

## Zur Geschichtlichkeit des Lachens im Bild

Ulrich Rehm

### I. Empathie und historische Distanz

Die Darstellung einer menschlichen Grundäußerung im Bild wie jener des Lachens oder Weinens appelliert an die Empathie der Betrachter – an die Fähigkeit, mit anderen Menschen mitfühlen zu können und so auch den beabsichtigten Aussagewert des Dargestellten zu begreifen. Allerdings ist Bildende Kunst stets historisch – sie ist das Produkt historischer Individuen, und sie wirkt an bestimmten Orten und in bestimmte Räume hinein, unter konkreten Rahmenbedingungen, gesellschaftlichen Konventionen und künstlerischen Diskursen<sup>1</sup>. Das gilt selbst für ein so allgemein menschliches Motiv wie das des Lachens, dessen Auftreten in der Bildenden Kunst hier in seiner Geschichtlichkeit untersucht werden soll.

Auffallend ist zunächst, dass Lachen und Weinen im Mittelalter und in der Frühen Neuzeit alles andere als gleichwertige Darstellungsmotive waren<sup>2</sup>. Sie befanden sich in einer eklatanten Schiefelage zuein-

---

1 Grundlegend zum Verhältnis von Körperbewegung bzw. -ausdruck zum Raum: August Nitschke, *Körper in Bewegung. Gesten, Tänze und Räume im Wandel der Geschichte*, Stuttgart 1989; vgl. zum Beispiel auch Ulrich Rehm, *Stumme Sprache der Bilder. Gestik als Mittel neuzeitlicher Bilderzählung* (Kunstwissenschaftliche Studien 106), München/Berlin 2002, S. 14–23.

2 Umfassendere systematisierende Untersuchungen zum Lachen (bzw. zum Lachen und Weinen) in der Bildenden Kunst fehlen. Kleinere Überblicke und Aufsätze zu einzelnen Fragestellungen aus diesem Kontext: Andrew Stephen Arbury, *Laughter*, in: *Encyclopedia of Comparative Iconography. Themes depicted in works of art*, hg. v. Helene E. Roberts, Chicago/London 1998, Bd. 1–2, hier Bd. 1, S. 489–496; vgl. auch Dimitri Hazzikostas, *Grieving / Lamentation*, ebd., S. 363–372; Thomas Raff, *Lächeln, Lachen, Zähne-Zeigen. Gedanken zum Wandel der Mimik. Ein Essay*, Jahrbuch für Volkskunde, N. F. 24 (2001), S. 163–188; Heike Ostarhild, *Wenn Meisterwerke Zähne zeigen. Über das Lachen in der Kunst*, Tübingen 2002; Walter S. Gibson, *The Art of Laughter in the Age of Bosch and Bruegel* (Gerson Lecture 12), Groningen 2003; Angus Trumble, *A brief history of the smile*, New York 2004; Rolf Michael

ander. Im Gegensatz zum Weinen wurde dabei dem Lachen, besonders im Mittelalter, nur wenig Raum gegeben – trotz einer ausgeprägten Lachkultur, wie sie sich deutlich in den literarischen Künsten spiegelt<sup>3</sup>. In welchen Zusammenhängen das Lachen dargestellt wurde und mit welchen Aussagen es verknüpft war, soll anschließend an wenigen ausgewählten Beispielen verfolgt werden.

## II. Methodische Vorbemerkungen

Gerne würde man Darstellungsmotive wie das des Lachens als historische Bildbelege dafür heranziehen, auf welche Art und Weise sich Menschen zu verschiedenen Zeiten in welchen Zusammenhängen verhalten haben<sup>4</sup>. Auch wenn bildliche Motive häufig von der zeitgenössischen Realität geprägt sein mögen – der simple Rückschluss von der Darstellung auf die Realität wäre methodisch verfehlt. Bilder geben nicht primär Aufschluss über das jeweils alltägliche Lachverhalten, vielmehr lassen sie bestimmte (und keineswegs alle!) Funktionen und Bedeutungen solcher menschlicher Äußerungen zu verschiedenen Zeiten erschließen. In Bildern begegnet uns also nicht das Spiegelbild des jeweils zeitgenössischen Lachens, sondern eine zeitgenössische Interpretation des Lachens.

Dass sich Lachmotive in historischen Darstellungen als solche überhaupt zutreffend benennen lassen, liegt daran, dass sie in der Regel in bestimmte Darstellungskonventionen eingebettet sind, die auf eine

---

Schneider, Nachwort zu: Jacques Le Goff, *Das Lachen im Mittelalter*. Aus dem Französischen von Jochen Grube, Stuttgart 2004, S. 101–120.

3 Zu Fragen des Komischen in der europäischen Kultur s. z. B. Wolfgang Preisendanz / Rainer Warning (Hg.), *Das Komische (Poetik und Hermeneutik 7)*, München 1976; J. N. Bremmer / H. Roodenburg (Hg.), *A Cultural History of Humour*, Cambridge 1997; Herman Braet / Guido Latré / Werner Verbeke (Hg.), *Risus Mediaevalis. Laughter in Medieval Literature and Art (Mediaevalia Lovaniensia, Serie I, Studia 30)*, Leuven 2003; Anja Grebe / Nikolaus Staubach (Hg.), *Komik und Sakralität. Aspekte einer ästhetischen Paradoxie in Mittelalter und früher Neuzeit*, Frankfurt a. M. u. a. 2005; *Das Komische in der Kunst*, hg. v. Roland Kanz, Köln 2006. – Vgl. auch Bernhard Karle, Artikel „Lachen“, in: *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens*, hg. v. Hanns Bächtold-Stäubli, Bd. 5, Berlin/Leipzig 1933, Nachdruck: Berlin/New York 1987, Sp. 868–884.

4 Die methodischen Vorbemerkungen haben sich aus der Diskussion während der Tagung ergeben. Für die entsprechenden Wortbeiträge sei herzlich gedankt.

möglichst eindeutige Erkennbarkeit hin angelegt sind. Zwar sind solche Konventionen durchaus einem steten Wandel unterworfen; dem steht allerdings eine weitreichende Kontinuität gegenüber. Darüber hinaus lassen sich des Öfteren Verbindungen bildlicher Ausdrucksmotive zu Texten herstellen, die zur Deutung beitragen und diese gelegentlich auch präzisieren können.

Das Funktionsspektrum des Lachens in der Bildenden Kunst ist gegenüber jenem der Realität deutlich verschoben und zumeist weniger differenziert. Das Lachen im Alltag zum Beispiel – und das unterscheidet es (zumindest in der europäischen Gegenwartskultur) deutlich vom Weinen – wird am häufigsten als Mittel des Kommunizierens, zumeist als Ausdrucks-, Gliederungs- und Steigerungsmittel der Rede verwendet. In der Bildenden Kunst hingegen spielt diese Funktion allenfalls eine untergeordnete Rolle.

Die Unterscheidung zwischen Lächeln und Lachen ist im Bereich der Bildenden Kunst selten scharf zu treffen und dementsprechend wenig sinnvoll. Das Lächeln wird deshalb als eine Art des Lachens behandelt.

Zwei unterschiedliche Aussageabsichten sind in der bildlichen Darstellung des Lachens zu unterscheiden: das Lachen als aktuelle, handlungsrelevante Tat der dargestellten Person und das Lachen als attributiver Hinweis auf bestimmte, dieser Person zugewiesene Eigenschaften. Die Darstellung einer sanft lachenden oder lächelnden Dame zum Beispiel muss keineswegs zwingend als spontaner Ausdruck der Freude begriffen werden; es kann auch – und das gilt für das Mittelalter sogar mit größerer Wahrscheinlichkeit – Ausweis eines bestimmten gesellschaftlichen Verhaltensideals sein – erst recht dort, wo kein erzählerischer Zusammenhang besteht. Doch selbst bei einem expressiven Lachmotiv in narrativem Kontext muss das Hauptgewicht der Bildaussage nicht unbedingt auf dem spontanen Ausdruck von Freude oder Spott liegen; es kann ebenso den liederlichen Charakter der dargestellten Person oder deren Zugehörigkeit zu einem zwielichtigen Milieu markieren.

Die dargestellte Art des Lachens allein erlaubt also keine verlässliche Bestimmung von dessen Bedeutung. Entscheidend ist stets der Kontext – die Einbettung des Lachmotivs in die Gesamtdarstellung, der konkrete ursprüngliche Wirkungsort und dessen Rahmenbedin-

gungen, die konkrete Funktion des betreffenden Bildes und seine künstlerische Positionierung.

### III. Mittelalter

Dass das Motiv des Lachens in der Bildenden Kunst des Mittelalters so selten begegnet, hängt eng mit seiner damals verbreiteten moralischen Disqualifizierung zusammen. Dafür konnte man sich schon auf die alttestamentlichen Schriften stützen<sup>5</sup>. Im ‚Liber Ecclesiastes‘ (7,4–5) etwa heißt es: „Trauern ist besser als Lachen; denn durch Trauern wird das Herz gebessert. Das Herz der Weisen ist dort, wo man trauert, aber das Herz der Toren dort, wo man sich freut“<sup>6</sup>. Die Evangelien kennen – im Gegensatz zum Weinen – kein Lachen. Und wo es ausnahmsweise erwähnt wird, nämlich in den Seligpreisungen Jesu, heißt es: „Weh euch, die ihr jetzt lacht, denn ihr werdet klagen und weinen“ (Lukas 6,25)<sup>7</sup>. Das Lachen gebührt allein den Seligen: „Selig, die ihr jetzt weint, denn ihr werdet lachen“ (Lukas 6,21)<sup>8</sup>.

Da die in den Seligpreisungen angesprochene Zukunft stets als eine jenseitige aufgefasst wurde, kommt der bildliche Kontrast von starker Freude und starkem Leiden besonders in Darstellungen des Weltgerichts zum Tragen. Während die Verdammten auch früher schon – vor allem gestisch – als Klagende charakterisiert worden waren, sind die Seligen – mimisch – in größerem Umfang erst seit dem 13. Jahrhundert als eindeutig Lächelnde zu erkennen.

Zu den frühen Beispielen zählt die Darstellung des Jüngsten Gerichts im Tympanon des sogenannten Fürstenportals am Bamberger

5 Vgl. Ernst Robert Curtius, Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter, 9. Aufl., Bern/München 1978, S. 421–423; Gerhard Schmitz, Ein Narr, der da lacht ... Überlegungen zu einer mittelalterlichen Verhaltensnorm, in: Vom Lachen. Einem Phänomen auf der Spur, hg. v. Thomas Vogel, Tübingen 1992, S. 129–153; Le Goff, Lachen im Mittelalter (wie Anm. 2).

6 *melior est ira risu quia per tristitiam vultus corrigitur animus delinquentis. Cor sapientium ubi tristitia est et cor stultorum ubi laetitia* (Vulgata).

7 *vae vobis qui ridetis nunc quia lugebitis et flebitis* (Vulgata).

8 *Beati qui nunc fletis quia ridebitis* (Vulgata).

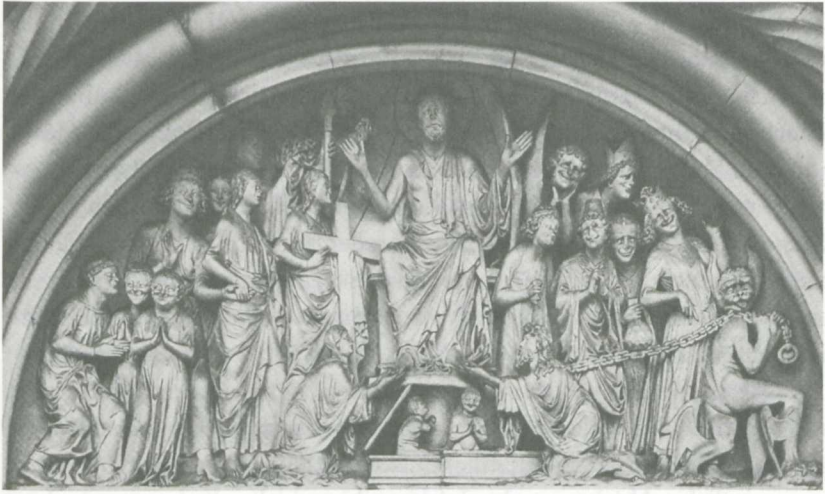


Abbildung 1

Jüngstes Gericht, ca. 1230 (Bamberg, Dom, Tympanonrelief des sogenannten Fürstenportals).

