

Syphilis

Die Syphilis, oder *Lues venera*, ausgelöst durch das Bakterium *Treponema Pallidum*, wird durch engen Körperkontakt übertragen. Ihr Verlauf wird in drei Stadien eingeteilt: Die primäre Syphilis tritt zwei bis sechs Wochen nach Ansteckung, die sekundäre Syphilis neun bis 24 Wochen nach der Infektion und die tertiäre Syphilis mit einer Latenz von mehreren Jahren ohne therapeutische Maßnahmen auf. In den ersten beiden Stadien sind die Erkrankten hochinfektiös; im dritten Stadium trotz schwerwiegender Krankheitserscheinungen jedoch nicht mehr. Die Symptome sind überaus vielfältig und reichen von Fieber, Abgeschlagenheit und Hautausschlag über starke Kopf- und Gelenkschmerzen sowie der Geschwürbildung bis zur Schädigung der Gefäße, des Rückenmarks und des zentralen Nervensystems.¹ Unbehandelt ist die Krankheit tödlich. In größerer Verbreitung wurde die Syphilis erstmals Ende des 15. Jahrhunderts beschrieben.² Bei diesen frühen Syphilis-Epidemien führte die Krankheit meist schnell zum Tod und bildete die typischen, sichtbaren Hautmale aus. Die spätere Variante der Krankheit hat sich dahingehend verändert, dass sich das Leiden über viele Jahre erstrecken konnte, auch ohne auffällige äußere Symptome.³

Ein ätiologischer Wandel des Charakters der *Lues* zeigte sich im Übergang vom 18./19. Jahrhundert. Standen bis dato dermatologische Veränderungen im Vordergrund der Betrachtung der Krankheit, so verlagerte sich das Bild

-
- 1 Vgl. Gerabek, Werner E.: »Syphilis.« In: Gerabek, Werner E./Haage, Bernhard D. et al. (Hg.): Enzyklopädie Medizingeschichte. Berlin 2007, S. 1372–1374.
 - 2 Vgl. W.E. Gerabek: Syphilis. 2007, S. 1372.
 - 3 Vgl. B. Adam: Die Strafe der Venus. 2001, S. 103.

der Infektion als progressive Paralyse oder *Tabes dorsalis* zunehmend ins ZNS [zentrale Nervensystem].⁴

Der deutsche Arzt Johann Wendt (1777–1845) sprach 1819 von einer »verlarvten Syphilis«⁵ und bemerkte, dass die venerischen Geschwüre, »der Schanker als Erscheinung aufhört, ohne dass die *Lues* deswegen als geheilt anzusehen ist.«⁶

Die syphilisbedingte Paralyse wurde erst spät bekannt: 1761 stellte Morgagni erstmals syphilitische Veränderungen am Gehirn fest.⁷ Im 19. Jahrhundert wurden dann die Hirnschäden der Tertiärsyphilis mit dem Frühstadium der Krankheit in Verbindung gebracht,⁸ um 1900 waren hirnorganische Spätfolgen der Syphilis für ein Drittel aller Insass*innen psychiatrischer Anstalten verantwortlich.⁹ An der Berliner *Charité* wurden 1905 schließlich Treponemen, darunter auch die der Syphilis, nachgewiesen.¹⁰ Mit der Heilmöglichkeit der Geschlechtskrankheit durch Antibiotika ab 1943 verlor sie zunehmend ihre »kulturelle Brisanz«¹¹ und Kunstwürdigkeit.

Der Ursprung der Syphilis ist bis heute nicht eindeutig geklärt. Obwohl neuere Forschungen zeigen, dass die Krankheit bereits vorher auftrat,¹² wurde lange angenommen, dass sie mit der Besatzung der »Neuen Welt« durch Christoph Kolumbus (1451–1506) eingeschleppt wurde.¹³ Sie wurde deshalb

-
- 4 Lohan, Mechthild Charlotte Luise: Historischer Abriss der Syphilis im Kontext mit ihrer soziokulturellen Bedeutung für die Gesellschaft im deutschsprachigen Raum. Graz: Medizinische Universität Graz online 2018, S. 79.
 - 5 Wendt, Johann: Die Lustseuche in allen ihren Richtungen und in allen ihren Gestalten zum Behufe akademischer Vorlesungen dargestellt. Breslau: W.G. Korn 1819, S. 212–215.
 - 6 J. Wendt: Die Lustseuche. 1814, S. 214.
 - 7 Vgl. J. Oriel: The Scars of Venus. 1994, S. 50–51.
 - 8 Vgl. o.A.: »Syphilis.« In: Bumüller, Johannes (Hg.): Herders Conversations-Lexikon. Band 5, Freiburg i.Br.: Herder'sche Verlagshandlung 1857, S. 395–396.
 - 9 Vgl. Schott, Heinz: Corona und was die Seuchengeschichte lehrt. Norderstedt: Books on demand. 2020, S. 20.
 - 10 Vgl. Grüntzig, Johannes W./Mehlhorn, Heinz: Expeditionen ins Reich der Seuchen. Medizinische Himmelfahrtskommandos der deutschen Kaiser- und Kolonialzeit. Heidelberg: Spektrum Akademischer Verlag 2005, S. 225.
 - 11 A. Schonlau: Syphilis in der Literatur. 2005, S. 12.
 - 12 Vgl. Gaul, Johanna Sophia/Grossschmidt, Karl/Gusenbauer, Christian/et al.: »A probable case of congenital syphilis from pre-Columbian Austria.« In: Anthropologischer Anzeiger 72 (2015), S. 451–472.
 - 13 Vgl. P.K. Jankrift: Mit Gott und schwarzer Magie. 2005, S. 106.

im 16. und 17. Jahrhundert die *spanische Krankheit* genannt.¹⁴ Im deutschsprachigen Raum war sie damals allgemein als *Franzosenkrankheit* bekannt, da sie nach einer anderen Ursprungstheorie von Landsknechten aus dem Gefolge des französischen Königs Karl VIII. (1480–1498) nach Deutschland gekommen war.¹⁵ Diese und weitere Namensgebungen wie *Morbus Gallicus*, *Mal de Naples* und *Malafranczos* zeigen, dass die Syphilis bereits früh als eine Krankheit des sündigen ›Anderen‹, oft bezogen auf verfeindete Nachbarländer, gesehen wurde.¹⁶ Darum eignete sich die Krankheit, um Feindbilder zu stützen, wie Albrecht Dürers (1471–1528) *Bildnis eines Syphilitikers* von 1496 zeigt, in welchem der Künstler den Kranken als karikierten Franzosen darstellt.¹⁷ Der Name »Syphilis« ist einem Lehrgedicht von Girolamo Fracastoro aus dem Jahr 1530 entlehnt, in welchem der Schweinehirte *Syphilus* den Gott Apoll erzürnt und mit einer Krankheit mit blutigen Hautmalen gestraft wird.¹⁸ Erst im 18. Jahrhundert wurde die Bezeichnung Syphilis allgemein gebräuchlich.¹⁹

Die Erkenntnis über die Verbreitung der Syphilis durch den Liebesakt – Zuständigkeitsbereich der Göttin Venus – führte ab der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts dazu, dass die Syphilis als ›venerische‹ Krankheit bezeichnet wurde. Medizinische Erklärungsversuche des 18. Jahrhunderts sahen die Entstehung der Geschlechtskrankheit in sündigem Sexualverhalten wie Sodomie oder durch den Beischlaf eines Leprösen mit einer menstruierenden Frau.²⁰ In anderen Versionen dieses Entstehungsmythos ist eine Prostituierte, welche wahlweise mit einem Affen, zwei Soldaten verfeindeter Truppen oder einer anderen menstruierenden Prostituierten schlief, die Ursache der Krankheit.²¹ Diese Theorien zeigen bereits die Verbindung der Krankheit zu deziert weiblicher Promiskuität,²² sowie die Pathologisierung der Menstruation

-
- 14 Vgl. R. Filzmoser: Die süße Milch der Venus. 2008, S. 133.
 - 15 Vgl. ebd. sowie S.L. Gilman: Disease and Representation. 1988, S. 248.
 - 16 Vgl. A. Paoletta: The Mal Franzoso. 2021, S. 263
 - 17 Vgl. S.L. Gilman: Disease and Representation. 1988, S. 248.
 - 18 Vgl. Fracastoro, Girolamo: Syphilis oder gallische Krankheit. Übers. von Theodor Lenz, Band 3, Leipzig: Verlag von Otto Wigand 1881, S. 29.
 - 19 Vgl. K.H. Leven: Die Geschichte der Infektionskrankheiten. 1997, S. 59.
 - 20 Vgl. Turner, Daniel: Syphilis: A practical dissertation on the venereal disease. London: Richard Bonwicke et al. 1717, S. 1–2.
 - 21 Vgl. J. Oriel: The Scars of Venus. 1994, S. 20.
 - 22 Vgl. R. Filzmoser: Die süße Milch der Venus. 2008, S. 134. Zur Pathologisierung von Homosexualität Vgl. Abramson, Paul R./Pinkerton, Steven D: With Pleasure. New York: Oxford University Press 1995, S. 95; Halperin, David M.: How to do the History of Ho-

als vermeintlich giftige, krankheitsbringende Materie.²³ Auch vermutete man den Krankheitsursprung »from poisoned Wine, the Influence of some malevolent Star; the venomous bite of a Snake.«²⁴

Im Vordergrund der frühneuzeitlichen Bildnisse der Syphilis stand im Allgemeinen das Leiden, ausgedrückt in offensichtlichen Hautwunden, welche an männlichen sowie weiblichen Körpern dargestellt wurden. So etwa im bereits erwähnten Frontispiz des Grünpeck'schen Traktats von 1496.²⁵ Als in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts bekannt wurde, dass die Syphilis vornehmlich sexuell übertragbar war,²⁶ rückte die Krankheit in die Sphäre der gefährlichen Verführungsmacht der Frau, jedoch zeigten Bildwerke weiterhin auch männliche Kranke.²⁷ Ulrich von Hutten (1488–1523), selbst an der Syphilis erkrankt, schrieb 1519 über seine Krankheit sowie die unternommenen Heilungsversuche und bemerkte bereits, die »Tücke der Krankheit« läge darin, dass man den erkrankten Frauen die Krankheit nicht ansähe, »denn die damit behafteten Weiber haben oft eine makellose Haut.«²⁸ Er gab aber weiterhin zu bedenken, dass »Lüstlinge am meisten Gefahr laufen, angesteckt zu werden«²⁹ und führt damit auch männliche Promiskuität als Ansteckungspotenzial an. Abseits der Verknüpfung der Krankheit mit Prostitution und Sünde bestand auch eine bildliche Verknüpfung mit Hiob als geeigneten Syphilisheiligen aufgrund seiner tradierten Darstellung mit krankhaften Hautveränderungen.³⁰ Er stand hingegen für ein positives Beispiel des tugendhaften Ertragens von Krankheiten als Gottesstrafe.³¹

mosexuality. Chicago, London: University Chicago Press. 2002, S. 73; S. Mehlmann: Unzuverlässige Körper. 2006, Kapitel 4.2.

23 Die generelle Verbindung zwischen Frau und Gift hat lange Tradition, bereits in der Antike galt Vergiftung als »typisch weibliches« Delikt. Vgl. E. Fischer-Homberger: Krankheit Frau. 1984, S. 43.

24 Vgl. D. Turner: Syphilis. 1717, S. 1–2.

25 Ebenso auf dem Titelblatt von *A Mala franczos morbo Gallorum preservatio ac cura* von Bartholomaeus Steber (gest. 1506) von 1497.

26 Vgl. P.K. Jankrift: Mit Gott und schwarzer Magie. 2005, S. 106.

27 Vgl. S.L. Gilman: Disease and Representation. 1988, S. 250.

28 Hutten, Ulrich von: Ueber die Heilkraft des Guaiacum und die Franzosenseuche. Berlin: Hirschwald 1902 (1519), S. 6.

29 Ebd. S. 3.

30 Vgl. J. Henderson: Die bildliche Darstellung der Franzosenkrankheit. 2021, S. 19.

31 Vgl. M. Linöcker: Der Unzucht und Lastern derbey entspringende Krankheit. 2008, S. 59–60.

Renaissance-Mediziner zogen galenische Konzepte zur Erklärung der Krankheitsentstehung heran: Die übermäßige Hitze der Vulva oder das ›Aneinanderreiben‹ und Vermischen zu vieler männlicher und weiblicher Samen im Körper einer promiskuen Frau sollten dort für die Krankheit verantwortlich sein.³² Dem Geschlechtsverkehr mit Jungfrauen wurden jedoch teilweise heilende Effekte zugesprochen.³³ Dadurch wurde der weibliche Körper zum *locus* der Ansteckung, aber auch der Heilung konstruiert. Ariane Bayle verwies 2016 auf die misogynen Frauenbilder, die in medizinischen Traktaten zur Syphilis und der Druckgrafik bereits in der Frühen Neuzeit vorkommen.³⁴ Die von ihr untersuchte Motivik in Sebastian Brants (1458–1521) *Narrenschiff*³⁵ von 1494 und das Sujet der *Dame Verolle*³⁶ sind vor allem in der allgemeinen Thematik der ›Weibermacht‹ verhaftet und legen die krankheitsbringenden Werkzeuge mal in Venus, mal in Cupidos Hände. In seiner Abhandlung über die Syphilis *Le dix-neuvième livre traitant de la grosse vérole* 1585 beschreibt der französische Chirurg Paré Ambroise (1510–1590) neben der Krankheitsursache als Folge von Gottes Zorn, ähnlich wie von Hutten, die Ansteckungsmöglichkeit bei Frauen genauso wie Männern.³⁷ Darstellungen der Realität der Krankheit und der Krankenpflege zeigen noch im frühen 18. Jahrhundert ebenso Männer mit schrecklichen Zeichen der Syphilis.³⁸ Die karnevaleske Lachkultur und die Literatur der Frühen Neuzeit bevölkern neben Blinden oder anderen Gebrechlichen auch die männlichen Syphilitiker – »gemein ist ihnen ihr Status als Lachfigur.«³⁹

32 »ex nimia vulvae caliditate [...]« Sassonia, Ercole: *Luis venereae perfectissimus tractatus*. Padua: Pasquatus 1597, S. 6v; »I suppose that a common Woman has the Pox, though she were not infected, if she has a particular Conversation [Geschlechtsverkehr] with many Men, the mixture of so many Seeds does occasion such a Corruption in the Passage of the Matrix, that it degenerates into a proper virulent Ferment.« Blankaart, Steven: *A New method of curing the French-pox*. London: John Taylor and Thomas Newborough 1690, S. 20.

33 Vgl. W. Schleiner: *Infection and cure through women*. 1994, S. 507.

34 Vgl. A. Bayle: *Discours moral et tableaux clinique*. 2016, S. 19–39.

35 Vgl. Brant, Sebastian: *Stultifera navis*. Basel: Johann Grüninger 1496, S. 18

36 Vgl. Lemaire de Belges, Jean: *Le Triumphe de treshaute et puissante Dame Verolle, Royne du puy d'amours: nouvellement composé par l'inventeur de menus plaisirs honnestes*. Lyon: François Juste 1539, S. [75].

