

## VII Compassio – Mitleiden

In Anleitungen zur Passionsmeditation, die aus dem späten Mittelalter überliefert sind,<sup>1</sup> führt der Weg der *Memoria passionis* von der *Imaginatio* zur *Imitatio*. Ziel dieses Weges ist die Nachahmung des Leidens und des Todes Jesu; die Meditation zielt auf eine Bildwerdung des Meditierenden. Dieser Weg beginnt mit lebendigen und intensiven Anschauungen des Passionsgeschehens: Das Bild des leidenden Jesus wird dem Betrachter durch ausdrucksstarke Bilder und schließlich durch innere Vorstellungen eingepägt. Der Fortgang der Meditation ist auf allen Stufen durch Kategorien des Bildlichen geprägt. Er setzt bei Bildern ein, weil der Meditierende am Ende selbst zum Bild werden soll.

Dieses Verfahren versteht sich keineswegs als Gegensatz oder gar als Kompensation vernunftgeleiteter theologischer Reflexion, deren biblische, historische, systematische und praktische Einsichten sich durchaus in den Weg der Meditation integrieren lassen. Andererseits zielen die Anleitungen zur Passionsmeditation nicht auf begriffliche und argumentative Abstraktion, wie sie in den theologischen Traktaten entfaltet wird. Die Meditation konzentriert sich vielmehr strikt auf das Gebiet des Bildlichen, auf dem systematisch ein eigenes methodisch reguliertes Verfahren zur Gewinnung von Einsicht, aber auch von Haltung entwickelt wird. Aus heutiger Sicht kann man darunter vielleicht am ehesten eine Form der Ergänzung und der Erweiterung begrifflich-diskursiv orientierter Vernunft verstehen.

Methodische Systematik wie eigene Rationalität der Passionsbetrachtung werden deutlich in jener Stufe der Meditation, die den Übergang zwischen der *Imaginatio* und der *Imitatio* gewährleistet: Die *Compassio* führt den Betrachter zu einer persönlichen Teilhabe an den Darstellungen der äußeren wie der inneren Bilder, um ihm von dort aus die Identifizierung mit dem Dargestellten zu erschließen. Die Intensität und Lebendigkeit des bildlichen Ausdrucks sucht ihre Resonanz im Affekt des Betrachters, der von der Darstellung ergriffen wird und sich in das Bildgeschehen hineinziehen lässt. Wollte man über die Stufe der *Compassio* mithilfe moderner Begrifflichkeiten weitere Klarheit gewinnen, so wäre sie vielleicht am besten als Gefühl zu bestimmen, das sich als Nähe zwischen Bild und Betrachter artikuliert und die Betrachtung schließlich am Bildgeschehen teilnehmen lässt.<sup>2</sup>

Das Gefühl ist nach diesen modernen anthropologischen Konzepten – die ihre Wurzeln in der Frühromantik haben – ein analog zum Vermögen des Verstandes vorgestelltes Organ der Erkenntnis, das aber eben nicht auf die Grenzen diskursiver Verstandeserkenntnis beschränkt ist, sondern darüber hinaus damit rechnet, vom Bild in einer für die Erkenntnis, aber auch für das Handeln relevanten Weise berührt zu werden. In diesem Sinne beansprucht das Gefühl das Reflexionsvermögen sowohl in erkenntnistheoretischer

1 Vgl. THOMAS LENTES: Gebetbuch und Gebärde. Religiöses Ausdrucksverhalten in spätmittelalterlichen Gebetbüchern aus dem Dominikanerinnen-Kloster St. Nikolaus in undis zu Straßburg (1350-1550), Münster 1996.

2 Dieser Begriff der *Compassio* ist deshalb von seinen sozialphilosophischen Bedeutungen zunächst zu unterscheiden – womit Wechselbeziehungen nicht ausgeschlossen sind. Vgl. KÄTE HAMBURGER: Das Mitleid, Stuttgart 1985, wie auch das theologische Programm der ‚Neuen Politischen Theologie‘: JOHANN BAPTIST METZ/LOTHAR KULD/ADOLF WEISBROD (Hg.): Compassion. Weltprogramm des Christentums, Freiburg 2000; JOHANN BAPTIST METZ: Memoria Passionis. Ein provozierendes Gedächtnis in pluralistischer Gesellschaft, Freiburg 2006; INGOLF ULRICH DALFERTH/ANDREAS HUNZIKER (Hg.): Mitleid (Religion in Philosophy and Theology, Bd. 28), Tübingen 2007; zur Einführung: EDMUND ARENS: Passion und Compassion. ‚Erinnerung‘ in der Neuen Politischen Theologie, in: Orientierung 72 (2008), 238-241; in kulturgeschichtlicher Perspektive jetzt: SIGRID WEIGEL: Compassio, in: CHRISTINE BLÄTTLER/ERIK PORATH (Hg.): Ränder der Enzyklopädie, Berlin 2012, 21-29.

als auch in ethischer Hinsicht. Das Gefühl erscheint deshalb geeignet, den Weg von der Betrachtung des Bildes (*Imaginatio*) zur Bildwerdung des Betrachters (*Imitatio*) in allen Dimensionen seiner Person anzuleiten.

