

Simone Schimpf

**Heilig oder verrückt**

Die Visualisierung von Ekstase in Kunst und Medizin im Frankreich  
des 19. Jahrhunderts

aus:

Sichtbarkeit und Medium.

Austausch, Verknüpfung und Differenz naturwissenschaftlicher und  
ästhetischer Bildstrategien

Herausgegeben von Anja Zimmermann

Seiten 47–71

## Impressum für die Gesamtausgabe

Bibliografische Information Der Deutschen Bibliothek:

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

Diese Publikation ist außerdem auf der Website des Verlags Hamburg University Press *open access* verfügbar unter <http://hup.rrz.uni-hamburg.de>

Die Deutsche Bibliothek hat die Netzpublikation archiviert. Diese ist dauerhaft auf dem Archivserver Der Deutschen Bibliothek verfügbar unter <http://deposit.ddb.de>

ISBN 3-9808985-9-8 (Printausgabe)

© 2005 Hamburg University Press, Hamburg

<http://hup.rrz.uni-hamburg.de>

Rechtsträger: Universität Hamburg

Produktion: Elbe-Werkstätten GmbH, Hamburg

<http://www.ew-gmbh.de>

# Inhalt

Zur Einleitung .....	9
<i>Anja Zimmermann</i>	
Bildtechniken .....	19
Mikroskopie in populärwissenschaftlichen Büchern des 17. und 18. Jahrhunderts	
<i>Angela Fischel</i>	
Heilig oder verrückt? .....	47
Die Visualisierung von Ekstase in Kunst und Medizin im Frankreich des 19. Jahrhunderts	
<i>Simone Schimpf</i>	
Bilder von Medien .....	73
Der wissenschaftliche Okkultismus und seine fotografischen Dokumente	
<i>Joseph Imorde</i>	
Medium, Technik, Medientechnik .....	115
Zur Debatte um die Geisterfotografie im ausgehenden 19. Jahrhundert	
<i>Anette Hüscher</i>	
Visualisierungen der physischen Anthropologie um 1900 .....	129
<i>Christine Hanke</i>	
Die Kunstgeschichte und ihre Bildmedien .....	151
Der Einsatz von Fotografie und Film zur Repräsentation von Kunst und die Etablierung einer jungen akademischen Disziplin	
<i>Barbara Schrödl</i>	
Fotografie und Lichtbild: Die ‚unsichtbaren‘ Bildmedien der Kunstgeschichte .....	169
<i>Ingeborg Reichle</i>	

Die Allianz von Naturwissenschaft, Kunst und Kommerz in Inszenierungen des Gorillas nach 1900 .....	183
<i>Britta Lange</i>	
Durch Fotografien überzeugen .....	211
Die Pflanzenfotografien des Folkwang-Auriga-Archivs im Spannungsfeld von naturwissenschaftlicher und künstlerischer Bildgestaltung	
<i>Wiebke von Hinden</i>	
Bild und Zahl .....	231
Das Diagramm in Kunst und Naturwissenschaft am Beispiel Wassily Kandinskys und Felix Auerbachs	
<i>Karin Leonhard</i>	
Viren „bilden“ .....	255
Visualisierungen des Tabakmosaikvirus (TMV) und anderer infektiöser Agenten	
<i>Andrea Sick</i>	
Beitragende .....	289
Abbildungsnachweis .....	295

# Heilig oder verrückt?

## Die Visualisierung von Ekstase in Kunst und Medizin im Frankreich des 19. Jahrhunderts

Simone Schimpf

Der Begriff Ekstase bezeichnet einen Zustand des Außer-sich-Seins, der in der Mystik meist als Trennung von Körper und Seele umschrieben wird.<sup>1</sup> Im 19. Jahrhundert erfuhr diese transzendente Erfahrung eine radikale positivistische Kritik: Religionswissenschaftler historisierten die Ekstase und analysierten ihr Auftreten in den verschiedenen Weltreligionen; Ärzte suchten somatische Auslöser für ekstatische Zustände, die sie im Gehirn oder den Nerven vermuteten. Am Ende des 19. Jahrhunderts ersetzte die junge Disziplin Psychologie den Begriff der Seele durch den des Unbewussten.

Eine visuelle Charakteristik der Ekstase zu erstellen galt in der Medizin als notwendige Voraussetzung für weitere Forschungen. Der Nervenarzt Jean-Martin Charcot versuchte als Erster in den 1880er Jahren, die vermeintliche Ekstase seiner „hysterischen“ Patientinnen zu fotografieren. Mit Hilfe des Mediums Fotografie wollte er dem „wahren Gesicht“ der Ekstaterin auf die Spur kommen, indem er anscheinend spontane Gesten auf Fotopapier bannte. Auf dieser Basis konstruierte Charcot ein auf feststehenden äußerlichen Symptomen beruhendes Muster der Ekstase, das es in Wirklichkeit nicht gab. Denn vergleicht man seine Bilder mit den medizinischen Beschreibungen der Ekstase, fällt die große Diskrepanz zwischen Wort und Bild auf. Es waren die Forschungen des 19. Jahrhunderts, die ergaben, dass sich der ekstatische Körper einer eindeutigen Definition entzog. Die psychiatrische Fotografie und die entsprechenden Texte weisen somit eine Übersetzungslücke auf.

Auf widersprüchliche Beschreibungen von ekstatischen Zuständen stößt man seit den 1840er Jahren auch in ganz anderen Textgattungen. Sowohl die zeitgenössische Literatur und die einschlägigen Gesellschaftsblätter als auch die beliebten spirituellen Zirkel popularisierten die Ekstase in beträchtlichem Maße. Wie wirkte sich die breit geführte Diskussion auf die Kunst aus? Das gemeinhin als rätselhaft beschriebene Gemälde „La Madeleine dans le désert“ (1845) von Eugène Delacroix dient als Beispiel für eine bislang nicht erkannte Ekstasedarstellung. Delacroix – so die zugrunde gelegte Annahme – brach mit der tradierten Heiligenikonografie unter dem Eindruck der vielgestaltigen Ekstaseerfahrungen seines Jahrhunderts, während sich Charcot offensichtlich auf die christliche Ikonografie bezog. Die naturwissenschaftlichen Bilder auf ihren ikonografischen Gehalt hin zu überprüfen und umgekehrt Delacroix' Gemälde mit dem naturwissenschaftlichen Diskurs abzugleichen soll im Folgenden unternommen werden.<sup>2</sup>

### Delacroix' „La Madeleine dans le désert“

Im Salon von 1845 stellte Eugène Delacroix vier Bilder aus. Eines davon zeigte ein Kopfporträt mit dem Titel „La Madeleine dans le désert“ (Abb. 1).<sup>3</sup> Auf dem fast quadratischen Ölgemälde sticht vor dem dunklen Hintergrund ein hell angestrahlter Frauenkopf hervor, der diagonal in die Bildmitte gesetzt ist. Der weibliche Körper ist nicht zu erkennen; die Konturen des Halses verschwimmen und lösen sich in Licht auf. Der Kopf ist nach hinten auf eine harte Unterlage gebettet und nach oben gewendet. Der Blick ist gebrochen, die Augen nur einen Spalt weit geöffnet, wobei unklar bleibt, was die Frau betrachtet. Ihr voller Mund ist geschlossen und könnte als Lächeln gedeutet werden. Das Inkarnat der Dargestellten ist hell und steht im Gegensatz zu der dunklen Umgebung und den langen braunen Haaren, die ihr Gesicht zart umschmeicheln. Ein kräftiger Lichtstrahl beleuchtet das weibliche Antlitz von rechts oben und bewirkt den starken Hell-Dunkel-Kontrast. Der entrückte Gesichtsausdruck gibt nichts über ihren Zustand preis. Die Frau wirkt weder tot noch lebendig und scheint in einer anderen, jenseitigen Sphäre zu schweben, die ihr himmlische Erlösung oder irdische Befriedigung verschafft. Der Betrachter sieht sich mit einer nicht lösbaren Ambiguität der Physiognomie konfrontiert. Das Gemälde, das sich heute im Pariser Musée Delacroix befindet, würde ohne den beigegebenen Titel kei-

