kleidung, das gleiche Gesicht, die gleiche Physiognomie. Es handelt sich also nicht mehr um Personen, sondern um anonyme, austauschbare Individuen, um „Atome“, die zusammengewürfelt den gesellschaftlichen Körper im 20. Jahrhundert definieren. In der Komposition von Perov fügen sich ferner alle Anwesenden, unabhängig von der sozialen Herkunft, zum Halbkreis um den Leichnam der Ertrunkenen. In dem Holzdruck vom Masereel hat sich ein Korridor zwischen den Bürgern gebildet, der zwischen den Herrschaften mit den schwarzen Melonen und den schwarz bekleideten Fischern eine Grenzlinie markiert und darauf hindeutet, dass dieser Ort in der architektonischen Tiefe der bürgerlichen Hierarchie die Lebenswelt ausschließlich einer von den zwei Menschengruppen bestimmt, mit der sich die andere nicht vermischen will.

Der Kanal, der Ort unter der Brücke ist der Arbeits- und Lebensraum der unteren Sozialschicht, der mittellosen Arbeiterklasse, die links in der Komposition dem Naturelement des Wassers zugeordnet ist. Trotz der zweidimensionalen Liniensprache des Holzschnitts gleicht keiner der Fischerfiguren im Aussehen ganz dem anderen. Gerade die Männer, die ihren Lebensunterhalt durch niedrig entlohnte, „schmutzige“ Arbeit verdienen und keine Beamtenkleidung tragen, sind es außerdem, die einen emotionalen Aspekt in der

Darstellung erschließen. Ähnlich dem alten Soldaten in dem Gemälde von Perov (Abb. 103) sitzt jeder von ihnen mit gekrümmtem, wie von einer unsichtbaren Last erdrücktem Rücken – eine Haltung, die Betroffenheit verrät. Sie sind letztendlich auch diejenigen, die ohne Hemmungen den Leichnam der Selbstmörderin anpacken, um ihn aus den dunklen Gewässern zu ziehen.

Das Motiv der Fischer findet sich im Zusammenhang mit dem Thema der unbekanntem Ertrunkenen etwa ein halbes Jahrhundert zuvor in einer Illustration von Gustave Doré zu dem Gedicht *The Bridge of Sighs* von Thomas Hood. Der nach der Zeichnung des französischen Künstlers entstandene Stich aus dem Jahr 1870 (Abb. 117) visualisiert wortgetreu die Forderung des Dichters, eine Selbstmörderin für ihre Tat nicht zu richten, sondern „christlich“, mit Mitleid zu behandeln: „Take her up instantly,/Loving, not loathing./Touch her not scornfully,/Think of her mournfully,/Gently and humanly“⁷⁴⁹. Das Blatt zeigt drei Fischer, welche die Tote bereits aus dem Wasser ans Ufer geholt haben. Zwei von ihnen legen den Leichnam vorsichtig auf den Boden nieder, während der dritte mit einem Paddel in der linken Hand aufrecht daneben steht und sichtlich betroffenen Blick auf die schöne Tote mit dem lieblichen Gesicht gesenkt hat. Die drei Männer liefern ein moralisierendes Vorbild, welche Haltung der Betrachter selbst in der gleichen Situation annehmen solle. Die Identifikation der im Gedicht angesprochenen Bürger mit Fischern schöpft sich nicht allein aus der realistischen Interpretation des Motivs, sondern stützt sich zugleich auf die neutestamentarische Symbolik, mit welcher der alte Beruf im religiösen Kontext ausgezeichnet ist: Fischer waren die ersten Jünger und Nachfolger von Jesu, die als Verkünder der christlichen Religion der Liebe zu „Menschenfischern“ wurden.⁷⁵⁰ Die pyramidale Anordnung der Figuren ist wiederum eine unverkennbare Anspielung auf das traditionelle Motiv der Kreuzabnahme Christi (Abb. 118), wodurch die unbekanntem Ertrunkene im Geiste der Romantik als eine säkularisierte Märtyrerin beklagt wird.

Die Fischergruppe in der Darstellung von Masereel (Abb. 116) verharrt in der Bahn der romantischen Tradition und stellt eine säkularisierte Nachbildung des christlich-religiösen Motivs der Kreuzabnahme dar (Abb. 118). Die expressionistische Bildersprache des belgischen Künstlers manifestiert sich dennoch radikaler als die romantische seiner

⁷⁴⁹ Hood, *The Bridge of Sighs*, S. 113.

⁷⁵⁰ Vgl. Mt 4:18ff.; Mk 1:16ff.; Lk 5:1ff.

Vorläufer und fordert eine wesentlich andere Auslegung der tradierten Szenerie.⁷⁵¹ Denn am Motiv des Hochziehens der weiblichen Leiche aus dem Wasser ist ein zynisch anmutender Zug nicht zu übersehen. Der Fischer rechts hat die Ertrunkene an den Beinen gepackt und zieht sie in die Höhe, der nackte weibliche Unterleib wird entblößt und obszön zur Schau gestellt, wodurch der helfende Griff pietätlos erscheint. Das Gesicht, die Individualität der Figur bleibt dabei verborgen, so dass die Ertrunkene zu einem anonymen Torso fragmentiert zu sein scheint. Die untraditionelle und moralisch fragwürdig wirkende Formensprache Masereels dient dennoch nicht der makabren Absicht, den wehrlosen, entkleideten Körper einer toten Frau als voyeuristischen Gegenstand zu versachlichen. Sie schöpft sich wesentlich aus der Auslegung des Motivs im Kontext der für diese Zeit charakteristischen Untergangssymbolik.

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts übte das unter der Feder des sechzehnjährigen Arthur Rimbaud entstandene, makabre Phantasiegebilde *Ophelia* eine enorme Faszination auf die deutschsprachigen Dichter aus, die Ausdruck in einer Fülle von Balladen über ertrunkene Mädchen und Wasserleichen fand.⁷⁵² Die kindlich reine Muse, ursprünglich die Verkörperung der künstlerischen Sehnsucht nach Liebe, Freiheit und Spiritualität, welche die nächtlichen Fluten wie eine große, weiße Lilie wogen, wurde im neuen Kontext mit einem anonymen, verfallenden Wasserleichenam übersetzt, den die schmutzigen Gewässer der Stadtkanalisation wie „Aas“ zusammen dem „vielen Aas“ tragen.⁷⁵³ Die namenlose Ertrunkene, der sogar das Recht auf eine Nummer wie in der Erzählung von Perov versagt war, bestimmte für eine ganze Künstlergeneration das Sinnbild des zum Ding, zum „Abfallprodukt“ erniedrigten und „entseelten“ Menschen, der dem grausamen Fluss des Schicksals keinen Widerstand leisten kann.⁷⁵⁴

Anonym, gesichtslos, verdinglicht erscheint auch das ertrunkene Mädchen im Holzschnitt von Masereel. Ihre Blöße deutet auf Missbrauch, auf eine Vergewaltigung, die in diesem Kontext metaphorisch zu deuten ist. Denn die Welt, der es freiwillig in den Tod zu entfliehen suchte, ist die irdische Hölle von Grosz (Abb. 48), die tödliche Flut des Großstadtlebens selbst. Der Künstler hat die infernalische Gegenwart, die Entfremdung, die Ignoranz durch die ausdruckslosen oder fehlenden Gesichter der Passanten rechts am

⁷⁵¹ Anregung für die Figurenkonstellation und insbesondere für das Motiv der Fischer hat Masereel vermutlich aus dem Blatt *Eine Mutter II* (Abb. 123) von Max Klinger geschöpft.

⁷⁵² Vgl. zum Folgenden Rüsch 1964, S. 102ff.; Blume 1980; Würfel 1985, S. 44ff.

⁷⁵³ Brecht, Bertold, *Vom ertrunkenen Mädchen* (1920), in: Ders., *Gedichte und Lieder aus Stücken*, Frankfurt a. M. 1965, S. 11. Siehe zum Gedicht Rüsch 1964, S. 152f.

⁷⁵⁴ Siehe zum Thema auch *Die Selbstmörderin* von Alfred Kubin (1912, Standort unbekannt, abgeb. in: Stefenelli 1998, S. 788)

Ufer und oben auf der Brücke thematisiert. Die andere Gesichtshälfte der Großstadthölle bestimmt die dichte, sich bis zum gottlosen Himmel erhebende Mauer aus schmucklosen Betonhäusern von mehreren Stockwerken, die den Weg zur Kirche versperren und Sonne und Himmel verdecken. Jede Spur der zivilisationsfeindlichen Natur ist restlos vertilgt worden – nirgendwo ist ein Garten, ein Baum oder eine Blume zu sehen. Nur ein einsamer Vogel, Sinnbild der befreiten Seele der Ertrunkenen, schwebt über die hohen Dächer und sucht die Erlösung. In dieser Welt, die einem überdimensionalen Sarg aus Gestein und Stahl gleicht, wird offenbar der Mensch geboren, nicht um zu leben, sondern um zu sterben.

Das Motiv der Ertrunkenen, das in der Kunst erst seit der Mitte des 19. Jahrhunderts nachweisbar ist, findet in der Interpretation von Masereel eine wesentlich neue Auslegung. Das Bild der anonymen Wasserleiche steht nicht mehr repräsentativ für all jene unseligen, verführten und misshandelten Frauen, für die der Tod den einzigen Ausweg aus der Verzweiflung bietet (Abb. 101, 103, 110, 117). Es versinnbildlicht den in die gottlose Industriewelt hingeworfenen, vereinsamten und verbitterten Spätromantiker des 20. Jahrhunderts, der wie Ophelia im Gedicht von Rimbaud im Suizid die letzte Möglichkeit sieht, die schmerzende Sehnsucht nach „Himmel! Liebe! Freiheit!“ zu stillen.

Das dekadente Motiv der Wasserleiche verlor für die Künstler des 20. Jahrhunderts allmählich an Aussagekraft und wurde durch andere Sinnbilder der Entmenschlichung und Entwürdigung ersetzt, die den Schrecken von zwei Weltkriegen angemessener zum Ausdruck zu bringen schienen. In der Tradition der deutschen Graphik bildete sich um die Jahrhundertwende dennoch ein Zweig des Suizidmotivs durch Ertrinken, der einen wesentlichen Aspekt der Entwicklung der ikonographischen Tradition bestimmt und im Folgenden anhand von drei repräsentativen Darstellungen untersucht zu werden würdig ist.

II. 2.3 „Ins Wasser“: der Tod der verzweifelten Mütter

Der Begriff der Mutterschaft bezeichnet jenen besonderen physisch-psychischen Zustand der Frau, der sowohl durch die Zeit der Schwangerschaft, die Geburt und die Pflege des Kindes als auch durch die emotionale Beziehung zu ihm definiert wird. Die Mutterschaft bestimmt zugleich das einzige Prinzip der natürlichen Reproduktion des menschlichen Lebens und somit den einzigen Garant für das biologische und soziokulturelle

Fortbestehen einer Gesellschaft. Aus diesem Grund wurde sie anhand epochal und kulturell bedingter, paradigmatischer Leitbilder stets gefördert und überwacht.

Kultisch-allegorische Veranschaulichungen des Mutterschaftsprinzips und der weiblichen Fruchtbarkeit gehören zu den ältesten Kunstschatzen der Menschheit.⁷⁵⁵ Die religiöse Kunst des Christentums kanonisierte wiederum das Bild der Maria, Jungfrau und Mutter aller Gläubigen, jedoch nicht als die Verkörperung des Lebensurquells, der aus christlicher Sicht allein der ewige, absolute und transzendente Gott sein kann, sondern als moralisches Vorbild.⁷⁵⁶ Unzählige Darstellungen zeigen die Heilige, schützend mit der Hand das Kind an ihrer Seite umfangend, wie sie auch auf einem Gemälde des italienischen Renaissancemalers Antonio da Correggio (1489-1534) zu sehen ist (Abb. 119). Ihre symbolträchtige Haltung liefert ein unwiderlegbares Zeugnis von bedingungsloser Hingabe und zugleich ein erhabenes Beispiel für Opferbereitschaft, dem alle Mütter und Frauen nacheifern sollten.

In der Epoche der europäischen Aufklärung wurde das religiöse Bild der sich aufopfernden Maria mit dem kleinen Jesuskind im Kontext der Überprüfung der vererbten christlichen Werte säkularisiert. Das Muttersein wurde zu der einzigen, natürlichen Berufung der Frau ernannt und die Liebe zum Kind für die höchste und reinste Form der weiblichen Emotionalität erklärt. Mutterliebe, Hingabe und Opferbereitschaft wurden als angeborene und instinktive Aspekte der weiblichen Natur definiert, zu dem bürgerlichen Tugendkodex hinzugefügt und von den Frauen ohne Rücksicht auf ihre individuellen Bedürfnisse und Interessen ausnahmslos gefordert.⁷⁵⁷ Das sfumato Gemälde *Mutterschaft* (Abb. 120) des französischen Künstlers Eugène Carrière (1849-1906) aus dem Jahr 1892, dessen Sujet von der „mystischen Innigkeit“ der Madonnendarstellungen von Correggio (Abb. 119) inspiriert ist⁷⁵⁸, bietet ein repräsentatives Beispiel für die thematische und ikonographische Entwicklung des säkularisierten Motivs. Das Bild zeigt die pyramidal angeordnete Figurengruppe dominant im Vordergrund, während sich die

⁷⁵⁵ Exemplarisch kann auf die *Venus*-Figur aus Dolní Věstonice in Tschechoslowakei (um 26400 v. Chr., Abb. I in: Anderson/Zinsser 1995, S. 29) sowie auf die berühmte *Venus von Willendorf* (um 25000 v. Chr., Naturhistorisches Museum, Wien) verwiesen werden.

⁷⁵⁶ Vgl. Lk 11:27f.

⁷⁵⁷ Zum Thema siehe: Badinter, Elisabeth, *Die Mutterliebe. Geschichte eines Gefühls vom 17. Jahrhundert bis heute*, München 1981; Gross, Friedrich, *Mutter und Madonna*, in: Hofmann, Werner (Hrsg.), *Eva und die Zukunft. Das Bild der Frau seit der Französischen Revolution. Mit Beiträgen von Werner Hofmann, Sigrun Paas und Friedrich Gross*, Ausst. Kat., München 1986, S. 223-227; Koch, Christiane, „Drum prüfe, wer sich ewig bindet...“, in: Jutemann 1991, S. 417ff.; Seelen 1995, S. 15ff.; Sitt, Martina, „In meinen Armen, in meinem Schoß“. *Die Darstellung der Mutterfigur in der Genremalerei des 17. und des 19. Jahrhunderts*, in: Möhrmann, Renate (Hrsg.), *Verklärt, verkitscht, vergessen. Die Mutter als ästhetische Figur*, Stuttgart/Weimar 1996, S. 145-169; Wiltschnigg 2001, S. 16ff.

⁷⁵⁸ Vgl. Beaucamp, Eduard, *Eugène Carrières sozial-mystische Botschaft*, in: Röver-Kann, Anne, *Intimität der Gefühle. Eugène Carrière zum 100. Todestag*, Ausst. Kat., Bremen 2006, S. 91.

restliche Welt im Schatten auflöst. Der Anschein einer physischen Verschmelzung der drei Körper miteinander deutet auf die unzertrennliche Einheit von Mutter und Kind sowie auf die Hingabe der Frau, deren Dasein als Person restlos im Muttersein aufgeht. Die suggestiv ergreifende Darstellung von Carrière betont den emotionalen Aspekt, vergegenwärtigt jedoch „nicht mehr die ruhige und gelassene Mutterliebe der Glaubenszeiten, sondern [...] die Mutterliebe des Jahrhunderts des Pessimismus, [...] die Mutterliebe der dunklen Gedanken, der stets beunruhigten Mutter, deren angstvolle Umarmung, die Umschlingung des Kinderkörpers mit ihren Armen, ständige Abwehrstellung gegen Krankheit und Tod zu sein scheint“⁷⁵⁹.

Die Kehrseite des säkularisierten Bildes der biblischen Heiligen bildet die Vorstellung von den „bösen Müttern“, die sich unfähig zur natürlichen Mutterliebe und Hingabe zeigen und dadurch das Leben ihrer Kinder gefährden. William Hogarth interpretierte das Motiv im Kompositionsvordergrund von *Gin Lane* (Abb. 47) in der Gestalt einer von Armut und Alkoholsucht geplagten, syphiliskranken Frau, die ihren Säugling „ermordet“, indem sie ihn durch Unachtsamkeit von der hohen Treppe stürzen lässt. Doch während der englische Graphiker als Ursache der tragischen Ereigniskette den Schnapsmissbrauch beschuldigte, mit dem er auch die Misere und den sittlichen Verfall der Großstadtbevölkerung aus den Slums zu erklären suchte, erkannten die Künstler des 19. und 20. Jahrhunderts die Verzerrung der Perspektive und definierten die Fragestellung neu: Wenn die Größe der bedingungslosen mütterlichen Liebe und Sorge das absolute Maß für Erhabenheit und Aufrichtigkeit eines Gefühls definiert, wie unermesslich müssten dann das Leid und die Hoffnungslosigkeit sein, die eine Mutter zwingen, ihr Kind zu vernachlässigen oder sogar zu töten? Auf diese Frage antworteten die Maler und Graphiker mehrerer Generationen mit einer Reihe von Darstellungen über die infernalischen Lebensbedingungen verzweifelter, geistig und seelisch erkrankter Kindesmörderinnen.⁷⁶⁰

Das Motiv der bösen Mutter kulminiert in dem Bild der berühmten mythischen Magierin Medea, die, von ihrem Ehemann wegen einer jüngeren Gemahlin verlassen und

⁷⁵⁹ Goncourt, Edmond de, *Préface de „La vie artistique“*, Geffroy, Gustave (Hrsg.), Paris 1892, S. VIII., zit. ebd., S. 39.

⁷⁶⁰ Siehe beispielsweise: Adolph Schroedter (1805-1875), *Eine Kindsmörderin* (Kunstmuseum, Düsseldorf, abgeb. in: Hofmann 1986, S. 245, Kat. Nr. 163); Antoine Wiertz, *Hunger, Wahnsinn, Verbrechen* (1853, Museum Wiertz, Brüssel, abgeb. in: Ausst. Kat. Paris/Brüssel 1974, S. 74); Gabriel von Max, *Kindsmörderin* (1877, Hamburger Kunsthalle, abgeb. in: Hofmann 1986, S. 247, Abb. 165); Käthe Kollwitz, *Gretchen* (1899, Käthe Kollwitz Museum, Köln, abgeb. in: Schmidt/Geßner 2007, S. 229); Otto Dix, *Die Irrsinnige von St. Marie-à-Py* (1924, Standort unbekannt, abgeb. in: Karsch 1970, S. 104). Siehe ferner zum Thema: Badinter 1981, S. 45ff.; Becker-Cantarino, Barbara, „*Meine Mutter, die Hur, die mich umgebracht hat...*“. *Die Kindsmörderin als literarisches Sujet*, in: Möhrmann 1996, S. 108-129.

aus dem Land verstoßen, die ihr zugefügte Erniedrigung mit dem Mord der eigenen Kinder vergeltet. Der griechische Dichter Euripides (um 480-406 v. Chr.) verlieh ihrer Figur in der zum ersten Mal im Jahr 431 v. Chr. Aufgeführten, gleichnamigen Tragödie „männliche“ Eigenschaften, indem er sie als eine starrsinnige, stolze und mutige Frau darstellte, die vor keiner Grausamkeit zurückschreckt, um ihre verletzte Würde zu rächen. Die dramatische Größe dieser unter den Griechen furchterregenden Barbarin erschloss er darin, dass er keine von Wahn ergriffene, der Selbstbeherrschung entbehrende Frau zeigte, sondern eine liebende Mutter, die ihre Kinder aus Verzweiflung tötet.⁷⁶¹

„Dir scheint der Tod das Schlimmste/Ich kenn ein noch viel Ärgres: elend sein. [...] Nicht traure ich, dass die Kinder nicht mehr sind./Ich traure, dass sie waren und dass wir sind.“⁷⁶² Die pessimistisch gesinnten Romantiker des 19. Jahrhunderts entdeckten in der Gestalt der antiken Kindsmörderin ihrerseits ein paradigmatisches Vorbild für den schicksalhaft in einer ausweglosen Situation gefangenen, erniedrigten und verzweifelten Menschen der Gegenwart. Der französische Maler Eugène Delacroix verlieh der modernen Allegorie eine imposante Gestalt in dem Gemälde *Die zornige Medea* (Abb. 121) aus dem Jahr 1859.⁷⁶³ Sein Werk zeigt die zornige Königstochter und Magierin mit einem dramatisch verdrehten, am Oberkörper entblößten Leib, im Gefühlsabgrund zwischen Schmerz und Rachesucht gefangen, nachsinnend in jenem schrecklichen Augenblick, bevor sie ihre Kinder erdolcht. Die pyramidale Stufung der Figuren definiert eine unverkennbare Anspielung auf die traditionellen Madonnendarstellungen der christlichen Kunst (Abb. 119). Das thematische Zentrum der Komposition, das den Betrachterblick magnetisch anzieht, bestimmt dennoch nicht mehr die graziöse, schützende Hand der sich aufopfernden Maria. Sie wurde mit der „männlich“ zur Faust geballten, mörderischen Hand der Medea übersetzt, die Wut und Verzweiflung einer ganzen Generation symbolisiert.

⁷⁶¹ „Ich will durch Zaudern meine Kinder nicht zum Mord/Preisgeben einer andern rachedürstgen Hand./Ganz unabwendbar ist ihr Tod, und weil er's ist,/Will ich sie töten, die sie auch geboren hat./Wohlan, mein Herz, auf, waffne dich! was zauderst du,/Zu tun das schrecklich, aber unvermeidlich Leid?/Du, meine unglückselige Hand, ergreif das Schwert!/Ergreif es, tritt zum Wendepunkte deines Glücks;/Verbann die Weichheit, denke nicht, wie lieb sie sind/Dass dein sie sind, dass du die Mutter! [...]“ Euripides, *Medea* 1238ff., zit. nach der Übersetzung von Johann A. Hartung in: Friedrich, Wolf H. (Hrsg.), *Griechische Tragiker. Aischylos, Sophokles, Euripides*, München 1958, S. 631-672. Siehe dazu Zinserling-Paul, Verena, *Zum Bild der Medea in der antiken Kunst*, in: *Klio* 61, 2, 1979, S. 408ff.

⁷⁶² Grillparzer, Franz, *Medea V* (1819), zit. nach: Ders., *Sämtliche Werke*, Bd. 1. *Gedichte, Epigramme, Dramen*, Frank, Peter/Pornbacher, Karl (Hrsg.), München 1960, S. 967.

⁷⁶³ Zu den Medea-Darstellungen von Delacroix siehe: Bhattacharya-Stettler 1989, S. 162f.; Kepetzi, Ekaterina, *Medea in der bildenden Kunst vom Mittelalter zur Neuzeit*. „So im Herzen bedrängt erglühte verderbliche Liebe“, Diss., Frankfurt a. M. u. a. 1997, S. 179ff.

„Frauen gebären und sterben“ heißt es in einem Gedicht des norwegischen Dichters Sigbjørn Obstfelder (1866-1900): Sie allein verkörpern und vereinen das Prinzip des Lebens und des Todes.⁷⁶⁴ Eine besondere Wirkungsmacht außerhalb des Rahmens der antiken Sepulkralkunst und der mittelalterlichen Totentänze erlangte wiederum der Zusammenhang von Mutterschaft und Tod erst in der Malerei und Graphik des europäischen Symbolismus um die vorletzte Jahrhundertwende, die von Darstellungen von Schwangeren, die „zwei Früchte: ein Kind und ein Tod“ in ihrem runden Leib tragen, und toten Müttern gesättigt sind.⁷⁶⁵

Eine Sonderstellung nimmt im Kontext dieser Tradition der Zusammenschluss vom Bild der Mutterschaft mit dem der Selbsttötung, nämlich wenn Frauen auf eigenen Beschluss in den Tod gehen und ihre geliebten Kinder mitnehmen. Der Suizid der Mutter wurde im traditionellen, heroischen Modus bereits im 16. Jahrhundert thematisiert.⁷⁶⁶ Der Zusammenhang mit dem romantischen Suizid durch Ertrinken wurde dagegen erst von den graphischen Blättern Max Klingers hergestellt, die eine kurzlebige, jedoch bedeutende Motivtradition um die Wende zum 20. Jahrhundert in Deutschland begründeten, die für die Untersuchung der ikonographischen Linie der Darstellungen der anonymen Ophelia-Nachfolgerinnen von unwiderlegbarer Relevanz ist.

II. 2.3.1 *Eine Mutter I-III aus Dramen* (1882) von Max Klinger

„Motiv: Eine Familie durch den Krach verarmt. Der Mann, Säufer geworden, misshandelt Frau und Kind. Sie, vollständig verzweifelt, springt mit dem Kind ins Wasser. Das Kind ertrinkt, sie wird gerettet, wieder zum Leben gebracht, wegen Todschlags und Selbstmordversuchs vor Gericht gestellt – frei gesprochen. Berliner Amtsgerichtsverhandlungen, Sommer 1881.“⁷⁶⁷ Mit diesem sachlichen Report beschrieb Max Klinger die graphischen Blätter *Eine Mutter I-III* aus dem im Jahr 1883 gedruckten

⁷⁶⁴ Obstfelder, Sigbjørn, *Es seufzen alle Geschöpfe*, zit. nach Timm, Werner, *Edvard Munch. Graphik*, Berlin 1969, S. 50.

⁷⁶⁵ Rilke, *Die Aufzeichnungen*, S. 14 [H. d. A.]. Siehe z. B.: Max Klinger, *Tote Mutter*, Blatt X aus dem Graphikzyklus *Vom Tode. Zweiter Teil. Opus III* (1898, Museum der bildenden Künste, Leipzig, abgeb. in: Schmidt/Gaßner 2007, S. 128); Edvard Munch (1863-1944), *Die tote Mutter und das Kind* (1901, Museum der bildenden Künste, Leipzig, abgeb. in: ebd., S. 333); Gustav Klimt (1862-1918), *Die Hoffnung I* (1903, Museum of Modern Art, New York, abgeb. in: Wiltschnigg 2001, S. 251).

⁷⁶⁶ Zum Motiv der kimbrischen Frauen, die ihre Kinder töteten, bevor sie selbst Suizid begingen, siehe Brown 2001, S. 56f. und Abb. 22 dort.

⁷⁶⁷ Max Klinger, Inschrift auf dem Vorsatzblatt zu Blatt III aus dem graphischen Zyklus *Dramen. Opus IX*. (1883), zit. nach Brand 1998, S. 91. Es ließ sich bisher nicht nachweisen, ob sich der Künstler auf eine wahre Geschichte berief, von der tatsächlich in einer Zeitung referiert wurde.

Bilderzyklus *Dramen. Opus IX*. Die drei Radierungen lassen sich demnach als das illustrative, bildliche Äquivalent zum Text deuten.

Eine Mutter I (Abb. 122) versetzt den Betrachter in die Berliner Arbeiterslums in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, zwischen den dicht nebeneinander gebauten Hochhäusern mit schmucklosen Fassaden, die mit schmalen, hoch über den dunklen Hinterhöfen gespannten Brücken miteinander vernetzt sind. Auf einem engen Balkon rechts, ausweglos in die Ecke gedrängt ist die schwarz gekleidete Mutter mit ihrem kleinen Kind zu sehen. Gedemütigt wendet sie das Gesicht von ihrem betrunkenen Ehemann ab, der mit einem Stock in der erhobenen rechten Hand auf sie zuschreitet, ihre linke Hand liegt auf dem Mund des kleinen, sich in ihrem Rock verbergenden Jungen. Zwei Frauen sind zu Hilfe geeilt und versuchen den gewalttätigen Ehemann von seinem Vorhaben abzuhalten, indem sie mit aller Kraft an seinen Kleidern ziehen.

Das zweite Blatt der graphischen Folge (Abb. 123) vergegenwärtigt den Zeitpunkt nach dem begangenen Suizidversuch. Der Leichnam des ertrunkenen Jungen liegt rücklings auf dem schmalen Bootsanlegesteg im Vordergrund, zwei ältere Männer stehen betroffen und hilflos daneben mit als Zeichen der Trauer abgenommenen Hüten. Ein Fischer sitzt mit gekrümmtem Rücken und zu Fäusten geballten Händen in seinem Boot rechts und richtet stumm den Blick auf den kleinen Toten, den er nicht retten konnte. Eine Holztreppe führt zu einer kleinen Plattform über das Wasser, auf der die Mutter mit zum Boden geneigtem Gesicht und kraftlos herabfallenden Armen steht. Besorgte Bürger und schaulustige Passanten drängen sich um sie, ein junger Mann hat schützend die Hand auf ihren Rücken gelegt, eine alte Frau hält ein Riechfläschchen und ein Schnapsglas bereit, während ein Herr mit schwarzem Zylinder drohend den Regenschirm in die Luft erhoben hat. Großräumige und lichte Bürgerhäuser mit verglasten Erkern reihen sich links am Ufer und führen den Blick auf eine quer stehende, den Bildraum abschließende Fassade rechts, auf der Fragmente von Inschriften erkennbar sind: „DER-ACADEMIE“, „OSS“ und „DEUTSCHE KUNST“.

Eine Mutter III (Abb. 124) stellt abschließend eine Szene vom Prozessablauf im Gerichtssaal dar. Der Blick hinter den Rücken des Schreibers erschließt die Sicht auf einen dunklen Raum mit tief hängender Gasbeleuchtung und großformatigen Gemälden in schweren Rahmen an den Wänden zwischen den barocken Marmorsäulen. Rechts am Tisch sitzen die Richter in ihrer schwarzen Amtskleidung, der jüngste davon – vermutlich der Verteidiger – steht aufrecht und trägt sein Plädoyer vor. Sein unmittelbar daneben sitzender Kollege hat das Gesicht zu ihm gewandt, sein Nachbar hat den Blick auf die

links, nah am Darstellungsrahmen sitzenden und emotionslos das Urteil erwartende Mutter gesenkt, während die anderen zwei den Fall untereinander kommentieren.

Anregung für die bildhafte Thematisierung des *Dramas* einer anonymen Familie aus den mittellosen Bürgerschichten schöpfte Klinger nach eigener Aussage aus den literarischen Werken der französischen Naturalisten der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts.⁷⁶⁸ Eine bestimmte Textquelle für das Motiv der misshandelten Mutter, die mit ihrem kleinen Kind ins Wasser geht, lässt sich jedoch nicht konkretisieren.⁷⁶⁹

Im Kontext des gesamten Zyklus gestatten es die Blätter als die journalistische Bildreportage von einer realen Familientragödie betrachtet zu werden, die sich vor der Kulisse des Großstadtlebens im Berlin ereignete. Durch die konkrete, unverkennbare Ortsangabe entziehen sie sich dem abstrakten Charakter des graphischen Zyklus *Ein Leben* (Abb. 109, 111) und nehmen die Form einer zeitgenössisch aktuellen, sozialhistorischen Bilddokumentation an.

Die drei dargestellten Szenen greifen sprunghaft drei temporal und räumlich unterschiedliche Aspekte aus der narrativen Linie der Geschichte auf, die sich allerdings auch ohne die literarischen Stützen, die den realistischen Reportage-Charakter des Sujets betonen sollen, rekonstruieren lassen. Eine Besonderheit bestimmt in diesem Kontext die Szenenauswahl, die Klinger bei der künstlerischen Auseinandersetzung mit der Suizidproblematik getroffen hat. Denn im Unterschied zu der narrativen Folge *Ein Leben* (Abb. 111) wurde die Darstellung des in diesem Fall thematischen Höhepunktes des *Dramas*, des Verzweiflungsakts an sich, vom Künstler absichtlich ausgelassen. Dadurch wird die Aufmerksamkeit des Betrachters ausschließlich auf die Ursachen und die Konsequenzen eines misslungenen Selbsttötungsversuchs gerichtet, d. h. auf die bürgerliche Wirklichkeit, die ihn hervorgebracht hat. Auf den folgenden Seiten soll dies durch eine detaillierte Untersuchung der Blätter verdeutlicht werden.

Das erste Blatt (Abb. 122) schildert mit wenigen, suggestiven Motiven die „Ausgangssituation“ des individuellen *Dramas* und übernimmt dadurch die Rolle des erklärenden Teils der Trilogie. Die Grundstimmung wird von dem düsteren Bild der

⁷⁶⁸ „Es war die Zeit meiner Schwärmerei für Zola (dem wollte ich eigentlich die „Dramen“ widmen) für Goncourt, für Flaubert“. Max Klinger, *Brief an Max Lehrs vom 1. März 1916*, zit. nach Brand 1998, S. 89. Siehe dazu auch Ausst. Kat. Köln/Aachen 2007-2008, S. 178f.

⁷⁶⁹ Vgl. Küster 1984, S. 16; Gleisberg, Dieter, *Max Klinger – Sein Werk und seine Wirkung*, in: Boetzkes/Hager 1984, S. 22; Scheffler, Gisela, *Dramen. Opus IX*, in: Danzker/Falk 1996, S. 118.

Wohnsituation der verarmten Arbeiterfamilie angegeben, durch die erdrückende Architektur, die ein Stück Gegenwart aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wiedergibt, als Berlin zur „größten Mietskasernenstadt der Welt“ verwandelt wurde.⁷⁷⁰ Klinger hat die zahlreichen, verwinkelten Häuser dicht um den dunklen Hinterhof aneinander gereiht dargestellt, so dass der Blick im klaustrophobischen Zwischenraum, der wörtlich und sinnbildlich das Dasein der Bewohner eingrenzt, gefangen bleibt.

Die thematisierte räumliche Ausweglosigkeit spielt sich zugleich auf einer weiteren Ebene ab: Eng in die Ecke gedrängt, und somit in einem unglückseligen Leben ohne die Möglichkeit des Entkommens gefangen, erscheint auch die junge Mutter, die wehrlos die Misshandlungen seitens ihres betrunkenen Ehemanns erdulden muss. Ihre Hilflosigkeit manifestiert sich in der Geste der auf den Mund des Kindes gelegten Hand, die sein lautes Weinen und die Angst unterdrücken soll, um den wütenden Vater nicht noch mehr zu reizen. Zwei Nachbarinnen versuchen den Betrunkenen zu zügeln. Ihre Einmischung in den privaten Bereich der Familie deutet darauf, dass solche Gewaltausbrüche der über die Misere und die Arbeitslosigkeit verzweifelnden Männer zum Alltag der Ehefrauen gehören, die allein auf gegenseitige Hilfe angewiesen sind.

In der patriarchalischen Gesellschaftsordnung, die das Bürgertum der europäischen Moderne übernahm, wurde in der Figur des Vaters als Familienoberhaupt der „Stellvertreter Gottes“ gesehen.⁷⁷¹ Seiner Autorität wurden im privaten Raum keine Grenzen gesetzt: Er besaß die Vollmacht, über die Familienmitglieder nach eigener Ansicht zu herrschen und zu richten.⁷⁷² Die häusliche Gewalt an Frau und Kinder wurde

⁷⁷⁰ Die geplante urbane Neuordnung Berlins in den 1850er Jahren sah einladende Mietshäuser mit Gärten und Schmuckhöfen am Rande der Stadt vor, die von Vertretern aller Gesellschaftsschichten bewohnt werden sollten, um soziale Harmonie zu stiften, die Bildung von Slums zu vermeiden und nicht zuletzt Aufstände der Unterschicht zu erschweren. Profitinteressen, Bauspekulationen und die ungenügende Größe des Terrains führten dagegen zu einer dichten Bebauung der schmalen Flächen mit mehrgeschossigen und überbewohnten Gebäudekomplexen mit Seiten- und Hinterhäusern und dunklen, schmutzigen Hinterhöfen. Max Klinger war der erste deutsche Künstler, der das Drama der Mietskasernenbewohner vor der Kulisse der Berliner Stadtlandschaft bildhaft inszenierte. Siehe Bertmann, Dominik, *Urbane Entwicklung und Großstadtmalerei in Berlin 1871-1939*, in: Sagner, Karin u. a. (Hrsg.), *Die Eroberung der Straße. Von Monet bis Grosz*, Ausst. Kat., München 2006, S. 70ff. „Man kann mit einer Wohnung einen Menschen genau so gut töten wie mit einer Axt“ pflegte auch Heinrich Zille die Berliner Wohnmissstände mit seinem typischen Sarkasmus zu kommentieren. Zit. nach Fischer, Lothar, *Heinrich Zille – Zeichner des Fünften Standes*. „Das ahnt ja keiner, was ich alles gesehen habe“, in: Zupancic 1995, S. 34f.

⁷⁷¹ Siehe zum Thema und zum Folgenden Badinter 1981, S. 230ff.

⁷⁷² Im 19. Jahrhundert verfügten die Ehemänner über das sogenannte „Züchtigungsrecht in vernünftigen Maßen“: Sie durften mit körperlicher Gewalt die Familienmitglieder – Kinder und Ehefrau – nach eigener Absicht „erziehen“ oder bestrafen, vorausgesetzt, dass die „Gezüchtigten“ nicht unheilbar oder tödlich verletzt wurden. Viele Männer, überwiegend aus den mittellosen Bürgerschichten, machten Gebrauch davon, insbesondere wenn sie betrunken waren. Die Nachbarn hielten sich gewöhnlich zurück, nur wenn die Aggressivität des Ehemannes lebensbedrohlich erschien, mischten sie sich ein. Ihre Männer verlassen, konnte die betroffenen Frauen aufgrund ihrer finanziellen Abhängigkeit nicht: „Mit den Schlägen vermochten sie zu überleben, ohne das Einkommen ihres Mannes jedoch nicht“. Anderson/Zinsser 1993, S. 289. Siehe dazu auch Majer 2008, S. 53, 150f.

seit der Zeit der europäischen Aufklärung dennoch fortschreitend, insbesondere in den gebildeten Kreisen, als Barbarei kritisiert und die gesellschaftskritischen Künstler und Schriftsteller des 19. Jahrhunderts formulierten, neben dem Typus der „bösen Mutter“, auch den des „schlechten Vaters“. Er bezeichnet den mittellosen, deprimierten Ehemann aus der Arbeiterschicht, der eine zu enge Wohnung mit seiner Familie teilt, sich im Wirtshaus regelmäßig besäuft und zu Hause Frau und Kinder prügelt, wie ihn der englische Graphiker George Cruikshank im Blatt VI aus dem berühmten, im Jahr 1847 entstandenen Bilderzyklus *Die Flasche* (Abb. 125) gezeigt hat.⁷⁷³

Ob Klinger Inspiration vom Werk seines britischen Kollegen schöpfte, sofern die motivische Verwandtschaft beider Graphiken Anlass für Vermutungen liefert, lässt sich nicht nachweisen.⁷⁷⁴ Das Familiendrama hat er zudem nicht im geschlossenen, privaten, sondern im gewissen Sinne öffentlichen Raum inszeniert und den Blick aus einer fernen Darstellungsperspektive auf die kleinen, vor der düsteren architektonischen Kulisse erdrückt und absorbiert erscheinenden Menschenfiguren fokussiert. Die mit suggestiver Ironie formulierte, optische „Bedeutungslosigkeit“ der Szene spielt auf ihre Alltäglichkeit für viele anonyme und „bedeutungslose“ Frauen hinter den schmucklosen Wänden der städtischen Kasernen an. Der Betrachter selbst wird auf einem Balkon des Nachbarhauses positioniert, ohne die Möglichkeit zu intervenieren.

Das zweite Blatt (Abb. 123) zeigt den Spreeschleusenkanal hinter der „Schlossfreiheit“, ein zu damaliger Zeit prominenter Ort des großbürgerlichen Stadtmilieus im Zentrum von Berlin.⁷⁷⁵ Als unmittelbare Folge von dem Blatt *Eine Mutter I* (Abb. 122) erfüllt diese Graphik die künstlerische Absicht, den Kontrast zweier nebeneinander liegender, realer Wohn- und Lebenswelten aufzuzeigen und auf die bestehenden sozialen Missverhältnisse aufmerksam zu machen. Der gewählte Zeitpunkt liegt nach dem versuchten Suizid der Mutter, die „gerettet“ wurde und kraftlos und resigniert in der Mitte der Komposition mit geneigtem Kopf steht. Der kleine Leichnam ihres ertrunkenen Sohnes gleicht, wie er

⁷⁷³ Im Alkohol wurde in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts das „neue Opium“ des Proletariats erkannt, nachdem die Religion ihre helfende Macht in der allgemeinen Not eingebüßt hatte. Aus der Veränderung der Trinkgewohnheiten erwuchs auch der neue Bildtypus des Trinkers: Anstelle des lebensfrohen, gutmütigen und gesprächigen Säufers, wie ihn vor allem die niederländische Genremalerei darstellte, trat fortan der schwermütige, aggressive und gewalttätige Alkoholiker ins Licht der künstlerischen Aufmerksamkeit. Siehe dazu Corbin, in: Perrot 1992, S. 595ff.

⁷⁷⁴ Klingers narrative Werk ordnet ihn trotzdem zu der in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts von den englischen Graphikern begründeten Tradition der sozialkritischen Blätter am Beginn der Moderne, zu deren führenden Vertreter William Hogarth (Abb. 47) zählt. Cruikshank selbst schöpfte Anregung von den graphischen Folgen Hogarths. Siehe dazu Patten, Robert L., *George Cruikshank's Life, Time and Art*, Bd. 2, Cambridge 1996, S. 238ff.

⁷⁷⁵ Vgl. Brand 1998, S. 92.

ausgestreckt auf dem Bootsanlegesteg liegt, den tradierten Darstellungen vom verstorbenen Christo (Abb. 107). Die drei Männerfiguren bilden in Anspielung auf die Tradition der christlichen Kunst (Abb. 108) einen einheitlichen, stummen Kreis der Beweinung und der Trauer um ihn, in den der Betrachter, hinsichtlich seiner Positionierung im Bildraum, eingeschlossen wird.

Der Tod eines Kindes ist zweifelsfrei ein äußerst tragisches Ereignis, doch nicht weniger tragisch ist es, wenn die Mutter ihr eigenes Kind überlebt und die Last der Schuld dafür auf sich nehmen muss. Klinger hat in dieser unerwarteten Wendung offensichtlich den thematischen Höhepunkt der Geschichte gesehen und sich deswegen für die Darstellung des Zeitpunkts nach dem Suizid entschieden, um gerade auf das *wahre* Drama einer Mutter hinzudeuten, das sich unsichtbar, im Inneren der säkularisierten Maria mit dem gesenkten Kopf abspielt.

Ähnlich wie Perov (Abb. 104) hat auch Klinger außerdem die einzelnen Gesichter in der Menschenmenge mit individuellen Gesichtszügen und die soziale Herkunft bezeugender Kleidung präzise gezeichnet, um den abstrakten Charakter der Szene zu minimalisieren. Der Betrachter, der das Sujet des ersten Blattes aus dem Graphikzyklus und somit die Gründe für die Verzweiflungstat der jungen Mutter kennt, teilt sein Wissen mit den sich um die Überlebende drängenden Bürgern nicht, woraus sich die Gegensätzlichkeit der Reaktionen auf die „Kindsmörderin“ erklärt. Die fragmentarischen Inschriften auf der Fassade in der Ferne deuten darauf, dass es eine Aufgabe der deutschen Kunst sei, über das „unsichtbare“ Unglück in der zeitgenössischen Wirklichkeit aufzuklären.

Eine Mutter III (Abb. 124) schildert den weiteren Verlauf des Dramas im Gerichtssaal. Der Betrachter wird mit der abweisenden Rückenfigur des Schreibers konfrontiert, der, mit dem Protokollieren beschäftigt, über den Tisch gebückt sitzt und die tragische Geschichte der jungen Mutter aus der Perspektive der staatlichen Macht als einen gewöhnlichen bürokratischen Vorgang erscheinen lässt. Die Ausdruckslosigkeit der Greisengesichter der in einer Reihe sitzenden Amtsrichter soll die Unvoreingenommenheit und die emotionale Distanz bezeugen, die ein gerechtes Urteil voraussetzt.

Vorbilder für das Motiv des Amtsgerichts können in dem karikierenden Werk von Honoré Daumier gefunden werden, der sich künstlerisch mehrfach mit dem Ablauf eines Gerichtsprozesses in der aktuellen Gegenwart auseinandergesetzt hat.⁷⁷⁶ Blatt II der

⁷⁷⁶ Siehe Passeron 1979, S. 239ff.

graphischen Serie *Gens de Justice* aus dem Jahr 1845 (Abb. 126) zeigt in der gleichen Kompositionsordnung die am langen Tisch sitzenden Greise in Amtskleidung, die gelangweilt vom Prozess eingeschlafen sind. Die Komik der Szene wird durch die leidenschaftlich bewegte Gestalt des Verteidigers pointiert, der aufrecht stehend, mit hervorspringenden Augen und erhobener rechter Hand theatralisch seine Rede vorträgt. Sein weit geöffneter Mund deutet auf die Lautstärke seines Vortrags, die nicht nur seinem professionellen Engagement einen satirisch übertriebenen Ausdruck verleiht, sondern vor allem die Richter zu wecken versucht.

Die Komik der daumierschen Darstellung ist in der Interpretation von Klinger durch das düstere Bild der sachlich-bürokratischen Wirklichkeit substituiert, in der über das Schicksal der unglückseligen Mutter ohne jedes Zeichen von Mitgefühl und Teilnahme entschieden wird. Dass die Frau gemäß dem beigefügten Text frei gesprochen wurde, lässt sich vielmehr als eine künstlerische Aufforderung anstatt eines realen Gerichtsurteils deuten.⁷⁷⁷

Die Mutter selbst sitzt am Kompositionsrand, wie unter dem Joch des eigenen Daseins gebückt, und ihr zum Betrachter gewandtes Gesicht verrät stumme Resignation. Denn das Urteil, sei es auch ein Freispruch, bildet nur einen Punkt aus dem narrativ geschlossenen Kreis ihres persönlichen Dramas. Für sie bedeutet es die Rückkehr zum bekannten Alltag, aus dem sie in den Tod zu flüchten suchte, zurück in die Misere der finsternen Mietskasernen, zu der täglichen Demütigung und Misshandlung, vor allem aber zu einem Leben, das unter der Gewissenslast von dem Tod des eigenen Kindes zerbrochen ist.

Max Klinger war nicht der erste europäische Künstler, der den Suizid einer zeitgenössischen anonymen Mutterfigur bildhaft thematisierte.⁷⁷⁸ Die Besonderheit seiner Motivinterpretation ist vielmehr darin zu sehen, dass der Graphikzyklus als keine geschlossene Erzählung in Bildern konzipiert wurde. Die narrativen Abgründe zwischen

⁷⁷⁷ Brand (1998, S. 116, Anm. 106 und 109) verweist darauf, dass die Bemerkung von Klinger, der Suizid der Frau sei vom „Amtsgericht“ verhandelt worden, inkorrekt sei, insofern das Gerichtsverfassungsgesetz für das deutsche Reich vom 1.10.1879, das bis zum Jahr 1929 seine Gültigkeit behielt, im Fall einer Anklage wegen Totschlags grundsätzlich von Schwurgerichten abgeurteilt wurde, die sich aus drei Berufsrichtern und zwölf Geschworenen zusammensetzten. Das Urteil wiederum, wenn es sich tatsächlich um einen realen Fall gehandelt haben sollte, falle außerordentlich milde aus, denn die für die verschiedenen Formen des Totschlags in Frage kommenden Paragraphen §212, §213 und §215 des Strafgesetzbuches für das Deutsche Reich vom 15. Mai 1871 sahen Strafandrohungen von mindestens 6 Monaten (bei mildernden Umständen) bis hin zur lebenslangen Freiheitsstrafe (Totschlag an einem Verwandten aufsteigender Linie) vor. Siehe dazu auch Scheffler, in: Danzker/Falk 1996, S. 118f.

⁷⁷⁸ Vgl. Abb. 85.

den drei Blättern deutet darauf hin, dass das *Drama* im Leben einer Frau aus den mittellosen und marginalisierten Gesellschaftsschichten der Zeit einen Anfang, jedoch kein Ende hat. Diese kompositorische und konzeptionelle Offenheit, mit der die Frage nach dem weiblichen Suizid vom Künstler in Zusammenhang gebracht wurde, suchte auf die zeitgenössische Alltäglichkeit der individuellen Tragödien aufmerksam zu machen, auf die unzähligen Mütter der Zeit, deren Schicksal jener „einen“ glich.

II. 2.3.2 *Ins Wasser* (um 1907) von Heinrich Zille

Der Berliner Künstler Heinrich Zille nahm sich, wie bereits erwähnt, die sozialkritischen Graphikzyklen von Max Klinger zum Vorbild. Seine Zeichnung *Ins Wasser* (Abb. 127), die von der satirischen Zeitschrift *Simplicissimus* im Jahr 1906 veröffentlicht wurde⁷⁷⁹, bestimmt eine Art künstlerische Antwort auf die Radierung *Eine Mutter II* (Abb. 123). Das Blatt zeigt eine hochschwängere Frau mit ihrer kleinen Tochter, als sie in der Abendstunde zu dem Kanal im Arbeiterviertel eilt, um sich und ihre Kinder zu ertränken. Die Frau trägt ein langes, dunkelbraunes Kleid und eine hellblaue Schürze mit großem Flecken, ihre blonden Haare sind unordentlich am Nacken gebunden, das magere, grobzügige Gesicht gravieren tiefe Stirnfalten. Sie hält das Mädchen mit dem rosafarbenen Kleidchen in fester Umarmung, das Kind drückt sein Gesicht an das Gesicht der Mutter und schaut mit offenem Mund auf das nahe Wasser. Im Gras auf dem hügeligen Ufer liegt Abfall in Form von alten Stiefeln, zerbrochenem Geschirr und leeren Papierverpackungen. Im Hintergrund durchquert eine Holzbrücke den Bildraum und geleitet den Blick auf die graue Silhouette einer nah liegenden Fabrik mit rauchenden Schornsteinen, die sich hoch vor dem Dekor des gelblich gefärbten Abendhimmels erheben. Eine Bildunterschrift gibt den kurzen Dialog zwischen der Mutter und dem Kind wieder: „Mutter, is’s ooch nicht kalt?/- Sei ruhig, die Fische leben immer drin“.⁷⁸⁰

Im Unterschied zu seinem „Lehrer“ stammte Zille nicht aus dem begüterten Bürgertum, und seine Werke übersetzen bildhaft die Erfahrung, die er in „sein Milljöh“ tagtäglich und ohne die intellektuelle Ferne des gutsituierten Künstlers sammelte. Darauf zurückzuführen sind die bedeutenden ikonographischen und thematischen Korrekturen am Motiv der

⁷⁷⁹ *Simplicissimus* 11, 2, 1906-1907, S. 599. Siehe dazu Schirmer, Gisela, *Käthe Kollwitz und die Kunst ihrer Zeit: Positionen zur Geburtspolitik*, Weimar 1998, S. 103f. Zwei Jahre später wurde das Blatt auch in dem ersten Sammelwerk des Künstlers *Kinder der Straße. 100 Berliner Bilder* (Berlin 1908, S. 26) abgedruckt. Vgl. Flügge, Matthias, *Bildnerische Großstadtdokumente. Heinrich Zilles Erfahrungen*, in: Zupancic 1995, S. 124f.

⁷⁸⁰ Zit. nach ebd., S. 125.

verzweifelten Mutter, die der Berliner Graphiker vornahm, um den realistischen Wert der Darstellung zu optimieren und die Suizidproblematik in Bezug auf die Mutterschaft präziser zu formulieren.

Anstelle einer temporal ausgedehnten Bilderfolge wie im Klingers Werk hat sich Zille, gemäß der traditionellen Kunsttheorie, für die Darstellung des „prägnantesten Augenblicks“ entschieden, in dem das menschliche Drama den narrativen Höhepunkt erreicht: Für den Zeitpunkt, kurz bevor die Mutter mit dem Kind ins Wasser geht und ertrinkt. Im Hintergrund der überschaubaren Komposition erhebt sich der düstere Umriss einer Fabriklandschaft, die auf die „Vorgeschichte“, auf das Leben der Frau als Fabrikarbeiterin hindeutet. Das Bild des Kanals links in der Komposition, zu dem die Schwangere entschlossen schreitet, versinnbildlicht den Tod, den die nahe Zukunft bereithält.

Mit der Zeitangabe korrigierte Zille zugleich auch das Motiv des Handlungsortes im Vorbild, an dem sich die tragische Geschichte abspielt. Klinger wählte die „Schlossfreiheit“ im großbürgerlichen Zentrum von Berlin als kontrastierendes Bühnenbild für das Unglück, d. h. einen Ort, an dem höchst unwahrscheinlich eine Frau aus den armen Arbeitervierteln Suizid begehen würde. Zille orientierte sich vermutlich am siebten Blatt aus den *Dramen* (Abb. 128), welches das Fabrikgelände um die Berliner Jannowitzbrücke zeigt, oder an die ebenso vom Werk Klingers inspirierte Zeichnung *Die Selbstmörderin* (Abb. 129) von Hans Baluschek (1870-1935) und zeichnete das schmutzige Wohnviertel, in dem der Alltag und das Leben der proletarischen Frauen in Wirklichkeit ablief, und wo sie auch in ihrer Verzweiflung – wörtlich und metaphorisch – ertranken.⁷⁸¹

Anstelle der bürgerlich gekleideten, lebensmüden Protagonistin in der Lithographie *Des Lebens satt* (Abb. 113) hat sich der Künstler in dieser späteren Motivinterpretation für das Bild einer drallen Mutter mit geflickter Schürze, unordentlichen Haaren, kräftigen Armen und von Müdigkeit und Sorge gealtertem Gesicht als die typische Vertreterin der ins städtische Mietskasernen-Milieu umsiedelten Bauernfrau entschieden. Sie drückt das Mädchen mit beiden Händen zärtlich gegen die Brust: Das Motiv beinhaltet eine unverkennbare Anspielung auf das paradigmatische Rahmenthema der Maria mit dem

⁷⁸¹ Zum Blatt von Klinger siehe Sander, Dietluf, *Ein Mord*, in: Gleisberg, Dieter (Hrsg.), *Max Klinger 1857-1920*, Leipzig 1992, S. 285f. Zur Zeichnung von Baluschek dagegen siehe: *Hans Baluschek 1870-1935*, Ausst. Kat. Berlin 1991, S. 156f.; Sander, Dietluf, *Hans Baluschek. Die Selbstmörderin*, in: Schmidt, Hans-Werner/Gaßner, Hubertus (Hrsg.), *Eine Liebe. Max Klinger und die Folgen*, Ausst. Kat., Bielefeld/Leipzig 2007, S. 222.

kleinen Jesu (Abb. 119, 120), die diese grob und ungepflegt aussehende Arbeiterfrau als eine fürsorgliche Mutter charakterisiert.

Im Unterschied sowohl zum religiösen Vorbild (Abb. 119) als auch zur weitgehend subjektiv entworfenen Ikonographie von Klinger (Abb. 122) hat Zille der Darstellung eines Jungen die eines Mädchens mit einem am Rücken zerrissenen, rosa Kleidchen und liebevoll zum schmalen Zopf geflochtenen Haaren, die eine rote Schleife schmückt, vorgezogen. Das scheinbar skizzenhaft, mit schnell gekritzelten, derben Linien gezeichnete, schmutzige Stupsnasengesicht der Tochter steht repräsentativ für die zahlreichen Kinderdarstellungen, die einen zentralen Platz im Œuvre des Künstlers beanspruchen und seiner Sorge für das Kinderschicksal Ausdruck verleihen. Denn das Mädchen, wenn es überleben sollte, erwartet das Schicksal seiner übermüdeten und verzweifelten Mutter: Das unselige Dasein in Armut, täglicher Erschöpfung und Hoffnungslosigkeit, welche die geflickte Kleidung und die Physiognomie der Mutter verraten und die Gründe ihrer Entscheidung zu sterben verdeutlichen.

Im Unterschied zu Klinger hat Zille außerdem das Spektrum der Ursachen, welche die Verzweiflung der Frauen aus dem mittellosen Proletariat auslösen, mit einem neuen, schwerwiegenden Aspekt erweitert. Das Motiv der lebensmüden Schwangeren thematisiert die Wirklichkeit einer zur Bürde gewordenen Mutterschaft und stellt sich in engen Zusammenhang zu der zum Zeitpunkt der Entstehung des Blattes durch die verschärfte Politisierung der Abtreibungsfrage besonders aktuell gewordenen Problematik.

Die Diskussion über das Abtreibungsrecht ging mit der Entwicklung der Industriegesellschaft einher.⁷⁸² Zwei demographische Phänomene waren ihre Auslöser: die hohe Säuglingssterblichkeit und der Geburtenrückgang, die als bedeutende Gefahr für den Volksbestand beurteilt wurden. Strafrechtlich wurde das Verbot des Schwangerschaftsabbruchs in Deutschland mit den Paragraphen §§218-220 StGB aus dem Jahr 1871 geregelt, die eine vorsätzliche Fruchtabtreibung als Tötungsdelikt deklarierten und mit Zuchthaus bis zu fünf Jahren bestrafte. Die Empfängnisverhütung war dagegen gesetzlich nicht verboten, doch gab es immer wieder Versuche, den Handel und Gebrauch von Präventivmitteln zu verbieten, um dem festgestellten Geburtenrückgang zu Beginn des 20. Jahrhunderts entgegenzuwirken. Dadurch wurde das Recht der Frauen aus den proletarischen Kreisen verletzt, bewusst einer Familienplanung nachzugehen und nach

⁷⁸² Zum Thema und zum Folgenden siehe: Schirmer 1998, insb. S. 17ff.; Matzner-Vogel, Nicol, *Zwischen Produktion und Reproduktion. Die Diskussion über Mutterschaft und Mutterschutz im späten Kaiserreich und der Weimarer Republik (1905-1929)*, Diss., Frankfurt a. M. 2006, insb. S. 70ff., 141ff.

eigener Ansicht die Kinderzahl zu beschränken, was in den Kreisen des in der sozialen Hierarchie höher stehenden Bürgertums schon längst praktiziert wurde. Aus der Übermüdung von einem Arbeitsalltag von sechzehn bis achtzehn Stunden in der Fabrik und im Haushalt, der ausschließlich aus dem Erfüllen beruflicher und häuslicher Pflichten bestand und allein zum Überleben ausreichte, erwachsen Frust, Resignation und Verzweiflung. Dazu kam, dass viele Frauen und Mädchen aufgrund mangelnder Aufklärung und Verhütungsmittel oder als Folge von Alkoholismus und Gewalt in unfreiwillige Schwangerschaften getrieben wurden. Mit geborgten oder zwielichtig erworbenen Geldmitteln konnten sie sich illegal die Freiheit von dieser Bürde erkaufen, indem sie sich in improvisierten, unhygienischen „Arztpraxen“ der Gefahr einer Verstümmelung oder sogar des Todes auslieferten, um der Schande zu entkommen, den Arbeitsplatz nicht zu verlieren oder „noch ein Maul nicht stopfen“ zu müssen.⁷⁸³ Bei einer Abweisung aufgrund fortgeschrittener Schwangerschaft blieb als letzter Ausweg die „Selbsthilfe“: die „Auskratzung des Uterus mit einem harten Gegenstand, meist aus Metall“, das Erzwingen eines Schwangerschaftsabbruch durch Kräuter oder Alkoholmissbrauch, der Sprung aus dem Fenster oder der Gang ins Wasser.⁷⁸⁴

Wenn Mutterschaft grenzenlose Liebe, Opferbereitschaft und Verantwortung bedeutet, dann sind all diese bürgerlichen Ideale im Blatt von Zille auf einer paradoxen und im gewissen Sinne sogar zynischen Art neu formuliert wieder zu finden. Die kräftige und derbe Frau aus den ungebildeten Schichten hat den Weg ins Wasser und dadurch in den Tod gewählt, weil sie ihre Kinder vor dem eigenen tristen Schicksal beschützen will, vor der Ausbeutung seitens des Staates, vor der Armut, der Frust und dem Leid, das die Misere mit sich bringt. Die Bereitschaft, sogar das eigene Leben zum ihrem „Wohl“ aufzuopfern, lässt keinen Zweifel an ihrem Verantwortungsbewusstsein zu. Ihre verzweifelte Tat sucht auch nicht die zeitgenössische Auffassung von der instinktiven mütterlichen Hingabe zu widerlegen, sondern lediglich die Sicht von der theoretischen auf die faktische Lebenswelt des Proletariats zu verschieben, in der das programmatische Ideal von einem bedingungslos glücklichen Muttersein nicht realisierbar war.