Dom, entstanden um 1230 (Abb. 1)<sup>9</sup>. Die Auserwählten zur Rechten des Weltenrichters sind in beinahe unbändiger Freude dargestellt, wie sie in den monumentalen Künsten dieser Zeit ihresgleichen sucht. Das gilt besonders für die drei kleineren Figuren am linken Rand mit breit in die Höhe gezogenen Mundwinkeln und Anbetungsgestus, die offensichtlich erwarten, entsprechend der Königsgestalt hinter ihnen Christus zugeführt und empfohlen zu werden. Dass es um das Lachen des Paradieses geht, bestätigt noch einmal die Figurengruppe in den Archivolten gleich daneben. Das hier dargestellte Thema *Abrahams Schoß* nach einem der Gleichnisse Jesu war seit langem Bestandteil der Weltgerichts-Ikonographie und verkörperte in diesem Kontext das Paradies<sup>10</sup>. Dementsprechend zeigen auch die Gesichter der Auserwählten im Schoß Abrahams ein paradiesisches Lächeln.

<sup>9</sup> Vgl. Manfred Schuller, *Das Fürstenportal des Bamberger Domes* (Veröffentlichungen des Diözesanmuseums Bamberg 6), Bamberg 1993.

<sup>10</sup> Es handelt sich um das Gleichnis vom reichen Mann und dem armen Lazarus (Lk 16,22).

Bei den stark grimassierenden Verdammten zur Linken Christi ist im Tympanon auf den ersten Blick kaum zu entscheiden, ob sie in ein närrisches oder verzweifertes Lachen ausbrechen oder ob sie über ihr Schicksal weinen. Die Mundwinkel sind wie beim Lachen in die Höhe gezogen. Zwischen den Augenbrauen sind jedoch starke Falten ausgeprägt, wie sie dem damals verbreiteten mimischen Bild-Ausdruck des Weinens und der Verzweiflung entsprechen<sup>11</sup>. Mit ihren unterschiedlichen Gesten und Attributen, die teilweise auf ihre Laster hinweisen, sowie ihrer Abkehr von Christus wird schnell deutlich, dass sie tatsächlich nichts zu lachen haben.

Dass es im 13. Jahrhundert zu einer so expressiven Darstellung von Freude und Leid im Bild kommen konnte, setzt verschiedene theologische und gesellschaftliche Entwicklungen voraus. Die neutestamentliche Ablehnung des Lachens hatte sich spätestens seit dem 4. Jahrhundert auf die mönchischen Lebensformen ausgewirkt. Die Benediktsregel aus dem 6. Jahrhundert schreibt vor, alle zum Lachen reizenden Worte zu meiden. Das Lachen wurde im mönchischen Alltag als unanständige Durchbrechung des Schweigens oder als Verstoß gegen das Demutsgelübde aufgefasst<sup>12</sup>. Lachen stand unter dem grundsätzlichen Verdacht der Überheblichkeit, der kritischen Distanzierung des Lachenden von der Sozialgemeinschaft. Dem stand allerdings das von Aristoteles (384–322 v. Chr.) stammende Argument gegenüber, die Fähigkeit zum Lachen sei eine menschliche Grundeigenschaft, die ihn wesentlich von der Tierwelt unterscheide. Der römi-

11 Besonders deutlich zeichnet sich die Entwicklung von mimischen Ausdrucksmotiven in der Rezeption des Utrecht-Psalters (ca. 820–835, Utrecht, Universitätsbibliothek, Ms. 32) ab. Während hier und in den zwei früheren der sog. Kopien (ca. 1010–1130, London, British Library, Harley Ms. 603; ca. 1155–1160, Cambridge, Trinity College Library, Ms. R. 17.1) die emotionalen Ausdruckswerte primär gestisch dargestellt sind, ist in der späteren „Kopie“, kurz vor der Wende zum 13. Jahrhundert, der mimische Aspekt deutlich aufgewertet (ca. 1180–1200, Paris, Bibliothèque Nationale, Ms. Lat. 8846). Dabei begegnet immer wieder auch das Motiv der in Falten gezogenen Augenbrauen als Ausdruck von Trauer oder Verzweiflung; in einer dem Bamberger Tympanon entsprechenden Szene zum Beispiel in den Bildern zu Psalm 1 auf fol. 5v (The Utrecht Psalter in Medieval Art, *Picturing the Psalms of David*, ed. by Koert van der Horst / William Noel / Wilhelmina C. M. Wüstefeld [Ausst. Kat. Utrecht, Catharijnenconvent, 31 August – 17 November 1996], Westrenen 1996, S. 241, Abb. 30a). – Als Quelle für die Bedeutung mimischer Motive eignet sich der letztgenannte Paris-Psalter besonders gut, da die Differenzierung des mimischen Ausdrucks offenbar eng an die im Psalter-Text getroffene Benennung von Emotionen geknüpft ist.

12 Le Goff, *Lachen im Mittelalter* (wie Anm. 2), S. 24–27.

sche Rhetor Quintilianus (ca. 35–100) hatte diese Aussage als Beispiel für das *proprium*, das Eigentümliche, aufgegriffen, indem er behauptete, dem Menschen eigentümlich sei zweierlei: die Sprache und das Lachen<sup>13</sup>. In die mittelalterliche Tradition gelangte diese Auffassung, wie so manches Erbstück der antiken Kultur, vor allem durch den im 5. Jahrhundert tätigen Autor Martianus Capella. In seinem vierten Buch der ‚Hochzeit der Philologie und Merkurs‘ über die Dialektik definierte dieser den Menschen als *animal risibile* – als Lebewesen, das sich durch seine Eigentümlichkeit zu lachen von allen weiteren Lebewesen unterscheidet<sup>14</sup>. Spätestens seit dem 12. Jahrhundert setzte auf dieser Grundlage eine Differenzierung in der Beurteilung des irdischen Lachens ein. In jedem Fall unterschied man seither moralisch akzeptables oder gar wertvolles und verwerfliches Lachen<sup>15</sup>. Und erst unter diesen Voraussetzungen wurde das Lachen bildwürdig.

Das Schweigen der Heiligen Schrift über ein eventuelles Lachverhalten Jesu bestärkte allerdings den Zweifel an der moralischen Integrität des Lachens und damit am aristotelischen Menschenbild<sup>16</sup>. In einer fiktiven Personenbeschreibung Jesu aus dem späten 13. oder frühen 14. Jahrhundert, die suggeriert, sie wäre von einem römischen Senator in Judäa zu Lebzeiten Jesu geschrieben worden, dem sogenannten ‚Lentulus-Brief‘, heißt es: „Niemand kann sich erinnern, ihn lachen gesehen zu haben, aber viele sahen ihn weinen“<sup>17</sup>. Im Übrigen wird

13 Vgl. Marcus Fabius Quintilianus, *Ausbildung des Redners*. Zwölf Bücher, hg. u. übers. v. Helmut Rahn (Texte zur Forschung 2–3), Teile 1–2, Darmstadt 1988, Bd. 1, S. 568 (lib. V, 10, 58): *propriis confirmantur finitio, differentibus solvitur. Proprium autem est aut quod soli accidit, ut homini sermo, risus, aut quicquid utique accidit, sed non soli, [...]*.

14 *Proprium est, quod eidem et ita semper accidit, ut unquamque rem ab omnium communione discriminet, ut in homine risus. nam ridere quisquam nisi homo potest, nec homo, cum voluerit, quantum in eius natura est, ridere non potest. [...] cum vero hominem animal risibile dixerimus, eo a ceterorum animantium generalitate discrevimus.* Martianus Capella, *De nuptiis Philologiae et Mercurii libri*, ed. James Willis (Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana), Leipzig 1983, S. 112f. (Lib. IV, De Arte Dialectica, 348).

15 Curtius, *Europäische Literatur* (wie Anm. 5), S. 421–423.

16 Karl-Josef Kuschel, „Christus hat nie gelacht“? Überlegungen zu einer Theologie des Lachens, in: Vogel (Hg.), *Vom Lachen* (wie Anm. 5), S. 106–128.

17 Vgl. Apokryphen zum Alten und Neuen Testament, hg. von Alfred Schindler, Zürich 1990; Le Goff, *Lachen im Mittelalter* (wie Anm. 2), S. 47f. – Ein niederländisches Diptychon aus der Zeit um 1500 zeigt neben dem Profilbildnis Christi links den lateinischen Text des Lentulusbriefes: Tafelgemälde, Südliche Niederlande ca. 1500, Utrecht, Museum Catharijneconvent; s. *Ansichten Christi. Christusbilder von der Antike bis zum 20. Jahrhundert* (Ausst.-Kat. Köln, Wallraf-Richartz-Museum 2005), Köln 2005,

Jesus hier als schöne, wohlproportionierte und in ihren Ausdrucksäuberungen gemäßigte Gestalt beschrieben.

Gerade in der Entstehungszeit dieses Textes kam es allerdings zu einer zunehmenden Beteiligung der menschlichen Sinne und Emotionen am religiösen Leben. Auch wenn der wesentliche Akzent hier im Nachvollzug der Leiden lag, so spielte der Aspekt der Heiterkeit und gelegentlich sogar der freudigen Ausgelassenheit doch immer wieder eine Rolle – letzterer besonders in Verbindung zu den Hochfesten der Geburt und der Auferstehung Christi<sup>18</sup>. In die spätmittelalterliche Osterpredigt wurden scherzhafte Elemente integriert, die zum kollektiven Gelächter, dem *risus paschalis*, beitragen sollten<sup>19</sup>.

In jedem Fall muss es, bei aller Skepsis gegenüber dem Lachen, eine ausgeprägte Lachkultur gegeben haben. Immerhin war ein Großteil der mittelalterlichen Literatur parodistischer und satirischer Art. Und den größten Teil der überlieferten Verserzählungen bilden komische Schwänke, die zum Lachen anregen sollten. In der Bildenden Kunst waren Parodie und Satire weit stärker auf Randbereiche beschränkt, wie etwa auf die *marginalia* von Handschriften<sup>20</sup>. Wie in der Literatur geht es allerdings auch hier nicht primär um die Repräsentation von Freude oder Heiterkeit, sondern um das Vorführen von Lachhaftem und Lächerlichem.

Die maßgeblichen Texte der religiösen Tradition boten kaum Anlass, szenische Schilderungen irdischen Gelächters in Bilder umzusetzen. Eine der Ausnahmen ist die alttestamentliche Geschichte der Geburt Isaaks nach dem Buch Genesis<sup>21</sup>. Das Motiv des Lachens ist hier schon deshalb von besonderer Bedeutung, weil sich der Name Isaaks

Kat.-Nr. 38, S. 132–135. – Zur Wirksamkeit des Bildtypus im frühen 16. Jahrhundert: Michael J. Liebmann, Ein Bild von Michael Ostendorfer im Museum für bildende Künste des Gebietes Woronesh, in: ders., Aus Spätmittelalter und Renaissance. Kunsthistorische Betrachtungen, Weinheim 1987, S. 184–188.

18 Vgl. Grebe/Staubach (Hg.), Komik und Sakralität (wie Anm. 3).

19 Volker Wendland, Ostermärchen und Ostergelächter. Brauchtümlische Kanzelrhetorik und ihre kulturkritische Würdigung seit dem ausgehenden Mittelalter (Europäische Hochschulschriften, Reihe 1: Deutsche Literatur und Germanistik 306), Frankfurt a. M./Bern 1980; Maria Caterina Jacobelli, Ostergelächter. Sexualität und Lust im Raum des Heiligen, Regensburg 1992.

