

Bilder der Wunde

REINHARD HOEPS

Bildreligion

Das Christentum ist eine Religion des Bildes. Seit dem 3. Jahrhundert sind Christen bestrebt, ihrem Glauben in Bildern Ausdruck zu verleihen. Biblische Personen, Erzählungen und Bedeutungen sind nicht nur in Legenden entfaltet und in lehrhaften Texten ausgelegt, sondern auch in Bildern zur Darstellung gebracht worden. Oft haben sich diese Bilder als eindrücklicher erwiesen als die Texte. Bildliche Schilderungen des Stalles in Bethlehem etwa (Lk 2,7) konnten genauere, auch reichere, sowohl Verstand als auch Sinne und Gefühl ansprechende Vorstellungen von der Menschwerdung Gottes eröffnen, als dies den meisten diskursiven theologischen Erörterungen zur Inkarnation möglich war. Ein Bild, nämlich das Bild des Gekreuzigten, ist sogar zum Wahrzeichen und Inbegriff des christlichen Bekenntnisses überhaupt geworden. Letztendlich unterschätzt man das Vermögen der Bilder, wenn man sie lediglich als Ausdruck von Glaubensüberzeugungen versteht, die in einer nachträglichen Weise – etwa zu erbaulichen oder belehrenden Zwecken – die eigentlichen Glaubensinhalte bloß illustrieren. Eine Religion des Bildes ist das Christentum vielmehr vor allem deshalb, weil Bilder die Vorstellungen und Glaubensüberzeugungen nicht nur zum Ausdruck bringen, sondern auch nachhaltig prägen. Bilder wecken Empfindungen, evozieren innere Bilder, steuern Gebetshaltungen, in Kirchengebäuden geben sie Wege vor. Darin und darüber hinaus bieten sie dem Nachdenken über Glaubensinhalte wegweisende Vorstellungen an; sie sind wirksam als Ausgangspunkt wie Prägung der theologischen Reflexion. Dies zumal dort, wo dem theologischen Nachdenken die exakt definierten Begrifflichkeiten fehlen: Wie anders etwa soll man verantwortliche und überzeugende Vorstellungen vom Jenseits, *vulgo*: Himmel, entwickeln, die nicht nur leere Abstraktion oder gar Karikaturen ihrer selbst sind, sondern menschliche Erwartungen in Betracht ziehen und diese wiederum an der Unvorstellbarkeit des Erwarteten messen? Wie könnte man ohne bildliche Ideen den vom Tode auferstandenen Jesus Christus denken, *sitzend zur Rechten des Vaters* – selbst dann, wenn man diese Bilder durchaus einer skeptischen Betrachtung für würdig erachtet? Nicht obwohl, sondern gerade weil wesentliche Elemente des christlichen Glaubens die menschliche Vorstellungskraft übersteigen, weiß sich dieser Glaube auf Bilder angewiesen. In diesem Sinne ist das Christentum eine Religion des Bildes.

Bilderstreit

Gegen diese These spricht allerdings ein prinzipieller Einwand. Er betrifft den religiösen Bedeutungsanspruch solcher bildlichen Darstellungen: Kann man etwa den Bildern des Himmels oder gar des Auferstandenen wirklich trauen, oder sind sie nicht doch bloße Einbildungen, gemacht von Menschenhand, ohne jede visuelle Erfahrung davon, wie es sich in Wirklichkeit verhält? Bilder geben nur einen Schein zu sehen, nicht die Wirklichkeit – so lautet der prominente Vorwurf, der weit hinter das Christentum bis in die Philosophie Platons zurückreicht. Dem Gott Israels wird sogar ein Verbot all dieser Bilder zugeschrieben, die vorgeben, etwas Göttliches zur Darstellung zu bringen (Ex 20,4-6; Dt 5,8-10). Unter den Motiven,

