

Sonderdruck aus

Gottfried Boehm
Helmut Pfotenhauer (Hrsg.)

Beschreibungskunst — Kunstbeschreibung

Ekphrasis von der Antike
bis zur Gegenwart

Wilhelm Fink Verlag

INHALT

Einleitung: Wege der Beschreibung	9
---	---

I. ALLGEMEINER TEIL

GOTTFRIED BOEHM	
Bildbeschreibung. Über die Grenzen von Bild und Sprache	23
MURRAY KRIEGER	
Das Problem der <i>Ekphrasis</i> . Wort und Bild, Raum und Zeit – und das literarische Werk	41
EMIL ANGEHRN	
Beschreibung zwischen Abbild und Schöpfung	59
BRIGITTE HILMER	
Kunstphilosophische Überlegungen zu einer Kritik der Beschreibung	75
WOLFGANG KEMP	
Praktische Bildbeschreibung. Über Bilder in Bildern, besonders bei Van Eyck und Mantegna	99

II. HISTORISCHER TEIL

ERIKA SIMON	
Der Schild des Achilleus	123
FRITZ GRAF	
Ekphrasis: Die Entstehung der Gattung in der Antike	143
OTTO SCHÖNBERGER	
Die »Bilder« des Philostratos	157
PETER DIEMER	
Abt Suger von Saint-Denis und die Kunstschatze seines Klosters	177

EIN IDIOT IN DER SCHWEIZ Bildbeschreibung bei Dostojewski

Für Hans Belting

In ihren 1921 wieder aufgefundenen *Erinnerungen* berichtet Anna Grigorjewna Dostojewski über den Tag des 12. (24.) August 1867:

»Auf der Reise nach Genf machten wir für einen Tag in Basel halt, um im dortigen Museum ein Gemälde anzusehen, von dem mein Mann schon gehört hatte. Dieses Bild von Hans Holbein stellt Christus dar, der unmenschliche Qualen ertragen hat, bereits vom Kreuze heruntergenommen ist und der Verwesung anheimfällt. Sein aufgedunsenes Gesicht ist mit blutigen Wunden bedeckt und sein Aussehen ist schrecklich. Das Bild von Hans Holbein machte auf ihn einen erschütternden Eindruck, und er blieb davor wie erstarrt stehen. Meine Kräfte reichten nicht aus, um das Bild länger anzusehen: es fiel mir allzu schwer, zumal bei meinem kranken Zustande, einen solchen Anblick zu ertragen, und ich begab mich in die anderen Säle. Als ich nach 15 bis 20 Minuten zurückkam, fand ich Fjodor Michailowitsch noch immer wie versteinert vor dem Bild auf demselben Platze stehen. Es war, als zeigte sein erregtes Gesicht Spuren jenes Entsetzens, das ich meist in den ersten Augenblicken eines epileptischen Anfalles bei ihm wahrnahm. Ich faßte meinen Mann ruhig bei der Hand, führte ihn in den andern Saal und setzte ihn auf die Bank, jeden Augenblick eines Anfalles gewärtig. Zum Glück blieb er aus; Fjodor Michailowitsch beruhigte sich allmählich, nur bestand er darauf, beim Verlassen des Museums das Bild noch einmal zu betrachten.«¹

Das Bild, von dem in dieser Passage die Rede ist, ist Holbeins berühmter »Christus im Grabe« (1521, Abb. 1).²

Bekanntlich wird Dostojewskis Baseler Erlebnis auf sein literarisches Werk stark wirken. Im Roman *Der Idiot*, den er einige Monate später in Genf beginnt, bekommt Holbeins Gemälde eine wichtige Stelle. Ein solches Bild, so Fürst Myschkin, »kann jemandem den Glauben wegnehmen«³.

¹ *Lebenserinnerungen der Gattin Dostojewskis*, R. Fülöp-Müller / Friedrich Eckstein (Hgg.), München 1925, S. 171–172.

² Über die Datierungsprobleme dieses Gemäldes siehe H. Reinhardt, »Das Entstehungsjahr des toten Christus von Hans Holbein d. J.«, *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, 20 (1960), S. 41–43.

³ Alle Zitate beziehen sich auf: F. M. Dostojewski, *Der Idiot* (= *Sämtliche Werke*, unter Mitarbeiterschaft von D. Mereshkowsky, hg. Moeller van den Bruck, Bd 3/4), München 1929 (hier mit Verbesserung, Bd 1 [3.], S. 381).

Die Dostojewski-Forscher haben mehrfach versucht, die Bedeutung eines solch radikalen Urteils zu erklären. Vier Vorschläge seien hier erwähnt. Laut Dimitri Stremoukhoff zielt der Dichter auf die reformatorische Problematik des Bösen;⁴ Therese Wagner-Simon vertritt die psychoanalytisch begründete Meinung, wonach »der Tote Christus für den vom Vater verlassenen Sohn« stünde.⁵ Robert Louis Jackson behauptet, daß für Dostojewski Holbeins Bild die »Ästhetik der Verzweiflung« (»aesthetics of despair«)⁶ verkörpere, Julia Kristeva schließlich glaubt, daß es hier mehr um die Verkörperung der Hegelianischen »Verfremdung des Heiligen« gehe.⁷

Die Kunsthistoriker haben ihrerseits Dostojewskis Beobachtungen in die Rezeptionsgeschichte des *Toten Christus* längst aufgenommen. Seine Betrachtungen wurden fast immer in der Holbein-Literatur kommentiert, meistens aber in der Absicht, zu demonstrieren, daß sie ungenügend, übertrieben oder sogar falsch sind.⁸

Was man noch nicht unternommen hat, ist eine genaue kunsthistorische Lektüre des Romans, die alle Konsequenzen dieser einmaligen literarischen Bearbeitung einer Bildvorlage beachtet. Ich wage es hier, einen solchen Versuch zu unternehmen.

Im *Idiot* taucht Holbeins Bild an einer zentralen Stelle auf, nämlich im Rahmen eines eingeschobenen Zwischenspiels, wo der Erzählungsablauf unterbrochen wird und durch die Stimme einer Nebengestalt (Hippolyt) die Kernfrage von Dostojewskis Weltanschauung dargelegt wird. Aus literaturhistorischer Sicht geht es hier um die seit Jahrhunderten bekannte Methode des »Bildeinsatzes« (Enargeia, Ekphrasis).⁹ Daß der russische Dichter solche rhetorischen Mittel handhabte, sollte heutzutage, besonders

⁴ D. Stremoukhoff, »Hans Holbein et Claude Lorrain dans l'univers de Dostoevski«, *Actes du Cinquième Congrès International des Langues et Littératures Modernes – Les Langues et Littératures Modernes dans leurs relations avec les beaux-Arts*, Florence 27–31 Mai 1951, Florenz 1955, S. 441–446 (hier S. 445).

⁵ Therese Wagner-Simon, »Dostojewskis Welt im Spiegel dreier Bilder – Kunstinterpretation in der Begegnung mit der Psychiatrie«, in: R. Battegay (Hg.), *Herausforderung und Begegnung in der Psychiatrie – Zu Ehren von Professor Dr. med. Gaetano Benedetti*, Bern / Stuttgart / Wien, 1989, S. 239–254 (hier S. 249).

⁶ R. L. Jackson, *Dostoevsky's Quest for Form – A Study of His Philosophy of Art*, New Haven / London 1966, S. 67.

⁷ J. Kristeva, *Soleil Noir – Dépression et mélancolie*, Paris 1987, S. 119–150 (hier S. 147).

⁸ Siehe hauptsächlich H. von Einem, »Holbeins »Christus im Grabe«, *Öffentliche Kunstsammlung Basel, Jahresbericht*, 1961, S. 51–68; H. Klotz, »Holbeins »Leichnam Christi im Grabe«, *Öffentliche Kunstsammlung Basel, Jahresberichte*, 1964–1966, S. 111–132; J. Rowlands, *Holbein – The Paintings of Hans Holbein The Younger. Complete Edition*, Oxford 1985, S. 52 u. ff.

