

Däumer · Kalisky · Schlie (Hg.)
Über Zeugen

TRAJEKTE

Eine Reihe des Zentrums für
Literatur- und Kulturforschung Berlin

Herausgegeben von

Zentrum für Literatur- und Kulturforschung

Matthias Däumer · Aurélia Kalisky
Heike Schlie (Hg.)

Über Zeugen

Szenarien von Zeugenschaft und ihre Akteure

Wilhelm Fink

Das dieser Publikation zugrundeliegende Forschungsprojekt und die Drucklegung wurden mit Mitteln der Deutschen Forschungsgemeinschaft unter dem Förderkennzeichen WE 1001/9-1 gefördert.

Umschlagabbildung:
Sachsenspiegel, Lehenrecht Lnr 5 §1, 14 Jh., cod. Pal. germ. 164,
fol. 2v., Universitätsbibliothek Heidelberg

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

Alle Rechte, auch die des auszugsweisen Nachdrucks, der fotomechanischen Wiedergabe und der Übersetzung, vorbehalten. Dies betrifft auch die Vervielfältigung und Übertragung einzelner Textabschnitte, Zeichnungen oder Bilder durch alle Verfahren wie Speicherung und Übertragung auf Papier, Transparente, Filme, Bänder, Platten und andere Medien, soweit es nicht §§ 53 und 54 UrhG ausdrücklich gestatten.

© 2017 Wilhelm Fink, Paderborn
(Wilhelm Fink GmbH & Co. Verlags-KG, Jühenplatz 1, D-33098 Paderborn)

Internet: www.fink.de

Einbandgestaltung: Evelyn Ziegler, München
Printed in Germany
Herstellung: Ferdinand Schöningh GmbH & Co. KG, Paderborn

ISBN 978-3-7705-5732-5

CLAUDIA BLÜMLE

Hier – Schau hin.

Überzeugungsfiguren im Bild

Wenn Bilder Evidenz herstellen sollen, benötigen sie bestimmte figurative oder formale Überzeugungsfiguren, die ein Wechselverhältnis von Sehen und Zeigen hervorbringen und dabei eine vermittelnde Funktion zwischen Bild und Betrachter einnehmen. Im Folgenden wird dieses Verhältnis zwischen einer Zeugenschaft als testimoniale Gewissheit und einer Struktur eines interpersonalen Beziehungsgefüges auf das Bild bezogen. Das Hauptanliegen liegt in dem Versuch, Gemälde mit verschiedenen Bildinhalten und Funktionen auf den Einsatz einer dargestellten Überzeugungsfigur hin zu analysieren. Diese Figur zeichnet sich in den hier untersuchten Bildwerken dadurch aus, dass sie nicht Teil der dargestellten Erzählung ist, sondern sich außerhalb dieser befindet und stattdessen eine Vermittlungsposition zwischen der im Bild dargestellten Evidenz und dem Betrachter vor dem Bild einnimmt. Die drei exemplarisch herangezogenen Gemälde stehen dabei in einem unterschiedlichen Kontext, sowohl bezogen auf den Inhalt, auf den verwiesen wird, als auch den Ort ihrer Hängung. Es handelt sich dabei um ein *Rathausbild* von Dieric Bouts, ein *Altarbild* von Hugo van der Goes und ein *Museumbild* von Charles Willson Peale. In allen drei Bildwerken sind prominent Figuren im Bild dargestellt, die mit einer deiktischen Handgeste auf etwas zeigen und dabei gleichzeitig direkt den Betrachter anschauen (Abb. 1, 2 und 3). Diese Gemälde beziehen



Abb. 1:
Überzeugungsfigur im
Rathausbild von Dieric
Bouts (Detail Abb. 4).



Abb. 2:
Überzeugungsfigur im
Altarbild von Hugo van
der Goes (Detail Abb. 6).

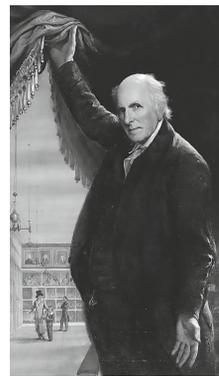


Abb. 3:
Überzeugungsfigur im
Museumbild von Charles
Wilson Peale (Detail Abb. 8).

sich zudem explizit im Bild auf ihren Bestimmungsort und seine Funktion, die mit der konstitutiven Überzeugungsfigur im Bild eine Verbindung zum Handlungsraum *in* und *vor* dem Bild herstellen. Wie im Folgenden gezeigt werden soll, legen die untersuchten drei Bildwerke jeweils den Blick auf die Produktion von Gewissheit und ihre Akteure frei, indem sie je spezifisch eine Überzeugungsfigur im Bild als eine vermittelnde Scharnierfigur erschaffen, um Bild und Betrachtarraum sowie Zeigen und Sehen miteinander zu verschränken.

I

Die schwarz gekleidete Figur mit der Goldkette um den Hals im *Löwener Rathausbild* von Dieric Bouts ruft zunächst die Wirkung hervor, dass sie sich nicht an einzelne, sondern an mehrere Betrachter gleichzeitig adressiert (Abb. 1). Der Effekt, dass der Blick mit dem Beobachter mitwandert und ihn verfolgt, ob er nun links oder rechts vor dem Bild steht, entsteht zunächst dadurch, dass die Augen nicht nur aus dem Bild heraus schauen, sondern die gemalten Pupillen zwei unterschiedliche Punkte fixieren (Abb. 5).¹ Steht man in unterschiedlichen Positionen vor dem Rathausbild von Bouts und bewegt man sich in der Betrachtung hin und her, nimmt man wahr, dass nicht nur die Figur den Betrachter von verschiedenen Standpunkten aus anblickt, sondern dass auch die Raumgestaltung, die mit der Erzählung einhergeht, polyperspektivisch und stereoskopisch organisiert ist (Abb. 4).² Der narrative Zusammenhang geht auf Gottfried von Viterbo oder auf Jacobus de Voragine zurück.³ Diesen zufolge hatte die Gemahlin Ottos III. aus Rache falsche Anschuldigungen gegen einen seiner Grafen erhoben, weil er ihrer Verführungskunst widerstand. König Otto III. ließ den unschuldigen Grafen ohne Verhör hinrichten. Zuvor hatte dieser jedoch die Gelegenheit ergriffen, die wahre

-
- 1 Zeitgleich zu Bouts hat Cusanus diesen Blick, der den Betrachter in seiner Bewegung vor dem Bild verfolgt, in seiner Abhandlung *De Visione Dei* an mehreren Kunstwerken festgestellt; unter anderem an den Brüsseler Rathausgemälden von Rogier van der Weyden. Nicolaus de Cusa: *De visione dei. Das Sehen Gottes*, Trier: Paulinus 2002. Zur bildtheoretischen Relevanz dieser Schrift vgl. Gottfried Boehm: *Studien zur Perspektivität. Philosophie und Kunst in der frühen Neuzeit*, Heidelberg: Winter 1969, S. 137–171; Norbert Herold: „Bild der Wahrheit – Wahrheit des Bildes. Zur Deutung des Blicks aus dem Bild in der Cusanischen Schrift *De visione Dei*“, in: Volker Gerhardt/Norbert Herold (Hg.): *Wahrheit und Begründung*, Würzburg: Königshausen & Neumann 1985, S. 71–98; Rudolf Haubst (Hg.): *Das Sehen Gottes nach Nikolaus von Kues. Akten des Symposions in Trier vom 25. bis 27. September 1986*, Trier: Paulinus-Verlag 1989; Michel de Certeau: „Nikolas von Kues. Das Geheimnis eines Blickes“, in: Volker Bohn (Hg.): *Bildlichkeit*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1990, S. 325–356; Holger Simon: „Bildtheoretische Grundlagen des neuzeitlichen Bildes bei Nikolaus von Kues“, in: *Concilium medii aevi* (2004) 7, S. 45–76.
 - 2 Ursprünglich waren vier Bilder vorgesehen, doch nur zwei konnten vor dem Ableben des Malers abgeschlossen werden. Vgl. Catheline Périer-D'Iteren: *Thierry Bouts. L'oeuvre complet*, Bruxelles: Fonds Mercator 2005, S. 45.
 - 3 Vgl. Claudia Blümle: *Der Zeuge im Bild. Dieric Bouts und die Konstitution des modernen Rechtsraumes*, München: Wilhelm Fink 2011, S. 64–67.

Begebenheit seiner Gemahlin zu erzählen und sie darum zu bitten, nach seinem Tod seine Unschuld zu beweisen. Im linken Bildteil sind in drei sich verschränkten Etappen diese Episoden erzählend und simultan ins Bild überführt, wobei die dritte Etappe im vorderen Mittelfeld den enthaupteten Körper des Grafen zeigt, während der Henker sein Haupt der Witwe reicht. Auf dem rechten Bildteil mit der Überzeugungsfigur wird die vor König Otto III. kniende Gräfin im Moment der Feuerprobe als Rechtspraxis des Gottesurteils dargestellt.⁴ Während sie mit dem rechten Arm das Haupt ihres Gemahls umfasst, hält sie in der linken Hand das glühende Eisen, um seine Unschuld zu beweisen. Indem die Gräfin sich der Feuerprobe unterwirft und diese besteht, muss sich der König der Anklage stellen und sein Fehlurteil erkennen. Daraufhin lässt er seine eigene Gemahlin auf dem Scheiterhaufen verbrennen – und diese zweite Etappe der Erzählung wird im Hintergrund, im Durchblick durch die gerahmte Öffnung, mit Publikum dargestellt.

Als *Simultanbild* bezieht sich dieses Gemälde auf das Simultantheater und stellt bildnerisch einen Zusammenhang zu theatralen Formen her, die etwas vorführen und zeigen. Gemäß diesen treten die im Bild repräsentierten Zuschauer in der Menge an die Stelle des Theaterpublikums, dem sich der Betrachter vor dem Bild wiederum anschließen kann. In der Art, wie die lebensgroßen männlichen Figuren und mit ihnen gemeinsam die Betrachter vor dem Bild die Etappen der Handlung umschließen, verhalten sie sich wie ein Theaterpublikum, das verschiedenen Schauplätzen (*loci*) beiwohnt. Unter Einfluss der beginnenden Wiederentdeckung des antiken Theaters vollzieht sich ein Wandel der Simultanbühne zur szenischen Sukzessionsbühne in verschiedenen theatralen Formen.⁵ Parallel lassen sich in Über-

4 Die Rechtspraxis der Feuerprobe wurde neben Kampfduellen, Eidesleistungen oder sprachlichen Proben vor Gericht in besonders schwierig zu lösenden Fällen wie Mord, Häresie, Diebstahl, Ehebruch vom 12. bis ins 14. Jahrhundert angewendet. Spezifisch an den auf Feuer oder Wasser basierenden Gottesurteilen ist, dass sie einseitig von einer Person ausgetragen wurden und dass natürliche Elemente auf wunderbare Weise sich manifestieren mussten. Mit dem Gottesurteil des glühenden Eisens oder der glühenden Pflugscharen sollte die Wahrheit bewiesen werden. Erst aufgrund des Ausgangs des Gottesurteils erging ein Richtspruch. Der Richter selbst untersucht dabei nicht den Fall auf seine Wahrheit hin, da Gott selbst als Richter die Wahrheit zum Vorschein gebracht hat. Diese Rechtspraxis war zu Zeiten von Bouts in Löwen nicht nur veraltet, sondern sogar verboten. Zur Deutung der Darstellung der Feuerprobe vgl. Blümle: *Der Zeuge im Bild* (Anm. 3), S. 77–101.