37 Paré, Ambroise: *Les œuvres d'Ambroise Paré*. Paris: Gabriel Buon 1585, S. 107.

38 Vgl. S.L. Gilman: *Sexuality*. 1989, S. 142.

39 G. Schuhen: *Natürliche Narren*. 2020. S. 62.

Auch in modernen literarischen Erzählungen ist »eine gezielte Schuldzuweisung an die Frau [noch] nicht auszumachen.«⁴⁰ Die syphilisbedingte Paralyse wurde im 19. Jahrhundert im Sinne der romantischen Kunsttradition teilweise positiv ausgedeutet, da man meinte, die »euphorischen Schübe des fortgeschrittenen Stadiums« könnten Inspiration bewirken. Anja Schonlau, die 2005 das Sujet der Syphilis in der Literatur zwischen 1880 und 2000 nachzeichnete, konstatiert: »Nachdem die positivistische Medizin den Zusammenhang von Syphilis und ihrer Folgekrankheit progressiver Paralyse als These formuliert hat, wächst die Zahl der als Syphilitiker diskutierten Geistesgrößen aus Politik und Kunst ins Uferlose.«⁴¹

Der rauschhafte Zustand der Paralyse wird in der Moderne auch als Künstlerkrankheit umgedeutet, gleichzeitig wurde die Syphilis mit ihrer entstellenden Symptomatik von Hautgeschwüren und zersetztem Gewebe vor allem in der Literatur Attribut des Ekelhaften und ein Zeichen der Dekadenz und »Auszeichnung evidenter Unbürgerlichkeit«.⁴² Dort war die Krankheit nach Schonlau nicht durchgehend weiblich konnotiert: Die »infektiösen Frauen« sind meist Nebenfiguren und das Schicksal der männlichen Protagonisten steht im Vordergrund.⁴³ Nur teilweise zeigt sich dort das Stereotyp der *Femme fatale* als dekadente Überträgerin der Syphilis.⁴⁴ Die Bildende Kunst hingegen wird dominiert von eben dieser weiblichen Syphilis-Figuration, die im Folgenden eingehend in den Blick genommen wird.

Venerische Krankheit als pathologische Weiblichkeit

Ab dem ausgehenden 18. Jahrhundert rückt die sündige Frau als alleinige Überträgerin der Krankheit in den Fokus der Syphilisdarstellungen.⁴⁵ Diese Frauen sind keine Liebesgöttinnen mehr, sondern treten meist als Prostituierte in Erscheinung. Die Krankheitsallegorien sind zudem nicht mehr selbst von den Symptomen der Krankheit betroffen, sondern weibliche Attraktivität wird gleichbedeutend mit Ansteckungsgefahr. Das weibliche Geschlecht der

40 A. Schonlau: Syphilis in der Literatur. 2005, S. 57.

41 Ebd. S. 14.

42 Ebd. S. 15.

43 A. Schonlau: Syphilis in der Literatur. 2005, S. 518

44 Ebd. S. 240.

45 Vgl. S.L. Gilman: Disease and Representation. 1988, S. 252–254.

personifizierten Syphilis verweist durch das Abbilden des Frauenkörpers gleichzeitig auch auf ein allgemeines Konzept von Weiblichkeit,⁴⁶ welches im binären Geschlechtermodell der Moderne zunehmend über die vermeintlich naturgegebene ›Biologie‹ der Frau konstruiert wird. Darüber hinaus spiegeln diese Bildwerke gesellschaftliche wie medizinische Normvorstellungen der damaligen Geschlechterordnungen wider, über die sich vermeintlich genuin weibliche Charaktereigenschaften in die Darstellungstradition der Syphilis einschreiben und diese weiter als Bedeutungsträger geschlechtlicher Differenz perpetuieren. Somit lässt sich anhand der dämonisierten Syphilis-Figurationen exemplarisch die fortschreitende Pathologisierung der Frau und ihrer Sexualität nachvollziehen.

Elisabeth Bronfen konstatiert für die Zeit von der Mitte des 18. Jahrhunderts bis zur Moderne, dass »am toten Körper der Frau kulturelle und gesellschaftliche Normen verhandelt werden.«⁴⁷ Gleiches gilt für den kranken, weiblichen Körper. Daniel Turner hielt 1717 in seiner Abhandlung über die Syphilis fest, dass Männer sich schneller anstecken, aber auch schneller genesen, »very few escaping a meddle with a diseased woman.«⁴⁸ Frauen könnten aber, so zitiert er selbst, das ›Gift‹ der Krankheit weitergeben, ohne ihrerseits daran zu erkranken.⁴⁹ So entsteht die Idee der Frau als ›Täterin‹, welche die Syphilis an den Mann überträgt »[...] out of the vagina, where it was lodged before by some infected person, and where it may lye some time without damage to her.«⁵⁰ David Solkin bemerkte zur Visualisierung der Syphilis in William Hogarths (1697–1765) Grafikreihe *Marriage a la Mode*⁵¹ 1745: »The agency of corruption was gendered feminine.«⁵² Das 19. Jahrhundert

46 Vgl. C. Logemann/M. Oesterreich/J. Rütthemann: Körper-Ästhetiken. 2013, S. 32.

47 E. Bronfen: Die schöne Leiche. 1987, S. 102.

48 D. Turner: Syphilis. 1717, S. 34; Johann Wendt stellt ähnliches für den Tripper fest: Dieser sei bei Frauen weniger stark ausgeprägt, dafür die Genesung langwieriger. Vgl. J. Wendt: Die Lustseuche. 1819, S. 133

49 Vgl. D. Turner: Syphilis. 1717, S. 34.

50 Turner 1717, S. 35. Interessant ist hier die Wahl des Wortes »person«, sodass deren – womöglich männliches – Geschlecht nicht weiter spezifiziert werden muss.

51 Im Blatt *The Tête à Tête* zeigt der Protagonist bereits ein großes schwarzes Hautmal am Hals und die Büste über dem Kamin zeigt mit der abgebrochenen und wieder angeklebten Nase sinnbildlich eine typische Spätfolge der Syphilis. Vgl. Solkin, David: »The fetish over the fireplace: Disease as ›genius loci‹ in Hogarth's ›Marriage A-la-Mode‹.« In: *The British Art Journal* 2; 1 (2000), S. 26–34, hier S. 28.

52 D. Solkin: The fetish over the fireplace. 2000, S. 31.

führte diese Art der Verbindung von Frau und Syphilis dadurch fort, dass beispielsweise der französische Arzt Louis Alibert (1768–1837) in seinem Atlas der Hautkrankheiten 1806 nur Gesichter von Frauen mit den Symptomen der Syphilis darstellte.⁵³ Im Frankreich des 19. Jahrhunderts richteten sich die sozialhygienischen, medizinischen und polizeilichen Maßnahmen zur Eindämmung der Krankheit ausschließlich gegen Prostituierte und waren »damit sowohl klassen- als auch geschlechtsspezifisch angelegt.«⁵⁴ 1819 wies dazu Johann Wendt (1777–1845) 1819 darauf hin, dass bei den »[...] Untersuchungen verdächtiger Weibspersonen besondere Umsicht nöthig [sei], da die Geschwüre oft tief in den Falten der Scheide versteckt sitzen und bei einer minder großen Aufmerksamkeit leicht überseh[e]n werden.«⁵⁵ Dieser wechselhafte Charakter der Krankheit, die mal sichtbar und mal unsichtbar ist,⁵⁶ wurde zunehmend mit dem vermeintlich ambivalenten Geschlechtscharakter der Frau verbunden. Noch auf Warnplakaten des 20. Jahrhunderts wurde das Motiv der Frau als personifizierte Krankheit zur Warnung vor Geschlechtskrankheiten weitergeführt.⁵⁷

Die folgenden Bildbeispiele richten den Fokus nicht auf die wahrheitsgetreue Darstellung der Krankheitssymptome, sondern konstruieren das Narrativ, die Gefahr der Syphilisinfection gehe einzig und allein vom weiblichen Körper aus. Vor allem Prostituierte, sehr schöne beziehungsweise nur vermeintlich schöne Frauen werden als besonders gefährlich und heimtückisch agierend dargestellt. Letztere zeichnen sich meist durch eine Maskerade oder eine makellose Vorderseite aus, hinter der sich ein bereits infizierter oder gar toter Körper verbirgt. Eben diese Heimtücke galt als Teil des weiblichen Geschlechtscharakters und schrieb sich somit in die Darstellungstradition der Syphilis ein. So beispielsweise im Titelbild (Höhe 230mm) zu August Marseille

-
- 53 Alibert, Jean Louis: *Description des maladies de la peau: observées à l'Hôpital Saint-Louis, et exposition des meilleures méthodes suivies pour leur traitement*, Band 2, Brüssel: Wahlen 1825. Kat. 40, 41; Siehe auch: S.L. Gilman: *Sexuality*. 1989, S. 238; S.L. Gilman: *Disease and Representation*. 1988, S. 256.
- 54 A. Schonlau: Syphilis in der Literatur 2005, S. 78; Ähnliches gilt für Belgien: Vgl. Vieyra, Natalia: »Tout n'est que syphilis«: Venereal Terror and the Representation of Women in Fin-de-Siècle Belgium.« In: Neginsky, Regina (Hg.): *Mental Illnesses in Symbolism*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing 2017, S. 44–62, hier S. 46.
- 55 J. Wendt: *Die Lustseuche*. 1814, S. 149
- 56 Vgl., N. Vieyra: *Tout n'est que syphilis*. 2017, S. 44.
- 57 o.A.: *She may be a Bag of Trouble*, Health Poster 1940, National Library of Medicine. Bethesda. Vgl. M. Kern: *La mort et le jeune homme*. 2007, S. 136.

Barthélemy (1796–1867) *Syphilis: Poème en Quatre Chants* von 1851 (Abb. 11). Bei Barthélemy's Gedicht handelt es sich nicht, wie oft behauptet, um eine Übersetzung des Lehrgedichts Fracastoros von 1530, sondern um vier Gesänge, welche die Entstehung, die Krankheit selbst, ihre Behandlung und den Sieg über die Krankheit thematisieren.⁵⁸ Das Gedicht Barthélemy's bewirbt zudem eine quecksilberfreie Behandlungsmöglichkeit der Syphilis⁵⁹ und ist somit ein »populärmedizinisch-literarische[r] Grenzfall.«⁶⁰ Das Frontispiz, welches von Emile Deschamps (1822–1893) nach Entwurf des Illustrators Auguste Belins (1821–1890) gestochen wurde,⁶¹ zeigt einen jungen Mann, der vor einer sitzenden Dame auf die Knie fällt, mit der Rechten die Hand der Dame greift und die Linke nach ihrem Gesicht ausstreckt. Seine Angebetete erscheint in der Aufmachung einer »züchtigen Salondame«,⁶² jedoch handelt es sich bei dem schönen Gesicht, nach dem der junge Mann zu tasten scheint, um eine Maske. Darunter verbirgt sich die wahre Gestalt der Dame in Form eines Totenschädels. Sie ist der frau-gewordene Tod: Die Sense hat sie hinter sich versteckt. Der junge Mann scheint diesen Trug jedoch nicht zu bemerken. Die Putten, welche rechts oben über der Dame schweben und im Gegensatz zu dem Jüngling einen Blick hinter die Maske der Frau werfen können, scheinen erschrocken zurückzuweichen, als sie erkennen, dass sie nicht im Dienst der Liebe, sondern des Todes handeln. Durch ihre Verbindung zur Liebesgöttin Venus zeigen sie hier gleichzeitig an, welche Art des Todes den jungen Mann ereilen wird. Merkur, erkennbar durch Flügelhelm und *Caduceus* blickt links oben hinter einer Wolke hervor und visualisiert durch seine Anwesenheit die gängige Behandlung der Syphilis durch verschiedene Anwendungen von Quecksilber.⁶³ In diesem Stich wird, wie Manfred Kern anführt, »der ver-

58 Barthélemy, Auguste-Marseille: *Syphilis: poème en quatre chants*. Paris: Martinon 1851.

59 Vgl. A. Barthélemy: *Syphilis*. 1851, S. 45.

60 Schonlau, Anja: »Warum trägt der Tod eine Maske? Zur Kultur- und Literaturgeschichte allegorischer Seuchendarstellung am Beispiel von Gerhart Hauptmanns Pestdrama ›Die schwarze Maske‹.« In: Knöll, Stefanie (Hg.): *Narren – Masken – Karneval. Meisterwerke von Dürer bis Kubin aus der Düsseldorfer Graphiksammlung »Mensch und Tod«*. Regensburg: Schnell & Steiner 2009. S. 62–72, hier, S. 63.

61 Vgl. M. Kern: *La mort et le jeune homme*. 2007, S. 139.

62 Vgl. ebd. S. 130.

63 »Wegen seiner Beweglichkeit und seiner Flüchtigkeit erhielt es [Quecksilber] das Symbol des Planeten Merkur und wurde Mercurius genannt.« <https://brockhaus.de/ecs/enzy/article/quecksilber>

meintlich schöne weibliche Körper [...] zum Signum des Lasterhaften, des Hässlichen und des Todbringenden [...].«⁶⁴

Abb. 11: Emile Deschamps: Frontispiz zu: *Auguste Barthélemy: Syphilis Poëme en Quatre Chants*, Paris 1851, Kupferstich, Höhe 230mm, Wellcome Collection, London.



Wellcome Collection, London: Baumgartner-Fulton: 91.

64 M. Kern: *La mort et le jeune homme*. 2007, S. 130.

Diese Verbindung von Weiblichkeit und (sexuellem) Laster, welche im Krankheitsbild der Syphilis als sexuell übertragbare Krankheit besonders zum Tragen kommt, ist im Mittelalter begründet. Seitdem wurde der weibliche Körper über den Sündenfall eng mit der Sünde und dem Tod verknüpft. Die frühchristliche Philosophie hatte bereits die Geschlechterdifferenz in männlich-rational in Gestalt Adams (ratio) und das Weibliche als sinnlich-begehrend (cupiditas) festgesetzt.⁶⁵ In einer Predigt des Petrus Chrysologus aus dem 12. Jahrhundert wird evident, dass die Frau eng mit Sünde und Tod verbunden wurde: »Die Frau ist die Ursache des Übels, Urheberin der Sünde, der Weg zum Tod. Grabschrift und Pforte zur Hölle.«⁶⁶ Somit lag es nahe, der generell als sündhaft geltenden Frau die Überträgerschaft der Syphilis zuzuschreiben.

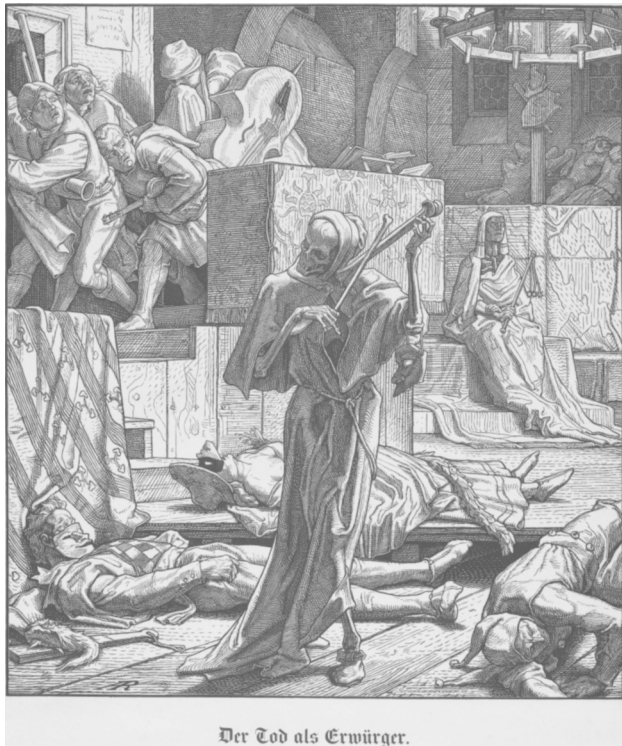
Die Bildtradition, die besonders verführerische Frauen als die personifizierte Syphilis darstellt, nimmt Bezug auf einen Entstehungsmythos der Krankheit. In einer Erzählung Jean Lemaire de Belges (1473–1525) von 1525 verwechselten Cupido und die Todesgöttin Atropos im festlichen Rausch ihre Pfeile. Als Cupidos Schwester Voluptas sich an einem der Pfeile verletzte und vergiftete, warf Venus die Pfeile wütend in den Fluss der Liebe. Dieser war nun bitter und giftig, sodass die Liebesgöttin versuchte, ihn mit Honig und Blüten zu reinigen. Der Versuch war jedoch vergebens, das Wasser blieb giftig, wurde aber durch die Beigaben süß, sodass die Menschen weiterhin davon tranken und das Gift in der Welt verteilten.⁶⁷ Somit ist in dieser Erzählung Venus als erste Schuldige für die Verbreitung der venerischen Krankheit benannt und alle Frauen, die ihr durch Schönheit oder auch ihre Tätigkeit als Prostituierte nahestanden, wurden als Verbreiterinnen der Syphilis imaginiert.