⁹ O. Schissel v. Fleschenberg, »Die Technik des Bildeinsatzes«, in: *Philologus*, LXXII (N. F. XXVI) (1913), S. 83–114; E. Keuls, »Rhetoric and Visual Aids in Greece and Rome«, ebd. in: E. A. Havelock / J. P. Hershbell (Hgg.), in: *Communication Arts in the Ancient World*, New York 1978, S. 121–134; J. M. Blanchard, »The Eye of the Beholder: On the Semiotic Status of Paranarratives«, in: *Semiotica*, 22: 3/4 (1978), S. 235–268; Ph. Hamon, *La Description littéraire*, Paris 1991, S. 7–9 und S. 112 ff.

nach Michail Bachtins Studien über die Erzählkunst Dostojewskis, kein Grund des Erstaunens mehr sein.¹⁰ Man kann Dostojewskis Ekphrasis besser verstehen, wenn man sie der Beschreibung eines Fachmannes gegenüberstellt. Ich wähle hier diejenige von Heinz Klotz (1967), da sie zweierlei Verdienste hat. Das erste besteht darin, daß sie, aus kunsthistorischer Sicht, sehr genau und sehr ausführlich ist. Das zweite betrifft die Tatsache, daß sie zufälligerweise genau ein Jahrhundert nach Dostojewskis Besuch in Basel erschienen ist.¹¹

»Das Bild faßt gerade soviel Raum in sich, wie man einem Toten zugesteht: es ist zwei Meter lang gestreckt. Die Grabesplatte senkt sich auf den Leichnam herab und legt sich starr über die bewegten Umrisslinien des Körpers. Sie drückt ihn nicht nieder, sie sagt, daß dieser Körper reglos ist und sich nicht wieder erheben wird. Das Bild ist 30,5 Zentimeter hoch, nicht viel höher als sich der Brustkorb eines Menschen dehnt. (...) Der lang hingestreckte Leichnam bietet sich wie hinter einer Glasscheibe – ähnlich einem barocken Heiligengrab – dem Auge dar. Die Untersicht läßt eine Dramatik entstehen, die dem Bild erst seinen besonderen Charakter verleiht. Vor der dunklen Rückwand zeichnet sich die Umrisslinie des Körpers ab. Sie erzittert in der Unruhe feinsten Hebungen und Senkungen. Kopf und Füße neigen sich leicht dem Betrachter entgegen und variieren die Strenge der Profilansicht, wodurch der Eindruck erstorbener Bewegung noch stärker hervorgehoben wird. Willenlos bleibt der Mund geöffnet, die Lippen lassen die Zähne frei, das nur halb geschlossene Auge zeigt die abgedrehte Pupille, die Haare fallen über den Plattenrand. Auf diese Weise gibt das Antlitz die Zeichen des Todes und bestimmt den Ausdruck des Ganzen. In der Mitte liegt die Hand. Sie ist ein Schwerpunkt des Bildes. Feingliedrig, gebrechlich zart berührt der ausgestreckte Finger das Grabestuch und schiebt es in zwei Falten vor sich her. Die anderen Finger sind wie von Schmerz gekrümmt. Sie hatten sich um den Nagel gehoben, der das Fleisch durchstieß. Das Wundmal hat die Hand verfärbt. Der Gegensatz zwischen der edlen Gliederbildung und deren Entstellung macht die Brutalität offenbar, die dieser Körper erdulden mußte. Kein Zweifel, der Tote, der bis zum Erschrecken die Zeichen der Leblosigkeit an sich trägt, dessen Körper stellenweise schon eine Leichenfarbe angenommen hat, – ist Christus.

In der formalen Konzentration auf das Bild Christi – seine Gestalt füllt das Bildfeld völlig aus – liegt auch die inhaltliche Besonderheit: die Herauslösung aus einem heilsgeschichtlichen Zusammenhang der Passion, das Fehlen jeglicher Begleitfiguren. Übriggeblieben ist der nackte Leichnam. Nur die Wundmale und das Lendentuch erinnern noch an die Göttlichkeit dieser Gestalt.«

Diese kunsthistorische Bildbeschreibung ist durch das feine Verflechten von genauen Angaben (etwa der Bildmaße) mit stilistischen und inhaltlichen Betrachtungen gekennzeichnet. Besonders interessant ist die Art und Weise, wie Heinrich Klotz seiner Beschreibung eine gewisse Spannung verleiht, indem er erst am Ende seines Textes zu dem Schluß kommt, daß der von ihm ausführlich beschriebene tote Körper derjenige Christi ist.

Hier soll angemerkt werden, daß die Doppeldeutigkeit des Holbeinschen Gemäldes bereits im Jahrhundert seiner Entstehung bekannt war. Erstmals ist sie im Inventar des Amerbach-Kabinetts von 1586 spürbar. Hier wird der Eintrag »Ein toden bild H.

¹⁰ M. Bakhtine, *La Poétique de Dostoïevski*, Paris 1970 (russisch 1927).

¹¹ Siehe *supra*, Anm. 8.

Holbeins *„Holz mit Ölfarben“* von einem Zusatz begleitet: »cum titulo Iesus Nazarenus rex«¹². Dieser Zusatz hat den Charakter einer Erklärung. Bereits der erste Holbein-Monograph (A. Woltmann) meinte in seinem 1866 (das heißt ein Jahr vor Dostojewskis Baseler Besuch) erschienenen Buch¹³ »trüge der alte Rahmen nicht die Inschrift *Iesus Nazarenus, rex judaeorum* und zwischen den Worten flüchtig gemalte Engel mit den Marterwerkzeugen, so würde kein Mensch hier an den gekreuzigten Gottessohn denken«.

Dies alles wird besonders wichtig, wenn wir jetzt endlich unsere Aufmerksamkeit der von Dostojewski im sechsten Kapitel des dritten Teils seines Romans eingegliederten Ekphrasis widmen. Es ist leicht zu bemerken, daß Dostojewskis Bildbeschreibung genau an der Stelle anfängt, wo die einhundert Jahr spätere kunsthistorische Beschreibung endet, nämlich mit der Feststellung, daß der Bildgegenstand Christus ist.

»Das Bild zeigte Christus kurz nach der Kreuzabnahme. Sonst stellen die Maler gewöhnlich Christus am Kreuze oder nach der Kreuzabnahme immer noch in der außergewöhnlichen Schönheit seiner verklärten Züge dar, und diese Schönheit versuchen sie ihm selbst bei den schrecklichen Qualen beizulegen. Auf dem Bilde (...) konnte jedoch von Schönheit nicht die Rede sein: das war der wirkliche Leichnam eines Menschen, der noch vor der Kreuzigung die endlosesten Qualen erlitten hatte. Da sah man Wunden von Geißelhieben und Mißhandlungen durch das Volk, als Er das Kreuz tragen mußte und unter dem Kreuz zusammenbrach, und zum Schluß noch die (nach meiner Berechnung) sechsstündigen Qualen am Kreuze. Wahrhaftig, die Züge dieses Menschen, der soeben vom Kreuze genommen worden ist, bewahrten noch etwas Lebendiges, Warmes, sie waren noch nicht erstarrt, ein Hauch von Leiden, ein Empfinden des Schmerzes schien noch aus ihnen zu sprechen, und das war ganz wunderbar von dem Künstler wiedergegeben. Nichts war beschönigt in diesem Gesicht, es war die reine Natur, und genau so muß der Leichnam eines Menschen aussehen, wer er auch sei, nach solchen Qualen. Ich weiß, daß die christliche Kirche in den ersten Jahrhunderten das Dogma aufgestellt hat, Christus habe nicht nur bildlich gelitten, sondern wirklich und leibhaftig, und sein Leib sei am Kreuze vollständig den Gesetzen der Natur unterworfen gewesen. Auf dem Bilde nun war das Gesicht von Stöcken zerschlagen, angeschwollen, mit blauen, blutunterlaufenen Flecken, die Augen starrten aus weit geöffneten Lidern. Und sonderbar, wenn man nun auf den Leichnam dieses gequälten Menschen sah, so drängte sich einem die eigentümliche Frage auf: wenn alle die Jünger, seine zukünftigen Apostel, die Frauen, die ihm folgten und die am Kreuze standen, alle, die an ihn und sein Göttliches glaubten, diesen Leichnam gesehen haben – und es muß doch ein Leichnam gewesen sein – wie konnten sie da, nachdem sie diesen Leichnam gesehen hatten, noch glauben, daß er auferstehen werde? Unwillkürlich mußte man sich sagen: wenn der Tod so schrecklich und die Gesetze der Natur so stark sind, wie kann man sie dann überwinden? Wie sie besiegen, wenn selbst *Er* sie nicht überwand, *ER*, der die Natur zu seinen Lebzeiten besiegte, und dem sie sich unterwarf, *Er*, der ausrufen konnte: »Stehe auf« – und das Mädchen stand auf! – und der Lazarus dem Grabe entriß? Die Natur erschien auf diesem Bilde als großes, unüberwindbares und stummes Tier, oder, besser gesagt, obgleich es sonderbar

¹² Auch der auf dem Bildrahmen eingetragene Titel (*IESVS NAZARENVS REX IUDAEORUM*) ist späterer Herkunft. Es scheint, als ob bereits im 16. Jahrhundert das Gemälde die Hilfe eines »Titels« benötigte, um dem Zweifel des Betrachters entgegenzukommen.

