

Die Beschäftigung mit der visuellen Kultur von *disability* kann als ein noch vielfach unbearbeiteter Teilbereich der Disability Studies betrachtet werden. Dies gilt umso mehr für vormoderne Gesellschaften. Bezogen auf Mittelalter und Frühe Neuzeit wurden bisher vor allem ganz bestimmte Formen der Bildproduktion untersucht: Dazu gehören etwa die Imaginationen des Monströsen, Abweichenden, Staunens- oder Schreckenerregenden, zum anderen Bildformeln, die sich als eine Möglichkeit zur Kennzeichnung gesellschaftlich marginalisierter Gruppen oder Personen etablierten, etwa die Darstellungen von Bettelnden.¹ Gemeinsam formen sie ein Repertoire, das wiederum unser Bild von ‹Behindern› in Spätmittelalter und Früher Neuzeit wesentlich mitgeprägt hat, und wir gehen häufig davon aus, dass diese Visualisierungen auch für die Menschen dieser Zeit die maßgeblichen Repräsentationen von ‹verkörperter Differenz› darstellten. Besagte Bildformeln eint jedoch die Konzentration auf das, was sichtbar ist, zum Beispiel ‹ins Auge fallende› Beeinträchtigungen, Attribute, die auf *disability* verweisen, oder Körper, die gezielt als ‹abweichend› ins Bild gesetzt wurden. Gemäß der Annahme, dass das Bildverständnis historisch wandelbar ist, lohnt es sich jedoch, nicht nur danach zu fragen, was auf den Bildproduktionen vergangener Gesellschaften zu sehen ist, sondern auch, welche Bedeutung Sehen und Sichtbarkeit für diese Gesellschaften hatten. Ich möchte daher vorschlagen, die visuelle Kultur der Vormoderne im Hinblick auf *disability* auch auf Phänomene des Nicht-Sichtbaren hin zu befragen.²

Um diesen Aspekten auf die Spur zu kommen, nehme ich das Bildnis der Magdalena Rehlinger (1510–1547), der ersten Ehefrau des Verfassers des ‹Ehrenbuches› der Augsburger Familie von Stetten, zum Ausgangspunkt (Abb. 1).³ Auf den ersten Blick handelt es sich um eine konventionelle Darstellung: eine standesgemäß, modisch gekleidete Kostümfigur, wie sie für die Gedächtniskultur hochrangiger städtischer Geschlechter typisch ist. Magdalena erscheint in aufwändiger, goldverzierter Kleidung mit gebauschten Ärmeln, Halskrause und einer Goldkette; sie trägt eine ausladende Schaube und ein verziertes Barett, das an einer Kalotte befestigt ist. Sie ist nach dem Typus des Hüftbildes aufrecht stehend abgebildet; in der Hand hält sie ein Ziertüchlein als modisches Accessoire. Das Bildnis weist keine Zeichen von Krankheit, Beeinträchtigung, Schwäche oder Schmerzen auf und scheint zunächst für die Disability History nicht interessant zu sein. Dies ändert sich jedoch, wenn es im Verbund mit dem zugehörigen Text betrachtet wird. Der Verfasser, Christoph von Stetten (1506–1556), kündigt das Bildnis auf der Seite zuvor an und legt dar, dass es nach Magdalenas Tod mit Hilfe einer Vorlage angefertigt wurde. Es war durchaus nicht unüblich, postum Abbilder von Familienmitgliedern zu rekonstruieren. Bemerkenswert ist allerdings, dass hier, dem Text zufolge, nicht Magdalenas vorzeitiges Ableben, sondern eine langwierige Krankheit den Ausschlag gab:



1 *Christoph von Stetten und Magdalena Rehlinger*. Ehrenbuch der von Stetten, 1548–1555. Aystetten, Hausarchiv derer von Stetten, Nr. 239, S. 28–29

Nachmals folgt mein ersten eliche lieben Hausfraw Magdalena Rechlingerin seligen Conterfectura ab ainer ires Herren Vaters Herrn Connrath Rechlingers verlassne Thaffel ires Alters sex Jar abgemacht vnd abconterfect worden. Dan irer langkwirige Krankheit halben nie zw der Abconterfектung raichen mogen, also in Gott verschiden den dreyechenden Tag Mayo zw Abent zwischen fünf vnd sex Stund des fünfzechenhundertvndsebenfierzigsten Jar.⁴

Bei besagter Tafel handelt es sich um das bekannte, von Bernhard Strigel (1465–1528) im Jahr 1517 gemalte Diptychon, das Konrad Rehlinger auf dem einen sowie seine acht Kinder auf dem anderen Flügel zeigt (Abb. 2). Magdalena ist im Alter von sieben Jahren dargestellt (Abb. 3).⁵ Die davon ausgehende Kostümfigur im ‹Ehrenbuch› zeigt sie in einer weniger ausgeprägten Profilansicht, dennoch sind die leicht gebogene Nase, die geschwungenen Lippen, die Kinnpartie sowie die blaugrauen Augen wiederzuerkennen.

Ist nun aus dem Umstand, dass Magdalenas ‹Bildnis› keinerlei Anzeichen ihrer langen Krankheit zeigt, zu schließen, dass *disability* als unansehnlich, abstoßend oder schambesetzt galt? Wurden nicht-normative Körper ausgeblendet und verborgen? Mehr noch: Wurde *disability* nur dann, wenn sie mit dem sozial und kulturell fest umrissenen Status der ‹Bedürftigkeit› einherging, gezielt sichtbar gemacht, etwa anhand der Bildformel des – überwiegend männlichen – Bettlers mit provisorischen Gehhilfen und zerrissenen Kleidern? Konnte *disability* demnach nur als das ‹Andere›, als soziales Außenseitertum oder schreckenerregende körperliche ‹Missgestalt› visualisiert werden? Es ist nicht auszuschließen, dass die Darstellung von sozial oder moralisch ‹abseitigem› Bildpersonal mit nicht-normativen Körpern, mit ‹abweichen-der› Gestik oder Mimik, Haltungen oder Bewegungen einem einseitigen, vorurteils-

2 Bernhard Strigel, *Rehlinger-Diptychon: Die acht Kinder des Konrad Rehlinger*, 1517, Öl/Holz, 209 x 98 cm, Inv.Nr.: WAF 1065. Bayerische Staatsgemäldesammlungen – Alte Pinakothek, München



3 Magdalena Rehlinger im Alter von ca. sieben Jahren (Detail aus Abb. 2)

behafteten Bild von *disability* Vorschub leistete. Ich möchte jedoch anhand des Bildnisses von Magdalena Rehlinger eine weitere, ergänzende Lesart vorschlagen.

