

Das Bildnis eines behinderten Mannes: kulturgeschichtliche Studie zu Behinderung und ihre Aktualität

Schönwiese, Volker; Mürner, Christian

Veröffentlichungsversion / Published Version

Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Schönwiese, V., & Mürner, C. (2005). Das Bildnis eines behinderten Mannes: kulturgeschichtliche Studie zu Behinderung und ihre Aktualität. *Psychologie und Gesellschaftskritik*, 29(1), 95-125. <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0168-ssoar-18853>

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer CC BY-NC-ND Lizenz (Namensnennung-Nicht-kommerziell-Keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu den CC-Lizenzen finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.de>

Terms of use:

This document is made available under a CC BY-NC-ND Licence (Attribution-Non Commercial-NoDerivatives). For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0>

Volker Schönwiese & Christian Mürner

Das Bildnis eines behinderten Mannes.

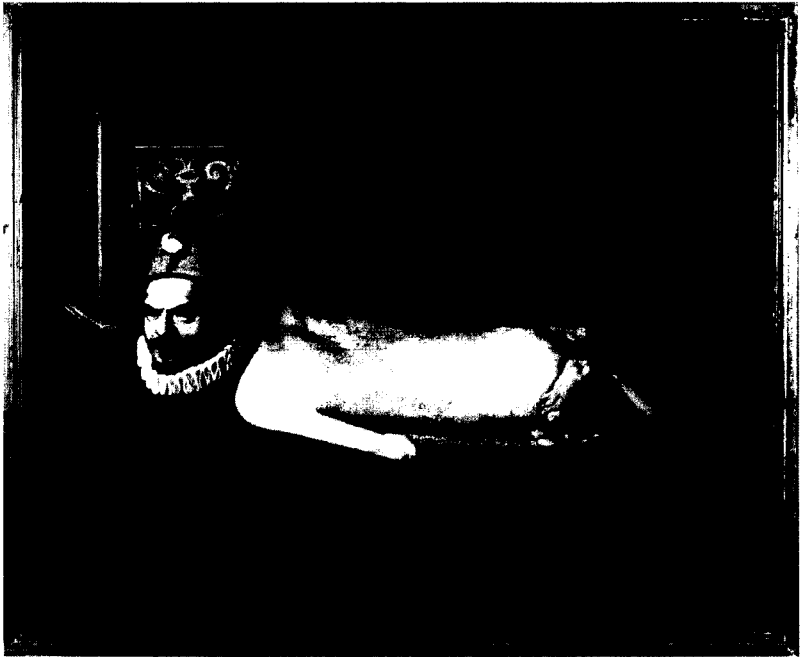
Kulturgeschichtliche Studie zu Behinderung und ihre Aktualität.
Mit Beiträgen von Andreas Ziegler und Margot Rauch

Ein Ansatzpunkt unserer Untersuchung ist die These, dass die meisten Menschen ihre Umgangsweisen gegenüber Menschen mit Behinderung an Bildern und Vorstellungskonventionen ausrichten (vgl. Schönwiese, 1997, S.17; Mürner, 1989, S.9). Zunächst wird das Bildnis eines behinderten Mannes vorgestellt, das aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts stammt. Für das Bildverständnis sind hauptsächlich die kulturgeschichtlichen und (kunst-)historischen Bedingungen entscheidend, aber auch die Klärung dessen, was es heute aus unserer Sicht bedeutet (vgl. Imhof, 1991, S.18). Dann folgen, zweitens, Bemerkungen zu spezifischen Betrachtungsstandpunkten: zum Beispiel zum medizinischen Blick und zur Perspektivität. Der dritte Teil nimmt darauf Bezug, dass Bilder auf Anschaulichkeit beruhen, was besonderes Gewicht im pädagogisch-didaktischen und medialen Bereich hat. Daran anschließend, viertens, gehen wir davon aus, dass Bilder oder Bildnisse, die öffentlich gezeigt oder publiziert werden, in der Schule, im Museum, in Fachbüchern oder in der Zeitung, eingebunden sind in Ausdrucksweisen und Instanzen, die analog den sprachlichen Studien zu Behinderung (*Disability Studies*) entschlüsselt werden können.

Geschichte und Studien zu Behinderung

Beschreibung und Komposition des Porträts

Zu sehen ist ein Mann, der flach und nackt auf dem Bauch auf einem grünlich dunklen Tuch auf einem Tisch liegt, vor einem dunkelbraunen, fast schwarzen Hintergrund. Der Körper des Mannes ist in den Bildvordergrund gerückt. Sein heller, ebener, langer Rücken füllt fast die Fläche eines Drittels des Bildes aus (Oberhalb des Rückens scheint die Leinwand



beschädigt oder die Farbe aufgerissen. Das Bildnis hat die Ausmaße von 110×135 cm). Körper- und Kopfhaltung, links im Bild, bilden einen rechten Winkel. Der Mann blickt direkt auf die Betrachter. Sein Gesicht ist in Dreiviertelansicht aufrecht abgebildet, er hat dunkelbraune Augen, sein linker Mundwinkel wird durch eine Falte betont, aber auch durch den hellbraunen, schütter wirkenden Schnauzbart. Die Nasenspitze ist gerötet. Die dunklen Augenbrauen sind zur Nase hin ein wenig zusammengezogen. Der Gesichtsausdruck wirkt von der Augenpartie her skeptisch, aufgrund der Mundpartie eher spöttisch. Der Kopf wird unten durch eine weiße Mühlsteinhalskrause begrenzt, darunter ist ein rötlich-braunes Stützkragen-Halstuch erkennbar. Der rote, runde Hut, mit einer Art weißen, grünlich roten Blume in der vorderen Mitte verziert, lässt die hohe helle Stirn und das dunkel, angedeutete Ohr frei. Hinter dem Kopf, im Hintergrund des Bildes, befindet sich ein kleines verziertes, hellbraunes, quadratisches Möbel. Das kunstvolle Schloss und die Scharniere der Tür dieses einzigen Gegenstandes auf dem Bildnis, eines Kästchens, glänzen wie aus Messing. Rechts im Bild sind die Beine des Mannes verschränkt angelegt. Sie verdecken dadurch nahezu das Gesäß. Die Gesäßfalte ist nur angedeutet und kaum zu erkennen. Die Beine sind aufgrund der Behinderung verkürzt, dadurch wirkt der Rücken im Vergleich verlängert. Die Ferse des rechten Fußes hat mehrere Ausformungen und der Fuß scheint lediglich vier Zehen zu haben, einer, der zweitletzte ist nur angedeutet, ihm fehlt jedenfalls der Zehennagel. Dass in dieser Stellung die Zehennägel überhaupt zu sehen sind, verwundert. Unmittelbar vor diesem Fuß ruht die Hand des linken dünnen Armes, der dem Körper entlang angelegt ist. Der Daumen befindet sich auf der nach oben gekehrten Handfläche, die leicht gebogenen Finger wirken sehr lang. Das Licht fällt von links ins Bild, so dass Gesicht und die linke Schulter sowie das Kästchen gut beleuchtet sind, die Beine aber im Dunkeln liegen.

Zum Umfeld des Bildnisses

Unter der Nummer 397 findet sich im Katalog der Kunstkammer von Schloss Ambras bei Innsbruck der Eintrag »Bildnis eines Krüppels« (Scheicher, 1977, S.153). Damit ist das genannte Bildnis eines behinderten

Mannes gemeint (Auf die Entwicklung und Auswirkung der zeitgebundenen Terminologie – »Krüppel, Menschen mit Körperbehinderung – wird hier nicht näher eingegangen). Begründer der Kunstkammer war Erzherzog Ferdinand II. (1529–1595) von Österreich, Graf zu Tirol. Über die Sammlung von Porträts gibt erstmals ein Inventar von 1621 genauer Auskunft. Eine Auflistung der »Inventare der Ambraser Sammlung« findet sich in Luchner (1958, S. 137). Es ist geplant, die Inventare speziell in Bezug auf das Bildnis des behinderten Mannes zu erforschen. Im Anschluss daran stellte man fest, dass neben historischen Persönlichkeiten »gleichwertig die Bildnisse körperlich Abnormer« (Scheicher, 1977, S. 20) präsentiert worden seien. Am bekanntesten, oft publiziert und gut dokumentiert sind zum Beispiel die Bildnisse des so genannten Haarmenschen Petrus Gonsalvus oder eines Riesen, der oft den Namen Giovanni Bona erhielt. Das Bildnis des behinderten Mannes wird allerdings nicht erwähnt, auch nicht in einer Beschreibung der Sammlung von Schloss Ambras, die 1882 erschien (vgl. Ilg & Boenheim, 1882, S. 77f.). Auch wenn der Name des behinderten Mannes, der auf dem Bildnis dargestellt wird, (noch) nicht bekannt ist, ist doch offenbar eine ganz bestimmte Person gemalt worden. Das Bildnis verweist stellvertretend auf sie, es setzt Ähnlichkeit voraus, aber das kann nicht zur unbedingten Übereinstimmung des Bildnisses mit dem Abgebildeten verführen, denn ein Bild gibt eine Vorstellung, einen Ausschnitt oder eine Perspektive wieder. Es lässt sich der dokumentarische Charakter des Porträts betonen, aber ebenso nach seiner Instrumentalisierung fragen. Welche Interessen hatten die ersten Besitzer, das Bildnis des behinderten Mannes zu zeigen, vielleicht sogar selbst aufgrund bestimmter Absichten in Auftrag zu geben? Es scheint kein allein persönliches Motiv gewesen zu sein, denn die Sammlung in Schloss Ambras war schon »zur Zeit ihrer Kreation im 16. Jahrhundert als zu besichtigendes Museum gedacht und angelegt« (Luchner, 1958, S. 7).