Die Präsentation der Wunde mit ihren Strategien der Verlebendigung, der Zuspitzung und der Intensivierung ihres Bildgegenstandes bestimmt nicht nur die Disposition der bildlichen Komposition und die Entwicklung eigener Bildformen, vielmehr lenkt sie auch den Blick und konstituiert den Betrachter in seiner Haltung dem Bild gegenüber.

Die kleine Tafel aus Sienesischer Schule (Kat.-Nr. 73) zeigt im Zentrum den Gekreuzigten. Das Blut aus seiner Seitenwunde ergießt sich in die Leere des Bildraums. Das Rot dieses Blutes wird bekräftigt durch die Gewänder der drei Figuren, die um das Kreuz versammelt sind: leuchtender bei den beiden Marien, gedeckter und variierend bei Johannes. Alle drei übertragen am Leitfaden der Farbe des Blutes die *Imaginatio* der Wunde in exemplarische Haltungen der *Compassio* unter dem Kreuz: Die stumme Geste des Zeigens auf den Gekreuzigten, die keiner weiteren Erläuterungen bedarf, um den Schmerz mitzuempfinden, von dem die Gesichtszüge Marias gezeichnet sind; die kniende, innige Umarmung des Kreuzesstamms, an dem das Blut herunterrinnt; die Verhüllung des Blicks angesichts des Offensichtlichen, das zugleich unfassbar für alle Vorstellungskraft ist. Dem Betrachter werden im Bild drei *Exempla* seiner Trauer vor dem Bild gewiesen, zugleich auch drei Stationen auf seinem Weg der *Compassio*.

Die *Pietà* ist neben der *Imago pietatis* wohl die prominenteste Bildform, die aus dem Bemühen hervorgegangen ist, durch Bilder Wege der *Compassio* anzubahnen. Wie immer die historischen Ursprünge dieser Bildform zu beurteilen sein mögen,<sup>3</sup> so ist diese Form selbst doch jedenfalls als ein gebrochenes Echo auf die thronende Madonna zu verstehen, deren Schoß wiederum ihrem Sohn als Thron dient. In der *Pietà* ist dieser Madonna alle hieratische Statuarik genommen, und die Idylle von Mutter und Kind ist in ihr erschütterndes Gegenbild verkehrt: Das Kind wird zum Leichnam; der leblose Körper des erwachsenen Sohnes sprengt die Dimensionen des Thrones, als welcher der Schoß Marias vormals diente. Bei der *Pietà* in diesem Raum (Kat.-Nr. 71) scheint der leblose und verrenkte Körper Jesu gerade vom Schoß zu gleiten – dem Betrachter entgegen. Der Blick Marias appelliert nicht an den Betrachter, sondern berührt ihn durch seine abgewandte Versunkenheit, die sich nicht einmal dem toten Sohn auf ihrem Schoß zuwendet. Die Affizierung des Betrachters geschieht kaum durch Mimik und Gestik, dafür umso mehr durch die Komposition der Figuren. Die recht flach gehaltene Skulptur bildet ein Dreieck, dessen Zweidimensionalität durch den waagrecht quer vor Marias Brust gelegten linken Arm Jesu noch unterstrichen ist. Oberhalb konzentriert sich der Blick auf eine Büste Marias. Die Zone unterhalb des Armes ist vom toten Körper Jesu bestimmt, der gerade vom rechten Oberschenkel Marias gehalten wird, der aber zugleich auch in Richtung auf den Betrachter gewendet ist, während sein rechter Arm bereits vom Schoß Marias herabgesunken ist. Das Entgleiten des Körpers Jesu vom Schoß der Mutter wird anschaulich und unabweisbar. Durch die Wendung des Körpers Jesu wird diese Bewegung verstärkt und weniger auf das ‚Woher‘ (den Schoß Marias) als auf das ‚Wohin‘ bezogen: Auf den Betrachter, der vom toten Jesus in einer Weise körperlich affiziert wird, der er nicht ausweichen kann. Wie um die zwangsläufige Notwendigkeit

3 Vgl. WILHELM PINDER: Die dichterische Wurzel der *Pietà*, in: Repertorium für Kunstwissenschaft 42 (1920), 145-163.

dieser Bewegung auf den Betrachter hin zu unterstreichen, greift die Linke Jesu den Oberarm Marias, ohne sich doch halten zu können, erfasst die Linke Marias den Oberkörper Jesu, jedoch eher kraftlos und in der Art einer Berührung, die das Hinabgleiten des Leichnams nicht verhindern kann.