¹³ A. Woltmann, *Holbein und seine Zeit*, Leipzig ²1874, Bd II, S. 174.

klingt, – wie eine ungeheuerere Maschine neuester Konstruktion, die ganz sinnlos und gefühllos dieses große und herrliche Wesen ergriff, es stumpfsinnig zerkaute und zermalmt – , dieses Wesen, das mehr wert war, als die ganze Natur und ihre Gesetze, und zu dessen Hervorbringung die ganze Natur vielleicht überhaupt nur geschaffen worden war. Dieses Bild war gleichsam gemalt worden, nur um einem diese dunkle, gemeine und sinnlose Kraft, der alles unterlegen ist, zum Bewußtsein zu bringen. Die Menschen, die den Toten damals umgaben und die man auf dem Bilde gar nicht sieht, mußten an diesem Abend einen großen Schrecken und Kummer erlebt haben, da alle ihre Hoffnungen auf einmal vernichtet waren. Sie mußten in schrecklicher Angst auseinander gegangen sein, obgleich ein jeder von ihnen eine große Idee mit sich trug, die ihm schon nicht mehr genommen werden konnte. Und wenn der Meister selbst am Vorabend seiner Hinrichtung dieses Bild seines Leichnams hätte sehen können, wer weiß, ob er sich hätte kreuzigen lassen? Auch diese Frage beschäftigte einen unwillkürlich, wenn man auf das Bild sah.«¹⁴

Man kann diese Beschreibung schwer verstehen, wenn man sie nicht im Kontext des Romans *und* im Kontext von Dostojewskis Baseler Erlebnis liest. Die zwei Lektüreebenen (die fiktionale und die autobiographische) fallen hier nicht (wie dies sonst sehr häufig der Fall ist) auseinander. Hippolyt ist hier des Dichters Botschafter in der Romanwelt. Das erste wichtige Merkmal seiner Ekphrasis besteht darin, daß sie nicht nur einfache Bildbeschreibung ist, sondern Wiedergabe eines Bilderlebnisses. Nicht nur das Bild wird hier beschrieben, sondern auch die Reaktion eines äußerst sensiblen jungen Mannes (Hippolyt) auf das Bild.

Es ist erwähnenswert, daß die oben zitierten Erinnerungen Anna Dostojewskajas, so wie ihr Tagebuch,¹⁵ genau von der Rezeptionssituation und von der Rezeptionsreaktion ihres Mannes berichteten. Besonders wichtig scheinen die dort erwähnten Umstände zu sein, wonach sich der Dichter in Basel absichtlich aufhielt, um sich Holbeins Bild, »wovon er schon gehört hat«, anzusehen.¹⁶ Man kann daraus schließen, daß er sich von Holbeins Gemälde nicht einfach überraschen ließ, sondern im Gegenteil, daß diese Begegnung gewissermaßen eine Folge des vom Bild damals schon erworbenen

¹⁴ Dostojewski, *Der Idiot*, Bd II (4), S. 710–712.

¹⁵ Anna Grigorjewna Dostojewskaia, *Tagebücher – Die Reise in den Westen*, aus dem Russischen von Barbara Conrad, Königstein/Ts., 1985, S. 334 ff.

¹⁶ Leonid Grossman macht in seiner Standardbiographie *Dostojewski* (1935) (französische Übersetzung, Moskau, 1970, S. 369) darauf aufmerksam, daß höchstwahrscheinlich die Anregung dafür Nikolai Karamzin mit seinen »Briefen eines russischen Reisenden« (Werke, Sankt Petersburg, 1848, Bd II, S. 194), gab. Dort steht eine kurze, aber bedeutungsvolle Erwähnung des Baseler Gemäldes: »Christus vom Kreuz abgenommen. Es gibt darin nichts Heiliges, sondern nur einen toten Mann, sehr naturalistisch dargestellt«. Für die zeitgenössische Rezeption Holbeins im Gemälde im künstlerischen Milieu siehe O. Bätschmann, »Hodler peintre«, in: O. Bätschmann / H. A. Lüthy / M. Baugartner, *Ferdinand Hodler – Collection Adda et Max Schmidheiny*, Zürich 1990, S. 9–28. Für die Ausstellungsweise des *Toten Christus* am Ende des 19. Jahrhunderts siehe N. Meier, *Die Stadt Basel den Werken der Kunst – Konzepte und Entwürfe für das Kunstmuseum Basel 1906–1932*, (Kat. Exp.) Basel, 1986, S. 12–14.

Rufs gewesen ist. In Anna Dostojewskajas *Tagebuch* wird die Aufnahme des Holbeinschen Gemäldes (Abb. 1 und 2) ausführlich behandelt:

»(das Bild) war erstaunlich lebensecht, jedoch keineswegs ästhetisch, in mir erweckte es nur Widerwillen und Entsetzen. Fedja aber war begeistert, er wollte es von nahem betrachten, stieg auf einen Stuhl, so daß ich schon fürchtete, man werde ihn bestrafen, weil hier auf alles eine Strafe steht.«¹⁷

Weiter ist der Bericht der Gattin Dostojewskis bedeutungsvoll, weil dort auch der auf Dostojewskis Gesicht lesbare Eindruck geschildert ist. In ihren später verfaßten *Lebenserinnerungen* beschreibt Anna Dostojewskaia das Bild nicht mehr.¹⁸ Die Ekphrasis (wofür offensichtlich Frau Dostojewski kein großes Interesse hatte) wird hier durch die Beschreibung eines Gesichtes (das Gesicht eines außergewöhnlichen Zuschauers) ergänzt. »Entsetzen« und »Versteinerung« waren seine Merkmale.

Das Baseler Erlebnis wird von Dostojewski ein paar Monate später in dem in Genf angefangenen Werk fikionalisiert und dem Helden, der als »Achse des Romans«¹⁹ dienen sollte (Hippolyt), zugeschrieben. Vom ersten Satz an ist die in den Roman eingegliederte Ekphrasis dadurch gekennzeichnet, daß der Bildbetrachter (Hippolyt) zuerst über das, was er weiß, und nicht über das, was er sieht, berichtet. Seine Bildrezeption (wie damals diejenige Dostojewskis) ist eine vermittelte Aufnahme. Im Gegensatz zur »methodischen Naivität« des oben zitierten Kunsthistorikers, der mit der Feststellung beginnt, daß auf dem Bild »ein Toter« dargestellt ist, um erst am Ende den Schluß zu ziehen, der »Tote« ist Christus, beginnt Hippolyt mit der Feststellung, daß das Bild »Christus kurz nach der Kreuzabnahme« zeigt, um in einem zweiten Moment die Frage nach dem Verhältnis von Tod und Auferstehung aufzuwerfen. Dadurch wird das Bild im höchsten Maße problematisiert und gewinnt einen zentralen Platz im Roman.

Ich werde kurz zu analysieren versuchen, wie aufschlußreich diese Ekphrasis für die Geschichte der Holbeinrezeption allgemein und für den dichterischen Umgang mit Bildern ist. Zuerst muß ich aber noch bei der Art und Weise, wie Dostojewski das Bild in sein literarisches Werk einführt, verweilen. Dies geschieht zum ersten Mal nicht im Rahmen der Hippolyt'schen Rede, sondern bereits im vierten Kapitel des zweiten Teils.²⁰ Dort besucht Prinz Myschkin die Wohnung Rogoschins:

¹⁷ A. G. Dostojewskaia (wie Anm. 15), S. 335.

¹⁸ Die in Anna Dostojewskajas *Tagebüchern* vorhandene Bildbeschreibung ist wohl als eine genaue Wiedergabe der Worte Dostojewskis zu verstehen.

¹⁹ F. M. Dostoevski, »Les Carnets de l'Idiot«, in: *L'Idiot*, Paris (Pleiade), 1953.

²⁰ Jacques Cattaui in seinem im übrigen ausgezeichneten Kapitel über Dostojewski und die Malerei (*La Création artistique chez Dostoevski*, Paris 1978, S. 36 u. ff.), behauptet, daß das von Myschkin bereits im fünften Kapitel des ersten Teils erwähnte Gemälde dasjenige Holbeins wäre. Mit höchster Wahrscheinlichkeit geht es aber hier um Hans Fries' »Enthauptung von Johannes dem Täufer«, vom selben Museum. Für die Malerei als Thema bei Dostojewski siehe auch: A. D'Amelia, »Motivi Pittorici in Dostoevski«, in: *Ricerche Slavistiche*, XVI (1968-69), S. 191-227. Den Hinweis auf Cattaui und D'Amelias Beiträge verdanke ich Robert Redmer.