Ein bekannter Zeitgenosse und Reisender, der französische Edelmann, Philosoph und zeitweilige Bürgermeister von Bordeaux, Michel de Montaigne, wollte die Kunstkammer von Schloss Ambras besuchen, als Erzherzog Ferdinand II. dort noch leibhaftig residierte. Montaigne hatte zwei Bände seiner berühmten *Essais* publiziert – der zweite Band enthielt eine

eindrückliche Schilderung der Zurschaustellung eines »missgeborenen Kindes« (Montaigne, 1998, S. 352f.) –, als er sich 1580/81 auf die Reise begibt. Von Paris gelangten Montaigne und seine Begleiter über Basel und Augsburg nach Innsbruck. Sie stiegen im Gasthaus *Zur Rose* ab. Tags darauf machten sie einen Ausflug ins Inntal.

»Nach dem Mittagessen wechselten wir wieder auf die rechte Seite des Flusses, wo Erzherzog Ferdinand II. von Österreich ein schönes Schloss besitzt, in dem er sich aufhält; und um ihm seine Aufwartung zu machen, hatte sich der Herr de Montaigne schon am Morgen dorthin begeben; von einem Grafen war ihm jedoch mitgeteilt worden, der Erzherzog sei durch eine Ratssitzung verhindert. Daher also sprachen wir nach Tisch erneut vor, und wir glaubten ihn in einem Garten flüchtig erkannt zu haben. Die Bedienten eilten zwar zu ihm, um ihm Namen und Begehre unsrer Herren zu vermelden, kamen aber mit der Nachricht zurück, er bitte sie, ihn zu entschuldigen – morgen käme ihm der Besuch weniger ungelegen. Wenn sie freilich seiner Gunst bedürften, möchten sie das jenen Mailänder Graf Soundso wissen lassen. Durch diese Kälte fühlte sich der Herr de Montaigne ziemlich verletzt, zumal den Herren nicht einmal gestattet wurde, das Schloss auch nur zu besichtigen. Und als er sich noch am selben Tag bei einem Hofbeamten hierüber beschwerte, wurde ihm mitgeteilt, der Erzherzog habe geantwortet, Franzosen sähe er nicht gern; zudem sei das Haus Frankreich mit dem seinen verfeindet« (Montaigne, 2002, S.90f.).

Zurück in Innsbruck erfuhren sie zwar noch, dass der Hof Trauer trage, weil die Frau des Erzherzogs verstorben war (1580), der Sekretär Montaignes bezeichnet sie als »Konkubine aus Augsburg, Tochter eines Kaufmanns«. Woher wusste Montaigne überhaupt von der Existenz der Kunstammer? Es ist schade, wenn man das so sagen kann, dass Montaigne nicht zugelassen wurde, es wäre spannend, einen Autor, der selbstkritisch über die Zurschaustellung des »missgeborenen Kindes« schrieb (vgl. Münner, 2003, S. 36ff.), über die besonderen Bilder der Kunstammer, über das

so genannte Kuriositätenkabinett, zu vernehmen. Montaignes Fazit im genannten Essai war:

»Was wider die Gewohnheit geschieht, nennen wir wider die Natur. Doch es gibt nichts, überhaupt nichts, was nicht gemäß der Natur geschähe. Lasst uns an Hand ihrer universalen Vernunft die abwegige Verblüffung abschütteln, die uns bei ungewohnten Erscheinungen jedes Mal überkommt!« (Montaigne, 1998, S. 353).

Mit anderen Worten, wir werden auf unsere eigene Betrachtungsweise zurückverwiesen. Welche Wahrnehmungsmomente oder -mechanismen werden im Vergleich zu damals heute favorisiert? Dass die Präsentation des Porträts des behinderten Mannes in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts nicht selbstverständlich war (zur ausführlichen Erläuterung der Entfaltung der so genannten Kunst- und Wunderkammern fehlt hier der Platz), kann aus einem weit verbreiteten zeitgenössischen Lehrbuch zur Malerei geschlossen werden, das empfahl, »Körperstellen, die hässlich anzusehen sind« (Alberti, 2002, S. 131), zu verdecken oder so darzustellen, dass sie nicht auffallen. Der französische Arzt und Numismatiker Charles Patin, der Ambras um 1690 besuchte, fand den Körper des behinderten Mannes offenbar »fürchterlich entstellt« und konnte ihn nicht »ohne Entsetzen betrachten« (Mauries, 2002, S. 135; Schlosser, 1978, S. 247). Auch von »späteren Zeiten« wird berichtet, dass der »schreckliche Nackedei« überklebt worden sei (rühren daher die Beschädigungen?), »so dass nur der Kopf hervorsah, und selbst heute [um 1967] noch wagt die Sammlungsleitung nicht, diesen Tiefpunkt menschlichen Daseins der Allgemeinheit vorzuweisen« (Luchner, 1967, S. 64).

Doch ist neben der mehr oder weniger disziplinierten populären und profanen auch die wissenschaftliche und medizinisch orientierte Neugier von Interesse. Diesbezüglich kann das 16. Jahrhundert als eine markante Übergangszeit begriffen werden. Schon für viele der ursprünglichen Sammler und Herrschaftshöfe können Kontakte zu zeitgenössischen Wissenschaftlern und Naturforschern festgestellt werden. Sieht man auch heute in erster Linie ein Krankheitsbild, wird prompt nach der medizinischen Diagnose des behinderten Mannes gefragt. Sie lautet (nach Dr. med. Elisabeth

Reiter – persönliche Auskunft der Kuratorin Margot Rauch, Schloss Ambras, 2004. Siehe auch die Expertise von Priv. Doz. Dr. med. Andreas Zieger): AMC, Arthrogryposis Multiplex Congenita: Arthros = Gelenk, grypos = gekrümmt, multiplex = vielfach, congenita = angeboren. AMC ist eine frühkindliche Entwicklungsstörung im Mutterleib, infolge der es zu einer gestörten Muskelentwicklung kommt. Das äußere Krankheitsbild wird durch eine unterschiedlich stark ausgeprägte Gelenksteife bestimmt, sie kann sich auf einzelne Gelenke beschränken, es können aber auch alle Gelenke betroffen sein. Bei Streckkontrakturen wird auch von einer ›hölzernen Puppe‹ gesprochen. Eine geistige Behinderung liegt nicht vor. Einmal habe eine behinderte Ausstellungsbesucherin bemerkt, die Behinderung des Mannes entspreche der ihren. Damit sind die beiden Bereiche genannt, die im folgenden Teil näher behandelt werden.

Biografie und Behinderung

Vielfalt an Bedeutungen

Es ergibt sich die Frage in welcher Rolle der behinderte Mann die Bedeutung erlangte, die seine Biografie bestimmte und dazu führte, dass er für die Kunst- und Wunderkammer abgebildet wurde. Eine Möglichkeit besteht darin, dass er in irgendeiner Form zu den »natürlichen Narren« gezählt wurde (vgl. auch Mürner, 2003, S.104ff.), die in höfische Selbsteinzenierungen einbezogen wurden. Riesen, Zwerge und Haarmenschen galten als Wunder der Natur.

»Die Darstellung dieser menschlichen Wunder waren den Portraits des Fürsten, seiner Familie und den Mitgliedern anderer Herrscherhäuser ›gleichwertig‹, d.h. sie hingen zusammen mit den fürstlichen Bildern in der gleichen Galerie. Erzherzog Ferdinand II. inszenierte sich auf diese Weise als Weltherrscher über eine Wunderwelt« (Bernuth, 2002, S. 50).

In der Darstellung eines Triumphzugs von Kaiser Maximilian I. zu Beginn des 16. Jahrhunderts sind auch zwei Wagen mit ›Narren‹ abgebildet,

Wagen mit ›Schalksnarren‹ und ›natürlichen Narren‹. Narren dienten zur Belustigung des Kaisers und der Zuschauer, wobei die ›Schalksnarren‹ ihre Narrheit vortäuschten und entsprechend mit dem Publikum interagierten (zur Tradition der verstellten Dummheit im Tiroler Volksschauspiel, Ekkehart Schönwiese, 2001). Die ›natürlichen Narren‹ hingegen waren lediglich Lachanlass. Die Darstellung der ›natürlichen Narren‹ auf einem einfachen bäuerlichen Leiterwagen mit wildwachsendem Gesträuch verziert, verweist auf Natur und auf ›Wundermenschen‹. Damit könnten sie auch kostbarer und schützenswerter Besitz für Wunderkammern geworden sein (Bernuth, 2003, S. 51ff.). Für Wundermenschen gab es zwei Kategorien. Einerseits Fremde (von fremden Völkern abstammend, zu denen auch regional gehäuft beobachtete ›Kretinen‹ – im heutigen Sinne geistig behinderte Personen – gezählt wurden), andererseits ›natürliche Narren‹ und physisch abweichende Menschen, wie Wundergeburten (zum Beispiel Siamesische Zwillinge) deren Existenz als Zeichen Gottes mit prophetischer Bedeutung interpretiert worden sind (ebd., S. 53f. und Mürner, 2003, S. 34f.). Rauch (2003, o. S.) reiht die Bildnisse, wie das des behinderten Mannes, nicht in die Darstellung von Personen mit prophetischer Bedeutung ein: »Diese ›Monstren‹ fallen [...] nicht in die Kategorie der Vorzeichen, sondern waren mehr ein Quell des Studiums, des Vergnügens und des ästhetischen Genusses« (ebd.). Rauch verweist in diesem Zusammenhang auf die Grotteskenmalereien in zeitgenössischen Festsälen, in denen eine Unzahl von Monstren und Mischwesen von Mensch und Tier dargestellt werden.

