

Kunstvermittlung als ›close looking‹. Eine kulturwissenschaftliche Blicklehre

Daniela Hammer-Tugendhat

Ein zentraler Faktor der Vermittlung von Kunst wie auch eine ihrer größten Herausforderungen ist der Umgang mit Emotionen, die durch die Betrachtung von Kunstwerken hervorgerufen werden. Zugleich gelten Emotionen der Disziplin Kunstgeschichte großteils immer noch als subjektiv und damit irrational, weshalb sie als unwissenschaftlich ausgegrenzt werden und also keine Rolle in der Analyse ästhetischer Erfahrung spielen sollen. Dies betrifft die künstlerische Repräsentation von Emotionen ebenso wie die Bedeutung von Emotionen für die Produktion und Rezeption von Kunst. Die Kunstgeschichte geht damit am Objekt ihrer Untersuchung vorbei. Sie bleibt wie andere Gebiete der Geisteswissenschaften im dichotomischen Denken von Vernunft versus Gefühl verhaftet (vgl. Hammer-Tugendhat/Lutter 2010: 7–14). Es waren ironischerweise ausgerechnet die Biowissenschaften, insbesondere die Neuropsychologie, welche die enge Verbindung von Emotion und Ratio im Gehirn nachgewiesen haben. In der Betrachtung von Kunst kann die unauflösliche Verbindung von Emotion und Vernunft, von Fühlen und Denken erfahrbar werden. Der Prozess ästhetischer Erfahrung ermöglicht Erkenntnisse nicht nur über Kunst, sondern über die Welt und sich selbst.

Ich habe im Laufe meiner Lehrtätigkeit in Absetzung vom Mainstream der Kunstgeschichte, aber in produktiver Auseinandersetzung mit Kolleg*innen der Kulturwissenschaften meinen eigenen Zugang zu Kunst und Kunstvermittlung erarbeitet. Einige in diesem Zusammenhang entwickelte Erkenntnisprozesse möchte ich im Folgenden vorstellen.

Bildergespräche

Im Museum oder vor projizierten Bildern im Seminarraum ließ ich die Studierenden ihren ersten spontanen Eindruck wiedergeben. Als Beispiel sei hier die *Venus* von Giorgione genannt. Die geäußerten Eindrücke waren nun nicht nur unterschiedlich, sondern gegensätzlich: »rein, keusch madonnenhaft« »Nein, im Gegenteil: nackt, erotisch, aufgeilend«. Als zweiten Schritt forderte ich die Studierenden auf, ihre Eindrücke am Bild selbst zu verifizieren. Wir machten die Entdeckung, dass beide Gruppen (oft sind es mehr) recht haben. Für ›Reinheit‹ spricht: das madonnenhafte Antlitz der Göttin, der bogenförmige



Abb. 1:
Giorgione,
Venus, um
1510, Ge-
mäldegalerie
Alte Meister,
Dresden.

Umriss ihres Körpers ist geometrisierend abstrakt, sie scheint mehr zu schweben, denn auf ihren Gewändern aufzuliegen. Die Binnenzeichnung ist ganz zurückgenommen, diffus und unfleischlich. Jedoch: Die linke Hand ist über ihren Schoß gelegt. Giorgione hat erstmals die *Pudica*-Geste auf eine liegende Figur angewandt.¹ Dadurch liegt die Hand *auf* dem Schoß, berührt den Körper. Durch diese Berührung – man beachte die leicht gekrümmten Finger – wird die erotische Stimulation gesteigert. Giorgione verschmilzt Schönheit, Keuschheit und Erotik in scheinbar vollendeter Harmonie. Es ist die großartige Möglichkeit der Kunst, Widersprüche zu verbildlichen, in diesem Fall so, dass eine vollkommene Harmonie imaginiert werden kann. Die Vereinigung gegensätzlicher Eigenschaften in einer Figur zu einem (kontrafaktischen) Ideal von Weiblichkeit hat dazu beigetragen, die *Venus* von Giorgione als *den* paradigmatischen weiblichen Akt der Renaissance anzusehen.

Wir sind gewohnt, dichotomisch zu denken; durch die Befassung mit Kunst können wir lernen, Widersprüche und Ambiguitäten wahrzunehmen und auszuhalten. Durch das gemeinsame Betrachten und die Bemühung, die Beobachtungen im Bild zu belegen, können wir die Meinung anderer verstehen und unsere relativieren.

Kontextualisierung

Aber was hat es mit dem dargestellten Weiblichkeitsideal auf sich? Tieferes Verständnis wird nur durch eine historische Kontextualisierung möglich. Die Vermittlung der Bedeutung des Kontextes soll an folgendem Beispiel nachvollziehbar werden: Wir nutzten die Möglichkeit, am Original zu arbeiten und befassten uns mit der *Io* von Correggio im Kunsthistorischen Museum Wien (vgl. Hammer-Tugendhat 1997: 193–198): einem sitzenden weiblichen Rückenakt in einem angedeuteten landschaftlichen Ambiente. Erst

1 Der griechische Bildhauer Praxiteles schuf im 4. Jhd. v. Chr. den ersten weiblichen Akt in der Großplastik, der die gesamte weitere Aktkunst bestimmte: eine *Venus pudica*, die schamhaft ihre Hand vor das weibliche Geschlecht hält (vgl. Salomon 1996).

nach der Sammlung erster Eindrücke und entsprechender Assoziationen fragten wir nach dem Titel beziehungsweise nach dem Thema. Titel sind oft nachträglich erfunden worden, hier gilt Vorsicht. Die Kenntnis des Titels oder des Themas engt den Blick ein, verunmöglicht die Vielfalt der Sichtweisen, darum ist als erster Schritt die assoziative Bildannäherung sinnvoll. Ein Thema ist zwar nicht identisch mit dem Inhalt des Bildes, aber zum Verständnis notwendig. In diesem Fall ist das Thema *Io*. Zur Interpretation des Gemäldes ist eine Kenntnis der griechisch-römischen Mythologie erforderlich. Ovid beschrieb in seinen *Metamorphosen* (I,585–750) die vielen Liebesabenteuer des Göttervaters Jupiter. Jupiter begehrte die Nymphe Io, die sich ihm aber nicht hingeben wollte und entfloh. Jupiter verwandelte sich in Nebel und vergewaltigte die Nymphe. Jupiters Gattin Juno entdeckte den Ehebruch ihres Mannes. Daraufhin verwandelte Jupiter Io in eine Kuh, die dann von Juno gnadenlos um den halben Erdball gehetzt wurde. Dieses Wissen verändert den Blick. Dargestellt ist somit nicht nur ein weiblicher Akt, sondern ein Geschlechtsakt. Wie ist Io nun in diesem Koitus, der eigentlich eine Vergewaltigung war, dargestellt? Passiv, hingebungsvoll mit leicht zurück geneigtem Kopf, der an die Wildheit der Mänaden erinnern kann (vgl. Freedman 1988: 98). Gleichzeitig jedoch künstlich präziös mit der kunstvoll aufgesteckten Frisur, den nur auf einem Zeh aufgestellten Fuß und dem abgespreizten Finger der rechten Hand. Mit ihrer schneeweißen Haut, dem kleinen Kopf mit der hohen Stirn und dem schmalen Mund entspricht sie dem Schönheitsideal, wie es in gleichzeitigen schriftlichen Traktaten zur Weiblichkeit und Schönheit von Luigini, Fierenzuola und Trissino festgeschrieben worden ist (vgl. Rogers 1988:

47–88). In dieser zeitgenössischen Literatur wurde Weiblichkeit auf Schönheit reduziert, umgekehrt Schönheit mit Weiblichkeit gleichgesetzt. Formuliert wurde der widersprüchliche Anspruch an Frauen, gleichzeitig keusch und rein, aber eben auch erotisch und lasziv zu sein.