⁷⁸³ Es fehlen glaubwürdige Statistiken für die europäischen Länder. Beispielhaft kann auf die Situation in Frankreich der 70er Jahre des 19. Jahrhunderts hingewiesen werden, wo die Zahl der heimlichen Abtreibungen auf rund 600 000 geschätzt wird: rund 500 Frauen starben an dem Eingriff, rund 20 000 blieben für immer unfruchtbar. Vgl. Vincent, Gérard, *Eine Geschichte des Geheimen?*, in: Prost, Antoine u. a. (Hrsg.), *Geschichte des privaten Lebens*, Bd. 5. *Vom Ersten Weltkrieg zur Gegenwart*, Frankfurt a. M. 1993, S. 206.

⁷⁸⁴ Anderson/Zinsler 1993, S. 296.

Als kritische Illustration im *Simplicissimus* konnte die Darstellung von Zille, im Unterschied zu den vorwiegend für Kunstsammler bestimmten Graphiken von Klinger, breitere Bevölkerungsschichten erreichen.⁷⁸⁵ Die Veröffentlichung der provokativen Suiziddarstellung in einer der beliebtesten Zeitschriften der Zeit deutet auf die Aktualität der bildhaft erhobenen Problematik selbst und appelliert offen und direkt für soziales und politisches Engagement. Aus diesem Grund erscheint die Zeichensprache maximal vereinfacht und motivisch pointiert, so dass der Inhalt von jedem beliebigen Bürger, unabhängig vom Bildungsniveau, verstanden werden konnte.

Um den Betrachter durch die schockierende Ernsthaftigkeit der Problematik nicht abzuschrecken, sondern dafür zu sensibilisieren, hat Zille dem naturalistischen Darstellungsvokabular den für seine Kunst charakteristischen, ironischen Rahmen durch die Bildunterschrift hinzugefügt, die dem Blatt die „Leichtigkeit“ einer Karikaturaussage verleiht.⁷⁸⁶ Doch Zille war, wie Edwin Redslob bemerkt, kein „spottender Satiriker“, sondern ein „gütiger Humorist“: Er karikierte nicht, „er schafft[e], wie man es heute gerne nennt, ›engagierte Kunst‹“.⁷⁸⁷ Die karikativ anmutende Gestaltung des Gesichts der Mutter – die große, klumpige Nase, der vulgär aussehende Mund, die stämmige Statur und die kräftigen Unterarme – hat nicht zum Ziel, sie „hässlich“, d. h. komisch verzerrt aussehen zu lassen, sondern sie äußerlich als eine ungebildete und grobschlächtige Bauersfrau aus

⁷⁸⁵ Die Zeitschrift *Simplicissimus* wurde im Jahr 1896 als ein eher unpolitisches Bildungsblatt gegründet, wandte sich aber schon bald zum politischen Kampfblatt, das im Jahr 1906 eine Gesamtauflage von 100 000 Stück erreichte. Sie war die bekannteste satirische Wochenzeitschrift in Deutschland, die zwischen den Jahren 1896 und 1944 regelmäßig in München erschien und dafür berühmt war, mit der Leichtigkeit des karikativen Sarkasmus politisch- und sozialkritische Ideen in der Öffentlichkeit zu verbreiten. Ihren großen Erfolg verdankte sie nicht zuletzt den Zeichnungen und Karikaturen von einigen der bedeutendsten Künstlern der Zeit. Siehe dazu: Knesebeck, Alexandra von dem, *Zeichnungen für den Simplicissimus*, in: Fischer, Hannelore (Hrsg.), *Käthe Kollwitz. Meisterwerke der Zeichnung*, Ausst. Kat., Köln 1995, S. 41; Vasold, Georg, „Die vielen stillen und lauten Tragödien des Großstadtlebens“. *Elenddarstellungen von Käthe Kollwitz*, in: Zupancic 1995, S. 141.

⁷⁸⁶ Die Wurzeln des Text-Bild-Text-Verfahrens liegen in der Tradition der emblematischen Kunst, die im 16. Jahrhundert mit dem berühmten Werk *Emblematum Liber* (1531, Augsburg) von dem italienischen Humanisten Andrea Alciati (1492-1550) begründet wurde. Ein Emblem besteht aus einem Motto (lat. *inscriptio*), das eine sittliche Wahrheit formuliert, ihrer (sinn)bildlichen Darlegung (lat. *pictura*) und einem darunter gesetzten Epigramm (lat. *subscriptio*). Jedes Emblem definiert wesentlich einen Beitrag zur Deutung der Wirklichkeit, die sich hinter dem Selbstverständlichen und Offensichtlichen verbirgt, so dass das spannungsvolle Verhältnis zwischen *pictura* und *subscriptio* die Relation zwischen einer Rätselstellung und einer Rätselauflösung bestimmt. Die satirische Karikatur des 19. Jahrhunderts eignete sich das emblematische Muster an, indem das Motto zum sachlichen Titel, die *pictura* zu Illustration und die *subscriptio* zu einem heiteren oder zum Nachdenken einladenden Kommentar uminterpretiert wurde. Zur Entstehungsgeschichte, Wesen und Funktion der emblematischen Kunst in der europäischen Tradition siehe: Schöne, Albert, *Emblemata. Versuch einer Einführung*, in: *DVLG* 37, 2, 1963, S. 197-231; Warncke, Carsten-Peter, *Symbol, Emblem, Allegorie. Die zweite Sprache der Bilder*, Köln 2005, S. 43ff.; Traeger, Jörg, *Bilder vom Elend. Käthe Kollwitz im Simplicissimus*. München 1998, in: *Sitzungsberichte der bayerischen Akademie der Wissenschaften* 3, 1998, S. 13f.

⁷⁸⁷ Redslob, Edwin, *Heinrich Zille*, in: Wirth, Irmgard (Hrsg.), *Heinrich Zille 1858-1928*, Sammlung Alex Springer, Ausst. Kat., Berlin 1968, S. 7f.

den untersten Gesellschaftsschichten zu charakterisieren. Das „Humorvolle“ wird dagegen von dem beigefügten Dialog zwischen Mutter und Tochter ausgetragen, von der *subscriptio*. Die Frage des kleinen Mädchens verrät seine kindliche Unschuld, denn es kennt den Tod nicht, es kennt nur das Leben – den Hunger, die Kälte und die Mutter, der es vertraut und die dafür sorgt, dass Hunger und Kälte beseitigt werden. Es kann aus diesem Grund auch nicht ahnen, was genau die Mutter vorhat, es bezweifelt lediglich den Erfolg ihres Vorhabens, denn seine kindliche Erfahrung reicht dafür aus, um zu wissen, dass das Wasser im Kanal kalt ist. Im Kontext der dramatischen Situation wirkt die naive Kinderfrage rührend. Das eigentlich Humoristische schöpft sich aus der beruhigenden Antwort der Mutter, welche die äußerst tragische Situation mit einer für das Kind „plausiblen Erklärung“, ohne jede Spur von Pathos verharmlost, so dass der Betrachter die Konfrontation mit dem lastenden Ernst der dargestellten Szene durch das von der Absurdität ihrer Worte hervorgerufene Schmunzeln auch leichter ertragen kann.⁷⁸⁸

II. 2.3.3 *Ins Wasser aus Bilder vom Elend* (1909) von Käthe Kollwitz

„Die dunkle Lebenstiefe“, welche die Werke von Max Klinger unter der schwarz-weißen Oberfläche verbergen, wurde zu einer wichtigen Anregungsquelle auch für die deutsche Künstlerin Käthe Kollwitz (1867-1945).⁷⁸⁹ Das Blatt *Ins Wasser* (Abb. 131) aus dem Jahr 1909 bestimmt eine weitere Rezeption des vorgebildeten Motivs der verzweifelten Mutter, in diesem Fall aus der Perspektive einer Künstlerin, Frau und Mutter und registriert zugleich den Höhepunkt seiner thematischen und ikonographischen Entwicklung. Die Kohlezeichnung zeigt die Figur einer Schwangeren mit ihren zwei Kindern auf der untersten Stufe einer schmalen, an einer hohen Quadermauer entlang verlaufenden Treppe, die bis zum Wasser im Kanal führt. Mit dem rechten Arm drückt die Frau eines der Kinder fest und liebevoll gegen die Brust und schmiegt tröstend, mit geschlossenen Augen das

⁷⁸⁸ Das Motiv der verzweifelten Mutter, die ins Wasser mit ihren Kindern geht, hat Zille sehr lange Zeit beschäftigt, und er interpretierte es immer wieder neu. Siehe die Liste der veröffentlichten Graphiken in Rosenbach 1984, S. 110. Eine spätere Bearbeitung des Motivs (Abb. 130) dokumentiert die Betonung des humorvollen, zynisch gefärbten Aspektes der Darstellung, die innerhalb von zehn Jahren ihre Aktualität immer noch nicht eingebüßt hat. Die schwarz-weiße Farbgebung der Lithographie aus dem Jahr 1919 verstärkt die düstere Wirkung derselben Landschaft mit der Holzbrücke, die in diesem Fall nicht von hohen Fabrikschornsteinen, sondern von den Masten der im Winter unbrauchbaren Fischerboote gemustert wird – ein Motiv, das auf die Arbeitslosigkeit hindeutet. Die junge, schwangere Frau ist bereits zweifache Mutter, die Armut der Familie zeigt sich an den fehlenden Wintermänteln der Kinder. Die Komik des bildhaften Parts, der *pictura* speist sich aus der gezielten Übertreibung, mit dem Zille jede Form von Pathos im traditionellen Sinne negiert: Die Mutter mit dem wütenden Gesicht läuft hektisch, so dass das kleine Mädchen an ihrer Seite nicht Schritt halten kann, als ob sie es in möglichst kürzester Zeit der Obrigkeit zeigen will, dass sie ihre Rechte sogar auf diese einzig ihr verbliebene Art verteidigen wird.

⁷⁸⁹ Vgl. Gleisberg, in: Boetzkcs/Hager 1984, S. 15.

Gesicht an das ihres Kindes, das erschrocken den Betrachter anstarrt. Mit der linken Hand schließt sie den Mund des zweiten, älteren Kindes, das sich hinter ihrem Rücken versteckt und mit der linken Hand in den Ausschnitt der Mutter greift.

Das Blatt gehört zu der graphischen Serie *Bilder vom Elend*, die Kollwitz etwa drei Jahre nach der Veröffentlichung vom kritischen Werk Zilles (Abb. 127) ebenfalls für die Zeitschrift *Simplicissimus* entwarf.⁷⁹⁰ Es handelt sich um sechs Kohle- bzw. Kreidezeichnungen, die kein narratives Ganzes bilden, sondern das ergreifende Schicksal proletarischer Frauen aus unterschiedlichen Aspekten bildhaft beleuchten.⁷⁹¹ Das Thema hat die Künstlerin selbst gewählt, ob der Titel dagegen von ihr stammt, ist nicht nachzuweisen. Alle Darstellungen erschienen ganzseitig zwischen Oktober 1909 und März 1910 mit einer römischen Nummer versehen. Die einzelnen Untertitel, wie der des hier zu untersuchenden vierten Blattes *Ins Wasser* aus der Ausgabe vom 20. Dezember 1909, wurden erst in späteren Veröffentlichungen hinzugefügt.⁷⁹² Die Zeitungsredaktion, die den abgebildeten Graphiken gewöhnlich mit einem kurzen bissigen *subscriptio* ergänzte, enthielt sich bei dieser Bilderreihe eines Kommentars.

Kollwitz hat, vermutlich in Anlehnung an das früher entstandene Blatt von Heinrich Zille (Abb. 127), ebenso den „prägnantesten Augenblick“ vom schicksalhaften Gang ins Wasser visualisiert, das Bild der unseligen Mutter dagegen durch die Begrifflichkeit der eigenen realistischen Zeichensprache und ohne den ironischen Rahmen neu interpretiert. Im Unterschied zu der früheren Motivlösung von Zille hat sie den Aspekt der Figurendynamik in der überschaubaren Komposition durch die Evokation von einem währenden Augenblick der Stille und des Innehaltens ersetzt. Die Mutter hat bereits das Wasser erreicht, das ihre Füße umspielt, die Bewegung ist zu einer Haltung erstarrt, die nicht mehr auf eine narrative Entwicklung des dargestellten Ereignisses, sondern auf seine Verinnerlichung angesichts des Todes deutet.

Um die Gefühlswelt der Mutter thematisch zu betonen, hat die Künstlerin den Aspekt der sozialen Wirklichkeit durch die radikale Vereinfachung der Raumqualitäten aus der Komposition restlos ausradiert. Das Motiv der dicht an der Wand gedrängten Frau, die

⁷⁹⁰ Siehe zum Folgenden: Knesebeck, in: Fischer 1995, S. 41ff.; Vasold, in: Zupancic 1995, S. 140f.; Traeger 1998; Schirmer 1998, S. 90ff.

⁷⁹¹ Nachtarbeit und Übermüdung (*Heimarbeit*, Blatt I); Misere und Alkoholsucht (*Kneipe*, Blatt II); unerwünschte Schwangerschaft (*Beim Arzt*, Blatt III); Missbrauch und häusliche Gewalt (*Betrunkener Mann*, Blatt V); Armut und Hilflosigkeit (*Weihnacht*, Blatt VI). Siehe Traeger 1998, Abb. 1-6. o. S.

⁷⁹² Zu dem Blatt hat die Künstlerin in ihrem Tagebuch am 30. August 1909 vermerkt: „Skizze gemacht zu *Simplicissimus*-Zyklus: Frau ins Wasser gehend mit Kindern“. Zit. nach ebd., S. 102. Der Eintrag am 6. September dokumentiert dagegen die Fertigstellung.

den Mund ihres Kindes mit der Hand zudrückt, um sein Weinen zu verbergen, hat sie vermutlich dem Graphikblatt *Eine Mutter I* (Abb. 132) von Max Klinger entnommen. Das Bild des engen Balkons im Vorbild, der keine Fluchtmöglichkeit bietet (Abb. 122), ersetzte Kollwitz mit dem einer schmalen Treppe entlang der kahlen Quadermauer, die einen letzten „Ausweg“ in das Wasser bzw. in den Tod hinein bietet.

Die pyramidale Ordnung der zentralen Figurengruppe spielt auf das traditionelle Motiv der bedingungslos liebenden und sich selbst aufopfernden Madonna mit dem Kind (Abb. 119) an, das in dieser säkularisierten Umformulierung aufgrund der Situationstragik eine besondere emotionale Tiefe erlangt. Käthe Kollwitz war die „inbrünstige Jüngerin“ von Eugène Carrière in Deutschland, und ihr graphisches Werk ist zutiefst von seinen zahlreichen Darstellungen zum Thema der Mutterschaft (Abb. 120) geprägt.⁷⁹³ Der Einfluss des französischen Malers macht sich vor allem in dem Motiv des Identitätsverlustes der Mutter als Hauptfigur in der Zeichnung deutlich: Die weibliche Gestalt wird durch die grenzenlose Hingabe zu den Kindern, welche ihre Haltung und Gebärde ausdrücken, als eine überindividuelle Allegorie der Mutterschaft und nicht als Person charakterisiert.⁷⁹⁴

Ähnlich wie im Blatt von Zille steht die Gestalt auch dieser proletarischen Madonna für einen bestimmten Typus von Frauen, der sich im Werk von Kollwitz nicht so sehr durch die Kleidung oder die Gesichtszüge, sondern durch die besondere Gestaltung der Hände manifestiert.⁷⁹⁵ Die Künstlerin bekannte offen ihre Bewunderung für die „wundervoll beseelten Hände“ im plastischen Werk des französischen Bildhauers Auguste Rodin (1840-1917).⁷⁹⁶ Vergrößert oder optisch betont bestimmen sie als „sprechende Verkörperung des seelischen Gehalts“ einen wesentlichen Bestandteil auch ihres subjektiven Menschenbildes.⁷⁹⁷ „Männlich“ groß und stark erscheinen die Hände der

⁷⁹³ Vgl. Röver-Kann 2006, S. 91, 132.

⁷⁹⁴ Siehe dazu Baechler 1981, S. 182: „Der Gedanke liegt also nahe, jenen, die man liebt, ein solch verhängnisvollen Los zu ersparen, indem man sie mit in den Tod nimmt. Nur in diesem Sinn lässt sich von Altruismus sprechen. [...] Der typische Fall ist der einer Mutter, die sich gemeinsam mit ihren Kindern umbringt. Eine eingehende Analyse offenbart neben dem „altruistischen“ Aspekt den schlichten Tatbestand, dass die Mutter nicht deutlich zwischen sich und ihren Kindern unterscheidet; diese sind gewissermaßen ein Teil von ihr, und wenn sie sich gemeinsam mit ihnen tötet, so ist sie es nur, die vollkommen verschwindet. Es ist die juristische Brille – überlebt die Mutter ihre Kinder, so wird sie als Mörderin verurteilt –, durch die der neutrale Beobachter außer dem Selbstmord der Mutter nichts als Morde sieht. Vom psychologischen Standpunkt aus handelt es sich in der Tat um einen einzigen Selbstmord“.

⁷⁹⁵ Das Motiv der menschlichen Hand als expressives Körperteil, das neben dem individuellen Gesicht Charakterzüge der Person durch das Erscheinungsbild verrät, spielt eine bedeutende Rolle im Kontext der physiognomischen Lehre, auf die sich die Kunst seit der Zeit der Renaissance stützt. Zum Thema siehe Traeger 1998, S. 21ff.

⁷⁹⁶ Schade, Werner, *Imperativ des Innenlebens – eine Würdigung zum 50. Geburtstag*, in: *Käthe Kollwitz – Schmerz und Schuld. Eine motivgeschichtliche Betrachtung*, Ausst. Kat. Berlin 1995, S. 11.

⁷⁹⁷ Traeger 1998, S. 22.

Mutter in der Kohlenzeichnung *Ins Wasser*, grob und kantig vom harten, mühsamen Alltag gemeißelt. „Weiblich“ liebkosend und beschützend sind sie zugleich die Madonnenhände aller Mütter (Abb. 119, 120, 127).⁷⁹⁸

„Reicht, o Kinder, mir,/Reicht her der Mutter eure rechte Hand zum Kuss./O liebes Händchen! O du lieber süßer Mund,/Und schöngebildet Angesicht, und edler Wuchs!/Oh, seid gesegnet – nur nicht hier!“⁷⁹⁹ Die Interpretation von Kollwitz weist zugleich deutliche Parallelen zu der Medea-Darstellung von Delacroix (Abb. 121) auf, die zur Entstehungszeit der Zeichnung in der Nationalgalerie von Berlin ausgestellt war, bevor es im Zweiten Weltkrieg zerstört wurde. Im Bild der mythischen Magierin bestimmt die rechte, stark beleuchtete weibliche Hand, die entschlossen den Dolch festhält, das thematische Zentrum der Komposition. Der grob mit dem Kohlestift umstrichene, helle Unterarm und die männlich große rechte Hand der Mutter, die sich um das dunkle Kleid des Kindes schlingt, ziehen den Betrachterblick im Blatt von Kollwitz (Abb. 131) magnetisch an. Beide Bilder konzentrieren sich außerdem auf denselben dramatischen Augenblick, in dem eine Mutter Abschied von ihren Kindern nimmt, bevor sie sie dem Tode weiht. Medea steht in der künstlerischen Vision des französischen Malers mit geneigtem Kopf, traurig herabstarrenden Augen und im Leid geöffnetem Mund – ihre ganze Haltung verrät den inneren Kampf und die Verzweiflung ebenso wie die Kraft, die sie in sich sammelt, um die Rache zu vollziehen. Die Mutter in der Vision der deutschen Künstlerin drückt in einer letzten Umarmung zärtlich ihr Gesicht an das Gesicht ihres Kindes, die Augen sind geschlossen, um die Tränen zu verbergen, der Mund ist vom Schmerz verstummt, sie sucht aus der Mutterliebe die Kraft für den letzten Schritt ins Wasser zu schöpfen. Die außergewöhnliche Stärke und der Stolz der in einer ausweglosen Situation gefangenen Barbarin Medea spiegeln sich demnach in der Gestalt der anonymen proletarischen Mutter.

Parallel zu der großen Hand der Mutter liegt die kleine Hand des Kindes auf ihrer Wange. Seine Figur beansprucht die Spitze der pyramidalen Ordnung, der beängstigte und Hilfe suchende Blick der großen, offenen und trockenen Kinderaugen richtet sich wie in der Lithographie von Zille (Abb. 113) auf den Betrachter außerhalb des Bildraumes. Die Kinder sind es, die als erste Opfer des Elends und der Rechtlosigkeit ihrer Mütter werden, und sie erscheinen oft in den Blättern von Kollwitz der Armut und dem Hunger

⁷⁹⁸ Siehe zum Motiv Lauter, Estella/Rozenberg, Dominique, *Käthe Kollwitz: The Power of the Mother*, in: Lauter 1984, S. 49ff.

⁷⁹⁹ Euripides, *Medea* 1069ff.

ausgeliefert.⁸⁰⁰ Die Künstlerin hat durch die Reduktion der Figurengruppe, durch den Verzicht auf narrative Aspekte und ablenkendes Dekor, schließlich durch das Platzieren des Kindes in der räumlichen Höhe eine wesentliche Steigerung und Pointierung der künstlerischen Anklage erlangt, die dem Blatt von Zille in dieser ergreifenden Form fehlt.

Ins Wasser basiert auf der komplexen Beziehung zwischen den spekulativen Begriffen von Mutterschaft, Suizid und Kindsmord.⁸⁰¹ Die Kohlenzeichnung zeigt eine Frau und Mutter mit erwachendem Bewusstsein, die sich über ihre fremddefinierte biologische und gesellschaftliche Funktion, Kinder zur Fabrik- und Frontarbeit zu gebären, stellt und für das Recht plädiert, das eigene Leben selbst zu bestimmen.⁸⁰² Suizid und Kindstötung werden in diesem Kontext, ähnlich wie im Blatt von Zille, als eine Tat der Verantwortung problematisiert, weswegen das Blatt in den nachfolgenden Jahren oft als Broschüre oder Agitationsmaterial gegen §218 verwendet wurde.⁸⁰³

Der berühmte französische Soziologe Émile Durkheim (1858-1917) stellte um die Jahrhundertwende die sich schnell in den wissenschaftlichen Kreisen etablierte These auf, dass das bürgerliche Elend ein „Schutzwall“ sei, dass die Armut das Suizidrisiko senke.⁸⁰⁴

⁸⁰⁰ Vgl. Knesebeck, Alexandra von dem, *Kinderszenen*, in: Fischer 1995, S. 49ff.; Dech, Jula, *Die Kollwitz-Mütter. Rädelsführerin und Mater dolorosa*, in: Möhrmann 1996, S. 323.

⁸⁰¹ Das Motiv der verzweifelten Schwangeren fand im Werk von Kollwitz eine erste Fassung in den zwei Darstellungen der Gretchen-Figur in den Jahren 1893 und 1899, die ihr unehelich neugeborenes Kind ermordet. Siehe: Goethe, Johann Wolfgang von, *Faust II*, 4508, 4560ff.; Olbrich, Harald, *Inspiration und revolutionäre Begeisterung*, in: Ausst. Kat. Berlin 1995, S. 23, 169; Schade, Werner, *Vom Vorseilen der Zeichnung*, in: Fischer 1995, S. 22; Knesebeck, Alexandra von dem, *Frühere Zeichnungen*, in: ebd., S. 36f. Gretchen bestimmt den literarischen Prototyp der Kindsmörderin in der Zeit, das allmählich klischeehafte Züge annahm. Es handelte sich gewöhnlich um eine Schönheit, die von ihrem Liebhaber verlassen wurde und die Schande durch den Mord des unehelichen Kindes zu vermeiden suchte. Die verbrecherische Tat wurde entdeckt und mit öffentlicher Hinrichtung bestraft, das von Schuldgefühlen und Verzweiflung geplagte Fräulein nahm freiwillig den Tod als williges Sühne-Opfer auf sich und gewann dadurch das Mitleid des Lesers. Ganz ausgespart blieben dabei der Aspekt der Verantwortung des Vaters und die Bedeutung der Mutterschaft für das Mädchen. Vgl. Becker-Cantarino, in: Möhrmann 1996, S. 122ff. Kollwitz hat sich sowohl in der *Simplicissimus*-Zeichnung (Abb. 131) als auch in den später entstandenen Blättern zum Thema (Abb. 132, 133), welche das Motiv der anonymen proletarischen Frau, die ins Wasser geht, variieren, von dem sentimentalisierten Klischee der verführerischen Kindsmörderin-Märtyrerin distanziert. Die Verantwortung für das elende Leben und den Missbrauch übernimmt in ihrem Werk die mit derben Kohlelinien gezeichnete Schwangere selbst und begibt sich einsam und gebrochen in den Tod.

⁸⁰² Vgl. Schirmer, Gisela, *Geschichte in der Verantwortung der Mütter: Von der Opferideologie zum Pazifismus*, in: Hülsewig-Johnen, Jutta (Hrsg.), *Käthe Kollwitz: Das Bild der Frau*, Ausst. Kat., Bielefeld 1999, S. 111-121, ins. S. 113.

⁸⁰³ Mit den politisch unparteilichen und appellativ wirkenden Darstellungen von schwangeren, übermüdeten und misshandelten Frauen, denen Kollwitz täglich in der Arztpraxis ihres Ehemannes begegnete und welche als Plakate und Broschüren im Kampf gegen §218 eingesetzt wurden, engagierte sich die Künstlerin für das Schicksal der proletarischen Frauen und Mütter ihrer Zeit. Siehe: Käthe Kollwitz, *Nieder mit dem Abtreibungsparagraphen* (o. J., abgeb. in: Zupancic 1995, S. 15); Dech, Jula, *Illusionslose Nähe und soziale Neugier. Bilder der Armut von Käthe Kollwitz*, in: ebd., S. 59ff.; Schirmer 1998, S. 69ff., 90ff.

⁸⁰⁴ „Wenn die Armut gegen den Selbstmord schützt, dann eben darum, weil sie hemmend wirkt. Was man auch tut, immer müssen die Wünsche in gewissem Sinne mit den gegebenen Mitteln rechnen. Was man hat, gilt zum Teil als Ausgangspunkt für das, was man haben möchte. Die Folge ist, dass, je weniger man hat, um so weniger man versucht ist, den Bogen seiner Wünsche überspannen. Wir gewöhnen uns an die Ohnmacht,

Die sozialkritischen Blätter von Max Klinger, Heinrich Zille und Käthe Kollwitz zeigen unmissverständlich, dass die faktische Wirklichkeit und die wissenschaftliche Sicht auf den Suizid zu Beginn des 20. Jahrhunderts abgründig auseinander klaffen, dass gerade die Not, das Elend und die finanzielle Ausweglosigkeit den Menschen oft in den freiwilligen Tod treiben, anstatt ihn davor zu „schützen“. Dadurch stellt sich der künstlerische Suiziddiskurs in Opposition zu den Ergebnissen der modernen Wissenschaft. Die realistischen Darstellungen erweisen sich als Vermittler der Wahrheit und die Künstler, die den Anspruch erheben, näher an die empirische Wirklichkeit zu stehen als die Soziologen und Suizidologen, die mit statistischen Zahlen arbeiten, übernehmen die Rolle der Aufklärer der Öffentlichkeit. Als solche leisten die Suiziddarstellungen einen Beitrag zum kulturellen Selbstverständnis der Gegenwart.

während sie uns zur gleichen Zeit zur Mäßigung zwingt, abgesehen davon, dass da, wo Mittelmäßigkeit herrscht, überhaupt keine starken Reize auftreten. Reichtum dagegen gibt uns infolge der Möglichkeiten, die er uns verschafft, die Illusion, dass letztlich alles doch erreichbar ist, indem sie den Widerstand, den die Dinge uns entgegensetzen, verringert. Je weniger man sich eingeengt fühlt, umso verhasster wird doch die Einengung. Nicht ohne Grund haben demnach so viele Religionen die wohlthätige Wirkung und den moralischen Wert der Armut gepriesen. Sie ist nämlich die beste Schule, dem Menschen die Bescheidung beizubringen. Sie bringt uns dazu, uns folgsam der kollektiven Ordnung zu fügen, indem sie uns zu einer ständigen Selbstkontrolle zwingt, während der Wohlstand dem Menschen die Zügel schließen lässt und dabei Gefahr läuft, immer jenen Geist der Rebellion wachzurufen, der der eigentliche Nährboden der Immoralität ist.“ Durkheim 1973, S. 290. Durkheim vertrat die konservative Ansicht, der Suizid habe zum führenden Grund den moralischen Verfall, zu dem der materielle Wohlstand verleite. Vgl. dazu: Baudry, Patrick, *Alte und neue Faktoren in Bezug auf den Suizid*, in: *Concilium* 21, 3, 1985, S. 169; Baumann 2001, S. 260.

II. 3 Der romantische Suizid III: der Künstlersuizid

Es sei ein „altes Hausmittel“, die Wirklichkeit in Poesie zu verwandeln, um sich von lastenden Gedanken und Gefühlen zu befreien.⁸⁰⁵ In diesem Sinne entwarf Goethe die literarische Gestalt Werther und ließ sie stellvertretend den Suizid begehen, den der Schriftsteller selbst nicht zu vollziehen vermochte. Generationen von Künstlern folgten seinem Beispiel und griffen nach derselben Panazee, um eine Erlösung, zumindest in der Wirklichkeit der Kunstwerke, von ihrem Weltschmerz zu finden.⁸⁰⁶

Suiziddarstellungen von Künstlern, womit an dieser Stelle vor allem die Maler und die Dichter gemeint sind, definieren eine weitere Entwicklungsrichtung des Motivs des romantischen Suizides, die erst seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts nachzuweisen ist. Als führender Grund für ihre Entstehung ist die im Nachklang der Französischen Revolution erfolgte Umstrukturierung der Gesellschaft hervorzuheben, die sich auf den politischen, sozialen, ideologischen und nicht zuletzt finanziellen Status des Künstlers auswirkte.⁸⁰⁷ Denn mit der Auflösung der herrschenden Klasse verlor er seine bisher wichtigsten Auftraggeber – eine schmale Schicht vermögender und einflussreicher Kreise – und geriet in die Abhängigkeit von der wachsenden bürgerlichen Mittelschicht, welche fortan über seinen Erfolg und dadurch über sein Überleben zu entscheiden hatte. Die Freiheit von den akademischen und staatlichen Autoritäten ließ dafür aber sein Selbstbewusstsein wachsen, so dass er kein „Handwerker“ mehr sein wollte, sondern ein unabhängiger, freier Schöpfer.⁸⁰⁸ Die Krise des künstlerischen Daseins löste der Umstand aus, dass die subjektiv gewordene und zum Teil zweckfreie Kunst in den Augen des konservativen Bürgertums zunehmend unverständlich wurde, bis ihre Aufgabe und Bedeutung im sozialen Kontext grundsätzlich in Frage gestellt wurden. Der wachsende theoretische Abgrund zwischen gesellschaftlicher und subjektiver Kunstanschauung führte zu der schwellenden Verunsicherung der Künstler. Viele plagten sowohl die finanzielle Unsicherheit als auch der Selbstzweifel, die geistige Lähmung, die Melancholie. Sie

⁸⁰⁵ Goethe, *Dichtung und Wahrheit III*, 13, S. 588.

⁸⁰⁶ Zum Thema siehe: Winegarten 1972; Schmidt Hans M., *Künstler und Tod – Selbstbildnisse*, in: Jansen 1989, S. 381ff.; Adolfs 1993, S. 324ff.; Bättschmann 1997, S. 97ff.; Friedli, in: Ausst. Kat. Bern 2006, S. 151ff.

⁸⁰⁷ Zum Thema und zum Folgenden siehe: Shroder, Maurice Z., *Icarus. The Image of the Artist in French Romanticism*, Cambridge, Massachusetts 1961; Ott 1968; Bättschmann 1997; Stephenson 2006.

⁸⁰⁸ Das Substantiv „Kunst“ leitet sich vom deutschen Verb „können“ ab und bezeichnete ursprünglich das Handwerk, das handwerkliche „Können“. Die komplexe und in einer Definition kaum zu erschöpfende Auffassung von der bildenden Kunst als ein Ereignis oder das Ergebnis eines schöpferischen Prozesses bildete sich erst im 18. Jahrhundert. Siehe dazu: Wittkower, Rudolf/Wittkower, Margot, *Künstler. Außenseiter der Gesellschaft*, Stuttgart u. a. 1965, S. 2ff.; Ott 1968, S. 15ff.

fühlten sich verkannt, missverstanden und erniedrigt, ihre Werke rechtfertigen zu müssen. Enttäuscht und feindselig zogen sich die kreativen und empfindsamen Geister zahlreich von der Gesellschaft zurück, von zunehmender Verachtung gegen die bürgerlichen Kreise erfüllt, auf deren materielle und intellektuelle Anerkennung sie letztendlich angewiesen waren.

Die Darstellungen des Künstlersuizides müssen vor diesem Hintergrund betrachtet werden. Sie formulieren eine individuelle Antwort auf die Frage nach der Bedeutung der in eine Krise geratenen Begriffe von der Kunst und dem künstlerischen Dasein und dokumentieren die Suche nach einer Möglichkeit, die fundamentale Verunsicherung durch den Rückgriff auf antike Vorbilder oder durch den Entwurf moderner Mythen zu überwinden. In diesem thematischen Rahmen beanspruchen die Darstellungen des Freitodes der griechischen Dichterin Sappho einen ersten und gesonderten Forschungsraum, da es sich um das einzige altertümliche Motiv handelt, das einen festen Platz in der Kunsttradition seit der Epoche der europäischen Aufklärung fand.

II. 3.1 „In mir lebt...wie eine Sehnsucht: tot zu sein“: der Tod der antiken Dichterin Sappho

Die Gestalt der griechischen Dichterin Sappho⁸⁰⁹ verbleibt für Biographen und Wissenschaftler hinter dem Schleier Jahrtausende alter Spekulationen verborgen. Ihr schriftlicher Nachlass, der größtenteils nur fragmentarisch überliefert ist, vermag nicht die Wahrheit vom Leben der historischen Person zu erschließen, soweit die Annahme einer Identität zwischen der Künstlerin und ihrem Werk nur unter Vorbehalt erlaubt ist.⁸¹⁰ Die akribisch gesammelten, altertümlichen Schriftzeugnisse wiederum, welche die einheitliche Anerkennung ihres dichterischen Genius bezeugen⁸¹¹, sind, trotz der faktischen Lapidarität,

⁸⁰⁹ Die Dichterin selbst nannte sich in ihren Liedern mit dem kleinasiatischen Namen Psappho (Ψαπφω); der Dichter Alkaios aus Mytilene (um 630-590) und ihre Zeitgenossen nannten sie dagegen Sappho (Σαπφω). Die Etymologie beider Namen ist nicht geklärt. Vgl. Latacz 1998, S. 396.

⁸¹⁰ Die Neun-Bücher-Ausgabe, die der griechische Philologe Aristophanes von Byzanz (257-180 v. Chr.) im 3. Jahrhundert v. Chr. veröffentlichte, enthielt allein im ersten Buch 1320 Verse, von denen heutzutage nur etwa 160 (darunter zahlreiche brüchige Fragmente) überliefert sind. Vgl. ebd., S. 392f. Im Unterschied zu der zeitgenössischen Dichtung stellte die antike Lyrik außerdem nicht das persönliche Befinden in den Vordergrund, sondern wurde an erster Stelle als Sprachrohr der Gemeinschaft verstanden, mit der sich der Dichter identifizierte. Vgl. Treu, Max, *Die Lyrik Sapphos*, in: Sappho, *Lieder*, Ders. (Hrsg./Übers.), München/Zürich 1991, S. 139ff.; Latacz 1998, S. 144ff., 318ff.; Giebel, Marion, *Sappho in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Kusenberger, Kurt/Kusenberger, Beate (Hrsg.), Hamburg 1980, S. 26f.; Pomeroy u. a. 1999, S. 116f.

⁸¹¹ Bereits in der Antike wurde Sappho der Ehrentitel *die Dichterin* (grch. *poiētría*) verliehen, der sie zum weiblichen Pendant des Ioniers Homer ernennet, der als *der Dichter* (grch. *poiētrés*) ausgezeichnet wurde. Die „Vollkommenheit“ der sapphischen Lyrik bleibt bis in die Gegenwart hinein einheitlich anerkannt und jeder Kritik erhoben. Siehe dazu Dörrie, Heinrich, *P. Ovidius Naso. Der Brief der Sappho an Phaon. Mit literarischem und kritischem Kommentar im Rahmen einer motivgeschichtlichen Studie*, München 1975,

chronologischer und inhaltlicher Widersprüche nicht enthoben. Denn seit der Antike besteht das unermüdliche Bestreben, die nicht zuletzt für ihre erotischen Vorlieben berühmte Lyrikerin, deren „brennende Leidenschaft“ angeblich allein der frei gewählte Tod löschen konnte, in zahlreiche Mythologemen zu verwickeln.⁸¹²

Die Lebenszeit der antiken Dichterin wird in die erste Hälfte des 6. Jahrhunderts v. Chr. datiert, etwa zwischen den Jahren 630 und 590.⁸¹³ In der reifen Phase ihres Lebens (grch. *akmé*) lebte sie in Mytilene, eine Stadt auf der griechischen Insel Lesbos, im Kreis von Gefährtinnen und Schülerinnen, die sie nach alter heimischer Tradition bis zur Hochzeit begleitete und lehrte.⁸¹⁴ Die Frauengemeinschaft pflegte den Kult der Chariten und deren Gebieterin Aphrodite, der Göttin der Liebe, der Schönheit und der Anmut.⁸¹⁵ Die überlieferten Fragmente, welche die Last des Alterns thematisieren, rechtfertigen die Vermutung, die Dichterin selbst muss ein hohes Alter erreicht haben.⁸¹⁶ Der konkrete Grund bzw. die Art und das Datum ihres Todes bleiben dagegen unbekannt.

Keine Beschreibung und kein Bildnis haben außerdem Sapphos Gestalt zu Lebenszeit in Wort und Form festgehalten, denn der Geist der archaischen Kultur verlangte nicht danach, der äußeren Erscheinung der historischen Person Beständigkeit zu verleihen.⁸¹⁷ Antike Vasenmalerei und Plastiken aus dem 4. Jahrhundert v. Chr. dokumentieren die ersten porträtierenden Darstellungen der Lyrikerin als junge, attraktive,

S. 9f. und den dazu gehörenden Anhang antiker Nachweistexte.

⁸¹² Siehe dazu Reynolds, Margaret, *The Sappho History*, New York 2003. Die tradierte Bezeichnung der Dichterin als die „brennende Sappho“ ist eine Anspielung auf das berühmte Fragment 31LP, in dem sie die Leidenschaft der Liebe als Feuer unter der Haut beschreibt.

⁸¹³ Vgl. Latacz 1998, S. 393f.

⁸¹⁴ Zum Thema siehe: Zielinski, Theodor, *Sappho und der leukadische Sprung*, in: *Klio* 23, 1930, S. 3ff.; Merkelbach, Reinhold, *Sappho und ihr Kreis*, in: *Philologus* 101, 1957, S. 1-29; Giebel 1980, S. 12, 51f., 94ff.

⁸¹⁵ Die Chariten (zu grch. *háris*, dt. Verlockung, Anmut), Göttinnen der Anmut und Dienerinnen der Liebesgöttin Aphrodite oder Kypris, wie die Göttin sonst genannt wurde, beschenken die Menschen mit jenem Liebreiz, der das Liebesverlangen weckt. Vgl. Jens 1958, S. 27; Otto, 1956, S. 92ff. Daher nennt Sappho (Fg. 49LP) ein noch kindliches Mädchen *áharis* (dt. ohne Anmut), weil es noch zu jung sei, um Liebe wachzurufen und zu schenken. Vgl. Latacz 1998, S. 410f.

⁸¹⁶ Siehe: Sappho, Fg. 21LP (zit. nach Treu 1991, S. 41): „[...] weckt das Alter den Jammer [...] zittrige Füße, kraftlos werden die Knie; und es furcht die Haut allenthalben schon das Alter“; Fg. 58LP (zit. nach Treu 1991, S. 59): „[...] weiß wurde das Haar, hing eins in schwarzen Flechten [...] nicht tragen mich mehr die Knie“; Fg. 95LP (zit. nach Treu 1991, S. 77): „Sieh, ein Gott...sandte ein Zeichen mir, verstehen kann es jeder – Als Bote trat zu mir Hermes, ein Helfer aller Müden./Und ich sprach: Herre, willkommen bist du mir! [...] In mir lebt...wie eine Sehnsucht: tot zu sein/und die taufrischen Ufer des Acheron, die von Lotosgrün umkränzten, bald zu sehen,...und zu des Hades Haus hinab [...]“. Dennoch soll bedacht werden, dass das Motiv der Klage über die Kürze der Jugendzeit und die dauernden Leiden des Alterns einen literarischen Topos der archaischen Lyrik bestimmt, die persönliche Seelenzustände zu objektivieren trachtete. Vgl. Latacz 1998, S. 177ff.

⁸¹⁷ Die archaisch-griechische Polisgesellschaft betrachtete das Werk des einzelnen Dichters als ausreichend, ihm den Ruhm für die Nachwelt zu sichern. Vgl. Heintze, Helga von, *Das Bildnis der Sappho*, Mainz 1966, S. 9; Giebel 1980, S. 8ff.

musizierende Frau, in Haltung und Tracht dem zeitgenössischen Frauenbild angepasst.⁸¹⁸ Es handelt sich dabei um künstlerische Idealbildnisse, die den Ruhm der Dichterin in sinnliche Realität umzusetzen bestrebt waren.⁸¹⁹ Der sich später verbreitete Glaube von den „Schönheitsfehlern“ Sapphos – sie sei klein und von dunkler Hautfarbe gewesen – ist auf die Erfindungen der attischen Komödie zurückzuführen.⁸²⁰

Auf die antike Komödie deutet auch die bis ins Vulgäre gesteigerte Vorstellung von der Dichterin als eine „Lehrerin der Liebe“, der unterschiedliche Liebespartner in anachronistischer Willkür zugeschrieben wurden.⁸²¹ Der antike Dichter Menandros (lat. Menander, um 342-291 v. Chr.) war vermutlich der Erste, der im Kontext dieser Tradition den Mythos von Sapphos Freitod literarisch kanonisierte.⁸²² Das erhaltene Fragment aus seinem Theaterstück *Leukadia* berichtet von der Verzweiflung der vom „stolzen und spröden Phaon“ verlassenen Lyrikerin, die sich von einem hohen Felsen in den Meeresabgrund stürzte und ertrank.⁸²³ Die bestehenden Sagenberichte über das fiktive Liebesleben der historischen Person wurden dadurch mit zwei älteren Überlieferungen in Zusammenhang gebracht und erlangten eine einheitliche und nachhaltige Form.

Der „stolze Phaon“, dessen Gestalt auf antiken Vasenbildern als ein Heros aus der Gefolgschaft der Göttin Aphrodite auftritt, schöpft seine sagenhafte Herkunft aus einer griechischen Aretalogie. Der nach soll ihm, während er seine Tätigkeit als Fährmann zwischen der Insel Lesbos und dem Festland ausübte, die Liebesgöttin in der Gestalt einer alten Frau erschienen sein, die er unentgeltlich über das Meer hinüberfuhr. Für seine Güte habe sie ihn mit unermesslicher „Anmut“ (grch. *háris*) beschenkt, die ihm die Liebe jeder Frau sicherte.⁸²⁴ Den antiken Dichtern muss der „aphrodisische Midas“ als der einzig

⁸¹⁸ Die Lyra war das unentbehrliche Attribut des antiken lyrischen Dichters, der sich an erster Stelle als „Lieder-Macher“ verstand und seine Worte mit dem Klang des Instruments begleitete. Zum musikalischen Charakter der archaischen Lyrik siehe Latacz 1998, S. 144ff.; Giebel 1980, S. 77f.

⁸¹⁹ Vgl. Heinze 1966, S. 33.

⁸²⁰ Es sind mehr als sechs antike Komödien mit dem Titel *Sappho* nachweisbar, die Mehrzahl davon aus dem 4. Jahrhundert v. Chr. Das mit dem Bild der Dichterin als eine schöne und würdevolle Frau vertraute Publikum muss in einem hohen Grad den komischen Kontrast empfunden haben, wenn gegen die Erwartungen eine hässliche, kleine Figur die Bühne betrat. Siehe Dörrie 1975, S. 14ff.

⁸²¹ Siehe Treu 1991, S. 148.

⁸²² Vgl. Dörrie 1957, S. 30.

⁸²³ „Wo Sappho zuerst, laut Sagenbericht/Für Phaon, den Stolzen und Spröden, entflammt/mit der Sehnsucht in gestachelter Brust/Von des felsigen Hangs weitschimmernder Höh'/sich stürzte hinab, doch dich im Gebet/hochwaltender Gott, anrufend“. Menandros, Fr. 258 Körte, zit. nach Giebel 1980, S. 127. Vgl. Robinson, David M., *Sappho and Her Influence*, New York 1963, S. 41.

⁸²⁴ „Im Grunde ist Phaon ein aphrodisischer Midas: Wohin er schaut, erweckt er Liebe, so wie Midas alles in Gold verwandelte, was er berührte“. Dörrie 1975, S. 31. Diese für die menschlichen Verhältnisse unangemessene *háris* sollte ihm schließlich zum Verhängnis werden und ihm den Tod bringen. Zum Thema siehe: ebd., S. 30ff.; Zielinski 1930, S. 17f.; Giebel 1980, S. 123ff.

Würdige erschienen sein, der die Verantwortung für den Tod der großartigen „Lehrerin der Liebe“ übernehmen könnte.

Am Anfang des Mythos vom Leukadischen Felsen dagegen wird ein Lustrationsritus (zu lat. *lustrare*, dt. reinigen, sühnen) vermutet.⁸²⁵ Ein seelisch verwirrter oder kranker Mensch, der seiner Stadt eine Last war, soll ursprünglich von der dortigen Gemeinschaft mit all der Schuld seiner Mitmenschen symbolisch beladen und von der Klippe in den Abgrund hinabgestoßen worden sein. Das Überleben des Geopferten soll allein der Gnade Apollons, des Gottes der Heilung und der Reinigung, überlassen worden sein, dem diese Kultstätte geweiht war.⁸²⁶

Als der kultische Brauch im 4. Jahrhundert v. Chr. im übrigen Griechenland und vor allem in Athen bekannt wurde, hatte ein neuer Glaube den Gemeinschaftsaspekt schon längst verdrängt: Der Springende selbst suche in der Kultstätte Apollons die Heilung von etwas, was er allein als Pein, Last oder Verunreinigung empfinde. Die Frage, welches Leiden (grch. *páthos*) einen Menschen dermaßen verwirren kann, so dass er auch unter Gefahr seines Lebens die Heilung bei der Gottheit suchen muss, erhielt vermutlich schon zu Zeiten Sapphos eine unmissverständliche Antwort: Die unglückliche, nicht erwiderte Liebe sei das schlimmste aller Leiden.⁸²⁷

Soll Menandros als erster die Gestalt der Dichterin mit dem Phaon-Mythos und dem Lustrationskultus in Zusammenhang gesetzt haben, fand die Vereinigung der drei Motive ihre vollendete Form im *Brief der Sappho an Phaon* (um 20 v. Chr.) des römischen Dichters Ovid.⁸²⁸ Das elegische Gedicht erzählt von einer schon älteren Sappho, welcher der Segen der äußeren Anmut von der launischen Natur verweigert wurde.⁸²⁹ Die Abreise

⁸²⁵ Es handelt sich um die südlichste Klippe der Insel Leukas, deren Spitze aus weißem Kalkstein den Namen der Inseln (zu grch. *leukós*, dt. weiß) gegeben haben soll. Ursprünglich soll der Fels einen Platz im mythischen Jenseits gehabt haben: Der letzte Gesang der *Odyssee* berichtet von der Fahrt der Verstorbenen ins Totenreich, die am weißen Felsen vorbeiführt. Vgl. Homer, *Odyssee XXIV*, 11.

⁸²⁶ An den Körper des Sühnenopfers wurden für den Sturz Federflügel und Vögel gebunden. Apollon sollte die Richtung der Winde lenken, damit es nicht gegen den Felsen gestoßen und zerschmettert wurde. Siehe dazu Dörrie 1957, S. 36ff.

⁸²⁷ Das älteste Zeugnis dafür findet sich bei Anakreon (um 550-495 v. Chr.), Fg. 7 (zit. nach Latacz 1998, S. 437): „[...] entrückt wieder hinab vom Leukas-Fels in den fahlen Strudel stürz' ich mich trunken vor Liebe“. Siehe dazu Dörrie 1975, S. 39: „Diese Ambivalenz wird zwischen der neuen und der alten Auffassung sinnfällig: Der/die Liebende, der/die nicht auf Erfüllung hoffen kann, ist ein ebenso verwirrtes und für seine Umgebung unbrauchbares Wesen wie der *φαρμακός* [grch. *pharmakós*, dt. der Geopferte, D. J.] des alten, grausamen Brauches. Sie bedürfen beide in gleicherweise der Befreiung durch den Gott“.

⁸²⁸ Im Folgenden wird mit der üblichen Verkürzung ES [*Epistula Sapphus*] nach der deutschen Übersetzung von Victor von Marnitz in: Ovid, *Die erotischen Dichtungen*, Stuttgart 1967, S. 184-190, zitiert.

⁸²⁹ ES 30ff.: „Hat die Natur auch launisch mich nicht mit Schönheit gesegnet/wieg ich mit meinem Geist äußere Mängel wohl auf./Auch verachte mich nicht, wenn zu kurz mein Körper dir vorkommt/klein bin ich zwar an Gestalt [...]Ist meine Haut auch nicht hell“.

des jungen Phaon habe ihr dagegen den feurigen Dichtergenius geraubt.⁸³⁰ Die Stätten aufsuchend, wohin sie die Erinnerungen an den untreuen Geliebten führen, erscheint ihr eine Najade, die sie in den Mythos von der apollinischen Heilstätte einweihet: Nur dem Beispiel von Deukalion folgend, der sich als erster den Sprung vom Leukadischen Felsen getraut habe, würde sie Heilung von ihrem Leiden finden.⁸³¹ Angesichts der emotionalen Ausweglosigkeit und der unmissverständlichen Botschaft des Orakels verfasst Sappho den Abschiedsbrief an den verreisten Phaon, dessen Rückkehr allein sie vor dem gefährlichen Sprung bewahren könne. Nun wendet sie sich von der Höhe des heiligen Felsens an den Lufthauch Aura und an den geflügelten Liebesgott Amor, sie sollen sie beim Sturz auffangen und tragen. Ihre Lyra, auf der ihr weltlicher Ruhm beruhe, gelobt sie vor dem gefährlichen Sprung dem Gott Apollon.⁸³²

Ovid gab seiner tiefen Anerkennung der Dichterin gegenüber Ausdruck, indem er sie nicht blind ihrem *pathós* nachkommen ließ, sondern ihren frei gewählten Tod als einen Akt der Wiederherstellung der göttlichen Ordnung interpretierte. Sappho erschien ein Orakel, das ihr das „richtige“, d. h. gottgefällige Handeln in der Ausweglosigkeit ihres Leidens anhand eines paradigmatisch wirkenden Urmythos offenbarte. Als den Grund für ihren Suizid bestimmte der römische Dichter dadurch weder eine emotionale noch eine wohlerrungene Entscheidung, welche die Liebesverzweiflung hervorrief, sondern ein göttliches Gebot. Der Sprung vom Leukadischen Felsen markiert in diesem Sinne den Schnittpunkt profaner und sakraler Realität und erlangt die Form und den Wert eines kultischen Brauches. Das irdische Ereignis ihres Todes wird dem kosmischen Gesetz der Vergänglichkeit entrissen und zum Teil jener höheren, unwandelbaren Wirklichkeit, welche die Mythen verkünden, verwandelt. Deswegen wandte sich Sappho an die über die Heilstätte waltenden, göttlichen Mächte und rief sie um Hilfe. Sie bat aber nicht wie der entehrte Aias um einen ehrehaften Tod, sie verlangte ein würdevolles „Weiterleben“.

„Mir aber liehen die Musen die Gabe der lieblichen Lieder“, ließ Ovid seine Sappho im Sinne des griechischen Geistes fromm behaupten.⁸³³ Taub aber bleibt für den

⁸³⁰ ES 195ff.: „Nimmermehr wollen zu Liedern die alten Kräfte sich regen,/schmerzvoll die Zither schweigt, stumm bleibt die Leier vor Leid/[...] Alles hat Phaon genommen“.

⁸³¹ ES 168ff.: „Ein gefährliches Feuer verzehrt dich, und du solltest darum ziehen zum ambrakischen Land. [...] fass dir ein Herz, springe vom Felsen hinab!“

⁸³² ES 181ff.: „Dann will die Leier Apollo ich opfern, die beiden uns eigen,/und ein Distichon mag drunter als Weihinschrift stehen:/„Dankbar Weih’ ich, die Dichterin Sappho, die Leier dir, Phöbus,/so, wie sie mir gehört, als gehört sie auch dir“.

⁸³³ ES 27. Vgl. Sappho, Fr. 32LP (zit. nach Latacz 1998, S. 427): „[...] die (Musen) mich geehrt gemacht: an Werken gaben sie ihre eignen mir!“ Ovid war offensichtlich danach bestrebt, das sapphische Werk in die eigene Dichtung zu integrieren und dadurch ihren biographischen Charakter zu optimieren. Der Anspruch auf Schöpferfremdheit war den archaischen Lyrikern und Sängern in Wirklichkeit fremd, sofern sie sich als Musendiener verstanden: Der Dichter war der „Hörende“, während die Göttinnen selbst die „Singenden“

Musengesang derjenige, der nicht „tränenlos“ bleibt, und das Leid verstummt seine Lyra, „denn ein Lied, es verlangt frei, ohne Schwere das Herz“.⁸³⁴ Dichtkunst und Liebe, die sich im künstlerischen Geist zu einer Einheit schließen, haben nach dem Gedicht göttliche Herkunft. Liebeskummer und Leid dagegen haben ihre Quelle allein in der Menschenwelt, und gerade diesen allzu menschlichen Aspekt der schon zum Mythos gewordenen Lyrikerin betonte Ovid in dem sapphischen Liebesbrief, als er der „zehnten Muse“⁸³⁵ das Vermögen zum Dichten absprach. Darin offenbart sich aus seiner Sicht das Drama des zwischen dem Göttlichen und dem Menschlichen gespannten, dichterischen Seins. „Göttlich“ muss der Dichter sein, über Leid und Tod erhaben, um „göttlich“ dichten zu können. Bei Apollon, dem Gebieter der Musen selbst solle sie Hilfe suchen, um sich von dem „Menschlichen“ loszureißen, sich zu reinigen oder zu sterben.

Im Kontext der Epoche des europäischen Neoklassizismus in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, die von der sehnsüchtigen Rückwendung zu der idealisierten griechischen Antike getragen wurde, wurden die erhaltenen Fragmente Sapphos mehrfach neu veröffentlicht und in die europäischen Sprachen übersetzt.⁸³⁶ Dem im *Brief* von Ovid formulierten Mythos von ihrer Liebe zum kaltherzigen Phaon und ihrem freiwilligen Tod wurden biographische Qualitäten zugesprochen, wobei der Suizid der Dichterin nicht ohne einen kultischen Aspekt gedacht wurde.⁸³⁷ Der Leukadische Fels verwandelte sich zu einer beliebten Metapher für den Liebestod.⁸³⁸ Die „brennende Leidenschaft“ der Lyrikerin erhielt aus der Perspektive des aufklärerischen Rationalismus dennoch die Bedeutung einer seelisch-geistigen Erkrankung, die sich in psychischer Degeneration und schließlich in dem Akt der Selbsttötung äußerte.⁸³⁹ Die einheitliche Anerkennung Sapphos dichterischen Größe als Frau in einer betont patriarchalisch geprägten Kultur veranlasste wiederum

waren. Siehe dazu: Otto 1979, S. 26; Bronfen 1994, S. 519ff. „[...] Und mein Name erklingt überall schon in der Welt“ fügt aber die ovidische Sappho stolz im gleichen Atemzug hinzu (ES 28), worin wiederum ein Signum der zunehmenden Individualisierung und des steigenden Selbstbewusstseins des Dichters zur Zeit der Entstehung des *Briefes* erkennbar wird. Siehe dazu Dörrie 1975, S. 218.

⁸³⁴ ES 14. Vgl. Sappho, Fg. 150LP (zit. nach Treu 1991, S. 85): „Kein Klage lied darf dort, wo man Musen dient, laut erklingen im Haus [...]“; 139LP (zit. nach ebd., S. 101): „Wer tränenlos bleibt, dem wird der Götter Huld“. Siehe dazu auch Giebel 1980, S. 62.

⁸³⁵ In einem dem griechischen Philosophen Platon zugeschriebenen Epigramm wird Sappho „die zehnte Muse“ genannt. Siehe Dörrie 1957, S. 9.

⁸³⁶ Vgl. Reynolds 2003, S. 149.

⁸³⁷ Der Grund dafür ist in den überlieferten Schriften des ovidischen Kommentators Strabon (um 63 v. Chr.-23. n. Chr.) zu sehen, der vom antiken Lustrationsritus berichtet. Siehe dazu: Robinson 1963, S. 141f.; DeJean, Joan, *Fictions of Sappho 1546-1937*, Chicago 1989, S. 169ff.; Reynolds 2003, S. 65ff.

⁸³⁸ „Nur ein Wort, Julie, habe ich Ihnen noch zu sagen. Sie wissen, wozu der Leukadische Fels, die letzte Zuflucht so vieler unglücklich Liebender, diene. Die Gegend hier gleicht ihm in vielen Stücken. Der Fels ist steil, das Wasser tief, und ich bin in Verzweiflung.“ Rousseau, *Julie*, S. 92.

⁸³⁹ Siehe zum Thema DeJean 1989, S. 69ff.

Dichterinnen und Künstlerinnen der Zeit, sich mit ihr zu identifizieren und sich sogar in einem antiken Modus als Sappho porträtieren zu lassen, allerdings niemals, im Unterschied zu den Lucretia-Verehrerinnen aus der Zeit der Renaissance, als Protagonistinnen einer Suiziddarstellung.⁸⁴⁰

Parallel zu den lyrischen Neuausgaben wurde dem empfindsamen Leser des 18. Jahrhunderts eine Vielfalt an Elegien und Liebesromanen angeboten, die, weitgehend dem ovidischen *Brief* verpflichtet, dem Leben und dem Tod der berühmten Griechin eine konkrete, lebensnahe Form zu verleihen suchten. Zum einen vergegenwärtigen diese pseudo-biographischen Zeugnisse das Bild einer älteren und außerordentlich klugen Frau, die, von vielen ihrer Zeitgenossen beneidet und vom Geliebten verlassen, in Einsamkeit und Verzweiflung verfiel und Seelenfrieden einzig in den Meereswellen fand.⁸⁴¹ Großer Popularität in der nachrevolutionären Zeit erfreute sich zum anderen die literarische Fiktion von einer jüngeren Sappho, die sich in den gottesgleich schönen und älteren Phaon verliebte und, erst von dieser gewaltigen Leidenschaft inspiriert, zu dichten begann. Ihre Gefühle wurden jedoch nicht erwidert, so dass das unselige Mädchen, von Liebeskummer überwältigt, sich schließlich für den Tod entscheidet.⁸⁴²

Im Jahr 1818 wurde die Oper *Sappho* nach der gleichnamigen Tragödie von Franz Grillparzer zum ersten Mal in Wien aufgeführt und triumphierte mit einem

⁸⁴⁰ Siehe dazu: Perry, Gill, 'The British Sappho': Borrowed Identities and the Representation of Women Artists in Late Eighteenth-Century British Art, in: *Oxford Art Journal* 18, 1, 1995, S. 49ff.; Reynolds 2003, S. 55ff.; Sheriff, Mary D., *Moved by Love. Inspired Artists and Deviant Women in Eighteenth-Century France*, Chicago/London 2004, S. 66ff.

