
1512 zeichnet Urs Graf die „Enthauptung einer Frau“ (Abb. 1): Die Haupthandlung ist im Vordergrund angelegt, eine Frau kniet nach links gewandt auf dem Boden, die Hände zum Gebet gefaltet. Ihr Kleid ist tief ausgeschnitten, so dass ihre Brüste gerade noch bedeckt sind. An den Haaren reißt ein Henkersknecht ihren Kopf nach oben. Der in Rückenansicht gezeigte Mann holt eben schwungvoll mit dem rechten Arm zum Schlag aus: mit einem Schwert soll die Kniende geköpft werden. Die Bewegung des Mannes ist genauso unmittelbar eingefangen wie die Haltung der Frau, die Leiden und Dulden gleichzeitig ausdrückt. Der Schlächter ist zur Hälfte von rechts von einem hohen Turm hinterfangen, nach links öffnet sich in der Tiefe der Zeichnung eine See- und Berglandschaft mit einem kleinen Ort. Die sorgfältig inszenierte Unmittelbarkeit der Zeichnung, die den Moment des Zuschlagens unendlich ausdehnt und doch jederzeit mit seinem Vollzug droht, hat eine nachdrückliche Wirkung auf den Betrachter. In seiner Suggestion einer in Kürze folgenden Enthauptung stellt das Bild einen Moment der Gewalt her und ruft im Betrachter eine Erwartungshaltung hervor, die gleichzeitig Angst und Lust macht. In ihrer mimetisch genauen Wiedergabe einer möglichen Situation suggeriert die Zeichnung eine Wirklichkeit, die sie jedoch selbst überhaupt erst schafft.

Anhand der Zeichnung von Urs Graf lässt sich zeigen, wie Gewalt und Geschlecht medial miteinander verknüpft werden. In der Verquickung beider Aspekte manifestiert sich die Repräsentation von Gewalt auch als eine Gewalt der Repräsentation. Mit welchen Mitteln die Darstellung der Gewalthandlung Gewalthaftigkeit auf die Ebene der Repräsentation überträgt, ist eine der Fragen, denen ich im Folgenden nachgehen werde. Leitend ist dabei die These, dass das Zusammenspiel von Mimesis und Fiktion die mediale Dimension der Darstellung gleichzeitig leugnet und dekonstruiert. Es interessiert mich, wie die Zeichnung Wirkung herstellt und wie Wirklichkeitseffekte mit welchen Mitteln produziert werden. Konzepte künstlerischer Produktivität sind dabei ebenso zentral wie Strategien von Wahrnehmungslenkung und Rezeption.



1 Urs Graf, Enthauptung einer Frau, 1512, Zeichnung, Kupferstichkabinett Basel.

Die Zeichnung von der „Enthauptung einer Frau“ hat eine unmittelbar mimetische Qualität, die viele – auch professionelle – Betrachter dazu verführt hat, in der Szene das Abbild einer spezifischen historischen Situation zu sehen und sie im Rahmen der Söldnerkultur zu lokalisieren:¹ der Henker trägt Wams und geschützte Ärmel und wird so als Soldat identifiziert und auch das Kleid der Knienden entspricht einer historischen Mode, denn es verweist mit seinem weiten Ausschnitt auf die dem Kriegstross immer auch angehörenden Soldatenfrauen. Hinzu kommt die Kenntnis der Biographie des Künstlers: Urs Graf ist selber als Reisläufer in den Krieg gezogen, was ihn gleichsam zu einem Augenzeugen der dargestellten Szene werden lässt. Das Blatt erhält so den Status eines historischen Dokuments, es wird gelesen als Abbildung einer möglichen Wirklichkeit.