Kunsthistoriker*innen haben sich in diesem wie in ähnlichen Fällen (die sogenannten ›Götterlieben‹ Danaë, Leda, Antiope, Semele, Europa u.a.) lediglich auf die Beschreibung und Interpretation des sichtbaren weiblichen Aktes beschränkt. Es handelt sich jedoch um einen Geschlechtsakt und somit nicht lediglich um eine Repräsentation von Weiblichkeit, sondern auch um eine Konstruktion von Männlichkeit. Jupiter erscheint hier als Wolke, erst bei genauerem Hinsehen erblicken wir nebelhaft sein Gesicht. Aber der männliche Körper verschwindet buchstäblich im Nebel, in verwandten Mythen verwandelt sich Jupiter in Goldregen (Danaë) oder in Tiere (bei Leda in einen Schwan, bei Europa in einen Stier). Das bedeutet, dass selbst im sexuellen Akt lediglich der nackte weibliche Körper zu sehen ist, der männliche hingegen unsichtbar wird.

Abb. 2: Antonio da Correggio, Jupiter und Io, um 1532–1533, Kunsthistorisches Museum, Wien.

Dies entspricht dem bürgerlichen Geschlechterdiskurs, der seit dem 18. Jahrhundert unsere Kultur und Gesellschaft prägt: Der Mann verkörpert die Vernunft und den Verstand, die Frau die Natur und das Leibliche (vgl. Hammer-Tugendhat 2009: 135–159). Diese Auffassung wurde von der Kunstgeschichte weitertradiert. Cecil Gould (1976: 132) hat in der Monografie über Correggios Götterlieben begründet, warum diese Werke nicht als Pornografie, sondern als Kunst anzusehen seien: »That none of them includes the form of a man.«

Konstruktionen von Weiblichkeit und Männlichkeit sind relational. Zu fragen bleibt, was oder wer in welchen Zusammenhängen nicht Gegenstand der Repräsentation wird. Dies gilt nicht nur für die Kunst und für anderes visuelles Material, auch für heutige Medien wie das Fernsehen: Wer wird unsichtbar gemacht, wer verfügt über keine Stimme.

Wir konzentrierten uns in einer Seminarsitzung meist lediglich auf ein oder zwei Werke; dies schien mir sinnvoll, insbesondere in Anbetracht der derzeitigen rasenden Geschwindigkeit von Bildfolgen in Filmen und im Internet. Es ging mir um eine Verlangsamung des Blicks, um ein ›close looking‹. Die Chance im Museum vor Originalen zu arbeiten, ermöglicht die sinnliche Erfahrung der Materialität von Kunstwerken, die differenzierte Wahrnehmung unterschiedlicher Oberflächen und Farben sowie Fragen zu Technik, Erhaltung und Restaurierung zu stellen, also eine wichtige Kategorie historischer Wissenschaft zu berücksichtigen: die Quellenkritik. Aber Kunstbetrachtung allein genügt nicht. Die Semantik eines Werks erschließt sich, wie gesagt, erst durch die Kontextualisierung, durch die Einbettung in die Bildtradition und die Diskurse in dem entsprechenden gesellschaftlichen Umfeld. Dies verändert unseren Blick.



Abb. 3: Pieter Bruegel d. Ä., Die Bekehrung Pauli, 1567, Kunsthistorisches Museum, Wien.

Bewusster Blick

An einem signifikanten Beispiel machte ich den Studierenden begreiflich, dass es Werke gibt, die den Blick selbst zum Thema machen und uns vorführen, wie wir sehen – und was wir nicht sehen: Ich meine die *Bekehrung Pauli* von Pieter Bruegel d. Ä. von 1567 im Kunsthistorischen Museum Wien (vgl. Hammer-Tugendhat 2019: 312–328). Die Äußerungen der Studierenden ergänzten sich gegenseitig: »Ein Zug durch die Alpen, wilde Gegend, ein Kriegszug, manche haben sich verlaufen, die große Reitergruppe rechts im Vordergrund weist den Weg.« Niemand erkannte das Thema bzw. die dargestellte Geschichte. Bei Bekanntgabe der biblischen Erzählung, die das Bild thematisiert, waren zunächst alle verblüfft, entdeckten aber nun den winzigen Saulus in der linken oberen Ecke, der vom Pferd gefallen ist. Ein Lichtschein scheint ihn geblendet zu haben. Die wenigen Umstehenden wirken erstaunt. Die übrigen Figuren nehmen das Ereignis nicht zur Kenntnis. Die Diskrepanz von eigener Wahrnehmung und dem dargestellten Thema ist für die Semantik des Bildes zentral und erhellt eine weitere Dimension des Gemäldes. Gemeinsam erarbeiteten wir eine genaue Beschreibung. Das Gemälde zeigt fast ausschließlich Rückenfiguren, die Protagonisten haben ihre Helme und Kopfbedeckungen weit über die Augen gezogen, sodass sie eigentlich kaum etwas sehen können, was auf dem steilen schwierigen Weg besonders unsinnig erscheint. Die prominente Reitergruppe im rechten Vordergrund weist nicht auf Saulus/Paulus, sondern nach rechts in den Hintergrund, wo ein Großteil der Truppe bereits in den hohen Felsen verschwunden ist. Der Bibeltext beschreibt Saulus als einen der aggressivsten Christenverfolger, der mit seinem Heer von Jerusalem nach Damaskus unterwegs ist, um die Christen zu töten. Da erscheint ihm Christus und fragt ihn: Saulus, warum verfolgst du mich? Saulus erblindet, wird von seinen Kameraden nach Damaskus geführt, wo ihm ein Anhänger Jesu, Ananias, das Augenlicht zurückgibt und ihn zum Christentum bekehrt: Aus Saulus wird Paulus. Das Bild handelt somit von einer Offenbarung. Aber in Bruegels Bild nimmt niemand das Wunder wahr: nicht die Umstehenden, nicht die vielen mit ihren über die Augen gerutschten Helmen, nicht diejenigen, die schon längst die Berge überquert haben. Dieser Heereszug müsste sofort zum Stillstand gebracht werden. Auf der Ebene des Sichtbaren scheint dies angesichts des riesigen Heereszuges, der nach unten bis zum Meer reicht und rechts oben bereits in den Bergen entschwunden ist, unmöglich. Wer bestimmt den Lauf der Geschichte? Einzelne Individuen, die zur wahren Erkenntnis gelangt sind oder die stumpfe Masse? Niemand sieht, niemand erkennt – auch wir, die Betrachter*innen haben das Wunder nicht erkannt. Hier zeigt sich, wie aufschlussreich der erste subjektive Eindruck ist, in dem das eigentlich zentrale Motiv des Gemäldes nicht wahrgenommen wurde. Die ästhetische Struktur steht in widersprüchlicher Spannung zum Narrativ.

Bildtradition

Ein Thema oder eine Geschichte an sich sagen noch nichts über die Bedeutung aus. Diese ergibt sich erst durch weitere Interpretationslinien wie die Analyse der Art und Weise, wie das Motiv gestaltet ist. Die Einbeziehung der Bildtradition als nächster methodischer Schritt zeigt, dass alle Künstler außer Bruegel in der *Bekehrung Pauli* die Erscheinung

Christi darstellten und alle Figuren im Bild, auch die sich aufbäumenden und scheuenden Pferde und die entgeisterten Reiter, das Ereignis wahrnehmen und somit bezeugen. Durch die weitere Kontextualisierung der historischen Situation, die durch die Reformation und den Auftakt des niederländischen Aufstandes gegen Spanisch-Habsburg und die Inquisition gekennzeichnet ist, wird die Bedeutung des Werks noch brisanter. Zeitgleich hat der radikalste Reformator, Sebastian Franck, in seinen Schriften die pessimistische Ansicht vertreten, dass die Welt zugrunde geht, weil die Menschen der Erkenntnis nicht zugänglich sind.²

Die Vergleiche mit niederländischen, deutschen und italienischen Werken der gleichen Ikonografie bestätigen die Deutung als außergewöhnliches, religionskritisches und revolutionäres Werk, ebenso wie die Einbettung in Bruegels Gesamtwerk.