die im Alten Testament das Verbot der Gottesbilder begründet und bekräftigt haben, hat die Warnung vor der Auslieferung an den bloßen Schein eine hohe Bedeutung. In der Konsequenz dieses Bilderverbotes scheint die Grenze der bildlichen Darstellung genau dort gezogen werden zu müssen, wo das menschliche Fassungsvermögen überschritten wird. Weil und insofern der Glaube die menschliche Vorstellungskraft überschreitet, sind Bilder aus religiösen Zusammenhängen gerade auszuschließen. Das Christentum soll und kann demnach keine Religion des Bildes sein. Die Bildergegner der spätantiken Bildkonflikte, der mittelalterlichen Kontroversen um die Sakramente, der reformatorischen Bilderstreitigkeiten und noch manche Theologen im Zeichen der Aufklärung setzen das Wort, das Sakrament oder auch die Geschichte als Medien der göttlichen Offenbarung an die Stelle des durch das menschliche Fassungsvermögen begrenzten Bildes und bewahren die religiöse Bildabstinenz mit den vielfältigsten vernünftigen Argumenten.

Und doch ist das Christentum letztendlich dennoch Bildreligion geblieben: Nicht im Sinne einer überall überbordenden Bilderflut, wohl aber als deutliche Prägung des religiösen Bewusstseins durch die Bilderfrage. An der Beurteilung der Bilderfrage entscheidet sich die alles entscheidende Frage nach der angemessenen und angemessen reflektierten Vorstellung von Gott in seiner Beziehung zur Welt und somit die Frage nach der ‚wahren‘ Religion. Insbesondere die Kontroversen zwischen protestantischer und katholischer Konfession und mehr noch die Auseinandersetzungen zwischen den verschiedenen Strömungen und Gruppen der Reformation bezeugen diese besondere Brisanz der Bilderfrage im Christentum, die in ihren divergierenden kulturellen Prägungen durchaus heute noch sichtbar ist. Ob die unterschiedlichen theologischen Konzepte für oder gegen die Bilder eintreten: Das Christentum ist eine Religion des Bildes, weil die Bilderfrage für seine Selbstverständigung von entscheidender Bedeutung ist.¹

Religion des Schauens

Anders als etwa in Judentum und Islam ist allerdings im Christentum der Sinn für die theologische Brisanz des Bildes heute in den Hintergrund getreten. Theologische Einsicht wird in anderen Quellen gesucht als in Bildern oder im Streit um deren Legitimität. Wenn es über Bilder zu streiten lohnen soll, weil gerade in den Bildern und in ihrer Betrachtung grundsätzliche Fragen des christlichen Glaubens zur Debatte stehen, dann muss es in den Bildern um weitaus mehr gehen als um Angelegenheiten des Geschmacks, um die anschauliche Darstellung von Glaubenswahrheiten oder auch um die würdige Repräsentation kirchlicher Institutionen. Das Christentum ist vielmehr deshalb eine Religion des Bildes, weil und insofern es eine Religion des Schauens ist und weil das Schauen seine Entsprechung im Bild findet wie das Hören im Wort. Diesem Schauen sind Natur und Liturgie die ursprünglichen Formen des Bildlichen. Dem ‚Hören des Wortes‘² entspricht ein ‚Schauen der Gestalt‘³, das zum einen darauf gerichtet ist,

1 Zur Geschichte dieser Selbstverständigung vgl. REINHARD HOEPS (Hg.): Handbuch der Bildtheologie, Bd. I: Bild-Konflikte, Paderborn 2007.

2 Unter diesem Leitwort ist die sogenannte ‚anthropologische Wende‘ in die Theologie eingeführt worden; vgl. exemplarisch:

KARL RAHNER: Hörer des Wortes. Zur Grundlegung einer Religionsphilosophie. Neu bearbeitet von JOHANN BAPTIST METZ, München 1963.

