

»Sie werden auf den schauen, den sie durchbohrten«
(Joh 19,37).

Das Kreuz Jesu als Ursprung der christlichen Kunst

REINHARD HOEPS

I.

Der Untertitel dieses Beitrags zeigt eine These an, die zumindest missverständlich, wenn nicht gar falsch scheint: Bekanntlich liegen die Anfänge des Bildes im Christentum keineswegs in der Figur des Kreuzes und erst recht nicht in Darstellungen jenes Kreuzes, an dem Jesus den Tod fand. Wenn die Deutungen zur ältesten bekannten Kreuzesdarstellung richtig liegen, war das Bild des Kreuzes Jesu zuerst ein recht kunstloser Ausdruck des Spotts über diejenigen, die einen am Kreuz Hingerichteten zu ihrem Gott erwählt hatten.¹ Mit dem Traum Konstantins gelang es immerhin, diesen Ausdruck des Hohns in ein Siegeszeichen umzuwenden. Das schien aber nur möglich, wenn man das Kreuz als abstraktes Zeichen nahm, das durch rechtwinklig gekreuzte Liniengefüge oder mit Siegeskranz und Christusmonogramm als *Labarum* in der Art eines grafischen und ornamentalen Signets seine Bedeutung anzeigte. In dieser Gestalt hat es das Kreuz dann schließlich sogar bis zum Wahrzeichen des Christentums gebracht.

Trotzdem – vermutlich aber gerade deshalb – scheint man zunächst auf Darstellungen des Gekreuzigten verzichtet zu haben. Die frühesten bekannten Beispiele stammen aus der ersten Hälfte des 5. Jh.s Neben einer sehr kleinen Tafel von einem oberitalienischen Elfenbeinkästchen, das in die 20er Jahre des 5. Jh.s datiert wird,² tritt – etwas größer in den Abmessungen und vor allem von größerer öffentlicher Sichtbarkeit – das etwa ein Jahrzehnt später datierte Relief der Holztür von Santa Sabina in

¹ Vgl. das sog. Spottkruzifix vom Palatin, 238–244, Rom. Zur Frühgeschichte der Darstellung des Kreuzes und des Gekreuzigten vgl. zusammenfassend VENELINA LANDGRAF, Das Kreuz im ersten Jahrtausend: autonomes Zeichen, Symbol und Attribut, in: Kreuz und Kruzifix. Zeichen und Bild. Diözesanmuseum Freising, 20. Februar bis 3. Oktober 2005 (Ausstellungskatalog), Freising 2005, 42–49; JOHANNES G. DECKERS, Das Bild der Kreuzigung im ersten Jahrtausend, in: Kreuz und Kruzifix. Zeichen und Bild. Diözesanmuseum Freising, 20. Februar bis 3. Oktober 2005 (Ausstellungskatalog), Freising 2005, 50–62.

² Vgl. Kreuzigung, um 420, Elfenbein, 7,5 x 9,8 cm, London: British Museum.

Rom (Abb. 1).³ Beide Reliefs demonstrieren deutlich die grundsätzlichen Schwierigkeiten, die mit der Darstellung des Gekreuzigten verbunden waren und dies im Grunde bis heute sind: Dem Anspruch einer realitätsnahen Wiedergabe des historischen Ereignisses widerstreitet offenbar der theologische Anspruch, im Gekreuzigten die Überwindung des Todes angemessen ins Bild zu setzen. Zumal das repräsentative Kirchenportal bringt eine theologische Verpflichtung mit sich, die das Kreuz Jesu ganz in den Hintergrund drängt, von seinem Leiden und seinem Tod ganz zu schweigen.

Man hat von einer Theologisierung der christlichen Bilder im 4./5. Jh. gesprochen.⁴ Tatsächlich kann man den Eindruck gewinnen, dass die christliche Bildproduktion zunehmend in den Sog der christologischen Debatten zwischen Nicaea I und Chalcedon gerät, in deren begrifflichen Komplexitäten und Subtilitäten die Sprache des Bildes hoffnungslos in den Untergang gerissen wird. Hätte die Darstellung des leidenden Jesus nicht notwendig den Zweifel an seiner Göttlichkeit zur Folge? Liegt umgekehrt im Bild des vitalen Christuskörpers vor der vagen Andeutung des Kreuzes nicht letztlich ein unverhohlener Dokerismus?⁵ Wie sollte die Bildsprache je aus diesem Dilemma herausfinden? Vielleicht ist es deshalb nicht verwunderlich, dass Bilder des Gekreuzigten nach wenigen sporadischen Beispielen des 5. Jh.s erst seit dem 6. Jh. vermehrt auftreten.

Andererseits wundert es dann doch, warum Bilder des Gekreuzigten ausgerechnet zu einer Zeit auftreten, in der ihnen die begrifflichen Differenzierungen der theologisch-theoretischen Debatten im Grunde keinerlei Chance lassen zu einem angemessenen Ausdruck auf der Höhe ihrer Zeit. Ungewollt scheinen diese Bilder die Überlegenheit des Begriffs in Glaubensfragen zu attestieren und damit selbst ins offene Messer christlicher Bildkritik zu laufen. Oder sind solche Darstellungen des Gekreuzigten nur die Opfer ihrer modernen theologischen Deutung, die in den Bildern die Spiegelung dogmen- und konzilsgeschichtlicher Entwicklungen sehen will? Tatsächlich sind die frühen Darstellungen des Gekreuzigten einem breiteren Publikum als eine Art von Illustrationen zu den maßgeblichen christologischen Entwicklungen in der Spätantike erschlossen worden.⁶ Deren Problemkonstellationen sollen sich an bildlichen Formulierungen

³ Vgl. Kreuzigung, um 430, Holz, 23 x 34,5 cm, Rom: Santa Sabina.

⁴ Vgl. HERBERT BECK/PETER BOL (Hg.), Spätantike und frühes Christentum. Spätantike und frühes Christentum, 16. Dezember 1983–11. März 1984 (Ausstellungskatalog), Frankfurt a. M. 1983, 690; vgl. HELGA KAISER-MINN, Die Entwicklung der frühchristlichen Sarkophagplastik bis zum Ende des 4. Jahrhunderts, in: BECK/BOL, ebd., 318–338, bes. 327f.

⁵ Vgl. FRANÇOIS BŒSPFLUG, Der Gott der Maler und Bildhauer. Die Inkarnation des Unsichtbaren, Freiburg i. Br, 2013, bes. 143–151; 195–199.

⁶ Vgl. ALOIS GRILLMEIER, Der Logos am Kreuz. Zur christologischen Symbolik der älteren Kreuzigungsdarstellung, München 1956.

ihrer Zeit veranschaulichen lassen. So nachdrücklich die Bilder dadurch in die theologiegeschichtliche Entwicklung integriert werden, so sehr werden sie dadurch auch auf dogmengeschichtliche Bedeutungshaltigkeiten fixiert.

