

Gicht

Die Gicht ist eine Stoffwechselkrankheit, bei der ein erhöhter Harnsäurespiegel im Blut zu schmerzhaften Ablagerungen von Harnsäurekristallen in den Gelenken führt.¹ Eine Verschlimmerung der Krankheit sowie ein akuter Gichtanfall werden durch den Verzehr purinhaltiger Speisen wie Fleisch und Fisch sowie Alkoholkonsum ausgelöst.² Im Englischen als *gout*, spanisch *gotta* und französisch *goutte* bezeichnet, geht der Name der Gicht auf das Lateinische *gutta* für »Tropfen« zurück. Gicht und Rheumatismus (griech.: *rheuma*, *ῥεῦμα* Fließen) wurden in der frühneuzeitlichen Medizin als flüssige, bewegliche Krankheitsmaterie, sogenannte »Flüsse«, begriffen, welche sich in jeglichen Körperregionen festsetzen konnten.³ Mit der Gicht war bereits in der Frühen Neuzeit das Auftreten von schmerzlichen Anfällen in den Extremitäten und deren Gelenken gemeint. Schon bei den Hippokratikern wurde die Fußgicht (*Podagra*) – denn besonders häufig betroffen ist das Großzehgelenk – von anderen arthritischen Erkrankungen unterschieden.⁴ Eben diese Art der Gicht mit Befall der Fußzehen ist in den im Folgenden analysierten Bildwerken dargestellt. Das Krankheitsbild zeigt sich in Kunstwerken meist durch bandagierte Füße und tritt nicht offen in Erscheinung. Die Gicht selbst wurde aufgrund der Ernährung, die sie begünstigte, zum »Emblem von Luxus« und einer »wahrhaft aristokratische[n] Krankheit.«⁵ Der geschwollene, verbundene Fuß wurde zum visuellen Kürzel eines reichen Lebensstils. Der englische Arzt Thomas Sydenham (1624–1689), der die Krankheit 1681 beschrieb, tröstete

-
- 1 Vgl. Altmeyer, Peter: Das späte Alter und seine häufigsten Erkrankungen. Praktische Geriatrie. Heidelberg: Springer 2013, S. 221–225.
 - 2 Vgl. P. Altmeyer: Das späte Alter. 2013, S. 204.
 - 3 Vgl. M. Stolberg: *Homo patiens*. 2003, S. 130.
 - 4 Vgl. Michler, Markwart: »Gicht.« In: Gerabek, Werner E./Haage, Bernhard D. et al. (Hg.): *Enzyklopädie Medizingeschichte*. Berlin: De Gruyter 2007, S. 492–493, hier S. 492.
 - 5 D. Mertz: *Betrachtung der Gicht*. 1990, S. 61–62.

sich selbst und andere Gichtleidende damit, dass »auch Königen, anderen hohen Würdenträgern, Generälen, Philosophen und ähnlichen großen Männern das gleiche Schicksal beschieden gewesen ist. Diese Krankheit – ich betone es ausdrücklich – hat mehr Reiche als Arme, mehr Kluge als Dumme zugrunde gerichtet.«⁶

Noch 1926 bezieht sich Havelock Ellis (1859–1939) in *A Study of British Genius* auf diese von Sydenham gezogene Parallele aus Gichterkrankung und dezidiert männlichem Genie.⁷ Er vergleicht diese Art des Zusammentreffens von übermäßigen geistigen Fähigkeiten mit körperlicher Krankheit sogar mit der intellektuellen Verfeinerung von Tuberkulosekranken.⁸ Letztere seien jedoch, so Havelock, mit ihren »febrile activities, their restless versatility, their quick sensitiveness to impressions« im Gegensatz zum »emphatically masculine« Gichtkranken jedoch eher »a somewhat feminine order of genius.«⁹

So wie die Krankheitsbilder der Syphilis und Tuberkulose an verschiedene Konstrukte von Weiblichkeit geknüpft waren, wurde die Gicht ein Bedeutungsträger für männliche Geschlechtszugehörigkeit. Sie gilt heute noch als »Männerkrankheit«, da diese die Mehrzahl der Gichtkranken ausmachen.¹⁰ Heute vermutet man eine Begründung für die geringere Inzidenz bei Frauen im Hormonhaushalt: Östrogen hilft womöglich dabei, Harnsäure auszuleiten, die bei Gicht für die schmerzhaften Kristallablagerungen in den Gelenken verantwortlich ist.¹¹ In den untersuchten Kunstwerken des 18. und 19. Jahrhunderts zeigt sich die Gicht als ein dezidiert männliches Attribut des hohen gesellschaftlichen Standes der Kranken. Dabei tritt sie mal in idealisierenden, mal in adelskritischen Bildern auf. Einige Darstellungen der Gicht nutzen

6 Sydenham, Thomas: Abhandlung über die Gicht (1681); eingeleitet und übersetzt von Julius Leopold Pagel. Leipzig: Ambrosius Barth 1910, S. 16; Original: »ita vixerunt atque ita tandem mortem obierunt magni Reges, Dynasta, Exercituum Claffium que Duces, Philofophi, aliique his fimiles haud pauci. Verbo dicam, Articularis hicce morbus (quod vix de quovis alio affirmaveris) Divites plures interemit quam pauperes, plures sapientes quam fatuos«, Sydenham, Thomas: Tractatus de Podagra et Hydrope. Genf: Samuel de Tournes 1686, S. 25.

7 Vgl. Ellis, Havelock: *A Study of British Genius*. Boston, New York: Houghton Mifflin 1926, S. 163–164.

8 Vgl. ebd. S. 163.

9 Ebd.

10 P. Altmeyer: *Das späte Alter*. 2013, S. 221.

11 Vgl. Richter, Isolde: *Lehrbuch für Heilpraktiker. Medizinische und juristische Grundlagen*. München: Urban & Fischer Verlag 2019, S. 375.

zudem die Kategorisierung als Behinderung als Angriff auf die Männlichkeit des Erkrankten. Heroische Überhöhung vom männlichen Ertragen des Krankheitszustandes sowie Bilder von zur Lächerlichkeit preisgegebenen, (bewegungs-)unfähigen Männern existieren dabei gleichzeitig in Abhängigkeit von Adressat*innenkreis, Verbreitungsmedium sowie intendierter Bildaussage.

Die Verbindung der Krankheit mit Männlichkeit liegt bereits in der Antike begründet: Hippokrates, der die Krankheit als erster beschrieb, bemerkte: »Eunuchen leiden nicht an Gicht«¹² und auch in der Frühen Neuzeit war allgemein bekannt, dass Kastration spätere Gichterkrankungen verhinderte.¹³ »Zu allen Zeiten war eine ausgesprochene Disposition für Gicht bei vollblütigen Menschen mit übermäßiger Körperkraft und Körperfülle und bei Intellektuellen erkennbar.«¹⁴ Ebenso wurde ein ausschweifendes Liebesleben zusammen mit Weingenuss als Verursacher der Krankheit angesehen.¹⁵ Hippokrates bemerkt, dass,

Jünglinge, die gewöhnlich auch in jeder Beziehung sittsam und frugal leben, vom Podagra nicht heimgesucht werden. Man trifft in der Regel bei Jünglingen die Gicht und das Podagra nicht an, wenn sie sich nicht in den Armen des Bacchus wie Faunen, und in den Armen der Venus *vulgo vaga* wie Sperlinge zu den traurigsten Kreaturen abgearbeitet haben.¹⁶

12 Hippokrates: Die Aphorismen des Hippokrates. Berlin Boston: Reimer 1825, S. 146.

13 Vgl. Robbi, Heinrich: Die Veranlassungen zur Selbstschwächung bei der männlichen und weiblichen Jugend. Dresden, Leipzig: Arnoldische Buchhandlung 1827, S. 98; Im 17. Jahrhundert wurde Kastration noch vereinzelt gegen Podagra angewendet. Vgl. Helfreich, Friedrich: »Geschichte der Chirurgie.« In: Neuburger, Max/Pagel, Julius: Handbuch der Geschichte der Medizin. Jena: Gustav Fischer 1905, S. 1–306, hier S. 304. Der betreffende Aphorismus von Hippokrates wird noch im 19. Jahrhundert zitiert bei: Gurlt, Ernst: Geschichte der Chirurgie und ihrer Ausübung I, Berlin: Hirschwald 1898, S. 279; Siehe auch: Barbier, Patrick: »Die Männlichkeit der Kastraten.« In: Dinges, Martin (Hg.): Hausväter, Priester, Kastraten: Zur Konstruktion von Männlichkeit in Spätmittelalter und Früher Neuzeit. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1998, S. 123–152, hier S. 148.

14 D. Mertz: Betrachtung der Gicht. 1990, S. 22.

15 Egbert-Schröber, Hans: »Geschichte der Gicht.« In: Alten, Rieke/Manger, Bernhard (Hg.): Gicht: Der aktuelle Wissensstand zu Ätiologie, Pathogenese, Diagnostik, Klinik und Therapie. Berlin, Boston: De Gruyter 2016, S. 1–9, hier S. 1.

16 Hippokrates: Die Aphorismen. 1825, S. 150.

Im höheren Alter begünstigte jedoch auch »anhaltendes Studieren, langes Sitzen, Kummer und Sorge«¹⁷ die Gichterkrankung.

Das Essverhalten, das die Krankheit maßgeblich beeinflusst, war ebenfalls früh gegendert:¹⁸ Frühneuzeitliche Legenden erzählten von Frauen, die gänzlich ohne Nahrung auskämen.¹⁹ Gleichzeitig gab es Wundererzählungen über besonders gefräßige Männer, welche unter anderem »ein ganzes Wildschwein, hundert Brote, einen Hammel und ein Ferkel«²⁰ oder »fünfhundert Feigen, hundert Pfirsiche, zehn Melonen und zwanzig Pfund Trauben«²¹ verschlangen und damit ebenso wie mit dem Konsum großer Alkoholmengen ihre Männlichkeit bewiesen.²² Waltraud Pulz vermutet zudem in der überwiegend männlich dargestellten Verkörperung der Völlerei *gula* als Todsünde in der Druckgrafik des 16. Jahrhunderts, entgegen ihrem grammatikalisch weiblichen Genus, eine Anpassung aufgrund des tatsächlichen Essverhaltens von Männern.²³ Diese Verbindung von Männlichkeit mit übermäßigem Essen führte offenbar weiter zur »Vermännlichung« der Gicht.

17 Ebd.

18 Vgl. Pulz, Waltraud: »Frauen und Männer – Fasten und Völlerei? Geschlechterdifferenz und außergewöhnliches Essverhalten in der Frühen Neuzeit.« In: Köhle-Hezinger, Christel/Scharfe, Martin/Brednich, Rolf Wilhelm (Hg.): Männlich. Weiblich. Zur Bedeutung der Kategorie Geschlecht in der Kultur. Münster: Waxmann 1999, S. 209–223; Siehe auch Pulz, Waltraud: »Von dem Meydlin welchs on essen und trincken lebt: Vorgebliche Nahrungsenthaltung auf illustrierten Flugblättern des 16. Jahrhunderts.« In: Cavaciocchi, Simonetta (Hg.): Alimentazione e nutrizione secc. XIII-XVIII. Florenz: Le Monnier 1996, S. 759–772.

19 Bucoldianus, Gerardus/Vogtherr, Heinrich: Von dem Meydlin welchs on essen und trincken lebt eyn kurtze erzehlung. o.O.: Vogtherr 1542. Siehe auch: Flugblatt über Margaretha Weyssin von Roth Ihres Alters 12 1/2 Jahr von 1542; Flugblatt über die fastende Barbara Kremer aus Unna von 1574; Catharina Binder aus Schmittweiler von 1585; Flugblatt über das Fastenmädchen Apolonia Schreier aus Gall bei Bern von 1607, abgebildet in: Hammerl, Michaela: »Wunderliche Historia« von fastenden Mädchen. Zur Interpretation der Nahrungsverweigerung auf frühneuzeitlichen Flugblättern.« In: Grenzgebiete der Wissenschaft 57; 2 (2008), S. 129–150.

20 »Primus comebat uno die apum integrum, centum panes, vervecem & porcellum.« Rivinus, Augustus Quirinus: Dissertationes medicae. Leipzig: Stockius 1710, S. 397–398.

21 »Alter quingentas ficus passarias, centum persica & melones decem, atque uvarum pondo viginti.« A. Rivinus: Dissertationes. 1710, S. 398.

22 »[...] da ein jeglicher seine Manheit mit Sauffen beweisen [...] für dem anderen im Sauffen gelobet werden will.« Friedrich, Matthäus: Wider den Sauffteufel. Ursel: [Peter Schöffers d.J.?] 1561, S. [22]. Siehe auch: W. Pulz: Fasten und Völlerei. 1999, S. 221.

23 Vgl. ebd. S. 212.

Den Lebensstil mit üppigen, fleischhaltigen Speisen und Alkohol konnten sich in der Vormoderne nur die obersten Gesellschaftsschichten leisten. So wurden neben überbordender Männlichkeit eben auch Reichtum und Macht zu Auslösern der »Krankheit der Reichen.«²⁴ Ein weiterer englischer Mediziner schrieb 1755: »[...] this Disease generally shuns the low, beggarly Cottages of poor, mean, indigent People; and flies to the Courts and Palaces of the Lords and Generals, of the Princes and Potentates of the Earth, who live in Magnificence, regale and splendor, and fare delicately every Day.«²⁵ Ein Leben in diätetischer »Armut« wurde generell als gesundheitsfördernd deklariert: Petrarca (1304–1374) ließ im frühneuzeitlichen *Tröstspiegel* die Vernunft sagen: »Begerst du die gesundtheydt/so müst du entweder arm seynn/oder aber arm leben/Man findt das die armut vil leut von diser krankheydt erledigt und erlöst hat.«²⁶ In einer späteren Ausgabe Ripas *Iconologia* um 1760 ist das Sinnbild des Schmerzens *Dolor* als reicher, gichtkranker Mann dargestellt (Abb. 34). Der Gichtige bei Ripa ist auf eine Bettstatt mit übergroßem Baldachin gebettet.²⁷ Sein stark geschwollenes, in Tücher gebundenes Bein verdeutlicht unmittelbar die Schmerzen, unter denen der Mann offensichtlich leidet. In einem angrenzenden, antikisierten Arkadenbau im rechten Bildhintergrund, der womöglich eine andere Realitätsebene darstellt, erscheint Asklepios, der griechische Gott der Heilkunst. Den Ratschlag, sich in Geduld zu üben, den der Gott dem Gichtkranken verbildlicht in einem Papier mit der Aufschrift *Patentia* reicht, weist der Kranke mit einer unwirschigen Handbewegung von sich. Er wendet sich stattdessen dem Mann zu seiner Rechten zu, der eine Kerze hält, welche die brennenden Schmerzen der Krankheit symbolisiert. Bei dieser Figur handelt es sich, wie die Bildunterschrift verrät, um Hippokrates:

24 M. Michler: Gicht. 2007, S. 493.

25 Robinson, Nicholas: An Essay on the Gout. London: Edward Robinson 1756, S. 5; für weitere Ausführungen in denen ein Zusammenhang von Reichtum und Gichterkrankung vermutet wird siehe: Cadogan, William: A Dissertation on the Gout. Bath: F. Newbery 1772, S. 19; Cheyne, George: Observations concerning the nature of the Gout. London: G. Strahan 1720 S. 96–97; Hill, John: The Management of the Gout. London: R. Baldwin 1758, S. 9

26 F. Petrarca: Von der Artzney bayder Glueck. 1984, S. 104. Original: »Si salutem cupis, aut pauper fis, oportet aut pauper vivas. Multos hac agitudine liberasse traditur paupertas, vera defaectrix corporum, quosdam vero frugalitas, quam voluntariam, feuffietam & imaginariam pauperatatem dixerim.« Petrarca, Francesco: e Remediis utriusque Fortunae. Rotterdam: Officina Arnoldi Leers 1649, S. 565.

27 C. Ripa/E. Maser: Baroque and Rococco Pictorial Imagery. 1991, S. 25.

»Podragicus, der plagte Mann, Hippokratem um hülf ruft an.« Dass es sich bei dem hilfeschuchenden Mann um einen Reichen handelt, ist deutlich an Schlafrock und -mütze, dem Fliegenwedel in seiner Hand und einer Glocke auf dem Tisch, mit der vermutlich nach Bediensteten gerufen wird erkennbar. Die Verbindung zwischen Reichtum und Gichtkrankheit war um 1760 somit bereits so weit verbreitet, dass sie in dieser neueren Ausgabe des prägenden Werks zur Bildkunst Einzug fand. In einer früheren Ausgabe von 1645 war der Schmerz durch einen Mann, der von Schlangen gebissen wird, dargestellt.²⁸

Es ist zu vermerken, dass die Gicht vor allem dort identitätsstiftender Teil von Idealisierung männlichen Adels wird, wo Aristokratie positiv konnotiert erscheint. Dies ist vor allem in der Bildgattung der Malerei und dort besonders bei Historiengemälden der Fall. Innerhalb der satirischen Grafik zeigt sich die Gicht oft negativ konnotiert als Teil der Adelskritik. Dies ist besonders in der englischen Bildsatire des 18. und 19. Jahrhunderts,²⁹ der die meisten Werke im folgenden Teil dieses Kapitels entstammen, zu beobachten. Zeitgleich zur englischen Hochkunst, die mit Gründung der englischen Akademie 1768 institutionalisiert war, entwickelte sich im Gegenverhältnis die englische Karikatur.³⁰ Die antiaristokratische Haltung vieler englischer Karikaturisten war nicht zuletzt auch darin begründet, dass die Akademien, die maßgeblich von der gebildeten Aristokratie getragen wurden, ihnen anfänglich den Zugang verwehrten.³¹ Vor allem das erstarkende Bürgertum und die wahlberechtigte Klasse der Gesellschaft erwarben Karikaturen als einzelne Blätter oder in Mappen.³²

28 C. Ripa: *Iconologia*. 1645, S. 164.

29 Im 18. Jahrhundert wurden die Bildgattungen »caricature«, »political prints«, »emblematical prints«, »hieroglyphics« und »Macaronies« zwar differenziert betrachtet, jedoch lassen sie sich durch den »gemeinsamen Widerspruch zur offiziellen Kunsttheorie« als verschiedene Formen der Karikatur oder Bildsatire zuordnen. Vgl. Döring, Jürgen: *Eine Kunstgeschichte der frühen englischen Karikatur*. Hildesheim: Gerstenberg 1991, S. 26.

30 Vgl. Busch, Werner: »Die englische Karikatur in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Ansätze zu einer Entwicklungsgeschichte.« In: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 40 (1977), S. 227–244, hier S. 238.

31 Vgl. ebd.

32 Vgl. Gerkens, Dorothee: *Arena des Spotts. Englische Karikaturen 1780–1830*. Hamburg: Hamburger Kunsthalle 2009, S. 13.

Abb. 34: Gottfried Eichler d. J. (Entw.) und Jakob Wangner (Ausf.): Dolor. 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 beygefüget. Augsburg 1758, S. 60, Kupferstich, 192 x 129mm, Getty Research Institute, Los Angeles.



Getty Research Institute, Los Angeles (93-B7426).