20 Michael Camille, Image on the Edge. The Margins of Medieval Art, London 1992.

21 Le Goff, Lachen im Mittelalter (wie Anm. 2), S. 31–34; Schneider, Nachwort (wie Anm. 2), S. 91–96.



vom hebräischen Wort für Lachen herleitet. Als die hochbetagte Sara, wie von Gott verheißen, einen Sohn geboren hatte, sprach sie, laut Vulgata-Text (Genesis 21,6): *risum fecit mihi Deus quicumque audierit conribit mihi*. Unstrittig ist, dass Sara hier behauptet, dass Gott sie lachen gemacht habe. Fraglich bleibt allerdings, ob damit ein Auslachen oder der bloße Ausdruck von Freude gemeint ist. Erst recht umstritten ist, wie die weitere Aussage zu verstehen ist bzw. seinerzeit verstanden wurde. Heißt es: „und jeder, der es hören wird, wird mit mir lachen (sich mit mir freuen)“ oder: „... wird mich auslachen“? Das Lachen kann hier Ausdruck der Freude über das wundersame Eingreifen Gottes in die Natur sein, aber auch ein Auslachen aufgrund der vermeintlichen Unmöglichkeit der Schwangerschaft und Geburt in so hohem Alter.

Gelegenheit, das Lachen Saras bildlich darzustellen, gab es selten. Im Falle des sogenannten Psalters Ludwigs des Heiligen, entstanden zwischen ca. 1254 und 1270, ist es ein umfangreicher alttestamentlicher Bilderzyklus für den privaten Andachts-Gebrauch eines adligen Laien, in dem man sieht, wie Sara bei der Ankündigung ihrer Schwangerschaft durch die drei Engel lächelt (Abb. 2)<sup>22</sup>. Ihre Mundwinkel sind deutlich in die Höhe gezogen. Dem Text nach geht es in dieser Szene eindeutig um das Auslachen angesichts der Behauptung des vermeintlich Unmöglichen: Sara hat die Verheißung ihrer Schwangerschaft gehört, die ihr angesichts ihres Alters lächerlich erscheint (Genesis 18,12)<sup>23</sup>. Das Bild lässt allerdings eine so spezifische Differenzierung kaum zu. Das dargestellte Lächeln kann hier sowohl im Sinne des Auslachens als auch des Freudenausdrucks verstanden werden. Vielleicht soll es sogar auf die Namensgebung Isaaks anspielen. In jedem Fall ist das Lächeln Saras angesichts der himmlischen Botschaft ein Regelbruch – allerdings einer, der dennoch von Gott positiv beantwortet wird.

22 Der alttestamentliche Bilderzyklus enthält 130 Szenen auf 78 Blättern. Vgl. *Scènes de l'Ancien Testament illustrant Le Psautier de Saint Louis. Reproduction des 78 Enluminures à pleine page du Manuscrit Latin 10525 de la Bibliothèque Nationale de Paris. Introduction et Commentaires de Marcel Thomas, Graz 1970. Vgl. auch Kumiko Maekawa, Narrative and experience. Innovations in thirteenth century picture books, Frankfurt a. M. u. a. 2000.*

23 [...] *quae risit occulte* [...] (Vulgata).

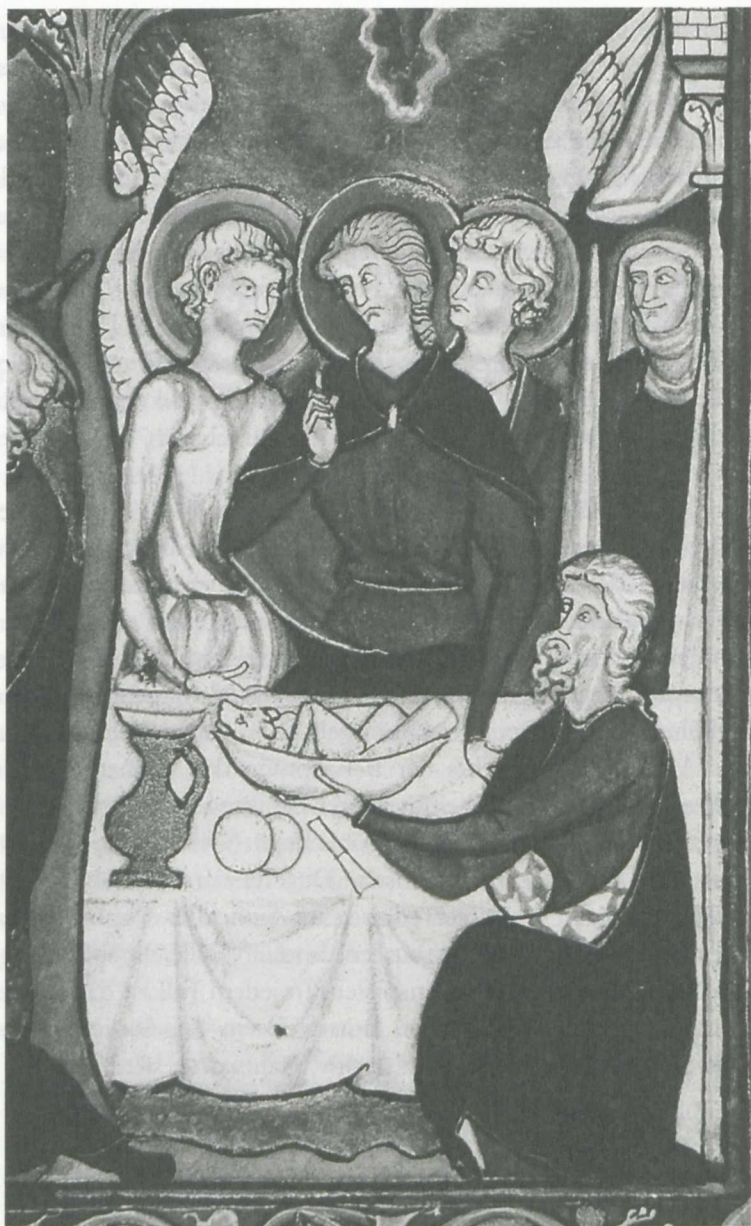


Abbildung 2

Die Ankündigung der Geburt Isaaks, ca. 1254–1270 (Psalter Ludwigs des Heiligen, Paris, Bibliothèque Nationale de France, Ms. Lat. 10525, fol. 7v).

Dass das Motiv des Lachens hier überhaupt in einem biblischen Bildkontext zum Tragen kommt, hängt womöglich mit dem kulturellen Umfeld Ludwigs des Heiligen (1226–1270) zusammen, in dessen *Vita* zu erfahren ist, dass er das Lachen so sehr schätzte, dass er sich seiner nur freitags enthielt<sup>24</sup>.

Die Kontrastierung zwischen starkem Freuden- und Leidensausdruck blieb in der Bildenden Kunst des Mittelalters weitgehend dem schon angesprochenen Themenbereich des Weltgerichts vorbehalten – und damit einem Kontext, der sich außerhalb der irdischen Zeitlichkeit und Räumlichkeit befindet. Hier war von vornherein klar, dass das Lachen kein irdisches, sondern ein jenseitiges ist, und dass es somit um die Erfüllung der schon zitierten Seligpreisung Jesu geht.

Als ein Gleichnis des Endgerichts wurden seit der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts vielfach die klugen und die törichten Jungfrauen nach einem der Gleichnisse Jesu an den sogenannten Brautpforten oder Paradiespforten größerer Kirchenbauten dargestellt. Der Bräutigam, Christus, entscheidet, dass allein diejenigen Jungfrauen, die das Öl für ihre Lampen bereitgehalten haben, zur Vermählung zugelassen werden, während diejenigen, die es verschwendet haben, außen vor bleiben müssen.

In der Monumentalskulptur ist diese Thematik erstmals mit der Paradiesvorhalle des Magdeburger Doms fassbar (Abb. 3)<sup>25</sup>. Hier wurden, wohl nach 1250, die klugen und törichten Jungfrauen als großformatige Portalfiguren vorgestellt und dabei mit starkem Verhaltensausdruck präsentiert. Auf den ersten Blick scheinen die dargestellten Damen allerdings ganz der irdischen Sphäre anzugehören. Erst das Bewusstsein für ihren Anbringungsort und das Wissen um ihren Gleichnischarakter macht die *Klugen und die Törichten Jungfrauen* mit ihrem Ausdruck des Lachens und Weinens zu Repräsentantinnen der Seligen und der Verdammten beim Jüngsten Gericht.

24 Vgl. Le Goff, Lachen im Mittelalter (wie Anm. 2), S. 20f. (dort auch zur Tradition des *rex facetus*); vgl. auch Jacques Le Goff, Saint Louis (Bibliothèque des Histoires), Paris 1996, S. 487–489.

25 Vgl. Giselher Quast / Reinhard Winkler / Jürgen Jerratsch, Der Dom zu Magdeburg, München u. a. 1991; Ernst Schubert, Der Dom zu Magdeburg, Leipzig 1994. – Die Monumentalisierung gerade dieses Themas hat in Magdeburg, so wird gelegentlich spekuliert, vielleicht auch damit zu tun, dass sich der Stadtname Magdeburgs von den Mägden herleitete, sodass die biblischen Jungfrauen als eine Art Wappenbild der Stadt fungieren konnten.

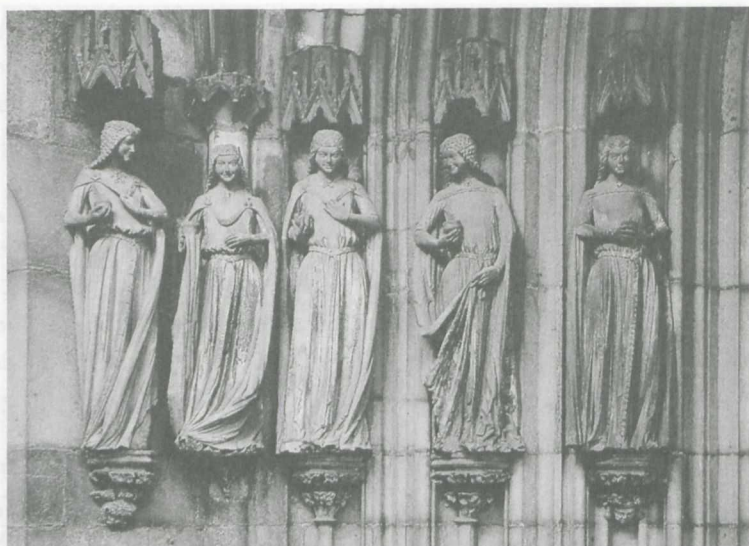


Abbildung 3

Kluge und törichte Jungfrauen, nach 1250 (Magdeburg, Dom, Paradiesvorhalle).

Im Text des Gleichnisses Jesu bei Matthäus (25,1–13) ist weder von Lachen noch von Weinen die Rede. Allein die Rechtsentscheidung des Bräutigams für diejenigen Frauen, die das Öl für ihre Lampen bereitgehalten hatten, ist ausschlaggebend.

Diesem edelsten Bräutigam wurden nicht etwa – analog zu Weltgerichtsszenen – Jungfrauen aller Stände zugeordnet. Zumindest in der Monumentalskulptur kamen offenbar nur Jungfrauen von Adel in Betracht. Dementsprechend sind die Damen nach der aktuellen höfischen Mode gekleidet<sup>26</sup>. Mit dem Tragen eines Tasselmantels wurde seinerzeit demonstrativ darauf hingewiesen, dass die Hände der Trägerin nicht zur Arbeit dienten. Mit der einen Hand wurde die Tasselschnur gespannt, während die andere dazu bestimmt war, den Mantel vor dem Körper zusammenzuhalten<sup>27</sup>.