Jean Michel Spieser hat gegenüber solchen am theologischen Diskurs orientierten Deutungsperspektiven ein in der antiken Gesellschaft verankertes Bedürfnis nach visueller Repräsentation als Grund für die frühe Bildproduktion im Christentum ausgemacht.⁷ Zumindest die Werke des 3. und des frühen 4. Jh.s unterlaufen danach die Hürde dogmatischer Rechtfertigung und konstituieren einen eigenen Bereich der Bildrede, durch den das Christentum in der Gesellschaft präsent war, indem es sich mit ihr, dann aber auch mit sich selbst auf der Ebene der Visualität verständigte. Dabei ist für die frühe christliche Bildproduktion wie schon für die Evangelien die Passionsüberlieferung von hoher Bedeutung. Nachdem deren bildliche Formulierungen zunächst die Szene der Kreuzigung sorgfältig ausgespart hatten (im Unterschied sogar zur Szene der Auferstehung), ließe sich hinter der Darstellung des Gekreuzigten schließlich das Bemühen erkennen, auch das Zentrum der Passionsüberlieferung für die visuelle Selbstverständigung des christlichen Glaubens zu erschließen.

II.

Was aber tritt mit diesen frühen Darstellungen an der Szene der Kreuzigung Jesu so in die Sichtbarkeit, dass sich darin ein Beitrag zur Selbstvergewisserung des Christentums erkennen ließe? Folgt man der These Spiesers, so muss man die christlichen Darstellungen auf ihre Sichtbarkeitswerte und deren bildlogische Zusammenhänge hin befragen, anstatt ihre Würdigung als Illustration dogmengeschichtlicher Zusammenhänge in den Vordergrund zu stellen. Die Deutung im Horizont der zeitgenössischen dogmengeschichtlichen Entwicklungen beschränkt sich dagegen darauf, in den Darstellungen einzelne ikonografische Motive zu identifizieren und diese in der Opposition von Tod und Leben bzw. von Menschheit und Göttlichkeit einander gegenüberzustellen, ohne einen bildlichen Zusammenhang dieser Polaritäten herauszuarbeiten. Stattdessen wird an ihnen mehr oder weniger explizit die Unterlegenheit des bildlichen Ausdrucks gegenüber der begrifflich-diskursiven Systematik demonstriert.

Nicht auszuschließen ist allerdings, dass es diesen frühen Darstellungen des Gekreuzigten tatsächlich schwer fällt, den ausdifferenzierten christolo-

⁷ Vgl. JEAN-MICHEL SPIESER, Die Anfänge der christlichen Ikonographie, in: REINHARD HOEPS (Hg.), Handbuch der Bildtheologie, Bd. I: Bild-Konflikte, Paderborn 2007, 139–170.

gischen Debatten eigene und kohärente Bildkonzepte zur Seite zu stellen. Dass diese Darstellungen stark an den christologischen Auseinandersetzungen der Spätantike orientiert sind, ist vielleicht nicht ausschließlich ein Vorurteil ihrer modernen Rezeption, sondern trifft möglicherweise in gewissem Sinne auch ihre Entstehungsbedingungen.⁸

Wurde der Gekreuzigte in der Geschichte des Christentums schließlich in gewisser Weise doch noch zu einem möglichen Bildgegenstand, so scheint auf der anderen Seite gleichwohl augenscheinlich, dass die Nachbarschaft zu den wegweisenden christologischen Debatten im Hinblick auf Darstellungen des Gekreuzigten zumindest keine besondere Bildproduktivität entfaltet hat. Zwar liegen die Wurzeln der christlichen Rechtfertigung des Bildes zweifellos auf dem Gebiet der Christologie, vor allem bei ihren Entfaltungen des Theologoumenons der Inkarnation und deren Bildmetaphorik. Aus dem Umkreis solcher christologischer Reflexionen sind eigene Konstruktionen bildlicher Sichtbarkeit hervorgegangen: an erster Stelle das Mandyllion, dann weitere Formen der Ikone; im Westen vielleicht auch manche Apsismosaiken in frühen christlichen Kirchengebäuden. Für die Darstellungen des Gekreuzigten und ihre abendländischen Entwicklungen hingegen scheinen maßgebliche Impulse nicht von der Christologie ausgegangen zu sein, sondern in weitaus stärkerem Maße von der Eucharistie, ihrer Theologie, mehr noch aber ihrer Liturgie und ihrer Verehrung.

Schon in den spätantiken bzw. frühmittelalterlichen Auseinandersetzungen um die theologische Legitimation der Bilder wurde die Eucharistie zu einem einmal mehr, einmal weniger expliziten Argument – zumeist der Bildergegner. Sowohl beim Konzil von Hieria als auch am Hofe Karls des Großen galt das Sakrament der Eucharistie als das einzig legitime, weil von Jesus selbst gestiftete Christusbild. Das zweite Konzil von Nicaea mied bei seiner Begründung der Bilderverehrung geradezu den Vergleich mit der Eucharistie, wie auch schon Johannes Damaskenus in seiner Stufenfolge der unterschiedlichen Gestalten des Bildlichen das Sakrament der Eucharistie nicht erwähnte. Hingegen waren die bildlichen Qualitäten der Eucharistie seit den griechischen Kirchenvätern anerkannt; in den beiden mittelalterlichen Abendmahlsstreitigkeiten des 9. und des 11. Jh.s wurden diese Qualitäten zum Gegenstand begrifflicher Präzisierungen zwischen den Vorstellungsmodellen des zeichenhaften Verweizens und der realen Gegenwart.⁹

⁸ Wollte man dieser Frage weiter nachgehen, hätte man in jedem Fall den Zusammenhang der Passionszyklen zu betrachten, durch den die Bildszenen des Gekreuzigten jeweils gerahmt und in eine Reihung narrativer Szenen gestellt werden.

⁹ Vgl. REINHARD HOEPS, Von der Darstellung zur Gegenwart. Repräsentation und Präsenz in Bild und Sakrament, in: DERS. (Hg.), Handbuch der Bildtheologie Bd. III:

Diese Rede vom bildlichen Charakter der Eucharistie wird unterschätzt, wenn man sie lediglich als Operation auf dem Feld begrifflicher Abstraktionen versteht. Als Bild beansprucht die Eucharistie vielmehr ausgeprägte Qualitäten der Sichtbarkeit – zumindest bedarf es einer eigenen Problematisierung dieses Anspruchs auf Sichtbarkeit: Als Ausweis der Realität treten visuelle Evidenzen in Korrespondenz zur Sinnlichkeit des Verzehens: Bei der Kommunion wird der wirkliche Leib Jesu von den Zähnen der Gläubigen zerfleischt (DH 690). Die Transsubstantiationslehre muss eigens begründen, weshalb die Wesensverwandlung von Brot und Wein in den Leib und das Blut Jesu Christi sich nicht sichtbar manifestiert, obwohl dies allgemein erwartet wird (Thomas von Aquin).¹⁰ Wer für die eucharistische Wesensverwandlung die Evidenz der Sichtbarkeit bestreitet und stattdessen unter Berufung auf höhere Einsicht einen Entschluss des Glaubens fordert, der dem Augenschein trotz, wird sich nur schwer ganz vom Verdacht der Argumentationsverweigerung und der Selbstimmunisierung freisprechen können. Auch theologische Bemühungen des 20. Jh.s zu einem vertieften und präziseren Verständnis der Transsubstantiation (Transsignifikation, Transfinalisation) haben diesen Knoten nicht wirklich zerschlagen können. Es bleibt der Makel der ausbleibenden sichtbaren Evidenz, welcher der Eucharistie dem Anspruch nach in einer schier untilgbaren Form anhaftet, von der selbst die klassischen Gottesbeweise, die doch unter dem enormen Druck unwiderleglicher Überzeugungsfähigkeit stehen, verschont geblieben sind.¹¹