Nun bietet die Zeichnung jedoch einen zweiten Zugang, der die Gewalt-Darstellung funktional bricht. Liest man die Enthauptung als Martyrium der Hl. Barbara, wird der am rechten Bildrand situierte Turm zu einem Attribut, das auf die Heiligenlegende Bezug nimmt. In seiner engen Verbindung mit dem Henker verweist der Turm doppelt auf die Heilige. Doch trotz dieses ikonographischen Hinweises scheinen einzelne Details der Zeich-

nung einer Identifikation als Darstellung einer Heiligen zu widersprechen. So schreibt noch Christian Müller im Basler Urs Graf-Ausstellungskatalog von 2002: „Da die Enthauptungsszene vor einem Turm stattfindet, ließe sich die Frau als Hl. Barbara identifizieren, doch gibt es keine Anhaltspunkte, einen Heiligenschein z.B., die eine solche Identifizierung rechtfertigen würden. [...] Kleidung und das tiefe Dekolleté der Frau lassen den Schluss zu, dass sie eine Dirne ist.“² Selbst hier also, wo die funktionale Brechung der Darstellung reflektiert wird, bleibt der Eindruck einer historischen Authentizität dominant. Als „Dirne“ ist die Frau eine getreu abgebildete Repräsentantin der Kriegskultur, die der Künstler aus eigener Anschauung kannte.

Müllers Kommentar lenkt die Aufmerksamkeit auf eine weitere Facette der Zeichnung: in der Beschreibung als „Dirne“ trifft der Blick des Betrachters auf den verführerisch entblößten Frauenkörper, der in seiner Bedrohung als sexualisierter zu sehen gegeben ist. Damit verbindet die Lektüre der Zeichnung Gewalt und Sexualität mit dem Eindruck einer möglichen historischen Wirklichkeit. Mit ihrer mimetischen Genauigkeit, der Akribie ihrer Details, ihrer perspektivischen Räumlichkeit und der schockierenden Handlungsnarration ruft die Zeichnung einen Eindruck von Wirklichkeit hervor, der neben ihrer religiösen auch ihre spezifische künstlerische Verfasstheit zu transzendieren scheint. Die heilige Barbara wird als Dirne gelesen: damit wird der Konnex von Gewalt und Geschlecht ebenso naturalisiert wie die künstlerische Form der Darstellung in der Suggestion eines Wirklichkeitsausschnitts unsichtbar wird.

Der „effet du réel“ (Roland Barthes) verleitet die Wahrnehmung des modernen Betrachters dazu, die Darstellung als Wiedergabe eines „So-ist-es-gewesen“ zu sehen. Über zeichnerische Strategien authentifiziert das Blatt den Inhalt der Darstellung, deren Konstruiertheit ausgeblendet wird.

Derartige Strategien sind die perspektivische Wiedergabe eines konkreten Raumes („schweizerische Landschaft“), das ‚historische‘ Personal, eine mimetische ‚Korrektheit‘ und Detailfreude, die Momenthaftigkeit der Szene und der „Effekt des Skizzenhaften“³, der in der Fotografie als Schnappschuss bezeichnet werden wird. Vor allem aber ist es die Figur der Frau, deren Leidensgestus an die Emotion des Betrachters appelliert – und es ist die zeichnerische Einbeziehung des Betrachters in das Bildgeschehen: er steht leicht erhöht an privilegierter Stelle, direkt hinter dem Bildrand. Die beiden Hauptfiguren werden extrem nah an seine Wahrnehmung heran gerückt, was die Distanzierung von der Darstellung und von ihrer medialen Konstruiertheit erschwert. Die Betrachter sind der bevorstehenden Gewalthandlung unmittelbar ausgesetzt; und obwohl jederzeit klar ist, dass keine reale Gewalthandlung zu befürchten ist, verstrickt „(d)ie künstlerische Vergegenwärt-

tigung [der Gewalthandlung] das Publikum an *seinem* Ort in eine *Imagination* der Gewalt. An einem Ort, an dem reale Gewalt abwesend ist, bringt sie eine Wirklichkeit der Gewalt zur Sprache, indem sie die Wahrnehmenden an den Prozeß ihrer *Darbietung* fesselt.“⁴