Lawrence Rothfield führt die zwei konträren Blickwinkel auf den adeligen Gichtkranken auf die grundlegende Frage zurück, ob die Aristokratie

und ihr Wertesystem generell akzeptiert oder attackiert werden.³³ In beiden Fällen bleibt jedoch die enge Verknüpfung der Krankheit mit Männlichkeit und Wohlstand evident. Die große Zahl der humoristischen Darstellungen ist auch auf das leicht zu vervielfältigende Medium Druckgrafik zurückzuführen. Darin sind die Gichtkranken meist beleibt und/oder gebrechlich dargestellt und sind in abgewandelten Formen dem Spott preisgegeben.

Krankheit als männliches Distinktionsmerkmal

Litt ein politischer Herrscher an Gicht, wurde dies meist nicht geheim gehalten. Die körperliche Beeinträchtigung wurde dort somit offenbar nicht als ›unschicklich‹ oder gar peinlich eingestuft. Bei Piero di Cosimo de Medici (1416–1469), genannt *il Gottoso* – der Gichtige, wurde sie sogar zu einem Teil seines Titels.³⁴ Alison Brown argumentierte 1993, dass sein Gebrechen seine Macht nicht etwa einschränkte, sondern ganz im Gegenteil ihm als politischer Hebel diene, ihm erlaubte Verhandlungen in seine Wohnräume zu verlegen und, so schließt Brown: »[...] thanks to his infirmity he was able to break some of the most fundamental laws of the constitution and lay a firm basis for the hereditary succession of his family to his position as leader of the republic.«³⁵ Dieses männlich-heroische Überwinden der Krankheit ist prägend für die idealisierenden Darstellung adeliger Gichtkranker. Um 1750 wurde die besondere Sensibilität für Krankheiten und die Empfindsamkeit des Körpers der Adeligen ein Merkmal, welches die Oberschicht von der vermeintlich ›grobschlächtigen‹ Natur der Unterschicht unterschied.³⁶ Dass dazu gerade innerhalb der Erb- beziehungsweise Thronfolge der Aristokratie männliches Geschlecht von besonderer Bedeutung war, ist offensichtlich. Die Krankheit, so glaubte man, wurde ebenso wie ein »aristokratisches Erbstück« weitergegeben.³⁷ Somit ließ sich die Gichtkrankheit teilweise als hochherrschaftliches

33 Vgl. Rothfield, Lawrence: »Gout as a Metaphor.« In: Appelboom, Thierry: Art, History and Antiquity of Rheumatic Diseases. Brüssel: Elsevier 1987, S. 73–77, hier S. 75.

34 Vgl. Brown, Alison: »Piero's Infirmity and his Political Power.« In: Beyer, Andreas/Bocher, Bruce (Hg.): Piero di Medici »il Gottoso« (1416–1469). Kunst im Dienste der Mediceer. Berlin: Akademie Verlag 1993. S. 9–20, hier S. 15.

35 A. Brown: Piero's Infirmity. 1993. S. 15.

36 M. Stolberg: Homo patiens. 2003, S. 48.

37 »aristocratic heirloom«, Kennaway, James: »»Fashionable« diseases in Georgian Britain: Medical theory, cultural meanings and lived experience.« In: Boddice, Rob/Hitzer, Bet-

Distinktionsmerkmal in den Kanon adelnder Männlichkeitsattribute einordnen, wie im Folgenden gezeigt wird.

Abb. 35: Eduardo Rosales Gallinas: *Presentación de Juan de Austria al emperador Carlos V, en Yuste, 1869*, Öl auf Leinwand, 76.5 x 123.5cm, Museo del Prado, Madrid.



Museo del Prado, Madrid: PO04610.

Ein prominentes Beispiel für einen königlichen Gichtkranken ist Karl V. (1500–1558).³⁸ Seine Regentschaft als König fällt zwar nicht in den zeitlichen Untersuchungsrahmen dieser Arbeit von 1745 bis 1913, jedoch gewann seine Idee der ›Universalmonarchie‹ im 19. Jahrhundert in einigen ehemaligen Herrschaftsgebieten neu an Bedeutung. Nach seinem »dynastischen Traum«³⁹ eines weltumspannenden Königreiches strebten auch kommende Habsburgergenerationen, die ebenso daran scheitern würden. Dennoch führte die Idealisierung von Karl V. dazu, dass Künstler wie etwa Eduardo Rosales

tina (Hg.): *Feeling Dis-ease in Modern History: Experiencing Medicine and Illness*. London: Bloomsbury Academic 2022, S. 215–234, hier S. 221.

38 Vgl. Ordi, Jaume/Alonso, Pedro L./de Zulueta, Julian et al.: »The Severe Gout of Holy Roman Emperor Charles V.« In: *The New England Journal of Medicine* 3 (2006), S. 516–520.

39 »sueño dinástico«, Rudolf, Karl Friedrich: »El renacer de Carlos V en la monarquía habsburgica del siglo XIX.« In: Reyero, Carlos (Hg.): *La época de Carlos V y Felipe II en la pintura de historia del siglo XIX*. Valladolid: Lunwerg 1999, S. 103–116, hier S. 107.

(1836–1873) Episoden aus dem Leben des Königs – inklusive seiner Krankheit – auch noch Jahrhunderte nach dessen Tod darstellten. Rosales' Historienbild *Presentación de Juan de Austria al emperador Carlos V, en Yuste* (76.5 x 123.5 cm) von 1869 zeigt den gealterten König in seiner letzten Rückzugsstätte im Kloster von Yuste in Extremadura, wo er 1558 nach langem Gichtleiden schließlich an der Malaria verstarb (Abb. 35).

Gezeigt ist der Moment, in dem Karl V. seinem unehelichen Sohn vorgestellt wurde, ohne dass dieser von der Verwandtschaft zum König wusste. Die Entstehungszeit des Bildnisses fällt in die vergleichsweise kurze Hochzeit der spanischen Historienmalerei zwischen 1850 und den späten 1880er Jahren, welche meist das längst vergangene ›goldene Zeitalter‹ Spaniens rekreierte.⁴⁰ Bühnenartig erscheint der Blick in einen Raum im königlichen Landhaus. Kompositorisch ist die Darstellung in zwei Hälften geteilt: Links am Fenster sitzt König Karl, den Betrachtenden zugewandt auf einem kunstvoll ausgestalteten Sitzmöbel, bis zu den Knien mit einer rosaroten, bestickten Decke zugedeckt und den rechten Fuß auf ein dunkles Samtkissen gelagert. Er trägt einen Pelzwams, aus dem voluminöse, bestickte und geschlitzte Ärmel ragen. Nur ein Jagdhund zu seinen Füßen und zwei Geistliche, die den Blick in die andere Raumhälfte richten, sind dem Herrscher zur Seite gestellt. In der rechten Hälfte des Raumes befindet sich eine größere Menschenmenge, welche sich bis über die dargestellten Bildgrenzen aus dem Sichtfeld der Betrachtenden hinaus fortsetzt. Vornan steht der junge Johann von Österreich (1547–1578), der, den Anweisungen seines Lehrers folgend, dem König vorgestellt wird. Ein Zeitgenosse von Rosales, der Journalist Manuel Cañete (1822–1891), äußerte sich über das Werk: »Die [Figuren] des Kaisers und seines Sohnes sind zwei Juwelen. Welche Würde in diesem alten Mann, der einst die Geschicke der Welt lenkte, nun zurückgezogen in die Klosterzelle, müde und erschöpft von menschlichen Triumphen und Heldentaten!«⁴¹

40 Vgl. Baker-Bates, Piers: »Spanish Painting. Recreating a Perceived ›Golden Age.« In: Potter, Matthew C. (Hg.): *Representing the Past in the Art of the Long Nineteenth Century. Historicism, Postmodernism, and Internationalism*. New York, London: Routledge 2022, S. 106–123, hier 108.

41 »Las [figuras] del emperador y su hijo son dos joyas. Cuanta dignidad en quel anciano, árbitro un día de los destinos del mundo, retirado al fin de la celda de un monasterio, fatigado y cansado ya de triunfos y grandezas humanas!« Cañete, Manuel: »La exposición de bellas artes de 1871.« In: *Ilustración española y americana* 19 (1871), S. 563–566, hier S. 563.

Abb. 36: Joseph-Nicolas Robert-Fleury: *Charles V at the Monastery of San Jerónimo de Yuste*, 1856, Öl auf Leinwand, 98.2 x 144cm, Wellcome Collection, London.



Wallace Collection, London: P361.

Hier wird bereits deutlich die Würde des Königs hervorgehoben, die offenbar nicht durch Alter oder die Gichterkrankung geschmälert wurde. Die Beschreibung lässt sie zwar unerwähnt, aber das Historiengemälde versteckt die Krankheit nicht. Der königliche Jagdhund ist dem kranken Herrscherfuß zur Seite gestellt und kontrastiert in seiner Wehrhaftigkeit mit dem Königskörper. Der Blick des Hundes hinauf zu seinem Herrn visualisiert auch die Treue der Untertan*innen. Der kleine, gemusterte Teppich am Boden rahmt den gichtigen Fuß geradezu. Zudem markiert er die Stelle im Raum, an welcher der Herrscher ehemals gestanden hätte, um aktiv aus dem Fenster über sein Reich – und im übertragenen Sinne in die Zukunft – zu blicken. Nun aber ist er nicht mehr in der Lage, zu stehen, und der Blick ins Rauminnere, weg vom Fenster, symbolisiert die Zurückgezogenheit des Königs. Die über die Beine gebreite Decke visualisiert den Krankheitszustand ebenfalls deutlich.⁴² Der französische Maler Joseph Nicolas Robert-Fleury (1797–1890) ging sogar

42 Bei der Gestaltung der Herrscherfigur orientierte Rosales sich am Portrait Martin Ryckaerts (1631) von Anthony van Dyck, welcher die körperliche Versehrtheit des Portraitierten

so weit, Karl V. in einer Sänfte abzubilden (Abb. 36). In einem Werk Miguel Jadrakes (1840–1919) von 1877, welches ebenfalls den König in Yuste zeigt, stellt der Künstler die Krankheit weitaus zurückgenommener dar (Abb. 37). Hier lagern die königlichen Füße lediglich auf einem dunklen Kissen am Boden. Ein Gemälde von Benito Mercadé y Fábregas (1821–1897), das die gleiche Szene wie bei Rosales jedoch gänzlich ohne Krankheitsanzeichen zeigt, wurde noch im Jahr seiner Ausstellung 1862 von Königin Isabella II. (1830–1904) gekauft (Abb. 38).⁴³

Abb. 37: Miguel Jadrake y Sánchez Ocaña: *Carlos V en Yuste*, Öl auf Leinwand, 147 x 193 cm, Museo del Prado, Madrid.



Museo del Prado, Madrid: P004826.

ten ebenfalls nicht versteckte, sondern deutlich abbildete. Vgl. Diez, José Luis/Barón, Javier (Hg.): *El siglo XIX en el Prado*. Madrid: Museo Nacional del Prado 2007, S. 217.

43 P. Baker-Bates: *Spanish Painting*. 2022, S. 117.

Abb. 38: Benito Mercadé y Fábregas: *Carlos V en el Monasterio de Yuste*, Öl auf Leinwand, 121 x 160 cm, Patrimonio Nacional, Palacio de Riofrío, Segovia.



Patrimonio Nacional. Palacio de Riofrío Segovia.

Insgesamt strebte Rosales eine besonders wahrheitsgetreue Darstellung an.⁴⁴ Die Gemälde im Hintergrund des Bildes, Tizians (gest. 1576) *Ecce Homo* von 1543 und *Maria Dolorosa* von 1555, befanden sich beide, wenn auch in anderer Hängung,⁴⁵ am Rückzugsort des Königs und referieren neben der politischen auch auf die kulturelle Hochzeit unter Karl V. Noch dazu sind die Bilder Tizians in einer Vielzahl der Werke zu sehen, welche Karl V. im Kloster in Yuste zeigen. Sie fungieren damit neben der Gichtkrankheit als visueller Marker zur Wiedererkennung des Rückzugsortes.⁴⁶ Dieser Ort verdankte den Großteil seines Ruhmes, wie Antonio Ponz (1725–1792) 1770 in seinen *Viages de España* schrieb, nicht etwa der Architektur, sondern seiner Rolle als letzte Ruhe-

44 Vgl. J. Díez/J. Barón: *El Siglo XIX en el Prado*. 2007, S. 216.

45 Baker-Bates, Piers: »The ›Cloister Life‹ of the Emperor Charles V: Art and Ideology at Yuste.« In: *Hispanic Research Journal* 14; 5 (2013), S. 427–445, hier S. 438.

46 Im Gemälde von Frans Francken II ist Karl V. beim Betrachten von Tizians *Gloria* und einem Portrait seiner verstorbenen Frau zu sehen, bei Robert-Fleury ist ebenfalls das Werk *Gloria* gezeigt. Jadraque y Sanchez Ocaña zeigt *Ecce Homo* und die *Maria Dolorosa*.

stätte Karls V.⁴⁷ Auch dies macht deutlich, dass die Örtlichkeit und der Krankheitszustand von Karl V. eng mit seinem legendenhaften Nachruhm verbunden wurden. Von napoleonischen Truppen 1809 bis auf die Grundmauern zerstört, war die Klosteranlage zu Rosales' Lebzeit bereits ruinös. Dennoch kann die Wichtigkeit dieses Ortes für die spanische Historie kaum überschätzt werden, wie ein Zitat aus Pedro Antonio de Alarcóns (1833–1891) *Viajes por España* zum Besuch der Ruine kurz nach dem Ausruf der ersten spanischen Republik 1873 zeigt:

Es gab kein Kloster in Yuste mehr, es gab keine Ordensgemeinschaften mehr in Spanien, es gab keine Monarchie mehr, es gab fast kein Vaterland mehr! Die Zeit des Untergangs war gekommen, und über den Ruinen des Werkes Ferdinands V. und Isabellas I. erhob sich in jenen Tagen (den ersten Maitagen dieses ersten Jahres der Republik) sowohl in der Extremadura als auch im Rest der spanischen Halbinsel ein Todesschrei gegen die nationale Einheit, gegen das Eigentum, gegen die Autorität, gegen die Familie, gegen jede Gottesverehrung, gegen die menschliche Gesellschaft, kurz, gegen die Gesellschaft, wie sie durch die Anstrengungen von hundert Generationen errichtet worden war.⁴⁸

Diese pathetischen Zeilen, auf welche anschließend ein Vergleich der spanischen Nation mit den Juden vor den Flüssen von Babylon folgt,⁴⁹ zeigen die Idealisierung und Heroisierung von Karl V. und Yuste im 19. Jahrhundert als Zeichen seiner endenden Herrschaft angesichts der stagnierenden politischen Situation Spaniens. Diese dezidiert hispanisch-katholischen Bildthemen, wie der Aufenthalt des Königs im Kloster in Yuste, sollten in der spanischen Malerei ein einheitliches Bild der Nation kreieren, welches keineswegs der Realität

47 Vgl. Ponz, Antonio: *Viage de España VII*, Madrid: Joachin Ibarra 1785, S. 136

48 »Ya no había Monasterio de Yuste; ya no había en España Comunidades religiosas; ya no había Monarquía; ¡casi ya no había Patria! -Los tiempos del cataclismo habían llegado, y, sobre las ruinas de la obra de Fernando V y de Isabel I, oíanse más pujantes que nunca en aquellos mismos días (los primeros días de mayo de este primer año de la República), así en Extremadura como en el resto de la Península española, gritos de muerte contra la Unidad nacional, contra la Propiedad, contra la Autoridad, contra la Familia contra todo culto a Dios, contra la sociedad humana, en fin, tal y como la habían constituido los afanes de cien generaciones.« De Alarcón, Pedro Antonio: *Viajes por España*. Madrid: Imprenta de A. Pérez Dubrul 1883, S. 72–73

49 Vgl. P. De Alarcón: *Viajes por España* 1883, S. 73.

entsprach.⁵⁰ Der König, selbst in den Niederlanden geboren, hatte seinen Sterbeort auf spanischem Grund gewählt, sodass Karl V. durch die Konzentration der spanischen Kunst auf diesen Ort zusätzlich hispanisiert wurde. Dadurch, dass Rosales die Krankheit des Königs in seiner Historie nicht ausgeblendet hat, inkludiert er sie in den Topos um Karl V. in Yuste als identitätsstiftendes Sujet, ähnlich wie die verschiedenen, zuvor zitierten Quellentexte. In einem Handbuch für spanische Historienmalerei forderte der Historienmaler, Lehrer und späterer Hofmaler Isabellas II.⁵¹ Francisco de Mendoza (1812–1885) um 1870 Realitätsnähe bis hin zum Klima des dargestellten Ortes.⁵² Von höchster Wichtigkeit war laut ihm jedoch das direkte Verständnis und das Interesse an der gezeigten Szene, denn ohne diese – und sei die Ausführung des Werks noch so gut – sinke der Wert ins Unendliche.⁵³ Der Ort des Geschehens, der königliche Rückzugsort im Kloster in Yuste, verfügte, wie gezeigt werden konnte, über eben dieses besondere Interesse: Er wurde in der Reiseliteratur aus anderen Teilen Europas mit Bewunderung bis hin zur »omantic obsession«⁵⁴ thematisiert,⁵⁵ inklusive der Beschreibung der Gichtkrankheit des Königs.⁵⁶ Dort wurde sie teils heroisch verbrämt wie etwa bei Amédée Pichot (1795–1877), der die Gicht als den einzigen Feind bezeichnete, der den König je besiegt hätte.⁵⁷ Gregor Schuhn konstatiert für diese Art des männlichen Überwindens von Krankheit in der frühneuzeitlichen und modernen Literatur:

50 Noch unter der Franco-Diktatur nutzte man die Restauration des bedeutungsvollen Ruheortes in Yuste, um es als katholisch-monarchisches Erbe eines einheitlichen Spaniens zu propagieren. Vgl. P. Baker-Bates: *Art and Ideology at Yuste*. 2013, S. 444.

51 https://aow.degruyter.com/artist/_00187296

52 Vgl. De Mendoza, Francisco: *Manual del Pintor de Historia*. Madrid: Imp. de T. Fortanet 1870, S. 32

53 De Mendoza: *Manual del Pintor*. 1870, S. 31.

54 P. Baker-Bates: *Spanish Painting*. 2022, S. 117.

55 Ford, Richard: *A Handbook for Travellers to Spain*. London: J. Murray 1878; Gachard, Louis-Prospér: *Retraite et mort de Charles-Quint au monastère de Yuste*. Gent, Leipzig: C. Muquardt 1854; Mignet, François: *Charles-Quint: son abdication, son séjour et sa mort au monastère de Yuste*. Paris: Didier 1845; Pichot, Amédée: *Charles Quint Chronique de sa vie intérieure et de sa vie politique, de son abdication et de sa retraite dans le cloître de Yuste*, Paris: Furne 1854.

56 A. Pichot: *Charles Quint Chronique*. 1854, S. 81, 92, 94, 189; F. Mignet: *Charles-Quint: son abdication*. 1854, S. 23–24, 56, 82, 115, 120.