Umso glücklicher sind die Zeiten zu preisen, in denen diese sichtbare Evidenz der Eucharistie noch möglich schien. Angesichts der anspruchsvollen Herausforderung gewinnt das Kreuz Jesu erstmals konstitutive Bedeutung, insofern es den historischen wie den theologischen Ursprung von Tod und Auferstehung Jesu bezeichnet, die in der Eucharistie gefeiert werden. In diesem Zusammenhang kommt es nicht zuletzt auf die Evidenz des Todes an, in dem die Hingabe Jesu gipfelt, die in der Eucharistie vergegenwärtigt wird. Nicht der Ausgleich von Momenten des Todes und des Lebens am Körper Jesu stehen im Vordergrund, sondern der Lanzenstich und die Seitenwunde, wie sie das Johannesevangelium als Ausweis des Todes Jesu einführt.

Die vermutlich älteste Darstellung des Gekreuzigten mit der Seitenwunde zeigt das *Te igitur* des Sakramentars von Gellone vom Ende des 8. Jh.s Kurz darauf bereits entstehen Bilder, in denen das Blut der Seitenwunde in

Zwischen Zeichen und Präsenz, Paderborn 2014, 395–418, bes. 397–400 (mit weiterer Literatur).

¹⁰ Vgl. ULRIKE SURMANN/JOHANNES SCHRÖER (Hg.), *Trotz Natur und Augenschein. Eucharistie – Wandlung und Weltsicht* (Ausstellungskatalog), Köln 2013.

¹¹ Vgl. CLAUDIA GÄRTNER, *Gegenwartsweisen von Bild und Sakrament*, Paderborn 2002.

Kelchen aufgefangen und durch dieses Gefäß mit dem Blut der Eucharistie identifiziert wird. In der zweiten Hälfte des 10. Jh.s gibt das Gerokreuz, der lebensgroße und mutmaßlich älteste monumentale Kruzifixus (Abb. 2),¹² eine Darstellung des Kreuzestodes Jesu und seiner eucharistischen Bedeutung, die zwar die Seitenwunde unter der rechten Achsel des Gekreuzigten beinahe verbirgt, die stattdessen aber das System ikonografischen Verweises überschreitet und ihre Bedeutung bereits ganz mit spezifischen Mitteln der Bildhauerei artikuliert.

Das Gerokreuz war von seinem Stifter als Kreuz über dem Altar des karolingischen Kölner Doms vorgesehen. Der Legende nach, die bei Thietmar von Merseburg überliefert ist,¹³ misslang dieses Vorhaben zunächst: Das Holz der Figur riss, ausgerechnet am Kopf. Die Darstellung des am Kreuz Hingerichteten – in aller Öffentlichkeit und zudem in monumentaler Größe – birgt hier noch die größten Risiken, an denen zuerst die Handwerkskunst scheitert. Doch schließlich konnte Gero sein gewagtes Unternehmen dieser provozierenden Skulptur retten, indem er ein Stück einer Hostie in den Spalt fügte – der sich daraufhin schloss. Die unmögliche Darstellung erfährt eine nachträgliche Rechtfertigung durch das Sakrament der Eucharistie; Funktion und Existenz dieser Skulptur sind aufs Engste an die Eucharistie gebunden. Aus diesem Zusammenhang erschließt sich auch die Gestalt dieser Skulptur, die einerseits den leblosen und schwer nach unten sackenden Körper Jesu zeigt, zugleich aber auf der anderen Seite den von den Vektoren der Gliedmaßen gerahmten schweren Oberkörper als ein plastisches Volumen ausbildet, dessen Oberfläche durch eine innere Kraft nach außen gegen den umgebenden Raum gespannt scheint.¹⁴ Die Skulptur greift – in räumlicher Nähe zum Altar – die Dialektik von Bildlichkeit und Wirklichkeit des eucharistischen Leibes Christi auf, indem sie die Darstellung des toten Körpers mit der Entfaltung eines lebendigen plastischen Volumens überblendet.

Hinter dieser bildnerischen Dialektik verschwindet das Sakrament des Leibes Jesu in dem nun nicht mehr sichtbaren Riss des Holzes. Die Skulptur begnügt sich weder damit, der Eucharistie – im Geiste der *Libri Carolini* – als Gefäß zu dienen und diese Funktion zum Thema ihrer Gestalt zu

¹² Vgl. Gerokreuz, vor 976, 285 x 198 cm, Köln: Dom. Korpus: 187 cm (Kopf – Füße), 166 cm (Spannweite der Arme). Vgl. RAINER HAUSHERR, *Der tote Christus am Kreuz*, Bonn 1963; MAX IMDAHL, *Das Gerokreuz im Kölner Dom*, Stuttgart 1964. Zum Folgenden vgl. REINHARD HOEPS, *Aus dem Schatten des Goldenen Kalbes. Skulptur in theologischer Perspektive*, Paderborn 1999, 62–70.

¹³ Vgl. THIETMAR VON MERSEBURG, *Chronicon III*, 2, hg. v. WERNER TRILLMICH, Darmstadt 1962, 86f.

¹⁴ Dieses plastische Prinzip des Gerokreuzes hat Max Imdahl herausgearbeitet; vgl. IMDAHL, *Das Gerokreuz* (s. Anm. 12).

machen,¹⁵ noch lässt sie sich – der Betrachtungsweise Grillmeiers entsprechend – auf eine Versammlung ikonografischer Motive des Toten und des Lebendigen respektive des Menschlichen und des Göttlichen reduzieren. Vielmehr sind die bildnerischen Mittel, mit denen der leblose Körper zur Darstellung gebracht wird, dieselben, die diesen Körper als lebendigen vor Augen führen. Das theologische Problem der Darstellung des Gekreuzigten wird im Gerokreuz mit genuin bildnerischen Mitteln bearbeitet. Der Impuls zu dieser Bearbeitung geht nicht von der Christologie aus, sondern von der Theologie der Eucharistie. Das Bild des Gekreuzigten vermag der in ihren materiellen Substraten eher unscheinbaren Eucharistie eine präzise Form der Sichtbarkeit zu verleihen. In der Konsequenz dieser Beobachtung am Gerokreuz lässt sich verallgemeinernd die These wagen, dass Theologie und Liturgie der Eucharistie mit ihrem auch dogmengeschichtlich manifesten Hof unterschiedlicher Valenzen der Bildlichkeit ein besonderes Potential zur Anregung bildnerischer Prozesse entfaltet haben, das über die Generierung ikonografischer Motive hinausgeht und bis in die Fundamente der Bildkonstitution reicht.

