Jonas Burgert
Eine Werkanalyse an ausgewählten Beispielen

Schriftliche Hausarbeit zur Erlangung des Grades
eines Magister Artium (M.A.)
der Philosophischen Fakultät
der Christian-Albrechts-Universität
zu Kiel

vorgelegt von

Hanna Halbritter

Kiel

2009

Referent: Prof. Dr. Ulrich Kuder
Koreferent: Prof. Dr. Christoph Jobst
Dekanin: Prof. Dr. Anja Pistor-Hatam
Tag der Zeugnisübergabe:

Gliederung

1. Einleitung **2**

2. Betrachtung exemplarischer Werke **4**

2.1 Waffenschwestern **4**

2.1.1 Beschreibung 4

2.1.2 Analyse 8

2.2 Jeden Geist Fressen **20**

2.2.1 Beschreibung 20

2.2.2 Analyse 25

2.3 Dulder **40**

2.3.1 Beschreibung 40

2.3.2 Analyse 43

2.4 Kalk **57**

2.4.1 Beschreibung 57

2.4.2 Analyse 61

3. Konzeption der Selbstbildnisse **75**

4. Fazit **86**

5. Literaturverzeichnis **89**

6. Abbildungen **96**

1. Einleitung

> „Von meinen eigenen Blickwinkel auf die Welt erschaffe ich meine eigene Sprache. Du hoffst, dass die Menschen fähig sind deine Sprache zu lesen. Das ist immer die große Frage.“[1]

In dieser Arbeit soll Jonas Burgerts Aussage über eine von ihm entwickelte Bildsprache nachgegangen werden. Ausgewählte Gemälde werden auf deren einzelne Elemente, wie beispielsweise kunsthistorische Zitate oder seine eigenen Figuren- und Raumkompositionen, untersucht, um einen Teil des Vokabulars in einem größeren Zusammenhang verstehen zu können.

Der 1969 geborene Berliner Maler Jonas Burgert studierte von 1991 bis 1996 an der Berliner Hochschule der Künste und war im Jahr 1997 Meisterschüler von Dieter Hacker. Er malte zunächst ornamentale Kompositionen, bis er seine Bildwelten auf großformatigen Gemälden in eine figürlichere Richtung entwickelte. Nachdem er 2005 von Christoph Heinrich entdeckt wurde, nahm er erfolgreich an seiner ersten Gemeinschaftsausstellung „gegenwärtig: Geschichtenerzähler“ in der Hamburger Galerie der Gegenwart teil und erreichte in kurzer Zeit seinen Durchbruch in der Kunstwelt.[2]

Im Folgenden wird eine Auswahl von vier Gemälden aus dem Werk Burgerts in chronologischer Reihenfolge vorgestellt. Dies erfolgt in Form einzelner Bildbeschreibungen und -analysen. Die ausgewählten Beispiele stehen an dieser Stelle exemplarisch für sein Œuvre, welches laut Falckenberg durch die „Pluralität postmoderner Ansätze“[3] besticht und sich deswegen kaum einordnen lässt.
Es ist nicht das Ziel dieser Arbeit die Bilder bis ins letzte Detail zu entschlüsseln. Vielmehr sollen einzelne Motive aufgezeigt und erklärt werden, um sie dann in einen Zusammenhang im Rahmen des Bildinhaltes zu stellen. Dabei wird verfolgt, woher Burgert einige seiner Motive nimmt, die zum Teil aus der Bildtradition der

[1] Jonas Burgert: „From my personal point of view about the world I create my own language. You hope people are able to read your language. That is the big question, always.”, in: DU TODAY, 1.3.2009. Vgl. http://www.du.edu/today/stories/2008/10/2008-10-13-burgert.html, eingesehen am 1.3.2009.
[2] Morisse/ Engler, 2007, S. 239.
[3] Kat. Jonas Burgert, 2006, S. 8.

Kunstgeschichte stammen, und wie er sie in seine Bildwelten, seine Bildsprache, einarbeitet.

Die ausgewählten und in Kapitel 2 dieser Arbeit analysierten Werke *Waffenschwestern*[4], *Jeden Geist Fressen*[5], *Dulder*[6] und *Kalk*[7] stammen aus den Jahren 2004 bis 2008. Sie sollen Aufschluss über einzelne Elemente der Bildsprache Burgerts und deren Zusammenspiel geben. In dem sich an die Analysen anschließenden Kapitel über Selbstbildnisse in den Werken Burgerts werden dann sowohl kunsthistorische Bezüge als auch seine eigenen besonderen Darstellungsweisen herausgearbeitet.
Schlussendlich sollen die Ergebnisse der Analysen der Gemälde und Selbstbildnisse im Fazit in Bezug auf seine Bildsprache zusammengefasst und zueinander in Beziehung gesetzt werden, um herauszufinden, was die eigene Bildsprache Burgerts auszeichnet.

Aufgrund der nur sehr knappen Veröffentlichungen über die Kunst Burgerts und deren Inhalte, erfolgen die Analysen nahezu ohne Rückgriff auf fachbezogene Literatur beziehungsweise überlieferte Aussagen Burgerts. Die wenigen Quellen waren für den Rahmen dieser Arbeit nicht von Relevanz, da sie allgemein gehalten und nur selten wissenschaftlich sind. Zudem beziehen sie sich kaum auf einzelne Bilder. Für das weiter gefasste Kapitel über die Selbstbildnisse und die allgemeinere Abschlussbemerkung konnten dann jedoch einzelne Aussagen Burgerts und Zitate herangezogen werden.

[4] Vgl. Jonas Burgert, *Waffenschwestern*, 2004, 300 x 280 cm, Öl auf Leinwand, Saatchi Collection, London bei Kat. Gift, 2008, Nr. 22.
[5] Vgl. Jonas Burgert, *Jeden Geist fressen*, 2005, 430 x 410 cm, Öl auf Leinwand, Olbricht Collection bei Kat. Gift, 2008, Nr. 6.
[6] Vgl. Jonas Burgert, *Dulder*, 2007, 240 x 300 cm, Öl auf Leinwand, private Sammlung Hamburg bei Kat. Gift, 2008, Nr. 15.
[7] Vgl. Jonas Burgert, *Kalk*, 2008, 260 x 340 cm, Öl auf Leinwand, Sammlung von Vicki und Kent Logan bei Kat. Gift, 2008, Nr. 35.

2. Betrachtung der exemplarischen Werke

2.1 Waffenschwestern[8] (Abb. 1)

2.1.2 Beschreibung

Auf dem Gemälde tagt eine Art Versammlung von fünf Frauen und einem anthropomorphen Mischwesen. In dieser namensgebenden Gruppe der „Waffenschwestern“ sind alle bewaffnet und sitzen oder stehen in einem nicht klar zu definierenden Umfeld vor einer farbig tapezierten Wand mit ornamentalen Mustern.

Auf einem großen dunklen Quader an der Wand hockt eine der Frauen. Ihre Ellenbogen stützt sie auf den Knien ab und hält einen großen, zweischneidigen Dolch am Griff mit der Klinge nach unten. Ihr Kopf ist von kurzen braunen Haaren bedeckt, einige Ponyfransen fallen ihr in die Stirn. Sie wendet ihn in die Richtung der anderen Frauen und schaut mit ruhiger Miene zu ihnen. Die Frau ist mit einer langen blaugrauen Hose und einem schwarzen BH bekleidet.

Vor ihr sitzt eine weitere Frau in einer ähnlich hockenden Position. Sie lehnt den Oberkörper nach vorne und stützt die Ellenbogen auf ihre mit einer dunklen Hose bekleideten Beine. Dazu trägt sie ein helles Kleid mit dünnen Trägern. Mit den Händen umfasst sie ein Gewehr, das vor ihr auf dem Boden steht und mit dem Lauf in die Luft zeigt. Auch sie blickt in die Mitte der Frauen, ihr Gesicht scheint ernst und angespannt.

Rechts neben ihnen steht eine Frau bei einem weiteren, großen grauen Quader. Von ihrer linken Schulter zu ihrer rechten Hüfte hängt eine Girlande aus hellen Blättern. Dazu gegenläufig trägt sie über ihre andere Schulter einen breiten Patronengurt. In ihrer rechten Hand hält sie ein Maschinengewehr, dessen Gurt auf ihrer rechten Schulter, über dem Patronengurt, aufliegt. Mit der linken Hand stützt sie sich auf den Quader neben ihr. Sie senkt den Kopf und guckt nach unten oder schließt die Augen. Auf ihrem kurzen, dunklen Haar liegt ein skelettierter Tierkopf ohne Unterkiefer. Sie trägt eine dunkelblaue Jeans mit schwarzem Gürtel und ein olivfarbenes, ärmelloses Oberteil. Ihre Füße sind nackt.

[8] Vgl. Jonas Burgert, *Waffenschwestern*, 2004, 300 x 280 cm, Öl auf Leinwand, Saatchi Collection, London bei Kat. Gift, 2008, Nr. 22.

Neben ihr befinden sich zwei rote Kreise auf der Wand. Ein kleiner auf Höhe ihres Knies und der andere neben ihrem Bauch. Um ihren Kopf und Schulterbereich herum befindet sich auf der Tapete eine wabenähnliche Struktur aus dunklen Linien.

Vor demselben grauen Quader steht noch eine andere Frau in selbstbewusster Schrittstellung. Zwar steht sie mit dem Rücken zum Betrachter, wendet sich aber doch etwas nach links um, so dass auch etwas von ihrem Gesicht zu sehen sind. Auf ihre linke nackte Schulter ist ein blaues Fadenkreuz, wie das eines Zielfernrohrs, gerichtet.
Sie streckt beide Arme nach hinten und umfasst mit der linken Hand das Stielende einer Doppelaxt, während ihre rechte Hand um das Handgelenk greift. Die Axt setzt mit der Schneide auf dem Boden auf. Den Kopf dreht sie nach links ins Profil, als wolle sie mit ihren dunklen Augen über die Schulter schauen. Sie ist nur mit einem kurzen, dunklen Rock bekleidet, der mit orangenen Kreise bedruckt ist, und hat ihr schwarzes Haar locker am Hinterkopf zusammengesteckt. Auf ihrem rechten Bein sind vom Knöchel bis zum Knie sieben schwarze, sternförmige Blüten mit jeweils sieben Blütenblättern aufgemalt oder tätowiert.

Neben dieser Frau hockt eine andere nahe der rechten unteren Bildecke, mit dem Rücken zu der farbig gestalteten Wand, auf dem Boden. Sie ist im Dreiviertelprofil zu sehen und nur mit einem kurzen dunklen Unterteil bekleidet. Ihr nackter Oberkörper bleibt hinter ihren angezogenen Beinen verborgen. Das glatte braune Haar mit hellen Strähnen liegt flach am Kopf. Ihr Blick geht ohne Fokus leer nach links vorne.
Vor ihr liegt ein Schwert auf dem Boden, dessen Griff sie mit beiden übereinander gelegten Händen umfasst und leicht anhebt. Die breite Klinge des Schwertes ist symmetrisch und zweischneidig und weist eine feine Spitze auf. Auf der linken Schulter der Frau sitzt eine grünes Echse, deren langer Schwanz über ihren Rücken hinunter hängt, während sie sich mit den Beinen abstützt. Über und um den linken Fuß der Frau schlängelt sich ein langes und breites helloranges Band. Hinter ihr scheinen zwei leicht gebogene, braune Hörner überkreuzt an der Wand zu lehnen. Aufgrund der zarten Ausarbeitung könnten diese Formen auch auf die Wand aufgemalt sein.

Vor der auf dem Boden hockenden Frau mit dem Gewehr steht das weiße Skelett eines vogelartigen Tieres. Es blickt in die Richtung der Frau mit der Streitaxt. Daneben liegt ein langes rotes, schlangenartig gewundenes Band auf dem Boden.

Links am Rand steht neben den Frauen ein geschlechtsloses Mischwesen aus Tier und Mensch fast im Dunklen verborgen und sieht in Richtung der Frauen. Mit beiden Händen hält es ein Gewehr quer vor den Unterleib. Es trägt eine dunkle Hose und ein weites, braunes an eine Kutte erinnerndes Oberteil, dessen Kapuze den Hinterkopf bedeckt. Das Gesicht ist das eines Vogels. Es zeichnet sich durch große schwarze Augen, einen kurzen, leicht gebogenen Schnabel und hellbraun- schwarzes Gefieder aus. Das Geschlecht des menschlichen Körpers ist nicht klar zu erkennen, da das weite Gewand viel verhüllt und eine weibliche Brust höchstens erahnen ließe. Die freiliegenden starken Unterarme könnten sowohl einer Frau als auch einem Mann gehören.

Am linken vorderen Bildrand befindet sich vor dem Mischwesen ein großer Ball. Er ist mit einem Muster aus breiten alternierenden Ringen in türkis und braun geschmückt. Oben darauf sitzt eine rotorange Languste mit dem Rücken zu der Frauengruppe. Sie scheint über den Ball zu krabbeln.

Der abstrakt gehaltene Raum, in dem die Gruppe steht, ist nur schwer einzugrenzen. Der asphaltgraue Boden ist schmutzig und mit einigen Farbflecken bedeckt. Unter der grauen Farbe schimmert zum Teil ein weißer Grund hervor. Etwa in der Mitte verlaufen drei dicke weiße Streifen schräg nach hinten. Sie liegen dabei in kurzen Abständen hintereinander und werden perspektivisch bedingt nach hinten hin schmaler.
Die Frauen stehen vor einer tapezierten Wand, welche in leuchtenden Farben gestaltet ist. Auf einem roten Grund ranken gelbgoldene, gefächerte Blüten hinauf. Diese Tapete reicht auf der rechten Seite fast bis zum Boden, dahinter beziehungsweise darunter kommt eine graue Wand zum Vorschein. Vor der Wand stehen zwei graue Quader, zwischen denen der Absatz der farbigen Tapete höher liegt. Die Wand dahinter weist an dieser Stelle auch ein Muster auf. So sind einige aus dünnen schwarzen Linien bestehende Kreuze zu sehen, an deren oberen und unteren Enden kleine pfeilartige Spitzen liegen. Auch unter der farbigen Tapete scheinen auf dieser Seite einige graue Formen durch das Material hindurch.
Auf der gesamten Wand sind neun ausgemalte Kreisformen verteilt. Drei von ihnen bestehen aus abwechselnd roten und gelbgoldenen konzentrischen Kreisen, in der Mitte ist jeweils ein roter Punkt. Die kleinste der Kreisformen ist links über einer auf einem

Quader hockenden Frau. Die Mittelgroße ist zur Hälfte von dem größeren Quader in der Mitte des Bildes verdeckt. Kurz über ihr befindet sich ein weißes Kreuz mit gleichlangen Armen an der Wand. Das größte Rund ist darüber angebracht und so weit oben, dass das obere Stück außerhalb des Bildausschnittes liegt.
Die sechs anderen Kreisformen sind einfarbig. Vier sind rot, die anderen beiden gelbgold. Sie sind in der jeweiligen Farbe vollständig ausgefüllt und haben verschiedene Größen. Zwei der Kreise, einer rot und einer goldgelb, überlappen den Rand des Größten. Am unteren Rand des roten Kreises befinden sich kleine Ovale an der Wand. Sie sind in unterschiedlichen Grautönen gefärbt und scheinen sich dynamisch im Kreis um einen Mittelpunkt zu bewegen.
Links neben der farbigen Wand, wo das Mischwesen steht, schließt sich ein undurchschaubares Dunkel, eine graue Fläche, an. Daraus steigt am Rand eine dunkelgraue, fast florale Form wie eine Pflanzenranke empor und wächst weiter oben bis zur Mitte der farbigen Wand hinüber.
Etwa auf gleicher Höhe hängt eine Glühbirne in einer schlichten Fassung an einem Kabel von oben herunter. Obwohl sie leuchtet, scheint sie nicht die einzige, alles erhellende, Lichtquelle zu sein. Zumindest wirft sie weder einen Schatten auf die Wand noch ist ein Lichtkegel zu sehen.

Der Titel des Bildes steht an drei Stellen in weißer Schrift auf dem Gemälde. Zum einen befindet er sich in einer Art Dreieck zwischen zwei Frauen und dem Mischwesen, welches aus Gewehrlauf und Unterarm des Wesen, den Linien aus Fuß und Dolch der auf dem kleineren Quader hockenden Frau und dem Kopf der darunter sitzenden Frau gebildet wird. Der zweite Titel ist genau über ersterem, jedoch ist er kaum lesbar und unvollständig. Unter den Worten ist jeweils ein schmales weißes Schmuckband aus geflochtenen Linien.
Der dritte Titel steht auf dem grauen Boden unter der Frau mit der Streitaxt und neben der hockenden Frau mit dem Schwert. Darüber befindet sich ein Muster aus weißen Linien. Schräg unter dem W ist ein Zeichen aus vier Kreisen gemalt, die sich überschneiden, dass sie eine verschlungene, fast blütenähnliche Form ergeben.
Am unteren Bildrand, zwischen der bunten Kugel mit der Languste darauf und dem untersten, weißen Streifen steht in drei Reihen: „traue nicht der noch lebenden Gazelle in der Höhle des Löwen“.

Das Bild ist in der rechten unteren Bildecke von Jonas Burgert signiert und in das Jahr 2004 datiert.

2.1.2 Analyse

Die fünf Frauen und auch das Mischwesen auf dem Gemälde sind, wie im Titel beschrieben, bewaffnet. Jede verfügt jedoch über eine andere Waffe, das heißt aus einer anderen Epoche, als würden sie eine Versammlung mehrer Generationen abhalten.

Das Mischwesen und die Frau, die vor ihm hockt, halten beide ein Gewehr in den Händen. Es sind Gewehre eines älteren Typus mit langem Lauf. Das dritte Gewehr befindet sich bei der Frau, die sich im Stehen auf den großen Quader stützt. Es handelt sich um ein nicht näher bestimmbares Maschinengewehr. Ihr ärmelloses Oberteil erinnert in Zusammenhang mit der Waffe an die auch von Soldaten getragenen so genannten Tanktops und weist somit ebenfalls eine militärische Note auf. Dazu gehört auch der breite Patronengurt, den sie sich schräg um den Oberkörper gelegt hat. Die gespiegelt dazu hängende Girlande aus hellen Blumenblättern kontrastiert auch inhaltlich dazu. Den metallischen, todbringenden Patronen, die zu einer männlich ausgewiesenen Waffe gehören, werden zarte Blätter gegenüber gestellt, die in diesem Kontext weiblich konnotiert sind. Diese Komposition aus Kleidungsstück, Maschinengewehr und Patronengurt wirkt wie ein Verweis auf das Klischee der Ausrüstung eines amerikanischen Filmsoldaten im Stile eines *Rambo*[9] (Abb. 2). Burgert nutzt diese popkulturelle Anspielung möglicherweise, um bei dieser Frau den zeitgenössisch- militärischen Aspekt zu betonen und ihr Gewaltpotential aufzuzeigen.
Die anderen Frauen sind mit so genannten Blankwaffen ausgestattet. Die Frau, die neben dem Mischwesen auf einem Quader hockt, hält einen großen zweischneidigen Dolch mit schlichten Griff. Ein Dolch ist eine Waffe für den Nahkampf. Ursprünglich wurde er schon in ältester Zeit in nordischen Ländern und im Orient verwendet. Im Mittelalter diente er als Hilfswaffe, um einen schon besiegten Gegner zu töten.[10] Ab

[9] Vgl. das Filmplakat zu *Rambo – First Blood* aus dem Jahr 1982, produziert von Ted Kotcheff, bei http://www.imfdb.org/images/d/d6/First_blood_poster.jpg, eingesehen am 30. Juli 2009.
[10] Boeheim, 1966, S. 293.

dem 13. Jahrhundert galt er als eine allgemeine Kriegswaffe.[11] Die Frau hält demnach eine Waffe in der Hand, die sie nur einsetzen kann, wenn sie ihren Gegner nah an sich heran lässt, was im Kampf um so gefährlicher für sie wäre. Der Dolch unterscheidet sich also von den Waffen der anderen Frauen, die alle auf zumindest etwas mehr Distanz ausgelegt sind.

Die Frau, die mit dem Rücken zum Betrachter steht, ist mit einer Doppelaxt bewaffnet. Äxte gehören seit dem Neolithikum zu den ältesten Waffen der Welt und fungierten sowohl als Werkzeug als auch als Waffe.[12] Der lange, hier mit einer Schnur umwickelter Stiel verweist auf die Funktion als Hiebwaffe.[13] Zu dieser schweren Waffe kontrastiert die Bemalung ihres Beines mit den eher zarten Blüten- oder Sternformen. Wie schon bei der Frau mit dem Maschinengewehr, wird hier erneut die auf den ersten Blick männlich wirkende Waffe einer weiblichen Form gegenüber gestellt. Im Folgenden wird jedoch erläutert, dass der Doppelaxt noch weitere Bedeutungen zugewiesen werden können.
Streitäxte mit zwei Beilen gab es schon in der frühen Bronzezeit.[14] Sie galten als Hoheitszeichen und Symbol einiger Götter.[15] Auch in der minoischen Kultur wurde die Doppelaxt genutzt, hier im Besonderen als Kultgegenstand beziehungsweise als Kultsymbol.[16] Sie wurde „labrys“[17] genannt und als Kultstandarte oder auch als Motiv auf Gefäßen des Kultes verwendet.[18] Weiterhin fungierten diese Doppeläxte auch als Weihgeschenke. Die beiden Beile waren identisch geformt, wie beispielsweise im Fall einer Axt aus dem Palast in Knossoss[19] (Abb. 3) und auch derjenigen auf dem Gemälde. Auffällig ist, dass die Doppelaxt in der minoischen Kultur nie im Zusammenhang mit Männern dargestellt wurde. Möglicherweise fungierte sie als Opferwerkzeug. Es lässt sich jedoch laut Weißmann auch eine Verbindung zu weiblichen Gottheiten oder Frauen

[11] Boeheim, 1966, S. 294.
[12] Weißmann, 2002, S. 111.
[13] Boeheim, 1966, S.367.
[14] Seitz, 1965, S.34.
[15] Siehe ausführliche Darlegung bei Weißmann, 2002, S. 115.
[16] Vgl. den so genannten „Schrein der Doppeläxte“ im Palast von Knossos, Rekonstruktion von C. Iliacis in Kat. Im Labyrinth des Minos, 2000, Abb. 91.
Weißmann, 2002, S.115: Die Verwendung der Doppelaxt in der minoischen Kultur ist noch intensiver einzuschätzen als die anderer Kulturen.
[17] Weißmann, 2002, S. 115: Die Bezeichnung stammt aus dem Lydischen.
[18] Meier-Seethaler, 1983, S. 40: Die eigentliche Funktion als tödliche Waffe wurde in diesem Zusammenhang kaum betont.
[19] Vgl. Doppelaxt, 17.- 16. Jahrhundert v. Chr., B 7,4 cm, Bronze, Sammlung Borowski, Jerusalem in Kat. Im Labyrinth des Minos, 2000, Katalog-Nr. 20.

im Allgemeinen vermuten,[20] die dann zu der Platzierung bei den *Waffenschwestern* Burgerts passen würde.

Die Axt ist, neben anderen, auch eine Waffe der antiken Amazonen.[21] Nachvollziehen lässt sich dies unter anderem anhand der griechischen Vasenmalerei, in der sich vor allem ab dem 2. Viertel des 5. Jahrhunderts v.Chr. Darstellungen von kämpfenden Amazonen häufen, die vermutlich auf Vorbilder der Monumentalmalerei zurückgehen.[22] Bei bewaffneten Frauen wird insbesondere diese Assoziation der Amazonen geweckt. Es handelt sich bei ihnen um ein mythisches Volk von Kriegerinnen, eine Schöpfung des griechischen Epos.[23] Ihre Existenz ist bis heute nicht archäologisch belegt. Schon der Rechtshistoriker Bachofen betrachtete die Doppelaxt in seiner „Untersuchung über die Gynaikokratie der alten Welt nach ihrer religiösen und rechtlichen Natur“[24] in seinen Thesen für eine mutterrechtliche Urgesellschaft als Waffe der Amazonen.[25]

Im Zuge der sechziger und siebziger Jahre des 20. Jahrhunderts wurde die Doppelaxt schließlich zum Zeichen der Anhängerinnen der Thesen Bachofens und der Frauenbewegung im Allgemeinen.[26] Feministinnen identifizierten die „labrys“ im Sinne einer Identitätsstiftung ihrer eigenen Symbolik und ihres eigenen Mythos aufgrund der Klingenform mit dem Mond, dessen Phasen und der dazugehörenden Göttin.[27] So wurde die Doppelaxt zum Zeichen der Vorstellung des Matriarchats im Gegensatz zu der patriarchalen Unterdrückung.[28]

All diese Deutungen in Bezug auf die Weiblichkeit lassen sich auch auf die anderen Frauen auf Burgerts Gemälde anwenden, die alle die Stärke von Kriegerinnen und in ihren abwartenden Haltungen auch Entschlossenheit ausstrahlen.

---

[20] Weißmann, 2002, S. 115 ff.

[21] Boeheim, 1966, S.379/ Vgl. Münzprägung der kleinasiatischen Stadt Smyrna 2./3. Jahrhundert v. Chr., Kunsthistorisches Museum, Wien bei Fornasier, 2007, Abb. 40: Die Amazone ist hier mit Doppelaxt und Schild als Kriegerin ausgezeichnet.

[22] Vgl. Volutenkrater, um 450 v.Chr., Antikenmuseum Basel und Sammlung Ludwig, Inv. Nr. BS 486, Basel bei Fornasier, 2007, Abb. 31. Die gemalten Äxte haben vielfach auch zwei Schneiden, die jedoch nicht immer ganz identisch sind.

[23] Neuer Pauly I sv Amazones, 1968, Sp. 575.

[24] Bachofen, Johann Jakob: Das Mutterrecht, [8]Frankfurt 1993, Originalausgabe erschien 1861. Göttner-Abendroth, 1988, S. 33 f: Mit seiner vergleichenden Untersuchung antiker Schriftquellen und der Methode der Mythenanalyse begründete Bachofen den kulturhistorischen Zweig der Matriarchatsforschung. Allerdings sollte die Problematik von einigen Thesen und Wertungen in Bezug auf das Wesen der Frau bei der Rezeption beachtet werden.

[25] Weißmann, 2002, S. 123.

[26] Weißmann, 2002, S. 124.

[27] Weißmann, 2002, S. 124/ Göttner-Abendroth, 1980, S.6.

[28] Weißmann, 2002, S. 125: In diesem Zusammenhang wird die Doppelaxt auch von dem „homosexuellen Flügel der Frauenbewegung“ als Symbol genutzt. Diese Deutung erscheint in Zusammenhang mit dem Gemälde Burgerts jedoch unwahrscheinlich.

Die Axt wurde nach und nach vom Schwert verdrängt. So galt sie im Mittelalter noch als Waffe der Allgemeinheit, das Schwert hingegen als aristokratisches Pendant.[29] Eine andere Frau ist mit einem solchen Schwert bewaffnet. Derartige Blankwaffen wurden schon vom Altertum bis über das Mittelalter hinaus verwendet.[30] Diese Waffe gilt gemeinhin als Symbol der Männlichkeit[31], dahinter stehen Attribute wie Stärke, Macht, Aktivität und Aggression. Das Frauenbild wird oft als Gegenstück dazu gestaltet. So ist die Frau eher friedlich, passiv und schwach, das heißt in einer Art Opferrolle. [32]
Burgert zeigt seine *Waffenschwestern* jedoch schwer bewaffnet. Sie warten in einer Art gedanklichen Versunkenheit ab, könnten aber aggressiv und aufgrund ihrer Bewaffnung sogar tödlich sein. Gleichzeitig ordnen sie sich nicht als Opfer unter, sondern scheinen nach einem emanzipatorisch gelesenen Bild[33] vielmehr auch Täterinnen zu sein. Möglicherweise sollte so eine Bewaffnung von Frauen jedoch auch nicht als ein Emanzipationsmodell überdeutet werden.[34]

Es sind also verschiedene Gattungen von Waffen auf dem Gemälde vorhanden: Hieb-, Stoß- und Schusswaffen. Die Waffen und die dazugehörenden Frauen stehen jedoch nicht nach einer Systematik geordnet in dem Raum. Es lässt sich weder eine historische noch eine Ordnung nach der Art der Waffen feststellen.

Die Frauen werden zudem auch bedroht: Auf eine der Frauen ist ein Fadenkreuz gerichtet, dessen Mitte auf ihrem linken Schulterblatt, kurz über ihrem Herzen, liegt. Es ist nicht ganz in der Bildmitte und doch ein zentrales Objekt. Das noch friedliche Abwarten könnte demnach schon bald vorbei sein. Bis zu diesem Zeitpunkt halten die Frauen die Waffen fast wie beiläufig in der Hand und schauen in verschiedene Richtungen, das heißt nicht auf ein Ziel gereichtet. Auch die an Zielscheiben erinnernde Kreisformen auf der Wand sprechen für ein noch ruhendes Gewaltpotential, so dass Gewalt hier nur angedeutet wird.

[29] Weißmann, 2002, S. 116 ff.: Die symbolische Qualität der Doppelaxt wurde in Europa verschwindend gering und wurde später, im Zuge der Symbolerzeugung der französischen Revolution, als Zeichen einiger Parteien und Gruppierungen genutzt.
[30] Boeheim, 1966, S. 230.
[31] Eisler, 1989, S. 21 ff.
[32] Kat. Schwert in Frauenhand, 1998, S. 5.
[33] Kat. Schwert in Frauenhand, 1998, S.5.
[34] Kat. Schwert in Frauenhand, 1998, S. 16.

In diesem Rahmen bleibt auch die Möglichkeit, dass es Burgert nicht auf die genaue Beschaffenheit der einzelnen Waffentypen ankam, sondern dass er nur Waffen an sich als Gewalt bringende Gegenstände beziehungsweise die Vorbereitung der Frauen auf fast jede mögliche Art von Kampf zeigen wollte. So stellt sich weiter die Frage, ob die Waffen austauschbar oder doch den Frauen genau zugeordnet und damit vielleicht als Attribute eingesetzt sind. Nach Spengler lässt sich die Wahl der Waffe immer auf den Träger und dessen Eigenschaften zurückführen.[35] Eine derartige Einzelinterpretation erscheint an dieser Stelle jedoch nicht möglich.
Es lässt sich festhalten, dass die beiden Frauen mit den ältesten Waffen auch diejenigen sind, die am wenigsten Kleidung tragen. Bei beiden ist jeweils nur der Unterleib mit einem kurzen Kleidungsstück verdeckt, sonst sind sie nackt. Da die Bekleidung der Frauen, wie auch ihre Frisuren, jedoch insgesamt einem eher modernen Stil entspricht ist wohl nur schwerlich ein Zusammenhang herzustellen.

Auffällig ist, dass sich die Frauen optisch gleichen oder zumindest ähneln. So haben alle kurze beziehungsweise zusammengesteckte, dunkle Haare und einen schmalen Körperbau mit betont langen Armen, die auch bei allen unbedeckt sind. Soweit es zu erkennen ist, sind auch alle Frauen barfuss. Eine weitere Gemeinsamkeit ist die bei jeder Frau zu beobachtende lässige Körperhaltung, als würden sie auf etwas oder jemanden warten. Dies tun sie sicher nicht ohne Grund, die Versammlung wirkt nicht zufällig. Dabei scheint eine Spannung in der Luft zu liegen, die jedoch nicht mit Aggression geladen ist. Eine Anführerin ist dabei nicht konkret auszumachen. Eine Aussage über eine Hierarchie aufgrund der Waffenverteilung oder der Stellung der Frauen im Raum ist wie auch schon im Fall einer Waffenordnung nicht möglich.
Einzig der wohl als Kopfschmuck der Frau mit dem Maschinengewehr fungierende Tierschädel kann als Zeichen von Macht gelesen werden, da sie so als einzige hervorgehoben wird. Sie ist diejenige, deren Attribute am weitesten auf die Gegenwart verweisen. Zudem steht diese Frau etwa in der Mitte der anderen, die sie jedoch nicht direkt ansehen. Auch ihre Haltung drückt keine Überlegenheit den anderen Frauen gegenüber aus.

[35] Spengler, 1937, S. 148.

Das links neben den Frauen stehende Wesen ist eine Mischung aus Mensch und Tier: Auf dem menschlichen Körper sitzt ein Vogelkopf, der durch den gebogen Schnabel dem eines Greifvogels ähnelt.[36]

Solche anthropomorphen Formen sind schon im Götterkult der alten Ägypter zu finden. Etwa ab der Mitte des 4. Jahrtausends v.Chr. stellten die Ägypter ihre Götter als Tiere dar.[37] Dies reichte für das Verständnis der göttlichen Aufgaben und Handlungen, die zum Teil sehr menschlich waren, nicht mehr aus. So entstanden ab der 1. Dynastie reine Darstellungen von Menschen und ab der 3. Dynastie erste Darstellungen von Mischwesen.[38]

Horus, der Gott der Sonne und der Welt, wird in der ägyptischen Mythologie mit Falkenkopf dargestellt.[39] Der Vogelkopf auf dem Gemälde könnte durchaus der eines Falken sein, da der kleine gebogene Schnabel und das Gefieder den charakteristischen Merkmalen einiger Falkenarten entsprechen.[40]

Horus galt zunächst zusammen mit Seth und etwa ab dem 4. Jahrtausend v.Chr.[41] auch alleine als der mythologische Herrscher Ägyptens.[42] Horus entsprach damit auch einem der höchsten Titel der Könige. Er wurde als deren göttliches Vorbild und sie dementsprechend als seine Inkarnation[43], Nachfolger oder Vertreter angesehen.[44] Er verkörperte die Idee des Göttlichen. Der König galt etwa ab der 4. Dynastie[45] als Gott. Diese Vorstellung hielt etwa bis zur 6. Dynastie an, dann trug der König zwar noch den Horus-Titel, verkörperte die Gottheit jedoch nicht weiter.[46]

Möglicherweise bietet das Mischwesen, das neben den Frauen auf dem Gemälde *Waffenschwestern* steht, also einen Verweis auf die ägyptische Mythologie beziehungsweise auf deren Ikonographie.[47] Damit demonstriert es vor allem die Machtposition dieses Wesen.

---

[36] Vgl. Mebs/ Schmidt, 2006, S. 15.
[37] Eggebrecht, 1997, S.228.
[38] Eggebrecht, 1997, S.229/ Ermann, 2001, S. 9.
[39] Eggebrecht, 1997, S.280/ Kees, 1941, S. 39 ff.: In den verschiedenen Religionen gibt es noch andere Bezeichnungen und Beinamen des Gottes. Er galt weiterhin in der Form des Horusknaben als Sohn von Isis und Osiris.
Ermann, 2001, S. 26: Es gibt noch weitere Falkenkulte in Ägypten und auch einen weiteren falkenköpfigen Gott, der in Memphis verehrt wurde: Sokaris, der als Gott der Toten galt. Viele der Falkengötter glichen sich im Laufe der Zeit an Horus an.
[40] Vgl. beispielsweise Mebs/ Schmidt, 2006, S. 415.
[41] Ermann, 2001, S. 50.
[42] Ermann, 2001, S. 29/ 37.
[43] Bonnet, 1952, S. 316.
[44] Ermann, 2001, S. 51.
[45] Morenz, 1965, S.53.
[46] Morenz, 1965, S.53.
[47] Die Zuweisung zu einer genauen Falkenart erscheint schwierig, da zu wenig charakteristische

Horus selbst wird ebenfalls durch den Charakter des jagenden Falken bestimmt[48], die Kampfeslust scheint ein wichtiger Teil des Gottes zu sein.[49] Das Motiv des bewaffneten Horus stammt zwar schon aus pharaonischer Zeit, wurde aber besonders in der Zeit der Römer wieder aufgegriffen beziehungsweise neu geprägt.[50] So wurde Horus zu Fuß und in Kleidung und Rüstung eines römischen Soldaten dargestellt.[51]

Ein Beispiel hierfür findet sich in einer Bronzestatuette aus dem 1. Jahrhundert n.Chr., die Horus als römischen Imperator[52] zeigt (Abb. 4). Solche Bildnisse stehen jedoch für eine eher untypische Wiedergabe eines traditionellen Motivs. Sie häufen sich auf Reliefs in der Ptolomäerzeit [53] und sind auch schon früher so zu finden.[54] Meist ist Horus in den Mythen mit einem harpunenartigen Speer bewaffnet, den er für die Jagd auf Krokodile und Nilpferde benötigt.[55] Auf dem Gemälde der *Waffenschwestern* hat das Wesen ein Gewehr vermutlich älterer Bauart in der Hand, wie eine schon wieder verjährte Modernisierung der traditionellen Bewaffnung.

Die frühen Christen in Ägypten übernahmen das Horusbild als Vermittler und Krieger für ihre Heiligendarstellungen und Christusbilder. Dies ist als Weiterentwicklung des Wesen von Horus zu deuten, dessen Funktion nun auch die Vermittlung für die Menschen beinhaltete. Das Bildnis erfuhr so eine Veränderung der Bedeutung.[56]

Somit könnte das Mischwesen auf dem Gemälde Burgerts mit seinem Verweis auf Horus und die damit verbundene enorme Macht eine willkommene Bereicherung für die versammelten Frauen sein. Jedoch scheint das Mischwesen die Frauen nicht zu dominieren. Es steht vielmehr abwartend am Rand, dabei bleibt unklar, ob es zu der Gruppe gehört oder außerhalb steht.