»Rogoshin ging voran und der Fürst folgte ihm. Sie kamen in den großen Saal. Hier hingen an den Wänden mehrere Gemälde, meistens waren es Porträts von Bischöfen und stark nachgedunkelte Landschaften, deren Einzelheiten kaum noch zu erkennen waren. Über der Tür zum folgenden Zimmer hing ein Bild von sehr sonderbarem Format: es war ungefähr zwei Meter lang und nicht mehr als dreißig Zentimeter hoch. Es stellte den vom Kreuz abgenommenen Heiland dar. Der Fürst blickte flüchtig darauf hin, und es war ihm, als entsänne er sich eines ähnlichen oder auch desselben Bildes, blieb aber weiter nicht davor stehen, sondern wollte schneller dieses Haus verlassen. Da blieb Rogoshin plötzlich stehen. Alle diese Bilder hier, sagte er, alle sind für einen oder für zwei Rubel von meinem Vater auf Auktionen erstanden, er liebte Bilder sehr. Ein Kenner hat sie hier einmal alle angesehen; taugen nichts, sagte er, dieses aber, sagte er, dieses hier über der Tür, das gleichfalls für zwei Rubel erstanden ist – dieses, sagte er, sei von großem Wert. Schon damals fand sich einer, der für das Bild dreihundertfünfzig Rubel bot, Saweliev aber, Iwan Dimitritsch – das ist ein Kaufmann, ein großer Bilderliebhaber – der bot dem Verstorbenen vierhundert, und in der vorigen Woche hat er meinem Bruder Sjmjon Sjmjonowitsch sogar fünfhundert geboten. Ich hab's für mich behalten.

– Das ist ... das ist eine Kopie nach Hans Holbein, sagte der Fürst, der das Bild inzwischen aufmerksamer betrachtet hatte. Ich bin zwar kein großer Kenner, aber wie mir scheint, ist es eine vorzügliche Kopie. Ich habe das Original im Auslande gesehen, und seitdem kann ich dieses Bild nicht mehr vergessen. (...) Dieses Bild, rief der Fürst unter dem Eindruck eines plötzlichen Gedankens ganz erschrocken aus, dieses Bild! Aber vor diesem Bilde kann ja manch einem jeder Glaube vergehen!²¹

Den letzten Satz ausgenommen, der offensichtlich Dostojewskis Hauptthese im Blick auf Holbeins Bild erstmals darlegt, wurde diese Romanstelle kaum beachtet. Sie scheint jedoch sehr wichtig zu sein, indem hier das »Vergehen des Glaubens«, das das Bild verursachen kann, nicht direkt als Fazit einer Ekphrasis (der Leser weiß noch nicht, wie das Bild tatsächlich aussieht), sondern als Folge einer Kontextschilderung vorgelegt wird. Wir befinden uns in einer kleinen russischen Kunstsammlung, die hauptsächlich aus profanen Bildern (Porträts, Landschaften) oder aus Kopien ausländischer Malerei besteht. Die Kopie nach Holbein wird hier zuerst als »Objekt«, als »Ware« dargestellt: die Größe ist genau erwähnt, der Einkaufspreis (zwei Rubel) auch, und ebenso der hypothetische gegenwärtige Preis. Ein *solches* Bild will sich eben Fürst Myschkin *nicht* anschauen: sein erster Blick ist flüchtig, sein erster Drang ist fortzugehen.²²

Hippolyts Beschreibung, die hunderte Seiten später folgt, ist durch die erstmalige Erwähnung des Bildes in der eben zitierten Passage vorbereitet. Daß es in Hippolyts Bericht nicht nur um eine bloße Bildbeschreibung geht, sondern von einem kontextuellen Bildverständnis die Rede ist, wird vom Dichter unterstrichen. Die Ekphrasis geschieht nicht unmittelbar vor dem Bild, sondern wird von Hippolyt, der inzwischen das Haus Rogoschins ebenfalls besucht hat, aus dem Gedächtnis vorgetragen. Wir ha-

²¹ *Der Idiot*, Bd I (3), S. 381.

²² Diese sich im Roman befindende Kontextschilderung hat viele gemeinsame Punkte mit der Baseler Situation (Vgl. A. G. Dostojewskaia, *Tagebücher*, S. 331 ff.) Der Weg zum Museum führt durch den Friedhof, das Museum besteht hauptsächlich aus »Kopien, die keine Aufmerksamkeit verdienen«, usw. Auch die Ausstellung als »Supraporte« ist wichtig. Dostojewski behandelt das Bild in engem Zusammenhang mit dem Symbolismus der Schwelle und der Tür.

ben es demzufolge mit einer doppelt vermittelten Ekphrasis zu tun: erstens ist sie ein späterer Nachtrag zur Bildbetrachtung, zweitens wird hier kein Original, das durch seine ästhetischen Werte zu beachten ist, beschrieben, sondern eine Kopie, wobei man nicht endgültig bestimmen kann, ob sie zwei Rubel oder fünfhundert wert ist. Die »Aura« dieses Werkes, um Walter Benjamins Ausdruck zu benützen,²³ könnte nicht niedriger sein.

Lesen wir aber Hippolyts Bericht seines eigenen Besuchs bei Rogoschin:

»Sein Haus schien mir wie ein Totenhaus, doch lebte er offenbar gern darin. (...) Ich erinnere mich an das Bild, das ich bei ihm in einem großen, düsteren Saal über der Tür gesehen hatte. Rogoschin selbst wies im Vorübergehen darauf hin, ich glaube, ich betrachtete es fünf Minuten lang. Es war nichts Schönes daran im künstlerischen Sinne, doch erfüllte es mich mit Unruhe.«²⁴

Dann folgt hier die schon zitierte Bildbeschreibung, die, wie gesehen, nicht nur das Bild, sondern auch die vom Bilde verursachte »Unruhe« zum Ausdruck bringt. Diese ist so groß, daß der kranke Hippolyt fast in Ohnmacht fällt.

Unter diesen Voraussetzungen möchte ich nun noch einmal die berühmte Hippolyt'sche Bildbeschreibung unter die Lupe nehmen. Da ich sie bereits im Ganzen zitiert habe, erlaube ich mir, sie jetzt in ihre Bestandteile zu zerlegen, um den darin vorhandenen Fragenkatalog zu identifizieren und möglichst zu erläutern. Ich muß ebenfalls bemerken, daß die Übersetzungen, die ich nachgeschlagen habe, an mehreren Stellen die Schwierigkeit dieses Textes beweisen.

Der beschreibende Teil der Rede Hippolyts zählt sieben Sätze.

1. »Das Bild zeigte Christus kurz nach der Kreuzabnahme.«

In diesem ersten Satz, der, wie bereits gesagt, programmatisch ist (das Bild zeigt Christus, das heißt einen Menschen, der nach dem Tod auferstehen wird), fällt sofort die ikonographische Unbestimmtheit des Dichters auf. Was heißt eigentlich »kurz nach der Kreuzabnahme« (»tol'ko tschto sniatŭ so kresta«)?

Bekanntlich kennt die christliche Ikonographie (die westliche so gut wie die östliche) mehrere bildlich kodifizierte Momente, die der Kreuzabnahme (Abb. 4) folgen, darunter die Beweinung (russisch: *Oplakivanie tela Khristova*) und die Grablegung (*Plojenie vo grob/Progrebenie*). In der frühitalienischen, mittelbyzantinischen und altrussischen Kunst sind die Beweinungsdarstellungen mit jenen der Grablegung Christi so eng verbunden, daß eine scharfe Abgrenzung oft nicht möglich ist. Trotzdem versucht die Dostojewski vertraute spätbyzantinische und russische Kunst, die zwei Momente ikonographisch klar zu differenzieren, wie etwa im *Malerbuch vom Berg Athos* nachzuprüfen ist.²⁵

²³ W. Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, (1937) (= *Illuminationen*, Frankfurt a.M. 1961, S. 148 ff.).

²⁴ *Der Idiot*, Bd. II (4), S. 710.

²⁵ *Malerhandbuch des Malermönches Dionysios vom Berge Athos*, dt. Übersetzung von G. Schäfer, München 1960, S. 99.

Für uns aber ist die Tatsache wichtig, daß Dostojewski trotz (oder vielleicht wegen?) seiner streng orthodoxen Erziehung keine genaue Bezeichnung für die von Holbein dargestellte Szene fand.

»Sofort nach der Kreuzabnahme« bedeutet aber bei ihm, wie man bald sehen wird, auch einen Versuch, die statische Darstellung des Leichnams zeitlich in die Passionsgeschichte einzuordnen.