Bei den Magdeburger *Klugen Jungfrauen* sind die Körperhaltungen zwar zugunsten der Vielfältigkeit deutlich variiert, jedoch wird mit der Grenze des Eleganten und Schicklichen mehr gespielt, als dass sie konkret verletzt würde. Im Gegensatz zu den körperlich weit heftiger agierenden Trauernden bleiben die Hände zumeist eng am Körper und sind nirgends über die Schulterhöhe erhoben. Einer der *Klugen Jungfrauen* ist allerdings die linke Hand von der Tasselschnur geglitten und ihr Mund ist leicht geöffnet. Das starke Lächeln der Jungfrauen ist in jedem Fall eine Übersteigerung des aktuellen höfischen Verhaltensideals. *Fame doit rire a bouche close*, heißt es in dem von Jean de Meung verfassten Teil des Rosenromans von ca. 1275: Die Frau soll mit geschlossenem Mund lachen, weil das Lachen mit offenem Mund nämlich eine unschöne Sache sei<sup>28</sup>. Entsprechende Empfehlungen bietet die hoch-

26 Vgl. dazu: Ortrun Dautert / Susanne Plaumann, Kleidung und Gebärde als Mittel der Charakterisierung der Naumberger Stifterfiguren. Versuch einer Gegenüberstellung von Skulptur und Literatur, in: Meisterwerke mittelalterlicher Skulptur, hg. v. Hartmut Krohm, Berlin 1996, S. 297–313.

27 Wie auch aus literarischen Beschreibungen bekannt, diente das Ungenügen dieser menschlichen Schließe jedoch auch dazu, das Aufschlagen des Mantels zu provozieren, um das kostbare, zumeist pelzbesetzte Innenfutter sichtbar werden zu lassen. Vgl. Joachim Bumke, Höfische Kultur. Literatur und Gesellschaft im hohen Mittelalter, München 1986, Bd. 1–2, hier Bd. 1, S. 21, 195, 204.

28 *Femme doit rire a bouche close, / car ce n'est mie bele chose / quant elle rit a gueule estandue, / trop semble estre large et fendue* (Roman de la Rose, Verse 13359–13362).

und spätmittelalterliche Literatur zuhauf<sup>29</sup>. Die Magdeburger *Klugen Jungfrauen* erwecken den Eindruck, als wären sie mit solchen Regeln durchaus vertraut, als gelinge es ihnen jedoch nicht ganz, sich daran zu halten. Immerhin geht es ja auch um die unbändige Freude, nicht zu einer beliebigen irdischen, sondern zur himmlischen Vermählung zugelassen zu werden.

Der starke emotionale Ausdruck ist also ein Appell an das Gewissen. Ähnlich wie bei den Tugenden- und Lasterzyklen der Kirchenportale fungieren die Jungfrauen als Gewissensspiegel. Sie werfen die Frage auf: Wirst du, verehrter Betrachter, angesichts deines Lebenswandels am Ende auf der Seite der Lachenden oder der Weinenden stehen? Und zugleich wird das vom seligen Lächeln begleitete Betreten des Kirchenraums durch die konkrete Pforte zu einer Vorahnung auf die verheißenen Freuden des Paradieses stilisiert.

Indem die Bildende Kunst spätestens seit dem 13. Jahrhundert verstärkt auf eine identifikatorische Art und Weise in den Dialog mit den Betrachtern tritt, gewinnt sie eine folgenreiche neue Dimension. Die in ihren menschlichen Ausdrucksqualitäten charakterisierten Figuren fordern die Empathie ihrer Betrachter heraus. Dies ist die wesentliche Voraussetzung für eine Neubewertung der Bildenden Kunst, wie sie etwa Gulielmus Durandus in seinem verbreiteten Handbuch zur Heiligen Messe von 1296 traf: „Das Bild scheint die Seele mehr zu bewegen als die Schrift. Durch Bilder nämlich wird eine Handlung vor Augen gestellt, als ereigne sie sich im gegenwärtigen Augenblick, durch die Schrift hingegen wird eine Handlung wie durch das Hören, das die Seele weniger bewegt, in das Gedächtnis zurückgerufen. Das ist der Grund, warum wir in der Kirche den Büchern keine so große Wertschätzung entgegenbringen wie den Skulpturen und Gemälden“<sup>30</sup>.

29 Für das hohe Mittelalter vgl. Philippe Ménard, *Le Rire et le Sourire dans le Roman Courtois en France au Moyen-Âge (1160–1250)* (Publications Romances et Françaises 105), Genf 1969.

30 *Pictura plus videtur movere animum quam scriptura. Per picturam quidem res gesta ante oculos ponitur quasi in praesenti geri videatur, sed per scripturam res gesta quasi per auditum, qui minus animum movet ad memoriam revocatur. Hinc etiam est, quod in ecclesia non tantam reverentiam exhibemus libris quantam imaginibus et picturis:* Gulielmus Durandus, *Rationale divinatorum officiorum*, lib. I, cap. III, § 1, 4. Vgl. auch Louis Gougoud, *Muta praedicatio*, *Revue bénédictine* 42 (1930), S. 168–171. Ein Beispiel des Fortwirkens dieser Aussage: Peter Schmidt, *Beschriebene Bilder. Benutzernotizen als Zeugnisse frommer Bildpraxis im späten Mittelalter*, in: *Frömmigkeit im Mittelalter. Politisch-soziale Kontexte, visuelle*

Zwar galt auch weiterhin die althergebrachte, schon in den ‚*Libri Carolini*‘ formulierte Auffassung, dass die Bildende Kunst im Gegensatz zur Schrift kein Medium der göttlichen Offenbarung sei. Unter dem Gesichtspunkt der Bewegung der Betrachter, dem klassischen *movere* der Rhetorik, wird den Bildern hier jedoch erstmals eine – ausdrücklich die Schrift übertreffende – Wirkungsdimension zugesprochen.

Doch es war nicht allein dieser wirkungsästhetische Aspekt der Bildenden Kunst, der zu einer vermehrten Darstellung mimischer Ausdruckswerte beitrug. Auch im Bereich höfischer Verhaltensformen wurde dem Aspekt des Körperausdrucks bis hin zur Mimik offenbar zunehmend größeres Gewicht beigemessen. So konnten auch Darstellungen konkreter historischer Personen zu einem – wenn auch verhaltenen – Lächeln gelangen.

Die um 1255–60 datierte Standfigur der heiligen Kaiserin Adelheid (ca. 931–999), der Gemahlin Ottos I., im Chor des Meißener Doms gibt sich durch ihre Attribute sowie die räumliche Nähe und die vermutlich intendierte körperliche Zuwendung zu der Figur Ottos I. als Bestandteil einer Herrscherpaargruppe zu erkennen (Abb. 4)<sup>31</sup>. Die nachträgliche Vergegenwärtigung von Herrschern ist, wie Peter Bloch für zahlreiche mittelalterliche Skulpturen gezeigt hat, zumeist mit der Artikulation von Rechtsansprüchen verbunden<sup>32</sup>. Mit den Kaiserbildern im Meißener Dom berief sich das Bistum im Kampf gegen die Suprematieansprüche der konkurrierenden Landesherrschaft auf das Reichsrecht und die damit verknüpfte kirchliche Selbständigkeit<sup>33</sup>. Die Figur Adelheids ist – ergänzt um Schleier, Krone und Hermelfutter – mit denselben Statussymbolen höfischer Mode ausgestattet wie die Magdeburger *Jungfrauen* und erweist sich so als zeitgenössisches Idealbild der höfischen Dame. Ihr gestischer und mimischer Ausdruck ist

---

Praxis, körperliche Ausdrucksformen, hg. v. Klaus Schreiner in Zusammenarbeit mit Marc Müntz, München 2002, S. 347–384, hier vor allem 370–372.

31 Vgl. Dietrich Schubert, *Von Halberstadt nach Meißen. Bildwerke des 13. Jahrhunderts in Thüringen, Sachsen und Anhalt*, Köln 1974, S. 319–322; Heinrich Magirius, *Der Dom zu Meißen (Große Kunstführer 182)*, 2. Aufl., Regensburg 2001.

32 Peter Bloch, *Das Bild des Menschen im Mittelalter. Herrscherbild – Grabbild – Stifterbild*, in: *Bilder vom Menschen in der Kunst des Abendlandes. Jubiläumsausstellung der Preussischen Museen Berlin 1830–1980*, Berlin 1980, S. 105–141.

33 *Geschichte der deutschen Kunst 1200–1350*, hg. v. Friedrich Möbius / Helga Scirie, Leipzig 1989, S. 98.



Abbildung 4

Adelheid, Gemahlin des Kaisers Otto I., ca. 1255–60 (Meißen, Dom, nördliche Chorbauwand).



dementsprechend verhalten. Es geht nicht darum, eine augenblickliche Freude zu artikulieren, zumal jeglicher narrativer Zusammenhang fehlt. Vielmehr ist das Lächeln hier ein Beweis dafür, dass die Dargestellte, wie auch mit ihrem gesamten übrigen Verhalten, die zeitgemäße weibliche Etikette vollkommen beherrscht – womöglich zugleich ein Hinweis auf ihren Namen: Adelheid heißt so viel wie *von edlem Stand*. So wie der ernste Gesichtsausdruck der Figur Ottos I. mit leicht geöffnetem Mund eine Art männlicher Entschlossenheit repräsentiert, so verleiht das sanfte Lächeln der Figur Adelheids dieser die entsprechende weibliche Respektabilität.

Nicht individuelles Verhalten, sondern die Erfüllung der Verhaltensnorm bestimmt den Ausdruck der Dargestellten. Dementsprechend konnten seit dem 13. Jahrhundert und verstärkt im 14. Jahrhundert auch in der Grabskulptur die dargestellten Damen als lächelnde präsentiert werden; im Fall von männlichen Figuren blieb dies die Ausnahme<sup>34</sup>.

Eine andere Funktion hat demgegenüber das Lächeln derjenigen weiblichen Figur im Chor des Naumburger Doms, die in der Regel mit einer historischen Stifterin Reglindis, der Gemahlin des Markgrafen Hermann, identifiziert wird (Abb. 5). Ihr Lächeln, so die hier vertretene These, berührt bereits die Grenze des guten Tons<sup>35</sup>. Es ist stärker als das der Adelheid und kommt dem der *Magdeburger Jungfrauen* nahe, das einem irdischen Wesen in diesem Maße nicht gebührt. Jede der insgesamt zwölf Stifterfiguren aus der Mitte des 13. Jahrhunderts, auf deren umfangreiche Interpretationsgeschichte hier nicht weiter eingegangen werden kann, ist mit einem ausgesprochen prägnanten Gesichtsausdruck dargestellt<sup>36</sup>. Die Figur der Reglindis ist dabei die einzi-

34 Siehe z. B. das Grabmal Ottos III. von Ravensburg und der Hedwig von der Lippe in der Marienkirche zu Bielefeld, 1. Viertel 14. Jahrhundert: Kurt Bauch, *Das mittelalterliche Grabbild. Figürliche Grabmäler des 11. bis 15. Jahrhunderts in Europa*, Berlin/New York 1976, S. 112–115, Abb. 177; Gabriele Böhm, *Mittelalterliche figürliche Grabmäler in Westfalen von den Anfängen bis 1400*, Münster/Hamburg 1993, S. 119–129, Abb. 40.