5 Max Herrmann: *Forschungen zur deutschen Theatergeschichte des Mittelalters und der Renaissance*, Berlin: Weidmannsche Buchhandlung 1914, S. 376, 378, 392–394, und George Kernodle: *From art to theatre. Form and convention in the Renaissance*, Chicago: University of Chicago Press 1944, S. 52–108; Heinz Kindermann: *Das Theater der Antike und des Mittelalters. Theatergeschichte Europas*, Bd. 1, Salzburg: Otto Müller Verlag 1957; Birgit Jooss: *Lebende Bilder. Körperliche Nachahmung von Kunstwerken in der Goethezeit*, Berlin: Dietrich Reimer Verlag 1999, insbesondere S. 13–42; Philine Helas: *Lebende Bilder in der italienischen Festkultur des 15. Jahrhunderts*, Berlin: Akademie Verlag 1999; Fredrika Herman Jacobs: *The living image in Renaissance art*, Cambridge: Cambridge University Press 2005; Hans-Christian von Herrmann: *Das Archiv der Bühne. Eine Archäologie des Theaters und seiner Wissenschaft*, München: Wilhelm Fink Verlag 2005, S. 58–89; Brauneck, Manfred: *Kleine Weltgeschichte des Theaters*, München: Beck 2014, S. 57–62; ders.: *Die Welt als Bühne. Geschichte des europäischen Theaters. Antike, Mittelalter, Humanismus und Renaissance*, Bd. 1, Stuttgart: Verlag J. B. Metzler 1993, S. 286–405.

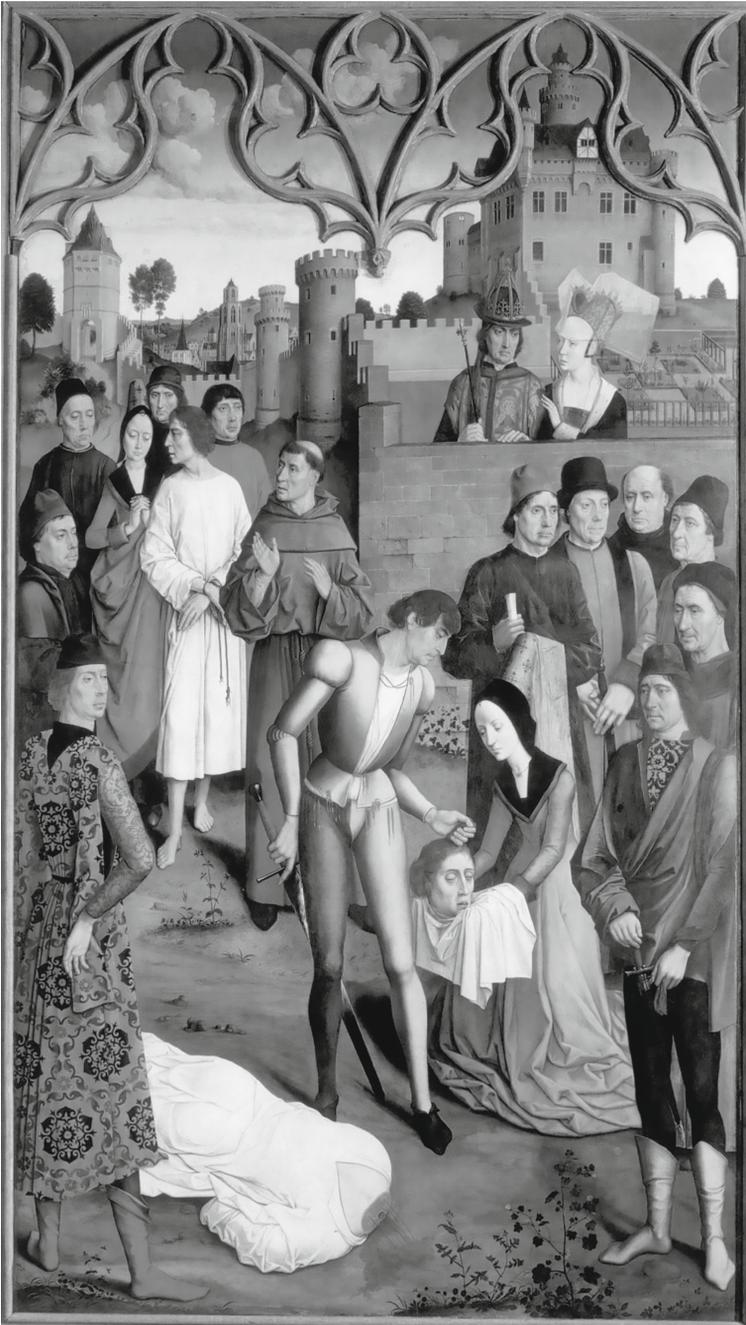


Abb. 4a: Dieric Bouts, Die Gerechtigkeit Ottos III., 1471 – 1482, Öl auf Holz, je 324 x 183 cm, Brüssel, Musée des Beaux-Arts.



Abb. 4b: Dieric Bouts, Die Gerechtigkeit Ottos III., 1471 – 1482, Öl auf Holz, je 324 x 183 cm, Brüssel, Musée des Beaux-Arts.

gangsformen auch in der Malerei der *Simultanbilder* unterschiedlich gestaltete Bühnenräume unterscheiden.⁶ Als Betrachter vor dem Bild tritt man somit in einen theatralen Bildraum ein, den man einerseits wie ein Theaterzuschauer abschreiten oder in dem man sich andererseits die dramatische und perspektivisch in den Vordergrund gerückte Szene anschauen kann. In der Verschränkung beider Formen verändert sich aber auch jeweils die Adressierung an den Betrachter. Während dieser im Sinne eines Simultantheaters aufgefordert wird, gemeinsam mit anderen Zuschauern sich vor dem Bild zu bewegen, wird mit der Zentralperspektive das Auge des Betrachters still gestellt und in räumliche Distanz gesetzt. Die Erzählstrategie in den Rathausgemälden von Bouts funktioniert somit wie ein mittelalterliches Spiel, indem einzelne narrative Szenen sich im Bildraum entfalten und eine lineare Erzählung in einen räumlichen Weg übersetzen. Zusätzlich erkennt man eine szenische Bühne, auf der das Hauptereignis der Erzählung, die Hinrichtung einerseits und das Gerichtsverfahren mit der Feuerprobe andererseits, hervorgehoben wird.

Im Rahmen der theatralen Bilderzählung lenkt die perspektivische Konstruktion die Aufmerksamkeit auf die zwei Figuren im Hintergrund, wobei es sich erstens um die zeigende und den Betrachter anblickende Figur und zweitens um einen schwörenden Zeugen handelt (Abb. 5). Während der Zeuge die Hand zum Schwur erhebt und auf den Feuerbalken schaut, hebt sich die schwarz gekleidete Figur von ihm und dem im Bild dargestellten Theaterpublikum ab, indem sie den Betrachter anblickt und auf die erzählte Szene verweist (Abb. 1 und 4). Diese zeigende und aus dem Bild herausblickende Figur stellt in mehrfacher Weise explizit einen engen Bezug zum Zeugen her. Erstens wird die Wichtigkeit deutlich, die Bouts dem Zeugen im Bild beimisst, wenn man die perspektivische Konstruktion des Gemäldes und damit auch die Lenkung des Blicks mithilfe des Fluchtpunktes rekonstruiert (Abb. 4 und 5). Dieser mündet in der schwörenden Hand des Zeugen, während die den Betrachter anblickende Figur neben ihm mit dem Zeigefinger auf den Feuerbalken verweist, auf den der Zeuge schaut. Zweitens werden der Zeuge und die zeigende Figur körperlich miteinander verbunden, indem letztere dem Zeugen

6 Innerhalb der Kunstgeschichte entwickelte Franz Wickhoff die Begriffe ‚komplettierender‘, ‚kontinuierender‘ und ‚distinguierender Erzählstil‘. ‚Komplettierend‘ bezeichnet die Anwesenheit zeitlich unterschiedener Handlungen in einem Raum; ‚kontinuierend‘ die Interaktion zwischen den Handlungen, die so stark sein können, dass eine Person an zwei Handlungen teilzunehmen scheint, und ‚distinguierend‘, wenn ausgewählte Szenen und daher nicht jede Station einer Erzählung einzeln oder aber durch ein Rahmenwerk getrennt nebeneinandergestellt werden. Vgl. zum Simultanbild in der Kunstgeschichte Franz Wickhoff: *Die Wiener Genesis*, Leipzig: Freytag 1895, S. 9–19; Ehrenfried Kluckert: *Die Erzählform des spätmittelalterlichen Simultanbildes*, Tübingen: Diss. 1974; dies.: „Die Simultanbilder Memlings, ihre Wurzeln und Wirkungen“, in: *Das Münster* 27 (1974), S. 284–295; Traugott Stephanowitz: „Sinn und Unsinn des Simultanbildes“, in: *Bildende Kunst* (1972), S. 327–331; Wolfgang Kemp: „Ellipsen, Analepsen, Gleichzeitigkeiten. Schwierige Aufgaben für die Bilderzählung“, in: ders. (Hg.): *Der Text des Bildes. Möglichkeiten und Mittel eigenständiger Bilderzählung*, München: Edition Text und Kritik 1989, S. 62–88; Andrea von Hülsen-Esch; Hans Körner; Guido Reuter (Hg.): *Bilderzählungen – Zeitlichkeit im Bild*, Köln: Böhlau 2003.



Abb. 5: Detail aus dem *Rathausbild* von Dieric Bouts (Detail Abb. 4b).

kräftig unter den Arm greift. Diese nimmt daher die Funktion einer Überzeugungsfigur ein, indem sie drittens als Scharnierstelle im Bild zwischen dem Zeugen, dem im Bild Gezeigten und dem Betrachter vermittelt. Die Evidenz des gesamten Bildes wird über diese interpersonale Struktur und den perspektivischen Bildraum eröffnet, innerhalb dessen die Überzeugungsfigur zugleich den Ausgangs- und Fluchtpunkt bildet.

In seiner Gesamtheit zeigt das Rathausbild von Bouts dem Betrachter das Ensemble eines Gerichtstheaters, das einem Schöffen vor Augen gestellt wird, wenn er gemeinsam mit anderen Schöffen ein Urteil fällen muss. Den brabantischen Schöffen des 15. Jahrhunderts, die in den frühneuzeitlichen Niederlanden als *scabini*, *schepenen*, *eskevins* oder *judices* bezeichnet wurden, obliegen die Strafrechtsprechung und das zivile Recht. Allein den Schöffen ist es in Löwen zur Zeit des Malers Bouts gestattet, Urteile zu fällen und aufgrund des Verdachts auf einen Rechtsbruch Ermittlungen einzuleiten, ohne dass eine Anklage erhoben wird.⁷ Die Funk-

⁷ Raymond Byl: *Les juridictions scabinales dans le duché de Brabant. Des origines à la fin du XVe siècle*, Bruxelles: Presses Universitaires 1965.

tionen der Schöffen, die allein dafür zuständig sind, Stadtbürger vor Gericht zu holen und Urteile zu fällen, fassen sich wie folgt zusammen:

Die Rolle der [brabantischen] Schöffen in juridischer Sache bestand darin, die Klagen entgegenzunehmen, die Parteien und die Zeugen vorzuladen, den Rechtsfall mit Hilfe von Zeugen einzuführen und die Untersuchungen zu leiten. Anschließend versammelte sich das Tribunal, um nach den ‚Beratungen‘ unter der Aufsicht des Vorsitzenden das Urteil zu verkündigen.⁸