nen Hinweis auf die heilige Maria Magdalena geben. Der langen Bildtradition, welche die Heilige als Büsserin in der Höhle von La Sainte-Baume in Südfrankreich mit ihren Bußutensilien Kreuz, Bibel und Totenkopf beschreibt, verweigerte sich Delacroix.<sup>4</sup> Der Maler richtete sein Augenmerk allein auf den unergründlichen Gesichtsausdruck, der bereits seine Zeitgenossen in tiefe Bewunderung oder auch ablehnendes Unverständnis zu polarisieren vermochte. So schrieb Paul Haussard in seiner Salonkritik, dass der Titel irreführend sei und es sich eigentlich um die Studie einer sterbenden Frau handle.<sup>5</sup> Auch andere Kritiker rätselten über die Bildintention und verwiesen immer wieder auf Agonie oder Schlaf.<sup>6</sup> Die meisten Rezensenten beurteilten das Bild aufgrund der fehlenden Eindeutigkeit als schlecht, lediglich Théophile Thoré und Charles Baudelaire kamen zu einer anderen Einschätzung.<sup>7</sup> Letzterer schrieb anlässlich der erneuten Ausstellung des Gemäldes auf der Exposition Universelle von 1855 euphorisch:

„Voici la fameuse tête de *la Madeleine* renversée, au sourire bizarre et mystérieux, et si surnaturellement belle qu'on ne sait si elle est auréolée par la mort, ou embellie par les pâmoisons de l'amour divin.“<sup>8</sup>

Baudelaire ist damit der Einzige, der auf die Verzückung durch die göttliche Liebe, also auf die Ekstase, anspielt. Von Delacroix selbst ist keine Aussage zu dem Bild überliefert. Lediglich in einem Brief an Thoré äußerte er sich im April 1845 sehr enttäuscht über die vielen schlechten Salonkritiken und das Unverständnis gegenüber seinen Bildern.<sup>9</sup> Dass sich die Madeleine in Ekstase befinden könnte, wird durch zwei Überlegungen bekräftigt: Zum einen steht das Gemälde offensichtlich in Bezug zu einer älteren Bildtradition der Magdalenenekstase, was sich besonders gut an Peter Paul Rubens' Bild „Die Ekstase der Maria Magdalena“ zeigen lässt,<sup>10</sup> zum anderen spiegeln sich in dem Bild zeitgenössische Erkenntnisse über Ekstase wider.

## Die traditionelle Ekstasenikonografie

Rubens' Bild „Die Ekstase der Maria Magdalena“ ist eine Dreifigurenkomposition, bei der die Heilige wie ohnmächtig in die Arme von zwei Engeln sinkt (Abb. 2 und 3).<sup>11</sup> Ihr Körper bricht vollkommen kraftlos in sich zusammen, während ihr grün-fahles Gesicht zum Himmel gewendet ist,

von wo ein Lichtstrahl auf sie trifft. Auch dieses Bild könnte der Betrachter ohne den Titel zunächst für eine Darstellung der Todesstunde Magdalenas halten, doch steht das Gemälde im Kontext einer im 17. Jahrhundert entstandenen ikonografischen Tradition,<sup>12</sup> die Rubens mit dem ungewöhnlichen Gesichtsausdruck weiter zuspitzte. Die Vermutung liegt nahe, dass Delacroix, ein großer Verehrer Rubens', das Gemälde in Lille kannte. Gelegenheit dazu könnte seine Reise 1839 nach Belgien und Holland geboten haben, auf der er sich gezielt auf die Spur von Rubens' Kunst begab.<sup>13</sup> Ein Abstecher nach Lille, wo sich Rubens' Magdalena seit 1801 ebenso wie seit Juli 1839 Delacroix' berühmtes Gemälde „Medea“ befanden,<sup>14</sup> scheint deshalb möglich.<sup>15</sup>

Trotz der möglichen Bezüge zur älteren Kunst fehlt bis heute eine überzeugende Interpretation von Delacroix' Magdalengemälde in der kunsthistorischen Literatur.<sup>16</sup> Dies mag vor allem daran liegen, dass sich für die Darstellung von Ekstase viel stärker eine andere barocke Bildtradition durchsetzte als die von Rubens entwickelte Bildform. Es war der „himmelnde Blick“ von Guido Reni und anderen barocken Künstlern, die den Typus des süßlichen Schmachtens für ekstatische Heilige perfektionierten (Abb. 4). Gerade im 19. Jahrhundert verbreitete sich diese Ikonografie durch die populären Heiligenbildchen, den *images pieuses*, in großem Ausmaß.<sup>17</sup> Der Blick gen Himmel galt seit Raffael als Zeichen von Visionen, Ekstasen und göttlicher Erleuchtung.<sup>18</sup> Dagegen führte die Tatsache, dass bei Delacroix der Kopf scheinbar ohne Körper im Raum schwebt, immer wieder zur Annahme, dass es sich nur um eine Studie handeln könne. Warum lag aber Delacroix so viel an dem Gemälde, dass er es erneut auf der Exposition Universelle von 1855 neben anderen ‚fertigen‘ Gemälden ausstellte? Und warum sollte der findungsreiche Künstler nicht den Zustand des „Außer-sich-Seins“ mit innovativen bildnerischen Mitteln darstellen?

## Der zeitgenössische Ekstasendiskurs

Wie wird die Ekstase von Delacroix' Zeitgenossen beschrieben und beurteilt? Findet sich hier parallel zu den beliebten Andachtsbildern ein literarisches Muster, die Verzückung mit dem Blick gen Himmel zu kennzeichnen? In welchem Zusammenhang kann Delacroix von Ekstase gehört haben oder hat er sie womöglich selbst erlebt? Nur die Einbeziehung des zeitge-



nössischen Ekstasendiskurses erlaubt es, diese Fragen zu beantworten und damit das Magdalengemälde umfassender zu interpretieren.

## Drogenrausch

Charles Baudelaire spürte zusammen mit anderen Literaten wie Théophile Gautier einer Selbstwahrnehmung jenseits der Ratio nach, die sie im Genuss von Opium zu finden glaubten. Die Mode des Drogenkonsums gelangte aus England nach Frankreich und führte in den frühen 1840er Jahren zu einer intensiven Verbindung von Drogen und Künstlertum.<sup>19</sup> In dieser Zeit zogen Charles Baudelaire und Théophile Gautier auf die Pariser Ile Saint-Louis in das abseits gelegene Hôtel Pimodan. Dort empfangen sie wöchentlich einen Kreis aus Dichtern und Intellektuellen, der als „Club des Hachichins“ in die Geschichte einging. Honoré Balzac, Gustave Flaubert, Honoré Daumier und Charles Nerval gehörten zu den regelmäßigen Gästen. Ob Eugène Delacroix diesen Kreis ebenfalls frequentierte, lässt sich nicht beweisen, doch hatte er sicherlich davon gehört.<sup>20</sup> Der Arzt Jacques-Joseph Moreau de Tours, der sich seit längerem mit Drogen beschäftigte und in Selbstversuchen studierte, führte das Opium in diesen Salon ein.<sup>21</sup> 1843 erschien als erstes literarisches Resultat der Essay *Le Hachich* von Gautier in *La Presse*. Seine Beschreibung der künstlichen Ekstase war etwas unerhört Neues und liest sich wie eine Analogie zu Delacroix' schwebendem Magdalenenkopf:

„Jamais béatitude pareille ne m'inonda de ses effluves: j'étais si fondu dans le vague, si absent de moi-même, si débarrassé du moi, cet odieux témoin qui vous accompagne partout, que j'ai compris pour la première fois quelle pouvait être l'existence des esprits élémentaires, des anges et des âmes séparées du corps. J'étais comme une éponge au milieu de la mer: à chaque minute, des flots de bonheur me traversaient, en entrant et sortant par mes pores, car j'étais devenu perméable, et jusqu'au moindre vaisseau capillaire, tout mon être s'injectait de la couleur du milieu fantastique où j'étais plongé.“<sup>22</sup>

Das breite Interesse am Orient förderte weiterhin die Faszination für Opium genauso wie für fremde religiöse Rituale. Delacroix beobachtete 1832 während seiner Algerienreise eine „Massenekstase“ der muslimischen Sufi-

Bruderschaft, die ihn nachdrücklich beeindruckte, da er sie noch Jahre später in zwei Gemälden festhielt.<sup>23</sup>

## Magnetismus

Der Österreicher Franz Anton Mesmer kam 1778 nach Paris und berichtete von seiner „Entdeckung“, genau genommen handelte es sich um die ‚Wiederentdeckung‘, eines universalen Fluidums, das alle Lebewesen mit dem Kosmos verbinde. Diese Vorstellung von der Existenz eines Fluidums war schon seit der Antike geläufig. Das Neue an Mesmers Lehren war jedoch die Berufung auf Newtons und Keplers Gravitationsgesetze und die daraus abgeleitete physikalische Argumentation über das magnetische Fluidum, das Auswirkungen auf Psyche und Physis des Menschen habe. Krankheiten seien folglich Störungen im Fluss des Fluidums und könnten durch Mesmers „Magnetisierungen“ geheilt werden. Der Mesmerismus beziehungsweise der animalische Magnetismus, wie die Anwendung bald genannt wurde, beschäftigte in kürzester Zeit die französische Gesellschaft.<sup>24</sup>

Neben den medizinischen Therapieerfolgen versprach der Magnetismus auch okkultistische Sensationen, da sich schnell das Gerücht verbreitete, dass besonders sensible Personen im magnetisierten Zustand in die Zukunft schauen könnten oder mit Toten sprechen würden.<sup>25</sup> Mit einem eindrucksvollen Material an Streitschriften, Fachblättern<sup>26</sup> und literarischen Bearbeitungen durchzog die Kontroverse zwischen Anhängern – oftmals Medizinern – und Gegnern – der Kirche, aber auch der französischen Akademie – das ganze 19. Jahrhundert. Einem aufmerksamen Zeitgenossen wie Delacroix konnte diese Diskussion nicht entgangen sein. Die übernatürlichen Phänomene des Magnetismus faszinierten und belustigten das bürgerliche Publikum bei großen Soirées und später bei öffentlichen Darbietungen auf dem Jahrmarkt.<sup>27</sup> So berichtete am 19.5.1855 die Zeitschrift *L'Illustration* von einer Abendgesellschaft bei einem Künstler, der für verschiedene Überraschungen seiner Gäste gesorgt habe. Ein eingeladener italienischer Arzt überführte die anwesenden Frauen in eine „extase somnambulique“. Auf der beigefügten Lithografie sind sechs tänzelnde Frauen und ein kleines Mädchen zu erkennen, die vor den Augen der anderen Gäste in unkontrollierte, derwischhafte Bewegungen verfallen. In der europäischen Literatur lassen sich viele weitere Belege für das stark verbreitete Interesse am Mag-

netismus im 19. Jahrhundert finden.<sup>28</sup> Geheime Séancen mit Tischerücken, Geistererscheinungen und Materialisierungen von Gedanken und Wünschen waren auf der einen Seite die konsequente okkultistische Fortentwicklung des Magnetismus. Auf der anderen Seite legte die magnetische Lehre eine medizinische Basis für die Hypnose<sup>29</sup> und die eigenständige Disziplin der Psychologie.<sup>30</sup>

## Die zeitgenössische Mystik

Die Visionen der deutschen Ekstatikerin Anna-Katherina Emmerich gehörten in Frankreich zu den auflagenstärksten Büchern der Zeit.<sup>31</sup> Im Zustand der Ekstase erlebte die ehemalige Nonne in detaillierten Visionen das Leben und vor allem die Passion Christi. Clemens von Brentano saß jahrelang an ihrem Bett und protokollierte diese Erscheinungen, die durch ihren anschaulichen Charakter auch in Frankreich oftmals an Stelle des Bibeltextes gelesen wurden. 1847 erwähnte Delacroix in seinem Tagebuch dieses volkstümliche Evangelium, das er unbedingt lesen wolle.<sup>32</sup> Ein paar Jahre später traten dann auch in Frankreich wundersame Erscheinungen auf. In den 1860er Jahren bewegten zum Beispiel die Marienvisionen des Hirtenmädchens Bernadette in Lourdes die französischen Gemüter. Das Verlangen nach übernatürlichen Zeichen und Wundern war gerade in dem revolutionsgeschüttelten Frankreich groß.<sup>33</sup>

Die größte Sammlung ekstatischer Erlebnisse von Heiligen trug Joseph von Görres für seine umfangreiche Schrift *Die christliche Mystik* (1836) zusammen, in welcher der katholische Reformpublizist den überwiegend weiblichen Ekstatikerinnen einen ganzen Band widmete. 1854 erschien das Werk in Frankreich und erfreute sich einer breiten Rezeption.<sup>34</sup> Als Kennzeichen der Ekstase stellte Görres die blitzartig auftretende Lähmung des Körpers fest. Körper und Geist, so Görres, trennten sich: Der Geist überwinde Raum und Zeit, der Körper bleibe wie tote Materie auf der Erde zurück. Die Naturgesetze gelten nicht mehr, so etwa im Falle der heiligen Katharina von Siena, die mit dem Gesicht in glühende Kohlen fiel, ohne davon etwas zu spüren.<sup>35</sup> Einerseits beschrieb der kirchentreue Görres den Zustand als körperliche Erstarrung, andererseits widmete er sich ein ganzes Kapitel lang dem „Wandeln, Schweben und Fliegen“ während der Ekstase. Der Versuch einer Unterscheidung zwischen einer mystischen und einer

magnetischen Ekstase verstärkte die Widersprüche in Görres' Ausführungen. Er schrieb, dass die eine von Gott komme, die andere dagegen ein Naturzustand sei, in den man auch künstlich versetzt werden könne. Dem äußeren Erscheinungsbild nach ließen sich die beiden Formen nicht unterscheiden, nur ihr Auslöser sei ein anderer.<sup>36</sup> Genau an diesem Punkt setzten die zeitgenössischen französischen Mediziner ein, um die Ekstase zu profanieren. Für sie war die göttliche Ekstase eine Fiktion des Klerus.