Es ist zunächst kaum bemerkenswert, dass Magdalenas Krankheit nicht abgebildet wurde – körperliche Eigenarten gehören nicht zum Bildrepertoire der Familienbuchüberlieferung.⁶ Die individuelle körperliche Erscheinung tritt vielmehr hinter der sozialen Rolle zurück, die die abgebildete Person idealtypisch verkörpert. Somit bestand auch kein Anspruch auf Porträthälichkeit. Vorlagen aller Art wurden für unterschiedliche Personen – zum Teil mehrfach – verwendet.⁷ Geschlechterbücher waren dabei stets auf die langfristige Rezeption durch nachfolgende Generationen ausgerichtet. Dass Magdalenas Bildnis individualisierende Züge aufweist, deutet auf das Bemühen um eine besonders aufwendige, statusträchtige Gedenküberlieferung in Anlehnung an die ‹Ehrenbücher›, die der Geschichtsschreiber Clemens Jäger u. a. für die Fugger erarbeitete, hin.⁸ Das Gedenken gilt dabei allerdings nicht Magdalena als individueller Person, sondern dem Geschlecht derer von Stetten. In diesem Kontext kann die angestrebte Porträthälichkeit vor allem als Distinktionsmerkmal verstanden werden. Die Porträthälichkeit wird auch bei den Bildnissen des Verfassers und seiner zweiten Ehefrau im Text betont.

Ferner ist hervorzuheben, dass sog. bebilderte Geschlechterbücher zentral darauf abzielten, dass Bild und Text gemeinsam ‹gelesen› wurden – nur auf diese

Weise konnten die Bildnisse ihre Gedächtnisfunktion entfalten. Aus Perspektive der Disability History ist in Bezug auf Magdalenas Darstellung nicht das Bildnis an sich aufschlussreich, sondern erst die Untersuchung des Zusammenspiels von Bild und Text. Der Text kündigt das Bildnis mit einem deutlichen Hinweis auf Magdalenas «langkwirige Krankheit» an und steuert so maßgeblich dessen Rezeption. Warum aber machte Christoph überhaupt auf die Krankheit aufmerksam? Magdalena war im Jahr vor der Erstellung des Familienbuches verstorben; diese Information hätte im Kontext der Familienüberlieferung als Begründung für die Verwendung einer Vorlage ausgereicht. Jedoch führt er eigens die «langkwirige Krankheit» an, in deren Folge es «nie» zu einem Bildnis habe «raichen mogen». Zwar wissen wir nicht, ob sich Magdalenas Zustand – über den nichts weiter bekannt ist – auf ihr Äußeres ausgewirkt hatte. Jedoch legt die Hervorhebung der Krankheit nahe, dass das Bild keineswegs Magdalenas Gestalt in ihren letzten Lebensjahren entsprach. Zusätzlich betont Christoph auch in der Bildunterschrift, die die Daten – Tag, Jahr, Ort und Uhrzeit – von Magdalenas Geburt und ihrem Sterben enthält, dass es sich um eine bloße Annäherung handelt: «[v]nngefarliche gleichmesigenn abconterfектung Inmaßen ain blatt hifor Disem vonn bemeltt Ist [...].»⁹ In der Vorstellung der Nachkommenschaft konnte das Bildnis daher nur allzu leicht von beliebigen Bildern der kranken Magdalena überlagert werden. Diesen Rezeptionseffekt scheint Christoph von Stetten nicht nur bewusst in Kauf genommen, sondern sogar forciert zu haben, wie der zweifache Verweis auf den Konstruktionscharakter des Bildnisses zeigt. Er unterließ damit sogar in gewisser Weise sein statusträchtiges Bildprogramm. Möglicherweise entschied er sich dennoch für dieses Vorgehen, da ihm Magdalenas Krankheit als Teil ihrer Biographie bedeutsam erschien, als etwas, das er nicht einfach unterschlagen oder ausblenden wollte. Wie es für Familien- und Geschlechterbücher typisch ist, wird die körperliche Verfasstheit nicht spezifiziert; es ist vielmehr schlachtweg «ihre» Krankheit. Sie verweist auf Magdalenas Lebens- und Leidensgeschichte und damit auf ein biographisches Verdienst, wie es in der Familienbuchüberlieferung im Falle langer Krankheit oder Beeinträchtigung häufig eigens ausgewiesen wird.¹⁰ «Krankheit» bzw. *disability* ist somit zwar nicht sichtbar, aber aufgrund des Textes weiterhin «evident»; sie oszilliert gewissermaßen zwischen Nicht-Sichtbarkeit und Vorstellbarkeit.

Dennoch, oder vielleicht sogar aufgrund dieser Instabilität des Bildes, erfüllt das Geschlechterbuch vollauf die ihm zugedachten Funktionen der statusträchtigen Repräsentation und der Gedächtnissicherung. Einer der Gründe dafür liegt darin, dass Bildnissen im familiengeschichtlichen Kontext weiterhin vor allem ein symbolischer Wert zukam: Sie repräsentierten soziale Positionen, die als stabil und unveränderlich erscheinen sollten, auch und gerade im Fall «kranker» oder «gebrechenhafter» Personen. Der individuelle Körper hingegen galt als wandelbar, unabgeschlossen und fluide. Er war durch äußere Einflüsse, aber auch die Wandlungen und Bewegungen der materiellen Zusammensetzungen im Inneren ständiger Neu- und Umordnung ausgesetzt. Zudem hatte er eine andere «Reichweite» als unserem heutigen Verständnis gemäß; er war nicht nur in seinem Inneren weitaus wandelbarer und wechselhafter, sondern auch in seinem Verhältnis von Innen und Außen, in den Umrissen seiner «Gestalt», weniger deutlich abgrenzbar. Körper, Kleidung und «Haltung» standen in einem komplexen wechselseitigen Abhängigkeitsverhältnis; gemeinsam bildeten sie die «Gestalt» einer Person zu einem bestimmten Zeitpunkt. Kleidung wurde als eine Erweiterung des Körpers, gewissermaßen als seine lesbare

Oberfläche, aufgefasst, die durch entsprechende Haltungen und Positionierungen im sozialen Raum für einen gewissen Zeitraum *ins Bild gesetzt* wurde. Der Körper wurde auf diese Weise immer wieder neu zu einem Bildnis gestaltet, das spezifische Aussagen zu sozialem Status, zu Ehre und Unehre evident machte, *vor Augen* stellte, wie es im zeitgenössischen Sprachgebrauch heißt. Im Kontext der Überlieferung der sog. ratsfähigen Familien sind diese zudem oft auch auf Amts- oder Heiratsfähigkeit zu beziehen. Der vormoderne Körper *als Bild* ist somit keine stabile Figur; er wird vielmehr als performative, situativ wirksame Konfiguration immer wieder neu *sichtbar*. Zugleich wurde gerade aufgrund der Zeichenhaftigkeit des Körpers das Äußere im 15. und 16. Jahrhundert zunehmend als trügerisch wahrgenommen. Kleidung, Tracht, Bewegungen, und mit ihnen die Körper, als deren Ausweis sie fungieren, galten als der Mode unterworfen, als wechselhaft und wenig verlässlich.¹¹