⁸⁴¹ Besonderer Popularität erfreute sich im Rahmen dieser Interpretationsrichtung das mehrbändige Werk des französischen Altertumsforschers Jean-Jacques Barthélemy (1716-1795) *Voyage du jeune Anacharsis en Grèce dans le milieu du IV^e siècle* (dt. *Reise des jungen Anacharsis durch Griechenland 400 Jahre vor der gewöhnlichen Zeitrechnung*), das im Jahr 1779 erschien und bald in zahlreiche europäische Sprachen übersetzt wurde. Barthélemy entwarf in Form einer fiktiven, durch möglichst viele Details versinnlichten Reisebeschreibung eine zeitlose Vision von der idealisierten Vergangenheit, in welcher die Dichterin als das weibliche Pendant des in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts verehrten Philosophen Sokrates erscheint. Ein Auszug aus der englischen Übersetzung aus dem Jahr 1817, *Travels of Anacharsis the Younger in Greece during the Middle of the Fourth Century before the Christian Era*, Bd. 2, Kap. 3 findet sich in: Reynolds, Margaret (Hrsg.), *The Sappho Companion*, London 2000, S. 178ff.

⁸⁴² Repräsentativ für diesen Aspekt des neuzeitlichen Sappho-Mythos steht der Roman des italienischen Schriftstellers Alessandro Verri (1741-1816) *Le avventure di Saffo poetessa di Mitilene* (dt. *Die Abenteuer von Sappho, Dichterin aus Mytilini*, Rom 1782), das mehr als zehn Mal neu aufgelegt und mehrfach in die europäischen Sprachen übersetzt wurde. Die Ausgabe aus dem Jahr 1784 erschien mit Illustrationen von dem irischen Maler Henry Tresham, welche die emotionale Verwirrung der verlassenen Dichterin durch die Formensprache des von unkontrollierbaren Affekten beherrschten, manieristisch dynamisierten weiblichen Körpers veranschaulichten (Abb. 138). In der Nachfolgerschaft Ovids ließ allerdings auch der italienische Autor seine Heldin nicht eigensinnig vom Leukadischen Felsen springen, um sich von der quälenden Leidenschaft zu befreien, sondern dem Rat eines apollinischen Priesters folgend, womit ihre Tat der gänzlichen Profanisierung enthoben wurde. Vgl. Verri, Alessandro, *Le avventure di Saffo poetessa di Mitilene*, in: Ders., *I Romanzi II*, Ravenna 1975, S. 207ff.

kontinuierlichen Erfolg durch das ganze Jahrhundert.⁸⁴³ Das Libretto beschreibt die berühmte Dichterin als eine erfolgreiche und vermögende Frau im reifen Alter, die von dem jungen und schönen Phaon auf devote Weise verehrt wird. Inbrünstig verliebt er sich jedoch in ihre junge Dienerin, und beide ergreifen die Flucht. Mit den Worten „Den Menschen Liebe und den Göttern Ehrfurcht!“ segnet die verzweifelte Sappho am Ende ihr Bündnis und stürzt in den Tod.⁸⁴⁴

Die Tragödie von Grillparzer verdrängt den Aspekt der irdischen, profanen Liebe zugunsten der Künstler-Problematik. Als solche steht sie repräsentativ für den Sappho-Mythos des 19. Jahrhunderts, der sich aus der romantischen Auffassung des Künstlers als Märtyrer, Heiliger und Priester ableitet, der in seinem Werk die einzig ihm geoffenbarte, göttliche Wahrheit niederschreibt.⁸⁴⁵ Der antiken Dichterin, die sich im Opernlibretto selbst als Priesterin bezeichnet, werden göttliche Herkunft und Größe zugesprochen, die ihr schließlich zum Verhängnis werden: „Mit Höhern, Sappho, halte du Gemeinschaft, man steigt nicht ungestraft vom Göttermahle herunter in den Kreis der Sterblichen“⁸⁴⁶. Die „Strafe“ für den künstlerischen Genius bestimmen die Weltfremdheit, die Einsamkeit und schließlich der frei gewählte Tod.⁸⁴⁷

Die im 19. Jahrhundert immer noch für eine biographische Gegebenheit gehaltene Geschichte vom Suizid der Dichterin wurde durch die philologische und kulturologische Forschung des 20. Jahrhunderts als literarische Fiktion entblößt und verlor dadurch ihr wirkungsreiches, metaphorisches Potenzial, auch wenn weitere Sappho-Mythen bis in die Gegenwart hinein neu erdichtet werden.⁸⁴⁸

Die älteste bekannte Darstellung vom Suizid der berühmten Dichterin führt zu der ersten Hälfte des ersten nachchristlichen Jahrhunderts zurück. Auf dem Stuckrelief in der Apsis des Hypogäums (zu grch. *hypó*, dt. unter und grch. *gaia*, dt. Erde) bei der Porta Maggiore in Rom (Abb. 135) wagte Sappho, vermutlich zum ersten Mal in der Kunstwirklichkeit,

⁸⁴³ Die Tragödie wurde bald in die meisten europäischen Sprachen übersetzt und mehrfach neu verlegt. Vgl. DeJean 1989, S. 195f.

⁸⁴⁴ Grillparzer, Franz, *Sappho V*, 6, zit. nach: Ders. 1960, S. 787.

⁸⁴⁵ Vgl. Liebenwein-Krämer 1977, Bd. 1, S. 222ff.

⁸⁴⁶ Grillparzer, *Sappho V*, 3, S. 778.

⁸⁴⁷ „O Törin! Warum stieg ich von den Höhn./Die Lorbeer krönt, wo Aganippe rauscht./Mit Sternenklang sich Musenchöre gatten./Hernieder in das engbegrenzte Tal [...] /Dort oben war mein Platz, dort an den Wolken./Hier ist kein Ort für mich, als nur das Grab.“ Ebd. III, 2, S. 749. Zum Thema siehe: Albrecht, Michael von, *Der verbannte Ovid und die Einsamkeit des Dichters im frühen XIX Jahrhunderts. Zum Selbstverständnis Franz Grillparzers und Alexander Puškins*, in: *Arcadia* 6, 1971, S. 20ff.; Ossar, Michael, *Die Künstlergestalt in Goethes „Tasso“ und Grillparzers „Sappho“*, in: *German Quarterly* 45, 4, 1972, S. 655ff.; DeJean 1989, S. 193ff.

⁸⁴⁸ Siehe: DeJean 1989, S. 265ff.; Reynolds 2000, S. 335ff.

den gefährlichen Sprung vom Leukadischen Felsen, um bis zum 18. Jahrhundert in Vergessenheit zu versinken. Das Motiv erweist sich aufgrund der strengen Verurteilung des Selbstmordes seitens des Christentums Jahrhunderte lang nichtdarstellungswürdig gewesen zu sein. Erst im Kontext des europäischen Neoklassizismus nahm es erneut Gestalt an, allerdings nur im verborgenen Bereich der Buchillustration.⁸⁴⁹ Denn Sappho, die unglücklich Verliebte, die sich aus Verzweiflung in den Abgrund stürzte, erfüllte keinesfalls die moralisch-didaktischen Forderungen der zeitgenössischen Historienmalerei: Ihrem unheroischen Tod fehlten der edle, lobenswerte Grund und die erhabene Manier.⁸⁵⁰ Erst an der Wende zum 19. Jahrhundert, im Kontext des romantischen Künstlerkultes wurde das Thema des Mediums der Ölmalerei würdig. Der unterirdische Tempel, dessen Entstehungszeit zwischen der Regierungszeit des Kaisers Tiberius (14-37) und der des Kaisers Claudius (41-54) festgelegt wird⁸⁵¹, wurde erst im Jahr 1917 entdeckt und konnte folglich keine Vorbildfunktion im Rahmen der sich gerade bildenden ikonographischen Tradition übernehmen. Um die thematischen und ikonographischen Merkmale der neuzeitlichen Darstellungen deutlich hervorheben zu können, erweist sich für diese Studie eine vorausgehende Skizzierung der Grundzüge der antiken Motivauslegung trotzdem als berechtigt und sinnvoll.

Der Halbkreis der Apsis (Abb. 135) erschließt dem nach oben gerichteten Blick des Betrachters das plastische Bild einer felsigen Landschaft, die von stilisierten Meereswellen in der kompositorischen Mitte durchbrochen ist. Figuren und schlichte Naturformen sind um die Mittelachse verteilt, indem sie zwei kompositorische und thematische Kreise bilden. Auf der hervorspringenden Felsklippe links dominant erhoben ist die aufrecht stehende Figur des Gottes Apollon zu sehen. In seiner linken Hand hält er den Bogen, den rechten Arm hat er über den Abgrund nach vorne gestreckt. Die Linie seines entblößten Körpers und erhobenen Armes leitet auf die ihm gegenüber, auf einem tiefer gelegenen Felsen stehende Sappho. Barfuß und mit einem langen Gewand gekleidet, erscheint sie im Begriff, einen vorsichtigen Schritt in den sich vor ihr ausbreitenden Wasserstrudel zu setzen. Sich auf die Zehenspitzen ihres rechten Fußes stützend, schwebt ihr linker Fuß im

⁸⁴⁹ Vgl. Robinson 1963, S. 114ff.; DeJean 1989, S. 175f.; Reynolds 2003, S. 67.

⁸⁵⁰ Siehe z. B. Helvétius, Claude A., *De l'esprit* (1758), in: Ders., *Œuvres complètes*, Bd. 1, London 1781, S. 132, zit. nach Minois 1996, S. 347: „Angenommen, zwei Personen stürzen sich in einen Abgrund; dann ist das eine Handlung, die Sappho und Curtius gemeinsam ist; aber jene stürzt sich in den Abgrund, um ihrer unglücklichen Liebe zu entrinnen, und dieser, um Rom zu retten. Sappho ist eine Wahnsinnige und Curtius ein Held [...]. Die Öffentlichkeit, die über ihren wahren Interessen besser unterrichtet ist als sie, bezeichnet niemals diejenigen als wahnsinnig, die dies zum Nutzen der Öffentlichkeit sind“.

⁸⁵¹ Vgl. Dörrie 1975, S. 191.

leeren Raum vor dem Gestein. Sie hält in der linken Hand eine antike Gitarre, während sie mit der rechten ihren Schal ausbreitet, der sich hinter Schultern und Kopf ähnlich einer Aureole in runden Stoffwellen dem Wind widersetzt. Die Kurve ihres über die Kluft gebeugten Körpers setzt sich in der Darstellung eines am Felsenfuß ausgespannten Tuches fort, das von einem Triton gehalten wird, auf dessen plastisch ausgearbeiteter Brust figürliche Reste menschlicher Füße und Hände zu erkennen sind. Der Sichellinie des ausgespannten Stoffes folgend, wird der Blick des Betrachters zurück in die linke Kompositionshälfte geführt, zu der Profildarstellung eines Windgottes, der beim Schreiten in die Wellenflut in ein langes Horn bläst, das er mit der rechten Hand vor dem Mund hält.

Den zweiten Figurenkreis um das kompositorische Zentrum definiert links eine entblößte, männliche Gestalt, die hinter Apollon auf der voluminösen Fortsetzung des Felsengesteins in nachdenklicher Haltung sitzt, den Kopf auf beide Hände stützend. Sein figürliches Pendant in der rechten Reliefhälfte bildet ein beflügelter Eros, der, auf einer erhöhten Steinplatte hinter Sappho getreten, die Dichterin zum Sprung auffordert, indem er sie nach vorn schreitend in den Abgrund stößt. Ein aus dem Gestein wachsendes Bäumchen hinter Eros schließt die Komposition seitlich ab.

Hinsichtlich seiner Positionierung im Darstellungsraum, die ihn über alle restlichen Figuren erhaben erscheinen lässt, nimmt Apollon, der Gott der Ferne und der unüberwindlichen Distanz, eine zentrale Rolle in der Komposition ein.⁸⁵² Die aufrechte Haltung seiner Herabkunft in menschlicher Gestalt betont seine Erhabenheit.⁸⁵³ Als Gott der Reinigung und der Heilung, die sowohl physisch als auch geistig aufzufassen sind, präsentiert er seinen athletischen Körper auf dem Relief ohne Bekleidung, d. h. von jeder Berührung mit dem vergänglichen Stofflichen enthoben.⁸⁵⁴ Das Motiv der erhobenen rechten Hand bezeichnet eine gebietende Geste, die der Gottheit in der Antike als eigen zugesprochen wurde.⁸⁵⁵ Sappho (Abb. 137) wiederum erscheint, ähnlich der sich

⁸⁵² Die Decke des Hypogäums ist mit einem Stuckrelief geschmückt, das Szenen aus der griechischen Mythologie vergegenwärtigt, in denen der Gott Apollon eine zentrale Rolle spielt, so dass es berechtigt erscheint, auch die zentrale Figur mit dem Bogen in der linken Hand – ein traditionelles Attribut des antiken Gottes – mit ihm zu identifizieren. Vgl. Curtius, Ludwig, *Das antike Rom*, Wien 1944, S. 67ff.

⁸⁵³ Vgl. Otto 1956, S. 62f.; *Apollon*, in: *Lexikon der Kunst*, Bd. 1, S. 102f.

⁸⁵⁴ Vgl. Otto 1956, S. 86f.

⁸⁵⁵ Siehe beispielsweise die Apollon-Skulptur aus dem Westgiebel des olympischen Zeustempels (um 460 v. Chr., Abb. 136); Otto 1956, S. 15; Simon 1985, S. 122. Nach der Sicht von Dörrie (1975, S. 194) strecke der Gott helfend seine Hand aus: Wollte er also den Tod der Dichterin, dann würde er sich abwenden oder gar nicht anwesend sein. Soll die Haltung Apollons als „helfend“ interpretiert werden, ist nicht zu übersehen, dass Sappho, nicht zuletzt aufgrund seiner symbolischen Erhabenheit, keine Notiz davon nimmt. Denn zwischen ihm und der Dichterin klafft eine unüberwindbare Kluft, wie sie nur zwischen Göttern und Menschen möglich ist. Dieser „Abgrund“ zwischen den Sterblichen und den Unsterblichen wird in dem Stuckrelief durch die Gegenüberstellung zweier Felsen symbolisiert und zugleich vom Bild des Wassers definiert. Dieses Motiv hat einerseits mit dem Mythos von Sapphos Tod zu tun, andererseits wird darauf

schmückenden Frau auf der attischen Lekythos (Abb. 6), selbstbeherrscht und entschlossen, dem Gottesgebot zu folgen und breitet ihren Schal wie ein Segel gegen den entgegen wehenden Wind aus der göttlichen Muschel aus. Sie hält das Musikinstrument – Zeichen ihrer Identität als Dichterin – fest und nimmt es mit in das apollinische „Jenseits“. Die zwei Gottheiten im Wasser werden sie empfangen, um sie über das Meer zu der Insel der Seligen, auf der sich Apollon befinden muss, zu begleiten.⁸⁵⁶

Eine weitere göttliche Gestalt verhilft der Dichterin, den entscheidenden Schritt zu wagen: der beflügelte Eros, der alle Wesen bezwingende Liebesgott. Diotima, die weise Priesterin Apollons belehrte Sokrates in dem platonischen Dialog *Das Gastmahl*, Eros sei kein Gott, sondern ein „großer Daimon“, der zwischen Sterblichen und Unsterblichen vermittele und dadurch die metaphysische Kluft zwischen Göttern und Menschen überbrücke.⁸⁵⁷ Darin sei der kultisch-religiöse Charakter des himmlischen Boten zu sehen. Ferner vermöge er, und in diesem mythisch-poetischen Aspekt sind sich der griechische Philosoph und die antiken Dichter einig, ähnlich den Göttern, die die Heroen mit Mut beseelen, den Liebenden die Beherztheit dazu einzuhauchen, für den Geliebten zu sterben – eine Tugendtat, die selbst die Götter höchst bewunderten und ehrten.⁸⁵⁸ Eros oder Amor, wie die Römer die griechische Gottheit nannten, übernimmt folglich die Rolle eines positiven Bedeutungsträgers in der antiken Komposition und ist nicht mit dem Sinnbild der

hingewiesen, dass der Aufstieg zum Göttlichen, auch nach dem Tod, nicht ohne kultische Reinigung stattfinden kann, denn „was dem Heiligen gegenüber treten will, muss rein sein“. Alpers, Klaus, *Wasser bei Griechen und Römern. Aspekte des Wassers im Leben und Denken des griechisch-römischen Altertums*, in: Böhme, Hartmut (Hrsg.), *Kulturgeschichte des Wassers*, Frankfurt a. M. 1988, S. 78. Der sterbliche Mensch bedarf zwar, wie schon gezeigt wurde, der Hilfe einer Gottheit (Abb. 4), um den ontologischen Abgrund zwischen dem Sein und dem Nichtsein zu überwinden, in diesem Fall liegt die Grenze jedoch nicht zwischen den Lebenden und den Toten, sondern zwischen dem menschlichen Sein als unvollkommen, leidvoll und zeitlich begrenzt, und somit im gewissen Sinne als Pseudo-Sein aufgefasst, und dem ewigen, vollkommenen und unwandelbaren Sein der Götter.

⁸⁵⁶ Die Wassergottheiten oder die Tritonen übernehmen in der antiken Sepulkralkunst oft die Rolle der „Fährmänner“ der Seelen der Verstorbenen. Als Herren über die Gewässer werden sie gewöhnlich mit einem Blashorn oder einer gewundenen Muschel attribuiert, die sie stürmisch oder sanft blasen, um die Meeresfluten zu erregen oder zu besänftigen. Vgl. Jens 1958, S. 97; Triton, in: *Lexikon der Kunst*, Bd. 5, S. 226f. Im Rom gab es zwar keine konkrete und einheitliche religiöse Vorstellung von einem Leben nach dem Tod, seine Gewissheit wurde jedoch unreflektiert vorausgesetzt. Charakteristisch für die von der griechischen und ägyptischen Mythologie stark beeinflussten, römischen Kultur war vor allem die Vorstellung vom Tod als eine Überfahrt zu der Insel des seligen Lebens oder als die Erhebung der *psyché* zu der Hemisphäre mit Hilfe von Göttern und Dämonen. Siehe dazu: Toynbee 1971, S. 35ff.; Kierdorf, Wilhelm *Totenehrung im republikanischen Rom*, in: Binder/Effe 1991, S. 72; Edwards 2007, S. 13ff.

⁸⁵⁷ Platon, *Das Gastmahl* 23/202d-e.

⁸⁵⁸ Ebd. 6-7/179a-e. Vgl. Hill, Timothy, *Ambitiosa Mord: Suicide and the Self in Roman Thought and Literature*, London 2004, S. 87ff. Eros steht in einer festen Relation auch zu der antiken Thanatologie. Als Dämon wurde ihm, ähnlich den Tritonen, die Rolle des „Vermittlers“ zwischen der Welt der Lebenden, der Verstorbenen und der Unsterblichen zugeteilt. In diesem Sinne wurde er zahlreich mit einem Pfeil und einer Fackel oder Mohn attribuiert dargestellt, jedoch stillstehend, mit gekreuzten Beinen, so dass Lessing in seiner Erscheinung den Todesgenius (Abb. 30) zu erkennen glaubte. Siehe dazu Hartmann 1969, S. 16ff.

Übermacht der irrationalen Affekte bzw. der Liebesraserei zu verwechseln, wenn er mit ausgebreiteten Flügeln die Dichterin in den Abgrund drängt.

Sein figürlicher Gegenpol auf der linken Reliefseite erscheint, ebenso wie die dargestellten Gottheiten, ohne Gewand, d. h. als einer, den göttliche Reinheit auszeichnet. Vermutlich handelt es sich um das repräsentative Bild eines Sterblichen, der, ähnlich dem ovidischen Deukalion, die Kluft zwischen Menschen und Göttern bereits überwunden hat und sich gegenwärtig göttlicher Unsterblichkeit erfreut. Dennoch bleibt seine melancholische Haltung in diesem Kontext rätselhaft.

Die antike Suiziddarstellung nimmt in dem unterirdischen Sakralbau die zentrale Position in der Apsis ein, wodurch ihr kultisch-religiösen Charakter bereits vorausgesetzt wird.⁸⁵⁹ Die Tatsache, dass Gott Apollon sowohl in der Apsisrelief als auch auf den restlichen Darstellungen eine dominante Rolle spielt, verweist darauf, dass nicht dem Suizid der Dichterin, sondern der Bedeutung der Gottheit bei dem vergegenwärtigten Ereignis die Priorität eingeräumt werden muss. Aus dieser Perspektive erschließt sich der Freitod Sapphos, der Gottesdienerin und Liebenden, eine bildhafte Interpretation ihrer Initiation und Apotheose zu der Gemeinschaft der Unsterblichen zu sein, wodurch die zehnte apollinische Muse selbst mit Unsterblichkeit ausgezeichnet wird.⁸⁶⁰

Ob sich der kultische Charakter der Darstellung des Motivs vom Sapphos Freitod auch in der Kunst des 18.-20. Jahrhunderts nachweisen lässt, wird im Folgenden an ausgesuchten Darstellungen untersucht.

II. 3.1.1 *Sich ins Meer stürzende Sappho* (1791) von Jean-Joseph Taillasson

Das Gemälde *Sich ins Meer stürzende Sappho* (Abb. 139) des französischen Malers Jean-Joseph Taillasson (1754-1809) aus dem Jahr 1791 ist die früheste nachweisbare Interpretation des Motivs im repräsentativen Medium der Ölmalerei. Das Bild zeigt die

⁸⁵⁹ Eine Verwandtschaft der Komposition mit der ovidischen Elegie, wie sie Zielinski (1930, S. 11ff.) behauptet und Dörrie (1957, S. 191ff.) leugnet, erscheint berechtigt, lässt sich jedoch bei einer detaillierten Analyse schwer nachweisen.

⁸⁶⁰ Der Sinn der religiösen Initiation (zu lat. *initiare*, dt. einführen, einweihen) besteht einzig darin, eine Verbindung zwischen dem Menschen und der Gottheit herzustellen und den dazwischen liegenden, metaphysischen Abgrund zu überwinden. Ein überzeitliches Beispiel für kultische Handlung ist der Ritus der Taufe. Im gewissen Sinne lässt sich sogar der suizidale Akt der Sappho selbst, so wie ihn das Relief darstellt, als eine Art Taufe verstehen: Als ein Reinigungsritual, das den Gereinigten an der göttlichen Unsterblichkeit teilhaben lässt. Die Apotheose (zu griech. *apo*, dt. fern und griech. *theós*, dt. Gott) dagegen bedeutet die Erhebung des Sterblichen zu den Göttern und somit seine „Vergöttlichung“. Nach der antiken Vorstellung gingen die großen Geister – vor allem die zusammen mit den Musen auf zahlreichen Sarkophagen dargestellten Dichter und Sänger – nicht in die Schattenwelt des Hades hinab, sondern kehrten zum musischen Urquell, zum Himmel zurück: Sie hatten sich durch die göttliche Musik bereits zu Lebenszeit von allem Irdischen, Niederen und Trügerischen befreit und waren der unmittelbaren Anschauung des Göttlichen fähig geworden. Vgl. Bandmann 1960, S. 121ff.

Dichterin in der Gestalt einer jungen Frau, die zum Rand einer podestförmig erhobenen Meeresklippe eilt, um in die finstere Flut hinabzustürzen. Der sinnliche weibliche Körper ist leicht nach vorn gebeugt, der rechte Arm ist über die Leere gestreckt, die linke Hand greift in einer exaltierten Gebärde unterhalb der Brust nach dem weißen Stoff des aufgerissenen, klassizistischen Gewandes. Sappho hat das Gesicht mit leidendem Ausdruck zum Betrachter gedreht, doch der Blick verliert sich hinter ihrer linken Schulter in der unsichtbaren Landschaft jenseits des Bildrahmens. Zwei ihrer langen, braunen Haarlocken haben sich von dem gelben Kopftuch befreit und bedecken die entblößte rechte Schulter und Brust. Über den rechten Arm geworfen hängt ein stoffreicher, blutroter Schal, der hinter ihrem Rücken in großen Falten im Wind weht. Sie trägt Sandalen, deren feine Bänder sich um ihre Fußknöchel winden. Auf einem schmalen Plateau rechts unten in der Komposition liegen Schriftrollen und eine mit goldenem Kranz verzierte Lyra mit gebrochenem linkem Arm. Dunkle Wolken haben den hellen Himmel hinter der weiblichen Figur ergriffen und werfen finstere Schatten auf die felsige Uferlandschaft und auf die sich vor dem Horizont erhebende Silhouette eines fernen Gebirges.

Taillasson hat sich, gemäß der Regel der klassizistischen Malerei, für die Visualisierung des mit suggestiver Wirkungsmacht gesättigten, prägnantesten Augenblicks entschieden, um das unglückliche Ereignis anhand einer kunstfertigen Dramaturgie zu vergegenwärtigen. Ähnlich dem davidschen Sokrates (Abb. 38), dessen Hand über dem Giftschierling schwebt, ohne ihn zu berühren, hat auch Sappho bereits den Felsenrand erreicht, so dass der fatale Schritt in den Abgrund, mit dem auch die narrative Spannungskurve sinkt, in die unmittelbare, nicht dargestellte Zukunft verlegt ist.

Um die eindringliche Wirkung des tragischen Augenblicks zu steigern, hat der Maler den Kompositionsraum bühnenartig aufgebaut und die einsame Figur der Sappho wie im Licht eines Scheinwerfers auf der Bildmittelachse vor dem schattigen Landschaftsdekor plastisch hervorgehoben. Obwohl es sich um eine Darstellung zu Tagesstunde handelt, wie aus dem hellblauen Himmelsfragment oben links zu schließen ist, erzeugen die sich ballenden, dunklen Wolken, die einen baldigen Sturmsausbruch verkünden, eine effektvolle, düstere atmosphärische Stimmung, die mit der Tragik des zentralen Motivs synchronisiert.

Das Sujet bestimmt eine gemäß den ästhetischen Bedürfnissen der Zeit bildhaft umformulierte Interpretation vom epischen Werk des klassischen Dichters Ovid, dem gegenwärtig die Qualitäten eines historischen Zeugnisses zugesprochen wurden. Das auf

dem schmalen Felsvorsprung im Vordergrund gerückte und im matten Lichtstrahl glänzende Saiteninstrument übernimmt, zusammen mit den Schriftrollen, die Schlüsselrolle bei der Identifizierung der Szene: Der verfasste Abschiedsbrief liegt auf dem Stein unter der „vom Leid verstummten“ Lyra, die der Maler zerbrochen dargestellt hat, um den fatalen Zustand versiegelter Schöpfungskraft der Lyrikerin anschaulich zu unterstreichen. Der antike Dichter schwieg über den Zeitpunkt des Sprunges in den Meeresabgrund, Taillason vergegenwärtigte „seine“ Sappho an der Schwelle zum Tode, als sie mit erlöschender Hoffnung auf die menschenleere Landschaft zurückblickt und den Geliebten als Zeichen der Errettung vergeblich zu erblicken sucht. Die Schönheitsfehler der ovidschen Heldin wurden dabei absichtlich korrigiert, so dass die unglücklich Liebende nicht klein und dunkelhäutig, sondern mädchenhaft schön und mit marmorweißer Haut erscheint. Attributiv hat der Maler das konventionelle antike Kostüm unter der Zugabe eines Schals von gesättigtem Rot, der sich wie ein gebrochener Flügel hinter ihrem Rücken faltet, symbolisch verziert, um bildmetaphorisch auf die „brennende Leidenschaft“ der Kompositionsprotagonistin hinzudeuten. Das Motiv der sichtlichen Unordnung der Haare und der Kleidung im ovidschen Gedicht⁸⁶¹ sind im Gemälde durch das Pathoszeichen des an der Schulter zerrissenen Gewandes übersetzt worden, das sowohl als Ausdruck des Leides zu deuten ist⁸⁶², als auch einen erotischen Aspekt in die Darstellung des jungen weiblichen Körpers integriert. Das zum Betrachter gedrehte Gesicht ist wiederum in Anlehnung an die physiognomische Auslegung des Gefühls der *Traurigkeit* (Abb. 140) entworfen worden, gemäß der unter den zeitgenössischen Künstlern weit verbreiteten Lehre von der Visualisierung der menschlichen Affekte von Charles LeBrun (1619-1690).⁸⁶³

⁸⁶¹ ES 73ff.: „Sieh, meine Haare liegen mir wirr, ohne Ordnung im Nacken,/und meine Finger zielt auch nicht ein einziger Stein./Schlecht ist mein Kleid [...] Wen zulieb soll ich mich pflegen, ich Arme, für wen mich bemühen?“

⁸⁶² Leid und Kummer werden seit der Antike, insbesondere im Zusammenhang mit Tod und Beerdigung, durch die pathetische Geste des Zerreißen der Kleider zum Ausdruck gebracht. Repräsentativ dafür steht Sappho, Fg. 140LP (zit. nach Treu 1991, S. 83): „Mädchen: Ach, Adonis stirbt hin, jugendlich schön! Kypris, was tun wir?/Chorführerin: Schlagt die Brust euch und reißt, Mädchen, entzwei eure Gewänder!“ Das bis zur Herzgegend aufgerissene Gewand steht auch im biblischen Kontext als Symbol für den Schmerz, der das Herz des Trauernden „zerreißt“. Siehe dazu Heinmann, Michael, *Der Umgang mit den Toten gemäß der jüdischen Religion und Weltanschauung*, in: Stefenelli, Norbert (Hrsg.), *Körper ohne Leben. Begegnung und Umgang mit Toten*, Wien u. a. 1998, S. 237f.

⁸⁶³ „Die Traurigkeit ist [...] eine verdrüssliche Schwachheit oder Mattigkeit, da die Seele einen Verdruß von dem Übel oder dem Mangel bekommt, welchen ihr die Eindrückungen des Hirnes vorstellen. – Dem nach wird dieser Affekt vorgebildet durch solche Bewegungen, die das scheinen, die Unruhe des Hirns und Niedergeschlagenheit des Herzens auszudrücken; dann die Seiten Augenbrauen sind mehr erhoben gegen die Mitte der Stirn als gegen die Seiten der Wangen [...] der Mund ein wenig offen, und die Winkel abwärts hängend, der Kopf erscheint ganz unbedächtlich auf eine derer Schultern geneigt [...]“. Le Brun, Charles, *Ein Discours oder Rede...über die allgemeine und sonderbare Ausdrückung der Affekten auf das neue übersetzt nach der anderen Amsterdamschen Edition*, Nürnberg 1721, S. 24f., zit. nach Busch 1993, S. 51.

Das Gemälde stieß bei der Ausstellung im Salon des Jahres 1791 auf den Unmut der Besucher. Der Darstellung der unglücklich Liebenden wurde vorgeworfen, dem affektierten Ausdruck und der unnatürlichen Verdrehung in der Körperhaltung ermangele es an Anmut und Größe.⁸⁶⁴ Das Motiv der zerbrochenen Lyra dagegen wurde auf der Suche nach einer sinnbildlichen Tiefe mit didaktischem Fundament als eine moderne Anspielung auf die auf dem Boden zerbrochen und zerstreut liegenden Musikinstrumente im Bild der Heiligen Cäcilia von Raffael (1483-1520) aus dem Jahr 1513 interpretiert. Es sollte die Bedeutung eines *Vanitas*-Zeichens tragen, auf die „Nichtigkeit“ der irdischen Musik im Vergleich zur himmlischen hinweisen und dadurch den Suizid der Dichterin als einen Akt der Selbstopferung für erhabene Ideale erscheinen lassen.⁸⁶⁵

Taillassons Sappho erlaubt es dennoch nicht als die säkularisierte Darstellung einer christlichen Märtyrerin auslegt zu werden, wenn die zentrale Figur in der Faktizität ihrer konkreten Erscheinung respektiert werden soll. Denn sie verrät vielmehr die Absicht des Malers, die antike Dichterin über die akademischen Konventionsgrenzen hinaus zu „vermenschlichen“ und ihren Tod im Einklang mit dem zeitgenössischen Mythos als einen profanen, dafür aber die Empathie des Betrachters fordernden Verzweiflungsakt zu veranschaulichen. Der Vergleich mit der religiösen Darstellung des Todesmotivs auf dem antiken Hypogäumsrelief (Abb. 135) verdeutlicht die Grundzüge des künstlerischen Konzeptes.

Während die antike Sappho den Schritt in den Abgrund mit Zuversicht in das Göttliche wagt und das hinter ihrem Schal verborgene Irdische hinter sich lässt (Abb. 137), scheint die mit breiten, ja „männlichen“ Schritten in den Tod eilende, junge Frau im Gemälde von Taillasson noch den Blick trauernd an das Weltliche zu haften (Abb. 139). Diese Sappho verkörpert das Bild einer Verzweifelten, die sterben *muss*, nicht, um in die göttliche Seinsordnung wieder aufgenommen zu werden, sondern um einer Welt des Leides zu entfliehen – die einzige Welt freilich, in der sie überhaupt *sein* kann. Denn die Götter des poetischen Mythos konnten der rationalen Nachprüfung und dem Säkularisierungsprozess auf der Basis des zeitgenössischen historischen Denkens nicht standhalten. Die Sappho der abklingenden Aufklärungszeit stirbt aus diesem Grund einsam, von Menschen und Göttern verlassen, und ihre nach vorn, in die Zukunft ausgestreckte, stark beleuchtete rechte Hand greift in die metaphysische Leere des Todes.

⁸⁶⁴ Vgl. Guégan, Stéphane, *Im Rausch der Dunkelheit: Schrecken und Melancholie im Salon von 1801*, in: Clair 2005, S. 291.

⁸⁶⁵ Vgl. ebd. Zur Darstellung der Heiligen Cäcilia von Raffael in der Pinacoteca Nazionale von Bologna siehe Emiliani, Andrea u. a., *Imagini per un disputo. La Santa Cecilia di Raffaello*, Bologna 1983 und die Abbildungen dort, S. 9ff.

Die ovidische Sappho weihte ferner ihre Lyra dem Gott Apollon, die antike Sappho hält sie dagegen fest an den Körper gedrückt und nimmt sie mit in das göttliche Jenseits (Abb. 137), Sappho von Taillason (Abb. 139) hat ihre Lyra nicht nur abgelegt, sondern sie sogar als Zeichen ihres Leides, das sich ihres künstlerischen Genius bemächtigt hat, zerbrochen. Was von der Dichterin übrig bleibt, sind nur Fragmente, Bruchstücke eines goldgekrönten Ruhmes. Der Fels am rechten Bildrand schließt ausweglos den Bildraum ab, das von der Finsternis bedeckte Meer links gleicht einem dunklen Grab, das die Unglückliche in sich aufnehmen wird.

Die Sappho des Taillason ist folglich keine antike Heldin, die mit stoischer Selbstbeherrschung ihr Schicksal erleidet, sie ist auch keine antike Dichterin, die sich in einer von Göttern erfüllten Welt souverän bewegt, sondern eine verzweifelte Frau, die im Tod die Flucht aus dem Unglück ergreift.⁸⁶⁶ Der von gewaltigem Pathos dynamisierte, theatralisch inszenierte Leib gleicht in seiner Haltung der weiblichen Figur in der Illustration von Tresham (Abb. 138) und dokumentiert das Bemühen des Malers, für den besonderen, „unnatürlichen“ Seelenmodus eine expressive Körpersprache zu finden, welche das Übermaß an Leid und Leidenschaft, den „Wahnsinn“, der die Unglückliche zu der selbstzerstörerischen Tat trieb, angemessen auszudrücken vermag. Die Hand, mit der die antike Sappho ihr Musikinstrument festhält, drückt bei Taillason gegen das in der Brust verborgene Herz, das vor Kummer überquillt: Ihr Suizid definiert keinen kultisch-religiösen Akt mehr, sondern eine profane Tat aus Liebesverzweiflung, die äußerste Konsequenz des dramatischen Siegs der Affekte über die Vernunft.

II. 3.1.2 *Sappho auf dem Leukadischen Felsen* (1801) von Antoine-Jean Gros

Zehn Jahre nach Taillason stellte der französische Historienmaler Antoine-Jean Gros (1771-1835) seine Vision vom Tod der Dichterin im Salon aus, wodurch er die ikonographische Entwicklung des Motivs bedeutend förderte. Das Gemälde *Sappho auf dem Leukadischen Felsen* (Abb. 141) aus dem Jahr 1801 versetzt den Betrachter in eine nächtliche Meereslandschaft, die in der rechten Bildhälfte halbkreisförmig expandiert. Im schimmernden Schattenspiel des Mondlichts erhebt sich das Profil der schwarzlockigen

⁸⁶⁶ Die affektierte Körperhaltung der Bildprotagonistin von Taillason erinnert an die zahlreichen Figuren flüchtender Menschen – Sinnbild menschlicher Affekte – in den stürmischen Landschaftsdarstellungen des französischen Malers Nicolas Poussin (1594-1665). Siehe beispielsweise die ebenso von Ovids Dichtung inspirierte Darstellung *Landschaft mit Pyramus und Thisbe* (1651, Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt a. M.) oder *Landschaft mit einem von einer Schlange getöteten Mann* (1648, National Gallery, London, abgeb. in: Busch 1993, S. 331, Abb. 97).

Sappho auf einer perspektivisch hervorgehobenen Felszunge rechts, im Augenblick vor dem tödlichen Sprung festgehalten. Barfuß, mit geschlossenen Augen und nach oben gewandtem Gesicht betritt sie das enge Oval des Gesteins, das blumengeschmückte Saiteninstrument mit den Armen fest umschlingend. Entgegenwehender Wind umspielt ihr antikisiertes, ärmelloses Gewand und den langen, von der rechten Schulter herabhängenden, weißen Schal und lässt ihren nach vorne gebeugten, wohlproportionierter Körper schwerelos über dem Abgrund schwebend anmuten. Dunkles, von feinen Wellen gestreiftes Meerwasser breitet sich vor ihr in der Tiefe der linken Kompositionshälfte aus. Mit blendender Helle durchbricht der Mond am linken Bildrand die sich darüber legenden, schwarzen Wolken und beleuchtet den kubusförmigen Steinkörper eines Altars hinter der weiblichen Figur. Auf dem hohen Postament des Monuments, auf dessen Opferplatte Feuer brennt, liegt eine antike Lekythos.

Das Gemälde wurde von General Jean-Joseph Dessolles (1767-1828) im Jahr 1799 in Auftrag gegeben. Gros, der zwischen den Jahren 1793 und 1801 in Italien studierte, begann mit der Ausführung in Mailand und beendete sie in Paris.⁸⁶⁷ Ob ihm die Motivinterpretation von Taillason bekannt war, ist nicht nachzuweisen.

Die düstere Komposition wirkte auf die Zeitgenossen des Malers befremdend. Die weibliche Figur wurde als „männlich“ – als zu groß, kräftig und selbstbewusst – und somit als „hässlich“ wahrgenommen. Dadurch verlor auch das Motiv der Liebesverzweiflung seine Wirkung für den zeitgenössischen Betrachter, sofern „le désespoir d’une femme est touchant, si elle est faible et tendre“⁸⁶⁸. Ferner wurden dem Maler mangelnder Realismus, dürftige Dramatik und irreführende historische Untreue vorgeworfen, denn, obwohl von der ovidischen Elegie nicht thematisiert, es wurde allgemein angenommen, dass die Dichterin, wie in der Interpretation von Taillason (Abb. 139), am hellen Tage und nicht in der Nacht vom Felsen sprang.⁸⁶⁹

Aus der synoptischen Perspektive der Kunstforschung im späten 20. Jahrhundert wird das unkonventionelle Sujet dagegen als ein frühes Beispiel für die programmatische

⁸⁶⁷ Vgl. Tanyol, Deril, *A Napoleonic Death Sentence: Classical Execution in Gros' Sappho at Leucadia*, in: Blanc, Charles (Hrsg.), *Gazette des Beaux-Arts* 138, 1996, S. 53; Himmelmann, Gabriele, *Romantische Elemente im Werk von Antoine-Jean Gros (1771-1835)*, Köln 2000, S. 53. Die Entstehungsumstände sind aufgrund mangelnder Überlieferung nicht zu präzisieren, so dass die Frage, ob das Motiv des Suizides vom Maler oder vom Auftraggeber vorgeschlagen wurde und mit welcher Absicht, nur mit vagen Spekulationen beantwortet werden darf.

⁸⁶⁸ „Die Verzweiflung einer Frau ist rührend, wenn sie schwach und zart ist“. Blanc, Charles, *Histoire des peintures français au XIXe siècle*, Bd. 1, Paris 1845, S. 331, zit. nach Tanyol 1996, S. 61 [Übersetzung D. J.].

⁸⁶⁹ Vgl. Tanyol 1996, S. 56ff.; Himmelmann 2000, S. 55; Guégan, in: Clair 2005, S. 292.

Distanzierung der jungen Künstlergeneration zu Beginn des 19. Jahrhunderts von der klassizistisch-akademischen Tradition betrachtet. Die Figur der Dichterin wird in diesem Kontext als eine Allegorie des vornapoleonischen Zeitalters gesehen, das Motiv ihres unheroischen Todes wird als ein Sinnbild des radikal gelebten Subjektivismus des romantisch aufgefassten Individuums interpretiert.⁸⁷⁰

Solche Deutungsperspektiven sind natürlich erst aus der Distanz von beinahe zwei Jahrhunderten möglich und dadurch der Gefahr einer Überinterpretation ausgeliefert. Denn sie entziehen dem Feld der Aufmerksamkeit das Faktum, dass es sich um ein Kabinettstück mit einem zeitgenössisch bekannten und literarisch vorgeprägten Historiensujet handelt, mit dem ein junger und sich bereits künstlerisch orientierender Maler beauftragt wurde. Der eigentliche Kompositionsgegenstand bleibt somit unter den spekulativen Schichten von hypothetischen Allegorien und Sinnbildern unbenannt, nämlich dass es sich in erster Linie um die Darstellung der bedeutendsten und bekanntesten Dichterin der Antike handelt, die nach dem damaligen Wissensstand ihrem Leben vorzeitig ein Ende setzte. Aus diesem Grund erweist sich im Kontext dieser Studie als relevant, die Suizidinterpretation von Gros im Rahmen der bestehenden literarischen und jungen ikonographischen Motivtradition zu untersuchen, anstatt über eine kulturgeschichtliche Bildmetaphorik zu spekulieren.

In dem Gemälde von Gros erscheint Sappho allein in der nächtlichen Landschaft, die von einer besonderen Lichtmetaphysik durchwaltet ist. Das sich vom durchbrochenen Wolkenhimmel ergießende, „weder dem Erhabenen noch dem Schönen verwandte Geisterlicht“ des Mondes⁸⁷¹ ist eine beliebte Requisite des romantischen Naturtheaters, welches der von nächtlicher Finsternis ummantelten Welt einen mystischen Charakter verleiht (Abb. 31). Sie führt zu der englischen Gräberpoesie des 18. Jahrhunderts und, im Zusammenhang mit dem Suizid, zu dem goetheschen Briefroman *Die Leiden des jungen Werther* zurück, von dem der Maler vermutlich Inspiration für das in der Zeit noch

⁸⁷⁰ Marchwinski (1987, S. 66ff.) definiert das Gemälde als ein bildhaftes „Paradigma des romantischen Suizides“ – Ausdruck der Empörung und der Rebellion gegen die objektiven Schranken und Hindernisse auf dem Weg zur freien Entfaltung des „narzisstischen und selbstbewussten Individuums“ der Romantik. In der Interpretation von Himmelmann (2000, S. 53ff.) wird Sappho ebenfalls zum Sinnbild für das moderne, d. h. „ausschließlich selbstbezogene, egozentrische, eigenverantwortlich handelnde Subjekt, das nur sich selbst Rechenschaft schuldet“ ernannt. Ihr Suizid sei ein „Akt autonomer Selbstopferbereitschaft“ aus Treue zu den eigenen romantischen Idealen. Tanyol (1996, S. 51ff.) kritisiert die Wahl des Begriffs der Romantik als anachronistisch und deutet das Motiv der Selbsttötung der antiken Dichterin als eine Bildmetapher für die Reformation der Historienmalerei in der Napoleonischen Epoche: „In order to adopt the masculine role of military historian, Gros send his feminine muse to her death, along with everything she symbolized: classical mythology, classical means of history-telling and, most obviously, Davidian stylistics“ Ebd., S. 55. Eine verwandte Ansicht vertritt DeJean 1989, S. 175f.

⁸⁷¹ Paul, Jean, *Kleine Nachschule zur ästhetischen Vorschule* (1804), in: Ders., *Werke*, Miller, Norbert (Hrsg.), Bd. 5, München 1963, S. 467, zit. nach Gehler 1999, S. 290f.

ikonographisch junge Motiv schöpfte.⁸⁷² Aus dieser Perspektive erlangt das Bild der nächtlichen Meeresfluten eine wesentlich andere Bedeutung. Im antiken Relief (Abb. 135) wurde das Meer von Göttern bewohnt dargestellt und markierte die Grenze zwischen dem Profanen und dem Sakralen, zwischen Tod und ewigem Leben. Im Gemälde von Taillasson (Abb. 139) wurde der Abgrund als eine finstere Grabstätte metaphorisiert. Das sich ins Unendliche und Grenzenlose ausdehnende Element in der Vision von Gros (Abb. 141) veranschaulicht dagegen die Vorherrschaft der Natur, in deren Schatten und somit in deren Gewalt der Mensch steht, vom wertherschen Sehnen ergriffen, der erdrückende Enge des Kerkers seines leidvollen Daseins zu entfliehen.

Auf dem antiken Relief (Abb. 137) betritt die Figur der Dichterin vorsichtig den Abgrund, den Blick in die Tiefe gerichtet. Die verzweifelte junge Frau im Gemälde von Taillasson (Abb. 139) heftet mit letzter Hoffnung den Blick auf die Landschaft, auf das irdische Leben. Mit entrücktem Gesichtsausdruck, vom Bildbetrachter abgewandt und mit geschlossenen Augen in sich selbst versunken, begibt sich die Figur der Sappho im Gemälde von Gros (Abb. 141) ähnlich einer Lunatikerin in den Tod, mit blinder Ergebenheit, entschlossen und selbstbeherrscht. Sie stützt sich nur auf die Zehenspitzen, während die vom Meer wehende Brise den feinen Stoff ihres weißen Chiton entfaltet, wodurch der Eindruck von einer besonderen Leichtigkeit des Körpers evoziert wird und die Dichterin schwerelos über der Tiefe zu schweben scheint. Gros hat das Motiv ihres Freitodes in einen poetischen Modus verlegt, so dass diese Sappho im gewissen Sinne schon verstorben für die empirische Realität um sie ist, im Abgrund der eigenen Seelenwelt ertrunken. Der „Wahnsinn“, der sie in die Meerestiefen führt, wird dadurch mystifiziert, ihre Geisteshaltung der Entrücktheit in dem äußerst dramatischen Augenblick verleiht dem Faktum ihrer selbstzerstörerischen Handlung eine besondere Aura von lyrisch-mythischer Größe und Würde.⁸⁷³

⁸⁷² Vgl. Goethe, *Werthers Leiden II. Brief vom 12. Dez. 1772*, S. 98f.: „Nachts nach elfe rannte ich hinaus. Ein fürchterliches Schauspiel, vom Fels herunter die wühlenden Fluten in dem Mondlichte wirbeln zu sehen, über Äcker und Wiesen und Hecken und alles, und das weite Tal hinauf und hinab eine stürmende See im Sausen des Windes! Und wenn dann der Mond wieder hervortrat und über der schwarzen Wolke ruhte, und vor mir hinaus die Flut in fürchterlich herrlichem Widerschein rollte und klang: da überfiel mich ein Schauer, und wieder ein Sehnen! Ach, mit offenen Armen stand ich gegen den Abgrund und atmete hinab! Hinab! Und verlor mich in der Wonne, meine Qualen, meine Leiden da hinabzustürmen! Dahinzubrausen wie die Wellen! O! - Und den Fuß vom Boden zu heben vermochtest du nicht, und alle Qualen zu enden!“. Gros kannte den umstrittenen Briefroman von Goethe. Siehe Bordes, Philippe, *Eine Werther-Illustration von Antoine-Jean Gros*, in: Fleckner, Uwe u. a. (Hrsg.), *Jenseits der Grenzen. Französische und deutsche Kunst vom Ancien Régime bis zur Gegenwart*. Thomas W. Gaehtgens zum 60. Geburtstag, Köln 2000, S. 290-301.

⁸⁷³ Der Rationalismus des 18. Jahrhunderts hatte die Unterscheidung zwischen dem Wahnsinn als Krankheit und dem Wahnsinn als eine Form der göttlichen Euphorie und Enthusiasmus, welche für die Weltanschauung der Antike kennzeichnend ist, außer Sicht verloren. Die ikonographische „Korrektur“, die Gros in seiner Interpretation vornahm, lässt sich vermutlich mit dem Umstand erklären, dass der Begriff des Enthusiasmus

Der Aspekt des würdevollen Sterbens wird durch das Einbeziehen einer kultischen Dimension unterstrichen. Die Gestalten der zahlreichen Gottheiten auf dem antiken Relief (Abb. 135) wurden in der Komposition von Gros (Abb. 141) durch das realistische Motiv eines kubusförmigen Steinaltars im Bildmittelgrund „ersetzt“. Das Opferfeuer brennt immer noch, eine Lekythos liegt leer auf dem Postament – unverkennbare Hinweise darauf, dass ein religiöses Ritual bereits vollzogen wurde. Dadurch wird der Suizid der berühmten Griechin nicht mehr im Sinne Taillasson als ein selbstzerstörerischer Akt zufolge übermäßiger Leidenschaft definiert, sondern als eine sakrale Handlung, der eine kultisch-rituelle Vorbereitung vorausging. Die Erweiterung der Motivinterpretation durch das Bild eines antiken Altars weist ferner darauf hin, dass der Maler offensichtlich danach bestrebt war, den im Sujet eingewobenen Begriff des Todes nicht im zeitgenössischen Sinne zu profanisieren, sondern seine Bedeutung mit einem antik anmutenden, mystisch-religiösen Aspekt inhaltlich und historisch relevant zu vertiefen.

Sappho im Gemälde von Taillasson (Abb. 139) ließ schließlich ihre zerbrochene Lyra als Zeichen ihres gebrochenen Herzens auf dem Felsen zurück. Sappho von Gros (Abb. 141) nimmt, ähnlich der antiken Heldin auf dem Relief, das Instrument mit in den Tod. Dabei hält sie ihre blumengeschmückte Lyra nicht einfach in der Hand, sondern drückt sie in fester Umarmung gegen die Brust – ein Motiv, das die Gestalt der Dichterin über ihre Auffassung als verzweifelte Liebende hinaus charakterisiert. Der künstlerische Genius ist es folglich, welcher diese weibliche Figur auszeichnet, sie zur Gottesdienerin der Aphrodite und zur „zehnten Muse“ Apollons macht und letztlich ihrem einsamen Tod die besondere Bedeutung verleiht. Vermutlich deswegen lässt sich auch kein sichtbarer Verweis auf die hoffnungslose Liebe zu dem „stolzen Phaon“ in der Komposition finden.

Ähnlich wie Taillasson stellte auch Gros das Ereignis des Freitodes der antiken Dichterin in Form einer historischen Begebenheit dar, was die absichtliche Antikisierung des Sujets und der zentralen weiblichen Figur bezeugt. Obwohl „unheroisch“, suchte der junge Maler dem Todesbild der berühmten Lyrikerin eine angemessene Größe zu verleihen, indem er der unglücklichen, der Gewalt der Affekte unterjochten Liebenden die einsame, weltfremde Künstlerin gegenüberstellte: Bis in den Tod hinein hält Sappho, die göttliche Dichterin, ihre Lyra in der Umarmung fest. Demnach wird ihr romantischer

von der bedeutenden französischen Schriftstellerin Anne Germaine de Staël (1766-1817) um die Jahrhundertwende revidiert wurde: Sie entwarf das literarische Bild einer „modernen“ Sappho, deren schöpferische Kräfte, welche eine übernatürliche Quelle haben, jenseits ihrer Kontrolle stehen. Siehe dazu Shroder 1961, S. 19f.

Suizid durch Ertrinken als ein, den Worten Werthers nach, metaphorisches „Hinabstürzen“ aller Leiden in die ersehnte „Wonne“ des Todes malerisch beschwört.

Indem Gros das Bild der verzweifelten Liebenden mit der mystischen Gestalt einer weltfremden Künstlerin ersetzte, gelang ihm jene Korrektur, die erst dem Motiv die Form und die Bedeutung einer modernen Allegorie verleiht, um fortan für zahlreiche Künstler attraktiv zu werden. Denn das Sujet lässt sich nicht so sehr aufgrund des Suizidmotives als ungewöhnlich oder sogar provokativ empfinden – der frei gewählte Tod der Dichterin wurde schließlich über Jahrhunderte für eine historische Gegebenheit gehalten. Führende Rolle bei der modernen Rezeption ihres poetischen Todes spielt vielmehr der Umstand, dass es sich um die einsame Gestalt einer bemerkenswerten Frau *und* Künstlerin in einer patriarchalen, von Männern regierten Welt handelt, in der ihr schöpferischer Genius, trotz des biologischen Geschlechts, kontinuierlich und einheitlich seit Jahrhunderten anerkannt wird. Gerade die „angeborene“ Andersheit der „zehnten Muse“, die sie sowohl über die Menschenmasse erhebt als auch von der Vorherrschaft der männlichen Künstlern isoliert, verleitete die unter der zunehmenden Fragwürdigkeit ihrer neuen gesellschaftlichen Rolle leidenden Künstler des 19. Jahrhunderts, sich mit der antiken Dichterin zu identifizieren und sehr wahrscheinlich in dieser Identifikation auch einen gewissen Trost zu finden.

II. 3.1.3 *Sappho* (1849) von Théodore Chassériau

Etwa fünfzig Jahre nach Gros entwarf der französische Maler Théodore Chassériau (1819-1856) seine eigene romantische Vision von Sapphos Suizid (Abb. 142). Die Dichterin erscheint im Rahmen der bestehenden ikonographischen Tradition allein auf dem Felsen, nachdenklich auf der Klippe sitzend. Ihr sinnlicher Leib ruht auf dem angewinkelten rechten Bein, das linke hängt über dem Meeresabgrund vor ihr herab. Das mit großzügigen Pinselstrichen gemalte, stoffreiche Gewand, das farblich mit dem Stein verschmilzt, weht im Wind, während sich die weibliche Gestalt, mit der rechten Hand festhaltend, gegen den Felsen mit dem gestreckten rechten Arm stützt. Mit der linken Hand drückt sie ihre massive, im Schoß liegende Lyra gegen die Brust. Weiße Blumen schmücken Sapphos schwarze Locken, an den Ohren hängen schwere, goldene Ohringe. Mit gesenktem Kopf richtet sie den Blick auf die weiten Wellen in der Tiefe, deren Schaum aus den letzten Sonnenstrahlen goldene Fäden flechtet. Die lichten Zeichen einzelner Sterne scheinen am dunkelblauen Himmelskörper verstreut, der die linke Kompositionshälfte bis zum

Meereshorizont einnimmt. Auf dem Felsen rechts unten hat der Künstler sein Werk signiert.

Das Gemälde wurde im Salon der Jahre 1850-1851 ausgestellt. Es handelt sich in diesem Fall nicht um eine Auftragsarbeit, sondern um die Interpretation eines vom Künstler selbst frei gewählten Motivs. Chassériau soll Inspiration sowohl vom ovidischen *Brief der Sappho an Phaon* als auch von der Elegie *Sappho* (1816) des französischen Dichters Alphonse de Lamartine (1790-1869) geschöpft haben.⁸⁷⁴ Ob die subjektive, bildhafte Auslegung des klassischen Sujets vor diesem Hintergrund eine Darstellung der „zur tödlichen Marter mutierten Liebesleidenschaft“ einer in „absolute Verzweiflung“ versunkenen Sappho vergegenwärtigt, deren Suizid ein weiteres Sinnbild für den „Untergang des Individuums“ im pessimistischen Kontext des künstlerischen Œuvre des französischen Malers registriert⁸⁷⁵, soll im Folgenden überprüft werden.

In dem von Lamartine im Jahr 1820 im Rahmen des lyrischen Zyklus *Méditations poétiques* veröffentlichten Klagelied wird der paradigmatische Mythos von der unglücklichen Liebesgeschichte zwischen Sappho und Phaon im Geist der Romantik neu erzählt.⁸⁷⁶ Das Gedicht vergegenwärtigt die mit Blumen und Haarbändern feierlich geschmückte Dichterin, der die Natur den äußeren Reiz versagt hat, mit einem von Kummer gezeichneten Antlitz in der Stunde der Morgendämmerung auf dem verhängnisvollen Felsen sitzend. Um sie herum knien die schönen Jungfrauen und beklagen den bevorstehenden Tod ihrer Lehrerin und Gefährtin. Sappho, „der Venus kaltherzige Priesterin“, wurde von der leiblichen Schönheit des göttergleichen Phaon ergriffen und habe dadurch die Liebe verkannt: die göttliche, erhabene Liebe mit der profanen zu ersetzen gewagt.⁸⁷⁷ Ihre Lieder, die sie ursprünglich der Venus widmete, schenkte sie dem undankbaren Geliebten, dessen Herz starr und gleichgültig blieb. Nur der Tod könne ihr „Verbrechen“ auslöschen, deswegen suche sie in der Wasserflut keine Reinigung und keine Heilung, sondern „die Ruhe der Gräber“.⁸⁷⁸ Die Leier, die ihr den

⁸⁷⁴ Vgl. Sandoz, Marc, *Théodore Chassériau 1819-1856. Catalogue raisonné des peintures et estampes*, Paris 1974, S. 166; Prat, Louis-Antoine (Hrsg.), *Inventaire Général des Dessins École Française, Dessins de Théodore Chassériau 1819-1856*, Bd. 1, Paris 1988, S. 77; Guégan, Stéphane, *Théodore Chassériau. Sappho*, in: Clair 2005, S. 306.

⁸⁷⁵ Ebd.

⁸⁷⁶ Im Folgenden zit. nach Lamartine, Alphonse de, *Sappho. Élegie antique*, in: Ders., *Nouvelles méditations poétiques. Œuvres complètes de M. De Lamartine*, Bd. 2, Paris 1902, S. 30-37.

⁸⁷⁷ „Fatal rocher, profond abîme!/Je vous aborde sans effroi!/Vous allez à Vénus dérober sa victime:/J'ai méconnu l'amour, l'amour punit mon crime“ Lamartine, *Sappho*, S. 30f.

⁸⁷⁸ „Je ne viens pas chercher dans tes ondes propices/Un oubli passager, vain remède à mes maux:/J'y viens, j'y viens trouver le calme des tombeaux./Reçois, ô roi des mers, mes joyeux sacrifices!“ Ebd., S. 31.

Ruhm brachte, sei ihr lästig geworden, da diese sie mit jedem Klang an den verreisten Phaon erinnere. Stumm soll sie ihrer Herrin in den Tod folgen und auf den Steinen zerbrechen, ihre Überreste sollen als Denkmal der verkannten Liebe auf dem Felsen zerstreut bleiben.⁸⁷⁹

Chassériau hat die sich auf den Felsvorsprung zurückgezogene Dichterin allein, ohne Begleitfiguren dargestellt.⁸⁸⁰ Um den Sinneseindruck von Einsamkeit und Abgeschiedenheit bei dem Betrachter zu unterstreichen, hat der Maler die Kompositionsperspektive näher an die weibliche Figur gerückt und sich dadurch von der Bühnenperspektive der älteren Motivinterpretationen distanziert. Die das Weltliche, die Sphäre des unvollkommenen, vergänglichen, irdischen Daseins versinnbildlichende Landschaft wurde somit auf das erdenfarbene Fragment des öden Gesteins reduziert, die poetische Grabmetapher der finsternen, abgründigen Meeresfluten durch den von Sternenlichtern verzierten Morgenhimmel verdrängt. Auch den Inhalt der Szene erweiternde Motive, wie beispielsweise der brennende Altar im Gemälde von Gros (Abb. 141), haben in der subjektiven Vision des Künstlers ihre Relevanz eingebüßt. Allein die goldenen Streifen am fernen Horizont schmücken die porträthafte Erscheinung der antiken Lyrikerin und deuten auf den Lichtausbruch der aufgehenden Sonne – Sapphos letzter Tag beginnt.⁸⁸¹

Die Figur der Dichterin selbst erscheint wie aus einem orientalischen Traum, den die zweite Generation der Romantiker seit den 1830er Jahren dichtete, entlehnt.⁸⁸² Alle Spuren der „akademischen Antike“ sind vertilgt worden: Anstatt mit einem weißen, faltenreichen Chiton – tradiertes Requisit der klassizistischen Historienmalerei – gekleidet, erscheint die junge Frau in einem erdenfarbenen Umhang, dessen Volumen einen veränderten Begriff von Körperbewusstsein vermittelt. Der mit großzügigen Pinselstrichen gemalte Stoff, der aufgrund der Farbverwandtschaft den Eindruck von einer Einheit evokiert, zu der Menschenfigur und Gestein verschmelzen, sucht keine ästhetischen Zeichen der kultivierten Natur zu bestimmen, sondern gerade das Gegenteil auszudrücken,

⁸⁷⁹ Ebd., S. 34.