## Die medizinischen Schriften

Der Arzt Alexandre Bertrand schrieb bereits 1826 eine Abhandlung über das Phänomen der Ekstase, die ausgelöst durch eine Übererregung des Gehirns zu einem somnambulen Zustand führe.<sup>37</sup> Sein Wissen gründete sich auf Studien an „magnetisierten“ Patienten, die entweder künstlich durch den Magnetiseur oder durch ihre nervliche Verfassung von selbst in diesen Zustand fielen. Für ihn wie für viele seiner Nachfolger stand Ekstase im Zusammenhang mit Magnetismus, Somnambulismus, krankhafter Nervendisposition und Obsession. Genauso wie Görres verwies Bertrand darauf, dass manche empfindsamen Menschen – besonders prädisponiert seien Frauen – während der Verückung Visionen hätten und die Zukunft voraussehen könnten. Ein ungeahnt großes Forschungsgebiet eröffnete sich, das die Mediziner das gesamte 19. Jahrhundert hindurch beschäftigen sollte: Magnetismus, Somnambulismus, Hypnose, Schlaf, Halluzination und Träume.<sup>38</sup> Der Grenzbereich zwischen dem Bewusstsein und dem Unterbewusstsein<sup>39</sup> weckte die Neugierde und forderte die neurologische Forschung heraus, die als Auslöser der angeblich krankhaften Ekstase Störungen im Gehirn oder den Nerven beweisen wollte. Die präzise Definition der Ekstase, die für ein Krankheitsbild vonnöten wäre, erwies sich jedoch bereits bei der Benennung der Symptome als schwierig. Unter den Medizinern bestand keine Einigkeit, ob die Ekstatikerin offene oder geschlossene Augen habe, konvulsiv oder gelähmt sei, schlafe oder wache.<sup>40</sup> Eine Schwierigkeit stellte auch die Unterscheidung zwischen Katalepsie, einer durch grelles Licht oder plötzlichen Lärm ausgelösten Muskelerstarrung, und Ekstase dar.<sup>41</sup> Die somatische Beschreibung ermöglichte keine einwandfreie Identifizierung, so dass die Mediziner versuchten, die Ursachen zu bestimmen. Alfred Maury lieferte eine Erklärung, die keinen Zweifel

mehr zuließ: Er diagnostizierte eine Überreizung des Gehirns, die durch eine krankhafte Fixierung auf eine Idee entstünde.<sup>42</sup> Der Idealtypus der krankhaften Ekstatikerin war damit die Mystikerin, die folglich mit der Hysterikerin gleichgesetzt wurde.<sup>43</sup> Sichtbar wird dies an der Substitution des mystischen Vokabulars durch medizinische Begriffe. Aus Visionen wurden Halluzinationen, aus Stigmata Blutergüsse, aus Verklärung wurde Somnambulismus.<sup>44</sup> Die Mediziner erklärten das klösterliche Leben mit Askese und Kontemplation zur Brutstätte der Hysterie und ihrer speziellen Form des religiösen Wahns.<sup>45</sup> Jahrzehnte vor Charcot gehörte die antiklerikale Lesart von Krankheitssymptomen zum medizinischen Selbstverständnis.

Dieser knappe Überblick zeigt, dass die Ekstase um 1850 sehr in Mode war. Ekstasen konnten nun künstlich durch Drogen oder Hypnose erzeugt werden. Sie waren nicht länger ein allgemein anerkanntes Zeichen der göttlichen Auserwählung, sondern galten ebenso als Ausdruck eines psychischen Defekts. Die Ekstase trat sowohl in Klöstern und im kirchlichen Umfeld als auch in der Schreibstube von Literaten oder im bürgerlichen Wohnzimmer auf. Trotz dieser großen Vielfalt oder gerade deswegen blieb die Verzückung undefinierbar, und ihre Symptome entzogen sich einer präzisen Beschreibung. Der Blick gen Himmel findet sich zwar in den unterschiedlichen Textgattungen immer wieder, er ist aber nicht als Erkennungsmerkmal der somatischen oder psychischen Erscheinungsform von Ekstase zu gebrauchen. Für die Annahme, dass es sich bei Delacroix' Gemälde „La Madeleine dans le désert“ wirklich um eine ekstatische Magdalena handelt, spricht die zeitgenössische Loslösung von der tradierten Ekstasenvorstellung zumindest in der Literatur und Medizin, der Delacroix auch in der malerischen Gestaltung gefolgt sein könnte.

### Jean-Martin Charcots fotografierte Ekstase

Der Nervenarzt Jean-Martin Charcot, der von 1862 bis 1893 Chefarzt der Pariser Salpêtrière war, gilt bis heute als die Schlüsselfigur in der Hysterieforschung des 19. Jahrhunderts.<sup>46</sup> Dabei wird oft vergessen, dass er weniger neue Erkenntnisse über die so genannte Hysterie<sup>47</sup> erbrachte als dass er die bisherigen Ansichten über das diffuse Krankheitsbild mittels der Visualisierung und Schematisierung in ein rigides Muster presste. Charcot entwickelte zusammen mit seinen Assistenten einen Vier-Stufen-Ablauf der „Grande

attaque d’hystérie“: die epileptoide Phase, die Phase der Verrenkungen und großen Bewegungen, die Phase der leidenschaftlichen Gebärden und die Endphase.<sup>48</sup> Auch die Ekstase fand in diesem Schema ihren festen Platz; sie gehörte zur Phase der leidenschaftlichen Gebärden.

Charcot erfreute sich nicht nur in der medizinischen Welt, sondern auch im mondänen Paris und selbst im Ausland einer großen Popularität. Diese gründete auf seinen öffentlichen Vorlesungen, an denen auch viele Literaten und Künstler teilnahmen, auf seinen beliebten Soirées, zu denen sich „Tout-Paris“ einfand, und auf seinen bebilderten Publikationen. Unter Charcots Regie publizierten seine Assistenten eine Ikonografie der Hysterie, in der die Fallstudien mit aufwendigen Fotografien ergänzt wurden.<sup>49</sup> Außerdem war Charcot ein interessierter Kunstsammler, der es sich zur Aufgabe gemacht hatte, eine „historische Klinik“ anhand von Gemälden zu konstruieren, die Besessene zeigten. Sein Ziel war es, mit Hilfe der von ihm herangezogenen Kunstwerke rückwirkend bis ins Mittelalter Fälle von Hysterie zu diagnostizieren. Der berühmte Nervenarzt bediente sich dabei unbekümmert Heiligendarstellungen aus der Kunst, die er unabhängig von jeder künstlerischen und historischen Intention allein nach seinem eigenen Symptomkatalog befragte.<sup>50</sup> Er ging von der Annahme aus, dass die Künstler, die Mystiker oder Besessene für religiöse Kunstwerke malen sollten, auf eigene zeitgenössische Studien zurückgriffen, das heißt Hysteriker ihrer Zeit als Modell verwendeten. Natürlich hätten die Maler nicht gewusst, dass es sich bei den Besessenen um Hysteriker handelte. Die gesamte religiöse Malerei mutierte unter dem Blick von Charcot in eine naturalistische Krankenkartei, so wie er sie selber dank der Fotografie in seiner Klinik betrieb. Ein Kapitel widmete er in seinen *Démoniaques dans l’art* den Ekstatikern, die für ihn eine Sonderform der Besessenen darstellten. Interessanterweise berief er sich auf Görres’ Materialsammlung und stellte fest, dass „das äußere Bild der Ekstase nicht unbedingt zu ihrer Bestimmung genügen würde, denn es fehlte hier, anders als zum Beispiel im Fall der dämonischen Konvulsionen, ein Kanon von sozusagen krankheitsspezifischen Zeichen“.<sup>51</sup> Diesen Widerspruch löste Charcot jedoch auf, indem er feststellte, dass die Maler eine wahrhafte Ausdrucksform dann fänden, wenn sie die Konvulsionen und Verrenkungen wegließen und sich auf das schöne Antlitz konzentrierten.<sup>52</sup>

An diese Prämisse hielt er sich auch selbst: Die von Charcot fotografierten Patientinnen in Ekstase ähneln in frappierender Weise der barocken