»Die frühneuzeitlichen Betrachter empfanden somit angesichts der Monstren je nach den Begleitumständen Vergnügen, Bewunderung, Verstörung oder Grauen, vor allem aber Erstaunen. Dieses Staunen diente besonders im Zusammenhang mit den Kunst- und Wunderkammern als Ansporn für Nachforschungen, als Ur-Akt der Erkenntnis, als Antrieb das Geheimnis zu lüften« (ebd.).

Dennoch kann davon ausgegangen werden, wie auch Rauch schreibt, dass Objekte in den Wunderkammern für mehrere Bedeutungsinhalte standen und Ziel unterschiedlicher Interessen waren. Eine mögliche Bedeutung

ergibt sich im Zusammenhang der herrschaftlichen Machtpräsentation über ›Narren‹. Eine weitere ist zu Zeiten der Gegenreformation in religiösen Motiven zu suchen, sicher in der Präsentation der Macht Gottes als Schöpfer der Natur aber vielleicht auch der ›Imitatio Christi‹, wobei der deformierte und nach religiösen Projektionen ›leidende‹ Körper des behinderten Mannes hier Anlass für spezielle Assoziationen sein konnte. Als drittes Motiv ist der im Entstehen begriffene systematisierende Erkenntniswille zu nennen.

Medizinischer Blick

Es ist anzunehmen, dass das Bildnis zumindest in einem mittelbaren Zusammenhang mit der Entwicklung der Medizin im 16. Jahrhundert steht. Unter den Sammlern für das Wunderkabinett von Ferdinand II. waren auch Ärzte und es bestand ein reger Austausch zwischen den Herrscherhöfen. Für eine Beteiligung eines medizinischen Interesses bei der Aufnahme des Bildes in die Sammlung gibt es keinen direkten Hinweis. Durch die Nacktheit des Körpers und die detailgetreue Darstellung des behinderten Mannes, für die es kein zeitgenössisches Vorbild gibt, drängt sich jedoch ein Zusammenhang mit der Entwicklung eines medizinischen Blicks auf.

Im 16. Jahrhundert sind viele Ärzte an Universitäten damit beschäftigt, Körper zu öffnen. Nicht erklären steht dabei im Vordergrund, sondern zerlegen, untersuchen und beschreiben, um eine Kartografie des Körpers zu erstellen. Gertraud Egger schreibt:

»In der Neuzeit findet (auch in der Medizin) der Paradigmenwechsel von der teleologischen Sicht zur mechanistisch-funktionalistischen Sicht statt. [Dabei] liegt ein wesentliches Moment in der Geschichte der Sektion und einem veränderten anatomischen Blick, der den Körper vom Skelett her (nicht mehr von den Eingeweiden aus nach außen, oder von oben nach unten) aufbaut. Dadurch werden die Funktionen der einzelnen Körperteile, eine Systematik des Körperbaus und eine Rekonstruktion seiner mechanischen Bewegungsmöglichkeiten schrittweise erfassbar. Als dessen

Folge ergibt sich in der Anthropologie ein neues Denkmuster, das den Menschen als ein Maschinenwesen, immer wieder neu konstruierbar, beschreibt« (Egger, 1999, o. S.).

Der französische Philosoph René Descartes hat zirka 100 Jahre nach der vermutlichen Entstehung des Bildnisses des behinderten Mannes eine Grundformel vom Menschen entwickelt: Körper = Maschine, Tier = Körper = Maschine, Mensch = Körper = Maschine + Geist/Seele (vgl. Kathan, 1999, S. 22). Kathan hält fest:

»Genaugenommen hat Descartes nur theoretisch formuliert, was bereits Praxis war. Bereits in den Sektionen des sechzehnten Jahrhunderts wurde der Körper wie eine Maschine oder ein Uhrwerk betrachtet und behandelt. Aber erst durch Descartes wurde er konsequent der Funktionslogik der Maschine unterworfen. Das Wesentliche an Descartes' Maschinenmodell ist nicht die Vorstellung, dass der menschliche Körper wie eine Maschine funktioniert, sondern das Bemühen, ihn wie eine Maschine betrachten zu können, das heißt ihn in einen Raum zu stellen, in welchem er tatsächlich so gesehen werden kann« (ebd., S. 23).

Das Bildnis des behinderten Mannes kann vielleicht als ein Zeugnis für die neu heraufdämmernde Sichtweise der Trennung von Körper und Geist betrachtet werden. Der Mann wird nicht nur einem isolierten Blick auf seinen Körper ausgesetzt, es ist auch eine deutliche Teilung zwischen Kopf und Körper erkennbar: Der Kopf mit Hut und Halskrause gibt der Person Geschichte und Status. Der Körper ist davon getrennt, es dominiert ein mit beobachtender Distanz dargebotener realistischer Blick auf Deformationen.

Fiel es den frühen Anatomen offensichtlich schwer, sich den Körper sozial isoliert vorzustellen (vgl. ebd., S. 19), so ist das Bildnis des behinderten Mannes Zeugnis eines Zusammenhanges von Körper und Geist, der über eine Kontraststruktur begreifbar gemacht wird. Der erschreckt oder nüchtern protokollierten Normabweichung des Körpers wird die Normalität des Kopfes gegenübergestellt. Das Maschinenmodell ist noch nicht

verwirklicht. Die deformierte Oberfläche wird noch nicht geöffnet, die Distanz ist noch nicht vollkommen.

Die Kartografie des Körpers ist in der Kunst des 16. Jahrhunderts bedeutsam, wie anhand des Bildes »Der Zeichner des liegenden Weibes« von Albrecht Dürer nachvollzogen werden kann (vgl. ebd., S. 25 f.). Das Bild beinhaltet folgende Szene: Eine auf einem Tisch liegende Frau wird von einem Zeichner, der an diesem Tisch sitzt, gezeichnet. Zwischen Zeichner und der liegenden Frau befindet sich ein großer Holzrahmen, der durch Schnüre in quadratische Felder geteilt ist und durch den der Zeichner die Frau in Felder segmentiert wahrnehmen und auf das ebenfalls in Quadrate geteilte Papier übertragen kann. »Das Gitter lässt die beiden Erfahrungswelten [des Zeichners und der Frau, Anm., VS & CM] auseinanderfallen, es hebt sie sogar auf. Mit der Ausrichtung der Perspektive kündigt sich eine neue Hierarchisierung der Sinne an. Das Fadengitter und das Richtscheit betonen den Sehsinn und lassen andere Empfindungen zur Störung werden« (ebd., S. 26). Dieser segmentierende und emotionslose Blick ist auch der neu entstandene Blick der Medizin. In der Sektion mussten sich die Ärzte im 16. Jahrhundert vor den eigenen Gefühlen und dem Tabubruch des Eingriffs in den Körper schützen. Dazu diente, dass vor allem entehrte Personen für die Sektion verwendet wurden, die zum Beispiel von den Richtstätten geholt wurden. Distanz schaffte auch, die Sektionen als öffentliche Schauspiele an Universitäten wie Ferrara und Padua zu gestalten.

Zu dem Bildnis des behinderten Mannes lassen sich auch hier Bezüge herstellen. Der Maler kartografiert den auf einem Tisch liegenden Körper, indem er die Deformationen genauestens darstellt. Der Zweck ist nicht nur die Erstellung eines isolierten Protokolls, sondern die Einordnung in die Systematik der Kunst- und Wunderkammer und damit verbunden die Präsentation für eine elitäre Öffentlichkeit. Es werden die Voraussetzungen für eine pädagogische Verwertung der Systematik geschaffen, wie das Schauspiel der Sektion Forschung und Lehre beinhaltete. Kunst- und Wunderkammern sollten erst ab dem Ende des 17. Jahrhunderts diese pädagogische Funktion bekommen, wie die 1698 von August Hermann Franke in Halle an der Saale gegründete Kunst- und Naturalienkammer, die unter

dem Einfluss pietistischer Ideen für den Schulunterricht auch für niedere Stände eingerichtet worden war.

Perspektivität

Behinderung ist nach heutigem Verständnis ein Phänomen, das nur im Zusammenhang von gesellschaftlichen und individuellen Konstruktionen und Rekonstruktionen verstanden werden kann. Träger und Vermittler dieser Re-/Konstruktionen sind historisch entstandene Bilder, durch die Wissenschaften geschaffene systematische Bilder, in der individuellen Sozialisation vermittelte Bilder und über die Medien produzierte beziehungsweise verstärkte Bilder von Behinderung. Dazu gehören auch die durch Institutionalisierung entstandenen Sozialisationsphänomene als Produkt dieser Bilder (vgl. Schönwiese, 2003, S.175ff.). Der Blick von behinderten Menschen heute – insbesondere aus der Perspektive der *independent living* Bewegung – auf das Bild aus dem 16. Jahrhundert ist nicht kunsthistorisch, sondern direkt oder indirekt ein Blick durch diese Konstruktionen, ein vergewissernder Blick auf sich selbst, auf die Bedingungen der eigenen Sozialisation und Biografie. Die Frage der Spaltung von Körper und Geist ist immer noch prägend für vielfache Rehabilitationsbemühungen. Spaltungen und Trennungen auch im Sinne struktureller Gewalt charakterisieren die Praxis der Sonderpädagogik, über Therapie vermittelt, ist dies ein bedeutsamer Sozialisationshintergrund behinderter Menschen heute. Daraus ergeben sich spontane Fragen: Hat der Mann aus dem 16. Jahrhundert ähnliche Erfahrungen gemacht? Ist er ›gefördert‹ worden und konnte so stolz präsentiert werden, nach dem Schema, »seht her, so schwer behindert und doch so erfolgreich«? Oder ist er völlig zum Objekt gemacht, nur mit Hut und Halskrause zur besseren Akzeptanz für die höfischen Betrachter ausgestattet worden, als Person aber völlig uninteressant, wie in einer medizinischen Vorlesung vorgeführt oder in einem medizinischen Handbuch abgebildet? Oder ist das Bild ein Dokument des Selbstbewusstseins der betroffenen Person, die eine gebotene Gelegenheit wahrnimmt, sich offensiv als Teil der Menschheit zu präsentieren? Jenseits der kunsthistorischen Sinnhaftigkeit dieser Fragen und der Möglichkeit, diese zu beantworten,

allein schon über die Stimulierung dieser Fragenstellungen kann das Bild heute Bedeutung erlangen.