Das Blatt setzt eine Imaginationsbewegung in Gang, die über die Suggestion von Wirklichkeit Gewalt und Geschlecht mithilfe der zeichnerischen Authentifizierungsstrategien miteinander verknüpft. Erst der „lange Blick“ (Aleida Assmann) quasi durch den Raum der mimetischen und perspektivischen Konstruktion hindurch, gibt Aufschluss über die mediale Verfasstheit und den künstlerischen Charakter des Bildes, erst er lässt uns das Bild ‚als solches‘ erkennen. Gleichwohl sind der Zeichnung Elemente eingeschrieben, die man mit Dieter Mersch als „störende“ bezeichnen könnte, die die Wirklichkeitswiedergabe brechen und die Fiktion als solche ausstellen:⁵ das in dieser Hinsicht eindeutigste Element, das die Zeichnung auf den ersten Blick als *invenzione* zu sehen gibt, ist die Signatur Urs Grafs.⁶

Monogramm und Datum, ebenso wie der kunstvoll geschlungene Knoten neben dem UG teilen den Betrachtern mit, dass sie auf eine künstlerische Bearbeitung der „Hl. Barbara“ blicken: damit wird das Bild von einem äußeren zu einem inneren, von einem allgemeinen zu einem besonderen. Vergleicht man nun andere Zeichnungen des Künstlers, die in ähnlicher Weise signiert sind, gelangt man tatsächlich zu Darstellungen von Dirnen (Abb. 2): auf dem Halbportrait einer jungen Frau signiert Graf ebenfalls mit Monogramm, Dolch, Datierung und Band, das sich wiederum im Vergleich als ein Liebesband oder Liebesknoten entpuppt. In die Gewaltszene der knienden Barbara wird zeichenhaft eine Dimension des sexuellen Begehrens eingeschrieben, die Heilige als Hure konnotiert. Oder anders herum: die im Oeuvre Grafs zahlreichen Darstellungen von Dirnen überdecken in der Rezeption fast vollständig die aus der Bildtradition ebenfalls deutliche Markierung der Frau als einer Heiligen. Der Betrachter-Blick hat also einen erheblichen Anteil an der Konstruktion dessen, was Bilder zu sehen geben. Der zum Blicken Ermächtigte kann – wie ein Regisseur in einer Inszenierung – die ihn umgebende Welt gemäß seines Blicks ein- bzw. zurichten.⁷ Das Medium der Zeichnung fordert einen solchen Blick geradezu heraus, ist es doch als eher kleines, privates und sehr detailliertes Kunstwerk angelegt. Mit seinem Blick kann sich der Betrachter des Bildes bemächtigen, er kann das Motiv des Dargestellten mit konstituieren, ohne sich jedoch dagegen wehren zu können, dass auch das Bild Macht über seine Imagination ausübt. In diesem Sinne sind sowohl der Blick als auch die Zeichnung performativ und in ihrer Bedeutung historisch variabel.

Doch kehren wir einen Moment zu Liebesband und Signatur in Grafs Zeichnungen zurück: beides sind häufig wiederkehrende Motive, die den Künstler selbst auf eine Weise



2 Urs Graf, Weibliche Halbfigur, 1518, Zeichnung, Kupferstichkabinett Basel.

ins Bild bringen, die als Kommentar zur eigenen Person funktioniert. Die Bilderzählung wird so an den Produzenten zurück gebunden, der eine *eigene* Geschichte visualisiert. Damit enthält das Dargestellte auch eine Dimension von Grafs eigenem Begehren. Hure und Heilige werden als Modelle einer individuellen Vorstellung und eines individuellen Begehrens sichtbar – womit die Zeichnung zugleich die Konstruiertheit der Bilder im Kopf und auf dem Papier reflektiert.

Doch die Darstellung des Eigenen bindet auch den Blick der Anderen: die Inszenierung der Erzählung erzwingt fast eine Identifikation des – meist männlichen – Betrachters. Die leidende Verführerin und der in Rückenansicht den Betrachter ins Bild führende Henker steuern zusammen mit der mimetischen Überzeugungskraft der Wiedergabe den Blick aufs Bild und prägen ihn als lustvollen und gewaltsamen.

Gerade die Inszenierung von Gewalt und Geschlecht eignet sich besonders zur Visualisierung der Funktionsmechanismen des Blickens. Nicht ohne Grund konnotieren Sprache und Mythologie den Blick mit destruktiven Kräften. In der Mythologie sind der Blick der Medusa und der Blick des Narziss ins eigene spiegelbildliche Angesicht tödlich – beide zeigen auch den Konnex zur Dimension des Begehrens.⁸ Zum Blicken ermächtigt zu sein, zu blicken, kann eine Position der Macht beschreiben, die durchaus gewalttätig sein kann.