Ekstasenikonografie eines Guido Reni (Abb. 5 und 6). Seine Lieblingsmodelle Augustine und Geneviève blicken aus ihrem Krankenbett zum Himmel. Die eine hat die Arme bittend erhoben, die andere hält die Hände gefaltet. Die beiden Frauen sind aber nicht wirklich in Ekstase, sondern reproduzieren Gesten, die ihnen durch folterähnliche Methoden wie Ätherdämpfe und Elektroschocks von den behandelnden Ärzten abverlangt wurden.<sup>53</sup> Hinzu kam ein psychologischer Mechanismus, von Freud später als „Übertragung“ bezeichnet, der die Patientinnen ganz den Erwartungen ihrer Betreuer folgen und zu gefügigen Beweismitteln ärztlichen Wunschenkens werden ließ.<sup>54</sup> Die Salpêtrière funktionierte wie eine große Theaterbühne der Pantomime. Der Wiedererkennungseffekt war Charcot sicher. Für die Zuschauer und Leser Charcots verband sich die Mimik und Gestik der von Charcot fotografierten Frauen mit der traditionellen Ikonografie der Ekstase, die unter anderem in den populären Heiligenbildchen fortlebte. Im Gegensatz zu Delacroix' Bild lieferte Charcots Fotografie die gewünschte visuelle Eindeutigkeit. Charcots Schema der „Grande attaque“ hatte aber nur so lange Bestand, wie seine Bilder als untrügliche Zeugnisse einer angeblich objektiven Technik wahrgenommen wurden. Dabei verschweigen die Fotografien den schmerzhaften Entstehungsprozess und vermitteln den Anschein von Momentaufnahmen, die schon aufgrund der langen Belichtungszeiten zu diesem Zeitpunkt technisch nicht möglich waren. Die widersprüchlichen Beschreibungen der Ekstase konnte der Nervenarzt nur dadurch nebensächlich erscheinen lassen, dass er jedem Betrachter mittels der Fotografien anbot, die Hysteriediagnose selbst zu überprüfen. Charcot illustrierte seine Bücher auch mit Zeichnungen, auf denen sich besser individuelle Charakteristika zu Gunsten von allgemeinen Merkmalen korrigieren ließen, denen aber nicht der gleiche Objektivitätsgrad wie den Fotografien zugeschrieben wurde, da sie die schöpferische Hand des Künstlers nicht verleugnen konnten. Das Medium der Fotografie allein war damit der Garant seines fiktiven Krankheitsbildes.<sup>55</sup>

Charcots Ekstasebilder sollten aber auch zu antikirchlichen Zwecken nutzbar sein. Da er Kunst nur mit seiner medizinischen Ikonografie deuten konnte, mussten sämtliche Gemälde einer Ekstatikerin zu Bildern von Hysterikerinnen werden. Kunst und Religion finden ihre gemeinsame Auflösung in der Medizin. Der Kunst sprach Charcot die Möglichkeit ab, etwas anderes als sichtbare Realität darstellen zu können; Religion war für ihn ein fiktives Konstrukt, das sich durch den Glauben an Hysteriker von Hysteri-

kern konstituierte.<sup>56</sup> Charcot führte den antiklerikalen Kampf, den seine Kollegen schon lange ausgerufen hatten, auf der neuen Ebene der Bilder.<sup>57</sup>

## Schlussbetrachtung

Das tradierte Bild von der Ekstase und ihre Beschreibung in Worten stimmen im 19. Jahrhundert nicht mehr überein. Da die christliche Ikonografie seit der Aufklärung ihre Verbindlichkeit zu verlieren begann, konnte sich ein Maler wie Eugène Delacroix ikonografische Freiheiten erlauben. Er bezog seine Anregungen in der Auseinandersetzung mit ‚künstlichen‘ Ekstasen, die es zu dieser Zeit in Paris in sehr unterschiedlichen Zusammenhängen zu erleben und zu entdecken gab. In seinem Magdalengemälde versuchte Delacroix, die Darstellung eines diffusen, rauschhaften Glücksgefühls, das er offensichtlich mit Ekstase verband, ohne die als nicht mehr passend empfundene Körpersprache der Ekstase aus der Zeit der Gegenreformation zu kopieren. In seiner Suche nach einer treffenderen Visualisierung näherte er sich den poetischen Umschreibungen in der so genannten Rauschliteratur an. Delacroix gelang dadurch eine Übersetzung von Wort ins Bild, die sich bis heute einer eindeutigen Entschlüsselung entzieht.

Der Arzt Jean-Martin Charcot übernahm dagegen absichtlich die christliche Bildtradition für seine Patientinnenfotografie, um die katholische Kirche mit ihrem Heiligenkult diffamieren zu können. Die ästhetische Aufbereitung seiner medizinischen Annahmen über die Ekstase diente der Korrektur der vielen Widersprüche, die bei der Symptombeschreibung entstanden waren. Der ekstatische Körper entzog sich Charcots Systematisierung, so dass nur die vermeintliche Objektivität der Fotografie ein kohärentes, auf Wiedererkennung basierendes Krankheitsbild produzieren konnte.

In der Folge sollte es üblich werden, Fotografien sowie andere Illustrationen medizinischen Handbüchern beizufügen. Ein letztes Beispiel einer fotografischen Darstellung von Ekstase soll zeigen, wie schnell sich Charcots Ikonografie überlebte. Der spiritistische Mediziner Hippolyte Baraduc betrieb so genannte Gedankenfotografie und bannte ein sonst angeblich unsichtbares Fluidum auf eine fotografische Platte, die er ohne Apparat während eines Gebets vor seine Stirn hielt. Baraduc veröffentlichte 1896 dieses Bild unter dem Titel „Psychextase de la prière“ (Abb. 7).<sup>58</sup> Auf der Abbildung sind nur noch unterschiedliche Grautöne zu erkennen, die zur unteren



rechten Ecke hin immer heller werden. Nicht mehr die Gebärdensprache der Ekstatikerin, sondern die nicht sichtbare Ekstase selbst behauptete Baraduc zu reproduzieren. Der Körper wurde als Ort der Verzückung von der fotografischen Platte abgelöst, die laut Baraduc allein Garant eines wahrhaften Abbildes sein könne. Denn sowohl der weibliche Körper als auch dessen Fotografie erschienen ihm als Medien nicht mehr glaubwürdig.