Interpretationsebenen und Integration

Andere Geschichten und Dokumente

Die Literaturwissenschaftlerin Rosemarie Garland-Thomson sieht das »erzieherische Ziel« der Disability Studies darin, »andere Geschichten über Behinderung [zu] erzählen« (Garland-Thomson, 2003, S. 419). Gemäß unserer These trifft das auch für Bilder zu. Das heißt, dass es darum geht, die Mechanismen der ›Katastrophe‹ und der ›Verhinderung‹ zu reflektieren, mit denen eine dargestellte Behinderung wie diejenige im Bildnis des nackten Mannes oft assoziiert wird. In einem Bild oder Bildnis sind diese (negativen) Deutungsmechanismen nicht von vornherein angelegt, es handelt sich im Gegenteil um Projektionen, die andere Betrachtungsmöglichkeiten unterdrücken oder verdrängen.

Bilder gehören zur visuellen Kultur. Für die Kulturgeschichte bedeutet ihre Erforschung, sich auf eine Reihe von Charakteristiken einzulassen. Zunächst fallen Bilder durch ihre ›besondere Prägnanz und Anschaulichkeit‹ auf. Sie aber auf diese Medienpräsenz zu beschränken, sie allein illustrativ, als Beigabe zu betrachten, verkennt den Eigensinn der Bilder und ihre Möglichkeiten der Konkretisierung oder Vergegenständlichung sozialer Erfahrungen und Erwartungen. Bilder sind jedoch keine Abbilder, die wie ein Spiegel die Wirklichkeit wiedergeben, sie stellen vielmehr Sichtweisen derselben dar.

»Selbst wenn sie zweifelsfrei identifizierbare Personen oder Gegenstände, konkrete historische Szenen und Ereignisse zeigen, tun sie das nicht objektiv und vollständig, sondern selektierend, perspektivierend und formgebend, sind also bereits in solchen vordergründig ›klaren‹ Fällen nicht selbstevident, sondern im Gegenteil erklärungsbedürftig« (Reichardt, 2002, S. 221).

Wenn man davon ausgeht, dass »Bilder historische Dokumente [sind]«, dann spielt es keine Rolle, ob sie als bedeutende Kunstwerke, einfache Holzschnitte oder anspruchslose Abbildungen gelten. Sie können gleichermaßen inhaltlich und formal orientierte Fragen auslösen. Denn: »Bilder sind auf einen Kommunikationsprozess hin angelegt« (Wohlfeil, 1991, S. 17). Das heißt, sie sind nicht auf Einzelne oder einen privaten Raum ausgerichtet, auch wenn diese Absicht ursprünglich bestand, sondern sie enthalten auch »Aussagen über gesellschaftliche Beziehungen und ihren Wandel« und können dem gemäß untersucht werden.

Didaktischer Umgang

Im pädagogisch-didaktischen Bereich ist der Umgang mit Bildern zwar üblich, selten aber methodisch reflektiert worden. Der Pädagoge Klaus Mollenhauer machte darauf aufmerksam, dass Bilder stilisieren und verallgemeinern, dass sie also eher Vorstellungen und Wirklichkeitskonstruktionen wiedergeben als »die Sache selbst«. Dieser konstruktive, soziale Charakter der Wahrnehmung ist nicht in erster Linie ein bewusster Prozess, sondern erfahrungsabhängig und von Grundgefühlen wie Furcht, Freude, Ekel, Hoffnung, Enttäuschung, Erwartung gesteuert. Mollenhauer notiert: Das Bild »vermittelt nämlich zwischen der direkten sinnlichen Wahrnehmung und der Ordnung, in der diese Wahrnehmung erst ihre Bedeutung erhält« (Mollenhauer, 1983, S. 59). In diesem Zusammenhang verliert das Bildnis des behinderten Mannes seine Eindeutigkeit, die eine Reduktion auf die Diagnose der Behinderung erlaubte. Es taucht nun die mehrdeutige Frage nach der Lebensform des behinderten Mannes auf. Woher stammt er? Wo lebte er? Was arbeitete er? [Als widerlegt gilt – (vgl. Scheicher, 1977, S. 153), dass der behinderte Mann Josef Schweickher darstelle, wie Luchner (1967, S. 63) behauptete. Der Kalligraph Thomas Schweickher (1564–1601) arbeitete mit den Füßen, er lebte in Schwäbisch-Hall, hat auf Holzschnitten zwar eine gewisse Ähnlichkeit, trug auch eine Halskrause, aber eine andere Mütze (vgl. Ulbrich, 1909)]. Von wem wurde er gemalt, aus welchem Grund? Die Behinderung ist dabei ein möglicherweise entscheidendes Merkmal, jedoch eines unter anderen. Man kann das

Porträt des behinderten Mannes betrachten, ohne zu bemerken, dass er einen anschaut, wenn man dies allerdings bemerkt, fühlt man sich als Voyeur ertappt, weil man offensichtlich seinen Blick nur auf die Behinderungen fokussiert hat. (Es wäre aufschlussreich, was eine physiologische Untersuchung der Augenbewegungen von Betrachtern des Bildnisses ergäbe.) Es ist jedoch auch möglich (wie das die genannten Abdeckungen moralisch insinuiert haben), das Gesicht des Mannes zu beachten und zu sagen, was brauche ich bei diesem Angesicht zu Angesicht vom Körper zu wissen. Hier (spätestens, ohne dass darauf eingegangen werden könnte) wird die Darstellung der Nacktheit zum Problem, allerdings hat sie auch eine Perspektive, wenn man die neue Aktfotografie oder Werbung im Kontext der Selbstbestimmung behinderter Menschen berücksichtigt (vgl. Andreas Bitesnich/Werbeagentur TBWA, Berlin, 2003; Rasso Bruckert: ganz unvollkommen-perfect-imperfect, München, 2003). Es gibt keine »strikte Trennung des Wahrnehmenden von dem, was er wahrnimmt« (Lüdeking, 2001, S. 355), mit anderen Worten, Betrachter und Abgebildete zählen zu derselben Welt, ein Standpunkt außerhalb, der den behinderten Mann ausschließlich zum Objekt machen würde, ist unmöglich. Ist es also angemessen und selbstverständlich, das Bildnis eines behinderten Mannes im Rahmen des Museums, der Kunstkammer, zu zeigen, gewissermaßen die Integration der Porträts behinderter Menschen neben historischen Persönlichkeiten hervorzuheben? Dies ist eine ethische Frage, darauf soll abschließend eingegangen werden.

Die Ethik der Medien

Neugier und Interesse

Die Ethik des Bildnisses des behinderten Mannes versucht zu klären, kurz gesagt, ob das Bild gut oder schlecht, gelungen oder unbefriedigend ist? Wie gut oder schlecht die behinderte Person dargestellt ist, kann kaum beurteilt werden, weil die reale Person unbekannt ist und (noch) keine anderen Quellen überliefert oder erforscht sind als das vorliegende Bildnis. Doch geht es nicht nur darum, ist es gut oder schlecht gemalt, sondern

auch, ist es wert, es zu betrachten? Der polnische, in Frankreich lebende Historiker Krzysztof Pomian schreibt: »Einem Gegenstand wird dann Wert zugeschrieben, wenn er geschützt, aufbewahrt oder reproduziert wird« (Pomian, 1998, S. 50). Ob der Wert des Bildnisses des behinderten Mannes in der berühmten Ambraser Sammlung und durch die ständige Ausstellung auch der dargestellten Person zukommt, ist offen. Präziser wäre dabei auch von der würdevollen Präsentation der Person zu sprechen (dies ist die Absicht und der Sinn unserer Nachforschungen). Das ist gerade geschichtlich von besonderem Interesse, denn, »was man darstellt, wird früher oder später unsichtbar, während das Bild davon bleibt« (ebd.).

Wir haben das Bildnis des behinderten Mannes ausführlich betrachtet und beschrieben, dennoch könnte die Bildanalyse zu dem Schluss führen: Dieses Bild zu betrachten, verstärkt Vorurteile, verführt zu stigmatisierenden Stereotypen und es resultiert daher eine Absage an die Betrachtung und die Postulierung der Vermeidung der Präsentation. Das wäre zwar paradox und bevormundend, man boykottierte den Prozess einer Bewusstwerdung und Reflexionsmöglichkeiten, die nicht konfliktlos ablaufen, deshalb ist darauf einzugehen.