2. »Sonst stellen die Maler gewöhnlich Christus am Kreuze oder nach der Kreuzabnahme immer noch in der außergewöhnlichen Schönheit seiner verklärten Züge dar, und diese Schönheit versuchen sie ihm selbst bei den schrecklichsten Qualen beizulegen.«

Dieser Satz betont Holbeins Unterschied zur »Norm«. Das Baseler Gemälde ist sozusagen ein »außerordentliches« Bild. Bemerkenswert, daß zum Unterschied zwischen der »schönen Norm« und der »häßlichen Ausnahme« ein zweiter kommt, der den Kontrast zwischen »verklärtem Antlitz« (»neobîknobennoi krasotî v litze«, Abb. 3) und gequältem Körper (Abb. 1) aufzeigt. »Gewöhnlich« – so Dostojewski – ist Christi Antlitz, sogar in der Kreuzabnahme (Abb. 4) und in den »unbestimmten« Szenen, die der Kreuzabnahme folgen, ikonenhaft dargestellt.

Ich kann und möchte nicht auf alle Konnotationen, die hier für einen Kunsthistoriker von Belang sein können, eingehen. Ich beschränke mich vorläufig auf meine Vermutung, daß für Dostojewski die Ikone (das verklärte Antlitz) Norm und Holbeins »Toter Christus« Abweichung ist.

3. »Auf dem Bilde (...) konnte jedoch von Schönheit nicht die Rede sein: das war der wirkliche Leichnam eines Menschen, der noch vor der Kreuzigung die endlosesten Qualen erlitten hatte; da sah man Wunden von Geißelhieben und Mißhandlungen durch das Volk, als Er das Kreuz tragen mußte und unter dem Kreuz zusammenbrach, und zum Schluß noch die (nach meiner Berechnung) sechsstündigen Qualen am Kreuze.«

Dostojewskis Schönheitsbegriff (seine »Norm«) kann als statisch oder sogar als ekstatisch bezeichnet werden. Auf jeden Fall ist er überzeitlich und schließt die Geschichte (und die Erzählung) aus. In Dostojewskis Genfer Notizen findet sich der berühmte Satz, der als These des *Idioten* überhaupt Geltung haben soll: »Die Schönheit wird die Welt erlösen« (*mir spaset krasota*)²⁶. Holbeins Gemälde dagegen ist für Dostojewski ein widerliches und gleichzeitig ein der Zeit verbundenes Bild. Diese »Momentaufnahme« ist nur anscheinend statisch. In Wirklichkeit ist das Bild ein

²⁶ Dostoevski, *Les Carnets de l'Idiot*, (*supra*, Anm. 19) und *Der Idiot*, 5. Kapitel des 3. Teils. Darüber neulich: K. Onasch, »Die Schönheit wird die Welt erlösen – Zum 100. Todestag F. M. Dostojewskis am 9. Februar 1981«, in: *Theologische Literaturzeitung*, 11, 105. Jahrgang, 1980, S. 802–816.

Resumée der ganzen Passion. Indem es aber nur der Zeit der Geschichte (oder der Zeit der Erzählung) zugehört und sich der »Überzeit« entzieht, ist es kein Gottesbild, sondern ein Menschenbild.²⁷

4. »Wahrhaftig, die Züge dieses Menschen, der *soeben* vom Kreuze genommen worden ist, bewahrten noch etwas Lebendiges, Warmes, sie waren noch nicht erstarrt, ein Hauch von Leiden, ein Empfinden des Schmerzes schien noch aus ihnen zu sprechen, und das war ganz wunderbar von dem Künstler wiedergegeben.«

Wieder macht hier der Dichter das Gesicht zum Brennpunkt. Und wieder wird die zeitliche Dimension der Darstellung betont. Das Wort »soeben« (*»tol'ko tschto«*) wird vom Schriftsteller im Text unterstrichen. Wichtig ist auch, daß hier die Person des Künstlers ins Spiel gebracht und seine Tätigkeit (anscheinend) sehr positiv bewertet wird.

5. »Nichts war beschönigt in diesem Gesicht, es war die reine Natur, und genau so muß der Leichnam eines Menschen aussehen, wer er auch sei, nach solchen Qualen«.

Das Bild als Artefakt zeigt die Absicht des Schöpfers. Diese kann im großen als Triumph der neuzeitlichen Mimesis betrachtet werden. Obwohl der Dichter überhaupt keine kunsthistorischen Begriffe handhabt, kann man dennoch behaupten, daß, indem er das Gemälde als »fremdes«, westliches Erzeugnis betrachtet, hier von der *imitatio naturae* (russ: »tut odna priroda«) als allgemeinem Kriterium der westlichen Kunst die Rede ist. Dies ist aber nicht allein der Grund der naturalistisch-mimetischen Darstellung:

6. »Ich weiß, daß die christliche Kirche in den ersten Jahrhunderten das Dogma aufgestellt hat, Christus habe nicht nur bildlich gelitten, sondern wirklich und leibhaftig, und sein Leib sei am Kreuze vollständig den Gesetzen der Natur unterworfen gewesen.«

Diesen Satz ausführlich zu kommentieren, bedeutete, einen wahren Theologie- oder Ikonographie-Traktat niederzuschreiben, was natürlich hier nicht meine Aufgabe sein kann. In aller Knappheit sei trotzdem betont, daß durch diese Behauptung der Dichter einen wichtigen Schritt weitergeht: das Außergewöhnliche dieses Gemäldes wird nicht exklusiv der Laune (oder dem Talent) eines westlichen Künstlers zugeschrieben, sondern einer gewissen theologischen Tradition. Es kann nicht bedeutungslos sein, daß Dostojewski von dem Ur-Charakter eines Dogmas spricht. Dadurch wird, so glaube ich, suggeriert, daß die in Holbeins Bild aufgezeigte theologische Problematik viel früher als die Spaltung der Christlichen Kirche (»in den ersten Jahrhunderten«) vor-

²⁷ Signifikativ ist in diesem Zusammenhang die Lektüre von W. Pinder, *Holbein der Jüngere und das Ende der Altdutschen Kunst*, Köln 1951, S. 27.

handen war und dadurch für den östlichen und für den westlichen Glauben gleich wichtig ist.

7. »Auf dem Bilde nun war das Gesicht von Stöcken zerschlagen, angeschwollen, mit blauen, blutunterlaufenen Flecken, die Augen starrten aus weit geöffneten Lidern«.

Mit diesem Satz endet der eigentlich beschreibende Teil von Hippolyts Rede, der stark auf Christi Gesicht zielt. Gleichzeitig ist der Satz voller literarischer Strategie, indem er seine rhetorischen Modelle nicht verschweigt. Ich meine damit die alttestamentlichen Klagen eines Isaias oder eines Jeremias (I, 12), die als Vorläufer von Dostojewskis (bzw. Hippolyts) prophetischer Stimme zu betrachten sind.

»Keine Gestalt hatte er und keine Schönheit, daß wir nach ihm geschaut hätten, kein Aussehen, daß er uns gefallen hätte. Verachtet war er, von Menschen gemieden, ein Mann der Schmerzen, mit Krankheit vertraut! Wie einer, vor dem man das Antlitz verhüllt, so daß wir ihn nicht schätzten.« (Isaias, 53, 2–3).

Michail Bachtin hat in seiner klassischen Studie gezeigt,²⁸ wie geschickt Dostojewski mit der Tradition umging, wie raffiniert er literarische Modelle umgewandelt hat und auch wie wichtig die Namen seiner Gestalten sind. In Bachtins Sinne könnte man behaupten, Hippolyt sei »ein menippeischer Isaias« oder »ein menippeischer Jeremias«.

Was in Hippolyts fieberhaftem »Bekenntnis« folgt, ist keine Bildbeschreibung mehr, sondern das Hauptproblem, das sich aus dem Bild (oder besser gesagt aus der Bildbeschreibung) ergibt. Subtil wird die Ekphrasis in den Kommentar übergeführt, und fast unbemerkbar die Fokussierung vom Gesicht auf den ganzen Körper umgestellt.

»Und sonderbar, wenn man nun auf den Leichnam dieses gequälten Menschen sah, so drängte sich einem die eigentümliche Frage auf: wenn alle die Jünger, seine zukünftigen Apostel, die Frauen, die ihm folgten und die am Kreuze standen, alle, die an ihn und sein Göttliches glaubten, diesen Leichnam gesehen haben – und es muß doch ein Leichnam gewesen sein – wie konnten sie da, nachdem sie diesen Leichnam gesehen hatten, noch glauben, daß er auferstehen werde?«

Diese Frage, die von Hippolyt auf einer ganzen Seite weiterentwickelt wird, wurde übrigens schon bei der ersten Erwähnung des Gemäldes im Romantext aufgeworfen. Dort hieß es, daß Fürst Myschkin, der sich von der Rogoschin-Kopie gleichzeitig abgestoßen und angezogen fühlte, beeindruckt rief: »Vor diesem Bild kann ja manch einem jeder Glaube vergehen!« Nun kommt der Dichter, im Anschluß an eine ausführliche Ekphrasis, auf diesen Schluß zurück. Dies geschieht aber in einer literarisch sehr abgestuften Weise. Zunächst haben wir es hier mehr mit einer rhetorischen Frage als mit

²⁸ *Supra*, Anm. 10.

einem Schluß zu tun. Nicht die Antwort auf diese Frage ist hier das Wichtigste, sondern das Vorhandensein der Frage im Geiste eines Betrachters.