65 Vgl. Imig, Andrea: Luzifer als Frau? Zur Ikonographie der frauengestaltigen Schlange in Sündenfalldarstellungen des 13. bis 16. Jahrhunderts. Hamburg: Verlag Dr. Kovac 2009, S. 161.

66 »Fratres mulier mali causa, peccati auctor, via mortis, sepulcri titulus, inferni janua...« Chrysologus, Pretus: Opera Omnia. Hg. von J.P. Migne, Paris: Migne 1864.

67 de Belge, Jean Lemaire: »Trois Contes de Cupido et d'Atropos.« In: Stecher, Jean (Hg.): Œuvres. Band 3, Paris: Imprimerie Lefever frères et sœur 1885, S. 39–67.

Abb. 12: Alfred Rethel: *Der Tod als Erwärger*, 19. Jahrhundert. Bleistift, Tusche, weiß gehöht auf graugelbem Papier, 386 x 335 mm, National Gallery, Washington.



National Gallery, Washington: 1951.10.113.

Romana Sammern (geb. Filzmoser) sieht eine Analogie von Prostitution und syphilitischem Tod in Totentanzsujets am Ende des 18. Jahrhunderts dargestellt.⁶⁸ Eine direkte Übernahme der Motivik aus dieser Bildgattung ist jedoch nicht gegeben: Der personifizierte, weibliche Tod kommt vereinzelt in Totentänzen dieser Zeit vor,⁶⁹ bleibt jedoch eine Seltenheit und weist noch

⁶⁸ Vgl. R. Filzmoser: *Tod in Maske*. 2008, S. 123.

⁶⁹ Etwa bei Johann H. Schellenberg (1709–1795) *Enttäuschte Erwartung*, 1785 oder Johann Mansfeld (1746–1817) *Getäuschte Erwartung*, 1803. Vgl. R. Filzmoser: *Tod in Maske*. 2008, S. 124.

nicht die Ambivalenz der späteren Syphilis-Figuren auf.⁷⁰ Darstellungen vom tanzenden weiblichen Tod auf Tanzbällen, welche zunehmend Schauplätze von Prostitution wurden, finden sich vermehrt ab dem 19. Jahrhundert,⁷¹ jedoch sind Verbindungen zur Syphilis hier eher unerschwellig.⁷² Noch Alfred Rethels (1816–1859) Grafik *Tod als Erwürger* (386 x 335 mm) von 1850, in Anlehnung an einen Ausbruch der Cholera auf einem Maskenball in Paris entstanden,⁷³ ist gänzlich der Totentanztradition des (männlichen), fiedelnden Todes verschrieben (Abb. 12).⁷⁴ In einem Tanzsaal, spärlich erhellt von einem Kronleuchter, steht der Tod und benutzt zwei Knochen, um damit ein Geigenspiel nachzuahmen. An seinem linken Arm hängt seine abgelegte Maske. Hinter ihm liegen drei maskierte Tote, während die Musiker mit richtigen Instrumenten in der oberen linken Bildecke versuchen zu fliehen. Rechts im Hintergrund ist in starrer Aufrichtung sitzend die personifizierte Cholera mit einer dreischwänzigen Geißel zu sehen. Die statuenhafte Gestalt ist bis zum Hals in ein Gewand gehüllt, das lediglich den Blick auf die bloßen Schlüsselbeinknochen freigibt. Sie ist mit langem Haar und elegant übereinander gelegten Händen dargestellt. Dies sind Komponenten, in denen man womöglich weibliche Assoziationen erkennen möchte, jedoch ist sie keineswegs

-
- 70 Noch dazu zeigt Schellenberg den Tod in der Liebespaar-Konstellation nicht nur in der Rolle der weiblichen Geliebten, sondern auch als männlichen Galan. Zu Schellenbergs Totentanzblättern siehe auch: Gassen, Richard W.: »Pest, Endzeit und Revolution. Totentanzdarstellungen zwischen 1348 und 1848.« In: Friedrich, Kasten W.: Totentanz. Kontinuität und Wandel eines Bildthemas vom Mittelalter bis Heute. Baden-Baden: Batters Verlag 1987, S. 11–26, hier S. 23.
- 71 Siehe Félicien Rops *La Mort qui danse*, 1865, Radierung, Musée Félicien Rops, Inv.-Nr. PER E0354.1.CF sowie Félicien Rops *La Mort au bal masqué*, 1895, Heliogravüre, Musée Félicien Rops, Inv.-Nr. G E0928.
- 72 Monika Oberchristl deutet beispielsweise die deformierten Beine der totenköpfigen Tänzerin in Alfred Kubins (1877–1959) Blatt *Cabaret* (1920) als mögliches Anzeichen der Syphilis. Oberchristl, Monika: »Dämonische Frauendarstellungen in den Zeichnungen Alfred Kubins mit ikonographischen Vergleichsbeispielen aus der Bildwelt des Félicien Rops.« In: Assmann, Peter: Obsessions: Honoré Daumier, Henry de Groux, James Ensor, Paul Gauguin, Francisco de Goya, Max Klinger, Alfred Kubin, Edvard Munch, Odilon Redon, Félicien Rops. Weitra: Edition M. 2006, S. 102–123, hier S. 114.
- 73 Vgl. Imiela, Hans-Jürgen: »Alfred Rethel und der Tod.« In: Jansen, Hans Helmut (Hg.): Der Tod in Dichtung, Philosophie und Kunst. Darmstadt: Springer 1978, S. 112–119, hier S. 112.
- 74 Imiela weist darauf hin, dass Rethel die äußere Erscheinung des Todes den Todesbildern von Holbein d. J. (1526) übernahm. Vgl. H.J. Imiela: Alfred Rethel und der Tod. 1978, S. 113.

derart erotisierend wie die Personifikationen der Syphilis dargestellt. Es kann für die weiblichen Todes- und Krankheitsfiguren der Syphilis keine direkte Übernahme aus frühneuzeitlichen Totentänzen abgeleitet werden, wenngleich sich die Idee einer personifizierten, unter den Lebenden wandelnden Todesfigur aus dieser Darstellungstradition speist. Auch ist es keine einfache Verkehrung des Sujets von Mädchen und (männlichem) Tod. Dieser agiert, wie Kern richtig anmerkt, »offen und unverhüllt, [...] sein allegorischer Leib bleibt vom konkreten männlichen Leib distanziert.«⁷⁵

Bezüglich des Geschlechts des Todes sei hier kurz auf die sprachlichen Unterschiede verwiesen, da auffällt, dass der Tod im Deutschen männlich, in der lateinischen Form *la mors* und den sich daraus ableitenden romanischen Sprachen, zum Beispiel *la mort* oder *la muerte*, jedoch dem femininen Genus zugehört. Auch Karl S. Guthke verwies 1997 auf diesen sprachlichen Zusammenhang,⁷⁶ gab aber zu bedenken, dass die jeweiligen Zuordnungen vom Geschlecht des personifizierten Todes weder historisch noch national betrachtet universell sind.⁷⁷ Ruth Aisenberg beobachtete 1972, dass der Tod meist dort männlich ist, wo Kulturen ihn als »phallisch-eindringend« beispielsweise durch Kriege erfahren, und weiblich ist, wo der Tod »vaginalumschließend«, also in Form von Hungersnot auftritt.⁷⁸ Auch Krankheit kategorisiert sie als diese dezidiert weibliche Todesform.⁷⁹ Es sei ebenfalls darauf verwiesen, dass andere Krankheitserscheinungen – wie die an späterer Stelle behandelte Gicht – in allegorischen Bildwerken teilweise auch durch Männer verkörpert werden.⁸⁰ Die Syphilis wird jedoch ab dem 18. Jahrhundert ausnahmslos als weibliche Figur ins Bild gesetzt. Dies ist in erster Linie darauf zurückzuführen, dass die Frau über den Sündenfall generell mit Sexualität und Tod verbunden war. Auch Barthélemys Text nennt im ersten Gedicht zur

75 M. Kern: *La mort et le jeune homme*. 2007, S. 133.

76 Vgl. Guthke, Karl S.: *Ist der Tod eine Frau? Geschlecht und Tod in Kunst und Literatur*. München: C.H. Beck 1997, S. 15.

77 Vgl. ebd. S. 21.

78 Vgl. Aisenberg, Ruth: *The Psychology of Death*. New York: Springer 1972, S. 167.

79 Vgl. ebd. S. 167.

80 Der Schmerz ist beispielsweise bei Cesare Ripa als gichtiger Mann dargestellt. Vgl. Ripa, Cesare/Maser, Edward A.: *Baroque and Rococo Pictorial Imagery. The 1758–60 Hertel Edition of Ripa's ›Iconologia‹ with 200 Engraved Illustrations*. New York: Dover Publications Inc. 1991, S. 25. Dazu ausführlicher in Kapitel 5.

Entstehungsursache der Krankheit »[...] die Freuden, die in den Armen einer unreinen Frau begehrt werden.«⁸¹

Ein weiterer Grund für die durchweg weibliche Verkörperung der Syphilis ab dem 18. Jahrhundert ist die zunehmend binäre Geschlechterordnung, in welcher die Frau als ›Gegenteil‹ des Mannes kategorisiert und pathologisiert wurde. Mann und Frau wurden zu grundsätzlich verschiedenen Gegensätzen konstruiert. Da diese nun nicht mehr nur auf das anatomische Geschlecht bezogen waren, sondern auch Charaktereigenschaften und Moral einschlossen, wurde die Differenzierung männlich/weiblich mit einer Vielzahl an Teilaspekten ausgestattet. Dem Mann wurde aufgrund seiner ›Biologie‹ Aktivität und Adjektive wie erzeugend oder befruchtend zugeschrieben, der Frau hingegen Passivität und das Empfangende.⁸² Einzelne vermeintlich weibliche Charaktereigenschaften schrieben sich im Symbol der Maske in die Motivgeschichte der Syphilis ein: Schwäche, Irrationalität und vor allem Lügen, Betrügen und allgemeine List wurden als typisch weiblich festgeschrieben und bestimmten angeblich das rätselhafte ›Naturwesen‹ der Frau.⁸³ Adolph Freiherr von Knigge (1752–1796) monierte 1788: »Unbeschreiblich fein sind solche Geschöpfe in der Kunst sich zu verstellen, unverschämt zu lügen, Empfindungen zu heucheln, um ihre Habsucht, ihre Eitelkeit, ihre Sinnlichkeit, ihre Rache oder irgendeine andere Leidenschaft zu befriedigen.«⁸⁴

Arthur Schopenhauer (1788–1860) kam 1851 in seinem Text *Über die Weiber* zu dem Schluss, dass Frauen aufgrund ihrer vermeintlich naturgegebenen Unterlegenheit »von der Natur nicht auf die Kraft, sondern auf die List angewiesen sind: daher ihre instinktartige Verschlagenheit und ihr unvertilgbarer Hang zum Lügen.«⁸⁵ Eben dieses Vergehen war im 19. Jahrhundert bereits so sehr mit Weiblichkeit und der Frau verbunden, dass Lombroso der Meinung war, es sei »überflüssig nachzuweisen, wie die Verlogenheit zur Gewohnheit [...], zur physiologischen Eigenthümlichkeit des Weibes geworden ist.«⁸⁶ Dadurch konnte die Syphilis, wie vormalig auf nationaler Ebene als ›Franzosen-

81 »[...]plaisirs recherchés dans les bras d'une femme impure.« A. Barthélemy: Syphilis. 1851, S. 23.

82 Vgl. I. Stauffer: Weibliche Dandys. 2008, S. 72; Rutz 2021, S. 45.

83 Vgl. S. Catani: Das fiktive Geschlecht. 2007, S. 69–71.

84 Knigge, Adolph Freiherr von: Über den Umgang mit Menschen. Berlin: Insel Verlag 2016, S. 160.

85 Schopenhauer, Arthur: Über die Weiber. Treptow: Zack 1908 (1851), S. 7.

86 C. Lombroso: Das Weib als Verbrecherin und Prostituierte. 1894, S. 141. Siehe zu diesem Zusammenhang auch: E. Fischer-Homberger: Krankheit Frau. 1984, S. 115.

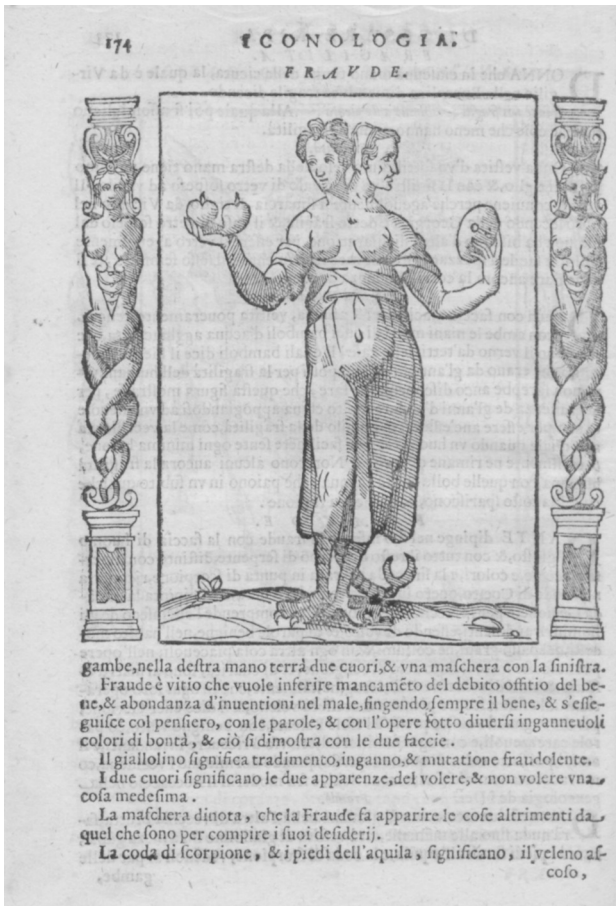
krankheit«, in der weiblichen Figuration ab dem 18. Jahrhundert wieder einem vermeintlich unmoralischen ›Anderen‹ zugeschrieben werden.

Abb. 13: Gottfried Eichler d. J. (Entw.) und Jakob Wagner (Ausf.): *Falsitas*. In: Johann Georg Hertel: *Pars I. des berühmten italiänische[n] Ritters Caesaris Ripae, allerley Künsten und Wissenschaften dienlicher Sinnbildern und Gedancken: welchen jedesmahlen eine hierzu taugliche Historia oder Gleichnis beÿgefüget*. Augsburg 1758, S. 284, Kupferstich, 192 x 129mm, Getty Research Institute, Los Angeles.



Getty Research Institute, Los Angeles: 318648.

Abb. 14: Unbekannt: Fraude. In: Ripa, Cesare: Iconologia, Rom 1603, S. 174, Holzschnitt, 122 x 85mm, Universitätsbibliothek Heidelberg.



Universitätsbibliothek Heidelberg: IT\ICCU\BVEE\037193.