57 A. Pichot: *Charles Quint Chronique*. 1854, S. 189.

Der kranke Mann wird im Modus des Erduldens und/oder Überwindens der Krankheit zur heroischen Figur. Insofern muss in diesem Konstrukt auch der Versuch gesehen werden, dem kranken Mann trotz Versehrtheit seine Männlichkeit zu lassen, diese sogar mythisch zu überhöhen, ja sie zu veredeln.⁵⁸

Eine solche Veredelung des Krankheitszustandes ist auch für die Darstellungen des kranken Regenten in Bild und Schrift zu verzeichnen. Die weitreichende Bewunderung der Regentschaft Karls V. fand sich im 19. Jahrhundert auch außerhalb der Landesgrenzen.⁵⁹ Exemplarisch für den englischsprachigen Raum war dafür laut Piers Baker-Bates das Erscheinen von William Sterling-Maxwells (1818–1878) Werk *The Cloister Life of Charles V.* 1852.⁶⁰ Darin wird der schlechte gesundheitliche Zustand des Königs sowie die Gicht im Speziellen thematisiert: »His constitution, naturally feeble, had been long undermined by violent attacks of gout.«⁶¹ Anschließend wird jedoch herausgestellt, wie Karl V. trotz dieser körperlichen Einschränkungen bei der Schlacht in Metz 1554 überaus erfolgreich war,⁶² sodass auch dort das heroische Ertragen und Überkommen dieser krankheitsbedingten Beeinträchtigung in den Vordergrund gestellt wurde.

Ein weiteres Beispiel für die positive Verknüpfung der Krankheit mit Wohlstand und Adel ist das frühere Werk *Albrecht und Isabella besuchen das Atelier von Peter Paul Rubens* (159.5 x 127.3 cm) des Antwerpener Künstlers Edouard Dujardin (1817–1889) von 1838 (Abb. 39). Dabei wird erneut der Blick auf eine vergangene Epoche der Habsburgerregentschaft, hier auf das 17. Jahrhundert in Belgien, gerichtet. Dargestellt ist ein imaginiertes, höfischer Besuch in der Malwerkstatt des gichtkranken Peter Paul Rubens (1577–1640), womit Dujardin auf der Salonausstellung 1838 in Gent den ersten Preis in der Kategorie Genremalerei erhielt.⁶³

58 G. Schuhen: *Natürliche Narren*. 2020, S. 64.

59 P. Baker-Bates: *Art and Ideology at Yuste*. 2013, S. 427.

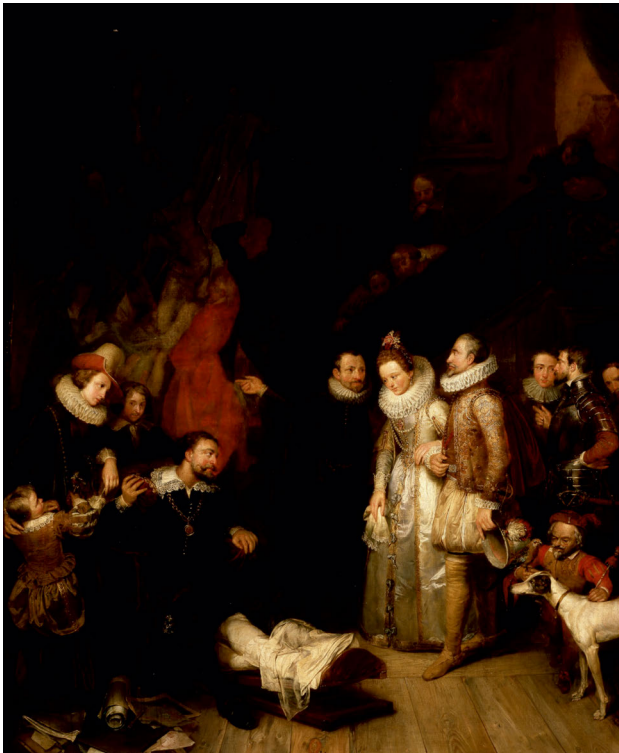
60 Vgl. ebd.

61 Stirling, Maxwell: *The Cloister Life of the Emperor Charles V.* London: John C. Nimmo 1891, S. 5.

62 M. Stirling: *The Cloister Life* 1891, S. 6.

63 o.A.: *Notice des productions de peinture, sculpture, architecture, gravure, dessin etc. d'artistes vivants, exposés au muséum de l'académie*. Gent: D.J. Vanderhaeghen-Hulin 1838, S. 60.

Abb. 39: Dujardin: *Albrecht und Isabella besuchen das Atelier von Peter Paul Rubens* 1838, Öl auf Leinwand, 159.5 x 127.3cm, Museum für Schöne Künste, Gent.



Museum für Schöne Künste, Gent: 1838-E.

Das Ölgemälde wurde daraufhin von der Genter Akademie als Organisatorin der Ausstellung angekauft und 1952 in die Sammlung des dortigen *Museums für Schöne Künste* überführt,⁶⁴ wo es bis heute zu sehen ist.⁶⁵ Es zeigt den Maler Rubens in seiner Werkstatt mit den Regentinnen der spanischen Niederlande Albrecht VII. von Habsburg (1559–1621) und Isabella Clara Eugenia von Spanien (1566–1633). Bühnenartig leiten die Holzplanken am Fußboden in den

64 Vgl. De Smet, Johan/Hoozee, Robert: *Paintings catalogue*. Volume II, 19th-20th century. Gent: MSK 2007, S. 5.

65 Vgl. J. De Smet/R. Hoozee: *Paintings catalogue*. 2007, S. 141.

erleuchteten Bildmittelgrund. Erzherzog und Infantin erscheinen leicht nach rechts aus dem Zentrum gerückt. Isabella erscheint in einem hell scheinenden Kleid in Ecrutönen, die nach ihr benannt auch als isabellfarben bekannt sind. Angelehnt an die spanische Hoftracht ist es dazu mit Rüschenkragen sowie reichen Stickereien und Perlenverzierung versehen.⁶⁶ Das lockige Haar Isabellas ist mit Blumenschmuck hochgesteckt. Zu ihrer Linken steht ihr Mann Albrecht in ebenfalls bestickter, hell-kupferfarbener Hofmode mit rotem Samtumhang, Halskrause und heller, geschlitzter Hose zu hellbraunen Lederstiefeln. In der linken Hand hält er einen abgenommenen Helm und gibt den Blick auf den Griff eines Degens frei. Unter den anderen Arm hat sich seine Gemahlin Isabella eingehakt. Rechts hinter dem Erzherzog erscheinen mehrere Personen aus dem höfischen Gefolge. Darunter sind in der rechten unteren Bildecke ein »Hofzwerg« in Narrenkostüm mit einem Eichelhäher und einem Jagdhund zu sehen. Diese Darstellung folgt der Bildtradition, die Kleinwüchsige neben großen Tieren zeigte, um ihre kleine Körpergröße besonders hervorzuheben.⁶⁷ Sie wurden ähnlich wie Haustiere zur höfischen Unterhaltung »gesammelt« und in Gemälden objektifizierend als Insignien der Macht und idealer Hofhaltung neben ihren »Besitzer*innen« dargestellt.⁶⁸

-
- 66 Borkopp-Restle, Birgit/Welzel, Barbara: »Material, Licht und Bewegung. Der vestimentäre Auftritt von Erzherzogin Isabella und Erzherzog Albrecht in ihren Staatsporträts.« In: Zitzlsperger, Philipp (Hg.): *Kleidung im Bild. Zur Ikonologie dargestellter Gewandung*. Emsdetten, Berlin: Gebr. Mann Verlag 2010, S. 99–112, hier S. 101.s
- 67 Adelson, Betty M.: *The Lives of Dwarfs. Their Journey from Public Curiosity toward Social Liberation*. London: Rutgers University Press 2005; Closet-Crane, Catherine: »Dwarfs as Seventeenth-Century Cynics at the Court of Philip IV of Spain. A Study of Velázquez' Portraits of Palace Dwarfs.« In: *Atenea. A bilingual journal of the humanities and social sciences. Special Issue on the Discourse of Disability* 25; 1 (2005), S. 155–163; Ghadessi, Toubia: »Lords and Monsters. Visible Emblems of Rule.« In: *I Tatti Studies in the Italian Renaissance* 16; 1 (2013), S. 491–523; Seemann, Eva: »Der kleine Unterschied. Zur Stellung von »Hofzwergen« an Fürstenhöfen der Frühen Neuzeit.« In: Bähr, Matthias/Kühnel, Florian (Hg.): *Verschränkte Ungleichheit. Praktiken der Intersektionalität in der Frühen Neuzeit*, Berlin: Duncker & Humblot 2018, S. 55–86.
- 68 Alonso Sanchez Coello malte zwischen 1585 und 1588 ein Gemälde von der Infantin Isabella mit der Kleinwüchsigen Magdalena Ruiz, das sich heute im Prado befindet. Siehe dazu insbesondere: Münch, Birgit Ulrike: »Idealmutter für »Hofzwerge« und Volk – Witwe im Habit der Macht. Rollenmodelle und Agitationsräume Isabella Clara Eugenia (1566–1633).« In: Stieldorf, Andrea/Dohmen, Linda/Dumitrescu, Irina et al. (Hg.): *Geschlecht macht Herrschaft – Interdisziplinäre Studien zu vormoderner Macht und Herrschaft*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2021, S. 273–294.

Auch die beiden Tiere, die mit der königlichen Jagd assoziiert sind, fungieren als solche Machtattribute.

Offensichtlich sind Isabella und Albrecht, die bekanntermaßen wichtige Mäzene Rubens' waren, in die Werkstatt gekommen, um eines seiner Kunstwerke zu sehen. Zu ihrer Seite steht Nicolaas Rockox (1560–1640), ein weiterer Mäzen des Künstlers, in dunkler Kleidung. Er zeigt herüber in die linke Bildhälfte, wo sich im Hintergrund die *Kreuzabnahme* (1611–1614) befindet. Auf einer Treppe, die im stark verschatteten Bildhintergrund verläuft, stehen vier weitere Personen, wahrscheinlich Schüler und Mitarbeiter der Werkstatt, die das Geschehen beobachten. Rubens selbst sitzt im linken Vordergrund auf einem Stuhl. Er trägt ebenfalls schwarze Kleidung mit weißem Spitzenkragen und dazu ein großes Goldmedaillon an einer Kette auf der Brust, womit der Arbeitsvertrag des Hofmalers seitens Albrechts und Isabellas besiegelt wurde.⁶⁹ In seiner rechten Hand hält er einen dunkelroten, bestickten Gegenstand aus Stoff, womöglich eine Kopfbedeckung, die er als Begrüßungsgeste dem Herrschaftspaar gegenüber abgenommen hat. Der Maler hat den gichtkranken linken Fuß auf eine erhöhte Holzapparatur gebettet. Darüber hinaus ist dieser bis zur Wade mit einem weißen Tuch bedeckt, dessen Stofflichkeit zwischen halbrtransparentem Stoff und opaker Stickerei changiert. Die Hände des Malers, die aufgrund des hellen Inkarnats im Kontrast zur dunklen Kleidung stark ins Auge fallen, wirken angeschwollen. Die Rheumatologen Jan Dequeker und Thierry Appelboom, die vor allem Rubens' Werke zur Grundlage ihrer Diagnose nahmen, halten es für wahrscheinlich, dass die Krankheit, die Rubens' Fuß befiel und zu chronischen Schmerzen führte, tatsächlich die Gicht war. Auch sie sehen dabei den Zusammenhang zwischen Krankheit und Wohlstand: »A man such as Rubens was an ideal candidate for the disease: he was wealthy and belonged to the upper class.«⁷⁰ Wohlhaben und hoher Stand werden somit erneut in kausale Beziehung zur Krankheit gebracht.⁷¹ Die Anordnung im Bild, welche den gichtkranken Fuß kompositorisch in die Nähe des Adels rückt und

69 Vgl. Brown, Christopher: »Rubens and the Archdukes.« In: Thomas, Werner/Duerloo, Luc (Hg.): *Albert & Isabella 1598–1621*. Turnhout: Brepols 1998. S. 121–135, hier S. 121.

70 Appelboom, Thierry: *Art, History and Antiquity of Rheumatic Diseases*. Brüssel: Elsevier 1987, S. 41.

71 Die Zuordnung der Gicht zum gehobenen bis adeligen Gesellschaftsstand schloss POCs weitestgehend von dieser vermeintlich aristokratischen Krankheit aus. So behauptete der bereits zitierte James Thomson: »Consumption, madness, gout and scrofula and its numerous consequences [...] are almost strangers to the inhabitants of tropical climates.« J. Thomson: *Treatise of the Diseases*. 1820, S. 130.

mit der hellen Tuch- beziehungsweise Kleiderfarbe hervorhebt, zeugen ebenso von dieser Verbindung.

Zur Salonausstellung, bei der Dujardin mit dieser Darstellung den ersten Preis gewann, war ausdrücklich ein Werk ausgeschrieben worden, welches die Gichterkrankung von Rubens zeigen sollte, es heißt im *Programme de Prix*:

Die Infanten Albrecht und Isabella sehen sich in Rubens' Atelier die Kreuzabnahme an, begleitet vom Antwerpener Bürgermeister Nicolas Rockox und anderen Personen nach Wahl des Künstlers. Der Maler, der an Gicht leidet, sitzt neben dem Gemälde in seinem Rollstuhl; einige seiner Schüler sind hinter und neben ihm platziert.⁷²

Neben Rubens' rechtem Fuß, der in einem schwarzen Seidenstrumpf und einem feinen Lederschuh steckt, liegen auf dem Boden verschiedene Mappen und gerollte Papiere. Eines trägt laut dem Genter *Museum für Schöne Künste* die Aufschrift »Peter Paul Rubens, Antwerpen, 1610«⁷³ und gehört damit zeitlich in das Jahr nach der offiziellen Ernennung Rubens' zum Hofmaler durch Isabella und Albrecht.⁷⁴ Die zeitliche Verortung des dargestellten Moments lässt sich nicht mit Sicherheit festlegen. Der Beginn von Rubens' Gichtleiden wird meistens ab 1623 datiert. Zu diesem Zeitpunkt befand sich die *Kreuzabnahme* womöglich bereits an ihrem Aufstellungsort in der Liebfrauenkathedrale von Antwerpen. Durch den Wunsch der Kombination dieser Elemente in der Ausschreibung kommt es hier zu einer Überblendung verschiedener Aspekte aus Rubens' Lebens- und Schaffenszeit, welche nicht der realen Chronologie folgen. Rubens' erste Ehefrau,⁷⁵ die hinter ihm steht, trägt ebenfalls dunkle Kleidung mit Halskrause sowie dazu einen großen Hut mit roter Krempe. Sie steht leicht vorgebeugt mit dem linken Unterarm auf die Stuhllehne ihres

72 »Les Enfants Albert et Isabelle vont voir la Descente de Croix, dans l'Atelier de Rubens, accompagnés du Bourgmestre d'Anvers Nicolas Rockox et d'autres personnages au choix de l'Artiste. Le Peintre, atteint de la goutte au pied, est assis à côté du Tableau dans son fauteuil à roulettes; quelques-uns de ses Élèves sont placés derrière lui et à ses côtés.« o.A.: Notice de productions. 1838, S. 2.

73 Vgl. J. De Smet/R. Hoozee: *Paintings Catalogue*. 2007, S. 141.

74 Banz, Claudia: *Höfisches Mäzenatentum in Brüssel*. Kardinal Antoine Perrenot de Grancelle (1517–1586) und die Erzherzöge Albrecht (1559–1621) und Isabella (1566–1633). Berlin: Gebr. Mann Verlag 2000, S. 89–90.

75 Hut und Physiognomie ähneln der Art, wie Rubens seine Frau Isabella Brandt (1591–1626) im *Doppelportrait in der Geißblattlaube* 1609 darstellte.

Ehemannes gestützt. Neben ihr steht ein Junge, der durch den angedeuteten Bartschatten eine deutliche Ähnlichkeit zum bekanntesten Rubensschüler Anthony van Dyck (1599–1641) aufweist. Er blickt die Betrachtenden direkt an, interagiert aber weder mit Rubens selbst, noch mit der Ehefrau des Malers. Isabella Brandt hält in ihrer linken Hand eine weiße Blume und reicht sie einem kleinen Kind, das sich selbst mit einer Rassel beschäftigt, während es sich in den rechten Arm der Mutter schmiegt. Der Kleidung nach zu urteilen, handelt es sich um einen der Söhne, womöglich Albert, geboren 1614.⁷⁶ Dieser erste Sohn Rubens' wurde nach dem Erzbischof (frz./engl. Albert) benannt. Die Namensverwandschaft zeugt abermals von der engen Beziehung zwischen dem Maler und dem Regenten.

Das Herrschaftspaar Isabella und Albrecht stand im Belgien des 19. Jahrhunderts für einen ersten Versuch einer unabhängigen belgischen Regierung, welche nach der Revolution 1830 schließlich zustande kam. Dadurch, dass der spanische König Phillip II. (1527–1598) seine Tochter Isabella mit Albrecht von Österreich verheiratet und dem Paar die Herrschaft über die südlichen Niederlande übertragen hatte, war er zumindest formell dem Wunsch der Aufständischen nach einer eigenen, landesansässigen Regierung nachgekommen. So wurde der vormals von Madrid aus regierte Herrschaftsbereich »unter dem Blick und der Anwesenheit seines natürlichen Herrn und Prinzen regiert.«⁷⁷ Dieser sollte, wenn das Ehepaar Kinder bekäme, in der Hand dieser belgischen Seitenlinie der Habsburger verbleiben. Ein Versprechen, das nicht eingelöst wurde, da aus der Ehe keine Nachkommen das Säuglingsalter überlebten. Dennoch wurde die Herrschaft der beiden identitätsstiftend für die politische Selbstständigkeit Belgiens: »Die Regierung der Erzherzöge Albrecht und Isabella wurde als Vorwegnahme der belgischen Monarchie gedeutet.«⁷⁸ Wichtige Aspekte, die das belgische Gedenken an die Regentschaft bis ins 19. und 20. Jahrhundert hinein prägten, waren neben dem Erringen

76 Die erste Tochter Rubens', Clara Serena, wurde 1611 geboren, verstarb jedoch 1623, weshalb sie hier womöglich nicht dargestellt wurde.

77 »se trouver régy et gouverné à la veue et par la presence de son prince et se gneur naturel«, Brants, Victor: *Recueil des ordonnances des Pays-Bas. Règne de d'Albert et Isabelle 1597–1621*. Band I; Actes du 10 septembre 1597 au 30 avril 1609. Commission royale pour la publication des anciennes des anciennes lois et ordonnances de la Belgique. Brüssel: J. Goemaere 1909, S. 7.