Seine Position wird durch die sich hinter ihm entwickelnde Dunkelheit bestimmt. Liest man diese als männliche Konnotation, so könnte das Mischwesen in seiner Funktion als mächtiger Horus-Krieger auch als eine Art Wächter der Frauen anzusehen sein. Damit würde er sie eher im negativen Sinn bewachen und nicht beschützen.

Merkmale abgebildet sind. Kees, 1941, S. 39: Die von den Ägyptern dargestellten Falken werden meist als „schnelle und angrifflustige Wanderfalken (falco peregrinus)“ gelesen.

[48] Bonnet, 1952, S. 311.

[49] Bonnett, 1952, S. 313/ Kees, 1941, S. 41.

[50] Kat. Kleopatra, 1989, S. 304.

[51] Bonnett, 1952, S.313.

[52] Vgl. Bronzestatuette des falkenköpfigen Horus in der Rüstung eines römischen Imperators, 1. Jahrhundert n. Chr., H 46 cm, Herkunft unbekannt, British Museum, EA 36062, London bei Hölbl, 2000, Abb. 161.

[53] Vgl. so genannte Strapenstele, 311 v. Chr., Ägyptisches Museum, Kairo, CG 22182 bei Ahmed- bey Kamal: Catalogue Général des Antiquitès Ègyptiennes du Musèe du Caire, Kairo 1904 – 1925.

[54] Kat. Kleopatra, 1989, S. 304.

[55] Bonnet, 1952, S. 317.

[56] Kat. Kleopatra, 1989, S.304.

Die Umgebung, in der die Versammlung der verschiedenen Frauen und des Mischwesens stattfindet, ist paradox gestaltet. Aus Raum und Straße wird eine sehr gegensätzliche Umwelt konstruiert.
Der Innenraum definiert sich hierbei über die als ornamentale Fläche tapezierte Wand und die von oben herabhängende Glühbirne. Allerdings ist keine Decke zu sehen. Die Wand strahlt kontrastierend zum Boden in ihren Farben, als würde sie starkes Licht zurückwerfen.
Die Straße ergibt sich aus dem asphaltgrauen Boden mit den weißen Streifen der Fahrbahnmarkierung. Sie verschmilzt mit der grauen Fläche neben der farbigen Wand zu einer farblichen Einheit. Das sich daraus ergebene Dunkel ist nahezu undurchdringbar und scheint sich auszubreiten. Es umschließt die farbige Wand von zwei Seiten und legt sich leicht über deren linken Rand.
Die Gegenüberstellung von hell beziehungsweise farbig und dunkel lässt sich auch auf den im Bild anklingenden Gegensatz zwischen weiblich und männlich beziehen. Die in hellen Farben, zarten Mustern und Schmuckelementen gestaltete Wand ist in Auflösung begriffen. Das Dunkle drängt von links in das Bild, wodurch die als Tünche aufgetragene Ästhetik zu verschwinden droht.

Diese Welt des Gemäldes wird von verschiedenen Tieren bevölkert, die ursprünglich aus ganz unterschiedlichen Lebensbereichen kommen: einer Languste, einer Echse und dem Skelett eines vogelähnlichen Tieres. Außerdem liegen Bänder in Rottönen auf dem Boden, die die Assoziation zu Schlangen wecken könnten. Das Spiel mit Assoziationen kommt noch bei einem weiteren Bereich zum Tragen: Auf dem Rand eines der roten Kreise auf dem goldroten Hintergrund der Wand sind kleine Formen in unterschiedlichen Grauschattierungen, die sich um einen Mittelpunkt neben dem roten Kreis anordnen. Die dynamische Form erinnert an einen Schwarm Insekten oder eine Art Schaben, die sich auf der Wand im Kreis bewegen.
Der Panzer der Languste auf dem Ball ist von einem intensiven Rot. Eine Languste wie beispielsweise die europäische hat einen eher bräunlich- roten Panzer.[57] Die knallrote Farbe kommt so in der Natur nicht vor und erinnert an die Farbe, die Langusten nach dem Kochen bekommen. Wahrscheinlich soll sie auf diesem Wege als ein Krebstier hervorgehoben werden.

[57] Smolik V, 1968, S. 140.

Die grüne Echse lässt sich nur schwer klassifizieren, ist als solche jedoch neben dem Körperbau auch an der grüne Farbe und dem langen Schwanz erkennen.[58] Bei der Languste und der Echse scheint Burgert mit den sehr intensiven Farbwerten das Klischee zur Identifizierung nutzen zu wollen.
Das Skelett des Vogels ist im Verhältnis zu den Frauen sehr groß, während die anderen Tiere ihrer natürlichen Größe entsprechen. Die Größe des Skeletts weckt die Assoziation an den Urvogel Archaeopteryx.[59] Die Knochen- und Kopfform verweist jedoch eher auf beispielsweise ein Huhn[60] oder einen auch einen Singvogel.[61] Wahrscheinlich ist eine genaue Zuordnung nicht gewollt und möglich, da der Aufbau des Skeletts nur an reale Vorbilder angelehnt ist. Auch der skelettierte Tierschädel auf dem Kopf der Frau, die sich auf den großen grauen Quader stützt, scheint kein reales Vorbild aufs der Natur zu haben. Das Gebiss ist das eines Raubtieres oder eines Fleischfressers[62], jedoch sind die überlangen vorderen Zähne sehr ungewöhnlich. Auch die seitlichen Knochen passen kaum in natürliche Schädelknochenschemata.[63]
Die Tiere beziehungsweise deren Überreste sind anwesend, scheinen jedoch sonst keinen Bezug zu den Frauen zu haben, da diese nicht auf die Tiere reagieren. Selbst diejenige mit der Echse auf der Schulter scheint außer der körperlichen Nähe keine Beziehung zu dieser zu haben. Wie auch schon bei den Waffen der Frauen ist eine Reihenfolge oder Hierarchie nicht festzustellen. Gemein haben sie nur die Tatsache, dass sie alle keine Säugetiere sind. Die farblich oft künstlich wirkende Betonung der Tiere kann neben der Artenerkennung auch im Sinne einer Staffagefunktion erfolgen.

Eine Besonderheit an diesem Gemälde Burgerts ist der handschriftlich geschriebene Titel in weißer Farbe, da schriftliche Ausführungen sehr ungewöhnlich für seine Gemälde sind. Er steht in drei Ausführungen an verschiedenen Stellen. Am deutlichsten ist er unterhalb der Frau mit der Streitaxt zu lesen, wo er zwischen zwei Symbolzeichnungen positioniert ist. Die anderen beiden Schriftzüge des Gemäldetitels finden sich, übereinander gelegt, zwischen dem Mischwesen und den zwei daneben sitzenden Frauen. Der untere ist verwischt, aber noch zu lesen, während die Buchstaben darüber nur noch schwer zu entziffern sind und eher eine Andeutung ergeben.

[58] Vgl. Köhler, 2000, S. 35 ff.
[59] Vgl. Wellnhofer, 2008, S. 199.
[60] Vgl. Schmid, 1972, S. 147: Ähnlichkeiten finden sich im Körper und den langen Beinen.
[61] Vgl. Smolik III, 1968, S. 19 ff.
[62] Schmid, 1972, S. 80, Abb. 18.
[63] Vgl. Schmid, 1972, S. 72, Taf. II .

Der Titel *Waffenschwestern* beschreibt die Versammlung der Frauen nicht nur, sondern setzt ihre Gemeinschaft auch in eine besondere Beziehung zueinander. Demnach gehören sie als Frauen zusammen und sind miteinander in verwandtschaftsähnlichen, das heißt sich sehr nahe stehenden, Verhältnissen verbunden, möglicherweise auch durch die Waffen. Weiterhin tragen die beschriebenen Ähnlichkeiten ihres Aussehens zu dieser Wahrnehmung bei.
Wenn es noch mehrere Gemeinsamkeiten gibt, so werden sie hier offen gelassen. Nicht ganz klar ist, wie schon gesagt, ob das eher geschlechtsneutrale Mischwesen an dieser Zuordnung zu einer Gemeinschaft Teil hat. Zwar ist es nicht eindeutig eine Frau, jedoch steht es als eine von ihnen an ihrer Seite, der Begriff der *Waffenschwestern* wird nicht dogmatisch verstanden, sondern möglicherweise offen gehalten.

Der Satz „traue nicht der noch lebenden Gazelle in der Höhle des Löwen“, der am unteren Bildrand geschrieben steht, könnte entweder ein bestehendes oder auch ein von Burgert erdachtes Sprichwort sein. Die Verwendung der Tiernamen lässt auf eine Herkunft aus dem afrikanischen Kulturraum schließen, da diese Tiere dort leben und sie in anderen Sprichwörtern diesen Ursprungs auftauchen.[64]
Es wird eine Warnung ausgesprochen. Nach dieser Aussage ist besondere Wachsamkeit geboten, da in die Enge getriebene Menschen zu allem fähig sind beziehungsweise sein könnten.
Gleichzeitig beinhaltet dieses Sprichwort eine weitere Bedeutungsebene, die auf die geschlechterspezifische Verteilung in diesem Bild verweist. Demnach würden die Frauen den eher weiblich besetzten Gazellen entsprechen. Unterstützt wird dies durch den grazilen Körperbau der Frauen und ihre nachdenklich und abwartend anmutende Versammlung. Auch die durch das Fadenkreuz und die angedeuteten Zielscheiben ausgedrückte Bedrohung spricht im Sinne der Gazellen für den Charakter der Gejagten. Im Gegensatz dazu wird der für Männlichkeit stehende Löwe genannt, der als ein gefährlicher und dominanter Jäger gilt.
Unterhalb der Frau mit der Streitaxt ist unter dem Titel des Gemäldes ein Ornament zu sehen. Dabei handelt es sich um möglicherweise um ein Knotenzeichen oder ein Teil eines Flechtswerks.[65] Diese wurden vor allem in der Nordeuropas als Schmuckmotiv verwendet.[66]

[64] Vgl. Golka, 1994, S. 53 ff.
[65] Vgl. Seemann, 2004, S. 92.
[66] Seemann, 2004, S. 92.

Keltische Knoten zeichnen sich unter anderem durch ihren Flechtcharakter und einen endlosen Bandverlauf aus.[67] Dies lässt sich auch auf das Ornament auf dem Gemälde anwenden. Beispiele, die sich mit jenem vergleichen lassen, finden sich unter anderem als Verziehrungen von irischen Metallgegenständen[68] oder auch in der insularen Buchmalerei. Beispiele dafür sind das *Book of Kells*[69] oder das *Book of Durrow*[70] (Abb. 5), in denen zwar nicht exakt das Muster des Gemäldes abgebildet ist, aber doch zumindest ähnlich gestaltete Knoten zu sehen sind.[71] Einige der Ornamente in diesem Werk zeigen auch eine Verwandtschaft zu dem aus Linien bestehenden Zeichen über dem einfacheren Knoten und dem geschriebenen Bildtitel auf.[72]

Weitere Gemeinsamkeiten gibt es auch zwischen dem Knotenzeichen und gotischen Verzierungen wie etwa dem Maßwerk. Der Bauschmuck von Kathedralen der Gotik wurde auch aus geometrischen Grundformen wie beispielsweise dem Kreis entwickelt.[73] Einen Zusammenhang zwischen den bewaffneten Frauen und dem möglicherweise keltisch oder auch gotisch inspirierten Zeichen herzustellen erscheint schwierig, da die genaue Herkunft nicht geklärt werden kann. Das Knüpfen und Flechten gilt jedoch in den meisten Kulturen als ein weibliches Handwerk.[74] Vorstellbar ist auch, dass Burgert mit diesem eher filigranen Muster auf die Zartheit der Frauen verweisen wollte. Die Gegenüberstellung mit den Waffen durch die Positionierung des Ornaments in der Nähe des Titels wirkt durch einen solchen Kontrast noch intensiver. Weiterhin besitzen Knoten oft einen apotropäischen Wert.[75] Dies würde den Frauen in ihrer bedrohlichen Situation zu Gute kommen können.

Außerdem beinhaltet ein Knoten noch einen anderen Symbolwert, den Zusammenschluss von beispielsweise Freunden zu einer Einheit[76], in diesem Sinne eben möglicherweise die Gemeinschaft der *Waffenschwestern*. Allerdings entspricht die Anzahl der Knotenschlaufen nicht der Anzahl der Frauen auf dem Gemälde, so dass allein der Symbolgehalt als Deutung ausreichen müsste.

---

[67] Fries- Knoblach, 2002, S. 139 ff.
[68] Vgl. Silberkelch aus dem Hortfund von Ardagh, 8. Jahrhundert bei Hellenkemper, 1983, Kat. 51 a, Abb. 126/127.
[69] *Book of Kells*, Lateinische Handschrift, um 800 n.Chr. geschrieben, Trinity College Library, Dublin.
[70] *Book of Durrow*, um 675 geschrieben, Trinity College Dublin MS 57.
[71] Vgl. *Book of Kells*, Kanontafel, fol. 5r/ *Book of Durrow*, Teppichseite bei Hellenkemper, 1983, Abb. 51 /119.
[72] Vgl. *Book of Kells*, Symbole der vier Evangelisten, fol. 27 v bei Hellenkemper, 1983, Abb. 10: Im Besonderen die rahmenden Ornamente weisen Ähnlichkeiten dazu auf.
[73] Seemann, 2004, S. 144.
[74] Meier- Seethaler, 1993, S. 30.
[75] Seemann, 2004, S. 264.
[76] Zischka, 1977, S. 109.

Insgesamt scheint Burgert bei diesem Gemälde mit einigen Frauenklischees zu spielen und lässt das Thema „Frau“ dominieren. Er stellt das Weibliche in Form der Frauen als Kriegerinnen und ihrer auf den ersten Blick femininen Umgebung dem Männlichen als dunkle Bedrohung entgegen. Dabei verbindet er die mythologischen Amazonen mit Anklängen an matriarchalische Prägungen und magische Hinweise.

Gleichzeitig zeigt er moderne Klischeetypen der knapp bekleideten und bewaffneten Frauen der Gegenwart auf, die dem Zeitgeist entsprechen. Seine Frauen bilden eine Reihe mit den berühmtesten Vertreterinnen dieser Sparte, wie zum Beispiel *Lara Croft* als Vertreterin der vielen bewaffneten weiblichen Charaktere aus Computerspielen[77] (Abb. 6), die Protagonistin der gleichnamigen amerikanischen TV-Serie *Xena - Die Kriegerprinzessin*[78] (Abb. 7) oder auch die bewaffneten Überfrauen von Luis Royo[79]. Diese Frauen tragen meist nur wenig Kleidung, was möglicherweise auch als verletzliche Schutzlosigkeit im Sinne einer Männerfantasie gelesen werden kann, während sie dazu kontrastierend Kämpfe bestehen und verführerisch wirken können.[80] Sie gelten jedoch auch als Identifikationsfiguren für Frauen, die sich als unabhängige Frauen repräsentiert fühlen.[81]

So wirken all diese Frauen trotz der martialischen Ausrüstung beziehungsweise der Ausstrahlung der Waffen nicht unweiblich, sondern stehen für eine starke, energievolle Weiblichkeit und vielleicht auch ein Dasein als Heldinnen, wie es möglicherweise auch jene auf Burgerts Gemälde tun.

[77] Deuber- Mankowsky, 2001, S. 10 f.: Die erste Folge von *Tomb Raider* erschien im Jahr 1996. Seitdem gilt die Kunstfigur der Archäologin *Lara Croft* als ein „Cultural icon“ der neueren Mediengesellschaft. Vgl. Lara Croft Tomb Raider. Anniversary DVD- ROM bei http://www.amazon.de/Lara-Croft-Tomb-Raider-Anniversary/dp/B000OQF5LY/ref=sr_1_3?ie=UTF8&s=videogames&qid=1252931601&sr=8-3, eingesehen am 12.9.2009.

[78] http://www.imdb.de/title/tt0112230/ , eingesehen am 9.07.2009: TV- Serie, USA/ Neuseeland, Originaltitel *Xena: Warrior Princess*, 1995- 2001, Produktion u.a .MCA Television.

[79] http://luisroyo.com/galeria.php, eingesehen am 20. Juli 2009.

[80] Kat. Schwert in Frauenhand, 1998, S. 15.

[81] Deuber- Mankowsky, 2001, S.15.

2.2 Jeden Geist Fressen[82] (Abb.8)

2.2.1 Beschreibung

In einer kargen, düsteren Landschaft bestimmen die Ereignisse um ein großes, dunkles Kreuz, um das sich eine breite Freitreppe in einem weiten Bogen nach oben windet, das Gemälde. Viele Gestalten bevölkern die Szene, die bis auf einige Ausnahmen aktiv an dem Geschehen rund herum beteiligt sind.

In der Bildmitte steht ein großes, schlichtes Kreuz aus dunklem Material, dessen unteres Ende von einem nackten Menschen von grünlich-grauer Hautfarbe verdeckt ist, der mit Hilfe einer Tuches und mehreren Seilen von dem Kreuz herabgelassen oder möglicherweise auch hinaufgezogen wird.[83]
Um seine Handgelenke und Knöchel ist jeweils ein dunkles Seil geknotet. Diese Seile werden von vier Männern gehalten und sind für eine bessere Kräfteverteilung wie ein Flaschenzug über den Querbalken des Kreuzes gelegt.
Der Mensch liegt schlaff auf dem Bauch in dem gespannten Tuch. Seine Extremitäten sind durch die Seile noch etwas nach oben gespannt, während der Kopf von einem Helfer gestützt wird.

Um die Mitte des Kreuzes ist ein dickes Seil geschlungen, das von einer männlichen, dunkelhaarigen Gestalt straff gehalten wird, welche mit einer grauen Hose und einem hellgelben Oberteil bekleidet ist. Um das Seil spannen und das Kreuz halten zu können, steht er mit dem Rücken dazu, beugt den Oberkörper weit nach vorne und legt sich mit seinem gesamten Gewicht in den Zug.

Die Seile, die um die Extremitäten des Herabgelassenen gebunden sind, werden, wie schon erwähnt, von vier Männern gehalten. Einer von ihnen liegt dabei mit angewinkelten Beinen in Richtung der Kreuzmitte auf der linken Seite des Kreuzquerbalkens. Um den nackten, gräulichen Oberkörper sind hellorange Binden gewickelt, die zum Teil lang hinunter hängen. Der linke Arm baumelt hinunter, während er mit der Hand spannungslos das Seil hält, welches um das rechte Handgelenk des vom Kreuz gelassenen Menschen geknotet ist. Den rechten Arm hat der nur mit

[82] Vgl. Jonas Burgert, *Jeden Geist fressen*, 2005, 430 x 410 cm, Öl auf Leinwand, Olbricht Collection bei Kat. Gift, 2008, Nr. 6.
[83] Siehe Diskussion in Kapitel 2.2.2. Im folgenden wird zunächst von einem Herablassen ausgegangen.

dunkler Hose und Schuhen bekleidete Mann vor sich auf dem Balkenende abgelegt. Auf diesem liegt zudem sein mit dunklen Haaren bedeckter Kopf, der zum Geschehen gewendet ist.

Die anderen drei Männer, die je eines der Seile halten, sehen identisch aus. Sie tragen außerdem ähnliche dunkle Hosen und sind glatzköpfig.
Einer dieser Männer steht unter dem linken Kreuzbalken und wendet den Kopf mit zum Schrei geöffneten Mund nach links oben zu dem von ihm gehaltenen Seil. Er steht in Schrittstellung mit nach hinten versetztem rechten Bein, während er mit beiden Händen an dem straff gespannten Seil zieht, das über den linken Teil des Kreuzbalkens liegt. Das andere Ende des Seils ist um den rechten Knöchel des Menschen geknotet, der vom Kreuz abgelassen wird.

Ein weiterer Mann steht unter dem rechten Teil des Querbalkens. Sein Unterleib ist hinter den anderen Menschen fast nicht zu sehen. Das Ende des Seils, das er hält, liegt über dem rechten Teil des Kreuzbalkens und ist um den linken Knöchel des vom Kreuz abgenommenen Menschen geknotet. Er schaut konzentriert nach oben, packt das Seil fest mit beiden Händen und spannt es straff.

Der vierte ein Seil haltende Mann sitzt nahe der einen Bogen machenden Treppe auf dem Boden. Sein Seil liegt am Ende des rechten Teils des Querbalkens und ist am linken Handgelenk des Menschen am Kreuz befestigt. Um dessen Gewicht etwas entgegen setzten zu können, hängt sich der Helfer mit seinem ganzen Körpergewicht dagegen, so dass er fast in der Hocke sitzt. Dabei schaut er nach oben zu der Stelle, an der sich das Seil über den Querbalken zieht.

Neben den Helfern, welche die Seile fixieren, sind auch noch vier Personen involviert, die ein unregelmäßig geformtes, weißes Tuch halten, in dem der abgelassene Mensch liegt. Ein Ende dieses Tuchs ist um den rechten Teil des Querbalkens des Kreuzes geknotet.

Eine der vorderen Ecken des Tuchs auf der rechten Seite wird von einer Gestalt gehalten, die nahe der Treppe steht. Diese Person ist mit einem eng anliegenden, orange-grau geringelten Overall mit Kapuze bekleidet. Sie zieht an dem Tuch, indem sie

mit dem Rücken dazu steht, die Arme nach hinten streckt und dabei in Richtung der Treppenrückseite geht. Um mehr Gewicht und Kraft aufbringen zu können, beugt sich die Person nach vorne. Durch die Wendung nach hinten und das Beugen nach vorne ist das Gesicht nicht zu sehen. Kurz vor der Stelle, an welcher die Person zieht, ist das Tuch eingerissen.

Auf der Treppe steht ein glatzköpfiger Mann im Anzug etwas höher als die Gestalt im Overall, der eine andere Ecke des weißen Tuchs hält. Er packt es nicht genau am Ende, so dass der Stoffrest neben ihm auf den abwärtigen Stufen liegt. Der Anzug des Mannes ist hellgrau, darunter trägt er ein weißes Hemd und schwarze Schuhe. Er steht mit durchgestreckten Beinen und beugt sich mit geradem Rücken nach vorne. Das weiße Tuch hält er mit beiden Händen und schaut mit konzentriertem Gesichtsausdruck zum Geschehen am Kreuz.

Auf der anderen Seite des Kreuzes befinden sich zwei Männer auf einer hellgrauen Leiter, die die linke Seite des weißen Tuchs halten. Einer der Beiden steht dabei seitlich auf der dritten Stufe von unten. Er hat kurzes dunkles Haar, ist mit einem langen orange-schwarz gestreiften Mantel und einer schwarzen Hose bekleidet und zieht mit beiden Armen an der einen Seite der breiten Ecke des Tuchs.
Der andere Mann sitzt auf dem höchsten Punkt der Leiter. Er ist glatzköpfig und trägt eine graue Hose und Jacke sowie schwarze Schuhe. Das Tuch packt er mit beiden Händen, während ein langes Stück Stoff über sein Bein nach unten hängt.
Es ist nicht klar zu sehen, was die Leiter aufrecht hält, da sie teilweise verdeckt ist. Es sieht jedoch so aus, als bestünde sie nur aus einem Leiterelement, welches so nicht eigenständig stehen könnte.

Neben den Männern, die entweder eines der Seile oder eine Ecke des Tuchs halten, sind noch fünf weitere Helfer anwesend, die den Körper des herabgelassenen Menschen stützen. Ihr Aussehen ist mit dem der drei Männer mit Seilen bis auf einige Details identisch: Sie tragen dunkle Hosen, während ihre Oberkörper unbekleidet sind, und haben alle eine Glatze. Ihre Haut unterscheidet sich jedoch durch einen fast orangen Ton.
Einer der Männer steht nahe dem Kreuz und fasst nach dem rechten Bein des Herabgelassenen. Er streckt sich und greift es um den Knöchel. Zwei weitere Männer

stehen links vom Tuch und beugen sich nach vorne, so dass das Gewicht des Körpers auf ihren Rücken liegen kann. Der Mann, der weiter vorne steht, bückt sich dabei noch etwas tiefer nach unten, sein Kopf ist unter dem Tuch zu sehen.
Derjenige, der hinter diesem Mann steht, hat als einziger gelbe Streifen auf seiner Hose. Auf seinem Rücken liegt die Brust des herabgelassenen Menschen. Sein nach rechts gewendeter Kopf taucht hinter dem Tuch auf, so dass er nach vorne schaut. Dort stützt er mit seiner Hand den Kopf des hinuntergelassenen Menschen.
Hinter diesem Mann steht, rechts vom Tuch, ein weiterer. Er lehnt sich leicht nach hinten, fasst mit seiner linken Hand den linken Unterarm des vom Kreuz heruntergelassenen Menschen, während er mit seiner rechten Hand das weiße Tuch spannt. Dabei schaut er auf den herabgelassenen Körper.
Der fünfte Mann dieser Gruppe steht vor dem Hinuntergelassenen, mit dem Rücken zum Betrachter. Um seinen Oberkörper sind breite graue Bänder geschlungen. Dabei verläuft je ein Band wie ein Träger über seine Schulter, die anderen sind um seine Hüfte gewickelt. Er streckt die Arme nach vorne und stützt den rechten Oberarm und Ellenbogen des herabgelassenen Menschen.

Der schmutzig-graue Felsboden, auf dem das Kreuz und die vielen Helfer stehen, wird von zwei tiefen Rissen, die von der Mitte nach vorne verlaufen, durchzogen. Hinter einer zackigen Horizontlinie erhebt sich ein kräftig orangefarbener Hintergrund, der von einer dünnen grauen Schicht wie eine Art Farbschleier bedeckt ist.
Hinter dem Kreuz und dem Riss im Boden liegt eine umgekippte Kanne, aus der flüssiger Inhalt ausgelaufen ist. Die neongelbe, fast grünliche Flüssigkeit ist bis zum vorderen Bildrand geflossen und tropft an den Risskanten in die Tiefe.

Diese Umwelt wird von einer großen Freitreppe aus grauem Beton beherrscht. Sie windet sich als riesige Wendeltreppe von der rechten unteren Bildecke in einem großzügigen Bogen um das Kreuz nach links oben.

Auf der untersten sichtbaren Stufe dieser Freitreppe steht eine kleine, nackte Gestalt in Schrittstellung und streckt die Arme nach hinten. Sie steht mit offenem Mund und zurückgelegtem Kopf vor einer männliche Figur, die eine Stufe höher sitzt, und scheint diese anzuschreien. Die weiße Figur trägt nur ein um den Hals geknotetes Tuch aus

neongrünem Stoff, das in eine Schlaufe gelegt ist, die über die drei Stufen darüber hinauf verläuft.
Auf diesem Stoff sitzt der dunkelhaarige Mann und schaut die kleine Gestalt ruhig an. Im Gegensatz zu der weißen Figur und den grau-orangenen Helfern am Kreuz ist seine Haut von natürlicher hellrosa Färbung. Bekleidet ist er mit schwarzen Schuhen, einer grau-schwarzen Hose und einem dunkeltürkisem Pullover. Die Arme stützt er mit den Ellenbogen auf die Oberschenkel, während seine Hände locker gefaltet sind. Er hat seine Füße auf der Stufe vor der weißen Gestalt abgestellt.

Auf den unteren Stufen der Treppe liegen kleine, weiße Bälle und einige Blätter in hellem Rot. Einige Stufen höher, noch über dem das Tuch haltenden Anzugträger, befindet sich ein Mann in hellblauem Anzug mit weißem Hemd und schwarzen Schuhen. Er steht aufrecht und kreuzt die Arme über dem Bauch. Dabei dreht er seinen mit dunkelbraunen Haaren bedeckten Kopf etwas nach links, um zu dem Tuch haltenden Mann unter ihm zu schauen.

Fünf Stufen darüber befindet sich ein weiterer Mann im Anzug, der genauso aussieht wie jener Mann einige Stufen tiefer und ebenso gekleidet ist.
Er steht am vorderen Rand einer Treppenstufe und reckt den Kopf nach oben um zu einem unbekannten Ziel zu sehen. Seine Haltung ist sehr gerade, fast etwas nach hinten überstreckt. Die Arme hängen nach unten, während die Hände mit abstehenden Daumen vom Körper weg gespreizt sind. Unter seinen Füßen hängt ein langes grünlich-braungraues Tuch an der Seite der Treppe hinunter.

Vor dem Kreuz stehen am vorderen Bildrand zwei glatzköpfige Männer. Der Rechte steht mit dem Rücken zum Kreuz, der Linke mit seiner vorderen Seite. Sie tragen zwischen sich, versetzt stehend, einen großen Fisch von der Länge eines Mannes. Er ist weiß-grau gestreift, hat vier kleine Rückenflossen und eine große zweigeteilte Schwanzflosse. Das Maul ist leicht geöffnet und geht oben in ein so genanntes „Schwert“, eine Art des Fischmauls, über.
Beide Männer sind nur mit dunkelrot-braunen Hosen bekleidet und tragen dunkle Schuhe. Sie stehen Bein an Bein in einem sicheren Stand. Der Mann mit dem Rücken zum Betrachter fasst das Ende des Fisches und beugt den Oberkörper leicht nach hinten. Der Andere sieht den Betrachter mit starrer Miene direkt an. Er steht ganz gerade und

hält die vordere Hälfte des Fisches. Dabei ist ein Teil seiner um den Leib des Fisches greifenden linken Hand zu sehen.

Am linken Bildrand befindet sich eine Figur mit einem grauen Vogelkopf isoliert von den Ereignissen. Von der Größe her entspricht sie den anderen Männern, ihr Körper ist jedoch in ein bodenlanges schmutzig weiß-graues Gewand ohne Ärmel gehüllt, so dass nur die Umrisse zu erahnen sind. Diese vogelköpfige Gestalt steht mit dem Körper frontal zum Betrachter, wendet den Kopf jedoch dem Kreuz zu.
Neben ihr liegen ein orangefarbener Ball und einige Stücke der Binde des Mannes, der auf dem Kreuz liegt, die möglicherweise hinuntergefallen sind.

Zwischen der Treppe und dem Kreuz geht eine Gestalt, die mit orangerotem, zotteligen Fell bedeckt ist, das die Hände, das Gesicht und einen Teil der Brust freilässt. Die sichtbare Haut ist von grauer Farbe. Die Gestalt blickt starr geradeaus, schräg an dem Männern mit dem Fisch vorbei. Sie steht mit leicht gebeugtem Oberkörper und hält einen langen, schwarzen Stab in den Händen, der mit blauem Band unregelmäßig umwickelt ist.
Am oberen Ende des Stabes ist eine große Zielscheibe befestigt. Um den roten Mittelpunkt wechseln sich insgesamt vier Kreise in Rot und Beige ab. Im äußeren beigen Ring ist ein kleines dunkles Loch, im inneren drei. Es stecken vier Pfeile in der Scheibe. An einem hängt ein hellblau-graues Band mit Blättern daran hinunter, das an das Pfeilende geknotet ist, während an zwei weiteren Pfeile Federn angebracht sind. Der vierte Pfeil besteht nur aus dem Stab und hat keine weitere Verzierung.

2.2.2 Analyse

Das Gemälde *Jeden Geist Fressen* ist mit vielen Figuren gefüllt und wird doch von einem zentralen Motiv dominiert: Eine nackte menschliche Gestalt liegt vor einem großen Kreuz in einem von Helfern gespannten Tuch und wird von anderen Männern mittels Seilen gehalten.
Auf der Handlungsebene ist es zunächst nicht ganz eindeutig, ob dieser Mensch zu dem Kreuz hinauf gezogen oder davon heruntergelassen wird. Die Kraftaufbringung der drei

stehenden Helfer, die ein Seil über den Querarm des Kreuzes gespannt halten, scheint so stark zu sein, dass der Gedanke an ein Heraufziehen nicht fern ist. Im Besonderen der glatzköpfige Mann, der links vom Kreuz an einem Seil zieht, erweckt diesen Eindruck, da sein geöffneter Mund wie ein Energie aufbringender Schrei oder auch die Aussprache einer Anweisung wirkt.
Im Zusammenhang mit den das Tuch haltenden Figuren lässt sich dieser Eindruck jedoch relativieren. Das weiße Tuch dient wahrscheinlich dem Auffangen und würde sonst nicht benötigt werden. Auch die Haltung des auf dem Querbalken liegenden Helfers spricht für ein Herablassen, da er das Seil so entspannt in einer Hand hält, als wäre sein Teil der Aufgabe, das heißt die Stabilisierung, schon erfüllt.
Demnach wird eine männliche Gestalt mit Hilfe eines großen Tuches von einem Kreuz herabgelassen. Dieses lässt sich als eine Umsetzung des biblischen Motivs der Kreuzabnahme Christi identifizieren, welches eine lange kunsthistorische Tradition hat. Auch wenn auf der ersten Blick in diesem Gemälde keine Szene der klassischen Ikonographie der Kreuzabnahme zu sehen ist, so sind doch Bezüge zu erkennen, die nun aufgedeckt werden sollen.
Zunächst werden einige der kunsthistorischen Darstellungsweisen erklärt und mit Burgerts Version verglichen, um mögliche Vorbilder beispielhaft aufzuzeigen.

Es gilt dabei die Identitäten der Figuren rund um das Kreuz zu klären. Laut den biblischen Quellen waren verschiedene Personen anwesend. In den Evangelien wird jedoch nur sehr knapp von der Kreuzabnahme berichtet.[84]
Seit dem 9. Jahrhundert wurde meist eine Dreifigurenkomposition mit Jesus Christus, Joseph von Arimathia, der den Leichnam vom Kreuz auf seine Schulter nimmt, und Nikodemus, der die Nägel aus den Händen oder Füßen zieht, dargestellt.[85] Optisch sind die beiden meist zu unterscheiden, da Joseph von Arimathia oft mit weißem Haar und einen Bart dargestellt wird, eleganter gekleidet ist und eine Börse an seinem Gürtel hängt, während Nikodemus bescheidene Kleidung trägt.[86] Bei den direkt am Kreuz helfenden Figuren auf Burgerts Gemälde lassen sich aufgrund der fast uniformen Optik jedoch kaum individuelle Merkmale ausmachen, so dass eine Zuweisung aufgrund der Kleidung nicht möglich ist und ein uniformes Gruppengefüge entsteht.

[84] Evangelien: Johannes 19, 38-42; Matthäus 27, 57-60; Markus 15, 42-47; Lukas 23, 50-56; Von der Kreuzabnahme wird auch noch in anderen Quellen, wie zum Beispiel den *Meditationes Vitae Christi* (Kapitel 81) von Pseudo Bonaventura aus dem 14. Jahrhundert berichtet. Siehe LCI II, 1968, Sp. 591 ff.
[85] Hasting, 2000 b, S.4.
[86] Hasting, 2000 b, S. 52.

Es stechen jedoch zwei Figuren aus der Gruppe der Helfer hervor: Zum einen die Figur, um deren Oberkörper Binden geschlungen sind und die den Kopf des Herabgelassenen stützt, und zum anderen die Gestalt mit gelben Streifen auf der Hose dahinter. Beide sind zwar optisch durch besondere Kleidung hervorgehoben, eine besondere Bedeutung lässt sich ihnen nur aufgrund dessen allerdings nicht zuschreiben.

Ab der Mitte des 11. Jahrhunderts wurden der Darstellung der Kreuzabnahme mehrere Figuren beigefügt, die mit der Kreuzigung in Zusammenhang stehen.[87] Ab dem 15. beziehungsweise 16. Jahrhundert nimmt Joseph den Körper Christi dann nicht mehr alleine mit Nikodemus vom Kreuz ab, sondern wird dabei von weiteren Personen unterstützt.[88] Dies ist auch auf dem Gemälde Burgerts der Fall, auf dem viele Figuren zusammen arbeiten, um den Körper vom Kreuz nehmen zu können.
In biblischen Quellen und der daraus erfolgenden Rezeption sind bei der Kreuzabnahme Christi meist Maria und auch Maria Magdalena[89] anwesend. Oft ist dem Hauptgeschehen so eine Szene der Beweinung angegliedert, wie beispielsweise bei der *Kreuzigung* Grünewalds[90](Abb. 9). Bei den Figuren auf Burgerts Gemälde ist jedoch keine Frau zu erkennen.
Im Spätmittelalter gab es die Vorstellung von der mitleidenden Maria an der Passion Christi.[91] Die menschlichen Gefühle der Szene wurden ab dem 14. Jahrhundert stärker betont.[92] Hier übernimmt keine der Figuren diese Funktion, es gibt keine sichtbare Anteilnahme an den Leiden des vom Kreuz herabgelassenen Menschen. Vielmehr sind alle auf ihre Arbeit konzentriert oder beobachten den Prozess des Herablassens. Gefühlsregungen lassen sich nicht beobachten.