Das Bild des Gekreuzigten artikuliert eine ausgezeichnete und spezifische Form der Sichtbarkeit für das Sakrament der Eucharistie. Dessen Evidenz in Sichtbarkeit beruht nicht einfach auf dem bloßen Faktum der Darstellung des Kreuzes Jesu. Überzeugend wird diese Sichtbarkeit vielmehr erst durch das *Wie* der Darstellung; es sind formale und visuelle Qualitäten, durch die der Kruzifixus der Feier der Eucharistie wie ihrer theologischen Reflexion zu einer wirksamen Unterstützung im Medium des Bildlichen wird.

III.

So markiert das Kreuz Jesu tatsächlich den Ursprung des Bildes im Christentum: nicht im historischen, aber doch in einem präzisen systematischen Sinne. Das gemalte oder skulptierte Bild des Gekreuzigten verleiht den bildlichen Valenzen der Eucharistie – seien sie im wörtlichen oder im metaphorischen Sinne verstanden – sprechenden Ausdruck. Dieser Ursprung des Bildes ist explizit theologisch, insofern er auf dem Gebiet der Eucharistie und ihres angemessenen Verstehens angesiedelt ist. Es geht beim Bild um einen spezifischen sakramentalen Bezug und nicht um ein neutrales Instrumentarium zur Darstellung jedweden (christlichen) Inhalts. Deshalb ist der Kruzifixus zudem Ursprung des Bildes im Christentum in einem eminent bildlichen Sinne. Nicht allein das ikonografische Sujet kennzeichnet diesen Ursprung; im Vordergrund stehen vielmehr die spezifisch bild-

¹⁵ Vgl. dazu HOEPS, *Aus dem Schatten des Goldenen Kalbes* (s. Anm. 12), 35–42.

sprachlichen Verfahren, die den sakramentalen Aspekten der Sichtbarkeit zu überzeugender Artikulation zu verhelfen vermögen. Die Eucharistie fordert aus theologischem Antrieb das Bild in seiner genuinen Bildlichkeit.

Diese Beziehung zwischen der Eucharistie und dem Bild des Gekreuzigten hat auf vielfältige Weise die Darstellungen des Kruzifixus geprägt. Darüber hinaus hat sie sich im Laufe des Mittelalters zu und in unterschiedlichen Formen der liturgischen, dann aber auch der persönlichen Andacht weiterentwickelt. In deren Mittelpunkt trat der Körper Christi, dessen sakramentale Präsenz auf der Seite des Bildes nach immer eindrucklicheren bildlichen Artikulationen suchen ließ. Dem sakramentalen Fokus von Leib und Blut Jesu Christi entsprechend, richtete sich die Aufmerksamkeit am Bild des Körpers Jesu insbesondere auf seine Wunden, zuerst auf seine Seitenwunde. Sie galt als Quelle des Blutes der Eucharistie, dann auch als Öffnung und Schwelle zwischen Diesseits und Jenseits, für den Blick der Ort des Übergangs zwischen dem Sichtbaren und dem Unsichtbaren. In der Wunde am Körper Christi begegnet der (eucharistie-)theologische Anspruch des Gekreuzigten in einer anschaulich überzeugenden und anrührenden Bildfindung mit dem Potential zu enormer Expressivität.

Ihren theologischen Grund hat die Wunde im Bild des Gekreuzigten, von dem aus sie ihren Bedeutungsgehalt entfaltet, dem sie umgekehrt aber auch eine theologisch konsistente und kohärente Bedeutung verleiht. Offensichtlich erwies sich das Motiv der Wunde als fähig, nicht nur einen dogmatischen Gehalt zu illustrieren, sondern den Kontakt zur Ebene der Lehre zu einer wechselseitigen und lebendigen Beziehung auszubauen. In der Wunde wird die Darstellung theologisch konstruktiv und der theologische Gehalt in bildlicher Hinsicht produktiv.¹⁶

Diese Produktivität zeigt sich deutlich, aber keineswegs ausschließlich in der Bildgeschichte des Gekreuzigten. Aus der leitenden Funktion der Wunde, der Passion Jesu und ihrer theologischen Bedeutung in überzeugender Weise Sichtbarkeit zu verleihen, sind vielmehr eine Reihe von Bildformen hervorgegangen, die ganz der Aufgabe verpflichtet sind, Jesu Wunden mit Nachdruck zu präsentieren. Dazu gehören der Schmerzensmann und seine szenischen Ableitungen wie etwa Christus in der Rast, an der Martersäule, in der Kelter; insbesondere auch die Gregorsmesse, die *Pietà* und schließlich die *Arma Christi*. Diesen Bildformen und ihren zahlreichen Variationen ist gemeinsam, dass sie in einen mehr oder weniger großen Abstand zur Narration der Passionserzählungen treten, um

¹⁶ Die Wunde entwickelt sich in Spätmittelalter und Früher Neuzeit zu einem Bildprinzip, dessen Wirkungsgeschichte bis in die Kunst der Moderne reicht. Dazu mehr im Folgenden sowie in REINHARD HOEPS/RICHARD HOPPE-SAILER (Hg.), *Deine Wunden. Passionsimaginationen in christlicher Bildtradition und Bildkonzepte in der Kunst der Moderne* (Ausstellungskatalog), Bielefeld 2014.

stattdessen die Aufmerksamkeit auf deren Bedeutungskern zu lenken: auf Verletzung, Folter, Tod und Wunden Jesu.

Solche Bilder der *memoria passionis* leiten zur Andacht an, indem sie Sujets entwickeln, die bisweilen von geradezu surrealer Qualität sind. Die Schilderungen des Bildes treten aus der Sphäre der Illustration hinüber in die der Vision, die zum einen wiederum erzählt wird, die sich zum anderen aber insbesondere vor dem Betrachter erst ereignet. Dazu entwerfen die Bilder oft komplexe Strukturen der Abgrenzung und der Erschließung, des Verhüllens und des Enthüllens, des Verschließens und des Öffnens von Räumen und Körpern; sie verschränken räumliche Illusionen mit planimetrisch konstruierten Kompositionen und bekunden so ein differenziertes Bewusstsein für spezifische Prinzipien und Verfahren der Bildsprache, wie wir sie für Werke der Kunst und zumal solche der Moderne in Anspruch zu nehmen gewohnt sind.

Ein ausgeprägtes Bewusstsein für das Bedeutungspotential der Bildordnung zeigt sich etwa in dem kleinen Bildfeld der Gregorsmesse des Meisters des Bartholomäusaltars durch die Integration unterschiedlicher Raum- und auch Realitätsebenen. (Abb. 3).¹⁷ Um den Altarraum herum, in den der Betrachter von halb links schräg eingeführt wird, gruppieren sich weitere Räume von durchaus unterschiedlichem Realitätsniveau: Ein Querhaus mit Portal, ein Fegefeuer (?) hinter dem Chorgitter, Nischen mit Figuren und Szenen, die das Gewand des knienden Papstes schmücken, eine Nische mit dem Stillleben der Messkännchen am Altar, ein geöffnetes Buch, schließlich das in die Erscheinung von Figuren und *Arma Christi* aufgelöste Retabel – mit dem *Schmerzensmann*, der über die *Predella* hinweg, die zugleich seinen Sarkophag markiert, das Blut seiner Seitenwunde in den Kelch auf dem Altar strömen lässt.