78 Süßmann, Johannes: »Albrecht und Isabella in Brüssel. Eine Spurensuche.« In: Kamp, Hermann/Schmitz, Sabine (Hg.): *Erinnerungsorte in Belgien. Instrumente lokaler, regionaler und nationaler Sinnstiftung*. Bielefeld: transcript 2020, S. 113–136, hier S. 114.

eines Friedens mit dem niederländischen Norden außerdem die Kulturblüte sowie die friedvolle Rekatholisierung. Denn »der ständeübergreifend-populäre Barockkatholizismus, für den Albrecht und Isabella standen, wurde im 19. Jahrhundert durchaus positiv als vorbildlich empfunden.«⁷⁹ Der Maler Rubens spielte als einer der wichtigsten Künstler in der Blütezeit der Antwerpener Malerschule ebenfalls eine große Rolle innerhalb der identitätsstiftenden Symbolik. Es war vor allem den nachdrücklichen Bitten des Herrschaftspaares zu verdanken, dass Rubens nicht wieder nach Rom gegangen war, sondern in Antwerpen blieb, um ihr Hofmaler zu werden.⁸⁰ Noch dazu teilte er die Hoffnung vieler Belgier*innen, dass die südlichen Niederlande unter ihrer Herrschaft von Spanien unabhängig werden könnten.⁸¹ Er stand nicht nur im Sinne der Kunstpatronage in enger Verbindung mit dem Erzherzog*innenpaar, sondern war dazu politisch in den Diensten der Infantin tätig. Diese schickte ihn 1623, nachdem ihr Mann zwei Jahre zuvor gestorben war und die katholischen Niederlande wieder an Spanien zurückgefallen war, nach Den Haag. Dort sollte Rubens in ihrem Auftrag geheime Friedensverhandlungen anstrengen. Dadurch kam es zwar zu einer Konferenz zwischen den Streitparteien, diese blieb allerdings erfolglos. Fünf Jahre später verhandelte er erneut auf Geheiß der Infantin zwischen Spanien und England. Rubens war nun politisch wie künstlerisch mit der Regentschaft Isabellas und Albrechts verknüpft. Dies begründete offensichtlich den Wunsch der Akademie nach einem Gemälde mit dem dargestellten Sujet als Ausdruck der belgischen Souveränität und Rückbesinnung auf ein Zeitalter politischer wie kultureller Blüte. Die Salonausstellungen waren insbesondere nach der Belgischen Revolution 1830 von einer »stark nationalen Dynamik«⁸² geprägt. Der Sammler und Förderer von Rubens' Kunst, Nicolaas Rockox, war 1590 von Isabella und Albrecht zum Ritter geschlagen worden und darüber hinaus Bürgermeister Antwerpens gewesen.⁸³ Sein politischer und kulturhistorischer Einfluss begründet womöglich, dass die Ausschreibung der Salonausstellung nach seiner Anwesenheit im Gemälde verlangte. Mit der Darstellung des dezidiert

79 J. Süßmann: Albrecht und Isabella. 2020, S. 115.

80 Vgl. C. Brown: Rubens and the Archdukes. 1998, S. 121.

81 Vgl. ebd.

82 »These salons were characterised, particularly after the Belgian Revolution of 1830, by a strong national dynamic.« J. de Smet/R. Hoozee: Paintings catalogue. 2007, S. 5.

83 Vgl. Sauerländer, Willibald/Rubens, Peter Paul: The Catholic Rubens: Saints and Martyrs. München: C.H. Beck 2014, S. 66.

katholisch-sakralen Motivs der Kreuzabnahme ist auch der Katholisierungsgedanke ins Bild gesetzt. Noch dazu ist das Abbilden des kanonischen Werks, der Kreuzabnahme Rubens', als *Aemulatio* seitens Dujardins zu verstehen, auch wenn die Maße leicht verkleinert scheinen. Dujardin selbst verbirgt sich womöglich hinter der Person, die an der rechten Bildgrenze nur als ins Bild hereinragender Kopf dargestellt ist. Vielmehr noch steht das sakrale Bildwerk direkt hinter Rubens aber stellvertretend für seine herausragende künstlerische Tätigkeit, trotz der gichtbedingten Beeinträchtigung.

Eine chronische Krankheit wie die Gicht lässt sich nach heutiger Auffassung auch unter der Kategorie von körperlicher Behinderung subsumieren. In der *Soziologie der Behinderten* definieren die Autor*innen:

Impairment (Beeinträchtigung/Schädigung): Störung auf der organischen Ebene, eine Beeinträchtigung in der Funktionsweise des Körpers, *Disability* (Behinderung): Störung auf der personalen Ebene, die jeweilige Fähigkeitseinschränkung, die das Individuum durch die Beeinträchtigung erlebt, und *Handicap* (Benachteiligung): mögliche Konsequenzen auf der sozialen Ebene, die Nachteile, die dem Individuum durch seine körperliche Beeinträchtigung im Zugang zur Gesellschaft entstehen.⁸⁴

Das Interesse der *Disability Studies* gilt der Behinderung (*disability*) und damit den systemischen Benachteiligungs- und Ausgrenzungsmechanismen von Menschen mit Beeinträchtigung. Nicht die physische oder medizinische Andersartigkeit macht die Behinderung aus, sondern soziale Barrieren, die Menschen von der Teilhabe an der Gesellschaft ausschließen, erzeugen ein ›behindertes Leben‹.

Die Heroisierung von Menschen, die ihren Alltag trotz Behinderung ›bewältigen‹, bildet mit dem Gegenentwurf der ›bemitleidenswerten‹ Person mit Behinderung zwei Pole der stereotypisierten Darstellung von Behinderung.⁸⁵

84 Cloerkes, Günther/Felkendorff, Kai/Markowetz, Reinhard: *Soziologie der Behinderten: eine Einführung*. Heidelberg: Winter Verlag 2007, S. 5.

85 Vgl. Barnes, Colin/Mercer, Geof/Shakespeare, Tom: *Exploring Disability. A sociological Introduction*. Cambridge: Polity Press 1999, S. 194–195; Longmore, Paul K.: *Screening Stereotypes. Images of Disabled People in Television and Motion Pictures*. Philadelphia: Temple University Press 2003, S. 138–139.

Diese so genannte *Pity-Hero-Trap*⁸⁶ ist in den *Disability Studies* noch nicht historisch verortet. Sie bezeichnet das Phänomen, dass Menschen mit Beeinträchtigung entweder als tragische Personen dargestellt, oder aber, wenn sie die Behinderung »überwinden«, als heroisch angesehen werden. Letztere Kategorisierung kann auch für die vorliegenden Darstellungen des 19. Jahrhunderts Anwendung finden. Dadurch, dass das Kunstwerk stellvertretend für das herausragende Können des Künstlers und die Krankheit in dieser Darstellung zusammen auftreten, wird das Überkommen der krankheitsbedingten Beeinträchtigung ins Bild gesetzt. Damit ist auch hier die von Schuhen bezeichnete »Veredelung« der Männlichkeit im Überwinden des Krankheitszustandes gegeben, wie bereits beim Bildnis von Karl V. dargelegt. Dass auch die Gichterkrankung Rubens' nicht nur wegen Realitätsnähe dargestellt wurde, sondern ausdrücklich gewünscht war, zeigt erneut den nobilitierenden Charakter der Krankheit und ihre Verbindung zu Männlichkeit, kultureller Distinktion und Wohlstand. Durch die Beifügung des sakralen Gemäldes ist zudem eine Deutung von Rubens' Leiden als *Imitatio Christi* denkbar. Auch die männlich konnotierte Idee des Künstlergenies kommt hier zum Tragen: Der deutsche Arzt Johann Wendt schrieb 1844, dass die Gicht besonders häufig »kräftige Männer im Sommer und Herbst ihres Lebens«⁸⁷ befiel und sich die Krankheit zudem oft mit der Melancholie – der Künstlerkrankheit *par excellence*⁸⁸ – abwechselte.⁸⁹ Innerhalb des Bildes steht der gichtkranke Fuß zudem den hoheitlichen Insignien des Reichtums wie Windhund und »Hofzwerg« als prominentes Symbol von Wohlstand gegenüber.

Besondere Aufmerksamkeit ist zudem auf die beiden Frauen in der dargestellten Szene zu lenken. Rubens' Ehefrau erwidert durch die Neigung des Oberkörpers die Körperhaltung der Regentin, die die einzige Person ist, die Rubens direkt ansieht und dadurch Anteil an seiner Krankheit nimmt. Alle anderen sind in Gespräche vertieft, blicken auf das Gemälde im Hintergrund oder zu anderen Personen. Der Blick der Infantin herunter zu Rubens lenkt auch den Fokus der Betrachtenden immer wieder auf sein weiß bandagiertes

86 Heindl, Nina: »Exploiting, degrading, and repellent. Against a biased interpretation of contemporary art about disability.« In: Millet-Gallant, Ann/Howie, Elizabeth (Hg.): *Disability and Art History*. London, New York: Routledge 2017, S. 29–46, hier S. 39.

87 Wendt, Johann: Die Gicht, ihre Zufälle, ihre Gefahren und ihre ärztliche Behandlung als Leitfaden am Krankenbette. Breslau: A Gosohorsky 1844, S. 29.

88 Vgl. Eichhorn, Maren/Schaschke, Bettina: *Melancholie: Genie und Wahnsinn in der Kunst*. Berlin: Hatje Cantz 2006, S. 2.

89 Vgl. J. Wendt: Die Gicht. 1844, S. 29.

Bein. Isabellas Blick herüber zu ihrer adeligen Namensvetterin setzt die beiden Frauen in besondere Beziehung zueinander. Die sich spiegelnden Körperhaltungen bei Rubens' Frau als Anzeichen liebevoller familiärer Zuneigung zu Mann und Kind können bei der Infantin als Empathie und Anteilnahme mit Rubens' Leiden gedeutet werden. Die Erzherzogin Isabella hatte bereits Erfahrung mit den Fürsorgepflichten der Gicht gemacht, als sie sich um ihren gichtkranken Vater Philipp II. in dessen letzten Lebensmonaten gekümmert hatte. In Dujardins Werk zeigen die beiden Frauen mit ihrer auf Rubens konzentrierten Haltung unterschwellig eine weibliche Fürsorge an. Beide stehen somit für das Weiblichkeitsideal der mitfühlenden, empathischen (Staats)Mutter des 19. Jahrhunderts. Die Umdeutung der kinderlosen Regentin zur »Mutter der politischen Gemeinschaft«⁹⁰ ist zudem ein Topos, der, wie Johannes Süßmann nachweisen konnte, bis heute in den ehemaligen Herrschaftsgebieten nachwirkt.⁹¹ Auf die Repräsentation der weiblichen Care-Arbeit innerhalb der Darstellungstradition der Gicht wird im anschließenden Unterkapitel verstärkt eingegangen werden. In der idealisierenden Darstellungen Dujardins lediglich angedeutet, wird weibliche Fürsorge in den karikierenden Bildfindungen, welche im Folgenden thematisiert werden, dezidiert ins Bild gesetzt.

Krankheit als Angriff auf den männlichen (Adels-)Körper

Durch die schmerzenden, geschwollenen Extremitäten sind die Gichtkranken in den folgenden Bildbeispielen meist in ihrer Bewegungsfähigkeit eingeschränkt dargestellt. Diese Inszenierung der gichtbedingten Beeinträchtigung als physische Schädigung vor der Folie eines vormals aktiven und bewegungsungehemmten Körpers bedient ein medizinisches Konzept von Behinderung, von welchem sich die *Disability Studies* zugunsten eines sozialen Modells zunehmend distanzieren wollen.⁹² Das soziale Modell grenzt

90 J. Süßmann: Albrecht und Isabella. 2020, S. 125.

91 Vgl. ebd. Zur Inszenierung der kinderlosen Herrscherin als Ideal Mutter des Volkes siehe auch: B. Münch: Ideal Mutter für Hofzwerg. 2021, S. 284–286.

92 Thomas, Carol: »Disability Theory. Key Ideas, Issues and Thinkers.« In: Barnes, Colin/Oliver, Mike/Barton, Len (Hg.): *Disability Studies Today*, Cambridge: Polity Press 2003, S. 38–57; Priestley, Mark: »Worum geht es bei den Disability Studies? Eine britische Sichtweise.« In: Waldschmidt, Anne: (Hg.): *Kulturwissenschaftliche Perspektiven der Disability Studies*, Kassel: Bifos 2003, S. 23–35. Waldschmidt, Anne: »Disability Studies: Individuelles, Soziales und/oder kulturelles Modell von Behinderung?« In: *Psychologie*

sich von dem im medizinischen Schema vorherrschenden Blick auf Behinderung als pathologische Abweichung von körperlichen Funktionsnormen ab.⁹³ In den folgenden Darstellungen wird die Gicht als eine gesellschaftliche Konstruktion und Ordnungsstruktur inszeniert, die »als Abgrenzungskategorie zur ›Normalität‹ gebraucht« wird.⁹⁴ Es wird meist von einem ehemals unversehrten Körper ausgegangen, vor dessen Hintergrund nun der deviante Gichtzustand dargestellt wird. Sie bedienen vor allem das Narrativ des medizinischen Modells der Gichtkrankheit als Schädigung des männlichen (Adels-)Körpers im Sinne des *Impairments*. Darum erscheint mir die Nutzung der Begriffe wie »Beeinträchtigung« und »Schädigung« im Folgenden für die Argumentation am zutreffendsten. Dies soll jedoch nicht bedeuten, dass sie nicht soziokulturellen Kategorisierungsprozessen unterlägen. Ähnlich wie bei der sex/gender Differenzierung wird auch Beeinträchtigung als vorausgängige, vermeintliche ›natürliche‹ Ebene gedacht, woraufhin die Behinderung auf sozialer Ebene entsteht.⁹⁵ Tatsächlich ist aber auch Beeinträchtigung »ein Diskursprodukt, auch wenn es üblicherweise nicht als soziokulturelle Kategorie wahrgenommen [wird].«⁹⁶ Innerhalb der karikierenden Gichtdarstellungen wird diese, meist als selbst herbeigeführt unterstellte, chronische Krankheit als ein eben solcher medizinisch-biologischer Ausgangspunkt der Behinderung konstruiert. In Bezug auf chronische Krankheitszustände hält der *Disability*-Forscher Colin Barnes fest: »Health is defined as a ›normal‹ and stable state, and is associated with optimum capacity. In contrast, illness is regarded as a disruptive and ›abnormal‹ condition, which renders the individual unproductive and dependent.«⁹⁷ Die Aktivität, Produktivität und Unabhän-

und Gesellschaftskritik 1 (2005), S. 9–31, hier S. 18; Siehe auch: Silvers, Anita: »An Essay on Modeling: The Social Model of Disability.« In: Ralston D. Christopher/Ho, Justin (Hg.): *Philosophical Reflections on Disability*. Dodrecht: Springer 2009, S. 19–36.

93 Vgl. <https://dista.uniability.org/glossar/soziales-modell-von-behinderung/> vom 06.12.2018.

94 Waldschmidt, Anne: »Disability Studies als interdisziplinäres Forschungsfeld.« In: Degener, Theresia/Diehl, Elke (Hg.): *Handbuch Behindertenrechtskonvention*, Bonn: bpb 2015, S. 334–344, hier S. 334.

95 Vgl. Tremain, Shelley (Hg.): *Foucault and the Government of Disability*. Ann Arbor: The University of Michigan Press 2015, S. 10; S. 623.

96 Waldschmidt, Anne: »Macht – Wissen – Körper. Anschlüsse an Michel Foucault in den Disability Studies.« In: Waldschmidt, Anne/Werner (Hg.): *Disability Studies, Kulturosoziologie und Soziologie der Behinderung: Erkundungen in einem neuen Forschungsfeld*. Bielefeld: transcript 2007, S. 55–78, hier S. 28.

97 C. Barnes/G. Mercer/T. Shakespeare: *Exploring Disability*. 1999, S. 40.

gigkeit, die dem Männlichen in den Dichotomien der Geschlechtscharaktere allgemein zugeschrieben wurde,⁹⁸ ist durch die krankheitsbedingte Beeinträchtigung beim gichtleidenden Mann nicht mehr vorhanden. Martin Dinges weist ebenfalls darauf hin, dass längere Krankheitszustände die »Umsetzung geltender Männlichkeitskonzepte« verhindern können.⁹⁹ Medizinische und gesellschaftliche Normen wurden vom männlichen Körper abgeleitet. Das Abhandenkommen der dezidiert männlichen Eigenschaften fällt somit beim kranken Mann besonders ins Gewicht. Bürgerliche Männlichkeit zeichne sich, wie von Ulrike Döcker ausgeführt, durch gesunde Disziplin und Mäßigung aus.¹⁰⁰

Damit zielt die Bildargumentation der Karikaturen auf den »unmännlichen« Zustand der Unproduktivität und Abhängigkeit der kranken Oberschichtsmitglieder. In den grafischen Bildmedien mit vorwiegend bürgerlichem Adressat*innenkreis ist der Krankheitszustand eng verwoben mit geschlechtlicher wie klassenspezifischer Identität, der karikierte Gichtige ist gleichermaßen krank, unbürgerlich und unmännlich: »Die Frage nach der Männlichkeit gehört zu den zentralen Organisationsmomenten der Gesellschaft bürgerlichen Typs. Die Aufklärung hat diese Frage dazu gemacht, weil sie die bürgerliche Gesellschaft entlang ihres Männlichkeitskonstrukts neu strukturierte.«¹⁰¹ Die physische Beeinträchtigung durch die Krankheit steht in den folgenden Kunstwerken zudem stellvertretend für ein anderes – meist moralisches – Unvermögen. Die bestehende Verbindung von Adel und Gichtkrankheit führte dazu, dass sie in satirischen Bildfindungen benutzt wurde, um die Oberschicht aus bürgerlicher Sicht aufgrund ihrer Verschwendungssucht und Maßlosigkeit zu karikieren. Ein Beispiel ist das erste Blatt *The Marriage Settlement* (304 x 249mm, Abb. 40) in der zwischen 1743 und 1745 als Subskription konzipierten Reihe von Kupferstichen, basierend auf William

98 Vgl. I. Stauffer: Weibliche Dandys. 2008, S. 72; A. Rutz: Frauen und Männer. 2021, S. 45; Siehe auch: Kühne, Thomas: »Männergeschichte als Geschlechtergeschichte.« In: Kühne, Thomas (Hg.): Männergeschichte – Geschlechtergeschichte. Männlichkeit im Wandel der Moderne. Frankfurt a.M.: Campus Verlag 1996, S. 7–30, hier S. 11.

99 Dinges, Martin: »Männlichkeiten in der Frühen Moderne. Körper, Gesundheit, Krankheit (1500–1850). Stand der Forschung und Einleitung.« In: Dinges, Martin/Pfützsch, Pierre (Hg.): Männlichkeiten der Frühen Moderne. Körper, Gesundheit, Krankheit (1500–1850). Stuttgart: Franz Steiner Verlag 2020, S. 9–54, hier 25.