Die Maske der Syphilitikerin im Frontispiz von 1851 visualisiert zum einen die kosmetischen Maßnahmen, die zum Kaschieren und »Maskieren« der Syphilissymptome in Form von Schönheitspflastern, Perücken und verhüllender Kleidung unternommen wurden.⁸⁷ Sogar die Krankheit selbst wurde auf-

87 Vgl. M. Pietrzak-Franger: Syphilis in Victorian Literature. 2017, S. 73

grund der mannigfaltigen Symptome als »Imitator« bezeichnet.⁸⁸ Zum anderen ist die Maske aber seit dem 15. und 16. Jahrhundert ein etabliertes Attribut der personifizierten Falschheit oder des Betrugs. In Ripas *Iconologia* von 1758–60 ist die Verkörperung der *Falsitas* (192 x 129mm) weiblichen Geschlechts und gleich mit mehreren Masken ausgestattet (Abb. 13).⁸⁹ Eine hält sie seitlich vor ihr Gesicht und mehrere kleinere sind an ihrer Kleidung befestigt. Auch in früheren Versionen des programmatischen Werks Ripas ist die entsprechende Figur, dort als *Fraude* betitelt (122 x 85mm), weiblich und maskiert (Abb. 14).⁹⁰ Bereits die mittelalterliche Bildformel der trügerischen Weiblichkeit in Gestalt der *Frau Welt*,⁹¹ ist bestimmt durch ihre Zweiseitigkeit und wird noch in Frauenbildern des *Fin de Siècle* aufgegriffen.⁹² Die wunderschöne, verführerische Vorderseite trifft auf eine von Kröten und Würmern zerfressene Rückseite, welche die »Scheinhaftigkeit [...] weiblicher Schönheit«⁹³ und das böse Wesen der Frau abermals offenbaren soll. Dass in einem Fastnachtspiel des 15. Jahrhunderts *Frau Welt* und Venus den Platz tauschen, verdeutlicht die ähnliche Interpretation beider Figuren als Personifikationen des sündigen sexuellen Verlangens.⁹⁴ Somit stellt die Maske im Frontispiz die trügerische Ambiguität dar, welche durch die Festschreibung des Geschlechtscharakters ab dem 18. Jahrhundert genuin weiblich ist und bestimmend für die dämonisiert-weibliche

88 Vgl. Hutchinson, Jonathan: »An address on Syphilis as an Imitator.« In: The British Medical Journal (1897), S. 541–542.

89 C. Ripa/E. Maser: Baroque and Pictorial Imagery. 1991, S. 95.

90 Ripa, Cesare: *Iconologia overo descrittione di diverse imagini cavate dall' antichità, e di propria inventione*. Rom: Appresso Lepido Facij 1603, S. 174. In der Version von 1645 findet sich zudem eine maskierte Todesfigur, dort aber ohne eindeutige geschlechtliche Zuschreibungen. Vgl. Ripa, Cesare: *Iconologia*. Venedig: Presso Cristoforo Tomasini 1645. S. 423.

91 Beispielsweise: *Frau Welt*, am Südportal des Wormser Doms (nach 1298). Stammler, Wolfgang: *Frau Welt: eine mittelalterliche Allegorie*. Freiburg in der Schweiz: Universitätsverlag 1959.

92 Vgl. Becker-Cantarino, Barbara: »Frau Welt« und »Femme Fatale«: Die Geburt eines Frauenbildes aus dem Geiste des Mittelalters.« In: Poag, James F./Scholz-Williams, Gerhild (Hg.): *Das Weiterleben des Mittelalters in der deutschen Literatur*. Königstein: Athenäum 1983, S. 61–73.

93 Spreitzer, Brigitte: »Fallstrick Frau. Weiblichkeit, Tod und Teufel im Mittelalter.« In: Wenninger, Markus J. (Hg.): *Du guoter töt. Sterben im Mittelalter – Ideal und Realität*. Klagenfurt: Wieser Verlag 1998, S. 319–346, hier S. 328

94 Vgl. ebd. S. 330.

Darstellungstradition der Syphilis werden wird.⁹⁵ Gilman konstatiert: »[...] it is the mask of female beauty, here revealed as the sign of corruption, that points toward her role as the source of disease.«⁹⁶

Masken treten besonders häufig bei bildlichen Darstellungen der Prostitution auf.⁹⁷ Dies rührt auch daher, dass die entsprechenden Frauen auf der Straße teilweise in Aufmachung feiner Damen agierten, um ihre wahre Gestalt zu verschleiern.⁹⁸ Juliane Au argumentiert, dass es durch das Vorhandensein erschwinglicherer Kleidung in den schnell wachsenden Großstädten schwerer wurde die soziale Stellung von Frauen im öffentlichen Raum zu erkennen.⁹⁹ Die Maskerade täuscht somit nicht nur Gesundheit, sondern auch eine sittsame, bürgerliche Weiblichkeit vor.¹⁰⁰ Zwar entstammten die Prostituierten meist den unteren Gesellschaftsschichten, jedoch agierten sie durch ihre Kundschaft mit und in jeglichen gesellschaftlichen Klassen.¹⁰¹ »Syphilis represented a true equalizer of men at this time, as the prostitute transmitted the pollution of underclass depravity to those seeking to impose their privilege on her body.«¹⁰² Durch die dargestellte Nacktheit der syphilitischen Prostituierten fehlen schließlich jegliche visuellen Marker einer klassenspezifischen

95 Eine solche Dualität zeigt sich auch in der Zweiteilung der Frauengestalt bei Ferdinand Khnopffs Darstellung für Josephin Peladans Roman *Istar*, bei der er einen attraktiven nackten Oberkörper mit einem von Schlangenhaaren eines Gorgonenhauptes umzüngelten Unterkörper paart. Dass hier eine Syphiliskrankheit dargestellt sein soll, ist nicht explizit, jedoch naheliegend. Vgl. N. Vieyra: *Tout n'est que syphilis*. 2017, S. 50.

96 S.L. Gilman: *Sexuality*. 1989, S. 238.

97 Im zweiten Blatt zu Hogarths *A Harlot's Progress* (dt. *Der Lebensweg einer Dirne*) finden sich Masken, wie auch physische Anzeichen für eine Syphiliserkrankung der Protagonistin.

98 Vgl. R. Filzmoser: *Tod in Maske*. 2008, S. 129.

99 Vgl. Au, Juliane: »Die giftigste Blüte des Symbolismus.« Rops und die Gesellschaft.« In: Stolzenburg, Andreas/Au, Juliane (Hg.): »Paris ist meine Bibliothek.« Zeichnungen und Druckgraphik von Félicien Rops. Petersberg: Imhof Verlag 2023, S. 47–62, hier S. 54.

100 Vgl. ebd.

101 »Und doch kann die Gegenwart nur aus der Vergangenheit richtig verstanden und kann die Prostitution nur dann wirksam bekämpft werden, wenn man nicht bloß einen Zweig derselben im Auge hat, sondern ihr Gesamtbild [sic!], alle die feinen Fasern, mit denen sie sämmtliche [sic!] Schichten der Gesellschaft durchzieht.« Müller, Friedrich Wilhelm.: *Die Prostitution in sozialer, legaler und sanitärer Beziehung, die Nothwendigkeit und der Modus ihrer Regelung, eine sozial-medizinische Studie*. Erlangen: Enke 1868. S. 5.

102 McClary, Susan: *Georges Bizet. Carmen*. Cambridge Opera Handbooks. Cambridge: Cambridge University Press 1992, S. 41.

schen Zuschreibung, die vormalig durch Kleidung erfolgt sein könnte. In der Literatur stehen sich meist »syphilitische Prostituierte und ein sozial höherstehender Mann gegenüber«¹⁰³ und auch in den hier besprochenen Beispielen entstammen die männlichen Opfer den höheren sozialen Schichten. Dadurch ist der »Sturz« aufgrund der Verführung und Infizierung durch die Frau umso tiefer. Prostituierte wurden – anders als die männliche Kundschaft – für Verbreitung der Syphilis verantwortlich gemacht und ihnen wurde beispielsweise von Cesare Lombroso ein besonders kriminelles, lüsternes Wesen nachgesagt: »Meist sind es Naturen mit einem angeborenem Hang zum Verbrechen und zur Prostitution mit einer Verschmelzung von Wollust und Grausamkeit, die diese beständige, brennende Lüsternheit besitzen [...]«. ¹⁰⁴ Dazu sieht Jo Labanyi in der Figur der Prostituierten eine Vermischung von männlichen und weiblichen Sphären durch das aktive Eintreten der Frau in die finanzielle Erwerbstätigkeit. ¹⁰⁵ In der verführerischen Syphilitikerin dreht sich die normative Rollenverteilung sogar um, wenn die Frau den Mann als vermeintliches Opfer infiziert und von passiv-empfangend zu aktiv-erzeugend übergeht. Diese angeblich böswillige Absicht dem Mann gegenüber hat die weibliche Figuration der Syphilis mit dem dämonisch-weiblichen Prototyp der *Femme fatale* gemein.

In diesem Frauentypus der Literatur und bildenden Kunst des *Fin de Siècle* spiegelt sich die zeitgenössische Pathologisierung von weiblichem Geschlecht in der Wissenschaft zur Jahrhundertwende wider. Die männervernichtende »dame sans merci« zählt seit Mario Praz' Veröffentlichung zur »schwarzen Romantik«¹⁰⁶ und den darauffolgenden, zahlreichen Analysen in literatur- und kunstwissenschaftlicher Forschung zu einem sehr gut erforschten Phänomen. ¹⁰⁷ Umso erstaunlicher ist es, dass dieser dämonische Frauentyp sich

103 A. Schonlau: Syphilis in der Literatur. 2005, S. 519.

104 C. Lombroso: Das Weib als Verbrecherin und Prostituierte. 1894, S. 384.

105 Vgl. Labanyi, Jo: Gender and Modernization in the Spanish Realist Novel. Oxford: Oxford University Press 2000, S. 46.

106 Praz, Mario: Liebe, Tod und Teufel: die schwarze Romantik. München: dtv 1994; Krämer, Felix: Schwarze Romantik: von Goya bis Max Ernst. Städel-Museum, Frankfurt a.M., Ostfildern: Hatje Cantz 2012; Vieregge, Andre: Nachtseiten: Die Literatur der Schwarzen Romantik. Wien: Peter Lang GmbH 2008.

107 B. Becker-Cantarino: Frau Welt und Femme Fatale. 1983; Hilmes, Carola: Die Femme fatale: Ein Weiblichkeitstypus in der nachromantischen Literatur. Stuttgart: Springer 1990; Haupt, Sabine: »Die Femme Fatale.« In: Van Schlun, Betsy/Neumann, Michael (Hg.): Mythen Europas: Schlüsselfiguren der Imagination. Band 6, Das 19. Jahrhundert. Darmstadt: WBG 2008, S. 141–161; Perkins, Jonathan: »Paul Klee, the femme fatale, and symbolism.« In: Neginsky, Rosina (Hg.): Symbolism, its origins and its consequences.

einer klaren Definition weitestgehend entzieht: »Ihr Erscheinungsbild bleibt lediglich einer körperlichen Attraktivität verpflichtet, aus welcher die aktive Verfügungsgewalt über die männlichen ›Opfer‹ resultiert.«¹⁰⁸ Carola Hilmes beschreibt im Definitionsversuch die *Femme fatale* als »[...] eine meist junge Frau von auffallender Sinnlichkeit, durch die ein zu ihr in Beziehung geratender Mann zu Schaden oder zu Tode kommt.«¹⁰⁹ Auch Stephanie Catani hält fest:

Das Geschlechterverhältnis zwischen der *Femme fatale* und ihrem jeweiligen Partner ist bestimmt von einer deutlichen weiblichen Dominanz, die den Mann zum hilflos ergebenden Opfer werden oder gar sterben lässt, nachdem er ihr – in einem explizit sexuellen Sinn – verfallen ist.¹¹⁰

Dies verbindet den Typus der *Femme fatale* mit dem der ›*Femme syphilitique*‹. Allerdings geht von Letzterer, anders als von der generell fatalen Frauengestalt, keine diffuse metaphorische Todesgefahr aus, sondern durch die verkörperte Krankheit eine sehr reelle. Zudem ist die Gefahr, welche von den augenscheinlich anziehenden Syphilitikerinnen ausgeht, für die männlich gedachten Betrachter außerhalb der Bildwerke erkennbar und soll eine moralisierende Bildwirkung auf sie haben. Dies ist bei Darstellungen der *Femme fatale* nicht grundlegend der Fall, denn es galt zum Ende des 19. Jahrhunderts auch als *fashionable*, sich von diesen ruinieren zu lassen.¹¹¹ Somit bot sich die Figur der syphilitischen Prostituierten an, um dem männlichen Betrachter des 19. Jahrhunderts die Angst vor der vermeintlich gefährlichen Frau im Allgemeinen und der Krankheit im Speziellen anschaulich vor Augen zu führen und ihn zu warnen.

Newcastle: Cambridge Scholars Publishing 2010, S. 572–582; Braun, Heather: The rise and fall of the femme fatale in British literature, 1790–1910. Madison: Fairleigh Dickinson University Press 2012; M. Ulz: Tödliche Verführung 2016; M. Bertsch: *Femme Fatale*. 2023.

108 S. Catani: Das fiktive Geschlecht. 2005, S. 93.

109 C. Hilmes: Die *Femme fatale*. 1990, S. 10.

110 S. Catani: Das fiktive Geschlecht. 2007, S. 91–92.

111 Vgl. Schickedanz, Hans-Joachim: *Femme fatale*. Dortmund: Harenberg 1983, S. 34.

Abb. 15: Jean-Jacques Grandville: *Voyage pour l'éternité*, Blatt 6: *Voulez-vous monter chez moi, mon petit Monsieur, vous n'en serez pas fâché, allez*, 1830, kolorierte Lithografie, 222 x 304mm, Wellcome Collection, London.



Wellcome Collection, London: 36608i.

Der Umstand, dass die Syphilis ab dem späten 18. Jahrhundert durch die Frau als böswillig Infizierende dargestellt wurde, fiel mit der Entwicklung der chronischen Form der Krankheit aus der anfänglich epidemischen Variante zusammen. Diese war durch häufiges Ausbleiben der äußerlichen Symptome besser zu verstecken. Da die Neigung zum lügnerischen und betrügerischen Verstellen in der modernen Medizingeschichte als genuin weiblich festgeschrieben wurde,¹¹² verbanden sich im Motiv der verführerischen Syphilitikerin pathologisierte Weiblichkeit sowie Sexualität und tödliche Krankheit miteinander. Die Angst vor der Syphilis bedeutete Furcht vor einem unsichtbaren und schleichenden Tod.¹¹³ Die Maske verbindet die Elemente der verheimlichten Krankheit und Prostitution mit weiblicher List als vermeintliche

112 T. Anz: *Gesund oder krank*. 1989, S. 175.

113 R. Filzmoser: *Tod in Maske*. 2008, S. 123.

Charaktereigenschaft. Ebenfalls deutlich wird die Verschränkung aus Maske, Prostitution und (syphilitischem) Tod in einer Federlithografie Jean-Jaques Grandvilles (1803–1847) von 1830, deren Überschrift *Voyage pour l'éternité* (222 x 304mm) sie als ein Blatt der neunteiligen¹¹⁴ Totentanzserie auszeichnet (Abb. 15).¹¹⁵ Inselartig erscheinen die einzelnen Szenen vor dem hellen Grund des Bildträgers, in denen der Tod als Kutscher, beim Uhrenmacher, bei einem Baron, als Apotheker, als Koch, als Arzt, als General und als Galan auftritt. Beim vorliegenden sechsten Blatt erscheint der Tod in der Rolle einer Prostituierten. In einer Gasse treten zwei elegante junge Herren von links ins Bild. Zwei modisch gekleidete Damen, die nur in Rückenansicht zu sehen sind, entfernen sich im Hintergrund. Von rechts nähert sich den beiden Herren eine weitere Gestalt, ein Knochengerippe, welches seinen blauen Rock anhebt und damit die Geste einer der davonschreitenden Damen imitiert. Dazu ist der personifizierte Tod mit einem weißen Kragen, der auch die Schultern bedeckt, sowie einem ausladenden Hut mit großen gelben Schleifen und einer langen roten Stola bekleidet. In der Hand hält er eine Maske, welche ein errötendes Frauengesicht zeigt. Die Bildunterschrift lautet: »Möchten Sie zu mir hochkommen, mein lieber Herr, es wird Ihnen nicht leidtun, kommen Sie.«¹¹⁶ Das französische Wort »monter«, welches die Todesdame hier benutzt, um den Herren zu sich heraufzubitten, unterstreicht mit der weiteren Übersetzungsmöglichkeit »besteigen« noch die sexuelle Natur dieser Frage. Damit erscheint der Tod hier eindeutig in der Rolle einer mit Syphilis infizierten Prostituierten. Die Aussage, der junge Mann werde »es nicht bereuen«, ist durch die Aussicht auf Ansteckung mit einer tödlichen Krankheit schlichtweg eine

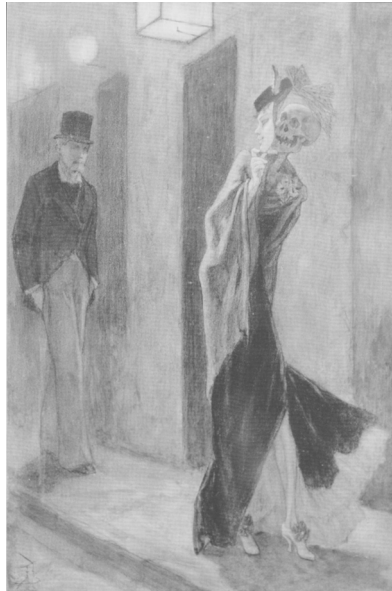
114 Alle neun Darstellungen zuzüglich des vorangestellten Subskriptionsblattes sind abgebildet in: Sello, Gottfried: Grandville. Das gesamte Werk. Band 1, Herrsching: Manfred Pawlak 1980, Kat. 29–38.