35 Vgl. Dautert/Plaumann, *Kleidung und Gebärde* (Anm. 26), S. 311.

36 Aus der Vielzahl der Titel zu den Naumburger Stifterfiguren seien hier nur einige wenige aus der jüngeren Vergangenheit genannt, in denen auf wesentliche Teile der Forschungsgeschichte verwiesen wird: Willibald Sauerländer / Joachim Wollasch, *Stiftergedenken und Stifterfiguren in Naumburg*, in: *MEMORIA. Der geschichtliche*



Abbildung 5

Sog. Markgräfin Reglindis, ca. 1250  
(Naumburg, Dom, Westchor).

ge, die den Ausdruck des Lächelns aufweist. Dieses Lächeln ist Bestandteil eines variationsreichen mimischen Repertoires, das jeder einzelnen Figur eine jeweils bestimmte Eigenschaft zuspricht – sei es im Sinne innerer Antriebskräfte, sei es womöglich sogar im Sinne der antiken Temperamentenlehre<sup>37</sup>. Dargestellt sind, wie seit langem aus einer Urkunde von 1249 bekannt, die *primi nostre ecclesie fundatores*, die längst verstorbenen Stifter der ekkehardingischen Stiftskirche, die im 13. Jahrhundert dem heutigen Westchor des Domes wisch<sup>38</sup>. Die Stifter des

---

Zeugniswert des liturgischen Gedenkens im Mittelalter, hg. v. Karl Schmid / Joachim Wollasch (Münstersche Mittelalter-Schriften 48), München 1984, S. 354–383; Stefan Gabelt / Gerhard Lutz, Die Stifterfiguren des Naumburger Westchores, in: Meisterwerke mittelalterlicher Skulptur, hg. v. Hartmut Krohm, Berlin 1996, S. 271–295; Ernst Schubert, Der Naumburger Dom, Halle a. d. S. 1997, S. 86–112; Michael Viktor Schwarz, Liturgie und Illusion. Die Gegenwart der Toten sichtbar gemacht (Naumburg, Worms, Pisa), in: Grabmäler. Tendenzen der Forschung an Beispielen aus Mittelalter und früher Neuzeit, hg. v. Wilhelm Maier / Wolfgang Schmid / Michael Viktor Schwarz, Berlin 2000, S. 147–177.

37 Raymond Klubansky / Erwin Panofsky / Fritz Saxl, Saturn und Melancholie. Studien zur Geschichte der Naturphilosophie und Medizin, der Religion und der Kunst, Frankfurt a. M. 1990, S. 125–199.

38 Edition des Textes von Walter Stach, in: Herbert Küas / Erich Kirsten, Die Naumburger Werkstatt (Forschungen zur deutschen Kunstgeschichte 26), Berlin 1937, S. 173–182.

Neubaus und seiner Skulpturen berufen sich im Urkundentext darauf, dass sich die dargestellten früheren Stifter durch ihre gute Tat Nachlass ihrer Sünden erworben hätten, so wie auch alle weiteren Stifter sich entsprechende Verdienste erwerben würden<sup>39</sup>.

Der starke mimische Ausdruck der zwölf Figuren verdeutlicht, dass die Dargestellten grundsätzlich vom Verhaltensideal des Gemäßigten abweichen. Zum Teil ist die Expressivität der Darstellung sicher der Vitalisierung der fernsichtig aufgestellten Figuren geschuldet. Zugleich aber wird damit der Appell an die Betrachter verstärkt, Fürbitte für die Dargestellten zu leisten. Mit dem Aufstellungsort der Figuren im Chorbereich ist zugleich die Hoffnung auf Erlösung formuliert, wie sie auch der Stiftungstext bekundet. Das starke Lächeln der *Reglindis* steht für ein Abweichen vom Verhaltensideal und damit für eine Veranlagung zum Sündhaften. Damit ist es ein Appell an die Nachwelt, ihrer Seele zu gedenken.

Während es in Naumburg mit dem Motiv des Lächelns also allenfalls um die Disposition zum lasterhaften Verhalten geht, ist am südlichen Westportal des Straßburger Münsters das Sündhafte selbst demonstriert. Am äußeren Ende des nördlichen Gewändes ist hier in den 1270er Jahren erstmals der sogenannte *Herr der Welt* als Widerpart zum Bräutigam des Jungfrauengleichnisses dargestellt. Als ritterlicher Aufschneider bietet er mit gewinnendem Lächeln den Apfel der Sünde dar. Töricht, wie sie erscheinen soll, erwidert die nächststehende *Jungfrau* mit geneigtem Haupt das Lächeln, das ihre Zähne erkennen lässt (Abb. 6). Im Gegensatz zur Verführten können wir als Betrachter mit dem Umschreiten der Figuren auch die Kehrseite der wohlgefälligen Erscheinung des werbenden Herrn sehen: Kröten, Echsen, Würmer und Schlangen bewohnen den Rücken des Mannes – Hinweise auf dessen Sündhaftigkeit. Durch diese Kontrastierung wird das Lächeln zum Inbegriff irdischer Eitelkeit. Es ist weniger als aktuelles Verhalten zu verstehen, sondern vielmehr als Hinweis auf eine moralische Fehl-disposition, als Attribut der exemplifizierten oder personifizierten Unzucht.

39 *pro prima fundatione maximum apud deum meritum et indulgentiam peccatorum suorum promeruerunt*: ebd.

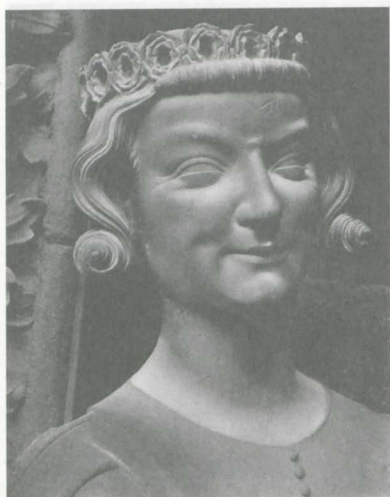


Abbildung 6

Herr der Welt und Törichte Jungfrau, 1270er Jahre (Straßburg, Münster, südliches Westportal, nördliches Gewände).

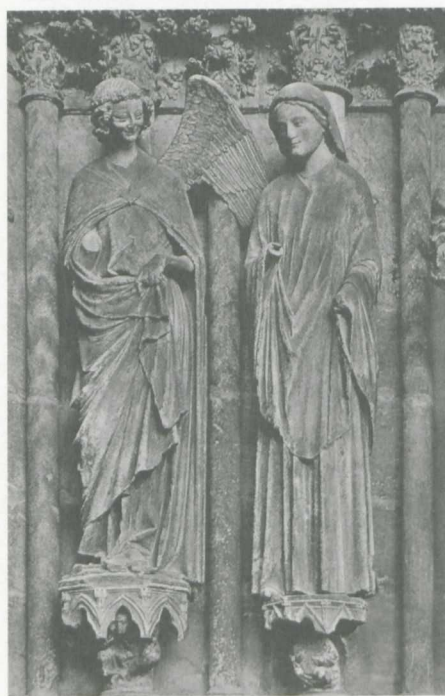


Abbildung 7

Engel der Verkündigung und Maria, ca. 1250 (mittleres Westportal der Kathedrale von Reims).

Wenn es irgendwelchen Geschöpfen zukommt, das Lachen in die irdische Sphäre hineinzutragen, so nicht den Menschen, sondern den Engeln. Im Gewände des mittleren Westportals der Kathedrale von Reims ist das Lächeln einer um 1250 entstandenen Engelsfigur so prägnant, dass diese als *Ange au sourire* – „lächelnder Engel“ – in die Kunstgeschichte eingegangen ist (Abb. 7). Der Engel fungiert hier als Botschafter der Empfängnis Christi. Der Gesichtsausdruck der Marienstatue ist im Kontrast deutlich nüchterner. Allerdings ist die Engelsfigur in diesem Fall gar nicht ursprünglich als Gabriel der Verkündigung geschaffen worden. Den Versatzmarken zufolge war sie eigentlich dazu gedacht gewesen, einen heiligen Märtyrer, den hl. Nikasius, am Nordportal zu begleiten<sup>40</sup>. Es ging also ursprünglich darum, mit dem Lächeln zu unterstreichen, dass dem Märtyrer das Himmelreich gewiss ist. Erst mit der konkreten Anbringung der Figuren an einem gemeinsamen Ort wurde das Lächeln dann zu demjenigen, das fortan regelmäßig dem Engel der Verkündigung an Maria zukommen sollte.

Einen Höhepunkt im Zusammentreffen des fröhlichen und energischen Engelslachens mit dem vornehm zurückhaltenden Lächeln höfischer Prägung auf der Seite Mariens stellt die Verkündigungsgruppe des Erminoldmeisters im Regensburger Dom dar (Abb. 8a–b)<sup>41</sup>. Um 1280/90 entstanden, war sie ursprünglich über den Stufen zum Sanktuarium angebracht und ist heute an den westlichen Vierungspfeilern aufgestellt. Der übernatürliche Charakter des Ereignisses ist hier nicht zuletzt durch den energetischen Wirbel der Gewänder veranschaulicht. Das starke Lächeln des Engels verweist auf den himmlischen Ursprung seiner Freude.

40 Willibald Sauerländer, *Gotische Skulptur in Frankreich 1140–1270*, München 1970, S. 158, Abb. 193, 198, 200f.; Reims. Die Kathedrale. Texte von Patrick Demouy (Hg.) u. a. Fotografien von Claude Sauvageot, Regensburg 2001, S. 169–178. – Für die Anbringung der Engelsfigur am Mittelportal musste aus Platzgründen ihr rechter Flügel geopfert werden.

41 Bayerische Frömmigkeit. Kult und Kunst in 14 Jahrhunderten. Text von Hugo Schnell. Mit Originalaufnahmen von Benno Keysseltz, München/Zürich 1965, S. 49, Tafel 124 u. 125.

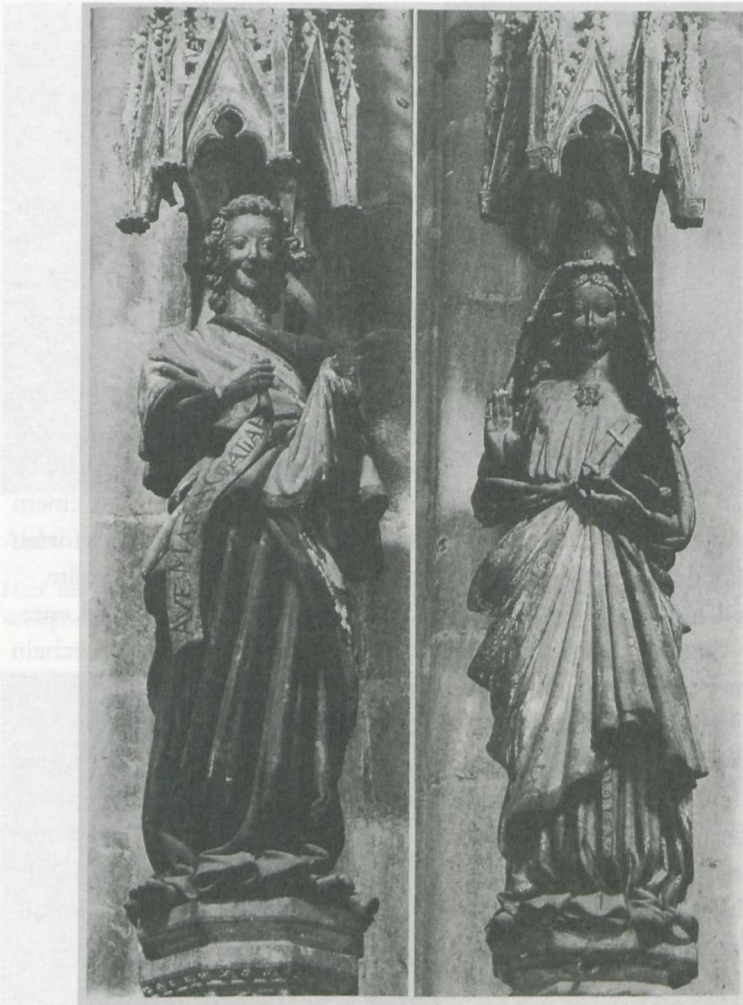


Abbildung 8a–b

Verkündigungensengel und Maria, ca. 1280/90 (Regensburg, Dom, heute: westliche Vierungspfeiler).

In Einzeldarstellungen der Madonna mit dem Kind konnten spätestens seit dem 13. Jahrhundert die Gottesmutter und gelegentlich auch das Kind mit einem Lächeln dargestellt werden<sup>42</sup>. Auch hier verweist das

42 Zum außergewöhnlichen Motiv des stark lachenden Christuskindes vgl. John Wynd-

Lachen wohl zunächst vor allem auf den Aspekt von Maria als der Himmelskönigin und der personifizierten Kirche; denn es sind zunächst vor allem die Trumeau-Madonnen am Eingang gotischer Kirchenportale, die Maria, ausgestattet mit Krone und Szepter, als Lächelnde vorführen<sup>43</sup>. Im Laufe des Spätmittelalters konnte das Lächeln jedoch in nahezu allen, insbesondere in plastischen Darstellungen der Madonna mit dem Kind auftreten<sup>44</sup>.