3 So der Titel des ersten Bandes der monumentalen theologischen Ästhetik von HANS URS VON BALTHASAR: Herrlichkeit. Eine theologische Ästhetik (3 Bände in 8 Teilbänden), Bd. I: Schau der Gestalt, Einsiedeln²1961.

sichtbare Spuren Gottes in seiner Schöpfung zu entdecken (Röm 1,20). An die Seite der Schriften des Alten und des Neuen Testaments tritt seit den frühen Tagen des Christentums das ‚Buch der Natur‘⁴ als Fundort göttlicher Offenbarung. Zum anderen hat sich die Liturgie der Sakramente zum Ort des Schauens entwickelt: Der sichtbar evidenten Gestalt der sakramentalen Gegenwart Jesu Christi. Diese visuellen Erfahrungen in Natur und Liturgie sind dabei durchaus von einem selbstkritischen Bewusstsein zwischen dem Sichtbaren und dem im Sichtbaren unsichtbar Bleibenden geprägt: Es sind ‚Spuren‘ und ‚Vor-Schein‘, die zu sehen sind, denn „jetzt schauen wir in einen Spiegel und sehen nur rätselhafte Umrisse, dann aber schauen wir von Angesicht zu Angesicht.“ (1 Kor 13,12) Die irdischen Rätselbilder weisen voraus auf das Jenseits der Weltgeschichte, das als eine besondere Seherfahrung erwartet wird: Das Jenseits – das ist die unmittelbare Schau Gottes von Angesicht zu Angesicht; die Gemeinschaft mit Gott am Ende der Tage ist von visueller Evidenz. Das irdische Schauen steht in einer eschatologischen Fluchtlinie – in der konstitutiven und durchaus spürbaren Spannung von Ähnlichkeit und Unähnlichkeit.⁵ Trotz dieser endzeitlichen Perspektive hat das Schauen im Christentum der Moderne nur eine recht geringe Wertschätzung erfahren: Das ‚Schauen im Spiegel‘ wird als ein Defizit gegenüber dem ‚Schauen von Angesicht zu Angesicht‘ verstanden und nicht als eine spezifisch irdische Form gläubigen Schauens. Die Liturgiereform des zweiten Vatikanischen Konzils hat ihren Leitgedanken der *tätigen Teilhabe* (*Participatio actuosa*) gerade gegenüber einer Auffassung der ‚schauenden Teilhabe‘ profiliert.⁶ Die Identifizierung sichtbarer ‚Spuren‘ des Schöpfers in der Natur hatte bereits zuvor im Zusammenhang aufgeklärter Erkenntnis- und Vernunftkritik sowie des Niedergangs der Metaphysik ihre Argumentationskraft im Wesentlichen eingebüßt. Für die theologische Auseinandersetzung mit der kritischen Vernunft erschien die Sphäre des Wortes als das geeignetere Terrain.

Verglichen mit dem ‚Hören des Wortes‘ hat das ‚Schauen der Gestalt‘ in Theologie und Kirche der Moderne deshalb sehr viel weniger Aufmerksamkeit gefunden. Ausnahmen bestätigen die Regel. Ein schwindendes Vertrauen in die religiöse Evidenz des Visuellen hat im Christentum dann auch zu einem Bedeutungsverlust der Bilder und des Streits um Bilder geführt. Erst im Zuge der Neubesinnung auf die mögliche und auch die reale Erfahrungshaltigkeit theologischer Aussagen und ihrer wahrnehmungstheoretischen, körperbezogenen, phänomenologischen und ästhetischen Implikationen wird die Frage nach dem religiösen Potential visueller Erfahrung wieder dringend und findet ein neues Interesse, das sich zumal auf die Bilder als den genuinen Ort des Ausdrucks und der Prägung visueller Erfahrung richtet. In den Blickpunkt treten deshalb zum einen Werke der bildenden Kunst, insbesondere der Moderne und der Gegenwart, in denen das Potential der Visualität systematisch entfaltet und kritisch reflektiert wird, zum anderen aber natürlich ebenso die Visualitätskonzepte christlicher Bildtraditionen.