In Hinblick auf die kunsthistorische Bildtradition der Kreuzabnahme Christi und dem damit erfolgenden Vergleich von Christus mit dem vom Kreuz genommenen Menschen auf Burgerts Bild, ist dessen Körperhaltung sehr ungewöhnlich. Zumeist ist Jesus sonst

[87] Hasting, 2000 b, S. 22: So wurden unter anderem auch Personifizierungen der Kirche und Synagoge und der Soldat Longinus bei der Kreuzigung dargestellt.
[88] LCI II, 1968, Sp. 593.
[89] Hasting, 2000 b, S. 54: Maria Magdalena wurde Ende des 16. Jahrhunderts beziehungsweise Anfang des 17. Jahrhunderts als eine Repräsentantin christlicher Buße zu einer der Hauptpersonen der Kreuzabnahme.
[90] Vgl. Matthias Grünewald, *Kreuzigung*, Mitteltafel des Isenheimer Altars, 1515, 269 x 307 cm, Öl auf Holz, Musée d`Unterlinden, Colmar bei Hasting, 2000 a, S. 113.
[91] Terner, 1974, S. 1.
[92] Hasting, 2000 b, S. 20.

frontal zu sehen, sein Leichnam wird präsentiert.[93] Hier liegt der Mensch jedoch bäuchlings in dem Tuch, so dass nicht einmal genau zu klären ist, ob es sich um einen Mann oder eine Frau handelt. Einzig die Muskulatur des oberen Rücken- und Schulterbereichs ist ansatzweise männlich ausgeprägt. Somit wird die Identität verborgen, der Mensch bleibt nackt und anonym. Die graue Hautfarbe verweist auf den Tod. Es scheint, als wäre nur eine Hülle zurückgeblieben. Da auch keinerlei Stigmata oder andere charakteristische Zeichen der Kreuzigung an der Person zu erkennen sind, scheint sie nur ein Platzhalter der sehr symbolgeladenen Position zu sein.
Durch die unpersönliche Haltung und die so nicht vorhanden Präsentation scheint der technische Aspekt beziehungsweise der Ablauf der Kraftaufbringung im Vordergrund zu stehen. Dieser Eindruck wird durch die uniformierte Optik einiger Helfer bestärkt, die so wie Arbeiter ohne emotionalen Anteil am Geschehen wirken.

Es lassen sich einige Details von Burgerts Darstellung bei Werken anderer Künstler wiederfinden. So lässt bei der Kreuzabnahme Andrea Mantegnas[94] (Abb. 10) ein auf dem Querarm des Kreuzes liegender Mann, ähnlich dem auf Burgerts Gemälde, Christus an Bändern hinunter.
Bei der Kreuzabnahme von Filippino Lippi und Pietro Perugino[95] (Abb. 11) hängen vom Querbalken zudem bunte Bänder herunter. Diese wurden eventuell für jene zum Vorbild genommen, die auf Burgerts Gemälde unter und um den eben beschriebenen Mann gewunden sind.
Von Rembrandts[96] oder Peter Paul Rubens[97] (Abb. 12) Kreuzabnahmen hat Burgert möglicherweise den sehr flächigen Einsatz des Tuches übernommen. Die Form des Tuches bei Burgert ist jedoch als besonders hervorzuheben. Durch die weit auseinanderstehenden Helfer, die an den vier Enden ziehen, wird das Tuch weit gespannt. Dementsprechend muss es sehr groß sein, da die Gestalten sehr viel Stoff halten, während der vom Kreuz genommene Mensch in einer relativ kleinen Fläche liegt. Durch die verschiedenen Enden und Zipfel scheint es so, als wäre die Grundform

[93] Vgl. Rogier van der Weyden, *Kreuzabnahme*, 1435, 220 x 262 cm, Öl auf Holz, Prado, Madrid bei Hasting 2000 b, S. 58.
[94] Vgl. Andrea Mantegna, *Kreuzabnahme Christi*, 1456- 1459, 46, 3 x 36,1 cm, Kupferstich, British Museum, London bei Tietze- Conrat, 1956, Abb. 47.
[95] Vgl. Filippino Lippi und Pietro Perugino, *Kreuzabnahme*, 1503- 04, Tempera auf Holz, Akademie, Florenz bei Hasting, 2000 b, S. 89.
[96] Vgl. Rembrandt, *Kreuzabnahme*, 1633- 34, 89,6 x 65 cm, Holz, Alte Pinakothek, Bayrische Staatsgemälde Sammlungen, München bei Hasting 2000 b, S. 153.
[97] Vgl. Peter Paul Rubens, *Die Kreuzabnahme*, 1611-14, 420 x 310 cm, Kathedrale Antwerpen bei Hasting, 2000 b, S. 144.

nicht ganz regelmäßig. Zudem wird das Tuch durch die weiße Farbe hervorgehoben und führt so zusammen mit der Größe den Blick des Betrachters zu dem herabgelassenen Körper.
Das Tuch wird unter großer Spannung gehalten, durch die es am rechten, vorderen Ende eingerissen ist, was auf keine vorsichtige und respektvolle Handhabung schließen lässt. Dies bestätigt die Annahme einer bewussten Betonung der Kraftaufbringung im Gegensatz zu dem Emotionen weckenden Abbildern der Leiden Christi bei den Darstellungen vieler anderer Künstler.

Bei Albrecht Dürers Umsetzung der Kreuzabnahme[98] (Abb. 13) findet sich die Bewerkstelligung der Abnahme durch einen Flaschenzug aus Seilen, die dem Vorgehen der Helfer mit den gespannten Seilen auf Burgerts Gemälde ähnelt.
Helfer, die auf einer Leiter stehend an der Kreuzabnahme mitarbeiten, sind ebenfalls bei kunsthistorischen Vorbildern zu finden. Zumeist ist eine solche Leiter jedoch gegen das Kreuz gelehnt und wird genutzt, um während des Aktes des Herunterhebens darauf stehen zu können.[99] Seltener stehen auch, wie zum Beispiel bei der Kreuzabnahme Giuseppe Bazzanis[100] (Abb. 14), Figuren auf einer solchen Leiter, die daran beteiligt sind das Tuch ohne direkten Kontakt zu dem Körper selbst zu halten, wie es auch auf dem Gemälde Burgerts der Fall ist. Doch auch dann steht die Leiter nicht frei, was eine freie Umsetzung von Burgert erkennen lässt.

Der Untergrund der kargen Landschaft ist grau und erinnert in seiner Beschaffenheit mit kleinen Unebenheiten und tiefen Rissen, an felsigen Boden. Dieser Felsen könnte für den Berg Golgatha, den biblischen Ort der Kreuzigung Christi[101], stehen. In der kunsthistorischen Tradition wird er oft mit dem Schädel Adams[102] oder Knochen ausgestattet dargestellt, um die Zuweisung deutlicher zu machen.[103] Dies ist bei Burgerts Umsetzung jedoch nicht der Fall.

---

[98] Vgl. Albrecht Dürer, *Kreuzabnahme*, 1509, 12,7 x 9,7 cm, Holzschnitt, Kupferstichkabinett, Staatliche Kunstsammlungen Dresden bei Hasting, 2000 b, S. 95.
[99] Vgl. Duccio, *Kreuzabnahme*, 1308-11, Tempera auf Holz, Museo dell` Opera del Duomo, Siena bei Hasting, 2000 b, S. 37.
[100] Vgl. Giuseppe Bazzani, *Kreuzabnahme*, 1750, Öl auf Leinwand, National Gallery of Ireland, Dublin bei Hasting, 2000 b, S. 175.
[101] Vgl. Mt, 27, 33; Mk 15,22; Lk 23,33; Joh 19, 17: Sie nahmen ihn also und er selbst trug das Kreuz und ging hinaus zum Ort, der Schädelstätte genannt wird, welche heißt auf Hebräisch Golgoltha.
[102] Terner, 1974, Anm. 3: Golgotha gilt seit dem Frühchristentum als Begräbnisstätte Adams./ LCI II, 1968, Sp. 163 ff.
[103] Terner, 1974, S. 4/ Vgl. Albrecht Dürer, *Kreuzigung*, 1468, 31,2 x 22,7 cm, Schwarze Tinte auf Papier, Louvre, Paris bei Hasting, 2000 a, S. 87.

Ein Beispiel, bei dem die Kreuzabnahme auf einem ähnlich grauen Boden geschieht, findet sich in einem illuminierten Manuskript von Paul und Jean Limbourg[104] (Abb. 15). Im Hintergrund ist jedoch eine Erhebung zu sehen, die auf den Berg Golgatha verweist. Auf Burgerts Gemälde findet sich dieses Detail nicht. Einzig eine kleine Spitze des Bodens an der Horizontlinie auf der linken Seite ist möglicherweise als Hinweis zu verstehen. Dies kann jedoch im Verlauf von dem kleinen Hügel zu einer Ansteigung nach rechts im Gemälde Burgerts als Verweis auf die zwei Berge Gareb und Agra in Jerusalem zu lesen sein, die bei der Kreuzigung oft im Hintergrund dargestellt werden.[105]

Zwei Männer im Bildvordergrund tragen gemeinsam einen Fisch. Es handelt sich dabei aufgrund der äußeren Merkmale wie der Größe und der auffälligen Kopfform um einen Schwertfisch.[106]

Auf einer Darstellung der Kreuzabnahme wirkt dieser nicht zufällig platziert, sondern in christlichem Kontext als Symbol. Schon die frühen Christen deuteten das griechische Wort „Ichthys“, welches Fisch bedeutet, als Anagramm für „Jesus Christus, Gottes Sohn, Erlöser“.[107] Somit steht der Fisch zum einen für Jesus und zum anderen aber auch für dessen Anhänger, die als kleine, von Jesus gefangene beziehungsweise gerettete Fische dargestellt werden.[108]

Der Fisch bei der Kreuzabnahme Burgerts kann als Verweis auf diese Symbolik gemeint sein. Es existieren einige Gemeinsamkeiten zwischen ihm und dem Herabgelassenen in der Darstellung Burgerts. So haben sowohl der vom Kreuz genommenen Mensch als auch der Fisch die gleiche graue Farbe, die bei dem Fisch natürlich sein mag, im Falle des Menschen jedoch für den Tod spricht. Als Gemeinsamkeit oder sogar Gleichsetzung gelesen, wären demnach beide tote „Gefangene“, die von Helfern getragen werden.

[104] Vgl. Paul und Jean Limbourg, *Kreuzabnahme*, 1411 – 1416, Musée Condé, Chantilly bei Hasting, 2000 b, S. 54.
[105] Vgl. Rabbulaevangeliar (Cod. Plut. I, 56), Kreuzigungsbild, fol. 13 r, 586 n. Chr., Biblioteca Medicea- Laurenziana, Florenz bei Kuder/ Walter, 1996, Abb. 7.
[106] Vgl. Smolik IV, 1968, S. 161: Schwertfische (Xiphias gladius) werden etwa zwei bis vier Meter lang und zeichnen sich neben ihrer blau-weiß-gräulichen Farbgebung durch ihren zu einem Schwert verlängerten Oberkiefer aus.
[107] de Chapeaurouge, 1991, S. 136; LCI II, 1968, Sp. 36: Das Alter der christlichen Fischsymbolik wird etwa bis in die Mitte des 2. Jahrhunderts n. Chr. datiert.
[108] LCI II, 1968, Sp. 35 f.: Vgl. u.a. Lk 5, 10; Mt 13, 47 .

Allerdings kann ein Schwertfisch auch gefährlich sein[109], was in einem ambivalenten Verhältnis zu einer möglichen Deutung als der Heil bringen Jesus Christus steht. Es bleibt rein spekulativ hier einen kritischen Blick auf die christliche Religion zu sehen.
Eine Besonderheit der Gruppe liegt in dem Blick des hinteren Fischträgers: Er schaut geradeaus und damit direkt zu dem Betrachter. Er ist die einzige Figur, die aus dem Gemälde blickt. Damit hebt er die Distanz zwischen dem Bild und dem Zuschauer auf beziehungsweise verringert sie. Er steht nah am Bildrand und kann den Betrachter damit auch räumlich am besten in das Geschehen um das Kreuz führen.
Die beiden den Fisch tragenden Männer zeigen keine individuellen oder charakteristischen Züge und gleichen den anderen Helfern.[110] Sie könnten durch ihr Attribut, den Fisch, jedoch als Hinweis auf zwei Apostel interpretiert werden: Simon Petrus und seinen kleinen Bruder Andreas. Die beiden stammen aus Bethsaida, sind Fischer von Beruf und werden so mit diesem Attribut versehen.[111] Die Apostel haben bei vielen Darstellungen die Rolle der Begleiter Christi bei seinen Taten und sind selten aktiv einbezogen.[112] Dies würde der Darstellung Burgerts widersprechen, da die Männer auf dem Gemälde intensiv an der Kreuzabnahme mitarbeiten. Gleichzeitig gelten sie jedoch auch als „Menschenfischer".[113] In diesem Kontext könnten die beiden Gestalten mit dem Fisch für die an den Glauben herangeführten Menschen stehen.
Gegen eine Deutung als Apostel spricht auch die identische Optik mit den acht weiteren Männern auf dem Bild, da die Gruppe der Apostel um Jesus jedoch aus 12 Jüngern bestand, lassen sich die übrigen Helfer neben den Fischträgern nicht als diese verstehen.

Etwas abseits vom Geschehen um das Kreuz befindet sich links davon ein Wesen mit Vogelkopf und aufgeplusterten Federn. Aufgrund des langen, alles bedeckenden Gewandes ist von seinem Körper nichts zu erkennen, allein die Proportionen in Bezug zu den umstehenden Menschen zeigen Ähnlichkeit zu diesen auf. Gleichzeitig bietet das lange Gewand einen Gegensatz zu der Körperlichkeit der halbnackten Helfer.
So eine anthropomorphe Gestalt erinnert zunächst an den ägyptischen Gott Horus, der mit einem menschlichen Körper und einem Falkenkopf dargestellt wurde.[114]

[109] Smolik IV, 1968, S. 161:Die Fleisch fressenden Schwertfische benutzen ihr Schwert vor allem, um kleinere Fische zusammen zu treiben und als Schlagwaffe auch um sie zu betäuben.
[110] LCI I, 1968, Sp. 152 f.: Meist können die Apostel anhand ihrer Merkmale und Attribute identifiziert werden.
[111] LCI V, 1968, Sp. 139.
[112] LCI I, 1968, Sp. 166.
[113] LCI I, 1968, Sp. 35: Vgl. u.a. Mt 4, 19.
[114] Eggebrecht, 1997, S. 279 f.

Die frontale Ausrichtung des Oberkörpers, während der Kopf ins Profil gedreht ist, verweist auf die Posen der Figuren in altägyptischen Abbildungen beziehungsweise Reliefs.[115]

Der Hakenschnabel des Vogelkopfes der Gestalt scheint auf einen Greifvogel zu hinzuweisen.[116] So könnte, sieht man den Kopf als den eines Falken an,[117] tatsächlich der ägyptische Gott Horus bei der Kreuzabnahme zusehen.[118] In diesen christlichen Kontext eine beobachtende Gottheit längst vergangener Zeiten einzubringen erscheint jedoch unwahrscheinlich.

Der Vogelkopf ähnelt allerdings auch dem eines Adlers, der in der Regel allerdings einen vergleichsweise größeren Schnabel hat, was der Figur auf dem Bild eher entsprechen würde.[119]

Der Adlerkopf könnte ein Verweis auf den Evangelisten Johannes sein, den er als Symbol verkörpert.[120] Dieser ist, zusammen mit der Gottesmutter Maria, nach biblischen Quellen und auch deren bildlicher Rezeption bei der Kreuzigung anwesend.[121] Auch bei der Kreuzabnahme wird er oft dargestellt. Dabei hält er meist im Trauergestus eine Hand an seine Wange und leistet Maria Beistand.[122]

Das Wesen auf Burgerts Gemälde steht ruhig und scheint, ohne weiter eingebunden zu sein, das Geschehen um die Abnahme zu beobachten, wie der Evangelist Johannes es bei der Kreuzigung tut.[123] Zu diesem Eindruck trägt auch sein Körper bei, der nur mit einer Art grauem Tuch bedeckt ist und damit an einen unbeweglichen Felsen erinnert.

Genau diese graue Farbe verbindet diese Gestalt mit dem vom Kreuz genommenen Menschen und auch dem von zwei Helfern gehaltenen Fisch. Diese drei Figuren bilden demnach zusammen mit dem weißen Tuch eine farblich betonte Einheit, die auf eine Zugehörigkeit zu dem christlichen Themenkomplex rund um die Kreuzigung

---

[115] Haman, 1944, S. 19: Diese Darstellungsweise geht auf eine flächenorientierte Formensprache zurück, die Tiefe vermeidet. So werden Beine im Profil gezeigt, die Schultern jedoch in Frontalansicht, da ihre Form so besser zu erschließen ist. Das Gesicht ist dann wiederum von Vorne zu betrachten.
Page-Gasser/ Wiese, 1997, S. 9: Diese Art des Flachbildes ohne Verwendung von Perspektive wird auch als Aspektive bezeichnet und soll alles Dargestellt in seiner Gesamtheit erfassen. Durch das Schaffen von Tiefe würden die Objekte oder Person möglicherweise auch verzerrt werden.

[116] Mebs/ Schmidt, 2006, S. 14.

[117] Vgl. Mebs/ Schmidt, 2006, S. 415.

[118] Dieser Ansicht ist auch Elisabeth Domansky: Was Bleibt, In: Kat. Gift, 2008.

[119] Vgl. Mebs/ Schmidt, 2006, S. 15, Abb. a und b: Der Falke hat an seinem Schnabel kurz vor der Spitze einen „Zahn“, der hier ebenfalls nicht zu erkennen ist. Dieses Detail mag jedoch auch aufgrund der Darstellungsweise nicht zu sehen sein.

[120] LCI VII, 1968, Sp. 112.

[121] LCI VII, 1968, Sp. 127.

[122] LCI VII, 1968, Sp. 126; Vgl. Anm. 9.

[123] Vgl. Giovanni Bellini, *Kreuzigung*, 1465- 70,70 x 63 cm, Öl auf Holz, Louvre, Paris bei Hasting, 2000 a, S. 79.

zurückzuführen ist. So ist die gewählte Darstellungsweise zwar sehr ungewöhnlich für einen Evangelisten, erscheint aus diesem Kontext heraus jedoch wahrscheinlicher als die Darstellung des ägyptischen Gottes Horus.

Auf der Treppe auf der rechten Bildseite stehen insgesamt drei Männer, die alle einen Anzug tragen. Sie bilden am Rand des Bildes durch ihre Kleidung eine eigene Gruppe und somit einen Gegensatz zu den einfach gekleideten Männern, die bei der Kreuzabnahme mithelfen.
Der Mann, der sich unten auf der Treppe befindet und einen Teil des Tuches hält, sticht aus dieser Gruppe heraus. Zum einen hat sein Anzug eine andere Farbe als die der beiden anderen und desweiteren ist er aktiv an der Kreuzabnahme beteiligt. Er ist auch optisch mit den Arbeitern verbunden, da er wie sie eine Glatze hat. Somit ist er als vermittelndes Mitglied beider Gruppierungen zu werten.
Der Mann im hellblauen Anzug, der über den anderen auf der Treppe steht, guckt beziehungsweise reckt sich fast neugierig nach oben. Das Objekt des Schauens ist für den Betrachter jedoch nicht zu sehen. In Kombination mit der nach oben führenden Treppe verweist Burgert hier möglicherweise auf die Bildtradition des Blickes in den Himmel beziehungsweise zu Gott.[124]
In der Malerei gibt es Beispiele wie die *Danae* des Tizian[125] (Abb. 16). Diese gehört zwar in den antik-mythologischen Kreis, aber dennoch richtet sie ihren Blick nach oben zu dem Gott, der in den Wolken erscheint.[126]
In christlichem Kontext kann der Dargestellte so als sehr fromm gezeigt werden. Dies galt als Auszeichnung und symbolische Nähe zu Gott.[127] Wurden zunächst vor allem Personen der religiösen Welt auf diese Weise geehrt[128], konnten später auch Menschen aus anderen Bereichen[129] so dargestellt werden.[130]
Der zweite Mann im hellblauen Anzug guckt nach unten. Es ist nicht klar auszumachen, wo er genau hinschaut. In seiner Blickrichtung befinden sich der Mann im Anzug neben

[124] Vgl. de Chapeaurouge, 1991, S. 52 ff: Schon seit hellenistischer Zeit gibt es dieses Bildmotiv, oft in Zusammenhang mit Kaisern und deren Apotheose.
[125] Vgl. Tizian, *Danae*, 1549- 50, 129 x 180 cm, Öl auf Leinwand, Museo Nacional del Prado, Madrid bei Jaffé, 2003, Abb. 61.
[126] Saxl II, 1957, S. 169.
[127] de Chapeaurouge, 1991, S. 54.
[128] Vgl. Jacopo Tintoretto ‚*Himmelfahrt der Heiligen Jungfrau*, 1555, 440 x 260 cm, Öl auf Leinwand, Santa Maria Assunta, Venedig bei Nichols, 1999, Abb. 54.
[129] Vgl. Peter Paul Rubens, *Der Tod des Senecca*, 1608-09, 181 x 152 cm, Holz, Alte Pinakothek, München bei White, 1987, Abb. 92.
[130] De Chapeaurouge, 1991, S. 54.

ihm, die kleine weiße Gestalt mit dem auf der Treppe sitzendem Mann, die affenartige Figur mit der Zielscheibe und alles, was sich uneinsehbar darunter verbirgt.
Auf Burgerts Gemälde weisen die beiden Männer in den hellblauen Anzügen Ähnlichkeiten zu Burgert selbst auf. Sie gleichen sich in ihrer Kleidung und auch in ihrer ganzen Erscheinung. Im Vergleich mit der Physiognomie des Künstlers[131] (Abb. 17) gibt es Übereinstimmungen in Gesicht und auch der Frisur.
Die beiden Figuren sind jedoch nicht als Künstler zu erkennen, das heißt sie sind in ihrem Äußeren eher neutral. Einzig die intensive Farbe der Anzüge hebt die Figuren hervor.
Der Aspekt des versteckten Selbstporträts ist hier zu betonen, da es ohne Kenntnis von Burgerts Äußeren nicht identifizierbar ist und wird in Kapitel 3 dieser Arbeit ausführlicher dargelegt. Der Künstler wird zum Beobachter von scheinbar historischen Ereignissen und eines seiner Ebenbilder ist durch die Position und den Blick in diese Richtung dem Himmel näher, als fast alle anderen Figuren. Gleichzeitig schaut er aber auch nach unten, wodurch er zweierlei ambivalente Blickrichtungen einschlägt. Dies lässt sich möglicherweise auch auf sein Dasein übertragen, in dem er auf kritische Art und Weise seine Beziehung zur Kunst und vielleicht auch Religion sowohl positiv als auch negativ bewertet.

Insgesamt zeigt sich auf dem Gemälde eine Unterteilung der Personen in aktiv und passiv. Dabei bilden die sich passiv verhaltenden Figuren, die oftmals nur desinteressiert zusehen, einen äußeren Rahmen für die sich in der Bildmitte beziehungsweise um den toten Menschen bündelnde Aktivität der Helfer. Der sich ergebene Rahmen wird durch die Wendeltreppe verstärkt, die den Betrachterblick durch ihren Schwung nach oben lenkt. Diese Treppe ist das verbindende Element zwischen oben und unten beziehungsweise im übertragenen Sinn auch zwischen Himmel und Hölle. So scheint die Treppe auch eine Art Himmelfahrtsandeutung zu sein.
Das Motiv der Aufreihung von Figuren auf der Treppe erinnert im Kontext der anderen christlichen Elemente an die Prozession der Getauften in den Himmel der Bamberger Kommentarhandschrift[132], die auf Wolken stattfindet (Abb. 18). Der Bogen ist dazu

[131] Vgl. Foto Jonas Burgert bei http://www.the-artists.org/images/artists-portraits/burgert-jonas.jpg&imgrefurl=http://the-artists.org/artist/Jonas-Burgert&usg=__VT_M9893xoJqNcxISqUkQksVXtQ=&h=121&w=107&sz=22&hl=de&start=53&tbnid=BtOtAroERvVWIM:&tbnh=89&tbnw=79&prev=/images%3Fq%3Djonas%2Bburgert%26gbv%3D2%26ndsp%3D20%26hl%3Dde%26sa%3DN%26start%3D40, eingesehen am 12.9.2009.
[132] Vgl. Bamberger Kommentarhandschrift MS Bibl. 22, f. 4 v, *Prozession der Getauften in den*

jedoch gespiegelt. Beide Darstellungen eint der spiralförmig aufsteigende Weg in den Himmel, der sich fast über die gesamte Bildbreite erstreckt. Unterschiedlich ist das umkreiste Zentrum, in dem bei Burgert das Kreuz steht, während bei der Darstellung aus Bamberg die Taufe im Mittelpunkt steht und das Kreuz am höchsten Punkt der Prozession als Ziel.
Im Vergleich mit der Prozession der Getauften verheißt die Position der beiden Bildnissen von Burgert auf der Treppe die Möglichkeit einer segensreichen Zukunft, für die sich zunächst, dem Blick nach, jedoch nur die obere der beiden Figuren interessiert.

In dem durch die rahmende Treppe entstandenen Raum verlaufen die Bewegungsströme alle zum Zentrum, dem toten Menschen, der etwas Heiliges verkörpert. Diese Wirkung der Hinwendung wird noch durch die Seile und die Enden des Tuches verstärkt. Alle Linien verlaufen von oben und der Seite auf den Körper zu. Der fast in der Bildmitte stehende Längsbalken des Kreuzes endet zunächst ebenfalls bei der Figur, wird dann jedoch optisch in den Beinen des Mannes, der den Kopf stützt, fortgeführt. Er bildet die vertikale Mittelachse der um die herum ansteigenden Treppe beziehungsweise des Gemäldes. Damit scheint es auch ein gerader Fixpunkt in mitten der chaotisch wirkenden Geschehnissen und Formen rund herum zu sein. Das Tuch ergibt eine fast pfeilartige Form, die ihre Spitze im Kopf des Heruntergelassenen findet, und leitet damit wie schon erwähnt den Blick des Betrachters.
Um diesen Mittelpunkt kreist zum einen der Bogen der Treppe und versammeln sich zum anderen die verschiedenen Gestalten. Diese lassen sich aufgrund ihrer Tätigkeiten oder auch ihres Aussehens Gruppen zuordnen, die jedoch isoliert für sich agieren und einander kaum beachten.
So gibt es die große Gruppe der Helfer, die alle an der Kreuzabnahme mitarbeiten, und die darum herum stehenden Individuen. Die Arbeiter sind jedoch nicht alle gleich, es scheint eine Einteilung verschiedener Klassen zu geben. Zum einen gibt es die Gruppe der zehn glatzköpfigen, halbnackten Männer. Sie tragen alle eine dunkle Hose und haben einen nackten Oberkörper. Dieses uniforme Aussehen lässt sie wie zusammen gehörige Arbeiter wirken. Die beiden Männer, die den Fisch tragen, gehören optisch auch zu dieser Gruppe, stehen jedoch etwas außerhalb.
Die vier Männer, die das Tuch halten, tragen alle sehr individuelle Kleidung, so dass sie zwar unterschiedlich aussehen, aber an der selben Sache arbeiten. Bis auf den das Tuch

Himmel, 1000, Staatsbibliothek Bamberg bei Mayr- Harting, 1991, Taf. II.

haltenden Mann auf der Treppe, sind die anderen darauf stehenden Figuren als von der Haupthandlung unabhängig zu betrachten.

Eine Gestalt steht dabei außerhalb des Gruppengefüges: Die mit orange- roten, zotteligen Haaren bedeckte Figur nahe der Treppe weist Gemeinsamkeiten mit der Menschenaffenart des Orang Utans auf. Es gleichen sich sowohl die Beschaffenheit des Fells als auch die haarlosen Partien an Kopf, Brust, Händen und Füßen, die hier graue Haut frei lassen. Die Tiere sind Einzelgänger[133], was der für sich stehenden Figur auf Burgerts Gemälde entsprechen würde, die von niemandem beachtet wird und sich ebenso für niemanden interessiert.
Gleichzeitig wird durch die Bedeckung des Körpers mit diesem außergewöhnlichen Fell auch die Assoziation zu den Schamanen der Naturvölker geweckt.[134] Sie tragen oft Kostüme, bei denen die Verkleidung als Tier eine große Rolle spielt.[135] Dies kann auch das eher menschliche Gesicht der Figur erklären.
Das Tragen des langen Stabes mit der Zielscheibe erscheint wie eine Selbstprozession mit einem Siegeszeichen, die natürlich auch Platz im Ritual eines Schamanen haben könnte. Solch ein Stab ist weiterhin auch, im Sinne eines Zepters, als Hoheitszeichen lesbar, das Macht und Status aufzeigt.[136]
Eine Aufgabe der Schamanen ist das Vermitteln zwischen den Welten. Eine Besonderheit der Schamanen ist, dass sie unter einem inneren Zwang handeln und von den Geistern, mit denen sie kommunizieren, besessen sind.[137]
Die intensive, fast aggressive orangerote Farbe zeigt zum einen die Gefahr auf, die von dieser Figur ausgehen kann, zum anderen ergibt sich durch die Intensität eine verbindende Qualität zu der neongelben Flüssigkeit, da diesen beiden Bildelemente so hervorgehoben werden.
Bewertet man diese auslaufende Substanz als Farbe, so kann auch die rotorange Figur im Kontext der Kunst stehen. Somit könnte sie in ihrer Funktion als Schamane zwischen der Menschenwelt und der Kunst vermitteln und sich dabei ähnlich den Geisterbeschwörern von einem inneren Antrieb zum Erschaffen von Werken inspiriert fühlen.

[133] Smolik I, 1968, S. 26.
[134] Schadewaldt, 1968, S. 47: Schamanen gehören zu der allgemeinen Gruppe der Medizinmänner.
[135] Schadewaldt, 1968, S. 52.
[136] De Chapeaurouge, 1991, S. 56.
[137] Schadewaldt, 1968, S. 47.

Im Zusammenhang mit der daneben stattfindenden Szene der Kreuzabnahme ist auch eine Kommunikation zwischen der Kunst und der Religion beziehungsweise dem Christentum denkbar, wie auch Jesus Christus ein Vermittler zwischen Gott und den Menschen war.
Die Nähe der Zielscheibe zum Kreuz deutet ebenfalls auf Nähe oder sogar Verwandtschaft zwischen Kunst und Religion hin. So findet die Religion ihren Ausdruck in der Kunst, während eine Existenzberechtigung der Kunst, zumindest als im Mittelalter das Motiv der Kreuzabnahme entstand, in der Darstellung und somit Vermittlung religiöser Inhalte lag.

Die Figur des Schamanen kann, wie schon erwähnt, auch den Künstler selbst meinen. Dazu passt die an einem Pfeil der Zielscheibe hängende Girlande, die auf den antiken Brauch der Lorbeerkränze verweist. Der Lorbeer war Apollo geweiht und zeichnete siegreiche Helden und Sänger, das heißt im weitesten Sinne auch Künstler, aus.[138] Die Zielscheibe mit den Pfeilen und dem Hinweis auf die Bekränzung von ruhmreichen Siegern lässt die Kunst als Wettkampf erscheinen. Dieser wurde im Sinne der Selbstprozession wahrscheinlich mit einem Sieg beendet, obwohl die Mitte der Scheibe nicht getroffen wurde.
Die darin steckenden Pfeile und auch die Löcher zeugen so auch von vergeblichen Versuchen die gewinnbringenden Mitte zu treffen, während der Lorbeerkranz zerrissen ist. Dies deutet auf das schwierige Dasein des Künstlers hin, dessen Erfolg nicht immer leicht zu erreichen ist und nie Sicherheit und Beständigkeit bietet.

Die kleine weiße Figur am unteren Ende beziehungsweise am sichtbaren Anfang der Treppe wird wegen der weißen Hautfarbe zwar dem Kreis der christlichen Bildsprache, bestehend aus der Kreuzabnahme, der vogelköpfigen Gestalt und dem Fisch, zugeführt, eine inhaltliche Zusammengehörigkeit bleibt jedoch unklar.
Der grüne Stoff läuft die Treppe hinunter und wird zum Gewand oder Umhang der Figur. Gleichzeitig verweist der Stoff in seiner Farbigkeit und der die Stufen herabgleitenden Konsistenz auf die aus dem Gefäß auslaufende gelbe Farbe und scheint die Figur somit zum Künstler werden zu lassen.
Dem gegenüber sitzt über der Figur kontrastierend ein „normaler“ Mensch. Dieser zeichnet sich durch nichts im Besonderen aus, trägt kontrastierende Kleidung in

[138] Lein, 2004, S. 380.

dunklen, dezenten Farben und guckt nur ruhig zu der kleinen Figur vor ihm, als würde er auf etwas warten.
Diese beiden Figuren nehmen keinen Anteil an dem Geschehen hinter ihnen und sind nur aufeinander konzentriert, so dass sie zunächst scheinbar ohne Bezug zum Bildinhalt und wie eine Einzelszene platziert sind.

Die Abnahme des Menschen vom Kreuz mit allen dazugehörenden Figuren findet in einer nahezu menschenfeindlichen Umgebung statt. So läuft die neongelbe Flüssigkeit beziehungsweise Farbe aus einem umgekippten Gefäß im Hintergrund über den grauen Boden in die Risse und auf den Betrachter zu. Diese Substanz erinnert durch die intensive Farbe an Gift und scheint deshalb Gefahr mit sich zu bringen.
Die Figuren reagieren allerdings nicht auf die Farbpfützen, sie stehen sogar darin. Da die Flüssigkeit auch über die Risse hinaus auf dem Boden verläuft, muss sie schon vor deren Entstehung ausgekippt sein.
Hier stellt sich nun die Frage nach den zeitlichen Abläufen zwischen dem Auslaufen der Substanz, dem Entstehen der Risse und der vor der Kreuzabnahme erfolgten Kreuzaufstellung. Dieser narrative Aspekt ist jedoch nicht genau zu klären, da es, außer dem Verhältnis der Flüssigkeit zu den Rissen, keine aussagekräftigen Anzeichen gibt.
Die Farbwahl Burgerts zeigt auf der einen Seite ein viel eingesetztes Grau und weitere Nuancen gedeckter Farben und auf der anderen Seite starke, dazu kontrastierende Töne wie Neongelb und knalliges Orange.
So werden durch die starken Gegensätze einzelne Figuren oder Materialien betont. Neben der giftiggelben Substanz werden noch das intensiv rotorange Fell der Orang Utan- ähnlichen Gestalt und der orangefarbene Hintergrund hervorgehoben. Dieser scheint im Kontrast zu dem dunklen, kalten Felsboden beinahe zu glühen. Es fällt auf, dass die intensiven Farben somit fast apokalyptisch die Elemente betonen, die eine höllenähnliche Atmosphäre erzeugen, während sie gleichzeitig auf die Kunst hinweisen.
Als Gegenpol strahlt das Weiß des Tuches aus den dunkel gehaltenen Tönen symbolträchtig heraus. Damit verbunden sind auch die vogelköpfige Gestalt des Evangelisten Johannes und der Christus symbolisierende Fisch. So werden sich die Kunst und das Christentum erneut, wie auch schon im Falle der vermittelnden Person des Künstlers in der Figur des Schamanen und Jesus Christus, gegenüber gestellt.

Es gibt zahlreiche Details, die Burgert von motivischen Vorbildern der Kunstgeschichte übernommen hat. Er liefert mit diesem Gemälde jedoch keine Nacherzählung der biblischen Geschichte. So ist es nicht, wie viele seiner historischen Vorbilder, als Andachtsbild gedacht, sondern zeigt vielmehr eine Umsetzung in neuem Kontext mit seinen eigenen Figuren unter Berücksichtigung der kunsthistorischen Tradition.

Der Titel des Bildes *Jeden Geist Fressen* klingt zunächst wie eine negativ bis aggressive Konnotation des Bildinhaltes. Die Formulierung erweckt den Eindruck einer fast unstillbaren Gier. In Zusammenhang mit der Figur des Schamanen beziehungsweise des Künstlers, der durch einen inneren Antrieb Kunst erschaffen muss, kann der Titel als Hinweis auf die zwanghafte Erfüllung einer Berufung zu verstehen sein.
Einen weiteren Ansatz bietet die Nähe der Kunst zu den religiösen beziehungsweise christlichen Symbolen und Bildinhalten in einer höllisch anmutenden Umgebung**.** Die Überspitzung des Arbeitsaufwandes und die anonyme Darstellung des vom Kreuz gelassenen Körpers können in diesem Zusammenhang auch als Kritik an einer übermäßigen Anbetung einer leeren Hülle zu verstehen sein.[139]
Als kritische Konnotation der Verknüpfung von Kunst und Religion gewertet, weißt Burgert so in abstrahierender Weise mittels einer gemeinsamen Bildsprache auf die alles für sich einnehmende Kraft der Religion hin, die in diesem Zuge auch Künstler betreffen kann.

[139] Kat. Fraktale IV, 2005, S. 28.

2.3 Dulder[140] (Abb. 19)

2.3.1 Beschreibung

Das in dunklen Tönen gehaltene Gemälde bietet den Blick in eine weite Raumecke und zeigt sechs verschiedene Gestalten, die sich um und auf einem großen, kastenartigen Schrank gruppieren. Dieser steht genau in der Ecke, so dass die Längsseite nach vorne zeigt. Darauf befinden sich ein an der Kante liegender Mann, ein weiterer Mann im Anzug und eine kleine grüne Gestalt. Vor dem Schrank sitzt eine Frau auf einem Stuhl, während sich vor ihr auf dem Boden eine Person bäuchlings ausstreckt. In einiger Entfernung zu dieser Gruppe steht eine kleine Gestalt mit einem Blasrohr.