Abb. 4: Pieter Bruegel d. Ä., Die Heimkehr der Herde, 1565, Kunsthistorisches Museum, Wien

Vergleiche

Wir sehen und erkennen durch Vergleiche. Auch das Bild einer Landschaft ist niemals Abbild von Natur, sondern immer eine Vorstellung, eine Interpretation von Natur (vgl.

2 Sebastian Franck (1499–1542) beschreibt Erkenntnis und wahren Glauben als individuelle Möglichkeit im Inneren des Einzelnen, resultierend aus eigener Erfahrung, aber niemals durch Zwang. Die echte Erfahrung des Glaubens bleibt bei Franck eine Ausnahmeerscheinung. Die Nötigung zu einer bestimmten Konfession lehnt er radikal ab. Franck vermittelt ein pessimistisches Weltbild; nur wenige Menschen fänden durch eigene Erfahrung zum wahren Glauben. Die Masse hingegen sehe die Zeichen nicht, schlimmer noch, sie wolle sich unterwerfen unter religiöse und weltliche Herrschaft. Francks Schriften sind online lesbar bei MDZ oder ÖNB (vgl. Hammer-Tugendhat 2019: 312–328).



Abb. 5: Jacob van Ruisdael, Ansicht von Alkmaar, 1675, Museum of Fine Arts, Boston.

Michalsky 2011). Die ›Natur‹ können wir, wie insgesamt die Wirklichkeit, als solche nicht erkennen. Wir können sie immer nur über Sprache und Bilder vermittelt wahrnehmen. Indem wir über ›Natur‹ sprechen, über sie schreiben, sie untersuchen, sie visualisieren, geben wir ihr eine bestimmte Bedeutung, semantisieren wir sie. Die Unterschiede verschiedener Landschaftsbilder sind weniger der konkreten Landschaft geschuldet als der jeweiligen Naturauffassung, wie der folgende Vergleich belegen soll. Pieter Bruegel d. Ä. und Jacob Ruisdael waren niederländische Künstler, die zeitlich lediglich ein Jahrhundert trennte (vgl. Hammer-Tugendhat 2018/9). Bruegels *Heimkehr der Herde* entstammt einem Zyklus von Monatsbildern, Ruisdaels Gemälde *Ansicht von Alkmaar* ist nicht mehr Teil dieser traditionellen Ikonografie, es ist ein ›reines‹ Landschaftsbild, auch keine Stadtansicht, wie es der (nicht gesicherte) Titel nahelegen könnte.

Pieter Bruegel zeigt Bauern, die ihre Herde heimtreiben, Menschen, die in der Natur tätig sind. Bei Jacob Ruisdael sind die Menschen winzig klein, sie arbeiten nicht in der Natur, es sind Spaziergänger, Reisende, Menschen, die in der Natur rasten. Auch der Bild-Aufbau ist unterschiedlich konstruiert: In Bruegels Bild bestimmt die Diagonale die Komposition, Wege, Flüsse, Bäume führen in die Bildtiefe. Man kann Vorder-, Mittel- und Hintergrund

unterscheiden. Ruisdael hingegen konzipiert einen vereinheitlichten Raum, den wir in der Imagination vom Vorder- bis Hintergrund durchschreiten könnten. Der Horizont ist gesenkt, der größte Teil des Gemäldes besteht aus Himmel mit dramatisch geformten Wolken. In Bruegels Bild bestimmen die jeweiligen Objekte die entsprechenden Farben: Der Boden ist braun, die Wiesen von unterschiedlichem Grün. In Ruisdaels Gemälde hingegen ist das Licht das strukturierende Element: Licht und Schatten, die wiederum durch die Wolken bedingt sind, bestimmen die gesamte Komposition. Diese Lichtregie bewirkt ein anderes Verhältnis nicht nur zum Raum, sondern auch zur Zeit. Bruegel geht von der Vorstellung einer Jahreszeit aus und entwirft eine Gesamtstimmung, damit sind auch die Menschen integraler Teil des ewigen Zyklus des Jahres. Nicht so bei Ruisdael: hier ist es die sich jetzt verändernde Zeit. Nicht die ewige Wiederkehr, sondern die ständige Veränderung, die Kontingenzen, der vergängliche Moment. Das Wetter in einer ganz bestimmten Situation scheint die Erscheinung der Landschaft und Atmosphäre zu formen, die sich, so suggeriert das Bild, jederzeit verändern könnte.

Bild und Wissenschaft

Diese neue Konzeption von Licht, Raum, Zeit, und das dadurch gewandelte Verhältnis von Mensch und Natur können wir nur verstehen, wenn wir diese ästhetische Repräsentation im Kontext der sich entfaltenden Wissenschaften denken. Im 17. Jahrhundert avancierte zum einen die Optik mit Johannes Kepler, René Descartes u.a. zu einer Leitwissenschaft. Das Licht wurde nun nicht mehr als göttliche Kategorie betrachtet, sondern als eine natürliche. Das Licht, die Lichtbrechung, das Verhältnis von Licht und Farben wurden untersucht und in ihren Eigenschaften erkundet. Descartes, der bezeichnenderweise seit den 1630er Jahren in Amsterdam lebte, belegte, dass Farben nicht nur Objekteigenschaften, sondern vom Licht abhängig sind. Je nach Lichteinfall verändert sich die Farbe – so wie es Ruisdael darstellt.

Das Konzept eines einheitlich kohärenten Raums, der Wille, den Raum zu beschreiben, zu erkennen und zu vermessen, ist Anliegen der Geographie und Kartografie (vgl. Alpers 1984). Das Zentrum der Kartographie waren die Niederlande, weil sie im Laufe des 17. Jahrhunderts zur mächtigsten Handelsmacht Europas mit den meisten Kolonien aufgestiegen waren. In dieser bürgerlichen Republik war es möglich und notwendig geworden, die Welt, die man befahren und beherrschen wollte, zu vermessen. Trotz der Verbindung zu den Wissenschaften muss jedoch ebenso die Eigenständigkeit der Kunst betont werden. Die Kunst gibt auf dieselben Fragen andere Antworten als die Wissenschaft. Die Kunst vermag eine subjektive ästhetische Erfahrung von Natur, ein persönliches Erleben zu evozieren.

Politische Implikationen

Landschaftsbilder können aber auch politische Implikationen haben (vgl. Schneider 2011; Michalsky 2011). Die ›exotische‹ Schönheit südländischer Landschaften, die der Haarlemer Künstler Frans Post in Brasilien malte, als die nordwestliche Provinz Pernambuco in der kurzen Zeit von 1624–1654 von der holländischen Westindien-Companie



Abb. 6: Frans Post, Ansicht der Insel Itamaracá in Brasilien, 1637, Rijksmuseum, Amsterdam.

erobert worden war, suggeriert eine Idylle. Die konkreten Orte, die Post beschreibt, zeigen weder die massiven Rodungen für den Anbau von Zucker- und Tabakplantagen noch die Kämpfe mit den Portugiesen noch die Vertreibung der indigenen Bevölkerung und schon gar nicht die Situation der versklavten Schwarzen. Sie wirken wie leere Landschaften, in welche die Afrikaner*innen harmonisch eingefügt erscheinen. Es ist die Rhetorik der ›objektiven‹ Repräsentation des ›Fremden‹, ein Versprechen der topographischen Genauigkeit und Wirklichkeitsabbildung der Bilder. In den Bildern manifestiert sich ein politischer Rechtfertigungsdiskurs, der die Utopie politikfreien Verwaltens suggeriert: Landaneignung wird als Naturaneignung zu einem legitimen Vorgang stilisiert. Das ist ein Grundelement kolonialistischen Denkens und Herrschens. Die Bilder wirken schön und harmlos, sie lassen die tatsächliche Gewalt unsichtbar werden. Ein uns schon bekanntes Phänomen: Kunst kann zwar Unsichtbares sichtbar machen, sie kann aber auch Dinge, Menschen, Verhältnisse (Gewaltverhältnisse) nicht sichtbar machen und damit verdrängen. Bis heute werden die Bilder von Post bezeichnenderweise als Dokumente der Augenzeugenschaft gelesen und nicht als Konstrukt kolonialer Aneignung dekonstruiert. In der Kunst, aber auch in anderen Repräsentations- und Diskursformaten zeigt sich der zugrundeliegende *Naturalismus* als Idee einer wahrhaftigen Abbildung von Wirklichkeit als wirkmächtige Ideologie.