Bezogen auf eine visuelle Kultur von *disability* bedeutet dies allerdings nicht, dass figürliche Darstellungen keine stabilen Bedeutungszuweisungen aufweisen konnten. Hagiographische Bildproduktionen, von Altarbildern, Mirakeltafeln, Votiv- und Stifterbildnissen über Reliquienbehältnisse bis zu Amulettten und heilkräftigen Bildzetteln, stellen häufig die Körper entweder der Heiligen selbst oder der von ihnen zu heilenden Menschen in den Mittelpunkt. Vor allem im späten Mittelalter kamen Bildformeln auf, die den menschlichen Körper nicht nur in seiner Verletzlichkeit abbildeten, sondern damit einen bewusst veristischen Anspruch verbanden. Verrenkte, gequälte, verstümmelte, blutüberströmte, von Wunden oder Krankheitszeichen übersäte Körper sind bekanntlich keine Seltenheit innerhalb der mittelalterlichen und der fruehneuzeitlichen, zunehmend auch der medikalen und anatomischen Bildkultur. Insbesondere Passionsdarstellungen sind seit dem 15. Jahrhundert auf Anschaulichkeit und Nachvollziehbarkeit des Leidens ausgerichtet. Bildnissen, auf denen die Protagonisten größtmögliche Verwundungen erlitten oder die mit klar identifizierbaren Krankheitszeichen ausgestattet sind – etwa die Heiligen Sebastian und Rochus – wurde zudem apotropäische und heilende Wirkung zugesprochen. Zugleich waren Krankheit, etwa offene Wunden oder Geschwüre, fehlende Gliedmaßen, Verrenkungen, überproportionale Körperteile oder auch Hässlichkeit, als ikonographische Verweise auf moralische Devianz, Sündhaftigkeit und Abfall vom Christentum etabliert. Im Rahmen dieser spezifischen Bildformeln – z.B. der Passion oder Martyrien, aber auch zur abfälligen Charakterisierung von Bettlern – erscheint *disability* als verachtenswert, als äußerstes Zeichen innerer Verworfenheit. Auch das im späteren Mittelalter aufkommende Interesse an der Physiognomie lässt darauf schließen, dass der Körper in bestimmten Kontexten als Ausweis des inneren Wesens in Fragen von Lebensführung, Moral, Frömmigkeit und Ehrbarkeit gelesen werden sollte.

Es stellt sich somit nicht nur die Frage, unter welchen Voraussetzungen Körper und Körperlichkeit in vormodernen Bildkulturen als abbildbar galten, sondern auch, in welchen Kontexten das sichtbare Äußere einer Person sozial und kulturell wirksam werden konnte. Ein Großteil des Mittelalters etwa war nur wenig mit der Abbildung unterschiedlicher Körper und ihrer Zustände befasst. Seit dem frühen Christentum galten selbst mimetische Darstellungen als unzuverlässige, unsichere Bedeutungsträger, die zusätzliche Absicherung in Form geteilter Wissensbestände sowie eines gemeinsamen Einverständnisses über Sehgewohnheiten – etwa bezogen auf die korrekte Identifikation der Bildelemente, die besondere Aufmerksamkeit verlangten – erforderlich machten. Während sich seit dem Spätmittelalter Abbildungspraktiken mit mimetischem Anspruch herausbildeten, fungierten Bilder in

vielen Kontexten weiterhin vor allem als Verweise, die zum Beispiel durch textuelle oder heraldische Zusätze ergänzt werden mussten.¹²

Eine solche komplexe Bildpraxis haben wir im Bildnis der Magdalena Rehlinger vor uns. Weitere Beispiele für den Gebrauch instabiler Bild-Text-Konfigurationen in Bezug auf die körperliche Gestalt sind etwa unter den Mirakeltafeln zu finden, die im äußeren Umgang der Wallfahrtskapelle in Altötting oder als Teil des großen «Mariazeller Wunderaltars» zu sehen sind.¹³ Diese sind hinsichtlich Medium, Format, Aussageabsicht und sozialer Funktion ganz anders gelagert als ein bebildertes Geschlechterbuch, werfen jedoch in ähnlicher Weise Fragen zu mimetischen Bildpraktiken auf, die insbesondere den kranken, beeinträchtigten oder schmerzerfüllten Körper betreffen. Die beiden Mirakelserien entstanden im ersten Viertel des 16. Jahrhunderts zur Bewerbung ihrer jeweiligen Schreine. Die einzelnen Bilder zeigen stets die Notlage, in der durch Fürbitte Marias auf wundersame Weise Hilfe erfahren wird. Neben der Rettung aus Seenot, Feuergefahr oder Gefangenschaft ist eine große Zahl der dargestellten Mirakel auf Befindlichkeiten bezogen, die im und am Körper lokalisiert werden: Dämonen und Ungeziefer werden ausgetrieben; kinderlosen Paaren wird geholfen; schwere Verletzungen, anhaltende Krankheiten und Beeinträchtigungen werden geheilt und sogar Tote auferweckt.

Die Mirakeltafeln und -berichte haben mit Familien- und Geschlechterbüchern den Anspruch gemeinsam, wahrheitsgemäße Zeugnisse tatsächlicher Vorkommnisse zu sein. Ihre Authentizitätsbehauptung erwächst dabei aus konkreten Daten, etwa Namens-, Orts- und Zeitangaben. Der Wahrhaftigkeitsanspruch wird keineswegs dadurch gemindert, dass die Bildnisse oft nur ungenau den Inhalt der begleitenden Texte abbilden und zum Teil sogar davon abweichen. Während die Texte etwa von schweren Verkrümmungen und Dislokationen, dauerhaft verkrampten Gliedern oder schmerzhaften Krankheiten sprechen, sind auf den Bildtafeln häufig einfach Menschen abgebildet, die halb aufrecht im Bett liegen oder sitzen. Zahlreiche Bildtafeln scheinen somit nicht mit der Absicht erstellt worden zu sein, «verkörperte Differenz» ins Bild zu setzen.¹⁴ Krankheit oder Beeinträchtigung sind häufig eher wie ein Attribut, beinahe requisitenartig, an einen ansonsten nicht weiter auffälligen Körper angefügt, etwa in Form leicht abgewinkelter Hände.

Ein Beispiel dafür ist die Darstellung einer Frau, die im Kindbett zehn Wochen lang an Händen und Füßen «erkrummt» war (Abb. 4). Dem begleitenden Text zufolge wurde sie «gesundt», nachdem sie eine Pilgerreise nach Mariazell gelobt hatte.¹⁵ Auf der Mirakeltafel wird die Frau im Bett sitzend innerhalb einer reich ausgestatteten Stube abgebildet; sie trägt eine Nachthaube und anscheinend ein Nachtgewand. Mit Ausnahme der Arme, die oberhalb des Deckbettes zu liegen kommen, ist ihr Körper bis zur Brust zugedeckt. Die «erkrummt» Hände sind lediglich durch eine leichte Beugung der Gelenke nach innen angedeutet; die Finger bleiben unverkrampft. Das Gesicht ist mit schmerzerfülltem Blick, zugleich aber hoffnungsvoll zu Maria erhoben, die in einem Strahlenkranz erscheint.