Der Mann auf dem Schrank liegt schlaff an dessen vorderer Kante und in den Zweigen einer fast blattlosen, lilafarbenen Ranke. Mit der rechten Schulter und dem Nackenbereich lehnt er sich gegen die Wand und kippt den Kopf dabei leicht nach hinten. Dieser ist etwas zur Seite gewendet und die Augen fast geschlossen, als würde er den Betrachter unter den Lidern hinweg ansehen. Seine Haut ist rot-bräunlich mit fahlen Stellen, die grünlich wirken. Um seinen Kopf ist ein bläuliches Tuch gewunden, in dem oben vier weiße Kästchen stecken, um die ein schmales rotes Band geschlungen ist. Der rechte Arm des Mannes und der Unterschenkel seines rechten Beins hängen hinunter, während er das linke Bein ausgestreckt hat, welches bis an die andere Kante heranreicht. Sein Oberkörper ist nackt und er ist mit einer langen, beigen Hose bekleidet, die mit verschiedenen Farbflecken bedeckt ist.
Der linke Arm ruht lang auf seiner Seite, die Hand liegt leicht abgeknickt auf seinem Oberschenkel. Um die Hüfte verläuft als Gürtel ein gelbes Band, das an der Kastenseite hinabhängt und sich in leichten Schlieren verliert.
Der Mann ist von verschiedenen Bändern umgeben. So ist um seinen rechten Oberarm ein orangefarbenes vegetabil -gegliedertes Band geschlungen, das unter seinem Körper liegt. Unter ihm klemmt ein bläulich-gelbliches Band, das an der hinteren senkrechten Kante des Schranks herabhängt, um schließlich dahinter zu verschwinden.

Hinter Kopf und Schulter des liegenden Mannes steht eine weitere Gestalt. Dieser Mann steht mit dem Rücken an der Wand, wendet den Kopf in Richtung des Betrachters und

[140] Vgl. Jonas Burgert, *Dulder*, 2007, 240 x 300 cm, Öl auf Leinwand, private Sammlung Hamburg bei Kat. Gift, 2008, Nr. 15.

scheint ihn direkt anzublicken, während der Mund mit leicht hängenden Mundwinkeln geschlossen ist.
Seine Haut hat eine fahle hellgraue Farbe, die sich nur leicht von der Wand absetzt. Er hat dunkles kurzes Haar und trägt einen Anzug im Grauton der Wand, sowie ein weißes Hemd und eine rote Krawatte. Hände sind nicht zu sehen. Seine Beine sind unter dem lang erscheinenden Oberkörper und hinter dem davor liegenden Mann kaum auszumachen.

Hinter dem ausgestreckten Bein des liegenden Mannes steht nahe der Wand auf einem kleinen, schmutzig-weißen Quader eine kleine Gestalt mit intensiv hellgrüner Hautfarbe. Sie senkt den mit kurzen dunklen Haaren bedeckten Kopf, so dass das Kinn auf der Brust aufliegt, blickt dabei jedoch nach oben. Die Figur steht aufrecht und hält sich beiden Hände mit den Handflächen zum Körper vor die Brust. Ein kurzes, schwarzes Unterteil ist das einzige Kleidungsstück. Es ist um die Hüfte mit einem Knoten gesichert und fällt weit bis zu den Knien.

Vor dem Schrank sitzt eine Frau mit unbewegtem Gesicht, die bis auf ein kurzes bräunliches Unterteil nackt ist, auf einem Stuhl. Ihre Hautfarbe ist ein fahl-grünliches Grau, während ihre Haare kurz und dunkel sind. Ihre Augen sind sehr dunkel und so ist kaum zu erahnen, wohin sie blickt, da vom Betrachterstandpunkt aus bis zum Ende des Bildausschnitts nichts zu sehen ist. Sie sitzt in einer sehr aufrechten Haltung und stützt die Ellenbogen auf den Stuhllehnen ab, während ihre Hände entspannt herunter hängen. Ihre Beine sind in fast rechtwinkliger Position aufgestellt, so dass sie mit gespreizten Beinen sitzt und ihre Füße einen festen Stand auf dem Boden haben.
Der Stuhl besteht aus dunklem, metallisch wirkenden Gestänge. Sitzfläche und Rückenlehne haben einen pink-grau-gestreifte Oberfläche. Die Rückenlehne weist ein paar dunkle Flecken oder Löcher auf, durch die der dunkelgraue Schrank zu sehen ist.

Rechts vor der Schmalseite des Schranks liegt eine Person mit ausgestreckten Armen auf dem Boden. Der Kopf mit den kurzen, dunklen Haaren ist im Profil zu sehen. Die Augen sind geschlossen, während der Mund geöffnet ist. Der Oberkörper ist nackt und zeigt gelbliche Haut. Da die Person jedoch auf dem Bauch liegt und ein androgynes Gesicht aufweist, ist nicht auszumachen, ob es sich um einen Mann oder eine Frau handelt.

Die Hände liegen gestreckt übereinander, als würde sie nach etwas greifen wollen und sind vollständig mit roter Farbe bedeckt, die auch die Haare teilweise färbt. Um den linken Unterarm ist ein weißes Band wie eine Schlaufe geschlungen. Es zieht sich unter dem rechten Arm hindurch, während die beiden Enden daneben liegen.
An den gestreckten Beinen, die mit einer schmutzig- weißen Hose bekleidet sind, hängt oder endet die Pflanzenranke, die hinter dem Schrank hervorkommt.

Isoliert von den anderen Figuren steht eine kleine Gestalt dem Schrank gegenüber, die mit beiden Händen ein langes Blasrohr aus dunklem, metallisch anmutenden Material an den Mund hält und zu der Gruppe hinauf blickt. Im Visier liegt der Kopf des schlaff auf dem Schrank liegenden Mannes beziehungsweise eines der Kästchen an seiner Kopfbedeckung.
Der Kopf der Gestalt ist mit einem orangefarbenem Tuch bedeckt. Ein Ende des Tuches hängt am Rücken der Figur bis etwas zur Mitte des Oberschenkels hinunter. Die Hautfarbe des bis auf eine braune Stola nackten Oberkörpers ist grünlichgrau, während diese Gestalt sonst nur mit einem weiten, bodenlangen Rock in lila-grauer Farbe bekleidet ist.

Die Grundfarbe der Wände des Raumes ist ein helles Grau, das an einfachen Beton erinnert. Die Wände sind mit schmutzigen Ablagerungen in dunklen Tönen und Farbflecken bedeckt. Bei dem in einem kürzeren Ausschnitt gezeigten, linken Wandstück wurde die graue Farbe mit leuchtenden Orange überstrichen, das jedoch stellenweise schon abgeblättert und somit nur sehr schlecht erhalten ist. Die orange Farbe zieht sich fleckig bis über die Ecke auf die anderen Wand hinüber, dort beherrscht allerdings die graue Farbe den Raum. Diese Wandseite zieht sich fast durch die gesamte Breite des Gemäldes. Neben vielen Flecken in unterschiedlichen Farben klebt ein kleiner, fast quadratischer Zettel auf der Wand.
Der Boden ist von derselben schmutziggrauen Farbe wie die Wände, jedoch mit noch mehr Farbspuren bedeckt.

Auch der große Schrank in der Raumecke ist von jener schmutziggrauen Farbe und mit vielen Flecken bedeckt. An der zum Betrachter zeigenden Seite befinden sich zwei Türen mit runden Knäufen in Hellgrau. Optisch eingefasst wird der Schrank zum einen durch eine lila Pflanzenranke und zum anderen durch ein gelb-beiges, stoffliches Band.

Die Ranke liegt oben auf ihm und läuft dahinter weiter, so dass sie an der rechten Kante nach vorne reicht, während das Band hinter dem Kasten hervorkommt und geschwungen in Richtung des Bodens verläuft, dabei scheint es jedoch in diesen überzugehen oder wie ein Farbband schwächer zu werden.
Es liegen mehrere kleine, grüne Steine und verschiedenfarbige Bänder vor dem Schrank herum. Auch verwelkte Blätter, die zu der Pflanzenranke passen, liegen auf dem Boden. Sie sind jedoch schon so verfallen, dass sie sich kaum von dem schmutzigen Untergrund abheben.

Vor der Schmalseite des Schrankes liegt ein auf die Seite gekippter Karton mit offenen Deckel. Im Inneren ist es allerdings so dunkel, dass es nicht möglich ist zu erkennen, ob sich etwas darin befindet. Auf der dem Betrachter zugewandten Seite ist ein kreisrunder grüner Fleck. Um den Karton herum sind noch mehr Farbspuren auf dem Boden verteilt.

2.3.2 Analyse

Das Hauptmotiv des Gemäldes ist der an der vorderen Kante des Schrankes liegende Mann, der sich durch seine Körpergröße und die repräsentative Position oben auf dem Schrank hervorhebt. Es verweist durch die Kombination mehrerer Merkmale, die im Zuge der Analyse erläutert werden, ikonographisch auf den heiligen Sebastian. Dieser war ein christlicher Märtyrer, der wegen der Bekehrung anderer zum Christentum zum Tode durch Pfeile verurteilt wurde. Die Legende seines Lebens wird in der *Legenda aurea* des Jacobus de Voragine überliefert.[141]

Für das Motiv des als heiliger Sebastian an der vorderen Kante des Kastens liegenden Manns gibt es kunsthistorische Vorbilder.

[141] Vgl. Jacobus de Voragine: *Legenda aurea*, 1263 – 1273, in: Nickel, 1988, Kapitel 10:
Der Heilige Sebastian soll nach der Legende im 3. Jahrhundert gelebt haben und ein Offizier der Garde des Kaisers Diokletian gewesen sein. Weiter soll er in Rom den Martertod gestorben sein, nachdem er einige Menschen zum Christentum bekehrt hatte, was als Untreue gegen die Staatsgötter und den Staat ausgelegt wurde. So wurde er mit Pfeilen gemartert, später jedoch von der Witwe Irene gesund gepflegt. Daraufhin ging Sebastian wieder zu Diokletian und sprach für die Christen und gegen ihre Verfolgung. Der Kaiser ließ ihn nun im palatinischen Hippodrom erschlagen und in die Kloake werfen. Er erschien der Christin Lucina, wurde dort gefunden und an der Via Appia begraben.

So erinnert die gesamte Körperhaltung sehr an die Skulptur des Heiligen Sebastian von Gian Lorenzo Bernini aus dem Jahr 1617[142] (Abb. 20), die von der Norm der Darstellungsweise des Heiligen abweicht. Bis etwa zur Mitte des 15. Jahrhunderts wurde Sebastian zumeist während der Marter an einen Pfahl gebunden dargestellt, dann veränderte sich diese Bildtradition und er war nun an einen Baum gefesselt.[143] Doch er wurde dabei als heroischer Sieger und die Folter voller Stärke durchleidend gezeigt[144], während sein Zustand gleichzeitig das Mitleid seiner Betrachter erwecken konnte.[145]
Bernini zeigte seine Figur jedoch aus einem narrativen Kontext gelöst vor einen Baumstumpf gelehnt auf einem schmalen Felsblock sitzend.[146] Diese Haltung kontrastiert mit den Darstellungen des aufgerichteten Sebastians.[147] Der Kopf ist mit geschlossenen Augen und leicht geöffnetem Mund zurückgesunken. Sein rechter Arm liegt über einem Ast und ist mittels einer Gewandschlinge daran gebunden, während der linke Arm kraftlos herabhängt und mit der nach oben geöffneten Hand auf dem Oberschenkel zum liegen kommt. Die Beine sind in dieser sitzenden Haltung zwar aufgestellt, sind allerdings gebeugt und tragen kaum Gewicht, so dass insgesamt der labile Eindruck einer fast haltlosen Position und damit einem ohnmächtigen Zustand zwischen Leben und Tod entsteht.[148] Als einzige Wunde steckt unter der rechten Achsel ein Pfeil im Fleisch, zwei weitere liegen der Figur zu Füßen. Bis auf das Detail dieser Pfeile weist die Haltung der Statue Berninis große Ähnlichkeit zu der gemalten Figur Burgerts auf.
Die Haltung wurde von Bernini wahrscheinlich in kritischer Auseinandersetzung von der Pietà Michelangelos[149] (Abb. 21) übernommen, bei der Jesus Christus nach der Kreuzabnahme im Schoß seiner Mutter Maria liegt.[150] So gleichen sich unter anderem

[142] Vgl. Gian Lorenzo Bernini, *Heiliger Sebastian*, 1617, Marmor, Sammlung Thyssen- Bornemisza, Madrid bei Wittkower, 1997, Abb. ¾.
[143] v. Hadeln, 1906, S. 18/ LCI VIII, 1968, Sp. 318: Der Baum ist auch als Verweis auf den Baum des Lebens zu verstehen.
[144] Schütze, 2003, S. 5.
[145] v. Hadeln, 1906, S. 15 ff.: Es gab beispielsweise in Italien bis zum Ausgang des Quattrocento zum einen die ruhigen Andachtsbilder, wie in Umbrien, und die im Gegensatz dazu stehenden Abbildungen des Martyriums in Florenz.
[146] Eine vergleichbare Pose, die jedoch mehr von der des Mannes auf dem Gemälde Burgerts abweicht, findet sich auch bei dem Werk eines Künstlers aus dem 20. Jahrhundert: Willy Jaeckel, *Der hl. Sebastian (I)*, 1915, 186 x 119,5 cm, Öl auf Leinwand, Kunsthalle, Hamburg bei Heusinger von Waldegg, 1989, Abb. 31.
[147] Vgl. Heusinger von Waldegg, 1989, S. 27.
[148] Die Darstellung eines solchen Zwischen-Zustandes war von großer Wichtigkeit für die dargestellte Geschichte, da Sebastian laut den Legenden fast tot war, jedoch diese erste Marter überlebte. Vgl. Anmerkung 134.
[149] Vgl. Michelangelo, *Pietà*, 1498/99, Marmor, Sankt Peter, Rom bei Rohlmann/ Thielemann, 2000, S. 95.
[150] Avery, 1998, S. 31/ Schütze, 2003, S. 6 ff.

der Ausdruck des Gesichtes in der Detailausformung, die Proportionen mit den herabhängenden Gliedmaßen und das Motiv der auf dem Oberschenkel ruhenden Hand.[151] Die Ähnlichkeiten werden laut Schütze besonders in einer Aufsicht der Pietà im Vergleich mit der Skulptur Berninis deutlich.[152]

Die Verwandtschaft zur Ikonographie der Pietà beziehungsweise deren thematische Bildaufgabe zeigt sich auch ganz allgemein in dem übereinstimmenden Subjekt des jungen, dem Tode nahen männlichen Aktes.[153] So übernahm Bernini genauso die Haltung der Jesus Christus- Skulptur Michelangelos für die Darstellung seines Heiligen in nahezu liegender Position, wie Burgert sich später von dessen Haltung wiederum für seine Figur auf dem Gemälde inspirieren ließ.

Gleichzeitig zu dem Vorbild Michelangelos übernahm Bernini möglicherweise die ungewöhnliche Stellung des Sebastian nicht ganz freiwillig, da er sich nach dem Format des ihm zur Verfügung stehenden Marmorblockes richten musste.[154]

Neben der Pose, die an Christus erinnert, zeigt sich eine Ähnlichkeit zu dem Sohn Gottes auch in dem jugendlichen Aussehen des Heiligen. Diese Darstellungsart setzte sich ab der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts durch und ersetzte das Bild des bekleideten, älteren Mannes mit Bart.[155] Burgert vermischt diese Bildtraditionen, indem er seine Figur zwar bartlos, dafür aber bekleidet zeigt.

Es gibt noch ein weiteres Beispiel für einen liegenden Sebastian: eine Skulptur von Guiseppe Gioretti[156] (Abb. 22), die unter der Urne mit den Reliquien des Heiligen in der ihm geweihten Basilika[157] aufgestellt wurde.[158]

Diese zeigt ihn von den Pfeilen seiner Marter getroffen und teilweise in ein Tuch gehüllt. Auch seine Pose weist Gemeinsamkeiten mit der des Mannes auf Burgerts Gemälde auf. Diese finden sich nicht in exakten Entsprechungen der Körperhaltung, sondern vielmehr im Ausdruck. So liegen die beiden Figuren in entgegengesetzte Richtungen. Die spannungslose Haltung mit zurückgelehntem Kopf und fast baumelnden Gliedmaßen zeigt jedoch zumindest eine Verwandtschaft auf.

---

[151] Schütze, 2003, S. 6 f.
[152] Schütze, 2003, S. 7.
[153] Schütze, 2003, S. 7.
[154] Avery, 1998, S. 31: Er übernahm den Block von einem anderen, nicht weiter benannten Bildhauer. Jener hatte die Skulptur eines sitzenden Johannes der Täufer begonnen und musste den Auftrag 1615 an Pietro Bernini abgeben. Dieser erarbeitete die Figur jedoch aus einem anderen Marmorblock und gab den erhaltenen an seinen Sohn weiter.
[155] Schütze, 2003, S. 4.
[156] Vgl. Guiseppe Gioretti, 1672, Marmor, San Sebastiano, Rom bei Ferrua, 1982, Abb. 4.
[157] LCI VIII, 1968, Sp. 318: Die Basilika wurde im 4. Jahrhundert über Sebastians Grab erbaut.
[158] Ferrua, 1982, S. 31.

Eine Variation des seltenen Motivs des liegenden Sebastians findet sich in der Darstellung der Pflege durch Irene. Das Gemälde *Der heilige Sebastian* von Georges de la Tour (Abb. 23) ist zwar verschollen[159], jedoch durch Kopien überliefert.[160] Im Schein einer Laterne versorgt darauf die Witwe Irene die Wunden des heiligen Sebastians. Er lagert dabei im Vordergrund mit leicht aufgestütztem Oberkörper und angewinkelten Beinen. Diese Haltung weist eine Verwandtschaft zu der des Mannes auf dem Gemälde Burgerts auf und ist ebenfalls ikonographisch der Beweinung Christi anverwandt.[161] Aufgrund der darauf beschriebenen Situation mit dem Schützen erscheint eine Deutung der Position als zur Pflege ruhend unwahrscheinlich, in Bezug auf einen Erschöpfungszustand allerdings möglich.

Nach den drei verschiedenen Darstellungen des liegenden Sebastians und dem Aufzeigen der Ähnlichkeiten beziehungsweise den von Burgert übernommenen Motiven, stellt sich nun die Frage, warum er genau diese ungewöhnliche Form gewählt hat.
Die typische Darstellungsform des Heiligen Sebastian ist schließlich die schon erwähnte Marter, bei der er an einen Baum gefesselt ist. Burgert übernimmt diese Bildtradition nur in einer Andeutung, indem er seine Figur zwischen einigen kahlen Ästen liegen lässt, an denen nur noch wenige Blätter hängen. So steht diese Pflanzenranke wahrscheinlich stellvertretend für den Baum der Legende. Die Farbgebung changiert zwischen schwarz und lila und lässt eine klassifizierende Einordnung der Pflanze in diesem Zuge unnötig erscheinen. Die ausgedörrte Optik der Zweige betont zudem die kraftlose Haltung des Mannes.

Nach den verschiedenen möglichen Vorbildern für die Gestalt Burgerts scheint hier ein Moment am Ende der Folter beziehungsweise danach abgebildet zu sein, da der Mann schon wie erschossen auf dem Kasten liegt. Jedoch sind keine Wunden zu sehen, so dass die Annahme einer schweren Verletzung rein spekulativ wäre und eine Haltung der Entspannung ebenfalls wahrscheinlich wird. Für letzteren Punkt sprechen die nicht ganz geschlossenen Augen, die den Betrachter unter den Lidern hinweg anzusehen scheinen.

[159] Thuillier, 2003, S. 174: Das Original ist wahrscheinlich um 1630 entstanden.
[160] Vgl. nach George de la Tour, *Der heilige Sebastian wird von Irene gepflegt*, 109 x 131 cm, Öl auf Leinwand, Musée es Beaux- Arts, Rouen bei Thuillier, 2003, S. 175.
[161] Heusinger von Waldegg, 1989, S. 27.

Allerdings wurde der Heilige Sebastian im Sinne eines Andachtsbildes in der italienischen Renaissance, unter dem Einfluss der Antike, ebenfalls als nackter Jüngling und seit der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts bis zum 18. Jahrhundert auch ohne Pfeile ihm Körper dargestellt.[162] Dies passt dann zu der Darstellungsweise, die Burgert gewählt hat. Er nutzt die liegende Position um die Körperlichkeit der Figur zu betonen, die in der ruhenden Lage in Kombination mit der Größe und der herausstechend hellen Farbigkeit der Haut bilddominierend wird.

Eine Eigenheit der florentinischen Schule des 15. Jahrhunderts ist die Positionierung des heiligen Sebastians während seines Martyriums: Er wurde wie beispielsweise bei dem *Martyrium des heiligen Sebastian* von Antonio und Piero Pollajoulo[163] (Abb. 24) so hoch wie möglich aufgestellt, so dass der Schütze zu ihm empor schießen musste.[164] Dieser erhöhte Standpunkt lässt sich mit der Platzierung der Figur auf dem Gemälde Burgerts vergleichen. Auch hier liegt der Mann auf dem Schrank weit über dem kleinen Schützen, der auf dem Boden steht.
Burgert nutzt also noch weitere charakteristische Ausprägungen der Darstellung des heiligen Sebastians und verbindet sie in seiner Version zu einer Einzelfigur.

Eine Besonderheit der Situation auf Burgerts Gemälde liegt in der Wahl der Waffe. Die erste Marter des Heiligen wird laut den Quellen mit Pfeilen vollzogen.[165] Hier steht jedoch eine kleine Figur in einiger Entfernung zu dem Kasten und zielt mit einem Blasrohr[166] auf den liegenden Mann. Der Schütze ist im Verhältnis zu den anderen Figuren sehr klein, was noch durch die isolierte Stellung gegenüber dem Schrank betont wird.
Die Verwendung eines Blasrohres anstatt der klassischen Pfeile weckt zum einen, vor allem in der Kombination mit dem kleinen Schützen, Assoziationen an ein Kinderspielzeug[167] und zum anderen an die Nutzung solcher Waffen von Naturvölkern

---

[162] LCI VIII, 1968, Sp. 318, Vgl. Albrecht Dürer, *Hl. Sebastian,* Dresdener Altar, rechter Seitenflügel, Anfang 16. Jahrhundert, 114 x 45 cm, Leinwand, Gemäldegalerie, Dresden, Inv. Nr. 1869 bei Anzelewsky, 1971, Abb. 38.
[163] Vgl. Antonio und Piero Pollajuolo, *Martyrium des H. Sebastian*, National Gallery, Nr. 292, London bei v. Hadeln, 1906, Taf. II, Abb. 2.
[164] v. Hadeln, 1906, S. 17: Dies lässt sich unter anderem wohl auf das Format der Altarbilder zurückführen, an dem sich die Künstler orientieren mussten.
[165] Vgl. Anmerkung 134.
[166] Vgl. Definition bei Schmidt, 1983, S. 2.
[167] Vgl. Schmidt, 1983, S. 21.

für die Jagd oder auch als geräuscharmes Betäubungs- und Tötungsinstrument.[168] Allerdings können mit einem solchen Blasrohr neben Kugeln auch (Gift-) Pfeile angeschossen werden[169], was in den Kontext der Marter des Heiligen passt.

Verlängert man den Schaft des Rohres so visiert der Schütze ein Kästchen des Kopfschmuckes an. Genau diese Kopfbedeckung erscheint sehr ungewöhnlich und hat nichts mit dem lockigen Haar der möglichen Vorbilder gemeinsam. Sie besteht aus einem zu einer Art Turban gebundenen Tuch, in dem vier Kästchen stecken. Das Ganze ist mit einem oder mehreren roten Bändern umwickelt. Die Komposition erinnert zunächst entfernt an Strahlenkronen, wie sie von Darstellungen des Helios[170] (Abb. 25) und auch der Freiheitsstatue[171] bekannt sind. Die Kopfbedeckung könnte als Hinweis auf eine Sonnenkrone auch als ein allgemeines Zeichen der Macht zu lesen sein.

Auch bei Darstellungen des heiligen Sebastians der sienesischen Schule finden sich Beispiele, bei denen er zwar keine Krone auf dem Haupt trägt, ihm dafür jedoch Engel eine solche darüber halten.[172] Auch Sebastian selbst hält oft Krone und Palme in den Händen.[173] So wird er als siegreicher Märtyrer gezeigt.

Die Kopfbedeckung kann weiterhin in Zusammenhang mit beinhalteten Figur des Jesus Christus auch eine Anspielung auf dessen Dornenkrone sein, die er bei der Kreuzigung getragen hat.[174] In diesem Kontext vermag das rote, um die Kästchen geschlungene Band auf das Blut von Jesus Christus und durch die Form auch nochmals auf die um das Haupt gewundene Dornenkrone hinweisen.

Die in dem Turban steckenden Kästchen wecken besonders in Zusammenhang mit dem Schützen die Assoziation zu Geschicklichkeitsspielen auf Jahrmärkten, bei denen es darum geht möglichst viele solcher Ziele zu treffen. Somit hat Burgert den Aspekt der unter Beschuss geratenen Figur betont und die Anlehnung an den Heiligen Sebastian beziehungsweise Jesus Christus verdeutlicht. Gleichzeitig überträgt er das Motiv des

---

[168] Schmidt, 1983, S. 4.
[169] Schmidt, 1983, S. 3.
[170] Vgl. Kleinbronze mit Darstellung des Helios aus Montdidier an der Somme, 35 cm, Louvre, Nr. 1059, Paris bei Hoepfner, 2003, S. 66 Abb. 97 a-c.
[171] Vgl. die von Auguste Bartholdi und Edouard de Laboulaye entworfene Freiheitsstatue, 1886 enthüllt, Liberty Island, New York bei Loyrette, 1985, Abb. 98.
[172] v. Hadeln, 1906, S. 24 f./ Vgl. Sodoma (Giovanni Antonio Bazzi), *Heiliger Sebastian*, 1525, Palazzo Pitti, Florenz bei Nova, 2006, S. 23.
[173] Vgl. Giovanni di Matteo, 1480-95, 126,4 x 59,7 cm,Tempera auf Holz, National Gallery, Nr. 1461, London bei http://nationalgallery.org.uk/paintings/matteo-di-giovanni-saint-sebastian, eingesehen am 18. August 2009.
[174] LCI X, 1968, Sp 511 ff. Vgl. Rogier van der Weyden, Kreuzigung, 1440, Öl auf Holz, Kunsthistorisches Museum, Wien bei Hasting, 2000 b, S. 65.

beschossenen Heiligen durch die Wahl der Waffe in seine eigene Bildwelt und übernimmt nicht einfach die traditionelle Foltermethode durch Pfeile.

Insgesamt zeigen sich in der erhöhten Figur des auf dem Schrank liegenden Mannes verschiedene Aspekte, die alle eines gemeinsam haben: den Bezug zu und die Verkörperung von etwas Höherem oder Göttlichen.
Hinzu kommt ein weiteres Motiv: Die Figur weist Ähnlichkeit mit der Physiognomie des Gesichts des Künstlers selbst auf. (Abb. 17) Die von Farbflecken übersäte Hose scheint zusätzlich ein Hinweis auf eine angedeutete Darstellung Burgerts als Künstler zu sein.
Er stilisiert sich als solcher in einer Ikonographie, die aus der Beweinung von Jesus Christus zu der Darstellung eines heiligen Märtyrers entwickelt wurde. Gleichzeitig bewertet er damit auch sein Selbstverständnis als Künstler ambivalent: Zum einen als nahezu göttlich und damit sehr mächtig, zum anderen aber gleichzeitig auch in einem Zustand der Erschöpfung. Unter diesem Aspekt wirkt er durch Köperhaltung und Ausdruck nicht erhaben, sondern eher entmachtet. Einzig die leicht geöffneten Augen verraten, dass noch etwas Leben beziehungsweise Energie in ihm steckt.
Der Schütze stammt mit seinen Waffen, wie beschrieben, aus Burgerts eigener Bildwelt. So wird er in der Situation auf dem Gemälde von seinem eigenen Geschöpf angegriffen, was eine Erklärung für seine passive Haltung bietet. So wirkt die Haltung des liegenden Mannes in dem Zusammenhang beinahe resignierend, was auf den Unwillen oder auch mangelnde Kraft sich gegen die eigene Kunst zu wehren zurückzuführen sein kann.

Die kleine grüne Figur auf dem Schrank, findet sich auch auf einem anderen Gemälde von Jonas Burgert wieder. Auf *Längst vertraut*[175] (Abb. 26) aus dem Jahr 2008 steht nur eine Gestalt vor einem dunklen Hintergrund, die mit jener neongrünen Figur auf dem Schrank von *Dulder* aus dem Jahr 2007 bis auf wenige Details identisch ist.
Die Gestalt mit dem Körperbau eines kleinen Jungen auf *Längst vertraut* steht auf einer Art Stufe. Die senkrechten Flächen sind dunkel, fast schwarz, während die waagerechten Fläche, auf der das Kind steht, rötlich-beige ist.. Der Junge nimmt exakt dieselbe Haltung ein wie auf *Dulder*: Er fasst sich mit beiden Händen an die Brust und schaut nach unten. Auch seine Kleidung entspricht fast dem Ebenbild, da sie beide das Unterteil tragen, das im Falle des Jungen von *Längst vertraut* gemustert und von einem

[175] Vgl. Jonas Burgert, *Längst vertraut*, 140 x 120 cm, Öl auf Leinwand, private Sammlung Berlin bei Kat. Gift, 2008, Nr. 33.

Gürtel gehalten wird, während es bei dem Gegenstück einfarbig schwarz ist. Hinzu kommt, dass bei der Figur auf *Längst vertraut* die Beine mit langen hellblau-schwarzen Strümpfen und die Füße mit schwarzen Schuhen bedeckt sind. Außerdem hat der Junge des früheren Werkes kurze schwarze Haare, während sein Gegenstück keine Haare hat. Vom Kopf läuft ihm über Schultern und Brust gelbe Farbe den Körper hinunter, die sich auch auf dem Boden verteilt und an der Stufe herunter tropft.

Es gibt jedoch farblich Unterschiede zwischen den beiden Figuren. So sind der Körper und die Wand hinter der Figur von *Längst vertraut* mit grünen Punkten bedeckt, die sich vor allem um den Bereich des Oberkörpers konzentrieren. Das Pendant auf dem früheren Werk Burgerts hat hingegen scheinbar am ganzen Körper eine ähnliche, aber etwas leuchtendere Hautfarbe.

Im Zuge der Punkte, die sich bei ersterer Figur vor allem auf der Brust und dem Kopf befinden, scheint die Körperhaltung auf *Längst vertraut* ein erstauntes Betrachten der möglicherweise noch frischen Farbflecke und der herunter laufenden gelben Farbe auszudrücken. Die Verteilung von Farbe rund um die Gestalt wirkt wie das Ergebnis einer Salve von Schüssen mit Farbpatronen. Die Flecke sind wahrscheinlich vor dem Griff an die Brust entstanden, da die nicht gefärbten Finger über der Farbe liegen.

Die Körperhaltung der beiden Figuren, der Blick nach unten und das sich an die Brust fassen, erinnert an eine Pose der Versunkenheit, die die mythische Gestalt Narziss[176] auf einigen Darstellungen einnimmt.[177] Dabei legt dieser wie beispielsweise beim *Narziss* des Hans von Marrées[178] (Abb. 27) allerdings meist nur eine Hand an die Brust.[179] Dieses Motiv drückt zumeist den Moment der staunenden Spiegelbildbetrachtung und des Erkennens des eigenen Ichs im Wasser aus.[180]

Ein Objekt des Sehens wird in den Gemälden jedoch nicht wiedergegeben, so dass das Narziss-Motiv nur als Anklang bestehen bleibt. Auch die damit üblichen Verbindungen „Narziss – Schönheit – Selbstliebe“[181] lassen sich hier auf den ersten Blick nicht feststellen.

---

[176] Ovid (43 v.- 17 n. Chr.) schrieb den Narziss-Mythos im 3. Buch (Vers 339 – 510) seiner *Metamorphosen* nieder.
[177] Welsch, 2002, S. 61.
[178] Vgl. Hans von Marées (1837 – 1887) *Narziß*, rechter Flügel des Triptychons *Die Werbung,* 184 x 61,5 cm, Tempera auf Holz, Bayrische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek, München bei Orlowsky, 1992, Kat. Nr. 104.
[179] Vgl. Jan Cossiers (1600 – 1671), *Narziss*, 97 x 93 cm, Öl auf Leinwand, Museo del Prado, Madrid (Inv.Nr. 1465), entstanden nach der Skizze *Narziss* von Peter Paul Rubens, 1636, 14,4 x 14 cm, Ölskizze auf Holz, Museum Boymans- van Beuningen, Rotterdam bei Welsch, 2002, S. 81.
[180] Welsch, 2002, S. 43.
[181] Welsch, 2002, S. 9.

Es entsteht dennoch ein Verweis auf den Narzissmus als psychologisches Phänomen beziehungsweise eben eine narzisstische Persönlichkeit.[182] Dieser bezieht sich möglicherweise auf den Künstler, der sich hier in der Figur des heiligen Sebastians gottähnlich erhaben präsentiert. Ob in ironischer oder selbstkritischer Weise bleibt offen. Gleichzeitig stellt sich die Frage, ob Selbstdarstellungen nicht im Allgemeinen etwas narzisstisch angelegt sind.

Gegen die These der Narzissmus-Darstellung spricht der das Motiv etwas abwandelnde Blick nach oben. Burgert könnte so auch eine abgemilderte Version des Phänomens zeigen.

Interessant ist weiterhin die Verbindung der Bilder und ihrer Titel mit der Entstehungszeit. So ist *Längst vertraut* rund ein Jahr nach *Dulder* entstanden. Dieser zeitliche Ablauf erscheint nach den Motiven schlüssig, da der Betrachter die kleine Figur schon als Teil der ersten Komposition kennt, die nun als Einzelfigur eine eigene Präsentationsfläche bekommen hat. Jedoch muss die genannte Vertrautheit nicht auf den Betrachter bezogen sein, sondern kann auch ein Ausdruck des Verhältnisses zwischen dem Motiv und dem Künstler Burgert sein.

Eine weitere Möglichkeit für die Klärung der Bezeichnung bietet die Verbindung zwischen dem eben geschilderten Narziss-Motiv und dem Titel *Längst vertraut*, der nun auch auf die Ebene der Figur Bezug nehmen kann. In diesem Sinne könnte zumindest die Gestalt auf diesem Gemälde in ihr eigenes Antlitz blicken, das ihr sicher „Längst vertraut“ wäre, da der Untergrund außerhalb des Betrachterblickfeldes liegt.

Inmitten der anderen Figuren wird die grüne Gestalt auf *Dulder* wie eine Statue auf einem Sockel präsentiert. Burgert zitiert mit der Abbildung dieser Figur also sein eigenes Werk. Auch das Motiv der Stufe oder der Treppe wird von Burgert mehrmals in seinen Werken verwendet. So bewegen sich auf dem Gemälde *Zeuge*[183] (Abb. 28) verschiedene Gestalten auf einem hellen pyramidalen Aufbau, während der *Fürst*[184] (Abb. 29) auf einer großen, hellen Stufe, ähnlich der auf *Längst vertraut* steht. Auch auf dem in Kapitel 2.4 dieser Arbeit behandelten Gemälde *Kalk*[185] (Abb. 33) werden Figuren auf kleinen Sockeln präsentiert.

---

[182] Vgl. die Sammlung der Theorien bei Orlowsky, 1992, S. 361 ff.

[183] Vgl. Jonas Burgert, *Zeuge*, 2006, 300 x 240 cm, Öl auf Leinwand bei Kat. Jonas Burgert, 2006, Nr. 10 .

[184] Vgl. Jonas Burgert, *Fürst*, 2006, 240 x 210 cm, Öl auf Leinwand, Sammlung Plum bei Kat. Gift, 2008, Nr. 11.

[185] Vgl. Jonas Burgert, *Kalk,* 2008, 260 x 340 cm, Öl auf Leinwand, Sammlung von Vicki und Kent Logan bei Kat. Gift, 2008, Nr. 35/ Vgl. Kapitel 2.4.

Farbliche Übereinstimmungen ergeben sich zwischen der Stufe, auf welcher der Junge auf *Längst vertraut* steht, und den Treppen und großen Stufen des Gemäldes *Täufer*[186] (Abb. 30). Auch die grüne Figur des Gemäldes *Dulder* steht nun auf einem, diesmal jedoch hellen, Klotz, von dem sie hinunter schaut. Diese Erhöhung gleicht nicht nur einer Präsentation, sondern auch einer aufwertenden Position in der Mitte des Schranks.

Die auf dem Stuhl sitzende Frau hat ein ruhiges Gesicht mit dunklen, fast ausdruckslosen Augen, die einen unbeteiligten Eindruck erwecken.
Ihr Blick geht ins Leere und sie sitzt gefestigt und ruhig, dennoch geht eine gespannt abwartende Ruhe von ihr aus. Ihre Haltung lässt sich durch diesen Kontrast als ähnlich ambivalent lesen, wie die des Mannes über ihr auf dem Schrank. Auch wenn sie unbeteiligt wirkt, so bildet sie doch zusammen mit den Farbspuren den äußeren Rahmen der Gruppe. Sie gehört dazu. Diese Zusammengehörigkeit entsteht auch durch die gleiche Ausrichtung.
Allerdings unterscheidet sie sich als einzige Frau auch von den anderen Figuren. So sitzt sie zwar auf einem mehrfarbigen Stuhl, sie selbst weist jedoch nur gedeckte Grau- und Brauntöne auf, als wäre ihr alle Farbe entzogen worden oder als würde sie die Farbe noch in sich tragen. Ihre Hautfarbe ähnelt dabei fast der des Schützen. Es ist nicht klar einzuordnen, ob die Farbe im Entschwinden oder doch im Kommen ist.

