

EROTIK DES LEIDS: HEILIGER SEBASTIAN EINE IKONOGRAPHIE FRÜHBÜRGERLICHER SUBJEKTBILDUNG

JAKOB HARTMANN

SEBASTIAN – EIN AUSNAHMEHEILIGER?

Der heilige Sebastian kann als eine der zentralen Heiligenfiguren der Christenheit gelten.¹ Informationen zu seinem Leben liefert uns insbesondere die „Legenda Aurea“ des Jacobus de Voragine aus dem 13. Jahrhundert.² Demnach stammte Sebastian aus Narbonne und war Anführer der Leibgarde des römischen Kaisers Diokletian. Als solcher setzte er sich, selbst heimlich Christ, für verfolgte Christen ein und missionierte. Im Jahr 288 n. Chr. wurde er von Diokletian zum Tode durch Erschießen verurteilt. Nachdem man den Heiligen mit Pfeilen so lange traktiert hatte, „daß er stund gleich einem Igel“,³ hielt man ihn für tot und ließ ihn liegen. Die heilige Irene barg ihn in der Nacht und pflegte ihn gesund, so dass Sebastian schließlich erneut vor den Kaiser treten konnte und ihm die Christenverfolgung vorwarf. Daraufhin ließ ihn Diokletian erschlagen. Der prominente Ort seines Grabes an der Via Appia, beim zeitweiligen Grab der Apostel Petrus und Paulus, sorgte bald für einen wachsenden Sebastiankult, der sich bereits im 4. Jahrhundert von Rom aus in ganz Italien ausbreitete. Nach der erstmaligen Anrufung bei einer Pestepidemie in Rom 680 n. Chr. gewann Sebastian rasch Bedeutung als Pestheiliger und wurde als solcher bis ins 16. Jahrhundert hinein „einer der am meisten verehrten Märtyrer des Abendlandes“.⁴ Häufig wird Sebastian in der Literatur, etwa bei Jacques Darriulat und Stefan Reiter, als Patron der Ritter geführt, wobei Darriulat ihn eher als einen Ritter des ›einfachen Volkes‹⁵ sehen möchte, wohingegen Reiter das hohe Ansehen

-
- 1 Der Aufsatz gründet auf einer Studie des Autors zum Thema. Vgl. Jakob Hartmann, *Die Erotik des Leids in den Sebastiandarstellungen der italienischen Malerei des 15. Jahrhunderts*, Master-Arbeit Universität Bremen 2007. Der Begriff der Erotik darf hier nicht zu sehr im modernen Sinne als etwas hauptsächlich oder gar ausschließlich das Sexuelle Betreffendes verstanden werden. Ein Leitgedanke dieser Annäherung ist es, Erotik als etwas prinzipiell Offenes, potenziell auf verschiedene soziale, geistige, psychische oder physische Aspekte Verweisendes zu begreifen.
 - 2 Zur Legende des heiligen Sebastian vgl. Sabine Poeschel, *Handbuch der Ikonographie*, Darmstadt 2005, 269f.; ferner Stefan Reiter, *St. Sebastian. Eine kulturgeschichtliche Studie*, Rottenburg 1916, 5f. Auch bei Detlev von Hadeln finden sich einige Angaben. Vgl. Detlev von Hadeln, *Die wichtigsten Darstellungsformen des Heiligen Sebastian in der italienischen Malerei bis zum Ausgang des Quattrocento*, Straßburg 1906, 2 und 9f.
 - 3 Jacobus de Voragine, zitiert nach Poeschel 2005, 269 (zit. FN 2).
 - 4 Poeschel 2005, 270 (zit. FN 2).
 - 5 Vgl. Jacques Darriulat, *Sébastien. Le Renaissant. Sur le martyre de saint Sébastien dans la deuxième moitié du Quattrocento*, Paris 1998, 25.

und den gesellschaftlichen Stand Sebastians als Anlass für seine Verehrung durch Ritter und Soldaten betont.⁶