115 Es ist denkbar, dass die Blätter der Serie einzeln erschienen, da sie alle unten rechts einen Verweis auf zwei Drucker »[Antoine] Bulla« und »Aubert« mit den jeweiligen Adressen in Paris versehen sind. Mit dem Verleger Aubert arbeitete Grandville an der von ihm mitbegründeten Zeitschrift *La Caricature* für die er 122 Lithografien schuf. Vgl. Fröhlich, Anke: Grandville und seine Zeit. In: Schrenk, Klaus/Neyer, Hans. J./Fröhlich, Anke: J.J. Grandville. Karikatur und Zeichnung. Ein Visionär der französischen Romantik. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz 2000, S. 9–22, hier S. 13; zu Grandvilles Person siehe auch: Bayer-Klötzer, Eva-Susanne: Die Tendenzen der französischen Karikatur 1830–1848: Die gesellschaftspolitischen Probleme der Julimonarchie im Spiegel der Karikatur. München: Ludwig-Maximilian-Universität 1980, S. 57–88.

116 Eigene Übersetzung, im Original: »Voulez vous monter chez moi mon petit Monsieur, vous n'en serez pas fâché, allez.«

Lüge, welche in der Maskierung erneut ihre bildliche Entsprechung findet. Innerhalb dieses Totentanzes erscheint der Tod in verschiedenen männlichen Rollen, nur im vorliegenden sechsten Blatt tritt der Tod maskiert als schöne Frau auf. Zwar ›verführt‹ auch der männliche Tod in Rolle des Galans in Blatt neun eine junge Dame zu einem Spaziergang, jedoch fehlt ihm die körperliche Dualität von Verführung und Fatalität, wie sie die maskierte Syphilitikerin des 19. Jahrhunderts typischerweise verbildlicht.

Abb. 16: Félicien Rops: Menschliche Parodie, 1878–1881, Aquarell, weiße Farbe, Sanguine und Pastell auf Papier, 225 x 150mm, Privatsammlung, Belgien.



Félicien Rops Museum, Namur: GOOD D
002.

Dies ist erneut im Werk *Menschliche Parodie* (225 x 150mm) um 1880 von Félicien Rops (1833–1898) dargestellt (Abb. 16). Gezeigt wird eine nächtliche Straßenszene, mit einer diagonal durch das Bild verlaufenden Straße. Diese führt

von links hinten in den rechten Bildvordergrund zu einer Frauengestalt, welche nahezu die gesamte Höhe des Bildes ausfüllt. Sie dreht sich um und blickt vorbei an einem dunklen Hauseingang und leuchtender Straßenlaterne zu einem gut gekleideten, gesichtslosen Herrn mit Hut und Spazierstock. Sie selbst trägt ein dunkles, geschlitztes Abendkleid, welches entlang der nackten Beine zu ihren zierlichen Füßen in hohen Schuhen aufwirbelt und den hellen Innenstoff sichtbar macht. Darüber bedeckt sie die Arme und Schultern mit einem Tuch, aus dem eine leuchtend weiße, behandschuhte Hand hervorkommt und eine Maske hält. Dabei handelt es sich um ein schönes Frauengesicht mit geschminkten Lippen und einem kleinen dunklen Hütchen. Hinter der Maske, im Schatten verborgen, zeigt sich den Betrachtenden ein Totenschädel sowie die andere Hand, welche das Tuch hält und die eines Skeletts ist. Auch in dieser Darstellung kann der Mann innerhalb des Bildes die wahre Gestalt hinter der Maske nicht erkennen, bis er der Todesdame zu nahekommt. Die Gesichtslosigkeit des Herren verdeutlicht dazu, dass jeder Mann in diese bedrohliche Lage kommen könne, sobald er den trügerischen weiblichen Reizen erliegt. Die Großstadtszenerie sowie die dargestellte Nachtzeit deuten darauf hin, dass es sich bei dieser Frau ebenfalls um eine Prostituierte handelt. Die titelgebende »Parodie« bezieht sich auf die sexuelle Doppelmoral des Bürgertums: Sexuelle Aktivitäten sollten nur zwecks Fortpflanzung, zwischen Ehepartnern stattfinden und das Ausleben persönlicher Lustempfindungen war darin nicht vorgesehen. Dennoch – oder gerade deshalb – florierte die Prostitution.¹¹⁷

Félicien Rops, der in einer Vielzahl seiner erotischen bis pornographischen Werke Geschlechterverhältnisse und bürgerliche Heuchelei zum Thema macht, verwendet das Motiv der Maske hier zur Visualisierung von todbringender und heimtückischer Weiblichkeit. Unter Einfluss von Charles Baudelaire (1821–1867), mit dem Rops seine »Leidenschaft für das Skelett«¹¹⁸ teilte, stellt er die Frau als gefährliche Bedrohung des einzelnen Mannes und gleichsam der gesamten Gesellschaft dar. Dabei dient ihm der kranke, aber dennoch anziehende Frauenkörper als »Werkzeug ihrer Verführung«.¹¹⁹ Ralph

117 Vgl. J. Au: Die giftigste Blume des Symbolismus. 2023, S. 53.

118 »Baudelaire est, je crois, l'homme dont je désire le plus vivement faire la connaissance, nous nous sommes rencontrés dans un amour étrange, l'amour de la forme cristallographique première la passion du squelette« Undatierter Brief von Félicien Rops an Auguste Poulet-Malassis in Brüssel. <https://www.ropslettres.be/fr/letters/14751>

119 J. Au: Die giftigste Blume des Symbolismus. 2023, S. 52.

Gleis verweist auf diesen Aspekt der weiblichen Zweiseitigkeit in Rops Werk als Rückgriff auf die mittelalterliche Motivatik der *Frau Welt*.¹²⁰

Abb. 17: Félicien Rops: *Mors Syphilitica*, 1865, Kaltnadelradierung, 223 x 162 mm, Museum für Schöne Künste, Gent.



Museum für Schöne Künste, Gent: 2011-EA.

120 Vgl. Gleis, Ralph: »Zwischen Todessehnsucht und Dekadenz.« In: Gleis, Ralph: Dekadenz und dunkle Träume. Der belgische Symbolismus. Berlin: Hirmer Verlag 2020. S. 18–30, hier S. 30.

Dass diese Dualität mit der Krankheit Syphilis in Zusammenhang steht, wird anhand seiner Grafik *Mors Syphilitica* (374 x 245mm) aus dem Jahr 1865 (Abb. 17), in der er die Frauenfigur in ähnlicher Weise zweigeteilt darstellt, deutlich: Der Körper einer im Türrahmen lehnenen Frau ist deutlich unter dem dünnen Kleid zu erkennen, welches in wenigen Schraffurlinien angedeutet ist. Es scheint ihr bereits von den Schultern zu rutschen, sodass der Blick auf ihre Brust freigegeben wird. Dazu trägt sie ein Tuch, ähnlich wie die Frau in *Menschliche Parodie*. Das Gesicht, das noch im Schatten des Hauseingangs liegt, gleicht durch die starke Verschattung der Augen- und Schläfenpartie sowie dem zum Lächeln weit aufgerissenen Mund einem Totenschädel. Fast grimassenhaft wirken die stark sichtbaren Zähne, sodass darin auch Krankheitssymptome der Syphilis wie abgestorbene Lippen und Nasen angedeutet sind. Hinter dem Rücken hält die Frau eine Sense, die schließlich keinen Zweifel mehr an den fatalen Folgen lässt, die die intime Begegnung mit ihr für den imaginierten Mann haben würde. Hier trägt die Frau keine Maske, jedoch ist sie ebenfalls zweiseitig dargestellt, indem ihr Körper anziehend wirkt, das Gesicht aber bereits Ausdruck der Krankheit ist. Die Gestalt der verführerischen Frau, hinter der sich in Wahrheit ein Totengerippe verbirgt, thematisierte auch Baudelaire 1857 in *Verwandlung eines Vampirs*. Dort evoziert er, ähnlich wie die Bildsprache Rops', durch den Gebrauch krankhaft scheinender Begriffe die plötzliche Enthüllung eines sexuell infektiösen Frauenkörpers, der vormals noch attraktiv gewirkt hatte.

Als sie mir aus den Knochen alles Mark gesogen,
und ich ermattet mich zu ihr wandte,
einen Liebeskuß zu erwidern, sah ich nur
einen Schlauch noch, mit verklebten Flanken, ganz vor Eiter angefüllt!
Ich drückte in kaltem Grauen beide Augen zu,
und als ich sie in der Helle des lebendigen Lichtes wieder aufschlug,
der sich mit Blut so reichlich vollgepumpt zu haben schien,
zur Seite rasselnd mit nur des Gerippes Reste,
die das Kreischen einer Wetterfahne hören ließen [...].¹²¹

121 »Quand elle eut de mes os sucé toute la moelle, Et que languissamment je me tournai vers elle Pour lui rendre un baiser d'amour, je ne vis plus qu'une outre aux flancs gluants, toute pleine de pus! Je fermai les deux yeux, dans ma froide épouvante, Et quand je les rouvris à la carté vivante, A mes côtes, au lieu du mannequin puissant Qui semblait avoir fait provision de sang, Tremblaient confusément de débris de squelette, Qui d'eux-mêmes rendaient le cri d'une girouette [...].« Baudelaire, Charles: Les Fleurs

Abb. 18: Richard Tennant Cooper: *Syphilis*, 1912, Gouache, 52 x 70.5cm, Wellcome Collection, London.



Wellcome Collection, London: 44681i.

In späteren Darstellungen der Syphilis schwand die Maske als Attribut der verheimlichten Krankheit und vermehrt rückte der weibliche Körper selbst als Signifikat für Heimtücke und Ansteckungspotenzial in den Fokus. Die Gouache *Syphilis* (52 x 70.5cm) von Richard Tennant Cooper (1885-1957), gemalt 1912, zeigt einen Mann verzweifelt über einem Tisch zusammengesunken (Abb. 18). Er sitzt auf einem Stuhl, mit dem rechten Arm auf den Tisch gestützt und vergräbt sein Gesicht in seiner Armbeuge. Der andere Arm hängt schlaff herunter und sein linkes Bein ist weit vom Stuhl weggerutscht. Vor ihm auf dem Tisch stehen die Attribute eines ausgelassenen Lebensstils: eine Venusstatuette, Wein, eine glimmende Zigarette und ein Strauß Rosen. Die Gestaltung des Innenraums mit Fechtschwertern an der Wand und den Golfschlägern in der rechten Bildecke zeichnen ihn als *edwardian man* aus. Hinter ihm ist eine

du Mal. Die Blumen des Bösen. Aus d. Franz. übertr. von Friedhelm Kemp. Frankfurt a.M.: Fischer 1966, S. 216–217.

Tür mit Vorhang zu sehen, durch welche eine rothaarige Frau mit türkiser Feder im Haar den Raum zu verlassen scheint. Sie ist vollkommen nackt, nur ein transparenter blau-grüner Stoff umweht ihren bleichen Körper. Sie steigt über das ausgestreckte Bein des Mannes hinweg, sodass sich dieses zwischen ihren Beinen befindet und durch diese Verschränkung den intimen Kontakt, durch den die Ansteckung erfolgte, verdeutlicht. Unter dem Schleier der Frau kauert ein hässliches Wesen, das mit seiner von Blasen überzogenen Hand nach dem Mann greift. Aufgrund des Titels lässt sich schließen, dass es sich dabei um die personifizierte Syphilis handelt, die dabei ist, den Mann zu infizieren. Auch Arme, Oberkörper und vor allem das Gesicht sind mit blutigen Beulen und Blasen überzogen. Die Nase scheint bereits der Krankheit zum Opfer gefallen zu sein und auch die Lippen wirken angegriffen. Das Geschlecht dieses Wesens ist nicht eindeutig zu bestimmen, wenn auch die Bildunterschrift durch die *Wellcome Collection* die Kreatur als Frau benannte: »[T]he large ›great‹ lesions of the disease are visible on the forehead and arms of the syphilitic woman being let in from behind the curtain by the green-veiled seductress [...].«¹²²

Durch die räumlich enge Nähe zur Frauengestalt und die Tatsache, dass die personifizierte Syphilis unter dem ›Deckmantel‹ der Frau heraus nach dem Mann zu greifen scheint, verbinden sich die zwei Entitäten zu einer Einheit. Die Geste des ausgestreckten Arms, mit dem die Frau den Vorhang beiseiteschiebt, spiegelt sich in der Art, wie die Krankheitsfigur nach dem Mann greift. Die personifizierte Syphilis visualisiert das wahre Wesen, das Innere der äußerlich anziehenden Frauengestalt als eine Art Alter-Ego,¹²³ mit welchem sie heimtückisch gegen den Mann agiert. Noch deutlicher wird dies in einer weiteren Gouache Coopers aus demselben Jahr (70.5 x 52cm). Dargestellt ist ein halbdunkler Innenraum, der mit einem übergroßen Bett im Vordergrund ausgestattet ist (Abb. 19). Darin liegt eine nackte, hell illuminierte Frau. Die blassrote Bettdecke zurückgeschlagen, hat sie eines ihrer Beine auf dem Bett aufgestellt, den Oberkörper lasziv nach vorne geschoben und lehnt sich weit auf die Kopfkissen zurück. Die rechte Hand hat sie hinter den Kopf in ihr rotbraunes, hochgestecktes Haar gelegt, die linke hängt vom Bett herunter, wo ein bekleidetes Skelett neben ihr kauert. Über dem Kopfende des Bettes öffnet sich rechts im Bild ein großer dunkelroter Baldachin, der mit einer Kordel mit einem kleinen Totenkopf versehen ist. Ein geöffneter Vorhang hinter dem Bett

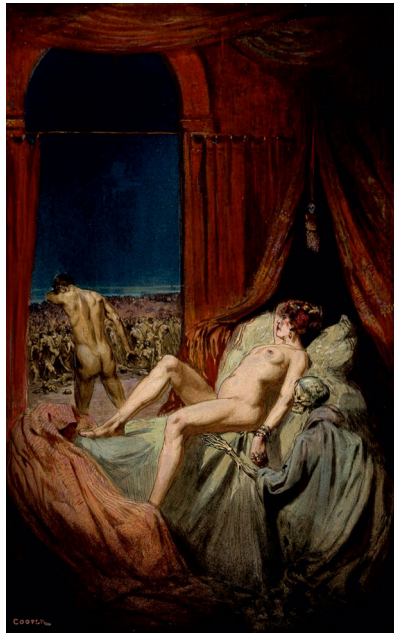
122 Information vom Mitarbeiter im *Collections and Research Department* der *Wellcome Collection*, William Schupach, 13.04.2022.