Das Unsichtbare

Wie ist aber nun das Nicht-Repräsentierbare repräsentierbar? Gemeint ist das Bild Gottes (vgl. Hammer-Tugendhat 2018/1). Über zwei Jahrhunderte hat das Frühchristentum das Bilderverbot des Judentums befolgt. Aber seit dem 3./4. Jahrhundert hat sich das Bedürfnis nach einem Bild von Gott allmählich durchgesetzt. Dies konnte durch die

Menschwerdung Gottes als Christus legitimiert werden. Aber bereits in karolingischen Bibeln aus dem 9. Jahrhundert, die auf frühchristlichen Quellen beruhen, tritt Gottvater selbst auf: beispielsweise bei der Erschaffung von Adam und Eva in der karolingischen *Grandval-Bibel*. Es ist aufschlussreich, die differierenden, ja konträren Gotteskonzeptionen zu sichten (vgl. Büchsel 2004; Wolf 2002): Gott/Christus als jugendlicher griechischer Philosoph, als strahlender Sieger über den Tod, seit der Erhebung des Christentums zur Staatsreligion durch Theodosius um 380 als (weltlicher) thronender Imperator mit Zepter. Es hat ganze sechs Jahrhunderte gedauert, bis in Byzanz das einzig ›wahre‹ Abbild Christi in Form der Sinai-Ikone gefunden bzw. erfunden worden ist. Zu Ende des ersten Jahrtausends treten unterschiedliche *Acheiropoieta* auf, ›authentische Abbilder‹ Christi. Es ist bemerkenswert, dass es fast tausend Jahre gedauert hat, bis das einzig wahre Bild Christi ›entdeckt‹ wurde und es davon gleich mehrere gab. Die Gottesvorstellung hat sich dabei so massiv verändert, dass aus dem ursprünglichen Sieger über den Tod im Hochmittelalter allmählich der leidende, am Kreuz mit geschlossenen Augen hängende Christus wurde. Dieses Christusbild als Opfer ist uns bis heute geblieben. Wie kann man besser demonstrieren, dass Bilder eben keine Abbilder, sondern Konstrukte, menschliche Produkte sind, die nun aber ihrerseits das Denken der Menschen geformt haben. Diese Gotteskonzeption hatte und hat nachhaltige Konsequenzen für unsere patriarchale Kultur: Gott ist dreifach männlich: der Vater, der Sohn und der Hl. Geist. Ebenso aufschlussreich ist es, die christliche Gotteskonzeption mit Bildern anderer Religionen zu vergleichen, etwa ein Kruzifix mit blutendem, leidendem Christus, ein geschundener Körper – und daneben ein sanfter, meditativ in sich versunkener Buddha.

Junge Menschen verfügen heute über wenig Wissen zur Religion, auch über die eigene, die hierzulande meist die christliche ist, geschweige denn ein Wissen über die antiken Mythen. Die jüdisch-christliche Religion wie auch die antiken Mythen sind jedoch wesentlicher Bestandteil der Geschichte Europas; sie prägen immer noch unsere Gegenwart. Es scheint mir unabdingbar, Jugendliche mit dieser Tradition einerseits vertraut zu machen, andererseits sie zu unterstützen, eine kritische Einschätzung zu entwickeln. Die Betrachtung von Kunst, die im westlichen Kulturkreis bis ins 20. Jahrhundert weitgehend von der christlichen und griechisch-römischen Kultur geprägt ist, eignet sich für eine tiefgehende Auseinandersetzung.

Christliche Dichotomie: Himmel oder Hölle

Dazu gehört auch das Jüngste Gericht mit Himmel und Hölle als eines der zentralsten Themen des europäischen Mittelalters. Die romanischen oder gotischen Kirchenportale zeigen das Weltgericht, ebenso die Fresken im Kirchenraum oder die Miniaturen in der Buchmalerei. Das Christentum war die erste Religion, die das Jenseits – diesen Ort der reinen Vorstellung – systematisiert hat: Himmel (Paradies) oder Hölle, tertium non datur.³ Dieses kontrafaktische, dichotomische Konzept hat zum herrschenden Denken in Gegensatzpaaren beigetragen.

3 Das Fegefeuer als dritter Ort taucht im 6. Jahrhundert bei Gregor I. auf, spielt aber erst im Hochmittelalter eine Rolle. Im Fegefeuer landen aber lediglich die ›normalen‹ Sterblichen, die Bösen kommen gleich in die Hölle.

Opferdiskurs

Eine der über Jahrhunderte hinweg am häufigsten dargestellten Szenen aus dem Alten Testament ist die Opferung Isaaks durch Abraham (Gen 22, 1–19) (vgl. Hammer-Tugendhat 2018/2). Sara konnte keine Kinder gebären. Da zeugte, ermuntert durch Saras Rat, ihr Mann Abraham mit Saras Magd Hagar einen Sohn: Ismael. In der islamischen Tradition wird meist Ismael als der legitime Nachfahre von Abraham angesehen. In hohem Alter kann Sara doch noch einen Sohn gebären: Isaak. Auf Drängen von Sara wird nun Hagar mit Ismael in die Wüste geschickt und verstoßen. Gott befiehlt Abraham, ihm seinen Sohn Isaak zu opfern. Abraham gehorcht ohne jede Widerrede, nimmt Isaak und zwei Diener und geht zu dem Berg, den Gott ihm gewiesen hat. Am Fuße des Berges lässt er die Diener zurück und Isaak muss das Holz für seine Opferung tragen. Wo ist das Tier, das wir opfern sollen, fragt der kleine Isaak. Oben angekommen wird das Brandopfer vorbereitet und erst in dem Augenblick, als Abraham im Begriff ist, seinen Sohn zu töten, greift ein Engel ein und lässt ihn an Sohnes statt einen Bock opfern. Verlangt wird absoluter Gehorsam. Was ist das für ein Gott, der verlangt, sein eigenes Kind zu opfern?

Im Christentum ist Christus bereit, sich selbst zu opfern und damit die Sünden der Menschen auf sich zu nehmen. Durch das Christentum ist der Opfergedanke in besonderer Weise präsent und lebendig. In der Spätantike, um 400 n. Chr., hat der Kirchenvater Augustin die Opfertheologie systematisiert. Bei Augustin verbinden sich die Opferkulte der hellenistisch römischen mit der jüdischen Tradition. Nach Augustin muss das Opfer für die Menschen ein Menschenopfer sein. Er verknüpft das Selbstopfer Christi mit der Erbsünde beziehungsweise mit der Tilgung der Erbsünde.