100 U. Döcker: Die Ordnung der bürgerlichen Welt. 1994, S. 122.

101 W. Schmale: Geschichte der Männlichkeit. 2003, S. 154.

Hogarth's Gemäldefolge *Marriage A-la-Mode*.¹⁰² Hogarth visualisiert dabei charakterliche Verfehlungen und schlechten Lebenswandel mithilfe von »physical defects or disease.«¹⁰³ Die Bildserie thematisiert Geldgier und Kulturlosigkeit, Unmoral und Verschwendungssucht des Adels, indem sie das Leben eines jungen Paares abbildet. Dieses wurde gemäß den Gepflogenheiten der Oberschicht von den Vätern der Eheleute zwangsverheiratet und fällt in der Narration besonders durch maßloses Feiern, Geldverprassen und außereheliche Affären auf. Dabei wird von Hogarth nicht nur die Aristokratie kritisiert: Der schwindende Luxus, der unmoralisch-ausschweifende Lebensstil und heuchlerische Sittenkodex des Adels wird mit der kleingeistigen Scheinmoral des Bürgertums konfrontiert.¹⁰⁴

Auf dem ersten Blatt der Serie ist ein gichtleidender Adeliger, der Earl of Squanderfield zu sehen.¹⁰⁵ Links im Bild sitzt er unter einem großen Baldachin und neben einem Fenster an einem kleinen runden Tisch. Durch das Fenster sieht man ein unfertiges Bauwerk, für dessen Fertigstellung er dringend Geld benötigt.¹⁰⁶ Dies ist dadurch erkennbar, dass ein Mann von rechts an den Earl herantritt und ihm die Hypothek über den Tisch reicht. Ein weiterer vor dem Fenster begutachtet die Pläne für das Bauwerk, das zu allem Überfluss noch den Regeln der Architektur widerspricht.¹⁰⁷

102 Grundlegend für die Interpretationen von Hogarth's *Marriage A-la-Mode* ist bis heute die Literatur von Ronald Paulson, siehe: Paulson, Ronald: *Hogarth: His Life, Art and Times*. 2 Bände, New Haven, London: Yale University Press 1971; Paulson, Ronald: *Hogarth's Graphic Works*. London: Yale University Press 1989; Paulson, Ronald: *Hogarth: High Art and Low, 1732–1750*. Cambridge: Rutgers University Press 1992; Siehe auch Egerton, Judy: *Hogarth's Marriage A-la-Mode*. London: National Gallery Publications 1997; Busch, Werner: *Englishness: Beiträge zur englischen Kunst des 18. Jahrhunderts von Hogarth bis Romney*. Berlin u.a.: Deutscher Kunstverlag 2010, S. 39–46.

103 Haslam, Fiona: *From Hogarth to Rowlandson. Medicine in Art in Eighteenth-Century Britain*. Liverpool: Liverpool University Press 1996, S. 102.

104 Krymanski, Bernd: »Der pädophile Adelsspross. Warum die arrangierte Ehe »nach der Mode« scheitern musste. Eine Neubewertung von Hogarth's *Marriage A-la-Mode* aus sexualgeschichtlicher Sicht zum 250jährigen Todestag des Künstlers.« In: Joost, Ulrich/Moenninghoff, Burkhard/Spicker, Friedemann (Hg.): *Lichtenberg-Jahrbuch 2013*. Heidelberg: Winter Verlag 2015, S. 57–142, hier S. 59.

105 Vgl. R. Paulson: *Hogarth: High Art and Low*. 1992, S. 217.

106 B. Krymanski: *Der pädophile Adelsspross*. 2015, S. 60.

107 Vgl. J. Egerton: *Hogarth's Marriage A-la-Mode*. 1997, S. 15.

Abb. 40: Gérard Jean-Baptiste Scotin nach: William Hogarth: *Marriage a la Mode*, Blatt I: *The Marriage Settlement*, 1743–1745, Kupferstich, 385 x 465 mm, Metropolitan Museum of Art, New York.



Metropolitan Museum of Art, New York. Harris Brisbane Dick Fund: 32.35(8).

Aus diesen Geldnöten resultiert der Wunsch des Earls, seinen Sohn mit der Tochter eines reichen Kaufmanns zu verheiraten. Der Brautvater, der wiederum seine Tochter für den höheren gesellschaftlichen Rang in die Ehe gibt,¹⁰⁸ sitzt weiter rechts im Bild, dem Earl am Tisch gegenüber. Auf diesem sind bereits Münzen aufgehäuft und der Vater der Braut hält den Ehevertrag in den Händen.¹⁰⁹ Die zukünftigen Eheleute könnten nicht weniger aneinander interessiert sein: Einander die Rücken zuwendend, sitzen sie rechts im Bild. Die Kaufmannstochter spielt mit dem Ehering, der auf ein Tuch aufgezogen ist, während sie den Einflüsterungen des Anwalts Silvertongue zuhört.¹¹⁰ Der Viscount Squanderfield betrachtet sich geistesabwesend in einem Spiegel und greift zu einer Dose Schnupftabak. Diese weist, genau wie seine lächerliche,

108 Vgl. F. Haslam: *From Hogarth to Rowlandson*. 1996, S. 101.

109 Vgl. J. Egerton: *Hogarth's Marriage A-la-Mode*. 1997, S. 14.

110 Der Name wird erst in einem späteren Blatt bekannt. Vgl. J. Egerton: *Hogarth's Marriage A-la-Mode*. 1997, S. 17–18.

französierte Aufmachung mit Zopf und überdimensionierter Schleife,¹¹¹ auf schlechte Manieren und den fehlenden Geschmack der Adelsfamilie hin.¹¹² Ein Fleck an seinem Hals deutet dazu eine mögliche Syphilisinfektion an,¹¹³ die er sich durch voreheliche Ausschweifungen zugezogen haben könnte. Zwei aneinander gekettete Hunde im rechten Bildvordergrund stehen stellvertretend für das Schicksal der jungen Eheleute und präfigurieren, neben den unheilvollen Bildmotiven an den Wänden im Raum,¹¹⁴ das tragische Ende des Paares.¹¹⁵

Während der Verhandlungen zu der arrangierten Ehe seines Sohnes ruht der verbundene Fuß des Earl of Squanderfield auf einem gepolsterten Hocker. Die Tatsache, dass »to squander«, auf Deutsch »verprassen« bedeutet, zeigt neben der Gichtkrankheit bereits die verschwenderische Natur dieses Mitgliedes der Oberschicht. Gleichzeitig verweist der Earl auf den Familienstammbaum, der neben seinen Füßen ausgerollt liegt und ihn als Nachkömmling von William dem Eroberer ausweist.¹¹⁶ Diese räumliche Nähe zwischen dem Dokument und dem gichtigen Fuß erwecken den Eindruck, adelige Abstammung und Gichterkrankung bedingen einander.¹¹⁷ Auch die kleine Krone, welche auf

111 Vgl. ebd. S. 16; Busch, Werner: »Lektüreprobleme bei Hogarth: Zur Mehrdeutigkeit realistischer Kunst.« In: Möller, Joachim (Hg.): *Hogarth in Context. Ten Essays and a Bibliography*. Marburg: Jonas Verlag 1996, S. 17–35, hier S. 20–21.

112 In ähnlicher Aufmachung, jedoch noch pointierter erscheint der Herr in Hogarths *Taste in High Life* (1742), als Repräsentant von schlechtem – unenglischem – Geschmack und devianter Männlichkeit dargestellt. Vgl. Kepetzi, Ekaterini: »William Hogarths *Taste in High Life*. Normierungsprozesse und Repräsentationen von Männlichkeit im 18. Jahrhundert.« In: Hecht, Lisa/Ziegler, Hendrik (Hg.): *Queerness in der Kunst der Frühen Neuzeit?* Köln: Böhlau 2023, S. 285–311, hier S. 291–292.

113 Vgl. Lowe, N.F.: »The Meaning of Venereal Disease in Hogarth's Graphic Art.« In: Merians, Linda E. (Hg.): *The Secret Malady: Venereal Disease in Eighteenth-Century Britain and France*, Lexington: University Press of Kentucky 1996, S. 168–183, hier S. 174; Lowe, N.F.: »Hogarth, Beauty Spots, and sexually transmitted Diseases.« In: *British Journal for Eighteenth Century Studies* 15; 1 (1992), S. 71–79; Vgl. auch: J. Egerton: *Hogarth's Marriage A-la-Mode*. 1997, S. 17.

114 Darunter sind, neben einem Bildnis des Earls als Jupiter, ein schreiendes Gorgonenhaupt, das *Massaker der Unschuldigen* um 1611, *David im Kampf mit Goliath*, 1616 (beides Rubens), Judith, die Holofernes köpft, Kain und Abel, der heilige Sebastian von Pfeilen durchbohrt und Darstellungen vom Martyrium der heiligen Agnes sowie des heiligen Laurenz'. Vgl. R. Paulson: *Hogarth: High Art and Low*. 1992, S. 218–226.

115 Vgl. F. Haslam: *From Hogarth to Rowlandson*. 1996, S. 104; Paulson 1992, S. 216–218.

116 Vgl. B. Krymanski: *Der päophile Adelsspross*. 2015, S. 60.

117 Vgl. D. Solkin: *The fetish over the fireplace*. 2000, S. 28.

dem Fußhocker angebracht ist, zeigt den vermeintlich kausalen Zusammenhang zwischen Adel und der Krankheit, die auch als »nobleman's disease« bekannt war.¹¹⁸ Der phallische Stamm, der auf dem Dokument ausgerechnet aus dem Unterleib des Eroberers erwächst, führt damit auch sexuelle Konnotationen der Gichtkrankheit ins Bild. Das großformatige Portrait in der Mitte zeigt den jungen Earl als »Feldherrn und blitzeschleudernden Jupiter.«¹¹⁹ Als lächerliches Symbol potenter Manneskraft zeigt Hogarth darauf zwischen den Beinen und unter dem Umhang des Earls eine feuernde Kanone. Wie Bernd Krymanski ausführt, ist von dieser sinnbildlichen Virilität jedoch nicht mehr viel übrig, wie die Krücken und der verbundene Fuß des Earls deutlich zeigen.¹²⁰ Dadurch sind Gichterkrankung, hohes Alter und damit eingebüßte sexuelle Leistungsfähigkeit in eine visuelle Argumentationslinie gebracht – eine Bildformel, die auch in der Bildsatire des 19. Jahrhunderts mehrfach aufgegriffen wurde, wie an späterer Stelle noch gezeigt werden wird. Die allgemein verständlichen Zeichen der Gicht, wie beispielsweise der hochgelagerte und bandagierte Fuß, repräsentierten im 18. Jahrhundert die Folgen von »a lifetime of folly«, ¹²¹ welches auch Promiskuität beinhalten konnte. Damit wird die vermeintlich venerische Krankheit des Vaters visuell mit der des Sohnes verbunden und letzterer muss somit schon jetzt für die Verfehlungen seines Vaters büßen.¹²² Dieser Umstand setzt sich in der nächsten Generation fort, denn im letzten Bild der Reihe ist das (womöglich uneheliche) Kind der Kaufmannstochter mit syphilitischen Flecken und Beinschiene ebenfalls als physisch beeinträchtigt dargestellt. Die Narration der *Marriage A-la-Mode* ist allgemein von Dummheiten und undurchdachten Entschlüssen aller Beteiligten geprägt. Eine arrangierte Ehe aus monetären Beweggründen in diesem ersten Bild ist dabei die erste vieler schlechter Entscheidungen, welche das junge Paar zu Ehebruch, Krankheit und letztendlich in den vorzeitigen Tod führen wird.¹²³ Körperliche Krankheiten sind bei Hogarth immer visueller Marker für

118 F. Haslam: From Hogarth to Rowlandson. 1996, S. 120.

119 Vgl. Wykes, David: »Hogarth and Rigaud: One Portrait.« In: Notes and Queries 36; 4 (1989), S. 470-475.

120 B. Krymanski: Der pädophile Adelsspross. 2005, S. 64.

121 F. Haslam: From Hogarth to Rowlandson. 1996, S. 188.

122 Vgl. R. Paulson: Hogarth: High Art and Low. 1992, S. 217.

123 Vgl. ebd. S. 207-208.

falsches Handeln,¹²⁴ sodass die Gicht auch hier als dezidiert männliche Adelskrankheit und Negativfolie für bürgerliche Moral gedeutet werden kann.

Neben der Verschwendungssucht wurden auch die Schmerzen, die die Kranken erleiden, zum Anlass für humoristische Darstellungen genommen. Satire und zum Teil auch düsterer Humor waren unter Adeligen wie auch Bürgerlichen im 17. und 18. Jahrhundert Teil des Lebens.¹²⁵ Oft gerieten Gichtleidende in den Fokus solcher Späße.¹²⁶ Ein Beispiel dafür bildet eine Porzellanplastik Johann Joachim Kaendlers (1706–1775), welche einen »Podograisten«,¹²⁷ einen Gichtkranken darstellt (Abb. 41).

Abb. 41: Johann Joachim Kaendler: Der Gichtleidende, 1731–1770, um 1745(?), o.M. Science Museum, London.



Board of Trustees of the Science Museum/
Science & Society Picture Library: A641077. All
rights reserved.

Abb. 42: Johann Joachim Kaendler: Porzellanfigur eines Gichtkranken, 1745–1750, Meissener Porzellan, Höhe 19,4cm, Wadsworth Atheneum Museum of Art, Hartford Connecticut.



Wadsworth Atheneum Museum of Art,
Hartford Connecticut: 1917.1431.

-
- 124 Zur Krankheit als prominentes Zeichen für moralische Verstöße in Hogarths *Modern Moral Subjects*. Vgl. D. Solkin: The fetish over the fireplace. 2000, S. 27.
- 125 Adams, Yvonne: Meissen Figures 1730–1775, The Kaendler Years. Atglen: Schiffer Publishing. 2001, S. 105.
- 126 Richards, Sarah: Eighteenth-century Ceramics: Products for a Civilised Society. Manchester: Manchester University Press 1999, S. 164.
- 127 Pietsch, Ulrich: Die Arbeitsberichte des Meissener Porzellanmodelleurs Johann Joachim Kaendler 1706–1775. Leipzig: Edition Leipzig 2002, S. 110.

Sie zeigt eine Figurengruppe von drei Personen auf einem mit Blättern und Blüten belegten Schollensockel. In der Mitte sitzt ein Herr in einem altrosafarbenen, goldstaffierten Schlafrock auf einem Polsterhocker. Zu seinen Füßen, von denen der eine noch in einem roten Pantoffel steckt, kniet zu seiner Linken eine fein gekleidete Dame in einem geblühten Kleid und behandelt den offenbar gichtigen Fuß des Mannes mit einer Kompresse. Ihr Blick geht zu den Betrachtenden, fast als erwarte sie eine Reaktion. Auf der anderen Seite sitzt ein Knabe, ebenfalls im goldverzierten Schlafmantel, auf einem Stuhl und isst Brei aus einer Schüssel. Der gichtige Fuß des Mannes ist hier nicht geschwollen oder unansehnlich dargestellt. Lediglich die abgespreizte Großzehe, die wie auch die anderen Zehen detailliert herausgearbeitet und rosa angehaucht ist, sowie der zum Schrei geöffnete rote Mund des Mannes zeugen von den Schmerzen seiner Krankheit.

In den Arbeitsberichten Kaendlers ist für Oktober 1745 Folgendes vermerkt: »Eine Gruppe im Modell zerschnitten, welche einen Podograisten so auf einem Cannapee schreyend sietzet, und ein Frauenzimmer nebst unterschiedliche Wein Poutellien neben sich hat, zum Waaren Laager.«¹²⁸ Diese Beschreibung lässt den Knaben in der Figurengruppe unerwähnt und bezieht sich wahrscheinlich auf eine weitere – womöglich frühere – Version dieser Porzellanplastik (Höhe 19,4cm), in welcher der Junge fehlt und an seiner Statt eine große Zahl an Weinflaschen steht (Abb. 42). Die Flaschen, welche sich in der älteren Version neben dem Mann auf dem Polsterhocker befinden, sind mit kleinen Banderolen beschriftet und lassen auf der einen das Wort ›Spiritus‹ erkennen. Dieser wurde zur Behandlung der Gicht in Umschlägen benutzt.¹²⁹ Die Weinflaschen in der neueren, überarbeiteten Figurengruppe verweisen hingegen eher auf den Auslöser der gichtbedingten Schmerzen – den übermäßigen Genuss von Alkohol. Durch den anwesenden kleinen Jungen aber wird ein weiterer Aspekt der Gicht angeführt, nämlich der, dass sie oft vom Vater an den Sohn vererbt wird, wie es vor allem aus vielen Adelsfamilien bekannt war.¹³⁰ Der linke Fuß des Knaben scheint in einem etwas größeren Schuh zu stecken als der rechte und verweist womöglich auf eine zukünftige

128 U. Pietsch: Die Arbeitsberichte. 2002, S. 110.

129 Hahn, Eduard/Holfert, Johann: Spezialitäten und Geheimmittel: ihre Herkunft und Zusammensetzung; eine Sammlung von Analysen und Gutachten. Bearbeitet von G. Arends, Berlin: Springer 1906, S. 85.

130 Zur Gicht als Erbkrankheit bei Adelsfamilien siehe: R. Klußmann: Gicht – Gier – Größe. 1998, S. 41–148.

Gichterkrankung. Der milchige Brei, den der Junge zu sich nimmt, könnte eine Diätmaßnahme zur Behandlung der Krankheit sein, da Gichtkranken oft eine auf Milchprodukten basierende Ernährung empfohlen wurde.¹³¹ Eine weitere Flasche ist in der Hand des Mannes über der Schulter der Dame angedeutet.

Die Kleinplastiken, die Johann Joachim Kaendler in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts für die Meißener Porzellanmanufaktur schuf, werden allgemein als »künstlerischer Höhepunkt der europäischen Porzellanplastik« angesehen.¹³² Aufgrund der hohen künstlerischen Qualität und der beeindruckenden Zahl der Werke gilt Kaendler als bedeutendster Porzellanmodelleur des 18. Jahrhunderts.¹³³ Vor allem die weite Verbreitung seiner Werke in ganz Europa bezeugt deren große Beliebtheit in aristokratischen Kreisen.¹³⁴ Die detailliert gearbeiteten Figurengruppen Kaendlers lassen eine Betrachtung der Gegenstände auf geringe Distanz in privaten Kabinetten vermuten.¹³⁵ Porzellansammlungen, welche in Kabinetten fürstlicher Schlösser zur Schau gestellt wurden, waren im 18. Jahrhundert in Mode.¹³⁶ Dort waren die Bildthemen weniger den gesellschaftlichen Konventionen und Bildungsidealen der Historie unterworfen.¹³⁷

Bemerkenswert ist, dass gerade im »feinen« Material des Porzellans der Fuß zwar unbedeckt, aber dennoch nicht unansehnlich dargestellt ist und somit das Dekorurn gewahrt wird. Dadurch wird der zum Schrei geöffnete Mund des Mannes symptomatisch für den Krankheitszustand und stellt damit den Schmerz aspekt weiter in den Vordergrund. Den vordergründig als dekorativ bezeichneten Werken des Rokokos sowie Kaendlers Werken im

131 D. Mertz: Betrachtung der Gicht. 1990, S. 18.

132 U. Pietsch: Die Arbeitsberichte. 2002, S. 7.

133 Kaendlers kleinfigürliches Œuvre umfasste neben einer Vielzahl an Tierdarstellungen, insbesondere Krinolinegruppen, benannt nach den Krinolineröcken der Damen, Figuren der Commedia dell'Arte, Volkstypen, Allegorien und mythologische Figuren sowie Darstellungen von Berufsgruppen wie etwa Handwerker, Soldaten, Händler, Jäger. Vgl. U. Pietsch: Die Arbeitsberichte. 2002, S. 7.

134 Vgl. Andres-Avedo, Sarah-Katharina/Ottomeyer, Hans (Hg.): Invention & Vollendung. München: Arnoldsche 2006, S. 226.

135 Vgl. Braun, Peter/Tänzer, Klaus/Kändler, Johann Joachim: Form vollendet: Johann Joachim Kaendler als Modellmeister der Meissener Porzellan-Manufaktur (=Meissener Manuskripte/Sonderheft 18). Meissen: Staatliche Porzellanmanufaktur 2006, S. 32.