Es liegt aus mehreren Gründen nahe anzunehmen, dass die Betrachter vor dem Bild Schöffen waren, die zugleich als Rat die Gemälde in Auftrag gegeben hatten.⁹ Die im Vordergrund und am rechten Rand des Bildes dargestellten Figuren, die sich der Feuerprobe gegenüber befinden, nehmen sowohl bildräumlich als auch bildübergreifend gemeinsam mit dem Betrachter den Platz der Schöffen ein, die im Hintergrund den Zeugen, Sachverständige und den Berichterstatter mit einer Papierrolle in der Hand im Blick haben. In diesen Rathausbildern werden die Akteure und Szenen, die für die Produktion juristischer Gewissheit notwendig sind, dargestellt. Denn es bedarf dabei einer Ortsbesichtigung (*visitatio*), einer Beweiserhebung, einer Beurteilung durch etablierte Experten, einer Sammlung von unterschiedlichen Berichterstattungen und einer Befragung von glaubwürdigen Zeugen, die im Gerichtssaal die Rekonstruktion eines Geschehens ermöglichen, um eine Wahrheit zu ermitteln.¹⁰ Nur mithilfe der im Bild dargestellten Personen kann das Verbrechen, das in der Vergangenheit und an einem anderen Ort stattfand, im Gerichtsraum auf seine Wahrheit hin rekonstruiert und untersucht werden. Im Rathausbild von Bouts umschließen diese Schöffen im Vordergrund nicht nur die Narration, sondern bilden sogar den narrativen Fluchtpunkt des szenisch erzählten Exemplums. Denn diese Figuren am rechten Rand des Bildes werden von der Gräfin, die sich der Feuerprobe unterwirft, direkt angeblickt, und sie adressiert sich nicht, wie in der Erzählung, an den König Otto III. (Abb. 4). Mit anderen Worten: Während König Otto III. auf den glühenden Feuerbalken schaut, den die Gräfin ihm entgegenhält, wendet sie sich an die in Rot und Grün gekleidete Person rechts im Bild. Diese ist insofern als urteilende Gewalt der Schöffen zu deuten, da sie von der Klägerin adressiert wird und bildlich den Augpunkt der Wahrheitsfindung einnimmt, der für Gerechtigkeit bürgt.¹¹

Das Löwener Rathausbild von Bouts nimmt den gesamten Schauplatz des Rechts in den Blick.¹² Die den Betrachter als urteilende Schöffen anblickende, dem schwörenden Zeugen vor Gericht unter dem Arm greifende und auf die Feuerprobe zeigende Überzeugungsfigur betont die notwendige Distanz zum Fall, der

8 Ebd., S. 242, übers. von C. B.

9 Blümle: *Der Zeuge im Bild* (Anm. 3).

10 Michel Foucault: „Die Wahrheit und die juristischen Formen“, in: ders.: *Schriften in vier Bänden (Dits et Ecrits)*, hg. von Daniel Defert, übers. von Michael Bischoff, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2002, Bd. II, S. 669–792, insb. S. 706.

11 Vgl. eine Detailaufnahme dieser Blickkonstellation in Blümle: *Zeuge im Bild* (Anm. 3), S. 294.

12 Ebd., S. 273–296.

auf seine Wahrheit hin und auf der Grundlage von Zeugenaussagen untersucht werden muss. Das Rathausbild reflektiert im Bezug zu den anderen Zuschauern die szenische Erzählung als Bildstruktur, zu der die Schöffen selbst gehören. Infolgedessen nimmt die Überzeugungsfigur eine Vermittlungsfunktion ein, indem sie die zwischen Erzählung der Gerechtigkeit Ottos III. als Beobachtung erster Ordnung und der juristischen Urteilsfindung als Beobachtung zweiter Ordnung verweisend und adressierend vermittelt. Mit der Installierung dieser Überzeugungsfigur wird der Betrachter als Schöffe aufgefordert, die Verfahrensweisen der Rechtspraxis selbst im Blick zu haben, von denen aus die Wahrheit ermittelt und die Urteile gefällt werden. Die Produktion juristischer Gewissheit wird in diesem Rathausbild veranschaulicht, indem Sehen, Zeigen und Zeugenschaft miteinander verschränkt werden, sodass der Betrachter – von der Aufforderung des Bildes überzeugt – die Fälle vor Gericht jeweils in Reflexion seiner eigenen Position auf ihre Wahrheit hin zu untersuchen und entsprechend sein Urteil zu fällen hat.

II

Nach dem Tod des Malers Bouts war Hugo van der Goes 1475 die Aufgabe zugefallen, als Sachverständiger die Begutachtung seiner Werke vorzunehmen, was er im selben Jahr tat.¹³ Zudem wird angenommen, dass Albrecht Dürer während seiner Reise in die Niederlande die Gelegenheit hatte, sich Bouts' *Gerechtigkeit Ottos III.* in Löwen anzusehen.¹⁴ Er nimmt 1508 selbst in seinem Gemälde *Marter der Zehntausend* den Platz des Zeugen im Bild ein, während der Humanist Konrad Celtis auf die erzählte Geschichte im Bild verweist und gemeinsam mit dem Maler den Betrachter vor dem Bild anblickt.¹⁵ In der *Anbetung der Hirten* von van der Goes befindet sich ebenfalls eine zeigende, den Betrachter anblickende und nicht an der Erzählung beteiligte Figur, die sich aber nicht wie bei Bouts mitten im Geschehen oder wie bei Dürer mitten im Getümmel, sondern auf der vordersten Bildebene befindet (Abb. 2 und 6).¹⁶ Sie schiebt zusammen mit der zweiten Figur am linken Bildrand einen

13 Im Auftrag der Stadt Löwen schätzte Goes, der eigens für diese Arbeit bezahlt wurde, den Flügelaltar im Ratssaal mit dem Jüngsten Gericht und die Gerechtigkeitsbilder auf den Wert von 306 Gulden. Frans van Molle widmete sich ausführlich der Frage nach den in den Archiven vorhandenen Quellen. Frans van Molle: „La justice d'Othon de Thierry Bouts. Sources d'Archives“, in: *Institut royal du Patrimoine Artistique de Belgique* (1958) II, S. 7–17.

14 Gerd Unverfehrt: *Da sah ich viel köstliche Dinge. Albrecht Dürers Reise in die Niederlande*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2007, S. 200.

15 Vgl. zu *Marter der Zehntausend* von Dürer den Beitrag von Heike Schlie in diesem Band.

16 Das Verhältnis von Zeigen und Bezeugen im juristischen Sinne wurde bereits in dem noch erhaltenen Rathausgemälde von Derick Baegert untersucht. Vgl. Claudia Blümle: „Wunder oder Wissen. Formen juristischer Zeugenschaft in der *Eidesleistung* von Derick Baegert“, in: Wolfram Drews/Heike Schlie (Hg.): *Zeugnis und Zeugenschaft. Perspektiven aus der Vormoderne*, München: Wilhelm Fink Verlag 2011, S. 33–52. Van der Goes' *Anbetung der Hirten* ist seit kurzem restauriert in der Alten Gemäldegalerie in Berlin zu sehen. Dieses Bild wurde unter biographischen, theaterwissenschaftlichen, bildtheoretischen, theologischen und liturgischen Gesichtspunkten gedeutet. Vgl. insbesondere Wilhelm von Bode: „Die Anbetung der Hirten von Hugo van der Goes in der

grünen Vorhang beiseite, um die biblische Szene im Hintergrund zu enthüllen. Diese zeigt die Hirten als Zeugen der Geburt Christi, die von der Ankunft des Messias erfahren haben und zum anzubetenden Christuskind eilen. Während der Hirte im roten Gewand mit einem Bein noch vor der Tür steht und den Moment des Heraneilens darstellt, ist der zweite Hirte bereits angekommen und offenbart in kniender Haltung seine Ehrfurcht angesichts des Kindes in der Krippe. Joseph wiederum ist bereits in betender Verehrung des Kindes dargestellt. In dieser Tafel ist eine Hierarchie der Anbetung veranschaulicht, die ihren Anfang bei Maria findet und von Joseph, den Engeln und schließlich von den Hirten als Zeugen nachgeahmt wird, um – der Aufforderung des Gemäldes folgend – auch von dem Betrachter vor dem Bild eingenommen zu werden.¹⁷ Die Überzeugungsfiguren als Propheten, sei es Jeremiah und Jesaja oder Markus und Paulus,¹⁸ schieben im Vordergrund den Vorhang beiseite und weisen gleichzeitig mit ihren Händen auf ein Etwas vor dem Bild. Im Kontext der liturgischen Eucharistiefeyer bezieht sich der gestische Verweis auf die gezeigte Hostie vor dem Altar.¹⁹ Das Ährenbündel, das im Bild seinen Platz zu Füßen des Kindes und zwischen den bepflanzten Mauerelementen einnimmt, stellt dabei gemeinsam mit den Propheten eine „symbolische und kompositionelle“²⁰ Verbindung zwischen dem Christuskind und der außerhalb des Bildes befindlichen Hostie her.²¹ Die „Auflösung der Bildgrenze durch den Gestus

Berliner Galerie“, in: *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen* (1903) 24, S. 99–102; Otto Pächt: „Typenwandel im Werk des Hugo van der Goes“, in: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* (1969) XXII, S. 58; Barbara G. Lane: „‘Ecce Panis Angelorum’. The Manger as Altar in Hugo’s Berlin Nativity“, in: *The Art Bulletin* (1975) LVII, S. 476–486; John F. Moffit: „The veiled metaphor in Hugo van der Goes Berlin Nativity: Isaak and Jeremiah or Marc and Paul?“, in: *Oud Holland* (1986) 100, S. 157–160; Bernhard Ridderbos: „Die Geburt Christi des Hugo van der Goes. Form, Inhalt, Funktion“, in: *Jahrbuch der Berliner Museen* (1990) XXXII, S. 137–152; Wolfgang Kemp: *Rembrandt. Die heilige Familie mit dem Vorhang*, Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch 1992; Hans Belting/Christian Kruse: *Die Erfindung des Gemäldes. Das erste Jahrhundert der niederländischen Malerei*, München: Hirmer 1994; Erwin Panofsky: *Die altniederländische Malerei. Ihr Ursprung und ihr Wesen*, Bd. 1, Köln: DuMont 2001, S. 342; Heike Schlie: *Bilder des Corpus Christi. Sakramentaler Realismus von Jan van Eyck bis Hieronymus Bosch*, Berlin: Gebr. Mann 2002, S. 127–137; Mark Trowbridge: „Late-medieval art and theatre. The prophets in Hugo van der Goes’s Berlin ‘Adoration of the Shepherds’“, in: John Garton/Diane Wolfthal (Hg.): *New studies on old masters. Essays in Renaissance art in honour of Colin Eisler*, Toronto: Centre for Reformation and Renaissance Studies 2011, S. 143–158; Susanne Franke: *Raum und Realismus. Hugo van der Goes’ Bildproduktion als Erkenntnisprozess*, Frankfurt a. M.: Peter Lang 2012, S. 230–245.

17 Schlie: *Bilder des Corpus Christi* (Anm. 16), S. 127–137.

18 Lane identifiziert die beiden Halbfiguren als Jeremiah und Jesaja, die im Zusammenhang mit der Eucharistiefeyer, den Weihnachtspielen *Ordo Officiorum Ecclesiae Senensis* und dem Prophetenspiel *Ludus Prophetarum* stehen; vgl. Lane: „Ecce Panis Angelorum“ (Anm. 16), S. 486. Moffit stellt diese Deutung in Frage, denn es könnte sich genauso um Markus und Paulus handeln; Moffit: „The veiled metaphor in Hugo van der Goes Berlin Nativity“ (Anm. 16) und Trowbridge deutet die Überzeugungsfiguren aufgrund der fehlenden ikonografischen Deutung einzig als Propheten; Trowbridge: „Late-medieval art and theatre“ (Anm. 16).

19 Schlie: *Bilder des Corpus Christi* (Anm. 16).

20 Ebd., S. 133.

21 „Obwohl es – das Ährenbündel – innerhalb des ‚Heiligen Bezirkes‘ liegt, ist es somit deutlich an die Grenze zum Raum außerhalb des Bildes, zum Geschehen am Altar, herangerückt. Es ist gleich-



Abb. 6: Hugo van der Goes: *Anbetung der Hirten*, um 1480, 97 x 245 cm, Öl auf Eichenholz, Berlin, Gemäldegalerie.

der Propheten auf die Hostie²² lässt den Bildraum mit dem Realraum verschmelzen, sodass sich die dargestellte Heilsgeschichte und der aktuelle Kult verbinden können.