Hier wird bereits die Frage nach den mannigfaltigen Identifikationsmöglichkeiten, die der Heilige bietet, deutlich. Wofür Sebastian jenseits der unmittelbaren Schutzherrschaft *gesellschaftlich* noch stehen kann, lässt sich erforschen, wenn wir einige Besonderheiten seiner Geschichte näher betrachten. Wenngleich die jeweilige Schwerpunktsetzung in den verschiedenen Berichten variiert, betonen diese meist seine aktiv-moralische Rolle gegenüber Diokletian. Diese äußert sich u. a. darin, dass er nach seiner Genesung „erneut“ vor den Kaiser trat und diesen direkt anklagte.⁷ Sebastian starb demnach nicht nur für seinen Glauben, von dem er, wie so viele andere christliche Märtyrer dieser Zeit, nicht lassen wollte, sondern er starb auch aufgrund seines explizit gesellschaftlichen Handelns. Wenn schon die Ursache für Sebastians Martyrium ihn als Ausnahmefigur erscheinen lässt, so gilt dies wohl noch viel mehr für Art und Verlauf seines Martyriums. Sebastian wird nicht einfach wegen seines Glaubens *getötet*, er zahlt (zunächst) nicht für seine seelische Reinheit und Erlösung den Preis seiner physischen Gesundheit, sondern er wird sozusagen körperlich *auf die Probe gestellt* in einem hinausgezögerten Martyrium. Das Ergebnis dieser Prüfung ist nicht unmittelbare Erlösung im Tod und anschließende Erhebung durch Gott, sondern ein erneutes weltlich-politisches Handeln und *daraufhin* erst die endgültige Ermordung des Heiligen.⁸ In den bildlichen Darstellungen des heiligen Sebastian und seines Martyriums ist bemerkenswerterweise nur selten der Moment seiner Erschlagung geschildert;⁹ nicht sein eigentliches Martyrium also, sondern der Akt seiner (vermeintlichen) Erschießung und häufiger noch die Zeitspanne danach, in der Sebastian verlassen an seiner Richtstätte steht, stoßen hauptsächlich auf Interesse (Abb. 1, 2). Sebastian begegnet uns hier also in einer Situation zwischen Leben und Tod, sein Martyrium als die Zeit eines nicht enden wollenden Schmerzes, in welcher der ersehnte Tod nahe scheint, aber doch nicht eintritt. Es ist vielfach auf die Sehnsucht nach dem Tod bei Sebastian hingewiesen worden¹⁰ oder allgemeiner nach der himmlischen Erlösung, die sich auch in der Entwicklung der verschiedenen Stellungstypen des heiligen Sebastian

6 Vgl. Reiter 1916, 11 (zit. FN 2). Der Autor hält hier jedoch zugleich fest, dass Sebastian nicht eigentlich als Soldatenpatron genannt werden könne und sich bspw. auf Feldzeichen und Fahnen auch eher Darstellungen der Heiligen Michael, Martin oder Gregor finden ließen. Vgl. Reiter 1916, 13 (zit. FN 2).

7 Vgl. Poeschel 2005, 269 (zit. FN 2) sowie von Hadeln 1906, 10 (zit. FN 2).

8 Angela Stief beschreibt die möglichen Implikationen dieser Erzählung bezogen auf ein Bild des Gegenwartskünstlers Wolfgang Tillmans, das den Sebastianmythos reflektiert: „Aus dem gleichgerichteten Kämpfer wird der Individualist [...]. Christliche Propaganda oder frühes Bekenntnis zur Subjektivität? Appell an den einen Gott oder Aufruf zur Identitätsbildung?“ Angela Stief, Chris Burden, in: Gerald Matt/Wolfgang Fetz (Hg.), Heiliger Sebastian. A splendid readiness for death, Bielefeld 2003, 83.

9 Vgl. Lexikon der christlichen Ikonographie, hg. v. Wolfgang Braunfels, Rom u.a. 1994, Band 8, 322f.

10 Vgl. Stief 2003, 27 (zit. FN 8).

zunehmend gespiegelt findet.¹¹ Seelische und körperliche Zustände, die Sehnsucht nach dem Tod sowie die Prüfung durch den Schmerz und daraus gefestigtes gesellschaftliches Handeln aus eigener Betroffenheit, all das mag also in den Sebastiarndarstellungen zum Ausdruck kommen. Es scheint, als läge hierin ein Schlüssel für das Verständnis der faszinierenden Konjunktur seiner Verehrung und Darstellung.

Die Konzentration auf einen bestimmten Zeitraum und Ort rechtfertigt sich aus der Motivgeschichte selbst. So weisen bspw. von Hadeln und Darriulat auf die tiefgreifenden Veränderungen in den Darstellungsformen des heiligen Sebastian hin, die bis zum Ende des 15. Jahrhunderts in ihrer Ausprägung abgeschlossen sind.¹² Im Rahmen dieser Entwicklung bildet sich insbesondere zwischen 1450 und 1500 der Typus des schönen, jungen und (fast) nackten Sebastian aus. Dieser Bildtypus, der vereinzelt auch schon vor 1450 auftritt,¹³ ist v. a. eine italienische Erfindung. In Form der idealisierten Schönheit ist Sebastian zu einem Emblem „des temps nouveaux et comme l'idole ambiguë de la Renaissance“ geworden.¹⁴

Die wohl eindrücklichste Veränderung, die das Bild des Sebastian erfährt, ist die radikale Verjüngung der Gestalt und zunehmende Loslösung vom Ausdruck körperlicher Qualen. So gebietet die Heiligen-Legende eigentlich, sich Sebastian als reiferen Mann zu denken. Tatsächlich folgen bis ins 15. Jahrhundert hinein die meisten Bilder dieser Vorstellung und zeigen Sebastian als älteren, bärtigen Mann.¹⁵ Zugleich lässt sich ab Anfang des 15. Jahrhunderts ein allmählicher Übergang zum Typus des jugendlichen Sebastian erkennen. Ein Vorgang, der seinerseits im Zusammenhang mit den Tendenzen der Kunstentwicklung insgesamt gesehen werden muss, etwa mit der neuen Antiken-Begeisterung und der allgemeinen Verjüngungstendenz in den Heiligen-Darstellungen der Zeit.