123 Vgl. M. Pietrzak-Franger: *Syphilis in Victorian Literature*. 2017, S. 178.

sowie die Deckenverkleidung scheinen aus dem gleichen roten Stoff zu bestehen. Die Frau wendet das geschminkte Gesicht von den Betrachtenden weg, hin zu einem nackten Mann, der durch den Vorhang hindurch in das Reich der Toten schreitet. Auch der personifizierte Tod schaut über das Bett und die Frau hinweg zu dem Mann herüber, der hier erneut verzweifelt sein Gesicht in der Armbeuge verbirgt. Das schier unendliche Totenreich, in das der Mann sich begibt, ist von Frauen, Männern und sogar Kindern bevölkert. Auch die tradierte Pathosformel der toten Mutter mit Säugling ist dort zu finden und beweist Coopers Kenntnis dieser Darstellungstradition in Katastrophenbildern. Der Tod ist hier nicht als eindeutig weiblich dargestellt, steht jedoch wieder in enger Beziehung zu der Frau, die für das tragische Schicksal des Mannes verantwortlich ist. Die Frau selbst ist nicht von Symptomen der Syphilis gekennzeichnet, die Todesfigur aber zeigt einige kleine Beulen am Hinterkopf, welche auf die Krankheit verweisen können. Die Art und Weise, wie der Tod neben dem Bett der Frau steht, erinnert an die Darstellung von Kupplerinnen. Man könnte fast meinen, in der herabhängenden Hand der Frau befände sich eine Münze, die sie an das Knochengerippe weitergibt. Denn tatsächlich profitiert hier einzig und allein der Tod, in dessen Gewalt der Mann sich nun begeben muss. Es hat sogar den Anschein, der rote Vorhang hinter dem Bett wäre bis vor einigen Augenblicken geschlossen gewesen, sodass sich dem männlichen Opfer ein vermeintlich gewöhnliches Schlafzimmer dargeboten hätte, und ihm erst nach dem vollzogenen Liebesakt das wahre Ausmaß seines Handelns bewusst geworden sei. In diesem Werk verbirgt die Frau zwar nicht ihre tatsächliche Gestalt durch eine Maske, jedoch ist sie hier als Instrument des Todes dargestellt. Das Bildelement des Vorhangs, eine tradierte Bildrequisite der Täuschung und Enthüllung,¹²⁴ zeigt abermals eine Art von weiblicher List gegen das männliche Opfer an. Die dämonisierte Weiblichkeit wird nicht mehr als einfache Maske visualisiert, sondern durch den Körper selbst, der in einer Art geschäftlichem Pakt mit dem Tode steht. Durch die Rolle des Todes als Kupplerfigur wird hier die Prostitution abermals ins Bild gesetzt.

124 Vgl. Blümle, Claudia (Hg.): *Hinter dem Vorhang. Verhüllung und Enthüllung seit der Renaissance – von Tizian bis Christo*. München: Hirmer 2016, S. 74.

Abb. 19: Richard Tennant Cooper: A provocative naked young woman lying on a bed, death (a cloaked skeleton) sits at her side, a naked man walks away from the bed with his head bowed, towards a throng of diseased and dying people; representing syphilis. 1912, Gouache, 70.5 x 52cm, Wellcome Collection, London.



Wellcome Collection, London: 24008i.

Der Maler Richard Tennant Cooper fertigte diese und weitere Werke mit der Darstellung anderer Krankheiten im Auftrag von Sir Henry Wellcome (1853–1936)¹²⁵ für dessen medizinhistorisches Museum an.¹²⁶ Henry Solomon Wellcome war Investmentpartner der pharmazeutischen Firma *Burroughs*

125 Vgl. Ken, Arnold/Olsen, Danielle (Hg.): *Medicine man: the forgotten museum of Henry Wellcome*. London: Thames & Hudson 2003, S. 107.

126 Alle Werke Coopers sind im 1913 erschienenen Handbuch der Sammlung aufgeführt. Vgl. Wellcome, Henry Solomon (Hg.): *Handbook of the Historical Medical Museum or-*

Wellcome & Co, welche die finanziellen Mittel zum Ankauf einer enormen Sammlung an medizinischen Geräten, Büchern und Kunstwerken lieferte.¹²⁷ Sein Ziel war es, die Entwicklung der Medizin weltweit zu dokumentieren und geschultem Fachpersonal zugänglich zu machen.¹²⁸ Aufgeteilt waren die Ausstellungsräume 1913 in *Primitive Medicine*, *Hall of Statuary* und die *Picture Gallery*.¹²⁹ Obwohl die größte Sammeltätigkeit im frühen 20. Jahrhundert stattfand,¹³⁰ situierte Ghislaine Skinner das Konzept der Sammlung im Diskurs des späten 19. Jahrhunderts: »His [Henry Wellcome's] conception of a historical museum, formed, it seems, in the 1880s, showed no evidence of any modification [...].«¹³¹ Dies schlägt sich zum einen in der kolonialistischen Sammlungs- und Ausstellungspraxis Wellcomes nieder,¹³² welche die ›primitive‹ Medizin indigener Völker als eine Vorstufe des europäischen Fortschritts konstruiert. Zum anderen wird dies auch in den dämonisierten Darstellungen von Weiblichkeit in den in Auftrag gegebenen Syphilis-Bildern von Cooper deutlich, welche die hier bereits vorgestellte Bildsprache des späten 19. Jahrhunderts aufgreifen. Das *Wellcome Museum* richtete sich ursprünglich nicht an die breite Öffentlichkeit, sondern vorrangig an medizinisch geschultes Publikum. Lai*innen konnten später in kleineren Gruppen das Museum besuchen, Frauen durften ausschließlich in Begleitung eines männlichen Mediziners die Ausstellung betrachten.¹³³ Coopers Werke wandten sich in ihrer Bildsprache also in erster Linie an Männer. Dies macht evident, dass diese Darstellungen der Syphilis dazu dienten, die Frau als pathologisiertes ›Anderes‹ zu konstruieren und dem als Norm geltenden Mann gegenüberzustellen. In den

ganised by Henry S. Wellcome. London: Wellcome Historical Medical Museum 1913, S. 107.

- 127 Vgl. James, Robert Rhode: Henry Wellcome. London: Hodder & Stoughton 1994, S. 21.
- 128 Vgl. Kohl, Stefanie: Wissenschaftsmuseen. Das Berliner Museum der Charité und die Londoner Wellcome Collection als Orte des Wissens. Bielefeld: transcript 2020, S. 131.
- 129 Skinner, Ghislaine: »Sir Henry Wellcome's Museum for the Science of History.« In: *Medical History* 3 (1986), S. 383–418, hier S. 398.
- 130 Vgl. Bailey, Jess: »Exhibiting Health and Difference at Henry Wellcome's Historical Medical Museum.« In: *Kritische Berichte* 4 (2020), S. 30–43, hier S. 31.
- 131 G. Skinner: *Sir Henry Wellcome's Museum*. 1986, S. 384.
- 132 Vgl. J. Bailey: *Exhibiting Health*. 2020, S. 31–32; G. Skinner: *Sir Henry Wellcome's Museum*. 1986, S. 401.
- 133 Vgl. Symons, John: *Wellcome Institute for the History of Medicine. A short History*. London: Wellcome Trust 1993, S. 13.

erotisierten Syphilis-Darstellungen geschieht dies vor allem über die Sexualität und dem ›Status‹ der Frauen als Prostituierte: »Die Überdeterminierung der Syphilis zur mythischen Strafe für den Verrat des monogamen Liebesideals veranschaulicht die Praxis der Dämonisierung käuflicher Sexualität.«¹³⁴ Die Verbindung von weiblicher Anziehung und tödlicher Krankheit wird in diesen Bildfindungen Coopers durch das Aufsplitten in zwei Entitäten ins Bild gesetzt. Zum einen tritt in beiden Werken der nackte, attraktive Frauenkörper in Erscheinung, welcher eben nicht durch Krankheit – und dadurch nicht offensichtlich – gekennzeichnet ist. Zum anderen stellen verkörperte Krankheit oder Tod die abstoßenden und fatalen Folgen für die verführten Männer, gleichsam als Warnung für die männlichen Betrachter, dar.

Heute sind insgesamt elf Bildwerke Coopers in der *Wellcome Collection* zu finden: Neben den beiden Darstellungen der Syphilis zeigen diese Henry Hill Hickmann (1800–1830) bei einem Versuch zur Entwicklung der Anästhesie, einen Menschen unter dem Einfluss von Chloroform, belagert von kleinen Monstren, ein an Diphtherie leidendes kleines Mädchen, welches von einem Skelett gewürgt wird, und einen Leprakranken. Darüber hinaus existieren zwei Bilder von dunklen Straßen, in denen die Pest und Cholera wüten sowie eines mit einem Todesengel, der mit Typhus das Wasser einer Stadt vergiftet, und ein Bild einer Frau mit Brustkrebs. Sie alle weisen eine Farbigkeit in dunklen Rot- und Türkisblautönen auf, die eine gemeinsame Hängung nahelegen, jedoch unterscheiden sie sich in Format und Komposition. In diesen anderen Krankheitsbildern stellt Cooper beispielsweise Typhus und Diphtherie als Knochenmenschen dar, jedoch fehlen erotisierend Weiblichkeitsattribute. Die Darstellung *Cancer* von Cooper zeigt zwar einen erotisierten Frauenakt, geplagt von einer übergroßen Krabbe, die die Krankheit Brustkrebs sinnbildlich repräsentiert und wiederum von einer ebenfalls halbnackten Minerva angegriffen wird. Dennoch fehlt hier die Kombination der attraktiven und gleichzeitig todbringenden Aspekte der Frauenfiguren. Diese sind bei Cooper – aber auch im Allgemeinen – den Repräsentationen der Syphilis vorbehalten. Das liegt zum einen an der Natur der Geschlechtskrankheit, die sie mit der Sphäre des Sexuellen verbindet. Die Verbindung der Syphilis zur dezidiert

134 Brittnacher, Hans-Richard: »Goldenes Herz, vergiftetes Geschlecht. Verfemung und Verklärung der Hure in Kunst und Literatur.« In: Bettinger, Elfi/Ebrecht, Angelika (Hg.): *Transgressionen: Grenzgängerinnen des moralischen Geschlechts.* (=Querelles Jahrbuch für Frauenforschung; 5) Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler 2000, S. 147–168, hier S. 147.

weiblichen Sexualität erfolgte, wie bereits gezeigt werden konnte, durch die generelle Pathologisierung der Frau und ihrer Sexualität.

Abb. 20: Ramon Casas: *Sífilis*, 1900, Farblithografie, 80 x 34.3cm, Plandiura Collection, Museo Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona.



© Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona: 000360-C.

Die weiblichen Verkörperungen der Syphilis werden nicht als einfaches Knochengerippe oder gänzlich todbringend und abstoßend dargestellt, sondern meist auf hybride Weise um einen erotisierend-anziehenden Aspekt erweitert. So werden erotisierte Weiblichkeit und Tod in der modernen Figuration der Syphilis deckungsgleich. Die ambivalente Verknüpfung der weiblichen Verführungsmacht und Tod ist innerhalb der Kunst keine Neuheit. Die hybride Verbindung aus anziehender Weiblichkeit und tödlicher Ansteckung sind innerhalb der Krankheitsdarstellungen aber genuin eigen für die Dartstellungstradition der Syphilis. Diese Ambiguität tritt durch Symbole wie Masken und andere Attribute in Erscheinung oder, wie bei Cooper gezeigt wurde, in Form von zwei Entitäten.

Auch ein Plakat für ein Sanatorium für Syphiliskranke (80 x 34.3cm), geschaffen von Ramón Casas (1866–1932) im Auftrag des nicht näher bekannten Doktor Abreus um 1900,¹³⁵ zeigt das ambivalente und trügerische Wesen der Krankheit in der Erscheinung einer Frauenfigur (Abb. 20). Diese wendet sich halb von den Betrachtenden ab, zu einem imaginierten Gegenüber außerhalb des Bildfeldes. Die junge Frau trägt ein dunkles Kleid und eine rosa-weiß geblümete, traditionelle *Mantón de Manilla*.¹³⁶ Diese ist von ihrer Schulter gerutscht und entblößt so ihre Schulterblätter sowie den seitlichen Brustansatz. Ihr braunes Haar ist hochgesteckt und unter halbgesenkten Lidern blickt sie zur linken Seite, wo sie einer Person abseits des Bildausschnitts eine weiße Lilie anzubieten scheint. Das Plakat bewirbt ein Sanatorium für Syphilitiker*innen mit weißer Schrift auf grünem Grund im unteren Bildviertel. Damals in der *Calle Mayor de la Bonanova* 74 in Barcelona befindlich, versprach das Sanatorium »absolute und radikale Heilung.«¹³⁷ Darüber hinaus ist nichts Näheres über die Heilanstalt bekannt. Das Bild der Frau ist darüber auf orange-gelben Hintergrund gesetzt und mit dem spanischen Wort »Sífilis« überschrieben. Der Frauenkörper ist selbst nicht von der Krankheit gezeichnet, aber in den Wirbeln des floralen Musters auf ihrem Tuch lassen sich, so bemerkt Monika Pietrzak-Franger, stilisierte Wundmale erkennen.¹³⁸ Einer ähnlichen Analogie bediente sich Joris-Karl Huysman (1848–1907) 1884 in seinem Skandalroman

135 Jiménez-Blanco, María-Dolores: »Another Beauty: representations of illness in Catalan art at the turn of the century.« In: *Journal of Iberian and Latin American Studies* 18; 1–2 (2012), S. 161–174, hier S. 166.

136 Vgl. J. Vigué/M. Ricketts: *La medicina en la pintura*. 2008, S. 205.

137 »Curacion absoluta y radical [...]«.

138 Vgl. M. Pietrzak-Franger: *Syphilis in Victorian Literature*. 2017, S. 159.

Gegen den Strich (*À Rebours*),¹³⁹ in welchem der Anblick von Blüten beim Protagonisten die Assoziation von Hautwunden und Krankheit auslöst:

Die Gärtner brachten neue Varietäten, die einer künstlichen Haut, von roten Adern durchzogen glichen; und die Mehrzahl, wie zerfressen von Aussatz, spannten ihr bleiches Fleisch aus, gefleckt mit Ausschlag und behaftet mit Flechten; andere hatten den hellen rosa Ton von sich schließenden Wunden [...].¹⁴⁰

Pietrzak-Franger bemerkt dazu, dass die Krankheit hier nur symbolisch und ästhetisiert zum Ausdruck kommt, sodass der infizierende weibliche Körper selbst begehrenswert bleibt: »The poster erases the signs of syphilis and replaces them with easily recognizable symbols, thus turning the dangerous body into a desirable symbol of cure [...].«¹⁴¹ Das Plakat nutzt somit den weiblichen Körper trotz des Ansteckungspotenzials als Werbemittel.