Behinderung im Spannungsfeld von Schrecken, Angstabwehr und Distanz

Jenseits der existenziellen Dimensionen der Frage der personalen Integrität und Existenz oder deren Verlust und der Trauer darum, erfüllt Behinderung als Produkt von gesellschaftlichen Zuschreibungen mit selbsterfüllendem Charakter eine gesellschaftliche Funktion. René Girard geht davon aus, dass es ein historisches, kulturübergreifendes Schema kollektiver Gewalt im Sinne einer Sündenbock-Bildung gibt. In diesem Zusammenhang schreibt er:

»[J]ene Krisen, die Auslöser breiter kollektiver Verfolgung sind, werden von den Betroffenen stets mehr oder weniger gleich erlebt. Als stärkster Eindruck bleibt in jedem Fall das Gefühl eines radikalen Verlustes des eigentlich Sozialen zurück, der Untergang der die kulturelle Ordnung definierenden Regeln und Differenzen«

(Girard, 1992, S. 23f.). »Es gibt also allgemeingültige Merkmale der Opferselektion. [...] Neben kulturellen und religiösen gibt es auch rein physische Kriterien. Krankheit, geistige Umnachtung, genetische Missbildungen, Folgen von Unglücksfällen und körperliche Behinderungen ganz allgemein sind dazu angetan, die Verfolger anzuziehen. [...] Das Wort ›abnormal‹ selbst hat, wie der Ausdruck Pest im Mittelalter, etwas von einem Tabu an sich; es ist zugleich edel und verflucht – ›sacer‹ in jedem möglichen Wortsinn« (ebd., S. 31).

Über den gesamten Zeitraum der überschaubaren menschlichen Geschichte lässt sich zeigen, dass große gesellschaftliche Krisen wie Krieg, politische Machtkämpfe und Umbrüche, ökonomische Zusammenbrüche, Krankheitsepidemien wie beispielsweise die schwarze Pest oder Naturkatastrophen immer wieder über die Verfolgung von zu Sündenböcken gemachten Juden, Fremden, ›Hexen‹, ›Missgebildeten‹, sozial auffälligen Personen usw. gesellschaftlich abgehandelt wurden. Die Verfolgung auch von behinderten Menschen im Zusammenhang mit den Hexenverbrennungen mit seinem Höhepunkt im 17. Jahrhundert ist dafür ein beredtes Beispiel. Jenseits dieser großen Verfolgungen ist die normalisierte und alltägliche gesellschaftliche Funktion von Behinderung darin zu sehen, Projektionsfeld für existenzielle und gesellschaftlich produzierte Ängste zu sein. An behinderten Personen können Probleme abgewehrt und abgehandelt werden, vor denen alle Angst haben: Unfall, Krankheit, Armut, Tod. Der Schrecken in der Betrachtung behinderter Personen nährt sich daraus. Er hat zur Voraussetzung, dass die Eigensicht der behinderten Personen nicht bekannt ist, dass behinderte Menschen im weitesten Sinne isoliert, die alltäglichen Austauschbedingungen in den gesellschaftlich organisierten Lebensbereichen wie in der heutigen Lebenswelt Kindergarten, Schule, Arbeit, Wohnen eingeschränkt sind. Die Besonderungen sind Zeichen von Entdifferenzierungen, die in Krisenzeiten, zum Beispiel zur Zeit der Herrschaft des Nationalsozialismus, rational kalkulierte Vernichtung beinhalten. Es gibt keine historische Forschung, die die Ambivalenz der Sicht von Behinderung mit entsprechenden Dokumenten ausreichend darstellen kann. Denn natürlich

müssen behinderte Menschen über lange historische Zeiträume auch akzeptiert unter den gleichen (schlechten) Bedingungen wie die anderen Mitglieder der Gesellschaft gelebt haben. Präzenter ist bei den Personen, die sich mit der Geschichte von Behinderung beschäftigen die Verfolgungsgeschichte, weniger das Phänomen deren Verdrängung: Vor allem mit der Aufarbeitung der Werke von Michel Foucault entwickeln sich Diskursansätze, die die Methodik der Produktion von Behinderung darstellen können (vgl. zum Beispiel Schmitt, 1985). Das Bildnis des behinderten Mannes aus der Kunst- und Wunderkammer von Schloss Ambras kann vielleicht als Dokument der historischen Ambivalenz gesehen werden (Zur Analyse der Ambivalenz des Narren im Tiroler Volksschauspiel des 16. Jahrhunderts, vgl. Ekkehart Schönwiese, 2001). Der behinderte Mann hat offensichtlich ausreichend versorgt gelebt und es ist auch eher anzunehmen, dass er eine bestimmte gesellschaftliche Position hatte, wenn Hut und Halskrause nicht völlige Staffage sind. Gleichzeitig ist er einem erschreckenden und distanzierenden Blick ausgesetzt, der ihn gleichermaßen zum Objekt gesellschaftlicher Projektionen und wissenschaftlicher Systematik macht. Dies spiegelt sich auch in dem über Jahrhunderte ambivalenten Verhältnis der Besitzer, Kuratoren und Verwalter der Sammlung zu der Frage, ob das Bild der Öffentlichkeit überhaupt zugemutet werden kann. Die bisherige auch fachliche Nichtbeachtung des Bildes ist in diesem Zusammenhang ein bedeutsames Faktum für sich. Aus der Perspektive der Betroffenheit und Emanzipationsbewegung von behinderten Personen (und ihrer Freunde) heute kann es wohl als Akt der Befreiung gesehen werden, den Blick auf den Mann aus dem 16. Jahrhundert zu eröffnen, ihn nicht mehr zu verstecken, ihm Geschichte und wahrnehmbare fachliche Bedeutung zuzugestehen, die Ambivalenz auszuhalten.

Schluss

Der Beitrag zum Bildnis eines behinderten Mannes aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, das im Schloss Ambras bei Innsbruck hängt, ordnet die Analyse des Bildes den Disability Studies zu, das heißt einer bestimmten Form der inhaltlichen Bildkulturanalyse. In der Darstellung von Behin-

derungen gibt es eine bisher kaum spezifisch beachtete, lange und ambivalente ›Bildtradition‹ (vgl. Wittkower, 1977, S. 122; Daston & Park, 2002, S. 205ff.). Gegen die Verengung der Betrachtung auf die Behinderung des Mannes spricht die stellvertretend durch das Bildnis dokumentierte Kompetenz und »Kunst der Existenz« (Foucault, 1986, S. 60) und die (noch unbekannt) Lebensgeschichte. In Anspielung auf das Bildnis des behinderten Mannes und auf Agamben (2002) ließe sich ergänzen: »Kunst der nackten Existenz«.

Andreas Ziegler¹: Ärztliche Expertise

Das Bild wirkt auf mich beeindruckend ambivalent. Auf der einen Seite der Kopf eines Würdenträgers mit einer Kappe und Halskrause (als Teil der Tunika? - diese ist nicht angelegt) wie ich sie nur von einem Gelehrtentalar (wie beispielsweise die der Bischöfin der Nordelbischen Kirche) her kenne. Daneben – das »Bildnis« wirkt irgendwie montiert – der entblößte, nackte auf dem Bauch liegende glatte Körper ohne Abmagerungserscheinungen mit den ausgestreckten schmalen Unterarmen und langgestreckten Händen/Fingern (diese wirken ganz schlaff und funktionslos) und den an das Gesäß angewinkelten, verkrüppelten und ebenfalls schmalen und funktionslos wirkenden, überkreuzten Beinen. Der Körper selbst ist von einem schwarzen Unter- und Hintergrund umgeben.

Das Gesicht zeigt ein verhaltenes Lächeln, keine Schmerzverzerrungen, keine Leidensmiene. Der Blick ist dem Betrachter zugewandt, die Augen fixieren den Betrachter und nehmen ihn direkt in den Blick. Es besteht eine eigenartige Zweiteiligkeit im Bild: Der Körper signalisiert hochgradige Behinderung (Verkrüppelung) und Hilflosigkeit (Kraftlosigkeit), der Kopf Würde, Bildung und Intelligenz. Seine hervorragende Stellung wird zudem durch die verzierte Wandpaneel verstärkt. Gerade aus dieser Ambivalenz beziehungsweise diesem Kontrast heraus signalisiert das »Bildnis« eine kuriose Spannung der nicht zueinander passenden Bildteile. Unter Berücksichtigung der Semiologie von Peirce und von Uexküll wäre der Körper auf die ikonische Ebene (das Zeichen), der Kopf auf die indexikalische (das Bezeichnende) Ebene zu beziehen. Für den Betrachter (Interpretanten)

kommt es zu keiner Passung (Integration) mit der in unserer Kultur zugehörigen Welt der Symbole. Das Bildnis zeigt etwas ›Abartiges‹ (Kurioses). Es wirkt geheimnisvoll und ›schreit‹ nach Übersetzung: Was ist das für ein Mensch? Wie ist er in diese Lage (konkret wie biografisch) geraten? Wie nimmt dieser Mann Essen zu sich? Wie bewegt er sich? Wie scheidet er aus? Wer hilft ihm? Wie konnte er trotz seiner Verkrüppelung zu einer solchen Würde/Gelehrsamkeit/sozialen Stellung kommen? Was könnten die Botschaften dieser verkörperten Kuriosität sein?

- Leben ist trotz Kraftlosigkeit und Verkrüppelung von Teilen des Organismus möglich.
- Der Geist (Kopf, Wille) ist stärker als der Körper (der gezeichnete Leib, das nackte Fleisch).
- Ein gesunder Geist (Kopf) braucht keinen gesunden Körper.
- Auch Würdenträger und Gelehrte können verkrüppelt und hilflos sein.

Im Psyhyrembel findet sich folgende Beschreibung:

»Arthrogryposis multiplexa congenita: [...] angeborene sog. Krummgelenkigkeit; [...] Klin.: angeborene Versteifung (Kontraktur) zahlreicher Gelenke in Beuge- od. Streckstellung unterschiedl. Ursache (myogen, neurogen), oft kombiniert mit Klumpfuß, Hüftverrenkung, Patellarluxation, meist doppelseitig symmetrisch; Begleitfehlbildungen des Gehirns u. der Augen möglich« (Klinisches Wörterbuch, 256. Aufl., Walter de Gruyter: Berlin 1990, S. 131).