Zu einer Art Exportschlagier entwickelte sich das Motiv des Lächelns im Laufe des 14. Jahrhunderts in der Kölner Holzskulptur. Nachdem 1106 bei der Entdeckung eines alten Gräberfeldes nördlich der römischen Stadtgrenze die vermeintlichen Gebeine der 11 000 Jungfrauen, der Begleiterinnen der Heiligen Ursula, aufgefunden worden waren, gelangten entsprechende Reliquien in weite Bereiche von West-, Nord- und Südeuropa. Ab ca. 1320 setzte in Köln eine regelrechte Massenproduktion hölzerner Reliquienhalbfiguren oder -büsten ein, die bestimmten technischen Standards folgten und mit denen sich das *Kölner Lächeln* geradezu markenzeichenhaft ausbreitete, wie beispielsweise an der Halbfigur von ca. 1340 aus dem Kölner Museum Schnütgen zu sehen (Abb. 9)<sup>45</sup>. Da bei den meisten dieser Reliquiare durch eingeschnittene Öffnungen oder einen Klappmechanismus am Schädel die Reliquien sichtbar gemacht werden konnten, konnten die Betrachter sich der Wirkkraft der sterblichen Überreste teilhaftig fühlen und zugleich in dem Lächeln der Gesichter eine Gestalt gewordene

---

ham Pope-Hennessy, *The Virgin with the Laughing Child* (Victoria and Albert Museum. Museum Monograph 2), London 1957 (zu der entsprechenden, Antonio Rossellino zugeschriebenen Ton-Figurengruppe, ca. 1465, vgl. auch: ders., *Catalogue of Italian Sculpture in the Victoria and Albert Museum*, London 1964, Bd. 1, S. 126f., Bd. 3, Abb. 122; Schneider, Nachwort [wie Anm. 2], S. 116f.).

- 43 Vgl. z. B. die sog. *Vierge dorée* am Portal des südlichen Querhausarms der Kathedrale von Amiens, Mitte bis 2. Hälfte 13. Jahrhundert; s. Sauerländer, *Gotische Skulptur* (wie Anm. 40), S. 174, Abb. 277.
- 44 Dem privaten Andachtskontext entstammt wohl die thronende Madonna im Museum Schnütgen von ca. 1340, deren wesentliche Attribute, Szepter, Krone und Christuskind, fehlen; s. Ulrike Bergmann, *Kölner Bildschnitzerwerkstätten vom 11. bis zum ausgehenden 14. Jahrhundert*. Zum Forschungsstand, in: *Die Holzskulpturen des Mittelalters (1000–1400)* (Schnütgen-Museum), bearb. v. Ulrike Bergmann, Köln 1989, S. 292–295.
- 45 Die Holzskulpturen des Mittelalters (wie Anm. 44), S. 19–64; zum Objekt selbst: S. 287–290; vgl. auch Anton Legner, *Reliquien in Kunst und Kult zwischen Antike und Aufklärung*, Darmstadt 1995, S. 243.

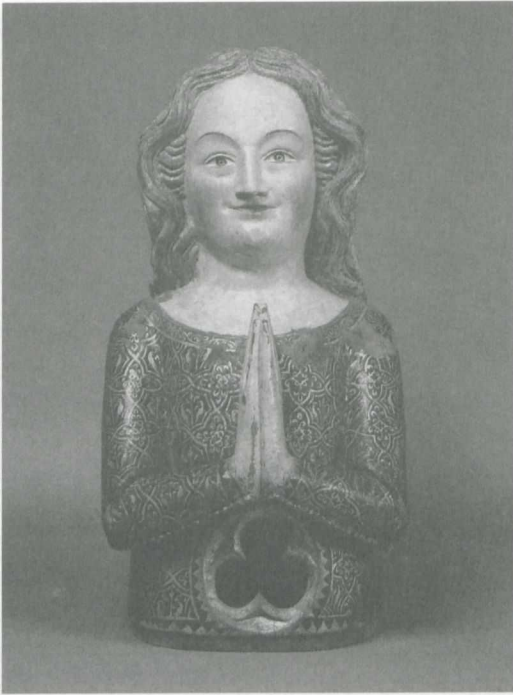


Abbildung 9

Reliquienhalffigur, ca. 1340 (Köln, Museum Schnütgen).

Vision paradiesischer Seligkeit erleben. Allerdings lässt sich das Lächeln der Reliquienfiguren hier nicht sicher vom Verhaltensideal der höfischen Dame unterscheiden, wie wir es bei der Figur Adelheids im Meißener Dom kennen gelernt haben. Das Lächeln der heiligen Jungfrauen ist also gleichermaßen Beherrschung höfischer Etikette wie auch paradiesischer Siegesausdruck über den Tod.

Mit den Altartabernakeln des Spätmittelalters gelangte das Motiv des Lachens vielfach auch an zentrale liturgische Orte des Kirchenraums. Zumeist waren es mariologische Themen, in denen der Ausdruck von Freude dargestellt wurde; allerdings handelt es sich in der Regel nicht um Szenen aus dem Erdenleben Mariens, sondern um überzeitliche, ekklesiologische Themen: vor allem die Himmelfahrt und die Krönung der Gottesmutter.



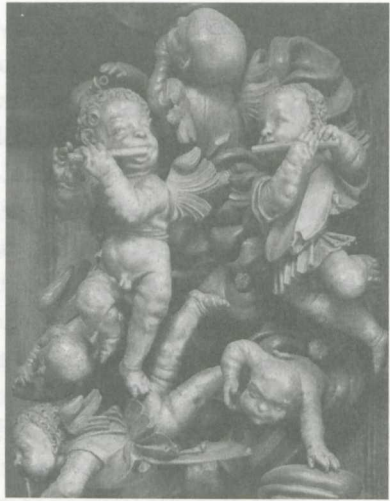


Abbildung 10a–b

Musizierende Engel und lachende weibliche Heilige mit einer Seele, 1509–1518 (Mauer bei Melk, Wallfahrts- und Pfarrkirche St. Maria am grünen Anger, Marienaltar, Altarretabel).

Seit dem 14. Jahrhundert wurde die Darstellung der Himmelfahrt und Krönung Mariens vielfach um musizierende Engelsreigen erweitert, die den himmlischen Jubel veranschaulichen sollen<sup>46</sup>. Die fröhlich geöffneten Münder repräsentieren dementsprechend kein gewöhnliches Lachen, sondern einen himmlischen Freudengesang. Es geht um musikalischen Jubel.

In diesen konnten auch weitere, zumeist weibliche Heilige und erlöste Seelen in Menschengestalt mit einstimmen; so im Altarretabel in Mauer bei Melk von 1509–1518, in dem die Verherrlichung Mariens im Kreis der göttlichen Personen dargestellt ist<sup>47</sup>. Unterhalb der Hauptszene sind, während die Engelscharen für heitere Musik sorgen, männliche und weibliche Heilige zu sehen, die einzelne Seelen in Gestalt nackter Menschen der Fürsprache der Gottesmutter anempfehlen

46 Vgl. die Tafel eines Sienesischen Meisters, um 1340, 72,5 x 32,5 cm, München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek (WAF 671).

47 Rainer Kahsnitz, *Die großen Schnitzaltäre. Spätgotik in Süddeutschland, Österreich, Südtirol*, München 2005, S. 330–341.

(Abb. 10a). Unter den weiblichen Heiligen herrscht ein ausgelassener Freudentaumel (Abb. 10b). Mit strahlenden Gesichtern sieht man heilige Jungfrauen mit offenem Mund lachen, während eine weibliche Seele hoffnungsvoll in die Höhe blickt.

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass die Räume, die im Mittelalter die Bildende Kunst, insbesondere die Skulptur, dem Lachen öffnete, überwiegend recht abstrakt sind: Es sind die Räume, die auf das Jenseits verweisen, auf Moral und Autorität. Trotz der Vielfältigkeit und Ausdrucksstärke der Menschendarstellung blieben die Zielpunkte der Bildaussagen primär der Sorge um das Seelenheil, der Vergegenwärtigung christlicher Heilsbotschaft und der Artikulation von Rechtsansprüchen vorbehalten. Schon die konkreten Wirkungsorte und die weiteren Rahmenbedingungen der betreffenden Objekte deuten darauf hin. Es geht also allenfalls vordergründig um den Ausdruck von irdischer Freude. Den wesentlichen Bezugspunkt bilden zumeist überzeitliche Begriffe und Konzepte.

#### IV. Frühe Neuzeit

In der Frühen Neuzeit eröffneten sich mit der stärkeren Ausbreitung der Bildenden Kunst auf profane Orte und Funktionen auch dem Lachen neue Räume. Diese ausführlicher zu untersuchen, würde den Rahmen des vorliegenden Beitrags sprengen, sodass nur wenige markante Beispiele herausgegriffen werden.

Insbesondere mit der Entwicklung des Galeriebildes wurde das Lachen in größerem Ausmaß als Bestandteil menschlichen Handelns präsentiert – als plausibler Ausdruck eines augenblickhaften Verhaltens innerhalb narrativer Bildszenen. Dabei stand die Darstellung des Lachens oft in Verbindung oder Auseinandersetzung mit den Konventionen der sogenannten Bildgattungen<sup>48</sup>.

48 Ausgeklammert bleibt hier der Aspekt der komödienhaften Bilder und der Karikatur, bei der es grundsätzlich weniger auf das Motiv des Lachens als auf das Evozieren von Lachen bei den Betrachtern ankommt; vgl. dazu Werner Hofmann, *Die Karikatur. Von Leonardo bis Picasso*, Wien 1956; *Bild als Waffe. Mittel und Motive der Karikatur in fünf Jahrhunderten*. Ausst.-Kat., hg. v. Gerhard Langemeyer / Gerd Unverfehrt / Herwig Guratzsch / Christoph Stölzl, München 1984; Hans-Joachim Raupp, *Bauernsatiren. Entstehung und Entwicklung des bäuerlichen Genres in der deutschen*

Leon Battista Alberti benannte in seinem Traktat über die Malerei von 1435 – auf der Grundlage der antiken Affektenlehre und in Anlehnung an Horaz – Lachen und Weinen gleichberechtigt nebeneinander als Ausdrucksmomente der gemalten *historia*<sup>49</sup>. Dennoch blieb das Lachen in den Ereignisbildern der Frühen Neuzeit die Ausnahme, denn die Kontinuität der mittelalterlichen Traditionen im Umgang mit dem Lachen war beträchtlich, und auch in der Bildtradition und –konvention ist vielfach weniger ein Bruch als vielmehr eine Fortentwicklung zu beobachten.

Es waren überwiegend Genregemälde und genrehafte Bildnisse, in denen sich Lachmotive zum Standardrepertoire der dargestellten Handlung etablierten. Zumeist fungierte das Lachen hier als stereotyper Hinweis auf den niederen sozialen Rang der Dargestellten und auf deren moralische Verwerflichkeit. Dabei ging es in der Regel weniger um die Vergegenwärtigung von Individuen, sondern um die Veranschaulichung sozialer Typen, deren Verhalten im Sinne von Negativbeispielen präsentiert wurde. Dementsprechend war das Lachen, wenn auch narrativ inszeniert, weiterhin vielfach mit dem „moralischen Zeigefinger“ verknüpft.

---

und niederländischen Kunst ca. 1470–1570, Niederzier 1986; Thomas Fusenig, *Liebe, Laster und Gelächter. Komödienhafte Bilder in der italienischen Malerei im ersten Drittel des 16. Jahrhunderts*, Bonn 1997; Kanz (Hg.), *Das Komische* (wie Anm. 3). – Im Wettbewerb mit der antiken Tradition spielte das Motiv des Lachens – spätestens seit dem 15. Jahrhundert – allerdings im Kontext des dionysischen Themenfeldes eine wesentliche Rolle. Eine frühe, bewusste Auseinandersetzung mit dem humoristisch-komischen Aspekt des Dionysischen ist die „Mars und Venus“-Tafel von Sandro Botticelli (London, National Gallery), entstanden wohl in den frühen 1480er Jahren (vgl. Frank Zöllner, *Sandro Botticelli*, München u. a. 2005, S. 230f.). – Darüber hinaus kommt häufig, ähnlich den Engeln mittelalterlicher Altarretabel, Putti die Aufgabe zu, das jeweils zentrale Darstellungsthema affektiv zu begleiten und zu kommentieren.