Die Gefahr durch den ansteckenden Frauenkörper ist in Casas Sanatoriumsplakat für den männlich gedachten Betrachter trotz der Attraktivität der Frau präsent: Hinter ihrem Rücken und nur sichtbar für die Betrachtenden außerhalb des Bildes hält sie eine kleine schwarze Schlange. Diese strebt mit geöffnetem Maul ebenfalls zur linken Bildseite und scheint bereit, das männlich imaginierte Gegenüber zu beißen, sobald die Frau sie hinter ihrem Rücken hervorholt.¹⁴² Anfangs- und Endbuchstaben der Überschrift ahmen den Schlangenkörper nach und verbinden so den giftigen Biss des Tieres mit der Infektionskrankheit.¹⁴³ Die Gefahr, sich mit der »giftigen« Krankheitsmaterie anzustecken, ist also trotz Ästhetisierung der Krankheit weiterhin anwesend. Darüber hinaus kehrt sich hier ein Symbol der medizinischen Heilung, etwa durch Schlangendarstellungen im Askulapstab, in

139 Vgl. ebd. S. 159.

140 Huysman, Joris-Karl: *Gegen den Strich*. Autorisierte Übersetzung von M. Capsius. Berlin: Schuster & Loeffler 1897, S. 150. In einer englischen Übersetzung ist die Syphilis hier namentlich erwähnt. Vgl. Huysman, Joris-Karl: *Against nature*. Translated with an introduction and notes by Brendan King. Sawty: Dedalus Limited 2008, S. 115.

141 M. Pietrzak-Franger: *Syphilis in Victorian Literature*. 2017, S. 159.

142 Vgl. Vives, Ignasi Domènech: »Estudio para el cartel «Sífilis»«. In: Barón, Javier: *Arte y Transformaciones sociales en España 1885–1910*. Madrid: Museo del Prado 2024, S. 233–234.

143 Chica, Carmen: »Ramon Casas (1866–1932), portrait of a time.« In: *Contributions to Science* 10 (2015), S. 229–234, hier S. 234.

Ansteckungsgefahr um. Das Attribut der Schlange referiert weiter auf den Sündenfall und damit auf Eva, während das Zeichen der weißen Lilie in der christlichen Ikonografie Jungfräulichkeit symbolisiert.¹⁴⁴ Zudem lässt sich die Gestik der Frau als Analogie der Reichtung der verbotenen Frucht an Adam lesen. Es ist nun aber nicht mehr die Frucht der Erkenntnis, sondern eine weiße Lilie, das Zeichen der Jungfräulichkeit. Dies kann als List verstanden werden: Reicht sie doch das Symbol ihrer Jungfräulichkeit, die sie offensichtlich bereits verloren hat. Der Sündenfall führte für Eva und Adam aus dem Paradies und damit einhergehend zur göttlichen Strafe, die auch den Tod und das Leiden der Menschen beinhaltet – ebenso wie die Erkrankung. Die Frau im Bild operiert somit zwischen, aber auch *mit* den Gegensätzen der jungfräulichen Reinheit und sündiger Verführung. Dadurch ist erneut die Heimtücke der Frau im Allgemeinen – und somit der Syphilis, die sie verkörpert, – dargestellt. Die mariengleiche Reinheit wird in der Blume dem Gegenüber angeboten, die wahre Gestalt der böswilligen Verführerin verbirgt sie hinter dem Rücken. Damit ist auch in diesem Bildwerk die Syphilis als versteckte Krankheit durch eine hybride, einerseits anziehende, andererseits gefährliche Frauengestalt dargestellt.

Wie gezeigt werden konnte, greifen viele Darstellungen der personifizierten Syphilis im wandelnden Skelett zwar ein Bildelement der Totentänze auf, jedoch wird dieses um den anziehenden Aspekt, beispielsweise durch die Maske des schönen Frauengesichts oder weibliche Nacktheit, erweitert. Andere allegorische Verkörperungen von tödlichen Krankheiten, wie etwa Pest und Cholera, sind ebenfalls häufig durch Knochenmenschen ins Bild gesetzt, dort jedoch gänzlich ohne erotisierende, weibliche Elemente. Darin ausgedrückt werden Heimlichkeit und Lüge als typisch weibliche Charakterzüge. Diese liegen ebenfalls allen vorgestellten Bildargumentationen zugrunde, weshalb die ab dem 18. Jahrhundert leichter zu verheimlichende Krankheit Syphilis vornehmlich in weibliche Körper ›gekleidet‹ dargestellt ist.

Die Hybridität dieser Körper, die zum einen durch attraktive Nacktheit, zum anderen vom Tod gezeichnet sind, wird als markantes Merkmal in der Darstellungstradition der Syphilis deutlich. Irmela Schneider konstatiert in ihrem Aufsatz *Hybridisierung als Signatur der Zeit*, dass Hybridität oft als Folge eines Krisenmoments auftritt, welcher nach sich zieht, dass etwas nicht

144 Vgl. Pfister-Burkhalter, Margarete.: »Lilie.« In: Kirschbaum, Engelbert (Hg.): Lexikon der christlichen Ikonographie, Band 3 L-R, Rom, Freiburg, Basel: Herder 1990. S. 100–102, hier S. 100.

mehr »nur das eine oder das andere ist.«¹⁴⁵ Eben dies ist auch für die Entwicklung der chronischen Syphiliserkrankung feststellbar: Als die äußeren Symptome ausbleiben und »tiefer« im Körper verschwinden, dieser nach außen hin aber gesund scheint wird das verführerische Element der Frauen fokussiert. So konnte ein Mensch scheinbar gesund sein, aber gleichzeitig auch tödlich ansteckend. Eben dies charakterisiert und unterscheidet die personifizierte Syphilis von anderen Krankheitsfiguren, welche meist gänzlich todbringend, als Skelette dargestellt wurden. Für die Bildtradition der weiblichen Syphilis-Figurationen ist eine ambivalente, wenn nicht gar hybride Darstellungsart bestimmend. Eine solche Hybridität ordnet Jan Niklas Howe wiederum dem Monströsen zu:

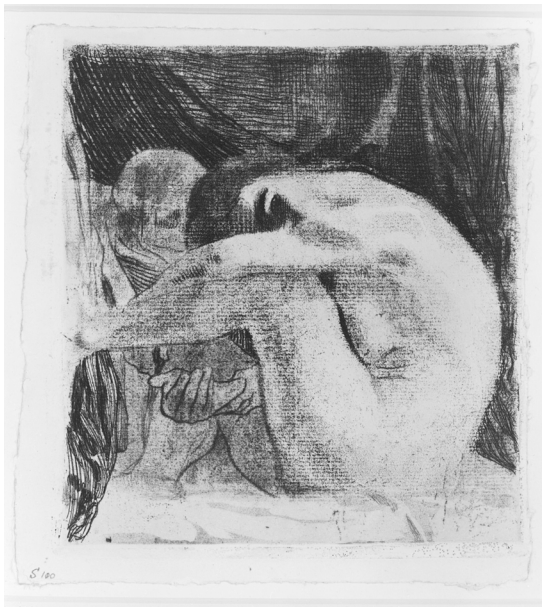
Hybridität bezeichnet die Art der Abweichung: Monstren stellen generell Zwischenstufen dar zwischen zwei Normalverständnissen. Sie weichen von einer Norm, Gattung oder Kategorie nicht ab, indem sie sich schlicht unter eine andere subsumieren ließen, sondern indem sie bekannte Elemente heterogener Kategorien auf regelwidrige Weise in sich vereinigen. Monströs ist nie das gänzlich Neue und vollständig Andersartige, sondern immer Ergebnis einer ungewohnten Rekombination bekannter Elemente.

Eine Ausnahme innerhalb dieser Darstellungstradition bildet die Radierung *Syphilis* (182 x 162 mm) von Käthe Kollwitz (1867–1945), datiert auf das Jahr 1909 (Abb. 21). Hier sieht man ebenfalls eine Frau in Verbindung mit dem Tod als Personifikation der Geschlechtskrankheit. Käthe Kollwitz verzichtet jedoch auf die dämonisierende Erotik, da die Frau hier selbst Opfer der Krankheit ist. In Kollwitz' Œuvre ist der personifizierte Tod keine Seltenheit. Viele ihrer Werke, vor allem zum Thema Abschied, zeigen das symbolistische Bildelement des Todes als Knochenmann. Das Bildsujet der Syphilis stellt mit diesem Blatt jedoch einen Einzelfall im Werk von Käthe Kollwitz dar. Zu sehen ist ein Frauenakt, in einem dunklen Innenraum auf einem Laken sitzend. Die Beine hat die Frau zur Brust gezogen und ihren linken Fuß zudem an einer Wand, welche die Bildgrenze nachzeichnet, aufgestellt. Ihren linken Arm hat sie über das Knie gelegt und schaut, die rechte Hälfte des Gesichts hinter dem Oberarm verbergend, die Betrachtenden aus einem stark verschatteten Auge

145 Schneider, Irmela: »Hybridisierung als Signatur der Zeit.« In Robertson, Caroline/Winter, Carsten: (Hg.): Kulturwandel und Globalisierung, Baden-Baden: Nomos 2000, S. 175–188, hier S. 177.

an. Der rechte Arm verläuft zwischen den geöffneten Beinen und streckt die hohle Hand zu den Betrachter*innen vor. Nahe dem rechten Handgelenk wird sie von einer weiteren Hand gegriffen, und zwar von der eines Knochengerippes, das hinter den Beinen der Frau aus dem Bildhintergrund zu kommen scheint. Der deutlich erkennbare Totenschädel strebt zum Gesicht der Frau, so als wolle er ihr etwas ins Ohr flüstern. Hinterfangen wird die Szene von einem durch Schraffuren angedeuteten Vorhang oder Baldachin, der sie in die Sphäre eines Schlafzimmers, oder sogar eines Bordells, versetzt. Die gezeigte Frau ist bei Kollwitz, anders als bei ihren Künstlerkollegen, deutlich passiver dargestellt. Sie kokettiert nicht wie in den vorausgegangenen Beispielen mit ihrer Nacktheit und agiert nicht gemeinsam mit dem Totengerippe, sondern wird von diesem in ihrer Handlung geführt.

Abb. 21: Käthe Kollwitz: *Syphilis*, 1906 (?), Radierung, 182 x 162 mm, Käthe Kollwitz Museum, Köln.



Käthe Kollwitz Museum, Köln: 703000502201.

Im Werkverzeichnis mit dem Vermerk »vermutlich Unikat« im *Dresdener Kupferstichkabinett* bezeichnet,¹⁴⁶ wurde 2005 ein weiterer Druck der *Syphilis* Teil der Kölner Sammlung. 2013 ist die Grafik mit »nur wenigen Exemplaren« existent erwähnt,¹⁴⁷ jedoch fehlt es in der Forschungsliteratur bislang an einer umfassenden Analyse. Für die genaue Datierung fehlen Anhaltspunkte. Lediglich, die erste Nennung durch einen Abzug in einem Inventar 1912 des *Berliner Kupferstichkabinetts* ist überliefert.¹⁴⁸ Die Intention dieser Darstellung ist bisher vor allem auf persönliche Lebensumstände der Künstlerin zurückgeführt worden, wie die Tatsache, dass ihre Cousine und deren Mann sich 1909 der »sexuellen Revolution«¹⁴⁹ um Otto Gross (1877–1920) angeschlossen hatten.¹⁵⁰ Diese anekdotische Deutung übersieht aber die deutlichen Bezüge zum Problem der Prostitution, welche für Kollwitz als Teil der prekären Lebenssituation des Proletariats ein immerwährendes Thema, besonders in Hinblick auf Frauenchicksale, darstellte. Sie selbst äußerte sich bestürzt über die Umstände, die sie in der Kassenarztpraxis ihres Mannes Karl Kollwitz (1863–1940) sah:

»Ungelöste Probleme wie Prostitution, Arbeitslosigkeit, quälten und beunruhigten mich und wirkten mit als Ursache dieser meiner Gebundenheit an die Darstellung des niederen Volkes, und ihre immer wiederholte Darstellung öffnete mir ein Ventil oder eine Möglichkeit, das Leben zu ertragen.«¹⁵¹

Mit der Industrialisierung Ende des 19. Jahrhunderts stieg der Anteil der Frauen in Lohnarbeit zwar maßgeblich an,¹⁵² die Arbeitsverhältnisse waren jedoch unbeständig und die Bezahlung niedrig, sodass sich viele Arbeiterinnen aus

146 Knesebeck, Alexandra von dem: Käthe Kollwitz. Werkverzeichnis der Graphik. Bern: Galerie Kornfeld Verlag 2002, S. 342.

147 Tieze, Agnes (Hg.): Käthe Kollwitz. Akt im Fokus. Köln: Wienand 2013, S. 118.

148 Vgl. A. von dem Knesebeck: Käthe Kollwitz Werkverzeichnis. 2002, S. 342.

149 Gross war Schüler von Sigmund Freud und sprach sich im Gegensatz zu seinem Lehrer für eine gänzlich uneingeschränkte Entfaltung der Sexualität aus. Vgl. Laska, Bernd A.: »Otto Gross zwischen Max Stirner und Wilhelm Reich.« In: Dehmlow, Raimund/Heuer, Gottfried (Hg.): 3. Internationaler Otto-Gross-Kongress. München., Marburg: Literatur-Wissenschaft.de 2003, S. 125–162.

150 Vgl. A. Tieze: Akt im Fokus. 2013, S. 118.

151 Kollwitz, Käthe: Die Tagebücher. Hg. von Jutta Bohnke-Kollwitz. München: btb Verlag 2012. S. 741

152 Vgl. Hahn, Hans-Werner: Die industrielle Revolution in Deutschland. München: De Gruyter 2011, S. 125.

Not zusätzlich prostituierten.¹⁵³ Der Sozialist Dr. Heinrich Lux (1863–1909) kritisiert in *Die Prostitution, ihre Ursachen, ihre Folgen und ihre Bekämpfung* 1892, dass »zahlreiche Geschäftsinhaber mit diesem ›Nebenverdienst‹ bereits bei der Fixierung der Löhne« rechneten.¹⁵⁴ Kollwitz verurteilte die Prostitution nicht aus sexualmoralischen Gründen, sondern kritisierte die Umstände, die die Frauen in diese Tätigkeit zwangen. Auch Heinrich Lux resümiert:

Die Syphilis zerstört auch die bürgerliche Familie, aber keine Polizeireglements werden die Syphilisation der Gesellschaft, die Prostitution der Proletarierinnen aufhalten, wenn das Übel nicht an der Wurzel gepackt wird, denn wir haben gesehen, dass die Prostitution für diejenigen Arbeiterinnen, welche keine anderweitige Unterstützung haben, die einzig mögliche komplementäre Erwerbsmethode ist, falls sie nicht vorziehen, Hungers zu sterben.¹⁵⁵

Die Geste der hohlen, vorgestreckten Hand verbindet die Syphilis auch motivisch mit anderen Werken der Künstlerin, die die Prostitution thematisieren. Sie taucht im früheren Werk *Zertretene* (239 x 836mm) von 1901 bei einem Frauenakt rechts außen auf, der oftmals als Personifikation der Prostitution gedeutet wird (Abb. 22).¹⁵⁶ Die Darstellung geht zurück auf das ursprünglich als Schlussblatt zum Weberaufstand geplante Grafik *Aus vielen Wunden blutest du o Volk* (129 x 333mm), datiert auf 1893–1897. Kollwitz arbeitete das Blatt jedoch um, sodass die Frauen, die vormals die Szene flankieren, nun rechts positioniert sind (Abb. 23). Eine ist an einen Pfahl gefesselt, während die andere den Betrachtenden die hohle Hand in ähnlicher Weise wie die Syphilisfigur entgegenstreckt. Im vorausgegangenen Entwurf *Das Leben* (325 x 929mm) von 1900 sind die Figuren neben einem Selbstbildnis der Künstlerin zu sehen und im Werkverzeichnis der Handzeichnungen als »die Not und Schande der armen Frau verkörpernde weibliche Akte [...]« beschrieben (Abb. 24).¹⁵⁷ In einem ver-

153 Vgl. Lees, Andrew: *Cities, Sin, and Social Reform in Imperial Germany*. Ann Arbor: University of Michigan Press 2002, S. 82.