Zeitgenössische BetrachterInnen der Tafel dürften die Bildaussage nicht in einer akkurate Wiedergabe des körperlichen Zustands gesucht haben. Zugleich war ihnen bewusst, dass die Aussicht auf Besserung nach zweieinhalb Monaten stark gemindert war. Darin – und nicht in der Heilung einer vorübergehenden Erkrankung – lag auch der Grund für die Anrufung Marias. Was uns als bloße «Krankheit» erscheinen mag, verstärkt durch unser heutiges Wissen über Komplikationen während und nach der Schwangerschaft, lässt sich hier besser im Kontext von



4 *Heilung einer Frau von schweren Geburtsfolgen* (1494), Großer Mariazeller Wunderaltar (um 1520). Graz, Universalmuseum Joanneum, Alte Galerie, Inv. Nr. 390

disability lesen. Die Übergänge zwischen akuten und chronischen Zuständen waren aus vormoderner Sicht besonders fluide, zumal die Erkrankten auch im Fall – aus unserer Perspektive – minderschwerer Erkrankungen, beim Einsetzen von Fieber oder bei leichten Schmerzen aufgrund des zeitgenössischen Körperbildes stets mit der Möglichkeit der Chronifizierung oder der Umwandlung dieser Phänomene in eine gravierende Erkrankung mit dauerhaften Beeinträchtigungen rechnen mussten. Zudem ist auch hier das Zusammenspiel von Bild und Text bedeutsam: Die Bildunterschrift lässt ahnen, dass eine andere Darstellungsweise durchaus möglich gewesen wäre, vielleicht denen der Bettelnden mit verkrümmten Gliedern, die wir aus anderen ikonographischen Kontexten kennen, nicht unähnlich. Warum nun gibt sich die Mirakeltafel nicht drastischer – würde dies nicht die Notwendigkeit eines Wunders noch deutlicher zutage lassen?¹⁶

In der Zusammenschau der Mirakeltafeln wird deutlich, dass diese auf andere Weise gelesen werden müssen als etwa Heiligendarstellungen, die die Werke der Barmherzigkeit durch den formelhaften Rückgriff auf bedürftige Bettler – die zudem anhand ihres körperlichen Zustands gesellschaftlich legitimierte Bedürftigkeit verkörpern – in Szene setzen. Die Mirakeltafeln hingegen bilden *disability* in Form nachvollziehbarer Alltagssituationen ab.¹⁷ Sie boten so nachahmenswerte Vorbilder an: soziale Positionierungen wie auch fromme Haltungen, die es leichter machen, langfristige Krankheits- und Schmerzerfahrungen in die eigene Lebenswelt zu integrieren. Auffällig ist, dass diejenigen Figuren, die Unfälle erleiden oder ein Anfallsgeschehen als Familienmitglieder oder BeobachterInnen miterleben, durch ausladende Körperbewegungen und expressive Gesten der Sorge oder Trauer gezielt in innerem Aufruhr dargestellt werden, während die Kranken und Beeinträchtig-

tigten für gewöhnlich ruhig und statisch erscheinen. Sie sitzen oder liegen im Bett oder knien andächtig. In der Regel tragen sie gefasste, wenn auch gelegentlich schmerzerfüllte Züge, und demonstrieren somit vorbildliche innere Haltungen: das Vertrauen in die Fürbitte Marias, vor allem aber die geduldige Hingabe in den Willen Gottes. Dem vormodernen Bildbegriff entsprechend, der auch eine didaktische Dimension aufweist – *bilde* (mhd.) verweist u. a. darauf, sich einem Vorbild ‹nachzubilden› – können die Tafeln als Spiegel verstanden werden, der zum Abgleich zwischen einem Vorbild und dem eigenen Verhalten diente.¹⁸ Dies schließt die abgebildeten kranken, beeinträchtigten und verwundeten Menschen und ihr Umfeld ein. Auf den Mirakeltafeln wird nicht zuletzt häufig die Einbindung in soziale Netzwerke zentral ins Bild gesetzt: Viele von ihnen weisen Figuren auf, die Hilfe, Trost und Beistand leisten, die mitleiden, emotional betroffen sind, ein Gelübde im Namen der Leidenden ablegen oder für sie beten. Die Tafeln bilden somit *disability* nicht als abweichende körperliche Verfassung, sondern als soziale Situation ab.

Text und Bild wirken dabei dezidiert zusammen: Zum Teil kann allein anhand des Textes erschlossen werden, um welche Form von Krankheit oder Beeinträchtigung es sich bei dem Gezeigten handelt. Dies könnte darauf hinweisen, dass solche Informationen im Detail eine untergeordnete Rolle spielten, so wie wir auch in Familien- und Geschlechterbüchern – etwa im Fall der Magdalena Rehlinger – häufig nicht mehr erfahren, als dass eine Person immerzu «krank», «gebrechenhaft» oder «schwach» gewesen sei. Die hier angeführte Mirakelgrafik lässt ohne den begleitenden Text kaum erkennen, dass es um kontrakte Hände und Füße geht. Diese Tendenz zeigt sich vielleicht am deutlichsten anhand einer weiteren Mirakelgrafik, die eine kniende Frau mit gefalteten Händen zeigt (Abb. 5). Dem Text ist zu ent-

5 *Heilung einer blinden Frau* (1479), Großer Mariazeller Wunderalter (um 1520). Graz, Universalmuseum Joanneum, Alte Galerie, Inv. Nr. 390



Ein erber frav ist blind gewesen vñ jar
auf großem vertraten hat sich gen zell
verheilen zu unsrer lieben fräuen von
bründen ist ir ein clanes gesicht worden wider
geben ~

nehmen, dass sie seit 13 Jahren «blind» war und sich «ausz grosem vertrawen» nach Mariazell gelobte.¹⁹ Von den sonst üblichen ikonographischen Verweisen auf Blindheit bzw. Sehbeeinträchtigungen, etwa geschlossenen Augen, wird hier kein Gebrauch gemacht. Erst der Kontext der Mirakelserie und die textuelle Rahmung lassen das Bildnis als Darstellung von *disability* erkennbar werden.

Auch hier springt *disability* somit im Bewusstsein der BetrachterInnen zwischen Sichtbarkeit und Nicht-Sichtbarkeit hin und her. Die Überführung des Erfahrungsbereichs des Körperlichen in zeichenhafte Verweise auf soziale Kontexte – in Form von Assistenzfiguren, Innen- und Außenräumen, Kostümen und Haltungen – trägt maßgeblich zu diesem Rezeptionseffekt bei: Auch wenn Beeinträchtigungen und körperliche Verfasstheiten nicht ins Bild rücken, werden Alltagssituationen und zeitliche Verläufe imaginiert, die *disability* als soziales Ereignis wie auch als Frömmigkeitserfahrung sichtbar machen und damit zugleich als Vorbild konstituieren.