In „Frau mit Stelzbein“ (1514, Abb. 3) ist der Frauenkörper, den Graf zu sehen gibt, völlig auf seine sexuelle Funktionalität reduziert. Das Blatt zeigt eine junge, aber drama-



3 Urs Graf, *Armlose Frau mit Stelzbein*, 1514,
Zeichnung, Kupferstichkabinett Basel.

tisch verstümmelte Frau vor weiter Landschaft. Sie hat keine Arme mehr, ein Holzbein und vermutlich fehlt ihr auch ein Auge. Dennoch wird die Zeichnung als Darstellung einer Dirne bezeichnet, die „kokett“ auf den Betrachter blicke, um ihn zum Liebeshandel aufzufordern.⁹ Tatsächlich trägt die junge Frau ein weites Dekolleté, das sie mit ihrer Haltung auch zu inszenieren scheint. Meist betonen die wenigen Interpretationen der Zeichnung deren moralischen Charakter: Graf gebe die furchtbaren Folgen der Kriegsverwüstungen am Leib der vergewaltigten und verstümmelten Frau zu sehen.¹⁰

Verschiebt man dagegen die Wahrnehmung der Zeichnung auf ihren selbstreferentiellen Diskurs und nimmt die Gewalt des Blickes ernst, so handelt das Blatt eher von den Phantasien von Künstler und Betrachtern, die eine Leiblichkeit imaginieren, die ausschließlich auf die Sexualität des Körpers reduziert ist. Der verstümmelte Frauenkörper *als Zeichnung* demonstriert und dekonstruiert die (sexuelle) Aggressivität des Blicks, mit dem er betrachtet wird. Doch wer blickt hier eigentlich?

Die Zeichnungen Urs Grafs sind nicht als Vorlagen konzipiert und haben keinen Studien-Charakter. Sie sind vielmehr detailliert und sorgfältig ausgeführt. Zudem hat der Künstler die meisten von ihnen mit Monogramm und Datum versehen – was in dieser Konsequenz um 1510 für Zeichnungen ein Novum ist. Sie müssen als eigenständige künstlerische Gattung, als eigene Kunstwerke, erst etabliert werden. Das macht sie als Experimentierfeld für ungewöhnliche Inhalte und für mediale Selbstreflexion plausibel. Graf ver-

bindet in seinen Zeichnungen Bilder der Geschlechterdifferenz (v.a. im Reisläufermilieu) als Sujet mit einer auffälligen Inszenierung der Künstlichkeit des Mediums, besonders deutlich in seiner Signatur.

Die Zeichnungen zirkulierten zunächst vermutlich im privaten Rahmen, wurden jedoch bald auch zu Sammlerobjekten.¹¹ Der ‚private Rahmen‘, für den Urs Graf gezeichnet hat, ist im Milieu seiner Reisläufer- und Handwerker-/Künstler-Kollegen anzusiedeln, ebenso wie bei seinen Auftraggebern, die z.B. aus dem Basler Druckermilieu stammten. Die Zeichnungen wurden so Blick-Tausch-Objekte, die über die Darstellung der Geschlechterdifferenz eine Gemeinschaft unter Männern konstituierten und inszenierten. Mit dem gemeinschaftlichen (Connoisseur-)Blick wird der betrachtete Frauenkörper imaginativ zugeordnet – durchaus im doppelten Wortsinn. Der Blick auf die gezeichnete Verführung durch den Frauenkörper wird über das Medium in eine Selbstreflexivität überführt, die in der Verbindung von Sexualisierung und Verstümmelung die Gewalt des Blickes selbst ausgestellt findet.