Die Bildstrategie der Evidenz ist dabei eng mit dem lüftenden und enthüllenden grünen Vorhang verknüpft, der in seiner Funktion die Verschränkung von Zeigen/Verhüllen und Sehen/Nichtsehen hervorbringt. Historisch gesehen weist die frontale Anbringung der Vorhänge auf der vordersten Bildebene Ähnlichkeiten mit insgesamt drei Vorhangarten auf: einem Altarvelum, einem Bildvorhang und einem Theatervorhang. Die Altarvelen, die den Blick auf das Heilige teilweise verhindern, um ein sakrales Arkanum sichtbar zu machen, gehören im Westen erst im 14. und 15. Jahrhundert zum weitverbreiteten Ausstattungsgegenstand des Altars, worauf Inventare, Altarbilder und Miniaturen hinweisen.²³ Entscheidend ist dabei die seit Anfang des 13. Jahrhunderts liturgisch vorgeschriebene Elevation der Hostie, die unmittelbar nach der Wandlung für die Gemeinde sichtbar wurde:

Das Verlangen, den Leib des Herrn zu schauen, das war die Kraft, die seit dem 12. Jahrhundert es zustande gebracht hat [...], einer sehr beträchtlichen Neuerung zum Durchbruch zu verhelfen. Die darbringende Erhebung vor den Wandlungsworten ist zurückgedrängt worden und das *Zeigen* der heiligen Hostie nach denselben ist zu einem neuen Mittelpunkt geworden.²⁴

zeitig Metapher für Kind *und* Hostie und vermittelt zwischen Innerbildlichem und Außerbildlichem“; ebd.

22 Ebd., S. 134.

23 Joseph Braun: *Der christliche Altar in seiner geschichtlichen Entwicklung*, Bd. 2: *Die Ausstattung des Altars, Antependien, Velen, Leuchterbank, Stufen, Ciborium und Baldachin, Retabel, Reliquien- und Sakramentsaltar, Altarschranken*, München: Alte Meister Günther und Koch 1924, S. 136.

24 Joseph Andreas Jungmann: *Missarum Sollemnia. Eine genetische Erklärung der römischen Messe*, 2. Bde., Wien: Herder 1962, S. 259.

Wie es bei den heraneilenden Hirten im Gemälde von van der Goes zutage tritt, so wird berichtet, dass „ein Großteil der Gläubigen erst beim Zeichen zur Wandlung in die Kirche eintraten und dann sie wieder fluchtartig verließen“. ²⁵ Die Notwendigkeit, die hohe Elevation vorzuschreiben, bestand nicht einfach darin, dem Schaubedürfnis des Volkes entgegenzukommen. ²⁶ Vielmehr wurde dieses Schaubedürfnis mithilfe eines verhüllenden und enthüllenden Vorhangs am Altar mit der Elevation der Hostie und vor dem Altarbild überhaupt erst erzeugt. Diese Bildstrategie, die das Schaubedürfnis bezogen auf die Elevation der Hostie produziert, regelt die Sicht auf die Sakramente wie auf das Altarbild. Die Schaulust, die dabei entsteht, wird durch eine Person im Bild bezeugt, die den grünen Altarvorhang beiseiteschiebt und dabei den Betrachter anblickt. Die an die Bildtafel angebrachte Holzleiste als Vorhangstange verweist zudem darauf, dass das Altarbild selbst von einem realen Bildvorhang verhüllt und enthüllt werden konnte. ²⁷ Als Altarvelum handelt es sich somit zugleich um einen das Bild verhüllenden wie enthüllenden Bildvorhang, der den Anblick auf das *Altarbild* einrichtet und mit dem Akt des Enthüllens eine doppelte visuelle Evidenz erzeugt. ²⁸

Die theatrale Dimension des Bildraumes in der *Anbetung der Hirten* von van der Goes wird des Weiteren im wörtlichen Sinn zu einem Schauraum (*theatrum*): „Unmißverständlich macht uns der Maler klar, daß hier alles für uns gespielt wird und auf unseren Blick eingerichtet ist. Wir sehen etwas, was uns gezeigt wird, damit wir es sehen.“ ²⁹ Der Stall wirkt wie eine Kulisse und nicht wie ein realer Ort; er ist „wie eine enge Bühne aufgebaut, auf der sich das Wunder der Weihnacht jetzt, da wir vor dieser Bühne stehen, noch einmal ereignet“ ³⁰ und die Bewegung der Hirten als

25 Ebd., S. 200.

26 Im Sinne der älteren Auffassung, wie sie im Bereich der Westkirche zum letzten Mal in der Messerkklärung *Dominus vobiscum* aus dem 8./9. Jahrhundert bezeugt ist, war die Konsekration allerdings noch keineswegs mit dem Sprechen der Einsetzungsworte vollendet, da die Konsekration dem Kanon als Ganzem zugeschrieben wurde. Vgl. Hans Lietzmann: „Die Entstehung der christlichen Liturgie nach den ältesten Quellen“, in: *Vorträge der Bibliothek Warburg* (1925) 26, S. 45–66; Hans Bernhard Meyer: „Die Elevation im deutschen Mittelalter und bei Luther“, in: *Zeitschrift für katholische Theologie* (1963) 85, S. 162–217; Hans-Christian Seraphim: *Von der Darbringung des Leibes Christi in der Messe. Studien zur Auslegungsgeschichte des römischen Messkanons*, München: masch. Diss. 1970; Bernhard Lang: *Heiliges Spiel. Eine Geschichte des christlichen Gottesdienstes*, München: Beck 1998.

27 Vgl. zum Bildvorhang Patrik Reuterswärd: „Tavelförhänget. Kring ett motiv i hollandskt 1600-tal-maleri“, in: *Konsthistorisk Tidskrift* (1956) 25, S. 97–100; Pierre Georget: *La peinture dans la peinture*, Dijon: Ed. Adam Biro 1982; Wolfgang Kemp: *Rembrandt. Die heilige Familie mit dem Vorhang*, Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch 1992.

28 Der gemalte Bildvorhang verweist hier auf seine Genese als Altarvelum: „Wenn der Vorhang hier das Bild verhüllt, so ist dies nicht auf eine Praxis des Bildverhüllens, sondern auf eine Praxis des Verhüllens der Eucharistie zurückzuführen. Die Erfindung des Motivs des Vorhangs und das Fehlen von Altarflügeln legt außerdem die Vermutung nahe, dass die Vorhänge als eine Art Ersatz für die Flügel fungieren bzw. die *relevatio*, die durch die Flügel mögliche Inszenierung des Inneren des Altarbildes, innerbildlich umsetzen und reflektieren“; Schlie: *Bilder des Corpus Christi* (Anm. 16), S. 136. Ausführlicher zu dieser Frage vgl. Claudia Blümle: *Das Bild als Vorhang*, München: Wilhelm Fink Verlag 2017.

29 Belting/Kruse: *Die Erfindung des Gemäldes* (Anm. 16), S. 120.

30 Ebd., S. 117.



Abb. 7: Detail aus dem *Altarbild* von Hugo van der Goes (Detail Abb. 6).

Zeugen führt zu einer „Verzeitlichung der Bilderzählung“.³¹ Die Propheten als Überzeugungsfiguren vor dem Bild haben in einer früheren Zeit gelebt, aber sie wenden sich an den Betrachter, der in einer späteren Zeit lebt. Für den Zuschauer vor dem Bild ziehen sie den Vorhang auf, der einer anderen Zeit angehört: „Das Stück selbst ist weder Erinnerung noch Gegenwart, sondern gehört der Spielzeit zu, die allein in der Gegenwart des Betrachters liegt.“³² Im geistlichen Mysterienspiel, zu dem das Weihnachtsspiel oder die Prophetenspiele zählen, traten Schauspieler in der Rolle der Propheten als Zeugen vor der Bühne in der Funktion als

³¹ Ebd.

³² Ebd., S. 122. Schlie deutet diese Zeitdifferenz liturgisch: „Die Propheten hatten keine Möglichkeit des Zutritts zum Heiligsten aller Bereiche, der Betrachter hat dagegen den Zutritt durch den Vorhang des Sakraments“; Schlie: *Bilder des Corpus Christi* (Anm. 16), S. 133.

Ansager und Kommentatoren auf.³³ Der leicht geöffnete Mund mit den weiß aufblitzenden Zähnen des Propheten im Bild vermittelt in diesem Sinne den Eindruck, dass er eine solche Bühnenrolle erfüllt und einem Theaterpublikum ein lebendes Bild erläuternd enthüllt (Abb. 7).

Der grün gemalte Vorhang, sei es ein Altarvelum, ein Bildvorhang oder der Theatervorhang eines lebenden Bildes, ermöglicht ein doppeltes Zeigen als ein szenischer Akteur von visueller Evidenz. Einerseits wird die Krippenszene im Hintergrund des Bildes gezeigt und andererseits wird auf den Altar mit der Hostie vor dem Bild verwiesen. Die Überzeugungsstrategie des Altarbildes von van der Goes beruht darauf, die theologische Verbindung zwischen dem Brot und Wein vor dem Altar mit dem fleischgewordenen Wort Gottes in Gestalt des Christuskindes im Bild herzustellen, um auf diese Weise den Gläubigen vor dem Bild die Inkarnation Gottes im Zusammenhang der Eucharistiefeyer beglaubigen zu lassen. Der gemalte Vorhang, der die Krippenszene enthüllt, besitzt wie die Zeigegeste eine deiktische Funktion und stellt gleichzeitig ein Schaubedürfnis her, sei es als Altarvelum bezogen auf eine Hostie, sei es als Bildvorhang bezogen auf das Altarbild oder als Theatervorhang bezogen auf ein lebendes Bild im Rahmen eines Kirchenspiels. Vor dieser enthüllten Bildbühne stehen die zwei lebensgroßen Vorhanglüfter, die an der Aufführung selbst nicht teilnehmen, sondern als Assistenzfiguren im liturgischen Zusammenhang der Eucharistiefeyer auf sie verweisen. Infolgedessen beteiligen sich die appellativen Überzeugungsfiguren, die gemeinsam mit den enthüllenden Vorhängen eine deiktische Funktion übernehmen, an der Produktion eines Schaubedürfnisses.

Dabei handelt es sich bei diesen Überzeugungsfiguren um *prophetische Zeugen*, die sowohl als *Blutzeugen* als auch als *Wortzeugen* in einem typologischen Zusammenhang des christlichen Martyriums stehen:

Indem sich die Deutung des Martyriums aus dem Horizont der Tradition vom gewaltsamen Geschick der prophetischen Zeugen löst und auf das *Vorbild* des ‚guten Bekenntnisses‘ des ‚treuen Zeugen‘ Jesus als ‚Urzeugen‘ konzentriert, entsteht der christliche Märtyrerbegriff. Der christliche Märtyrer unterscheidet sich vom jüdischen als ein *Zeuge Jesu* in der Tat, die ihn mit dem Leiden verbindet, zugleich aber als ein Zeuge im *Wort*, das letztlich dem von Jesus selbst abgelegten Bekenntnis, dass er Messias/Christus und Gottessohn ist, entspricht.³⁴

In diesem Sinne sind auch Bilder, die an das christliche Dogma gebunden sind, nicht als Repräsentationen, sondern als typologische Präsentationen des Neuen Testaments zu verstehen:

Ein Christ zu sein, ist aber, in einem sehr allgemeinen Verständnis, nichts anderes als ein Zeiger zu sein: ein Zeiger nicht auf einen *Deus absconditus*, sondern auf einen inkarnierten Gott, auf Christus. Diese leitende Vorstellung ist in der Etymologie des

33 Vgl. ausführlich hierzu in Bezug zu van der Goes' *Anbetung der Hirten* Trowbridge: „Late-medieval art“ (Anm. 16).

34 Anna Maria Schwemer: „Prophet, Zeuge und Märtyrer. Zur Entstehung des Märtyrerbegriffs im frühesten Christentum, in: *Zeitschrift für Theologie und Kirche* (1999) 96, S. 320–350, hier S. 349 f.