Wie lässt sich nun die visuelle Kultur von *disability* in der Vormoderne weiter untersuchen? Die bisher umrissenen Beispiele machen deutlich, dass innerhalb zweier sehr unterschiedlicher Bildgattungen – bebilderten Geschlechterbüchern und seriellen Mirakeltafeln –, die Einzelpersonen mit Krankheiten oder Beeinträchtigungen zeigen, «verkörperte Differenz» nicht ohne Weiteres sichtbar wird. Ausgehend von diesen Beobachtungen ließe sich die Überlegung anstellen, dass über das gesamte Mittelalter und in die Frühe Neuzeit hinein figürliche Darstellungen eines, aber nicht das vorrangige Medium waren, in dem der Erfahrungsbereich von *disability* zur Anschauung gebracht, denkbar und vorstellbar gemacht wurde.²⁰ Sie werfen ferner die Frage auf, in welchen weiteren visuellen Kontexten der Vormoderne Phänomene, die wir – mit einem bewusst offenen und dehbaren Arbeitsbegriff – dem Bereich *disability* zurechnen könnten, eine derartige Zwischenposition zwischen Sichtbarkeit und Nicht-Sichtbarkeit einnahmen.

Dazu lohnt es sich, den Blick über Werke der bildenden Kunst hinaus zu erweitern. Eine vielversprechende Herangehensweise bietet etwa Tobin Siebers in seiner Untersuchung (zeitgenössischer) *disability aesthetics* an. Siebers zufolge berührt Ästhetik grundlegende Fragen, die «the body and its affective sphere» betreffen: «Aesthetics tracks the sensations that some bodies feel in the presence of other bodies».²¹ Nun möchte ich keineswegs vorschlagen, vormoderne Bildkulturen einfach analog zu modernen und zeitgenössischen Kunstwerken, zu medialen oder ästhetischen Praktiken unserer Zeit zu verstehen. Mir erscheinen insbesondere zwei Aspekte im Hinblick auf die Vormoderne anschlussfähig: Dazu gehört – erstens – Siebers' Verständnis dessen, was *disability aesthetics* umfasst. Es geht ihm weder allein um eine Geschichte von KünstlerInnen mit Behinderung noch um die Darstellung von Menschen mit Behinderung in Kunstwerken. Vielmehr nimmt er Werke und Zugänge zum Ausgangspunkt, die Körper in ihrer Materialität, Verwundbarkeit und Durchlässigkeit, aber auch in ihrer Medialität sichtbar, erlebbar oder denkbar machen, und anhand der Variabilität und Diversität des Körpers neue und grundsätzliche Fragen zum Wesen des Menschen aufwerfen. Am Beispiel von Arbeiten, die etwa Wunden, Verletzungen, Trauma, Tod und Sterblichkeit in den Mittelpunkt stellen, die den Körper, einschließlich Körperflüssigkeiten, als Material verwenden oder in Performances einbeziehen, zeigt Siebers, dass *disability* als wesentliche Ressource und eines der wesentlichen Konzepte zeitgenössischer Kunst gelten kann.²²

Diese Erweiterung der Perspektive entspricht einer zunehmenden methodischen Offenheit in der Annäherung an *disability* als sozialem, kulturellem, poli-

tischem und historischem Phänomen, die sich in den letzten Jahren beobachten lässt. Sie spiegelt sich etwa in den Ansätzen der *crip theory* und der Entwicklung neuer, methodisch anpassungsfähigerer Modelle von *disability*, etwa dem von Alison Kafer entworfenen *political/relational model*.²³ Auf diese Weise kommen zuvor von den Disability Studies ausgeblendete Erfahrungsbereiche in den Blick, etwa Trauma, Schmerz, Erschöpfung, Trauer oder Angst.²⁴ Damit geht jedoch nicht die Rückkehr zu einem medizinischen oder von Tragik geprägten Verständnis einher, sondern vielmehr die Anerkennung des mit *disability* verbundenen epistemologischen Potenzials: das einer anderen Sicht auf die Welt und die darin miteinander interagierenden Körper. Was Siebers unter *disability aesthetics* versteht, u. a. die Wahrnehmungen, die Körper in der Gegenwart anderer Körper verspüren, kann als ein Teilespekt dieser *cripistemologies* verstanden werden: etwa die Frage, wie die Wahrnehmung der Schmerzerfahrungen anderer unser eigenes Schmerzerleben prägt.²⁵ Auch die Instabilität und Unabgeschlossenheit des menschlichen Körpers kommt hier zum Tragen, wie Janet Price und Margaret Shildrick zum Ausdruck gebracht haben: «The disintegrity and permeability of bodies, the fluctuations and reversibility of touch, the inconsistency of spatial and morphological awareness, the uncertainty of the future, are all features that may be experienced with particular force in the disabled body, but they are by no means unique to it.»²⁶ Diese Zugänge erscheinen gerade im Hinblick auf die visuelle Kultur von *disability* und den damit verbundenen ästhetischen Praktiken vormoderner Gesellschaften aufschlussreich, wie ich im am Ende des vorliegenden Essays kurz umreißen möchte.

Anhand von Siebers' Konzept der *disability aesthetics* lässt sich damit – zweitens – auch untersuchen, wie ästhetische Praktiken in der Vormoderne spezifisches Wissen generierten. Er unterstreicht die Bedeutung von *disability*

[...] as a body of knowledge, one that may be possessed, used, and shared. Modern art embodies the knowledge of what it means to be a disabled person, where disability appears [...] in another form of embodiment—a complex embodiment, the experience of which teaches that disability is affected by environments and is changed by the diversity of bodies, producing specific knowledge about the ways that environment and embodiment mutually transform one another.²⁷

Vor dem Hintergrund des komplizierten Verhältnisses von Körper und Bild in vormodernen Gesellschaften können ‹komplexe Verkörperungen› gerade im Hinblick auf ästhetische Praktiken Aufschluss über den Stellenwert von *disability* für das damalige Menschenbild bieten.²⁸ Dabei ist vor allem der vormoderne Körper selbst als bildhaftes Medium als Teil einer visuellen Kultur von *disability* mitzudenken: sowohl als zeichenhafte Oberfläche wie als wandelbares, modellierbares Material, als Vorstellungsraum und als Produzent materieller Bilder. Von besonderer Bedeutung sind hier etwa die mit der sog. Imaginationslehre verbundenen physiologischen Prozesse, die man sich als materiell wirksame Bildproduktion im Körper vorstelle und deren Effekte man an anderen Körpern abzulesen meinte. Auch das Sehen selbst war zeitgenössischem Verständnis zufolge ein aktiver, materieller Prozess, der nicht nur zwischen Körpern, sondern auch zwischen verschiedenen Formen der Verkörperung vermittelte und diese mitformte.²⁹ Vor diesem Hintergrund bildeten etwa die Aktivitäten der *imaginatio* als Ausgangspunkt wundersamer oder auffälliger Körper einen Teil der spezifisch vormodernen visuellen Kultur von *disability*.