136 Vgl. Schönberger, Arno/Soehner, Halldor (Hg.): Die Welt des Rokoko. Kunst und Kultur des 18. Jahrhunderts. München: Callwey 1960, S. 59.

137 Vgl. S. Andres-Avedo/H. Ottomeyer: Invention & Vollendung. 2016, S. 14.

Speziellen werden oftmals Tiefsinnigkeit oder (sozial-)kritische Botschaften abgesprochen.¹³⁸ Diese Einschätzung greift bei dem vorliegenden Gegenstand jedoch zu kurz. Kaendler kannte die Dresdener Hofgesellschaft gut,¹³⁹ die er mit genauer Beobachtungsgabe und Humor darzustellen verstand.¹⁴⁰

Die Kleinplastik Kaendlers zeigt zudem eine Übereinstimmung in der Motivik zu Hogarths Werk, welches spätestens ab Juni 1745 als komplette Grafikserie im Umlauf war.¹⁴¹ Die beiden dargestellten Männer ähneln sich in Physiognomie und Kleidung, wenn auch die Aufmachung von Hogarths Earl weit übertriebener dargestellt ist.¹⁴² Ob Kaendler Hogarths Komposition als Vorbild genutzt hat, muss im Bereich der Spekulation bleiben. Dennoch zeugen die Gestaltung von Person und Kleidung von dem Wissen um die vermeintlich kausale Verbindung von hohem Gesellschaftsstand und Gichterkrankung und der damit einhergehenden Darstellungstradition der Gicht. Was bei Hogarth scharfe Kritik an der Aristokratie und ein Vorwurf von Selbstverschulden und Kurzsichtigkeit ist, erscheint bei Kaendler deutlich abgemildert, jedoch nicht vollständig verschwunden. Kaendler hebt hier durch den theatralischen Ausdruck des Schmerzes die humoristische Komponente der Krankheit hervor. In dem geöffneten Mund und der sich windenden Haltung des Gichtkranken lassen sich zudem unterschwellige Parallelen zur Haltung der berühmten Laokoon-Figur¹⁴³ erkennen, welche eben für das Ertragen unsag-

138 Vgl. ebd. S. 127 sowie P. Braun/K. Tänzer/J. Kändler: Form vollendet. 2006, S. 35–36.

139 Vgl. Menzhausen, Ingelore: In Porzellan verzaubert. Die Figuren Johann Joachim Kändlers in Meissen aus der Sammlung Pauls-Eisenbeiss. Basel: Wiese 1993, S. 34.

140 Vgl. S. Andres-Avedo/H. Ottomeyer: Invention & Vollendung. 2016, S. 226.

141 Vgl. J. Egerton: Hogarth's Marriage A-la-Mode. 1997, S. 12.

142 Vgl. ebd. S. 15.

143 Die bereits in der Antike geschätzte Figurengruppe und ihr Wiederauffinden 1506 hatten enormen Einfluss auf die Kunsttheorie. Als wichtigste Vertreter zu nennen sind: Lessing, Gotthold Ephraim: Laokoon oder über die Grenzen der Mahlerey und Poesie: Mit beyläufigen Erläuterungen verschiedener Punkte der alten Kunstgeschichte, Berlin, Boston: De Gruyter 2021; Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst. Reprint. Berlin, Boston: De Gruyter 2020; Goethe, Johann Wolfgang von: »Über Laokoon.« In: Seidel, Siegfried (Hg.): Berliner Ausgabe. Kunsttheoretische Schriften und Übersetzungen. Band 19, Berlin: Aufbau Verlag 1960, S. 129–141. Die Skulpturengruppe beeinflusste auch maßgeblich die Bildende Kunst, siehe auszugsweise: Schmälzle, Christoph: Laokoon in der Frühen Neuzeit. Frankfurt a.M., Basel: Wallstein Verlag 2018; Zahn, Manuel: Laokoon. Eine Entdeckungsreise durch die Jahrhunderte. Petersberg: Michael Imhof Verlag 2024.

barer Schmerzen und Virilität stand.¹⁴⁴ Diese kompositorische Referenz, versetzt in das häusliche Umfeld der unangenehmen, aber nicht lebensbedrohlichen Gichterkrankung und ihrer Versorgung, potenziert die Lächerlichkeit des Verhaltens des Gichtkranken. Der sterbende Laokoon und seine Söhne wurden dazu besonders mit dem moral-ästhetischen und anthropologischen Phänomen des Mitleids in Zusammenhang gebracht.¹⁴⁵ Fragend geht der Blick der sich kümmernden Dame bei Kaendlers Porzellangruppe zu den Betrachtenden, um dort eine Reaktion zu erzeugen.

Körperliche Einschränkungen und damit einhergehende Behinderung waren auch Thema der Karikatur.¹⁴⁶ Diese Verbindung rührt unter anderem von der tradierten Gleichsetzung körperlicher Andersartigkeit zu moralischer Abweichung her.¹⁴⁷ Sie bestand bereits zur Zeit der Antike,¹⁴⁸ setzte sich über das Mittelalter¹⁴⁹ und die Frühe Neuzeit¹⁵⁰ bis in die Moderne fort.¹⁵¹ Bei der Karikatur und ihren Vorläufern existierten zwei »Stoßrichtungen«: Sie richteten

144 Vgl. Meyer, Anne-Rose: *Homo Dolorosus. Körper – Schmerz – Ästhetik*. München: Wilhelm Fink Verlag 2011, S. 117.

145 Vgl. A. Meyer: *Homo Dolorosus*. 2011, S. 139.

146 Gottwald, Claudia: »Behinderung in der Karikatur. Zum Verhältnis von Hässlichkeit, Komik und Behinderung in der Geschichte der Karikatur.« In: Ochsner, Beate/Grebe Anna (Hg.): *Andere Bilder. Zur Produktion von Behinderung in der visuellen Kultur. (=Disability Studies. Körper – Macht – Differenz; Band 8)* Bielefeld: transcript 2013, S. 117–132, S. 131.

147 Vgl. Neumann, Josef N.: »Der mißgebildete Mensch. Gesellschaftliche Verhaltensweisen und moralische Bewertungen von der Antike bis zur frühen Neuzeit.« In: Hagner, Michael (Hg.): *Der Falsche Körper. Beiträge zu einer Geschichte der Monstrositäten*, Göttingen: Wallstein Verlag 2005, S. 21–44, hier S. 27.

148 Vgl. J. Neumann: *Der mißgebildete Mensch*. 2005, S. 28.

149 Exemplarisch bei Thomas von Aquin, siehe: Aquin, Thomas von: *Über die Wahrheit. Quaestiones disputate de veritate*. In Übersetzung von Edith Stein, Wiesbaden: Matrix Verlag 2013, 22,1-12, S. 666; Siehe auch: Antunes, Gabriela: »Entstellte Schönheiten. Überlegungen zum mittelalterlichen Bezug zwischen Hässlichkeit des Körpers und Schönheit der Seele.« In: Antunes, Gabriela/Reich, Björn/Stange, Carmen (Hg.): *(De)formierte Körper 2: Die Wahrnehmung und das Andere im Mittelalter*, Göttingen: Universitätsverlag Göttingen 2014, S. 35–48, hier S. 40.

150 Vgl. Eco, Umberto (Hg.): *Die Geschichte der Hässlichkeit*. München: Hanser Verlag 2007, S. 152; Siehe auch: V. Fasshauer: *Wahre Charaktere, gute Karikaturen*. 2016, S. 28; S. Valchos: *Die Krankheit des Bösen*. 2021, S. 127–152.

151 Vgl. R. Meyer: *Operative Porträts*. 2019, S. 92.

sich entweder gegen marginalisierte Gruppen, die sich nicht wehren konnten, oder gegen Mächtige, um sie zu schmähen.¹⁵²

Damit lassen sich Karikaturen als Mittel sozialer Ausgrenzung von denjenigen als Mittel sozialer Kritik abgrenzen. Während erstere eine Minorität als das Andere markieren und sich gegen Außenseiter und gesellschaftlich niedrigstehende richten, üben letztere moralische Kritik an Mächtigen und Herrschenden bzw. gesellschaftlichen Bedingungen und enthalten also subversive Elemente.¹⁵³

Dieser zweiten Kategorie gehören auch die hier aufgeführten Bildbeispiele an: Intersektional betrachtet, ergibt sich zwar auf der körperlichen Ebene eine Beeinträchtigung, die visuell als physische Schädigung dargestellt wird, auf der Geschlechts- wie Standesebene nehmen die Dargestellten durch männliches Adelsgeschlecht eine privilegierte Stellung ein. Auf diesen Gesellschaftsstand beziehungsweise die männlichen Geschlechtszugehörigkeit zielt die Kritik der Darstellungen und wird mit dem Krankheitszustand »angegriffen«. Schon die frühneuzeitliche romanische Literatur hatte kranke Männer lediglich als Witzfiguren thematisiert. Prominentes Beispiel für belustigende, pathologisierte Männlichkeit in der Literatur ist Cervantes *Don Quijote*, der ganz offensichtlich (psychisch) krank ist.¹⁵⁴ In der so genannten »Grebrestenkomik« werden Menschen mit körperlichen und geistigen Beeinträchtigungen als »natürliche Narren« dargestellt, welche im Gegensatz zu höfischen Narren ihre Stellung nicht erst durch absichtlich belustigende Aufführungen bekamen.¹⁵⁵ Kranke Männer galten bereits dort als Abweichung von den körperlichen Idealen und Normvorstellungen:

Die Ideale der heroisch-ritterlichen und später heroisch-galanten Männlichkeit ließen bis zum Ende des *Ancien Régime* keine Ausnahmen zu, so dass von diesen Leitbildern abweichende männliche Figuren nur aus den unteren Ständen kommen konnten und an deren legitimem literarischen Ort, der

152 Vgl. C. Gottwald: Behinderung in der Karikatur. 2013, S. 118.

153 Ebd. S. 119.

154 Vgl. G. Schuhen: Natürliche Narren 2020, S. 62. Als weitere literarische Beispiele nennt Schuhen François-René de Chateaubriands (1768–1848) *René* (1802), Benjamin Constant (1767–1830) *Adolphe* (1816).

155 Vgl. G. Schuhen: Natürliche Narren. 2020, S. 59.

Volks- und Lachkultur, gattungsspezifisch als Objekte des Spotts narrativiert wurden.¹⁵⁶

Karl Heinrich Heydenreich (1764–1801) folgte dieser Kategorisierung der natürlichen ›Narren‹ und bezeichnete in seiner *Philosophie über die Leiden der Menschheit* 1789 Gichtkranke als menschliche »Carricaturen« und »moralische Mißgeburten.«¹⁵⁷ Vor allem in der letzten Bezeichnung wird die Idee einer Ablesbarkeit vom Körper mit Rückschluss auf die Moral der Kranken, geprägt durch die medizinisch-anthropologischen Vorstellungen dieser Zeit, deutlich. Mit der Aufweichung der Ständehierarchien nach der Französischen Revolution entstammten die natürlichen Narren bald auch den oberen Gesellschaftsschichten, deren überkommene Verhaltensweisen nun von bürgerlicher Perspektive aus kritisiert und belacht wurden. Dabei eignete sich die Gicht als Krankheit des Übermaßes besonders als visueller Marker für unbürgerliche Körperlichkeit und Männlichkeit.

Im Gegensatz zu den sozialkritischen Blättern Hogarths trifft Kaendler mit seinen Kleinplastiken Bildaussagen aus dem Blickwinkel derjenigen, die sich die kostspielige Anschaffung der Meißner Porzellankunst leisten konnten. Dabei handelte es sich meist um Mitglieder des geadelten Bürgertums oder der Aristokratie.¹⁵⁸ Daher scheint es zuerst verwunderlich, dass sich die Porzellanfigur des Gichtleidenden über einen Vertreter eben dieses Standes lustig macht. Jedoch bestand, wie bereits eingangs erwähnt wurde, auch eine positive Umdeutung der Gichtkrankheit aufgrund ihrer hohen Inzidenz bei Männern des Adelsstandes. Dadurch lässt sich die Porzellanplastik Kaendlers nicht eindeutig der negativen oder positiven Deutung der Gichterkrankung zuordnen, sondern thematisiert Annehmlichkeiten des hohen Standes und ihre negativen Folgen. Zwar wird der Adelige und seine Schmerzen der Lächerlichkeit preisgegeben, jedoch nimmt die Tatsache, dass es sich um eine ›Luxuskrankheit‹ handelt, dem Witz ein wenig die Schärfe. Der französische Dichter Louis Coquelet (1676-1754) beschrieb die Gicht in seinem Gedicht *Eloge de la Goute* 1727. Dabei zeigt er, indem er bei der Bezeichnung der Krankheit *goutte* das Wort *goute* für Geschmack verwendet, bereits die Entstehung der

156 M. Dinges: Männlichkeiten und Care. 2020, S. 38.

157 Heydenreich, Karl Heinrich: *Philosophie über die Leiden der Menschheit: ein Lesebuch für Glückliche und Unglückliche, speculativen und populären Inhalts II*, Leipzig: Leupold 1798, S. 210.

158 P. Braun/K. Tänzer/J. Kändler: *Form vollendet*. 2006 S. 35.

Gicht durch eine Vorliebe für Genussmittel. Dies begründet er damit, dass »man sie Gicht [goute] nennt, weil sie uns einen vorzüglichen Geschmack [gôut] für alles verleiht, was den Geist und die Sinne betören kann.«¹⁵⁹ Dazu beschreibt er das Verhalten gegenüber Gichtkranken:

Mit welcher Bescheidenheit & Rücksichtnahme nähert man sich dem geringsten Gichtkranken? Würde man nicht sagen, dass man sich einer Hoheit oder Eminenz nähert? Man spricht nur mit Respekt und Sanftmut mit ihm; die Frau, die Kinder, seine Freunde, seine Diener, die alle auf seine kleinsten Bedürfnisse achten, kommen seinen Wünschen unaufhörlich zuvor. Mit welcher Leichtigkeit, mit welcher Rücksichtnahme wird er berührt und behandelt!¹⁶⁰

Weiter heißt es:

Die Gicht ist nicht abstoßend wie Lepra oder Krätze, nicht lästig wie Husten oder Bauchschmerzen, nicht ansteckend wie die Pest, Purpur oder Dysenterie, nicht furchteinflößend wie die Epilepsie oder Tollwut. Es ist wahr, dass ein Gichtiger manchmal Grimassen schneidet, aber wie vergnüglich sind diese Grimassen, wie komisch sind sie! Es ist zum Teil aus Neugier, dass, wenn man erfährt, dass ein Mann an Gicht erkrankt ist, alle seine Freunde in Scharen zu ihm laufen, um ihn zu besuchen. Man ist begeistert, die Haltung und die Mienen des gichtigen Herrn zu sehen; Es ist ein kurioser Anblick, diesen durch seine Pelze verehrten Mann so wundersam in einem Sessel sitzen zu sehen [...].¹⁶¹

159 »[Q]u'on l'apelle Goute, parce qu'elle nous rend un goût exquis pour tout ce qui peut flairer l'esprit & les sens.« Coquelet, Louis: *Eloge de la Goute*. Nouvelle Edition. Paris: Antoine de Heuqueville 1737, S. 14.

160 »Avec quelle modestie & avec quel ménagement n'approche-t-on pas du moindre Gouteux? ne diroit on pas qu'on approche de quelque Altesse ou de quelque Eminence? On ne lui parle qu'avec respect & avec douceur; la femme, les enfants, ses amis, ses domestiques, tous attentifs à ses moindres besoins préviennent incessamment ses désirs.« L. Coquelet: *Eloge de la Goute*. 1737, S. 8.

161 »La goutte n'est ni dégoûtante comme la lèpre ou la gale, ni incommode comme la toux ou le cours de ventre, ni contagieuse comme la peste, pourpre, ou la dissenterie, ni assureuse comme la mal caduc ou la rage. Il est vrai qu'un Gouteux fait quelquefois de grimaces, mais qu'elles sont plaisantes ces grimaces! qu'elles sont comiques! c'est en partie par curiosité pour les voir, que lorsqu'on apprend qu'un homme commence à être attaqué de la Goute, tous ses amis en foule courent lui rendre visite. l'on est ravi de voir la contenance & les mines de M. le Gouteux; c'est une spectacle curieux de voir

Es war gut möglich, dass der Gichtige aufgrund solcher distinguierenden Bewertungen seines Leidens mit anderen über sich selbst lachte. Auch Coquelet gibt in seinem Gedicht zu: »man lacht und er selbst lacht meistens zuerst über seine groteske Haltung und seine Gestikulation, die ihn zum Lachen bringen.«¹⁶² Außerdem wird die Gichtkrankheit in ihren Vorzügen gegenüber anderen Krankheiten als »lustig oder spaßig« bezeichnet. Die Gicht schien also nicht mit Geringschätzung für den Kranken, wie es bei den anderen erwähnten Leiden der Fall war, einherzugehen, sondern brachte noch besondere Fürsorge mit sich. Sie ist nicht nur Beeinträchtigung, sondern auch Distinktionsmerkmal. Ausgehend von der Porzellanplastik sowie dem zitierten Gedicht soll im Folgenden auf die Bedeutung der weiblich konnotierten Krankenfürsorge innerhalb der Darstellungstradition der Gicht eingegangen werden.

Die bereits erwähnte betonte Empfindsamkeit, welche sich zunehmend in der höfischen Gesellschaft des Rokokos etablierte, führte zu weniger starrem Zeremoniell zugunsten von mehr Intimität innerhalb der Adelsfamilien.¹⁶³ Keandlers Porzellanplastik zeigt die Krankenfürsorge als Aufgabe der Frauen in der Familie und spiegelt damit die tradierten Genderrollen ihrer Entstehungszeit wider.¹⁶⁴ Solche Care-Arbeit¹⁶⁵ wie Kranken- und Altenpflege wurde mit der Entstehung der bereits beschriebenen Geschlechtscharaktere ebenso wie Kindererziehung an Konzeptionen von Weiblichkeit geknüpft.¹⁶⁶ Demnach eigneten sich Frauen aufgrund ihrer angeblich naturgegebenen erhöhten Emotionalität, Empathie und Zugewandtheit besonders für diese Arbeit.¹⁶⁷ Sie wurde zudem nicht als Arbeit deklariert, sondern galt als weib-

cet homme vénérable par ses fourures, répandu bizarement dans un fauteuil [...].« Ebd. S. 14–15.

162 »On rit & il rit lui-même le plus souvent le premier ses attitudes grotesques et de les gesticulations réjouissantes.« Ebd., S. 15.

163 Vgl. A. Schöneberger/H. Soehner: Die Welt des Rokoko. 1960, S. 87

164 Vgl. M. Stolberg: Homo patiens. 2003, S. 79.

165 Vgl. Scheele, Alexandra: »Arbeit und Geschlecht: Erwerbsarbeit, Hausarbeit und Care.« In: Kortendiek, Beate/Rieggraf, Birgit/Sabisch, Katja (Hg.): Handbuch interdisziplinäre Geschlechterforschung. (=Geschlecht und Gesellschaft, Band 65), Wiesbaden: Springer 2019, S. 763–772, hier S. 767.