Wie das Bild den Altarraum als Ort des Geschehens ausweist, so stellt es den Raum der Vision über dem Altar für Gregor wie für den Betrachter in den Mittelpunkt dieses Geschehens. Die anderen Räume bilden jeweils ein Echo dieser räumlichen Disposition, indem sie Abstufungen von Realitätsgraden zwischen den Polen des Altarraums und der Vision markieren. Die Differenz von Realitätsebenen wiederum charakterisiert das Verfahren dieses Bildes, der *memoria passionis* eine lebendige Anschauung zu verleihen. Die Komposition des Bildes hat dazu zwischen den unterschiedlich gelagerten Räumen zu vermitteln, ohne einen verlässlichen Ankerpunkt finden zu können.

¹⁷ Vgl. MEISTER DES BARTHOLOMÄUSALTARS, Gregorsmesse, um 1500, 28 x 20 cm, Trier: Museum am Dom; vgl. CHRISTIAN HECHT, Von der Imago Pietatis zur Gregorsmesse. Ikonographie der Eucharistie vom Hohen Mittelalter bis zur Epoche des Humanismus, Römische Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana 36 (2005), 9–44; ANDREAS GORMANS/THOMAS LENTES (Hg.), Das Bild der Erscheinung. Die Gregorsmesse im Mittelalter, Berlin 2007.

Die planimetrischen Möglichkeiten zur Konstruktion ambivalenter Bildräume sind bereits lange vor dem Meister des Bartholomäusaltars genutzt worden, um unvordenkliche Bilderfahrungen zu eröffnen. Solche Kompositionen sind nicht lediglich als Konzessionen an das religiöse Sujet zu verstehen; sie realisieren vor allem einen dezidiert künstlerischen Anspruch, wie er insbesondere mit der Bildproduktion der Renaissance verbunden wird.

Groß und deutlich signiert Pietro Lorenzetti seine Darstellung der *Imago Pietatis* unter dem ins Bild gemalten Rahmen (Abb. 4).¹⁸ Lorenzettis Werk ist ein frühes Beispiel für die künstlerische Rezeption einer Bildform, die mutmaßlich durch eine byzantinische Ikone (um 1300) und deren Verehrung in Rom in die abendländische Kunst- und Frömmigkeitsgeschichte eingeführt wurde:¹⁹ der Typus des vor dem Kreuz oder in der Kufe aufrecht stehenden Jesus, der dem Betrachter seine Wundmale weist. Lorenzetti konfrontiert diese bemerkenswerte Bilderfindung wider alle Natur mit den künstlerischen Idealen einer an der sichtbaren Wirklichkeit orientierten Malerei. Sein Ziel ist nicht etwa, den Typus des Andachtsbildes den modernen künstlerischen Maßstäben zu unterwerfen oder umgekehrt das religiöse Bildnis vor dem Zugriff der Kunst in Schutz zu nehmen. Seine Malerei scheint vielmehr nach einer Vermittlung zwischen diesen beiden bildnerischen Konzeptionen zu suchen, was sein Bild der *Imago Pietatis* in eine eigentümliche Ambivalenz versetzt.

Einerseits wird das Rätsel des aus dem Grab sich erhebenden Christuskörpers entzaubert, indem der Leichnam zurück in sein Grab gelegt wird. Der Betrachter schaut von oben in den mit Marmor eingefassten Sarkophag, aus dessen Dunkel sich der Körper abhebt. So gleichmäßig schwarz ist dieses Dunkel, dass sich keinerlei räumliche Dimensionen erkennen lassen. Deshalb kann das Schwarz auch als Hintergrund des Porträts einer aufrecht stehenden Person gelesen werden, eingefasst durch einen Giebelrahmen, der oben und an den Seiten noch einmal von einem goldenen Rahmen umfasst wird – die Frontalansicht des seine Wunden zeigenden Jesus also. Lorenzettis Malerei kreiert eine bestimmte Unbestimmtheit zwischen Aufsicht und Frontalansicht. Mit dieser Unbestimmtheit werden der Bildtypus der *Imago Pietatis* und die Idee naturalistischer Nachahmung

¹⁸ Vgl. PIETRO LORENZETTI, Christus als Schmerzensmann (*Imago Pietatis*), um 1340, Tempera auf Holz, 35,3 x 26 cm, Altenburg: Lindenau-Museum; vgl. HOEPS/HOPPE-SAILER (Hg.), *Deine Wunden* (s. Anm. 16), passim.

¹⁹ Vgl. GERHARD WOLF, Schleier und Spiegel. Traditionen des Christusbildes und die Bildkonzepte der Renaissance, München 2002, bes. 160–200; HEIKE SCHLIE, Erscheinung und Bildvorstellung im spätmittelalterlichen Kulturtransfer. Die *Imago Pietatis* als Selbstoffenbarung Christi in Rom, in: ANDREAS GORMANS/THOMAS LENTES (Hg.), *Das Bild der Erscheinung* (s. Anm. 17), 59–121.

in die Geschlossenheit eines Bildwerks integriert: zugleich bewegendes Andachtsbild und *Finestra Aperta*.

IV.

Durch das Christentum ist die Wunde in der europäischen Kultur bildwürdig geworden, und aus der Aufgabe, die Wunden Jesu – dann auch die der Märtyrer – in ihrer religiösen Bedeutsamkeit angemessen und überzeugend zu präsentieren, sind Bildfindungen hervorgegangen, die einerseits der theologischen Reflexion das imaginative Potential des christlichen Glaubens nahebringen, die andererseits aber auch von einem erheblichen Bewusstsein für die Bedingungen und die genuinen Möglichkeiten des bildsprachlichen Ausdrucks zeugen. Noch vor dem Zeitalter der Kunst zeigen die Bildwerke der *memoria passionis* in ihrem hochentwickelten bildsprachlichen Bewusstsein Züge ambitionierter bildnerischer Selbstreflexivität.

In den Bildern der *memoria passionis* kreisen solche Reflexionen auf die genuine Sprache des Bildlichen um die Inszenierung der Wunde, die deshalb als Prinzip christlicher Kunst zu verstehen ist. Insofern dieses Prinzip aus der Auseinandersetzung um die theologisch angemessene und anschaulich authentische Darstellung des Gekreuzigten erwachsen ist, weist die Wunde als Bildprinzip den Kruzifixus als Ursprung der christlichen Kunst aus. Der Kruzifixus mit seinen Wunden ist der Ursprung christlicher Bildfindungen des Abendlandes, in denen die Bildsprache über ihr ikonografisches Vokabular hinaus mit ihren genuinen Artikulationsmöglichkeiten in Anspruch genommen, reflektiert und systematisch entfaltet wird.