⁸⁸⁰ Modell für die Figur Sapphos stand die Schwester des Malers Adèle Chassériau. Vgl. Sandoz 1974, S. 166; Théodore Chassériau, *Die beiden Schwestern* (1843, Musée de Louvre, Paris). Erhaltene Skizzen aus dem Jahr 1949 bezeugen die ursprüngliche Intention des Künstlers, die Dichterin angesichts des Todes allein darzustellen. Siehe Prat 1988, Bd. 1, S. 266ff.

⁸⁸¹ Vgl. Lamartine, *Sapho*, S. 36: „Mais déjà, s'élançant vers les cieux qu'il colore/Le soleil de son char précipite le cours./Toi qui viens commencer le dernier de mes jours,/Adieu dernier soleil! Adieu, suprême aurore!“

⁸⁸² Das Werk von Chassériau bezeugt die Leidenschaft des Malers für Darstellungen eines märchenhaft idealisierten Lebens in den arabischen Ländern, und im Jahr 1846 unternahm er selbst eine Reise nach Algerien. Siehe dazu Rosenblum, Robert, *Die Gemäldesammlung des Musée d'Orsay*, Köln 1995, S. 28ff.

nämlich die „natürliche“ Freiheit der Sinne von der „Enge“ der Zivilisation, die sich nicht zuletzt in der Kleidung manifestiert. Sie wird durch die Lässigkeit der Körperhaltung der Dichterin, die das eine Bein untergeschlagen hat, während ihr unbeschuhter linker Fuß in den Abgrund hängt, unterstrichen.⁸⁸³ Chassériau hat außerdem nicht gezögert, die Schönheitsfehler der ovidischen Sappho als exotische Züge einer fernöstlichen, schwarzlockigen Frau zu übersetzen und das in der akademischen Malerei idealisierte marmorfarbene Gesichtsinkarnat mit südländischem Kupferschimmer zu beleben.

Der Betrachter wird sinnlich nah mit dem markanten, im Schatten eingetauchten Profil der Dichterin konfrontiert, die verstummt und regungslos den Blick in den unsichtbaren Abgrund vor sich gesenkt hat. Einzig der gelöste Schal, der in der Leere flattert und in die Tiefe lockt, suggeriert Dynamik in der Komposition. Diese Sappho ist weder die von Affekten ergriffene Frauengestalt im Gemälde von Taillason (Abb. 139), die sich des Todes fürchtet und ihr vom Liebeskummer gezeichnetes Gesicht vom finsternen Abgrund abwendet, noch ist sie die weltentrückte Priesterin, welche Gros in seiner künstlerischen Vision sah (Abb. 141). Sappho im Bild von Chassériau ist die Personifikation der romantischen Melancholie – jener poetischen Mischung aus der intellektuellen „Krankheit des Geistes“ und der wertherschen „Krankheit zum Tode“, die sich in der Weltfremdheit des Künstlers expliziert und die Heilung allein in der „Ruhe der Gräber“ findet.⁸⁸⁴

Lamartine ließ die Gottespriesterin schließlich das Instrument nicht wie im ovidischen Klagelied dem Gott opfern: Es sollte Sappho in den Tod folgen, um als letzte Spur von ihrem „Liebesverbrechen“ ausgelöscht zu werden. Sappho von Chassériau drückt, ähnlich der Interpretation des Motivs von Gros (Abb. 141), in ihrer melancholischen Versunkenheit die massive Lyra in ihrem Schoß in fester Umarmung gegen die Brust. Als überzeitliches Sinnbild ihres poetischen Genius und der Kunst überhaupt soll sie die Künstlerin überleben.⁸⁸⁵

⁸⁸³ Die Lässigkeit der Sitzhaltung der Figur bezeugt ihre „orientalische“ Herkunft. Siehe z. B. Eugène Delacroix, *Algerische Frauen in ihrem Gemach* (1834, Musée de Louvre, Paris, abgeb. in: Rosen/Zerner 1984, S. 162). Die Malerei von Delacroix übte einen starken Einfluss auf das Werk Chassériaus.

⁸⁸⁴ Zum Thema der romantischen Melancholie siehe: Hofmann 1960, S. 214f.; Kopp, Robert, „Die unauslotbaren Höllenkreise der Trauer“. *Erscheinungsformen der romantischen Melancholie von Chatobriand bis Sartre*, in: Clair 2005, S. 328-338.

⁸⁸⁵ Auf einer überlieferten Zeichnung aus der Vorbereitungsphase (Abb. 143), in welcher der Maler mit der Motivform experimentierte, ist die Figur der schon toten Dichterin zu sehen, die ihre unversehrte Lyra immer noch an die Brust drückt: Möge der Tod die konkrete, historische Person zu vernichten, gegen die Kunst bleibt er machtlos.

Gerade die zweite Generation der Romantiker sah sich als Außenseiter der von bourgeoisen und industriellen Werten bestimmten Gesellschaft. Das Motiv des Suizides wurde dadurch, insbesondere unter den Dichtern, zum zentralen Thema ihrer Werke. Sie glaubten darin die Manifestation einer letzten Tat von Trotz und Missachtung der bürgerlichen Wirklichkeit zu erkennen, welche die Apotheose des seelisch Gemarterten mit sich bringe.⁸⁸⁶ In diesem Kontext übernimmt die einsame Figur der melancholischen Sappho kurz vor dem tödlichen Sprung im Gemälde von Chassériau die Rolle der „Priesterin“ aller romantischen Künstler, die darin die Versenkung in den Schmerz des eigenen rätselhaften Ichs und somit jene Untröstlichkeit, die für die romantische Weltempfindung wesentlich ist, gespiegelt sehen konnten.

II. 3.1.4 *Der Tod der Sappho* (1872-1875) von Gustave Moreau

Das Gemälde *Der Tod der Sappho* (um 1872-1876, Abb. 144) von Gustave Moreau (1826-1898) interpretiert das Motiv aus einer bis dahin ungewöhnlichen Perspektive: Es zeigt den von den Meereswellen am steinigen Ufer hinausgetragenen Leichnam der bereits ertrunkenen Dichterin zur Stunde des Sonnenuntergangs. Vor dem farblichen Dekor des sich in der Weite verlierenden, die schillernden Goldlichter der sinkenden Sonne still reflektierenden Meeresgewässers liegt sie mit abgewandtem Gesicht und geschlossenen Augen quer vor dem Betrachter, mit gekreuzten Armen die Lyra an der Brust haltend. Ein blutrotes Gewand bedeckt ihren Unterleib und dehnt sich unter dem leblosen Körper auf dem Gestein aus, in den langen, dunklen Haaren ist ein Lorbeerkranz geflochten. Ein weiß gefiederter Seevogel schwebt über Sapphos Gesicht, gefolgt von einem zweiten im flammenden Schatten der Felsen links. In der Ferne erhebt sich monumental zum Himmel eine Säule in blauen Farben, gekrönt von einem goldenen Flügelross mit Delphinschwanz.

In melancholischer Versenkung erschien Sappho im Bild von Chassériau (Abb. 142), den tödlichen Sprung wagte sie in der Vision von Gros (Abb. 141), doch „schöner selbst als Venus“ erscheint ihr Leichnam, den das Meer unversehrt ans Ufer zurückgetragen hat, erst im Bild von Moreau.⁸⁸⁷ Die Komposition erzählt folglich den Mythos vom tragischen Ende

⁸⁸⁶ Vgl. Hirdt, Willi, *Esther und Salomé. Zum Kontext von Malerei und Dichtung im Frankreich des 19. Jahrhunderts*, Tübingen/Basel 2003, S. 123ff.

⁸⁸⁷ Baudelaire, Charles, *Lesbos*, in: *Die Blumen des Bösen. Reste LXXX* [im Folgenden zit. nach der Übersetzung von Monika Fahrenbach-Wachendorf (Stuttgart 1993, S. 306-310)]. Das Motiv der toten Sappho wurde zum ersten Mal von Baudelaire zum Gegenstand der künstlerischen Aufmerksamkeit erhoben. Im Unterschied zu seinen literarischen Vorgängern und Zeitgenossen, die sich an Ovid orientierten und „das letzte Lied“ der unglücklich Liebenden vor dem Tode erdichteten, poetisierte der französische Dichter als Erster sowohl die homosexuelle bzw. „männliche“ Natur als auch das makabre Motiv der Leiche der

der Dichterin retrospektiv. Der Anblick des in schattiger Entfernung ruhenden Felsens rechts in der idyllischen Landschaft, mit der Moreau seine poetischen Visionen von der heidnischen Antike bildhaft formulierte, ist eine Anspielung auf den griechischen Felsen Leukas, von dem die Dichterin den tödlichen Sprung wagte. Der sich den Wolken nähernde, goldene Pégasos zeichnet ihn als die Kultstätte des Gottes Apollon aus.⁸⁸⁸ Das einen melancholischen Zustand beim Betrachter evozierende Motiv der untergehenden Sonne bestimmt das Sinnbild für den Übergang par excellence – vom Licht in die Finsternis, vom Leben zum Tod (Abb. 31). Die wechselnden Lichtspiele, die allmählich die Leiche der Dichterin im nächtlichen Schatten begraben, verwandeln dennoch die in Flammenfarben entbrannte Natur zu einem mystischen Spektakel und intensivieren durch die Qualitäten eines Sonnenkultes den Eindruck von einem übersinnlich-symbolischen Ereignis, das im Zeichen des Göttlichen steht.

Mit gelösten Haaren und abgewandtem Gesicht liegt die tote Dichterin im Bildvordergrund. Dennoch sieht die blasse Ertrunkene mit den geschlossenen Augen aus, als ob sie in einem einsamen Schlaf versunken ist. Denn dieser regungslose Körper ist kein Leichnam, welchen die mangelnde Spannung der Glieder, das Fehlen jeder Form von Gestik charakterisiert. Sappho von Moreau drückt, wie im Traum gefangen, auch im Tode ihre unversehrte Leier, das Sinnbild des künstlerischen Genius, ans Herz. Das unrealistische Motiv deutet darauf, dass aus der Sicht des Malers ein Künstler erst mit dem

berühmten Griechin. *Lesbos* gehört zu den sechs verurteilten Gedichten aus der ersten Pariser Ausgabe im Jahr 1857. Nach Peter Hahlbrock (*Gustave Moreau oder Das Unbehagen in der Natur*, Berlin 1976, S. 40) verbarb die Bibliothek des Malers eine Ausgabe von *Blumen des Bösen* aus dem Jahr 1868, die ein Jahr nach dem Tod des Dichters erschienene *Édition définitive*, die das skandalöse Gedicht nicht enthält. Dennoch ist es gerade aufgrund seines sonderbaren Status anzunehmen, dass es in den Künstlerkreisen bekannt war. Im Feld der Malerei hat Chassériau, den eine Freundschaft mit Moreau verband, das Motiv der Ertrunkenen als unangemessen für die romantische Idee von der Einsamkeit des Künstlers verworfen, wie die erhaltene Skizze (Abb. 143) bezeugt. Der französische Maler Jean-Baptiste (James) Bertrand (1823-1887) stellte als Erster im Salon des Jahres 1867 das später verschollene Gemälde *Mort de Sappho* aus, das Moreau gekannt haben soll. Vgl. Lacambre, Geneviève, *Der Tod der Sappho*, in: Stooss, Toni (Hrsg.), *Gustave Moreau, Symboliste*, Ausst. Kat., Zürich 1986, S. 150. Es sei ferner erwähnt, dass Ary Renan (1858-1900), nach dem Vorbild seines Lehrers Moreau, im Salon von 1893 die Motivtradition durch eine eigene Vision von der ertrinkenden Dichterin fortsetzte. Siehe dazu: Hahlbrock 1976, S. 122; *French Symbolist Painters. Moreau, Puvis de Chavannes, Redon and Their Followers*. Ausst. Kat. London 1972, S. 135.

⁸⁸⁸ Das göttliche Flügelross Pégasos ist ein Fabeltier der griechischen Mythologie, das unter anderem den Musen und dem Gott Apollon zugeordnet wird. Seine Figur steht sinnbildlich für den künstlerischen Enthusiasmus: Die Dichter, so die alte Metapher, „schwingen sich mit Begeisterung auf ihn [zu dem Göttlichen] empor“. Jens 1958, S. 80. Der Delphin galt in der Antike als Seelenführer der Verstorbenen ins Jenseits. Als Attribut des Gottes Apollon steht er demnach für die künstlerische Apotheose. Vgl. *Delphin*, in: *Lexikon der Kunst*, Bd. 1, S. 516. Das „sonnenhaft blitzende Gold“ ist die Farbe Apollons, die zusammen mit der Himmelsfarbe Blau seine rein geistige, erhabene Natur symbolisiert. Vgl. Rosenberg 1986, S. 62ff. Das goldene Pferd mit ausgespannten Flügeln und dem Unterleib eines Delphins, welches die hoch auf dem Felsen gelassene, blaue Säule als Erkennungszeichen der Kultstätte Apollons krönt, ist ein vom Maler selbst erfundenes Sinnbild. Die Auswahl der Farben, insbesondere die Vorliebe für das Gold, resultiert aus dem Interesse Moreaus und seiner Zeitgenossen für die byzantinische Kunst. Siehe Jullian 1971, S. 157ff.

Tod seiner Kunst stirbt.⁸⁸⁹ Das Blau des Gewandes bezeugt die göttliche Natur der Toten, die Zugehörigkeit der „zehnten Muse“ zu der Gefolgschaft von Apollon. Das strahlende Rot des mit Edelsteinen besetzten Umhangs deutet nicht wie im Gemälde von Taillasson (Abb. 139) allein auf die brennende Leidenschaft der Liebenden, sondern auf die Berufung der Dichterin, als Priesterin dem Mysterium der Poesie zu dienen.⁸⁹⁰ Verschont von den Meereswellen blieb auch der in den langen Haaren eingeflochtene Lorbeerkranz, der die junge und schöne Dichterin mit dem Zeichen des unsterblichen Ruhmes bekrönt.

Das Bild des sich zum Himmel emporschwingenden Vogels bestimmt ein altes Symbol der vom Körperlichen und Vergänglichen befreiten, unsterblichen menschlichen Seele nach dem Tod.⁸⁹¹ Wegen der Himmelsnähe fungieren Vögel in der Ikonographie der europäischen Kunst ebenso als Engel, als Boten der Ewigkeit, als Künder des Göttlichen und des wahren Lebens.⁸⁹² Charles Baudelaire verwandelte das tradierte Sinnbild im 19. Jahrhundert zur Metapher des weltfremden Dichters: Wie der Albatros aus dem gleichnamigen Gedicht im Sammelband *Blumen des Bösen* werde jeder gefangene „Fürst der Lüfte“ zum Gegenstand des menschlichen Spottes, da ihm die mächtigen Flügel, mit denen er sonst den Himmel erreicht, den Gang auf Erden erschweren.⁸⁹³ Im Kontext der eklektizistischen Ikonographie von Moreau lässt sich das Motiv des weißen Vogels, der über das Gesicht der toten Dichterin schwebt, als Sinnbild der befreiten Künstlerseele verstehen. Seine weiße Farbe symbolisiert die spirituelle Reinheit des schöpferischen Geistes, der, vom Irdischen, Sterblichen und Profanen unbefleckt, sich nach dem frei

⁸⁸⁹ Die Betonung des Motivs der Lyra soll für Moreau von besonderer Relevanz gewesen sein. Die vorbereitende Zeichnung aus dem Bestand des Museums *Gustave Moreau* in Paris (Abb. 145) dokumentiert, dass er das dominante Volumen des ursprünglich stoffreichen Gewandes der Dichterin reduzierte, um die optische und somit symbolische Präferenz dem Saiteninstrument zu geben.

⁸⁹⁰ Das Rot galt in der Antike als eine sakrale Farbe: Die Priester der Mysterien waren rotgekleidet. Vgl. Rosenberg 1986, S. 62. In einer Notiz, adressiert an die Mutter, erwähnt Moreau, er beabsichtige Sappho mit dem Charakter einer „Priesterin der Poesie“ in seinen Gemälden darzustellen, das von ihm entworfene Kostüm soll in die Betrachterseele die Idee von Grazie, Strenge, Reichtum und Phantasie, die führenden Qualitäten des Dichterseins, erwecken. Vgl. Mantura, Bruno/Lacambre, Geneviève, *Gustave Moreau. L'elogio del Poeta*, Ausst. Kat., Rom 1992, S. 70. Moreau gehörte zu den Künstlern der intellektuellen Strömung in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts, die sich dem künstlerischen Positivismus – sowohl dem Realismus als auch dem Impressionismus – entgegenstellte. Er definierte den Kern der Kunst als übernatürlich und providentiell, als allein auf der Basis der göttlichen Intuition möglich, die sich in kreative Energie umwandle. Siehe dazu: Kaplan, Julius, *Gustave Moreau*, Ausst. Kat. Los Angeles 1974, S. 32; Ders., *The Art of Gustave Moreau. Theory, Style and Content* Michigan 1982, S. 6ff. Sappho war für Moreau aus diesem Grund nicht nur Dichterin, sondern in einem besonderen Sinne Priesterin der Poesie, insofern Dichtkunst und Religion aus der Sicht des Malers eine mystische Einheit bildeten.

⁸⁹¹ Vgl. Chapeaurouge 1991, S. 66.

⁸⁹² Siehe Rosenberg 1986, S. 69.

⁸⁹³ Siehe dazu Hönnighausen 1971, S. 119ff.

gewählten, leiblichen Tod wie ein Gottesbote zu den fernen Höhen, worauf die apollinische Pégasossäule wegweisend hindeutet, emporschwingt.

Die Darstellung der toten Dichterin gehört zu dem aspektreichen Bilderzyklus aus dem Œuvre des Malers, der seine leidenschaftliche, ihn über Jahre obsessiv fesselnde Auseinandersetzung mit dem Sappho-Mythos dokumentiert.⁸⁹⁴ Darin manifestiert sich weniger die Vorliebe Moreaus für das „Märchenhafte“, zu welchem Eindruck die dekorative Erscheinung seiner im Geist der byzantinischen Kunst entstandenen Darstellungen verleitet⁸⁹⁵, sondern vielmehr das Bestreben, eine verborgene, metaphysische Tiefe hinter der materiellen Wirklichkeit abzugewinnen.⁸⁹⁶ In diesem Kontext erscheint die antike Dichterin als eine apollinische Priesterin, als eine „Tochter der Götter“⁸⁹⁷ endgültig von der profanen Historie befreit und zu einem überzeitlichen Sinnbild des einsamen und weltfremden Künstlers abstrahiert. Die idealisierende Ästhetisierung der Leiche vor dem Hintergrund eines angedeuteten Sonnenkultes thematisiert den sapphischen Suizid als ein mystisch-religiöses Ereignis, als ein ritueller Akt der spirituellen Befreiung.

II. 3.1.5 *Sappho* (1912) von Fernand Khnopff

Die um das Jahr 1912 entstandene Pastellzeichnung *Sappho* (Abb. 146) des belgischen Malers Fernand Khnopff (1857-1921) vergegenwärtigt den dunklen, steil abfallenden Rand des entlegenen Felsens von Leukas, wo sich die einsame Figur der jungen Dichterin erhebt, einer antiken Marmorstatue gleich, welche weder die gierigen Hände der Zeit noch die kaltherzigen Meeresstürme zu zerstören vermochten. Im klassischen Kontrapost stellt sie ihren im Zweidrittel Profil zum Betrachter gedrehten, verführerisch entkleideten und makellosen Leib zur Schau. Den linken Arm hat sie zum Kopf gehoben, die Hand liegt auf

⁸⁹⁴ Allein im Museum *Gustave Moreau* in Paris sind nicht weniger als elf Bearbeitungen des Themas zu finden, welche die melancholische, sterbende oder schon tote Dichterin veranschaulichen. Siehe: Mantura/Lacambre 1992, S. 66ff.; Ausst. Kat. London 1972, S. 90, 95; Hahlbrock 1976, S. 121f., 176.

⁸⁹⁵ Mario Praz (1981, S. 251) verurteilt beispielsweise Moreau, kein Maler, sondern ein „Dekorateur“ zu sein.

⁸⁹⁶ „Man kann das gesamte Werk Gustave Moreaus als Zeugnis einer unausgesetzten Meditation über totes Leben verstehen, als Bericht über sein lebenslängliches Zwiegespräch mit jenen unsterblichen Toten, von denen der entgeisterten Gegenwart überliefert war, was allein auf Erden ihm, dem in diese Gegenwart Verschlagenen, Anzeichen des „Göttlichen und Unsterblichen“ gab“. Hahlbrock 1976, S. 121. Siehe dazu auch Julian 1971, S. 61f.

⁸⁹⁷ Der Dichter Jean Lorrain (1855-1906) nannte sie in dem vom Moreaus Werk inspirierte Gedicht *Die tote Sappho* aus dem Jahr 1884 „die Göttliche“ und „die Tochter der Götter“. Zit. nach Rapetti, Thalie (Hrsg.), *Jean Lorrain-Gustave Moreau. Correspondance et Poèmes*, Paris 1998, S. 38-40. Die „Vergöttlichung“ der Gestalt der Dichterin steht signifikant für die späromantische Auffassung des Motivs in den letzten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts.

dem mohnroten Schopf, der rechte hochgesteckte Arm ist gegen einen hölzernen Pfahl gelehnt, die Hand hält die leuchtende goldene Lyra in der Höhe. Das liebliche Gesicht ist vom Betrachter abgewandt, das weiße Kinn fällt zur entblößten Brust, der Blick verliert sich im blauen Abgrund vor ihm, in dem himmlisches und irdisches Element ineinander überfließen.

Khnopff hat in seiner Interpretation die traditionellen Motivelemente auf ein kompositorisches Minimum reduziert und dadurch den symbolischen Wert der Figur der Dichterin optimiert. Das atmosphärische Landschaftsbild ist, ähnlich der Raumgestaltung im Gemälde von Chassériau (Abb. 142), durch das öde Fundament der Felsenklippe ersetzt worden. Doch die Darstellungsperspektive hat sich verändert, der Bildbetrachter befindet sich nicht mehr auf der gleichen räumlichen Ebene, sondern muss aus der Entfernung zum reizvollen Spektakel emporschauen. Die schimmernden Pastellfarben, die das absorbierte Licht gedämpft zurückstrahlen, suggerieren den Eindruck, als handele es sich nicht um eine reale, empirisch greifbare Szene, sondern vielmehr um eine traumartige Vision, um ein immaterielles, rein geistiges Bild, das der Blick hinter dem Nebelvorhang auf dem fernen Felsvorsprung vergeblich zu ertasten sucht. Das leuchtende Blau, das im Raum um das Gestein expandiert und „eine müde Opiumstimmung“⁸⁹⁸ evoziert, saugt jeden Begriff von Veränderung und somit von Zeit auf und verstärkt dadurch die Illusion vom Einbruch eines mysteriösen und außerzeitlichen Ereignisses in den irdischen Zeitablauf.⁸⁹⁹

Die Figur der Dichterin erscheint verschwommen, als ob sie nicht aus einem festen Substrat, sondern aus endlos vielen, schimmernden Lichtpartikeln besteht, die sich wie leuchtende Atome um die angedeutete, schwarze Kontur wallen. Das Bild ihrer körperlichen Präsenz verliert dadurch an materieller Substanz, an Statik und Festigkeit und wirkt obskur wie eine Fata Morgana inmitten der Meereslandschaft. Ferner hat der Maler alle Attribute – die Lyra ausgenommen –, die Sappho über ihre leibliche Gegenwart hinaus charakterisieren, absichtlich ausradiert. Der bildhafte Mythos von der antiken Dichterin wird dadurch zu einer überzeitlichen Allegorie strategisch abstrahiert.

„Ich habe die Merkmale des Schönen, *meines eigenen Begriffs* vom Schönen gefunden“, schrieb der französische Schriftsteller und Wegbereiter der europäischen Moderne Charles Baudelaire in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, „es ist etwas Glühendes und

⁸⁹⁸ Hofstätter 1975, S. 139.

⁸⁹⁹ Vgl. Metken, Günter, *Khnopffs Modernität*, in: „*Im Lebenstraum gefangen.*“ *Fernand Khnopff 1858-1921*, Ausst. Kat. Hamburg 1980, S. 33.

Trauriges zugleich...Ein verführerisch schöner Kopf, ein Frauenkopf meine ich, das heißt ein Kopf, der – freilich in verworrener Weise – *Träume* von Wollust und zugleich von Trauer hervorruft, der eine *Idee* von Schwermut, Ermüdung, sogar von Überdruß einschließt, oder auch die entgegengesetzte *Vorstellung* weckt, nämlich Glut und Liebesgier, verbunden mit gestauter Bitterkeit, wie sie nur Entbehrung und Verzweiflung hervorrufen können. Auch Geheimnis und Schmerz gehören zu den Merkmalen des Schönen⁹⁰⁰ Das christliche Mittelalter deutete das Symbol als ein unvollkommenes, sinnhalbiertes Zeichen, das erst durch seine Zurückführung auf die transzendente göttliche Realität ontologisch gerechtfertigt werden kann. Die von der Sehnsucht nach dem Mittelalter getragene Romantik des frühen 19. Jahrhunderts entdeckte die Welt jenseits der Grenzen des Kulturraumes als ein unerschöpfliches Reservoir an Theophanien. Dadurch wurde das Symbolische auf die Domäne der unberührten, vergeistigten Natur begrenzt und allein durch das irrationale Gefühl und die intuitive Ahnung zugänglich. Der „dekadente“ (zu frz. *décadence*, dt. Verfall, Niedergang) Symbolismus der Zeit um die Wende zum 20. Jahrhundert entriss die gegenständliche und figurative Welt der Transzendenz und beanspruchte die Immanenz des Spirituellen in den Weltmanifestationen selbst.⁹⁰¹ Das Sinnbildliche wurde als das Verborgene und Unfassbare einer subjektiv empfundenen Idealität definiert, die sich hinter der Oberfläche verbirgt und sich in diffusen Suggestionen und abstrakten, undefinierbaren Empfindungen äußert. Die Phantasie und Vorstellungskraft wurden dadurch grundsätzlicher Bestandteil der ästhetischen Wahrnehmung: Der Betrachter wird mit einer Unbestimmtheit konfrontiert, mit einem mysteriösen Darstellungsgegenstand, der sich außerhalb von Zeit und Raum befindet und jeder Narration entbehrt. Die Darstellung der Sappho auf dem Leukadischen Felsen von Fernand Khnopff, die der gestalterischen Kraft des „verfallenden“ Zeitgeistes ihre Geburt verdankt, gestattet es folglich nicht mehr als eine bildhafte Interpretation eines der zahlreichen literarischen Mythen vom Suizid der Dichterin aufgefasst zu werden, sondern als die subjektive Übersetzung einer dem Wesen nach unerschöpflichen, überzeitlichen Idee von all dem, was ihre legendär gewordene Figur versinnbildlicht.

Die berühmte Griechin war an erster Stelle eine treue Dienerin der Liebesgöttin Aphrodite, eine „Priesterin der Liebe“ und großartige Liebende zugleich, die alle Sinne – nicht nur die geistigen – in den Wirbel des Liebesrausches hinabzureißen fähig war,

⁹⁰⁰ Baudelaire, Charles, *Oeuvres Posthumes*, Paris 1908, S. 84, zit. nach Hofstätter 1975, S. 62 [Hervorhebung D. J.].

⁹⁰¹ Zum Thema und zum Folgenden siehe: Hofstätter 1975, insb. S. 137, 201; Weiermair, Peter/Loos, Sigrun (Hrsg.), *Eros und Tod. Der belgische Symbolismus*, Ausst. Kat., Zürich 1999; Leen, Frederik, *Fernand Khnopff und der Symbolismus*, in: *Fernand Khnopff 1858-1921*, Ausst. Kat. Brüssel 2004, S. 13-24.

welche Vorstellung ihre Lieder zu erwecken vermögen. Für sie müssen Pathos und Wort, Leben und Poesie, Liebe und Sein eine ontologische Einheit gebildet haben, wenn sie bereit war, ihre schicksalhafte Spaltung mit dem eigenen, frei gewählten Tod zu bezahlen. Deswegen vergegenwärtigte der belgische Maler ihre charismatische Gestalt, das zeitgenössische ikonographische Vokabular nach eigener Absicht rezipierend, als die sinnhafte Einverleibung der Liebe, d. h. der mächtigsten unter den Leidenschaften, indem er sie ihren makellosen, jugendlich schönen und entkleideten Körper nicht nur ohne Scham, sondern mit einer provokativen Erotik, die sich aus der Haltung der erhobenen Arme schöpft und „Träume von Wollust und Liebesgier“ beim Betrachter zu wecken sucht, präsentieren ließ.⁹⁰² Hoch auf dem Felsenvorsprung gleicht sie einer aus dem Schaum der Phantasie geborenen Wassernymphe, die mit sinnlichen Reizen und berauschem Gesang die Seemänner (Bildbetrachter) in ihre imaginäre Welt lockt.⁹⁰³ Die flammend roten Haare, die bei Perov Gedanken an die tizianische Verführerin Magdalena wach riefen, identifizieren sie schließlich als eine *femme fatale* (dt. verhängnisvolle Frau) – als eine Verkörperung der schicksalhaften Macht des „Weiblichen“.

Die langen Haare Sapphos sind dennoch zusammengebunden, das anmutige, in den Abgrund gerichtete Gesicht ist von „Schwermut, Ermüdung, sogar von Überdruß“ überschattet. Das Motiv der Nacktheit scheint im Kontext ihrer melancholischen Haltung wiederum als ein Sinnbild der Zeitlosigkeit zu wirken. Die vom eigenen Mysterium erleuchtete Personifikation aller großartigen Liebenden hat der Maler außerdem in die unerreichbare Ferne der himmlischen Höhen verbannt. Khnopffs Sappho ist verurteilt, stets am Rande der Selbstvernichtung zu balancieren und dadurch ein außerzeitliches, enigmatisches Denkmal der Einsamkeit aller großen Leidenschaften zu sein, dessen Kehrgesicht die romantische Todessehnsucht ausmalt.

Die Dichterin zerrt zudem ihre Lyra nicht mehr an die schmerzende Brust, sondern hält sie über den Kopf zum Himmel erhoben und gleicht dadurch einem lebendigen Leuchtturm, der zu den einsamen Höhen der Poesie lockt. Doch ist das Saiteninstrument auch dieser Sappho verstummt. Sie spielt nicht mehr, sondern scheint dem Klang der

⁹⁰² Diese verführerische Gebärde, welche die erotische Wirkung des weiblichen Körpers betont, ist auf zahlreichen Werken der symbolistischen Maler zu finden. Exemplarisch kann auf das Gemälde *Galatea* von Gustave Moreau (Abb. 147) aus dem Jahr 1880 hingewiesen werden, das den Mythos von der schönen Nymphe nach dem dreizehnten Buch der *Methamorphosen* von Ovid bildhaft interpretiert und ein zeitgenössisches Sinnbild für die Macht der weiblichen Reize entwirft, die wollustige Gedanken beim „männlichen“ Betrachter, der die Rolle des hässlichen Zyklopen Polyphem annimmt, erwecken sollen.

⁹⁰³ Wasserfrauen- und Nymphendarstellungen bestimmen einen tradierten Topos der „dekadenten“ symbolistischen Kunst und Literatur. Siehe beispielsweise *Meeresbrandung* (Abb. 148) von Arnold Böcklin (1827-1901) aus dem Jahr 1879 und den Forschungsbeitrag von Stuby 1992.

Meeresflut zu horchen, jener ewigen Musik also, mit deren Unsterblichkeit sowohl die menschliche Leidenschaft als auch die Kunst wetteifern.

Khnopff war ein großer Verehrer der symbolisch-poetischen Malerei von Gustave Moreau.⁹⁰⁴ In seiner Vision von der berühmten „Tochter der Götter“ führte er den von seinem französischen Lehrer angesetzten Zug der Enthistorisierung der Dichterin bis zum Ende, indem er ihre Gestalt zu einem rein „geistigen“ Symbol abstrahierte. Seine Sappho gehört nicht mehr der griechischen Antike an, sie ist auch keine literarische Heldin oder mytische Figur mehr, die an einen nicht existierenden Orient erinnert, sondern ein überzeitlicher Traum von „Wollust und zugleich von Trauer“, der den Künstler aus der unüberwindlichen Ferne in das Geheimnis des Todes lockt. In der Rolle der modernen Muse ist sie, ähnlich wie Ophelia, reine Imagination, Phantasie, Gefühl und Empfindung des sich selbst zugewandten schöpferischen, Geistes. Und da „wahre“ Kunst wie „wahre“ Gefühle in der todestrunkenen Zeit der Dekadenz ihren Geburts- und Existenzort am Rande des Abgrunds hatten, an der Grenze zwischen Leben und Tod, Traum und Realität, Wollust und Überdruß, Liebesgier und Verzweiflung, verharret auch Khnopffs Sappho in jenem schicksalhaften Augenblick am Felsenrand. Sich in den Abgrund stürzen wird sie erst dann, wenn ihre Gestalt wie „ein Pastellbild, dessen farbiger Staub sich verflüchtigt“, endgültig verblasst, wenn sich das Gefühl im Abgrund der Zeit verliert, denn mit ihm stirbt auch der Künstler.⁹⁰⁵

II. 3.2 „Wahre Künstler sterben gern“: Dichter, Maler, Schauspieler

In der Realität begehen Künstler, statistisch betrachtet, seltener Suizid als Vertreter anderer „Berufsgruppen“.⁹⁰⁶ In den verzeichneten Fällen spielen zudem „allzu menschliche“ Gründe eine Rolle, die sich nicht allein mit den Besonderheiten des Künstlerdaseins

⁹⁰⁴ Vgl. Juin, Hubert, *Fernand Khnopff und die Literatur*, in: Ausst. Kat. Hamburg 1980, S. 19.

⁹⁰⁵ Rodenbach, Georges, *Das tote Brügge* (1892), Oppeln-Bronikowski, Friedrich von (Übers.), Leipzig 1913, S. 23. Khnopff hat nicht zufällig das Medium der Pastellmalerei für das Thema gewählt. Durch die Assoziation mit dem zu der Entstehungszeit der Darstellung berühmten Roman des belgischen Schriftstellers Georges Rodenbach (1855-1898) erlangt die Zeichnung selbst eine besondere symbolische Bedeutung, nämlich dass der Tod einer Person *zwei Mal* eintritt, wie es ebendort heißt: zunächst mit der physischen Abwesenheit der/des Verstorbenen, danach aber mit dem Verlust der Erinnerung, genauer der Gefühle, die sie wach hält. Denn auch sie sind, wie alles auf der Welt, von der verblassenden Wirkung der Zeit nicht verschont. In der Vision von Khnopff begeht Sappho aus diesem Grund keinen Suizid, denn, obwohl die Dichterin, die historische Person, schon längst verstorben ist, der Gefühlswirbel, den ihr Mythos und ihre Lieder immer noch verursachen und Generationen von Künstlern inspirieren, erlauben es nicht, dass sie ein „zweites Mal“ stirbt.

⁹⁰⁶ Baechler (1981, S. 205ff.) verweist beispielsweise darauf, dass in den Industrieländern des 20. Jahrhunderts vor allem Polizisten, Hausgehilfinnen und Psychiater den Suizid als letzte „Problemlösung“ wählen.

rechtfertigen lassen.⁹⁰⁷ Eine präventive Wirkung wird in diesem Kontext der steten Hoffnung auf Erfolg zugeschrieben.⁹⁰⁸ Vermutlich ist es vor allem aber die Möglichkeit, nach dem „alten Hausmittel“ zu greifen, die Wirklichkeit in Kunst zu verwandeln und durch eine symbolische Selbsttötung der Realität zu entfliehen, welche die verzweifelten Schöpfernaturen schützt.

Darstellungen des Künstlersuizides schließen Selbstdarstellungen und Bilder vom Tod eines anderen Künstlers ein. Beide Motivgruppen schildern bildhaft die Schwierigkeiten, die das künstlerische Dasein begleiten. Die Differenzlinie verläuft zwischen den Darstellungen von Dichtern und Malern der idealisierten Vergangenheit, welche die Sehnsucht nach realen, verloren gegangenen oder fiktiven, rein imaginären Werten ausdrücken, wofür das Thema des sapphischen Freitodes exemplarisch steht, und Bildern von Künstlern und Intellektuellen der historischen Gegenwart. Repräsentative Darstellungen der zweiten Gruppe bestimmen den Gegenstand des abschließenden Teils dieser Studie.

II. 3.2.1 Die Verzweiflung reicht Chatterton eine Schale mit Gift (um 1782) von John Flaxman

Die früheste nachweisbare Darstellung des freiwilligen Todes eines zeitgenössischen Künstlers bestimmt eine um das Jahr 1782 entstandene Zeichnung des englischen Malers und Bildhauers John Flaxman (1755-1826). Das Blatt *Die Verzweiflung reicht Chatterton eine Schale mit Gift* (Abb. 149) thematisiert den Tod des siebzehnjährigen Dichters Thomas Chatterton (1752-1770) und zeigt den jungen Mann in jenem verhängnisvollen Augenblick, in dem er nach dem Gift greift. Altertümlich gekleidet sitzt er an der Kante eines quer im Darstellungsraum positionierten Bettes, sich mit dem linken Fuß auf dem Boden abstützend, und wendet sich mit aufgerissenen Augen, im Sprechgestus offenem

⁹⁰⁷ Pilar Baumeister (*Wir schreiben Freitod... Schriftstellersuizide in vier Jahrhunderten*, Frankfurt a. M. 2010) registriert den Suizid von 423 Dichtern, Schriftstellern, Philosophen, Journalisten und Belletristen der letzten drei Jahrhunderte und sucht die Gründe, die gewählten Methoden, das Todesalter und die bevorzugten Sterbeorte tabellarisch und statistisch zu erfassen. Die Ergebnisse seiner Untersuchung liefern unzweideutige Hinweise dafür, dass sich der Suizid eines Künstlers kaum durch Eigentümlichkeiten auszeichnet. Die Mehrzahl der Suizidenten war älter als 40 Jahre und wählte den Freitod aufgrund einer unheilbaren Krankheit in fortgeschrittenem Stadium, einer körperlichen Behinderung oder des hohen Alters, die aus der subjektiven Sicht des Betroffenen eine würdevolle Lebensführung fortan nicht zuließen. Einen weiteren führenden Grund bestimmt die finanzielle Ausweglosigkeit, die im engen Zusammenhang mit mangelnder Anerkennung und Erfolglosigkeit steht. Ein Teil der Schriftsteller und Dichter starb, nachdem sie ihr „Lebenswerk“ vollendet hatten, andere suchten den Tod während einer nachhaltigen schöpferischen Stagnation. Die Intellektuellen der Moderne bevorzugten die Überdosierung von Medikamenten – vor allem von Schlaftabletten – und die Vergiftung als zeitgemäße Suizidmethoden, seltener das Erhängen, das Ertrinken oder den Sprung von hohen Fenstern.

⁹⁰⁸ Vgl. Wittkower/Wittkower 1965, S. 127ff.; Bättschmann 1997, S. 97ff.

Mund und erhobener rechter Hand zu der dunklen, männlichen Figur rechts, die ihm, auf einer voluminösen, schwarzen Wolke kniend, eine breitkantige Schale entgegenhält. Um die Hüften ihres sehnigen Körpers hängen zwei Dolche und ein Stück zusammengerolltes Seil, der Oberkörper ist entblößt, die verklebten Haarsträhnen bedecken größtenteils das missgestaltete Gesichtsprofil. Ihr Blick ist auf Chatterton gerichtet, der Mund steht offen. Auf dem Boden zwischen dem Bett und der schwarzen Wolke sind Bücher gestapelt, daneben liegen eine umgekippte Tintenflasche, eine Schreibfeder und zerrissene, beschriebene Blätter. Von den zwei Papierfragmenten links lassen sich die Inschriften *Oratorio* und *Rowli* ablesen. Im Hintergrund durchbricht der starke Lichtstrom einer unsichtbaren Quelle den Raum und beleuchtet ein Podest aus weißen Wolken, auf dem zwei weitere menschliche Figuren zu sehen sind. Links ist das kniende Profil einer jungen Frau mit langem antikischem Gewand und einer Lyra zu erkennen. Ihre erhobenen Arme zeigen auf eine Quadriga, die von einem heroisch entkleideten jungen Mann in die Himmelsrichtung geführt wird.

Der am 20. November 1752 in Bristol als Sohn eines Lehrers und Kirchenschreibers geborene Thomas Chatterton, dem die Darstellung gewidmet ist, hegte große Affinität für das heimische Mittelalter, der er durch selbst verfasste Dichtung und Versdramen, die in Stil und Gehalt der Lyrik aus dem englischen 15. Jahrhundert weitgehend gleichen, Ausdruck verlieh. Da ihm die Autorenschaft niemals zugetraut worden wäre, veröffentlichte er seine Werke als das literarische Erbe eines fiktiven Laienpriesters namens Thomas Rowley in regionalen Magazinen. Die Fälschungen konnten ihm trotzdem nicht das finanzielle Fundament für die Entfaltung der eigenen Dichterpersönlichkeit in der Heimatstadt ermöglichen, deswegen verreiste er im April 1770 mit geborgtem Geld und mit der Hoffnung auf mehr Erfolg nach London. Dort übernahm er einige Monate lang jede Art von journalistischer Brotarbeit, die ihn nicht von der Armut befreien konnte. Am Morgen des 25. August wurde der Siebzehnjährige tot, mit von der Sterbeagonie fürchterlich entstellten Gesichtszügen in seiner kargen Dachkammer aufgefunden. Auf dem Boden lagen ein Fläschchen Arsen und seine zerrissenen Manuskripte. Möglicherweise handelte es sich um ein Unglück infolge der Vermischung von Arzneimitteln mit Opium, dennoch setzte sich bald nach seinem Tod die Legende durch, der junge Dichter habe aus Verzweiflung Suizid begangen. Sie schwoll rasch zu einem Kult des verkannten Künstlergenies an: Chatterton wurde zum Held und Patron der jungen Romantiker, die sich von der ignoranten Philistergesellschaft, die unfähig sei, ihre

Begabung zu erkennen und Anerkennung zu zollen, verdammt sahen. In der Rolle eines modernen Märtyrers zeigt ihn auch das berühmte, im Jahr 1856 entstandene Gemälde von Henry Wallis (Abb. 86).⁹⁰⁹

Obwohl Chatterton ein Zeitgenosse des Malers war, hat ihn Flaxman mittelalterlich gekleidet und mit Sandalen dargestellt, nicht nur, um seiner Vorliebe für die mediävale Literatur einen sinnbildlichen Ausdruck zu verleihen, sondern auch, um ihn den von Mythen umwobenen Dichtern der Vergangenheit als ebenbürtig erscheinen zu lassen. Auf dem Boden liegen die vernichteten Werke, wie der Bericht vom Tod des Jungen besagt, es sind sogar zwei der Titel, nämlich *Rowley [Poems]* und *Oratorio*, zu erkennen.⁹¹⁰ Raumorganisation, Körperhaltung der zentralen Figur und vor allem das sublimale Motiv des Greifens nach der Giftschale stehen in auffälliger Ähnlichkeit mit der Darstellung des Freitodes von Sokrates in der Interpretation von David (Abb. 38).⁹¹¹ Aus dieser Perspektive gesehen, erhält die Sterbeszene einen betont eklektizistischen Charakter, der das Sujet in die ikonographische Tradition des Motivs des philosophischen Todes einordnet und den Suizid begehenden Dichter mit der exemplarischen Größe eines antiken Helden auszeichnet.

Der Grund für die seelische Zerrüttung des jungen Chatterton wird jedoch nicht mit historischem Realismus wie im Gemälde von Wallis (Abb. 86) thematisiert, sondern durch den romantischen Rückgriff auf die ikonographische Tradition der mittelalterlichen Lasterdarstellungen. Der Jüngling erscheint im Gespräch mit der Allegorie der Verzweiflung vertieft. Die ungewöhnliche Motivwahl rechtfertigt die Inschrift auf der Rückseite des Blattes, die ein Fragment aus dem Gedicht *A Monody* (1778) der englischen Dichterin Hannah Cowley (1743-1809) und somit aus dem ersten literarischen Werk

⁹⁰⁹ Zum Leben und Tod von Chatterton siehe: Schiff 1970, S. 186ff.; Winegarten 1972, S. 30; Alvarez 1980, S. 176ff.; Minois 1996, S. 394f.; Stephenson 2006, S. 15, S. 84.

⁹¹⁰ Rowley war, wie bereits erwähnt, das Pseudonym, unter welchem Chatterton seine mittelalterlichen Fälschungen veröffentlichte. Kurz bevor er starb, teilte er seiner Schwester in einem Brief mit, dass er das Verfassen eines Oratoriums plane – ein Vorhaben, das unrealisiert blieb. Vgl. Symmou, Sarah, *The Spirit of Despair: Patronage, Primitivism and the Art of John Flaxman*, in: *The Burlington Magazine* 117, 1975, S. 649.

⁹¹¹ Die formale Verwandtschaft beider Werke rechtfertigt die Annahme, die Künstler haben sehr wahrscheinlich dasselbe ikonographische Vorbild beim Kompositionsentwurf im Sinne gehabt, nämlich das Bild des sterbenden, antiken Philosophen von dem anonymen, italienischen Caravaggio-Nachfolger. Im Jahr 1787 verreise Flaxman mit seiner Frau nach Rom und blieb anschließend für sieben Jahre in Italien, wo er die wichtigsten Kunstsammlungen und Monumente in zahlreichen italienischen Städten besuchte. Vgl. Heesemann-Wilson, Andrea, *Flaxmans Lebensdaten*, in: Hofmann, Werner (Hrsg.), *John Flaxman. Mythologie und Industrie. Kunst um 1800*, Ausst. Kat., München 1979², S. 11. Demnach erscheint es berechtigt anzunehmen, dass er das Gemälde des Caravaggisten, von dem David eine Zeichnung in seinem Skizzenbuch aufbewahrte, ebenfalls kannte.

zitiert, das den Tod des jungen Chatterton beklagt.⁹¹² „And now Despair her sable form extends/Creeps to his couch, and o'er his pillow bends./Ah, see! A deadly bowl the fiend conceal'd,/Which to his eye with caution is reveal'd“, lautet eine der Strophen und konkretisiert die Inspirationsquelle für die sich auf dunklen Wolken nähernde Figur, die dem fiebernden Knaben eine Schüssel mit Gift reicht.⁹¹³

In der Kunst seit dem 18. Jahrhundert erscheint die personifizierte Verzweiflung, wie bereits gezeigt, gewöhnlich als eine verführerische, listige Macht, die den Unglücklichen zur Selbstzerstörung zu überreden sucht (Abb. 65, 66), anstatt sich selbst zu vernichten, wie in der spätmittelalterlichen Interpretation von Giotto (Abb. 13). Diese ikonographische Wandlung rechtfertigt sich mit dem psychologischen Interesse an der menschlichen Natur in der vom Rationalismus erneuerten und „aufgeklärten“ Neuzeit, die im Zustand der Hoffnungslosigkeit kein christliches Laster mehr sah, sondern ein Siechtum des Geistes. Flaxman hat aus diesem Grund die Allegorie nicht mehr nach dem grammatischen Geschlecht in der lateinischen Sprache als weiblich, sondern in Orientierung an das englische Wort *despair* als eine männliche Figur dargestellt und ihrem Erscheinungsbild die medizinisch festgelegten Symptome der Krankheit verliehen.⁹¹⁴ Die säkularisierte Verzweiflung verkörpert demnach kein beflügelter, blinder Jüngling (Abb. 66), sondern die Gestalt eines mageren, aber sehnigen Mannes, dessen muskulöse Arme auf die Beharrlichkeit des verderbenden Zustandes sinnbildlich hindeuten. Das Motiv der ungepflegten Haare spielt auf die Vernachlässigung des Äußeren an, die bei dem Betroffenen eintritt. Die am Gürtel befestigten Dolche und das Seil deuten auf die „Instrumente“, mit denen der Verzweifelte operiert, um seinem Leid und Leben ein Ende zu setzen.⁹¹⁵ Die Wirkungsmacht der verlockenden Gedanken, die das Bewusstsein in den Todesschatten gleiten lassen, spiegelt sich dagegen auf dem fiebrig aussehenden Gesicht des im Dialog vertieften Jünglings, der ungeduldig die Hand streckt, um die Giftschale entgegenzunehmen.

⁹¹² „Which to his eye with Caution [is revealed]/siehe it Apollo seize the liquid snare/dash it on [to?] earth or dissipate in air./M. Cowley on Chatterton's death.“ Zit. nach Pressly, Nancy L., *The Fuseli Circle in Rome. Early Romantic Art of the 1770s*, Ausst. Kat., New Haven 1979, S. 128.

⁹¹³ Zit. nach ebd., S. 129.

⁹¹⁴ Als „männlich“ hat die Allegorie auch Füssli in der Illustration *Die Höhle der Verzweiflung* (um 1769, Abb. 150) zu Edmund Spenser (1552-1599), *The Faerie Queen I*, 9, 21-54 in einer Zeichnung interpretiert, die Flaxman möglicherweise kannte. Vgl. Schiff 1970, S. 190. Zum Blatt von Füssli siehe Hofmann 1974, S. 107.

⁹¹⁵ Allerdings hat Flaxman nur „antike“ und „mittelalterliche“ Suizidmethoden wie Erdolchen, Erhängen oder Vergiften thematisiert, um den eklektizistischen Charakter der Komposition auf die kulturellen Grenzen dieser Epochen zu beschränken.

In der Ferne des Bildhintergrunds ist die verklarte Figur Chattertons bzw. sein *eidolon* in heroischer Nacktheit wieder zu erkennen, wie er sich in einer vom Gott Apollon geschickten Quadriga auf den Weg zum göttlichen Mahl in die himmlische Unsterblichkeit begibt, von der Muse der Dichtkunst segnend begrüßt.⁹¹⁶ Flaxman hat den heroisch-philosophischen Suizid des zeitgenössischen Dichters demnach als eine altertümlich aufgefasste Apotheose des weltfremden Genies im Kontext des romantischen Künstlerkultes imaginiert.⁹¹⁷

Der Tod des jungen Chatterton soll Flaxman intensiv und nachhaltig beschäftigt haben, denn er entwarf Skizzen für ein nicht realisiertes Monument für den toten Dichter, die er auf der Ausstellung in der Royal Academy des Jahres 1780 präsentierte.⁹¹⁸ Die Besonderheit der etwa zwei Jahre später entstandenen Zeichnung ist vor allem aber darin zu sehen, dass Flaxman der Gestalt des Verstorbenen, von dem kein Porträt überliefert worden ist, die Gesichtszüge seines eigenen Bildnisses (Abb. 151) verlieh. Die Selbstidentifikation des Malers mit dem toten Dichter kann als eine Aussage über die eigene Verzweiflung darüber gedeutet werden, dass allein der frei gewählte Tod dem Künstler die Anerkennung und den unsterblichen Ruhm zu versprechen vermag, die er zu Lebzeiten entbehren muss. Ferner weist sie darauf hin, dass Flaxman sich bewusst mit Chattertons Leid, aber auch mit seiner schöpferischen Größe verglich, die ihn zwar zu Armut und Außenseitertum verurteile, ihn dafür aber als „göttlich“ auszeichne.⁹¹⁹ Flaxman

⁹¹⁶ Schiff (1970, S. 189) deutet das Motiv als eine Darstellung der Muse der Dichtkunst, die mit Entsetzen zusehe, wie die Sonnenrosse vom mythischen Phaeton, mit dem Chatterton zu identifizieren sei, durchgehen und ihn mit einem Zuruf zu warnen versuche. Pressly (1979, S. 129) dagegen sieht darin die Figur des im Gedicht erwähnten Gottes Apollon, der bereits den Dichter verlasse, während eine Muse ihn zu halten versuche. Beide Interpretationen erweisen sich als äußerst spekulativ, vor allem aber gelingt es ihnen nicht, einen thematischen Zusammenhang mit dem sich bereits gebildeten Ruhm des jungen Dichters herzustellen. Flaxman war Anhänger von den unorthodoxen Ideen des schwedischen Mystikers und Theologen Emanuel von Swedenborg (1688-1772), der das Weiterleben der unsterblichen Seele im Himmel als eine Fortsetzung des auf Erden angefangenen Prozesses der spirituellen Vervollkommnung der Person theoretisierte. Siehe dazu Lang/McDannell 1990, S. 249ff. In dem von ihm im Jahr 1784 im swedenborgschen Geiste entworfene Grabdenkmal für Sarah Morley in der Gloucester Kathedrale ist die christlich uminterpretierte Figur der Muse wiederzufinden, dieses Mal in der Gestalt eines Engels, der mit derselben Gebärde die Seele der Verstorbenen in das Paradies geleitet. Siehe ebd., Abb. 40, S. 254.

⁹¹⁷ Vgl. Irwin, David, *John Flaxman 1755-1826. Sculptor, Illustrator, Designer*, London 1979, S. 14. Das Thema der künstlerischen Apotheose war unter den Malern des 19. Jahrhunderts, im Kontext der romantischen Auffassung von der Kunst als Religionsersatz, besonders beliebt. Siehe dazu *Apotheose*, in: *Lexikon der Kunst*, Bd. 1, S. 105f.; Bättschmann 1997, S. 109ff.

⁹¹⁸ Der die Kompositionsgrundzüge dokumentierende Ausstellungsbericht schließt einen direkten Zusammenhang zwischen dem untersuchten Blatt und dem geplanten Denkmal aus und wird aus diesem Grund außer Acht gelassen. Siehe zum Thema: Williams, Jolo, *An Identification of Some Early Drawings by John Flaxman*, in: *The Burlington Magazine* 102, 1960, S. 246-250; Bindman, David, *Flaxmans frühe Zeichnungen, 1768-1787*, in: Hofmann 1979, S. 59.

⁹¹⁹ Symmou (1975, S. 649f.) sieht eine aspektreiche Verwandtschaft zwischen Chatterton und Flaxman, die sich in der leidenschaftlichen Affinität zum englischen Mittelalter, der eklektizistischen Schaffensweise

beging keinen Suizid, sondern ließ Chatterton in seinem Blatt stellvertretend für ihn sterben und sich zu den Göttern begeben, die zumindest in der Kunstwirklichkeit dem verkannten Genius immer noch die Apotheose und somit die Unsterblichkeit versprechen.

II. 3.2.2 *La Rue de la Vieille-Lanterne. Allegorie auf den Tod Gérard de Nervals (1855) von Gustave Doré*

Neben Chatterton war es der französische Schriftsteller und Dichter Gérard de Nerval (eigentlich Gérard Labrunie, 1808-1855), der seinem Leben ein frühes Ende setzte und dadurch die Auszeichnung des modernen Märtyrers von den Künstlern der Romantik verliehen bekam. Der Dichter, der seit dem Jahr 1841 ununterbrochen an Geldnot und Wahnvorstellungen litt, erhängte sich in der Winternacht zum 26. Januar des Jahres 1855 an den Gitterstangen eines Hauses in der dunklen Gasse Rue de la Vieille-Lanterne in Paris.⁹²⁰

Seiner Bestürzung über den unerwarteten Tod des Freundes hat der französische Maler und Graphiker Gustave Doré in einer düsteren Lithographie bildhaften Ausdruck verliehen. Das schwarz-weiße Blatt *La Rue de la Vieille-Lanterne* (Abb. 152), das bald nach dem tragischen Ereignis entstand, zeigt die nächtliche Gasse mit dem strangulierten Leichnam des Poeten. Nerval wird als ein Mann mittleren Alters, mit rundem Gesicht, Schnurrbart und langen, zerzausten Haaren dargestellt, elegant in Frack, Hose und Weste gekleidet. Die Hände seiner leblos herabhängenden Arme sind zu Fäusten geballt. Ein Menschenskelett schwebt über seiner Figur, bläst in eine Posaune und greift blind nach der Schulter ihres sich gerade vom schweren Körper befreienden, lichten Doppelbildes, das sich dem Toten zuwendet. Eine Treppe im Zentrum der Komposition führt aufwärts zu einer engen Straße, wo ein Rabe in einer leeren Schale herumpickt. Drei in der Luft schwebende, weibliche Figuren mit langen, gelösten Haaren neigen sich rechts aus der Höhe zu dem Erhängten. Wie von dem Klang der Posaune gerufen, strömen unzählige, strahlende Frauengestalten aus den Himmelshöhen herab. Sie tragen lange, weiße

beider als auch in dem Umstand, dass Flaxman zu Beginn seiner Karriere, d. h. in der Entstehungszeit der Zeichnung ebenfalls oft unangemessen oder gar nicht bezahlt wurde, expliziert. Vgl. dazu: Irwin 1979, S. 14; Hofmann 1979, S. 55.

⁹²⁰ An der Stelle, wo Nervals Leichnam entdeckt wurde, steht heute das Théâtre Sarah Bernhard. Nervals sterbliche Überreste wurden auf dem Pariser Friedhof Père-Lachaise beigesetzt. Zum Tod des Dichters siehe: Staub, Hans, *Nachwort*, in: Nerval, Gérard de, *Aurelia und andere Erzählungen*, Zürich 1960, S. 618ff.; Goesling, Nigel, *Gustave Doré*, Berlin 1975, S. 21; Szittyá, Emil, *Selbstmörder. Ein Beitrag zur Kulturgeschichte aller Zeiten und Völker*, Wien/München 1985, S. 128ff.; Guratzsch/Unverfehlt 1982, Bd. 2, S. 90; Renonciat, Annie, *La vie et l'oeuvre de Gustave Doré*, Paris 1983, S. 90; Kaltenbrunner, Gerd-Klaus, *Gérard de Nerval. Ein französischer Morgenlandfahrer auf der Suche nach „Mutter Deutschland“*, in: Ders. 1987, S. 304; Cahn 1998, S. 148f.

Gewänder, Blumenkränze schmücken ihre Haare. Links wird die weibliche Prozession von fünf Männern geleitet, die ihre Zylinder als Zeichen der Anerkennung abgenommen haben. Etwas höher links schwebt eine kräftige, männliche Figur im Frack und mit einer voluminösen, runden Maske vor dem Gesicht in der Luft.

Nerval war ein bedeutender Vertreter des mystischen Denkens in der Literatur der Romantik und ein Vorläufer der Surrealisten: „Der Traum ist ein zweites Leben. [...] ein nebelhaftes Schwindelgefühl umfängt unser Denken, und wir können den Augenblick nicht genau bestimmen, in dem unser *Ich* in einer anderen Form die Arbeit des Daseins fortsetzt [...] die Welt der Geister tut sich uns auf.“⁹²¹ Die Fähigkeit der Phantasie bedeutete für ihn weniger das Vermögen, Bilder im Geiste zu erzeugen, sondern vielmehr „die Gegenwart des Unerklärlichen“.⁹²² Als ein wahrer Romantiker fand er in seiner eigenen Imagination die Fluchtmöglichkeit aus der feindseligen Realität in eine Idealwelt, in der er, eine neue Identität annehmend, alles vorfand, was er in der objektiven Wirklichkeit nicht besaß: Schönheit, Reichtum, Liebe, Erfolg, Glück. Seine Vorstellungskraft öffnete ihm die Tür zum Unmöglichen oder sogar Absurden, wo sein unruhiger Geist Zuflucht vor dem Elend und den Enttäuschungen fand, wenn auch nur für einen Augenblick. Der ihn seit dem Jahr 1841 überfallene Wahnsinn vermochte seine Imagination nicht zu zerstören, verstärkte sogar ihre Wirkungsmacht und verlieh ihr eine Form, die kein mental „gesunder“ Schriftsteller sonst zu erdichten imstande gewesen wäre. Die Erkrankung ermöglichte ihm die Existenz in einer Parallelwelt des Traumes, in der die Phantasie die Empirie restlos ersetzte. Die mystisch durchtrunkene Kunst von Nerval wurde dadurch zur Reflexion und Abarbeitung der Erlebnisse, die er während dieser sonderbaren „Heimatbesuche“ sammelte.⁹²³ Doch während die Krankheit zu Lebzeiten immer wieder nachgab, und der desillusionierte Dichter sich erneut in die Einsamkeit der bürgerlichen Welt verbannt wiederfand, fand sein unseliger Geist in dem künstlerischen Phantasiegebilde von dem Freund Doré endlich sein wahres himmlisches Heim für die Ewigkeit.