4 Zur Geschichte dieses Topos vgl. HANS BLUMENBERG: Die Lesbarkeit der Welt, Frankfurt a.M. 1981.

5 Diese Spannung gehört bereits für Johannes von Damaskus († um 750), einen der bedeutendsten Theologen im byzantinischen Bilderstreit, zu den Wesensbestimmungen des Bildes: „Was ist ein Bild? Ein Bild ist Ähnlichkeit, Beispiel und Ausformung von etwas, indem es das Abgebildete durch sich selbst zeigt. Keineswegs gleicht das Bild in jeder Hinsicht dem Urbild, d.h. dem Abgebildeten – denn das eine ist das Bild und das andere das Abgebildete –, und man sieht auf jeden Fall einen Unterschied zwischen ihnen, da das eine nicht dieses und das andere nicht jenes ist. (JOHANNES VON DAMASKUS: Drei Verteidigungsschriften gegen diejenigen, welche die heiligen Bilder verwerfen, III 16, hg. und eingeleitet von GERHARD FEIGE, übersetzt von WOLFGANG HRADSKY, Leipzig 1994, 104).

6 Vgl. etwa ROMANO GUARDINI: Vom Geist der Liturgie (1918), Freiburg 31957, bes. 56-70: „Liturgie als Spiel“ (später relativiert durch das ergänzende Kapitel „Der Ernst der Liturgie“, ebd. 71-85).

Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit

Um die Bedeutung zu verstehen, die dem Schauen in der Geschichte des Christentums zugewachsen ist, darf man das Schauen nicht auf die Entzifferung von Zeichen, Symbolen und ikonografischen Motiven reduzieren. Entsprechend werden sich die Bilder, die diesem Schauen korrespondieren, nicht mit den Funktionen der Illustration und der Repräsentation begnügen. Das Verfahren der Entzifferung würde lediglich darauf abzielen, dass am Ende eines mühseligen Weges die entschlüsselte Botschaft doch immerhin klar vor Augen läge, dass sich der Schleier, der die Bedeutung verhüllt, doch noch lüften ließe, wenn die Methoden dazu nur subtil genug wären. Am Ende obsiegt die vollkommene Sichtbarkeit, die doch eigentlich unter eschatologischem Vorbehalt steht.

Das echte Schauen hat es in seiner eschatologischen Spannung mit einer weitaus tiefer greifenden Dialektik zu tun, in der sich nicht einfach zwischen Sichtbarem und Unsichtbarem unterscheiden lässt. In der Welt der rätselhaften Spiegelbilder (1 Kor 13,12) treten Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit nicht einfach als Gegensätze auf. Sie haben vielmehr wechselseitig teil am jeweils anderen: Das Unsichtbare enthält Momente der Sichtbarkeit, wie etwa der den Blicken verborgene Gott gleichwohl in der sichtbaren Gestalt seiner Herrlichkeit (*Kabod, Doxa*) vor aller Augen erscheint. Umgekehrt zeigt die sichtbare Erscheinung in ihrer anschaulichen Gestalt, dass ihr Gehalt in dieser Sichtbarkeit nicht vollständig aufgeht, sondern dieser Sichtbarkeit zugleich entzogen ist. Bildwerke der christlichen Tradition, die sich dem Anspruch dieser in der religiösen Überzeugung begründeten Dialektik des Sichtbaren stellen, erfordern deshalb differenzierte Verfahren der Deutung, die durch Ikonografie und Ikonologie allein noch nicht erschöpft sind.

Während Zeichen und Symbol stellvertretend für ein abwesendes Bezeichnetes oder Symbolisiertes eintreten, kann in der Spannung von Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit das Unsichtbare zugleich als der Sichtbarkeit entzogen und im Sichtbaren wirklich gegenwärtig vorgestellt werden.⁷ Formen der ‚Präsenz im Entzug‘⁸ kennzeichnen die Betrachtung der Natur und vor allem die Liturgie der Sakramente: Ob die Wandlung von Brot und Wein in den Leib und das Blut Christi bei der Eucharistie geglaubt werden muss ‚trotz Natur und Augenschein‘⁹, oder ob sie im Rahmen der Liturgie sichtbare Evidenz gewinnt (und in diesem Falle: Wodurch) ist eine seit der Spätantike zentrale und umstrittene Frage der Sakramententheologie. Im Fluchtpunkt dieser Debatten steht der für das christliche Bewusstsein entscheidende Begriff der Inkarnation, insofern es nicht allein das Wort schlechthin war, durch das Gott zu den Menschen kam, son-

