

II Transfixus – Durchbohrt

Die prominenteste aller Wunden der abendländischen Kulturgeschichte ist die Seitenwunde Jesu. Die Durchbohrung der Seite mit der Lanze, die nicht in Tötungsabsicht erfolgte, sondern der Sicherstellung des Todes diente (Joh 19,33-37), hat nicht nur eine überaus reiche Wirkungsgeschichte auch über den engeren Raum des Christlichen hinaus entfaltet, sondern auch eine bestimmte Form der Wunde favorisiert: Eine Wunde – das ist die Durchbohrung des Körpers, dessen Oberfläche durch einen Stoß durchbrochen und gestört wird. Das den Körper überspannende Kontinuum der Hautoberfläche wird – wenn auch nur an einem einzigen Punkt – unterbrochen und so die Integrität des ganzen Körpers ge- oder gar zerstört.

Hinter dieser Idee von Wunde stehen bestimmte Vorstellungen der menschlichen Anatomie, die zugleich aber auch fundamentale bildnerische Fragestellungen berühren: Unmittelbar solche der Bildhauerei, durchaus aber auch der Körperdarstellung in Malerei und Zeichnung. Von welcher Brisanz solche bildnerischen Fragen der Wundendarstellung sind, zeigt exemplarisch ein Blick auf Skulptur und Plastik der Antike, in der die Darstellung selbst tödlicher Verwundungen den Primat der geschlossenen Körperoberfläche und der Integrität des Körpers dennoch unangetastet lässt.

Auch der Körper Jesu, über den der Tod nicht das letzte Wort behalten sollte, wird in der Darstellung nicht gänzlich der Todesverfallenheit überlassen. Aber unverzichtbar für die *Memoria passionis* sind ebenso die sichtbaren Wunden des Gekreuzigten, darunter vor allem die Seitenwunde. Die Integrität des Körpers und deren Bestreitung durch die Verletzung des Körpers treten deshalb in eine gewisse dialektische Spannung zueinander. Aufgabe der Darstellung ist es, diese Spannung jeweils in das Bildganze zu integrieren. Die Figur der *Imago pietatis* oder des *Schmerzensmannes* ist nicht nur ein bestimmter ikonografischer Typus der *Memoria passionis*, sondern auch ein Ort der Ausbildung unterschiedlicher Verfahren, dem Erfordernis dieser Integration der Gegensätze in anschaulicher Evidenz zu entsprechen.¹

Beim *Schmerzensmann* von Meister Tilman (*Imago pietatis*, Kat.-Nr. 43)² ist der gesamte Körper Jesu dazu eingesetzt, die Seitenwunde zu präsentieren. In klassischer Positur – mit Stand- und Spielbein – wölbt sich der Oberkörper über dem Lententuch vor, gerahmt von dem nach links und rechts beiseite geschobenen Mantel. In einem Offenbarungsakt wird dem Betrachter dieser Körper dargeboten. Jesu Linke liegt unter der Seitenwunde, die ansonsten eher beiläufig erscheinen würde, und misst sie mit Daumen und Zeigefinger aus.³ Der Blick unterstreicht diese Präsentation, doch der eigentliche Offenbarungsgestus ist

1 Aus der reichen Literatur zum Bildtypus des *Schmerzensmannes* vgl. insbesondere: ERWIN PANOFSKY: ‚Imago Pietatis‘. Ein Beitrag zur Typengeschichte des ‚Schmerzensmanns‘ und der ‚Maria Mediatrix‘, in: Festschrift für Max J. Friedländer zum 60. Geburtstag, Leipzig 1927, 261-308; HUBERT SCHRADER: Beiträge zur Erklärung des Schmerzensmannsbildes, in: HANS TESKE (Hg.): Deutschkundliches. Friedrich Panzer zum 60. Geburtstage (Beiträge zur Neueren Literaturgeschichte, Heft XVI), Heidelberg 1930, 164-182; HANS BELTING: Das Bild und sein Publikum im Mittelalter. Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion, Berlin 1981; CHRISTIAN HECHT: Der Schmerzensmann, in: ECKHARD LEUSCHNER/MARK R. HESSLINGER (Hg.): Das Bild Gottes in Judentum, Christentum und Islam. Vom Alten Testament bis zum Karikaturenstreit, Petersberg 2009, 128-152; MARIUS RIMMELE: Der verhängte Blick: Meister Franckes Hamburger Schmerzensmann und das Motiv des zweiten Vorhangs, in: DAVID GANZ/THOMAS LENTES (Hg.): Sehen und Sakralität in der Vormoderne (KultBild. Visualität und Religion in der Vormoderne, Bd. IV), Berlin 2011, 164-181.