Das Werk Peruginos mag als Höhepunkt der erwähnten Verjüngung sowie der damit einhergehenden Erotisierung und Ästhetisierung des Sebastian gelten – zugespitzt sozusagen in der Halbfigur der Petersburger Tafel (Abb. 3). Stellen wir Peruginos Tafel von 1495 dem rund ein Jahrhundert früher entstandenen Werk von Giovanni del Biondo (Abb. 4) gegenüber, so fällt Peruginos radikale Ästhetisierung des Sujets in der intimen und kleinformatigen Halbfigurdarstellung unmittelbar auf. Ihm reicht nur ein einziger Pfeil im gespannten Hals des Heiligen als Hinweis auf seine Marter, ansonsten zeigt er einen schönen, jugendlichen Mann, der uns seine nackte Brust in extremer Nahaussicht präsentiert und den Kopf leicht nach hinten geneigt zum Himmel reckt, als erwarte er sehnsüchtig ein Zeichen von dort. Sebastians Leiden

11 „Das Stellungsmotiv ist zum Ausdruck eines seelischen Zustands, einer ekstatischen Sehnsucht nach dem Himmel geworden.“ Von Hadeln 1906, 29 (zit. FN 2).

12 Vgl. von Hadeln 1906, III (zit. FN 2), Darriulat 1998, 13 (zit. FN 5).

13 Vgl. Darriulat 1998, 13 (zit. FN 5).

14 Darriulat 1998, 13 (zit. FN 5).

15 Vgl. von Hadeln 1906, 2f (zit. FN2).

ist Perugino Anlass für die sinnliche Darstellung eines Männeraktes im Rahmen eines Andachtsbildes. Nahezu losgelöst von seinem Martyrium erscheint Sebastian hell erleuchtet vor dunklem, nicht näher definiertem Hintergrund, die nackten Schultern und die samtene Haut des Heiligen werden von seinen Locken umspielt – ähnlich andeutungsvoll wie der dünne Blutstreifen, der den deutlich akzentuierten Halsmuskel herabrinnt. Die Ehrfurcht vor dem religiösen Motiv verhindert offenbar auch nicht, die einzige Marterwaffe im Bild noch selbstbewusst für die Signatur des Künstlers zu nutzen. Ganz anders das Bild del Biondos von 1380-90; hier blicken wir auf einen am Pfahl hängenden Mann mit fahler Haut, der über und über mit Pfeilen gespickt ist. Sebastians Blick ist mit duldsamem Ausdruck auf den nahenden Engel gerichtet, während unter ihm die Henker stets neue Pfeile auf ihn abfeuern. Das physische Leiden, die Zerbrechlichkeit des Körpers des Heiligen sind hier szenisch viel präsenter als etwa das seelische Empfinden oder gar eine jugendliche Schönheit des Helden. Es offenbart sich ein gänzlich anderes Verständnis vom Martyrium und von persönlicher Prüfung. Mit der Verjüngung und Erotisierung wandelt sich, parallel zur Entwicklung des neuen Bildtypus Andachtsbild, die Auffassung des Märtyrers vom Heiligen zunehmend hin zum – zumindest *auch* – Profanen, von der „fixité de l'idole à la séduction personnage“.¹⁶

Die deutlich erotisierte Darstellung des nackten Heiligen ist wiederholt mit dem Interesse der Renaissance am männlichen Akt erklärt worden. Dabei wird dieses neue Interesse für den Körper oft als ein dem christlichen Körperbild entgegenstehendes gedeutet. Die christliche Kunst kenne Nacktheit zumeist nur als Symbol der Verletzlichkeit, als Folge des Sündenfalls und nicht des Stolzes. „Das gefallene Fleisch kann nur durch Schmerz und Leid erlöst werden“,¹⁷ so folgert Margaret Walters und nennt dementsprechend als bezeichnendes Merkmal der christlichen Kunst deren „Neigung, das Leiden zu verherrlichen“.¹⁸ Es bleibt fraglich, ob diese starre Gegenüberstellung einer vermeintlichen Todesfaszination im Körperbild der spätmittelalterlichen christlichen Kunst einerseits und einer neuartigen erotischen Verklärung¹⁹ andererseits besonders treffend für die komplexen Prozesse der Veränderung in dieser Zeit ist. Eine solche Interpretation der Abläufe scheint etwa Werken der internationalen Gotik um 1400 ebenso wenig Gewicht beizumessen, wie sie die Möglichkeiten zu einer differenzierten Deutung des männlichen Aktes ausschöpft. An anderer Stelle wertet

16 Darriulat 1998, 9, 11 (zit. FN 5). Eine weitere Wandlung erfährt das Motiv während der Wiederbelebung des Sebastiankults im Barock, wo nun Darstellungen der nächtlichen Pflege des ohnmächtigen Sebastian durch die meist über ihn gebeugte Irene dominieren und damit eine ganz andere Art von Erotik angesprochen wird. Vgl. Darriulat 1998, 235 (zit. FN 5).