7 Zur Offenbarungstheologischen Grundlegung vgl. MICHEL DENÉKEN: Theophanie, Christophanie und Epiphanie des Gekreuzigten – Elemente theologischer Reflexion, in: REINHARD HOEPS (Hg.): Handbuch der Bildtheologie, Bd. III: Zwischen Zeichen und Präsenz, Paderborn 2014, 80-100; zur Realisierung der Spannung von Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit in mittelalterlichen Bildwerken vgl. HERBERT L. KESSLER: Ein rätselhafter Spiegel, in: ebd. 101-144.

8 Vgl. PHILIPP STOELLGER/THOMAS KLIE (Hg.): Präsenz im Entzug. Ambivalenzen des Bildes (Hermeneutische Untersuchungen zur Theologie, Bd. 58), Tübingen 2011.

9 Vgl. ULRIKE SURMANN/JOHANNES SCHRÖER (Hg.): Trotz Natur und Augenschein. Eucharistie – Wandlung und Weltsicht (Kat. Ausst.: Trotz Natur und Augenschein. Eucharistie – Wandlung und Weltsicht, 30. Mai - 15. August 2013, Köln: Kolumba [anlässlich des Nationalen Eucharistischen Kongresses in Köln]), Köln 2013; zur sakramententheologisch zentralen dogmengeschichtlichen Fragestellung zwischen Spätantike und Frühmittelalter: HANS JORISSEN: Wandlungen des philosophischen Kontextes als Hintergrund der frühmittelalterlichen Eucharistiestreitigkeiten, in: JOSEF WOHLMUTH (Hg.): Streit um das Bild. Das Zweite Konzil von Nizäa (787) in ökumenischer Perspektive, Bonn 1989, 97-111.

dem das Wort, das Fleisch geworden ist (Joh 1,14), dem also sichtbare und materielle Präsenz zugetraut werden muss. Durch die Inkarnation tritt Gott in die Sichtbarkeit, ohne doch das Unsichtbare seiner Göttlichkeit aufzugeben. Der Sohn „ist das Bild des unsichtbaren Gottes“ (Kol 1,15). Auch die Auseinandersetzungen um die Legitimität des Bildes im Christentum kreisen letztlich um das angemessene Verständnis der Inkarnation und die ihm bildtheologisch wesentliche Dialektik von Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit.¹⁰ Ist das Christentum eine Religion des Sehens und der Dialektik des Sichtbaren, so stehen die Bilder, mit denen sich der gelebte Glaube in diesem Sinne ausrüstet, im Streit der Interpretationen um das rechte Verständnis der Inkarnation. Das Bild kommt nicht umhin, selbst zum Austragungsort des Streits zu werden, in dem es steht. Deshalb wird es in seiner anschaulichen Gestalt die Spannung zwischen der Darstellung und der grundsätzlichen Undarstellbarkeit ebenso austragen wie es die Balance hält zwischen einer zur Präsenz gesteigerten Vergegenwärtigung des Dargestellten und dem theologischen Vorbehalt gegenüber der Idee einer unmittelbaren Gegenwart im Bild.