Wortes Märtyrer aufgehoben – *martyr* griech. Zeuge. Der Märtyrer möchte ein einfacher Index sein, ein Hinweis auf den wahren Gott. Davon sprechen unsere Bilder. Ihre illokutiven Energien sind nicht nur auf die Repräsentation als solche gerichtet, sondern auch auf die Transformation des Betrachters in einen Zeiger oder ‚Zeugen‘, sprich Märtyrer.³⁵

Hinzu kommt, dass nicht nur die prophetischen Zeugen als Überzeugungsfiguren den Blick aus dem Bild heraus richten. Im Altarbild von van der Goes blickt das in starker Aufsicht präsentierte Christuskind, das im Bild angeschaut, angebetet und verehrt wird, gleichzeitig den Betrachter vor dem Bild an (Abb. 6).³⁶ Diese Verschränkung von Schauen und Angeblicktwerden wiederholt sich bis in die Darstellungsweise der Tiere. Der Esel im Hintergrund hat seinen Kopf gesenkt, sodass das Christuskind in seinem Blickfeld auftaucht, während der Ochse daneben seinen Blick auf den Betrachter richtet. In gewisser Weise ist diese Bildlogik auch in dem blau gekleideten Engel wiederzufinden, der in betender Haltung in die Richtung von Christus schaut, aber dessen Flügel mit den ozellenartigen Pfauenaugen eine Blickfunktion besitzen.³⁷ Diese Blickkonstellationen im Bild unterstützen den Appellcharakter des Altarbildes dahingehend, dass das Christuskind und die Hostie vor dem Bild präsentiert und zur Schau gestellt werden, damit der Betrachter nicht nur das Mysterium der Inkarnation sehen, sondern dieses auch im Moment seiner Enthüllung und Offenbarung bezeugen kann.

IV

Im Gegensatz zum Bildtypus, der innerbildliche Verweisstrukturen herstellt, kommt die direkte und appellative Adressierung an den Betrachter vor dem Bild insbesondere in den Gattungen des ‚Porträts‘ und ‚Selbstbildnisses‘, des ‚Genrebildes‘ und der ‚Interieurmalerei‘ und im ‚Trompe-l’oeil‘ vor. Der amerikanische Maler Charles Willson Peale greift all diese Gattungen auf und vermischt sie, um institutionell und visuell einen neuen Raum der Evidenz zu gründen (Abb. 8). Es handelt sich dabei nicht um einen neuen Rechtsraum, wie im Fall von Dieric Bouts, oder um einen liturgisch-theatralen Raum wie im Fall von Hugo van der

35 Claude Gandelman: *Le regard dans le texte. Image et écriture du Quattrocento au XXe siècle*, Paris: Méridiens und Klincksieck 1986, S. 27–49. Dieses Kapitel wurde unter dem Titel „Der Gestus des Zeigers“ übersetzt und der zweiten, erweiterten Auflage des Sammelbandes von Wolfgang Kemp hinzugefügt. Claude Gandelman: „Der Gestus des Zeigers“, in: Wolfgang Kemp (Hg.): *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, Köln: Dietrich Reime 1992, S. 71–93, hier S. 82 f.

36 Schlie: *Bilder des Corpus Christi* (Anm. 16), S. 128.

37 Zur Blickfunktion in Bezug auf Ozellen vgl. Roger Caillois: *Méduse et Cie.*, Berlin: Brinkmann und Bose 2007; Jacques Lacan: *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse. Das Seminar Buch XI* (1964), Weinheim: Quadriga 1996; Peter Berz: „Die vier Verschiebungen des Blicks“, in: Claudia Blümle/Anne von der Heiden (Hg.): *Blickzähmung und Augentäuschung. Zu Jacques Lacans Bildtheorie*, Berlin/Zürich: Diaphanes 2005, S. 183–216; sowie Bernhard Siegert: „Der Blick als Bildstörung. Zwischen Mimesis und Mimikry“, in: ebd., S. 103–126.

Goes, sondern um den Raum eines öffentlichen Kunst- und Naturmuseums. In dem Gemälde *The Artist in his Museum* nimmt Charles Willson Peale, der 1786 das erste öffentliche Museum in Philadelphia begründete,³⁸ selbst die Rolle der Überzeugungsfigur im Bild ein (Abb. 3). Diese ist szenisch in die Mitte gerückt, und der Lichtstrahl im Bildvordergrund markiert eine räumliche Bühne im Übergang zum Betrachterraum und zum Hintergrund mit dem enthüllten Ausstellungsraum. Die hinter dem Vorhang dargestellten Personen in der Betrachtung der Museumsobjekte sehen den Betrachter nicht an (Abb. 9). Im Gegensatz zur Verschränkung von Sehen und Gesehenwerden im Altarbild von van der Goes (Abb. 6) oder im Rathausbild von Bouts (Abb. 4) sind die Museumsbesucher in Peales Gemälde ganz in ihrer Betrachtung der Museumsexponate versunken, ohne weitere Betrachter vor dem Bild zu beachten (Abb. 9). So erhebt die Museumsbesucherin angesichts des Mammutskeletts im Erstaunen ihre beiden Hände. Das präsentierte Ausstellungsobjekt, das sie in den Blick nimmt und das für den Betrachter vor dem Bild wegen des verhüllenden Vorhangs nur teilweise zu sehen ist, war die paläontologische Attraktion des Museums.³⁹ Hinter der Dame im gelben Kleid ist ein weiterer Museumsbesucher zu sehen, der mit der rechten Hand auf die Ausstellungswand mit den vielen Dioramen verweist, die die ausgestopften Tiere in ihrer gemalten Lebenswelt zeigen. Dabei wendet er sich an den kleinen Jungen neben ihm, der mit einer Broschüre in den Händen die ausgestellten Tierexponate anschaut. Ganz im Hintergrund ist schließlich ein letzter Besucher mit verschränkten Armen zu sehen, der in kontemplativer und distanzierter Haltung den ausgestellten Tieren in ihren Umgebungen studierend und betrachtend gegenübersteht. Der enthüllende Vorhang, hinter dem der Betrachter als Voyeur diese Museumsszene beobachten kann,

38 Peale eröffnete somit zehn Jahre nach der Unabhängigkeitserklärung das Museum in Philadelphia, das von 1790 bis 1800 Hauptstadt der Vereinigten Staaten war. Zwischenzeitlich wurde das Museum ins Rathaus der Stadt verlegt, heute die *Independence Hall*, in welcher auch die Unabhängigkeitserklärung unterzeichnet wurde. Zum Museum von Charles Peale: Charles Coleman Sellers: „Peale’s Museum“, in: *Transactions of the American Philosophical Society* 43 (1953) 1, S. 253–259; ders.: „Peale’s Museum and ‚The New Museum Idea‘“, in: *Proceedings of the American Philosophical Society* 124 (1980) 1, S. 25–34; ders.: *Mr. Peale’s Museum. Charles Willson Peale and the first popular Museum of Natural Science and Art*, New York: Barra Foundation 1980; Lloyd Haberly: „The American Museum from Baker to Barnum“, in: *New-York Historical Society Quarterly* 43 (1959) 3, S. 273–287; Wilbur Harvey Hunter: *Peale Museum. The story of America’s oldest museum building*, Baltimore: Peale Museum 1964; Richard P. Ellis: „The Founding, History, and Significance of Peale’s Museum in Philadelphia, 1785–1841“, in: *Curator. The Museum Journal* 9 (1966) 3, S. 235–258; David C. Ward: „The Waning of an Enlightenment Ideal. Charles Willson Peale’s Philadelphia Museum, 1790–1820“, in: *Journal of the Early Republic* 8 (1988) 4, S. 389–418; David Steinberg: *The Characters of Charles Willson Peale. Portraiture and Social Identity, 1769–1776*, Philadelphia: University of Pennsylvania, masch. Diss 1993; David R. Brigham: *Public Culture in the Early Republic: Peale’s Museum and its Audience*, Washington: Smithsonian Institution Press 1995; David C. Ward: *Charles Willson Peale. Art and Selfhood in the Early Republic*, Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press 2004.

39 Es existiert auch ein Gemälde von Peale, das die Ausgrabungsstätte des entdeckten Mammutskeletts zeigt. Zur paläontologischen Forschung und zu dem Gemälde vgl. Ward: *Charles Willson Peale* (Anm. 38), S. 147–150.

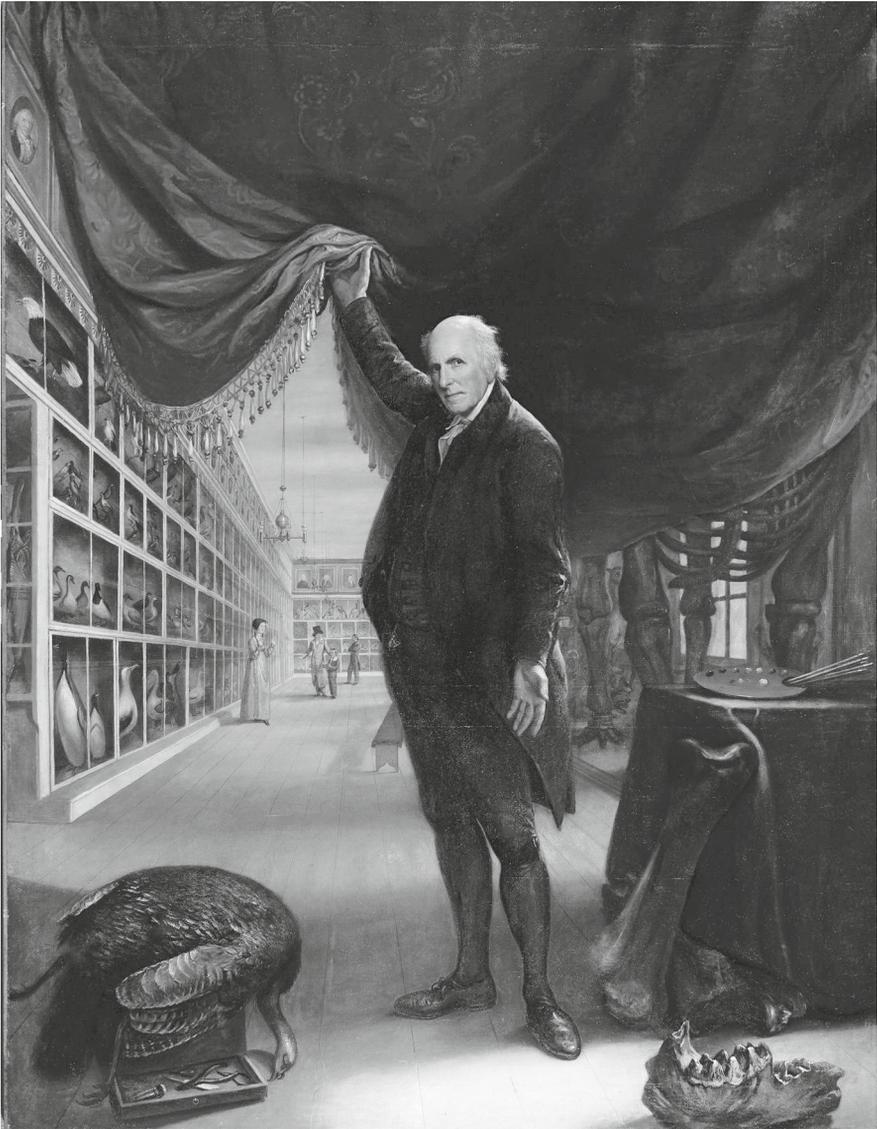


Abb. 8: Charles Wilson Peale: The Artist in His Museum, 1822, Öl auf Leinwand, 263,5 x 203 cm, Philadelphia, Pennsylvania Academy of the Fine Arts.

unterstützt den Illusionscharakter einer vierten Wand und die Negation des Bildmediums.