154 Lux, Heinrich: »Die Prostitution, ihre Ursachen, ihre Folgen und ihre Bekämpfung.« Berliner Arbeiter Bibliothek 3; 4 (1892), S. 3–38, hier S. 12.

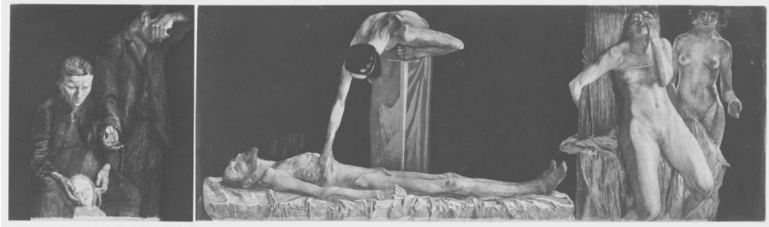
155 H. Lux: *Die Prostitution*. 1892, S. 38.

156 Vgl. Plehn, Anna: »Käthe Kollwitz.« In: *Die Kunst für Alle* 17; 10 (1901/02), S. 227–230, hier S. 228.

157 Nagel, Otto (Hg.): *Käthe Kollwitz. Die Handzeichnungen*. Berlin: W. Kohlhammer 1980, S. 210.

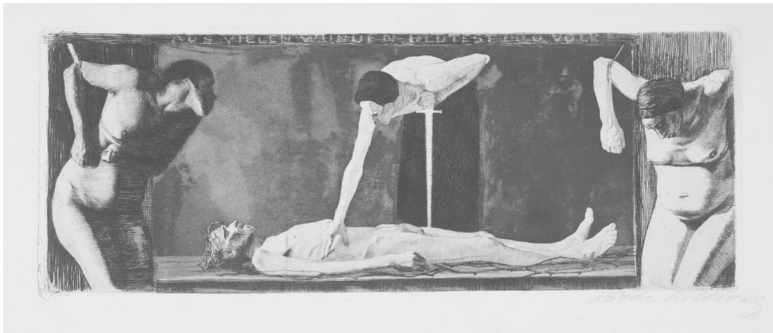
worfenen Selbstbildnis der Künstlerin um 1900 erprobt sie ebenfalls die Geste der vorgestreckten Hand an sich selbst.¹⁵⁸

Abb. 22: Käthe Kollwitz: *Zertretene*, 1901, Strichätzung, Kaltnadel, Aquatinta und Polierstahl, 239 x 836mm, Käthe Kollwitz Museum, Köln.



Käthe Kollwitz Museum, Köln:703008501001.

Abb. 23: Käthe Kollwitz: *Aus vielen Wunden blutest du, o Volk*, 1893–1897, Radierung, 129 x 333mm, Käthe Kollwitz Museum, Köln.



Käthe Kollwitz Museum, Köln: 703008600801.

158 Die Auseinandersetzung Kollwitz' mit diesem Bildelement bereits um die Jahrhundertwende legt nahe, dass das Syphilis-Blatt eventuell schon früher als 1909 erschien. Auch im Werkverzeichnis ist die Datierung bisher mit einem Fragezeichen versehen. Vgl. A. Von dem Knesebeck: Käthe Kollwitz Werkverzeichnis 2002, S. 342.

Abb. 24: Käthe Kollwitz: *Das Leben 1900*, Feder, Pinsel, schwarze Kreide, Bleistift, 325 x 929mm, Staatsgalerie Stuttgart.



Staatsgalerie Stuttgart: C 1971/2138.

Kollwitz zeigt in *Syphilis* die tradierten Akteur*innen Frau und Tod, sodass abermals die Krankheit mit der Frau – wenn auch hier als Opfer – verbunden wird. Erneut erscheint sie in der tradierten Rolle der Prostituierten, jedoch nicht als erotisch-dämonisches Wesen gegen den Mann agierend. Der Griff ans Handgelenk seitens der Todesfigur verdeutlicht den Zwang zur Prostitution, welchem Arbeiterinnen vielfach unterlagen. Der Tod ist hier in der Rolle des Zuhälters dargestellt. Er zwingt die Frau aufgrund von Nöten zur Prostitution und ist gleichsam die Folge dieser Tätigkeit durch die Ansteckung mit der Krankheit. Zudem sind die männlich gedachten Betrachter in die Rolle des Freiers gerückt und sind durch den Blick der Frau aufgefordert, innerlich Stellung zum Gezeigten zu beziehen.

Die bisherigen Darstellungen der Syphilis konstruierten die Frau als personifizierte Krankheit und als Täterin. Kollwitz' Werk zeigt hingegen, dass die Syphilis ein weiteres ›Symptom‹ des Frauenschicksals, bestehend aus Armut, Zwang zur Prostitution und daraus resultierender Krankheit, repräsentierte. Es besteht weder eine Schuldzuweisung an die Frau, noch wird sie verführerisch dargestellt. Dadurch bildet Kollwitz' Bildfindung mit ihrer empathischen und deutlichen Anklage des Prekariats der Frauen eine Ausnahme innerhalb der Darstellungstradition der Syphilis, welche den weiblichen Körper sonst als Ausdrucksmittel der Krankheit benutzte, um darin Erotik und Gefahr für den männlich gedachten Betrachter zu vereinen.

Schreitet man in der Bildgeschichte der Syphilis noch einige Jahre weiter fort, verquicken sich Frauenkörper und Krankheit noch weiter miteinander. Zur Zeit der Weltkriege, als venerische Krankheiten gerade bei Soldaten häu-

fig vorkamen, versuchten Sanitätsbehörden, die Männer mit Postern vor der Ansteckung zu warnen. So auch ein Plakat (52.1 x 70.5cm) von 1918 mit der Aufschrift »We've fought in the open, bubonic plague, yellow fever, tuberculosis. NOW venereal disease« (Abb. 25). Dieses zeigt an, welche Krankheiten bereits besiegt wurden und dass es nun als neuen Gegner – neben dem im tatsächlichen Kriegsgeschehen – die venerischen Krankheiten zu besiegen gelte. Horace Devitt Welsh (1888–1942) entwarf das Plakat gemeinsam mit der *Division of Pictorial Publicity*,¹⁵⁹ eine der wirksamsten amerikanischen Propaganda-Abteilungen während des Ersten Weltkriegs.¹⁶⁰ Welsh war zudem ihr stellvertretender Sekretär in Washington und maßgeblich an der Auswahl und Gestaltung der Plakate beteiligt.¹⁶¹ Bei dem vorliegenden Exemplar ist auffällig, dass alle Krankheiten durch männliche Figuren dargestellt sind: die Tuberkulose als alter Mann, Gelbfieber als PoC mit übertrieben wulstigen, roten Lippen und ein Skelett in dunklem Gewand mit Aussätzigenklapper. Nur die venerische Krankheit ist als Frau dargestellt. Sie steht im rechten Bildvordergrund, begleitet von einem Aasgeier, den sie an einer Kette am Handgelenk führt und der außerdem auf einem Totenkopf sitzt. Sie trägt einen langen roten Rock locker um die Hüften gewickelt und eine weitere rote Stoffbahn umweht ihren nackten Oberkörper. Ihr langes braunes Haar fällt ihr über die Schultern, während sie in der erhobenen rechten Hand ein Weinglas hält, dessen roten Inhalt sie auf die männlichen Figuren ausgießt. Die andere Hand hat sie kokett in die Hüfte gestemmt. Ihre Hautfarbe ist in einem kränklichen Blau-grün gehalten, welches in der Farbe des Totenkopfes wieder aufgegriffen wird. Ihre Wangen sind eingefallen und dort, wo die Augen sein müssten, klaffen leere Höhlen. Auch in dieser Figur zeigt sich durch ihr langes Haar,¹⁶² ihre kokette Haltung und abermals ihre Nacktheit die weibliche Anziehung. In der unnatürlichen Hautfarbe und den leeren Augenhöhlen wird gleichzeitig die tödliche Krankheit sichtbar. Die Figur des Plakats verbirgt ihre wahre Gestalt weder unter einer Maske, noch ist ihr der personifizierte Tod zur Seite gestellt. Die

159 <https://www.loc.gov/pictures/item/96502763/>

160 Vgl. Schaack, Eric van. »The Division of Pictorial Publicity in World War I.« In: *Design Issues* 22; 1 (2006), S. 32–45, hier S. 33.

161 Vgl. ebd. S. 36.

162 Zum Zusammenhang zwischen Haaren, Sexualität und Weiblichkeit siehe: Stephan, Inge: »Das Haar der Frau. Motiv des Begehrens, Verschlingens und der Rettung.« In: Bethien, Claudia/Wulf, Christoph (Hg.): *Körperteile. Eine kulturelle Anatomie*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Verlag 2001, S. 27–48, hier S. 39–40.

Ambivalenz von anziehender Weiblichkeit und todbringender Krankheit werden schließlich alle im Frauenkörper zusammengeführt. Der weibliche Körper selbst wird die Chiffre, hinter der sich Krankheit und Tod verbergen.¹⁶³

Abb. 25: Horace Dewitt Welsh: *We've fought in the open*, 1918, Farblithografie, 52.1 x 70.5cm, Library of Congress, Washington.



Library of Congress Prints and Photographs Division, Washington: POS – US .W453.

Die tänzerische Geste der in die Hüfte gestemmen Hand und die freizügige Kleidung der Frau verweisen zudem auf einen bestimmten ›fatalen‹

163 Noch 1924 machte sich Otto Dix (1891–1969) in *Frontsoldaten in Brüssel* die Ätztechnik des Aquatinta-Verfahrens zunutze, um die vom transparenten Stoff gleichermaßen bedeckte wie entblößte Rückseite einer Prostituierten gleichzeitig als erotisch-anziehend wie von syphilitischen Geschwüren übersät darzustellen. Vgl. Täuber, Rita: *Der hässliche Eros: Darstellungen zur Prostitution in der Malerei und Grafik 1855–1930*. Berlin: Gebr. Mann 1997, S. 107.

Frauentypus der Kunst der Jahrhundertwende, nämlich auf den der Salome.¹⁶⁴ Diese biblische Frauengestalt stand mit ihrem todbringenden Tanz gleichermaßen für weibliche Verführung und Tod.¹⁶⁵ Oscar Wilde, als Schöpfer einer gleichnamigen Oper, genauso wie das Stück selbst, wurden mit dem Begriff der »Perversion« belegt.¹⁶⁶ In Oskar Panizzas (1853–1921) berühmtem *Liebeskonzil* (1894) zeugt Salome mit dem Teufel die Syphilis, welche sie dann in der Welt verbreitet.¹⁶⁷ Dabei beschreibt der Teufel bei der Erschaffung der Krankheit treffend die Essenz aller hier betrachteten Syphilis-Figurationen:

»Also verführerisch soll es sein, das Ding, – na natürlich, sonst beißen sie nicht an [...] Aber giftig soll es auch sein; darin liegt ja die Strafe; und sie sollen das Gift nicht merken, es hinunter schlucken wie Syrup, – sehr gut! – das läßt sich machen. – Aber es soll dabei Seele und Leib vergiftet werden;«¹⁶⁸

Zusammenfassend rührt die Verbindung der Syphilis zur Frau in der Darstellung der Krankheit von der generellen, tradierten Verknüpfung von Frau und Tod durch den biblischen Sündenfall. Dadurch war die Frau, ähnlich wie die Syphilis, mit den Sphären der sexuellen Lust, gleichzeitig aber auch dem Todbringenden verbunden. Durch die Hierarchisierung der binären Geschlechterrollen und die zunehmende Pathologisierung des Weiblichen ab dem 18. Jahrhundert wurde diese Verbindung weiter gefestigt – ein Umstand, der zur Jahrhundertwende im Motiv der *Femme fatale* kulminierte. Dieser künstlerische Frauentyp ist genauso wie der Bildtypus der Syphilitikerin hinterlistig und männervernichtend. Die weiblichen Figurationen der Syphilis haben dazu noch eine warnende Funktion für den männlichen Betrachter, da er – im Gegensatz zu den Männern innerhalb der Bilder – den vermeintlich wahren Charakter der krankheitsbringenden Frauen erkennen kann und soll,

164 Vgl. Walz, Sandra: Tänzerin um das Haupt: Eine Untersuchung zum Mythos »Salome« und dessen Rezeption durch die europäische Literatur und Kunst des Fin de Siècle. (=Forum europäische Literatur, Band 18) München: Peter Lang GmbH 2008, S. 140.

165 Vgl. Darstellungen der Salome beispielsweise bei Franz von Stuck 1906 in der städtischen Galerie im Lenbachhaus. Der orientalisierte Schmuck aus von Stucks Darstellung ist in dem Warnplakat deutlich zurückhaltender, als einzelner Armreif dargestellt. Eine ähnliche Pose zeigt auch *Tanzende Salome* von Rudolf Marcuse 1905.

166 Vgl. S.L. Gilman: Disease and Representation. 1988, S. 167.

167 Vgl. Panizza, Oskar: Das Liebeskonzil. Eine Himmelstragödie in fünf Aufzügen. Zürich: Verlags-Magazin 1895, S. 62; S. 69

168 Ebd. S. 51.

denn: Männern wird in der Geschlechterordnung des 19. Jahrhunderts eine Eigenverantwortung zur Verhinderung von Krankheit zugesprochen. Frauen jedoch hatten angeblich bereits von Natur aus eine Prädisposition zum Pathologischen.

Die Frau im Allgemeinen wird im medizinischen System der Moderne als das pathologische ›Andere‹ zur männlichen Norm für sowohl körperliche, geistige als auch sexuelle Gesundheit. Zusätzlich zu dieser Positionierung attestiert man ihr einen vermeintlich angeborenen Hang zum Verheimlichen und Lügen – wie beispielsweise einer tödlichen Krankheit. Mit der Personifikation der latenten Syphilis wird eine dämonisierte Art von ambivalenter Weiblichkeit visualisiert. Dabei wird der trügerische Charakter der Krankheit mit dem vermeintlich hinterlistigen, weiblichen Geschlechtscharakter kombiniert und in Symbolen wie Masken, zwei Entitäten oder dem Agieren mit Eva- und Mariensymbolik ausgedrückt. Somit ist die Rolle der personifizierten Syphilis in der Bildenden Kunst bis ins frühe 20. Jahrhundert als Sinnbild sexueller Devianz ausschließlich weiblich besetzt. Erst mehrere Jahrzehnte später wird diese Rolle an ein weiteres vermeintlich normwidriges ›Anderes‹ des gesunden, ›weißen‹ Mannes in Personifizierung der neuen Geschlechtskrankheit AIDS abgegeben. Sie wird verkörpert von Stereotypen homosexueller und Schwarzer¹⁶⁹ Männer als neues Stigma konstruiert.¹⁷⁰

169 Schwarz wird großgeschrieben, um zu verdeutlichen, dass es sich um ein konstruiertes Zuordnungsmuster handelt, und keine reelle »Eigenschaft«, die auf die Hautfarbe zurückzuführen ist. Vgl. Leitfaden für einen rassismuskritischen Sprachgebrauch vom Antidiskriminierungsbüro Köln, Öffentlichkeit gegen Gewalt e.V.: https://www.oegg.de/wp-content/uploads/2019/12/Leitfaden_PDF_2014.pdf

170 Die angeblichen Risikogruppen für AIDS wurden in den 1980ern mit den vier H's abgekürzt: »Homosexuals, heroin addicts, hemophiliacs and Haitians.« S.L. Gilman: *Disease and Representation*. 1988, S. 248.