Medizinisch² (defektmedizinisch) wird die Prävalenz des Leidens mit 1 auf 3000 Geburten beziffert. Es wird eine genetische und eine uterogene Pathologie herausgestellt. Eine genetische Ursache kann in 30 Prozent der Fälle gesichert werden. Forschung an Tieren hat ergeben, dass alles, was eine normale Gelenkbeweglichkeit vor der Geburt verhinderte – wie ein zu kleiner Uterus oder zu wenig Fruchtwasser – zu Kontrakturen und Gelenkfehlstellungen führen kann, ohne dass die Gelenke fehlerhaft angelegt wären. Mangelnde Bewegung führt nicht nur zu den Fehlstellungen (Kontrakturen), sondern auch zu einem Umbau von Sehnen und Muskeln (ähn-

lich wie bei anderen Immobilisationsfolgen bei Kindern oder Erwachsenen nach der Geburt).

Dabei werden *vier Ursachen* diskutiert:

1. Angeborene Muskelkrankheiten (Atrophie).
2. Mangelnder intrauterogener Bewegungsraum (Fruchtwassermangel, fetale Akinesie).
3. Neurogene Fehlbildungen von Seiten des Gehirns oder Rückenmarkes.
4. Fehlentwicklungen der Koordination von Sehnen, Knochen und Gelenken.

Es werden *drei Typen* unterteilt:

1. Ausschließlicher Befall der Extremitäten
 - a. hauptsächlich von Händen und Füßen.
 - b. zusätzlich auch der rumpfnahen Gelenke (Schulter, Hüften). Die geistige und sensorische Entwicklung sei in diesen Fällen normal.
2. Zusätzlicher Befall mit Fehlbildungen von Bauchdecke, Blase, Kopf und Wirbelsäule.
3. Neben den Gelenksteifen liegen ausgeprägte Fehlbildungen von Wirbelsäule und Zentralnervensystem vor.

Die Diagnose ist so früh wie möglich zu stellen. Der Behandlungsbeginn soll so früh wie möglich erfolgen. Vorgeschlagene Therapien orientieren sich vorrangig an Orthopädie und normalen Funktionen, nachrangig an Ästhetik. Ziel ist die Schwere der Behinderung zu verringern. Den Kindern soll zu einer altersentsprechenden Entwicklung verholfen werden, wobei der psychische Entwicklungsstand berücksichtigt werden soll. Die Kinder sollen trotz Selbstständigkeit im Alltag ihr Leben so selbstständig und »normal« wie möglich führen. Die Schwerpunkte der Therapie richten sich dann nach dem Schweregrad der bereits eingetretenen Gelenkfehlstellungen, Sehnenverkürzungen und Muskelschwächen. Dabei werden neben physiotherapeutischen und physikalischen Therapien auch operative (orthopädische) eingesetzt. Dabei ist die Intensität der Therapie anfangs stär-

ker als später. Begleitende Hilfen (Schienen, Hilfsmittel, Beratung, Schule, Beruf) werden diskutiert. Die Prognose richtet sich nach dem Schweregrad, dem Ansprechen auf Therapieangebote und den behindertengerechten sozialen Umständen. Viele komplex betroffene Kinder sterben schon im jungen Alter, beatmete Neugeborene haben kaum eine Chance, weil sie insgesamt zu schwach sind. Die meisten Fälle mit AMC verfügen über eine normale Intelligenz und sind fähig, ein unabhängiges und produktives Leben zu führen. Behindertenpädagogische oder gar beziehungsmedizinische Sichtweisen sind mir nicht bekannt beziehungsweise müssten (vor einem Tätigkeitstheoretisch orientierten Hintergrund) erst noch gedacht und geschrieben werden.

Unser Bild zeigt demnach einen für damalige Verhältnisse (vor/nach der Reformation?) sicherlich ungewöhnlichen (älteren) Überlebensfall – oder ist es etwa nur ein (von einem Maler mit einer bestimmten Botschaft versehenes) künstliches Bildnis?

Margot Rauch³: Der körperbehinderte Mann von Ambras

»Ungeachtet man hier vergebens eine vollkommene Thiersammlung suchen würde, so fehlt es doch nicht an einigen seltenen Stücken, welche die Neugierde reizen können. Ein außerordentlich großer Elefantenzahn, ein Krokodil, große Schlangenhäute, [...], nebst einigen seltenen Mißgeburten, sind immer sehenswert«, beschreibt Johann Primisser (1777, S. 21) die naturwissenschaftlichen Exponate der Ambraser Kunst- und Wunderkammer. Die »Missgeburt« als Schauobjekt war nicht erst in späteren Kunst- und Wunderkammern – wie beispielsweise jener Zar Peters des Großen (vgl. Buberl & Dückerhoff, 2002) – ein wichtiger Sammlungsschwerpunkt, sondern gehörte von Anfang an auch in die Ambraser Sammlung, wie der im ältesten Inventar angeführte »zwifache(r) kalbskhopf mit 4 augen und 2 meuler« (Boeheim, 1888) belegt.

Heute befindet sich in der Ambraser Kunst- und Wunderkammer auch das Porträt eines körperbehinderten Mannes, das in der Literatur kaum Erwähnung findet und in den frühen veröffentlichten Beschreibungen der Sammlung gänzlich fehlt, wie beispielsweise jener von Primisser (1819),

von Sacken (1855) oder von Ilg & Boenheim, welche 1880–1881 in Ambras wieder ein Museum einrichteten (Wien, 1882).

Das Bild stammt zweifellos aus dem letzten Viertel des 16. Jahrhunderts. Der ansonsten nackt Dargestellte trägt einen Kragen nach der Spanischen Mode, die Krause. Sie kam im letzten Drittel des 16. Jahrhunderts als Bestandteil der höfischen Mode auf und wurde nach 1620 im höfischen Milieu kaum noch getragen. Die Form der roten Kappe ist zu dieser Zeit schon etwas altmodisch, aber auf Porträts durchaus noch anzutreffen. Das Möbelstück im Hintergrund entspricht in Form und Intarsienarbeit den Kunstkammermöbeln der Zeit, wie sie in Ambras bis heute erhalten sind. Somit wurde der Mann bereits in dem räumlichen Umfeld dargestellt, in den das Bild dann gehängt werden sollte. Dies lässt den Schluss zu, dass der Auftraggeber den Mann als Studien- und Schauobjekt für eine Kunstkammer malen ließ.

Es war die Zeit der Wiedergeburt der Anatomie und der medizinischen Wissenschaft: Andreas Vesalius hatte 1543 sein bahnbrechendes Werk *De humani corporis fabrica* herausgegeben, Leichen von Verbrechern wurden in eigens errichteten Theatern öffentlich seziiert und Flugblätter machten den Bau des menschlichen Körpers einer breiteren Öffentlichkeit bekannt. Dazu kamen Einblattdrucke, die naturwissenschaftlich außergewöhnlichen Dinge, sogenannte Naturwunder, veröffentlichten. Auf einem derartigen Blatt des Kupferstechers de Bry ist der armlose Kunstschreiber aus Schwäbisch-Hall, Thomas Schweicker (1540–1602), mit ähnlichen Gesichtszügen, gleicher Bartform, demselben Huttypus und einer Halskrause wie auf dem Ambraser Porträt dargestellt. Die Ähnlichkeit ist so verblüffend, dass der Mann auf dem Ambraser Gemälde in der Vergangenheit (u. a. von Luchner, 1967, S. 63) als Schweicker bezeichnet wurde. Bereits im Inventar von 1666 findet sich bei der Beschreibung der Kunstkammer-Gemälde folgender Eintrag: »Ain conterfet aines mannß, mit namen Thoman Schweizer von Hall, so ain rotes käpl auf dem haupt, ohne armb, nackehend mit ainem roten pappier, so schadhaft bedeckht.« (Inventarium germanicum generale collectionis dictae »Kunst – Camer« in arce Ambrosiana a. 1666 a Christiano Zechen von Deybach et Francisco Ruelandt von

und zu Khottenhoffen confectam, subscriptum et sigillis appressis nennitum, Österreichische Nationalbibliothek cod. 12624, Fol. 236).

Mit dem nackten Mann mit rotem Hut könnte durchaus jener des vorliegenden Gemäldes gemeint sein. Deutlich sichtbare Schadstellen auf dem Bild direkt über dem Körper mit roten Resten aus Papier könnten von der Anbringung der Abdeckung herrühren. Der auf dem Bauch liegend Dargestellte hat aber zumindest seinen linken Arm, der allerdings etwas kraftlos am Boden liegt. Im Gegensatz dazu wird Schweicker allgemein – auch im Text des Flugblattes – ausdrücklich als armlos bezeichnet. Wurde der Arm auf dem Porträt von den beiden Autoren des Inventars aufgrund der Bedeckung übersehen?