Die kontemplative Versunkenheit der Museumsbesucher, die hinter der vom Vorhang enthüllten Szenerie zu sehen sind, steht dabei der Theatralität der Über-



Abb. 9: Details aus dem *Museumbild* von Charles Wilson Peale (Detail Abb. 8).

zeugungsfür im Vordergrund entgegen.⁴⁰ Peales Gemälde steht noch in einem weiteren theaterwissenschaftlichen Kontext. *The Artist in his Museum* zeigt eine Bühne, die jedoch nicht von lebendigen Schauspielern bevölkert ist, sondern einer Inszenierungsmaschinerie von Bildern, Gegenständen und einer Lichtdramaturgie näher steht. Gemeint ist das *Habitat Diorama*,⁴¹ das sich links im Bild über drei Wände hinweg erstreckt (Abb. 9). Diese naturhistorischen Dioramen stellen eine

⁴⁰ Vgl. zu dieser Unterscheidung Michael Fried: *Absorption and theatricality. Painting and beholder in the age of Diderot*, Berkeley: University of California Press 1980. Zur amerikanischen Malerei vgl. ders.: *Realism, writing, disfiguration. On Thomas Ekins and Stephen Crane*, Chicago: Univ. of Chicago Press 1989; Daniel Brewer: *The discourse of enlightenment in eighteenth-century France. Diderot and the art of philosophizing*, Cambridge: Cambridge University Press 1993; Eva Kernbauer: *Der Platz des Publikums. Modelle für Kunstöffentlichkeit im 18. Jahrhundert*, Köln: Böhlau 2011.

⁴¹ Vgl. Karen Wonders: *Habitat dioramas. Illusions of wilderness in museums of natural history*, Uppsala: Almqvist and Wiksell 1993.

Verbindung zwischen den Tieren, Objekten und Puppen im Vordergrund und der Ausstellungsbühne mit der gemalten Landschaft im Hintergrund her. Dabei liegt die Kunst darin, einen fließenden Übergang von der Dreidimensionalität der Exponate zur Zweidimensionalität der gemalten Umgebung herzustellen, um den Anschein eines einheitlichen Raumes zu vermitteln. Im Gemälde Peales sind frappante Ähnlichkeiten mit diesem visuellen Ausstellungstheater der *Habitat Dioramen* zu erkennen. In der betonten Kontinuität des Raumes und des Lichteinfalls von rechts sind auf dem zweiten Blick Unterschiede im Bild zu sehen, die eine Illusion von plastischen Gegenständen und Personen im Vordergrund und einem gemalten Hintergrund hervorrufen. Dies beruht auf den Unterschieden in der Malweise, Lichtstärke, Kräftigkeit der Farbe und der Größenverhältnisse der Figuren und Gegenstände, die trotz des dominanten fließenden Übergangs zugleich eine Differenz zwischen dem Vordergrund und Hintergrund des Bildes markieren. Zudem stellt der Tisch mit der Malerpalette und den angelehnten Mammutskelerten eine Verbindung zwischen der Plastizität der gezeigten Gegenstände und der Flächigkeit des gemalten Hintergrundes als Umgebung her, wie in *Habitat Dioramen* oft zu sehen. Peale selbst produzierte vielfach solche Dioramen, die ausgestopfte Tiere oder als amerikanische Ureinwohner angekleidete Puppen in ihrer jeweiligen Lebenswelt ausstellen.⁴² Innerhalb der naturhistorischen Museumsgeschichte Amerikas gehört Peale zu den entscheidenden Pionieren, und mit dem Verfassen einer Autobiographie – eine Tätigkeit, die zu dieser Zeit eher selten ausgeübt wurde – betonte er selbst seinen eigenen Platz in der amerikanischen Geschichte der Erfinder, Entdecker und Begründer.

Das Gemälde zeichnet sich durch zwei Ebenen aus: einerseits die produzierende Ebene mit der ausgestellten Kunst des Präparierens und des Malens, andererseits der gezeigte Durchblick auf das Museum (Abb. 8). Auftraggeber des Bildes waren die Mitglieder des Stiftungsrats des Museums,⁴³ das als „ein offenes Buch der Natur“ und als „Miniaturenwelt“ beschrieben wurde.⁴⁴ In *The Artist in his Museum* wird somit zugleich eine Aussage über das Museum als eine kunstvolle Wissenschaft getroffen, die die Natur sichtbar macht und dabei auch unterhalten soll.⁴⁵ Im Sinne der Brüder Humboldt bildet sowohl das naturhistorische wie das kunst-

42 „Peale’s conception of nature and its display was in the details. He fabricated the cases in which the preserved animals were seen in simulacra of their native habitats“; Ward: *Charles Willson Peale* (Anm. 38), S. 176. „His (Peale) works are some of the earliest example of an exhibit form that would eventually evolve into the habitat diorama“; Stephen C. Quinn: *Windows on Nature. The Great Habitat Dioramas of the American Museum of Natural History*, New York: Abrams Books, 2006, S. 14.

43 Sellers: *Mr. Peale’s Museum* (Anm. 38); Edward Porter Alexander: *Museum masters. Their museums and their influence*, Nashville: Amer. Ass. for State and Local Hist. 1983, S. 44–77, und Ward: *Charles Willson Peale* (Anm. 38), S. 95–110.

44 Wendy Bellion: „Hells of State. Profiles and Politics in Jeffersonian America“, in: Lisa Gitelman/Geoffrey B. Pingree (Hg.): *New Media. 1740–1915*, Cambridge, Mass.: MIT Press 2003, S. 31–59, hier S. 44.

45 Vgl. zur kunstvollen Wissenschaft vgl. Barbara M. Stafford: *Kunstvolle Wissenschaft. Aufklärung, Unterhaltung und der Niedergang der visuellen Bildung*, Amsterdam: Verlag der Kunst 1998.



Abb. 10: Charles Wilson Peale: *First Ticket to the Museum*, Radierung, 1788, Sammlung Elise Peale Patterson de Gelpi-Toro

historische Museum einen Ort der Bildung, Erziehung und Kultur, die es in Amerika zu etablieren galt.⁴⁶ Peale, der Wilhelm von Humboldt persönlich kannte und porträtierte,⁴⁷ setzte sein künstlerisches und wissenschaftliches Interesse ein, um die Enthüllung der Natur selbst vor Augen zu führen. Mit dem Einbezug von Lesungen oder Vorführungen chemischer Experimente und technischer Erfindungen sowie von Dioramen, Gemälden und Museumsexponaten werden Szenarien einer Enthüllung der Natur präsentiert. Gegenüber den älteren Kunstkammersammlungen ist das Museum von Peale in Philadelphia im Übergang von erschaffener Naturgeschichte zur Entwicklungsgeschichte einzuordnen.⁴⁸ Wie das Gemälde sicht-

46 Zur politischen Dimension von Kulturlegitimierung zur Zeit Peale's und Jeffersons vgl. insbesondere Ward: *Charles Willson Peale* (Anm. 38), S. 163.

47 Hierzu zählen Porträts u. a. von Alexander Hamilton, James Wilkinson, Benjamin Franklin oder John Adams.

48 Zum Verhältnis von Malerei und Naturgeschichte im Wandel von der Kunstkammer zu den ausdifferenzierten kunst- und naturhistorischen Museen vgl. Walter Faxon: „Relics of Peale's museum“, in: *Bulletin of Museum of Comparative Zoology at Harvard* (1915) 9, S. 119–148; Whitfield J. Bell: *A Cabinet of Curiosities: Five Episodes in the Evolution of American Museums*, Charlottesville 1967; Sellers: „Peale's Museum and ‚The New Museum Idea‘“ (Anm. 38); Sellers: *Mr. Peale's Museum* (Anm. 38); Christopher Brooks: „Charles Willson Peale: Painting and Natural History in Eighteenth-Century North America“, in: *Oxford Art Journal* 5 (1982) 1, S. 31–39; Lillian B. Miller/Sidney Hart (Hg.): *Charles Willson Peale. The Artist as Museum Keeper, 1791–1810*, New

bar macht, beruht die Verbindung der Naturwissenschaften mit den schönen Künsten auf einem naturhistorischen Zusammenhang, während die paläontologischen Funde und die Tiere in ihrem gezeigten Lebensraum bereits Bezüge zur Entwicklungsgeschichte aufweisen. Noch ohne Verzeitlichung erschließen hier Wissenschaft und Kunst die Natur. Mit diesem Gemälde setzte sich Peale als Gründer des Museums und der ersten Kunstakademie in Amerika ein Denkmal.⁴⁹ Entsprechend stellte er sich vor dem Hintergrund seiner Pionierarbeiten nicht nur als Künstler mit dem Verweis auf die Malerpalette, sondern auch als Naturforscher mit den Präparierwerkzeugen, als Paläontologe mit den Mammutskeletten und als Sammler mit seinen Ausstellungsexponaten dar.

Der rote opulente Vorhang besitzt hierbei nicht nur eine deiktische und präsentierende wie repräsentierende Funktion, sondern fungiert nicht zuletzt in einem erkenntnistheoretischen Zusammenhang. Im wörtlichen Sinne wird hier die Enthüllung der Natur, die aber erst vom Maler, Naturforscher und Museumsaussteller ins Licht gerückt wird, im Museum wie im Gemälde ausgestellt. Das erste und noch erhaltene Museumsticket von 1788, das für 25 Cent Einlass gewährte, stellt einen von Wolken gehaltenen Vorhang dar (Abb. 10). Auf diesem ist die Inschrift zu lesen, dass das Museum die wunderbaren Werke der Natur und kuriose Werke der Kunst versammelt. Das von Lichtstrahlen umrahmte Buch der Natur enthüllt sich dabei wie von selbst. Es sind die Vögel und Tiere selbst, die die Natur lehren und erklären, doch kann diese Natur selbst als ihre eigene Wahrheit nur mittels der Techniken der Präparierkunst in den Dioramen, wie sie links im Bild zu sehen sind, oder der Malkunst, wie sie rechts auf dem Tisch präsentiert wird, hervorgebracht, erkannt, betrachtet und ergründet werden. Der Maler, Sammler und Museumsleiter Peale ist somit derjenige Akteur, der dies alles sichtbar macht und in dem Moment auch diese gezeigte Sichtbarkeit der Wahrheit als Buch der Natur begründet. Im Blick auf die naturhistorische Sammlung ist es ein Sich-Selbst-Zeigen der Natur, aber ein Sich-Zeigen, bei dem der Mensch als Künstler und Wissenschaftler mithilft. Dieser Prozess des Zeigens ist ins Bild geholt und als ein Prozess des Sich-Zeigens abgebildet. Weil der Maler nochmals im Bild dargestellt ist, zeigt er sich nicht im Akt des Malens, sondern im Akt des Überzeugens. Peale zeigt nicht nur sein Museum, seine Techniken und Werkzeuge, sondern er zeigt, dass er zeigt. Dieser Moment ist eine *Mise en abime*, indem es sich um ein Zeigen des Zeigens, um ein Darstellen des Darstellens handelt. So stützt das eine Zeigen das andere Zeigen, um auf diese Weise eine Gewissheit im Bild zu erschaffen, die sich an der Konstitution und Etablierung des neuen Ortes des Wissens und der Künste im öffentlichen Museum beteiligt.

Haven 1988; David R. Brigham: „Ask the Beasts, and they shall teach Thee. The Human Lessons of Charles Willson Peale’s Natural History Displays“, in: *Huntington Library Quarterly* 59 (1996) 2/3, S. 183–206; Roger B. Stein: „Charles Willson Peale’s expressive Design. The Artist and his Museum“, in: *Reading American Art* (1998) 6, S. 38–78.