Darin liegt zudem ein spezifischer Beitrag des Christentums zur europäischen Kunstgeschichte, waren es doch christliche Impulse, die das Motiv des verletzten Körpers mit Nachdruck und nachhaltig in die Kunst eingeführt haben, wo es zu einem Prinzip der Bildkonstitution avancierte. Die Antike jedenfalls hatte in der Regel auch noch die Darstellung der tödlichen Verletzung der Integrität des proportionierten Körpers untergeordnet. Erst das Modell des verwundeten Christuskörpers stellt diese Integrität mit aller Radikalität in Frage, sieht in ihrer Störung gerade eine Grundbedingung der authentischen bildlichen Artikulation.

Die eigenständige Entfaltung bildlicher Strukturen jenseits der Textbezüge, der Ausgang der Darstellung beim Rechteck der Bildfläche und der Körperlichkeit des bildhauerischen Materials – das sind Qualitäten der Bildnerie, die heute als Merkmale von Kunst gedeutet werden: die Hervorbringung des Bildes aus der Reflexion der spezifischen Bedingungen und Sprachmöglichkeiten bildlicher Artikulation und Erscheinung. Sie impli-

ziert Abstraktionsleistungen, die dem Bild erst eigentlich seine gesteigerte Expressivität und die intensive Anziehungskraft zur Andacht verleihen.

Wenn der Kruzifixus so als Ursprung der christlichen Kunst zu verstehen ist, so wird der Begriff der Kunst hier natürlich nicht von jener Epochen-grenze zur Renaissance abgenommen, an der Produktion und Rezeption der Werke sich aus dem Bestimmungsgrund des christlichen Glaubens lösen und in das Dispositiv der Anthropologie hinüberwechseln. Den Begriff der Kunst auf Bildwerke aus dem Prinzip der Wunde anzuwenden, bedeutet vielmehr, diese mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Werke aus der Perspektive der künstlerischen Moderne zu betrachten mit ihren Ambitionen der Abstraktion, der reinen Visualität, ihrer Aufmerksamkeit für genuin bildsprachliche Bedingungen und Möglichkeiten der Bedeutungsstiftung sowie der Transparenz, mit der diese im Bild selbst reflektiert werden.

Wenn christliche Bilder der Wunde so in einem gewissen Sinne auf die künstlerische Abstraktion und Reflexivität der Moderne vorausgreifen, so erscheint es umgekehrt bemerkenswert, dass auch in dieser Moderne die Bildwürdigkeit der Wunde zu einem bedeutsamen Thema wird. Jenseits motivischer Anleihen bei der Passionsikonografie wird die Darstellung von Schmerz und Leiden auch für eine Kunst, die sich nicht explizit aus dem Zusammenhang christlicher Glaubensüberlieferung versteht, zur besonderen Herausforderung: Zumal in der Moderne werden Schmerz und Verletzung zu einem der wichtigsten Themen künstlerischer Darstellung. Sie erweisen sich dabei einerseits von einer unmittelbaren Wirklichkeit, der gegenüber jede ästhetisierende Einkleidung eine unangemessene Verharmlosung bedeuten würde. Andererseits ist aber auch der erforderliche Realismus der Darstellung letztlich nicht in der Lage, dem Schmerz der Verletzung und der Todesqualen eine angemessene bildliche Repräsentation zu verleihen: Es geht um Erfahrungen an der Grenze menschlicher Existenz, deren Intensität nach einer gesteigerten Imagination jenseits des Realismus verlangen. Die Wunde ins Bild zu setzen, erfordert ungeschönten Realismus und zugleich die Wahrung dessen, was sich jeder Anschaubarkeit entzieht.

Diese Spannung von minutiösem Realismus und Entzug der Anschauung bestimmt in schärfster Prägnanz den Zyklus der *Desastres de la Guerra*, mit dem Francisco de Goya am Beginn des 19. Jh.s eine Initialzündung der künstlerischen Moderne setzt. Die Grausamkeiten des Krieges mit Bergen von Toten, mit Verstümmelungen, Gewaltexzessen, mit Leichenschändungen und bodenloser Ohnmacht werden genauestens und schonungslos registriert, doch entgleiten diese Szenen zugleich dem Bildfeld. So etwa, wenn das Erschießungskommando sich einerseits in nächster Nähe zu denen aufgebaut hat, denen die Erschießung unmittelbar bevorsteht, ins Bild

andererseits aber lediglich die aufgepflanzten Bajonette ragen (Abb. 5).²⁰ Das Bildfeld entzieht die Szene dem Blick des Betrachters, der allein teilhat am Moment der unmittelbaren Bedrohung. Die Auflösung der Kongruenz von Bildfeld und szenischem Zusammenhang hinterlässt undurchsichtiges Dunkel und leere Räume. Die Expressivität von Gewalt und Schmerz verdichtet sich in Bildzonen jenseits der gegenständlichen Darstellung.

Goya erinnert in solchen Darstellungen der *Desastres* in bemerkenswerter Weise Motive christlicher Passionsikonografie, hier z.B. das Gebet Jesu am Ölberg oder das Motiv der Pietà, in anderen Blättern auch die Kreuzabnahme Jesu oder die Grablegung. Offensichtlich wird mit diesen Bezugnahmen aber keinerlei Identifikation mit der Passion Jesu beabsichtigt: Die Pietà verschwindet im Schatten des Hintergrundes; der flehend auf die Knie Gefallene im Vordergrund wird weder zum Helden noch zum Mitleid auslösenden Opfer stilisiert. Aber es wird auch kein Zeichen der Schmähung dieser religiösen Tradition gesetzt: Es fehlt jede Geste der Distanzierung gegenüber den Motiven der Passionsüberlieferung. Diese Motive scheinen vielmehr als ein *ikonischer Resonanzraum* eingeführt bei der Darstellung unausdenklicher Grausamkeit, die einerseits einen unbestechlichen Realismus und andererseits einen klaren Sinn für die Unanschaulichkeit fordert.²¹

Die Kunst Goyas steht paradigmatisch am Anfang einer Reihe herausragender künstlerischer Positionen und Werkgruppen der Moderne, in denen die Anknüpfung bei christlichen Passionsmotiven von weitaus grundsätzlicherer Bedeutung ist, als durch die Vorstellung von der Fortsetzung, der Auflösung oder der Kommentierung einer ikonografischen Tradition erfasst werden kann. Bilder von Gewalt, Verletzung, Schmerz und Todesqualen aus christlicher Passionsfrömmigkeit wecken das künstlerische Interesse in der Moderne, weil sie *Verletzung* und *Wunde* zu einem Prinzip des bildsprachlichen Ausdrucks entwickelt haben. Zumal in Bildwerken des 20. Jh.s greift die künstlerische Auseinandersetzung Passionsmotive auf, die bereits in ihrer christlichen Bearbeitung zu besonderen Bildformen entwickelt worden waren, um durch Expressivität den Leidensausdruck zu steigern, um innere Imaginationen von hoher Intensität zu wecken und um die drastische Präsentation des Leidensweges Jesu mit der Unvorstellbarkeit und Undarstellbarkeit dieser Entäußerung Gottes in einen der Anschauung zugänglichen Austausch miteinander zu bringen.