Das Christentum hat das Opfer zu einem zentralen Aspekt der Religion gemacht, wie das wichtigste Symbol, das Kreuz, der Kruzifixus, zeigt. Das Kruzifix und damit der Opfergedanke werden zum zentralen visuellen Zeichen des Christentums. Dieser uralte, weit in die heidnische Antike zurückreichende Opfermythos behält mit all seinen Umsemantisierungen durch das Christentum bis weit in die Moderne und selbst bis in die Gegenwart Relevanz. Seit der Französischen Revolution fusioniert dieses an sich religiöse Konzept mit einem politischen. Der Opferdiskurs wurde in der Französischen Revolution profaniert und auf den Staat übertragen: Opfer für das Vaterland (vgl. Hoffmann-Curtius 1989; 1991). Durch das Konzept *Opfer* sollen Menschen motiviert werden, Verzichtleistungen zu erbringen bis zur völligen Selbstaufgabe, zum Tod; sie sollen aber auch eine Bereitschaft zum Mord aufbringen. Mit dem Opferdiskurs wird Widerstand gegen die (Staats)Macht gebrochen, die Zerstörung des eigenen Lebens und des eigenen Glücks in Kauf genommen und Gewalt akzeptiert, ja sakralisiert.

Nach der Französischen Revolution und mit den Napoleonischen Kriegen entstanden in ganz Europa Kriegerdenkmäler (vgl. Koselleck 1979; ders./Jeismann 1994; Gärtner/Rosenberger 1991). Die Verschmelzung von christlichem Märtyrertod und Opfer fürs Vaterland wurde dabei konstitutiv und blieb bis heute erhalten.

Ich möchte nicht missverstanden werden: Es ist sinnvoll und notwendig, an die Kriegstoten zu erinnern, auch mit Denkmälern. Die Frage ist nur, wie: Wie wird erinnert und welche Botschaften werden ausgesendet? Wer wird erinnert und wer wird vom Gedenken ausgeschlossen? Bei den Kriegerdenkmälern für die Gefallenen des Ersten und Zweiten Weltkriegs in Österreich und Deutschland sind im Wesentlichen drei Formen von

Kriegerdenkmälern zu beobachten: kriegerisch-aggressive, die ungebrochen den Krieg verherrlichen, christliche, die den Tod im Krieg mit dem Opfertod Jesu in Verbindung bringen, und solche Denkmäler, auf denen meist Mütter, auch mit Kindern, auftreten und die ›Opfer‹ beweinen. Aber warum wird nicht gegen jede Form des Krieges aufgerufen, warum nicht: Nie wieder Krieg!?! (vgl. Hammer-Tugendhat 2007)

Gegensatz: Bild – Text

An einem weiteren Beispiel möchte ich das Verhältnis von Bildern zur Sprache und zu Texten näher beleuchten (vgl. Hammer-Tugendhat 2009: 219–250), zumal sich ein Bild, wie dargestellt, nicht allein durch den Titel interpretieren lässt. Pieter Bruegel d. Ä. hat um 1560 Zeichnungen für eine Kupferstichfolge der sieben Tugenden gezeichnet (vgl. Hammer-Tugendhat 2017: 49–63). In der kunstgeschichtlichen Forschung werden die Blätter als Illustrationen des jeweiligen Titels (der sieben Tugenden) beziehungsweise der entsprechenden Beischriften auf den Drucken angesehen (die nicht von Bruegel stammen). Durch eine Analyse der künstlerischen Umsetzung zeigt sich jedoch ein komplexer Befund und eine letzten Endes über den Titel hinausgehende Bedeutung des Bildes. Bruegel erfindet eine neue Darstellungsform: Er stellt die althergebrachten Personifikationen mit ihren Attributen mitten in eine Genreszene, die der Bedeutung der Personifikation widerspricht. Bruegel schafft einen Gegensatz zwischen dem abstrakten Begriff und der Genreszene, somit zwischen Theorie und Praxis, zwischen moralischer Norm und gelebter Realität. So steht die Personifikation der *Iustitia* (der Gerechtigkeit) inmitten einer Richterszene, in der die Delinquenten aus sozial niederen Schichten stammen, die Richter hingegen und die Zuschauer durchwegs reiche Leute sind. Die Strafen sind martialisch. *Iustitia*,



Abb. 7: Pieter Bruegel d. Ä., *Iustitia* (Die Gerechtigkeit aus: Die sieben Tugenden), um 1561.

mit ihrem Helm auf dem Kopf als feudale Figur charakterisiert, wird hier gleichsam zum Symbol der Folter. Damit widerspricht die Titelaussage *Iustitia* dem Dargestellten und regt zur Reflexion über Macht- und Rechtsverhältnisse an.⁴

Bild ohne Text

Bilder können auch Bedeutungen kommunizieren, die so nirgends geschrieben sind. In einem Seminar über *das Böse* habe ich die Studierenden zunächst aufgefordert, ›das Böse‹ zu zeichnen. Die Resultate waren sehr originell und bestätigten die herkömmliche Vorstellung des Bösen als Teufel – mit Bocksbeinen und einem Schwanz, länglich, tierähnlich geformten Ohren. Dieses Mischwesen geht zurück auf Satyr und Pan. Beide waren in der Antike allerdings noch keineswegs böse, sondern unzivilisierte, triebhafte Naturwesen. Im Christentum wurde diese Gestalt zum Bösen schlechthin verengt und mit Triebhaftigkeit und Sexualität identifiziert. Einerseits wird darin der Bruch von Antike und christlicher Kultur kenntlich, andererseits aber zeigt sich die Diskrepanz zwischen bildender Kunst und normativen sprachlichen Positionen. Der Kirchenvater Augustin hat um 400 das Wesen des Bösen festgeschrieben, das anschließend von der Theologie weiter tradiert wurde als Ausdruck des Hochmuts, des Ungehorsams gegenüber Gott, der fehlenden Demut. Sexualität wurde in theologischen Schriften ›verteufelt‹, aber nicht als die Essenz des Bösen charakterisiert. Hier hat die Kunst andere Interpretationen bereitgestellt und Vorstellungswelten geprägt. Das in der Kunst entworfene Bild des Teufels als Inkarnation von Sexualität, das in unseren Köpfen ist, hat ebenso wie die theologische Auslegung grundlegend die Vorstellung des Bösen mitgeformt (vgl. Hammer-Tugendhat 2018/4).

Text und Inhalt

Auch schriftliche Quellen müssen nach ihrer semantischen Struktur befragt werden.

Lucretia ist eine Frauenfigur der römischen Geschichte (vgl. Hammer-Tugendhat 2009: 55–98). Was interessiert Studierende heute eine römische Frauenfigur? Spannend wird es, wenn die Essenz der Geschichte vermittelt wird: der *Diskurs* über Vergewaltigung. Der römische Historiker Livius erzählt die Geschichte der Gründung der römischen Republik: Anlässlich der Belagerung der Stadt Ardea sitzen der Königssohn Tarquinius und die Heerführer beisammen und prahlen mit der angeblichen Keuschheit und Treue ihrer Ehefrauen. Als Test reiten sie nach Rom; dort finden sie alle Gattinnen beim Feiern, nur Lucretia, die Gemahlin von Collatinus, ist keusch und näht Kleider für ihren Mann. Sie bewirtet ihren Mann und seine Gefährten. Nach der Verabschiedung reitet Tarquinius zu ihr zurück mit dem Begehren, sie zu verführen. Ihn reizte nicht nur ihre Schönheit, sondern ihre Tugend. Lucretia widersteht. Erst als Tarquinius ihr droht, nicht

4 Vgl. insgesamt zu Bruegel die ausgezeichnete Analyse von Bruegels *Kindermord* durch Hanna Deinhard, die sie bereits 1967 (44–60) verfasst hat und die von der Forschung kaum zur Kenntnis genommen worden ist. Deinhard zeigt, wie Bruegel die Welt als Tatsachenbericht und gleichzeitig in ihrer Unverständlichkeit beschreibt und die Betrachter*innen zwingt, diese Wirklichkeit auf eigene Weise zu interpretieren. Bezogen auf die Grafik der *Iustitia* werden die Betrachtenden gleichsam zum Richter gemacht, der aber, da keinerlei Hinweise auf die Straftaten gegeben werden, in seinem Urteil verunsichert ist.