Ganz grundsätzlich lässt sich *disability* zudem in Siebers' Sinn als «body of knowledge» auf fundamentale kulturelle Praktiken beziehen, die weithin geteiltes

und nutzbares Wissen über die Durchlässigkeit, Wandelbarkeit und materielle wie spirituelle Formbarkeit des menschlichen Körpers in der Vormoderne einschlossen und zur Anwendung brachten. Dazu gehören etwa spätmittelalterliche Frömmigkeitspraktiken, wie das gezielte ‹Einbilden› der Passion. Die mentale Praxis des ‹Vor-Augen-Stellens› ist dabei nicht allein auf das mitleidige Betrachten eines leidenden Körpers beschränkt, sondern zielt zugleich auf eine absichtsvolle Angleichung, die sich unter Umständen in den Körper selbst einschreibt, etwa in das Herz.³⁰

Vormoderne *disability aesthetics* sind zudem nicht allein auf Theorien des Sehens oder auf visuelle Akte angewiesen. Zu *disability* als «body of knowledge» können auch die kulturellen Praktiken zählen, die auf Transformation des eigenen Körpers oder den eines Gegenübers abzielten, etwa an den Schreinen und Wallfahrtsorten vor allem des Früh- und Hochmittelalters. Zu einer visuellen Kultur von *disability* gehören damit auch performative Settings, in denen der ‹behinderte› Körper in den Mittelpunkt eines Netzwerks aus interpersonalen Erfahrungen und Wissensbeständen rückte und so auf besondere Weise sichtbar wurde. Dazu zählt etwa das Vorführen von und Versenken in Krankheits- und Leidenserfahrungen im Angesicht des Heiligen oder Transzendenten. Auch denjenigen, die als ZuschauerInnen anwesend waren, konnten daraus neue Perspektiven eröffnet werden. Dabei war nicht einfach die Heilung eines kranken oder beeinträchtigten Körpers das Entscheidende, sondern die Art und Weise, wie sich Körper und der sie umgebende Raum zueinander verhielten. Aufgrund der *praesentia* der Heiligen waren der Kirchenraum, insbesondere in unmittelbarer Nähe zum Schrein, zunehmend aber auch das äußere Gelände, wo sich kranke, Schmerzen empfindende und beeinträchtigte Menschen zum Teil für lange Zeit gemeinsam aufhielten, transzental aufgeladen.³¹ Raum und Körper waren in dieser Situation direkt aufeinander bezogen: Um der Wirkmächtigkeit der Heiligen – der sog. *virtus*, die den Körper regelrecht durchdrang – teilhaftig zu werden, war räumliche Nähe erforderlich; gleichzeitig wurde dieser besondere Raum erst anhand des Effekts, der in Interaktion mit den Körpern der Anwesenden hervorgebracht wurde, kurzzeitig sichtbar. So entstanden spezifische Körperbilder wie auch ein Wissen darüber, wie gerade die von allen Menschen geteilte Instabilität, Wandelbarkeit und Unabgeschlossenheit des Körpers auf mächtvolle Weise wirksam werden konnte. Zugleich stellten diese Settings eigene soziale Räume dar, die mittels bestimmter Erwartungen, Verhaltensweisen und Interaktionen konstituiert wurden. In ihnen konnte *disability* neue kulturelle Bedeutungen erlangen und – in Anlehnung an Siebers – als eine Form komplexer Verkörperung dazu beitragen, eine neue Sicht auf die Welt herauszubilden.

Mit Hilfe des Konzepts der *disability aesthetics* lassen sich demnach bildnerische und performative Praktiken und Wahrnehmungsweisen untersuchen, die in Mittelalter und Früher Neuzeit dazu beitrugen, den Umgang mit dem Nicht-Sichtbaren zu konfigurieren: *disability* stellte eine Möglichkeit dar, das Verhältnis zwischen der sichtbaren Welt und dem Bereich des Nicht-Sichtbaren erfahrbar und als kulturell vermittelbares Wissen teilbar zu machen. Dazu gehörten transzendentale und spirituelle Erfahrungen ebenso wie das unsichtbare Innere des stets unabgeschlossenen und zutiefst verletzlichen menschlichen Körpers. Weitere Untersuchungen sind nötig, um dies genauer auf Wandlungen im Laufe der Zeit, religiöse Umbrüche, Änderungen im Bild- und Mediengebrauch, das Entstehen neuer Körperbilder sowie auf die Bildkulturen und Bildnutzungen unterschiedlicher sozialer Gruppen zu beziehen.