⁹²¹ Nerval, Gerard de, *Aurelia I*, 1, zit. nach der Übersetzung von Eva Rechel, in: Nerval 1960, S. 117 [H. d. A.].

⁹²² Reichstein, Reinhard, *Imagination in Gérard de Nervals erzählerischem Werk*, Kramer, Johannes (Hrsg.), Gerbrunn bei Würzburg 1992, S. 24. Zum Folgenden siehe vor allem die Erzählungen *Sylvia* und *Aurelia*, in: Nerval 1960, S. 9-74, 117-230; Staub, in: ebd., S. 625ff.; Reichstein 1992, S. 20ff.; Cahn 1998, S. 144ff.

⁹²³ Bezug nehmend auf Dante nannte Nerval die Erlebnisse, die ihn die „Krankheit“ ermöglichte, die „*vita nuova*“, das „neue Leben“ in der spirituellen Welt des Geistes und der reinen Liebe. Aus diesem Grund war er stets bemüht, Herr seiner Visionen zu werden und das Erlebte bewusst in der Erinnerung zu bewahren, um später, wenn er in die Menschenwelt zurückgeworfen wurde, alles akribisch aufschreiben zu können. Siehe dazu Krüger, Manfred, *Gérard de Nerval. Darstellung und Deutung des Todes*, Stuttgart u. a. 1966, S. 157ff.

Die untere Bildhälfte des düsteren Blattes stellt das Leben dar, das der Schriftsteller verließ: ein finsterner Kerker mit vergitterten Ausgängen. Doré hat die realen Todesumstände dokumentiert und zugleich mit der romantischen Metapher von der logisch-rationalen Welt der Philistergesellschaft als ein Gefängnis für den schöpferischen Geist spekuliert, aus dem er einzig in die Verzweiflung oder den subjektiven Irrsinn flüchten kann.⁹²⁴ Nerval selbst erscheint, trotz der eleganten Herrenkleidung, mit zerzausten Haaren und zu Fäusten geballten Händen, wodurch er ikonographisch als ein Verzweifelter identifiziert wird (Abb. 13).

In der romantisch-religiösen Bildwelt von Doré empfängt nicht mehr ein Engel Gottes die Seele des Verstorbenen (Abb. 10), sondern der Tod selbst als agierender Knochenmann, wie ihn die Kunst seit der Zeit des Spätmittelalters darstellt (Abb. 55).⁹²⁵ Der eklektizistische Charakter der Szene, in die er als Hauptprotagonist auftritt, speist sich an erster Stelle aus der biblischen Johannes-Apokalypse (zu grch. *apokálypsis*, dt. Offenbarung, Enthüllung), die an sich nicht weniger irrational und hyperreal als Nervals Phantasien ist. Der Maler beauftragte folglich die alte Todesallegorie anstelle einen der sieben Engel in die letzte Posaune zu blasen, um die Öffnung der Pforten des himmlischen Tempels Gottes zu verkünden und die lichten, unsterblichen Scharen seiner Bewohner sichtbar erscheinen zu lassen.⁹²⁶

Ewiges Leben ist für den verklärten Nerval bzw. für seine unsterbliche Seele vorgesehen, die sich vom sterblichen Leib in Form eines Ebenbildes trennt, um sich zu den Ihresgleichen zu erheben.⁹²⁷ Sie behält zwar die Gesichtszüge des Dichters, ist aber der irdischen Statuszeichen, wofür die Herrenkleidung steht, entbehrt. Bemitleidend wendet sie sich zum letzten Mal zu ihrer schweren, materiellen Hülle und nimmt stumm Abschied von ihr. Der entseelte Leichnam verbleibt einsam und sehnsüchtig zu der Treppe gedreht, welche zu der real gewordenen Phantasiewelt empor führt – so einsam, wie Nerval schon immer zu seiner Lebenszeit in der irdischen Welt war.

⁹²⁴ Zu der romantischen Auffassung vom Wahnsinn als das tragische Stigma der großen Persönlichkeiten um die Mitte des 19. Jahrhunderts, als auch zur Bildmetapher des irdischen Gefängnisses siehe: Hofmann 1960, S. 236ff.; Bhattacharya-Stettler 1989, S. 30ff.; Bättschmann 1997, S. 101.

⁹²⁵ Die Todesallegorie erlangte durch die spätmittelalterlichen Todes- und Totentänze besondere Popularität über die Jahrhunderte. Siehe zum Thema: Gernig, Kerstin, *Skelett und Schädel. Zur metonymischen Darstellung des Vanitas-Motivs*, in: Benthien/Wulf 2001, S. 403-422; Wunderlich, Uli, *Der Tanz in den Tod. Totentänze vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Freiburg 2001.

⁹²⁶ Vgl. Offb 11:15ff.; Nerval, *Aurelia II*, 4, S. 195.

⁹²⁷ Für Nerval – der „Dichter des Todes“ – bedeutete das Ableben des Leibes, wie sein literarisches Werk bezeugt und wie es seinem Freund Doré bekannt gewesen sein muss, lediglich einen Prozess des Übergangs, der Verwandlung und der Transzendierung des Geistes von einer Seinsweise in die andere und niemals vom Sein zum Nichtsein. Siehe dazu Krüger 1966, insb. S. 34, 216.

Das Motiv der Treppe ist vermutlich eine Anspielung auf die Treppe im biblischen Traum Jacobs, die auf der Erde stand und bis zum Himmel reichte, so dass die Engel auf ihr hoch und nieder zwischen den hierarchischen Seinssegmenten wandern konnten.⁹²⁸ Im Blatt von Doré verbindet sie ebenfalls den irdischen Bereich mit der spirituellen Traumwelt, zu der das rein geistige Ebenbild des Toten wie ein göttlicher Bote, der seine Mission auf Erden erfüllt hat, zurückkehren wird. Die engelhaften Erscheinungen der zahlreichen, weiblichen Figuren schöpfen sich wiederum aus dem Werk des Schriftstellers selbst und stehen stellvertretend für all jene Frauen, die Nerval in seiner literarischen Wirklichkeit leidenschaftlich liebte. Sie verkörpern die einzelnen Visionen von all den Sylvien, Adriennen und Aurelien, die seine Chimärenwelt als Aspekte einer sichtbar gewordenen „Mystik des Ewig-Weiblichen“ in der Ganzheit ihrer Erscheinung beleben.⁹²⁹ Letztlich stehen sie stellvertretend für die im Gefühlskosmos von Goethes Roman *Die Leiden des jungen Werther* bereits vorgebildete Grundidee seiner literarischen Werke: Für den Glauben an die romantische Liebe, die erst nach dem leiblichen Tod ihre wahre Verwirklichung finde. Darauf deutet zugleich der in der unteren Blattecke rechts von Doré hinzugefügte, letzte Vers aus dem Gedicht *Les Cydalises* von Nerval selbst: „L'éternité profonde/Souriait dans vos yeux/Flambeaux éteints du monde/Rallumez-vous aux cieux.“⁹³⁰ Die „erloschenen Sonnen“ sind die zahlreichen, mythisch-mystischen Geliebten, die das Werk von Nerval mit romantischem Schimmer erleuchten. Sie symbolisieren die verstorbene Geliebte, mit welcher der Liebende sich für immer im wieder gewonnenen Paradies seiner christlich geprägten Mystik vereinigen wird.⁹³¹

Alles, was dem Dichter zu Lebenszeiten versagt war – Reichtum, Liebe, Noblesse, Ruhm –, soll er im Tode erhalten. Dafür stehen auch die Figuren der Herrschaften in Abendkleidung links (Abb. 153). Bei diesem Motiv handelt es sich vermutlich um die Darstellung bedeutender Dichter und Schriftsteller der Vergangenheit, deren Werk Nerval besonders schätzte und deren Ruhm und Erfolg er zu erreichen bestrebt war, wie Rousseau,

⁹²⁸ Gen 28:12.

⁹²⁹ Kaltenbrunner 1987, S. 304. Zum „platonischen“ Frauenbild im Werk von Nerval siehe Gerhards, Gerhard C., *Coincidentia oppositorum: die „femme fatale“ und die „femme fragile“ bei Gérard de Nerval*, in: Drost, Wolfgang, *Fortschrittsglaube und Dekadenzbewusstsein im Europa des 19. Jahrhunderts. Literatur – Kunst – Kulturgeschichte*, Heidelberg 1986, S. 109-118.

⁹³⁰ Vgl. Renonciat 1983, S. 91. Die deutsche Übersetzung lautet: „Der Ewigkeit endlose Tiefen,/Die Augen, die strahlend erhellt,/Erloschene Sonnen, die schliefen,/Entzündend die Himmel der Welt“. Zit. nach der Übersetzung von Sabine Veits, in: Guratzsch, Herwig/Unverfehlt 1982, Bd. 2, S. 90. Im Motiv des hinzugefügten Verses verschmelzen Dichtkunst und graphische Kunst miteinander, Wort und Bild, wie sie sich im Leben und Werk von Nerval tatsächlich vereinten.

⁹³¹ „So ist es also wahr“, sagte ich voller Entzücken, „wir sind unsterblich und erhalten uns auch hier *die Bilder der vormals von uns bewohnten Welt*. Welches Glück, zu denken, dass alles, was wir geliebt haben, immer um uns sein wird!... Ich war des Lebens so müde!“ Nerval, *Aurelia I*, 4, S. 135 [Hervorhebung D. J.].

Goethe oder Heinrich Heine, die in der Lithographie ehrenvoll die Zylinder als Zeichen der Anerkennung seines Genies abgenommen haben. Unter den Gesichtern lässt sich das Porträt von Doré selbst ganz links vermuten. Rätselhaft dagegen bleibt die maskierte Phantasiefigur des dicken Männchens, die der Körperstatur nach Nerval gleicht und als ein skurriler „Doppelgänger“ auftritt.⁹³²

Unbeteiligt am Geschehen bleibt nur der schwarze Rabe in der kompositorischen Mitte. Das Motiv wurde vermutlich aus dem in der Mitte des 19. Jahrhunderts berühmt gewordenen Gedicht des amerikanischen Schriftstellers Edgar Allan Poe (1809-1849) *The Raven* (1845) entliehen, welches Doré etwa drei Jahrzehnte später illustrieren wird. Im Gedicht handelt es sich um einen jungen Mann, dessen Geliebte Lenora verstorben ist. Ähnlich wie Nerval nährt er die Hoffnung, mit ihr im Tod wieder vereint zu werden, worauf der Rabe, der ihm die Nachricht über das Ende seines eigenen Lebens überbringt, mit „nimmermehr“ antwortet.⁹³³ Der Rabe im Blatt von Doré pickt jedoch in einer leeren Schale – ein Hinweis darauf, dass seine düstere Prophezeiung im Fall von Nerval ein „leeres Wort“ bleibt, denn in der Chimärenwelt des Dichters ist die Imagination stärker als der Tod.

Die Interpretation des Motivs des Dichtersuizides von Doré erweist sich als thematisch zutiefst verwandt mit dem Blatt von Flaxman (Abb. 149). In beiden Darstellungen wird als Ursache der schicksalhaften Tragödie die künstlerische Verzweiflung hervorgehoben, die sich in einer romantisch aufgefassten Weltfremdheit, mangelnder Anerkennung und Einsamkeit manifestiert und erst durch den frei gewählten Tod, dessen Geheimnis das Bild einer säkularisierten Apotheose lüftet, überwunden wird. Die Selbsttötung wird als die unvermeidliche Bedingung für die Verwirklichung des dichterischen Genius interpretiert, wenn die geistigen Kräfte, die der Unselige zum Überleben braucht, während der unaufhörlichen Flucht vor dem irdischen Unglück endgültig ausgeschöpft sind.

II. 3.2.3 *Selbstmord des Künstlers im Atelier (vor 1837) von Ferdinand von Rayski*

Der Suizid des Künstlers definiert auch den Gegenstand einer berühmten Selbstdarstellung des deutschen Porträtisten Ferdinand von Rayski (1806-1890). Die übersichtliche

⁹³² Zum Motiv des Doppelgängers im literarisch-philosophischen Kosmos der Romantik siehe Krauss, Wilhelmine, *Das Doppelgängermotiv in der Romantik. Studien zum romantischen Idealismus*, Berlin 1930. Zum Motiv des Doppelgängers im Werk von Nerval siehe Krüger 1966, S. 132ff., 156, 180f.

⁹³³ Siehe *The Raven* von E. A. Poe (London 1983), in: *Gustave Doré. Das graphische Werk*, Bd. 2, München 1975, S. 871-897.

Komposition der erhaltenen Zeichnung (Abb. 154) vergegenwärtigt den leeren Innenraum eines Ateliers, in dessen Mitte ein großes Malerstativ aufgestellt ist. In der leeren Pyramide, welche die Holzbeine bilden, hängt der tote Maler am eigenen Halstuch stranguliert. Der junge Rayski hat sich selbst als mageren und ungepflegten Mann mit zerzausten Haaren, geflickten Kleidern und Hausschuhen dargestellt. Rechts an der Staffelei ist seine Malerpalette befestigt, auf dem Boden liegt ein großer Pinsel. Unter den Füßen des Erhängten ist der Malstock zu sehen, mit dem die an die Wand gelehnte Leinwand recht aufgerissen wurde. Die Bildecke darunter trägt die Signatur „v Rayski“. Links von der Mitte des Blattes ist eine männliche Büste mit trübsinnigem Gesichtsausdruck gezeichnet, in dessen linkem Auge ein Messer steckt. Der verzierte Waffengriff leitet den Blick auf den mit „v Maltitz“ unterzeichneten Vierzeiler: „Auf dem wahren Künstlergange/Lebt's hienieden sich nicht lange,/Trägt in sich den Todteskern –/Wahre Künstler sterben gern! –“.

Das Blatt ist in einer sowohl finanziell als auch ideologisch schwierigen Phase aus der Biographie des Künstlers entstanden. Nach dem Studium kehrte der junge Rayski aus Frankreich mit romantischem Enthusiasmus und schöpferischen Träumen von einer großformatigen, großzügig aufgebauten und mit kraftvollen Formen und Farben erfüllten Historienmalerei in die Heimat zurück.⁹³⁴ Bald musste er jedoch seine kühnen Visionen als unrealisierbare Illusionen ablegen. Denn in Deutschland wurde die sich auf Raffael (Raffaello Sanzio da Urbino 1483-1520) beziehende, religiöse Malerei der Nazarener bevorzugt, die sich auf die detailreiche Darstellung biblischer Motive durch feine Pinselstriche konzentriert.

Die genauen Umstände der Entstehung der Zeichnung sind nicht rekonstruierbar. Berechtigt erscheint die Annahme, Rayski und der Dichter Gotthilf August Freiherr von Maltitz (1794-1837) haben gemeinsam das selbstironische Blatt entworfen, das von beiden in eigener Person unterzeichnet ist.⁹³⁵ Die zwei Freunde haben, jeder mit den Mitteln der eigenen Kunst, darin ihren sarkastischen Kommentar zu der zeitgenössisch

⁹³⁴ Nach dem Abschluss der Dresdener Akademie begab sich Rayski zum Studieren nach Paris und blieb dort zwischen den Jahren 1834 und 1835. Über die Zeit ist wenig bekannt, die überlieferten Studien bezeugen den Einfluss vom Werk Eugène Delacroix auf den jungen Maler, insbesondere seiner Auffassung von der modernen Historienmalerei als einen unvollendeten Prozess. Vgl. Motz, Michaela, *Ferdinand von Rayski. Ein sächsischer van Dyck in Franken*, in: Lichte, Claudia (Hrsg.), *Ferdinand von Rayski. Ein Dresdner Maler in Franken*, Ausst. Kat., Würzburg 2006, S. 13ff.

⁹³⁵ Es wurde irrtümlich angenommen, dass von Maltitz, von dem der Vierzeiler stammt, selbst Suizid beging, so dass sein Tod zum Auslöser der Zeichnung wurde. Vgl. *Ferdinand von Rayski 1806-1890. Ausstellung zum 100. Todestag*, Ausst. Kat. Dresden 1990, S. 43, Kat. Nr. 44; Lichte 2006, S. 17.

vorherrschenden Vorstellung vom tragischen Schicksal des „den wahren Gang“ anstrebenden Künstlers formuliert.

Die subjektiv gewordene Kunst der Moderne wurde, wie bereits erwähnt, für das Bürgertum des 19. Jahrhunderts immer verwirrender und unverständlicher. Eine der Konsequenzen des zunehmend lückenhaften Dialoges zwischen Künstler und Publikum war die Mystifizierung des Ateliers als die Brutstätte des schöpferischen Geheimnisses, die es zu einem attraktiven Ort für die Öffentlichkeit verwandelte.⁹³⁶ Gegen die Erwartungen des Betrachters zeigt die Zeichnung von Rayski jedoch einen unspektakulären, düsteren und fensterlosen Ort des Elends und der Misere, dessen unverputzte Quadermauer ihn einer Gefängniszelle ähneln lässt. Der Maler selbst wird nicht im Augenblick des schöpferischen Prozesses angetroffen, wie es der romantische Mythos von seiner mystifizierten, einsamen Kreativität verlangt⁹³⁷, sondern er selbst hängt als sein letztes Meisterwerk an der Staffelei stranguliert.

Die gewählte Suizidmethode und das Motiv der zerzausten Haare führen wiederum zu der ikonographischen Judas-Tradition zurück, die den Selbstmord als eine verpönte Tat zufolge religiöser Verzweiflung interpretiert (Abb. 12, 15). Das unästhetische mittelalterliche Bild des biblischen Verräters wurde in der Kunst der Neuzeit von der prosaischen Gestalt des sozial schwachen, mittellosen Bürgers und seines unheroischen Suizides verdrängt (Abb. 44). Indem Rayski dem Künstler des 19. Jahrhunderts die Rolle des Judas der bürgerlichen Gesellschaft in seiner Vision zuteilte (Abb. 154), prophezeite er ihm das Schicksal eines modernen Sünders, eines verstoßenen Verzweifelten und Verdammten, der umsonst Hoffnung auf die Gnade der Öffentlichkeit hegt.

Von Außenseitertum und sozialer Marginalisierung des Künstlers sprechen zugleich die körperlich ungepflegte Erscheinung und die armselige Kleidung des jungen Mannes im Zentrum der Komposition. Mit dieser Art der Selbstdarstellung hat sich der Maler allerdings nicht allein als mittellos, sondern zugleich als einen unruhigen Intellektuellen und rebellischen Geistwanderer, als einen „Bohemien“ gemäß der zeitgenössischen Wortwahl vorgestellt.

⁹³⁶ Während im 18. Jahrhundert unter dem französischen Wort *atelier* (dt. Werkstatt) allgemein der Ort gemeinschaftlicher, handwerklicher und künstlerischer Arbeit verstanden wurde, bildete sich in Frankreich in den 20er Jahren des 19. Jahrhunderts allmählich der Mythos von einem abgeschlossenen Ort des einsamen Schaffens, zu dem nur Privilegierte Zutritt erhielten. Die Künstler profitierten davon, indem sie ihre Ateliers für das öffentliche Interesse und die gesellschaftliche Neugier öffneten. Zum Thema siehe Bättschmann 1997, S. 94ff.

⁹³⁷ Vgl. z. B. Georg Friedrich Kersting (1783-1847), *Caspar David Friedrich im Atelier* (1819, Hamburger Kunsthalle).

Bohemiens wurden seit ihrem Auftreten im 15. Jahrhundert zunächst die Roma in Frankreich genannt.⁹³⁸ Das Wort entwickelte sich rasch zu einer Bezeichnung für unordentliche, liederliche Sitten und wurde im gleichen Atemzug mit Vagabund oder Bettler ausgesprochen. Im Geiste Rousseaus und seiner Idee vom „glücklichen Wilden“ entdeckte die romantische Literatur des späten 18. Jahrhunderts die Kehrseite dieser suspekten Lebensweise und erdichtete unter demselben Namen die Vorstellung von einem großzügigen, lebensfrohen und vom moralischen Dogmatismus befreiten Wandervolk. Das Aufbauen einer theoretischen Brücke zu dem postrevolutionären Bild des Künstlers bereitete den Schriftstellern des 19. Jahrhunderts keine sonderbaren Schwierigkeiten. Das bekannte Wort wurde bald zum Synonym für den exzentrischen Außenseiter, der am Rande des Existenzminimums in irgendeinem Atelier oder einer Dachwohnung haust und unverständliche Kunst schafft. Der inhaltlich widersprüchliche, dennoch charismatische Mythos vom Künstler-Bohemien etablierte sich zu einem nachhaltigen Klischee, das sich auf die Idee von dem „wahren“ Maler oder Dichter als Freigeist stützte, der aufgrund seines Elitebewusstseins die bürgerlichen Normen verachtet, die puritanischen Konventionen ignoriert und sein Äußeres als Erkennungszeichen seiner Unabhängigkeit vernachlässigt. Nicht im Werk, sondern im Leben sollte er folglich seine „Authentizität“ beweisen. In Wirklichkeit handelt es sich um ein literarisches Phantasiegebilde, das zunehmend von der unpoetischen Realität verdrängt wurde, in der vor allem junge Männer, die ihr Zuhause und ihre Familie verließen, um ein abenteuerliches Leben in der Großstadt ohne festen Wohnsitz und in chronischer Armut zu führen, zahlreich als Folge des Elends starben, ohne jemals berühmt zu werden.

Das Auftreten von Rayski in der Zeichnung als von Armut und finanzieller Not geplagt, bestimmt demnach eine kritische Anspielung auf das verbreitete Vorurteil, in dem rein geistigen Kosmos seiner exzentrischen Weltfremdheit bedürfe der schöpferische Geist der materiellen bürgerlichen Güter nicht, andernfalls würde sich seine Berufung als „unecht“ erweisen. Mit feiner Selbstironie zeichnete sich der junge Maler als einen „wahren“ Schöpfergeist, nicht nur mit Lumpen bekleidet, sondern auch, ähnlich der karikierenden Darstellung des berühmten romantischen Ritters Don Quijote von Goya (Abb. 56), mit Pantoffeln an den Füßen. Der Sarkasmus der Darstellung kulminiert schließlich in dem Motiv der zum Galgen verwandelten Staffelei: Dem vom finanziellen

⁹³⁸ Zum Thema und zum Folgenden siehe: Kreuzer, Helmut, *Zum Begriff der Bohème*, in: *DVLG*, Sonderheft 38, 1964, S. 170-207; Ott 1968, S. 10ff., 96ff.; Perrot, Michelle, *Außenseiter: Ledige und Alleinstehende*, in: Ders. 1992, S. 300ff.; Bättschmann 1997, S. 58ff., 102; Maaz 2004, S. 46, 60f.; Stephenson 2006, S. 118ff.; Christiansen, Rupert, *Imagining the Artist: Painters and Sculptors in Nineteenth-Century Literature*, in: ebd., S. 21-41.

Misstand in Verzweiflung gestürzten, verkannten Künstler bleibt die skandalöse Todesart des Suizides als letzte Möglichkeit, um die Aufmerksamkeit der ignoranten Gesellschaft auf sich zu lenken und sein Werk zu legitimieren.⁹³⁹

Rayski beging keinen Selbstmord. Er beschränkt eine ruhmlose, dafür aber finanziell sichere Karriere als Porträtmaler von adeligen Familien. Aus dieser Perspektive erlaubt die Zeichnung – ein „Epitaph und zugleich ein Triptychon der Zerstörung“⁹⁴⁰ –, als eine Art symbolische Selbsttötung gedeutet zu werden, mit der sich der junge Maler von den Träumen und Visionen seiner Pariser Zeit verabschiedete. Gleichzeitig dokumentiert sie die realen Schwierigkeiten, welche die Differenz zwischen literarischer Fiktion und faktischer Wirklichkeit dem Künstlersein im 19. Jahrhundert bereitete.

II. 3.2.4 *Zu spät* (1959) von A. Paul Weber

Mit viel Selbstironie thematisierte auch der deutsche Graphiker A. Paul Weber (1893-1980) etwa ein Jahrhundert nach Rayski den Suizid des verarmten Künstlers in seinem Atelier. Die Lithographie *Zu spät* (Abb. 155) aus dem Jahr 1959 vergegenwärtigt die Sicht in einen karg eingerichteten Raum mit Dielenboden und einem großen Fenster mit mattierten Scheiben. Am massiven Fensterkreuz hängt der strangulierte, von Lumpen bedeckte Leichnam des glatzköpfigen Künstlers. Der überdimensionale Kopf steht in auffälligem Missverhältnis zu dem stark abgemagerten Körper, das rechte Auge ist geschlossen, mit der Pupille des hervorspringenden linken Augapfels „fixiert“ der Tote den sich am kleinen Tisch davor auf einem Lithographiestein niedergelassenen Briefboten. In melancholischer Gebärde stützt der Bote mit der Schirmmütze den Kopf in die rechte Hand und starrt mit aufgerissenen Augen stumm und verständnislos vor sich hin. Auf dem kleinen Holztisch mit dem provisorisch reparierten rechten Bein liegen, neben einem unlesbaren Abschiedsbrief, ordentlich aufgereihete Münzstücke und ein Bündel Geldscheine, die er „zu spät“ gebracht hat. Am Griff der halboffenen Tischschublade hängt das Skelett einer Ratte. Auf dem Boden liegen zahlreiche, bedruckte Arbeitsblätter. Rechts des erhängten Künstlers sind eine Steinplatte und eine Walze zu sehen, auf dem

⁹³⁹ Bättschmann (1997, S. 102) vermutet, dass Rayski Anregung für die Zeichnung während seines Pariser Aufenthaltes sammelte, da im selben Jahr 1835 zwei sensationellen Künstlersuizide die Gesellschaft erschütterten – der Tod des Salonkünstlers Louis Léopold Robert (*1794) im März in seinem Atelier in Venedig und der von Antoine-Jean Gros in der Seine bei Meudon im Juni. Siehe zum Thema auch: Holsten, Siegmund, *Das Bildnis des Künstlers. Selbstdarstellungen*, Ausst. Kat. Hamburg 1978, S. 80; Hofmann, Werner, *Entfremdung*, in: Ders., *Bruchlinien. Aufsätze zur Kunst des 19. Jahrhunderts*, München 1979, S. 228; Adolfs 1993, S. 325; Jansen 1989, S. 382.

⁹⁴⁰ Hofmann 1979, S. 228.

Fensterbrett zu seiner Linken steht ein Blumentopf mit einer ausgetrockneten Pflanze. In der Ecke hat eine unsichtbare Spinne über mehrere Stockwerke ihre Webfelder ausgebreitet. An der Wand hinter dem Postträger hängt ein Blatt, das einen Fuchs zeigt, der wie ein Mensch mit einem Wanderstock auf zwei Beinen schreitet, während Münzen von seiner Pfote herunterrollen.

Den Schauplatz bestimmt wie im Blatt von Rayski (Abb. 154) das Künstleratelier, das in diesem Fall die Gestalt eines spartanisch eingerichteten Arbeitszimmers angenommen hat. Insofern es sich um einen Graphiker handelt, worauf die Steinplatte, die Walze und die Blätter hindeuten, ist auch keine Staffelei zu sehen, wofür es im engen Raum vermutlich auch nicht genügend Platz gegeben hätte. Die Rolle der unverzichtbaren Künstlerutensilien übernehmen ferner ein unbequemer Stuhl und ein niedriger Holztisch mit gebrochenem Bein neben dem großen Fenster, welche zugleich die Armut ihres Besitzers verraten.

Das Motiv des Fensters bestimmt ein beliebtes Symbol der Romantik, das ursprünglich für die Befreiung der im weltlichen Gefängnis eingekerkerten Seele in die spirituelle Unendlichkeit durch den Tod sinnbildlich steht (Abb. 31, 86). In der Kunst des 20. Jahrhunderts wurde es zum Sterbeort des einsamen und verzweifelten Menschen verwandelt. Das Bild des am Fensterkreuz Erhängten findet sich beispielsweise in den infernalischen Darstellungen von George Grosz (Abb. 48), in einer Suiziddarstellung von Heinrich Zille aus dem Jahr 1908 (Abb. 156) oder auf der rätselhaften Radierung *Der Selbstmörder* (1922, Abb. 157) von Otto Dix (1891-1969). Im Blatt von Weber, der sich beim Entwurf seiner Komposition an jener von Dix (Abb. 157) orientiert haben soll⁹⁴¹, ist das Motiv des hermetisch geschlossenen Fensters schließlich zu einer metaphysisch entleerten Lichtquelle reduziert. Als Anspielung auf die neutestamentarische Geschichte von der Hinrichtung des Gottessohnes übernimmt wiederum das Motiv des aus dem Holzrahmen gebildeten Kreuzes die Bedeutung, als Schafott für den Tod des „verurteilten“ Künstlers – Messias und Märtyrer der Moderne – zu fungieren. Anstelle einer erblühenden Rose, die im Werk von Wallis die Unsterblichkeit des verkannten Genies versinnbildlicht (Abb. 86), ist auf dem Fensterbrett in der Lithographie des deutschen Graphikers nur eine verwelkte, blütenlose Pflanze zu sehen, deren Austrocknung für den

⁹⁴¹ Vgl. Bornemann, Bernd, *A. Paul Weber. Seine zeitkritische und humoristische Druckgraphik (1945-1976) und ihr Verhältnis zur Karikatur*, Diss., Frankfurt a. M. 1982, S. 129; Dorsch, Klaus J., *A. Paul Weber. Werkverzeichnis der Lithographien*, Lübeck 1991, S. 291. Zu der Radierung von Dix siehe dagegen Beckmann 2007, S. 61ff.

inhaltlich entleerten Todesbegriff der „ruhmlosen“ Nachkriegszeit im 20. Jahrhundert symbolisch steht (Abb. 36).

Ähnlich wie Rayski (Abb. 154) porträtierte sich auch Weber „bohemienhaft“, mit abgetragenen Kleidern. Karikativ betonte er zudem die übermäßige Abmagerung seines Körpers, der die eigene Form gänzlich verloren hat, durch das Motiv des unrealistisch eng gezurrten Gürtels, dessen standardisierte Lochung unbrauchbar geworden ist. Über dem schmalen Leichnam hängt der überdimensionale Kopf mit der charakteristischen großen Nase des Graphikers, deren markante Dimensionen er selbstironisch betont hat. Die Mundwinkel sind zu einem ironischen Lächeln verzogen: Sogar im Tode lauert und hofft der Künstler mit dem starrenden Auge auf die verdiente Belohnung. Das rechte Ohr ist verstümmelt und in diesem sonderbaren Motiv ist eine Anspielung auf den sich im Zustand geistiger Umnachtung verstümmelnden und schließlich Suizid begangenen, holländischen Künstler Vincent van Gogh (1853-1890) zu vermuten, der zu dem Kreis der verkannten, post mortem berühmt gewordenen Künstler der Moderne gehört.⁹⁴²

„Zu spät“ wurde van Goghs Genie erkannt, zu spät erlangten seine Werke einen hohen materiellen Wert, der ihm zu Lebzeiten die Misere und vermutlich den frühen Tod erspart hätte. „Zu spät“ bekam auch Weber in seiner Phantasie die verdiente Belohnung und Anerkennung. Im gesamten Kompositionsraum zerstreut sind, außer das Bild des abgemagerten Künstlers selbst, zahlreiche Indizien dafür zu finden, dass zwischen dem suizidalen Akt und der Ankunft des Briefboten ein gewaltiger, „mörderischer“ Zeitabstand liegen muss, in dem die Spinne ihr Reich in der Zimmerecke ungestört erweitern und die Pflanze im Blumentopf austrocknen konnten. Sogar die sonst alles fressende Ratte, selbst von Verzweiflung geplagt, in dem elenden Atelier des Künstlers etwas Essbares außer Stein und Papier zu finden, starb in der Zeit und verdorrte zu einem Skelett.

An der Wand hängt die Darstellung eines Fuchses, der wie ein Mensch auf zwei Beinen schreitet und mit Münzen jongliert. Das Tier verkörpert seit den lehrhaften Gleichnissen in den Fabeldichtungen von Äsop (um 600 v. Chr.) die List und Schläue der Menschen und erscheint in dieser Bedeutung auch auf zahlreichen Lithographien von Weber.⁹⁴³ In dem ausgesuchten Blatt versinnbildlicht sein Bild alle Auftraggeber, die – „schlau wie ein Fuchs“ – den Künstler so lange auf die Bezahlung warten lassen, bis er

⁹⁴² Siehe Walther, Ingo F., *Vincent van Gogh 1853-1890. Vision und Wirklichkeit*, Köln 1986, S. 94f.

⁹⁴³ Siehe Bornemann 1982, S. 105ff.

sich, von Armut und Verzweiflung besiegt, selbst tötet, so dass sie ihr Geld behalten können.⁹⁴⁴

Sowohl Rayski (Abb. 154) als auch Weber (Abb. 155) wählten strategisch die herkömmliche Suizidmethode durch Erhängen, um sich neben den zahlreichen, mittellosen und verzweifelten Judas-Nachfolgern in der modernen Kunsttradition (Abb. 44, 48, 58) einzureihen. In diesem Kontext konzipiert, enthalten ihre Blätter, die dem Schicksal der bildenden Künstler gewidmet sind, keine metaphysische Tiefe, die dem gern mystifizierten Künstlertod einen erhabenen Sinn verleihen würde, noch weniger suchen sie dem Toten Nachruhm zu prophezeien. Im Unterschied zu dem Bild der verkannten Dichter, die in der Kunstwirklichkeit mit Unsterblichkeit gesegnet werden (Abb. 86, 146, 149, 152), bleiben die Maler und Graphiker, auch wenn ihnen die Rolle sowohl des „Verräters“ als auch des „Messias“ zugeteilt wurde, ausschließlich „Verdammte“ aus einem der irdischen Höllenkreise. Der Grund ihres Todes hat jeden Zug von Poesie oder Größe eingebüßt: Es ist allein die Geldnot, die desolante finanzielle Situation, die den Künstler in die Verzweiflung stürzt oder ihn sogar zum Selbstmord zwingt kann.⁹⁴⁵

II. 3.2.5 Der Selbstmord der Dorothy Hale (1939) von Frida Kahlo

Dorothy Hale (1905-1938) war eine amerikanische Schauspielerin, die bald nach dem Tod ihres Ehemannes, der Wandmaler Gardiner Hale (1894-1931), in finanzielle Schwierigkeiten geriet und Suizid beging. Clare Booth Luce, eine Freundin der Verstorbenen, beauftragte die mexikanische Künstlerin Frida Kahlo (1907-1954), die sich gegenwärtig in New York aufhielt, mit der Ausführung eines Andachtsgeschenkes für die Mutter der Verschiedenen. Das unkonventionelle Konzept der Malerin wurde von der Auftraggeberin nach der Fertigstellung des Gemäldes abgelehnt. Auf den Rat von Freunden zerstörte die Künstlerin ihr „misslungenes“ Werk nicht, sondern änderte die das Sujet erläuternde Bildinschrift.⁹⁴⁶

⁹⁴⁴ Weber fertigte das Blatt, das nach den Worten des Künstlers selbst zugleich „komisch und ernst – oder tieftraurig in der Stimmung“ sei, in einer für ihn finanziell äußerst schwierigen Zeit: „[...] Das wollte ich früher einmal zu Weihnachten an vermögende Leute verschicken, die Arbeiten bestellt und gekauft hatten, dann aber nicht bezahlten. Ich habe das Blatt dann doch nicht verschickt, weil ich mir gesagt habe, die nehmen das Blatt, freuen sich vielleicht noch über einen Neuerwerb und zahlen immer noch nicht“. A. Paul Weber, *Brief an Otto Scharnweber* vom 1.1.1960/Beck, Hans J., *Von Bildern heimgesucht*, in: *werden*, 1978, S. 150, zit. nach Schumacher, Helmut/Dorsch, Klaus, *A. Paul Weber. Leben und Werk in Texten und Bildern*, Hamburg u. a. 2003, S. 244. Siehe auch Dorsch 1991, S. 291.

⁹⁴⁵ Vgl. Holsten 1978, S. 82; Adolfs 1993, S. 326.

⁹⁴⁶ Vgl. Herrera, Hayden, *Frida Kahlo. Die Gemälde*, München 1997, S. 83; Prignitz-Poda, Helga, *Frida Kahlo. Die Malerin und ihr Werk*, München 2003, S. 136.

Das abgelehnte Gemälde *Der Selbstmord der Dorothy Hale* (Abb. 158) aus dem Jahr 1939 vergegenwärtigt retrospektiv den Todessprung der jungen Frau von einem hoch gelegenen Fenster des sich im bewölkten Himmel erhebenden Hochhauses. Der Bildraum, worin auch der Rahmen integriert ist, spaltet sich in zwei horizontal aneinander grenzende Bereiche. In dem unteren, räumlich näher wirkenden und deutlich kleineren Bildteil, auf einer undefinierbaren, erdfarbenen Fläche ist, dem Betrachter zugewandt, die Gestalt der in einer Blutlache liegenden Dorothy Hale dargestellt. Sie ist barfuß und trägt ein smaragdgrünes, ärmelloses Abendkleid, verziert mit einer voluminösen Brosche aus weißen Rosen an der rechten Schulter. Die Haare der Verstorbenen sind hoch frisiert, aus dem rechten Ohr, dem geschlossenen Mund und der Nase fließt Blut auf ihren zum Betrachter ausgestreckten linken Arm, das sich hinter dem breiten, rot beschrifteten Band am unteren Bildrand verliert, um in feinen Rinnsalen am Holzrahmen wieder sichtbar zu werden. Der Inschrifttext auf dem Bildband lautet in deutscher Übersetzung: „In der Stadt New York beging am 21. Tag des Monats Oktober 1938 um sechs Uhr morgens Frau Dorothy Hale Selbstmord, indem sie sich aus einem hoch gelegenen Fenster des Hampshire House stürzte. Zu ihrem Gedenken, dieses *retablo*, welches Frida Kahlo ausgeführt hat.“⁹⁴⁷

Der daran anschließende, obere Kompositionsbereich zeigt die weiß gestrichene und von symmetrischen Fensterreihen durchbrochene Fassade des Hampshire House in New York, dessen Walmdach sich mit zwei schmalen Schornsteinen bis zum oberen Bildrand erhebt. Auf der Linie der Mittelachse ist die weibliche Figur wieder zu erkennen, diesmal frontal dargestellt, wie sie vor dem Gebäude kopfüber, mit ausgestreckten Armen hinunterstürzt. Über dem rechten Fuß der abstürzenden Figur, vor einer hoch gelegenen Fensteröffnung ist noch eine deutlich kleinere Frauenfigur im leeren Raum sichtbar. Grauer Himmel, dicht von federartigen, grau-weißen Wolken bedeckt, umschließt die Figurenkette, den Holzrahmen im oberen Bildbereich mitgestaltend.

Als *retablo*, womit die Künstlerin selbst das Gemälde in der Inschrift im unteren Bildbereich identifiziert hat, werden in Mexiko traditionell die Votivbilder (zu lat. *votum*, span. *exvoto*, dt. Gelübde,) bezeichnet, die in erster Linie ein religiöses Kunstwerk der Volksfrömmigkeit und nicht den kirchlichen Altarschmuck im westeuropäischen Sinne definieren. Sie bestimmen ein sichtbares Zeichen der Dankbarkeit für die Stütze und Hilfe, die ein christlicher Heiliger einem Gläubigen in einer Notlage wie Krankheit oder Unfall

⁹⁴⁷ Die ursprüngliche Inschrift auf dem Bildband lautete: „Der Selbstmord von Dorothy Hale, im Auftrag von Clare Booth Luce für Dorothys Mutter gemalt“. Zit. nach Herrera 1997, S. 83.

leistete. Gewöhnlich wurde von dem Betroffenen ein anonym bleibender Künstler mit der Ausführung der kleinformatischen Holz- oder Metalltafel beauftragt, der nach einem festgelegten ikonographischen Muster den Vorfall und die göttliche Einmischung anschaulich schilderte. Dieser Brauch war insbesondere im 17. und 18. Jahrhundert in den katholischen Ländern verbreitet, die *retablos* schmückten zahlreich Kirchenwände und Pilgerstätten.⁹⁴⁸

Traditionell vergegenwärtigt eine Votivtafel (Abb. 159) die schicksalhafte Verwebung irdischer mit himmlischer, menschlicher und göttlicher Gegenwart und besteht zu diesem Zweck aus drei Kompositionselementen, die in engem Zusammenhang zueinander stehen. Der untere Bildbereich enthält gewöhnlich eine kurze Schilderung des Motivgrundes, der Textinhalt spiegelt sich bildhaft in dem mittleren Darstellungsfeld, auf dem die Person dargestellt ist, die das Gelübde abgelegt hat. Sie präsentiert sich überwiegend als der Protagonist in der dramatischen Szene, welche die Zeit der Not vergegenwärtigt⁹⁴⁹ und zugleich einen ethnographisch und kulturhistorisch kostbaren Einblick in die Welt des Votanten liefert, die durch Kleidung, Einrichtung, Landschaftsbildern und gemalte Attribute rekonstruierbar ist. In Anlehnung an die kirchlich legitimierte, christliche Ikonographie (Abb. 83) ist im oberen Bildteil, über dem irdischen Bereich erhoben die Figur des gerufenen Heiligen auf einer Wolke schwebend zu sehen, die den übernatürlichen, „himmlischen“ Charakter seiner Erscheinung sinnbildlich zum Ausdruck bringen soll. Todesfälle bestimmen im Rahmen dieser Tradition äußerst selten das Thema, und die Verstorbenen, welche durch die Inschrift oder ein über der Figur schwebendes Kreuz als solche zu erkennen sind, werden ausschließlich in der Gestalt von Lebenden dargestellt, die für ihr Seelenheil beten.

Kahlo hat sich nur formal an dem Vorbild der volkstümlichen Kunst orientiert und die drei traditionellen Kompositionsbereiche inhaltlich neu übersetzt, um ein modernes *retablo* zu entwerfen.⁹⁵⁰ Der untere Bildteil des Gemäldes *Der Selbstmord der Dorothy*

⁹⁴⁸ Zum Aufbau, Funktion und Bedeutung der volkstümlichen Votivtafelkunst siehe: Kriss-Rettenbeck, Lenz, *Das Votivbild*, München 1958; Beitzl, Klaus, *Votivbilder. Zeugnisse einer alten Volkskunst*, Salzburg 1973, insb. S. 13ff.; Freedberg, David, *The Votiv Images: Invoking Favor and Giving Thanks*, in: Ders., *The Power of Images. Studies on the History and Theory of Responce*, Chicago/London 1989, S. 136-161.

⁹⁴⁹ In dem ausgesuchten Beispiel handelt es sich möglicherweise um eine von der Schulmedizin nicht zu heilende Krankheit, worauf das Motiv des Krankenzimmers schließen lässt.

⁹⁵⁰ Die in den 30er Jahren entstandenen Bilder Kahlos bezeugen das ausgeprägte Interesse der Künstlerin an den naiven Darstellungen der Volksmalerei: Sie wurden sogar auf kleinformatischen Metalltafeln mit absichtlich der volkstümlichen Bildersprache angepasstem Darstellungsstil gemalt. Zahlreiche *retablos*, die im postrevolutionären Mexiko von den geschlossenen Gotteshäusern entfernt wurden, sind immer noch im *Museum Frida Kahlo* in Mexiko-Stadt zu sehen. Siehe dazu: Kettenmann, Andrea, *Selbstdarstellungen im Spiegel mexikanischer Tradition*, in: Prignitz-Poda, Helga u. a. (Hrsg.), *Frida Kahlo. Das Gesamtwerk*,

Hale (Abb. 158) beschreibt mit zwei informativen Sätzen das tragische Ereignis, das zum Auslöser für die Anfertigung des „Votivbildes“ wurde, wobei die Künstlerin in diesem Fall nicht in die Anonymität zurückgetreten ist, sondern die Signatur ihres Namens auch farblich betont hat. Ferner wurde das Wort *suicidò* mit einem roten, „tropfenden“ Farbfleck unterstrichen – ein nicht nur ungewöhnlicher, sondern prinzipiell unzulässiger Anlass für ein religiöses Votum, sofern der Selbstmord aus christlich-theologischer Sicht als eine verdammungswürdige Todsünde bedingungslos verboten ist. Makabre Züge besitzt außerdem die künstlerische Idee, die Tafelinschrift mit roter Farbe zu malen, als ob der Pinsel in das Blut der Verstorbenen getunkt worden wäre.

Auf der undefinierbaren, braunen Fläche, die seitlich und in die Tiefe expandiert, ist die blutende, jedoch unversehrt gebliebene Figur der Schauspielerin zu sehen. Körper, Kleidung, Brosche und Frisur sind vollständig intakt geblieben und tragen keine Spuren vom tödlichen Sturz. Das präzise porträtierte und ebenso unversehrt gebliebene Gesicht der Dorothy Hale richtet stumm und ohne Erkennungszeichen eines vorausgegangenen emotionalen Sturmes den Blick auf den Betrachter. Die stark stilisierte, zweidimensionale Darstellung und die dadurch strategisch erzeugte „Naivität“ der Gestaltung des regungslos ausgestreckten weiblichen Körpers suchen die Darstellungsprinzipien der primitiven Volkskunst zu reflektieren. Das realistische Porträt rechtfertigt sich in der Funktion des Gemäldes, als ein persönliches Andachtsbild zu fungieren.

Im Bild des intakten weiblichen Leichnams ist einerseits eine ironische Anspielung auf alle jenen schönen, aber toten Ophelien der vorausgegangenen Kunsttradition (Abb. 82, 101) zu erkennen, die in ihrer Vielzahl den Betrachter zum optischen Symposium einer ästhetisierten Nekrophilie einladen, und welche Salvador Dalí und Leonor Fini mit ihrer Motivinterpretation der hamletschen Geliebten (Abb. 94, 100) kritisieren. Die Unversehrtheit des makellosen und, aufgrund der gewählten Farbgebung, immer noch als lebendig anmutenden weiblichen Körpers evoziert andererseits den Eindruck, als ob die Schauspielerin gerade den Tod einer imaginären, dramatischen Figur in der Abschlusszene eines Spektakels auf dem Podium einer fiktiven Theaterbühne inszeniert. Diese Vorstellung wird durch das Motiv des Schatten werfenden Fußes, welches eine optische Täuschung erzielt, verstärkt. In ihrem letzten Auftritt hat Dorothy allerdings ihren eigenen Tod dargestellt, wodurch Rollenspiel und reales Leben, künstlerische Illusion und Betrachterwirklichkeit eins geworden sind: Ihr schöner, theatralischer Suizid ist

Frankfurt a. M. 1988, S. 30; Billeter, Erika (Hrsg.), *Das Blaue Haus. Die Welt der Frida Kahlo*, Ausst. Kat. Frankfurt a. M. 1993; Dexter, Emma. *The Universal Dialectics of Frida Kahlo*, in: Dexter, Emma/Barson, Tanya (Hrsg.), *Frida Kahlo*, Ausst. Kat., London 2005, S. 15f.

gleichzeitig real. Der Wirklichkeitscharakter der Szene wird durch das realistische Motiv des rinnenden Blutes, das auf post mortem entstandenen Votivtafeln sonst kaum Anwendung findet⁹⁵¹, optimiert. Im modernen *retablo* von Kahlo fließt es hinter den weißen, rot beschriebenen Inschriftstreifen in feinen Rinnsalen hinab, um auf dem durchlässig gewordenen Holzrahmen, d. h. in dem faktischen und souveränen Betrachtterraum wieder sichtbar zu werden.

Keine transzendente Macht bricht schließlich in die Raum-Zeit-Ordnung der Bildrealität ein, sondern die künstlerische Illusion durchbricht die Raum-Zeit-Ordnung des Betrachters. Das Motiv der Wolke, das nach dem volkstümlichen Bildvokabular für die – dem Wesen nach – andere Natur der schicksalhaft einbrechenden, göttlichen Macht steht, hat die Künstlerin zu einem wolkigen Himmel verwandelt, der die Bildfläche sprengt und auf den Rahmen expandiert, ohne Raum für eine transzendente Erscheinung zuzulassen. Dadurch wurde das traditionelle Bildnis des schützenden Heiligen ebenso spurlos aus der Komposition verbannt. An seine Stelle ist die schmucklose Fassade des New Yorker Hampshire House getreten, die in den gottlos gebliebenen Himmel der Metropole ragt.

Die Malerei, behauptet Lessing in der *Laokoon*-Schrift, kann in ihren Kompositionen nur einen einzigen Augenblick der Handlung nutzen und muss daher den prägnantesten wählen, aus welchem das Vorhergehende und das Folgende am begreiflichsten werden. Die Kunst seit der Renaissance suggeriert bildhaft diese „Zeitlichkeit des Augenblicks“ primär durch Motive der Bewegung und durch die Relation der Figuren zueinander, in einem gemäß den Gesetzen der Zentralperspektive und der Organisation der Bildobjekte evozierten Raum.⁹⁵² Veranschaulichen lässt sich diese Kompositionsordnung am Beispiel eines Blattes von George Cruikshank, das zu dem im Jahr 1848 entstandenen Bilderzyklus *Die Kinder des Trinkers* (Abb. 160) gehört. Das Bild stellt den suizidalen Sturz einer jungen Frau von einer Brücke dar, indem Körper- und Kleidergestaltung den Eindruck von Bewegung erwecken. Das Motiv des Todessprunges dagegen wird in einem einzigen Zeitpunkt zusammengefaltet, dessen Dramatik durch die Gestik und die Relation der Frauenfigur zu den perspektivisch entfernten, emotional involvierten Bürger am oberen Bildrand rechts wirkungsvoll verstärkt wird. Das spannungsgeladene Währen des Sturzes

⁹⁵¹ Vgl. Theopold, Wilhelm, *Der Tod in der Votivmalerei*, in: Jansen 1989, S. 365-370.

⁹⁵² Ein ausführliches Bericht über den Forschungs- und Diskussionsstand der Zeitproblematik in der Kunst ist bei Pochat, Götz, *Bild-Zeit. Zeitgestalt und Erzählstruktur in der bildenden Kunst von den Anfängen bis zur frühen Neuzeit*, Wien u. a. 1996, S. 7ff. zu finden.

im Rahmen des kompositorischen Raums dient der Konfrontation des Betrachters mit gesellschaftskritischen Fragen.

Dagegen werden Zeit und Raum in der „naiven“ Volkskunst, konkret in der Gattung der Votivbilder, eine wesentlich andere Darstellungsform verliehen, die sich aus der Nebensächlichkeit ihrer Funktion ableitet. Eine Votivtafel aus der Mitte des 17. Jahrhunderts (Abb. 161) zeigt den Sturz eines Kindes aus dem hohen Fenster eines Hauses, indem das Kind, ähnlich der Ophelia-Darstellung von Austen (Abb. 88), drei Mal im selben Bildraum dargestellt wird, so dass drei bevorzugte Perspektiven von dem zeitlichen Ablauf des Geschehens wie in einer Zeitlupe hervorgehoben werden. Somit wird eine anschauliche und zugleich überschaubare Erzähllinie komponiert, welche die verketteten einzelnen Augenblicke als narrative Stützpunkte der vergegenwärtigten Geschichte bildhaft registriert. Der Votivmaler konstruierte dadurch einen geschlossenen Zeitraum, dessen Funktion im Wesentlichen darin zu sehen ist, nicht das faktische Ereignis an sich zu thematisieren, sondern es als einen Sonderfall darzustellen, der aus dem Strom der alltäglich-profanen Zeit heraus fällt und den Einbruch der höheren bzw. der schützenden, göttlichen Macht dokumentiert, die dem Zeiterlebnis wesentlich andere Qualitäten verleiht.

Der fiktive Bildraum im Gemälde von Kahlo, in dem der Suizid der Schauspielerin wiedergegeben wurde, erweist sich in Anlehnung an den untraditionellen Raumzeitbegriff der Volkskunst entstanden zu sein. In dem entfernt wirkenden „Aktionsraum“ des oberen Bildteils sind zwei Frauengestalten von unterschiedlicher Figurengröße zu sehen, deren Sturz Dynamik und somit Zeit suggeriert. Der Bildvordergrund dagegen löst sich durch die perspektivische Nähe zum Betrachter von dem Hintergrund heraus und präsentiert den temporalen Endpunkt der in der Entfernung stattfindenden Handlung, nämlich die „Performance“ gemäß der shakespeareschen Terminologie. Durch das Motiv der Vervielfältigung der Figur von Dorothy Hale entlang der Bildmittelachse in drei modifizierten Darstellungen, die sich als perspektivische Übersprünge voneinander unterscheiden, werden folglich die verschiedenen Orte und damit zusammenhängenden Zeitmomente in der Komposition zu einem narrativen Ganzen strukturiert, das als *ein* Ereignis vergegenwärtigt ist.⁹⁵³

⁹⁵³ Für Prignitz-Poda (2003, S. 136) dagegen handle es sich um drei unterschiedliche Figuren, worauf die unterschiedliche Farbe der Kleidung hinweise. Die unterste Figur zeige die Schauspielerin auf der Bühne, vom Theaterblut beschmiert; die mittlere sei eine Allegorie der Seele Dorothys, die in einen „metaphysischen Raum“ stürze, die oberste sei das Bild ihres Geistes, der zum Himmel emporschwebe. Eine solche Interpretation widerspricht der narrativen Kontinuität des Bildes und führt spekulative Begriffe wie Seele und Geist ein, deren Verwendung im Kontext des Werkes nicht zu rechtfertigen ist.

Das moderne *retablo* lässt jedoch keinen Raum mehr für transzendente Mächte. Zeit- und Raumorganisation erfüllen ausschließlich die Funktion, die Tatsache des dramatischen Lebensendes der jungen Künstlerin sachlich nachzuerzählen. Ihr Suizid wird als der unwiderrufliche Sturz durch die metaphysische Leere in den Tod aufgefasst. Er bezeichnet lediglich den fatalen Ausbruch aus dem ordinären Ablauf einer einzig als profan definierbaren Zeit, in der es keinen Raum für Manifestationen einer archivierten Göttlichkeit mehr gibt. Der einsame Tod der Dorothy Hale findet ferner in einer menschenleeren Umgebung statt, die weder den Kontext bzw. die Gründe für ihre fatale Entscheidung zu verdeutlichen noch ihre Tat zu kommentieren oder zu bewerten sucht.⁹⁵⁴ Dem prüfenden Blick erschließt sich, außer der zeitgenössischen Kleidung und der Frisur der Verstorbenen, lediglich eine für die Gegenwart des Betrachters charakteristische, kulturgeschichtliche Besonderheit, die den Zeitgeist dokumentiert: Das Bild des monumentalen Hochhauses, das sich wie ein gewaltiger Tempel des Todes bis zum gottlosen Himmel erhebt.⁹⁵⁵

II. 3.2.6 *Das Schauspieler-Triptychon (1941-1942) von Max Beckmann*

Für die bildhafte Thematisierung des Motivs des Künstlersuizides hat auch der deutsche Maler Max Beckmann (1884-1950) eine ursprünglich für die christliche Kunst charakteristische Medium-Form gewählt: die eines dreiteiligen Altarretabels.⁹⁵⁶ Die mittlere Tafel des im Jahr 1942 vollendeten *Schauspieler-Triptychon* (Abb. 163) zeigt eine Theaterbühne, auf der sich mehrere Akteure zu Proben versammelt haben.⁹⁵⁷ Eine schlichte

⁹⁵⁴ Dexter (2005, S. 21) vergleicht das Bild Kahlos mit *Der Selbstmörder* (Abb. 70) von George Grosz: „we see the same sort of unflinching analysis and refusal to shy away from the harsh realities of life“.

⁹⁵⁵ Das unkonventionelle Andachtsbild Kahlos fand eine provokative Rezeption im Werk des amerikanischen Künstlers Andy Warhol (1928-1987), der das Motiv des räumlichen und temporalen Aufrollens eines realen Ereignisses, das formal einer Reihe von unzähligen photographischen Schnappschüssen gleicht, in Zusammenhang mit der zeitgenössischen Wahrnehmung des Suizidphänomens als ein „Serienergebnis“ im Kontext der selbstmörderisch gesinnten Gesellschaft der Moderne brachte (Abb. 162).

⁹⁵⁶ Zu der Tradition der Triptychondarstellungen in der europäischen Kunst der Neuzeit siehe Lankheit, Klaus, *Das Triptychon als Pathosformel*. Abhandlungen der Heidelberger Akademie der Wissenschaften 4, Heidelberg 1959.

⁹⁵⁷ Im Folgenden wird die Aufmerksamkeit ausschließlich auf die Interpretation des Motivs des Künstlersuizides und somit auf die mittlere Tafel des asymmetrischen Triptychons gerichtet. Aus diesem Grund müssen die eine autonome räumliche und thematische Erweiterung des Bildraumes bildenden Seitenflügel unbeachtet bleiben. Eine ausführliche formale und ikonographische Analyse des Kunstwerks von Beckmann findet sich bei: Schiff, Gert, *Max Beckmann: Die Ikonographie der Triptychen. Umrisse einer geplanten Arbeit*, in: Winner, Matthias (Hrsg.), *Munuscula Discipulorum. Kunsthistorische Studien. Hans Kaufmann zum 70. Geburtstag*, Berlin 1968, S. 276-278 (weitgehend identisch mit Schiff, Gert, *Die neun vollendeten Triptychen von Max Beckmann*, in: *Max Beckmann. Die Triptychen im Stadel*, Ausst. Kat. Frankfurt a. M. 1981, S. 72f.); Kessler, Charles S., *Max Beckmann's Triptychs*, Cambridge, Mass. 1970, S. 51ff.; Jatho, Heinz, *Max Beckmann. Schauspieler-Triptychon. Eine Kunst-Monographie*, Frankfurt a. M. 1989; Spieler, Reinhard, *Max Beckmann – Bildwelt und Weltbild in den Triptychen. Mit einem Beitrag von Hans Belting*, Köln 1998, insb. S. 93ff. Siehe zum Thema ferner Belting, Hans, *Max*

Holztreppe links im Vordergrund verbindet die Rampe mit dem Betrachterraum, auf ihren Stufen sitzt eine junge blonde Frau mit hochgezogenem, blauem Kleid, gelben Strümpfen und roten Schuhen und streichelt eine Katze. Im dunklen Unterraum hinter ihr sind vier männliche Figuren – Bühnenarbeiter oder Orchestermusiker – zu sehen, die einzeln ihrer Beschäftigung nachgehen. Am Bühnenrand, unmittelbar vor der Treppe steht eine rot bestiefelte, männliche Figur mit dem Kostüm eines Königs. In der erhobenen rechten Hand hält sie den überdimensionalen Griff eines großen Dolchs, dessen Spitze die eigene Brust bereits verwundet. Der Ausdruck auf dem vom Betrachter abgewandten, grünlich schimmernden Gesicht unter der großen, goldfarbenen Krone bleibt dabei ernst, nachdenklich und starr, der Blick verliert sich desinteressiert am aktuellen Geschehen herum in der Ferne jenseits des Bildraumes. Links ist die Gestalt einer Sängerin im bodenlangen, rosafarbenen Kleid dargestellt, die in der herabfallenden linken Hand ein Notenblatt hält, während sie die rechte Hand in einer emotionalen Gebärde gegen die Brust, unter dem tiefen Ausschnitt drückt. Ihr Mund ist offen, die Augenpartie ist von einer schwarzen Maske bedeckt, ein runder Hut liegt auf ihren langen braunen Haaren. Zwischen König und Sängerin ist die Figur der Souffleurin im hinteren Bereich der Bühne zu sehen, die ihre Hände im rhetorischen Gestus erhoben hat. Rechts neben ihr studiert ein bebrillter Sänger im schwarzem Anzug die eigenen Notenblätter, ohne Notiz von den restlichen Anwesenden zu nehmen. Hinter seinem Rücken und links der jungen Sängerin im Vordergrund sind die bunt gekleideten Gestalten weiterer Schauspieler verteilt. Ein ornamental verzierter Durchgang mit Segmentbogen führt in die unsichtbare Bildraumtiefe hinter der Bühne.