17 Margaret Walters, *Der männliche Akt – Ideal und Verdrängung in der europäischen Kunstgeschichte*, Berlin 1979, 57.

18 Walters 1979, 57 (zit. FN 17).

19 Vgl. Walters 1979, 60 und 68 (zit. FN 17).

Walters das Interesse am heiligen Sebastian denn auch zum Teil als einen bloßen „Vorwand“ für die Wiedergabe eines sinnlichen Aktes und spekuliert über die Möglichkeiten, in der Behandlung eines solchen Aktes den „unterdrückten homosexuellen Phantasien zeitweilige Befreiung“ zu gewähren.²⁰

Körperliche Schönheit muss hingegen keineswegs gegen die Ideale geistiger Reinheit stehen, das wird u. a. in der Beschäftigung mit dem Neuplatonismus der Renaissance oder den christlichen Auferstehungsphantasien der Zeit deutlich. Walters selbst gibt einige Hinweise auf die komplexen, möglichen geistigen oder psychologischen Implikationen körperlicher Schönheit, etwa mit dem Verweis auf die Tendenz christlicher Kunst, das Leid zu verherrlichen, oder der Deutung der Schönheit Christi als Ausdruck des geistigen Triumphes über den Tod.²¹ Sie verbindet dies mit der Feststellung, dass die Renaissance-Kunst am Körper nicht zuletzt auch nach der Seele oder Natur der menschlichen Emotionen forsche.²²

DIE LUST AM LEID (DES ANDEREN)

„Durch jede Vision eines Aktes geistert das Gespenst eines Gehäteten.“²³

Was hier so poetisch formuliert zum Ausdruck kommt, ließe sich auf die Erkenntnis verkürzen, dass wir, sobald wir mit der Nacktheit des Menschen und ihrer Schönheit konfrontiert sind, stets auch an unsere Vergänglichkeit und Verletzlichkeit gemahnt werden. Im Hinblick auf diese Ambivalenz von Nacktheit/Schönheit und letztlich humanistischer Subjektconstitution zeichnet Georges Didi-Huberman den psychologischen Abwehrmechanismus nach, der Menschen dazu bringt, die Nacktheit als solche zu leugnen und sie zu sublimieren.²⁴ Der heilige Sebastian mag einer solchen Überführung von Faszination und Angst in Vergeistigung besonders entgegenkommen. Er gibt uns mit der Einbindung seiner Nacktheit in die religiöse

20 Walters 1979, 68 (zit. FN 17). Zwar bildet etwa insbesondere der Neuplatonismus der Renaissance in der Tat eine komplexe Hintergrundfolie für die Fragestellung der u. U. auch erotischen Rezeption der Sebastiarstellungen jener Zeit. Auf die – größtenteils durch die moderne Rezeptionsgeschichte beeinflusste – Diskussion um vermeintlich homosexuelle Bezüge des Sebastianmotivs soll hier jedoch nicht näher eingegangen werden. Es sei stellvertretend auf die skeptischen Anmerkungen von Daniela Bohde verwiesen. Vgl. Daniela Bohde, Ein Heiliger der Sodomiten? Das erotische Bild des Hl. Sebastian im Cinquecento, in: Mechthild Fend/Marianne Koos (Hg.), Männlichkeit im Blick. Visuelle Inszenierungen in der Kunst seit der Frühen Neuzeit, Köln 2004, 79-98.

21 Walters 1979, 67 (zit. FN 17).

22 Walters 1979, 80 (zit. FN 17).

23 Georges Didi-Huberman, Venus öffnen – Nacktheit, Traum, Grausamkeit. Das sich öffnende Bild 1, Zürich - Berlin 2006, 49.

24 Didi-Huberman 2006, 31 (zit. FN 23).

Erzählung von Tugend und Marter einen Leitfaden für unser zwiespältiges Begehren.²⁵ Wir können Sebastians Schönheit auf seine Tugendhaftigkeit rückbeziehen und unser Begehren auf die Strafe, die er erdulden muss. Diese Ambivalenz spiegelt sich noch in dem Motiv seiner Fesselung wider, in der Dialektik von Fixierung des Körpers ans Kreatürliche und deren Überwindung im sanften Drehen des jugendlichen Leibes ebenso wie im Widerstand des Fleisches gegen die bohrenden (Gewissens-?)Pfeile unserer Blicke. Sebastian verkörpert den Kontrast von Schönheit und Angst, von Begehren und Bestrafung wie kaum ein anderer. Didi-Huberman beschreibt die ungeheure Spannung in den Werken Botticellis: „Die Subjekte [...] bleiben *innerlich* ungerührt, während die [...] Leidenschaft sich nach *außen* kehrt, aber meistens ganz dicht *an den Körpergrenzen* verbleibt. Um also das *Pathos* [...] abzubilden, begnügt sich Botticelli [...] mit einem schlichten Wind, der an den abgebildeten Personen das Haar zum Flattern bringt [...].“²⁶ An Botticellis Sebastian (Abb. 1) ist dieses Pathos nachzuvollziehen, etwa in den fragilen Ästen des Baumes zu Sebastians Seite oder in den Pfeilen, die beinahe an ihm zu kleben scheinen, wie Schmutzflecken an seiner sonst so makellosen Haut. „Die Situation [...] bleibt unrein, hybrid, heterogen, gespannt.“²⁷