Der Mann, der mit einem Anzug bekleidet hinter der liegenden Gestalt des Sebastians auf dem Schrank steht, blickt den Betrachter direkt an. Erahnt man dessen Blick nur hinter den fast geschlossenen Augenlidern, so wendet dieser Mann den Kopf und schaut, bis auf die hängenden Mundwinkel, ohne Emotionen als einzige Figur aus dem Bild heraus. Nur die rote Krawatte sticht hervor und lässt den sonst nahezu vollständig grauen Mann nicht ganz mit der Wand verschmelzen. Seine durch die graue Farbe erwirkte Neutralität kann auf eine Funktion als vermittelnde Instanz zwischen dem Betrachter und der Bildwelt verweisen.
Diese kommt durch den Blick nach außen, gemeinsam mit der nur zu erahnenden Blickrichtung des liegendes Mannes, zum tragen. So wird die Distanz zwischen dem Bild und dem Betrachter, der sich von den beiden Figuren angezogen fühlt, aufgehoben.
Dazu trägt auch die gesamte Blickführung bei:

[186] Vgl. Jonas Burgert, *Täufer*, 2006, 240 x 220 cm, Öl auf Leinwand, private Sammlung, Belgien bei Kat. Gift, 2008, Nr. 29.

Das Hauptaugenmerk des Gemäldes liegt, wie schon erwähnt, auf dem Mann an der Kante des Kastens. Diese Fokussierung erreicht Burgert zum einen durch die das Bild dominierende Größe der Figur und zum anderen durch den Verlauf des innerbildlichen Liniengefüges. Sie ergibt sich aus dem Farbschleier vor dem Kasten und durch jenen hergestellten Blickkontakt zu der Figurengruppe auf dem Kasten hin. Von dort aus wird der Blick des Betrachters dann über das ausgestreckte Bein des liegenden Mannes und die Pflanzenranke zu den Händen der Gestalt auf dem Boden geführt.
Die Figuren rund um den Kasten bilden so eine Einheit. Sie sind alle in Richtung der vorderen rechten Bildkante gewendet und brechen höchstens mit der Kopfhaltung daraus aus. Es gibt dadurch jedoch auch keine Beziehungen der Figuren der Gruppe untereinander, sie beachten sich nicht.
Als isolierter Gegenpol dieser Gruppe fungiert der Schütze, der sich nicht nur räumlich gegen die Gemeinschaft stellt, sondern auch in Begriff ist eine Person in deren Mitte anzugreifen.
Die äußere Form der Gruppe wird, wie schon erwähnt, von zwei sanft geschwungenen Linien unterstützt, die den Kasten umgeben: auf der einen Seite ein Teil einer Pflanzenranke und auf der anderen Seite ein schemenhaftes (Farb-) Band. Diese Form mündet als Spitze in den Händen der auf dem Boden liegenden Gestalt. Die auf dem dunklen Grund auffällig weiße Binde, die noch um deren linkes Handgelenk geschlungen ist, wirkt wie eine gesprengte Fessel. In einem solchen Zusammenhang erhält die Szene den Charakter eines Fluchtversuchs, der jedoch anscheinend von der Ranke an den Beinen aufgehalten wird. Zudem hat die liegende Figur die kompositorische Funktion die Gruppe um den liegenden Mann auf dem Schrank zu vervollständigen und die Dynamik zu betonen beziehungsweise ihre einen Schlusspunkt zu bieten.

Der durch die Wände und die Ecke definierte Raum gibt wenig Preis. Die schmutzig grauen Wände und der mit Flecken bedeckte Boden erwecken den Eindruck großzügiger Räumlichkeiten und damit gleichzeitig auch Fabrik- oder Lagerhallenatmosphäre. Dabei fallen einzelne Farben besonders ins Auge, die sich durch starke Kontraste von der meist grauen Umgebung abheben. So werden einzelne Element wie die kleine grüne Figur, die lilafarbene Pflanzenranke, das Gelb auf der Hose des liegenden Mannes, das Pink am Stuhl und das Orange an der Wand hervorgehoben.

Die wenigen Möbelstücke wirken in Zusammenhang mit dem kargen und fast verwahrlosten Raumeindruck wie zurückgelassen. Der umgekippte Karton erweckt im Besonderen den Anschein eines raschen Aufbruchs. Dazu passend erinnert das Band, das von der Rückseite des kastenartigen Schranks zu der Frau verläuft, durch seine durchscheinende Qualität an eine Spinnenwebe.

Eine Raumecke wie diese findet sich auf mehreren Gemälden Burgerts wieder, wie beispielsweise auf *Fälscher*[187] (Abb. 31) und *Vertrauter*[188] (Abb. 32). Burgert selbst hat, nachdem er lange in einer Garage an der Schönhauser Allee in Berlin malte, nun eine Fabrikhalle in Weißensee als Atelier. Dort gibt es keine Fenster, nur glatten Beton auf dem Boden und sechs Meter hohe Wände.[189] So liegt die Vermutung nahe, dass die in den Gemälden abgebildete Ecke ein reales Vorbild in den Räumlichkeiten Burgerts hat. Die Farbspritzer auf dem Boden und auch die angedeutete Anwesenheit des Künstler selbst in der Figur des heiligen Sebastians betonen die Kreativität des Ortes im Gegensatz zu der sonst tristen Umgebung, die für jene Bilder Burgerts mit einer solchen Raumsituation charakteristisch erscheint.
Für manchen Betrachter mag sich die Frage stellen, was in dem nicht einzusehenden Teil des Raumes und auch in der Blickrichtung der Figuren zu sehen ist. In diesem Fall wäre das wohl das gesamte Atelier Burgerts. Nimmt man die Figurenkomposition als die vom Maler erdachten Akteure seines Bildes, so könnte der Standpunkt des Betrachters auch gleichzeitig der des Künstlers selbst sein. Dies wiederum kann ebenfalls als Verweis auf das erwähnte Narzissmusphänomen zu lesen sein, da der Maler sich in diesem Fall in selbst ansieht und zum ersten Mal eine Spiegelbildsituation entsteht.

Schlussendlich stellt sich noch die Frage nach der Bedeutung des Titels *Dulder*. Wer ist hier also derjenige, der etwas oder jemanden erduldet? Diese Bezeichnung passt auf den auf dem Schrank liegenden Mann, in dem sich der heiligen Sebastian, Jesus Christus und auch Burgert selbst vereinen.
Erduldet er jedoch die Qualen der bildlich dargestellten Marter durch den Schützen mit dem Blasrohr, die letztendlich heilbringenden Qualen vor dem Tod oder einfach die

[187] Vgl. Jonas Burgert, *Fälscher*, 2006, 240 x 220 cm, Öl auf Leinwand, private Sammlung München bei Kat. Gift, 2008, Nr. 27.
[188] Vgl. Jonas Burgert, *Vertrauter*, 2008, 150 x 170 cm, Öl auf Leinwand, private Sammlung Spanien bei Kat. Gift, 2008, Nr. 23.
[189] http://www.zeit.de/2008/11/Atelier-Burgert, eingesehen am 1.3.2009.

seelischen, abstrakteren Qualen des Künstlers bei dem Erschaffungsprozess eines Kunstwerkes, bei dem er etwas möglicherweise sehr persönliches auf die Leinwand bannt?

In diesem Zusammenhang steht Burgert in einer Reihe von vor allem zeitgenössischen Künstlern, die sich als Märtyrer dargestellt haben.[190] Der heilige Sebastian soll als Identifikationsfigur die „Personifikation des Leidens an der Welt und die Hoffnung auf Erlösung durch die Kunst“[191] verkörpern. Somit steht er auch für die „romantische Idee vom Künstlertum als Martyrium“[192]. Die bei Burgert durch den Rückgriff auf die historischen Figuren hergestellte Verbindung zwischen dem heiligen Sebastian und dem am Kreuz gestorbenen Jesus Christus deutet verstärkt auf die Bereitschaft des Künstlers zu Leiden hin.[193]

Jedoch stellt sich bei der Verwendung der Ikonographie des heiligen Sebastians auch die Frage, warum gerade dieser Heilige für eine solche Aussage genutzt wird. So war er doch vor allem ein Pestheiliger ,aber unter anderem auch der Patron der Schützengilden, Zinngießer, Feuerwehrleute und Gärtner.[194]

Möglicherweise ist die Beliebtheit dieses Motivs von der Art der Marter durch den Beschuss mit Pfeilen beziehungsweise eben der Problematik der Darstellbarkeit des Martyriums abzuleiten. Ein noch bedeutenderer Aspekt ist sicher, dass Sebastian zuerst leidet und dann doch den Tod überwindet, wie auch der Künstler den manchmal schmerzhaften Schaffungsprozess bestehen muss, um sein Kunstwerk vervollständigen zu können. Der Identifikation mit Sebastian liegen Versuche dem persönlichen Leiden bildlich Ausdruck zu verleihen und es letztendlich auch zu bewältigen zugrunde.[195]

In diesem Zusammenhang wird der Darstellung des Sebastian laut Heusinger von Waldegg aufgrund der Überwindung seiner Qual eine nahezu apotropäische Wirksamkeit zugesprochen, die für die Künstler ebenfalls eine Motivation für die Wahl des Motivs sein könnte.[196]

Ein weiterer Aspekt ist auch die Überwindung von möglichen Zweifeln den Beruf des Künstlers betreffend.[197] Um diesen Weg einzuschlagen, kann Leid notwenig sein. Dies

---

[190] Vgl. Julian Schnabel, *St. Sebastian – Born in 1951*, 282 x 168 cm, Öl und Wachs auf Leinwand, Courtesy Galerie Bruno Bischofberger, Zürich bei Heusinger van Waldegg, 1989, Abb. 1.
[191] Heusinger van Waldegg, 1989, S. 9.
[192] Heusinger van Waldegg, 1989, S. 9.
[193] Vgl. Heusinger van Waldegg, 1989, S. 10.
[194] LCI VIII, 1968, Sp. 318.
[195] Heusinger von Waldegg, 1989, S. 35.
[196] Heusinger von Waldegg, 1989, S. 14.
[197] Heusinger von Waldegg, 1989, S. 31.

liegt beispielsweise in Problemen mit der Gesellschaft [198], da ein Leben als Maler viele persönliche und finanzielle Schwierigkeiten beinhaltet.

Burgert hat sich mit seiner stilisierten Komposition einer schon fast traditionellen Art und Weise der Künstlerselbstporträts angeschlossen und seine so entwickelte Figur dann in einem eigenen Kontext umgesetzt. Er nutzt dafür das Medium der Malerei.[199] Insgesamt nutzen Künstler im 20. Jahrhundert das Motiv des heiligen Sebastians mit einem erweiterten Ikonographie-Verständnis. Das christliche Bildthema verliert spätestens mit der Säkularisierung seine Verbindlichkeit und wird so schließlich nach einer Aktualisierung offen für neue Bezüge und Bedeutungen, so dass verweltlichte Interpretationen möglich sind.[200]
Burgerts Porträt steht im Gegensatz zu den meisten Umsetzungen des Sebastianmotivs anderer Künstler nicht für sich alleine, sondern ist zusammen mit den anderen Figuren Teil einer Gruppe.
Weiterhin ist diese Figur nicht als Selbstporträt zu identifizieren, wenn dem Betrachter die Physiognomie des Künstlers nicht bekannt ist. In Kapitel 3 dieser Arbeit soll diese Art der Selbstdarstellung jedoch noch genauer analysiert werden. Er selbst gibt im Bild außer den Farbflecken keine offensichtlichen Hinweise auf das Dasein dieser Figur als Maler. Dennoch spiegelt er sich als Künstler in diesem Gemälde und zeigt dieses Dasein sowohl inhaltlich als auch räumlich, wenn auch in Ambivalenz zu einer Art Erschöpfungszustand, als etwas Erhabenes.

[198] Heusinger von Waldegg, 1989, S. 41
[199] Weitere zeitgenössische Künstler vollziehen mit dem Motiv des heiligen Sebastians einen Medienwechsel und inszenieren sich wie es beispielsweise der in New York lebende Russe Alexander Kosolapov in seiner Performance *Mother Russia* tat.
Vgl. Alexander Kosolapov, *Mother Russia*, 1983 (aus einer Serie von Fotografien), Courtesy Semaphore Gallery, New York bei Heusinger von Waldegg, 1989, Abb. 46
[200] Heusinger von Waldegg, 1989, S. 21

2.4 Kalk[201] (Abb. 33)

2.4.1 Beschreibung

Das Gemälde bietet einen Einblick in eine weitläufige, leere Innenraumarchitektur, aus insgesamt vier weiß gestalteten Räumen, in denen sich sieben sehr unterschiedliche Gestalten aufhalten.

Die Räumlichkeiten bestehen, um zunächst kurz den Grundriss zu erklären, aus einem größeren Hauptraum, neben dem sich links ein weiter befindet, während sich zwei andere Zimmer hintereinander liegend an der Rückwand anschließen.

Das Hauptaugenmerk liegt auf einer großen, fast menschlich gebauten Figur im vorderen Raum. Der Kopf wird von einer schlichten, dunklen Maske verdeckt. Zwei nicht regelmäßig ovale Öffnungen auf Augenhöhe heben sich schwarz ab. Weiterhin sind weder Nase noch Mund ausgeformt. Am Hinterkopf sind viele Federn befestigt, von denen die meisten wie ein Kranz nach oben stehen. Sie sind in dunklen Farbtönen gehalten, bei einigen sind auf dem brauen Grund die Farben orange, blau oder hellgrün zu erkennen.
Der Oberkörper ist von einer Art dunkelbraunem, offen hängenden Hemd bedeckt, das bis zur Mitte der Oberschenkel reicht. Darunter kommt ein anderes Hemd zum Vorschein, welches mit einem schachbrettartigem Muster in Rot und Schwarz bedruckt ist. Das obere Hemd hängt zerzaust um den Körper und ist von verschiedenen Farbflecken übersät. Um die Hüfte schlingen sich zwei ineinander verdrehte Schnüre. Eine ähnliche Schnur liegt um den Hals der Figur.
Der linke Arm hängt gerade nach unten. Er ist ganz von einem Ärmel bedeckt und mündet nicht in einer Hand, sondern in einem langem hellroten, breiten Band, das auf dem Boden aufliegt und sich dort am Ende spiralenförmig einrollt. Der rechte Ärmel des Hemdes hängt nah am Körper ebenfalls nach unten. Aus dem Ärmel kommt statt einer Hand ein pink-schwarzes Band heraus, das kurz über dem Boden in braunen Stoff übergeht und mit dem Boden abschließt.

[201] Vgl. Jonas Burgert, *Kalk*, 2008, 260 x 340 cm, Öl auf Leinwand, Sammlung von Vicki und Kent Logan bei Kat. Gift, 2008, Nr. 35.

Die Figur steht auf zwei dicken Beinen. Diese sind, ebenso wie die Füße, in dunkelbraunen Stoff gehüllt. Das linke Bein ist in jenem Braun und einem intensiven Gelb in breiten Streifen geringelt.

Links neben der großen Figur steht eine kleine Gestalt. Bis auf ein kurzes Röckchen aus pinken und grauen Streifen, ist sie nackt und hat keine Haare. Die Hautfarbe ist grau, zum Teil dunkelviolett. Die Gestalt beugt sich mit geschlossenen Augen und krummem Rücken nach vorne. Der linke Arm hängt dabei locker nach unten, während die rechte Hand die Nase berührt.

Hinter den beiden Figuren befindet sich eine kleine dunkelbraune Statue an der Wand zu dem links angrenzenden Raum, deren Kopf affenartige Züge zeigt. Der rechte Arm ist vor dem Körper angewinkelt. Darüber hängt ein großes gelbliches Tuch, das den Unterkörper verdeckt. Den linken Arm streckt die Statue nach oben und hält eine hellbraune Schale. Die Figur wird von einem vierstufigen, dunkelbraunen Sockel getragen, dessen Elemente zylinderförmig sind. Die Beine sind dabei nicht genau von dem Sockel zu trennen, vielmehr scheinen sie daraus zu entwachsen.

Nahe der rechten Wand des Hauptraumes liegt parallel zu dieser eine halbnackte männliche Gestalt auf dem Boden. Sie ist nur mit einem weißen Tuch bekleidet, das um den Unterleib drapiert ist. Sie erstreckt sich auf dem Rücken liegend so auf dem Boden, dass sich die Füße am unteren Bildrand befinden, während die ausgestreckten Arme mit gefalteten Händen in Richtung der Türflucht und der großen Figur zeigen. Der Kopf ist nach hinten gewendet und der Hals so überstreckt, dass nur das Kinn von unten und nichts vom Gesicht zu sehen ist. Der ausgemergelte Oberkörper der Gestalt legt etwas mehr Gewicht auf die rechte Seite, zu der er sich insgesamt leicht wendet. Der linke Fuß ragt aus dem Bildausschnitt hinaus, während der rechten Fuß auf Höhe des Knöchels über den anderen kreuzt. Die Fußsohlen sind schwarz.

Rechts neben dem liegenden Mann steht ein kleine menschliche Figur auf einer dunkelbraunen Basis. Der Kopf ist von eng anliegenden dunklen Haaren bedeckt, der Oberkörper ist nackt, mit leuchtend orange- farbener Haut.
Der linke Arm liegt eng am Körper an, während die Figur in der rechten Hand einen langen, schmalen Stab hält. Bekleidet ist die Figur nur mit einem langen, hellvioletten

Rock, der unter dem sich sanft hervorwölbenden Bauch von einem breiten Bund gehalten wird.
Die Basis ist hexagonal und verjüngt sich in zwei Absätzen nach oben. Sie ist so ausgerichtet, dass die Figur mit dem Rücken schräg zum Raum steht und sich mit der Vorderseite dem Fenster zuwendet.

In den links angrenzenden Raum ist nur ein kleiner Einblick durch die Türöffnung möglich. Vor der schlichten weißen Wand bewegt sich eine Person. Es ist jedoch nur ein Teil des nackten, graubraunen Oberkörpers mit dem haarlosen Kopf zu sehen, der Unterleib ist hinter der Wand verborgen. Das Gesicht ist fast bis ins Profil gedreht, so dass die Linie aus Wangenknochen und Stirn die Gesichtsform erahnen lässt. Um den Hals der Gestalt hängt eine orangefarbene Kette aus ineinander verschlungenen Bändern. Die Handgelenke sind mit schmalen Armbändern aus demselben Material geschmückt.
Die Gestalt lehnt sich mit in die Luft erhobenen Händen schräg nach vorne. Dabei weist die rechte Hand in Richtung des rechts angrenzenden Raumes, während die linke wie zum Gestikulieren mit gespreizten Fingern erhoben ist.

In dem ersten sich an der Rückseite des vorderen Raumes anschließenden Zimmer steht eine Person nahe dem Durchgang in das hinterste Zimmer. In gebeugter Haltung nach unten schauend streckt sie den rechten Arm dorthin. Die Figur hat dunkle, kurze Haare und trägt einen rotbraunen Rock, der ihr bis zu den Knöcheln reicht, und ein kurzärmliges braunes Oberteil.

Die Figuren befinden sich in hintereinander liegenden Räumen, die, soweit zu sehen ist, alle frei von Einrichtungsgegenständen und damit auf die pure Architektur reduziert sind. Gemein ist den Zimmern die Gestaltung der hohen Wände: Diese und die im Anschnitt zu sehende Decke des vorderen Raumes haben eine glatt verputzte, weiße Oberfläche.
Der vorderste Raum ist klassizistisch gestaltet. Die hohen Wände sind oberhalb der Türen, die von Pilastern mit flachen Kapitellen eingefasst werden, durch mehrere Leisten gegliedert. Die Mitte der Decke ist mit einer plastischen, möglicherweise aus Stuck gefertigten, Rosette geschmückt. Über den Kapitellen an den Durchgängen sind Medaillons, zum Teil mit schlichten figürlichen Reliefs, angebracht. So steht auf dem

rechten Medaillon, neben der in der Rückwand liegenden Türöffnung, eine Figur mit nach unten ausgestreckten Armen, deren Beine in einem rockähnlichen Kleidungsstück verschwinden. Auf dem linken Gegenstück steht eine gerade aufgerichtete Figur in einem langen Gewand, die linke Hand in die Hüfte gestemmt und die rechte Hand zum Kopf erhoben.

Erhellt wird das Zimmer durch das einfallende Licht zweier großer, bis auf den Boden reichender Fenster an der rechten Wand, die ähnlich den Durchgängen von Pilastern gerahmt werden.

An der linken Wand des vorderen Raumes befindet sich eine weitere Türöffnung, hinter der ebenfalls ein Zimmer liegt. Von diesem ist jedoch, wie beschrieben, durch den begrenzenden Blickwinkel nur ein kleiner Teil einsehbar. Auch an diesem Durchgang sind über den Pilasterkapitellen Medaillons angebracht. Auf dem rechten ist ein flaches Relief, dessen Motiv jedoch nicht klar zu erkennen ist. Das andere Medaillon ist nur als Fläche gestaltet.

In einer gefluchteten Raumreihung schließen sich wie bei einer Enfilade an den vorderen noch zwei weitere an. Der Durchgang befindet sich in der Rückwand des vorderen Zimmers, in dessen Achse dann noch ein weiterer in den anschließenden Raum folgt. Der dritte und letzte Raum in dieser Flucht schließt mit einer weißen Wand ab.

Der Boden aller Räume besteht aus langen, hellbraunen Dielen, welche horizontal verlaufen und im vorderen Raum mit verschiedenfarbigen Farbflecken bedeckt sind. Der Betrachterstandpunkt so gewählt, dass er leicht schräg zu den sich ergebenen Linien steht. Außerdem sieht der Betrachter so durch die beiden axial ausgerichteten Türöffnungen in die folgenden Räume, in deren Breite jedoch kein weiter Einblick möglich ist.

Wie beschrieben fällt durch die Wand mit den zwei Fenstern Licht in den großen Raum im Vordergrund. Die angrenzenden Räume sind jedoch ebenso hell, was den Schluss erlaubt, dass auch sie durch eine ähnliche Lichtquelle, wie beispielsweise Tageslicht, erhellt werden.

2.4.2 Analyse

Die auf die drei Räume des Gemäldes verteilten Figuren unterscheiden sich in vielen Aspekten und haben dennoch gemeinsam, dass sie durch Inspirationen aus Kunst und Kultur entstehen konnten. Nun sollen die in dem von Burgert komponierten Umfeld entstehenden Beziehungen in Zusammenhang mit den möglichen Vorlagen für die Motive untersucht werden.

Burgert ordnet seine Figuren im Halbkreis an. Die gebückte Körperhaltung der Gestalt im linken Raum, die von links nach rechts ansteigt, führt zu der optischen Wahrnehmung eines zeitlichen Ablaufes.[202] Dabei fungiert die Figur für das gesamte Gemälde als ein Anhebungsmotiv und führt den Betrachter hinein. Zusätzlich und damit diese Richtung verstärkend, weist die sie mit beiden Unterarmen nach rechts. Gleichzeitig fällt das Augenmerk auch auf die große Figur im vorderen Raum, da sie das Gemälde alleine durch ihre Größe und Farbigkeit vor dem weißen Hintergrund dominiert. Auch diese lenkt den Blick des Betrachters über das Ende ihres linken Arms. Es dient als optische Verbindung, die in sanften Schwung nach rechts weist.
Nach Badt sind europäische Gemälde grundsätzlich von links nach rechts und von unten nach oben zu lesen, so dass der Einstieg über den Kompositionsanfang erfolgt, anschließend wird das Thema in der Mitte entwickelt und zuletzt fungiert die rechte Seite als Schluss.[203] Dies lässt sich, wie schon beim Anhebungsmotiv erläutert, auf Burgerts Gemälde anwenden. Bis auf die Figur des liegenden Mannes, der sich nach links wendet, sind alle anderen nach rechts ausgerichtet.
So wie Burgert das Bild optisch von links öffnet, so schließt er es auch rechts wieder. Dies geschieht durch die Fensterfront mit den Pilastern, die wie eine innere Rahmung eines Teils des Gemäldes und damit als Abschlussmotiv wirkt. Die Anordnung der Figuren bildet zudem eine Orthogonale zu der Tiefendimension, die er durch die axial hintereinander liegenden Räume erzeugt.
Im Gegensatz dazu bildet die überdimensionale Figur im vorderen Raum durch ihre auffällige Größe eine Parallele zu den Pilastern und Durchgängen, die als senkrechte Elemente zusammen mit der weißen Farbe einen sehr hohen und weiten Raumeindruck vermitteln. Durch ihre Positionierung etwa in der Bildmitte und ihre Höhe ist diese Figur ein Hauptthema des Gemäldes.

[202] Netta, 1995, S.29.
[203] Badt, 1961, S.38.

Sie weist Ähnlichkeiten zu afrikanischen Fetischfiguren auf, die aus Stoff, Holz und Federn gefertigt werden und dem menschlichen Körper wie eine Art Puppe entsprechen. Es gibt sie in vielen verschiedenen Ausführungen, denen allen Macht über das Böse nachgesagt wird. Sie gelten als sehr mächtige Fetische und werden im Haus des Fetischisten aufbewahrt. In Zeremonien wird ihr Segen erbeten.[204]

Zwei Beispiele für solche Fetischfiguren, die aus dem Dorf Kangala der Region Orodara in Burkina Faso stammen, werden „Kaploadio" genannt[205] (Abb. 34). Sie sind etwa 80 cm groß und haben einen sehr starren Körperbau. Ähnlich der Figur auf Burgerts Gemälde sind die Köpfe mit vielen verschiedenen Federn geschmückt, die zum Teil auch leicht vom Kopf abstehen, jedoch nicht so chaotisch angeordnet sind wie bei der Figur des Gemäldes. In diesem Fall handelt es sich um Federn des „Kono"-Vogels, dem die Fähigkeit zugeschrieben wird das Böse vertreiben zu können. Der lange, gerade, bis auf den Boden reichende Arm der Figur auf dem Gemälde findet ebenfalls eine Entsprechung bei den Fetischfiguren, bei denen hingegen beide Arme so geformt sind.

Es gibt allerdings eine so genannte „kafigeledio"-Figur der Senufo (Abb. 35), aus deren rechtem Arm zwei dünne Stäbe ragen.[206] Einer davon rollt sich am Ende ein, ähnlich dem linken Arm des Fetischs auf dem Gemälde. Der Begriff „kafigeledio" bezeichnet einen gefürchteten Geist. Diese Figur steht also als den bösen Geist symbolisierend der „Kaploadio"- Figur gegenüber, die das Böse abwehrt.

Solche Figuren wie die „kafigeledio"- Figur sind oft mit einem durch Opferblut verkrusteten Tuch bekleidet und mit Vogelfedern geschmückt. Dies lässt sich auch bei der Gestalt auf dem Gemälde beobachten, die in ein bespritztes Hemd gekleidet ist.

Die Beine der Fetischfiguren aus Kangala sind zylindrisch und weisen so eine Ähnlichkeit mit dem Gemälde auf, dessen Figur allerdings auf Füßen steht. Das rechte Bein der Figur aus Senufo mündet hingegen ebenfalls in einem Fuß, der linke ist nicht vollständig erhalten.

Die Fetischfiguren aus Kangala sind mit Farbflecken verziert, die über den ganzen Körper verteilt sind. So hat diejenige auf Burgerts Gemälde die Wirkung einer unruhigen Vision solcher Fetische und Figuren wie der „kafigeledio". Unterschiede in der Gestaltung ergeben sich zwischen der Maske der Figur auf dem Bild und den

[204] Guldager, 1980, S. 225.
[205] Vgl. *Kaploadio*- Figuren aus Kangala, 80 cm, bei Guldager, 1980, S. 225.
[206] Vgl. „kafigeledio"-Figur der Senufo bei Schaedler, 1994, S. 346f.: Bei den Senufo handelt es sich um eine große Volksgruppe, deren Mitglieder im Norden der Elfenbeinküste um die Stadt Korhogo oder im südlichen Mali um die Stadt Koutiala leben.

schlichten und kaum ausgearbeiteten Gesichtern der afrikanischen Fetischfiguren. Sie erinnert an afrikanische Masken, die als rituelle Kopfbedeckung von Medizinmännern beziehungsweise Schamanen[207] als Abwehrzauber vor schädlichen Einflüssen schützen sollen.[208] Gleichzeitig kann der Träger einer solchen Maske auch seine eigene Persönlichkeit mit einem Dämon in einer Art Doppelgestalt vereinen.[209]

Die Fetischfigur auf dem Gemälde trägt mehrere bunte Kleidungsstücke. Diese könnten ein Verweis auf die Kleidung eines Schamanen sein, welche meist einen Mantel und ein hemdartiges Obergewand tragen. Letzteres ist oft mit Schmuck, Anhängern und auch Tierrelikten versehen.[210] Dieser Bezug lässt sich auch bei dem Gemälde Burgerts finden, da die große Fetischfigur ebenfalls mit vielen Ketten geschmückt ist. Die Gewänder von Schamanen wurden in Ritualen oft mit Tierblut bespritzt, um die Kräfte der Natur auf den Träger zu übertragen.[211] Rund um die Figur sind, wie schon erwähnt, verschiedenfarbige Flecken zu sehen, welche sich auch als Teil eines Rituals verstehen lassen.

Gleichzeitig können diese Farbflecken in Zusammenhang mit einer Deutung der Figur als Schamane auch ein Verweis auf den Künstler selbst, eine Konnotation seiner Anwesenheit im Gemälde in Form von Arbeitsspuren sein. Er vermittelt ebenso wie ein Schamane zwischen Welten, indem er die vergeistigte Kunst sichtbar macht und dem Betrachter zuführt. Dieser Bezug lässt sich auch schon auf dem in Kapitel 2.2 dieser Arbeit analysierten Gemälde *Jeden Geist Fressen*[212] (Abb. 8) feststellen und scheint somit eine Ausprägung der Bildwelt Burgerts zu sein.

Die Fetischfigur dominiert den Raum des Gemäldes durch ihre raumfüllende Größe. Sie reicht mit dem Federkopfschmuck fast bis zur Decke hinauf und erscheint damit auch höher als die Durchgänge. Da afrikanische Fetische meist kleiner sind, mag diese Vergrößerung möglicherweise auch den Ausdruck der Macht erweitern, die, das Böse abwendend, als positiv anzusehen ist. Gleichzeitig könnte die Figur durch die verschiedenen Elemente auch die Kombination aus einem Fetisch und einem Schamanen sein. Ein solcher wäre auch nötig, um die Kraft wirksam zu machen.[213] Weiterhin kann durch die Maske und die so mögliche Doppelgestalt auch auf einen

[207] Schadewaldt, 1968, S. 7: Schamanen bilden eine Untergruppe der Medizinmänner.
[208] Schadewaldt, 1968, S. 52.
[209] Schadewaldt, 1968, S. 64.
[210] Schadewaldt, 1968, S. 54.
[211] Schadewaldt, 1968, S. 54.
[212] Vgl. Jonas Burgert, *Jeden Geist Fressen*, 2005, 430 x 410 cm, Öl auf Leinwand, Olbricht Collection bei Kat. Gift, 2008, Nr. 6.
[213] Schadewaldt, 1968, S. 57.

Dämonen hingewiesen werden, der in einem Ritual beschworen werden kann.[214] Dieser Doppelcharakter spiegelt sich auch in den beschriebenen inhaltlichen Gegensätzlichkeiten der beiden afrikanischen Fetischfiguren wieder, die Burgert zu einer Einzelfigur kombiniert.

Die vor der Fetischfigur stehende und aufgrund ihres Aussehens afrikanisch anmutende Gestalt kann in diesem Zusammenhang als Tänzer eines Rituals dazugehören. Auch die in das Bild führende Figur im links angrenzenden Raum sieht durch die dunkle Hautfarbe und den Schmuck um Hals und Handgelenke afrikanisch aus und ähnelt der tanzenden Gestalt.

Zu diesem Kontext passt auch die kleine Affenstatuette neben der Fetischfigur. Allein die Auswahl der Tierart weist die Figur der afrikanischen Gruppe zu, da dieser Kulturraum auch ein Lebensraum von Affen ist. Die Position der Arme, mit der hochgehaltene Schale und dem über dem rechten Arm liegenden Tuch, erinnert an die Haltung von so genannten stummen Dienern oder auch Herrendienern. Dabei handelt es sich im europäischen Kulturraum um Einrichtungsgegenstände, die als Ablagemöglichkeit fungieren. Denkbar ist die Funktion als ein Utensilienhalter. Da auf der Statuette auch einige Farbspritzer zu sehen sind, könnte sie also der Gruppe um den Fetisch zugehörig und damit auch ein Teil des Rituals sein.

Dieser Ausdruck der Zugehörigkeit durch Farbspuren als Teil der Bildsprache Burgerts findet sich auch bei dem in Kapitel 2.3 dieser Arbeit vorgestellten Gemälde *Dulder*[215] (Abb. 19), auf dem eine Gruppe aus verschiedenen Figuren durch Farbbänder miteinander verbunden ist.

Der neben der Fetischfigur liegende Mann ist bis auf ein weißes Tuch um den Unterleib nackt. Weitere identifizierende Merkmale sind nicht zu erkennen. In Kombination mit der übereinander liegenden Fußstellung verweist er damit auf Darstellungen von Jesus Christus am Kreuz.[216] Dabei ist Christus meist nur mit dem Subligaculum, seinem Lendentuch, bekleidet[217], wie es auch der Mann auf dem Gemälde Burgerts ist.

Ab dem 12. Jahrhundert wurde Christus am Kreuz im Typus des so genannten „Dreinagelkruzifix“ dargestellt, bei dem die Füße übereinander gelegt und mit einem

[214] Schadewaldt, 1968, S. 64.
[215] Vgl. Jonas Burgert, *Dulder*, 2007, 240 x 300 cm, Öl auf Leinwand, private Sammlung, Hamburg bei Kat. Gift, 2008, Nr. 15.
[216] Vgl. Rogier van der Weyden, *Kreuzigung*, 1440, Mitteltafel eines Triptychons, 96 x 69 cm, Kunsthistorisches Museum, Wien bei Hasting, 2000 a, S. 65.
[217] LCI II, 1968, Sp. 608.

Nagel durchbohrt wurden.[218] Bei der Figur Burgerts ist dieser Typus jedoch nur angedeutet, indem die Knöchel leicht überkreuzen.

Die Figur faltet die Hände zu einem Gebetsgestus. Dieses Motiv ist bekannt als eine Szene aus der Passion Christi: dem Gebet im Garten Gethsemane am Fuß des Ölbergs. Mit diesem bereitet sich Jesus nach dem letzten Abendmahl auf seinen Leidensweg vor.[219]

Die einzigen Quellen der Gethsemane-Darstellungen sind in den Evangelien des Neuen Testaments zu finden.[220] Im intensiven Gespräch mit Gott betet Jesus demütig zu seinem Vater, dass die Stunde an ihm vorbeiginge, wenn dies sein Wille sei.[221] Es gilt als Vorbild aller geistigen Nachkommen Christi.[222] Das Gebet und damit die schwächste Stunde im Leben von Jesus Christus im so genannten „Matthäus-Typus"[223], das heißt in liegender Haltung, wird zum ersten mal im *Codex Rossanensis*[224] aus der zweiten Hälfte des 6. Jahrhunderts umgesetzt.[225] Dabei handelt es sich um eine Proskynesis-Haltung, das Niederfallen auf die Erde zum Gebet.[226] Diese Haltung entspricht am ehesten der liegenden Figur auf Burgerts Gemälde, jedoch ist hier aufgrund der Rückenlage nur eine sehr entfernte Ähnlichkeit auszumachen. Wahrscheinlich hat Burgert für diese Figur nur die Gebetshaltung der Hände von den Darstellungen von Christi Gebet im Garten Gethsemane übernommen.

Die auf dem Rücken liegende Position des Mannes ist ähnlich zum ersten mal bei Andrea Mantegnas *Toter Christus*[227] (Abb. 36) zu sehen, der die, auch bei Burgert zu sehende, perspektivische Verkürzung schon um 1480 umsetzen konnte. Dieser Bezug könnte erklären, warum der Mann auf Burgerts Gemälde als einziger, und dazu auch noch auf dem Rücken, liegt. Seine Nacktheit lässt sich ebenfalls motivisch herleiten, da Jesus nur mit dem Tuch bekleidet zunächst am Kreuz hängt und später, wie bei

---

[218] LCI I, 1968, Sp. 552 f.: Die erste datierte Darstellung eines Dreinagelkruzifix befindet sich auf dem Kreuzigungsrelief des Taufkessels in Tirlemont aus dem Jahr 1149 im Museum du Cinquantenaire, Brüssel.

[219] Bartmuss, 1935, S.4.

[220] Bartmuss, 1935, S.9 Eines der Hauptdarstellungsmomente bei Matthäus (Matthäus 26,39) und Markus (Markus 14,35) ist das Gebet Jesu, bei dem er sich zu Boden geworfen hat. Im Lukas-Evangelium (Lukas 22,41) kniet Jesus dabei nieder, während diese Szene im Johannes-Evangelium (Johannes 18) nur kurz erwähnt wird.

[221] Markus 14, 35-36.

[222] Bartmuss, 1935, S.10.

[223] Bartmuss, 1935, S.10.

[224] *Codex Purpureus Rossanensis*, 6. Jahrhundert, Diözesanmuseum, Rossano.

[225] Vgl. Codex Rossannensis, *Christus in Gethsemane*, fol. 4v, bei Haseloff, 1898, Taf. VIII.

[226] Bartmuss, 1935, S.25: Diese Art des Gebetes stammt ursprünglich aus Palästina.