## Anmerkungen

- <sup>1</sup> Im 19. Jahrhundert wurden in Frankreich die Begriffe *extase* und *ravissement* synonym verwendet. Deshalb wird im Folgenden auch keine Unterscheidung zwischen Verzückung und Ekstase getroffen. Vgl. Emile Littré (Hg.): *Dictionnaire de la langue française*. Band 1-4. Paris 1885.
- <sup>2</sup> In der Kunstgeschichte fanden Charcots Fotografien bereits öfters Beachtung. So untersucht Didi-Huberman das Medium der Fotografie in Charcots Klinik in exemplarischer Weise. Zu seiner Fragestellung gehört aber nicht der Rekurs auf die zeitgenössische Malerei. Georges Didi-Huberman: *Erfindung der Hysterie. Die photographische Klinik von Jean-Martin Charcot*. München 1997 (Paris 1982). Schade setzt Charcots fotografische Settings in einen wissenschaftsgeschichtlichen Kontext und in Bezug zu Aby Warburgs späteren kunstgeschichtlichen Reihungen. Sigrid Schade: *Charcot und das Schauspiel des hysterischen Körpers. Die ‚Pathosformel‘ als ästhetische Inszenierung des psychiatrischen Diskurses. Ein blinder Fleck in der Warburg-Rezeption*, in: Silvia Baumgart (Hg.): *Denkräume zwischen Kunst und Wissenschaft. 5. Kunsthistorikerinnentagung in Hamburg 1991*. Berlin 1993, S. 461-484.
- <sup>3</sup> Eugène Delacroix: *La Madeleine dans le désert*, zwischen 1843 und 1845, Öl auf Leinwand, 55,5 x 45 cm, sign., Musée Delacroix, Paris. Im Salon von 1845 wurde das Bild unter der Nr. 435 mit diesem Titel aufgeführt. Vgl. Lee Johnson: *The paintings of Eugène Delacroix. A critical catalogue. 1832-1869*. Oxford 1986, Band 3, S. 217-218.
- <sup>4</sup> Maria Magdalenas Hagiografie setzt sich einerseits aus der biblischen Überlieferung als der treuen Nachfolgerin Christi bis unters Kreuz (Mk 15, 40) sowie als erste Zeugin seiner Auferstehung (Mk 16; Joh 19-20) und andererseits aus ihrem späteren Büberleben in Südfrankreich, wie es die *Legenda aurea* schildert, zusammen.
- <sup>5</sup> Paul Haussard: *Salon de 1845*, in: *Le National*, 1.4.1845.
- <sup>6</sup> Vgl. Arsène Houssaye: *Salon de 1845*, in: *L'Artiste*, 6.4.1845. Fabien Pillot: *Salon de 1845*, in: *Le Moniteur universel*, 26.3.1845. Etienne-Jean Delécluze: *Salon de 1845*, in: *Journal des Débats*, 22.3.1845. J. Joseph: *Salon de 1845*, in: *Le Globe*, 6.5.1845.
- <sup>7</sup> Théophile Thoré: *Salon de 1845*, in: *Le Constitutionnel*, 18.3.1845 und 29.3.1845. Baudelaire schrieb zweimal über dieses Gemälde: Im Salon von 1845 und bei der zweiten Ausstellung auf der Exposition Universelle von 1855. Charles Baudelaire: *Salon de 1845*, in: *ders.: Œuvres complètes*, hg. v. Claude Pichois. Paris 1976, Band 2, S. 351-

- 407, hier S. 354; Charles Baudelaire: Exposition Universelle (1855). Beaux-Arts, in: ebd., S. 593.
- <sup>8</sup> Baudelaire: Exposition Universelle (1855), S. 593.
- <sup>9</sup> Eugène Delacroix: A Thoré. 14.4.1845, in: ders.: Correspondance générale, hg. v. André Joubin. Paris 1936, Band 2, S. 213-214. „Y a-t-il donc véritablement dans les arts des langages si difficiles à comprendre, que le plus grand nombre n'arrive jamais à y voir clair? [...] Je ne me croyais pas si indéchiffrable et dois savoir double gré à ceux que mes énigmes ne rebutent pas.“
- <sup>10</sup> Nur in einer kurzen Ausstellungsbesprechung wurde bislang auf diesen nahe liegenden Vergleich hingewiesen: Anita Brookner: Current and forthcoming exhibitions, in: Burlington Magazine 100 (1958), S. 453.
- <sup>11</sup> Peter Paul Rubens: Die Ekstase der Maria Magdalena, Öl auf Leinwand, 295 x 220 cm, Musée des Beaux-Arts, Lille. Vermutlich ist das Bild 1619-1620 als Auftrag für eine Kirche in Gent entstanden. Vgl. Anne de Margerie (Hg.): Lille – Chefs d'œuvres d'un grand musée européen. Paris 1995, S. 84-87.
- <sup>12</sup> Maßgeblich für die Darstellung der ekstatischen Magdalena war das Gemälde „Maddalena in estasi“ von Caravaggio, das heute nur noch durch zeitgenössische Kopien bekannt ist. In der Nachfolge entwickelte sich die Ikonografie der wie ohnmächtig daliegenden Magdalena, die mit geschlossenen Augen und seligem Lächeln dem göttlichen Licht entgegenblickt. Vgl. Emile Mâle: L'art religieux après le Concile de Trente. Paris 1932, S. 151-201. Zu Maria Magdalena: S. 189-193.
- <sup>13</sup> Floetmeyer behandelt ausführlich Delacroix' Rubens-Rezeption, geht aber nicht auf das Magdalenenbild ein. Robert Floetmeyer: Delacroix' Bild des Menschen. Erkundungen vor dem Hintergrund der Kunst des Rubens. Mainz 1998 (Diss. Phil. Saarbrücken 1995).
- <sup>14</sup> Johnson: Delacroix, S. 78.
- <sup>15</sup> Zu Delacroix' Reise im September/Oktober 1839: Barbara Ehrlich White: Delacroix's painted copies after Rubens, in: The Art Bulletin 49 (1967), S. 37-51. Sie schreibt zwar nichts über Delacroix' mögliche Auseinandersetzung mit dem Bild in Lille, behandelt aber ausführlich seine Kopier- und Rezeptionsweise von Rubens' Kunst. Es ist deshalb auch denkbar, dass Delacroix einen Stich nach dem Gemälde besaß. In seinen Tagebüchern und Briefen erwähnt Delacroix dieses Gemälde von Rubens nicht.
- <sup>16</sup> Barthélémy Joubert: Delacroix. Paris 1997, S. 256: „La Madeleine suscita plus de louanges, mais c'était somme toute une tête d'expression et non un véritable tableau d'histoire.“ Alain Daguerre de Hureau: Delacroix. Das Gesamtwerk. Stuttgart, Zürich 1994, S. 223. Für ihn ist diese Magdalena „der Inbegriff einer von Gewissensbissen gequälten Menschheit“. Ein weiteres, zeitgleiches Magdalengemälde von Delacroix ist ganz der traditionellen Ikonografie der Büßenden in der Höhle verpflichtet und liefert keine weiteren Hinweise für das Pariser Bild: Eugène Delacroix: Maria Magdalena mit Engel, zw. 1843 und 1845, Öl auf Leinwand, 32,7 x 24,7 cm, Oskar Reinhart Sammlung, Winterthur. Johnson: Delacroix, S. 217.