Woher nun diese gespannte Hybridität kommt, erklärt Didi-Huberman mit Verweis auf die Kunsttheorie von Leon Battista Alberti. Dessen Vorstellung, Schönheit im Sinne von Anmut folge aus vollkommener Harmonie, mache das (gewaltsame) „Öffnen“ des Körpers nötig, um diesen somit konstruieren zu können.²⁸ In den Worten Albertis ist Schönheit „eine Art Harmonie und Zusammenklang aller Teile, [...] gemäß einer festen Zahl und [...] Ordnung [...], wie es die Symmetrie, das höchste [...] Naturgesetz verlangt.“²⁹ „Das, was uns an den [...] Dingen gefällt, entspringt entweder der rationalen Eingebung des Geistes oder des Künstlers Hand, oder es wurde von der Natur aus der Materie geschaffen. Aufgabe des Geistes ist das

25 Im Sinne eines Rezeptionsästhetischen Ansatzes intendiert der vorliegende Aufsatz nicht die Rekonstruktion möglicher faktischer Lesarten des Sebastian-Motivs im 15. Jahrhundert. Vielmehr richtet sich der Fokus auf die inneren und äußeren Zugangsbedingungen künstlerischer Werke und die ästhetische Kommunikation zwischen Werk und „impliziten Betrachter“. Vgl. Wolfgang Kemp, Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik, in: Ders. (Hg.), *Der Betrachter ist im Bild*, Berlin 1992, 7-27. Die Ausführungen Didi-Hubermans bieten hierfür – insbesondere im Hinblick auf den Aspekt der Einfühlung – eine vielversprechende Interpretationsfolie, jedoch keineswegs die einzig mögliche. Weitere Ansätze, die in dem vorliegenden kurzen Text, anders als in der zugrunde liegenden längeren Studie des Autors (vgl. FN 1), nicht näher behandelt werden können, liefern bspw. Linda Hentschel, *Pornotopische Techniken des Betrachtens – Raumwahrnehmung und Geschlechterordnung in visuellen Apparaten der Moderne*, Marburg 2001; Michel Foucault, *Der Wille zum Wissen – Sexualität und Wahrheit I*, Frankfurt/Main 1983; Michael Baxandall, *Die Wirklichkeit der Bilder – Malerei und Erfahrung im Italien des 15. Jahrhunderts*, Frankfurt/Main 1977 oder auch Hans Belting, *Bild-Anthropologie – Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, München 2001.

26 Didi-Huberman 2006, 37 (zit. FN 23). Hervorhebungen im Original.

27 Didi-Huberman 2006, 37 (zit. FN 23).

28 Didi-Huberman 2006, 47 (zit. FN 23).

29 Alberti, zitiert nach Anthony Blunt, *Kunsttheorie in Italien 1450-1600*, München 1984, 10f.

Wählen, das Teilen, das Ordnen [...]. Aufgabe der menschlichen Hand ist das Sammeln, das Hinzufügen, das Wegnehmen, das Hervorheben [...].“³⁰ Deutlich wird hier die Macht des ordnenden menschlichen Geistes beschworen, Schönheit erscheint als ein Ganzes, das „gemäß einer festen Zahl“ aus der Zusammenfügung der genau studierten Kräfte der Natur und der menschlichen Konstruktionsleistung (im Einklang mit der zentralperspektivischen Doktrin) entsteht. Es sind solche Ansichten über die sezierende menschliche Kreativität, die Didi-Huberman noch im schönsten Akt „das Gespenst eines Gehäuteten“ sehen lassen. Parallel beschreibt Margaret Walters die Aggressivität, mit der Albrecht Dürer auf die Suche nach idealer Schönheit gehe: „Er zerlegt den Körper in Stücke, um ihn zu einer vollkommeneren Gestalt wieder zusammensetzen. [...] und diese Gewaltsamkeit verweist paradox darauf, wie verzweifelt er von der vollkommenen Einheit träumt. Tief lässt er sich auf seine Enttäuschung, [...] ein, [...] um etwas Verlorenes wiederzubringen – das Bild des ganz befriedigten, ganz befriedigenden Körpers.“³¹ Ist Sebastians Körper dieser ganz befriedigte Körper?

Gegenüber der ästhetisch definierten Frage nach den Gesetzmäßigkeiten der Schönheit bindet die religiöse Antwort der Renaissance die Schönheit an die theologisch höchste denkbare Vollkommenheit, die Auferstehung. Sebastians Sinnlichkeit in der bildlichen Wiedergabe ist also die des auferstandenen Körpers nach seiner Vervollkommnung im Himmel. Sie ist aber auch die eines menschlichen Körpers, der mit seiner Hinfälligkeit zu kämpfen hat, in dessen Fleisch die Marterpfeile hässliche Wunden reißen und dessen Muskeln erst im Widerstand gegen die Fesseln ihre wohlgestaltete Kraft entfalten. Sebastians Erotik birgt das Versprechen auf künftige Harmonie. Seine Nacktheit zu betrachten, der Bewegung seiner gefesselten, anmutigen Glieder, dem Verlauf des Bluts auf seiner Haut zu folgen, mündet in der Lockung des Jenseits und zugleich im unaufhörlichen Pendeln des Begehrens zwischen Faszination und Angst im Diesseits. Im günstigen Falle führt die Sinnlichkeit des ›exemplarisch Leidenden‹ zur Bestätigung der eigenen individuellen Schönheit im Hier und Jetzt. Im ungünstigen Fall zeugt sie von einer grausamen Seite der idealen Harmonie.