Die buntschillernde Komposition vergegenwärtigt einen Augenblick aus der Vorbereitungszeit eines Bühnenspiels und erlaubt dadurch dem Betrachter-Zuschauer einen „Blick hinter die Kulissen“, in die sonst verborgene Welt der Theaterwerkstatt. Die dargestellten Schauspieler sind aus diesem Grund in keine einheitliche Interaktion involviert: Manche studieren immer noch ihre Partitur bzw. ihre Rolle, andere, wie die Frau mit der Katze auf der Leiter, scheinen sich gerade eine Pause zu gönnen.

Motivisch hervorgehoben ist vor diesem thematischen Hintergrund die Gestalt des Schauspielers mit dem Königskostüm rechts der Bildmittelachse. In ihrem Erscheinungsbild findet ein thematischer Bruch statt, der die Darstellung einer gewöhnlichen Probenarbeit ambivalent prägt. Es ist objektiv nicht eindeutig zu

Beckmann. Die Tradition als Problem in der Kunst der Moderne, München 1984, S. 58ff.

entscheiden, ob ihr Handeln, einen überdimensionalen Dolch gegen die Brust zu richten, ein Rollenspiel präsentiert, einen inszenierten Suizid also, so dass anstatt Blut nur Farbe aus der scheinbaren Wunde quillt, weswegen der Schauspieler auch durch keinerlei Mimik das Befinden seines beeinträchtigten Leibes verrät, oder, ob er ein weiteres Exempel für die tatsächliche „Verwandlung der Poesie in Wirklichkeit“ liefert, die der „König“ mit stoischem Mut vollzieht.

Die Reaktionen der ihn umgebenden Schauspieler lassen sich in diesem zweideutigen Kontext ebenfalls nur unpräzise bestimmen. Ob die junge Frau mit der schwarzen Maske singend den Mund offen hält und, in ihre Rolle vertieft, die Hand in einer Gebärde der schöpferischen Ergriffenheit erhoben hat, oder als unmittelbare Zeugin des blutigen Monospektakels ihres Kollegen entsetzt schreit und sich „ans Herz“ fasst, ist nicht eindeutig zu beurteilen. Als in dieselbe Zweideutigkeit verwickelt lässt sich auch die Reaktion der Souffleurin betrachten, die ihre Hände „betend“ erhebt. Alle restlichen Anwesenden bleiben dabei unbeteiligt, weil sie das dramatische Ereignis entweder nicht sehen oder den hypothetischen Schrei der Sängerin als künstlerische Exzentrik klassifizieren und ihn aus diesem Grund ignorieren.

Die beharrliche Deutungsambivalenz, welche die Königsfigur verkörpert, speist sich aus dem Nichtvorhandensein einer erkennbaren Trennungslinie zwischen den ontologisch polarisierten Kategorien des Seins und des Scheins, der Wirklichkeit und der Illusion. Denn bei dem rätselhaften Suizidmotiv im Werk von Beckmann handelt es sich um die Darstellung eines Schauspielers, d. h. um einen realen Menschen, der seine wahre Identität im Bühnenzeitraum gegen die seiner Rolle ausgetauscht hat, um die Person zu leben und zu sterben, die er eigentlich nicht ist.⁹⁵⁸ Diese Täuschung gelingt dem „wahren“ Künstler allerdings erst dann, wenn sein Publikum die Identitätsdifferenz aus dem Blick verliert.

Die Rolle, welche Beckmanns Akteur sich restlos einverleibt hat, ist die eines Königs. Einen König zu spielen bzw. zu sein, bedeutet eine „Idealform menschlichen Seins“⁹⁵⁹ zu verkörpern: Die Person eines Souveräns, dessen Macht, Erhabenheit, Würde und Entscheidungsfreiheit sich allein durch die eigene Größe definieren.⁹⁶⁰ Vor dem Hintergrund der reinen Idealität des Begriffes bestimmt der gemalte Bühnenkünstler-Herrscher folglich den absoluten Antagonisten des anonymen, gestaltlosen Bürgers, der

⁹⁵⁸ Vgl. Camus 1999, S. 102ff.

⁹⁵⁹ Spieler 1998, S. 85.

⁹⁶⁰ Vgl. Jatho 1989, S. 52f.

sich in der Masse auflöst. Er personifiziert die verabsolutierte Individualität, die mit der absoluten Einsamkeit identisch ist.

„Königliche“ bzw. übermenschliche Größe signalisiert auch das Motiv des Suizides durch Erdolchen.⁹⁶¹ Es führt in die Zeit der griechischen Antike zurück, zu dem Heros Aias (Abb. 8, 9), der sich als erste tragische Figur auf der Bühne des attischen Theaters öffentlich „erstach“, wodurch der sophoklischen Inszenierung wie keiner anderen davor gelang, eine wirkungsvolle Einheit von Mythos, künstlerischer Fiktion und objektiver Wirklichkeit zu begründen. In der Kunst seit der Renaissance lebte die Idee vom heroischen Suizid durch Erdolchen vor allem in der Gestalt der Römerin Lucretia (Abb. 21-25) fort, ohne eine wesentliche Korrektur des Grundgedankens zu erleiden: Exemplarisch stirbt der Held bzw. die Heldin unter der Bürde der zerstörten Identität von Wahrheit, Würde und Sein, welche er oder sie verkörpert.

Beckmanns Verhältnis zu dem antiken Mythos war rein struktureller Natur. Anders als Grützke (Abb. 40) oder Mueller (Abb. 43) suchte er die altertümlichen Helden in seiner Kunst nicht in den Kontext der Gegenwart zu versetzen, um die Fremdheit des antiken Welt- und Menschenbildes für den zeitgenössischen Betrachter offen zu legen. Was er durch den Rückgriff auf die alte Heldenparadigma anhand überlieferter ikonographischer Muster beabsichtigte, war die Vergegenwärtigung der Antike als eine besondere Form der Seins- und Lebenswahrnehmung, die das Fundament des wahren Mythos bildet und sich gerade als solche als Grundlage der künstlerischen Vision anbietet. Einsam, selbstbeherrscht und mit exemplarisch wirkender Herrscherwürde stirbt auch der Schauspieler-König in seiner Darstellung, indem er sich nach dem mythischen Paradigma erdolcht und dadurch auf die altertümlich aufgefasste Identität von Sein, Wahrheit und Würde hinweist, so dass ihre Beeinträchtigung, die seinen Tod mit Notwendigkeit fordert, vorausgesetzt werden muss.

⁹⁶¹ Vgl. Belting, Hans, *Max Beckmanns ›Argonauten‹: Das Triptychon als Schauspiel*, in: Spieler 1998, S. 10. Das Gemälde und das zentrale Motiv des sich selbst erdolchenden Königs in der kompositorischen Mitte wurden noch nicht im Zusammenhang mit der ikonographischen Tradition der Suiziddarstellungen untersucht. Spieler (1998, S. 94f.) sieht darin eine ikonographische Parallele zu dem *Ecce homo*-Thema: Die blutende Wunde gleiche der Lanzenwunde des Gekreuzigten. Die dem gemarterten Jesu *nach* dem leiblichen Tod hinzugefügte Wunde befindet sich jedoch, gemäß der festgelegten ikonographischen Tradition, auf der rechten Brustseite (Abb. 69). Schiff (1968, S. 277f.), Kessler (1970, S. 58f.) und Jatho (1989, S. 49) suchen dagegen literarische Vorbilder. Während Kessel dabei eine Vielfalt an möglichen Quellen aufzählt, ist für Schiff das Bild des sich erdolchenden Schauspielers eine bildhafte Interpretation der Figur von Roquairol aus Beckmanns „Lieblingsroman“ *Titan* (1800-1803) von Jean Paul (1763-1825), der sich während der Aufführung eines von ihm selbst geschriebenen Stückes erschießt. Schiff hat bei diesem Vergleich den Umstand ignoriert, dass sich der König im Triptychon nicht erschießt, sondern erdolcht und somit eine antike Suizidmethode wählt, wodurch das Motiv einen eigenen Platz im Rahmen einer alten thematischen und ikonographischen Tradition einnimmt.

„Das *moderne Ich* lässt sich auch mit dem Begriff des *Rollen-Ich* bezeichnen. Es sind angenommene Rollen, die es in der Welt spielt. [...] Das *Rollen-Ich* ist die vom Ich in der Welt eingenommene Rolle.“⁹⁶² Im bildhaften Schauspiel der Malerei von Beckmann deckt sich das Bild des Königs mit dem des Künstlers, der in dem Triptychon die Gesichtszüge seines Schöpfers trägt.⁹⁶³ Der Maler stellt folglich sein komplexes „Rollen-Ich“ in seinem Werk vor: Er ist Schauspieler, König, Bühnenkünstler, der die Rolle eines Königs spielt und schließlich Selbstmörder im mythisch-antiken Sinne. Dabei handelt es sich keinesfalls um „Theatermasken“, die er als die Personifikation des „modernen Ichs“ beliebig wechseln kann. Sie determinieren metaphorisch seine Seinskonstitution. Der wahre Künstler lebt *von, in* und *für* die Wahrheit seiner Kunst-Religion, die er wie ein Bühnendarsteller in der Parallelwirklichkeit seiner Gemälde, welche die Form eines Altarbildes annehmen, verkündet. Das Elitebewusstsein, das diese ihm existenziell zugeteilte Aufgabe mit sich bringt und ihn als Freigeist über die Massen erhebt, fordert von ihm die Größe und die Einsamkeit eines Königs. „Würdig leben oder würdig sterben...“: Wird einem Künstler schließlich verboten, seiner „Berufung“ nachzugehen, wird somit das ontologische Fundament seines – der Form nach – antik aufgefassten Seins zerstört.⁹⁶⁴ Der Suizid bestimmt in diesem schicksalhaften Fall die einzige Möglichkeit zur Revidierung der verlorenen Ehre. Nicht in der Profanität der verlogenen Weltlichkeit soll er allerdings begangen werden, sondern dort, wo nach Beckmann einzig die Wahrheit lebt, d. h. in der Kunstwirklichkeit.

⁹⁶² Belting 1984, S. 63 [H. d. A.].

⁹⁶³ Vgl. Jatho 1989, S. 53ff.; Spieler 1998, S. 85.

⁹⁶⁴ Das Gemälde ist in einer für den Maler persönlich schweren Zeit im Exil entstanden, nachdem Beckmann in Deutschland des Zweiten Weltkrieges von seinem Professorenamt an der Frankfurter Städelschule entlassen wurde und ihm Ausstellungsverbot erteilt wurde. Siehe dazu Spieler 1998, S. 43, 228ff.

4. Der Freitod als Motiv der Kunst des 18.-20. Jahrhunderts: abschließende Betrachtungen

„In Würde“ sterben die Helden der antiken Kunst, um den Wert des menschlichen Lebens, seine Verankerung in der einen, ewigen Wahrheit mit dem tragischen Ereignis ihres ehrenvollen Todes zu bestätigen. „Unwürdig“, von dem Laster der Verzweiflung besiegt, entleiben sich dagegen die Protagonisten der christlichen Kunst und löschen mit dem moralisch und ästhetisch negativen Akt der Selbstzerstörung den dem Geschöpf aus Gnade gegebenen, göttlichen Funken an Sein im unsichtbaren Tempel der Seele aus. „Erkrankt zum Tode“ greifen die der Welt entfremdeten „Romantiker“ in der europäischen Malerei und Graphik des 18.-20. Jahrhunderts nach dem „alten Hausmittel“ der Selbsttötung, um ihrem unheilbaren Seelenleid und düsteren Zivilisationspessimismus ein Ende zu setzen. Denn die Würde des modernen Menschen begründet nicht mehr die Identität der Wahrheit mit dem Sein, noch weniger korrespondiert sie mit dem Willen einer unbegreiflichen, fernen Gottheit. „Man“ tötet sich, weil die eigene Existenz den metaphysischen Grund und Sinn unwiderruflich verloren hat und das Leben in einer von Ignoranz und Egoismus beherrschten Gesellschaft die Qualitäten einer infernalischen Wirklichkeit angenommen hat.

Als Erster richtete Goethes berühmter Romanheld Werther die Pistole gegen die eigene Schläfe, um dem Kerker der spießbürgerlichen Welt zu entfliehen (Abb. 49-51). In der bildenden Kunstwirklichkeit folgten ihm die anonymen Großstadtbewohner in der Gestalt eines vergreisten Liebhabers (Abb. 52), eines von der Last der materialistischen Logik erdrückten Intellektuellen (Abb. 59) oder des namenlosen Bürgers, welcher der pervertierten Gegenwart überdrüssig geworden ist (Abb. 70, 74). Der erkrankte „Romantiker“ des Industriezeitalters stirbt meistens allein, auch in der Öffentlichkeit, im Schauspiel des Desinteresses oder der Verachtung seiner Mitmenschen. Die Gründe für seine fatale Entscheidung, sich selbst zu töten, werden parallel zu dem fortschreitend komplexer werdenden Suiziddiskurs der Moderne auch in der Kunst immer unspezifischer, abstrakter, allgemeiner. Sie betreffen schließlich das Phänomen des gesellschaftlichen Lebens selbst, die epochalen politischen, sozialen und lebensphilosophischen Missstände, die bedrohlichen Konsequenzen des unaufhaltsamen wissenschaftlichen und technischen Fortschritts. Um eine angemessene und zugleich wirkungsvolle Darstellungsform für das neuzeitlich tragische Menschenbild zu finden, griffen die Künstler nach dem ikonographischen Erbe der moralisch polarisierten christlichen Kunst. Die anonymen

Todeswilligen der Malerei und Graphik seit der Zeit der europäischen Aufklärung nehmen entweder die säkularisierte Gestalt des gemarterten Jesu, des Gottessohnes an, den allerdings keiner mehr vom unsichtbaren Kreuz der eigenen gottverlassenen Existenz abzunehmen und zu beweinen vermag (Abb. 67, 70), oder die des biblischen Verräters Judas Ischariot (Abb. 44, 46, 47, 48). Dadurch stiften die romantischen Suiziddarstellungen eine unkonventionelle Form der ikonographischen Typologie, die, ähnlich der theologischen, das Faktum eines jeden in der Kunstwirklichkeit vollzogenen Aktes der Selbsttötung in einen globalen symbolischen Kontext versetzt, um inhaltliche Analogien zu begründen. Der frei gewählte Tod der anonymen Märtyrer und Sünder der Moderne erlangt dadurch die Form und die Bedeutung eines historisch relevanten Ereignisses, welches die Menschengeschichte im säkularisierten Sinne „eschatologisch“ verändert, d. h. zu ihrem endgültigen Ende führt. Parallel dazu liehen sich die Künstler tradierte, jedoch bereits sentimentalisierte oder profanisierte Motive aus der Jahrhunderte alten, christlich-religiösen Tradition, wie Darstellungen von Engeln, Dämonen oder Lasterallegorien. Sie wurden nach subjektiver Ansicht umformuliert, um in den eklektizistischen Kompositionen die Rolle von unkonventionellen Bildmetaphern und Personifikationen zu übernehmen, die das als immer vielschichtiger erkannte Seelenleben des Individuums veranschaulichen sollen (Abb. 59, 65, 66, 149). Dadurch erhält das zentrale Suizidmotiv selbst, dem sie thematisch untergeordnet sind, eine immer komplexere Struktur. Trotz des Pessimismus, der Verzweiflung und der apokalyptischen Vorahnungen, welche die von den Künstlern entworfene, bildhafte Anthropologie untermauert, bleibt der Aspekt der persönlichen Entscheidungs- und Handlungsfreiheit in allen individuellen Motivlösungen konstant, um sich im autonomen Vollzug des tödlichen Aktes zu manifestieren und dem sterbenden oder bereits toten Kompositionsprotagonisten die letzte Würde zu sichern.

Aus der Sehnsucht nach „Liebe, Himmel, Freiheit“ stirbt wiederum die shakespearesche Tragödienheldin Ophelia, nachdem sie an einem rätselhaften Wahnsinn erkrankt ist. In der Kunst und Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts wird ihre entkontextualisierte und idealisierte mädchenhafte Gestalt zur unsterblichen Muse des weltfremden Romantikers ernannt (Abb. 82, 87, 88, 94). Weniger weltfremd dagegen erscheinen ihre anonymen Nachfolgerinnen, die in den trüben Gewässern der großstädtischen Kanäle den Tod suchen. Armut (Abb. 105, 113), Missbrauch (Abb. 101), Zwangsehe (Abb. 103) oder Prostitution (Abb. 111), darin konkretisieren sich die realen, unpoetischen Gründe für den Suizid der namenlosen „Alltagsophelien“, deren graduell ästhetisierter Leichnam auf zahlreichen Leinwänden und Graphikblättern seit der zweiten

Hälfte des 19. Jahrhunderts zu sehen ist. An der Wende zum 20. Jahrhundert gesellen sich zu ihnen die einsamen Gestalten von schwangeren Frauen und proletarischen Müttern mit ihren Kindern (Abb. 127, 130-134, 156). Das paradigmatische Vorbild für die unbekannte Ertrunkene bestimmt auch in diesem ikonographischen Traditionsstrang das kanonisierte Motiv des toten Gottessohns (Abb. 101, 103, 116) oder seiner sich aufopfernden Mutter (Abb. 127, 130, 131), so dass die säkularisierte Typologie auch für diesen Motivkreis ihre Gültigkeit beibehält. Neu im Motiv des romantischen Suizides ist dagegen der Aspekt des sozialen Engagements. Während die „Werthernachfolger“ der Kunstwirklichkeit in der Gegenwart ihrer sichtbar gewordenen Gedanken und Affekte (Abb. 54, 59, 65, 66) oder unter dem gleichgültigen Blick der Mitmenschen (Abb. 52, 70, 73, 74) sterben, fordert der Tod der unbekannt Ertrunkenen die gesellschaftliche Aufmerksamkeit (Abb. 104, 113, 115-117, 123) oder sucht den Bildbetrachter selbst als einen Betroffenen anzusprechen und ins Bildereignis zu involvieren (Abb. 101, 103, 111). Der Grund für diese Änderung der Perspektive ist in der traditionellen Auffassung der Frau als Mutter bzw. als Prinzip des Lebens zu sehen, weswegen auch die Maler ihren verfrühten Tod als eine Tragödie von universalem Ausmaß zu problematisieren suchten.

Der Künstler des 19.-20. Jahrhunderts tritt wiederum nicht in der Rolle des Chronisten hinter den Suiziddarstellungen zurück, die seine subjektive Sicht auf das reale Phänomen reflektieren, sondern zeigt sich selbst als betroffen oder sogar als Selbstmörder. Verzweifelt, desillusioniert, verarmt träumt er von einer idealisierten Vergangenheit, in der sich Künstler- und Priestersein decken, in der sich der schöpferische Prozess als ein Akt der göttlichen Offenbarung manifestiert (Abb. 141, 144). Er lässt sein „Elitebewusstsein“ im Licht des Altertums Rechtfertigung finden, um die Weltfremdheit des auserwählten Intellektuellen in der profanen bürgerlichen Wirklichkeit als unvermeidlich, seinen Suizid als notwendig zu formulieren. Gleichzeitig wendet er sich kritisch an die verständnislose Gesellschaft, indem er sich selbst und/oder Freunde, Dichter und Maler als suizidgefährdet oder bereits tot in seinen Werken vergegenwärtigt (Abb. 149, 152, 154, 155, 163). Um sich in der Rolle des Märtyrers der Moderne zu präsentieren, griffen die Maler allerdings selten nach dem ikonographischen Rahmen zum Thema des gemarterten Jesu im Geiste des romantischen Künstlerkultes (Abb. 86), sondern nach dem verpönten Bild des verdammten Gottesverrätters Judas (Abb. 152, 154, 155, 157). Mit der bissigen Formensprache des alten, von der akademischen Kunst verworfenen Motivs des unheroischen Selbstmordes suchten sie den prosaischen Grund ihrer tatsächlichen Not auszusprechen, nämlich die

Misere, die Armut, die Hoffnungslosigkeit. Dadurch verwandelt sich das Motiv des Suizides zum Ersatzmittel für die reale Waffe, die der Künstler in der Wirklichkeit seiner Bilder schließlich nicht gegen die eigene Schläfe, sondern gegen die zeitgenössische Wirklichkeit richtet, um in einer radikalen Ausdrucksweise zu zeigen, dass eine Gesellschaft, welche die eigene Kultur, deren führender Träger die Kunst ist, missachtet, ablehnt und sogar zerstört, letztendlich selbst einen äußerst würdelosen und hässlichen Selbstmord begeht.

Zusammenfassung

Im Prozess der Säkularisierung und Entkriminalisierung des Phänomens des menschlichen Freitodes seit der Epoche der europäischen Aufklärung im 18. Jahrhundert änderte sich auch die Sicht der Künstler auf die kontroverse Problematik. Es bildete sich ein neuer thematischer und ikonographischer Strang der seit der Antike bestehenden Tradition der „heroischen“ und „unheroischen“ Suiziddarstellungen heraus. Die modernen Interpretationen zum Thema des „romantischen Suizides“ distanzieren sich fortschreitend von den konventionalisierten kompositorischen Lösungen und der moralischen Ambivalenz der vergangenen Jahrhunderte und schlugen eine selbständige Entwicklung ein. Die vorliegende kunstwissenschaftliche Monographie widmet sich der Untersuchung der thematischen Grundzüge und der ikonographischen Besonderheiten dieser neuzeitlichen Motivtradition, die sich überwiegend in den Kunstwerken der europäischen Malerei und Graphik des 18.-20. Jahrhunderts nachweisen lässt. Die Studie folgt dabei der Absicht, wenig beachtete oder unerforscht gebliebene Aspekte der Tradition der Todesdarstellungen aufzuzeigen und dadurch vorhandene Forschungslücken zu schließen. Zu diesem Ziel werden repräsentative Werke aus drei Jahrhunderten einer kunstwissenschaftlichen Analyse unterzogen. Ihren Gegenstand bestimmen Bilder von anonymen Großstadtbewohnern, die sich nach dem Beispiel des Romanhelden Werther erschießen, von unbekanntem Ertrunkenen, die dem literarischen Topos der shakespeareschen Tragödienfigur Ophelia folgen, und von sich selbst entleibenden Dichtern und Malern und Schauspielern. Die ausgesuchten Kompositionen bezeugen die Vorliebe der Künstler für den Rückgriff auf ikonographische Matrizen aus der christlich-religiösen Kunst, die sie mit weltlichem Inhalt besetzten und dadurch ein neues symbolisches Vokabular erschufen. Der von den einzelnen Kunstwerken begründete Suiziddiskurs eröffnet eine zutiefst pessimistische Sicht auf die positivistische und industrielle Wirklichkeit der Moderne, die als „selbstmörderisch“ beurteilt und kritisiert wird.

Abstract

The artists view on controversial problem of human suicide began to change during the secularization and decriminalization process in the Age of the Enlightenment in the 18th Century. In that period, a novel thematic and iconographic thread emerged in the ancient tradition, of “heroic” and “unheroic” suicide presentations. The modern interpretation of the theme of “romantic suicide” dissociated itself from conventionalized compositional solutions and the moral ambivalence of the past centuries with the objective of heading for an independent development. This monograph intends to study the thematic traits and the iconographic characteristics of this novel motivic tradition, which can mainly be found in the artworks of the European paintings and graphics of the 18th to 20th centuries. The study is intended to show the insufficiently covered or entirely unresearched aspects of death representation tradition and to fill obvious research gaps. Therefore some selected representative images from three centuries are scientifically analyzed. The first motivic group contains pictures of anonymous male metropolitans, who shoot themselves following the example of novel hero Werther. Second group depicts pictures of an unknown drowned woman, who acts in an analogous manner to Shakespeare’s Ophelia. Third group consists of the artist committing suicide himself. The selected compositions testify the artist’s preference for the reuse of traditional iconographic templates from the Christian art, which they filled with worldly content and thereby created a new symbolic vocabulary. The suicidal discourse based on the individual works of art constitutes a deeply pessimistic view and passes criticism on the, as „suicidal“ denoted, positivistic and industrial reality.

Abbildungsverzeichnis

1. **Achileus-Maler** zugeschr., *Grabmal eines Kriegers/Abschied*, um 475-450 v. Chr., weißgründige Lekythos, attisch-rotfigurig, Ton, Höhe 46 cm, Antikensammlung, Staatliche Museen zu Berlin, Inv. Nr. 1983.1. Aus: Clair 2005, S. 44, Kat. Nr. 1a.
2. **Achileus-Maler** zugeschr., *Grabmal eines Kriegers*, um 450-445 v. Chr., Detail zu Abb. 1. Aus: Oakley 2004, S. 160, Abb. 120.
3. **Achileus-Maler** zugeschr., *Grabmal eines Kriegers*, um 450-445 v. Chr., Detail zu Abb. 1. Aus: Oakley 2004, S. 161, Abb. 121.
4. **Phiale-Maler**, *Der Totengeleiter Hermes und sich schmückende Frau*, um 440-430 v. Chr., weißgründige Lekythos, attisch-rotfigurig, Ton, Höhe 35 cm, Staatliche Antikensammlung und Glyptothek, München, Inv. Nr. 6248. Aus: Aust. Kat. München 1967, S. 45.
5. **Phiale-Maler**, *Der Totengeleiter Hermes und sich schmückende Frau*, um 440-430 v. Chr., Details zu Abb. 4. Aus: Oakley 2004, S. 142, Abb. 104.
6. **Phiale-Maler**, *Der Totengeleiter Hermes und sich schmückende Frau*, um 440-430 v. Chr., Details zu Abb. 4. Aus: Oakley 2004, S. 143, Abb. 105.
7. **Alkimachosmaler** zugeschr., *Gebet des Aias vor dem Selbstmord*, um 460 v. Chr., schwarzgründige Lekythos, attisch-rotfigurlich, Ton, Höhe 32 cm, Antikenmuseum, Basel, Inv. Nr. BS 1442. Aus: Schefold 1976, Abb. 15.3.
8. **Alkimachosmaler** zugeschr., *Der Tod des Aias*, um 460 v. Chr., Detail zu Abb. 7. Aus: Flaschar 1994, Abb. 9.
9. **Unbekannter Künstler**, *Der Tod des Aias*, zweite Hälfte des 7. Jahrhunderts v. Chr., Gemme aus Perachora, Ø ca. 2 cm, Metropolitan Museum of Art, New York, Inv. Nr. 42.11.13. Aus: Simon 2003, S. 43, Abb. 11,1.
10. **Engelram/Rudolfo**, *Reliquienschrein des San Millán*, um 1067-1070, Fragment des äußeren Schmucks, Elfenbeinrelief, Maße unbekannt, San-Millán de la Cogolla, Alt Kastilien. Aus: Ariès 1984, S. 100, Abb. 145.
11. **Unbekannter Künstler**, *Verdammung*, vor 1130, Kapitell aus dem inneren Westwerk der Kathedrale Saint-Lazare, Autun. Aus: Cremer 1972, S. 31, Abb. 10.
12. **Unbekannter Künstler**, *Der erhängte Judas*, 11. Jahrhundert, illuminierte Handschrift, Titel und Maße unbekannt, Biblioteca Apostolica Vaticana (Vat. Lat. 473F8Ro), Rom. Aus: Brown 2001, S. 73, Abb. 35.

- 13. Giotto di Bondone**, *Allegorie der Verzweiflung*, um 1305, Fresko, Scrovegni-Kapelle, Padua. Aus: Brown 2001, S. 66, Abb. 28.
- 14. Giotto di Bondone**, *Das Jüngsten Gericht. Die Verdammten*, 1305, Fresko, Scrovegni-Kapelle, Padua. Aus: Vorgrimler 1993, S. 192.
- 15. Giotto di Bondone**, *Das Jüngsten Gericht. Der erhängte Judas*, 1305, Detail zu Abb. 14.
- 16. Taddeo di Bartolo**, *Die Hölle. Der Kreis der Zornigen*, um 1394, Fresko, Collegiata di St. Maria Assunta, San Gimignano. Aus: Opitz 1998, Abb. 24.
- 17. Nardo di Cione**, *Die Hölle*, 1357, Fresko, Strozzi-Kapelle, Santa Maria Novella, Florenz. Aus: Malke 2000, S. 250, Abb. 236.
- 18. Nardo di Cione**, *Die Hölle. Der Kreis der Selbstmörder*, 1357, Details zu Abb. 17.
- 19. Unbekannter Künstler**, *Ars moriendi*, 15. Jahrhundert, Holzschnitt, Maße unbekannt, Bibliothèque nationale, Paris. Aus: Ariès 1984, S. 158, Abb. 221.
- 20. Lorenzo Lotto**, *Portrait einer Dame als Lucretia*, um 1530-1533, Öl auf Leinwand, 95 x 110,6 cm, National Gallery, London, Inv. Nr. NG4256. Aus: Backer/Henry 1995, S. 395.
- 21. Lorenzo Lotto**, *Portrait einer Dame als Lucretia*, um 1530-1533, Detail zu Abb. 20.
- 22. Unbekannter Künstler**, *Lucretias Selbstmord*, 14. Jahrhundert, Sächsische Weltchronik, Maße unbekannt, Staatsbibliothek zu Berlin, Stiftung Preußischer Kulturbesitz. Aus: Signori 1994, S. 103, Abb. 6.
- 23. Unbekannter Künstler**, *Die Geschichte der Lucretia*, 1473, Holzschnitt, Illustration zu Giovanni Boccaccio, *De claris mulieribus* (Ulm 1473), Maße unbekannt, Pierpont Morgan Library, New York. Aus: Carroll/Stewart 2003, S. 8, Abb. 1.1.
- 24. Marcantonio Raimondi nach Raffael**, *Lucretia*, um 151-1512, Kupferstich, 21,7 x 13,3 cm, Museum of Fine Arts, Boston, Inv. Nr. 21.10894. Aus: Shoemaker 1981, S. 95, Kat. Nr. 20.
- 25. Lucas Cranach der Ältere**, *Selbstmord der Lucretia*, um 1524, Öl auf Holz, 194 x 75 cm, Alte Pinakothek, München, Inv. Nr. 691. Aus: Schawe 1999, S. 33.
- 26. Harmen Steenwijck**, *Vanitas*, um 1640, Öl auf Leinwand, 37,7 x 38,2 cm, Stedelijk Museum de Lakenhal, Leiden, Inv. Nr. 408. Aus: Bergström 1956, S. 171, Abb. 45.
- 27. Peter Paul Rubens**, *Der sterbende Seneca*, 1612-1613, Öl auf Holz, 185 x 154,7 cm, Alte Pinakothek, München, Inv. Nr. 305. Aus: Renger 2002, S. 387, Kat. Nr. 305.

- 28. Unbekannter Künstler**, *Der sterbende Seneca*, 16. Jahrhundert, illuminierte Handschrift, Titel und Maße unbekannt, Robert Garret Library, Baltimore. Aus: Niutta/Santucci 1999, S. 30, Abb. 1.
- 29. Christian Friedrich Krull**, *Totenmaske von Gotthold Ephraim Lessing*, 1784, Gipsabnahme, Büstensammlung, Herzog August Bibliothek, Wolfenbüttel. Aus: Jansen 1989, S. 294, Abb. 12.
- 30.** *Der Tod als Bruder des Schlafes: trauernder Engel mit erloschener Fackel*, Titelblatt zu G. E. Lessing, *Wie die Alten den Tod gebildet* (Berlin 1769), Staatsbibliothek zu Berlin, Stiftung Preußischer Kulturbesitz. Aus: Hertl 2002, S. 48, Abb. 37.
- 31. Caspar David Friedrich**, *Abtei im Eichwald*, 1809-1810, Öl auf Leinwand, 110,4 x 171 cm, Alte Nationalgalerie, Berlin, Inv. Nr. NG 9/85. Aus: Clair 2005, S. 377, Kat. Nr. 207.
- 32. Thomas Sully**, *Bemalte Brosche, die Louisa Hairston am Grabe ihrer Mutter darstellt*, 1805, Maße und Technik unbekannt, Sammlung Douglas H. Cordon, Baltimore, Maryland. Aus: Ariès 1984, S. 222, Farbtafel VII.
- 33. Théodore Géricault**, *Studie zweier abgetrennten Köpfen*, um 1819, Öl auf Leinwand, 50 x 61 cm, Nationalmuseum, Stockholm, Inv. Nr. NM 2113. Aus: Eitner 1983, S. 310, Abb. 31.
- 34. Ary Scheffer**, *Der Tod von Géricault*, 1824, Öl auf Leinwand, 46 x 36 cm, Musée de Louvre, Paris, Inv. Nr. M.I.209. Aus: Ausst. Kat. Paris 1980, S. 39, Kat. Nr. 7.
- 35. Bernado Daddi/Nachfolger (Fabriano-Meister)**, *Die Beweinung Christi*, um 1440-1445, Tempera und Gold auf Pappelholz, 19 x 37 cm, Gemäldegalerie, Berlin, Inv. Nr. 1059. Aus: Ausst. Kat. Berlin 1980, S. 115, Kat. Nr. 143 (Ausschnitt).
- 36. Richard Müller**, *Ruhm*, 1919, Radierung, 13,6 x 2,16 cm, Privatbesitz. Aus: Günther 1995, S. 170, Abb. 95.
- 37. Arnulf Rainer**, *Totenmaske*, 1978, Öl und Tusche auf schwarz-weißer Photographie, 60,3 x 48,3 cm, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München. Aus: Ausst. Kat. Hamburg/München 1983, S. 105, Kat. Nr. 92.
- 38. Jacques-Louis David**, *Der Tod des Sokrates*, 1787, Öl auf Leinwand, 129,5 x 196,2 cm, Catharine Lorillard Wolfe Collection, Metropolitan Museum of Art, New York, Inv. Nr. 31.45. Aus: Nanteuil 1987, S. 95, Kat. Nr. 12.

- 39. Juan de Juanes** (Vicente Juan Masipigen), *Das letzte Abendmahl (Das Sakrament der Eucharistie)*, um 1562, 191 x 116 cm, Öl auf Holz, Museo Nacional del Prado, Madrid, Inv. Nr. P00846. Aus: Urbina 1988, S. 19.
- 40. Johannes Grützke**, *Der Tod des Sokrates*, 1975, Öl auf Leinwand, 180 x 205 cm, Ludwig Forum für Internationale Kunst, Aachen, Inv. Nr. 632. Aus: Bacher 1995, Farbtafel 19.
- 41. Richard Dadd**, *Lucretia*, 1854, Aquarell auf braunem Papier, 30,5 x 25,4 cm, Board of Governors of the Bethlem Royal Hospital, London, Inv. Nr. LDBTH201. Aus: Allderidge 1974, S. 59, Abb. 53.
- 42. Tizian**, *Mater Dolorosa mit umschlossenen Händen*, um 1555, Öl auf Leinwand, 68 x 61 cm, Museo Nacional del Prado, Madrid, Inv. Nr. P00443. Aus: Wethey 1969, S. 115, Kat. Nr. 76, Abb. 101.
- 43. Otto Mueller**, *Lukretia (Stehender Mädchenakt mit Dolch)*, um 1903, Öl auf Leinwand, 175 x 90,5 cm, Privatbesitz. Aus: Hohenzollern/Lüttichau 2003, S. 17, Abb. 4.
- 44. Honoré Daumier**, *Der Selbstmörder*, um 1850, Federlithographie, 2,18 x 2,56 cm, Blatt IV. aus dem Graphikzyklus *Sentiments et passions* (1840-1841), Le Charivari 24. 06. 1840, zum Standort siehe Noack, DR Nr. 801. Aus: Perrot 1992, S. 608.
- 45. Francisco de Goya**, *Hier ebenso wenig (Tampoco)*, 1810-1814, Blatt XXXVI. aus dem Graphikzyklus *Los Desastres de la Guerra*, Radierung, Aquatinta und Polierstahl, 15,5 x 20,5 cm, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, Berlin. Aus: Ausst. Kat. Hamburg 1993, S. 80, Kat. Nr. 69.
- 46. George Grosz**, *Aktuelle Kurzgeschichte*, 1932, Aquarell und Tusche auf Papier, 59 x 46 cm, The Estate of George Grosz, Princeton, N. J., Inv. Nr. EGG.1.30.10 Aus: Schneede 1975, S. 88, Abb. 8.
- 47. William Hogarth**, *Die Schnapsgasse (Gin Lane)*, 1751, Kupferstich und Radierung, 38,9 x 32,1 cm/35,6 x 30,1 cm. Graphische Sammlung, Kunsthaus Zürich, Inv. Nr. 1927/20. Aus: Bachofen-Moser 1983, S. 110, Kat. Nr. 68.
- 48. George Grosz**, *Menschen in der Straße*, 1915-1916, Blatt V. aus *Erste George Grosz-Mappe* (Berlin 1917), Lithographie, 27,6 x 21,7 cm, Museum of Modern Art, Department of Prints and Illustrated Books, New York, Inv. Nr. 483.49.5. Aus: Dückers 1979, S. 50, Kat. Nr. M I, 5.

- 49. Unbekannter Künstler**, *Werther, sich erschießend*, o. J., Aquarell auf Papier, 18,6 x 16,2 cm, Freies Deutsches Hochstift, Frankfurt am Main. Aus: Ausst. Kat. Ratingen 1982, Kat. Nr. 30.
- 50. J. G. Klinger** (nach A. W. Küffner), *Werther*, 1785, Kupferstich in Röteldruck, 20,2 x 17 cm, Freies Deutsches Hochstift, Frankfurt am Main. Aus: Ausst. Kat. Ratingen 1982, Kat. Nr. 91.
- 51. Tony Johannot**, *Sterbeszene*, 1844, Kupferstich, 10,2 x 7,9 cm, Freies Deutsches Hochstift, Frankfurt am Main. Aus: Ausst. Kat. Ratingen 1982, Kat. Nr. 114j.
- 52. Leonardo Alenza y Nieto**, *Satire des romantischen Suizids aus Liebe*, um 1839, Öl auf Leinwand, 35 x 26,5 cm, Museo Romantico, Madrid, Inv. Nr. 33. Aus: Museo Romantico (abbgebildet mit der freundlichen Genehmigung des Museums).
- 53. Leonardo Alenza y Nieto**, *Suizid*, um 1830, Bleistift auf Papier, Maße unbekannt, Privatbesitz, Zürich. Aus: Licht 1984, S. 17, Abb. 1.
- 54. George Cruikshank**, *Eifersucht*, 1825, Kupferstich, 20,2 x 23,7 cm, S. Knight, Sweeting's Alley Royal Exchange. Aus: Wardroper 1977, S. 109.
- 55. Unbekannter Künstler**, *Ritter, Dame und Tod (The Shield of Parade)*, um 1470-1480, bemalter Turnierschild, niederländisch, Holz, 82,8 x 30,4 cm, British Museum, London, Inv. Nr. 1863,0501.1. Aus: Huizinga 2006, S. 151, Abb. 5.
- 56. Francisco de Goya**, *Don Quijote bei der Lektüre*, 1812-1823, Feder und Sepialavis auf Papier, 2,07 x 1,44 cm, British Museum, London, Inv. Nr. 1862,0712.188. Aus: Wohlgemuth 2001, S. 13, Abb. 1.
- 57. Francisco de Goya**, *Die Alten oder die Zeit*, um 1808-1812, Öl auf Leinwand, 181 x 125 cm, Musée des Beaux Art, Lille, Inv. Nr. P 50. Aus: Hofmann 2005, S. 203, Abb. 141.
- 58. Leonardo Alenza y Nieto**, *Satire des romantischen Suizids*, um 1839, Öl auf Leinwand, 36,5 x 28,5 cm, Museo Romantico, Madrid, Inv. Nr. 32. Aus: Museo Romantico (abbgebildet mit der freundlichen Genehmigung des Museums).
- 59. Antoine Wiertz**, *Der Suizid*, 1854, Öl auf Leinwand, 155 x 164 cm, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Brüssel, Inv. Nr. 1950. Aus: Marechal 2005, S. 24, Abb. 6.
- 60. Jörg Ratgeb**, *Das letzte Abendmahl*, 1519, Herrenbergeraltar, linker Flügel, Mischtechnik auf Tannenholz, 400 x 680 cm (Höhe und Breite des Gesamaltars), Staatgalerie, Stuttgart, Inv. Nr. 1523 a-e. Aus: Dinzelbacher 1977, Abb. 6.
- 61. Antoine Wiertz**, *Der Suizid*, 1854, Detail zu Abb. 59.

- 62. Anonym**, *Andachtsbild*, erste Hälfte des 19. Jahrhunderts, Bibliothèque nationale, Paris. Aus: Perrot 1992, S. 461.
- 63. Antoine Wiertz**, *Der Suizid*, 1854. Detail zu Abb. 59.
- 64. William Blake**, *Satan erregt die rebellischen Engel*, 1808, Aquarell auf Papier, Entwurf für John Miltons *Paradise Lost*, 51,8 x 31,2 cm, Victoria and Albert Museum, London, Inv. Nr. FA.697. Aus: Link 1997, S. 65, Abb. 15.
- 65. Johan Tobias Sergel**, *Von Verzweiflung bedrückt*, 1795, Zeichnung aus der Serie *Geschichte eines Mannes bei den ersten Anfällen von Hypochondrie*, Feder, lavierte Tusche und schwarze Kreide auf Papier, 19,8 x 33,1 cm, Nationalmuseum, Stockholm, Inv. Nr. NMH 109/1906. Aus: Clair 2005, S. 309, Kat. Nr. 168c.
- 66. G. S. Gaucher?**, *Le Désespoir l'entraîne à la mort/La Religion le rappelle à la vie*, Titelblatt zu Marie-Nicolas-Silvestre Guillons *Entretiens sur le suicide, on courage philosophique opposé au Courage religieux. Et Réfutation des principes de Jean-Jacques Rousseau, de Montesquien, de Madame de Staël, etc., en faveur du Suicide* (Paris 1802), Staatsbibliothek zu Berlin, Stiftung Preußischer Kulturbesitz. Aus: Ebd.
- 67. Edouard Manet**, *Der Selbstmörder*, 1877-1881, Öl auf Leinwand, 38 x 46 cm, Stiftung Sammlung E. G. Bührle, Zürich. Aus: Ausst. Kat. Bern 2006, S. 157.
- 68. Honoré Daumier**, *Rue Transnonain, le 15 avril 1834*, Lithographie, 28 x 44 cm, Association des Amis d' Honoré Daumier, Paris. Aus: Mai 1990, S. 384, Abb. 16.
- 69. Peter Paul Rubens**, *Die Beweinung Christi*, um 1613, Öl auf Leinwand, 150 x 204 cm, Lichtenstein Museum, Wien, Inv. Nr. GE 62. Aus: Kräftner 2004, S. 111, Abb. 38.
- 70. George Grosz**, *Der Selbstmörder*, 1916, Öl auf Leinwand, 100 x 77,6 cm, Tate Gallery, London, Inv. Nr. T02053. Aus: Schuster 1994, Kat. Nr. IX.7, S. 322.
- 71. George Grosz**, *Der Liebeskranke*, 1916, Öl auf Leinwand, 100 x 78 cm, Kunstsammlung Nordheim-Westfalen, Düsseldorf, Inv. Nr. 0214. Aus: Schuster 1994, S. 321, Kat. Nr. IX.6.
- 72. Unbekannter Künstler**, *Venus von Milo*, um 100 v. Chr., Marmor, Höhe 202 cm, Musée de Louvre, Paris, Inv. Nr. LL 299/Ma 399. Aus: Curtis 2003, o. S.
- 73. George Grosz**, *Selbstmörder*, um 1918, Aquarell, Rohrfeder und Tusche auf Papier, 50,8 x 36,5 cm, Galerie Nierendorf, Berlin. Aus: Schneede 1975, S. 83, Abb. 3.
- 74. Max Slevogt**, *Der Selbstmörderautomat*, 1916, Lithographie, 37,7 x 24,3 cm, Blatt XVII. aus *Der Bildermann: Steinzeichnungen für das deutsche Volk* (Heft Nr. 17, Berlin 1916), Privatbesitz. Aus: Söhn 2002, S. 135, Kat. Nr. 54.

- 75. Max Liebermann**, *Papageienallee*, 1902, Öl auf Leinwand, 81,1 x 72,5 cm, Kunsthalle, Bremen, Inv. Nr. 690-1955/10. Aus: Ausst. Kat. Bremen 1968, S. 78, Kat. Nr. 102.
- 76. Unbekannter Photograph**, *Blick in die Siegesallee*, 1900, schwarz-weiße Photographie, Landesbildstelle, Berlin. Aus: Lehnert 1998, Titelblatt.
- 77. Karl Hubbuch**, *Der praktische Selbstmörder*, 1908-1912, Bleistift und rote Tinte auf Papier, 22 x 20 cm, Nachlass des Künstlers, Karlsruhe. Aus: Goettl 1981, S. 9.
- 78. Johann Heinrich Füssli**, *Der Tod der Ophelia*, 1770-1778, Pinsel, schwarze Tusche und Bleistift auf Papier, 28,8 x 35,3 cm, British Museum, London, Inv. Nr. 1885,0314.234. Aus: Licht 1997, S. 153, Kat. Nr. 44.
- 79. Francesco Bartolozzi nach Henry Tresham**, *Ophelia*, 1794, Kupferstich, Maße unbekannt, Folger Shakespeare Library, Washington. Aus: Young 2002, S. 263, Abb. 12.
- 80. Johann Heinrich Füssli**, *Lady Macbeth, schlafwandelnd* (W. Shakespeare, *Macbeth* V, 1), Öl auf Leinwand, 160 x 221 cm, Musée de Louvre, Paris, Inv. Nr. R.F. 1970-29. Aus: Bhattacharya-Stettler 1989, Abb. 101.
- 81. Johann Heinrich Füssli**, *Die wahnsinnige Kate*, 1806-1807, Öl auf Leinwand, 92 x 72,3 cm, Frankfurter Goethe-Museum, Freies Deutsches Hochstift, Frankfurt am Main, Inv. Nr. IV-1955-7. Aus: Michaelis 1982, S. 23, Abb. 33.
- 82. John Everett Millais**, *Ophelia*, 1851-1852, Öl auf Leinwand, 75 x 122 cm, Tate Gallery, London, Inv. Nr. N01506. Aus: Ash 1999, S. 320, Abb. 12.
- 83. Guido Reni**, *Die Himmelfahrt Mariae*, 1642, Öl auf Seide, 295 x 208 cm, Alte Pinakothek, München, Inv. Nr. 446. Aus: Schawe 1999, S. 122.
- 84. Arthur Hughes**, *Ophelia*, 1852, Öl auf Leinwand, 68,7 x 123,8 cm/94 x 148 cm, City Art Galleries, Manchester, Inv. Nr. 1955.105. Aus: Mancoff 2001, S. 51, Abb. 17.
- 85. Ford Madox Brown**, *Down Stream*, 1871, Holzschnitt, Maße unbekannt, Illustration zu dem Gedicht *Down Stream* von D. G. Rossetti in *The Dark Blue* (Heft Nr. 2, London 1871, S. 210), Standort unbekannt. Aus: Fontana 1998, S. 28, Abb. 1.
- 86. Henry Wallis**, *Der Tod von Chatterton*, 1856, Öl auf Leinwand, 62,2 x 93,3 cm, Tate Gallery, London, Inv. Nr. N01685. Aus: Clair 2005, S. 362, Kat. Nr. 188.
- 87. Frances MacDonald**, *Ophelia*, 1898, Aquarell, 453 x 1018 cm, Privatbesitz. Aus: Billcliffe/Murray 1978, S. 72-73.

- 88. John Austen**, *Der Tod der Ophelia*, 1922, Holzschnitt, Maße unbekannt, Illustration zu William Shakespeare, *Hamlet, Prince of Denmark* (London 1922), Standort unbekannt. Aus: Shakespeare 2010, S. 141.
- 89. Gustav Klimt**, *Fischblut*, Feder und Tusche auf Papier?, Maße unbekannt, veröffentlicht in der Zeitschrift *Ver Sacrum* 1898, verschollen. Aus: Strobl 1980, S. 200, Kat. Nr. 675.
- 90. Skopas von Paros**, *Torso einer tanzenden Mänade*, Nachbildung aus der Mitte des 1. Jahrhunderts v. Chr. in reduziertem Maßstab nach einer Statue von Skopas aus dem dritten Viertel des 4. Jahrhunderts v. Chr., Marmor, Höhe 45 cm, Staatliche Kunstsammlungen, Skulpturensammlung, Dresden, Inv. Nr. 133. Aus: Fischer 1995, S. 28.
- 91. Myron Tannenbaum**, *Jean Erdman Dancing „Ophelia“*, 1946, Silbergelatineabzug, Maße unbekannt, Privatbesitz. Aus: Kiefer 2001, S. 34, Abb. 36.
- 92. John Everett Millais**, *Ophelia*, 1851-1852, Detail zu Abb. 82.
- 93. John Austen**, *Der Tod der Ophelia*, 1922, Detail zu Abb. 88.
- 94. Salvador Dali**, *Der Tod der Ophelia*, 1973, Kaltnadelradierung und Aquatinta auf Papier, kolloriert, 38,2 x 28,5 cm, Blatt VII. aus der graphischen Serie zu *Hamlet* von William Shakespeare, Privatbesitz. Aus: Michler u. a. 1994, S. 216, Kat. Nr. 613.
- 95. Antonello da Messina**, *Maria der Verkündigung*, um 1473, Öl auf Holz, 42,5 x 32,8 cm, Alte Pinakothek, München, Inv. Nr. 8054. Aus: Schawe 1999, S. 48.
- 96. Meister des Eggelsberger Altars**, *Tod Mariens*, 1481, Technik und Maße unbekannt, Schlossmuseum, Linz. Aus: Borst u. a. 1993, S. 281, Abb. 9.
- 97. R. Regnard**, *Augustine*, 1878, schwarzweiße Photographie aus *Iconographie photographique de la Salpêtrière* (Paris 1877-1880), Princeton University Library, Princeton, New Jersey. Aus: Parker/Hartman 1985, Abb. 5, S. 88.
- 98. Albert Ciamberlani**, *Ophelia*, um 1900, Öl auf Leinwand, 40,5 x 65,3 cm, Musée Royaux des Beaux Arts de Belgique, Brüssel, Inv. Nr. 7961. Aus: Vanbellingen 1993, S. 44, Kat. Nr. 7, Abb. 3.
- 99. Die Unbekannte aus der Seine**, um 1900, o. A. Aus: Hertl 2002, S. 138, Abb. 88.
- 100. Leonor Fini**, *Die Aufmachung erübrigt sich (La toilette inutile)*, 1964, Öl auf Leinwand, 55 x 83 cm, Sammlung Jansen, Brüssel. Aus: Jelenski 1968, S. 119.
- 101. George Frederic Watts**, *Found Drowned*, um 1848-1850, Öl auf Leinwand, 213,4 x 119,4 cm, Watts Gallery, Compton, Inv. Nr. COMWG. 161. Aus: Brown 2001, Abb. 84, S. 169.

- 102. George Frederic Watts**, *Under a Dry Arch*, 1849-1850, 101,5 x 137 cm, Watts Gallery, Compton, Inv. Nr. COMWG. 171. Aus: Blunt 1975, Abb. 6.
- 103. Wassilij Perov**, *Die Ertrunkene*, 1867, Öl auf Leinwand, 68 x 106 cm, Tretjakow-Galerie, Moskau, Inv. Nr. unbekannt. Aus: Ljaskovskaja 1979, S. 73.
- 104. Wassilij Perov**, *Die Ertrunkene*, um 1867, erster Entwurf, Technik und Maße unbekannt, verschollen. Aus: Perov 1960, S. 34.
- 105. Wassilij Perov**, *Die Ertrunkene*, 1867, zweiter Entwurf, Öl auf Leinwand, 23,7 x 37,5 cm, Tretjakow-Galerie, Moskau, Inv. Nr. unbekannt. Aus: Ljaskovskaja 1979, S. 72.
- 106. Wassilij Perov**, *Die Ertrunkene*, 1867, dritter Entwurf, Öl auf Leinwand, 43,5 x 57 cm, Tretjakow-Galerie, Moskau, Inv. Nr. unbekannt. Aus: Ljaskovskaja 1979, S. 72.
- 107. Hans Holbein der Jüngere**, *Der Leichnam Christi im Grabe*, 1521, Altarretabel des Hans Oberried für den Dom zu Freiburg, Tempera auf Lindenholz, 30,5 x 200 cm, Kunstmuseum, Basel, Inv. Nr. 318. Aus: Ausst. Kat. Bern 2006, S. 31.
- 108. Michelangelo Merisi da Caravaggio**, *Der Tod der Maria*, 1601-1606, Öl auf Leinwand, 369 x 245 cm, Musée de Louvre, Paris, Inv. Nr. INV 54. Aus: Marini 1987, S. 231, Abb. 61.
- 109. Max Klinger**, *Verlassen*, 1884, Blatt V. aus dem Graphikzyklus *Ein Leben*, Radierung und Aquatinta, zweifarbig in Schwarz und Rot, 27 x 42,7 cm/44,1 x 59,7 cm, Museum der bildenden Künste, Leipzig, Inv. Nr. NI. 2493/6. Aus: Schmidt/Gaßner 2007, S. 97, Kat. Nr. 15.
- 110. Max Klinger**, *Vom Meer ausgeworfen*, 1874-77, Feder in Schwarz, Pinsel in Grau auf Papier, laviert, 34,6 x 23,1 cm, Leipziger Skizzenbuch, Museum der bildenden Künste, Leipzig, Inv. Nr. NI. 2531. Aus: Guratzsch 1995, S. 171, Kat. Nr. C 268.
- 111. Max Klinger**, *Untergang* (zweite Fassung), 1884, Radierung und Kaltnadel, 24,6 x 19,7 cm/59,6 x 44 cm, Blatt XII. aus dem Graphikzyklus *Ein Leben*, Museum der bildenden Künste, Leipzig, Inv. Nr. NI. 2493/13. Aus: Schmidt/Gaßner 2007, S. 101, Kat. Nr. 22.
- 112. Roy Lichtenstein**, *Ertrinkendes Mädchen*, 1963, Öl und Kunstharz auf Leinwand, 171,6 x 69,5 cm, Museum of Modern Art, New York, Inv. Nr. 685.1971. Aus: Elderfield 2004, S. 217.
- 113. Heinrich Zille**, *Des Lebens satt*, um 1899, Lithographie, koloriert, 18,4 x 23,3 cm, Axel Springer Verlag, Berlin. Aus: Flügge/Neyer 1997, S. 108, Kat. Nr. 32.

- 114. Heinrich Zille**, *Des Lebens satt*, um 1890, erster Entwurf, Graphit, schwarze Kreide und Aquarell auf Papier, 21,8 x 20,8 cm, Privatbesitz Norddeutschland. Aus: Flügge/Neyer 1997, S. 109, Kat. Nr. 16.
- 115. Heinrich Zille**, *Des Lebens satt*, um 1890, zweiter Entwurf, schwarze Kreide und Aquarell auf Papier, 15,6 x 21,3 cm, Privatbesitz. Aus: Flügge/Neyer 1997, S. 109, Kat. Nr. 25.
- 116. Frans Masereel**, *Die Stadt*, 1923-1925, Holzschnitt, ca. 16,2 x 11,2 cm, Privatbesitz. Aus: Bueno 1993, S. 105.
- 117. Lumb Stocks** nach **Gustave Doré**, *Die Brücke der Seufzer*, 1870, Stahlstich, Maße unbekannt, Illustration zu Thomas Hood, *Poems* (London 1870), Studienbibliothek, Zürich. Aus: Guratzsch 1982, S. 163, Kat. Nr. 122, Abb. 295.
- 118. Jean Fouquet**, *Pietà*, um 1460-1465, Technik und Maße unbekannt, Nouans-les-Fontaines, Kanton Montrésor, Indre-et-Loire. Aus: Schaefer 1994, S. 160, Abb. 91 (Ausschnitt).
- 119. Antonio Correggio**, *Madonna mit dem Kinde und Johannes*, um 1515, Öl auf Holz, 48 x 37 cm, Museo Nacional del Prado, Madrid, Inv. Nr. P00112. Aus: Gronau 1907, S. 21.
- 120. Eugène Carrière**, *Mutterschaft*, um 1892, Öl und Pastell auf Leinwand, 155 x 186 cm, Musée d'Orsay, Paris, Inv. Nr. RF 754. Aus: Hofstätter 1975, Abb. 12.
- 121. Eugène Delacroix**, *Die zornige Medea (Médée furieuse)*, 1859, Öl auf Leinwand, Maße unbekannt, Nationalgalerie, Berlin (zerstört). Aus: Bhattacharya-Stettler 1989, Abb. 144.
- 122. Max Klinger**, *Eine Mutter I*, 1883, Blatt III. aus dem Graphikzyklus *Dramen. Opus IX*, Radierung und Aquatinta, 45,6 x 31,9 cm/61,3 x 45,9 cm, Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe, Inv. Nr. 1951-1044. Aus: Ausst. Kat. Karlsruhe 2007, S. 101.
- 123. Max Klinger**, *Eine Mutter II*, 1883, Blatt IV. aus dem Graphikzyklus *Dramen. Opus IX*, Radierung und Aquatinta, 45,4 x 31,9 cm/61,2 x 46 cm, Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe, Inv. Nr. 1951-1045. Aus: Ausst. Kat. Karlsruhe 2007, S. 102.
- 124. Max Klinger**, *Eine Mutter III*, 1883, Blatt V. aus dem Graphikzyklus *Dramen. Opus IX*, Radierung, 45,5 x 35,7 cm, Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe, Inv. Nr. 1951-1046. Aus: Ausst. Kat. Karlsruhe 2007, S. 102.
- 125. George Cruikshank**, *Schrecklicher Krach und brutale Gewalttätigkeit sind die natürlichen Folgen des häufigen Griffs nach der Flasche (Fearful Quarrels, and Brutal Violence Are the Natural Consequences of the Frequent Use of the Bottle)*, 1847,

Blatt VI. aus dem Graphikzyklus *Die Flasche (The Bottle)*, Glyphographie, Maße und Standort unbekannt. Aus: Patten 1996, Bd. 2, S. 241, Abb. 44.

126. Honoré Daumier, *Oui, on veut dépouiller cet orphelin...*, 1845, Blatt II. aus der Serie *Gens de Justice*, Lithographie, 18,4 x 25,7 cm, Privatbesitz. Aus: Passeron 1979, S. 136, Abb. 66.

127. Heinrich Zille, *Ins Wasser*, um 1907, schwarze und farbige Feder und Kreide auf Papier, 33,5 x 25 cm, Privatbesitz. Aus: Flügge/Neyer 1997, S. 134, Kat. Nr. 198.

128. Max Klinger, *Ein Mord*, 1883, Blatt VII. aus dem Graphikzyklus *Dramen. Opus IX*, Radierung und Aquatinta, 45,4 x 31,9 cm/61,2 x 46,1 cm, Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe, Inv. Nr. 1951-1048. Aus: Ausst. Kat. Karlsruhe 2007, S. 103.

129. Hans Baluschek, *Die Selbstmörderin*, 1891, Bleistift, Kreide, Kohle und Deckweiß auf Pappe, 63,5 x 50 cm, Stiftung Stadtmuseum, Berlin, Inv. Nr. VII 59/226 X. Aus: Schmidt/Gaßner 2007, S. 223, Kat. Nr. 127.

130. Heinrich Zille, *Ins Wasser*, 1919, Lithographie, 29 x 21 cm, Illustration zu Heinrich Zille, *Zwanglose Geschichten und Bilder* (Berlin 1919), Standort unbekannt. Aus: Wirth 1968, S. 25, Kat. Nr. 141.

131. Käthe Kollwitz, *Ins Wasser*, 1909, Blatt IV. aus dem Zyklus *Bilder vom Elend*, Kohle auf Papier, Maße unbekannt, veröffentlicht in der Zeitschrift *Simplicissimus* (14 Jg., 20. Dezember 1909). Aus: Traeger 1998, Abb. 4.

132. Max Klinger, *Eine Mutter I*, 1883, Detail zu Abb. 122.

133. Käthe Kollwitz, *Schwangere, ins Wasser gehend*, 1909, Kohle auf Papier, Maße und Standort unbekannt. Aus: Zupancic 1995, S. 65.

134. Käthe Kollwitz, *Schwangere, ins Wasser gehend (Pregnant Woman Contemplating Suicide)*, um 1926, Kohle auf Papier, 64,3 x 49,7 cm, Museum of Art, Cleveland, Inv. Nr. 1962.291.a. Aus: Cutter 1983, S. 226.