Abb. 8 & 9:
Lucas Cranach,
Der Selbstmord
der Lucretia,
1533, Gemälde-
galerie, Berlin /
Rembrandt, Der
Selbstmord der
Lucretia, 1666,
Institute of Art,
Minneapolis.



nur sie zu töten, sondern auch einen Sklaven und beide nackt nebeneinander zu legen mit der Behauptung, er habe sie in flagranti erwischt, erkennt Lucretia, dass sie so ihre Tugendhaftigkeit nicht beweisen können. Also lässt sie sich Gewalt antun. Danach schickt sie nach ihrem Mann, ihrem Vater und Brutus, ruft zur Rache auf und erdolcht sich. Dies führte zum Sturz der römischen Könige.

Für die Interpretation der Bilder möchte ich einige wesentliche literarische Pointierungen in Erinnerung rufen: Der römische Historiker Livius sieht eine Notwendigkeit des weiblichen Opfers zur Gründung der römischen Republik: gloria – castitas – libertas (Ruhm – Keuschheit – Freiheit).⁵ Ebenso bedeutsam für die weitere Rezeption war die Erotisierung des Stoffes bei Ovid.⁶ Ovid machte gleichsam durch die einführende Beschreibung von Lucretias Schönheit und ihren Reizen den gewaltsamen Übergriff des Tarquinius emotional nachvollziehbar. Wegweisend für den Umgang mit dem antiken Stoff innerhalb der christlichen Kultur war die Auslegung Augustins. Da für ihn, wie für die weitere christliche Tradition, der Selbstmord im Gegensatz zur Antike kein heroischer Akt, sondern eine Todsünde war, verurteilte er Lucretia. Viel gravierender aber als die bloße Verurteilung des Selbstmords war seine Frage, warum sich Lucretia denn umgebracht hatte, wenn sie doch vor Gott (und nur die innere Reinheit der Seele zählt für das christliche Verständnis) keusch geblieben war. Diese Überlegung führte ihn zum Zweifel an Lucretias Keuschheit: Lucretia habe sich womöglich umgebracht, weil sie – vielleicht gegen ihren eigenen Willen – während der Vergewaltigung Lustgefühle empfunden habe. Und somit kommt Augustin zu dem Schluss:

»Wenn man den Anklagepunkt des Mordes ausräumt, wird der Anklagepunkt des Ehebruchs bestätigt. Wenn man den Anklagepunkt des Ehebruchs bereinigt, wird der Anklagepunkt des Mordes bekräftigt; und es lässt sich überhaupt kein Ausweg finden,

5 Titus Livius, *Ab urbe condita* I: 57–60.

6 Ovid, *Fasti* II: 721–852 (Festkalender).

weil man sagen muss: Wenn sie ehebrecherisch war, warum wird sie gepriesen, wenn sie keusch war, warum hat sie sich getötet?«⁷

Obwohl der Zweifel an Lucretias Keuschheit bei Augustin keine zentrale Rolle spielte, wird er in der Folgezeit immer mehr die Phantasie der Männer beschäftigen; von Augustins Text wird bis heute ständig diese einschlägige Passage zitiert. Coluccio Salutati legte in seiner *Declamatio Lucretiae* von 1367 den Zweifel Lucretia selbst in den Mund und schuf damit eine weibliche Kunstfigur, die angeblich authentisch bezeugt, dass Frauen Lust an ihrer Vergewaltigung empfinden.

In der Renaissance avancierte Lucretia zum Weiblichkeitsideal der Ehefrau. Ikonografisch kam es um 1500 zu einer radikalen Neuerung: Die Reduktion der Geschichte auf Lucretia als Einzelfigur im Moment des Selbstmordes. Diese Isolierung war durch das neue Medium des Tafelbildes möglich geworden. Das neue Medium veränderte die Darstellungsform und damit die semantische Ebene. Das Tafelbild ist gleichsam die Schnittstelle, in der sich die unterschiedlichen, aber miteinander verflochtenen Ebenen schneiden: Es signalisiert die Privatisierung der Auftragslage und die private Aneignungsform von Kunst. Das Tafelbild wird nicht mehr öffentlich rezipiert wie ein Wandmalerei-Zyklus und ist nicht mehr direkt mit dem Text verknüpft wie die Buchmalerei. Das Tafelbild ermöglicht die Autonomisierung der Einzelfigur und ihre Dekontextualisierung sowie die Privatisierung des Narrativs. Was von der ganzen Lucretia-Geschichte bleibt, ist Lucretia als Symbol ehelicher Treue, *exemplum* für alle Ehefrauen mit der Botschaft, sich nach einer Vergewaltigung selbst zu töten.

Künstlerische Umsetzung

Die künstlerische Bandbreite ist nicht nur bedingt durch die Entstehungszeit, das Medium, die jeweilige ikonografische Tradition und die Interessen der Auftraggeber. Es ist auch eine Frage der Haltung des jeweiligen Künstlers oder der Künstlerin, wobei wir nie wissen werden, was deren bewusste Intention war. Wir sind auf die Analyse der Werke angewiesen. Entscheidend ist, *wie* ein gegebenes Thema künstlerisch umgesetzt wird.

Von Lucas Cranach sind 37 Lucretia-Versionen überliefert. In seinen ausgereifteren Lösungen der dreißiger Jahre des 16. Jahrhunderts steht die nackte Lucretia vor dunklem Grund. Nicht nur ihre radikale Isolierung, sondern auch ihre Nacktheit bilden einen schroffen Widerspruch zu den antiken Textquellen. Sowohl bei Livius wie bei Ovid und den Folgetexten wird ausdrücklich erwähnt, dass sie den Dolch unter ihrem Gewand verborgen hielt, um von ihren Verwandten nicht an der Tat gehindert zu werden. Auch wäre es undenkbar, dass Lucretia, für die ja ihre *pudicitia* den höchsten Wert darstellt, nackt vor den Zeugen erschienen wäre – wie in der bildlichen Darstellung. Cranachs *Lucretia* ist in dem lässigen Stand-Spielbein-Motiv, in Haltung und Blick mit seinen zeitgleich entstandenen Venusdarstellungen identisch. Der für unser Verständnis durch die Betonung des linearen Umrisses vielleicht unsinnlich wirkende weibliche Akt entsprach somit dem Schönheitsideal Cranachs und seiner Auftraggeber. Erst bei genauerem Hinsehen können wir klären, ob es sich um die Göttin der Liebe oder aber um eine keusche

7 Augustin, *De civitate Dei*, I, 19, 58–62: »Si adulterata, cur laudata; si pudica, cur occisa?«

Frau handelt, die eben dabei ist, sich zu töten. In dieser gelösten Armhaltung könnte sie sich gar nicht umbringen. Der Dolch kommt mit ihrem Arm praktisch zur Deckung und ist somit kaum sichtbar. Der Stahl scheint ihre Haut nur leicht zu berühren. Da der Dolch lediglich als Attribut verwendet wird, ihr Körper intakt und ihr Gestus entspannt ist, ihr Gesichtsausdruck keinerlei Angst oder Verzweiflung signalisiert, wird ihr Tod gleichsam bagatellisiert. Hier wird keine heroische Aktion demonstriert, vielmehr empfängt eine schlaff passiv schwebende weibliche Figur mit geöffneten Armen den Blick des Betrachters. Um die prickelnde Zurschaustellung des weiblichen Schoßes zu verstärken, hält Lucretia genau wie Venus lasziv ein hauchdünnes durchsichtiges Schleierchen über diesen neuralgischen Punkt. Was verhüllt sein sollte, wird damit explizit enthüllt; wohin der Blick angeblich nicht schauen sollte, dorthin wird er gelenkt. Wenn Lucretia lediglich als *Allegorie* der Keuschheit gelesen werden sollte, warum wird die Nacktheit dann so aufreizend inszeniert? Und warum die Angleichung an Venus?