2 Vgl. den Beitrag von Marika Janowiak in diesem Band.

3 Vgl. THOMAS LENTES: Die Vermessung des Christus-Körpers, in: CHRISTOPH GEISSMAR-BRANDI/ELEONORA LOUIS (Hg.): Glaube Hoffnung

ganz auf den Oberkörper konzentriert. Diesem Körper verleiht Meister Tilman eine vitale Anspannung und einen kraftvollen Ausdruck gerade deshalb, um die Seitenwunde wirkungsvoll in Szene zu setzen. Auch der Oberkörper des offensichtlich toten, gleichwohl aber aus seinem Grab aufragenden *Schmerzensmannes* einer griechischen Ikone (*Christus im Grabe*, Kat.-Nr. 46)⁴ ist kräftig ausgebildet, jedoch in einem sehr strengen, ornamentalen Sinne. Diese Strenge prägt auch den Kopf wie darüber hinaus den gesamten symmetrischen Bildaufbau. Die Seitenwunde sowie die Wunden an den gekreuzten Händen stechen durch ihren farblichen Kontrast heraus, bleiben aber im ornamentalen Ganzen des Bildfeldes fest verankert. Obwohl das Blut aus ihnen herausfließt, sind diese Wunden doch nicht mit realen körperlichen Verletzungen vergleichbar. Sie scheinen in den Körper wie in eine Fassung eingesetzt. Dennoch dominiert die Unversehrtheit des Körpers diese Wunden nicht schlechthin. Vielmehr werden beide durch die strenge Ornamentalität der integralen Bilddisposition zusammengeführt. Diese Disposition zeigt zugleich an, dass es sich bei dem Dargestellten nicht um eine irdisch vorzustellende Wirklichkeit handelt. Die Ikone bringt vielmehr Ansichten einer himmlischen Wirklichkeit zur Anschauung. Das Bild von Lovis Corinth (Kat.-Nr. 45) zeigt das Gegenmodell zu dem seine Wunden weisenden *Schmerzensmann*: Einen der beiden Schächer, die mit Jesus gekreuzigt wurden, deren Seite aber nicht durchstoßen wurde (Joh 19,31f) und denen in ihrer Darstellungstradition auch die Wunden der Nägel an Händen und Füßen vorenthalten wurden. Corinth malt diesen unversehrten Körper am Kreuz durch die Untersicht in einer heroischen Überhöhung, wie sie gemäß den Texten der Evangelien allenfalls Jesus zukäme. Die Nabsicht von der Seite rückt diesen Körper in die Nähe der akademischen Tradition der Aktmalerei, die auf das Studium realer Körper zielt und deren Realität zum Maßstab der Malerei erhebt. Umso stärker hebt Corinth hervor, dass es die Malerei ist, die diesen Maßstab ergreift. Körper und Kreuzesbalken unterscheiden sich bei ihrer Orientierung am Maßstab der Lebensnähe in eine offenerere und eine geschlossenerere Form des Malduktus. Und auch noch die dichtere Malerei der Körperoberfläche ist durch eine latente Differenz zwischen realistischer Abbildhaftigkeit und den Farbvalours bestimmt, aus deren Facetten sich der Inkarnatton zusammensetzt. Corinth wählt für seine Studie über Lebensnähe und Malerei ausgerechnet eine biblische Szene, in der die Spannung von unwiederbringlicher Vergangenheit und der Pflicht zur Aktualisierung in der jeweiligen Gegenwart Tradition hat. In dem Maße, in dem Corinth gerade anhand des neutestamentlichen Bildthemas an der Aufhebung der Grenzen zwischen Kunst und Leben arbeitet, entwickelt er die Malerei zu einer eigenständigen Form der Artikulation, die von dem, was sie zum Ausdruck bringt, abzuheben ist. Die Nähe zur Lebenswirklichkeit wird durch eine ambitionierte und hoch ausdifferenzierte Malerei gewährleistet. Der *Versperrte* von Georg Baselitz (Kat.-Nr. 47)⁵ lässt sich als eine moderne Brechung des christlichen *Schmerzensmannes* verstehen.⁶ Ein aus den Fugen geratener Held in einer Art Felduniform mit kurzen

Liebe Tod (Kat. Ausst.: Glaube Hoffnung Liebe Tod, 15. Dezember 1995 - 4. Februar 1996, Wien: Kunsthalle), Wien 1995, 144-147.