Dostojewskis Beobachtung ist im kunsthistorischen Sinne hier sehr wichtig. Da seine kunsthistorischen Kenntnisse zweifellos nicht sehr fortgeschritten waren, kann ich seine Auffassung nicht anders erklären als durch eine ungewöhnlich scharfe Künstlersensibilität. Das erste Verdienst seiner Beobachtungen besteht darin, in Holbeins Gemälde ein »Meditationsbild« anzuzeigen, genauer gesagt, eine Art »negatives Andachtsbild«.

Zweifellos berührt er genau den *punctum dolens* dieses Gemäldes, als er zuerst von der Reaktion auf einen Betrachter spricht. Dieser hypothetische, aber notwendige Betrachter taucht unter verschiedenen Gestalten auf. Beim ersten Auftritt des Gemäldes auf der Roman-Bühne ist dieser Betrachter der »Idiot« (Myschkin). In Hippolyts Bekenntnis, und im Gefolge seiner Ekphrasis, ergibt sich die Frage sozusagen aus dem Bildbestand. Die ersten Betrachter, die vor dem Leichnam Zweifel haben konnten, waren die Teilnehmer an der Passion selbst: (die Jünger, die heiligen Frauen, Abb. 5). Deren Abwesenheit im Bild wird als eine Verletzung der biblischen oder ikonographischen Konventionen begriffen: da diese nicht *im Bilde* dargestellt wurden, kann man sie sich *vor dem Bilde* vorstellen.

»Dieses Bild war gleichsam gemalt worden, nur um einem diese dunkle, gemeine und sinnlose Kraft, der alles unterlegen ist, zum Bewußtsein zu bringen. Die Menschen, die den Toten damals umgaben und die man auf dem Bilde gar nicht sieht, mußten an diesem Abend großen Schrecken und Kummer erlebt haben, da alle ihre Hoffnungen auf einmal vernichtet waren. Sie mußten in schrecklicher Angst auseinander gegangen sein, obgleich ein jeder von ihnen eine große Idee mit sich trug, die ihm schon nicht mehr genommen werden konnte.«

Wie leicht festzustellen ist, ist Dostojewskis Auffassung nicht direkt auf das Vergehen des Glaubens gerichtet, sondern auf das Zweifeln. Dies wurde leider in fast allen modernen Kommentaren vernachlässigt. Um so beachtenswerter ist es, wie verblüffend aktuell Dostojewskis unkonventionelle »kunsthistorische« Überlegungen im Blick auf das Baseler Bild sind. Man könnte sie beinahe als eine Alternative, eine umgekehrte Behandlung eines Themas betrachten, das viel später wichtige Kunsthistoriker unseres Jahrhunderts beschäftigen wird, nämlich die Geschichte und die Bedeutung des Andachtsbildes.²⁹

Ganz am Ende von Hippolyts fieberhaft dargelegter Ekphrasis gibt es einen Satz, der in diesem Zusammenhang äußerst wichtig ist. In Mereschkowskis Übersetzung, die uns bis hier begleitet hat, lautet er: »Ich konnte in Bildern sehen, was sonst kein Bildnis offenbart.« Die Übersetzung ist sicherlich unbefriedigend. Im Original geht es nicht um einen affirmativen, sondern um einen interrogativen Satz: »Mozhet li mereschhit' sia v obraze to, tschto ne imet obraza?« »Kann denn etwas Gestaltloses Gestalt annehmen?« lautet Klara Brauners Übersetzung, die dem Sinne Dostojewskis etwas besser,

²⁹ Ich beschränke mich hier, die wichtigsten Studien zu zitieren: E. Panofsky, »Imago Pietatis«, in: *Festschrift für M. J. Friedländer zum 60. Geburtstag*, Leipzig 1927, S. 261 ff. und H. Belting, *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter – Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion*, Berlin 1981. Besonders Beltings Buch verdanke ich wichtige Anregungen.

aber nicht vollkommen entspricht.³⁰ In Wirklichkeit verwendet hier Dostojewski den Hauptbegriff seiner Bildauffassung. Das Wort »*obraz*« ist auf russisch mehrdeutig. Es bedeutet unter anderem Bildnis, Antlitz, Gestalt, Erscheinung und Heiligenbild. In seiner grundlegenden Studie »Dostoevsky's Quest for Form« (1966) hat Robert Louis Jackson gezeigt, daß »Dostojewskis ethisch-ästhetisches Problemspektrum mit dem Begriff »*obraz*« (Bild, Gestalt, Verkörperung des Schönen) beginnt und mit dem Begriff »*bezobrazie*« (buchstäblich »bildlos«, »ohne Form«, »verunstaltet«, »häßlich«) endet. Ästhetisch gesehen ist »*bezobrazie*« das Entstellen der Idealgestalt des »*obraz*«.»³¹

Von Jackson unbemerkt blieb aber die Tatsache, daß in der ganzen Hippolyt'schen Ekphrasis, vom ersten Satz an, das Wort »*obraz*« und seine Ableitungen eine wichtige Rolle spielen und – noch wichtiger –, daß die Antwort auf Hippolyts verschlüsselte Frage bereits im Text, einige Zeilen später, auftaucht.

Als der Junge aus seiner Ohnmacht aufwacht, ist der erste Gegenstand, den er anblickt, eine Ikone, die – wie in vielen russischen Stuben – von einer kleinen Öllampe beleuchtet wird. »Vor der Ikone (*Obraz*) in meinem Zimmer wird für die Nacht immer ein Öllämpchen angezündet, es gibt ein schwaches und unbedeutendes Licht, man kann aber doch alles unterscheiden ...«

Ich glaube mich nicht sehr zu irren, wenn ich behaupte, daß der wahre Sinn der berühmten Holbein-Ekphrasis nicht erreicht wird, wenn man die kontextuellen Fragen außer acht läßt. Dabei geht es um die Auseinandersetzung zwischen Prolog und Epilog der Ekphrasis, also um die Beschreibung der Kunstsammlung der Familie Rogoschin und um die nur mit einer Ikone geschmückten russischen Stube Hippolyts. Zu dieser Auseinandersetzung gehören auf der einen Seite Grabfinsternis, Alptraum und Holbein-Kopie, auf der anderen Kerzenlicht, Aufwachen und Ikone.³²

³⁰ Die Übersetzungsschwierigkeiten dieses Satzes sind in fast allen Sprachen nachzuprüfen. Zwei Beispiele: – »Peut-on voir sous forme d'image ce qui n'a pas de forme?« (*L'Idiot*, trad. par G. et G. Arout, Le livre de poche, Paris, 1972, Bd II, S. 146). – »L'imagination peut-elle revêtir d'une forme déterminée ce qui, en réalité, n'en a point?« (*L'Idiot*, trad. par A. Mousset / B. De Schloezer / S. Luneau, Gallimard, Pléiade, 1953, S. 497).

³¹ »The moral-aesthetic spectrum of Dostoevsky begins with *obraz* – image, the form and embodiment of beauty – and ends with *bezobrazie* – literally that which is without image, shapeless, disfigured, ugly. (...) Aesthetically, *bezobrazie* is the deformation of ideal form (*obraz*).« (R. L. Jackson, [wie Anm. 6], S. 58).

³² Daß Dostojewski, genau in der Zeit, in der er am *Idiot* arbeitete, über die Bedeutung der Ikone für das russische Volk Überlegungen anstellte, ist uns aus einem Brief an Apolon Majkov bekannt (siehe: F. Dostojewski, *Pism'a*, hg. A. S. Dolinin, Moskau / Leningrad, 1928–1959, Bd II, Brief 318, S. 154 und Dolinins Kommentar auf S. 439). Es geht hier um ein spezifisch russisches Problem der späten 60er Jahre und der frühen 70er Jahre des 19. Jahrhunderts, das in anderen Schriften Dostojewskis auftaucht. Besonders in den *Dämonen* (1873) wird in einer sehr nuancierten Weise das »Prinzip Ikone« der Sixtinischen Madonna Raphaels gegenübergestellt (dazu bereitet der Verfasser einen Aufsatz vor). Zu bemerken ist auch, daß im selben Jahr (1873) Dostojewskis Freund Nikolaj Lesskov seine programmatische Erzählung

Da Dostojewski nicht sagt, was Hippolyts Heiligenbild tatsächlich darstellte, sondern lediglich, daß es ein »obraz«, eine Ikone, war, kann man davon ausgehen, daß hier der »obraz« hauptsächlich als Bildtypus wichtig ist. Die Gegenüberstellung zweier Bildtypen, des westlichen, verstorbenen Christus mit der in der tiefen Nacht beleuchteten Ikone, gleicht einer Gegenüberstellung von zwei ästhetischen Begriffen: »bezobrazie« versus »obraz«, das heißt Unform vs. Form, häßlich vs. schön, profan vs. heilig.