49 Zur Autobiographie von Peale im Kontext Amerikas vgl. Ward: *Charles Willson Peale* (Anm. 38), S. 111–134.

V

In den Gemälden von Bouts, van der Goes und Peale schaffen die Überzeugungsfiguren jeweils eine räumliche Distanz zur gezeigten Szene, die den Handlungsraum vor dem Bild miteinbezieht. (Abb. 4, 6 und 8).⁵⁰ Im Zentrum der Gemälde steht daher zugleich der Versuch, den Betrachter von der entsprechenden Handlung an dem jeweiligen institutionellen Ort zu überzeugen und ihn zu den im Bild gezeigten Handlungen aufzufordern.⁵¹ Dabei ist für den Appell des ‚Hier – schau hin‘ entscheidend, dass die Überzeugungsfiguren den Betrachter direkt und appellativ anschauen und ostentativ mit einer Zeigegeste auf bestimmte Gegenstände und Orte im Bild und vor dem Bild verweisen.⁵² Diese Zeigebilder sind ‚Ostentationen‘ im wörtlichen Sinne: „Der Begriff der Ostension, nach dem Lateinischen *ostendere*=zeigen, hat die Bedeutung: ‚zeigen, indem man mit dem Finger darauf verweist‘.“⁵³ In der Malerei taucht der seltene zur Darstellung gebrachte „Zeigeakt, die Geste der Hand und des Fingers (des ‚Zeigefingers‘, *index*)“⁵⁴ erst im 15. Jahrhundert auf und wurde auch von Leon Battista Alberti in seinem *Traktat Della Pittura* erörtert.⁵⁵ Dabei fungiert die Geste des Zeigers im Bild erstmals rhetorisch, indem sie sich

50 Zur Funktion des Betrachters vor dem Bild vgl. insbesondere Wolfgang Kemp (Hg.): *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, Köln: Dietrich Reime 1992; Steffen Bogen/David Ganz (Hg.): *Bilder – Räume – Betrachter. Festschrift für Wolfgang Kemp zum 60. Geburtstag*, Berlin: Reimer 2006.

51 In Anknüpfung an die Überlegungen zum Bildakt von Horst Bredekamp steht hier die Frage des Handlungsraumes vor dem Bild im Zentrum der Argumentation. Zum Bildakt vgl. Horst Bredekamp: *Theorie des Bildakts. Frankfurter Adorno-Vorlesungen 2007*, Berlin: Suhrkamp 2010; Ulrike Feist/Markus Rath (Hg.): *Et in imagine ego. Facetten von Bildakt und Verkörperung. Festgabe für Horst Bredekamp*, Berlin: Akademie Verlag 2012.

52 Vgl. zum Zeigeakt in der Malerei Gandelman: „Der Gestus des Zeigers“ (Anm. 35); André Chastel: „Semantique de l'index“, in: ders.: *Le geste dans l'art*, Paris: Liana Levi 2001, S. 49–64; Ulrich Rehm: „Die Rechte Platons in Raffaels Schule von Athen. Möglichkeiten und Grenzen der angewandten Gestik im Bild“, in: Margreth Egidi u. a. (Hg.): *Gestik. Figuren des Körpers in Text und Bild*, Tübingen: Gunter Narr Verlag 2000, S. 171–183; Irene Schütze: „Zeigefinger – Fingerzeige. Konzepte der Geste in der Debatte um Caravaggios Berufung des Matthäus“, in: ebd., S. 185–199; Ulrich Rehm: *Stumme Sprache der Bilder. Gestik als Mittel neuzeitlicher Bilderzählung*, München: Deutscher Kunstverlag 2002, S. 217–220; Steffen Siegel: „Die Kunst der Ostentatio. Zur frühneuzeitlichen Bildgeschichte des Selbstverweises“, in: Heike Gfereis/Marcel Lepper (Hg.): *Deixis. Vom Denken mit dem Zeigefinger* (Marbacher Schriften NF 1), Göttingen: Wallstein 2007, S. 38–61; Gottfried Boehm: *Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens*, Berlin: Berlin University Press 2007; ders.: „Die Hintergründigkeit des Zeigens“, in: Gfereis/Lepper: *Deixis* (Anm. 52), S. 144–155; ders./Sebastian Egenhofer/Christian Spies (Hg.): *Zeigen. Die Rhetorik des Sichtbaren*, München: Wilhelm Fink Verlag 2010.

53 Gandelman: „Der Gestus des Zeigers“ (Anm. 35), S. 73.

54 Ebd.

55 „Ferner empfiehlt es sich, dass in einem Vorgang eine Person anwesend ist, welche die Betrachter auf die Dinge hinweist, die sich da abspielen: sei es, dass sie mit der Hand zum genauen Hinschauen auffordert [...] Schließlich kommt es darauf an, dass alles – sowohl das Zusammenspiel dieser Personen mit den Betrachtern als auch dasjenige der gemalten Personen untereinander – übereinstimmt zum Zwecke der Darstellung und der Vermittlung des Vorgangs.“ Leon Battista Alberti: *Das Standbild. Die Malkunst. Grundlagen der Malerei*, hg. von Oskar Bätschmann, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2000, S. 273.

„ostentativ“ an den Betrachter wendet und seinen Blick auf das Gemälde und auf eine bestimmte, von ihr ausgehende Lesart desselben nicht nur hinweist, sondern auch lenkt.⁵⁶ Der Diagnose, dass der Zeigeakt als rhetorische Figur in der Malerei erst im 15. Jahrhundert eingesetzt wird, ist hinzuzufügen, dass der bildlich dargestellte Zeigeakt – zwar nicht im Medium der Malerei, aber des Buches – bereits im Mittelalter vorzufinden ist. Eine Vielzahl von Zeigefiguren verweisen in mittelalterlichen Handschriften – wie dem *Sachsenspiegel* auf dem Titelbild des vorliegenden Sammelbandes – im rechtshistorischen Kontext innerbildlich auf einen Sachverhalt, eine Erzählung oder einen Handlungsraum. Dabei folgt die Blickrichtung der Richtung des Zeigefingers.⁵⁷ In Einzelfällen sind auch Zeigefiguren zu finden, die einerseits innerbildlich auf etwas zeigen und sich dabei andererseits außerbildlich an den Leser oder Betrachter richten.⁵⁸ In diesen mittelalterlichen Handschriften wird auch deutlich, wie das „auffordernde *seh* oder *schouwet*, mit Demonstrativ- und Personalpronomina (dieser, der), adverbialen und präpositionalen Ausdrücken der Orientierung in Raum und Zeit (*hie und nú*)“,⁵⁹ den Blick des Lesers steuert. Auf das Bild bezogen ist dabei entscheidend – ob in mittelalterlichen Handschriften oder in der Malerei der Renaissance –, dass die Gestik des Zeigens als ikonische Adaption der rhetorischen Figur der Hypotypose, der „Redefigur des Zeigens-statt-Reden“⁶⁰ entspricht. Bei dem sichtbar ausgerichteten Zeigefinger, der auf etwas Bestimmtes zeigt, kommt es „zu einer Visualisierung einer unsichtbaren Blickrichtung“.⁶¹ Des Weiteren besitzt die deiktische Figur in Bildern ein reflexives Moment, indem „der *gezeigte* Gegenstand *sich* (als *gezeigter*) zeigt“.⁶² In diesem Grundzug ermöglicht die

56 Gandelman: „Der Gestus des Zeigers“ (Anm. 35), S. 73.

57 Horst Wenzel: „Zeigehände in alten und neuen Medien“, in: Gfrereis/Lepper: *Deixis* (Anm. 52), S. 110–143; Ursula Peters: „Digitus argumentalis. Autorbilder als Signatur von Lehr-auctoritas in der mittelalterlichen Liedüberlieferung“, in: Matthias Bickenbach/Annina Klappert/Hedwig Pompe (Hg.): *Manus loquens. Medium der Geste – Gesten der Medien*, Köln: DuMont 2003, S. 31–65; Susanne Wittekind/Kristin Böse (Hg.): *AusBILDung des Rechts. Vermittlung und Systematisierung von Wissen in mittelalterlichen Rechtshandschriften*, Frankfurt a. M.: Peter Lang, 2009.

58 Ein solches Beispiel aus dem 12. Jahrhundert zieht Wenzel heran, wobei es sich bei der Überzeugungsfigur vermutlich um den Schreiber handelt, der auf den Text *De civitate dei* von Augustinus verweist. Die überproportional vergrößerte Zeigegeste zeigt auf die Zeile „*que verbum caro factum est*“, sodass „das Schreiben selbst auf die Reinkorporation des Wortes“ zu beziehen ist. Wenzel: „Zeigehände“ (Anm. 57), S. 124. Hier verwandelt sich „die dialogische Struktur zu einem medial vermittelten Ferndialog im Raum zerdehnter Kommunikation, der verschiedene Stationen umfasst. Diese Verschiebung wird so selbstverständlich, dass die Repräsentation der ganzen oder halben Person häufig auf die metonymisch zu verstehende Zeigehand selbst reduziert werden kann“; ebd. Vgl. die Reproduktionen der Handschriften, in denen solche einzeln dargestellten Hände in Zeigegestik zu finden sind; vgl. hierzu ebd., S. 124–130.

59 Ebd., S. 116.

60 Rüdiger Campe: „Vor Augen Stellen. Über den Rahmen rhetorischer Bildgebung“, in: Gerhard Neumann (Hg.): *Poststrukturalismus. Herausforderung an die Literaturwissenschaft*, Stuttgart/Weimar: Metzler 1997, S. 208–225, hier S. 219.

61 Lambert Wiesing: *Sehen lassen. Die Praxis des Zeigens*, Berlin: Suhrkamp 2013, S. 114.

62 Gottfried Boehm: „Bildbeschreibung. Über Grenzen von Bild und Sprache“, in: ders./Helmut Pfotenhauer (Hg.): *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*, München: Wilhelm Fink Verlag 1995, S. 23–40, hier S. 35.

bildliche Geste des Zeigens eine ostentative Darstellung einer Präsentation der Präsentation.

Im Rathausbild von Bouts und im Altarbild von van der Goes nehmen die Überzeugungsfiguren visuell in diesem Sinne eine Betrachterposition zweiter Ordnung ein, indem mit ihnen eine Rahmung entsteht, die die szenischen Handlungen der Erzählungen innerhalb des Bildes in eine räumliche Distanz rückt und dadurch den Charakter eines Bildes im Bild erhält. Formal wird diese Bildrahmung der Szenen auf unterschiedliche Weise realisiert. In der *Gerechtigkeit Ottos III.* von Bouts werden die einzelnen Etappen der Erzählung durch Blendarkaden aus Holz unterteilt, die sich rechts im Hintergrund des Gemäldes wiederholen (Abb. 4). Insbesondere die Platzierungen der herumstehenden Personen, die den Protagonisten aus der Erzählung gegenüberstehen, nehmen in Fortsetzung der Architektur eine rahmende Funktion ein. Diese Verbindungen von Personen und Raum sind über das Ornament organisiert und entsprechen einer „Flächenordnung“,⁶³ die den Eindruck des gesamten Gemäldes als Schaukasten unterstreicht.⁶⁴ In der *Anbetung der Hirten* von van der Goes wird die Krippenszene ebenfalls architektonisch von den Holzbalken des Stalles und den Mauerelementen im Vordergrund rechts und links vom Bild flankiert (Abb. 6).⁶⁵ Die Ausblicke auf weitere Szenen im Hintergrund und den Strohbalcken im Vordergrund sowie der grüne Vorhang rahmen ebenfalls die Szene mit Maria und dem Christuskind. In dieser rahmenden Funktion nehmen die Überzeugungsfiguren im Fall von Bouts eine distanzierte und reflektierte Haltung oder eine offenbarende Haltung gegenüber dem Geschehen im Fall von der Goes' ein. Bei Peale rückt die Figur des Dritten vom Rand ins Zentrum des Bildes und rahmt als Kreuzpunkt mehrere Szenen und Szenerien gleichzeitig.

Entscheidend für alle drei Bilder ist zudem, dass in Anbetracht der Originale der Betrachter diesen Überzeugungsfiguren als lebensgroßen Personen gegenübersteht. Die physische Lebensgröße der zeigenden Überzeugungsfiguren betont die ikonische Kraft der Deixis, die in ihrer „Körperpräsenz“⁶⁶ liegt. Im Rathausgemälde von Bouts erreicht die Augenhöhe des Betrachters etwa die Mitte des Bildes und wäre zwischen der zeigenden Hand und dem glühenden Eisenbalken zu situieren. Die stehende Figur mit dem Stab im Vordergrund wiederum misst 162 cm, sodass sich der Betrachter in Bezug zu deren Körpergröße in die Reihe der gemalten Personen im Bild stellen kann.⁶⁷ Genauso begegnet man vor dem 97 × 245 cm großen Altarbild von Hugo van der Goes den beiden den Vorhang lüftenden Figuren im Vordergrund als lebensgroßen Figuren, da ihr Brustporträt etwa 70 cm umfasst. Dadurch, dass diese Figuren auf der vordersten Bildebene positioniert sind, steht im

63 Günther Fiensch: *Form und Gegenstand. Studien zur niederländischen Malerei des 15. Jahrhunderts*, Graz/Köln: Böhlau 1961, S. 39.