Diese verstörende, gewaltbeladene Komponente gründet nicht bloß in der Nacktheit als bedrohliche Erinnerung an unsere Hinfälligkeit, sie ist der Schönheit in ihrer Ambivalenz selbst inhärent. Wo Alberti noch den ordnenden und neu zusammenfügenden Geist des Menschen preist, zieht etwa Pico della Mirandola ganz andere Schlüsse aus der Zusammengesetztheit jeglicher Schönheit und betont deren prinzipielle Uneinheitlichkeit, die als Unreinheit gelesen werden muss.³² Schönheit kann nach Pico della Mirandola „nicht ohne Gegensätzlichkeit

30 Alberti, zitiert nach Blunt 1984, 11 (zit. FN 29).

31 Walters 1979, 87 (zit. FN 17).

32 Didi-Huberman 2006, 52 (zit. FN 23).

bestehen“³³ : „Der Ursprung der Welt ist gemischt und ihr Gefüge besteht aus entgegengesetzten Kräften.“³⁴

In solchem neuplatonischen Gedankengut ist das zentralperspektivische Schönheits- und Konstruktionsprinzip offen für eine ambivalente natürliche Vielfalt, ja es scheint sogar deren einzig angemessene Übersetzung in Schönheit zu sein. Die chaotische, formlose Natur wird nicht einfach überformt, sie hat selbst, durch ihre Mannigfaltigkeit, wesenhaft zentralen Anteil an der Schönheit. Die ideale Schönheitskonzeption der Renaissance jedenfalls muss nicht notwendigerweise im Hinblick auf verdrängte Triebenergien interpretiert werden, das Fleisch nicht unbedingt in eine (geschlossene) Formel gepresst werden. Doch ist diese Schönheit auch nicht frei von Gewalt.

Für Didi-Huberman bedeutet das Schönheitskonzept des Pico della Mirandola letztlich auch: „Keine himmlische Schönheit ohne Kastration des Himmels; keine Selbsterkenntnis ohne das Grauen des von Apollo Enthäuteten [...]. Sollte die Nacktheit der Venus also [...] als ein Auseinanderreißen [...] des Selbst verstanden werden?“³⁵

So gesehen wirkt Sebastians Versprechen auf vollkommene Harmonie nicht mehr versöhnlich, unser Verlangen nicht länger frei von Aggression und Angst. Doch scheint diese Aggression zur Schönheit genauso wie zur Selbsterkenntnis substantiell zugehörig. Wenn wir Sebastians Wunden sehen, vollziehen wir dann die spannungsgeladene, gewalttätige Konstituierung jener Schönheit in unseren Blicken nach? Wenn wir in Gedanken Sebastians Fesselung folgen oder seine demütigende Präsentation in aller Öffentlichkeit durch unseren Blick noch bekräftigen, ist er uns dann vielleicht jener enthäutete Marsyas, der zur Selbsterkenntnis führt? Was ist mit der Nacktheit des Sebastian von Liberale da Verona (Abb. 5), die von den vielen Stellvertreterfiguren unseres Blicks im Bild so deutlich betont wird? Es hat den Anschein, als diene die Lust an Sebastians Leid der Selbstbestätigung. Wenn wir etwa dem Verlauf des Bluts aus Sebastians Bauchwunde bei Liberale folgen und unser Blick von seiner brutalen Verletzung direkt in Richtung des nur knapp verhüllten Penis gelenkt wird, so findet hier gleichfalls eine Beruhigung statt, eine Überführung der Gewalt in Lust, eine Bestätigung unserer Macht durch visuelle Aneignung. Es ist die Bewegung dieses Blicks, die Sebastian entkleidet und fixiert, vom Marterpfeil in seinem Bauch über das Blut zu seinem Glied und von diesem wieder in schön geschwungener Form zurück zum Marterbaum, an dem er steht. Ein geschlossener Kreislauf des behrenden und penetrierenden Blicks wandert unaufhörlich um dieses Zentrum des Bilds herum. Es handelt sich durchaus um einen Akt der Selbstbestätigung.