Diese kunsthistorischen Betrachtungen über Dostojewskis Holbein-Ekphrasis können aber nicht schließen, ohne einen weiteren Punkt zu berühren: Paradoxerweise sagt der orthodox aufgewachsene Dostojewski überhaupt kein Wort über die östlichen Bilder des toten Christus.

Daß er nicht wußte, daß Holbeins Gemälde ein Schlußpunkt einer längeren Geschichte ist, die im Osten anfängt,³³ kann man ihm wohl verzeihen. Daß aber der Dichter die ihm zweifellos bekannten russischen Ikonen der »Tiefsten Erniedrigung« (*Uninie Gospoda Nashego*) oder die sogenannten »Epitaphien« ganz und gar verschweigt, erstaunt. Bekanntlich geht es im letzten Fall um jene auf Tuch gestickten Darstellungen des toten Christus ohne szenischen Kontext, die im orthodoxen Ritus in der Karfreitags-Vesper zur Darstellung der Grablegung Christi in feierlicher Prozession getragen und auf einem in der Mitte der Kirche vorbereiteten Platz niedergelegt werden (Abb. 6).³⁴ Bei dieser Sonderdarstellung hätte sich Dostojewski bereits mit einigen ikonographischen Merkmalen, die auch bei Holbein auftauchen, vertraut machen können.

Nur einmal läßt uns Dostojewski erraten, daß ihm diese Problematik nicht ganz fremd war, nämlich an der Stelle, in der Hippolyt von dem »Dogma« der Ur-Kirche spricht, wonach Christus »wirklich und leibhaftig« gelitten habe. Wenn aber der Dichter die Auseinandersetzung zwischen Holbeins Bild und dem ihm bestimmt bekannten russischen Epitaph nicht weiter führt, liegt der Grund in der Sonderrolle, die das Baseler Gemälde innerhalb des Romans spielen sollte. Dazu hat einmal Holbeins für den orthodoxen Christen irritierende Bildsprache beigetragen, und zum anderen die Art und Weise der musealen Präsentation eines Grablegungsbildes, die der religiösen Erfahrung des Dichters fremd war.

Der versiegelte Engel, die die Mystik der russischen Ikone zu einem Höhepunkt führt, veröffentlichte. Darüber H. Belting, *Bild und Kult*, München 1990, S. 30 ff.

³³ Siehe hier den wichtigen Aufsatz von H. von Einem (*supra*, Anm. 7). Auf die verschiedenen Hypothesen im Blick auf die ursprüngliche Funktion und Ausstellungsweise von Holbeins Bild kann hier leider nicht eingegangen werden. Siehe dazu P. H. Boerlin, *Das Amerbach-Kabinett – Die Gemälde*, Basel 1991, S. 19–20.

³⁴ Siehe G. Millet, *Broderies religieuses de style byzantin*, 2 Bde, Paris 1939–1947 und P. Johnstone, *The Byzantine Tradition in Church Embroidery*, London, 1967. Für das Verhältnis zwischen »Epitaphios« und »Andachtsbild« siehe D. Pallas, *Passion und Bestattung Christi in Byzanz – Der Ritus – das Bild* (= *Miscellanea Byzantina Monacensia*, hg. H.-G. Beck, 2), München 1965, S. 197 ff. und Belting (wie Anm. 26), S. 142 ff. Für die liturgische Funktion des Epitaphios, vgl. H.-J. Schulz, *Die byzantinische Liturgie – Glaubenszeugnis und Symbolgestalt*, Trier, 1980, S. 181 ff.

Über die Bildersprache Holbeins berichtet die Ekphrasis; über den fiktionalen Ausstellungskontext spricht der Prolog im Hause Rogoschin, über die tatsächliche Ausstellungsweise im Baseler Museum sind wir dank Anna Dostojewskajas Aufzeichnungen knapp unterrichtet. Im Museum (beziehungsweise im Hause Rogoschin) hing das Bild an der Wand (Abb. 2), jedermann zugänglich, sozusagen »einen ewigen Karsamstag« darstellend.³⁵

Das orthodoxe Epitaph (Abb. 6) dagegen hatte eine genau inszenierte liturgische Funktion. Es wurde nur während der Karwoche ausgestellt, zuerst (am Karfreitag) im Naos ausgewickelt, dann (am Karsamstag) auf den Altartisch gelegt. Der sich darauf befindende tote Christus ist als vorübergehend eingeschlafen dargestellt. Die Entfernung des Epitaphes in der ersten Stunde des Ostersonntags war ein Zeichen der tatsächlichen Auferstehung.

* * *

Dostojewskis Roman wurde in der Schweiz geschrieben, spielt aber in Rußland. In dem Augenblick, wo der aus dem »verfaulten und von Gott verlassenen Westen« anrollende Zug die Grenze des »heiligen Rußlands« passiert, beginnt die Geschichte. Sie endet mit der tragischen Rückkehr Myschkins in die Schweiz. Dazwischen verläuft der erhabene und vergebliche Versuch des Fürsten zu beweisen, daß von Osten aus »die Schönheit die Welt retten wird.« Ein Versuch, der selbst für den Vertreter des orthodoxen Glaubens dazu führen mußte, daß ihm selbst jeder Glaube weggenommen würde.

»Hätte ihn sein ehemaliger schweizerischer Lehrer und Arzt, Professor Schneider, am Ende der Geschichte gesehen« – so die letzten Worte des Romans, »so würde er wieder nur mit der Achsel gezuckt und wie damals gesagt haben: »Ein Idiot!«

³⁵ Dostojewskis Bemerkung angesichts des Schrecks und der Zweifel der Jünger »an diesem Abend« läßt uns aber vermuten, daß er die von Holbein gemalte Szene auf den Karfreitag legte.

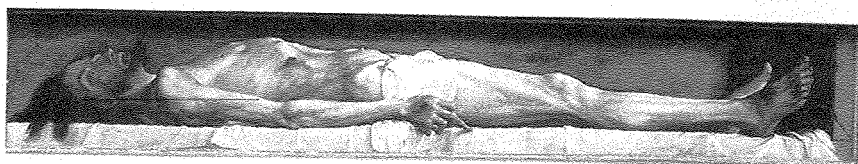


Abb. 1 Hans Holbein, Der Leichnam Christi im Grabe, 1521/1522, Tempera auf Lindenholz, 30,5 × 200 cm, Basel, Öffentliche Kunstsammlung

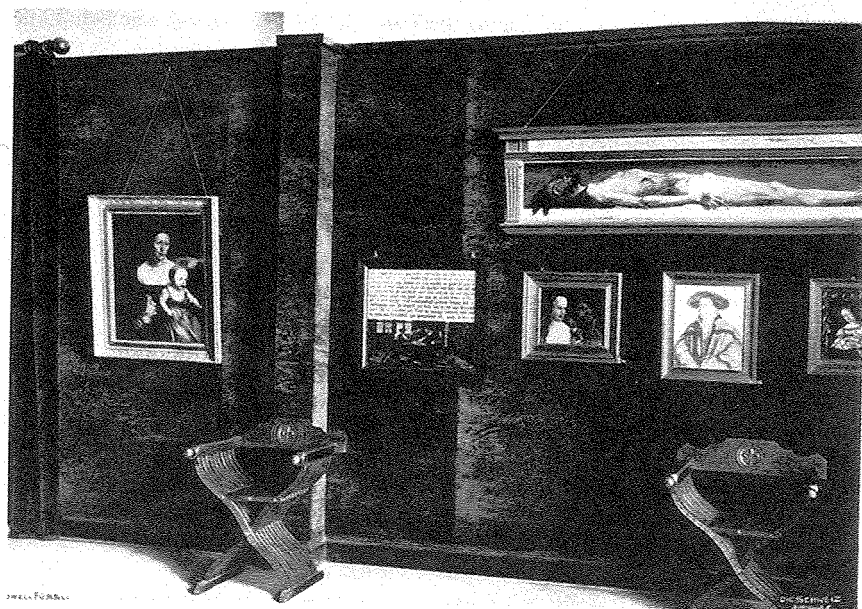


Abb. 2 Der Holbeinsaal des Baseler Museums (1907)



Abb. 3 Andrej Rublev, Der Heiland, um 1409, 158 × 103,5 cm, Staatliche Tret'jakov-Galerie, Moskau