166 Vgl. Rieggraf, Birgit: »Care, Care-Arbeit und Geschlecht: gesellschaftliche Veränderungen und theoretischer Auseinandersetzungen.« In: Kortendiek, Beate/Rieggraf, Birgit/Sabisch, Katja (Hg.): Handbuch interdisziplinäre Geschlechterforschung. (=Geschlecht und Gesellschaft, Band 65), Wiesbaden: Springer 2019, S. 763–772, hier S. 764.

167 Vgl. K. Hausen: Die Polarisierung der Geschlechtscharaktere. 1976, S. 367.

licher »Liebesdienst.«¹⁶⁸ Die Idee der liebevollen Familie entstand vor allem durch das Erstarken der bürgerlichen Familien im Europa des 17. und 18. Jahrhunderts.¹⁶⁹ Zwar wurde Fürsorgearbeit »immer auch schon von Männern«¹⁷⁰ genauso wie Erwerbstätigkeit auch von Frauen geleistet, jedoch wurde dies durch »die normativen Zuschreibungen an die Geschlechter überdeckt.«¹⁷¹ Als neues Ideal wurde Empfindsamkeit im 18. Jahrhundert vor allem von Frauen erwartet.¹⁷² Das Bild der harmonischen Familie wurde zu einem tugendhaften Leitmotiv,¹⁷³ welches in dem Frauenideal der liebenswürdigen, jugendlichen, anmutigen und zarten Mutter und später in entsprechenden »Mutter-Portraits« kulminierte.¹⁷⁴ Genauso zeichnet Coquelet im Gedicht nicht nur ein überaus positives Bild des Gichtkranken als »verehrungswerten Mann«, der dazu noch über Diener verfügt, sondern beschreibt zugleich die familiäre Umsorgung des Kranken, welche an erster Stelle durch die Frau erfolgt. Historikerin Joanna Burke bemerkt ebenfalls, dass die Rollen des Leidenden sowie die der Kümmernden innerhalb der Darstellungstradition der Gicht geschlechtlich markiert sind.¹⁷⁵ Gerade durch die Bewegungsunfähigkeit, die sich aus Gichterkrankung der Füße ergab, ist in Bildnissen der Krankheit oftmals auch die einhergehende Fürsorgearbeit mit dargestellt. Dies ist auch

-
- 168 Vgl. Bock, Gisela/Duden, Barbara: »Arbeit aus Liebe – Liebe als Arbeit. Zur Entstehung der Hausarbeit im Kapitalismus.« In: Gruppe Berliner Dozentinnen (Hg.): *Frauen und Wissenschaft. Beiträge zur Berliner Sommeruniversität für Frauen*, Juli 1976. Berlin: Courage Verlag 1977, S. 118–199, hier S. 121.
- 169 Vgl. G. Bock/B. Duden: *Arbeit aus Liebe*. 1977, S. 122.
- 170 Dinges, Martin (Hg.): *Männlichkeiten und Care. Selbstsorge, Familiensorge, Gesellschaftssorge*. Basel: Beltz Juventa 2020, S. 8–9.
- 171 M. Dinges: *Männlichkeiten und Care*. 2020, S. 8–9. Fallbeispiele dazu liefert Trepp, Anne-Charlott: »Männerwelten privat: Vaterschaft im späten 18. und 19. Jahrhundert.« In: Kühne, Thomas (Hg.): *Männergeschichte – Geschlechtergeschichte. Männlichkeit im Wandel der Moderne*. Frankfurt, New York: Campus Verlag 1996, S. 31–50.
- 172 Vgl. Kraut, Gisela: »Weibliche Masken. Zum allegorischen Frauenbild des späten 18. Jahrhunderts.« In: Schmidt-Linsenhoff, Viktoria: *Sklavin oder Bürgerin. Französische Revolution und Neue Weiblichkeit 1760–1830*. Frankfurt: Jonas Verlag 1989, S. 340–357, hier S. 341.
- 173 Vgl. A. Schöneberger/H. Soehner: *Die Welt des Rokoko*. 1960, S. 88–89.
- 174 Vgl. Wenzel, Michael/Kunze, Max (Hg.): *Frauenbilder: antike Bildwelten und weibliche Lebenswelten im 18. Jahrhundert*. Ruppolding und Mainz: Franz Philipp Rutzen 2008, S. 17.
- 175 Vgl. Burke, Joanna: »The Sensible and Insensible Body. A Visual Essay.« In: *19: Interdisciplinary Studies in the Long Nineteenth Century* 15 (2012), S. 1–15, hier S. 4.

auf Titelblättern zu Gesundheitsratgebern des 19. Jahrhunderts zu sehen,¹⁷⁶ in denen sich die Frau um den fußkranken Mann kümmert. Das weibliche Umsorgen des bewegungsunfähigen Mannes war damit ebenso prägend für die Krankheitsbilder der Gicht.

Abb. 43: Thomas Rowlandson: *Comfort in The Gout*, 1785, Radierung, 255 x 352mm, Metropolitan Museum of Art, New York.



Metropolitan Museum of Art, New York: 59.533.115.

Nach Burke ist der Gichtleidende fast immer ein Mann mittleren Alters, welcher von einer jungen, attraktiven Frau umsorgt wird.¹⁷⁷ Sie bemerkt weiter, dass bei der Gicht die Beziehung, die aus der Sorge für den Kranken entsteht, der Krankheit einen Aspekt von Geselligkeit verleiht.¹⁷⁸ Gerade in der adeligen Oberschicht entstand durch die gesellschaftlich empfundene Pflicht von Krankenbesuchen so etwas wie eine »Krankenbettgesellschaft.«¹⁷⁹ Zwar ist die Krankenfürsorge als Liebesdienst positiv konnotiert. Die Inanspruchnahme aufgrund der krankheitsbedingten Beeinträchtigung ist aber wiederum

176 So beispielsweise bei o.V.: *Domestic Medicine or the Family Medical Adviser; A Manual of Health*. London, Ward, Lock & Co. 1843 sowie Maginn, Alexander Brunett: *Medical Adviser*. London, J. Williams, 1825.

177 Vgl. J. Burke: *The Sensible and Insensible Body*. 2012, S. 4.

178 Vgl. ebd. S. 3.

179 M. Stolberg: *Homo patiens*. 2003, S. 76.

negativ dargestellt. Die Pflegebedürftigkeit der reichen, gichtkranken Männer wird somit in Karikaturen als Angriffspunkt genutzt. Dies wird beispielsweise in einer Grafik von Thomas Rowlandson (1756–1827) mit dem Titel *Comfort in the Gout* (255 x 352mm) 1785 auf satirische Art auf die Spitze getrieben (Abb. 43). Dort sitzt in der linken Bildhälfte ein beliebter Mann in einem großen Sessel und hat den geschwellenen, linken Fuß auf einen Hocker gelegt. Seine rechte Hand, die auf der Armlehne des Sessels liegt, ist ebenfalls dick und angeschwollen. Von rechts tritt eine junge Frau an ihn heran und beugt sich zu ihm herunter, um seine Hand zu halten. Das tief dekolletierte Kleid der Frau entblößt einen Großteil ihrer Brust, die sich direkt vor dem aufgequollenen Gesicht des Mannes befindet. Die Frau scheint zudem noch sehr viel jünger als der Mann zu sein. Die beiden zeichnen sich in Alter, Körperfülle und Attraktivität als »ungleiches Paar«¹⁸⁰ – ein Motiv mit langer kunsthistorischer Tradition – aus.¹⁸¹ Durch dieses Bildzitat kontrastiert Rowlandson akademischen Kanon mit satirischer Abweichung,¹⁸² die die Gattung der Karikatur darstellt. Hinter der Dame treten im rechten Bildteil Bedienstete herbei. Als erstes eine weitere Frau, die dem Mann großzügig Wein einschenkt. Rechts im Bild stellt ein weiterer Bediensteter eine große Terrine auf den Tisch, auf dem bereits weitere Speisen stehen. Vor dem Tisch liegen Hund und Katze, schlafend aneinandergeschmiegt. Diese zeigen weiter den verschwenderischen Umgang mit Lebens- und Genussmittel. Denn sogar die Haustiere, die offenbar viele Essenreste bekommen haben, sind von üppiger Körperfülle. Zudem zeigt das freundschaftliche Beieinander dieser vom Wesen her unterschiedlichen Jagdtiere den generell »unnatürlichen« Zustand im hier dargestellten Haushalt an. Links neben dem gichtigen Mann steht auf einem kleineren Tisch noch ein Teller Suppe, der offensichtlich verschmäht wurde, genauso wie die Schrift zu »Treat[ments] of Gout«, die nebst Krücken am Boden liegt. Der Mann hat offensichtlich kein Interesse daran, seine Krankheit zu heilen, weshalb auch, denn – so suggeriert der ironische Titel – er findet großen Komfort in seiner Krankheit: Die liebevolle Ansprache und Zuneigung von seiner Frau sowie das

180 Rowlandson griff das Thema des ungleichen Paares mehrfach auf. Beispielsweise: *Lust and Avarice*, 1788, Metropolitan Museum of Art, New York. Vgl. Busch, Werner: »Die englische Karikatur in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Ansätze zu einer Entwicklungsgeschichte.« In: Zeitschrift für Kunstgeschichte 40 (1977), S. 227–244, hier S. 241.

181 Vgl. Pigler, Andor: Barockthemen. Budapest: Akademiai Kiado 1974, S. 568–570

182 Vgl. Janke, Karl: Thomas Rowlandson. Grazie, Galanterie, Groteske – englische Bildsatire zwischen Rokoko und Romantik. Hannover: Schölersche GmbH & Co. KG 2001, S. 11.

bequeme Einnehmen großer Mengen an Speisen und Getränken. In seinen Darstellungen, die satirisch englische Bade- und Heilstätten thematisieren, zeigt Rowlandson ebenfalls eine Vielzahl beliebter Gichtkranker, die aufgrund ihrer Krankheit die Annehmlichkeiten des englischen Kurortes Bath in Anspruch nehmen.¹⁸³ »Rowlandson, amongst others, highlighted the kind of life-style which continued to be followed by these sufferers – the style which had contributed to their disability in the first place.«¹⁸⁴ Dieser *Lifestyle* war ganz offensichtlich nur den höheren Gesellschaftsschichten vorbehalten und zeigt sich in Rowlandsons Karikaturen aus bürgerlicher Sicht als krankmachende Genußsucht der Aristokratie.

In dieser Art der Darstellung ist der gichtkranke Mann zudem meist von so beliebter Statur, dass seine Bewegungsfähigkeit weiter eingeschränkt und er deshalb gänzlich auf die Dienste anderer angewiesen ist. Damit wurde auch Übergewicht als visueller Marker innerhalb der Motivgeschichte der Gicht pathologisiert: Die Antike und Frühe Neuzeit hatte Adipositas noch nicht als Krankheit kategorisiert, aber ab dem 17. Jahrhundert begann man von staatlicher Seite »Mäßigungs-, Gesundheits- und Sittlichkeitsvorstellungen«¹⁸⁵ hinsichtlich der Ernährung durchzusetzen. Wie bereits eingangs beschrieben, war der Verzehr von Nahrung und Alkohol in enormen Mengen kulturhistorisch männlich gegendert. In der Selbstaffirmation des männlichen Bürgertums wurde der »fresssüchtige«, gierige Esser der kulinarische Gegenpart des bürgerlichen Genießers, welcher die Umgangsformen befolgte, langsam und in kleinen Bissen zu speisen.¹⁸⁶ Die wiederholten Ermahnungen in Benimmbüchern zeugen jedoch davon, dass auch der Mittelstand nicht immer dem Rat der Mäßigung folgte.¹⁸⁷ Ab der zweiten Hälfte des 19. Jahr-

183 Rowlandson: *The Comforts of Bath* 1789. Dort auch teilweise mit Darstellungen Gichtiger im Kontext des »ungleichen Paares«. Vgl. Paulson, Ronald: Rowlandson. A new interpretation. London: Studio Vista 1972, S. 93.

184 F. Haslam: From Hogarth to Rowlandson. 1996, S. 188.

185 Klotter, Christoph: »Mächtiges Fressen. Adipositas als historisches Dispositiv.« In: Schuller, Alexander: Verschlemmte Welt. Essen und Trinken historisch-anthropologisch. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1994, S. 132–149, hier S. 138.

186 Vgl. U. Döcker: Die Ordnung der bürgerlichen Welt. 1994, S. 122.

187 »Lasse nie einen besonderen Appetit nach einer Speise blicken, denn das verkündigt den Mann ohne Welt.«; »Bitte dir nicht leicht um zweitemale von einem Gerichte aus, und überlasse, wenn von einer Delikatesse nur wenig her gegeben wird, Andern und höheren davon zu nehmen.« o.A.: Regeln der Höflichkeit. Wien: Joseph Gerold 1804, S. 20, S. 21.

hunderts erschienen immer mehr Schriftwerke zur den zeitgenössischen, medizinisch-diätetischen Diskussionen über die richtige Ernährungsart.¹⁸⁸ In Christoph Höflingers (1795–1873) Anstandsregeln heißt es beispielsweise besonders eingängig: »Halte Maß in Speis und Trank, so wirst du alt und niemals krank.«¹⁸⁹ Zuwiderhandeln und vermeintlich ausschließlich daraus resultierende Fettleibigkeit wurde somit zunehmend pathologisiert.¹⁹⁰ In den 1880er Jahren wurden von Versicherungen Gesundheitsrisiken aufgrund von Körpergewicht anhand von Größe-Gewicht-Tabellen festgelegt.¹⁹¹ Die Vermessungen des »Idealkörpers« orientierten sich an »weißen« Männern der Mittelklasse.¹⁹² Der gesunde, bürgerliche Männerkörper wurde zur gesundheitlichen Norm erhoben, der reiche Gichtkranke erhält dadurch die Rolle des pathologischen »Anderen«.

In dieser Logik ist der Gichtige durch fehlende Selbstkontrolle seiner Genusssucht so krank und dick geworden, dass er nun ohnmächtig auf die Fürsorge seiner (weiblichen) Familienmitglieder angewiesen ist. Dabei hat der karikierte, fettleibige Gichtkranke oftmals nicht nur einen Teil der Kontrolle über seinen Körper verloren, sondern mit den Einbußen in der Bewegungsfreiheit gleichermaßen die »Kontrolle« über seinen Haushalt inklusive seiner (Haus-)Frau. Dies ist in einer weiteren Karikatur von Thomas Rowlandson mit dem Titel *Careless Attention* (325 x 405mm) von 1789 dargestellt (Abb. 44). Der dicke Gichtige, der gleich zwei bandagierte Füße hat, sitzt leicht aus der Bildmitte nach links gerückt in einem großen, grünen Polstersessel. Er trägt einen gemusterten Hausrock und eine rote Schlafmütze, dazu eine blaue Weste, die sich über seine beleibte Körpermitte spannt. In heller Aufregung wendet der Mann sich zur linken Bildseite, wo ein großer Wasserkessel auf rötlich-lodernden Kohlen überkocht und seinen Inhalt bereits auf einen der gichtgeplagten Füße ergießt. Sein Unbehagen darüber zeichnet sich deutlich im schmerzverzerrten Gesicht und den erhobenen, geballten Fäusten des

188 Vgl. U. Döcker: Die Ordnung der bürgerlichen Welt. 1994, S. 126.

189 Höflinger, Christoph: Anstandsregeln. Regensburg u. a.: Friedrich Pustet 1885, S. 3–4.

190 April Herndon ging 2002 der Frage nach, inwieweit die Kategorisierungen von Übergewicht und Disability zusammengehören. Vgl. Herndon, April: »Disparate but Disabled: Fat Embodiment and Disability Studies.« In: NSWA Journal 14; 3 (2002), S. 120–137.

191 Vgl. Mackert, Nina: »Übergewicht.« In: Herrmann, Anja/Kim, Tae Jun/Kindinger, Evangelia u. a. (Hg.): Fat Studies. Ein Glossar. Bielefeld: transcript 2022, S. 273–276, hier S. 274.

192 Vgl. ebd.

Mannes ab. Mit dem anderen Fuß hat er noch dazu einen Tisch auf der rechten Seite umgestoßen, sodass eine Menge Teller und Tassen bereits zu Boden gefallen sind.

Abb. 44: Thomas Rowlandson: *Careless Attention*, 1789, kolorierter Kupferstich, 325 x 405mm, Metropolitan Museum of Art, New York.



Metropolitan Museum of Art, New York: 59.533.327.

Hinter ihm an der Wand hängt eine Karte und ein übergroßes Thermometer, die eventuell auf den positiven Einfluss von mediterranem Klima und die damit verbundenen Kuraufhalte der Oberschicht hinweisen. Die Krücken, welche neben einem Nachtopf am linken Bildrand zu sehen sind, scheinen zu weit weg zu stehen, um dem Mann hilfreich zu sein. Mitten in dieser Unordnung, erschrocken über den daraus entstandenen Lärm, steht eine Katze vor den Füßen des Gichtkranken. Rechts öffnet sich die Tür und eine junge Bedienstete oder Ehefrau, nach der der verzweifelte Kranke offenbar über das Ziehen an einer Schnur gerufen hat, kommt mit einem Teller Gebäck herein.

Deren Aufmerksamkeit gilt jedoch keineswegs dem kranken, in Bedrängnis geratenen Hausherrn, sondern dem jungen Liebhaber, der sie von hinten umfasst. Der Kontrollverlust des Gichtkranken über sein Gehvermögen wird hier ausgeweitet auf einen allgemeinen Verlust der Souveränität, dargestellt in seinem Missgeschick mit dem überkochenden Wasser sowie dem Unvermögen, sein Dienstpersonal zu beherrschen. Diese krankheitsbedingte Ohnmacht,¹⁹³ die den genderspezifischen Zuschreibungen an konventionelle Männlichkeit zuwiderläuft, ist damit das Element der Lächerlichkeit. Da die Krankheit durch übermäßigen Genuss und Wohlstand als selbst herbeigeführt dargestellt ist,¹⁹⁴ hier durch Körperfülle und dem Tafelgeschirr auf dem Boden, ist die Krankheit erneut visuelles Vehikel der Oberschichtskritik. Die liebevolle Zuneigung, die durch die Care-Arbeit der Bediensteten eigentlich dem Kranken zugutekommen sollte, hier aber in erotisierter Weise dem jungen Mann zukommt, verbildlicht zusätzlich eine Schmähung der Männlichkeit durch das Verhalten der Frau. Gregor Schuhen konstatiert:

Im Hinblick auf Männlichkeit, Körper und Krankheit kann vorläufig festgehalten werden, dass im Narrativ heroischer Männlichkeit, das stark verkürzt durch Ehre, Ritterlichkeit, Tapferkeit, Stärke und sexuelle Potenz gekennzeichnet ist, Schilderungen von Krankheit oder körperlichen Gebrechen keinen Platz haben.¹⁹⁵

Eben letzteres Merkmal dieser Männlichkeit, die sexuelle Leistungsfähigkeit, wird dem alten Gichtleidenden, wie bereits bei Hogarth gezeigt, häufig abgesprochen. Im »männlichen Koordinatensystem«¹⁹⁶ zwischen Ehre und Schande spielt der männliche Körper ebenso wie die sexuelle Leistungskraft eine übergeordnete Rolle: »Der Körper ist nicht nur das Medium zur Erlangung von

193 Vgl. W.S.C. Copeman: *A Short History of the Gout*. 2021, S. 82–83.

194 In der *Wellcome Collection* befindet sich eine weitere Version dieser Grafik mit einer von Theodore Hook beigefügten Bildunterschrift »Chacun à son Goût.« Übersetzt »Jeder nach seinem Geschmack« referiert das Wortspiel vom französischen Wort für Geschmack und dem englischen »Gout« für Gicht auf die enge Verbindung der Krankheit mit kulinarischer Genusssucht. Vgl. Grego, Joseph: *Rowlandson the Caricaturist. A Selection from His Works, with Anecdotal Descriptions of His Famous Caricatures and a Sketch of His Life, Times, and Contemporaries*, Band 1, New York: Chatto and Windus 1880, S. 67.