33 Pico della Mirandola, zitiert nach Didi-Huberman 2006, 54 (zit. FN 23).

34 Pico della Mirandola, zitiert nach Didi-Huberman 2006, 52f. (zit. FN 23).

35 Didi-Huberman 2006, 55 (zit. FN 23).

Auf einer anderen Ebene beschäftigt sich Elaine Scarry mit der Objektivierung von Machtverhältnissen im Schmerz und in der Folter. Ausgehend von der prinzipiellen Unausdrückbarkeit von Schmerz richtet, sie den Fokus auf die verschiedenen „Agenten“ des Schmerzes, bei der Folter also v. a. die Werkzeuge, mit denen den Gefolterten ihre Ohnmacht, und auf der anderen Seite die Macht der Folternden demonstriert wird.³⁶ Insbesondere in der sprachlichen Fixierung der Folter im Verhör wird demnach das Machtverhältnis objektiviert.³⁷ Parallel wäre zu fragen, inwieweit dies auch für einen bildlichen Ausdruck der Folter gelten kann. Wenn nach Scarry die Sprache und der Körper der Gefolterten und gar noch der sie umgebende Raum³⁸ zu Agenten des Schmerzes werden, findet dann im Bild des gefolterten Sebastian nicht gleichfalls eine Bestätigung unserer Souveränität statt – der Souveränität, mit der wir uns in dem offenen zentralperspektivischen Raum, in den Sebastian gestellt ist, frei mit unseren Blicken bewegen können? Wir verfügen solcherart sehend über Sebastians Körper, den Raum um ihn herum und selbst noch über die begriffliche Kraft der Analyse, dessen was wir sehen.

Doch haben wir eine solche Bestätigung unseres eigenen Weltbezugs auch bitter nötig. Nach Didi-Huberman ist es erst die Nacktheit, die es uns erlaubt, die Bedeutung des Sehens selbst zu verstehen. Das eigentümliche Erleben der Nacktheit stellt sich als ein Prozess dar, in dem wir nicht wissen, wie uns geschieht.³⁹ Didi-Huberman begreift (Bataille folgend) diese „Ontologie der Nacktheit“⁴⁰ als eine Einfühlung mit dramatischen Implikationen, als eine „fließende[r] Flucht, die ihrerseits in den Tod mündet, so wie sich ein Fenster zum Hof öffnet.“⁴¹ In der Nacktheit kommt etwas von unserer grundlegenden menschlichen Konstitution zum Ausdruck und verbirgt sich sogleich wieder. In der Nacktheit als Prozess findet sich der „Grundwiderspruch des Menschen“,⁴² d. i. Schönheit zwischen dem menschlichen Wunsch, die lebendige Form zu wahren, und dem „Überfluss des Seins, das sich selbst zerreißt und verliert“.⁴³ Das bedeutet in der Konsequenz, es existiert keine Schönheit ohne Beschmutzung. „Die Nacktheit selbst [...] stellt zugleich eine jener [...] Formen, die, ohne sie zu enthüllen, jene klebrigen Inhalte ankündigen, die uns in Schrecken versetzen und uns verführen. Jedoch ist die Nacktheit der Schönheit der Gesichter oder der schicklich gekleideten Körper entgegengesetzt, insofern sie in die Nähe des abstoßenden Zentrums des Erotismus führt. [...] Es handelt sich

36 Vgl. Elaine Scarry, *Der Körper im Schmerz. Die Chiffren der Verletzlichkeit und die Erfindung der Kultur*, Frankfurt/Main 1992, v. a. 54ff.

37 Scarry 1992, 56f. (zit. FN 36).

38 Vgl. Scarry 1992, 62f. und 70ff. (zit. FN 36).

39 Didi-Huberman 2006, 103f. (zit. FN 23).

40 Didi-Huberman 2006, 106 (zit. FN 23).

41 Bataille, zitiert nach Didi-Huberman 2006, 106 (zit. FN 23).

42 Bataille, zitiert nach Didi-Huberman 2006, 109 (zit. FN 23).

43 Bataille, zitiert nach Didi-Huberman 2006, 109 (zit. FN 23).

darum, das Gesicht und seine Schönheit zu entweihen, indem man die verborgenen Körperteile [...] aufdeckt [...]. Je größer die Schönheit ist, desto tiefer die Beschmutzung.“⁴⁴ Das Fazit des Autors fällt ernüchternd aus: „Arme Venus, arme Wahrheit, armer Humanismus der Medici ...“⁴⁵

Die Einsetzung der Zentralperspektive und ihre Lenkung des Blicks in einem objektivierenden Zwangssystem lässt sich verbinden mit dem Aspekt der Nacktheit als *schreckliches Begehren*. Der zentralperspektivische Blick bezieht nun seine Aggressivität nicht ausschließlich aus seiner Funktion als Ordnungsinstrument, sondern aus dem komplexen und ambivalenten Zusammenspiel von Schönheit (in Form von Nacktheit und/oder in Form von harmonischer Komposition) einerseits und von Offenlegung der menschlichen Existenz bis hin zum letzten Unbeschreiblichen und Unausweichlichen andererseits. Auf einen ähnlichen Konflikt zwischen Wahrung der lebendigen Form und ihrem Verlust gerade *durch* körperliches Sein, wie er sich in der Nacktheit und Schönheit äußert, spielt Scarry an, wenn sie den Weltverlust im Schmerz behandelt. Sie weist auf die religiöse Selbstgeißelung hin und bemerkt, dass diese gerade *keine* Leugnung des Leibes darstellt, sondern im Gegenteil diesen so stark ins Zentrum rückt, dass die eigene Umwelt verschwindet und so der Weg frei wird für eine außerweltliche Macht. Dieses komplementäre Verhältnis von Weltverlust und Machtgewinn sieht sie insbesondere in der Folter am Werk. Doch vielleicht empfinden ja wir Betrachtenden angesichts des Leids und angesichts der Schönheit von Sebastian die gleiche „schreckliche Schwungkraft dieser Kontraktion der ganzen Welt, die sich in der jäh erstarrten Grimasse eines Menschen spiegelt, den große Schmerzen oder die plötzliche Erkenntnis seines nahen Todes überkommen“.⁴⁶