Anmerkungen

- 1 Vgl. etwa die wertvollen Untersuchungen von Elizabeth B. Bearden, *Monstrous Kind. Body, Space, and Narrative in Renaissance Representations of Disability*, Ann Arbor 2019 (siehe dazu auch die Rezension von Maggie Bell im vorliegenden Heft); Irina Metzler, Bildliche Darstellungen des (nicht)behinderten Bettlers im Martinswunder aus der Perspektive mittelalterlicher Mentalitäten, in: *Andere Bilder. Zur Produktion von Behinderung in der visuellen Kultur*, hg. v. Beate Ochsner u. Anna Grebe, Bielefeld 2013 (Disability Studies, Bd. 8), S. 93–115. Grundlegend ist auch Ruth Mellinkoff, *Outcasts. Signs of Otherness in Northern European Art of the Late Middle Ages*, Berkeley/Oxford 1993.
- 2 In den letzten Jahren wurde der Kategorie der (Un)Sichtbarkeit von *disability* größere Aufmerksamkeit innerhalb der Disability Studies zuteil. Die Unterscheidung zwischen sichtbaren und unsichtbaren Beeinträchtigungen/(chronischen) Krankheiten spielt in vielen analytischen Kontexten eine wichtige Rolle und ist im Hinblick auf die visuelle Kultur der Vormoderne noch stärker zu berücksichtigen. Auch die Unterscheidung zwischen sog. körperlichen und geistigen Beeinträchtigungen müsste in Folgestudien in dieser Hinsicht eingebunden und ggf. kritisch hinterfragt werden.
- 3 Abgedruckt in *Bürgermacht & Bücherpracht. Augsburger Ehren- und Familienbücher der Renaissance*, hg. v. Christoph Emmendorfer u. Helmut Zäh, Ausst.-Kat. Maximilianmuseum Augsburg 2011, Luzern 2011, S. 205. Vgl. zu dem Bildnis und seinen Kontexten mit weiteren Beispielen und weiterführender Literatur Bianca Frohne, *Leben mit „krankheit“. Der gebrechliche Körper in der häuslichen Überlieferung des 15. und 16. Jahrhunderts. Überlegungen zu einer Disability History der Vormoderne*, Affalterbach 2014 (Studien und Texte zur Sozial- und Geistesgeschichte des Mittelalters, Bd. 9), insb. S. 355–365.
- 4 Derer von Stetten *Geschlechterbuch*, hg. v. Albert Haemmerle (Stetten-Jahrbuch, Bd. 2), München 1955, S. 28–29. Christoph von Stetten hatte Magdalena Rehlinger im Jahr 1532 geheiratet. Im Geschlechterbuch hält er fest, dass er «mit ir fridlich erlich vnd wol biß an ir Endt wie obstat gelebt in fünfzehen Jar lang» (Haemmerle 1955, S. 29). Der Buchmaler, der die Bilder für das «Ehrenbuch» anfertigte, ist nicht bekannt, vgl. jedoch Gregor Rohmann, «Eines Erbaren Raths gehorsamer amptman». Clemens Jäger und die Geschichtsschreibung des 16. Jahrhunderts, Augsburg 2001 (Studien zur Geschichte des Bayerischen Schwaben, Bd. 28), S. 241–244; ferner Barbara Rajkay, Lückenlose Aufklärung. Stadt- und Familiengeschichtsschreibung derer von Stetten im 18. Jahrhundert in Augsburg, in: Emmendorfer/Zäh 2011 (wie Anm. 3), S. 67–73, insb. S. 67–68, 70–71, sowie Katalog Nr. 29, S. 202–203.
- 5 Vgl. Gertrud Otto, *Bernhard Strigel*, München/Berlin 1964 (Kunstwissenschaftliche Studien, Bd. 33), S. 73–74.
- 6 Dies gilt umso mehr für Darstellungen weiblicher Familienmitglieder, vgl. auch Rohmann 2001 (wie Anm. 4), S. 47–51.
- 7 Vgl. Hartmut Bock, *Die Chronik Eisenberger. Edition und Kommentar. Bebilderte Geschichte einer Beamtenfamilie der deutschen Renaissance. Aufstieg in den Wetterauer Niederadel und das Frankfurter Patriziat*, Frankfurt am Main 2001 (Schriften des Historischen Museums Frankfurt am Main, Bd. 22), S. 413–417; Rohmann 2001 (wie Anm. 4), S. 179–188.
- 8 Rohmann 2001 (wie Anm. 4), S. 241–242.
- 9 Haemmerle 1955 (wie Anm. 4), S. 29.
- 10 Frohne 2014 (wie Anm. 3), S. 377–388; Bianca Frohne, *Records of Infirmity: Dis/ability and Life Writing in 16th-Century Germany*, in: *Historia Hospitalium*, 2015, Bd. 29, S. 170–179.
- 11 Valentin Groebner, Die Kleider des Körpers des Kaufmanns. Zum ‚Trachtenbuch‘ eines Augsburger Bürgers im 16. Jahrhundert, in: *Zeitschrift für historische Forschung*, 1998, Bd. 25, S. 323–358. Aus der umfangreichen Literatur zum Verhältnis von Körper und Bild sei hier stellvertretend Hans Belting, *Das Körperbild als Menschenbild. Eine Repräsentation in der Krise*, in: ders.: *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, München 2001, S. 87–113, hier insb. S. 89–90, genannt.
- 12 Stephen Perkinson, Likeness, in: *Studies in Iconography*, 2012, Bd. 33, S. 15–28, hier S. 21–23.
- 13 Eine ausführliche Studie zu den Mirakel-tafeln aus Disability History-Perspektive ist in Planung. In der kunsthistorischen Forschung wird die Art der Körperdarstellungen bisher vor allem auf die mangelnden darstellerischen Fähigkeiten (einiger) der beteiligten Maler oder Werkstattmitarbeiter zurückgeführt, vgl. Peter Becker, Zeugen gläubigen Vertrauens, in: «...ist ihm gnädiglich geholfen worden». *Die Mirakelbilder der Hl. Kapelle in Altötting*, hg. v. der Administration der Hl. Kapelle, Altötting 2007, S. 5–7; Peter Krenn, Der große Mariazeller Wunderaltar von 1519 und sein Meister, in: *Jahrbuch des Kunsthistorischen Institutes der Universität Graz*, 1966/67, Bd. 2, S. 31–51, hier S. 34–36, 39; diesem folgend Helga Hensle-Wlascak, Kunsthistorische Betrachtung des Großen Mariazeller Wunderaltars, in: «...da half Maria aus aller Not». *Der große Mariazeller Wunderaltar aus der Zeit um 1520*, hg. v. Walter Brunner, Graz 2002 (Veröffentlichungen des Steiermärkischen Landesarchives, Bd. 28), S. 9–13, hier S. 10–11; Philipp Maria Halm, *Die Mirakelbilder zu Altötting*

ting, in: *Bayerischer Heimatschutz*, 1924, Bd. 21, S. 1–27, hier S. 10–11. Ein besonders interessanter Fall ist ferner die Holzschnittfolge der Wunder von Mariazell, die eine etwas andere Art des Umgangs mit Körperlichkeit aufweist.

14 Hier gilt es zu beachten, dass die Mirakeltafeln an beiden Schreinen durchaus einige ‹spektakuläre› Darstellungen verkrümpter und verdrehter Körper beinhalten. In der Forschung haben vor allem die Bilder von Anfällen, insb. Fallsucht, von Besessenheit wie auch ‹Unrichtigkeit› Aufmerksamkeit gefunden, vgl. etwa Gerhard Jaritz, *Signs of Mental Disorder in Late Medieval Visual Evidence*, in: *Mental (Dis)order in Later Medieval Europe*, hg. v. Sari Katajala-Peltomaa u. Susanna Niiranen, Turnhout 2014 (Later Medieval Europe, Bd. 12), S. 91–107. Im Rahmen des vorliegenden Essays war es leider nicht möglich, diese Darstellungen detailliert zu besprechen. Es sei jedoch angemerkt, dass sie sich (mit wenigen Ausnahmen) hinsichtlich der Abbildung der körperlichen Verfasstheit nicht von den im Rest des Essays diskutierten Fällen unterscheiden. Auch die Darstellungen von chronischen Anfallsleiden sind in der Regel nur mittels der Begleittexte von Unfällen, Verletzungen oder Strafwundern zu unterscheiden. Die betroffenen Personen sind zudem häufig in bewusstlosem Zustand, fast wie schlafend, abgebildet.

15 «Ein fraw zu peham kirchen an dem kintpet erkrumdt an henden vnd fuessen zehen wochen alsz pald sie sich gen czell versprach ward sie gesundt.» Brunner 2002 (wie Anm. 13), Abb. 12.