[227] Vgl. Andrea Mantegna, *Toter Christus von Maria und Johannes betrauert,* um 1480, 66 x 81 cm, Öl auf Leinwand, Pinacoteca di Brera, Mailand bei Tietze- Conrat, 1956, Taf. 149.

Mantegna, nach der Abnahme so betrauert wird. Der nackte Körper mit dem weißen Lendentuch besitzt somit einen ikonographischen Wiedererkennungswert.
Burgert vereint hier mehrere ikonographische Versionen von Jesus Christus, indem er die Elemente Lage, Handhaltung und Nacktheit miteinander kombiniert. Weitere mögliche Details der Passion wie zum Beispiel die Nägel oder Stigmata sind nicht zu sehen, was auch an den dunklen Farben der entsprechenden Stellen liegt. So ist hier entweder Jesus Christus dargestellt, oder ein Mann als eine Art Platzhalter, der nur dessen Merkmale aufzeigt. Im Kontext des Gemäldes ist jedoch von ersterer Möglichkeit auszugehen.
Es stellt sich aufgrund der Position neben der großen Fetischfigur und der Ausrichtung dorthin hier die Frage, ob der liegende Jesus in deren Richtung betet. Dies würde eine brachiale Vermischung der Religionen oder sogar eine Gottesdarstellung, die Gott mit einer afrikanischen Fetischfigur gleichsetzt, bedeuten. Dies kann aus christlicher Perspektive durchaus als blasphemisch gewertet werden. Gleichzeitig kann so auch eine Überlegenheit der Rituale der Naturvölker gegenüber dem Christentum zum Ausdruck gebracht werden.
Hinzu kommt, dass die Figur des Christus durch die anbetende Hinwendung zu dem Fetisch als einzige Figur nicht in Richtung der Fenster ausgerichtet ist und somit nicht nur im religiösen Sinn sondern auch räumlich einen Gegenpol bildet, der die schon erwähnte Leserichtung unterbricht oder zumindest kurz aufhält. Auf diese Weise wird die Gestalt, obwohl sie am Boden liegt und leicht zu übersehen wäre, doch noch der Aufmerksamkeit des Betrachters zugeführt.
Auffällig ist dabei jedoch die ungewöhnliche Nicht-Beachtung, die der liegende Christus hier erfährt. Zumeist ist er das Bild dominierende Motiv und nicht eine kleinere Nebenfigur im Umkreis einer auffälligeren Gestalt.
Der Christus auf dem Gemälde wird also durch die Lage am Boden, seine betende Haltung und auch das fehlende Kreuz als extrem schwach und unterlegen und damit als Gegensatz zu der traditionellen Christusfigur dargestellt. Einzig die Tatsache, dass diese Figur nicht mit Farbflecken bedeckt ist, lässt die vereinnahmende Überlegenheit der Fetischfigur nicht vollständig werden.

Auch bei der neben dem betenden Christus stehenden Statuette scheint Burgert ähnlich vorzugehen und verschiedene Typen zu kombinieren. So erinnern Einzelheiten der Figur an verschiedene Motive des altägyptischen Kulturraums, in dessen

Kunstgeschichte zahlreiche Darstellungen halbnackter Menschen zu finden sind, die einen Stab in der Hand halten.

Auf Reliefs abgebildete Götter, wie beispielsweise Onuris-Horus auf einer *Stele Ramses VII.*[228], sind oft mit einem ähnlichen langen Rock bekleidet und haben einen Stab als Zepter und damit als Zeichen ihrer Macht in den Händen.[229] Nur mit einem Unterteil bekleidet und einen Stab haltende Statuetten, welche der Figur auf dem Gemälde formal näher stehen, finden sich ebenfalls in der ägyptischen Kunst, wie am Beispiel der Statuette des Königs Sesostris I.[230] (Abb. 37) zu sehen ist. So ein Stab ist dann jedoch meist länger, als der in den Händen der Statuette auf dem Gemälde und wird nach vorne gestreckt gehalten, so dass hier nur ein verwandtes Motiv beziehungsweise eine Anlehnung Burgerts an solche Darstellungen vorliegt.

Im Gegensatz zu den langen Zeptern von Gottheiten, gibt es auch ägyptische Gemälde, auf denen Menschen kürzere Stäbe halten. Dabei handelt es sich jedoch, wie im Falle eines Grabgemäldes aus Saqqara[231] (Abb. 38) meist um Arbeiter. Allerdings ist eine Deutung im Sinne eines Symbols der Macht im Kontext des Bildes und als Ausdruck der ägyptisch inspirierten Statuette wahrscheinlicher. Eine Übereinstimmung zu dem dunklen Hinterkopf der Figur auf dem Gemälde findet sich in den eng anliegenden Kopfbedeckungen auf dem eben genannten Gemälde aus Saqqara, die sich beispielsweise auch auf dem Kopf einer Statue des Oberpriesters von Memphis[232] finden.

Die Statuette aus dem Raum auf dem Gemälde passt optisch also in den ägyptischen und damit im weiteren Sinne auch in den afrikanischen Kulturraum, ohne eine genaue Einordnung in diesen zu benötigen. Weiterhin ähnelt der Kopf der Statuette denen der afrikanischen Figuren rund um die Fetischfigur. Dies bringt sie inhaltlich näher an diese Gruppe heran und macht sie zugehörig.

Zusammen mit der Figur des affenartigen Herrendieners rahmt diese ägyptisch anmutende Statuette durch ihre Position die Figurengruppe in dem großen Raum und integriert den am Boden liegenden Jesus Christus zumindest ein wenig.

---

[228] Vgl. Stele Ramses VII., um 1140 v.Chr., H 99 cm, Kalkstein, Ägyptisches Museum, Berlin bei Kat. Pharao, 1997, Nr. 93.

[229] Vgl. de Chapeaurouge, 1991, S. 56 f.

[230] Vgl. Statuette des Königs Sesostris I., um 1950 v. Chr., H 59 cm, Holz, Metropolitan Museum of Art, New York bei Woldering, 1967, Abb. 44.

[231] Vgl. Detail eines Wandgemäldes aus einem Grab bei Saqqara: Geburt eines Kalbs, fünfte Dynastie bei Robins, 1997, Abb. 64.

[232] Vgl. Kopf der Statue des Oberpriesters von Memphis, um 2460 v.Chr., H 185 cm, Kalkstein, Ägyptisches Museum, Kairo bei Woldering, 1967, Abb. 33.

Einzelne Motive des Bildes finden sich bei historischen Vorbildern wieder, im Besonderen auch mehrere Details aus Gemälden der Genremalerei niederländischer Künstler.

So beugt sich an der Schwelle zwischen den beiden hinteren Räumen eine Person nach unten und streckt den Arm in Richtung des Bodens, als würde sie etwas aufheben wollen. Es lassen sich mehrere Vorbilder auf niederländischen Gemälden für dieses Motiv finden.

Eines davon ist die Darstellung der Reinlichkeit. Diese Eigenschaft ist unter anderem als eine Besonderheit der niederländischen Gesellschaft im 17. Jahrhundert anzusehen und wurde in vielen zeitgenössischen Dokumenten als „Eigenart" festgehalten.[233] Eine Begründung könnte die calvinistisch geprägte Gesellschaft sein, die Reinlichkeit als Möglichkeit der Abgrenzung gegenüber anderen Ländern einsetzte, da für sie vor allem die Tugenden der Reinlichkeit, Schlichtheit und Sparsamkeit von Belang waren.[234] Die ihr Haus sauber haltende Frau galt sogar als patriotisch.[235] Der Hang zu Reinlichkeit und Ordnung in den Niederlanden zu dieser Zeit steht also in Zusammenhang mit moralischen Hintergedanken und der Vorbildfunktion des tugendhaften Hauses im Gegensatz zu den Unsitten und dem Schmutz der Straße.[236] Die Ausstattung und Reinlichkeit eines Hauses galt demnach als ein Statussymbol.[237]

So ist auch das Motiv von Frauen in gebückter Haltung im Bildhintergrund, die Hausarbeit verrichten, oder ganz allgemein Figuren, die durch Durchgänge zu sehen sind, in niederländischen Bildern zu finden.[238] Jedoch wurde dieses Thema vermutlich deswegen selten aufgegriffen, da es in wohlhabenden Familien Bedienste für solche Aufgaben gab und es damit kein bevorzugtes Sujet der oberen Schichten war. [239]

Burgert platziert seine Figur ähnlich der im hintersten Raum kehrenden Frau auf Emanuel de Wittes Gemälde *Interieur mit Frau am Clavichord* aus der Zeit um 1660[240] (Abb. 39), das heißt in der Flucht der Durchgänge. Zwar stehen sie zueinander

---

[233] Jäkel-Schelmann, 1994, S. 59.
[234] Jäkel-Schelmann, 1994, S. 61.
[235] Sgarbossa, 1997, S. 66.
[236] Netta, 1995, S. 116.
[237] Sgarbossa, 1997, S. 48.
[238] Jäkel-Schelmann, 1994, S. 62/ Vgl. Jan Vermeer van Delft, *Straße in Delft*, um 1657-/58, 54, 3 x 44 cm, Öl auf Leinwand, Rijkymuseum, Amsterdam bei Schneider, 2006, S. 17.
[239] Jäkel-Schelmann, 1994, S. 62 f.: In wenigen Fällen wurde die kehrende Frau bei ihren alltäglichen und tugendhaften Tätigkeiten jedoch sogar als Einzelmotiv abgebildet.
Vgl. Pieter E. Janssens, *Fegende Magd*, 61 x 51 cm, Leinwand, Eremitage, Petersburg bei Yalçin, 2004, Taf. VIII.
[240] Vgl. Emanuel de Witte, *Interieur mit Frau am Clavichord*, um 1660, 77 x 104 cm, Museum Boymans van Beuningen, Rotterdam bei Manke, 1963, Abb. 45.

gespiegelt, nehmen jedoch eine nahezu identische Pose ein. Der Figur auf Burgerts Gemälde fehlt lediglich der Besen.
Zum einen ist die Frau auf Burgerts Gemälde ein Verweis auf das niederländische Alltagsmotiv, zum anderen steht sie in ihrer reinigenden Funktion auch in einer konträren Beziehung zu den Farbflecken rund um und auf der großen Figur im Hauptraum. Die Kleckser und Flecken sind so um die große Figur verteilt, dass die Annahme nahe liegt, dass sie auch der Auslöser der Verschmutzung ist. Nach der niederländischen Ikonographie handelt es sich bei den Farbspuren um eine unerwünschte Verunreinigung mit einem vielleicht sogar mahnenden Hintergrund.
Es fällt weiterhin auf, dass die Haltung der Frau derjenigen der Figur in dem links angrenzenden Raum ähnelt. Somit gleichen sich die Figuren in den umliegenden Räumen und bilden eine Art Rahmen.
Ein anderer Aspekt zeigt sich in der abgewendeten und auch räumlich von den anderen getrennten Position der Frau. Sie dreht den Figuren im Hauptraum den Rücken zu, scheint sie nicht zu beachten, so dass zunächst keine weitere Beziehung besteht.

Neben der Übernahme des Motivs der reinigenden Frau entspricht auch die Architektur des Raumes von Burgerts Gemälde in großen Teilen dem Raum beziehungsweise dem Raumeindruck auf de Wittes Gemälde. Leicht nach links aus der Bildmitte gerückt befindet sich an der Rückwand des Raumes eine geöffnete Tür. In deren Flucht liegt nun ein weiterer Raum mit einem weiteren Durchgang in ein angrenzendes Zimmer. Diese Raumkomposition aus den Fenstern auf der rechten Seite und den zwei hintereinander liegenden Durchgängen ist nahezu identisch mit der von Burgerts Gemälde.
Diese Ordnung des Hintereinanders wurde von den Malern niederländischer Interieur- oder Genrebildern aus der bisher vorherrschenden Ordnung des Nebeneinander entwickelt. So werden nun, wie zum Beispiel in den Gemälden *Blick in einen Korridor* von Samuel van Hoogstraten[241] oder Pieter de Hoochs *Der Liebesbote*[242] (Abb. 40), Innenräume hintereinander gestaffelt und in der Bildtiefe meist durch Durchgänge miteinander verbunden.[243] Dabei bleibt die Außenwelt immer ein Detail des Dargestellten, indem sie zumindest durch Fenster- oder Türdurchblicke oder auch

[241] Vgl. Samuel van Hoogstraten, *Blick in einen Korridor,* 1662, 260 x 140 cm, Öl auf Leinwand, The National Trust Photographic Library, London bei Yalçin, 2004, Abb. 44.
[242] Vgl. Pieter de Hooch*, Der Liebesbote*, 1669, Öl auf Leinwand, Kunsthalle, Hamburg bei Yalçin, 2004, Abb. 163.
[243] Kemp, 1996, S.109.

Lichteinfall sichtbar gemacht wird.[244] Dies trifft auch auf die Räumlichkeiten in Burgerts Gemälde zu, die durch Fenster erhellt werden, während die Außenwelt nicht sichtbar ist.

Als weitere Übereinstimmungen zwischen den Gemälden de Wittes und Burgerts gibt es Details wie den auffällig gestalteten Boden, die architektonische Fassung der Türen und die Andeutung der Deckengestaltung. So ist die Decke des von Burgert gestalteten Raums mit einer Rosette geschmückt. Bei de Witte ist hingegen keine zu sehen, allerdings hängt ein Kronleuchter von der Decke herab, so dass die Annahme einer zumindest ähnlichen Rosette möglich erscheint. Der Raum wirkt allerdings insgesamt anders, da sich Farbgebung und Lichtregie unterscheiden. Burgerts Gemälde weist eine flächig weiße Wandgestaltung auf, die wohl auch namensgebend für das Gemälde war, da Kalk zum einen die Farbqualität beschreibt und zum anderen ein Bestandteil von Stuck ist, der sowohl Wände als auch Decke ziert.

Die Räumlichkeiten auf Burgerts Gemälde wirken so um ein vielfaches heller als das in eher dunklen Farben gehalten Werk de Wittes, bei dem nur das einfallende Licht die dunklen Räume etwas erhellt. Dies wirkt sich auch auf die gesamte Komposition aus. Betrachtet man die weiße Farbgebung nun auch in Zusammenhang mit den afrikanischen Elementen, so sollte nicht außer Acht gelassen werden, dass es sich bei dieser Farbe nach afrikanischem Glauben um eine Farbe der Geisterwelt handelt.[245] Somit steht die Farbwahl nicht nur in einem Gegensatz zu den farbigen Figuren, der diese so zusätzlich betont, sondern könnte sie auch in ihren möglichen Aktivitäten bestärken.

Ein weiterer Unterschied zwischen den Werken liegt darin, dass auf de Wittes Gemälde kein anderer Raum in der horizontalen Ebene anschließt. Allerdings lässt sich der Raum Burgerts als Reminiszenz an die geöffneten Vorhänge des Bettes an der linken Wand in dessen Gemälde lesen. Die hintereinander liegenden Durchgänge de Wittes scheinen breiter zu sein und geben einen größeren Einblick in die einzelnen Räume. So wird der Blick des Betrachters noch mehr in die Tiefe gelenkt, ohne Ablenkung im großen Raum zu finden.

Gleichzeitig wird die Neugier des Betrachters durch den beschränkten Blick auf die Raumsituation geweckt. Diese Besonderheit des ausschnitthaften Abbildens einer

[244] Kemp, 1996, S.109.
[245] Schadewaldt, 1968, S. 50.

eigenen Welt findet sich in mehreren Bildern Burgerts, wie auch dem in Kapitel 2.3 dieser Arbeit vorgestellten Gemälde *Dulder*[246] (Abb. 19).

Burgert übernimmt demnach zwar keine direkten Einzelheiten, Anlehnungen an das Vorbild Wittes sind jedoch klar zu erkennen. Allerdings schafft er mit seiner Version der Räumlichkeiten, die wie eine ausgeräumte Altbauwohnung wirken, einen Gegenpol zu den möblierten Interieurs der niederländischen Künstler. Somit kann er den bildbestimmenden Figuren mehr Raum bieten und sie ihre Wirkung voll entfalten lassen.
Der Raum weist allerdings nicht nur niederländische Anleihen auf. So erinnern die bildlichen Darstellungen der Figuren und die Tafeln als Objektträger auf den Medaillons neben den Türen im vordersten Raum an antike Metopenreliefs an griechisch-dorischen Tempeln, wie zum Beispiel dem Zeustempel von Olympia oder dem Parthenon der Athener Akropolis.[247] Diese Antikenrezeption passt zu der insgesamt klassizistischen Konzeption des Raumes. Burgert verweist zwar auf diese Bildtradition, jedoch ist das eine Täfelchen am linken Pilaster der Tür in den links angrenzenden Raum nicht mit einer solchen Darstellung verziert, was die optische Regelmäßigkeit durchbricht. Der gutbürgerlich-antikisierende Raum, der den niederländisch- europäischen Kulturraum beschreibt, steht in einem Kontrast zu der Unruhe bringenden und nahezu Chaos verbreitenden Gruppe um die afrikanische Fetischfigur, der nur an dieser Stelle aufgebrochen wird.

Eine Vorliebe der niederländischen Künstler des Barock ist die schon erwähnte Betonung des Bodens durch einen auffälligen Bodenbelag, wie zum Beispiel die etwa ab dem 17. Jahrhundert beliebten schwarzweißen Fliesenböden.[248] Auch auf Burgerts Gemälde steht der Boden durch Farbe und Material, in starkem Kontrast zu der farbig schlicht gehaltenen und glatten Wand. Die edle Ausstattung des vorderen Raumes bildet demnach einen Gegensatz zu dem relativ einfachen Material des Bodens, dem Holz. Anders als beispielsweise bei Pieter de Hoochs Gemälde *Kartenspieler*[249] führt der Boden bei Burgert jedoch nicht in die Bildtiefe, sondern entwickelt vielmehr eine

[246] Vgl. Jonas Burgert, *Dulder*, 2007, 240 x 300 cm, Öl auf Leinwand, private Sammlung Hamburg bei Kat. Gift, 2008, Nr. 15.
[247] Höcker, 2004, S.169.
[248] Sgarbossa, 1997, S. 50.
[249] Vgl. Pieter de Hooch, *Kartenspieler,* 1658, 76, 2 x 66 cm, Öl auf Leinwand, Royal Collection, Buckingham Palace, London bei Sgarbossa, 1997, Abb. 49.

Gegenbewegung zu den Fluchten der Durchgänge, in dem die einzelnen Bohlen fast waagerecht verlaufen. Somit bildet der Boden sowohl einen optischen als auch einen inhaltlichen Gegenpol zu der Raumwirkung und unterstützt die Gegensätze zwischen den afrikanischen Figuren und den weißen Räumen.

Ein anderer Aspekt der Interieurgemälde ist der Standpunkt des Malers beziehungsweise die Relation zwischen Bildraum und Betrachterraum.[250] Der Maler sollte demnach innerhalb des dargestellten Raumes stehen und nur einen Teil dessen abbilden. Der nicht einzusehende Ausschnitt hinter dem Betrachter wird dann von diesem durch seine Vorstellung ergänzt.[251] Burgert lehnt seinen Betrachterstandpunkt daran an, indem er den Raum anschneidet. Der zum Betrachter leicht schräge Verlauf des Bodenbelages erzielt die Wirkung eines noch weiterführenden Raumes. Unterstützt wird dieser Anschein durch die ebenfalls nicht vollständig sichtbare Decke.
Der Betrachter steht nicht genau in der Achse der Durchgänge, sondern leicht nach links versetzt. Es bleibt offen, ob sich hinter ihm noch ein weiterer Durchgang befindet oder ob der Betrachterstandpunkt vor einer Wand liegt.

Die einzelnen Figuren stehen zwar in einer Halbkreisformation, jedoch nur neben- oder beieinander. Sie sind voneinander isoliert und haben keine offensichtliche Beziehung zueinander. Gleichzeitig scheinen sie in einer Position inne zu halten. Aufgrund der Regungslosigkeit der menschlichen Gestalten fällt kaum auf, dass sich zwischen den „lebendigen“ Figuren auch zwei kleine Statuetten befinden.
Vor allem bei der Figur im links angrenzenden Raum wird das Anhalten der Zeit, wie bei einer Momentaufnahme, durch eine weit ausgreifende und dabei wie erstarrt wirkende Geste und die damit verbundene Körperhaltung deutlich. Wenn es ein Gegenüber in der nicht einzusehenden Raumecke gibt, so ist es nicht zu sehen.
Diese stillstehende Wirkung der Komposition erinnert an die fast stilllebenartige Malerei Jan Vermeers.[252] Niederländische Genrebilder berichten meist von alltäglichen Begebenheiten, zum Beispiel aus dem häuslichen Lebensbereich, bei denen nicht eine Erzählung im Vordergrund steht sondern eher der deskriptive Bildcharakter.[253] Vermeer

[250] Kemp, 1996, S.110.
[251] Kemp, 1996, S.110.
[252] Vgl. die mehrfach aufgeführte Dissertation „Das Phänomen der Zeit bei Jan Vermeer van Delft“ von Irene Netta (1995), die sich dem Phänomen der Zeit in den Gemälden Vermeers widmet und die Ursachen und Wirkungen untersucht.
[253] Netta, 1995, S. 98/ Siehe auch „Kunst als Beschreibung“ von Svetlana Alpers (1985), die den

verzichtet bei der Umsetzung auf die gerade im 17. Jahrhundert beliebte Darstellung von Anekdoten und reduziert die Bildelemente oft soweit, dass der schon zuvor genannte Eindruck einer stilllebenartigen Bildorganisation und verdichteter Ruhe entsteht.[254] Er arrangiert die Figuren auf einigen seiner Gemälde zu Möbelstücken oder anderen Gegenstücken in einer so ruhigen Art und Weise, dass es eine innerbildliche Stille ausdrückt, die eher an ein Stillleben ohne Handlungsablauf als an ein Genrebild erinnert.[255] Seine Figuren halten oft in einer Bewegung inne oder versinken in einem Moment.[256]

Auch die meisten von Burgerts Figuren im vorderen Raum stehen beziehungsweise liegen nur, es gibt außer den Gestalten in den Nebenräumen keine Anzeichen für aktive Handlungen. Damit gibt es auch kaum narrative Strukturen, die - eben wie bei Vermeer - auf angedeutete Handlungen reduziert sind.

Auch durch die Leselenkung von links nach rechts gibt es keine zeitliche Perspektive, die für das Verständnis einer bildinternen Handlung notwendig wäre. Dieser Verzicht auf eine zeitliche Kontinuität erklärt die temporale Wirkung des Stillstandes.[257]

Burgert zitiert in seinem Gemälde also nicht nur direkt einzelne oder auch Teile von kunsthistorischen Motiven, sondern vielmehr auch Stimmungen und die innerbildlichen Zeitstrukturen. Er stellt mit der afrikanischen Fetischfigur, Jesus Christus, der ägyptischen Figur und der calvinistischen Frau im Hintergrund sehr unterschiedliche Kulturen zeitübergreifend nebeneinander. So führt er als Schöpfer der innerbildlichen Welt verschiedene religiöse Welten zusammen, die er in weißen Räumlichkeiten neu arrangiert, als gäbe es keine kulturellen Hürden.

Jedoch stellt Burgert sie nicht in eine historische Reihenfolge, sondern hebt vielmehr die afrikanische Figur durch Größe und Position hervor, die mit den anderen afrikanisch anmutenden Gestalten auch die Überzahl auf dem Gemälde stellt. Diese Figuren wirken in den steril- weißen Räumlichkeiten wie aus einer anderen Welt. Der Kontrast wird zusätzlich durch den Titel betont. *Kalk* hat als Material für sich alleine durch die weiße Farbe eine harte, klare Wirkung und steht als Bestandteil von Stuck für reine, schlichte Eleganz. Diese Eigenschaften bilden einen Gegenpol zu den farbigen Figuren der

---

erzählenden Gemälden der Italiener die ihrer Meinung nach nur beschreibenden der Niederländer gegenüberstellt.

[254] Netta, 1995, S.100.

[255] Netta, 1995, S. 4.

[256] Vgl. Jan Vermeer van Delft, *Junge Frau mit Wasserkanne am offenen Fenster*, um 1664/65, 45,7 x 40,6 cm, Öl auf Leinwand, Metropolitan Museum of Art, New York bei Schneider, 2006, S. 65.

[257] Netta, 1995, S. 193.

Gruppe um die Fetischfigur, die auch noch von Farbspritzern umgeben sind. Gleichzeitig benennt der Titel jedoch nur die weiße Umwelt, so dass die afrikanischen Figuren umso mehr wie Eindringlinge wirken.

3. Konzeption der Selbstbildnisse

In vielen Gemälden Burgerts befinden sich Figuren, die dem Künstler auffallend ähnlich sehen. Dabei handelt es sich, nach der Identifizierung mit Hilfe von Fotos, um Selbstporträts.
Es lassen sich verschiedene Arten dieser Selbstbildnisse unterscheiden, von denen einige an den in dieser Arbeit vorgestellten Gemälden abzulesen sind. Auf diesen vier Gemälden, beziehungsweise den darin enthaltenen Porträts Burgerts, liegt der Schwerpunkt dieses Kapitels. Um eine umfassendere Analyse zu ermöglichen, werden jedoch noch weitere Gemälde Burgerts herangezogen. Dies ermöglicht einen, wenn auch knappen, Blick auf seine Weise der Selbstdarstellung. Zunächst erfolgt zum Verständnis jedoch eine kurze Zusammenfassung der Entwicklung der Künstlerselbstporträts.

Im Allgemeinen erfüllen Selbstbildnisse von Künstlern neben den Signaturen etwa seit dem Mittelalter[258] die Aufgabe von Dokumenten mit Memorialfunktion[259], zeugen gleichzeitig auch von Künstlerstolz[260] und belegen die Autorenschaft am geschaffenen Werk.[261] Verbunden ist dies oft mit der unterschwelligen Werbung für die eigenen künstlerischen Fertigkeiten.[262]
Zunächst hatten solche Bildnisse im Sinne einer devotionalen Handlung Gott als Adressaten[263] und transportierten den persönlichen Wunsch nach namentlicher Fürbitte und segnender Heilserfahrung[264], da der Künstler sich mit der Rolle eines gottesfürchtigen Berichterstatters identifizieren konnte.[265]
Diese Bindung entwickelte sich jedoch zu einer standesbewussteren und auch auf den weltlichen Teil der Gesellschaft bezogene Darstellungsweise[266], als sich im 15. Jahrhundert auch das künstlerische Ziel und die Fähigkeit das Individuelle einer Person

[258] Müller Hofstede, 1998, S. 50: Als antikes Vorbild gilt eine unter anderem in Ciceros *Tusculanae disputationes* (45 v. Chr., lib. I, 34) überlieferten Begebenheit das Abbild des Bildhauers Phidias, der sich nach einem Signaturverbot auf dem Schild der Statue der Athena Parthenos selbst dargestellt haben soll und so sein Verlangen nach künstlerischer Unsterblichkeit ausdrückte.
Schweikhart, 1993, S. 11: Die Selbstbildnisse im Mittelalter sind laut Schweikhart als Vorstufen zu werten, während das Selbstporträt als Innovation der Kunst des 15. Jahrhunderts anzusehen ist.
[259] Marschke, 1998, S. 13.
[260] Marschke, 1998, S. 73.
[261] Marschke, 1998, S. 74.
[262] Marschke, 1998, S. 86.
[263] Marschke, 1998, S. 76.
[264] Müller Hofstede, 1998, S. 55.
[265] Weigel, 2007, S. 176.
[266] Marschke, 1998, S. 76.

realistisch im Porträt wiederzugeben herausstellten.[267] Diese neue Stufe der Entwicklung trat zuerst in Italien auf und steigerte sich im Zuge des neuen Künstlerbegriffs der Frührenaissance[268] zu einem Moment der künstlerischen Selbstbestimmung.[269] Selbstporträts von Künstlern konnten sich im Besonderen ab dem 16. Jahrhundert etablieren, nachdem die bisher als Handwerker geltenden bildenden Künstler zu Gelehrten aufgewertet wurden.[270]

Es existieren zahlreiche Definitionen der unterschiedlichen Typen und Klassifizierungen der Selbstdarstellungen von Künstlern.[271]
Einige dieser Einordnungen lassen sich nutzen, um aufzuzeigen ob und wenn ja in welcher Tradition Burgert mit seinen eigenen Selbstbildnissen steht. So werden zunächst einige seiner Vorgehensweisen bei der Selbstdarstellung im Rahmen der Analyse vorgestellt, um diese dann mit kunsthistorischen Beispielen und Theorien vergleichen und einordnen zu können. Diese beziehen sich zumeist auf die Ursprünge der Selbstbildnisdarstellungen, da Burgert sich auch in seinen Gemälden einige male an traditionelle Motive hält, die sich oft schon in der Renaissance entwickelt haben.
Schlussendlich soll noch auf die von Burgert eigenständig erschaffenen und angewendeten Arten der Selbstporträts eingegangen werden.

Eine Art der Umsetzung von Selbstbildnissen im Œuvre Burgerts sind die, dem Künstler ähnelnde Figuren, die aus dem Bild hinausschauen, wie beispielsweise der auf dem Gemälde *Dulder*[272] (Abb. 19) liegende heilige Sebastian, der mit fast geschlossenen Augen zum Betrachter sieht oder auch ein Mann auf der untersten Stufe einer Pyramide auf dem Werk *Zeuge*[273] (Abb. 28).
Die den Betrachter an das Bild heranführende Kontaktaufnahme durch einen Blick, die unter anderem auch Rembrandt bei seinen zahlreichen Selbstporträts als stilistisches Mittel nutzte[274], setzt Burgert jedoch auch in weiteren Gemälden um. So blicken

[267] Schweikhart, 1993, S. 11.
[268] Müller Hofstede, 1998, S. 39.
[269] Müller Hofstede, 2002, S. 58.
[270] Kat. Eitelkeit und Selbsterkenntnis, 1999, S. 3.
[271] Polleross, 1988, S. 1 ff.
[272] Vgl. Jonas Burgert, *Dulder*, 2007, 240 x 30mm cm, Öl auf Leinwand, private Sammlung, Hamburg bei Kat. Gift, 2008, Nr. 15.
[273] Vgl. Jonas Burgert, *Zeuge*, 2006, 300 x 240 cm, Öl auf Leinwand bei Kat. Jonas Burgert, 2006, Nr. 10.
[274] Vgl. Rembrandt, *Selbstporträt*, um 1665, 114, 3 x 94 cm, Leinwand, Kenwood House, London bei Wright, 2000, Abb. 345.

beispielsweise in seinem Gemälde *Zweiter Tag Nichts*[275] (Abb. 41) als Selbstbildnisse identifizierbare Figuren aus dem Bild heraus direkt zum Betrachter hin. Er macht den Blickenden zum Angeblickten. Auch Burgerts seltene einfigurige Selbstbildnisse wie beispielsweise ein titelloses Gemälde aus dem Jahr 2005[276] (Abb. 42) nutzen den Blick zum Betrachter, um so das Bild weiter zu öffnen. Dieses Motiv wird auch von anderen zeitgenössischen Künstlern wie beispielsweise Salomé auf seinem Gemälde *Selbst*[277] (Abb. 43) genutzt, es hat jedoch einen traditionellen Hintergrund.

Ein Hinweis für die Identifikation der Person des Künstlers ist demnach laut Marschke der „demonstrative, prüfende Blick, den der Maler oft als einzige Person auf den Betrachter richtet und der ihn [….] von seiner Umgebung abhebt“[278]. Diese Zuwendung zum Betrachter wird schon von Leon Battista Alberti in seinem Malereitraktat *Della pittura*[279] aus dem Jahr 1435 empfohlen, der einen Künstler als Vermittler zwischen der dargestellten Historie und dem Betrachter und damit als eine Art Animationsfigur sieht.[280] Er soll so dem Betrachter den emotionalen Gehalt der Bildhandlung mitteilen, ihn zum Miterleben auffordern und gleichzeitig auch auf den lehrhaften Inhalt verweisen.[281]

Das Abbild des Künstlers fungiert so als „Interlocutor“ und führt den Betrachter an das Gemälde heran.[282] Der Blick aus dem Bild heraus wurde mehr und mehr zu einem Kennzeichen des Selbstporträts und von den Künstlern nahezu monopolisiert.[283] Dies ist jedoch bei zeitgenössischen Künstlern nicht mehr als Regel zu verstehen und auch im Werk Burgerts nicht der Fall, da ebenfalls andere Figuren wie beispielsweise einer der Fischträger auf dem Gemälde *Jeden Geist Fressen*[284] (Abb. 8) oder auch der Mann im Anzug auf dem Gemälde *Dulder* durch einen Blick einen Bezug zum Betrachter herstellen und so das Bild für diesen öffnen.

---

[275] Vgl. Jonas Burgert, *Zweiter Tag Nichts*, 2008, 400 x 600 cm, Öl auf Leinwand, Sammlung von Vicki und Kent Logan bei Kat. Gift, 2008, Nr. 39.
[276] Vgl. Jonas Burgert, *Ohne Titel*, 2005, 220 x 200 cm, Öl auf Leinwand, Sammlung H. Huth bei Kat. Gift, 2008, Nr. 9.
[277] Vgl. Salomé, Selbst, 1981, 260 x 160 cm, Acryl auf Leinwand bei http://salomeberlin.de/salome.htm, eingesehen am 12. 9.2009.
[278] Marschke, 1998, S. 86.
[279] Leon Battista Alberti: Die Malkunst, in: Bätschmann 2000, S. 301.
[280] Marschke, 1998, S. 87 ff.
[281] Schweikhart, 1993, S. 14.
[282] Marschke, 1998, S. 79.
[283] Schweikhart, 1993, S. 15.
[284] Jonas Burgert, *Jeden Geist Fressen*, 2005, 430 x 410 cm, Öl auf Leinwand, Sammlung Annette und Andreas Urban bei Kat. Gift, 2008, Nr. 6.

Viele Maler verzichteten in diesem Zuge der Selbstdarstellung des Blickes nach außen auf eine zusätzliche Signatur oder Kennzeichnung mit ihrem Namen, da diese durch ihre Präsenz möglicherweise überflüssig erschien.[285]

Auch Burgert signiert fast keins seiner Bilder. Eine Ausnahme bildet das in dieser Arbeit vorgestellte Werk *Waffenschwestern*[286] (Abb. 1), das signiert ist und kein Selbstbildnis Burgerts oder andere, im Folgenden noch erklärten Arten seiner Anwesenheit aufweist. Außergewöhnlich an dieser Arbeit ist auch die Titelnennung auf dem Bild, was Burgert nur in seltenen Fällen tut.[287] Es wirkt, als würden Signatur und Titel stellvertretend für Selbstbildnisse Burgerts in diesem Bild stehen, so dass eine Urheberschaft klar zu erkennen ist.

Bemerkenswert ist an dieser Stelle, dass keines der Selbstporträts Burgerts auch so betitelt ist. Wie im Falle der Figurenkombination von *Dulder* sind die Selbstdarstellungen in den Gemälden enthalten, ohne, dass weiter darauf verwiesen wird. So sind die Selbstbildnisse vor denjenigen verborgen, die nicht mit Burgerts Äußerem vertraut sind. Auf diesem Wege behalten die Bilder Details für sich, die nur Eingeweihte erkennen können.

Weiterhin befinden sich als Beobachter positionierte Selbstbildnisse in den Gemälden Burgerts. Diese finden beispielsweise bei Giambattista Tiepolos *Gastmahl der Kleopatra*[288] (Abb. 44) traditionelle formale Entsprechungen. Tiepolo malte sich als Zuschauer des Mahls der Kleopatra. Er steht dabei am Rand und spielte eine Nebenrolle in der Gesamtkomposition. Diese Weise der Selbstabbildung scheint auch Burgert vorzuziehen. Auf dem schon behandelten Werk *Jeden Geist Fressen*[289] stehen am Rand sogar zwei Figuren, die dem Äußeren Burgerts entsprechen. Sie tragen den gleichen hellblauen Anzug und zeigen das Gesicht des Künstlers. Auch sie fungieren lediglich als Beobachter der Abnahme einer Person vom Kreuz und nehmen an dem Geschehen nicht aktiv teil. Diese Anwesenheit bei einer nahezu heiligen Begebenheit ist Burgert jedoch trotz dem historischen Motiv sicher nicht im Sinne der traditionellen Heilserwartung auszulegen. Er ist im Gesamtzusammenhang seiner Gemälde als

[285] Schweikhart, 1993, S. 16.
[286] Jonas Burgert, *Waffenschwestern,* 2004, 300 x 280 cm, Öl auf Leinwand, Saatchi Collection, London bei bei Kat. Gift, 2008, Nr. 22.
[287] Vgl. Jonas Burgert, *Milch Bleichen*, 2004, 300 x 280 cm, Öl auf Leinwand, Hamburger Kunsthalle bei Kat. Gift, 2008, Nr. 4.
[288] Vgl. Giambattista Tiepolo, *Das Gastmahl der Kleopatra*, 1746- 1750, Fresko, Palazzo Labia, Venedig bei Hagen, 2005, S. 459.
[289] Vgl. Kapitel 2.2.

Betrachter der Ereignisse in einer vom ihm konstruierten Bildwelt zu werten und nicht als Träger eines religiösen Segnungswunsches.

Burgerts Selbstbildnisse befinden sich an sehr verschiedenen Stellen im Bildraum, zumeist nehmen sie jedoch vor allem die Rolle eines Beobachters ein wie auf *Jeden Geist Fressen* oder sind wie Burgerts auf einer Girlande sitzendes Selbstbildnis auf dem Gemälde *Kopf gegen Stille*[290] (Abb. 45) eher am Rand oder im Hintergrund positioniert.