Sebastian jedenfalls scheint sein eigenes Sterben ohne jeden Weltbezug zu erfahren, er sehnt sich offenbar nach dem Himmel und ist bereits von jenseitiger Schönheit geprägt. Wir als ZuschauerInnen fliehen wohl im visuellen Nachvollziehen seiner Schmerzen, in der *Einführung*, ebenfalls ein Stück weit die Welt, aber durch unseren eigenen Standpunkt außerhalb des Bildes und durch die Rückwirkung der herausgestellten Sinnlichkeit Sebastians, seinen erotischen Reiz, erfahren wir auch eine Bestätigung unserer Gegenwärtigkeit. Es handelt sich um einen dialektischen Bewegungsprozess zwischen Weltentfremdung – in der Einführung in den Schmerz ebenso wie in die bedrohliche und bedrohte Nacktheit Sebastians – und Selbstbestätigung – in der Überführung des Unausprechlichen in ein Kunstwerk und in ein Bild unserer Lust. Schmerz und Lust erscheinen im Sinne einer ontologischen Konstante als eine grundlegende Dialektik von Weltentfremdung und Selbstbestätigung. Zu welcher Seite hin das Pendel dabei ausschlägt, hängt vermutlich wesentlich auch von unserer Motivation ab.

44 Bataille, zitiert nach Didi-Huberman 2006, 109f. (zit. FN 23).

45 Didi-Huberman 2006, 110 (zit. FN 23).

46 Scarry 1992, 51 (zit. FN 36).

Folgen wir Sebastian im Geiste der *imitatio christi*, ist unser Blick der Beginn einer Weltflucht, wenngleich einer paradoxen, vom eigenen Körper ausgehenden. Der voyeuristische Blick wiederum mag auch eine allgemein soziale Rolle erfüllen, indem er die Unabänderlichkeit des Leidens bezeugt und gesellschaftlich erfahrbar, kommunizierbar macht.⁴⁷ „Die imaginäre Nähe zum Leiden anderer, die uns Bilder verschaffen [...] – nur eine Täuschung mehr, was unsere wirklichen Beziehungen zur Macht angeht. Solange wir Mitgefühl empfinden, kommen wir uns nicht wie Komplizen dessen vor, wodurch das Leiden verursacht wurde.“⁴⁸

47 Vgl. Susan Sontag, *Das Leiden anderer betrachten*, München u.a. 2003, S. 51f.

48 Sontag 2003, 119 (zit. FN 47).



Abb. 1



Abb. 2

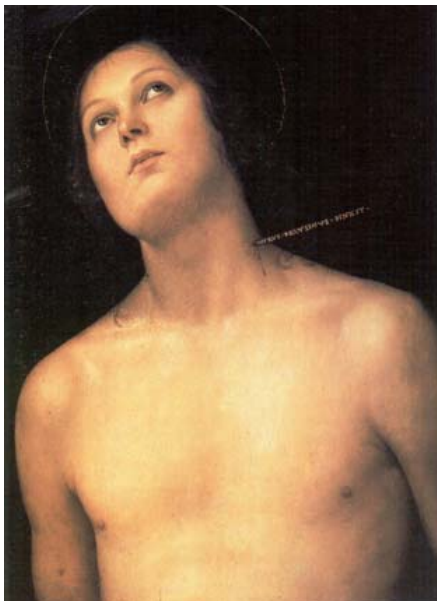


Abb. 3



Abb. 4



Abb. 5

ABBILDUNGSVERZEICHNIS

Abb. 1: Sandro Botticelli, Der Heilige Sebastian, 1474, Tempera auf Holz, 195 x 75 cm, Berlin Staatliche Museen.

Abb. 2: Luca Signorelli, Martyrium des Heiligen Sebastian, 1498, Öl auf Holz, 288 x 175 cm, Città di Castello, Pinacoteca Municipale.

Abb. 3: Pietro Perugino, Heiliger Sebastian, ca. 1495, Tempera/Öl auf Holz, 39,5 x 35,5 cm, Sankt Petersburg, Eremitage.

Abb. 4: Giovanni del Biondo, Polyptychon des Martyriums des Heiligen Sebastian, ca. 1380-90 Holz, ohne Maßangabe, Florenz, Museo del Duomo.

Abb. 5: Liberale da Verona, Martyrium des Heiligen Sebastian, Ende 15. Jh., Öl auf Leinwand, 211 x 92 cm, Mailand, Pinacoteca di Brera.