135. Unbekannter Künstler, *Der Tod der Sappho*, 1. Jahrhundert n. Chr., Stuckrelief in der Apsis der Basilika von Porta Maggiore, Rom. Aus: Curtius 1944, Abb. 202.

136. Unbekannter Künstler, *Apollon*, um 460 v. Chr., Marmor, Maße unbekannt, Statue aus dem Westgiebel des Zeustempels, Archäologisches Museum, Olympia, Elis. Aus: *Lexikon der Kunst*, Bd. 1 (1968), S. 103.

137. Unbekannter Künstler, *Der Tod der Sappho*, 1. Jahrhundert n. Chr., Detail zu Abb. 135.

- 138. Henry Tresham**, *Sappho*, 1784, Aquatinta, Illustration zu Alessandro Verri, *Le avventure di Saffo* (Rom 1782), Maße unbekannt, Department of Prints and Drawings, British Museum, London, Inv. Nr. unbekannt. Aus: Reynolds 2003, S. 65, Abb. 7.
- 139. Jean-Joseph Taillasson**, *Sich ins Meer stürzende Sappho*, 1791, Öl auf Leinwand, 197 x 157 cm, Musée des Beaux-Arts, Brest, Inv. Nr. 70.15.1. Aus: Clair 2005, S. 305, Kat. Nr. 162.
- 140. Bernard Picart**, *Traurigkeit*, 1698, Illustration zu Charles LeBrun, *Sur l'expression générale et particulière* (Amsterdam-Paris 1698), Standort unbekannt. Aus: Busch 1993, Abb. 11.
- 141. Antoine-Jean Gros**, *Sappho auf dem Leukadischen Felsen*, 1801, Öl auf Leinwand, 118 x 95 cm, Musée Baron Gérard, Bayeux, Inv. Nr. P0023. Aus: Clair 2005, S. 302, Kat. Nr. 163.
- 142. Théodore Chassériau**, *Sappho*, 1849, Öl auf Holz, 27,5 x 21,5 cm, Musée d'Orsay, Paris, Inv. Nr. RF 3886. Aus: Rosenblum 1995, S. 37.
- 143. Theodore Chassériau**, *Sappho roulée sur la grève*, Bleistift auf Papier, 47,5 x 30,8 cm, Musée de Louvre, Paris, Inv. Nr. RF 25.970. Aus: Prat 1988, S. 267, Kat. Nr. 572.
- 144. Gustave Moreau**, *Der Tod der Sappho*, um 1872-1876, Öl auf Holz, 28,5 x 23,5 cm, Musée d'Art, Saint-Lô, Inv. Nr. unbekannt. Aus: Stooss 1986, S. 153, Kat. Nr. 41.
- 145. Gustave Moreau**, *Sappho*, Bleistift auf Papier, 16 x 27,2 cm, Musée Gustave Moreau, Paris, Inv. Nr. MGM 171. Aus: Stooss 1986, S. 152.
- 146. Fernand Khnopff**, *Sappho*, um 1912, Pastell auf Papier, auf Leinwand aufgezogen, 62,5 x 29,7 cm, Privatbesitz. Aus: Weiermair/Loos 1999, S. 83.
- 147. Gustave Moreau**, *Galatea*, um 1880, Öl auf Holz, 85,5 x 66 cm, Musée de Orsay, Paris, Inv. Nr. R.F. 1997-16. Aus: Hofstätter 1975, Abb. 48.
- 148. Arnold Böcklin**, *Die Meeresbrandung (Der Schall)*, 1879, Öl auf Holz, 121 x 82 cm, Alte Nationalgalerie, Berlin, Inv. Nr. A I 6 II; NG 14/67; 1897, Aus: Wesenberg/Förschl 2002, S. 70, Abb. 66.
- 149. John Flaxman**, *Die Verzweiflung reicht Chatterton eine Schale mit Gift (Chatterton taking the Bowl of Poison from the Spirit of Despair)*, um 1782-1783, Feder auf Papier, laviert, 32,2 x 26,8 cm, Trustees of British Museum, London, Inv. Nr. 1962, 0714.32. Aus: Hofmann 1979, S. 58, Kat. Nr. 7.

- 150. Johann Heinrich Füssli**, *Die Höhle der Verzweiflung*, um 1769, Feder und Sepia auf Papier, laviert, 33 x 50,5 cm, Illustration zu E. Spenser, *The Faerie Queen I*, 9, Chicago, Art Institute, Leonora Hall, Gurley Memorial Collection. Aus: Hofmann 1974, S. 107, Kat. Nr. 9.
- 151. John Flaxman**, *Selbstporträt*, 1779, Feder auf Papier, laviert, 27 x 24 cm, Earls High School, Halesowen. Aus: Hofmann 1979, S. 56, Kat. Nr. 2.
- 152. Gustave Doré**, *La Rue de la Vieille-Lanterne. Allegorie auf den Tod Gérard de Nervals*, 1855, Lithographie, 506 x 345 cm, Bibliothèque nationale, Paris. Aus: Renonciat 1983, S. 91.
- 153. Gustave Doré**, *La Rue de la Vieille-Lanterne. Allegorie auf den Tod Gérard de Nervals*, 1855. Detail zu Abb. 152.
- 154. Ferdinand von Rayski**, *Selbstmord des Künstlers im Atelier*, vor 1837, Graphit auf Papier, 21,3 x 29,2 cm, Kupferstichkabinett, Dresden, Inv. Nr. C 1976-223. Aus: Lichte 2006, S. 16, Abb. 4.
- 155. A. Paul Weber**, *Zu spät*, 1959, Lithographie, 46 x 31,5 cm, Privatbesitz. Aus: Dorsch 1991, Kat. Nr. 2763.
- 156. Heinrich Zille**, *Erhängte Frau*, 1908, schwarze und farbige Kreiden und Aquarell auf Papier, 38,2 x 22,8 cm, Stiftung Stadtmuseum Berlin GHZ, Inv. Nr. 73/120,13. Aus: Flügge/Neyer 1997, S. 199, Kat. Nr. 222.
- 157. Otto Dix**, *Der Selbstmörder (Erhängter)*, 1922, Ätzung und Kaltnadel auf glattem Kupferdruckpapier, 35,1 x 28,2 cm/50 x 44,4 cm, aus der Mappe *Tod und Auferstehung*, Stiftung Walter Groz, Städtische Galerie Albstadt, Inv. Nr. SWG 78/131. Aus: Hagenlocher 1985, S. 256, Kat. Nr. 226.
- 158. Frida Kahlo**, *Der Selbstmord der Dorothy Hale*, 1939, Öl auf Hartfaser, 60,4 x 48,6 cm (mit Rahmen), Art Museum, Phoenix, Arizona, Inv. Nr. 1960.20. Aus: Herrera 1997, Kat. Nr. 36.
- 159. Anonym**, *Votivbild*, 1937, Technik und Maße unbekannt, Sammlung Hayden Herrera. Aus: Herrera 1997, S. 50.
- 160. George Cruikshank**, *Der verrückte Vater und der verbrecherische Bruder sind dahin. – Das arme Mädchen, obdachlos, freundlos, einsam, mittellos und Gin-süchtig, begeht Selbstmord*, 1848, Blatt VIII. aus dem Graphikzyklus *Die Kinder des Trunkers*, getönte Glyphographie, 22 x 33 cm, Victoria and Albert Museum, London, Inv. Nr. 94308. Aus: Hofmann 1986, S. 148, Kat. Nr. 71.

161. Anonym, *Votivtafel*, 1641, Maße unbekannt, Deggendorf, Geiersberg. Aus: Kriss-Rettenbeck 1958, S. 131.

162. Andy Warhol, *Suicide (Purple Jumping Man)*, 1965, Siebdruck, Tinte und Acryl auf Leinwand, 230 x 203 cm, Museum of Contemporary Art, Teheran, Inv. Nr. 325. Aus: Ausst. Kat. Basel 2000, S. 106, Kat. Nr. 51.

163. Max Beckmann, *Schauspieler-Triptychon*, 1941-1942, Öl auf Leinwand, 200 x 150 cm (Mittelbild), Fogg Art Museum, Cambridge, Inv. Nr. 1955.174.A-C. Aus: Jatho 1989, Falttafel (Ausschnitt).

Verwendete Literatur

- Abel, Günter, *Stoizismus und Frühe Neuzeit. Zur Entstehungsgeschichte modernen Denkens im Felde von Ethik und Politik*, Berlin/New York 1978.
- Adler, Kathleen, *Manet*, Oxford 1986.
- Adolfs, Volker, *Der Künstler und der Tod. Selbstdarstellungen in der Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts*, Köln 1993.
- Aertsen, Jan A., *Über das Schöne*, in: Boiadjiev, Tzotcho/Kapriev, Georgi/Speer, Andreas (Hrsg.), *Archiv für mittelalterliche Philosophie und Kultur III*, Sofia 1996, S. 97-103.
- Ahrens, Gerhard/Sello, Katrin, *Nachbilder. Vom Nutzen und Nachteil des Zitierens für die Kunst*, Ausst. Kat. Hannover 1979, Hannover 1979.
- Ahrens, Jörn, *Selbstmord. Die Geste des illegitimen Todes*, München 1999.
- Aimé-Azam, Denise, *Géricault und seine Zeit*, München 1967.
- Albert, Karl, *Griechische Religion und platonische Philosophie*, Hamburg 1980.
- Albrecht, Michael von, *Der verbannte Ovid und die Einsamkeit des Dichters im frühen XIX. Jahrhunderts. Zum Selbstverständnis Franz Grillparzers und Alexander Puškins*, in: *Arcadia. Internationale Zeitschrift für Literaturwissenschaft* 6, 1971, S. 16-43.
- Allderidge, Patricia, *Richard Dadd*, London 1974.
- Allderidge, Patricia, *The Late Richard Dadd 1817-1886*, Ausst. Kat. London 1974, London 1974².
- Alpers, Klaus, *Wasser bei Griechen und Römern. Aspekte des Wassers im Leben und Denken des griechisch-römischen Altertums*, in: Böhme, Hartmunt (Hrsg.), *Kulturgeschichte des Wassers*, Frankfurt am Main 1988, S. 65-99.
- Alscher, Ludger/Feist, Günter/Feist, Peter H./Junghanns, Kurt u. a. (Hrsg.), *Lexikon der Kunst*, mehrere Bde., Leipzig 1968ff.
- Alvarez, Al, *Der grausame Gott. Eine Studie über den Selbstmord*, Frankfurt am Main 1980.
- Améry, Jean, *Hand an sich legen. Eine Studie über den Selbstmord*, Stuttgart 1983.
- Anderson, Bonnie S./Zinser, Judith P., *Eine eigene Geschichte. Frauen in Europa*, Bd. 1. *Verschüttete Spuren. Frühgeschichte bis 18. Jahrhundert*, Frankfurt am Main 1995.
- Anderson, Bonnie S./Zinser, Judith P., *Eine eigene Geschichte. Frauen in Europa*, Bd. 2, *Aufbruch. Vom Absolutismus zur Gegenwart*, Zürich 1993.

- Anderson, Olive, *Suicide in Victorian and Edwardian England*, Oxford, New York 1987.
- Andree, Martin, *Wenn Texte töten. Über Werther, Medienwirkung und Mediengewalt*, München 2006.
- Anz, Thomas, *Der schöne und der hässlich Tod. Klassische und moderne Normen literarischer Diskurse über den Tod*, in: Richter, Karl/Schönert, Jörg (Hrsg.), *Klassik und Moderne: die Weimarer Klassik als historisches Ereignis und Herausforderung im kulturgeschichtlichen Prozess. Walter-Müller Seidel zum 65. Geburtstag*, Stuttgart 1983, S. 409-432.
- Areopagita, Pseudo-Dionysius, *Über die himmlische Hierarchie. Über die kirchliche Hierarchie*, Heil, Günter (Übers.), Bibliothek der griechischen Literatur 22, Stuttgart 1986.
- Ariès, Philippe, *Studien zur Geschichte des Todes im Abendland*, München/Wien 1976.
- Ariès, Philippe, *Geschichte des Todes*, Lepenies, Wolf/Ritter, Hennins (Hrsg.), München/Wien 1980.
- Ariès, Philippe, *Bilder zur Geschichte des Todes*, München/Wien 1984.
- Aristoteles, *Poetik*, Fuhrmann, Manfred (Hrsg./Übers.), Stuttgart 1991.
- Ash, Russell, *Victorian Masters and Their Art*, London 1999.
- Atkins, Stuart P., *The Testament of Werther in Poetry and Drama*, Cambridge, Massachusetts 1949.
- Auerbach, Erich, *Dante als Dichter der irdischen Welt. Mit einem Nachwort von Kurt Flasch*, Berlin/New York 2001.
- Augustinus, Aurelius, *Vom Gottesstaat*, Bd. 1-2, Thimme, Wilhelm (Übers.), Zürich/München 1978.
- Augustinus, Aurelius, *Bekenntnisse*, Flasch, Kurt/Mojsisch, Burkhard (Hrsg./Übers.), Stuttgart 2000.
- Ausst. Kat. München 1967: *Die Antikensammlung am Königsplatz in München*, Waldsassen, Bayern 1968.
- Ausst. Kat. Bremen 1968: *Max Slevogt und seine Zeit. Gemälde, Handzeichnungen, Aquarelle, Druckgraphik*, Bremen 1968.
- Ausst. Kat. London 1972: *French Symbolist Painters. Moreau, Puvis de Chavannes, Redon and Their Followers*, London 1972.
- Ausst. Kat. Baden-Baden 1973: *Russischer Realismus 1850-1900*, Baden-Baden 1973.
- Ausst. Kat. Paris/Bruxelles 1974: *Antoine Wiertz 1806-1865*, Paris 1974.

- Ausst. Kat. Berlin 1974: *Honoré Daumier und die ungelösten Probleme der bürgerlichen Gesellschaft*, Berlin 1974.
- Ausst. Kat. Berlin 1976: *Russische realistische Malerei 1860-1890*, Berlin 1976.
- Ausst. Kat. Münster/Bonn 1978: *Honoré Daumier 1808-1879. Bildwitz und Zeitkritik. Sammlung Horn*, Münster 1978.
- Ausst. Kat. Bonn 1979: *Max Slevogt. Graphik*, Mainz 1979.
- Ausst. Kat. Berlin 1980: *Christus und Maria. Menschensohn und Gottesmutter*, Berlin 1980.
- Ausst. Kat. Hamburg 1980: „*Im Lebenstraum gefangen.*“ *Fernand Khnopff 1858-1921*, München 1980.
- Ausst. Kat. Paris 1980: *Ary Scheffer 1795-1858. Dessin. Aquarelles. Esquisses à l'huile*, Paris 1980.
- Ausst. Kat. Berlin 1981: *Der Künstler und der Tod. Gemälde, Zeichnungen, Graphik, Plastik und illustrierte Bücher*, Berlin 1981.
- Ausst. Kat. Ratingen 1982: *Werther-Illustrationen*, Köln 1982.
- Ausst. Kat. Hamburg/München 1983: *Todesbilder in der zeitgenössischen Kunst. Mit einem Rückblick auf Hodler und Munch*, Hamburg 1983.
- Ausst. Kat. London 1984: *The Pre-Raphaelites*, London 1984.
- Ausst. Kat. Brüssel 1987: *Arnulf Rainer. Verdeckt-entdeckt*, Wien 1987.
- Ausst. Kat. Dresden 1990: *Ferdinand von Rayski 1806-1890. Ausstellung zum 100. Todestag*, Dresden 1990.
- Ausst. Kat. Washington 1990: *The Passionate Eye. Impressionist and Other Master Paintings from the E. G. Bührle Collection/Meisterwerke der Sammlung Bührle. Katalog der Ausstellung zum Gedenken des 100. Geburtstages des Sammlers Emil G. Bührle*, Zürich/München 1990.
- Ausst. Kat. Berlin 1991: *Hans Baluschek 1870-1935*, Berlin 1991.
- Ausst. Kat. Hamburg 1993: „*Goya: Los Desastres de la Guerra*“, Stuttgart 1993.
- Ausst. Kat. Berlin 1995: *Käthe Kollwitz – Schmerz und Schuld. Eine motivgeschichtliche Betrachtung*, Berlin 1995.
- Ausst. Kat. Dormagen 1999: *Mohn. Mythos, Symbol, Gestalt*, Dormagen 1999.
- Ausst. Kat. Basel 2000: *Andy Warhol. Series and Singles*, Basel 2000.
- Ausst. Kat. Brüssel 2004: *Fernand Khnopff 1858-1921*, Ostfildern-Ruit 2004.
- Ausst. Kat. Genf 2004: *Cléopâtre dans le miroir de l'art occidental*, Genf 2004.

- Ausst. Kat. Bern 2006: *Six Feet Under. Autopsie unseres Umgangs mit Toten*, Bielefeld/Leipzig 2006.
- Ausst. Kat. Köln 2006: *Zum Sterben schön? Der Tod in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, Recklinghausen 2006.
- Ausst. Kat. Karlsruhe 2007, *Max Klinger. Die druckgraphischen Folgen*, Heidelberg 2007.
- Ausst. Kat. Köln/Aachen 2007-2008, *Max Klinger. „Alle Register des Lebens“ . Graphische Zyklen und Zeichnungen*, Berlin 2007.
- Babb, Laurence, *Love Melancholy in the Elisabethan and Early Stuart Drama*, in: *Bulletin of the History of Medicine* 13, 2, 1943, S. 117-132.
- Bacher, Jutta, *Johannes Grützke. Selbstverständlich*, Aachen/Leipzig/Paris 1995.
- Bachofen-Moser, Margit, *William Hogarth im Kunsthau Zürich. Sittenbilder aus dem 18. Jahrhundert*, Ausst. Kat. Zürich 1983, Zürich 1983.
- Backer, Christopher/Henry, Tom, *The National Gallery. Complete Illustrated Catalogue*, London 1995.
- Badinter, Elisabeth, *Die Mutterliebe. Geschichte eines Gefühls vom 17. Jahrhundert bis heute*, München 1981.
- Baechler, Jean, *Tod durch eigene Hand. Eine wissenschaftliche Untersuchung über den Selbstmord*, Frankfurt am Main/Berlin/Wien 1981.
- Bähr, Andreas, *Der Richter im Ich. Die Semantik der Selbsttötung in der Aufklärung*, Göttingen 2002.
- Bähr, Andreas/Medic, Hans (Hrsg.), *Sterben von eigener Hand. Selbsttötung als kulturelle Praxis*, Köln/Weimar/Wien 2005.
- Bätschmann, Oskar, *Edouard Manet. Der Tod des Maximilian. Eine Kunst-Monographie*, Frankfurt am Main/Leipzig 1993.
- Bätschmann, Oskar, *Ausstellungskünstler. Kult und Karriere im modernen Kunstsystem*, Köln 1997.
- Bailey, Victor, *„Thus Rash Act“ . Suicide Across the Life Cycle in the Victorian City*, Stanford, California 1998.
- Bandmann, Günter, *Melancholie und Musik. Ikonographische Studien*, Köln/Opladen 1960.
- Barasch, Moshe, *Gestures of Despair in Medieval and Early Renaissance Art*, New York 1976.

- Barloewen, Konstantin von (Hrsg.), *Der Tod in den Weltkulturen und Weltreligionen*, München 1996.
- Barner, Wilfried, *Der Tod als Bruder des Schlafs. Literarisches zu einem Bewältigungsmodell*, in: Winau, Rolf/Peter, Hans (Hrsg.), *Tod und Sterben*, Berlin 1984, S. 144-166.
- Barron, Stephanie (Hrsg.), *Expressionismus. Die zweite Generation 1915-1925*, Ausst. Kat. Düsseldorf/Halle 1989, München 1989.
- Bartel, Roland, *Suicide in Eighteenth-Century England: The Myth of a Reputation*, in: *Huntington Library Quarterly* 23, 1, 4, 1960, S. 145-158.
- Baskins, Cristelle L., *Corporal Authority in the Speaking Picture: The Representation of Lucretia in Tuscan Domestic Painting*, in: Trexler, Richard C. (Hrsg.), *Gender Rhetorica: Pictures of Dominance and Submission in History*, New York 1994, S. 187-206.
- Bataille, Georges, *Manet*, Tübingen 1988.
- Battin, M. Pabst/Mayo, David J. (Hrsg.), *Suicide: The Philosophical Issues*, New York 1980.
- Baudelaire, Charles, *Die Blumen des Bösen*, Französisch/Deutsch, Fahrenbach-Wachendorf, Monika (Übers.), Stuttgart 1992.
- Bauer, Emmanuel J., *Das Problem des Suizides in der Perspektive der abendländischen Geistesgeschichte*, in: *Existenzanalyse. Bulletin der Gesellschaft für Logotherapie und Existenzanalyse* 19, 1, 2002, S. 4-15.
- Baumann, Karl, *Selbstmord und Freitod in sprachlicher und geistesgeschichtlicher Beleuchtung*, Gießen 1934.
- Baumann, Ursula, *Vom Recht auf den eigenen Tod. Die Geschichte des Suizides vom 18. bis zum 20. Jahrhundert*, Weimer 2001.
- Baumeister, Pilar, *Wir schreiben Freitod... Schriftstellersuizide in vier Jahrhunderten*, Frankfurt am Main 2010.
- Baumgärtel, Bettina/Neysters, Silvia (Hrsg.), *Die Galerie der starken Frauen. Die Heldin in der französischen und italienischen Kunst des 17. Jahrhunderts*, Ausst. Kat. Düsseldorf/Darmstadt 1995-1996, München 1995.
- Beckmann, Inke, *Selbstmorddarstellungen bei Otto Dix und George Grosz. Im Spiegel themenverwandter Arbeiten von Vorläufern und Zeitgenossen*, Saarbrücken 2007.
- Beierwaltes, Werner, *Lux Intelligibilis. Untersuchung zur Lichtmetaphysik der Griechen*, München 1957.

- Beitl, Klaus, *Votivbilder. Zeugnisse einer alten Volkskunst*, Salzburg 1973.
- Belting, Hans, *Max Beckmann. Die Tradition als Problem in der Kunst der Moderne*, München 1984.
- Belting, Hans/Kamper, Dietmar/Schulz, Martin (Hrsg.), *Quel Corps? Eine Frage der Repräsentation*, München 2002.
- Benkard, Ernst, *Das ewige Antlitz. Eine Sammlung von Totenmasken. Mit einem Geleitwort von Georg Kolbe*, Berlin 1927.
- Benthien, Claudia/Wulf, Christoph (Hrsg.), *Körperteile. Eine kulturelle Anatomie*, Hamburg 2001.
- Benz, Ernst, *Unsterblichkeit und Tod in parapsychologischer und christlicher Sicht*, in: *Zeitschrift für Religions- und Geistesgeschichte* 29, 1977, S. 229-244.
- Berger, Klaus, *Japonismus in der westlichen Malerei 1860-1920*, München 1980.
- Berger, Renate/Stephan, Inge (Hrsg.), *Weiblichkeit und Tod in der Literatur*, Köln/Wien 1987.
- Bergström, Ingvar, *Dutch Still-Life Painting in the Seventeenth Century*, London 1956.
- Best. Kat. Düsseldorf 1989: *Mensch und Tod. Graphiksammlung der Universität Düsseldorf. Bestandskatalog*, Düsseldorf 1989.
- Best. Kat. Leiden 1949: *Stedelijk Museum de Lakenhal, Leiden. Beschrijvende catalogus van de schilderijen en tekeningen*, Leiden 1949.
- Beutler, Christian/Schuster, Peter-Klaus/Warnke, Marin (Hrsg.), *Kunst im 1800 und die Folgen. Werner Hofmann zu Ehren*, München 1988.
- Bhattacharya-Stettler, Therese, *Nox Mentis. Die Darstellung von Wahnsinn in der Kunst des 19. Jahrhunderts*, Bern 1989.
- Białostocki, Jan, *Vom historischen Grabmal zum Bauernbegräbnis. Todesmotive in der Kunst des 18. und 19. Jahrhundert*, Mainz 1977.
- Białostocki, Jan, *Stil und Ikonographie. Studien zur Kunstwissenschaft*, Köln 1981.
- Białostocki, Jan, *Bücher der Weisheit und Bücher der Vergänglichkeit. Zur Symbolik des Buches in der Kunst*, Heidelberg 1984.
- Białostocki, Jan, *Zur Todessymbolik der Tür. Nachleben eines klassischen Symbols im 19. Jahrhundert*, in: Meyer, Jürg/Oberreuter-Kronabel, Gabriele (Hrsg.), *Klassizismus. Epoche und Probleme. Festschrift für Erik Forssman zum 70. Geburtstag*, Hildesheim/Zürich/New York 1987, S. 61-71.
- Billcliffe, Roger/Murray, John, *Machintosh Watercolours*, London 1978.

- Billeter, Erika (Hrsg.), *Das Blaue Haus. Die Welt der Frida Kahlo*, Ausst. Kat. Frankfurt am Main 1993, Frankfurt am Main 1993.
- Bilstein, Johannes/Winzen, Matthias (Hrsg.), *Park. Zucht und Wildwuchs in der Kunst*, Ausst. Kat. Baden-Baden 2005, Nürnberg 2005.
- Binder, Gerhard/Effe, Berndt (Hrsg.), *Tod und Jenseits im Altertum*, Trier 1991.
- Bindman, David, *Hogarth and His Times: Serious Comedy*, Ausst. Kat. London/Berkeley/Ottawa/New York 1998, Berkeley 1997.
- Binski, Paul, *Medieval Death. Ritual and Representation*, London 1996.
- Birnbacher, Dieter, „Natur“ als Maßstab menschlichen Handelns, in: *Zeitschrift für philosophische Forschung* 45, 1, 1991, S. 60-76.
- Bittner, Herbert (Hrsg.), *George Grosz. Mit einem Essay des Künstlers*, New York 1960.
- Blásquez, Niceto, *Die traditionelle kirchliche Morallehre über den Suizid*, in: *Concilium. Internationale Zeitschrift für Theologie* 3, 21, 1985, S. 205-212.
- Blöcker, Susanne, *Studien zur Ikonographie der sieben Todsünden in der niederländischen und deutschen Malerei und Graphik von 1450-1560*, Hamburg 1993.
- Blum, Gernot, *Der Tod im Exlibris. Mit einem Vorwort von Prof. Dr. Hans Schadewaldt*, Wiesbaden 1990.
- Blume, Bernhard, *Lebendiger Quell und Flut des Todes – Ein Beitrag zu einer Literaturgeschichte des Wassers*, in: *Arcadia. Internationale Zeitschrift für Literaturwissenschaft* 1, 2, 1966, S. 18-30.
- Blume, Bernhard, *Das ertrunkene Mädchen: Rimbauds „Ophélie“ und die deutsche Literatur*, in: Ders., *Existenz und Dichtung. Essays und Aufsätze*, Frankfurt am Main 1980, S. 258-274.
- Blunt, Wilfrid, *„England's Michelangelo“. A Biography of George Frederic Watts*, London 1975.
- Boccaccio, Giovanni, *De mulieribus claris. Famous Women*, Latein/Englisch, Brown, Virginia (Hrsg./Übers.), Cambridge, Massachusetts/London 2001.
- Böhm, Benno, *Sokrates im achtzehnten Jahrhundert. Studien zum Werdegang des modernen Persönlichkeitsbewusstseins*, Neumünster 1966.
- Boehm, Gottfried, *Bildnis und Individuum. Über den Ursprung der Porträtmalerei in der italienischen Renaissance*, München 1985.
- Boetzkes, Manfred/Hager, Uwe (Hrsg.), *Max Klinger. Wege zum Gesamtkunstwerk*, Ausst. Kat. Hildesheim 1984, Mainz am Rhein 1984.

- Boiadjiev, Tzotcho, *Die Renaissance des XII. Jahrhunderts. Die Natur und der Mensch*, Sofia 1991 (bulgarisch).
- Boiadjiev, Tzotcho, *Augustinus und Descartes. Gedanken über die Grundlagen der modernen Kultur*, Sofia 1992 (bulgarisch).
- Boiadjiev, Tzotcho [s. a. u. Bojadshieff, Zotscho; Bojadziev, Čočo], *Die frühgriechische Philosophie als Phänomen der Kultur*, Würzburg 1995.
- Boiadjiev, Tzotcho, *Der heilige Thomas von Aquin und die mittelalterliche Vision vom Menschen*, in: Thomas von Aquin, *Über den Menschen*, Sofia 1995, S. 179-201 (bulgarisch).
- Boiadjiev, Tzotscho, *Der Kreislauf des Geistes. Philosophische Essays und Studien. Von Platon bis Ficino*, Sofia 1998 (bulgarisch).
- Boiadjiev, Tzotcho, *Die Nacht im Mittelalter*, Würzburg 2003.
- Bollnow, Otto F., *Wesen und Wandel der Tugenden*, Berlin 1970.
- Bordes, Philippe, *Eine Werther-Illustration von Antoine-Jean Gros*, in: Fleckner, Uwe/Schieder, Martin/Zimmermann, Michael F. (Hrsg.), *Jenseits der Grenzen. Französische und deutsche Kunst vom Ancien Régime bis zur Gegenwart. Thomas W. Gaehtgens zum 60. Geburtstag*, Köln 2000, S. 290-301.
- Bornemann, Bernd, *A. Paul Weber. Seine zeitkritische und humoristische Druckgraphik (1945–1976) und ihr Verhältnis zur Karikatur*, Diss., Frankfurt am Main 1982.
- Borst, Arno/Graevenitz, Gerhard von/Patschovsky, Alexander/Stierle, Karlheinz (Hrsg.), *Tod im Mittelalter*, Konstanz 1993.
- Brandt, Hartwin, *Am Ende des Lebens. Alter, Tod und Suizid in der Antike*, München 2010.
- Brand, Joachim, *Geschichten von Liebe und Tod. Graphische Bildererzählungen des 19. Jahrhunderts in Deutschland*, Ausst. Kat. Berlin 1998, Berlin 1998.
- Brecht, Bertold, *Gedichte und Lieder aus Stücken*, Frankfurt am Main 1965.
- Brody, Baruch (Hrsg.), *Suicide and Euthanasia: Historical and Contemporary Themes*, Dordrecht 1989.
- Brokoph-Mauch, Gudrun, *Salome and Ophelia: The Portrayal of Women in Art and Literature at the Turn of the Century*, in: Berg, Christian/Durieux, Frank/Lernout, Geert (Hrsg.), *The Turn of the Century. Modernism and Modernity in Literature and the Arts*, Berlin/New York 1995, S. 466-474.
- Bronfen, Elisabeth, *Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik*, München 1994.

- Brown, Beverly L., *Virtuous Virgins. Classical Heroines, Romantic Passion and the Art of Suicide*, London 2004.
- Brown, Ron M., *The Art of Suicide*, London 2001.
- Brummack, Jürgen, *Zu Begriff und Theorie der Satire*, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 45, 1971, S. 275-377 (Sonderheft).
- Buck, August, *Vorromantik und Rückkehr zur Antike in der europäischen Literatur des XVIII. Jahrhunderts*, in: *Arcadia. Internationale Zeitschrift für Literaturwissenschaft* 1, 2, 1966, S. 5-17.
- Buhr, Heiko, „*Sprich, soll denn die Natur der Tugend Eintrag tun?*“. *Studien zum Freitod im 17. und 18. Jahrhundert*, Diss., Würzburg 1998.
- Bultmann, Rudolf, *Zur Geschichte der Lichtsymbolik im Altertum*, in: *Philologus* 97, 1948, S. 1-36.
- Buono, Franco (Hrsg.), *Die Stadt. 100 Gedichte mit 100 Holzschnitten von Frans Masereel*, Göttingen 1993.
- Busch, Ernst, *Die Idee des göttlichen Seins und seine Entfaltung in der Welt nach der romantischen Naturmystik*, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 19, 1941, S. 33-69.
- Busch, Werner, *Das sentimentalistische Bild. Die Krise der Kunst im 18. Jahrhundert und die Geburt der Moderne*, München 1993.
- Butterweck, Christel, „*Martyriumsucht*“ in der Alten Kirche? *Studien zur Darstellung und Deutung frühchristlicher Martyrien*, Wallmann, Johannes (Hrsg.), *Beiträge zur historischen Theologie* 87, Tübingen 1995.
- Cahn, Zilla G., *Suicide in French Thought from Montesquieu to Cioran*, New York/Frankfurt am Main/Berlin/Paris 1998.
- Camden, Carroll, *On Ophelia's Madness*, in: *Shakespeare Quarterly* 15, 1964, S. 247-256.
- Campbell, Lily B., *Shakespeare's Tragic Heroes*, Cambridge 1930.
- Camus, Albert, *Der Mythos des Sisyphos. Ein Versuch über das Absurde*, Wroblewsky, Vincent von (Übers.), Hamburg 1999.
- Carroll, Jane L./Stewart, Alison G. (Hrsg.), *Saint, Sinners and Sisters. Gender and Northern Art in Medieval & Early Modern Europe*, Hampshire/Burlington 2003.
- Cervantes Saavedra, Miguel de, *Der sinnreiche Junker Don Quijote von der Mancha*. Mit Illustrationen von Grandville, Braunfels, Ludwig (Übers.), Düsseldorf/Zürich 2000.
- Chadwick, Whitney, *Women Artist and the Surrealistic Movement*, Hampshire 1985.

- Chapeaurouge, Donat de, *Selbstmorddarstellungen des Mittelalters*, in: *Zeitschrift für Kunstwissenschaft* 14, 3, 4, Berlin 1960, S. 135-146.
- Chapeaurouge, Donat de, *Wandel und Konstanz in der Bedeutung entlehnter Motive*, Wiesbaden 1974.
- Chapeaurouge, Donat de, *Einführung in die Geschichte der christlichen Symbole*, Darmstadt 1991.
- Charney, Maurice/Charney Hanna, *The Language of Madwomen in Shakespeare and His Fellow Dramatists*, in: *Signs* 3, 2, 1977, S. 451-460.
- Chong, Alan/Kloek, Wouter (Hrsg.), *Still-Life Paintings from the Netherlands 1550–1720*, Ausst. Kat. Amsterdam/Cleveland/Ohio 1999-2000, Amsterdam 1999.
- Clair, Jean (Hrsg.), *Melancholie. Genie und Wahnsinn in der Kunst*, Ausst. Kat. Paris/Berlin 2005-2006, Berlin 2005.
- Colleye, Hubert, *Antoine Wiertz*, Bruxelles 1957.
- Condrau, Gion, *Der Mensch und sein Tod. Certa moriendi condicio*, Zürich 1991.
- Conzen, Ina, *Edouard Manet und die Impressionisten. Mit Beiträgen von Petra Buschhoff-Leineweber, Kathrin Elvers-Švamberg, Susanne Kohleyer*, Ausst. Kat. Stuttgart 2002, Ostfildern-Ruit 2002.
- Cremer, Drutmar, *Mensch, wo bist du? Betrachtungen zu den Plastiken von Autun. Mit Photos von Oswald Kettenberger*, Würzburg 1972.
- Curtis, Gregory, *Disarmed: the Story of the Venus de Milo*, New York 2003.
- Curtius, Ludwig, *Das antike Rom*, Wien 1944.
- Cutter, Fred, *Art and the Wish to Die. An Analysis of Images of Self-Injury in Art from Prehistory to the Present*, Chicago 1983.
- Daffner, Hugo, *Der Selbstmord bei Shakespeare*, in: *Jahrbuch der deutschen Shakespeare-Gesellschaft* 64, 1928, S. 90-131.
- Dahmen-Roscher, Brigitte, *Der Selbstmord in der medizinischen Literatur der Romantik – zu den Anfängen moderner Suizidforschung*, Diss., Hamburg 1981.
- Dalí, Salvador, *Die Eroberung des Irrationalen. Essays*, Weidmann, Brigitte (Übers.), Frankfurt am Main/Berlin/Wien 1973.
- Dante Alighieri, *Die Göttliche Komödie*, Philalethes (Übers.), Hamburg 1927.
- Danzker, Jo-Anne B./Falk, Tilman (Hrsg.), *Max Klinger. Zeichnungen, Zustanddrücke, Zyklen*, Ausst. Kat. München 1996-1997, München/New York 1996.
- Decher, Friedhelm, *Die Signatur der Freiheit. Ethik des Selbstmords in der abendländischen Philosophie*, Lüneburg 1999.

- DeJean, Joan, *Fictions of Sappho 1546-1937*, Chicago 1989.
- Denk, Claudia/Ziesemer, John (Hrsg.), *Der bürgerliche Tod. Städtische Bestattungskultur von der Aufklärung bis zum frühen 20. Jahrhundert. Internationale Fachtagung des deutschen Nationalkomitees von ICOMOS in Zusammenarbeit mit dem Bayerischen Nationalmuseum München, 11.-13. November 2005*, Regensburg 2007.
- Descartes, René, *Abhandlung über die Methode, richtig zu denken und Wahrheit in der Wissenschaft zu suchen*, in: Ders., *Philosophische Werke*, Abt. 1, Kirchmann, Julius H. v. (Hrsg./Übers.), Berlin 1870, S. 19-82.
- Dexter, Emma/Barson, Tanya (Hrsg.), *Frida Kahlo*, Ausst. Kat. London 2005, London 2005.
- Didi-Huberman, Georges, *Die Erfindung der Hysterie. Die photographische Klinik von Jean-Martin Charcot*, München 1997.
- Dijkstra, Bram, *Idols of Perversity. Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle Culture*, New York 1986.
- Dinzelbacher, Peter, *Judastraditionen*, Schmidt, Leopold (Hrsg.), Wien 1977.
- Dinzelbacher, Peter, *Angst im Mittelalter. Teufels-, Todes- und Gotteserfahrung: Mentalitätsgeschichte und Ikonographie*, Paderborn/München/Wien/Zürich 1996.
- Dörrie, Heinrich, *P. Ovidius Naso. Der Brief der Sappho an Phaon. Mit literarischem und kritischem Kommentar im Rahmen einer motivgeschichtlichen Studie*, Burck, Erich/Diller, Hans (Hrsg.), München 1975.
- Dörrie, Heinrich, *Sinn und Funktion des Mythos in der griechischen und römischen Dichtung*, Opladen 1978.
- Donaldson, Jan, *The Rapes of Lucretia. A Myth and its Transformation*, New York 1982.
- Dorsch, Klaus J., *A. Paul Weber. Werkverzeichnis der Lithographien*, Lübeck 1991.
- Dostojewski, Fjodor M., *Die Sanfte. Phantastische Erzählung*, Berlin 1990.
- Drosdowski, Günther (Hrsg.), *Duden. Das große Wörterbuch der deutschen Sprache*, mehrere Bde., Mannheim/Wien/Zürich 1977.
- Dückers, Alexander (Hrsg.), *George Grosz. Frühe Druckgraphik, Sammelwerke, illustrierte Bücher 1914-1923*, Ausst. Kat. Berlin 1971, Berlin 1971.
- Dückers, Alexander (Hrsg.), *Bilder aus der großen Stadt. Eine Reportage von Gross-Berlin. Druckgraphik und Handzeichnungen*, Ausst. Kat. Berlin 1977, Berlin 1977.
- Dückers, Alexander (Hrsg.), *George Grosz. Das druckgraphische Werk*, Frankfurt am Main/Berlin/Wien 1979.

- Dülmen, Richard van, *Erfindung des Menschen. Schöpfungsträume und Körperbilder 1500-2000*, Ausst. Kat. Völklingen/Saarbrücken 1998, Wien/Köln/Weimar 1998.
- Duplessis, Yvonne, *Der Surrealismus*, Stünke, Hein (Hrsg.), Berlin 1992.
- Durkheim, Émile, *Der Selbstmord*. Mit einer Einleitung von Klaus Dörner und einem Nachwort von René König, Maus, Heinz/Fürstenberg, Friedrich/Benseler, Frank (Hrsg.), Herkommer, Hanne/Herkommer, Sebastian (Übers.), Neuwiede am Rhein/Berlin 1973.
- Ebeling, Hans, *Über die Freiheit zum Tode*, Diss., Freiburg 1967.
- Ebeling, Hans (Hrsg.), *Der Tod in der Moderne*, Frankfurt am Main 1984.
- Eberlein, Johann K., *Apparatio regis – revelatio veritatis. Studien zur Darstellung des Vorhangs in der bildenden Kunst von der Spätantike bis zum Ende des Mittelalters*, Diss., Wiesbaden 1982.
- Ebert, Udo, *Talion und Spiegelung im Strafrecht*, in: Küper, Wilfried (Hrsg.), *Festschrift für Karl Lackner zum 70. Geburtstag am 18. Februar*, Berlin/New York 1987, S. 399-422.
- Eco, Umberto, *Das offene Kunstwerk*, Memmert, Günter (Übers.), Frankfurt am Main 1977.
- Edwards, Catharine, *Death in Ancient Rom*, Yale/New Haven/London 2007.
- Eiblmayer, Silvia/Braun, Christina von (Hrsg.), *Die verletzte Diva. Hysterie, Körper, Technik in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, Ausst. Kat. München/Innsbruck/Baden-Baden 2000, Köln 2000.
- Eitner, Lorenz E. A., *Géricault. His Life and Work*, London 1983.
- Eliade, Mircea, *Das Heilige und das Profane. Vom Wesen des Religiösen*, Frankfurt am Main 1998.
- Elderfield, John (Hrsg.), *Das MoMA in Berlin. Meisterwerke aus dem Museum of Modern Art, New York*, Ausst. Kat. Berlin 2004, Ostfildern-Ruit 2004.
- Emiliani, Andrea/Bernardini, Carla/Connolly, Thomas/Mâle, Gilberte E. u. a., *Imagini per un disputo. La Santa Cecilia di Raffaello*, Bologna 1983.
- Engel, Ingrid, *Werther und die Wertheriaden: Ein Beitrag zur Wirkungsgeschichte*, Diss., Köln 1986.
- Enzensberger, Christian, *Die Fortentwicklung der Romantik am englischen Beispiel: Thomas Hood*, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 38, 4, 1964, S. 534-560.
- Erzgräber, Willi (Hrsg.), *Hamlet-Interpretationen*, Darmstadt 1977.

- Eschen, Fritz, *Das letzte Porträt. Totenmasken berühmter Persönlichkeiten aus Geschichte und Gegenwart. Mit einer Einführung von Karl Jaspers und einem kulturhistorischen Beitrag von Karl-Heinz Schreyll*, Berlin 1967.
- Eser, Albin (Hrsg.), *Suizid und Euthanasie als human- und sozialwissenschaftliches Problem*, Stuttgart 1976.
- Euripides, *Medea*, Hartung, Johann A. (Über.), in: Friedrich, Wolf H. (Hrsg.), *Griechische Tragiker. Aischylos, Sophokles, Euripides*, München 1958, S. 631-672.
- Figal, Günter, *Sokrates*, München 1995.
- Findlay, Alison, ›*Hamlet*‹: *A Document in Madness*, in: Burnett, Mark T./Manning, John (Hrsg.), *New essays on Hamlet*, New York 1994, S. 189-205.
- Fischer, Hannelore (Hrsg.), *Käthe Kollwitz. Meisterwerke der Zeichnung*, Ausst. Kat. Köln 1995, Köln 1995.
- Fischer, Norbert, *Wie wir unter die Erde kommen. Sterben und Tod zwischen Trauer und Technik*, Frankfurt am Main 1997.
- Fischer, Norbert, *Geschichte des Todes in der Neuzeit*, Erfurt 2001.
- Flaschar, Hellmut (Hrsg.), *Sophokles Aias*, Schadewaldt, Wolfgang (Übers.), Leipzig 1994.
- Fletcher, Jan (Hrsg.), *The Poems of John Gray*, Greensboror, North Carolina 1988.
- Flügge, Matthias/Neyer, Hans J. (Hrsg.), *Heinrich Zille. Zeichner der Großstadt*, Ausst. Kat. Hannover/Berlin/Köln 1997, Amsterdam/Dresden 1997.
- Follak, Jan, *Lucretia zwischen positiver und negativer Anthropologie. Coluccio Salutati ›Declamatio Lucretie‹ und die Menschenbilder im ›exemplum‹ der Lucretia von der Antike bis in die Neuzeit*, Diss., Konstanz 2002 [URL: <http://www.ub.uni-konstanz.de/kops/volltexte/2002/914/index.html>; Stand: März 2011].
- Fontana, Ernest, *Pre-Raphaelite Suicides*, in: *Journal of Pre-Raphaelite Studies* 7, 1998, S. 28-38.
- Foß, Reiner, *Griechische Jenseitsvorstellungen von Homer bis Plato. Mit einem Anhang über Vergils sechstes Buch der Aeneis*, Diss., Aachen 1997.
- Foucault, Michel, *Wahnsinn und Gesellschaft. Eine Geschichte des Wahns im Zeitalter der Vernunft*, Köppen, Ulrich (Übers.), Frankfurt am Main 1973.
- Freedberg, David, *The Power of Images. Studies on the History and Theory of Response*, Chicago/London 1989.
- Frye, Roland M., *The Renaissance Hamlet. Issues and Responses in 1600*, Princeton 1984.

- Garland, Robert, *Death without Dishonour. Suicide in the Ancient World*, in: *History Today* 33, 1, 1983, S. 33-37.
- Garland, Robert, *The Greek Way of Death*, London 1985.
- Garrison, Elise P., *Groaning Tears: Ethical and Dramatic Aspects of Suicide in Greek Tragedy*, Leiden/New York/Köln/Brill 1995.
- Geck, Elisabeth, *Grundzüge der Geschichte der Buchillustration*, Darmstadt 1982.
- Gehler, Jörg, *Ein Blick in die Natur – Aussicht in die Ewigkeit. C. D. Friedrichs „Friedhofseingang“ und die Malerei der Romantik in Deutschland*, Kiel 1999.
- Georgen, Theresa, *Lucretias Vergewaltigung. Privatisierung einer Staatsaffäre*, in: Lindner, Ines (Hrsg.), *Blick-Wechsel. Konstruktionen von Männlichkeit und Weiblichkeit in Kunst und Kunstgeschichte*, Berlin 1989, S. 437-444.
- Gerhardi, Gerhard C., *Coincidentia oppositorum: die „femme fatale“ und die „femme fragile“ bei Gérard de Nerval*, in: Drost, Wolfgang, *Fortschritts Glaube und Dekadenbewusstsein im Europa des 19. Jahrhunderts. Literatur-Kunst-Kulturgeschichte*, Heidelberg 1986, S. 109-118.
- Giebel, Marion, *Sappho in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Kusenberg, Kurt/Kusenberg, Beate (Hrsg.), Hamburg 1980.
- Gleisberg, Dieter (Hrsg.), *Max Klinger 1857-1920*, Leipzig 1992.
- Gnilka, Christian, *Studien zur Psychomachie des Prudentius*, Herter, Hans/Schmid, Wolfgang (Hrsg.), Diss., Wiesbaden 1963.
- Göres, Jörn (Hrsg.), *Die Leiden des jungen Werther. Goethes Roman im Spiegel seiner Zeit*, Ausst. Kat. Stuttgart/Wetzlar/Düsseldorf 1972, Düsseldorf 1972.
- Goesling, Nigel, *Gustave Doré*, Berlin 1975.
- Goethe, Johann Wolfgang von, *Die Leiden des jungen Werther*, in: Trunz, Erich (Hrsg.), *Goethes Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden*, Bd. 6. *Romane und Novellen I*, München 1998, S. 7-124.
- Goethe, Johann Wolfgang von, *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, in: Trunz, Erich (Hrsg.), *Goethes Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden*, Bd. 7. *Romane und Novellen II*, München 1998.
- Goethe, Johann Wolfgang von, *Dichtung und Wahrheit*, in: Trunz, Erich (Hrsg.), *Goethes Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden*, Bd. 9. *Autobiographische Schriften*, München 1998.
- Goettl, Helmut/Hartmann, Wolfgang/Schwarz, Michael (Hrsg.), *Karl Hubbuch 1891-1979*, Ausst. Kat. Karlsruhe/Berlin/Hamburg 1981-1982, München 1981.

- Goetz, Oswald, "Hie hencktt Judas", in: Wentzel, Hans (Hrsg.), *Form und Inhalt. Kunstgeschichtliche Studien. Otto Schmitt zum 60. Geburtstag am 13. Dezember 1950*, Stuttgart 1950, S. 105-137.
- Goffen, Rona, *Lotto's Lucretia*, in: *Renaissance Quarterly* 3, 1999, S. 742-782.
- Gombrich, Ernst H., *Bild und Auge. Neue Studien zur Psychologie der bildlichen Darstellung*, Stuttgart 1984.
- Gómez-Moreno, Maria E., *Summa Artis. Historia General del Arte XXXV. Pintura y Escultura Españolas del Siglo XIX*, Madrid 1996.
- Gray, Rosalind P., *Russian Genre Painting in the Nineteenth Century*, Oxford 2000.
- Grillparzer, Franz, *Sämtliche Werke*, Bd. 1. *Gedichte, Epigramme, Dramen*, Frank, Peter/Pornbacher, Karl (Hrsg.), München 1960.
- Grimm, Claus, *Stilleben. Die niederländischen und deutschen Meister*, Stuttgart/Zürich 1988.
- Gronau, Georg (Hrsg.), *Correggio. Die Meisters Gemälde*, Leipzig 1907.
- Growe, Bernd, *Modernität und Komposition. Zur Krise des Werkbegriffs in der französischen Malerei des 19. Jahrhunderts*, in: Oelmüller, Willi (Hrsg.), *Kolloquium Kunst und Philosophie 3. Das Kunstwerk*, Paderborn/München/Wien/Zürich 1983, S. 154-183.
- Grund, Uta, *Zwischen den Künsten. Edward Gordon Craig und das Bildtheater um 1900*, Diss., Berlin 2002.
- Guardini, Romano, *Der Tod des Sokrates. Eine Interpretation der platonischen Schriften Euthyphron, Apologie, Kriton und Phaidon*, Hamburg 1959.
- Guégan, Stéphan/Prat, Louis-Antoine (Hrsg.), *Chassériau 1819-1856. Un autre romantisme*, Paris 2002.
- Günther, Rolf, *Richard Müller. Leben und Werk mit dem Verzeichnis der Druckgraphik*, Günther, Stefan (Hrsg.), Dresden 1995.
- Guilbaut, Serge/Ryan, Maureen/Watson, Scott (Hrsg.), *Théodore Géricault. The Alien Body: Tradition in Chaos*, Ausst. Kat. Vancouver 1997, Vancouver 1997.
- Guillon, Claude/Le Bonniec, Yves, *Gebrauchsnaleitung zum Selbstmord. Eine Streitschrift für das Recht auf einen frei bestimmten Tod*, Moldenhauer, Eva (Übers.), Frankfurt am Main 1982.
- Guillon, Marie-Nicolas-Silvestre, *Entretiens sur le suicide, ou courage philosophique opposé au courage religieux. Et Réfutation des principes de Jean-Jacques Rousseau, de Montesquieu, de Madame de Staël, etc., en faveur du Suicide*, Paris 1802.

- Guratzsch, Herwig (Hrsg.), *William Hogarth. Der Kupferstich als moralische Schaubühne*, Auss. Kat. Hannover 1987, Stuttgart 1987.
- Guratzsch, Herwig (Hrsg.), *Max Klinger. Bestandskatalog der Bilderwerke, Gemälde und Zeichnungen im Museum der bildenden Künste, Leipzig*, Leipzig 1995.
- Guratzsch, Herwig/Unverfehlt, Gerd (Hrsg.), *Gustave Doré 1832-1883. Illustrator, Maler, Bildhauer. Beiträge zu seinem Werk. Bilderkatalog*, Bd. 1-2, Ausst. Kat. Hannover/Göttingen 1982, Dortmund 1982.
- Gutwald, Cathrin/Zons, Raimar (Hrsg.), *Die Macht der Schönheit*, München 2007.
- Hagenlocher, Alfred (Hrsg.), *Otto Dix. Bestandskatalog. Zeichnungen, Pastelle, Aquarelle, Kartons und Druckgraphik der Jahre 1912-1969 aus der Stiftung Walther Groz in der Städtischen Galerie Albstadt*, Albstadt 1985.
- Hahlbrock, Peter, *Gustave Moreau oder Das Unbehagen in der Natur*, Berlin 1976.
- Hallmann, Gerhard, *Russische Realisten in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, Leipzig 1989.
- Hanika, Karin, „Eine offene Tür, ein offenes Mieder“. *Das Schicksal der Lucretia zwischen Vergewaltigung und Ehebruch*, in: Gaebel, Ulrike/Kartschoke, Erika (Hrsg.), *Böse Frauen-Gute Frauen. Darstellungskonventionen in Texten und Bildern des Mittelalters und der frühen Neuzeit*, Trier 2001, S. 109-125.
- Hartmann, Idis B., *Zum Frühwerk Otto Müllers*, in: Hartei, Brigitte/Lichtnau, Bernfried (Hrsg.), *Kunst im Ostseeraum. Greifswalder Kunsthistorische Studien*, Bd. 1. *Malerei, Graphik, Photographie von 1900 bis 1920*, Frankfurt am Main/Berlin/Bern/New York 1995, S. 102-115.
- Hartmann, Jörgen B., *Die Genien des Lebens und des Todes. Zur Sepukralikonographie des Klassizismus*, in: Lotz, Wolfgang (Hrsg.), *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte* 12, 1969, S. 9-38.
- Hartmann, Mareike, *Höllen-Szenarien. Eine Analyse des Höllenverständnisses verschiedener Epochen anhand von Höllendarstellungen*, Schwebel, Horst/Gerhards, Albert (Hrsg.), Diss., Münster 2005.
- Hartung, Gerald, *Über den Selbstmord. Eine Grenzbestimmung des anthropologischen Diskurses im 18. Jahrhundert*, in: Schings, Hans-Jürgen (Hrsg.), *Der ganze Mensch. Anthropologie und Literatur im 18. Jahrhundert*, DFG-Symposium 1992, Stuttgart/Weimer 1994, S. 33-53.
- Heintze, Helga von, *Das Bildnis der Sappho*, Mainz 1966.

- Henry, Patrick, *The Dialectic of Suicide in Montaigne's "Coustume de l'Isle de Cea"*, in: *Modern Language Review* 79, 2, 1984, S. 278-289.
- Herland, Jost (Hrsg.), *Jugendstil*, Darmstadt 1971.
- Herrera, Hayden, *Frida Kahlo. Die Gemälde*, München 1997.
- Herrmann, Hans P., *Goethes „Werther“. Kritik und Forschung*, Darmstadt 1994.
- Hertl, Michael, *Totenmasken: was vom Leben und Sterben bleibt*, Stuttgart 2002.
- Herzog, Markwart (Hrsg.), *Totengedenken und Trauerkultur. Geschichte und Zukunft des Umgangs mit Sterbenden*, Stuttgart 2001.
- Heshusius, Lous, *Female Self-Injury and Suicide Attempts: Culturally Reinforced Techniques in Human Relations*, in: *Sex Roles* 6, 6 1980, S. 843-857.
- Hesiod, *Theogonie. Werke und Tage*, Griechisch/Deutsch, Schirnding, Albert von (Hrsg./Über.), Zürich/München 1991.
- Hess, Günter, *Der Tod des Seneca. Ikonographie, Biographie, Tragödien-theorie*, in: *Jahrbuch der deutschen Gesellschaft* 25, 1981, S. 196-228.
- Higonnet, Margaret, *Speaking Silence: Women's Suicide*, in: Suleiman, Susan R. (Hrsg.), *The Female Body in Western Culture: Contemporary Perspectives*, Cambridge/Harvard 1985, S. 67-83.
- Hill, Timothy, *Ambitiosa Mord: Suicide and the Self in Roman Thought and Literature*, London 2004.
- Himmelmann, Gabriele, *Romantische Elemente im Werk von Antoine-Jean Gros (1771-1835)*, Werner, Norbert (Hrsg.), Köln 2000.
- Hinz, Berthold, *William Hogarth. Beer Street and Gin Lane. Lehrtafeln zur britischen Volkswohlfahrt*, Herding, Klaus (Hrsg.), Frankfurt am Main 1984.
- Hirdt, Willi, *Esther und Salomé. Zum Kontext von Malerei und Dichtung im Frankreich des 19. Jahrhunderts*, Tübingen/Basel 2003.
- Hirzel, Rudolf, *Der Selbstmord*, in: *Archiv für Religionswissenschaften*, Dieterich, Albrecht (Hrsg.), Bd. 1, Leipzig 1908, S. 73-104.
- Hoberg, Annegret (Hrsg.), *Alfred Kubin 1877-1959*, Ausst. Kat. München/Hamburg 1990-1991, München 1990.
- Hönnighausen, Gisela (Hrsg.), *Die Präraffaeliten. Dichtung, Malerei, Ästhetik, Rezeption*, Stuttgart 2000.
- Hönnighausen, Lothar, *Präraphaeliten und Fin de Siècle. Symbolische Tendenzen in der englischen Spätromantik*, München 1971.

- Hohenzollern, Johann Georg von/Lüttichau, Mario-Andreas von (Hrsg.), *Otto Müller. Eine Retrospektive*, Ausst. Kat. München 2003, München/Berlin/London/New York 2003.
- Hofmann, Werner, *Die Karikatur. Von Leonardo bis Picasso*, Wien 1956.
- Hofmann, Werner, *Das irdische Paradies*, München 1960.
- Hofmann, Werner (Hrsg.), *Johann Heinrich Füßli 1741-1825*, Ausst. Kat. München/Hamburg 1974, München 1974.
- Hofmann, Werner, *Bruchlinien. Aufsätze zur Kunst des 19. Jahrhunderts*, München 1979.
- Hofmann, Werner (Hrsg.), *John Flaxman. Mythologie und Industrie. Kunst um 1800*, Ausst. Kat. Hamburg 1979, München 1979².
- Hofmann, Werner (Hrsg.), *Eva und die Zukunft. Das Bild der Frau seit der Französischen Revolution. Mit Beiträgen von Werner Hofmann, Sigrun Paas und Friedrich Gross*, Ausst. Kat. Hamburg 1986, München 1986.
- Hofmann, Werner, *Goya. Vom Himmel durch die Welt zur Hölle*, München 2005.
- Hofstadter, Albert, *The Tragicomic: Concern in Depth*, in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 24, 2, 1965, S. 295-302.
- Hofstätter, Hans H., *Symbolismus und die Kunst der Jahrhundertwende. Voraussetzungen, Erscheinungsformen, Bedeutungen*, Köln 1975.
- Holsten, Siegmund, *Das Bildnis des Künstlers. Selbstdarstellungen*, Ausst. Kat. Hamburg 1978, Hamburg 1978.
- Homer, *Ilias. Odysee*, Voß, Johann H. (Über.), München 2008.
- Hood, Thomas, *Selected Poems*, Flint, Joy (Hrsg.), Manchester 1992.
- Hooff, Anton J. L. von, *From Autothanasia to Suicide. Self-Killing in Classical Antiquity*, London/New York 1990.
- Hooff, Anton J. L. von, *A Longer Life for "Suicide". When Was the Latin Word for Self-Murdered?*, in: *Romanische Forschungen* 102, 1990, S. 255-259.
- Horne, Alan, *The Dictionary of 20th Century British Book Illustrators*, Woodbridge 1994.
- Hower, Hans J. (Hrsg.), *Richard Müller. Ölbilder, Zeichnungen, Radierungen*, Ausst. Kat. Berlin 1975, Berlin 1975.
- Hülse-Esch, Andrea von/Westermann-Angerhausen, Hiltrud (Hrsg.), *Zum Sterben schön. Alter, Totentanz und Sterbekunst von 1500 bis heute*, Bd. 1-2, Ausst. Kat. Köln 2006, Köln/Regensburg 2006.
- Hülsewig-Johnen, Jutta (Hrsg.), *Käthe Kollwitz: Das Bild der Frau*, Ausst. Kat. Bielefeld/Bedburg Hau 1999, Bielefeld 1999.