195 G. Schuhen: *Natürliche Narren*. 2020, S. 61–62.

196 H. Velten, *Vormoderne Männlichkeit*. 2021, S. 3.

Ehre im Kampf [...], sondern auch von Ehre als performativem Zentrum der Sichtbarkeit und sexuellen Potenz des Mannes im Blick der Frau.«¹⁹⁷

Abb. 45: Cornelis Troost: *Der reiche Podagrakranke ausgelacht von einer jungen Frau*, 1706–1750, Rötzelzeichnung, 196 x 312mm, Rijksmuseum, Amsterdam.



Rijksmuseum, Amsterdam: RP-T-1884-A-415.

Wie ungnädig dieser weibliche Blick auf den Gichtkranken ausfallen kann, zeigt auch die Rötzelzeichnung (196 x 312mm) von Cornelis Troost (1696–1750) eines »reichen Podagra-Kranken«¹⁹⁸ aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts (Abb. 45). Darin sitzt links im Bild ein älterer Herr mit gelockter Perücke auf einem reich verzierten Stuhl an einem Tisch, sein linkes Bein mit bandagiertem Fuß lagert auf einem weiteren Stuhl. Neben dem gesunden Fuß, den er am Boden aufgestellt hat, liegen mehrere Geldsäcke, auf die der Herr im Zeigegestus verweist. Einen weiteren hält er zudem in seiner linken Hand. Über ihm an der Wand ist ein Fantasie-Wappen dargestellt, in dessen oberer Hälfte ein ovaler Gegenstand von einem Stab durchbohrt ist, eventuell mit sexueller Konnotation, darunter ist eine Sense dargestellt. Vor dem älteren Mann, rechts im Bild,

197 Ebd. S. 5.

198 Der ganze Titel lautet: *Der reiche Podagra-Kranke, ausgelacht von einer jungen Frau*, im Original: *De rijke podagralijder, uitgelachen door een jonge vrouw*, siehe Rijksmuseum: <https://www.rijksmuseum.nl/nl/collectie/RP-T-1884-A-415>

steht eine junge Frau, die mit ausgestreckten Zeigefingern auf den Mann deutet und ihn auslacht. Neben ihr steht ein deutlich jüngerer Herr, der sich ebenso über das Schicksal des Gichtkranken amüsiert. Die Kleidung des jüngeren Paares scheint dynamisch in Bewegung dargestellt, worin sie sich deutlich vom Hausmantel des Podagra-Leidenden unterscheidet. Jugendliche, aktive und begehrenswerte Männlichkeit ist hier einer alten, gebrechlichen gegenübergestellt, die – auch wenn sie über hohes finanzielles Kapital verfügt – anscheinend nicht attraktiv genug für die junge Dame zu sein scheint. Das lachende junge Paar spiegelt dabei die beabsichtige Reaktion der Betrachtenden. Dass auf das krankheitsbedingte, sexuelle Unvermögen des Gichtkranken nur noch das baldige Ableben folgt, ist womöglich mit der Sense im Wappen angedeutet. Die Lächerlichkeit des Gichtkranken als ›natürlicher‹ Narr wird hier durch die Rolle als eventuell ›gehörnter‹, aber mindestens verlachter (Ehe-)Mann noch weiter potenziert. Männlicher Ehrverlust durch die Untreue der Frau zeichnete sich bereits in der Frühen Neuzeit durch zwei Aspekte aus: »A man whose wife was known to have committed adultery was perceived as lacking in two ways: he was deemed neither able to physically satisfy his wife (otherwise why should she stray?), nor was he considered capable of keeping any kind of order in his household.«¹⁹⁹ Ausgehend von einem vermeintlich physischen Unvermögen wird dieses auch hier, wie bei den bewegungsunfähigen Gichtigen, ausgeweitet auf einen generellen Verlust der Kontrolle als männlicher Vorstand des Haushalts. Die Gichterkrankung steht in engem Verhältnis zum Reichtum, aber ebenso zum Alter und schwindender Attraktivität. Zudem ist die Frau hier an vorderster Stelle diejenige, die die Männlichkeit des Kranken durch ihre Ablehnung herabwürdigt.

Auch der Klerus blieb nicht von satirischen Darstellungen mit der Gichterkrankheit verschont. Der französische Maler Jean-Georges Vibert, auch Jehan-Georges Vibert (1840–1902), wurde bekannt durch seine vielen humoristischen Darstellung von Kardinälen. Clotilde Roth-Meyer Berry stellt zusammenfassend fest: »Indeed, Vibert's most famous paintings show monks and cardinals in humorous situations. His work denounced their vanity,

199 Matthews Grieco, Sara F.: »Introduction: Sexual Transgression as Social Metaphor.« In: Matthews Grieco, Sara F. (Hg.): *Cuckoldry, Impotence and Adultery in Europe (15th-17th Century)*. New York: Routledge 2014, S. 1–10, hier S. 1.

haughtiness, love of good food, and even their stupidity.«²⁰⁰ In *The Diet* (71 x 61cm) aus dem späten 19. Jahrhundert ist ein Kardinal in einem reich ausgestatteten Raum zu sehen (Abb. 46).

Abb. 46: Georges Jehan Vibert: *The Diet (Au Regime)*, spätes 19. Jahrhundert., Öl auf Leinwand, 71 x 61cm, Collection of Fred and Sherry Ross, New Jersey.



Collection of Fred and Sherry Ross, New Jersey.

200 Roth-Meyer Berry, Clothilde: »Beyond Devilish Humor: The Serious Side of Jehan-Georges Vibert, ›Painter of Cardinals‹.« In: Getty Research Journal 9 (2017), S. 39–56, hier S. 43.

Er sitzt in der Mittelsenkrechten des Werks im schmalen Hochformat. Der Bildhintergrund verläuft nach rechts ansteigend, diagonal zur Bildfläche. Dort öffnet sich in der linken Hälfte der Blick in einen langen Korridor, rechts ist ein Kamin und darüber kunstvoll gefertigte Steinreliefs abgebildet. Der rotgewandete Kardinal sitzt auf einem aufwändig gefertigten Polsterstuhl. Auf einem kleinen Hocker zu seiner Rechten liegt ein aufgeschlagenes Buch, auf der anderen Seite sieht man einen großen Tisch, dessen Beine mit Voluten verziert und in Gold gefasst sind. Darauf stehen deutlich zu sehen ein großer Krug Milch und ein Teller mit Gebäck. Eins der Gebäckteile hat der Geistliche sich bereits genommen und taucht es mit rollenden Augen in ein Glas Milch. Dabei handelt es sich offensichtlich um die titelgebende Diätmaßnahme zur Behandlung der Gichtkrankheit, die an dem auf ein grünes Samtkissen gebetteten, rechten Fuß zu erkennen ist. Links im Hintergrund, am Ende des Flurs sieht man gleichzeitig drei Bedienstete, die Speisen und größere Mengen Wein heraustragen, welche vorher womöglich Teil der täglichen Mahlzeiten des Kardinals waren. Der allgegenwärtige Luxus in Einrichtung, Menge an Speisen und Gewandung des Kardinals sowie dem Vorhandensein der Bediensteten stehen in amüsantem Kontrast zu der auferlegten kulinarischen Mäßigung. Der sichtbare Unmut darüber im Gesicht des Kardinals soll zur Belustigung der Betrachtenden beitragen. Kardinäle, die durch ihr unchristliches Verhalten und dem Genuss allzu irdischer Freuden dem Spott preisgegeben werden, waren in Viberts Œuvre so omnipräsent, dass man das Rot, welches er zum Malen der Roben verwendete, bald Vibert-Rot nannte.²⁰¹ Vibert selbst veröffentlichte 1902 ein umfangreiches Schriftwerk über seine Malerei, in der er unter den 333 Bildbeschreibungen auch eine zu diesem Werk einfügte.²⁰² Um den Humor Viberts und des Gemäldes wiederzugeben, lohnt es sich hier einen längeren Teil dieser Beschreibung zu zitieren:

Da kommen die Bouillabaisse und die Flusskrebstorte vorbei. Dann ist ein leises Klirren von Glas auf Metall zu hören: Es ist der Sommelier, der in einem vergoldeten, mit Wappen verzierten Eisenkorb majestätisch die Flaschen mit den berühmtesten Weinen trägt. Leider bekommt der arme Mann von all den guten Dingen, die ihm das Wasser im Mund zusammenlaufen lassen und ihm eine Freudenträne in die Augenwinkel treiben, weil sie so

201 o.A.: »Vibert, the Artist, Dead.« In: New York Times, 27.07.1902, S. 9.

202 Vibert, Jehan Georges: *La Comédie en peinture*. Paris, London, New York: A. Tooth 1902, S. 221–222.

köstlich sein müssen, nichts, aber auch gar nichts. Aufgrund der strengen Anordnungen der Ärzte, die man nicht zu übertreten wagt, weil sie sich dieses Mal alle einig sind, ist der Monsignore auf Milchdiät. Es ist ihm höchstens erlaubt, Kekse in Milch zu tauchen. Und das wird so lange dauern, wie die lästige und hartnäckige Gicht anhält. Inmitten von so viel Pracht in diesem herrlichen Palast, mit einem so guten Magen und einem ungeheuren Appetit, zu dieser primitiven Ernährung verurteilt zu sein! ›Oh mein Gott!«, sagte der unglückliche Patient bei sich selbst und blickte zum Himmel auf, ›werde ich denn nie wieder essen?« [...].²⁰³

Mit einer darauffolgenden Darstellung eines Kardinals am Esstisch versehen,²⁰⁴ schließt Vibert das Kapitel mit den Worten:

Der Himmel hat das Gebet und den Schwur des Monsignores wohl akzeptiert, denn er hat seinen Platz mit dem Rücken zum Feuer und dem Bauch am Tisch wieder eingenommen. Man sollte ihn sehen, wie er mit der Gabel in der Hand, dem leuchtenden Gesicht, dem Lächeln auf den Lippen und den staunenden Augen ein Geflügel anschneidet. Das ist ein glücklicher Mann. Und er ist es umso mehr, das gute, ausgezeichnete Herz, weil seine Völlerei zur Nächstenliebe geworden ist. Er isst für die Armen!²⁰⁵

203 »Au loin, là-bas, dans la sonorité des vestibules, les valets galonnés et poudrés se suivent en file non interrompue, portant, des offices à la salle du festin, les mets savoureux dont les parfums répandus arrivent jusqu'à Monseigneur. L'odorat expert du riche amphitryon note au passage les plats qui composent le menu savant qu'il a dressé lui-même. Voici la bouillabaisse et la tourte aux écrevisses qui passent. Puis, un léger cliquetis de verre sur du métal se fait entendre: c'est le sommelier qui transporte avec majesté, dans un panier de fer doré, orné d'armoiries, les bouteilles douairières des plus fameux crus. Hélas ! de toutes ces bonnes choses qui mettent l'eau à la bouche et font monter au coin de l'œil une larme de joie, tant elles doivent être délicieuses, le pauvre homme n'aura rien, absolument rien. De par les ordres sévères des médecins, qu'on n'oserait transgresser, car ils sont, pour cette fois, tous d'accord, Monseigneur est au régime du lait. Tout au plus, lui est-il permis d'y tremper des biscuits. Et cela durera tant que la goutte fâcheuse et opiniâtre continuera de se manifester. Au sein de tant de splendeurs, dans ce palais magnifique, avec un si bon estomac, un appétit prodigieux, être condamné à cette nourriture rudimentaire ! en être réduit à cette misère ! ›Oh ! mon Dieu !« disait en lui-même le malheureux patient levant les yeux au ciel, ›est-ce que je ne mangerai plus?« J.G. Vibert: *La Comédie en peinture*. 1902, S. 221.

204 Vgl. ebd. S. 222.

205 »Le ciel a sans doute accepté la prière et le vœu de Monseigneur, car il a repris sa place le dos au feu, le ventre à table. Il faut le voir, la fourchette à la main, la figure épanouie, le sourire aux lèvres, les yeux émerillonnés, s'apprêter à entamer une volaille. Voilà un

Gerade diese letzte Passage drückt die Kleruskritik überdeutlich aus. Die Absurdität des Gedankens »für die Armen« als Zeichen der christlichen Nächstenliebe zu essen, steht exemplarisch für die Hypokrisie des Klerus. Die im Gemälde gen Himmel gerichteten Augen des Kardinals, der offenbar nur aus dem Wunsch heraus, wieder essen zu dürfen, das Wort an Gott richtet, verbildlicht diesen Gedanken ebenso. Erneut wird die Gicht hier als gerechte Strafe für den übermäßigen Genuss dargestellt, welcher als Völlerei auch eine der sprichwörtlichen Kardinalsünden (engl. cardinal sin; franz. péché cardinal) ist. Dass gerade der hohe Klerus, der sich laut seinen eigenen Geboten in Demut, Mäßigung und Askese üben soll, diesen Werten besonders gerne zuwiderhandelt, zieht sich durch die vielfältigen Verbildlichungen der Heuchelei wie ein Vibert-roter Faden durch sein Œuvre. Die Gicht des Kardinals tritt in diesem Werk als pathologischer Beweis für dieses Fehlverhalten ins Bild.

Der Kunsthistoriker Richard Thomson stellt fest, dass im Frankreich der Dritten Republik der – physisch wie moralisch – gesunde männliche Körper Topos der öffentlichen Debatte und Kunstwelt war.²⁰⁶ Dies fiel in die Zeit der generellen »Selbstaffirmierung und Selbststilisierung des bürgerlichen Mannes gegenüber dem männlichen Adel [...]«. ²⁰⁷ Der Klerus, der durch seine hierarchische und männlich geprägte Struktur große Nähe zur Monarchie aufwies, war ebenso gegenläufig zur geforderten Égalité und damit ebenfalls als »Negativfolie« bürgerlicher Männlichkeit geeignet.²⁰⁸ Repräsentationen christlicher Sujets in französischen Gemälden der 1890er waren in Format, Stil und Ausführung überaus unterschiedlich und hatten teilweise deutlich antiklerikale Bildaussagen.²⁰⁹ Auch Viberts Werke waren Teil dieser antiklerikalen Bewegung, die seit der Zeit der Revolution ein essenzieller Aspekt republikanischer Gesinnung war.²¹⁰ In einem anonymen Nachruf zu Vibert in der *New York Times* 1902, der seinen enormen Erfolg in Amerika beschreibt,

homme heureux. Et il l'est d'autant plus, le bon, l'excellent cœur, que sa gourmandise est devenue de la charité. Il mange pour les pauvres!« J.G. Vibert: *La Comédie en peinture*. 1902, S. 222.

206 Vgl. Thomson, Richard: *The Troubled Republic. Visual Culture and Social Debate in France, 1889–1900*. New Haven, London: Yale University Press 2004, S. 23, 26, 30.

207 A. Maihofer: *Geschlecht als Existenzweise*. 1997, S. 24.

208 Vgl. R. Thomson: *The Troubled Republic*. 2004, S. 119.

209 Ebd. S. 118.

210 o.A.: Vibert, The Artist, Dead. In: *New York Times* (1902), S. 9.

werden »satires on the princes of the Church«²¹¹ als besonders beliebtes Thema im Œuvre Viberts thematisiert. Sein Witz, so heißt es weiter, war nicht immer harmlos: »he has often attacked the clergy with violence, thus reflecting in his pictures the Kulturkampf, which is still raging in France against the Church as an organization having its management outside the borders.«²¹² Roth-Meyer Berry bestätigt, dass antiklerikale Bildthemen zu dieser Zeit besonders beliebt waren und merkt gleichzeitig an, dass Vibert der »sarkastischste Maler«²¹³ seiner Zeit war.

Zusammenfassend war die Gicht, wie die Tuberkulose, eine Krankheit mit gegensätzlichen Lesarten, die zeitgleich in verschiedenen Bildmedien und Kontexten parallel existierten. Sie steht vor allem in druckgrafischen Karikaturen aus bürgerlicher Sicht für Übermaß und moralisches Unvermögen als Kritik am Adel oder Klerus und fungiert dort als Angriff auf die Männlichkeit. Dabei ist die Gicht Ausdruck einer dezidiert unbürgerlichen, pathologischen Männlichkeit. Dass diese durch die Überwindung der Krankheit auch eine positive Überhöhung und Veredelung erfahren kann, zeigt sich vor allem dort, wo auch die Aristokratie positiver Teil eines identitätsstiftenden Sujets wird. Diese Lesart findet sich überwiegend in der höheren Bildgattung der Malerei mit monarchistisch-nationalistischem Adressat*innenkreis. Damit bestätigt sich Rothfields Aussage in Bezug auf die Instrumentalisierung der Gicht entweder zur Idealisierung oder Attackierung des Adelskörpers. Beständig bleibt die Rolle der Gicht als Bedeutungsträger von Männlichkeit(en) und hohem Stand. Einerseits wird durch das ohnmächtige Erleiden der Krankheit und ihren Beeinträchtigungen die Männlichkeit gemindert, im Ertragen und Überkommen der Krankheit wird (hegemoniale) Männlichkeit, etwa eines Regenten, andererseits gesteigert. Bei Karl V. etwa wurde sie untrennbar mit seinem würdevollen Abdanken und Rückzug in das Monasterium in Yuste legendenhaft verbunden. Die Versorgung des kranken Mannes vornehmlich durch die (Ehe-)Frau wurde ebenso Teil der An- und Aberkennung von Männlichkeit innerhalb der Darstellungstradition der Gicht. Einerseits konnte die Frau durch den erfolgten »Liebesdienst«, den die Care-Arbeit darstellte, den kranken Mann in seiner Krankheit würdigen. Kam sie diesen »weiblichen Pflichten« aber nicht nach und überließ den Mann seinem Krankheitsschicksal, wurde

211 Vgl. Zafran, Eric M.: *Cavaliers and Cardinals Nineteenth-Century French Anecdotal Paintings*, Cincinnati: Premier Book Marketing 1992, S. 6–7.

212 o.A.: Vibert, *The Arist, Dead*. 1902, S. 9.

213 C. Roth-Meyer Berry: *Beyond Devilish Humor*. 2017 S. 43.

sein unmännlicher Zustand in dieser krankheitsbedingten Ohnmacht weiter verstärkt. Diese Art der Schmähung wurde bei ehelicher Untreue der Frau – motiviert von gichtbedingter Unfähigkeit des Ehemannes – noch weiter potenziert.