- <sup>17</sup> Guido Reni: Maria Magdalena, ca. 1635, Öl auf Leinwand, 90 x 74 cm, Walters Art Gallery, Baltimore. Zu der großen Beliebtheit von Reni im 19. Jahrhundert vgl. Viktoria Schmidt-Linsenhoff: Guidos Grazie. Rezeptionsgeschichte und Rezeptionsästhetik, in: Sybille Ebert-Schifferer (Hg.): Guido Reni und Europa. Ruhm und Nachruhm. Frankfurt/M. 1988, S. 62-70.
- <sup>18</sup> Vgl. Andreas Henning, Gregor Weber (Hg.): Ausst.-Kat. Der himmelnde Blick. Zur Geschichte eines Bildmotivs von Raffäel bis Rotari. Dresden 1998.
- <sup>19</sup> Die Schrift von Thomas De Quincey: The confessions of an English Opium-Eater. New York 1971 (zuerst 1822) war der literarische Auftakt für die Beschäftigung von Künstlern mit Drogen.
- <sup>20</sup> Delacroix führte in dieser Zeit kein Tagebuch, doch geht Jullian davon aus, dass er das Hôtel Pimodan frequentierte. René Jullian: Delacroix et Baudelaire, in: Gazette des Beaux-Arts 42 (1953), S. 311.
- <sup>21</sup> Arnould de Liedekerke: La belle époque de l'opium. Paris 1984, S. 48-64. Alexander Kupfer: Die künstlichen Paradiese. Rausch und Realität seit der Romantik. Ein Handbuch. Stuttgart 1996, S. 38-47. Der Club löste sich vermutlich 1845 auf.
- <sup>22</sup> Théophile Gautier: Le Hachich, in: L'Orient. Paris 1882, Band 2, S. 52-53. Zuerst erschienen in: La Presse, 10.7.1843.
- <sup>23</sup> Eugène Delacroix: Les convulsionnaires de Tanger, 1837/38, sign., Öl auf Leinwand, 97,8 x 131,3 cm, Minneapolis, Minneapolis Institute of Arts; Eugène Delacroix: Les convulsionnaires de Tanger, 1856/57, sign., Öl auf Leinwand, 46,7 x 56,4 cm, Toronto, Art Gallery of Ontario. Vgl. Johnson: Delacroix, S. 171-173.
- <sup>24</sup> Immer noch eine der besten Darstellungen der Geschichte des Magnetismus in Henry F. Ellenberger: Die Entdeckung des Unbewußten. Die Geschichte und Entwicklung der dynamischen Psychiatrie. Bern <sup>2</sup>1996, S. 95-133.
- <sup>25</sup> 1850 erschien ein Klassiker der okkultistischen Bewegung: Louis-Alphonse Cahagnet: Sanctuaire du spiritualisme. Etude de l'âme humaine et ses rapports avec l'univers. Paris 1850. Cahagnet provozierte künstliche Drogenekstasen, in denen die Medien angeblich in Kontakt mit dem Kosmos traten.
- <sup>26</sup> Zwischen 1815 und 1840 erschienen in Frankreich allein neun Zeitschriften, die sich nur dem Magnetismus widmeten, zum Beispiel *Le Journal du magnétisme*, *La Revue magnétique* oder *Le Somnambule*.
- <sup>27</sup> Gilles de la Tourette: Der Hypnotismus und die verwandten Zustände vom Standpunkt der gerichtlichen Medicin. Hamburg 1889, S. 414-417. Der Arzt an der Pariser Salpêtrière schildert die seiner Meinung nach skandalösen Praktiken von „sommambules lucides“, die gegen Geld die Zukunft voraussagen. In seinem Buch bildet er zeitgenössische Reklameprospekte für Séancen ab: „Mme Marie, célèbre somnambule lucide, diplômée. Consultée pour maladies et recherches de toute nature. Avenir par l'étude de la Main [...]“. Vgl. Nicole Edelman: Voayantes, guérisseuses et visionnaires en France. 1785-1914. Paris 1995, S. 15-108.

- <sup>28</sup> Vgl. Ingrid Kollack: *Literatur und Hypnose. Der Mesmerismus und sein Einfluss auf die Literatur des 19. Jahrhunderts.* Frankfurt/M. 1997. Ernst Leonardy (Hg.): *Traces du mésumerisme dans les littératures européennes du XIXe siècle. Actes du colloque international 9./10.11.1999.* Brüssel 2001. Jürgen Barkhoff: *Magnetische Fiktionen. Literarisierung des Mesmerismus in der Romantik.* Stuttgart 1995.
- <sup>29</sup> Der englische Arzt James Braid entwickelte anhand einer überprüfbareren Versuchsanordnung das wissenschaftliche Verfahren der Hypnose in den 1840er Jahren. Kurz darauf hielt die Hypnose als anerkannte Therapie Einzug in die großen Krankenhäuser. Vgl. Pierre Larousse (Hg.): *Art. Magnétisme*, in: *Grand Dictionnaire Universel du XIXe Siècle.* Paris 1873, Band 10, S. 924-925. In dem Lexikon wird vor der Scharlatanerie des Magnetismus gewarnt und auf die seriöse Methode der Hypnose verwiesen.
- <sup>30</sup> Michael Sonntag: *Vermessung der Seele. Zur Entstehung der Psychologie als Wissenschaft*, in: Richard von Dülmen (Hg.): *Entdeckung des Ich. Die Geschichte der Individualisierung vom Mittelalter bis zur Gegenwart.* Köln, Weimar, Wien 2001, S. 361-383.
- <sup>31</sup> Anne-Catherine Emmerich: *La douloureuse Passion de Notre Seigneur Jésus-Christ d'après les méditations d'Anne-Catherine Emmerich. Rédigée par Clément Brentano.* Paris 1835. Bis 1880 erschien das Buch in 30 französischen Auflagen.
- <sup>32</sup> Delacroix hatte von George Sand diesen Hinweis bekommen. Eintrag am 28.2.1847, in: André Joubin (Hg.): *Eugène Delacroix. Journal.* Paris 1932, Band 1, S. 195.
- <sup>33</sup> Vgl. Judith Devlin: *The superstitious mind. French peasants and the supernatural in the Nineteenth Century.* New Haven, London 1987.
- <sup>34</sup> Joseph von Görres: *La mystique divine, naturelle et diabolique.* Band 1-5. Paris 1854-1855.
- <sup>35</sup> Joseph von Görres: *Die christliche Mystik.* Nachdruck Graz 1960 (München 1836), Band 2, S. 269-285.
- <sup>36</sup> Görres: *Mystik*, S. 295-300. Diese Meinung entspricht der offiziellen Kirchenmeinung, wie sie auch in dem wichtigsten theologischen Lexikon der Zeit vertreten wird: Abbé Auguste-François (Hg.): *Art. Extase*, in: *Dictionnaire des prophéties et des miracles Lecanu.* Paris 1852 (*Nouvelle Encyclopédie Théologique*, Bd. 24), Sp. 656-665.
- <sup>37</sup> Alexandre Bertrand: *Extase*, Paris 1826. Alexandre Bertrand: *Du magnétisme animal en France et des jugements qu'en ont portés les sociétés savantes suivi de considérations sur l'apparition de l'extase dans le traitement magnétique.* Paris 1826.
- <sup>38</sup> Seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert beschäftigten sich Mediziner mit diesen Themen. Die Bezeichnungen Mesmerismus, animalischer Magnetismus und Somnambulismus wurden häufig synonym verwendet, ohne dass sich je eine klare Definition ausbildete. Alle drei Phänomene haben eines gemeinsam: die Unterscheidung zwischen einem natürlich auftretenden, schlafwandlerischen Zustand und einem von außen bewirkten, künstlichen.
- <sup>39</sup> Erst Freud lieferte die Definition des „Unbewussten“ als Ort verdrängter Wünsche und Ängste. Unterbewusstsein und das Unbewusste wurden vorher synonym verwendet.