Die Kunst macht es möglich, die herrschende Norm zu repräsentieren, gleichzeitig aber ganz andere, konträre Phantasien in Gang zu setzen. Ich denke, dass die widersprüchlichen Signale, die diese Bilder aussenden, sehr unterschiedlich rezipiert werden konnten. Weibliche Rezipientinnen haben sich wohl eher mit dem Keuschheitsgebot und der Drohung vor den furchtbaren Folgen identifiziert. Für Männer aber bot sich die reizvolle Möglichkeit, den erotischen Kitzel zu genießen, sich an den schönen weiblichen Akten zu ergötzen, gleichzeitig weibliche Keuschheit hochzuhalten (vor allem bei der eigenen Ehefrau) und selbst sexuelle Gewalt zu phantasieren. So gelingt es, die beiden konträren Positionen des dualistischen Weiblichkeitsmusters in einer einzigen Kunstfigur zu repräsentieren: die ideale keusche Ehefrau, die sich nach einer sexuellen Verunreinigung augenblicklich selbst ›entsorgt‹, und jene andere Frau, die Geliebte, die Kurtisane, die Hure, das erotische Ideal. Die lasziven Inszenierungen können gar suggerieren, dass Frauen eigentlich vergewaltigt werden wollen. Der ›Märtyrertod‹ von Lucretia sühnt in gut christlicher Tradition auch die Schuld des Täters. Durch ihren Tod ist die Moral wiederhergestellt. Lucretia ist damit die Quintessenz patriarchaler Doppelmoral.

Auch Rembrandts Lucretia-Version von 1666 steht in der ikonografischen Tradition der isolierten Einzelfigur. Seine alternative Interpretation zeigt sich in der künstlerischen Umsetzung, im *wie*. Sie erschließt sich durch eine Analyse der ästhetischen Inszenierung. Bei Rembrandt wird Lucretia nicht zu einem voyeuristischen Lustobjekt, im Gegenteil, er setzt alles daran, diesen Eindruck zu vermeiden. Lucretia ist vollständig bekleidet, ihr Körper wird nicht exponiert, ihre weiblichen Reize nicht herausgestrichen. Ihr Antlitz wirkt vor allem in der Mund- und Augenpartie vom Weinen gerötet und geschwollen. Das Gewand öffnet sich wie ein Vorhang, doch was zu sehen gegeben wird, ist eben gerade nicht ein nackter weiblicher Körper, sondern eine weiße Fläche. Die Brüste, traditionell fast immer entblößt, werden unter dem Hemd nicht einmal angedeutet. Auf den Körper wird lediglich zeichenhaft durch zwei Öffnungen verwiesen: durch die blutende Wunde und den korrespondierenden Schlitz im Hemd unter ihrem Hals.

Rembrandt gelingt es hier, Verletzung und Sterben vollkommen in Form zu übersetzen: Die vielen als solche wahrnehmbaren Farbschichten machen das Prozesshafte, Entstehen und Vergehen anschaulich; die offene, gespachtelte Malweise vermittelt den Eindruck von Schnitten und Rissen. Lucretia wird ganz nah an das Auge des Betrachters gerückt, gleichzeitig wird sie ihm durch das Motiv des bevorstehenden Fallens und durch

die auflösende Malweise wieder entzogen. Diese schmerzliche Verbindung von intimer Nähe und Entrückung macht die Erfahrung des Todes für die Betrachter*innen nachvollziehbar. Der Effekt der ästhetischen Inszenierung bei den Betrachtenden ist Mitleid, Empathie mit Lucretia und Fassungslosigkeit angesichts des tragischen Schicksals dieser keuschen, unschuldigen Frau.

Rembrandt hat im Vergleich zur zeitgenössischen Bildtradition eine alternative Lucretia entworfen, die nicht mehr für politische Zwecke instrumentalisiert, nicht zur Keuschheitsikone allegorisiert und nicht sexualisiert wird, nicht nur Zeichen in einem männlich bestimmten Symbolsystem ist. Thema ist sie selbst, ihr Leiden, ihr Sterben, ihr Tod. Und dennoch: Führt nicht die Identifikation allein mit ihrem Schmerz zu einer verhängnisvollen Verdrängung? Zur Verdrängung des männlichen Verursachers dieses Dramas, die diesen Tod als Selbstmord erscheinen lässt, der doch eigentlich ein Mord war? Die Rhetorik des Bildes appelliert zwar an das Mitgefühl der Betrachter*innen, aber gleichzeitig suggeriert sie, dass Vergewaltigung das Problem Lucretias sei. Der Täter, Tarquin, ist unsichtbar. Männliche Gewalt wird nicht dargestellt, unsichtbar gemacht, sie verschwindet aber deswegen nicht, sie ist dem Stoff inhärent. Was bewirkt diese Form der Unsichtbarmachung? Der Betrachter kennt die Geschichte, muss sich aber dennoch nicht schuldig fühlen, er steht nicht an der Stelle Tarquins. Er steht an der Stelle der Zeugen, jedoch fehlt jede Form von Appellstruktur, Lucretia wendet sich nicht an die Betrachter. Die Frage, wie diese Form der Unsichtbarmachung zu interpretieren ist, ob der Betrachter stimuliert wird, das Unsichtbare selbst zu imaginieren oder aber zu verdrängen, lässt sich nur im gesellschaftshistorischen Kontext klären. Rembrandts Bilder wurden und werden innerhalb einer bestimmten Bild- und Texttradition rezipiert, in der der Täter (fast) nie thematisiert wurde, in einer patriarchalen, androzentrischen Kultur, in der Vergewaltigung als eine Geschichte von Frauen erzählt und erinnert wurde, in einer Kultur, in der die juristische Praxis Vergewaltiger freisprach und die weiblichen Opfer zur Verantwortung zog.

Hier gilt es auch die kunsthistorische und literarische Forschungsliteratur zu analysieren. Die Forschung beschäftigt die Frage nach dem Grund für Lucretias Selbstmord.⁸ Es geht jedoch nicht um die hermeneutische Frage: Warum hat sich Lucretia umgebracht? Es geht um Dekonstruktion, um die Frage, warum männliche Autoren eine weibliche Figur erfunden haben, deren Idealität darin besteht, sich nach einer Vergewaltigung zu töten. Studierenden soll nahegebracht werden, auch die schriftlichen Quellen, auch die Forschungsliteratur kritisch zu hinterfragen. Es gilt zu vermitteln, dass man Antworten immer nur auf die Fragen erhält, die man stellt.

Coda

Ich halte es für sinnvoll und notwendig, dass sich Studierende nicht nur – wie das heute *en vogue* ist – mit Gegenwartskunst beschäftigen, sondern auch mit der Kunst der Vergangenheit. Meine Erfahrung ist, dass man sie dafür begeistern kann, wenn man vermitteln

8 So stellte Hans Galinsky in seinem grundlegenden Band *Der Lucretia-Stoff in der Weltliteratur* (1932: 218) die beiden »Kernfragen«: »Warum ergab sich Lucretia? Warum beging sie Selbstmord?«

kann, dass auch Themen aus religiösen oder mythologischen Kontexten grundsätzliche Probleme behandeln, die mit uns und unserem Leben zu tun haben. Es geht um die Erkenntnis, dass Bilder analog der Sprache unsere Vorstellung von Welt formen. Durch den Einstieg über die eigene Wahrnehmung wird der emotionale Zugang nicht verstellt, sondern durch die weitere Bildanalyse und die Kontextualisierung erweitert, vertieft und manchmal auch modifiziert. Sinnvolle Kunstvermittlung kann das Verhältnis zur Kunst, aber auch zu anderen Menschen, zur Wahrnehmung der Wirklichkeit und zu sich selbst verändern.