Im Trecento platzierten sich die Künstler oft am rechten Bildrand, was laut Müller Hofstede auf die Lesefolge von links nach rechts zurückzuführen ist. So wird das Selbstbildnis zum Abschlussmotiv.[291] Traditionell wird dies als Selbstreduktion des Künstlers im Sinne eines Bescheidenheits- beziehungsweise Humanitasmotivs aufgefasst.[292] Mit dieser Zurücksetzung sollte zunächst das Wohlwollen des Betrachters erreicht werden.[293] Bei Burgert ist die Positionierung jedoch eher mit der Rolle des Beobachters zu erklären. Er ist ein Teil seiner Bildwelt und so aktiv mit der Kunst verbunden, die aus seinem Inneren kommt. Er ist somit ein Teil von ihr, der sich auch in der Umsetzung auf der Leinwand zeigt.

Burgert inszeniert seine Figuren dabei außerdem in unterschiedlichen Größen. So werden seine Selbstbildnisse wie beispielsweise auf den Gemälden *Kurzblüter*[294] (Abb. 46) und *Kopf gegen Stille* verkleinert dargestellt, gleichzeitig sind jedoch auch Figuren, die ihm nicht gleichen, in unterschiedlichen Variationen von Größen zu sehen, wie im Falle der überdimensionierten Figur einer nackten, mit Vierecken bedeckten Gestalt im Bildhintergrund von *Begegner*[295] (Abb. 47) oder der winzigen, Farbe ausgießenden Figur auf *Fälscher*[296] (Abb. 31).

Nach Schweikhart sind solche Einbettungen von Selbstbildnissen als „assistierend", im Gegensatz zu „autonom" zu bezeichnen.[297]

Zu Selbstporträts „in der Assistenz" gehört unter anderem das Selbstbildnis im Bild. Dabei ist der Künstler wie eben erklärt als individuelle Person in eine Szene eingefügt. Dies kann als distanzierter Beobachter ohne bestimmte Funktion im Bildzusammenhang

---

[290] Vgl. Jonas Burgert, *Kopf gegen Stille*, 2006, 240 x 210 cm, Öl auf Leinwand, Sammlung Annette und Andreas Urban bei Kat. Gift, 2008, Nr. 5.
[291] Müller Hofstede, 2002, S. 67.
[292] Müller Hofstede, 1998, S. 64/ Müller Hofstede, 2002, S. 67.
[293] Müller Hofstede, 2002, S. 67.
[294] Vgl. Jonas Burgert, *Kurzblüter*, 2005, 430 x 410 cm, Öl auf Leinwand, Olbricht Collection bei Kat. Gift, 2008, Nr. 8.
[295] Vgl. Jonas Burgert, *Begegner*, 2006, 280 x 340 cm, Öl auf Leinwand, Sammlung Reydan Weiss bei Kat. Gift, 2008, Nr. 13.
[296] Vgl. Jonas Burgert, *Fälscher*, 2006, 240 x 220 cm, Öl auf Leinwand, private Sammlung, München bei Kat. Gift, 2008, Nr. 27.
[297] Schweikhart, 1993, S. 11.

oder als eine Figur in Hintergrund passieren und auch als Signatur fungieren.[298] Zu erkennen sind die Künstler meist, da sie vom Bildraum der dargestellten Historie getrennt oder durch einen anderen Maßstab gekennzeichnet waren.[299]
Bei Burgert geschieht dies jedoch selten und ist nicht immer eindeutig im Sinne einer Bedeutungsperspektive zu lesen, da verschiedenen Figuren in der Größe variieren. Es ist somit anzunehmen, dass die Verkleinerungen seiner Person auf den Status als Betrachter zurückzuführen sind, was sich jedoch nicht auf die anderen Personen übertragen lässt, die ebenfalls in anderem Maßstab abgebildet sind.

Einen Sonderfall der Selbstbildnisse Burgerts bildet die in Kapitel 2.1.2 dieser Arbeit ausführlich behandelte Figur des heiligen Sebastians von Bernini auf dem Gemälde *Dulder*, der in sich weiterhin die Ikonographie der Pieta von Michelangelo und das Gesicht von Burgert selbst vereint. Um eine Einordnung dieses besonderen Selbstporträts zu versuchen, wird nun kurz die nicht immer eindeutig definierte Forschungslage erläutert.

Bei autonomen Bildnissen kann der Künstler laut Schweikhart unter anderem selbst als Thema des Bildes, und damit nicht in einen größeren Zusammenhang integriert,[300] oder auch in einer Rolle als historische, mythologische oder biblische Gestalt dargestellt sein.[301]
Es verschmelzen oft mehrere Bedeutungsebenen, wenn der Künstler als individuelle Person sowohl räumlich als auch inhaltlich in die Darstellung eingebunden ist.[302] Bei dieser Sonderform der Selbstbildnisse identifiziert sich der Künstler in einer Rollenübernahme mit einer der dargestellten Personen.[303] Dies geschieht, wie in Kapitel 2.1.2 beschrieben, da Burgert sich mit dem heiligen Sebastian als Märtyrer im Sinne des Überlebens der Kunstproduktion identifiziert und sich in der Situation der Marter abbildet.

---

[298] Schweikhart, 1993, S. 11/ Als Signatur fungieren jedoch im Allgemeinen wahrscheinlich auch die anderen Formen der Selbstbildnisse.
[299] Marschke, 1998, S. 82.
[300] Schweikhart, 1993, S. 18.
[301] Schweikhart, 1993, S. 12: Die Selbstbildnisse in einer Rolle sind etwa ab dem Ende des 15. Jahrhunderts zu finden.
[302] Marschke, 1998, S. 86.
[303] Marschke, 1998, S. 94: Derartige Umsetzungen waren im Besonderen bei den Niederländern beliebt, die sich oft in der Figur des heiligen Lukas, der die Madonna malt, darstellten. Eine Legende schreibt dem Evangelisten Lukas seit dem 6. Jahrhundert diese künstlerische Tätigkeit zu und macht ihn zum Patron der Maler.

Nach der Definition Marschkes handelt es sich dabei um sogenannte Identifikationsporträts, innerhalb dessen noch zwischen dem Kryptoselbstporträt, auch „verstecktes Porträt“ genannt, und dem „verkleideten“ oder auch „kostümierten Selbstporträt“ unterschieden werden kann. [304]

Bei Kryptoselbstporträts ist die heilige oder auch mythologische Figur der Hauptgegenstand der Darstellung. Der Künstler verleiht ihr in versteckter Weise die eigenen Züge und bindet sich in die heilige Handlung mit ein.[305] Da Burgert ohne Kenntnis seines Äußeren nicht zu identifizieren ist und sich in eine dem traditionellen Motiv ähnelnde Situation begibt, trifft dies auf die Gestalt auf dem Gemälde zu.

Bei Selbstporträts in Verkleidung, die etwa ab dem 16. Jahrhundert verstärkt auftreten, bildet sich der Künstler hingegen meist in autonomer Form ab. Es entspricht einem umgekehrten Vorgang zu einem versteckten Porträt, da es von Beginn an als selbstständiges Porträt konzipiert wurde.[306] Dabei übernimmt der Künstler ideologisch eine Rolle aus der Geschichte und gleicht sich durch einen Kostümierung mittels Attributen oder Maskeraden dem Vorbild an.[307]

Mit der Wahl der Rolle als persönliche Verknüpfung mit der gewählten Gestalt drückt sich die Individualität des Künstlers als geistiges Selbstbildnis beziehungsweise Selbstverständnis aus und zeigt auch seine Anschauungen auf.[308] Zumeist machen nur die gewählten Attribute oder auch eine Geste den neuen Status kenntlich. Der Betrachter muss den Code mittels seiner eignen Kenntnisse entschlüsseln, um die Bedeutung zu erfassen.[309]

Nach dem Vergleichen der verschiedenen Formen und Definitionen ist im Fall des Selbstbildnis im Gemälde *Dulder* nicht endgültig zu klären, um was für einen Art des Selbstporträt es sich nach kunsthistorischer Sicht handelt. Es steht als Einzelfall im bisherigen Œuvre Burgerts, da es sonst keine Porträts gibt, die ihn in einer solchen Rolle zeigen. Sicher ist so, dass es sich bei dieser Komposition um ein Kryptoselbstporträt oder, im Kontext der Attribute, um ein „verkleidetes Selbstbildnis“ handelt. Ohne die Absichten Burgerts zu kennen und zu wissen, ob es sich um ein

[304] Marschke, 1998, S. 94.
[305] Marschke, 1998, S. 94.
[306] Polleross, 1988, S. 6.
[307] Marschke, 1998, S. 95/ Polleross, 1988, S. 11.
[308] Marschke, 1998, S. 95.
[309] de Chapeaurouge, 1988/89, S. 77.

bewusst konzipiertes, autonomes Selbstbildnis handelt, ist dies kaum genauer zu entscheiden.
Ein wichtiger Aspekt ist die Tatsache, dass Burgert sich hier nicht nur in der Rolle der Personen des heiligen Sebastians und Jesus Christus sondern gleichzeitig auch noch in Form des Kunstwerks von Bernini selbst abbildet. Dies sticht als Sonderfall aus der kunsthistorischen Tradition heraus und vermag nebenher Verehrung für die Kunst eines anderen Künstlers auszudrücken. Zudem passt die Wahl des Motivs, wie sich schon in den Analysen der einzelnen Gemälde gezeigt hat, zu Burgerts genereller Thematisierung von Kunst und Künstlertum.

Burgert platziert seine Selbstbildnisse wie viele zeitgenössische Künstler in mehreren seiner Gemälde und wählt dafür nicht wie die meisten Künstler des Trecento eines seiner Hauptwerke dafür aus.[310] Vielmehr zeigt er sich ähnelnde Figuren oft wieder, wie im Falle von *Jeden Geist Fressen* oder *Kopf gegen Stille* sogar im selben Bild.
Eine der wiederkehrende Figuren ist ein unauffällig gekleideter Mann, wie er zum Beispiel im Bild *Erschlichen*[311] (Abb. 48) auf einer Stufe hockt. Eine besondere typenbildende Form ist dazu kontrastierend die des Anzugträgers, da sie sehr oft von Burgert verwendet wird. Schon Max Beckmann malte sich bei einigen Selbstbildnissen mit einem Anzug bekleidet und lies seine eigene Figur aus dem Bild sehen.[312] Burgert nimmt diesen Typus auf und präsentiert sich beispielsweise auf den Bildern *Fälscher*[313] und *Jeden Geist Fressen* elegant gekleidet. Der Anzug ist in diesem Zusammenhang auch als Zeichen zu lesen, dass eben nicht auf die Kunst als kreatives Handwerk, sondern auf den Künstler als Teil des wirtschaftlichen Kunstbetriebs verweist.
Somit zeigt er sich nicht als typischer Künstler. Bis auf die mit Farbspuren versehene Hose der Figur auf *Dulder*, die eher als Hinweis zu werten ist, lässt er sich fast nie als Maler identifizieren.
Dementsprechend zeigt er sich selten so deutlich als Künstler wie auf seinem eine Ausnahme bildenden Gemälde *Vertrauter*[314] (Abb. 32). Darauf sitzt ein sehr

[310] Vgl. Müller Hofstede, 2002, S. 68: Ein Grund für dieses Vorgehen mag im Stolz auf das künstlerische Hauptwerk liegen.
[311] Vgl. Jonas Burgert, *Erschlichen*, 2007, 180 x 160 cm, Öl auf Leinwand, Sammlung H. Huth bei Kat. Gift, 2008, Nr. 12.
[312] Vgl. Max Beckmann, *Selbstbildnis auf gelbem Grund mit Zigarette*, 1923, 60,2 x 40,3 cm, Museum of Modern Art, New York bei Kat. Beckmann, 2003, S. 226.
[313] Vgl. Jonas Burgert, *Fälscher*, 2006, 240 x 220 cm, Öl auf Leinwand, private Sammlung München bei bei Kat. Gift, 2008, Nr. 27.
[314] Jonas Burgert, *Vertrauter*, 2008, 150 x 170 cm, Öl auf Leinwand, Private Sammlung Spanien bei Kat. Gift, 2008, Nr. 23.

hellhäutiger Mann in einer grauen Ecke eines Raumes, dessen Boden mit großen Farbflecken übersäht ist, und gießt Farbe von einem Gefäß in ein anderes, während auch um ihn herum Töpfe und Schalen mit Farbe stehen. Aus einigen stehen lange dünne Stiele wie die von Pinseln heraus. Dabei wirkt der Mann wie abwesend und starrt vor sich hin. Auf seinem Kopf trägt er eine Art von Krone aus weißen, dünnen Zweigen, an denen noch einige Blätter hängen. Er ist mit einer bräunlichen Hose und einem braun-weiß gestreiften Hemd bekleidet. Anhand der Physiognomie ist der Mann im Vergleich mit Fotos (Abb. 17) als Jonas Burgert zu identifizieren.
Die Raumecke könnte eine Ecke in seinem Atelier sein, die gerade nicht dekoriert ist und nur den puren Beton zeigt. Diese Ecke nutzt er auch für den Hintergrund anderer Gemälde, wie auch schon in Kapitel 2.1.2 bei seinem Gemälde *Dulder* aufgezeigt wurde. Jedoch handelt es sich, da nur eine leere Ecke gezeigt wird, hierbei nicht um eine offensichtliche Selbstdarstellung des Künstlers in seinem Atelier und gibt wenig über ihn Preis. Über die Räumlichkeiten gibt das Gemälde ebenfalls keine weiteren Auskünfte und auch Burgert selbst ist nicht beim Akt des Malens abgebildet, sondern beim Umgang mit Farbe. Er zeigt sich somit auch in diesem Gemälde nicht bei der konkreten Arbeit als Maler und hat außer der Farbe keine Künstlerattribute um sich herum oder bei sich. Es werden in den behandelten Gemälden keine Aussagen über seine Lebensumstände gemacht. Außerdem trägt er den von vielen Malern abgebildeten Berufsstolz so nicht offensichtlich nach außen.[315] Allerdings zeigt er auf diese Art eine Nähe zur Farbe, so dass wiederum ein starker Bezug zu Kunst und Künstlertum hergestellt wird.

Neben den Figuren mit seiner Physiognomie direkt in oder bei Szenen auf einigen Gemälden, gibt es vermehrt weitere Hinweise auf den Künstler in Form von Farbe. Dies ist eine Sonderform, die in keiner Tradition steht. Die Farbe an sich wird in vielen seiner Gemälde thematisiert. Es gibt sie in verschiedenen Variationen. Sie kann über das Bild laufen wie beispielsweise bei *Jeden Geist Fressen* oder auch wie im Falle von *Kalk*[316](Abb. 33) nur als Fleck beziehungsweise Farbkleckse präsent sein. Diese „Künstlerkleckse“, die auch als Farbbänder[317] auftauchen können, lassen Burgert als

[315] Vgl. Marschke, 1998, S. 95.
[316] Vgl. Jonas Burgert, *Kalk*, 2008, 260 x 340 cm, Öl auf Leinwand, Sammlung von Vicki und Kent Logan bei Kat. Gift, 2008, Nr. 35.
[317] Vgl. Jonas Burgert, *Dulder*, 2007, 240 x 30mm cm, Öl auf Leinwand, private Sammlung, Hamburg bei Kat. Gift, 2008, Nr. 15.

Spuren in seinen Gemälden allgegenwärtig sein, auch wenn sie vielleicht nur als Arbeitsspuren zu verstehen sind.
Durch das Darstellen der auf ihn verweisenden Farbe, zeigt er sich mehr in seiner Profession als Künstler als bei seinen figürlichen Selbstbildnissen. Die Farbe bildet dabei oft eine untergründige Einheit mit den Selbstbildnissen.
Die Farbe übernimmt jedoch auch noch weitere Funktionen. Zum einen betont sie durch starke Kontrastierungen zwischen gedeckten und intensiven Farbentönen einzelne Bildgegenstände. Zum anderen werden durch sie weitere Wertungen und Qualitäten ausgedrückt. So steht sie wahrscheinlich nicht immer nur für die Person Burgerts, sondern auch für allgemeine Eigenschaften in Zusammenhang mit der Kunst. Der Umgang der vielen Personen mit der Farbe auf *Zweiter Tag Nichts* erinnert beispielsweise an eine Nahrungsverteilung.
Die Beziehung zur Farbe drückt die Abhängigkeit vom vielleicht auch teuren Material aus, das ein Maler wie Burgert zum Leben braucht. Sie erhält somit die Wertigkeit eines Nahrungsmittel, die in Gemälden wie eben *Zweiter Tag Nichts* oder auch *Heimlich*[318] (Abb. 49) zum Ausdruck kommt. Eine negative Konnotation erfährt die Farbe zusätzlich in ihrer Darstellung als intensive Neonfarbe, die oft giftgleich wirkt.[319] Burgert bestätigt diesen Eindruck: Ihm geht es um das Gift, mit dem er metaphorisch die „naive Hoffnung des Menschen“[320] darstellt. Weiterhin zeigt er so nach eigner Aussage „wie wir ständig auf der Suche nach etwas sind, nach einer Quelle, und uns am Ende daran vergiften“.[321] Dies passt wiederum zu einer Deutung in Bezug auf den Künstler selbst, der ebenfalls auf einer rastlosen Suche nach dem perfekten Kunstwerk, der idealen Inspiration oder dem für ihn wichtigsten Motiv ist.
Farbe erscheint in den Gemälden Burgerts also sowohl in ernährender als auch giftiger Qualität und beschreibt das ambivalente Verhältnis eines Künstlers zur Farbe, welches gegenseitige Macht und Abhängigkeit ausdrückt.

Insgesamt nutzt Burgert verschiedene Möglichkeiten der Selbstdarstellung und ist so in vielen seiner Gemälde anwesend. Dabei gibt es mehrere Arten der Anwesenheit, wie beispielsweise als Beobachter, in einer Rolle oder in abstrakter Weise als Farbspur. Diese Selbstinszenierung auf den verschiedenen Bildern beinhaltet sicher einen

[318] Vgl. Jonas Burgert, *Heimlich*, 2006, 60 x 50 cm, Öl auf Leinwand bei Kat. Jonas Burgert, 2006, Nr. 3.
[319] Dieser Ausdruck findet sich auch im Titel *Gift* des Kataloges wieder, aus dem auch die vier zuvor analysierten Gemälde stammen.
[320] Jonas Burgert, vgl. http//www.zeit.de/2008/11/Atelier- Burgert, eingesehen am 10.10 2008
[321] http//www.zeit.de/2008/11/Atelier- Burgert, eingesehen am 10.10 2008.

mehrschichtigen Bedeutungsgehalt. So können seine Motive für die Selbstporträts in der Auseinandersetzung mit sich selbst und seiner Identität als Künstler liegen, wie es auch schon bei anderen wahrscheinlich der Fall war.[322] Stolz auf sein Werk oder eine Funktion als Memorialdokument als Antriebe der Selbstdarstellung im Bild bleibt eine rein spekulative Annahme, da er sich bis auf die erwähnte Ausnahme im Gemälde *Vertrauter* kaum als Person in Verbindung mit der Farbe bringt. Der traditionelle Stolz des Künstlers auf sein Werk wird von Burgert fast umgekehrt, da er sein ambivalentes Verhältnis zur Farbe, wie beschreiben, oft zum Ausdruck bringt.

Indem er seine eigene Person zum Bildgegenstand erhebt, betont er eine selbstreflexive Dimension seiner Gemälde. Das ist jedoch an dieser Stelle nicht weiter zu interpretieren, da persönliche, von ihm intendierte Bekenntnisse[323] aus seinen Bildern kaum herauszulesen sind.[324]

Auffällig ist jedoch, dass sich seine Selbstporträts sowohl versteckt in Gruppen aufhalten, als auch alleine für sich stehen und doch meist eine isolierte Stellung im Bildkontext inne haben, während sie das Geschehen beobachten. Diese Einsamkeit des Künstlers lässt sich auch auf die Welt beziehen, die vom Maler zwar in irgendeiner Art und Weise abgebildet, aber kaum selbst erlebt wird, wie Burgert selbst, der auch Nächte mit und für seine Kunst durchmacht, in einem Interview sagte: „Dann male ich so acht bis zehn Stunden, und dann bin ich immer einsam zum Schluss. Ist ja auch ein einsamer Job irgendwie.“[325]

Seiner Einsamkeit kann Burgert möglicherweise entgehen, wenn er ein Teil seiner Kunst wird und seine eigens erschaffenen Bildwelten erlebt. Dies kann er durch die zahlreichen Selbstbildnisse in den Gemälden erreichen und ist vielleicht als das größte Motiv dafür zu werten.

[322] Netta, 1995, S. 4 f.: Auch den zahlreichen Selbstbildnissen Rembrandts mag ein solches Motiv zugrunde liegen.
[323] Marschke, 1998, S. 74: Solche Bekenntnisse finden sich schon bei Selbstbildnissen von Künstlern des Mittelalters.
[324] Eine psychologische Untersuchung der Darstellungsweise Burgerts in Bezugnahme auf seine Biographie würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen, erscheint allerdings lohnenswert.
[325] Morisse/ Engler, 2007, S. 249 ff.

4. Fazit

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die in dieser Arbeit analysierten Bildwelten Burgerts viele Facetten seiner Bildsprache und deren Funktionsweise in der Gesamtkomposition erkennen lassen.

Ein wichtiger Bestandteil der Gemälde Burgerts sind, wie in den Analysen der vorgestellten Gemälde herausgearbeitet wurde, Zitate oder motivische Anlehnungen an traditionelle und kunsthistorische Vorbilder.
Die Kunstgeschichte ist hier jedoch nicht mehr allein Quelle der Inspiration, sondern selbst zu einem treibenden Handlungsmoment geworden. Burgert nutzt Zitate aus der Kunstgeschichte und anderen Bereichen der Kultur, die er in seine Bildwelten einbettet ohne sie direkt zu kopieren. Vielmehr verbindet er die Zitate mit eigenen Motiven in formalen und inhaltlichen Kompositionen zu einem neuen Kontext, wie sich beispielsweise in seinem in Kapitel 2.3 dieser Arbeit behandelten Gemälde *Dulder* feststellen lässt. Auf diesem wird die Figur des heiligen Sebastians mit einem Blasrohr anstelle des traditionellen Pfeil und Bogens beschossen.

Die eigenen Figuren Burgerts sind nach einer Aussage Christoph Heinrichs „niemals als individuelle Menschen gemeint, sondern Allegorien der menschlichen Existenz“[326]. Dies bestätigt sich beispielsweise in den uniformen Arbeitern auf *Jeden Geist Fressen*, der sitzenden Frau vor dem Schrank in *Dulder* und auch den für ein bestimmtes Frauenbild stehenden *Waffenschwestern*. Gemein haben diese Figuren oft eine Allgemeingültigkeit des Ausdrucks. Viele der Gestalten Burgerts, wie beispielsweise Fetischfiguren, Schamanen und afrikanische Tänzer, stammen aus indigenen Kulturbereichen und weisen Bezüge zu Naturvölkern auf. Er transportiert sie in seine eigenen, vielschichtigen Bildwelten und kombiniert sie dort in neuen Spannungsverhältnissen miteinander.

Burgert bildet in seinen Gemälden Ausschnitte aus eigenständigen Welten ab. Oft inszeniert er große Räume, geht jedoch selten in die Bildtiefe und gewährt so nur

[326] Christoph Heinrichs: „They are never meant to be individual human beings, but allegories fort he human existence.“
Vgl. http://www.du.edu/art/galleries/July_08_images/4098.rls%5B1%5D.pdf, eingesehen am 1.03.2009.

eingeschränkte Einblicke. Dies bringt den Betrachter dazu, neugierig über den Rest dieser Welten nachzudenken. Anhand der Häufung solcher Bildräume, wie beispielsweise in den Räumlichkeiten im Gemälde *Kalk* oder auch der Raumecke von *Dulder*, lässt sich feststellen, dass es sich hierbei um ein Spezifikum der Kunst Burgerts und somit um einen Teil seiner eigenen Bildsprache handelt.

Eine große Rolle in den Gemälden spielt zudem Farbe. Sie kann Zusammengehörigkeit von Figurengruppen aus zitierten und selbst erschaffenen Gestalten ausdrücken, durch gezielte Farbkontraste Einzelheiten betonen und mittels ihrer Intensität raumdominierende Atmosphäre erzeugen. Die Figuren können außerdem, wie die *Waffenschwestern,* von diffuser Dunkelheit umfangen oder wie im Fall der Figuren auf *Kalk* in strahlenden Helligkeit präsentiert werden. Gleichzeitig drückt die Farbe verschiedene Qualitäten, zwischen ernährend und giftig, aus und steht in einer selbstreflexiven Dimension der Bilder für das Verhältnis Burgerts zur Farbe selbst.
Eine wichtige Aufgabe der Farbe ist so das symbolhaltige Abbilden des Themenkomplexes um Kunst und Künstler, oft auch direkt auf Burgert selbst bezogen. Dies zeigt sich sowohl in den Analysen der Gemälde, wie im Fall von *Jeden Geist Fressen,* als auch in der Betrachtung der Selbstbildnisse Burgerts, die oft mit Farbe konnotiert sind.

Die Selbstdarstellungen Burgerts sind bildübergreifende Motive, da sie, wie in Kapitel 3 herausgearbeitet wurde, in den meisten Gemälden zu finden sind, und außerdem eng mit der wiederkehrenden Thematisierung von Kunst und Künstlertum verknüpft. Er stellt sich oft als figürlicher Beobachter der Szenerie in seinen Gemälden dar oder zeigt seine Anwesenheit in abstrakter Weise als Farbe, stellvertretend auch durch Flecken oder Bändern dargestellt. Blicke seiner Figuren aus den Gemälden heraus, wie beispielsweise derjenige der Figur des heiligen Sebastians auf *Dulder*, stellen dabei oft eine Verbindung zwischen Burgert als Künstler, seiner Kunst und dem Betrachter her.
Im Rahmen dieser Arbeit konnte jedoch nur ein kurzer Einblick in die Art seiner Selbstdarstellung gegeben werden, so dass eine weiterführende Forschung auch in Bezug auf sein stetig wachsendes Œuvre sinnvoll erscheint.

Die Zusammenstellungen aus kunsthistorischen Motiven und kulturhistorischen Inhalten, sowie eigenen Figuren, ergeben sich, neben Eindrücken aus seinem Leben,

wahrscheinlich auch aus der Inspiration durch eine collagenartig gestaltete Wand in Burgerts Atelier, an der er verschiedenste, persönlich gesammelte Abbildungen archiviert.[327] Er komponiert seine Bildwelten jedoch nicht nur, indem er für ihn interessante Figuren und Objekte kombiniert, sondern ist darauf bedacht, seinen Gemälden durch Ambivalenz einen mehrschichtigen Bedeutungsgehalt zu verleihen.

Abschließend bleibt festzuhalten, dass Burgerts Bildwelten im Sinne einer Bildsprache auf verschiedenen Bedeutungsebenen zu verstehen sind: Zum einen öffnen sie dem kundigen Betrachter Einblicke in eine Welt voller kunsthistorischer Zitate und Anspielungen, während sie zum anderen in der Gesamtkomposition wirken. So vermitteln sie auch Betrachtern, die diese Zitate nicht lesen können, einen intensiven Eindruck seiner Bildwelt.
Dies geschieht durch ein Spiel mit Assoziationen und jenen einzelnen Elementen, wie beispielsweise der Farbgebung oder den Figurendarstellungen, die keiner weiteren Erklärung bedürfen, da sie für sich wirken. Ein wichtiger Faktor der Bildwirkung ist die enorme Größe der Gemälde, deren Formate den Betrachter einen intensiven Raumeindruck erleben lassen.

Es hat sich gezeigt, dass Burgert Figuren und Räumlichkeiten immer wieder aufgreift und in neuen Kompositionen einsetzt, so als wäre er auf der Suche und in einem permanenten Prozess der Reflektion. Ein wesentlicher Teil seiner Bildsprache sind demnach Wiederholungen, die nicht nur dem Künstler dienen, sondern auch dem Betrachter das Werk näher bringt.
Burgert selbst erkannte, dass seine Bildsprache auf einer ständigen Auseinandersetzung mit sich und seinen gesammelten Bildelementen fußt, die seine Sprache verdichtet und den Betrachter verstehen lässt:

> „Ich glaube im Endeffekt auch, dass ich immer versuche, das gleiche Bild zu malen. Eigentlich mal ich immer das gleich Bild.“[328]

[327] Vgl. Kat. Gift, 2008, S. 2.
[328] Jonas Burgert, Interview 2005 Vgl. http://www.dradio.de/dkultur/sendungen/profil/509929 eingesehen am 1.03. 2009.

5. Literaturverzeichnis

Kat. Beckmann 2003
Kat. Max Beckmann. un peintre dans l´histoire, hrsg. von Didier Ottinger, Paris 2003.

Kat. Fraktale IV 2005
Kat. Fraktale IV, 2005, hrsg. von Holger Nawrocki/ Frank Seltenheim, Berlin 2005.

Kat. gegenwärtig: Geschichtenerzähler 2005
Kat. gegenwärtig: Geschichtenerzähler, hrsg. von Christoph Heinrich, Hamburg 2005.

Kat. Gift 2008
Kat. Jonas Burgert. Gift, hrsg. von Karin Pernegger/ Wolfgang Schoppmann, Düsseldorf 2008.

Kat. Im Labyrinth des Minos 2000
Kat.: Im Labyrinth des Minos. Kreta – die erste europäische Hochkultur, hrsg. von Harald Siebenmorgen, München 2000.

Kat. Jonas Burgert 2006
Kat. Jonas Burgert, hrsg. von Produzentengalerie Hamburg, Hamburg 2006.

Kat. Kleopatra 1989
Kat. Kleopatra. Ägypten um die Zeitenwende, hrsg. von Dietrich Wildung/ Sylvia Schoske, Mainz 1989.

Kat. Pharao 1997
Kat. Pharao. Kunst und Herrschaft im alten Ägypten, hrsg. von Alfred Grimm/ Sylvia Schoske/ Dietrich Wildung, München 1997.

Kat. Schwert in Frauenhand 1998
Kat. Schwert in Frauenhand. Weibliche Bewaffnung, hrsg. Gabriele Frohnhaus/ Barbara Grotkamp-Schepers/ Renate Philipp, Essen 1998.

Anzelewsky 1971
Anzelewsky, Fedja: Alrecht Dürer. Das malerische Werk, Berlin 1971.

Apke 2007
Apke, Bernd: Blicke wie Pfeile. Albert Weisgerber: Selbstporträts und Sebastiansdarstellungen, Berlin 2007.

Avery 1998
Avery, Charles: Bernini, München 1998.

Bartmuss 1935
Bartmuss, Marie: Die Entwicklung der Gethsemane- Darstellung bis um 1400, Dissertation, Halle an der Saale 1935.

Bätschmann 2000
Bätschmann, Oskar (Hrsg.): Leon Battista Alberti. Das Standbild. Die Malkunst. Grundlagen der Malerei, Darmstadt 2000.

Boeheim 1966
Boeheim, Wendelin: Handbuch der Waffenkunde. Das Waffenwesen in seiner historischen Entwicklung vom Beginn des Mittelalters bis zum Ende des 18. Jahrhunderts, Graz 1966.

Bonnet 1952
Bonnet, Hans: Reallexikon der ägyptischen Religionsgeschichte, Berlin 1952.

von Bothmer 1957
von Bothmer, Dietrich: Amazons in Greek art, Oxford 1957.

Brandt 1961
Brandt, Kurt: „Modell und Maler“ von Vermeer. Probleme der Interpretation. Eine Streitschrift gegen Hans Sedlmayr, Köln 1961.

Butzkamm 2001
Butzkamm, Aloys: Christliche Ikonographie. Zum Verstehen mittelalterlicher Kunst, Paderborn ²2001.

de Chapeaurouge 1988
de Chapeaurouge, Donat: Der Christ als Christus. Darstellungen der Angleichung an Gott in der Kunst des Mittelalters, in: Wallraf- Richartz- Jahrbuch Bd. 48/49 (1987/88), S. 77 – 96.

de Chapeaurouge 2001
de Chapeaurouge, Donat: Einführung in die Geschichte der christlichen Symbole, Darmstadt ²2001.

Deuber- Mankowsky 2001
Deuber- Mankowsky, Astrid: Lara Croft. Modell, Medium, Cyberheldin. Das virtuelle Geschlecht und seine virtuellen Tücken, Frankfurt am Main 2001.

Eggebrecht 1997
Eggebrecht, Arne: Das alte Ägypten. 3000 Jahre Geschichte und Kultur des Pharaonenreiches, 1997 München.

Ehrenberg 1992
Ehrenberg, Margaret: Die Frau in der Vorgeschichte, München 1992.

Eisler 1989
Eisler, Riane: Von der Herrschaft zur Partnerschaft. Weibliches und männliches Prinzip in der Geschichte, München 1989.

Ferrua 1982
Ferrua, Antonio (S.I.): Basilika und Katakombe San Sebastiano, Vatikanstadt 1982.

Fornasier 2007
Fornasier, Jochen: Amazonen. Frauen, Kämpferinnen und Städtegründerinnen, Mainz am Rhein 2007.

Goldschneider 1936
Goldschneider, Ludwig: Fünfhundert Selbstporträts von der Antike bis zur Gegenwart, Wien 1936.

Golka 1994
Golka, Friedemann W.: Die Flecken des Leoparden. Biblische und afrikanische Weisheit im Sprichwort, Stuttgart 1994.

Göttner- Abendroth 1980
Göttner- Abendroth, Heide: Die Göttin und ihr Heros. Die matriarchalen Religionen in Mythos, Märchen und Dichtung, München 1980.

Göttner- Abendroth 1988
Göttner- Abendroth, Heide: Matriarchat I. Geschichte seiner Erforschung, Stuttgart 1988.

Guldager 1980
Guldager, Reinhardt: Afrikanische Impressionen. Kunst. Kultur. Architektur, Braunschweig 1980.

v. Hadeln 1906
v. Hadeln, Detlev: Die wichtigsten Darstellungsformen des H. Sebastian in der italienischen Malerei bis zum Ausgang des Quattrocento, in: Zur Kunstgeschichte des Auslandes, Heft XLVIII, Strassburg 1906.

Hagen 2005
Hagen, Rose-Marie und Rainer: Meisterwerke im Detail. Bd. 2, Köln 2005.

Haman 1944
Haman, Richard: Ägyptische Kunst. Wesen und Geschichte, Berlin 1944.

Haseloff 1898
Haseloff, Arthur: Codex Purpureus Rossanensis. Die Miniaturen der griechischen Evangelien-Handschrift in Rossano, Berlin/ Leipzig 1898.

Hasting 2000 a
Hasting, Julia: Crucifixion, London 2000.

Hasting 2000 b
Hasting, Julia: Descent, London 2000.

Hellenkemper 1983
Hellenkemper, Hansgerd (Hrsg.): Irische Kunst aus drei Jahrtausenden. Thesaurus Hiberniae, Köln 1983.

Höcker 2004
Höcker, Christoph: Lexikon antiker Architektur, Stuttgart 2004.

Hölbl 2000
Hölbl, Günther: Altägypten im Römischen Reich. Der römische Pharao und sein Tempel, Mainz am Rhein 2000.

Hoepfner 2003
Hoepfner, Wolfram: Der Koloss von Rhodos, Mainz am Rhein 2003.

Jäkel- Scheglmann 1994
Jäkel- Scheglmann, Sylvia: Zum Lobe der Frauen. Untersuchungen zum Bild der Frau in der niederländischen Genremalerei des 17. Jahrhunderts, München 1994.

Jaffé 2003
Jaffé, David (Hrsg.): Titian, London 2003.

Kemp 1996
Kemp, Wolfgang: Die Räume der Maler. Zur Bilderzählung seit Giotto, München 1996.

Köhler 2000
Köhler, Gunther: Reptilien und Amphibien Mittelamerikas. Band 1: Krokodile. Schildkröten. Echsen, Offenbach 2000.

Kuder/ Walter 1996
Kuder, Ulrich/ Walter, Gerhard: HIDDA peregrina und der Hitdacodex, in: Forum der Forschung 4 (1996), S. 91 – 101.

LCI I-VIII 1968
Lexikon christlicher Ikonographie, Bd. I-VIII, hrsg. von Wolfgang Braunfels, Freiburg 1968.

Manke 1963
Manke, Ilse: Emanuel de Witte, 1617-1692, Amsterdam 1963.

Marschke 1998
Marschke, Stefanie: Künstlerbildnisse und Selbstporträts. Studien zu ihren Funktionen von der Antike bis zur Renaissance, Weimar 1998.

Mayr- Harting 1991
Mayr- Harting, Henry: Ottonian Book Illumination. An historical study, London 1991.

Mebs/ Schmidt 2006
Mebs, Theodor/ Schmidt, Daniel: Die Greifvögel Europas, Nordafrikas und Vorderasiens. Biologie, Kennzeichen, Bestände, Stuttgart 2006.

Meier- Seethaler 1993
Meier- Seethaler, Carola: Von der göttlichen Löwin zum Wahrzeichen männlicher Macht. Ursprung und Wandel großer Symbole, Zürich 1993.

Morisse/ Engeler 2007
Morisse, Jörn/ Engeler, Rasmus: Wovon lebst du eigentlich? Vom Überleben in prekären Zeiten, München 2007.