49 „Eine Historia wird dann das Gemüt der Betrachter bewegen, wenn die im Bild dargestellten Menschen selbst starke Gemütsbewegungen zeigen. Die Natur, in welcher nichts zu finden ist, das sich mehr anzöge als das einander Ähnliche, sorgt dafür, daß wir weinen mit dem Weinenden, lachen mit dem Lachenden und trauern mit dem Traurigen. Diese Gemütsbewegungen aber erkennt man aus den Körperbewegungen“: Leon Battista Alberti, *Della Pittura, On painting and On Sculpture. The Latin Texts of 'De pictura' and 'De statua'*, hg. und ins Engl. übers. v. Cecil Grayson, London 1972, S. 81 (II, 41.). – Vgl. dazu Rehm, *Stumme Sprache der Bilder* (wie Anm. 1), S. 52–59.

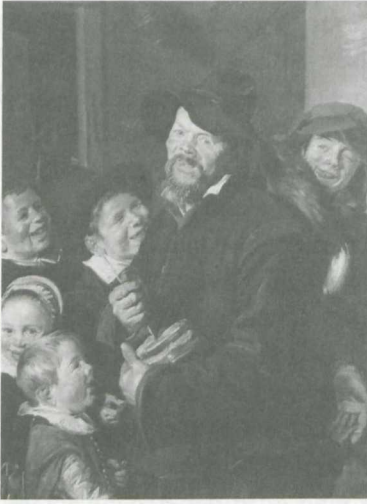


Abbildung 11

Frans Hals, *Rommelpotspieler*,  
ca. 1618–1622 (Fort Worth, Texas,  
Kimbell Art Museum).



Abbildung 12

Sog. *Mulatte*, ca. 1628–1630  
(Leipzig, Museum der Bildenden  
Künste).

Der sogenannte *Rommelpotspieler* von Frans Hals (ca. 1580/85–1666) zum Beispiel<sup>50</sup>, um 1620 entstanden, bezieht einen Teil seiner Faszination gerade aus der Mischung von körperlicher Hässlichkeit und den Anspielungen auf sexuelle Energie (Abb. 11)<sup>51</sup>. Die Handbewegung des Spieler und die Schar des Nachwuchses trägt ebenso dazu bei wie das vervielfachte anzügliche bis derbe Lachen mit weit geöffnetem Mund, das den Blick auf die – zudem schlechten – Zähne der Beteiligten frei gibt. Dabei zielt die Bildaussage jedoch nicht allein auf moralische Belehrung ab. Vielmehr nutzte Hals seine betont lässige

50 Zum Künstler: Claus Grimm, *Frans Hals. The Complete Work*, New York 1990; Seymour Slive, *Frans Hals*, München 2003. Zu einem guten Teil der zum Motiv des Lachens wichtigen Bildern: Christiane Stukenbroek, *Frans Hals – Fröhliche Kinder, Musikanten und Zecher. Eine Studie zu ausgewählten Motivgruppen und deren Rezeptionsgeschichte* (Europäische Hochschulschriften, Reihe 28: Kunstgeschichte 167), Frankfurt a. M. u. a. 1993 (Diss. phil., Köln 1991).

51 Slive, *Frans Hals* (wie Anm. 50), S. 148–151.



Abbildung 13

Sog. Junker Ramp und seine Geliebte  
(Der verlorene Sohn?), 1623 (New  
York, Metropolitan Museum of Art).



Abbildung 14

Malle Babbe, ca. 1633–1635  
(Berlin, Staatl. Museen Preußischer Kul-  
turbesitz).

Malweise, um ausgerechnet am vermeintlich niedrigen Sujet eine bestimmte Art künstlerischer Virtuosität zu demonstrieren.

Ähnliches gilt für weitere Arbeiten von Frans Hals aus diesem Bereich. Auch die Einzelbildnisse eines lachenden Fischerjungen aus Dublin<sup>52</sup> und eines Mulatten aus Leipzig (Abb. 12)<sup>53</sup> schildern Vertreter vergleichbarer sozialer Gruppen. Nicht selten kennzeichnet das Lachen Milieus, deren vordergründige Attraktivität in ihrer Verruchtheit besteht: Orte des Alkoholkonsums und der Prostitution. Hierzu zählen Gemälde wie die *Lustige Gesellschaft*<sup>54</sup> oder der *Mann mit einer Geliebten* (Abb. 13)<sup>55</sup>. Letzteres gehört zu den zahlreichen Beispielen seiner Art, die mit dem biblischen Gleichnis vom verlorenen Sohn in Verbindung

52 Frans Hals, Fischerjunge, ca. 1630–1632, Leinwand, 72 x 58, Dublin, The National Gallery of Ireland; s. Slive, ebd., S. 234f.

53 Ebd., S. 220f.

54 Frans Hals, Lustige Gesellschaft, New York, Metropolitan Museum of Art; s. Slive, ebd., S. 2.

55 Ebd., S. 3.

gebracht werden<sup>56</sup>. In den weiteren Kontext des Rauschhaft-Amouösen gehören auch die Darstellungen von Musikern, wie etwa dem Lautenspieler von 1623<sup>57</sup>.

Eine Ausnahme stellt das Gemälde der sog. *Malle Babbe* aus den 1630er Jahren dar (Abb. 14)<sup>58</sup>. Die dargestellte Frau ist als konkrete historische Person nachweisbar, die zeitweilig im Haarlemer Werkhuis untergebracht war, das auch als Irrenanstalt diente. Hier ist das starke Lachen womöglich Hinweis auf eine geistige Krankheit. Die karikaturhaft überzogene Darstellungsweise und die enge formale Verbindung zum Genrebild lassen jedoch auch hier die Dargestellte mehr als Typus oder Exemplum erscheinen denn als Individuum. Der Kauz trägt als sprechendes Motiv das Seinige dazu bei. Er betont noch zusätzlich das „Kauzhafte“ als wesentliches Moment der Darstellung.

Deutlich anders sieht der Einsatz des Lachens in den Bereichen der Historie und des Selbstporträts aus – schon deshalb, weil es hier keinen fest etablierten Platz besaß. Ausdrucksstarke Lachmotive konnten hier als solche schon als Konventionsbruch oder Provokation gelten. Es ist alles andere als ein Zufall, dass es gerade Rembrandt Harmenszoon van Rijn (1606–1669) war, der das Lachen in die verschiedensten Gattungen und Sujets einbrachte. Denn der Verstoß gegen zeitgenössische und insbesondere akademische Normen ist in größeren Teilen seines Œuvres Programm – nicht allein in der Kultivierung eines sehr persönlichen Malstils, sondern auch im Einsatz ungewöhnlicher physiognomischer und mimischer Ausdrucksmotive. Dabei war die Wahl des Lachens meist mehr als bloßer Regelverstoß.

Besonders deutlich lässt sich die Position Rembrandts am Beispiel des *Bades der Diana* zeigen, einem knapp über 90 cm breiten Leinwandgemälde, das sich heute auf Schloss Anholt (Sammlung des Fürsten von Salm-Salm) befindet (Abb. 15)<sup>59</sup>. Schon das dramatische Landschafts-

56 Lk 15,11–32.

57 Frans Hals, Lautenspielender Narr, ca. 1623, Leinwand, 70 x 62, Paris, Musée du Louvre; s. Slive, Frans Hals (wie Anm. 50), S. 168f.

58 Jutta von Zitzewitz, Frans Hals. *Malle Babbe*, Berlin 2001; Slive, Frans Hals (wie Anm. 50), S. 236–241.

59 Vgl. Werner Busch, *Das keusche und das unkeusche Sehen. Rembrandts ‚Diana, Aktaion und Callisto‘*, Zeitschrift für Kunstgeschichte 52 (1989), S. 257–277; Christopher Wright, *Rembrandt*, München 2000, S. 62f.

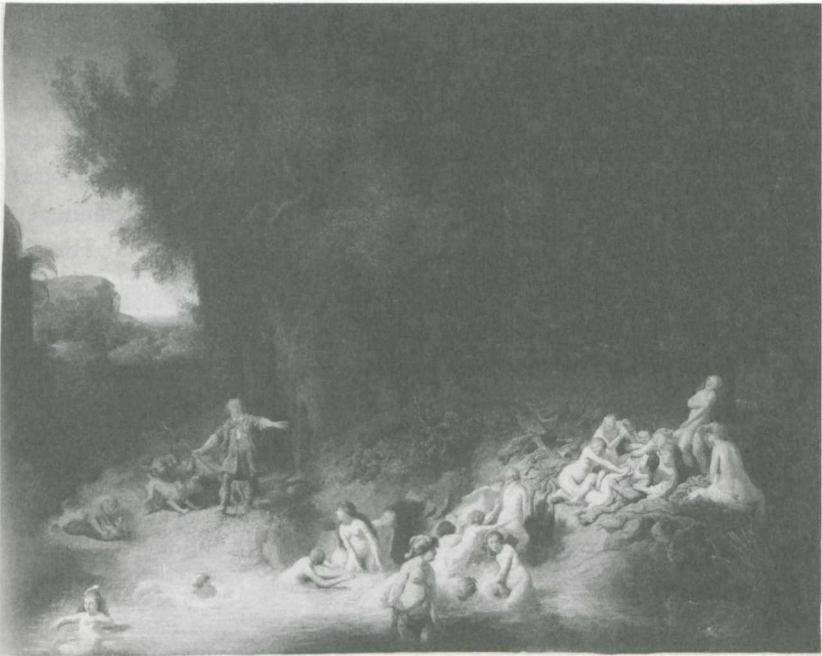


Abbildung 15

Rembrandt, Das Bad der Göttin Diana, dazu die Geschichte von Aktäon und Kallisto, 1635 (Schloss Anholt am Niederrhein, Sammlung des Fürsten zu Salm-Salm).

szenario unterscheidet das Gemälde deutlich von vergleichbaren Lösungen italienischer Klassizisten. Lohnend scheint der Vergleich mit einem Gemälde verwandter Thematik aus dem Œuvre von Domenico Zampieri, genannt Domenichino (1581–1641) – auch wenn Rembrandt wahrscheinlich nie unmittelbare Kenntnis von dessen Arbeiten erlangte. In Domenichinos großformatigem Leinwandbild von 3,20 m Breite, das einen Bogenschießwettbewerb unter den Nymphen Dianas zeigt, entstanden 1616/17 und heute in Rom in der Galleria Borghese aufbewahrt, herrscht – neben der generellen Ausgeglichenheit der Gestaltung – eine regulierte Abstufung der dargestellten Affekte zwischen Anspannung, Enttäuschung und Freude. Das Verhalten der Nymphen

bewegt sich in einem kontrollierten, alle Extreme vermeidenden Rahmen<sup>60</sup>.

Gegen eine solche Art von Bildauffassung formulierte Rembrandt eine radikale Gegenposition. Zum einen fügte er zum klassischen Sujet des Dianabades die tragische Figur des Jägers Aktäon hinzu. Dieser verwandelt sich gerade, nur weil er rein zufällig die jungfräulichen Nymphen, im Wasser gespiegelt, nackt gesehen hat, in einen Hirsch. Im nächsten Augenblick werden seine eigenen Hunde über ihn herfallen. Zum anderen fügte er die weit seltener dargestellte Geschichte der Kallisto hinzu, deren heimliche Schwangerschaft entdeckt wird. Dabei beherrscht offenbar nicht moralische Betroffenheit und Entrüstung über den Bruch des jungfräulich-keuschen Lebenswandels die Darstellung, sondern eine Schadenfreude, wie sie in der Malerei dieser Zeit ihresgleichen sucht: Eine der nackten Nymphen kann sich offenbar vor Lachen kaum halten. Dabei gibt sie den angedeuteten klassischen Schamgestus preis; zwar bleibt ihre Brust bedeckt, dafür jedoch gibt sie umso deutlicher den Blick auf das Geschlecht frei. Mit diesem hässlichen Lachen streut Rembrandt erheblichen Zweifel an der moralischen Integrität der Jungfrauengemeinschaft und holt sie in das Spektrum menschlicher Verhaltensweisen und Abgründe zurück.