Das älteste Inventar, das die Gemälde der Ambraser Kunst- und Wunderkammer und Bibliothek beschreibt [Haupt Inventory Ober das fürstlich Schloß Ombras sambt der Kunst: Auch Rüstt camer und Bibliodeca. Ec. (März 1621), Kunsthistorisches Museum Wien, Kunstammer, Inv. Nr. KK 6654], nennt weder einen Thomas Schweicker, noch das vorliegende Porträt. Allerdings werden in diesem Inventar öfters Bilder, die nicht sofort identifiziert werden konnten, nur summarisch angeführt wie zum Beispiel: »Fünf Conterfet, drey Mannß: und Zway Frawen Perso:nen« (Ebd. Fol. 361 v). In der Ambraser Kunst- und Wunderkammer hat sich aber nachweislich ein Schriftstück Thomas Schweickers befunden: Am 27. April 1628 besichtigte Philipp Hainhofer Schloss Ambras. In der Kunstammer bemerkte er im 12. Kasten »Schriftten, welche Thomas Schweigger von Schwäbischen hall vnd andere, auß mangl arm und händ, mit den füessen geschriben« (Doering, 1901, S. 86). Auch Sacken beschreibt ein »Pergamentblatt mit sehr schön kalligraphisch geschriebenen Sprüchen und trefflich gezeichneten Zügen, von Thomas Schweicker in Hall, der ohne Arme geboren war, mit Füessen geschrieben« (Sacken 1855, S. 257) und erwähnt darüber hinaus noch zwei Gussmedaillen von 1581 und 1591, die Schweicker zeigen, wie er mit den Füessen schreibt. Noch heute wird dieses Schriftstück in Ambras verwahrt. Es beginnt mit den Worten: »1575 Epigramma D. Ian. Post.Germers. de Tho/ma Suueickero Halensi, quem natura brachys spo/liavit. Haec scribebat suis pedibus. Aetatis sue 32 Anno« (ebd.) und enthält Bibelsprüche und Psalmen in deutscher und lateinischer Spra-

che, die durchwegs mit der besonderen Lebenssituation Schweickers in Zusammenhang gebracht werden können. Der dadurch in der Ambraser Kunstkammer präse und darüber hinaus sehr bekannte Thomas Schweicker könnte somit nicht zuletzt durch die Ähnlichkeit des Gesichtes die beiden Autoren des Inventars von 1666 dazu gebracht haben, das Ambraser Bild mit ihm zu identifizieren.

Doch dürfte diese Zuschreibung auch aus einem weiteren Grund nicht den Tatsachen entsprechen. Die Abbildung auf dem Flugblatt zeigt Schweicker sitzend, mit einem Umhang bekleidet und seine Füße bringen folgenden Satz zu Papier: »Deus est mirabilis in operibus suis«. Das ist sicherlich ein Hinweis auf den Schreiber selber, der als ein Wunder von Gottes Schöpfung angesehen wurde. Wie bei vielen ohne Arme Geborenen hatten Füße und Zehen Schweickers die Rollen von Händen und Fingern übernommen. Menschen mit einem derartigen Handicap traten nicht selten als fahrende Fußkünstler auf und die von ihnen erhaltenen Flugblätter waren häufig Reklamezettel für ihre Auftritte (vgl. Holländer 1921). Im Gegensatz dazu sind die nach hinten gekreuzten Beine des auf dem Bauch liegenden Mannes auf dem Ambraser Gemälde im Verhältnis zum Oberkörper dünner und kürzer und erwecken gemeinsam mit den Füßen eher den Eindruck von Unbeweglichkeit denn von Kunstfertigkeit. Nur schwer lässt sich bei diesen Beinen und Füßen an einen Schreibkünstler denken. Dies bestätigte vor zwei Jahren Frau Dr. med. Elisabeth Reiter, welche die dargestellte Symptomatik als *Artrogryposis Multiplex Congenita* identifizierte.

Der Name des Dargestellten ist aber vielleicht weniger bedeutsam, als die Art und Weise, wie ein von der Norm abweichender Mann im 16. Jahrhundert im gebildeten Umfeld eines Fürstenhofes erfahren und bewertet wurde. Erzherzog Ferdinand II. ließ spätestens seit 1578 von den meisten Porträts seiner Sammlung, aber auch von Bildnissen berühmter Persönlichkeiten im Besitz von anderen Fürsten Kopien in einem kleinen, nahezu einheitlichen Format von Rund 13×10 cm anfertigen. Diese Kollektion umfasst heute, zusammen mit den Bildnissen, die nach seinem Tod hinzugefügt wurden, etwas mehr als 1 000 Porträts. Wir finden darin auch Kopien der Nachbarn, die das vorliegende Gemälde in der Ambraser Kunstkammer hat, wie zum Beispiel der Haarmenschen oder des Vlad Tzepesch

Dracul. Leider gibt es aber weder eine Kopie des vorliegenden Porträts, noch eine von einem Bildnis des Thomas Schweicker. Dafür stößt man auf eine Reihe von sogenannten Wundermenschen, die als außergewöhnliche Persönlichkeiten für die Sammlung interessant waren: Vater, Mutter, Tochter und Sohn der Haarmenschen-Familie; eine Hungerkünstlerin aus Augsburg namens Lamalitlin; ein Riese aus Polen; der Bauer Gr(e) ... mit ungewöhnlich langem Haar- und Bartwuchs; der Zwerg Peter; die Närrin der Königin Anna, blöde Elss genannt; Gabele, der lustige »Tischrath« Erzherzog Ferdinands; vier Narren nach Originalen aus der bayerischen Kunstammer und ein ungenannter Hofnarr. Nicht alle Narren waren dies aus Profession, sondern teilweise wurden geistig Behinderte als in Optik und Verhalten auffallende Menschen für eine Sammlung gemalt, wie zum Beispiel Jörg von Rot, einer der vier Narren aus der bayerischen Kunstammer (vgl. Kenner 1894, S. 147–259).

In der Kunstammer von Schloss Ambras hängt das Porträt des körperbehinderten Mannes heute noch in einem Umfeld von Bildern außergewöhnlicher Personen, sei es was deren Körper, Eigenschaften, Fähigkeiten oder Rang betrifft. Habsburgische Vorfahren, große Dichter, grausame Feldherren, Zwerge, ein Riese und drei Haarmenschen bilden diese sehr wohl ungewöhnliche, aber eigentlich nicht gewertete Gesellschaft. Als »medizinische Mirabilie« kann neben dem hier besprochenen Porträt auch jenes von Gregor Baci angesehen werden. Dieser ungarische Edelmann soll wie durch ein Wunder die Durchbohrung seines Auges und Schädels mit einer Lanze überlebt haben.

Das Wunderbare, außerhalb der Norm Liegende beanspruchte im Konzept der manieristischen Kunstammer mehr Raum, als es den aufgeklärten Nachfahren verständlich sein konnte – eben jenen Raum, den es in der frühneuzeitlichen Welt einnahm. Die Motive des Sammels und Präsentierens waren eine Mischung aus wissenschaftlichem Interesse, Wunderglauben und sinnlicher Freude am Besonderen und Einzigartigen. Dem fürstlichen Sammler des 16. Jahrhunderts waren die Mirabilien den großen Werken der Malerei und Plastik durchaus ebenbürtig, in manchen Fällen sogar wertvoller als diese. Daher fand beispielsweise in Ambras der eingangs erwähnte doppelte Kalbskopf mit zwei Mündern und vier Augen

seinen Platz neben kostbaren Goldschmiedearbeiten und antiken Münzen und Skulpturen.

Im Unterschied zum Mann auf dem vorliegenden Porträt, ist die Lebensgeschichte der Haarmenschen gut dokumentiert und kann als Beispiel für das Leben eines aus der Norm fallenden Menschen in jener Zeit gewertet werden. Gleichzeitig gibt sie Einblick in die Art und Weise, wie diese Menschen zumindest von gebildeten und hochgestellten Persönlichkeiten erfahren wurden. Die am ganzen Körper und im Gesicht vollständig behaarte Familie wurde auch in zwei für Kaiser Rudolf II. gefertigten Tierbüchern porträtiert. Die Einordnung der Haarfamilie in Kompendien über Tiere darf nicht als Beleidigung angesehen werden, sondern als ein früher Versuch einer wissenschaftlichen Betrachtung und Interpretation. Während das erste, vom Maler Georg Hoefnagel (1542–1600) verfasste Werk versucht, die Natur in die vier Elemente einzuteilen, stellt das andere, von verschiedenen Künstlern hergestellte, die Vielfalt der Natur dar. Neben hunderten, später von Linné identifizierten Tieren kommen auch Fabeltiere wie Einhorn und Drachen sowie abnorme Geburten wie eine Taube mit zwei Köpfen und ein Kaninchen mit zwei Körpern vor. Während dieses Werk keinen Text aufweist, beschreibt Hoefnagel nicht nur die Lebensgeschichte des Haarmensch-Vaters, sondern qualifiziert ihn, den außergewöhnlichen Menschen als das größte Naturwunder. Die lateinische Überschrift des Bildes lautet nämlich: »Gegenüber allem für den Menschen geschaffenen Wunderwerk ist der Mensch doch das größere Wunder« (Vignau-Wilberg, 1990). In der Unterschrift des Bildes zitiert Hoefnagel einen Hiobvers. Dadurch wird deutlich, dass der Haarmensch zugleich als ein Naturwunder als auch als eine Prüfung Gottes angesehen wurde. Die kostbare, durchaus höfische Kleidung der Haarfamilie verweist sie in einen angesehenen sozialen Zusammenhang. Petrus Gonsalvus, der Haarmenschen-Vater, wurde um 1550 auf Teneriffa geboren und gelangte noch als Kind an den Hof König Heinrichs II. von Frankreich, der ihn erziehen und ihm eine umfassende Bildung angedeihen ließ. Er vermittelte ihm auch eine junge, hübsche und unbehaarte Ehefrau, die ihm mehrere Kinder gebar, die zum Teil ebenfalls behaart waren. Das Naturwunder der Haarmenschen erregte die Neugier zahlreicher Fürsten, die sich Zeichnungen und Gemäl-

de von ihnen erbat. Die Ambraser Porträts entstanden als Kopien um 1580 in München, vermutlich als Geschenk der dortigen Herzöge an ihren Verwandten, Erzherzog Ferdinand II. (vgl. Zapperi, 2004).