- Huemer, Frances, *Rubens and the Roman Circle. Studies of the First Decade*, New York/London 1996.
- Huizinga, Johan, *Herbst des Mittelalters. Studien über Lebens- und Geistesformen des 14. und 15. Jahrhunderts in Frankreich und in den Niederlanden*, Köster, Kurt (Hrsg.), Stuttgart 2006.
- Hüls, Rudolf, *Pyramus und Thisbe. Inszenierungen einer „verschleierte“ Gefahr*, Heidelberg 2005.
- Hults, Linda C., *Dürer's Lucretia: Speaking the Silence of Women*, in: *Signs* 16, 2, 1991, S. 205-237.
- Huttner, Ulrich, *Sterben wie ein Philosoph. Zur Inszenierung des Todes in der Antike*, in: Zimmermann, Martin (Hrsg.), *Extreme Formen von Gewalt in Bild und Text des Altertums*, München 2009, S. 295-320.
- Ilg, Ulrike, *Painted Theory of Art: Le Suicide (1877) by Edouard Manet and the Disappearance of Narration*, in: *Artibus et Historiae. An Art Anthology* 45, 2002, S. 179-190.
- Imhof, Arthur E., *Ars moriendi. Die Kunst des Sterbens einst und heute*, Ehalt, Hubert C./Konrad, Helmut (Hrsg.), Wien/Köln 1991.
- Irwin, David, *John Flaxman 1755-1826. Sculptor, Illustrator, Designer*, London 1979.
- Jäger, Georg, *Die Leiden des alten und neuen Werther. Kommentare, Abbildungen, Materialien zu Goethes „Leiden des jungen Werthers“ und Plenzdorfs „Neuen Leiden des jungen W.“. Mit einem Beitrag zu den Werther-Illustrationen von Jutta Assel*, München 1984 [zu finden auch unter: URL: <http://www.goethezeitportal.de/wissen/illustrationen/johann-wolfgang-von-goethe/die-leiden-des-jungen-werther/jutta-assel-werther-illustrationen-bilddokumente-als-rezeptionsgeschichte.html>; Stand März 2011].
- Jäger, Christine, *Lucretia – der Tod einer Tugendheldin? Zu den Selbstmorddarstellungen in der Sächsischen Weltchronik*, in: *Signori* 1994, S. 91-112.
- Jaffé, Michael, *Pesaro Family Portraits: Pordenone, Lotto and Tizian*, in: *The Burlington Magazine* 113, 825, 1971, S. 696-702.
- Jansen, Hans H. (Hrsg.), *Der Tod in Dichtung, Philosophie und Kunst*. Zweite, neu bearbeitete und erweiterte Auflage, Darmstadt 1989.
- Jatho, Heinz, *Max Beckmann. Schauspieler-Tryptichon. Eine Kunst-Monographie*, Frankfurt am Main 1989.

- Jankélévitch, Vladimir, *Kann man den Tod denken?*, Brankel, Jürgen (Hrsg./Übers.), Wien 2003.
- Jelenski, Constantin, *Leonor Fini*, Starnberg 1968.
- Jens, Hermann, *Mythologisches Lexikon. Gestalten der griechischen, römischen und nordischen Mythologie*, München 1958.
- Johnson, Kathryn K., *Durkheim Revisited: "Why Do Women Kill Themselves?"*, in: *Suicide and Life-Threatening Behaviour* 9, 3, 1979, S. 145-153.
- Judson, Jay R./Ekkart, Rudolf E.O., *Gerrit van Honthorts 1592-1656*, Gent 1999.
- Judson, Jay R., *Gerrit van Honthorst. A Discussion of His Position in Dutch Art*, Den Haag 1959.
- Jüttemann, Gerd/Sonntag, Michael/Wulf, Christoph (Hrsg.), *Die Seele. Ihre Geschichte im Abendland*, Weinheim 1991.
- Jullian, Philippe, *Mythen und Phantasmen in der Kunst des Fin de Siecle*, Berlin 1971.
- Kaltenbrunner, Gerd-Klaus, *Vom Geist Europas*, mehrere Bde., Asendorf 1987.
- Kamlah, Wilhelm, *Meditatio mortis. Kann man den Tod „verstehen“, und gibt es ein „Recht auf den eigenen Tod“*, in: Ebeling 1984, S. 210-225.
- Kaplan, Julius, *Gustave Moreau*, Ausst. Kat. Los Angeles 1974, Los Angeles 1974.
- Kaplan, Julius, *The Art of Gustave Moreau. Theory, Style and Content*, Michigan 1982.
- Kapriev, Georgi, *Mechanik gegen Symbolik*, Sofia 1993 (bulgarisch).
- Karsch, Florian (Hrsg.), *Otto Dix. Das graphische Werk*, Hannover 1970.
- Kasper, Walter (Hrsg.), *Lexikon der Heiligen und der Heiligenverehrung*, mehrere Bde., Freiburg/Basel/Wien 2003.
- Kastor, Frank S., *Milton and the Literary Satan*, Amsterdam 1974.
- Kayser, Wolfgang, *Die Entstehung von Goethes Werther*, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 19, 1941, S. 430-457.
- Keisch, Claude, *„...den Tod gebildet“? – Schadows Grabskulpturen*, in: Maaz, Bernhard (Hrsg.), *Johann Gottfried Schadow und die Kunst seiner Zeit*, Ausst. Kat. Düsseldorf/Nürnberg/Berlin 1994, Köln 1994, S. 113-121.
- Kepetzi, Ekaterina, *Medea in der bildenden Kunst vom Mittelalter zur Neuzeit. „So im Herzen bedrängt erglühte verderbliche Liebe“*, Diss., Frankfurt am Main/Berlin/Bern/New York 1997.
- Kessler, Charles S., *Max Beckmann's Triptychs*, Cambridge, Mass. 1970.
- Kiefer, Carol S. (Hrsg.), *The Myth and Madness of Ophelia*, Ausst. Kat. Amherst, Massachusetts 2001, Amherst 2001.

- Kindler, Simone, *Ophelia. Der Wandel von Frauenbild und Bildmotiv*, Diss., Berlin 2004.
- Kirn, Hans-Martin, "Ich sterbe als büßende Christin..." *Zum Suizidverständnis im Spannungsfeld von Spätaufklärung und Pietismus*, in: *Pietismus und Neuzeit. Ein Jahrbuch zur Geschichte des neuen Pietismus*, Bd. 24. Beiträge zur Geschichte des Württembergischen Pietismus, Ehmer, Hermann/Sträter, Udo (Hrsg.), Göttingen 1998, S. 252-270.
- Kirschbaum, Engelbert/Braunfels, Wolfgang (Hrsg.), *Lexikon der christlichen Ikonographie*, mehrere Bde., Rom/Freiburg/Basel/Wien 1990ff.
- Kleinstück, Johannes, *Zur Auffassung des Todes im Mittelalter*, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 28, 1954, S. 40-60.
- Klinger, Cornelia (Hrsg.), *Perspektiven des Todes in der modernen Gesellschaft*, Wien/Köln/Weimar 2009.
- Klinger, Max, *Malerei und Zeichnung. Tagebuchaufzeichnungen und Briefe*, Hübscher, Anneliese (Hrsg.), Leipzig 1987.
- Kluge, Friedrich, *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*, Berlin 1967.
- Kräftner, Johann (Hrsg.), *Vorbild Rubens*, Ausst. Kat. Wien 2004-2005, München/Berlin/Wien 2004.
- Krauss, Wilhelmine, *Das Doppelgängermotiv in der Romantik. Studien zum romantischen Idealismus*, Berlin 1930.
- Kreuzer, Helmut, *Zum Begriff der Bohème*, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, Sonderheft 38, 1964, S. 170-207.
- Kris, Ernst/Kurz, Otto, *Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch. Mit einem Vorwort von Ernst H. Gombrich*, Frankfurt am Main 1980.
- Kriss-Rettenbeck, Lenz, *Das Votivbild*, München 1958.
- Krömer, Wolfram, *Zur Weltanschauung, Ästhetik und Poetik des Neoklassizismus und der Romantik in Spanien*, Münster 1968.
- Krogmann, Willy, *Ophelia. Ein identifizierendes Motiv des Dichters Shakespeare*, Hamburg 1970.
- Kromm, Jane E., „Marianne“ and the Madwoman, in: *Art Journal* 46, 4, 1987, S. 299-304.
- Kromm, Jane E., *The Feminization of Madness in Visual Representation*, in: *Feminist Studies* 20, 3, 1994, S. 507-535.
- Krüger, Manfred, *Gérard de Nerval. Darstellung und Deutung des Todes*, Stuttgart/Berlin/Köln/Mainz 1966.

- Krüger, Manfred, *Ichgeburt. Origenes und die Entstehung der christlichen Idee der Wiederverkörperung in der Denkbewegung von Pythagoras bis Lessing*, Hildesheim/Zürich/New York 1996.
- Krüger, Renate, *Das Zeitalter der Empfindsamkeit. Kunst und Kultur des späten 18. Jahrhunderts in Deutschland*, Wien/München 1972.
- Kryzanovskaja, Marta J., *Westeuropäische Elfenbeinschnitzereien des IX.-XIX. Jahrhunderts in der Sammlung der Ermitage*, Leningrad 1973 (russisch).
- Kuch, Heinrich, *Zur Funktion und Kommunikation des griechischen Dramas*, in: *Philologus* 133, 1, 1989, S. 25-37.
- Küster, Volker, *Max Klinger*, Leipzig 1984.
- Kushner, Howard I., *Women and Suicide in Historical Perspective*, in: *Signs* 10, 3, 1985, S. 537-552.
- Kushner, Howard I., *Suicide, Gender, and the Fear of Modernity in Nineteenth-Century Medical and Social Thought*, in: *Journal of Social History* 26, 3, 1993, S. 461-490.
- Laager, Jacques (Hrsg./Übers.), *Ars Moriendi. Die Kunst, gut zu leben und gut zu sterben. Texte von Cicero bis Luther. Mit XII Kupferstichen von Meister E. S.*, Zürich 1996.
- Lamartine, Alphonse de, *Nouvelles meditations poétiques. Œuvres complètes de M. de Lamartine*, Bd. 2, Paris 1902.
- La Mettrie, Julien Offray de, *Der Mensch eine Maschine*, Brahn, Max (Übers.), Leipzig 1909.
- Landsberg, Gertrud, *Ophelia. Die Entstehung der Gestalt und ihre Deutung*, Löthen 1918.
- Lang, Bernhard/Mc Dannell, Colleen, *Der Himmel. Eine Kulturgeschichte des ewigen Lebens*, Frankfurt am Main 1990.
- Lang, Walter K., *Der Tod und das Bild. Todesevokationen in der zeitgenössischen Kunst 1975-1990*, Berlin 1995.
- Lange, Christiane, „Mueller vor Mueller“ – Anmerkungen zu einem nahezu zerstörten Frühwerk, in: Hohenzollern/Lüttichau 2003, S. 13-25.
- Langemeyer, Gerhard/Peters, Hans-Albert (Hrsg.), *Stilleben in Europa*, Ausst. Kat. Münster/Baden-Baden 1980, Münster 1979.
- Lankheit, Klaus, *Das Triptychon als Pathosformel. Abhandlungen der Heidelberger Akademie der Wissenschaften* 4, Heidelberg 1959.
- Lasker-Schüler, Else, *Die Gedichte 1902-1943*, Kemp, Friedhelm (Hrsg.), Frankfurt am Main 1997.

- Latacz, Joahim (Hrsg.), *Die griechische Literatur in Text und Darstellung*, Bd. 1. *Archaische Periode*, Stuttgart 1998.
- Lauter, Estella, *Women as Mythmakers. Poetry and Visual Art by Twentieth-Century Women*, Bloomington, Indiana 1984.
- Le Goff, Jacques, *Die Geburt des Fegefeuers*, Stuttgart 1984.
- Lehnert, Uta, *Der Kaiser und die Siegesallee. Réclame Royale*, Berlin 1998.
- Lembach, Klaudia, *Selbstmord Freitod Suizid. Diskurse über das UnSägliche*, München 1998.
- Lempicki, Sigmund von, *Bücherwelt und wirkliche Welt. Ein Beitrag zur Wesenserfassung der Romantik*, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 3, 1925, S. 339-386.
- Lesky, Albin, *Die tragische Dichtung der Hellenen*, Snell, Bruno/Erbse, Hartmut (Hrsg.), Göttingen 1972.
- Lessing, Gotthold E., *Werke*, Bd. 6. *Dramatische Schriften*, Göpfert, Herbert G. (Hrsg.), München 1973.
- Lewis, Beth I., *George Grosz. Art and Politics in the Weimar Republic*, Madison, Milwaukee/London 1971.
- Licht, Fred, *A Drawing by Alenza*, in: Weber, Susan (Hrsg.), *Source. Notes in the History of Art* 3, 3, 1984, S. 16-17.
- Licht, Fred/Pizzetti, Simona T./Weinglas, David H. (Hrsg.), *Füssli pittore di Shakespeare. Pittura e Teatro 1775-1825*, Ausst. Kat. Parma 1997, Mailand 1997.
- Lichte, Claudia (Hrsg.), *Ferdinand von Rayski. Ein Dresdner Maler in Franken*, Ausst. Kat. Würzburg 2006, Würzburg 2006.
- Lichtenstein, Roy, *Ertrinkendes Mädchen*. Einführung von Bernhard Kerber, Wundram, Manfred (Hrsg.), Stuttgart 1970.
- Liebenwein-Krämer, Renate, *Säkularisierung und Sakralisierung. Studien zum Bedeutungswandel christlicher Bildformen in der Kunst des 19. Jahrhunderts*, Bd. 1-2, Diss., Frankfurt am Main 1977.
- Lieberknecht, Otfried, *Death and Retribution: Medieval Visions of the End of Judas the Traitor*. Vorlesung an Saint John's University, Collegeville, MN, Mai 1997 [URL: http://www.lieberknecht.de/~diss/papers/p_judas.htm; Stand: März 2011]
- Liebmann, Kurt, *Edouard Manet*, Dresden 1968.
- Lind, Vera, *Selbstmord in der frühen Neuzeit. Diskurs, Lebenswelt und kultureller Wandel am Beispiel der Herzogtümer Schleswig und Holstein*, Göttingen 1999.

- Lindemann, Mary, *Armen- und Eselbegräbnis in der europäischen Frühneuzeit, eine Methode sozialer Kontrolle*, in: Blum, Paul R. (Hrsg.), *Studien zur Thematik des Todes im 16. Jahrhundert*, Wolfenbüttel 1983, S. 125-139.
- Link, Luther, *Der Teufel. Eine Maske ohne Gesicht*, München 1997.
- Lipsius, Justus, *Von der Geistesstärke*, Beuth, Karl (Übers.), Köln 2006
[URL: <http://www.lipsius-constantia.de/>; Stand: März 2011]
- Liessmann, Konrad P. (Hrsg.), *Ruhm, Tod und Unsterblichkeit. Über den Umgang mit der Endlichkeit*, Regensburg 1991.
- Livius, Titus, *Ab urbe condita. Römische Geschichte I*, Latein/Deutsch, Feger, Robert (Hrsg./Übers.), Stuttgart 1981.
- Ljaskovskaja, Olga A., *W. G. Perow. Besonderheiten des Schaffenswegs des Malers*, Moskau 1979 (russisch).
- Llewellyn, Nigel, *The Art of Death. Visual Culture in the English Death Ritual c.1500-c.1800*, London 1991.
- Löwith, Karl, *Die Freiheit zum Tode*, in: Ebeling 1984, S. 132-145.
- Lüders, Detlef (Hrsg.), *Goethe in der Kunst des 20. Jahrhunderts. Weltliteratur und Bilderwelt. Ausstellung zum 150. Todestag von Johann Wolfgang von Goethe, veranstaltet vom Freien Deutschen Hochstift – Frankfurter Goethe-Museum in Zusammenarbeit mit dem Arbeitskreis selbständiger kultureller Institute e. V.*, Ausst. Kat. Bonn/Frankfurt am Main/Düsseldorf 1982, Frankfurt am Main 1982.
- Lüthy, Michael, *Bild und Blick in Manets Malerei*, Berlin 2003.
- Lyons, Bridget G., *The Ikonography of Ophelia*, in: *English Literary History* 44, 1977, S. 60-74.
- Maaz, Bernhard, *Sinnlichkeit und Kunst. Der Wertewandel des 19. Jahrhunderts*, München/Berlin 2004.
- MacDonald, Michael, *Ophelia's Maimed Rites*, in: *Shakespeare Quarterly* 37, 3, 1986, S. 309-317.
- MacDonald, Michael/Myrphy, Terence R., *Sleepless Souls: Suicide in Early Modern England*, New York 1990.
- Macho, Thomas H., *Todesmetaphern. Zur Logik der Grenzerfahrung*, Frankfurt am Main 1987.
- Macho, Thomas/Marek, Kristin (Hrsg.), *Die neue Sichtbarkeit des Todes*, München 2007.
- Mai, Ekkehard/Repp-Eckert, Anke (Hrsg.), *Triumph und Tod des Helden. Europäische Historienmalerei von Rubens bis Manet*, Ausst. Kat. Köln 1987, Köln 1987.

- Mai, Ekkehard (Hrsg.), *Historienmalerei in Europa. Paradigmen in Form, Funktion und Ideologie*, Mainz am Rhein 1990.
- Majer, Diemut, *Frauen-Revolution-Recht. Die großen europäischen Revolutionen in Frankreich, Deutschland und Österreich 1789 bis 1918 und die Rechtsstellung der Frauen. Unter Einbezug von England, Russland, der USA und der Schweiz*, Zürich 2008.
- Malke, Lutz S., *Dantes Göttliche Komödie. Drucke und Illustrationen aus sechs Jahrhunderten*, Ausst. Kat. Berlin/München 2000, Berlin/Leipzig 2000.
- Mamanova, Tatjana (Hrsg.), *Die Frau und Russland. Almanach*, Bd. 3, Berlin 1983.
- Mancoff, Debra N. (Hrsg.), *John Everett Millais. Beyond the Pre-Raphaelite Brotherhood*, New Haven/London 2001.
- Mantura, Bruno/Lacambre, Geneviève (Hrsg.), *Gustave Moreau. L'elogio del Poeta*, Ausst. Kat. Spoleto 1992, Rom 1992.
- Marchwinski, Alena, *The Romantic Suicide and the Artists*, in: *Gazette des Beaux-Arts* 6, 109, 1987, 126, S. 62-74.
- Marechal, Dominique (Hrsg.), *Le romantisme en Belgique. Entre réalités, rêves et souvenirs*, Ausst. Kat. Brüssel 2005, Brüssel 2005.
- Marini, Maurizio, *Caravaggio. Michelangelo Merisi de Caravaggio: „pictor praestantissimes“*, Rom 1987.
- Martin, Gottfried, *Sokrates mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Müller, Wolfgang (Hrsg.), Hamburg 1967.
- Masaryk, Thomas G., *Der Selbstmord als sociale Massenerscheinung der modernen Civilisation*, Wien 1881.
- Matzner-Vogel, Nicol, *Zwischen Produktion und Reproduktion. Die Diskussion über Mutterschaft und Mutterschutz im späten Kaiserreich und der Weimarer Republik (1905-1929)*, Diss., Frankfurt am Main 2006.
- Maurer, George, *Manet. Peintre-Philosophe. A Study of the Painter's Themes*, Pennsylvania State University 1975.
- Maurach, Gregor, *Seneca. Leben und Werk*, Darmstadt 1996.
- Maus, Katharine E., *Taking Tropes Seriously: Language and Violence in Shakespeare's Rape of Lucrece*, in: *Shakespeare Quarterly* 37, 1, 1986, S. 66-82.
- Mazzotta, Giuseppe, *Dantes Vision and the Circle of Knowledge*, Princeton, New Jersey 1993.

- McManners, John. *Death and the Enlightenment. Changing Attitudes to Death among Christians and Unbelievers in Eighteenth-Century France*, New York 1981.
- Merkelbach, Reinhold, *Sappho und ihr Kreis*, in: *Philologus* 101, 1957, S. 1-29.
- Messerer, Wilhelm, *Zu extremen Gedanken über Bestattung und Grabmal um 1800*, in: Bauer, Hermann/Dittmann, Lorenz u. a. (Hrsg.), *Kunstgeschichte und Kunsttheorie im 19. Jahrhundert. Probleme der Kunstwissenschaft*, Bd. 1, Berlin 1963, S. 172-194.
- Meßner, Günter (Hrsg.), *Allgemeines Künstlerlexikon. Die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, mehrere Bde., München/Leipzig 1991ff.
- Michaelis, Sabine, *Freies Deutsches Hochstift. Frankfurter Goethe-Museum und Goethe-Haus. Katalog der Gemälde*, Tübingen 1982.
- Michler, Ralf/Löpsinger, Lutz W. (Hrsg.), *Salvador Dali. Das druckgraphische Werk*, Bd. 1. *Œuvrekatalog der Radierungen und Mixed-Media-Graphiken 1924-1980*, München 1994.
- Milton, John, *Das verlorene Paradies. Das wiedergewonnene Paradies*, Schuhmann, Bernhard (Übers.), München 1966.
- Minois, Georges, *Die Hölle. Zur Geschichte einer Fiktion*, München 1994.
- Minois, Georges, *Geschichte des Selbstmordes*, Düsseldorf/Zürich 1996.
- Mischler, Gerd, *Von der Freiheit, das Leben zu lassen. Kulturgeschichte des Suizides*, Hamburg/Wien 2000.
- Möhrmann, Renate (Hrsg.), *Verklärt, verkitscht, vergessen. Die Mutter als ästhetische Figur*, Stuttgart/Weimar 1996.
- Möller, Heino R., *Jacques-Louis David, Johannes Grützke und der sterbende Sokrates*, in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 40, 2, 1995, S. 249-271.
- Möller, Joachim (Hrsg.), *Hogarth in Context. Ten Essays and a Biography*, Marburg 1996.
- Montaigne, Michele de, *The Complete Essays of Montaigne*, Frame, Donald M. (Übers.), Stanford 1995.
- Montaigne, Michel de, *Von der Kunst, das Leben zu lieben*, Stilett, Hans (Hrsg./Übers.), Frankfurt am Main 2005.
- Morford, Mark, *Stoics and Neostoics. Rubens and the Circle of Lipsius*, Princeton, New Jersey 1991.
- Mühlenfels, Franz Schmitt von, *Pyramus und Thisbe. Rezeptionstypen eines Ovidischen Stoffes in Literatur, Kunst und Musik*, Heidelberg 1972.

- Müller, Ricarda, *Ein Frauenbuch des frühen Humanismus. Untersuchungen zu Boccaccios De mulieribus claris*, Lendle, Otto/Steinmetz, Peter (Hrsg.), Diss., Stuttgart 1992.
- Murray, Alexander, *Suicide in the Middle Ages*, Bd. 1. *The Violent against Themselves*, Oxford, New York 1998.
- Nanteuil, Luc de, *Jacques-Louis David*, Paris 1987.
- Nash, Steven A., *David, Socrates and Caravaggism. A Source of David's "Death of Socrates"*, in: *Gazette des Beaux-Arts* 6, 91, 1978, S. 202-206.
- Nead, Lynda, *Seduction, Prostitution, Suicide. »On the Brink« by Alfred Elmore*, in: *Art History. Journal of the Association of the Art Historian*, 5, 3, 1982, S. 310-323.
- Nerval, Gérard de, *Aurelia und andere Erzählungen*, Rechel, Eva (Übers.), Zürich 1960.
- Neugebauer, Rosamunde, *George Grosz. Macht und Ohnmacht satirischer Kunst. Die Graphiken „Gott mit uns“, Ecce homo und Hintergrund*, Diss., Berlin 1993.
- Niutta, Francesca/Santucci, Carmela (Hrsg.), *Seneca. Mostra bibliografica e iconografica*, Auss. Kat. Rom 1999, Rom 1999.
- Noack, Dieter/Noack, Linda, *The Daumier Register* [URL: <http://www.daumier-register.org/login.php?startpage>; Stand: März 2011].
- Nochlin, Linda, *Women, Art, and Power and Other Essays*, Oxford 1988.
- Noll, Thomas, *„Der sterbende Seneca“ des Peter Paul Rubens. Kunsthistorisches und weltanschauliches Programmbild*, in: *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst* 3, 52, 2001, S. 89-158.
- Noll, Thomas, *Albrecht Altdorfer in seiner Zeit. Religiöse und profane Themen in der Kunst um 1500*, München/Berlin 2004.
- Noll, Thomas, *Die Landschaftsmalerei von Caspar David Friedrich. Physikotheologie, Wirkungsästhetik und Emblematik. Voraussetzungen und Deutung*, München/Berlin 2006.
- Novalis, *Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs*, Bd. 1. *Das dichterische Werk*, Samuel, Richard (Hrsg.), Stuttgart 1960.
- Nosworthy, J. M., *The Death of Ophelia*, in: *Shakespeare Quarterly*, 15, 4, 1964, S. 345-348.
- Oakley, John H., *Picturing Death in Classical Athens. The Evidence of the White Lekythoi*, Cambridge 2004.

- Oberreuter-Kronabel, Gabriele, *Der Tod des Philosophen. Zum Sinngehalt eines Sterbebildtypus der französischen Malerei in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts*, München 1986.
- Obuchov, Vladimir M., *W. G. Perov*, Moskau 1983 (russisch).
- Ohly, Friedrich, *Desperatio und Praesumptio. Zur theologischen Verzweiflung und Vermessenheit*, in: Birkhan, Helmut (Hrsg.), *Festgabe für Otto Höfler zum 75. Geburtstag*, Wien/Stuttgart 1976, S. 499-556.
- Ohly, Norbert, *Sterben und Tod im Mittelalter*, München 1993.
- Opitz, Marion, *Monumentale Höllendarstellungen im Trecento in der Toscana*, Diss., Frankfurt am Main 1998.
- Ossar, Michael, *Die Künstlergestalt in Goethes „Tasso“ und Grillparzers „Sappho“*, in: *German Quarterly* 45, 4, 1972, S. 645-661.
- Ost, Hans, *Tizians so genannte „Venus von Urbino“ und andere Buhlerinnen*, in: Hofstede, Justus M./Spies, Werner (Hrsg.), *Festschrift für Edward Trier zum 60. Geburtstag*, Berlin 1981, S. 129-149.
- Osterkamp, Ernst, *Lucifer. Stationen eines Motivs*, Rüdiger, Horst (Hrsg.), Berlin/New York 1979.
- Ott, Sieghart, *Kunst und Staat. Der Künstler zwischen Freiheit und Zensur*, München 1968.
- Otto, Walter F., *Die Götter Griechenlands. Das Bild des Göttlichen im Spiegel des griechischen Geistes*, Frankfurt am Main 1956.
- Otto, Walter F., *Die Manen oder von den Urformen des Totenglaubens. Eine Untersuchung zur Religion der Griechen, Römer und Semiten und zum Volksglauben überhaupt*, Darmstadt 1958.
- Otto, Walter F., *Mythos und Welt*, Fritz, Kurt von (Hrsg.), Stuttgart 1962.
- Otto, Walter F., *Theophania. Der Geist der altgriechischen Religion*, Frankfurt am Main 1979.
- Ovid (Publius Ovidius Naso), *Fasti. Festkalener Roms*, Latein/Deutsch, Garlach, Wolfgang (Hrsg./Übers.), München 1960.
- Ovid (Publius Ovidius Naso), *Die erotischen Dichtungen*, Marnitz, Viktor (Übers.), Stuttgart 1967.
- Ovid (Publius Ovidius Naso), *Metamorphosen*. Mit den Radierungen von Pablo Picasso, Suchier, Reinhart (Übers.), Wiesbaden 1986.

- Palmer, Nigel F., *Ars Moriendi und Totentanz: Zur Verbildlichung des Todes im Spätmittelalter. Mit einer Biographie zur „Ars Moriendi“*, in: Borst, Arno u. a. (Hrsg.), *Tod im Mittelalter*, Konstanz 1993, S. 313-334.
- Pamuk, Orhan, *Rot ist mein Name*, Iren, Ingrid (Übers.), Frankfurt am Main 2007.
- Pankow, Edgar, *Zur Konstrultion eines Denk-Bildes. Jacques-Louis David und der 'Tod des Sokrates'*, in: Naumann, Barbara/Pankow, Edgar (Hrsg.), *Bilder-Denken. Bildlichkeit und Argumentation*, München 2004, S. 121-137.
- Parker, Patricia/Hartman, Geoffrey (Hrsg.), *Shakespeare and the Question of Theory*, New York/London 1985.
- Passeron, Roger, *Honoré Daumier und seine Zeit*, Würzburg 1979.
- Patten, Robert L., *George Cruikshank's Life, Time and Art*, Bd. 1-2, Cambridge 1996.
- Peppin, Brigid/Micklethwait, Luci, *Dictionary of British Book Illustrators. The Twentieth Century*, London 1983.
- Perrot, Michelle/Ariès, Philippe/Duby, Georges (Hrsg.), *Geschichte des privaten Lebens*, Bd. 4. *Von der Revolution zum Großen Krieg*, Frankfurt am Main 1992.
- Perov, Wassilij, *Erzählungen des Künstlers*, Leonow, Aleksej I. (Hrsg.), Moskau 1960 (russisch).
- Perry, Gill, „*The British Sappho*“: *Borrowed Identities and the Representation of Women Artists in the Late Eighteenth-Century British Art*, in: *Oxford Art Journal* 18, 1, 1995, S. 44-57.
- Phillips, David, *In Search of an Unknown Woman. "L'Inconnue de la Seine"*, in: *Neophilologus* 66, 3, 1982, S. 321-327.
- Picard, Max, *Die Grenzen der Physiognomik*, Zürich 1952.
- Pieper, Annemarie, *Ethische Argumente für die Erlaubtheit der Selbsttötung*, in: *Concilium. Internationale Zeitschrift für Theologie* 21, 3, 1985, S. 192-198.
- Pigler, Andor, *Barockthemen. Eine Auswahl von Verzeichnissen zur Ikonographie des 17. und 18. Jahrhunderts*, Bd. 1-2, Budapest 1974.
- Platon, *Phaidon oder von der Unsterblichkeit der Seele*, Schleiermacher, Friedrich (Übers.), Stuttgart 1981.
- Platon, *Kriton*, in: Ders., *Werke*, Bd. 1.2, Schleiermacher, Friedrich (Übers.), Berlin 1985.
- Platon, *Apologie des Socrates*, Fuhrmann, Manfred (Hrsg./Übers.), Stuttgart 1986.
- Platon, *Das Gastmahl oder Von der Liebe*, Hildebrandt, Kurt (Übers.), Stuttgart 1998.
- Pochat, Götz, *Bild-Zeit. Zeitgestalt und Erzählstruktur in der bildenden Kunst von den Anfängen bis zur frühen Neuzeit*, Wien/Köln/Weimar 1996.

- Pollin, Burton R., *Hamlet. A Successful Suicide*, in: *Shakespeare Studies* 1, 1965, S. 240-260.
- Polotovskaja, Inna L., *Tod und Selbstmord in Russland. Ein kulturgeschichtlicher Überblick von den Anfängen bis in die Gegenwart. Eine Bibliographie*, Frankfurt am Main 2008.
- Pomeroy, Sarah B./Burstein, Stanley M./Donlan, Walter/Roberts, Jennifer T., *Ancient Greece. A Political, Social and Cultural History*, Oxford, New York 1999.
- Power, David, *Die Beisetzungsriten für Selbstmörder und liturgische Entwicklungen*, in: *Concilium. Internationale Zeitschrift für Theologie* 21, 3, 1985, S. 213-217.
- Prat, Lous-Antoine (Hrsg.), *Inventaire Général des Dessins Ecole Française, Dessins de Théodore Chassériau 1819-1856*, Bd. 1, Paris 1988.
- Praz, Mario, *Liebe, Tod und Teufel. Die schwarze Romantik*, München 1981.
- Pressly, Nancy L., *The Fuseli Circle in Rome. Early Romantic Art of the 1770s*, Ausst. Kat. Yale 1979, New Haven 1979.
- Prignitz-Poda, Helga/Grimberg, Salomòn/Kettemann, Andrea (Hrsg.), *Frida Kahlo. Das Gesamtwerk*, Frankfurt am Main 1988.
- Prignitz-Poda, Helga, *Frida Kahlo. Die Malerin und ihr Werk*, München 2003.
- Prinz, Wolfram, *The Four Philosophers by Rubens and the Pseudo-Seneca in Seventeenth-Century Painting*, in: *The Art Bulletin* 55, 3, 1973, S. 410-428.
- Prost, Antoine/Vincent, Gérard/Ariès, Philippe/Duby, Georges (Hrsg.), *Geschichte des privaten Lebens*, Bd. 5. *Vom Ersten Weltkrieg zur Gegenwart*, Frankfurt am Main 1993.
- Radev, Radi, *Die Antike Philosophie*, Stara Zagora 1994 (bulgarisch).
- Rainer, Arnulf, *Totenmasken. Mit Texten von Werner Hofmann und Arnulf Rainer*, Salzburg/Wien 1985.
- Ranke-Graves, Robert von, *Griechische Mythologie. Quellen und Deutung*, Hamburg 1984.
- Rapetti, Thalie (Hrsg.), *Jean Lorrain – Gustave Moreau. Correspondance et Poèmes*, Paris 1998.
- Rayner, Alice, *To Act, To Do, To Perform. Drama and the Phenomenology of Action*, Michigan 1994.
- Reff, Theodor, *Manet and Modern Paris. One Hundred Paintings, Drawings, Prints and Photographs by Manet and His Contemporaries*, Ausst. Kat. Washington/Chicago/London 1982, Washington 1982.

- Reichstein, Reinhard, *Imagination in Gérard de Nervals erzählerischem Werk*, Kramer, Johannes (Hrsg.), Gerbrunn bei Würzburg 1992.
- Renger, Konrad/Denk, Claudia, *Flämische Malerei des Barock in der Alten Pinakothek*, München/Köln 2002.
- Renonciat, Annie, *La vie et l'oeuvre de Gustave Doré*, Paris 1983.
- Reynolds, Margaret (Hrsg.), *The Sappho Companion*, London 2000.
- Reynolds, Margaret, *The Sappho History*, New York 2003.
- Rhodes, Kimberly, *Degenerate Detail: John Everett Millais and Ophelia's 'Muddy Death'*, in: Mancoff 2001, S. 43-68.
- Rilke, Rainer Maria, *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, Köln 2005.
- Rimbaud, Arthur, *Sämtliche Dichtungen, Französisch/Deutsch*, Eichhorn, Thomas u. a. (Übers.), München 2004.
- Ritter, Joachim/Gründer, Karlfield (Hrsg.), *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, mehrere Bde., Darmstadt/Basel 1971ff.
- Ritter, Paul (Hrsg.), *Frans Masereel. Eine annotierte Bibliographie des druckgraphischen Werkes*, München/London/New York/Paris 1992.
- Robinson, David M., *Sappho and Her Influence*, New York 1963.
- Rodenbach, Georges, *Das tote Brügge*, Oppeln-Bronikowski, Friedrich von (Übers.), Leipzig 1913.
- Rodríguez, Minerva S., *El cenotafio de San Millán de la Cogolla en el Monasterio de Suso (Saint Millan de la Cogolla's cenotaph in the Suso's Monastery)*, in: *Barceo. Instituto de Estudios Riojanos* 133, Logroño 1997, S. 51-84.
- Röver-Kann, Anne, *Intimität der Gefühle. Eugène Carrière zum 100. Todestag*, Ausst. Kat. Bremen/Neuss 2006-2007, Bremen 2006.
- Rohls, Jan, "Sinn und Geschmack fürs Unendliche" – Aspekte romantischer Kunstreligion, in: *Neue Zeitschrift für systematische Theologie und Religionsphilosophie* 27, 1985, S. 1-24.
- Rolfs, Daniel J., *Dante, Petrarch, Boccaccio and the Problem of Suicide*, in: *Romanic Review* 67, 3, 1976, S. 200-225.
- Rosand, David, *Raphael, Marcantonio, and the Icon of Pathos*, in: *Source. Notes in the History of Art* 2, 1984, S. 34-52.
- Rosen, Charles/Zerner, Henri, *Romanticism and Realism. The Mythology of Nineteenth-Century Art*, New York 1984.
- Rosenbach, Detlef (Hrsg.), *Heinrich Zille. Das graphische Werk*, Berlin 1984.

- Rosenberg, Alfons, *Engel und Dämonen. Gestaltwandel eines Urbildes*. Mit einem Vorwort von Otto Betz, München 1986.
- Rosenblum, Robert, *Die Gemäldesammlung des Musée d'Orsay*, Köln 1995.
- Rost, Hans, *Bibliographie des Selbstmordes. Mit textlichen Einführungen zu jedem Kapitel*, Augsburg 1927.
- Roters, Eberhard, *Jenseits von Arkadien. Die romantische Landschaft*, Köln 1995.
- Roters, Eberhard/Schulz, Bernhard (Hrsg.), *Ich und die Stadt. Mensch und Großstadt in der deutschen Kunst des 20. Jahrhunderts*, Ausst. Kat. Berlin 1987, Berlin 1987.
- Roth, Michael, *Dürers Mutter. Schönheit, Alter und Tod im Bild der Renaissance*, Ausst. Kat. Berlin 2006.
- Rothschuh, Karl E., *Konzepte der Medizin in Vergangenheit und Gegenwart*, Stuttgart 1978.
- Rousseau, Jean-Jacques, *Abhandlung über die Wissenschaften und Künste. Abhandlung, welche bey der Akademie zu Dijon im Jahr 1750 den Preis über folgende von der Akademie vorgelegte Frage davon getragen hat: Ob die Wiederherstellung der Wissenschaften und Künste etwas zur Läuterung der Sitte beygetragen hat?* In der ersten deutschen Übersetzung von Johann Daniel Tietz, Konersmann, Ralf/Märtens, Gesine (Hrsg.), Inbert 1997.
- Rousseau, Jean-Jacques, *Julie oder Die neue Héloïse. Briefe zweier Liebenden aus einer kleinen Stadt am Fuße der Alpen*, Gottfried, Johann (Übers.), München 1980.
- Rüesch, Jurg P., *Ophelia. Zum Wandel des lyrischen Bildes im Motiv der „navigatio vitae“ bei Arthur Rimbaud und im deutschen Expressionismus*, Diss., Zürich 1964.
- Ruprecht, Erich (Hrsg.), *Tod und Unsterblichkeit. Texte aus Philosophie, Theologie und Dichtung vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Bd. 2. *Goethezeit und Romantik*, Stuttgart 1993.
- Sachs, Arien, *Religious Despair in Medieval Literature and Art*, in: *Medieval Studies XXVI*, 1964, S. 231-256.
- Sachs, Hannelore/Badstüber, Ernst/Neumann, Helga, *Erklärendes Wörterbuch zur christlichen Kunst*, Hanau 1983.
- Sagner, Karin/Ulrich, Matthias/Lampignami, Vittorio M./Hollein, Max (Hrsg.), *Die Eroberung der Straße. Von Monet bis Grosz*, Ausst. Kat. Frankfurt am Main 2006, München 2006.
- Sandoz, Marc, *Théodore Chassériau 1819-1856. Catalogue raisonné des peintures et estampes*, Paris 1974.

- Sappho, *Lieder*, Treu, Max (Hrsg./Übers.), München/Zürich 1991.
- Schadewaldt, Wolfgang, *Zu Sappho*, in: *Hermes. Zeitschrift für klassische Philologie* 71, 1936, S. 363-373.
- Schaefer, Claude, *Jean Fouquet. An der Schwelle zur Renaissance*, Dresden/Basel 1994.
- Schawe, Martin, *Alte Pinakothek München*, München/London/New York 1999.
- Schefold, Karl, *Sophokles' Aias auf einer Lekythos*, in: *Antike Kunst* 19, 1, 1976, S. 71-78.
- Schiff, Gert, *Max Beckmann: Die Ikonographie der Triptychen. Umrisse einer geplanten Arbeit*, in: Winner, Matthias (Hrsg.), *Munuscula Discipulorum. Kunsthistorische Studien. Hans Kaufmann zum 70. Geburtstag*, Berlin 1968, S. 265-285.
- Schiff, Gert, *Zeitkritik und Zeitflucht in der Malerei der Präraffaeliten*, in: *Beiträge zur Motivatik des 19. Jahrhunderts. Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts*, Bd. 6, München 1970, S. 167-197.
- Schiff, Gert, *Johann Heinrich Füssli 1741-1825. Text und Œuvre-katalog*, Bd. 1-2, Zürich/München 1973.
- Schiff, Gert, *Die neun vollendeten Triptychen von Max Beckmann*, in: *Max Beckmann. Die Triptychen im Städel*, Ausst. Kat. Frankfurt am Main 1981, Frankfurt am Main 1981, S. 62-82.
- Schirmer, Gisela, *Käthe Kollwitz und die Kunst ihrer Zeit: Positionen zur Geburtspolitik*, Weimar 1998.
- Schlich, Thomas/Wiesemann, Claudia (Hrsg.), *Hirntod. Zur Kulturgeschichte des Todesfeststellung*, Frankfurt a. M. 2001.
- Schmidt, Hans-Werner/Gaßner, Hubertus (Hrsg.), *Eine Liebe. Max Klinger und die Folgen*, Ausst. Kat. Leipzig/Hamburg 2007-2008, Bielefeld/Leipzig 2007.
- Schneede, Uwe M., *George Grosz. Der Künstler in seiner Gesellschaft*, Köln 1975.
- Schneede, Uwe M. (Hrsg.), *George Grosz. Leben und Werk*, Ausst. Kat. Hamburg 1975², Stuttgart 1975.
- Schneider, Norbert, *Stilleben. Realität und Symbolik der Dinge. Die Stillebenmalerei der frühen Neuzeit*, Köln 1989.
- Schnitzler, Norbert, *Der Tod des Judas. Ein Beitrag zur Ikonographie des Selbstmordes im Mittelalter*, in: Löther, Andrea/Meier, Ulrich/Schnitzler, Norbert/Schwerhoff, Gerd/Signori, Andrea (Hrsg.), *Mundus in Imagine. Bildersprache und Lebenswelten im Mittelalter*, München 1996, S. 219-245.
- Schöne, Albert, *Emblemata. Versuch einer Einführung*, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 37, 2, 1963, S. 197-231.

- Schubert, Werner, *Von Bäumen und Menschen. Anthropomorphe Bäume in griechischen und lateinischen Dichtungen mit Ausblick auf die neuere Literatur*, in: *Arcadia. Internationale Zeitschrift für Literaturwissenschaft* 19, 3, 1984, S. 225-243.
- Schulenburg, Jane T., *The Heroics of Virginité: Brides of Christ and Sacrificial Mutilation*, in: Rose, Mary B. (Hrsg.), *Women in the Middle Ages and the Renaissance. Literary and History Perspectives*, Syracuse 1986, S. 29-72.
- Schulte, Regina, *Sperrbezirke. Tugendhaftigkeit und Prostitution in der bürgerlichen Welt*, Hamburg 1994.
- Schultz, Gerhard E., *The Differences between Classical Tragedy and Romantic Tragedy*, in: *Classical Weekly* 18, 1924-1925, S. 18-22.
- Schulze, Sabine (Hrsg.), *Leselust. Niederländische Malerei von Rembrandt bis Vermeer*, Ausst. Kat. Frankfurt am Main 1993, Stuttgart 1993.
- Schumacher, Helmut/Dorsch, Klaus, *A. Paul Weber. Leben und Werk in Texten und Bildern*, Hamburg/Berlin/Bonn 2003.
- Schumowa, Marina, *Wassilij Perow. Malerei. Graphik*, Leningrad 1989 (russisch).
- Schuster, Peter-Klaus (Hrsg.), *George Grosz: Berlin-New York*, Ausst. Kat. Berlin/Düsseldorf 1995, Berlin 1994.
- Schuster, Peter-Klaus/Seipel, Wilfried/Marqués, Manuela B. M. (Hrsg.), *Goya. Prophet der Moderne*, Ausst. Kat. Berlin 2005, Köln 2005.
- Schütt, Jutta, *Arnulf Rainer. Überarbeitungen*, Berlin 1994.
- Schwartländer, Johannes (Hrsg.), *Der Mensch und sein Tod*. Mit Beiträgen von Alfons Auer, Wolfgang Dölle, Albin Elser u. a., Göttingen 1976.
- Schwarz, Werner M./Szeless, Margarethe/Wögenstein, Lisa (Hrsg.), *Ganz unten. Die Entdeckung des Elends – Wien, Berlin, London, Paris, New York*, Ausst. Kat. Wien 2007, Wien 2007.
- Seelen, Manja, *Das Bild der Frau in Werken deutscher Künstlerinnen und Künstler der Neuen Sachlichkeit*, Diss., Münster 1995.
- Seidel, Katrin, *Die Kerze. Motivgeschichte und Ikonologie*, Diss., Hildesheim/Zürich/New York/Olms 1996.
- Sedlmayr, Hans, *Der Tod des Lichtes. Übergangene Perspektiven zur modernen Kunst*, Salzburg 1964.
- Sedlmayr, Hans, *Verlust der Mitte. Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit*, Salzburg 1976.

- Seneca, *Vom glückseligen Leben. Auswahl aus seinen Schriften*, Schmidt, Heinrich (Hrsg.)/Forbiger, Albert (Übers.), Stuttgart 1978.
- Seneca, L. Annaeus, *Briefe an Lucilius*, Latein/Deutsch, Bd. 1, Fink, Gerhard (Hrsg./Übers.), Düsseldorf 2007.
- Seneca, L. Annaeus, *Briefe an Lucilius*, Latein/Deutsch, Bd. 2, Nickel, Rainer (Hrsg./Übers.), Düsseldorf 2009.
- Shakespeare, William, *Hamlet. Einführung, Text, Übersetzung, Textvarianten*, Englisch/Deutsch, Klein, Holger M. (Hrsg./Übers.), Stuttgart 2006.
- Shakespeare, William, *Sämtliche Werke in einem Band*, Zentner, Christian (Hrsg.), Schlegel, Wilhelm von/Tiek, Ludwig (Übers.), München 2006.
- Shakespeare, William, *Venus und Adonis und The Rape of Lucrece in der Übersetzung von Heinrich Christoph Albrecht (1783)*, Englisch/Deutsch, Jahson, Christa (Hrsg.), Berlin 2007.
- Shakespeare, William, *Hamlet, Prince of Denmark. Decorated by John Austen*, Mineola, New York 2010.
- Sheriff, Mary D., *Moved by Love. Inspired Artists and Deviant Women in Eighteenth-Century France*, Chicago/London 2004.
- Shoemaker, Innis H., *The Engravings of Marcantonio Raimondi*, Broun, Elisabeth (Hrsg.), Ausst. Kat. Lawrence/Chapel Hill/Wellesley 1981, Lawrence 1981.
- Showalter, Elain, *Representing Ophelia: Women, Madness, and the Responsibilities of Feminist Criticism*, in: Parker/Hartman 1985, S. 77-95.
- Showalter, Elain, *The Female Malady. Women, Madness, and English Culture 1830-1980*, New York 1985².
- Shroder, Maurice Z., *Icarus. The Image of the Artist in French Romanticism*, in: *Harvard Studies in Romance Languages*, Bd. 27, Cambridge, Massachusetts 1961.
- Signori, Gabriela (Hrsg.), *Trauer, Verzweiflung, Anfechtung. Selbstmord und Selbstmordversuche im mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Gesellschaften*, Tübingen 1994.
- Simon, Erika, *Die Götter der Griechen*, München 1985.
- Simon, Erika, *Aias von Salamis als mythische Persönlichkeit*, in: *Sitzungsberichte der wissenschaftlichen Gesellschaft an der Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt am Main* 41, 1, Stuttgart 2003 (Sonderheft).
- Söhn, Gerhard (Hrsg.), *Max Slevogt. Das druckgraphische Werk. Mappen, Bücher, Zeitschriften*, Düsseldorf 2002.

- Sourvinou-Inwood, Christiane, *To Die and Enter the House of Hades: Homer, Before and After*, in: Whaley, Joachim (Hrsg.), *Mirrors of Mortality. Studies in the Social History of Death*, London 1981, S. 15-40.
- Stefenelli, Norbert (Hrsg.), *Körper ohne Leben. Begegnung und Umgang mit Toten*, Wien/Köln/Weimar 1998.
- Stephenson, Johanna (Hrsg.), *Rebels and Martyrs. The Image of the Artist in the Nineteenth Century*, Ausst. Kat. London 2006, London 2006.
- Spieler, Reinhard, *Max Beckmann – Bildwelt und Weltbild in den Triptychen*. Mit einem Beitrag von Hans Belting, Köln 1998.
- Spitzer, Leo, *Speech and Language in "Inferno" XIII*, in: *Italica. Bulletin of the American Association of Teachers of Italian* 19, 3, 1942, S. 81-104.
- Stolberg, Michael, *Der gesunde Leib. Zur Geschichtlichkeit frühneuzeitlicher Körpererfahrung*, in: Münch, Paul (Hrsg.), „Erfahrung“ als Kategorie der Frühnezeitgeschichte, München 2001, S. 37-57.
- Stooss, Toni (Hrsg.), *Gustave Moreau, Symboliste*, Ausst. Kat. Zürich 1986, Zürich 1986.
- Strobl, Alice, *Gustave Klimt*, Bd. 1. *Die Zeichnungen 1878-1903*, Salzburg 1980.
- Strohmeier, Armin (Hrsg.), *Der Freitod. Eine literarische Anthologie. Texte aus der deutschen Literatur vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Tübingen 1999.
- Stuby, Anna M., *Vom Kommen und Gehen Undines. Ein feministischer Blick auf die Rezeptionsgeschichte des Wasserfrauenmythos*, in: *Feministische Studien* 10, 1, 1992, S. 5-22.
- Stuby, Anna M., *Liebe, Tod und Wasserfrau. Mythen des Weiblichen in der Literatur*, Opladen 1992.
- Symmous, Sarah, *The Spirit of Despair: Patronage, Primitivism and the Art of John Flaxman*, in: *The Burlington Magazine* 117, 1975, S. 644-650.
- Szittyá, Emil, *Selbstmörder. Ein Beitrag zur Kulturgeschichte aller Zeiten und Völker*, Wien/München 1985.
- Tacitus, Publius Cornelius, *Annalen*, Latein/Deutsch, Heller, Erich (Hrsg./Übers.), München 1992.
- Tanyol, Deril, *A Napoleonic Death Sentence: Classical Execution in Gros' Sappho at Leucadia*, in: *Gazette des Beaux-Arts* 138, 1996, S. 51-62.
- Theissing, Heinrich, *George Grosz, die Morde und das Grotteske*, in: Hofstede, Justus M./Spies, Werner (Hrsg.), *Festschrift für Eduard Trier zum 60. Geburtstag*, Berlin 1981, S. 269-284.

- Thoma, Heinz, *Pflicht, Glück und Suizid: anthropologischer und literarischer Diskurs bei Rousseau und Madame de Staël*, in: Kronauer, Ulrich/Kühlmann, Wilhelm (Hrsg.), *Aufklärung. Stationen-Konflikte-Prozesse*, Eutin 2007, S. 261-277.
- Timm, Werner, *Edvard Munch. Graphik*, Berlin 1969.
- Toynbee, Jocelyn M. C., *Death and Burial in the Roman World*, London 1971.
- Traeger, Jörg, *Bilder vom Elend. Käthe Kollwitz im Simplicissimus*. München 1998, in: *Sitzungsberichte der Bayerischen Akademie der Wissenschaften* 3, 1998.
- Trout, Dennis, *Re-Textualizing Lucretia: Cultural Subversion in the "City of God"*, in: *Journal of Early Christian Studies* 2, 1994, S. 53-70.
- Trunz, Erich, *Seelische Kultur. Eine Betrachtung über Freundschaft, Liebe und Familiengefühl im Schrifttum der Goethezeit*, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 24, 1950, S. 214-242.
- Tschernischewski, Nikolai G., *Was tun? Erzählungen von neuen Menschen I. Vom Lauf der Dinge*, Hülst, Hans-Joachim von (Übers.), Berlin 1977.
- Tschernyschewski, Nikolai G., *Das Schöne ist das Leben. Ausgewählte Schriften*, Carli, Gabriela/Lehmann, Ulf (Hrsg.), Carli, Gabriela/Grieben, Marie (Übers.), Berlin 1989.
- Tümpel, Christian, *Bild und Text. Zur Rezeption antiker Autoren in der europäischen Kunst der Neuzeit (Livius, Valerius Maximus)*, in: Schlink, Wilhelm/Sperlich, Martin (Hrsg.), *Forma et Subtilitas. Festschrift für Wolfgang Schöne zum 75. Geburtstag*, Berlin/New York 1986, S. 198-218.
- Urbina, José Antonio de (Hrsg.), *Der Prado*, Bd. 1. *Die spanische Malerei*, München 1988.
- Usener, Karl H., *Edouard Manet und die Vie Moderne*, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 19, 1974, S. 9-32.
- Vanbellingen, Guy, *Albert Ciamberlani. Sa vie, son œuvre*, Brüssel 1993.
- Vergil, *Aeneis*, Latein/Deutsch, Vezin, August (Übers.), Münster 2006.
- Vermeule, Emily, *Aspects of Death in Early Greek Art and Poetry*, Berkeley/Los Angeles/London 1997.
- Verri, Alessandro, *I Romanzi. Le avventure di Saffo, poetessa di Mitilene. Le notti Romane. La vita di Erostrato*, Ravenna 1975.
- Vest, James M., *The French Face of Ophelia from Belleforest to Baudelaire*, Lauham/New York/London 1989.
- Vogel, Matthias, *Johann Heinrich Füssli – Darsteller der Leidenschaft*, Zürich 2001.
- Vorgrimler, Herbert, *Geschichte der Hölle*, München 1993.

- Walch, Günter, *Hamlet. Shakespeare und kein Ende*, Bd. 2, Fielitz, Sonja (Hrsg.), Bochum 2004.
- Walther, Ingo F., *Vincent van Gogh 1853-1890. Vision und Wirklichkeit*, Köln 1986.
- Wardroper, John, *The Caricatures of George Cruikshank*, London 1977.
- Warncke, Carsten-Peter, *Symbol, Emblem, Allegorie. Die zweite Sprache der Bilder*, Köln 2005.
- Watt, Jeffrey R. (Hrsg.), *From Sin to Insanity. Suicide in Early Modern Europa*, New York 2004.
- Wehrli, Max, *Antike Mythologie im christlichen Mittelalter*, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 57, 1, 1983, S. 18-32.
- Weidmann, Pia H., *Passionierte Tugend: Lucretia*, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 68, 1, 1994, S. 1-21.
- Weiermair, Peter/Loos, Sigrun (Hrsg.), *Eros und Tod. Der belgische Symbolismus*, Ausst. Kat. Salzburg 1999, Zürich 1999.
- Wenland, Henning, *Die Buchillustration. Von den Frühdrucken bis zur Gegenwart*, Stuttgart 1987.
- Wenn, Anja, *Max Klingers Graphikzyklus „Ein Leben“*, Diss., Weimar 2006.
- Wentzlaff-Eggebert, Christian (Hrsg.), *Spanien in der Romantik*, Köln/Weimar/Böhlau 1994.
- Wesenberg, Angelika/Förschl, Eve (Hrsg.), *Nationalgalerie Berlin. Das XIX. Jahrhundert. Katalog der ausgestellten Werke*, Leipzig 2002.
- Wethey, Harold E., *The Paintings of Tizian. Complete Edition*, Bd. 1. *The Religious Paintings*, London 1969.
- Wildgen, Kathryn E., *Saint Judas, Apostle and Martyr. Passion Theology, Politics, and the Artistic Persona in French Romanesque Capital*, New York/Washington/Boston/Bern/Frankfurt am Main 2002.
- Wilhelm-Schaffer, Irmgard, *Gottes Beamter und Spielmann des Teufels. Der Tod im Spätmittelalter und Früher Neuzeit*, Diss., Köln/Weimar/Wien 1999.
- Willemsen, Roger (Hrsg.), *Der Selbstmord. Briefe. Manifeste. Literarische Texte*, Köln 2002.
- Williams, Jolo, *An Identification of Some Early Drawings by John Flaxman*, in: *The Burlington Magazine* 102, 1960, S. 246-250.

- Willinghöfer, Helga, *Thanatos. Die Darstellung des Todes in der griechischen Kunst der archaischen und klassischen Zeit*, Diss., Marburg 1996.
- Wilton, Andrew (Hrsg.), *The Age of Rossetti, Burne-Jons and Watts. Symbolism in Britain 1860-1910*, Ausst. Kat. London 1997, London 1997.
- Wiltchnigg, Elfriede, „*Das Rätsel Weib*“. *Das Bild der Frau in Wien um 1900*, Berlin 2001.
- Winckelmann, Johann Joachim, *Winckelmanns Werke in einem Band*. Ausgewählt und eingeleitet von Helmut Holtzhauer, Berlin/Weimar 1969.
- Winegarten, Renee, *On the Love of Suicide*, in: *Commentary* 54, 2, 1972, S. 29-34.
- Wirth, Irmgard (Hrsg.), *Heinrich Zille 1858-1928*, Sammlung Alex Springer, Ausst. Kat. Berlin 1968, Berlin 1968.
- Wittkau-Horgby, Annette, *Materialismus. Entstehung und Wirkung in den Wissenschaften des 19. Jahrhunderts*, Göttingen 1998.
- Wittkower, Rudolf/Wittkower, Margot, *Künstler. Außenseiter der Gesellschaft*, Stuttgart/Berlin/Köln/Mainz 1965.
- Wittwer, Héctor, *Die Selbsttötung als philosophisches Problem. Über die Rationalität und Moralität des Suizides*, Paderborn 2003.
- Wohlgemuth, Matthias (Hrsg.), „*Unser Kopf ist rund, damit das Denken die Richtung wechseln kann.*“ *Festschrift für Franz Zelger*, Zürich 2001.
- Wolf, Reinhold, *Die Ästhetisierung aufklärerischer Tabukritik bei Montesquieu und Rousseau*, Noyer-Weidner, Alfred/Stimm, Helmut (Hrsg.), München 1972.
- Wood, Antony (Hrsg.), *The Berlin of George Grosz: Drawings, Watercolours and Prints 1912-1930*, Ausst. Kat. London 1997, New Haven 1997.
- Wood, Christopher, *Victorian Painting*, London 1999.
- Wunderlich, Uli, *Der Tanz in den Tod. Totentänze vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Freiburg 2001.
- Würfel, Stefan B., *Ophelia. Figur und Entfremdung*, Bern 1985.
- Wymer, Rowland, *Suicide and Despair in the Jacobean Drama*, Brighton, Sussex 1986.
- Young, Alan R., *Ophelia in the Eighteenth-Century Visual Arts*, in: Bath, Michael/Campa, Pedro F./Russel, Daniel S. (Hrsg.), *Emblem Studies in Honour of Peter M. Daly*, Baden-Baden 2002, S. 239-271.
- Young, Alan R., „*Hamlet*“ *and the Visual Arts 1709-1900*, London 2002².
- Zänker, Jürgen, *Crucifixae. Frauen am Kreuz*, Berlin 1998.

- Zanker, Paul, *Die Maske des Sokrates. Das Bild des Intellektuellen in der antiken Kunst*, München 1995.
- Zeddies, Nicole, *Verwirrte oder Verbrecher? Die Beurteilung des Selbstmordes von der Spätantike bis zum 9. Jahrhundert*, in: Signori 1994, S. 55-91.
- Zielinski, Theodor, *Sappho und der leukadische Sprung*, in: *Klio* 23, 1930, S. 1-19.
- Zinserling-Paul, Verena, *Zum Bild der Medea in der antiken Kunst*, in: *Klio* 61, 2, 1979, S. 407-436.
- Zürchner, Hanspeter, *Stilles Wasser. Narziß und Ophelia in der Dichtung und Malerei um 1900*, Bonn 1975.
- Zupancic, Andrea (Hrsg.), *ArmutZeugnisse. Die Darstellung der Armut in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, Ausst. Kat. Dortmund 1995, Berlin 1995.

Internetseiten

<http://www.bethlehemheritage.org.uk>
<http://www.britishmuseum.org>
<http://www.buehrle.ch>
<http://www.clemusart.com>
<http://www.clevelandart.org>
<http://www.daumier-register.org>
<http://www.goethezeitportal.de>
<http://www.harvardartmuseums.org>
<http://www.kunsthalle-bremen.de>
<http://www.kunstmuseumbasel.ch>
<http://www.lieberknecht.de>
<http://www.lipsius-constantia.de>
<http://www.louvre.fr>
<http://www.manchestergalleries.org>
<http://www.metmuseum.org>
<http://corsair.morganlibrary.org>
<http://www.museodelprado.es>
<http://museoromantico.mcu.es>
<http://www.musee-orsay.fr>
<http://www.nationalgallery.org.uk>
<http://www.nationalmuseum.se>
<http://www.pinakothek.de/alte-pinakothek>
<http://www.phxart.org>
<http://www.skd.museum/de>
<http://www.tate.org.uk>
<http://www.tmoca.com>
<http://www.ub.uni-konstanz.de>
<http://www.vam.ac.uk>
<http://www.wattsgallery.org.uk>