Die körperlichen Dimensionen von Affekten und Gefühlen sind für die Kunst in Moderne und Gegenwart ein Thema von kaum zu überschätzender Bedeutung. In großer Nähe zum Modell der *Compassio* lassen sich diese Dimensionen etwa bei Arnulf Rainer beobachten. Den Übergang zur *Imitatio Christi* mag man bei ihm für fraglich halten; Rainers Verbindungen zur christlichen Glaubensüberlieferung sind jedenfalls durchaus kritisch, komplex und eigener Untersuchungen bedürftig.<sup>4</sup> Deutlicher sind seine Anknüpfungen bei christlichen Bildtraditionen: Seine Malerei lässt sich von Fotografien christlicher Bildwerke affizieren; in der Werkgruppe *Fingermalerei Kreuzübermalung* (Kat.-Nr. 72)<sup>5</sup> bestimmen die Abmessungen zweier rechtwinklig gekreuzter Malflächen den Aktionsradius der gestisch impulsiven Farbverteilung. Rainers Malerei zwischen spontaner Heftigkeit und gekonntem Kalkül ist nicht leicht zu bestimmen, doch lässt sie sich vielleicht gleichwohl als körperlicher Ausdruck einer Art von *Compassio* beschreiben, die – in den Übermalungen – auf die körperliche Affizierung durch Reproduktionen von Bildwerken reagieren. Arnulf Rainer malt Bilder der Passion – im doppelten Sinne des Wortes: Sie sind Niederschlag einer leidenschaftlich expressiven Selbstverströmung und zugleich der Ohnmacht und des Leidens angesichts der Unmöglichkeit, das Malen einmal zu einem guten Ende führen zu können. Der Berührung durch diese Malerei der Passion kann sich der Betrachter kaum entziehen.

Das *Gefäß für die Krankenversehung* (Kat.-Nr. 75) stammt eigentlich nicht aus dem theologischen Zusammenhang der *Compassio*, sondern aus dem der *Misericordia*, deren ‚Werke‘ die ethische Seite der Nachfolge kennzeichnen: Es birgt in der Mitte unter dem Bild des *Schmerzensmannes* die Hostie und im linken Dreipass unter dem Symbol des Evangelisten Markus wohl das Öl der Krankensalbung. Die Sorge um die Kranken und Sterbenden gehört seit frühester Zeit zum Kernbereich christlicher Verantwortung. Dieses Gefäß, das eingerahmt von den Evangelistensymbolen in vier Dreipässen die *Imago pietatis* zeigt, stellt die Verbindung zwischen *Misericordia* und *Compassio* her. Zum einen führt es die *Misericordia* auf die *Compassio* zurück: Auch die Werke der Barmherzigkeit haben ihren Grund in der *Imitatio Christi*. Andererseits steht das Werk der Barmherzigkeit, dem dieses Gefäß zugehört, im Dienste derer, denen die *Imitatio Christi* bis in den Tod unmittelbar bevorsteht.

Der *Christus am Kreuz* von George Grosz (Kat.-Nr. 74) vermag kaum, eine *Imitatio* seines Leidensweges anzuregen. Trotz der drastischen Leidensdarstellung haben Blätter wie dieses Grosz im Gegenteil den Vorwurf der Gotteslästerung eingetragen. Aus der jämmerlichen Figur, die dieser Jesus abgibt, kann man dann die Haltung der umstehenden Menschen ableiten, bei denen sich *Compassio* in Spott und Hämie gewandelt hat. Aber vielleicht verhält es sich auch genau umgekehrt: Diese Menschen im uniformierten Überlegenheitsgefühl hatten schon zuvor keinerlei Erwartungen gegenüber dem, den sie dilettantisch ans Kreuz nagelten. Nun durchstoßen sie mit dem Bajonett seine Hüfte. So haben sie den Gekreuzigten zu

4 Vgl. REINHARD HOEPS: Auslöschung und Inkarnation. Religion und Malerei im Werk von Arnulf Rainer, in: DERS. (Hg.): Arnulf Rainer. Auslöschung und Inkarnation (Kat. Ausst.: Arnulf Rainer. Auslöschung und Inkarnation, 26. Juni - 5. September 2004, Münster: Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte), Paderborn 2004, 23-116.

5 Vgl. den Beitrag von Antonia Koch und Gesine Emmerich in diesem Band.

dem gemacht, als der er dem Betrachter erscheint. Dieses Blatt enthält keine Gotteslästerung, sondern entwirft gesellschaftskritisch ein Zerrbild der *Compassio*.

REINHARD HOEPS