- <sup>40</sup> Alfred Maury: *Le sommeil et les rêves. Etudes psychologiquement sur les phénomènes et les divers états qui s'y rattachent.* Paris <sup>3</sup>1865 (Paris 1861), S. 241. Maury schreibt, dass die Ekstaterin geschlossene Augen habe. Dagegen berichtet Briere de Boismont von offenen Augen und dem klassischen Blick zum Himmel: Alexandre Briere de Boismont: *Des hallucinations ou histoire raisonnée des apparitions des visions, des songes, de l'extase, du magnétisme et du somnambulisme.* Paris 1845, S. 237.
- <sup>41</sup> Der Arzt Favrot erkannte drei weitere Formen der Ekstase, konnte aber keine Unterscheidungsmerkmale definieren. Alexis Favrot: *De la catalepsie, de l'extase et de l'hystérie.* Paris 1844 (Diss. Med.).
- <sup>42</sup> Maury: *Sommeil*, S. 231-249.
- <sup>43</sup> Zur Pathologisierung der Mystikerin im 19. Jahrhundert vgl. Cristina Mazzoni: *Saint Hysteria. Neurosis, Mysticism, and Gender in European Culture.* Ithaca, London 1996.
- <sup>44</sup> Briere de Boismont: *Hallucinations*, S. 249-276.
- <sup>45</sup> Zu der so genannten „Monomanie religieuse“ vgl. Etienne Esquirol: *Des maladies mentales.* Nachdruck Paris 1975 (Paris 1838), Band 1, S. 159-202. A. Debay: *Die Mysterien des Schlafes und Magnetismus.* Stuttgart 1855 (Paris 1844), S. 128-132. Maury: *Sommeil*, S. 229. C.-J.-B. Comet: *La vérité aux médecins et aux gens du monde sur le diagnostic et la thérapeutique des maladies éclairés par le somnambulisme naturel lucide.* Paris 1861, S. 362-371.
- <sup>46</sup> Zu dem klinischen Umfeld vgl. Mark S. Micale: *The Salpêtrière in the Age of Charcot. An institutional perspective on medical history in the late 19<sup>th</sup> century*, in: *Journal of Contemporary History* 20 (1985), S. 703-731.
- <sup>47</sup> Die Hysterie wurde seit der Antike als eine vor allem Frauen betreffende Krankheit beschrieben, die man zunächst mit dem wandernden Uterus in Verbindung brachte. Im 19. Jahrhundert rückte diese nicht genau zu definierende Krankheit in den Mittelpunkt der medizinischen Forschungen. Sie wurde nunmehr als eine Geisteskrankheit mit einem sehr umfangreichen Symptomkatalog aufgefasst, die nach wie vor mehrheitlich Frauen betraf. Das Adjektiv „hysterisch“ avancierte am Ende des 19. Jahrhunderts zum misogynen Modewort für „die nervöse Frau“. Eine psychologische Sichtweise kam erst durch Freuds Studie auf, der die Ursache in unterdrückter Sexualität und den Auswirkungen auf das Unbewusste sah: Sigmund Freud, Josef Breuer: *Studien über Hysterie.* Wien 1895. In der heutigen Psychologie gibt es das Krankheitsbild „Hysterie“ nicht mehr. Die somatischen Erscheinungen wie plötzlich auftretende Lähmungen, Konvulsionen, aber auch bestimmte Formen der Depression gelten als „Konversionssymptome“ für verdrängte psychische Probleme. Vgl. Regina Schaps: *Hysterie und Weiblichkeit. Wissenschaftsmythen über die Frau.* Frankfurt/M. 1982. Christina von Braun: *Nicht Ich. Logik, Lüge, Libido.* Frankfurt/M. 1985. Elaine Showalter: *The female malady. Women, madness and English culture 1830-1980.* New York 1985. Elisabeth Bronfen: *Das verknotete Subjekt. Hysterie in der Moderne,* Berlin 1998.
- <sup>48</sup> Jean-Martin Charcot, Paul Richer: *Die Besessenen in der Kunst*, hg. von Manfred Schneider. Göttingen 1988, S. 115-130 (*Les démoniaques dans l'art*, Paris 1887).

- <sup>49</sup> Désiré-Magloire Bourneville, Paul Régnard: *Iconographie photographique de la Salpêtrière*. Band 1-3. Paris 1878-1880. Jean-Martin Charcot, Paul Richer: *Nouvelle iconographie de la Salpêtrière*. Band 1-28. Paris 1888-1918.
- <sup>50</sup> Charcot: *Besessenen*, S. 5-12. Hier erklärt Charcot die Intention seines Unterfangens. Das Buch ist mit Schwarz-Weiß-Aufnahmen von Kunstwerken illustriert, die er dann mit seinem Krankheitsschema abgleicht.
- <sup>51</sup> Charcot: *Besessenen*, S. 131.
- <sup>52</sup> Charcot: *Besessenen*, S. 134.
- <sup>53</sup> Zu dem Entstehungsprozess der Fotografien vgl. Didi-Huberman: *Hysterie*, S. 207-244.
- <sup>54</sup> Didi-Huberman: *Hysterie*, S. 194.
- <sup>55</sup> Zu dem Ideal einer mechanischen Objektivität, das sich in der Mitte des 19. Jahrhunderts in der Wissenschaft durchsetzte, vgl. Lorraine Daston, Peter Galison: *Das Bild der Objektivität*, in: Peter Geimer (Hg.): *Ordnungen der Sichtbarkeit. Fotografie in Wissenschaft, Kunst und Technologie*. Frankfurt/M. 2002, S. 29-99.
- <sup>56</sup> Darüber schreibt Charcot in seiner Schrift: *Jean-Martin Charcot: La foi qui guérit*. Paris 1897. (Posthume Veröffentlichung durch Désiré-Magloire Bourneville, 1887 erschien der Aufsatz bereits im Anhang von *Les démoniaques dans l'art*).
- <sup>57</sup> Es gibt nur eine Arbeit zu Charcots antiklerikalem Impetus, die aber nicht die lange antiklerikale Vorgeschichte der medizinischen Forschung berücksichtigt. Vgl. Jan Goldstein: *The Hysteria diagnosis and the politics of anticlericalism in late nineteenth-century France*, in: *Journal of Modern History* 54 (1982), S. 209-239.
- <sup>58</sup> Hippolyte Baraduc: *L'âme humaine. Ses mouvements, ses lumières et l'iconographie de l'invisible fluïdique*. Paris 1896, Abb. XXVII.

## Abbildungen

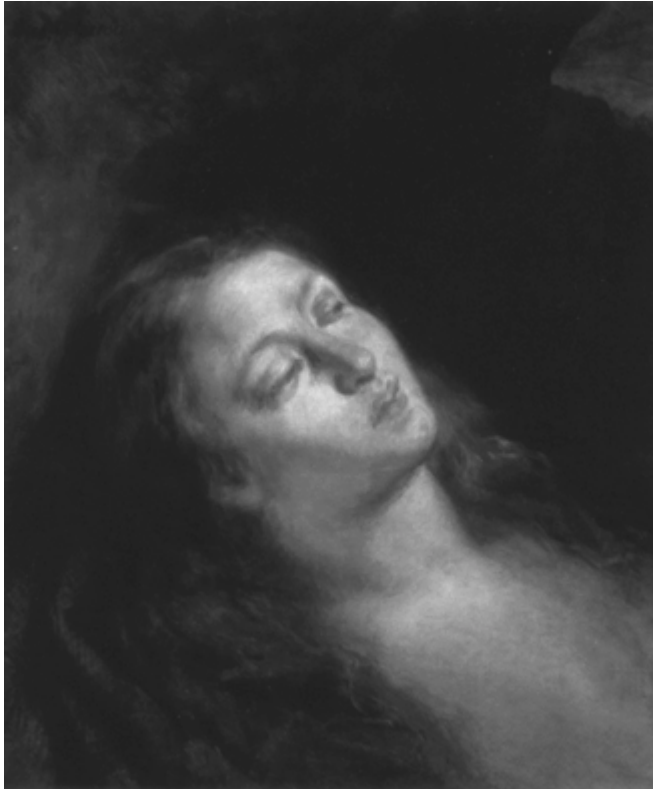


Abbildung 1: Eugène Delacroix, „La Madeleine dans le désert“, zwischen 1843 und 1845.



Abbildung 2: Peter Paul Rubens, „Die Ekstase der Maria Magdalena“, ca. 1619-1620.





Abbildung 3: Peter Paul Rubens, „Die Ekstase der Maria Magdalena“ (Detail).



Abbildung 4: Guido Reni, „Maria Magdalena“, um 1635.



Planche XXIII

ATTITUDES PASSIONNELLES

EXTASE (1878).

Abbildung 5: Augustine in Ekstase, 1878.



Abbildung 6: Geneviève in Ekstase, 1878.



Abbildung 7: Hippolyte Baraduc, „Psychextase de la prière“, 1896.