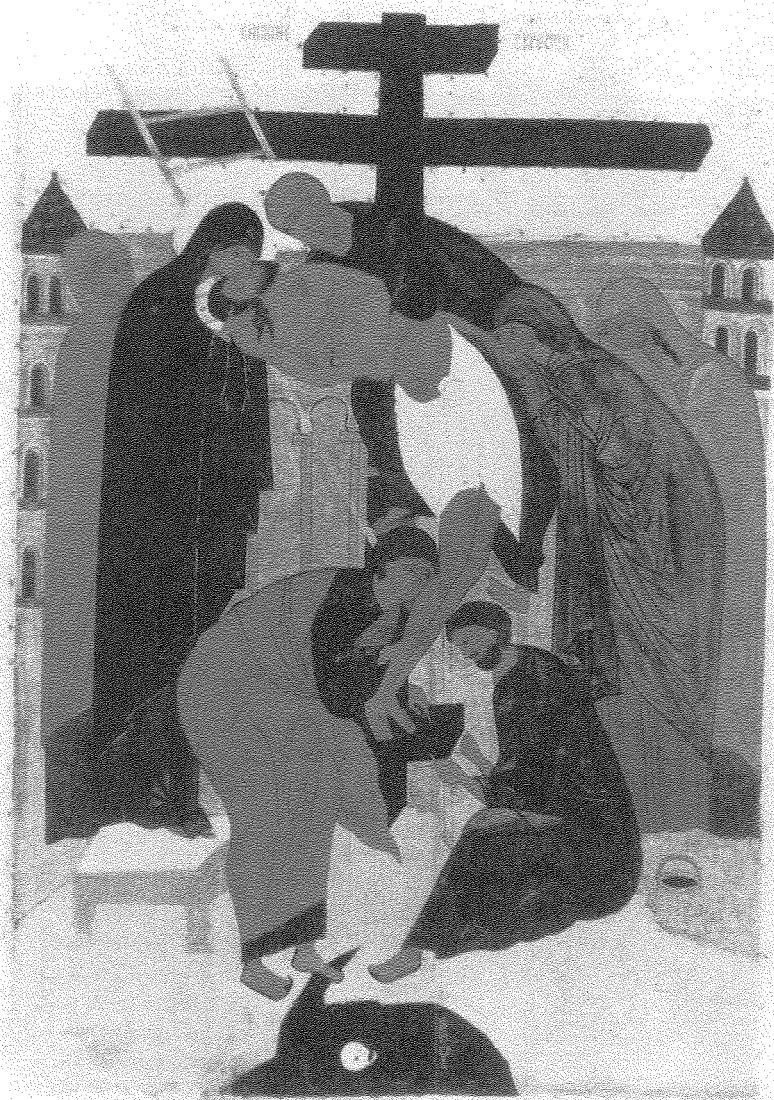


Abb. 4 Nordrussische Schule, Grablegung, 15. Jh., 90,8 × 63 cm, Staatliche Tret'jakov Galerie, Moskau

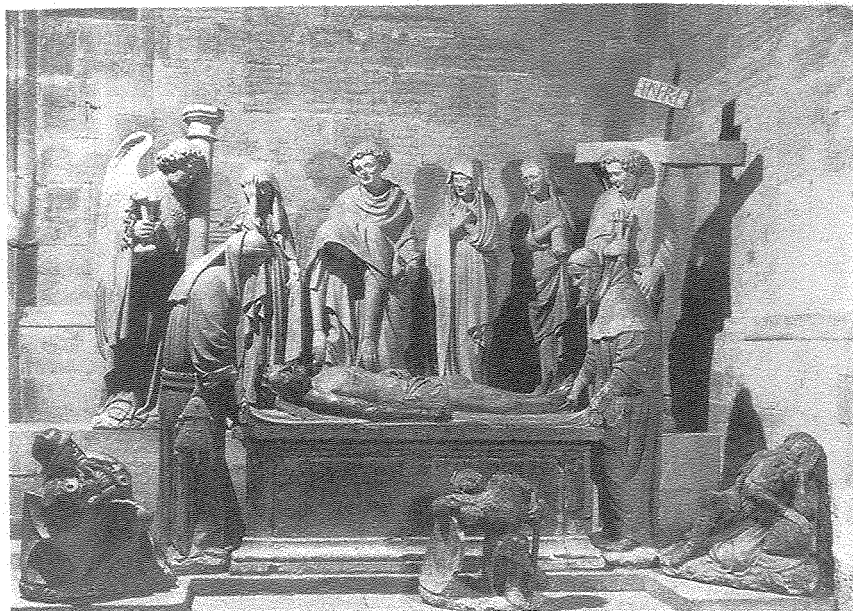


Abb. 5 Grablegung, die Christusgestalt dat. 1433, Freiburg i.Ue., Kathedrale

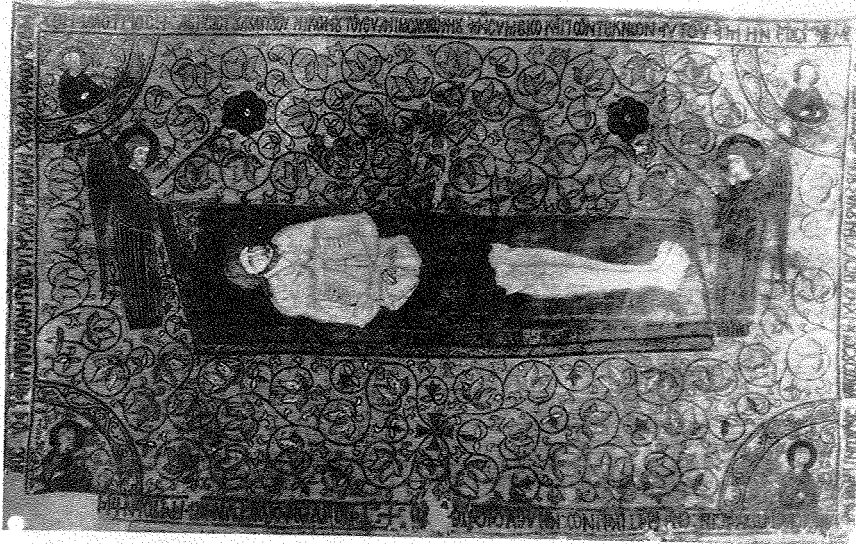


Abb. 6 Meister Nikolaus Sohn von Johannes, Epitaphios, 1407, London, Victoria and Albert Museum

SVETLANA ALPERS	
<i>Ekphrasis</i> und Kunstanschauung in Vasaris <i>Viten</i>	217
MATTHIAS WINNER	
Ekphrasis bei Vasari	259
OSKAR BÄTSCHMANN	
Giovan Pietro Belloris Bildbeschreibungen	279
HELMUT PFOTENHAUER	
Winckelmann und Heinse. Die Typen der Beschreibungskunst im 18. Jahrhundert oder die Geburt der neueren Kunstgeschichte	313
CHRISTIAN LENZ	
Goethes Kunstbeschreibung – erläutert an dem Aufsatz »Über Laokoon«	341
STEFAN KUMMER	
Kunstbeschreibungen Jacob Burckhardts im <i>Cicerone</i> und in der <i>Baukunst der Renaissance in Italien</i>	357
GÜNTER HESS	
Die Bilder des Grünen Heinrich. Gottfried Kellers poetische Malerei	373
HANS KÖRNER	
Der imaginäre Fremde als Bildbetrachter. Zur Krise der Bildbeschreibung im französischen 19. Jahrhundert	397
VICTOR I. STOICHITA	
Ein Idiot in der Schweiz. Bildbeschreibung bei Dostojewski	425
GERHARD NEUMANN	
»Eine Maske, ... eine durchdachte Maske«. Ekphrasis als Medium realistischer Schreibart in Conrad Ferdinand Meyers Novelle »Die Versuchung des Pescara«	445
ELISABETH SCHMID	
Wirkliche und unwirkliche Bilder in Prousts <i>A la recherche du temps perdu</i>	493
WOLFGANG BRÜCKNER	
Der Blaue Reiter und die Entdeckung der Volkskunst als Suche nach dem inneren Klang	519
ERNST OSTERKAMP	
Däubler oder die Farbe – Einstein oder die Form. Bildbeschreibung zwischen Expressionismus und Kubismus	543
KARL PESTALOZZI	
Das Bildgedicht	569

III. ZUR METHODOLOGIE ANDERER DISZIPLINEN

ERNST WOLFGANG ORTH	
Beschreibung als Symbolismus	595
DIETRICH V. ENGELHARDT	
Beschreibung in der Medizin	607
MEINHARD SCHUSTER	
Probleme des Beschreibens fremder Kulturen	617
Einführende Literatur	633