16 Die Darstellung dieses Mirakels in der Holzschnittfolge unterscheidet sich in bemerkenswerter Weise von der Bildtafel; sie zeigt stark verkrampte Hände und legt eine Torsion des gesamten Körpers nahe. Sie hebt sich in ihrer Betonung der Körperlichkeit zudem deutlich vom Rest der Holzschnitte ab.

17 Vgl. auch Gottfried Biedermann, Bemerkungen zum großen Mariazeller Wunderalter, in: *Schatz und Schicksal. Steirische Landesausstellung*, hg. v. Helmut Eberhart u. Heidelinde Fell, Ausst.-Kat. Mariazell und Neuberg an der Mürz 1996, Mariborski 1996, S. 107–115, hier S. 111–112.

18 Vgl. etwa *Visualisierungsstrategien im mittelalterlichen Bildern und Texten*, hg. v. Horst Wenzel u. C. Stephen Jaeger, Berlin 2006 (Philologische Studien und Quellen, Bd. 195); Horst Wenzel, *Spiegelungen. Zur Kultur der Visualität im Mittelalter*, Berlin 2009 (Philologische Studien und Quellen; Bd. 216).

19 «Ein erber fraw ist blind gewesen xij jar ausz grosem vertrawen hat sich gen zell verheissen zu vnser lieben frawen von stunden ist ir ein clares gesicht worden wider geben.» Brunner 2002 (wie Anm. 13), Abb. 23. Zum inhaltlich

vieldeutigen Blindheitsbegriff vgl. auch Bianca Frohne, *Blindness*, in: *A Cultural History of Disability in the Renaissance*, hg. v. Susan Anderson u. Liam Haydon, London 2020, S. 83–99 (Bloomsbury Cultural History of Disability, Bd. 3).

20 Das heißt nicht, dass es keine figürlichen Darstellungen von ‹verkörperter Differenz› gegeben habe: Porträts von Menschen, die als ‹Narren›, ‹Riesen› und ‹Zwerge› bezeichnet wurden, lassen sich vor allem im höfischen Kontext finden. Auch in anderer Hinsicht körperlich auffällige Menschen, etwa sog. ‹Haarmenschen› oder der (namentlich nicht bekannte) Mann, der weitgehend unbekleidet auf einem Bildnis aus der ‹Wundersammlung› von Schloss Ambras dargestellt ist, zählen dazu. Sie wurden dem Bereich des Wundersamen, Staunenswerten, zugerechnet. Vor allem kleinwüchsige Menschen, die Teil des Hofpersonals waren, wurden anscheinend häufiger im Medium der Bildtafel mit vorgeblich mimetischem Anspruch abgebildet. Mit der Darstellung verbanden sich jedoch nicht selten weitere Bildaussagen, die die Darstellungsformen beeinflussten. Es handelte sich in der Regel um Bilder, die ein sehr kleines, vor allem höfisches Publikum erreichten. Vgl. Janet Ravenscroft, *Dwarfs and Kings at the Spanish Hapsburg Court: Images and Living Bodies*, in: *Disability History der Vormoderne. Ein Handbuch / Premodern Dis/ability History. A Companion*, hg. v. Cordula Nolte, Bianca Frohne, Uta Halle, Sonja Kerth, Affalterbach 2017, S. 232–233; *Das Bildnis eines behinderten Mannes. Bildkultur der Behinderung vom 16. bis ins 21. Jahrhundert*, hg. v. Christian Mürner u. Petra Flieger, Neu-Ulm 2006; Christian Mürner, *Medien- und Kulturgeschichte behinderter Menschen. Sensationslust und Selbstbestimmung*, Weinheim 2003 (= Beltz Sonderpädagogik).

21 Tobin Siebers, *Disability Aesthetics*, Ann Arbor 2010 (Corporealities. Discourses of Disability), S. 1–2.

22 Ebd., S. 3.

23 Alison Kafer, *Feminist, Queer, Crip*, Bloomington 2013, S. 4–10.

24 Dies hat u. a. dazu geführt, chronische und fortschreitende Erkrankungen, wie Krebs, AIDS/HIV oder Myalgische Enzephalomyelitis/Chronic Fatigue Syndrome, unter den Vorzeichen der *critical disability theory* zu untersuchen, vgl. etwa ebd., S. 10–14. Im Hinblick auf die Vormoderne erscheint es erst recht wenig sinnvoll, an einer Trennung zwischen *disability*/Beeinträchtigung und ‹Krankheit› festzuhalten, vgl. Frohne 2014 (wie Anm. 3), S. 18–24.

25 Vgl. Alyson Patsavas, *Recovering a Criptemology of Pain. Leaky Bodies, Connective Tissue, and Feeling Discourse*, in: *Journal of Literary & Cultural Disability Studies*, 2014, Bd. 8, S. 203–218, hier S. 215.

- 26** Janet Price/Margrit Shildrick, *Bodies Together: Touch, Ethics and Disability*, in: *Disability/Postmodernity. Embodying Disability Theory*, hg. v. Mairian Corker u. Tom Shakespeare, London 2002, S. 62–75, hier S. 74.
- 27** Tobin Siebers, *Introduction: Disability and Visual Culture*, in: *Journal of Literary & Cultural Disability Studies*, 2015, Bd. 9, S. 239–246, hier S. 239–240.
- 28** Vgl. auch Bearden 2019 (wie Anm. 1), S. 84, Anm. 15.
- 29** Vgl. grundlegend Suzannah Biernoff, *Sight and Embodiment in the Middle Ages*, Basingstoke 2002; Michael Camille, *Before the Gaze. The Internal Senses and Late Medieval Practices of Seeing*, in: *Visuality Before and Beyond the Renaissance. Seeing as Others Saw*, hg. v. Robert S. Nelson, Cambridge 2000, S. 197–223; Julie Singer, *Blindness and Therapy in Late Medieval French and Italian Poetry*, Cambridge 2011 (Gallica; Bd. 20).
- 30** Viele der Krankheitszustände, Verwundungen, Beeinträchtigungen und Schmerzerfahrungen von MystikerInnen in Spätmittelalter und Früher Neuzeit können geradezu als ästhetische Praktiken gelten, die ein kulturell erlerntes Wissen über «the body and its affective sphere» (Siebers) voraussetzen. Zu ihrem Vollzug sind bildgebende Verfahren entweder im Inneren des Körpers oder am eigenen Körper notwendig, die für andere häufig nicht oder erst nach dem Tod – etwa im Prozess des Einbalsamierens – sichtbar wurden.
- 31** Vgl. grundlegend Peter Brown, *The Cult of the Saints. Its Rise and Function in Latin Christianity*, London 1981. Der räumliche und architektonische Aufbau der Schreine fungierte dabei als «visual rhetoric of sanctity», vgl. Cynthia Hahn, *Seeing and Believing. The Construction of Sanctity in Early-Medieval Saints' Shrines*, in: *Speculum*, 1997, Bd. 72, Nr. 4, S. 1079–1106, hier S. 1079.