Literatur

- ALPERS, Svetlana (1984): *The Art of Describing. Dutch Art in the Seventeenth-Century*, Chicago: The University of Chicago Press.
- BÜCHSEL, Martin (2004): *Die Entstehung des Christusporträts. Bildarchäologie statt Bildhynose*, Mainz: Zabern.
- DEINHARD, Hanna (1967): *Bedeutung und Ausdruck. Soziologische Essays*, Neuwied und Berlin: Luchterhand.
- FREEDMAN, Luba (1988): »Corregio's Io as Reflective of Cinquecento Aesthetic Norms«. In: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien* 84: 93–103.
- GÄRTNER, Reinhold/ROSENBERGER, Sieglinde (1991): *Kriegerdenkmäler. Vergangenheit in der Gegenwart*, Innsbruck: Österr. Studien-Verl.
- GOULD, Cecil (1976): *The Paintings of Correggio*, London: Faber & Faber.
- HAMMER-TUGENDHAT, Daniela (1997): »Zur Repräsentation des Liebesaktes in der Kunst der Frühen Neuzeit«. In: *Frauenmacht und Männerherrschaft. Geschlechterbeziehungen im Kulturvergleich*. Ausstellungskatalog, Rautenstrauch-Joest Museum, Köln: Gesellschaft für Völkerkunde, 193–198.
- HAMMER-TUGENDHAT, Daniela (2007): »Kriegerdenkmäler. Kritische Gedanken zum Opferdiskurs«. In: *Kunst und Staat. Beiträge zu einem problematischen Verhältnis*, hg. v. Patrick Werkner/Frank Höpfel, Wien: Huter & Roth, 119–135.
- HAMMER-TUGENDHAT, Daniela (2009): *Das Sichtbare und das Unsichtbare. Zur holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts*. Köln u.a.: Böhlau Verlag (*The Visible and the Invisible. On Seventeenth-Century Dutch Painting*, Berlin, Boston: De Gruyter 2015).
- HAMMER-TUGENDHAT, Daniela (2017): »Dieser Bruegel hat viele Dinge gemalt, die nicht gemalt werden können. Innovative künstlerische Verfahren als Mittel der Zeitkritik«. In: *Pieter Bruegel. Das Zeichnen der Welt*, Ausstellungskatalog, hg. v. Eva Michel, Albertina, Wien, München: Hirmer, 49–63.
- HAMMER-TUGENDHAT, Daniela (2018/1): »Kunstgeschichte als Kulturwissenschaft VI. 1: Gotteskonzeptionen«. In: <https://www.youtube.com/watch?v=1ZhZ-79d6mA> (englische Version 2023 Art History: Lectures on Representation, <https://youtu.be/n-aVnVz4iVs>) (31.03.2023).
- HAMMER-TUGENDHAT, Daniela (2018/2): »Kunstgeschichte als Kulturwissenschaft VI. 2: Erschaffung der Welt, Adam und Eva, Sündenfall, Kain und Abel oder: Die Sakralisierung des Opfers«. In: https://www.youtube.com/watch?v=DZe8aHh_rP8 (englische Version 2023) (31.03.2023).

- HAMMER-TUGENDHAT, Daniela (2018/4): »Kunstgeschichte als Kulturwissenschaft VI. 4: Ethische Konzepte«. In: <https://www.youtube.com/watch?v=OF7sqA3jy-0> (englische Version 2023) (31.03.2023).
- HAMMER-TUGENDHAT, Daniela (2018/9): »Kunstgeschichte als Kulturwissenschaft VI. 9: Natur«. In: <https://www.youtube.com/watch?v=kjtTg5sWwVw> (englische Version 2023) (31.03.2023).
- HAMMER-TUGENDHAT, Daniela (2019): »No one to Show the Way – Not in Life, Not in Death: Bruegel's Attitude Towards the World. *The Birdnester the Conversion of Saul – The Triumph of Death*«. In: *Bruegel. The Hand of the Master. The 450th Anniversary Edition. Essays in Context*, hg. v. Alice Hoppe-Harnoncourt/Elke Oberthaler/Sabine Penot/Mannfred Sellink/Ron Spronk, KHM Wien, Veurne: Hannibal, 312–328.
- HAMMER-TUGENDHAT, Daniela/LUTTER, Christina (2010): »Emotionen im Kontext. Eine Einleitung«. In: *Zeitschrift für Kulturwissenschaften* 2, 7–14.
- HOFFMANN-CURTIUS, Kathrin (1989): »Altäre des Vaterlandes«. In: *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums*, 283–308.
- HOFFMANN-CURTIUS, Kathrin (1991): »Opfermodelle am Altar des Vaterlandes seit der französischen Revolution«. In: *Schrift der Flammen. Opfermythen und Weiblichkeitsentwürfe im 20. Jahrhundert*, hg. v. Gudrun Kohn-Waechter, Berlin: Orlanda Frauenverlag, 57–92.
- KOSELLECK, Reinhart (1979): »Kriegerdenkmale als Identitätsstiftung der Überlebenden«. In: *Identität*, hg. v. Odo Marquard/ Karlheinz Stierle, München: Fink, 255–276.
- KOSELLECK, Reinhart/JEISMANN, Michael (1994): *Der politische Totenkult. Kriegerdenkmäler in der Moderne*, München: Fink.
- MICHALSKY, Tanja (2011): *Projektion und Imagination. Die niederländische Landschaft der Frühen Neuzeit im Diskurs von Geographie und Malerei*, München: Wilhelm Fink.
- ROGERS, Mary (1988): »The Decorum of Women's Beauty. Trissino, Firenzuola, Luigini and the Representation of Women in Sixteenth Century Painting«. In: *Renaissance Studies* 2/1: 47–88.
- SALOMON, Nanette (1996): »The Venus Pudica: Uncovering art history's 'Hidden Agendas' and pernicious Pedigrees«. In: *Generations and Geographies in the Visual Arts*, hg. v. Griselda Pollock, London u.a.: Routledge, 69–87.
- SCHNEIDER, Norbert (2011 [1999]): *Geschichte der Landschaftsmalerei. Vom Spätmittelalter bis zur Romantik*, Darmstadt: Primus Verlag.
- WOLF, Gerhard (2002): *Schleier und Spiegel. Traditionen des Christusbildes und die Bildkonzepte der Renaissance*, München: Fink.

Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1: Giorgione, Venus, um 1510, Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden.
- Abb. 2: Antonio da Correggio, Jupiter und Io, um 1532–1533, Kunsthistorisches Museum, Wien.
- Abb. 3: Pieter Bruegel d. Ä., Die Bekehrung Pauli, 1567, Kunsthistorisches Museum, Wien.
- Abb. 4: Pieter Bruegel d. Ä., Die Heimkehr der Herde, 1565, Kunsthistorisches Museum, Wien.

Abb. 5: Jacob van Ruisdael, Ansicht von Alkmaar, 1675, Museum of Fine Arts, Boston.

Abb. 6: Frans Post, Ansicht der Insel Itamaracà in Brasilien, 1637, Rijksmuseum, Amsterdam.

Abb. 7: Pieter Bruegel d. Ä., Justitia (Die Gerechtigkeit aus: Die sieben Tugenden), um 1561.

Abb. 8: Lucas Cranach, Der Selbstmord der Lucretia, 1533, Gemäldegalerie, Berlin.

Abb. 9: Rembrandt, Der Selbstmord der Lucretia, 1666, Institute of Art, Minneapolis.