Die lachende Nymphe wird kompositorisch zur Gegenspielerin des Aktäon: Dieser kommt unschuldig zu Tode, weil er die Nymphen nackt gesehen hat. Doch diese Nacktheit entpuppt sich nicht als die der Unschuld. Vielmehr beherrschen Neid, Missgunst und Schadenfreude die Jungfrauengemeinschaft. Doch gerade dadurch wird das klassische Thema in seiner dramatischen Brisanz voll wirksam.

Rembrandt hat mit seinem Gemälde dafür eine künstlerische Gestalt gefunden, die gleichermaßen ästhetischen Genuss wie inhaltliche Reflexion anzuregen vermag. Es geht nicht darum, affirmativ auf ein *schönes* Vorbild zu reagieren, sondern sich auch mit den Schattenseiten der Menschen auseinanderzusetzen.

60 Domenichino, Bogenschießwettbewerb unter den Nymphen der Diana, Öl auf Leinwand, 1616/1617, Rom, Galleria Borghese; s. Julian Kliemann, Kunst als Bogenschießen. Domenichinos 'Jagd der Diana' in der Galleria Borghese, Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana 31 (1996), S. 273–312, hier 279–286.



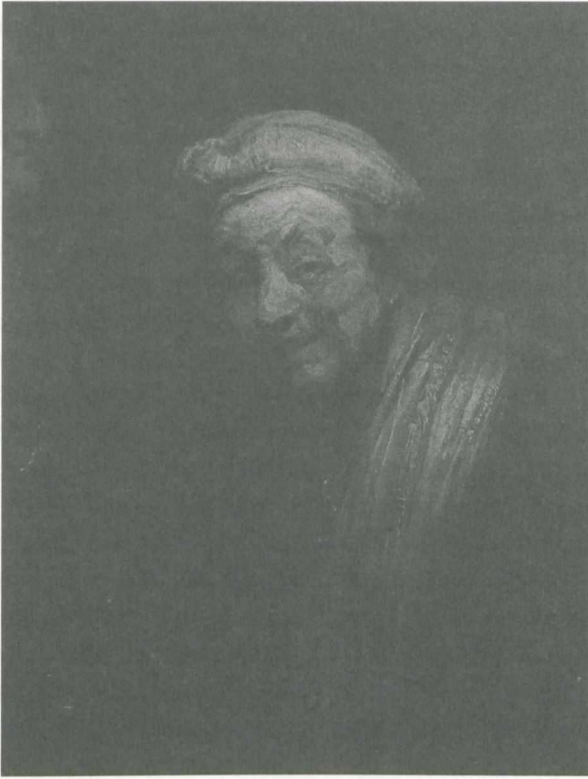


Abbildung 16

Rembrandt, Selbstbildnis (als Zeuxis), ca. 1662 (Köln, Wallraf-Richartz-Museum).

Ähnliches gilt für das berühmte Selbstbildnis des lachenden Rembrandt, das zumeist um 1662 datiert wird (Abb. 16)<sup>61</sup>. Hier kann man

61 H. Perry Chapman, *Rembrandt's Self-Portraits. A Study in the Seventeenth-Century Identity*, Princeton 1990; Claus Grimm, *Rembrandt selbst. Eine Neubewertung seiner Porträtkunst*, Stuttgart/Zürich 1991; Franz Vonessen, *Selbstporträt und Selbsterkenntnis. Zu Rembrandts Selbstdarstellung als „Lachender Alter“*, *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 37 (1992), S. 123–152; Hermann Ulrich Asemissen / Gunter Schweikhart, *Malerei als Thema der Malerei*, Berlin 1994, S. 146ff., 164; *Rembrandt by himself. Ausst.-Kat.*, hg. v. Christopher Wright / Ernst van de Wetering, London 1999 (dt. Ausg.: Stuttgart 1999); Wright, *Rembrandt* (wie Anm. 59), S. 336f.; Ekkehard Mai, *Rembrandt. Selbstbildnis als Zeuxis*, Berlin 2002; Jürgen Müller, *Rembrandt als Zeuxis*, in: *Der Künstler als Kunstwerk. Selbstporträts vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Stuttgart 2005, S. 92.

dem Motiv des Lachens regelrecht programmatischen Charakter zuzusprechen<sup>62</sup>.

Lange Zeit wurde vermutet, der Maler habe sich hier in die Rolle Demokrits, des *lächelnden Philosophen* der Antike, begeben. Dessen wesentliches Attribut war in seinen neuzeitlichen Darstellungen das Lachen – nicht selten in Gegenüberstellung zum trauernden Heraklit<sup>63</sup>.

Die Nebenmotive des Bildes regen allerdings zu einer anderen Lesart an: Offensichtlich steht der greise Maler mit seinem zum Lachen geöffneten Mund mit Malstock neben einem Gemälde, das eine ältere Person zeigt. Zu Recht wurde dieses Motiv mit einer antiken Künstlerlegende in Zusammenhang gebracht, die unter anderem vom niederländischen Künstlerbiographen Karel van Mander in seinem ‚Schilder-Boeck‘ von 1603/04 kolportiert wurde<sup>64</sup>: der Legende vom Tod des Malers Zeuxis. Der berühmte griechische Künstler soll sich über die von ihm selbst gemalte Darstellung einer alten Frau regelrecht totgelacht haben<sup>65</sup>. Damit wurde Zeuxis zum Opfer seiner eigenen künstlerischen Fähigkeiten: Statt, wie sonst, die Schönheit der Natur zu steigern, hat er in diesem Fall fatalerweise deren Hässlichkeit übertroffen. Entsprechend der aristotelischen Auffassung, nach der das Lächerliche aus dem Hässlichen resultiert, war das Lächerliche hier offenbar in so hohem Maß gesteigert, dass der Maler dadurch zu Tode kam<sup>66</sup>.

Bemerkenswert am Gemälde Rembrandts ist, dass es den Maler mit der beiläufigen Inszenierung dieser Legende als radikalen Opponenten des Zeuxis erweist. Weithin berühmt war Zeuxis nämlich als

62 Ein vergleichbares Motiv zeigt im 18. Jahrhundert das Selbstbildnis von Jean-Etienne Liotard von ca. 1770, heute in Genf, Musée d'Art et d'Histoire de la Ville; s. Omar Calabrese, *Die Geschichte des Selbstporträts*, München 2006, Abb. 140.

63 Vgl. Lieselotte Möller, *Demokrit und Heraklit*, in: *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, Bd. 3, Stuttgart 1954, Sp. 1244–1251; Albert Blankert, *Heraclitus en Democritus*, *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 18 (1967), S. 31–124; Thomas Rütten, *Demokrit – lachender Philosoph und sanguinischer Melancholiker. Eine pseudohippokratische Geschichte* (Mnemosyne, Supplementum 118), Leiden u. a. 1992.

64 Karel van Mander, *The Lives of the Illustrious Netherlandish and German Painters*. From the First Edition of the ‚Schilder-Boeck‘ (1603–1604), hg. v. Hessel Miedema, *Doornspijk* 1994, Bd. 1–6, hier Bd. 1, S. 462.

65 Vgl. dazu: Arent de Gelder, *Selbstbildnis als Zeuxis*, 1685, Frankfurt a. M., Städtisches Kunstinstitut; s. J. W. von Moltke, *Arent de Gelder. Dordrecht 1645–1727*, *Doornspijk* 1994, S. 99f. u. Taf. XXXVI.

66 Aristoteles, *Poetik*. Griechisch-deutsch, hg. v. Manfred Fuhrmann, Stuttgart 1994, S. 17.

Vertreter des ästhetischen Ideals – als der Maler, der, um die schöne Helena darzustellen, die fünf schönsten Frauen als Modell auswählte und deren jeweils schönste Körpermerkmale zu einer vermeintlich idealen Schönheit vereinigte. Mit dieser Anekdote wurde Zeuxis zum Gewährsmann aller Vertreter des Idealen und somit aller neuzeitlichen Klassizisten. – Ausgerechnet in einem Gemälde, das mit seinem reliefhaften Farbauftrag, der reduzierten Palette und dem starken Hell-Dunkel schon formal ein sehr individualisiertes Erscheinungsbild aufweist, begibt sich Rembrand in die Rolle dieses weithin bekannten Repräsentanten des Ideals, um zugleich mit seiner radikalen Gegenposition zu konfrontieren<sup>67</sup>.

Die Figur des Malers lacht mit Blick auf die Betrachter und distanziert sich damit kritisch von den allgemeinen Erwartungen und den Bildungsidealen und -normen, mit denen ausgerüstet man gemeinhin glauben könnte, ein Gemälde zu begreifen. Zugleich ist der Blick des Dargestellten der Blick des Malers in sein eigenes Spiegelbild. Damit ist das Lachen auch ein Lachen über sich selbst. In jedem Fall begegnet der runzelige alte Mann in einer ästhetischen Formulierung, die es ohne weiteres erlaubt, das Bild als solches zu genießen und sich zugleich kritisch mit seinem Gegenstand auseinanderzusetzen.

Der Ausdruckswert des Lachens mit den auffallend hochgezogenen Augenbrauen bleibt dabei vieldeutig und durchaus gebrochen – so sehr, dass man daran zweifeln kann, ob es überhaupt ein Lachen ist. In jedem Fall ist der Ausdruck nicht der der reinen Überheblichkeit oder des puren Sarkasmus; genauso wenig ist es allein das milde Lächeln des gealterten Menschen über die Welt und über sich selbst. Rembrandt bringt einen Aspekt des Lachens ins Spiel, der in der abendländischen Geschichte gemeinhin wenig Raum besaß. Er konfrontiert uns mit einer ganz persönlichen Art von Heiterkeit, deren Tiefen und Brüche markiert sind, ohne dass sie eindeutig benennbar wären. Der inszenierte Charakter des Intimen ist also keiner der schutzlosen Auslieferung.

Damit gibt Rembrandt der europäischen Kunst das *animal risibile* der aristotelischen Tradition zurück: das Geschöpf, das Mensch ist, weil es lacht. Er hat eine künstlerische Form gefunden, die uns adäquat mit seiner Menschlichkeit als Individuum konfrontiert. Rembrandts

67 Vgl. Harry Berger, *Fictions of the Pose. Rembrandt against the Italian Renaissance*, Stanford 2000.

Lachen verweigert sich den theologischen Bedenken, den moralischen Instanzen, den gesellschaftlichen Verhaltensnormen und den künstlerischen Leitbildern – kurz: nahezu allen historischen Vorbedingungen, von denen oben die Rede war.

Und zugleich konfrontiert uns das Gemälde mit einer künstlerischen Position, die unmittelbar erweist, dass sich das Wesen der Malerei nicht darin erschöpfen muss, den Menschen in einer vermeintlich idealen Gestalt vor Augen zu stellen. Vielmehr macht es deutlich, dass der Mensch gerade im Ausdruck seiner Affekte und Verhaltensweisen einen äußerst spannungsreichen Stoff bietet. Diesen künstlerisch zu bewältigen, stellt eine wesentliche Herausforderung dar und verlangt von den Betrachtern mehr als die affirmative Verinnerlichung eines Ideals.

Dabei nimmt das Motiv des Lachens dem Dargestellten in der künstlerischen Formulierung, die Rembrandt dafür gefunden hat, nicht seine Würde – im Gegenteil: Das Gemälde evoziert den Eindruck, ihm in seiner Menschlichkeit und in seiner individuellen Ausdruckskraft zu begegnen.