Über das Monogramm markiert der Künstler die Zeichnung als Artefakt, das die in ihm verhandelten Strategien des Blickregimes als medial gebrochen charakterisiert. Zugleich jedoch integriert Graf sich selbst in die Zeichnung, die so zu einem Kommentar in einem visuell formulierten Prozess der Identitätskonstruktion und damit zu einer Art Selbstportrait wird. Dieses Selbst jedoch, so meine These, konstituiert sich nicht in der narzisstischen Allein-Bespiegelung, sondern als Teil einer Gruppe, die über die Betrachtung von Zeichnungen Konzepte von Männlichkeit, Geschlechterdifferenz und Gewalt reflektiert.

Im Regime von Zentralperspektive und mimetischer Ähnlichkeit, das sich erst langsam aufzulösen beginnt und unsere Wahrnehmung noch maßgeblich prägt, provoziert die Darstellung von Gewalt im Betrachter eine Affektreaktion, die in der Verbindung mit sexueller Gewalt noch potenziert wird. Der Wirklichkeitseffekt der Zeichnungen naturalisiert den Konnex von Gewalt und Geschlecht, er transzendiert die Wahrnehmung von Medialität. Gleichzeitig jedoch bleibt in der Handlungsnarration und ihrer formalen Ausführung die Fiktionalität der Darstellung präsent und bietet den Betrachtern die Sicherheit der (lustvollen) Betrachterposition. Hier wird die Wirkung der Zeichnung auf ihre Wahrnehmung übertragen. Über das bewusste Blicken wird die Darstellung in Bild-Lektüren ihrer Betrachter überführt. Im (gemeinschaftlichen) Blick auf den erotisierten Frauenkörper wird der Blick selbst als gewaltsamer sichtbar. Zugleich liegt in der Betrachtung auch die Wahrnehmung der Gewalt der Kunst, die Form gibt und der Form ihr künstlerisches Produziertsein einschreibt. _____

* Die folgenden Überlegungen sind Teil meiner aktuellen Forschungsarbeit, die im Rahmen des Projekts „Gewalt und Moral. Bilder, Diskurse und Umbrüche um 1500“ (Uni Basel, Leitung Prof. Dr. Susanna Burghartz) entsteht, das Teil des Schweizerischen nationalen Forschungsschwerpunktes „Medienwandel – Medienwechsel – Medienwissen“ an der Uni Zürich ist (Leitung Prof. Dr. Christian Kiening).

1 Walter Lüthi, Urs Graf und die Kunst der alten Schweizer, Zürich/Leipzig 1928; Emil Major und Erwin Gradmann, Urs Graf, Basel 1941.

2 Ausst. Kat. Urs Graf, bearbeitet von Christian Müller, Basel 2002, S. 181.

3 Christian Kiening, Das andere Selbst. Figuren des Todes an der Schwelle zur Neuzeit, München 2003, S. 92.

4 Martin Seel, Ästhetik des Erscheinens, Frankfurt 2003, S. 303.

5 Dieter Mersch, Medientheorien. Zur Einführung, Hamburg 2006, S. 219–228.

6 Zur Künstlersignatur Karin Gludovatz, Fährten legen – Spuren lesen. Die Künstlersignatur als poetische Referenz, im Druck.

7 Hans Belting, Ikonologie des Blicks, in: Christoph Wulf u. Jörg Zirfass (Hg.), Ikonologie des Performativen, Paderborn 2005, S. 51.

8 Ebd., S. 51, 54.

9 Christiane Andersson, Das Bild der Frau in der oberrheinischen Kunst um 1520, in: Paul G. Schmidt (Hg.), Die Frau in der Renaissance (Wolfenbütteler Abhandlungen zur Renaissanceforschung 14), Wiesbaden 1994, S. 245.

10 Matthias Rogg, Landsknechte und Reisläufer. Bilder vom Soldaten, Paderborn et al. 2002, S. 56.

11 Zur Funktion des Kunstkabinetts als Ort des Austauschs zwischen Künstlern, Sammlern und Gelehrten vgl. Ausst. Kat. Frankfurt 2007, Hans Baldung Grien, hg. v. Bodo Brinkmann, v.a. Kapitel: „Ort des Diskurses: die Kunstammer“, S. 36–50. Die heute im Basler Kupferstichkabinett aufbewahrten Blätter von Urs Graf kamen bereits in den 1570er Jahren direkt aus dem Besitz der Grafschen Erben in die Sammlung des Bonifacius Amerbach.