4 Vgl. den Beitrag von Angelika Böttcher in diesem Band.

5 Vgl. zu Baselitz wie auch zum *Versperrten* im Zusammenhang der Werke dieses Raumes den Beitrag von Pia Honikel in diesem Band.

6 Vgl. GERALD SCHRÖDER: Schmerzensmänner. Trauma und Therapie in der westdeutschen und österreichischen Kunst der 1960er-

Hosen. Die rechte Hand steckt in einer Falle und blutet – anstelle der Nagelwunden an den Händen Jesu? An der Stelle der Seitenwunde: eine aufgesetzte Hemdtasche. Der Stiel an der Falle bildet eine Barriere gegenüber dem Betrachter und teilt den Körper des Helden dort, wo die Oberkante des Sarges den Blick auf den Oberkörper des in seinem Grab stehenden Jesus freigibt. Der Oberkörper des *Versperrten* ist geradezu eine Inversion des *Schmerzensmannes*, wie ihn die kretische Ikone bietet. Anstatt die Wunde zu zeigen, ist sie in der Falle verborgen, zu erschließen nur aus den herabfließenden roten Flecken, die an Blutstropfen denken lassen. Obwohl man sie nicht sieht, wirkt diese Wunde schmerzhafter als das aufgesetzte Rot der Ikone, auch wenn der Held sich nichts anmerken lässt. Sein Oberkörper ist kurzärmelig bekleidet, erscheint darin aber weitaus entblößter als der Oberkörper Jesu in seiner unbekleideten, aber umso geschlosseneren Gestalt. Die derangierte Bekleidung des *Versperrten* ist lediglich eine Funktion der Malerei, welche die Oberfläche des Körpers überall in einen Zustand der Auflösung versetzt, ohne dass sich hinter dieser Oberfläche ein solider Kern zumindest erahnen ließe. Die Definition der Wunde als punktuelle Durchstoßung eines Körpers ist hier in ihr Gegenteil umgeschlagen.

Lucio Fontana hat mit seiner physischen Durchstoßung der Leinwand ebenfalls die Vorstellung eines hinter der Oberfläche verborgenen festen Kerns destruiert – um eine weitaus offenere Vorstellung zu propagieren: Die des hinter der Haut der Leinwand sich öffnenden endlosen Raumes. Die Stelle des fest umrissenen Körpers wird durch den unbegrenzten Raum eingenommen. An dieser Idee war auch schon die christliche Passionsfrömmigkeit interessiert, wenn sie die Seitenwunde als Durchgang zur Erlösung, auch als Quelle, aus der göttlicher Beistand hervortritt, zu verstehen suchte (s. Raum III) – eine Verbindung zwischen dem Irdischen und dem Himmlischen, die hinter dem schmalen Spalt zugleich vor dem Blick verbirgt, was sie eröffnet. Fontanas Werk *Concetto spaziale* (Kat.-Nr. 44)⁷ ist für die passionstheologische Perspektive von besonderem Interesse, insofern hier die Öffnung nicht mit elegantem Streich der Klinge gekonnt gesetzt ist, sondern die vehement gewaltsame und verletzende Durchstoßung der Oberfläche an dieser Oberfläche selbst sichtbar wird. Als Ort einer Öffnung ist dieses Bild zugleich zu lesen als das Resultat einer gewaltsamen Tat. Mit der anschaulichen Textur der Oberfläche werden auch der Akt und der Akteur thematisch, die eine solche Textur zuwege gebracht haben. In diesem Sinne kann man vielleicht mit Blick auf diese Kunst Fontanas den anthropomorph metaphorisierenden Ausdruck der *Verletzung* und der *Wunde* verwenden.

REINHARD HOEPS

Jahre. Baselitz, Beuys, Brus, Schwarzkogler, Rainer, München 2011.

7 Vgl. GERMANO CELANT: From the Open Wound to the Resurrected Body: Lucio Fontana and Piero Manzoni, in: EMILY BRAUN (Hg.): Italian Art in the 20th Century. Painting and Sculpture 1900-1988, München/London 1989, 295-299.