64 Vgl. ausführlicher zur ornamentalen Rahmung in diesem Rathausbild Blümle: *Der Zeuge im Bild* (Anm. 3), S. 123–134.

65 Vgl. hierzu ausführlicher Franke: *Raum und Realismus* (Anm. 16), S. 242.

66 Boehm, Gottfried: „Die Hintergründigkeit des Zeigens: Deiktische Wurzeln des Bildes“, in: Gfreis/Lepper: *Deixis* (Anm. 52), S. 144–155, hier S. 147.

67 Eine Visualisierung dessen findet sich in Blümle: *Der Zeuge im Bild* (Anm. 3), S. 165.

Grunde ihr nicht dargestellter Unterkörper genau auf der Grenze zwischen Bild- und Betrachtterraum. Stellt man sich einen Altar vor dem Bild vor, so entsteht der Eindruck, dass die den Vorhang lüftenden Figuren sich hinter dem Altar befinden, während der Priester vor dem Altar steht. Genauso misst in dem 263,5 x 203 cm großen Gemälde von Peale die Figur des Selbstbildnisses etwa 177 cm und entspricht in etwa der Größe des Malers im Alter von 81 Jahren (Abb. 8).⁶⁸ Die somit ebenfalls lebensgroß dargestellte und Vorhang-lüftende Figur zeigt wie im Rathausbild von Bouts mit seiner linken Hand auf Gegenstände, die im vorderen Bildraum zu sehen sind, und wie im Altarbild von van der Goes enthüllt er mithilfe eines hoch gehobenen Vorhangs eine dahinter erscheinende Szenerie.

Neben der Lebensgröße der Überzeugungsfiguren stellen schließlich auch die weißen Farbflecken als Lichtpunkte in ihren Augen einen direkten Bezug zum Betrachtterraum her (Abb. 5–8). Denn diese hellen und glänzenden Lichtpunkte in den Augen der Überzeugungsfiguren erweisen sich als eine klare Spiegelung der Lichtquelle und verweisen auf ein Außerhalb des Bildes. Folgt man parallel zur Lichtgebung auch der Linienführung der Schatten, so wird deutlich, dass neben innerbildlichem Licht auch weitere Lichtquellen seitlich oder von vorne aus dem Betrachtterraum hereinbrechen. Diese Lichtquellen sind somit auf einen Raum vor dem Bild zu verorten, in welchem sich der Betrachter selbst befindet. Die Besonderheit der glänzenden Spiegelung der Lichtquelle in den Augen, auf der Haut, Zähne oder Stoffe, die vor dem Original auffallend ins Auge springt, ist in allen Gemälden ostentativ dargestellt.

Im Gegensatz zur Verweisstruktur von Zeigegesten, die horizontal, innerbildlich operiert und einer innerbildlichen Raumstruktur folgt, erstrecken sich die Zeigegesten bei Bouts, van der Goes und Peale räumlich vom Bild in den Betrachtterraum vor dem Bild hinein (Abb. 4–8). Somit ist den drei Gemälden gemeinsam, dass sie innerbildlich wie auch außerbildlich in den Raum vor dem Bild wirken. Sie unterscheiden sich aber jeweils darin, dass die zeigenden und den Betrachter anblickenden Figuren im Bild verschiedentlich im Raum platziert sind. Im hochformatigen Gemälde *Gerechtigkeit Ottos III.* für das Löwener Rathaus ist die Überzeugungsfigur im Hintergrund situiert und spannt auf diese Weise gemeinsam mit dem Betrachter vor dem Bild den Handlungsraum auf, innerhalb dessen die Feuerprobe stattfindet (Abb. 1 und 4). Im querformatigen Altarbild mit der *Anbetung der Hirten* von Hugo van der Goes befinden sich die Überzeugungsfiguren im Vordergrund des Bildes und somit zwischen dem Schauplatz mit der Krippenszene und dem Altarraum vor dem Bild (Abb. 2 und 6). Bei Peale deutet die Überzeugungsfigur mit dem Lüften des Vorhangs wie mit ihrer Zeigegeste sowohl auf den Raum dahinter wie davor und befindet sich dabei in einem Zwischenraum (Abb. 3 und 8).

Zu den drei hier entwickelten formalen Mitteln – die Betonung der Rahmungsfunktion der Überzeugungsfiguren, die Lichtführung mit dem Glanzpunkt in ihren Augen und die lebensgroße Darstellung – gehört nicht zuletzt ein vierter

68 Die Größe dieser Figuren konnte vor dem Original aufgrund der sehr hohen Hängung nur grob abgemessen werden.

Aspekt: die Blickkonstellationen im Bild und vor dem Bild. Wie bereits beschrieben, schaut in Bouts' *Rathausbild* die Gräfin nicht innerbildlich den König, sondern die stehende Figur rechts im Bild an, zu der sich der Betrachter anschließt und dabei von der Zeigefigur im Hintergrund angeblickt wird (Abb. 4). Genauso blicken im *Altarbild* von van der Goes das Christuskind sowie die ozellenartigen Pfauenaugen auf den Engelsflügeln den Betrachter an (Abb. 6). Im *Museumbild* von Peale hingegen wird eine Trennung von Sehen im Schauen der Museumsexponate und dem adressierenden Angeblicktwerden des Künstlers, der dem Betrachter vor dem Bild Eintritt in das Bild und ins Museum gewährt, vor Augen geführt (Abb. 8).

In allen drei Bildern geht die räumliche Verweisstruktur des Zeigens mithilfe der Zeigefinger oder lüftenden Vorhänge mit der Blickkonstellation im und vor dem Bild einher, wobei dieser zeigende und den Blick einsetzende Überzeugungsvorgang von einer instruktiven Aufforderung begleitet wird. Die Überzeugungsfiguren stehen in Bezug zu einer im Bild gezeigten Wahrheit als Evidenz: einer juristischen Wahrheit der modernen Untersuchung, die sich auf Augenzeugenschaft stützt, oder einer christlichen Wahrheit der Inkarnation, die von Hirten als Zeugen der Geburt Christi wie von den Propheten als Überzeugungsfiguren überliefert wird. Bei Peale nehmen anstelle eines schwörenden Zeugen vor Gericht und der Hirten als Zeugen der Geburt Christi die Museumsbesucher die Rolle einer Zeugenschaft ein, insofern sie die Wahrheit der selbst enthüllten wie künstlerisch hervorgebrachten Natur im Museum betrachten und diese präsentierte und enthüllte Natur mit Erstaunen, mit Bildung oder mit wissenschaftlichem Erkenntnisgewinn bekunden.

Mit dem Moment der Handlung vor dem Bild, in welchem die Grenzen zwischen Bildraum und Realraum aufgehoben sind, geht die Überzeugung des Betrachters vor dem Bild mit einer Zeugenschaft einher, indem er mit eigenen Augen die juristische, christliche oder naturgeschichtliche und -wissenschaftliche Wahrheit in Anbetracht des Gemäldes und am ursprünglichen Ort seiner Hängung zu beglaubigen vermag. Im Gegensatz zu den innerbildlichen Zeugenfiguren, wie den Hirten als Zeugen der Geburt Christi, dem schwörenden Zeugen vor Gericht oder den bezeugenden Museumsbesucher einer (selbst)offenbarenden Natur, fungieren die zeigenden und den Betrachter anblickenden Überzeugungsfiguren als Scharnierfiguren, um schließlich für die Evidenz des Bildes selbst zu bürgen. Das Bild in seiner Verkörperung und in seiner Ostentation wird hier zum Medium der Überzeugung, die mit der Darstellung von Überzeugungsfiguren eine Beobachtung zweiter Ordnung herstellt. In der Evidenz des Zeigeaktes wird nicht nur das Auge des Betrachters adressiert, sondern dieser ist im Appell des ‚Hier – schau hin‘ körperlich und räumlich miteinbezogen. Bei dieser Hinwendung geht es darum, dass nicht innerbildlich ein Sachverhalt unbeobachtet beobachtet wird, sondern, gerade umgekehrt, dass der Betrachter vom Bild aus involviert wird und den im Bild ostentativ gezeigten Sachverhalt selbst sieht. Dabei stützen sich die Funktionen der Präsentation der Darstellung als Darstellung, der Indizierung und die Funktionen der rhetorisch-didaktischen und emphatischen Bestimmung gegenseitig, wodurch sie die Glaubwürdigkeit des Zeugnisses und die Etablierung eines Zeugenwissens des Betrachters vor dem Bild selbst stiften.

In den drei herangezogenen Gemälden beruht die Produktion von Gewissheit darauf, dass mit formalen Mitteln ein Bildraum vor dem Bild hergestellt wird und der Betrachter sich in diesem Moment nicht nur vor dem Bild befindet, sondern von diesem räumlich umschlossen wird. Dieser Bildraum stellt eine Erweiterung eines Raumes dar, der jeweils mit unterschiedlichen Funktionen und Handlungen verbunden war. Bei Bouts um den Gerichtsraum in einem Rathaus, in welchem die Gewissheit der juristischen Wahrheitsfindung gewährleistet werden musste. Bei van der Goes um einen sakralen Kirchenraum, in welchem die eucharistische Feier als Schau der Hostie zelebriert wird. Und schließlich bei Peale um ein öffentliches Museum als Ort des Wissens und der Künste, für dessen Enthüllung der Natur der Künstler und Wissenschaftler selbst bürgt. Mit den formalen Bildelementen der Lichtführung, Positionierung im Raum, der lebensgroßen Darstellungsweise, des Blicks aus dem Bild heraus und der Zeigegestik wird im Bild eine Figur des Dritten eingeführt, die diesen drei Bildwerken eine appellative Dimension des Bildes verleiht und maßgeblich die Evidenzkraft der Überzeugungsfiguren begründet. Diese Überzeugungsfiguren, die sich selbst nicht an der gezeigten Handlung oder Szene beteiligen, nehmen dem Kontext entsprechend eine andere Rolle ein, sei es im Verbund mit einem schwörenden Zeugen, sei es als prophetische Zeugen oder als der Künstler und Wissenschaftler selbst, der für die Ausstellungsobjekte im Museum verantwortlich ist. Es sind in dem Sinne Überzeugungsfiguren im Bild, indem sie nicht nur den Betrachter miteinbeziehen und ihm eine räumliche Positionierung vor dem Bild zuweisen, sondern als Akteure für den im Bild gezeigten Sachverhalt bürgen. Im Vergleich der drei lebensgroßen und theatralen Bildwerke wird vor Augen geführt, wie systematisch eine formale Verschränkung von Zeigen und Sehen dem Bild die Macht des Bezeugens zukommen lässt, die zugleich eine jeweils singuläre und historisch gewordene Produktion von Gewissheit im Bild offenlegt.

Bildnachweise

Blümle

- Abb. 1, 4, 5 Royal Museums of Fine Arts of Belgium, Brussels/photo: J. Geleyns –
Ro scan
- Abb. 2, 6, 7 Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Foto: Volker H. Schneider
- Abb. 3, 8, 9 Courtesy of the Pennsylvania Academy of the Fine Arts, Philadelphia, Gift of Mrs. Sarah Harrison (The Joseph Harrison, Jr. Collection)
- Abb. 10 Charles C. Coleman (Hg.): *Mr. Peale's Museum, Charles Willson Peale and the first Popular Museum of Natural Science and Art*, New York: Norton 1980, S. 37

Schlie

- Abb. 1–3, 7, 8 Fedja Anzelewsky: *Albrecht Dürer. Das malerische Werk*, Berlin: Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft 1991 (2. neubearb. Auflage), S. 125, Abb. Tafel 111
- Abb. 4–6 Alexandra Grömling / Tilman Lingesleben: *Botticelli*, Köln: Könemann 1998, S. 106, Abb. 119
- Abb. 9–12 Archiv der Autorin