²⁰ Vgl. FRANCISCO DE GOYA, *Desastres de la Guerra*, hier exemplarisch Blatt 26: Man kann es nicht ansehen, 1810–1815, Radierung, Lavis poliert, Kaltnadel, Grabstichel, 14,5 x 21 cm.

²¹ Ich habe diesen Gedanken des *ikonischen Resonanzraums* bei Goya näher erläutert, vgl. REINHARD HOEPS, *Bildandachten. Präsenz und Zeitenabstand*, in: MICHAEL MOXTER (Hg.), *Die Zeit der Bilder. Ikonische Repräsentation und Temporalität* (im Erscheinen).

Insbesondere das Kreuz scheint sehr unterbewertet, wenn man sein Auftauchen in der Kunst der Moderne lediglich als ikonografische Reminiscenz versteht, der höchstens noch eine irgendwie allgemeine Leidenssymbolik zugetraut werden kann. In der Gestalt des Kreuzes wie des Gekreuzigten suchen Künstler der Moderne vielmehr den Ursprung künstlerischer Auseinandersetzungen mit der realitätsgetreuen, nichts beschönigenden und ausdrucksstarken Darstellung von Leid, Schmerz und Hingabe auf. Das Bild des Gekreuzigten setzt den Impuls für eine Steigerung und Entfesselung der Bildsprache noch bis an die Grenzen gegenständlicher Identifizierbarkeit.

Als bildnerisches Prinzip in diesem Sinne hat kaum jemand das Kreuz so nachdrücklich in die Kunstgeschichte des 20. Jh.s eingeführt wie Joseph Beuys. Das die Imagination bewegende Fließen des Blutes vom Kreuz herab transformiert Beuys durch einen Akt künstlerischer Invention in die *Ausdrucksbewegung*²² der Hand, die das Blatt durch den vagierenden Stift in innere Bewegungen und untereinander agierende Bildräume versetzt, deren Entstehungsprozessen der Blick des Betrachters folgt (Abb. 6).²³ Arnulf Rainer erprobt das Kreuz als Grundfigur eines Malgestus, der nach unmittelbarem Ausdruck jenseits artifizierlicher Nuancen durch spezialisierte Techniken und Instrumente sucht und expressive Wucht wie zarteste Empfindsamkeit hinter aller künstlerischen Professionalität aus dem körperlichen Duktus von Armen und Händen entwickelt. (Abb. 7).²⁴ Solche Grundfiguren bildlicher Artikulation in der Moderne berufen sich zu Recht auf die religiösen Bildformen des Kreuzes und des Gekreuzigten, die bereits in ihrem christlichen Traditionszusammenhang Mittel und Wege jenseits ikonografischer Konventionen und naturalistischer Darstellungsideale fanden, um die Intensität des Ausdrucks zu steigern und zur inneren Betrachtung der Andacht anzuleiten.

Über das Motiv des Kreuzes hinaus findet die Wunde als Prinzip der Bildkonstitution, das aus dem Zusammenhang spätmittelalterlicher und frühneuzeitlicher Passionsimaginationen hervorging, eine Art Weiterführung in der Kunst der Moderne und der Gegenwart. Das Interesse an diesem Bildprinzip ist zuerst auf den Ausdruck von gewaltsamer Zerstörung, von Schmerz und Leid gerichtet. Darüber hinaus scheinen von der Bildwürdigkeit der Wunde aber auch weitere fundamentale Impulse gesetzt für

²² Vgl. KONRAD FIEDLER, Über den Ursprung der künstlerischen Tätigkeit (1887), in: DERS., Schriften zur Kunst, hg. v. GOTTFRIED BOEHM, München 1991, 111–220.

²³ Vgl. JOSEPH BEUYS, Das Blut am Kreuze, 1950, Bleistift auf Zeichenpapier, Graupappe, 25 x 32,5 cm (37,5 x 52,2 cm), Museum Schloss Moyland, Sammlung van der Grinten.

²⁴ Vgl. ARNULF RAINER, Fingermalerei Kreuzübermalung, 1987, Mischtechnik über Photokarton auf Wabenkernplatte collagiert, 150 x 80 cm, Privatsammlung Bochum.

Entwicklungstendenzen der Kunst in der Moderne und ihre Reflexion auf die Bedingungen und Möglichkeiten bildsprachlicher Artikulation.

Lucio Fontana öffnet durch die Verletzung der Bildfläche unergründliche Bildräume, bindet zugleich durch die Heftigkeit der Durchstoßung, die dem Betrachter nicht vorenthalten wird, diesen nicht greifbaren Raum an die Materialität der Bildfläche zurück (Abb. 8).²⁵ Für Giuseppe Spagnulo ist die Verletzung ein zentrales handwerkliches Verfahren zur künstlerischen Bearbeitung des massiven und undurchdringlichen Materials Stahl, das aber durch diese Verletzung nicht beherrscht wird, sondern darin ein eigenes Pathos des Ausdrucks entfaltet (Abb. 9).²⁶ Anish Kapoor's *Wound* (Abb.10)²⁷ sucht nach einer Freisetzung plastischer Qualitäten der Farbe, die sonst das Metier des zweidimensionalen Bildfeldes ist. Dadurch kommt es zu einem Wechselspiel der Wahrnehmungsformen des Sehens und des Berührens, das schon im Johannesevangelium anlässlich der Begegnung mit dem Auferstandenen eine Rolle spielt (Joh 20,11–29).

Mark Wallinger reflektiert genau solche modernen künstlerischen Rezeptionen christlicher Passionsimagination, wenn er den lebensgroßen Abguss einer männlichen Gestalt auf einen der monumentalen Sockel an Londons Trafalgar Square stellt (Abb. 11)²⁸ – in unmittelbarer Nachbarschaft zum Denkmal von Admiral Nelson auf seiner riesigen Säule. Wallingers Figur aus gebundenem weißem Marmorstaub trägt den Titel *Ecce Homo* und ruft damit den Bildtyp der Gestalt Jesu im Prozess vor Pilatus auf (Joh 19,5). Anders als in dieser Darstellungstradition sind Jesu Hände auf dem Rücken gebunden; die Figur ist von athletischem Körperbau und trägt auf dem kahlen Kopf eine Dornenkrone aus vergoldetem Stacheldraht. Die Betrachtung der Figur evoziert im Betrachter ein inneres Bild, in dem Leiden und Tod Jesu auf besonders intensive, emotionale und auch körperlich beanspruchende Weise meditiert werden. Jenseits des narrativen Zusammenhangs repräsentiert Wallingers *Ecce Homo* den Bildtypus des *Schmerzensmannes*, den er mit seinem athletischen Körperbau, der makellosen Gestalt ohne jede Wunde, dem vergoldeten Dornenreif und dem betonten Verzicht auf alle Expressivität andererseits aber auch dementiert. Diese Figur stellt einerseits offensichtlich den Jesus der Passionsgeschichte

²⁵ Vgl. LUCIO FONTANA, *Concetto spaziale*, 1960, Öl auf Leinwand, 80,5 x 65 cm, Kunstsammlungen der Ruhr-Universität Bochum/Sammlung Moderne.