Müller Hofstede 1998
Müller Hofstede, Justus: Der Künstler im Humilitas-Gestus. Altniederländische Selbstporträts und ihre Signifikanz im Bildkontext. Jan van Eyck – Dieric Bouts – Hans Memmeling – Joos van Cleve, in: Autobiographie und Selbstportrait in der Renaissance, hrsg. von Gunther Schweikhart, Köln 1998, S. 39 – 69.

Müller Hofstede 2002
Müller Hofstede, Justus: Florentiner Maler des Trecento und Quattrocento im Zeichen von Heilserwartung und Künstlerruhm. Zur Entstehung des frühen Selbstporträts im Kontext der sakralen Historie, in: Florenz in der Frührenaissance. Kunst – Litertaur- Epistolographie in der Späre des Humanismus. Gedenkschrift für Paul Oskar Kristeller (1905 – 1999), hrsg. von Justus Müller Hofstede, Rheinbach 2002, S. 35 – 109.

Netta 1995
Netta, Irene: Das Phänomen Zeit bei Jan Vermeer van Delft. Eine Analyse der innerbildlichen Zeitstrukturen seiner ein- und mehrfigurigen Interieurbilder, Dissertation, München 1995.

Neuer Pauly I sv Amazones 1968
Neuer Pauly. Enzyklopädie der Antike I sv Amazones, hrsg. von Hubert Cancik und Helmuth Schneider, Stuttgart 1996, Sp. 575.

Nickel 1988
Nickel, Rainer (Hrsg.): Jacobus de Voragine. Legenda aurea, Stuttgart 1988.

Nova 2006
Nova, Alessandro (Hrsg.): Giorgio Vasari – Sodoma und Beccafumi, Berlin 2006.

Orlowsky 1992
Orlowsky, Ursula/ Orlowsky, Rebekka: Narziß und Narzißmus im Spiegel von Literatur, Bildender Kunst und Psychoanalyse, München 1992.

Polleross 1988 I
Polleross, Friedrich B.: Das sakrale Identifikationsporträt. Ein höfischer Bildtypus vom 13. bis zum 20. Jahrhundert, Teil I, Worms 1988.

Polleross 1988 II
Polleross, Friedrich B.: Das sakrale Identifikationsporträt. Ein höfischer Bildtypus vom 13. bis zum 20. Jahrhundert, Teil II, Worms 1988.

Rohlmann/ Thielemann 2000
Rohlmann, Michael/ Thielemann, Andreas (Hrsg.): Michelangelo. Neue Beiträge, München/ Berlin 2000.

Schadewaldt 1968
Schadewaldt, Hans: Der Medizinmann bei den Naturvölkern, Stuttgart 1968.

Schaedler 1994
Schaedler, Karl- Ferdinand: Lexikon afrikanischer Kunst und Kultur, München/ Berlin 1994.

Schmid 1972
Schmid, Elisabeth: Atlas of Animal Bones. Knochenatlas, New York 1972.

Schmidt 1983
Schmidt, Rolf: Das Blasrohr als jagdliches Hilfmittel im mitteleuropäischen Raum, Diplomarbeit, Göttingen 1983.

Schneider 2006
Schneider, Norbert: Vermeer. Verhüllung der Gefühle. Sämtliche Gemälde, Köln 2006.

Schweikhart 1993
Schweikhart, Gunther: Das Selbstbildnis im 15. Jahrhundert, in: Italienische Frührenaissance und nordeuropäisches Spätmittelalter. Kunst der frühen Neuzeit im europäischen Zusammenhang, hrsg. von Joachim Poeschke, München 1993.

Schweikhart 1998
Schweikhart, Gunter (Hrsg.): Autobiographie und Selbstportrait in der Renaissance. Köln 1998.

Seitz 1965
Seitz, Herbert: Blankwaffen I. Geschichte und Typenentwicklung im europäischen Kulturbereich von der prähistorischen Zeit bis zum Ende des 16. Jahrhunderts, Braunschweig 1965.

Sgarbossa 1997
Sgarbossa, Katja: Alltagsleben in Delft: Studien zum Verhältnis von Malerei und Realität im 17. Jahrhundert, Magisterarbeit, Kiel 1997.

Smolik I 1968
Smolik, Hans- Wilhelm: Tierlexikon Bd. I: Säugetiere I, Gütersloh 1968.

Smolik III 1968
Smolik, Hans- Wilhelm: Tierlexikon Bd. III: Vögel, Gütersloh 1968.

Smolik IV 1968
Smolik, Hans- Wilhelm: Tierlexikon Bd. IV: Kriechtiere. Lurche. Fische, Gütersloh 1968.

Smolik V 1968
Smolik, Hans- Wilhelm: Tierlexikon Bd. V: Wirbellose Tiere, Gütersloh 1968.

Spengler 1937
Spengler, Oswald: Der Streitwagen und seine Bedeutung für den Gang der Weltgeschichte, in: Spengler, Oswald: Reden und Aufsätze, München 1937, S. 148- 157.

Terner 1973
Terner, Rudolf: Die Kreuzabnahme Roger van der Weydens. Untersuchungen zu Ikonographie und Nachleben, Inaugural- Dissertation, Münster 1973.

Thuillier 2004
Thuillier, Jacques: Georges de la Tour, Paris 2004.

Tietze- Conrat 1956
Tietze- Conrat, E.: Mantegna. Gemälde. Zeichnungen. Kupferstiche, Köln 1956.

Weigel 2007
Weigel, Thomas: Ein Selbstbildnis Jacopo Tintorettos hoch zu Roß. Zur Identifikation und Funktion einiger Kryptoporträts auf der ‚Kreuzigung Christi' in der Scuola Grande di San Rocco in Venedig, in: Marbuger Jahrbuch für Kunstwissenschaft, Bd. 34, hrsg. Von Ingo Herklotz/ Markus Kiefer, Marburg 2007, S. 163 – 198.

Weißmann 2002
Weißmann, Karlheinz: Mythen und Symbole, Dresden 2002 .

Wellnhofer 2008
Wellnhofer, Peter: Archaeopteryx. Der Urvogel von Solnhofen, München 2008.

Welsch 2002
Welsch, Maren: Vom Narziss zum Narzissmus. Mythos und Betrachter von Caravaggio zu Olaf Nicolai, Dissertation, Kiel 2002.

White 1987
White, Christopher: Peter Paul Rubens. Man and Artist, London 1987.

Wittkower 1997
Wittkower, Rudolf: Bernini. The sculpture of the roman barock, London ^{4}1997.

Woldering 1967
Woldering, Irmgard: Götter und Pharaonen. Die Kultur Ägyptens im Wandel der Geschichte, München 1967.

Wölflin 1941
Wölflin, Heinrich: Gedanken zur Kunstgeschichte. Gedrucktes und Ungedrucktes, Basel 1941.

Wright 2000
Wright, Christopher: Rembrandt, München 2000.

Yalçin 2004
Yalçin, Fatma: Anwesende Abwesenheit, München/Berlin 2004.

Zischka 1977
Zischka, Ulrike: Zur sakralen und profanen Anwendung des Knotenmotivs als magisches Mittel, Symbol oder Dekor: Eine vergleichend- volkskundliche Untersuchung, München 1977.

6. Abbildungen

Abb.1
Jonas Burgert, *Waffenschwestern*, 2004, 300 x 280 cm, Öl auf Leinwand, Saatchi Collection, London (Kat. Gift, 2008, Nr. 22)

Abb. 2
Filmplakat *Rambo – First Blood*, 1982, Produzent Ted Kotcheff
(http://www.imfdb.org/images/d/d6/First_blood_poster.jpg, eingesehen am 30. Juli 2009)

Abb.3
Doppelaxt, 17.- 16. Jahrhundert v. Chr., B 7,4 cm, Bronze, Sammlung Borowski, Jerusalem
(Kat. Im Labyrinth des Minos, 2000, Katalog-Nr. 20)

Abb. 4
Bronzestatuette des falkenköpfigen Horus in der Rüstung eines römischen Imperators, 1. Jahrhundert n. Chr., H 46 cm, Herkunft unbekannt, British Museum, EA 36062, London
(Hölbl, 2000, Abb. 161)

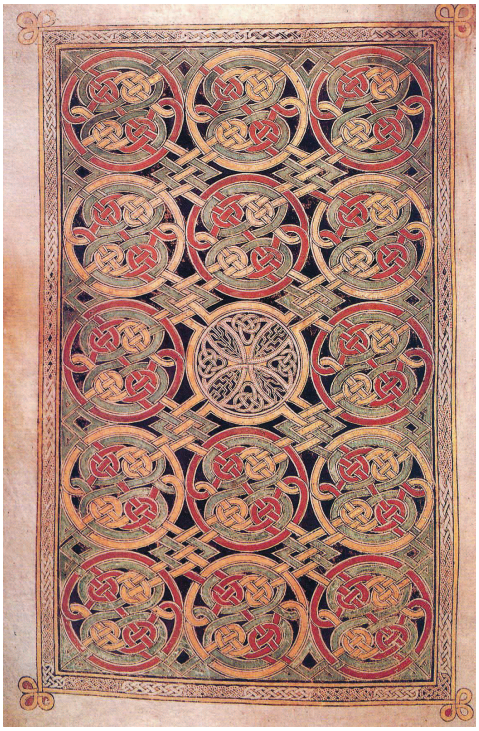

Abb. 5
Book of Durrow, Teppichseite, um 675 geschrieben, Trinity College Dublin MS 57
(Hellenkemper, 1983, Abb. 51 /119)

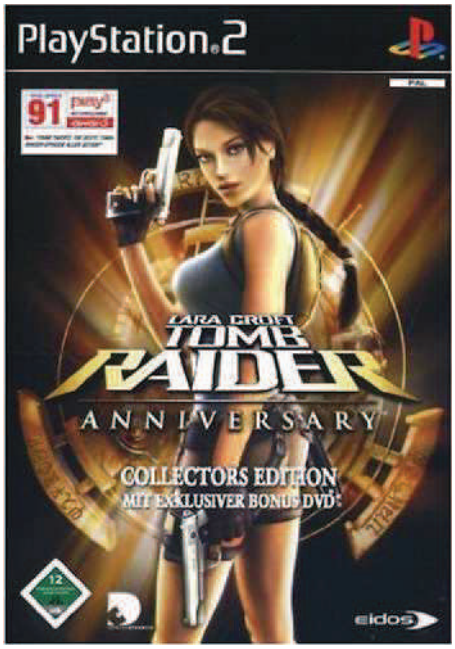

Abb. 6
Lara Croft – Tomb Raider, Anniversary DVD-ROM
(http://www.amazon.de/Lara-Croft-Tomb-Raider-Anniversary/dp/B000OQF5LY/ref=sr_1_3?ie=UTF8&s=videogames&qid=1252931601&sr=8-3, eingesehen am 12.9.2009)

Abb. 7
Szenenbild: Xena – Die Kriegerprinzessin, Originaltitel *Xena: Warrior Princess*, 1995-2001,USA/ Neuseeland, Produktion u.a .MCA Television
(http://www.ugo.com/movies/medieval-entertainment-guide/?cur=xena-warrior-princess, eingesehen am 9.07.2009)

Abb. 8
Jonas Burgert, *Jeden Geist fressen*, 2005, 430 x 410 cm, Öl auf Leinwand, Olbricht Collection (Kat. Gift, 2008, Nr. 6)

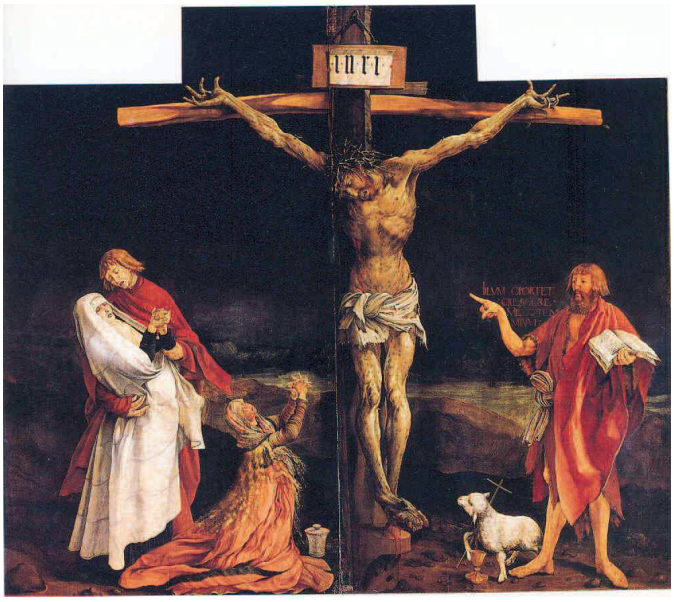

Abb. 9
Matthias Grünewald, *Kreuzigung*, Mitteltafel des Isenheimer Altars, 1515, 269 x 307 cm, Öl auf Holz, Musée d`Unterlinden, Colmar
(Hasting, 2000 a, S. 113)

Abb. 10
Andrea Mantegna, *Kreuzabnahme Christi*, 1456- 1459, 46, 3 x 36,1 cm, Kupferstich, British Museum, London
(Tietze- Conrat, 1956, Abb. 47)

Abb. 11
Filippino Lippi und Pietro Perugino, *Kreuzabnahme*, 1503- 04, Tempera auf Holz, Akademie, Florenz
(Hasting, 2000 b, S. 89)

Abb. 12
Peter Paul Rubens, *Die Kreuzabnahme*, 1611-14, 420 x 310 cm, Kathedrale Antwerpen
(Hasting, 2000 b, S. 144)

Abb. 13
Albrecht Dürer, *Kreuzabnahme*, 1509, 12,7 x 9,7 cm, Holzschnitt, Kupferstichkabinett, Staatliche Kunstsammlungen Dresden
(Hasting, 2000 b, S. 95)

Abb. 14
Giuseppe Bazzani, *Kreuzabnahme*, 1750, Öl auf Leinwand, National Gallery of Ireland, Dublin
(Hasting, 2000 b, S. 175)

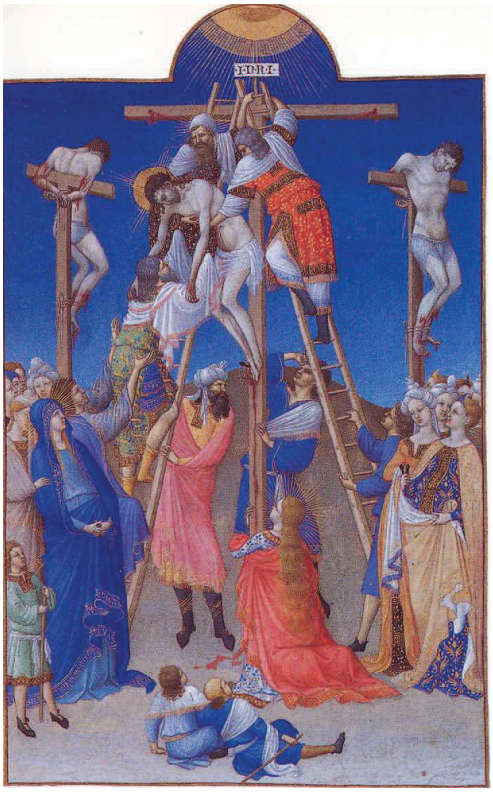

Abb. 15
Paul und Jean Limbourg, *Kreuzabnahme*, 1411 – 1416, Musée Condé, Chantilly
(Hasting, 2000 b, S. 54)

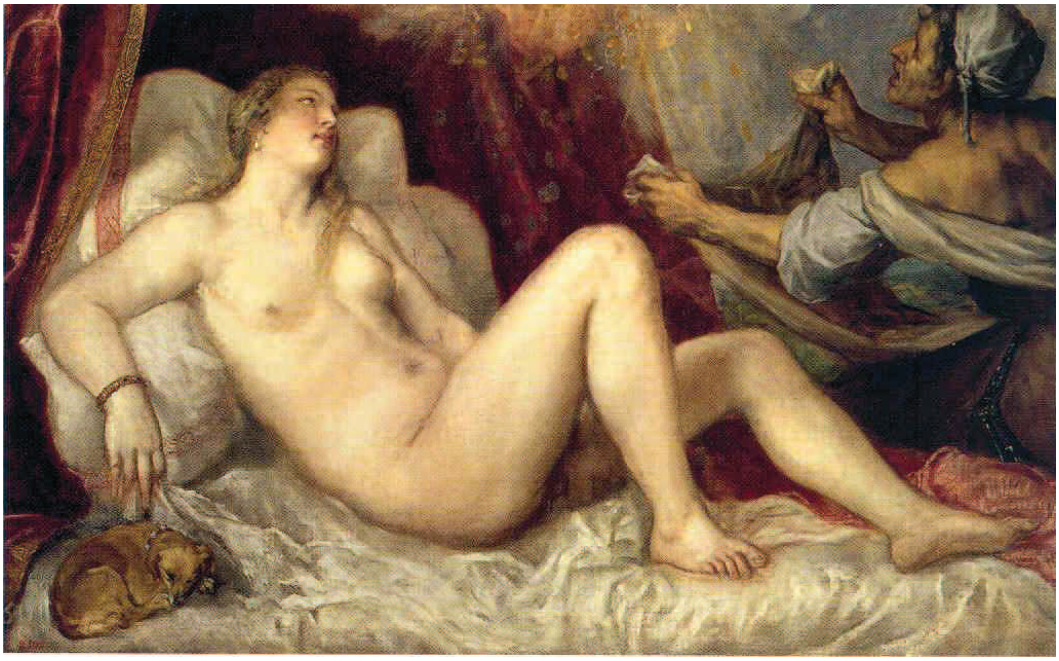

Abb. 16
Tizian, *Danae*, 1549- 50, 129 x 180 cm, Öl auf Leinwand, Museo Nacional del Prado, Madrid
(Jaffé, 2003, Abb. 61)

Abb. 17
Jonas Burgert, Foto
(http://www.the-artists.org/images/artists-portraits/burgert-jonas.jpg&imgrefurl=http://the-artists.org/artist/JonasBurgert&usg=__VT_M9893xoJqNcxISqUkQksVXtQ=&h=121&w=107&sz=22&hl=de&start=53&tbnid=BtOtAroERvVWIM:&tbnh=89&tbnw=79&prev=/images%3Fq%3Djonas%2Bburgert%26gbv%3D2%26ndsp%3D20%26hl%3Dde%26sa%3DN%26start%3D40 eingesehen am 12.9.2009)

Abb. 18
Bamberger Kommentarhandschrift MS Bibl. 22, f. 4 v, *Prozession der Getauften in den Himmel*, 1000, Staatsbibliothek Bamberg
(Mayr- Harting, 1991, Taf. II)

Abb. 19
Jonas Burgert, *Dulder*, 2007, 240 x 300 cm, Öl auf Leinwand, private Sammlung Hamburg
(Kat. Gift, 2008, Nr. 15)

Abb. 20
Gian Lorenzo Bernini, *Heiliger Sebastian*, 1617, Marmor, Sammlung Thyssen- Bornemisza, Madrid
(Wittkower, 1997, Abb. 3)

Abb. 21
Michelangelo, *Pietà*, 1498/99, Marmor, Sankt Peter, Rom
(Rohlmann/ Thielemann, 2000, S. 95)

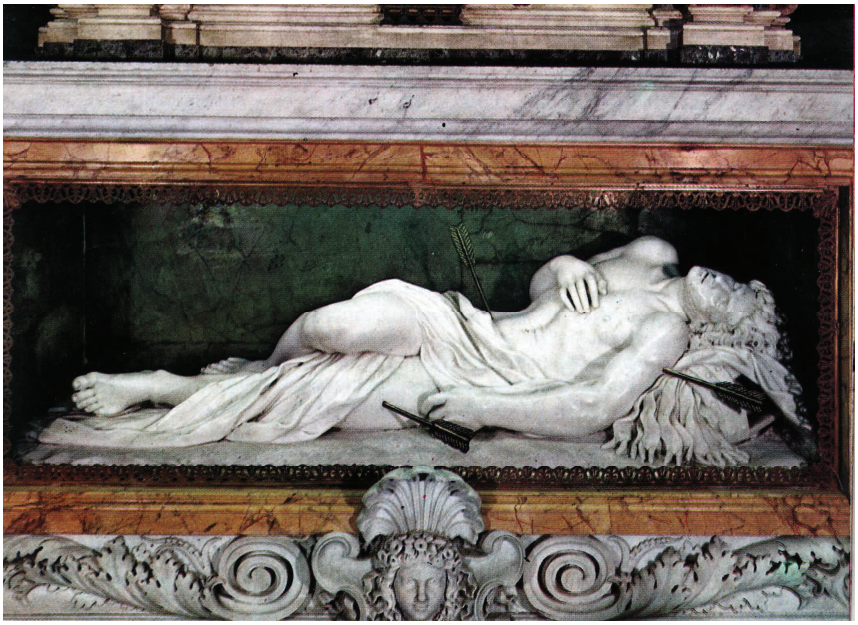

Abb. 22
Guiseppe Gioretti, 1672, Marmor, San Sebastiano, Rom
(Ferrua, 1982, Abb. 4)

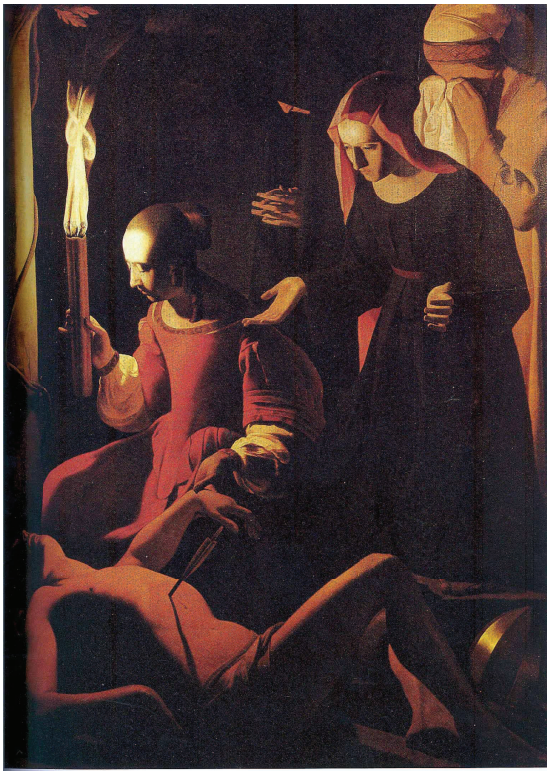

Abb. 23
Nach George de la Tour, *Der heilige Sebastian wird von Irene gepflegt*, 109 x 131 cm, Öl auf Leinwand, Musée es Beaux- Arts, Rouen
(Thuillier, 2003, S. 175)

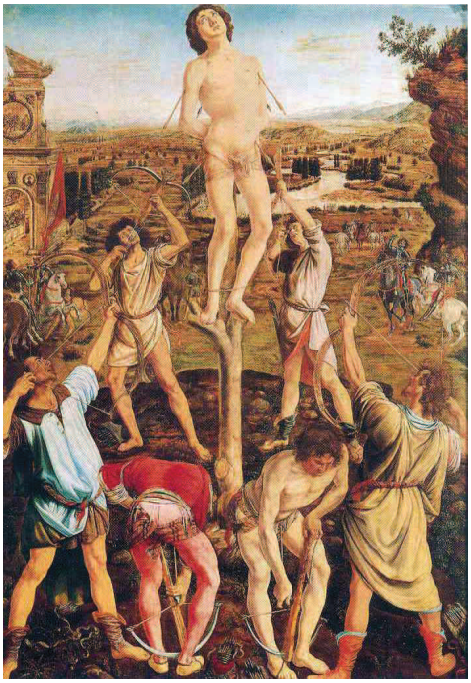

Abb. 24
Antonio und Piero Pollajuolo, *Martyrium des H. Sebastian*, National Gallery, Nr. 292, London
(v. Hadeln, 1906, Taf. II, Abb. 2)

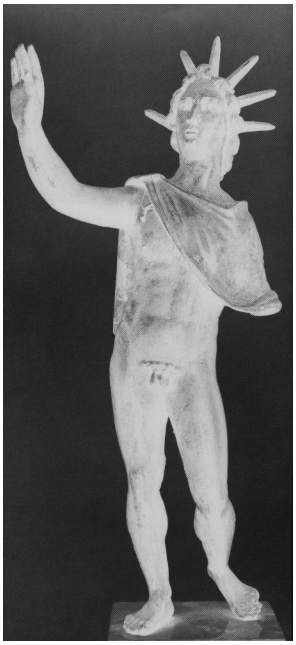

Abb. 25
Kleinbronze mit Darstellung des Helios aus Montdidier an der Somme, 35 cm, Louvre, Nr. 1059, Paris
(Hoepfner, 2003, S. 66 Abb. 97 a)

Abb. 26
Jonas Burgert, *Längst vertraut*, 140 x 120 cm, Öl auf Leinwand, private Sammlung Berlin
(Kat. Gift, 2008, Nr. 33)

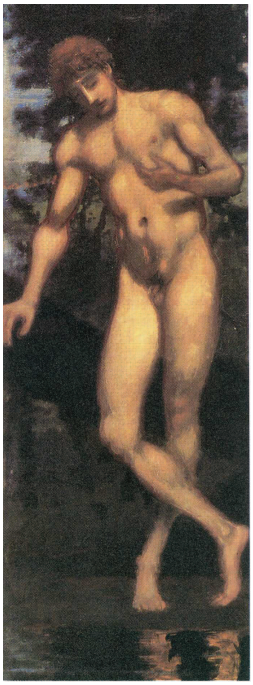

Abb. 27
Hans von Marées, *Narziß*, rechter Flügel des Triptychons *Die Werbung,* 184 x 61,5 cm, Tempera auf Holz, Bayrische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek, München
(Orlowsky, 1992, Kat. Nr. 104)

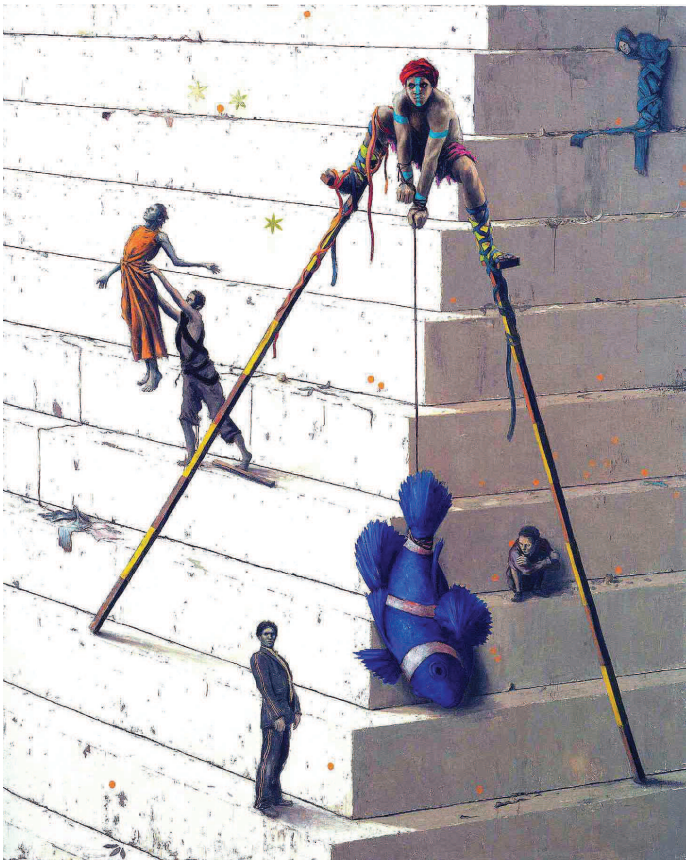

Abb. 28
Jonas Burgert, *Zeuge*, 2006, 300 x 240 cm, Öl auf Leinwand
(Kat. Jonas Burgert, 2006, Nr.10)

Abb. 29
Jonas Burgert, *Fürst*, 2006, 240 x 210 cm, Öl auf Leinwand, Sammlung Plum
(Kat. Gift, 2008, Nr. 11)

Abb. 30
Jonas Burgert, *Täufer*, 2006, 240 x 220 cm, Öl auf Leinwand, private Sammlung, Belgien
(Kat. Gift, 2008, Nr. 29)

Abb. 31
Jonas Burgert, *Fälscher*, 2006, 240 x 220 cm, Öl auf Leinwand, private Sammlung München (Kat. Gift, 2008, Nr. 27)

Abb. 32
Jonas Burgert, *Vertrauter*, 2008, 150 x 170 cm, Öl auf Leinwand, private Sammlung Spanien (Kat. Gift, 2008, Nr. 23)

Abb. 33
Jonas Burgert, *Kalk*, 2008, 260 x 340 cm, Öl auf Leinwand, Sammlung von Vicki und Kent Logan
(Kat. Gift, 2008, Nr. 35)

Abb. 34
Kaploadio- Figuren aus Kangala, 80 cm
(Guldager, 1980, S. 225)

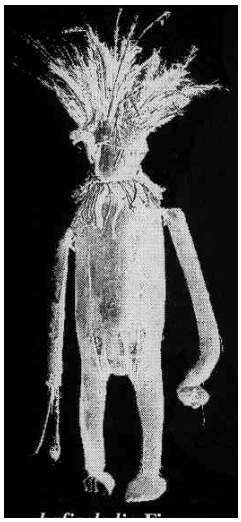

Abb. 35
„kafigeledio"-Figur der Senufo bei
(Schaedler, 1994, S. 346)

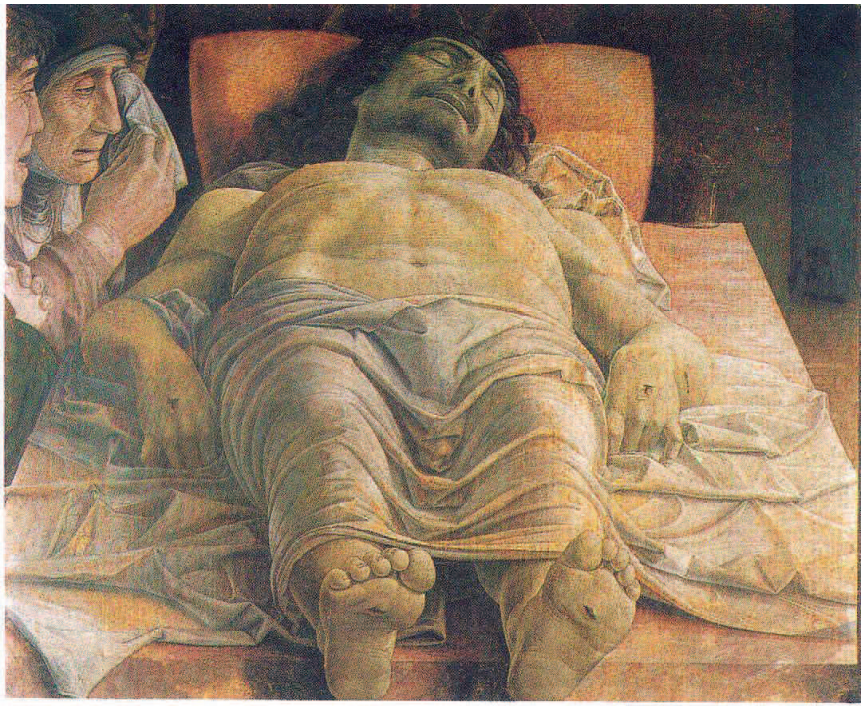

Abb. 36
Andrea Mantegna, *Toter Christus von Maria und Johannes betrauert,* um 1480, 66 x 81 cm, Öl auf Leinwand, Pinacoteca di Brera, Mailand
(Tietze- Conrat, 1956, Taf. 149)

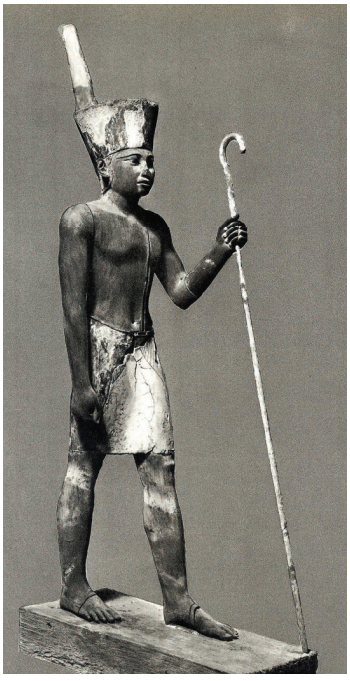

Abb. 37
Statuette des Königs Sesostris I., um 1950 v. Chr., H 59 cm, Holz, Metropolitan Museum of Art, New York
(Woldering, 1967, Abb. 44)

Abb. 38
Detail eines Wandgemäldes aus einem Grab bei Saqqara: Geburt eines Kalbs, fünfte Dynastie
(Robins, 1997, Abb. 64)

Abb. 39
Emanuel de Witte, *Interieur mit Frau am Clavichord*, um 1660, 77 x 104 cm, Museum Boymans van Beuningen, Rotterdam
(Manke, 1963, Abb. 45)

Abb. 40
Pieter de Hooch*, Der Liebesbote*, 1669, Öl auf Leinwand, Kunsthalle, Hamburg
(Yalçin, 2004, Abb. 163)

Abb. 41
Jonas Burgert, *Zweiter Tag Nichts*, 2008, 400 x 600 cm, Öl auf Leinwand, Sammlung von Vicki und Kent Logan
(Kat. Gift, 2008, Nr. 39)

Abb. 42
Jonas Burgert, *Ohne Titel*, 2005, 220 x 200 cm, Öl auf Leinwand, Sammlung H. Huth (Kat. Gift, 2008, Nr. 9)

Abb. 43
Salomé, Selbst, 1981, 260 x 160 cm, Acryl auf Leinwand
/http://salomeberlin.de/salome.htm eingesehen am 12. 9.2009)

Abb. 44
Giambattista Tiepolo, *Das Gastmahl der Kleopatra*, 1746- 1750, Fresko, Palazzo Labia, Venedig
(Hagen, 2005, S. 459)

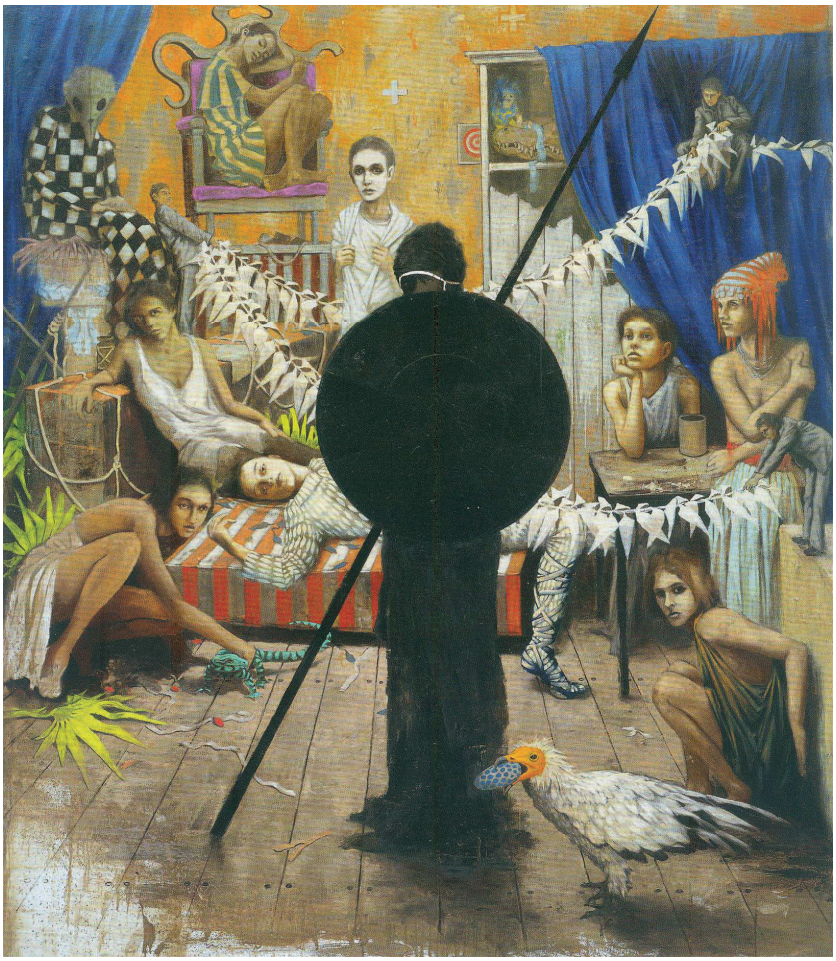

Abb. 45
Jonas Burgert, *Kopf gegen Stille*, 2006, 240 x 210 cm, Öl auf Leinwand, Sammlung Annette und Andreas Urban
(Kat. Gift, 2008, Nr. 5)

Abb. 46
Jonas Burgert, *Kurzblüter*, 2005, 430 x 410 cm, Öl auf Leinwand, Olbricht Collection
(Kat. Gift, 2008, Nr. 8)

Abb. 47
Jonas Burgert, *Begegner*, 2006, 280 x 340 cm, Öl auf Leinwand, Sammlung Reydan Weiss
(Kat. Gift, 2008, Nr. 13)

Abb. 48
Jonas Burgert, *Erschlichen*, 2007, 180 x 160 cm, Öl auf Leinwand, Sammlung H. Huth
(Kat. Gift, 2008, Nr. 12)

Abb. 49
Jonas Burgert, *Heimlich*, 2006, 60 x 50 cm, Öl auf Leinwand
(Kat. Jonas Burgert, 2006, Nr. 3)