Ähnlich wie Petrus Gonsalvus könnte auch unser körperbehinderter Mann an einen Fürstenhof gelangt sein. Seine gepflegte Erscheinung mit Halskrause entspricht jener der Wundermenschen aus dem höfischen Umfeld in der Porträtsammlung Erzherzog Ferdinands. Der Gesichtsausdruck des Mannes ist auffallend wach und klug und es ist nicht unwahrscheinlich, dass er – wie Schweicker – eine außergewöhnliche Fähigkeit gehabt oder eine besondere Fertigkeit an den Tag gelegt hat. Da das Gemälde aber keinen Gegenstand zeigt, der derartige Spekulationen untermauern würde, könnte der Mann genauso gut auch keinen dauerhaften Kontakt zu einem Fürstenhof gehabt haben und lediglich etwas Geld verdient haben, als er sich als Schau- und Studienobjekt für eine Kunst- und Wunderkammer porträtieren ließ.

► Anmerkungen

- 1 Priv.-Doz. Dr. med. Andreas Zieger ist ärztlicher Leiter der Station für Schwerst-Schädel-Hirngeschädigte (Frührehabilitation) in der neurochirurgischen Klinik im Evangelischen Krankenhaus Oldenburg, Steinweg 13-17, D-26122 Oldenburg, Tel. und Fax: 0441/236-402 (Skr.), E-mail: Dr.andreas.zieger@evangelischeskrankenhaus.de
- 2 Medizinisch wurden folgenden Quellen (zum Teil im Internet) genutzt: Arthrogryposis Pamphlet (Canada), Interessengemeinschaft Arthrogryposis e.V. (Deutschland), Orthopedic topics: Arthrogryposis (USA), Arthrogryposis: Article by Harold Chen, MD (USA) (emedicine: last updated: April 21, 2004).
- 3 Margot Rauch ist Kuratorin im Museum Schloss Ambras, A-6020 Innsbruck, Schloss Strasse 20; Kunsthistorisches Museum Wien.

► Literatur

Agamben, Giorgio (2002). Homo sacer. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
Alberti, Leon Battista (2002). Über die Malkunst (1435/36). Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Bernuth, Ruth von (2003). Aus den Wunderkammern in die Irrenanstalten. In: Anne Waldschmidt (Hrsg.), *Kulturwissenschaftliche Perspektiven der Disability Studies*. Kassel: bifos Schriftenreihe, S. 49–62.

Boenheim, Wendelin (Hg.) (1888). Inventar des Nachlasses von Erzherzog Ferdinand II. in Innsbruck (Ruhelust, Alte Burg) und Ambras vom 30. Mai 1596, publiziert in Urkunden und Regesten aus der k. k. Hofbibliothek. In: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, Bd 7. Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt, S. CCCXIII.

Bruckert, Rasso (2003). *ganz unvollkommen-perfect-imperfect*. München: Reinhardt.

Buberl, Brigitte & Dückershoff, Michael (Hrsg.) (2003). *Palast des Wissens. Die Kunst- und Wunderkammer Zar Peters des Großen*, Bd. 1. Katalog. München: Hirmer, S. 79–85.

Daston, Lorraine & Park, Katharine (2002). *Wunder und die Ordnung der Natur*. Frankfurt am Main: Eichborn.

Doering, Oscar (1901). *Des Augsburger Patriciers Philipp Hainhofer Reisen nach Innsbruck und Dresden, Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Neuzeit*, Bd. 10. Wien: Carl Graeser.

Egger, Gertraud (1999). *Irren-Geschichte – irre Geschichten. Zum Wandel des Wahnsinns unter besonderer Berücksichtigung seiner Geschichte in Italien und Südtirol*. Innsbruck: Univ. Diplomarbeit. Im Internet: <http://www2.uibk.ac.at/bidok/library/therapie/egger-irre.html> (Stand 5.7.04)

Foucault, Michel (1986). *Die Sorge um sich*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Garland-Thomson, Rosemarie (2003). Andere Geschichten. In: Petra Lutz et al. (Hrsg.), *Der (im-)perfekte Mensch*. Köln: Böhlau, S. 418–425.

Girard, René (1992). *Ausstoßung und Verfolgung. Eine historische Theorie des Sündenbocks*. Frankfurt am Main: Fischer.

Holländer, Eugen (1921). *Wunder, Wundergeburt und Wundergestalt in Einblatt-drucken des 15. bis 18. Jahrhunderts*. Stuttgart: Ferdinand Enke, S. 113–120.

Hlg, Albert & Boehheim, Wendelin (1882). *Das k.k.Schloss Ambras in Tirol*. Wien: Adolf Holzhausen.

Imhof, Arthur E. (1991). *Im Bildersaal der Geschichte oder Ein Historiker schaut Bilder an*. München: C. H. Beck.

Kathan, Bernhard (1999). *Das Elend der ärztlichen Kunst. Eine andere Geschichte der Medizin*. Wien: Döcker.

Kenner, Friedrich (1894). *Die Porträtsammlung des Erzherzogs Ferdinand von Tirol, die deutschen Bildnisse*. In: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, 15. Bd. Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt.

- Luchner, Laurin (1958). *Denkmal eines Renaissancefürsten*. Wien: Schroll.
- Luchner, Laurin (1967). Schloss Ambras für Mediziner. *Medizinischer Monatspiegel* 3, S. 60–64.
- Lüdeking, Karlheinz (2001). Zwischen den Linien. In: Gottfried Boehm (Hrsg.), *Was ist ein Bild?* München: Fink, S. 344–366.
- Mauries, Patrick (2002). *Das Kuriositätenkabinett*. Köln: Dumont.
- Mollenhauer, Klaus (1983). *Vergessene Zusammenhänge. Über Kultur und Erziehung*. München: Juventa.
- Montaigne, Michel de (1998). *Essais (1580)*. Frankfurt am Main: Eichborn.
- Montaigne, Michel de (2002). *Tagebuch der Reise nach Italien (1580/81)*. Frankfurt am Main: Eichborn.
- Mürner, Christian (1989). *Die Normalität der Kunst. Das Bild, das wir Normalen uns von Behinderten machen*. Köln: Pahl-Rugenstein.
- Mürner, Christian (2003). *Kultur- und Mediengeschichte behinderter Menschen*. Weinheim: Beltz.
- Pomian, Krzysztof (1998). *Der Ursprung des Museums*. Berlin: Wagenbach.
- Primisser, Johann (1777). *Kurze Nachricht von dem k. k. Raritätenkabinet zu Ambras in Tyrol mit 158 Lebensbeschreibungen*. Innsbruck: Johann Nepomuk Wagner.
- Primisser Alois (1819). *Die kayserlich-königliche Ambraser Sammlung*. Wien: Verfasser/J. G. Heubner.
- Raphael, Max (1984). *Wie will ein Kunstwerk gesehen sein?* Frankfurt am Main: Qumran.
- Rauch, Margot (2003). *Monster und Mirakel. Wunderbares in der Kunstkammer von Schloss Ambras*. Innsbruck: Kunsthistorisches Museum, Sammlung Schloss Ambras.
- Reichardt, Rolf (2002). Bild- und Mediengeschichte. In: Joachim Eibach & Günther Lottes (Hrsg.), *Kompass der Geschichtswissenschaft*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, S. 219–230.
- Sacken von Freiherr, Eduard (1855). *Die k. k. Ambraser Sammlung, 2. Teil*. Wien: Wilhelm Braumüller.
- Scheicher, Elisabeth (1977). *Kunsthistorisches Museum Wien, Sammlung Schloss Ambras: Die Kunstkammer*. Innsbruck.
- Schlosser, Julius (1978). *Kunst- und Wunderkammern*. Braunschweig: Klinkhardt & Biermann.
- Schmitt, Inghwio aus der (1985). *Schwachsinnig in Salzburg. Zur Geschichte einer Aussonderung*. Salzburg: Umbruch. Im Internet: <http://www2.uibk.ac.at/bidok/library/grundlagen/schmitt-schwachsinnig.html> (7.7.04)

Schönwiese, Ekkehard (2001). *Narren – Behinderte. Ein volkskundlicher Beitrag zur Geschichte Behinderter*. Im Internet: <http://www2.uibk.ac.at/bidok/library/grundlagen/schoenwiese-narren.html> (Stand: 7.7.04)

Schönwiese, Volker (1997). *Studienbrief Behinderung und Pädagogik – eine Einführung aus Sicht behinderter Menschen*. Hagen: Fernuniversität.

Schönwiese, Volker (2003). Angstabwehr und die Produktion von Behinderung. In: Gisela Hermes & Swantje Köbsell (Hrsg.), *Disability Studies in Deutschland – Behinderung neu Denken. Dokumentation der Sommeruni*. Kassel: bifos Schriftenreihe, S. 175–181.

Ulbrich, Martin (1909). *Thomas Schweicker, der Krüppel von Schwäbisch Hall*. Eisleben: Klöppel.

Vignau-Wilberg, Thea (1990). Le »Museum de l'empereur Rodolphe II« et le Cabinet des arts et curiosités. In: *Le Bestiaire de Rodolphe II, cod. Min. 129 et 130 de la Bibliothèque nationale d'Autriche*. Paris: Citadelles, S. 39–49.

Wittkower, Rudolf (1977). Die Wunder des Ostens. In: ders., *Allegorie und der Wandel der Symbole*. Köln: Dumont, S. 87–150.

Wohlfeil, Rainer (1991). Methodische Reflexionen zur Historischen Bildkunde. *Zeitschrift für Historische Forschung, Beiheft 12*, S. 17–36.

Zapperi, Roberto (2004). *Der wilde Mann von Teneriffa*. München: H. C. Beck, S. 17–73.