²⁶ Vgl. GIUSEPPE SPAGNULO, *Ferro spezzato – Diagonale*, 1977, Stahl, 210 x 233 x 32 cm, Schlosspark Haus Weitmar, Bochum.

²⁷ Vgl. ANISH KAPOOR, *Wound*, 2005, Papier, Farbe, 27,9 x 51,4 x 76,8 cm, Atelier Anish Kapoor.

²⁸ Vgl. MARK WALLINGER, *Ecce Homo*, 1999, mit Harz gebundener weißer Marmorstaub, Blattgold, lebensgroß, Courtesy: Hauser & Wirth, Zürich; vgl. REINHARD HOEPS, *Christusbilder*, in: CHRISTOPH MARKSCHIES/HUBERT WOLF (Hg.), *Erinnerungsorte des Christentums*, München 2010, 449–464.

dar und zugleich ebenso offensichtlich nicht. Mit dieser eigentümlichen Gebrochenheit wird das Bildnis wie zu einer Stellprobe in die Öffentlichkeit eines der berühmtesten Plätze Europas gerückt.

Hat Mark Wallinger mit dieser Figur den Ort der kollektiven Erinnerung an den Sieg von Trafalgar hinter dem Rücken der Statue von Lord Nelson in eine öffentliche Andachtsstätte der Passion Jesu umfunktioniert? Wallinger bezeichnet sich selbst als Agnostiker; ihn interessiert aber das »Spiel mit Sichtbarkeit, Gedächtnis und Glaube«²⁹. Nicht in bestimmten Inhalten, sondern in abstrakten Formen ihrer Möglichkeit werden sie im Typus des Schmerzensmannes miteinander ins Spiel gebracht. Man braucht die Ernsthaftigkeit dieses Spiels durchaus nicht in Frage zu stellen, um gleichwohl deutlich zu verspüren, dass sich die *memoria passionis* angesichts dieses Bildwerks und an diesem Ort zwar auf einprägsame, zugleich aber auch auf sehr vermittelte Weise einstellt. Offensichtlich geht es in diesem Spiel um die lange und vielfältige Tradition von Passionsbildern an öffentlichen Plätzen wie zur privaten Andacht; ebenso offensichtlich geht es aber weniger um eine unbekümmerte Fortsetzung dieser Tradition als um die Frage, was aus ihr geworden ist.

Zwischen mittelalterlichen Passionsimaginationen und Kunstwerken aus Moderne und Gegenwart sind offensichtlich Beziehungen hinsichtlich ihrer bildsprachlichen Strukturen und Verfahren zu beobachten, Beziehungen, die nicht einfach Kontinuitätsbehauptungen belegen, sondern Brüche, Umdeutungen und Verlagerungen einschließen. Immerhin bildet hier nicht ein abstrakter Transzendenzbezug das Bindeglied, sondern die inkarnatorische Tiefe der *theologia crucis*. Unter der Leitidee der Wunde betrachtet die Kunst der Gegenwart sich im Spiegel eines möglichen Kapitels ihrer Vorgeschichte in der christlichen Passionsimagination. Und wie die Kunst der Moderne in den Bildern der Passionsbetrachtung ein mögliches Kapitel ihrer Vorgeschichte entdecken kann, so finden die christlichen Andachtsbilder der Wunde in den Werken aus Moderne und Gegenwart eine mögliche Wirkungsgeschichte.

Verzeichnis der erwähnten Abbildungen

Abb. 1: Kreuzigung, um 430, Holz, 23 x 34,5 cm, Rom: Santa Sabina; Quelle: Gisela Jeremias, Die Holztür der Basilika S. Sabina in Rom, Tübingen 1980, Tafel 52.

Abb. 2: Gerokreuz, vor 976, 285 x 198 cm, Köln: Dom; Quelle: Max Imdahl, Das Gerokreuz im Kölner Dom, Stuttgart 1964, Tafel 2.

Abb. 3: Meister des Bartholomäusaltars, Gregorsmesse, um 1500, 28 x 20 cm, Trier: Museum am Dom; Quelle: Reinhard Hoeps/Richard Hoppe-Sailer (Hg.), *Deine*

²⁹ MARK WALLINGER, Die Ausstellung ist im Innern des Kopfes. Gespräch von HEINZ-NORBERT JÜCKS, *Kunstforum International* 156 (2001), 319–329, 328.

Wunden. Passionsimaginationen in christlicher Bildtradition und Bildkonzepte in der Kunst der Moderne (Ausstellungskatalog), Bielefeld 2014, 218.

Abb. 4: Pietro Lorenzetti, Christus als Schmerzensmann (Imago Pietatis), um 1340, Tempera auf Holz, 35,3 x 26 cm, Altenburg: Lindenau-Museum; Quelle: Hoeps/Hoppe-Sailer, ebd., 183.

Abb. 5: Francisco de Goya, Desastres de la Guerra, Blatt 26: Man kann es nicht ansehen, 1810–1815, Radierung, Lavis poliert, Kaltnadel, Grabstichel, 14,5 x 21 cm; Quelle: Hoeps/Hoppe-Sailer, ebd., 101.

Abb. 6: Joseph Beuys, Das Blut am Kreuze, 1950, Bleistift auf Zeichenpapier, Graupapier, 25 x 32,5 cm (37,5 x 52,2 cm), Museum Schloss Moyland, Sammlung van der Grinten; Quelle: Hoeps/Hoppe-Sailer, ebd., 126.

Abb. 7: Arnulf Rainer, Fingermalerei Kreuzübermalung, 1987, Mischtechnik über Fotokarton auf Wabenkernplatte collagiert, 150 x 80 cm, Privatsammlung Bochum; Quelle: Hoeps/Hoppe-Sailer, ebd., 250.

Abb. 8: Lucio Fontana, Concetto spaziale, 1960, Öl auf Leinwand, 80,5 x 65 cm, Kunstsammlungen der Ruhr-Universität Bochum/Sammlung Moderne; Hoeps/Hoppe-Sailer, ebd., 134.

Abb. 9: Giuseppe Spagnulo, Ferro spezzato – Diagonale, 1977, Stahl, 210 x 233 x 32 cm, Schlosspark Haus Weitmar, Bochum; Quelle: Hoeps/Hoppe-Sailer, ebd., 115.

Abb. 10: Anish Kapoor, Wound, 2005, Papier, Farbe, 27,9 x 51,4 x 76,8 cm, Atelier Anish Kapoor; Quelle: Hoeps/Hoppe-Sailer, ebd., 164.

Abb. 11: Mark Wallinger, Ecce Homo, 1999, mit Harz gebundener weißer Marmorstaub, Blattgold, lebensgroß, Courtesy: Hauser & Wirth, Zürich; Quelle: Hoeps/Hoppe-Sailer, ebd., 184.