Imitatio

Das Christentum ist eine Religion, die nicht nur eine Fülle von Bildern hervorgebracht hat, sondern in der ebenso jedes Bild mit religiösem Anspruch grundsätzlich strittig ist und der Rechtfertigung bedarf. Nicht immer wird über die Bilder gestritten, doch in Zeiten religiöser Krisen und Umbrüche im Christentum sind stets auch die Bilder zur Streitsache geworden. Dieses Infragestellen hat gleichwohl nicht zur Dominanz eines bestimmten Bildtyps oder eines Darstellungsstils geführt, vielmehr ist aus dem Zusammenhang des christlichen Bekenntnisses im Laufe der europäischen Kulturgeschichte eine überaus große Vielfalt von Bildern hervorgegangen: Veranschaulichungen von biblischen und legendarischen Erzählungen, lehrhafte Darstellungen, fiktive Porträts Jesu Christi und von Heiligen, schließlich auch Annäherungen der Einbildungskraft an die Göttlichkeit Gottes und an seine Präsenz in der Welt. Diese Typen bildlicher Darstellung unterscheiden sich nicht nur in ihren Themen voneinander, sondern vor allem auch hinsichtlich ihrer Strategien der Vergegenwärtigung, der Korrespondenz zwischen Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit, der Auslegung des Theologoumenons der Inkarnation.

Von zentraler Bedeutung ist das Bild für das Christentum darüber hinaus dadurch, dass der Mensch selbst wesentlich durch Bildlichkeit gekennzeichnet ist: Gott hat ihn nach seinem Ebenbild geschaffen (Gen 1,26f); die theologische Anthropologie findet ihr Fundament in einem Konzept des Bildlichen.¹¹ Die Bestimmung dieses Konzeptes hat christologische Prägung, denn die Bildlichkeit des Menschen orientiert sich an dem, der das *Bild des unsichtbaren Gottes* ist (Kol 1,15). Die Realisierung der Gottebenbildlichkeit, die zugleich Grund und Ziel der menschlichen Existenz ist, bedeutet deshalb eine Ausrichtung dieser Existenz auf Jesus Christus.

10 Ich „bilde den unsichtbaren Gott nicht als einen unsichtbaren ab, sondern als einen, der um unsertwillen sichtbar geworden ist durch die Teilhabe an Fleisch und Blut. Nicht die unsichtbare Gottheit bilde ich ab, sondern das sichtbar gewordene Fleisch Gottes.“ (JOHANNES VON DAMASKUS: Drei Verteidigungsschriften (wie Anm. 5), III 6, 93).

11 Zu den theologischen und bildtheologischen Grundzügen dieses Konzeptes vgl. THOMAS PROPPER: Theologische Anthropologie, Bd. I, Freiburg 2011, 123-270; ALEX STOCK: Poetische Dogmatik: Schöpfungslehre, Bd. II: Menschen, Paderborn 2013, bes. 15-145.

Im Zusammenhang der europäischen Kunstgeschichte hat die Bestimmung des Glaubens als Nachfolge Jesu tiefe Spuren bis hinein in die Prinzipien der Bildkonstitution hinterlassen. Die synoptischen Evangelien spitzen diese Nachfolge zu auf die Selbstverleugnung der Jünger und die Orientierung an der Passion Jesu: „Jesus sprach zu seinen Jüngern: Wer mein Jünger sein will, der verleugne sich selbst, nehme sein Kreuz auf sich und folge mir nach. Denn wer sein Leben retten will, der wird es verlieren, wer aber sein Leben um meinetwillen verliert, wird es gewinnen.“ (Mt 16,24f; vgl. Mk 8,34f; Lk 9,23f) Wörtlich verstanden bedeutet diese Nachfolge weniger eine Befolgung von Anweisungen oder die Erfüllung von Geboten, sondern im eigentlichen Sinne das Aufsichnehmen des Kreuzes und somit eine Nachahmung der Passion Jesu: „Christus hat für euch gelitten und euch ein Beispiel gegeben, damit ihr seinen Spuren folgt.“ (1 Petr 2,21)

In diesem Sinne folgte (und folgt) man in Jerusalem den Stationen des Kreuzwegs Jesu; Mönche und Asketen zogen sich in die Einsamkeit zurück, um unter größten Entbehrungen die Nachahmung der Passion Jesu in größtmöglicher Intensität zu verinnerlichen. Nachfolge ist Nachahmung (*Imitatio*), die auf die Angleichung (*Conformitas*) der eigenen Person und Existenz an den Jesus der Passion zielt – eine radikale Verinnerlichung der Passion, die gleichwohl zu körperlichem Ausdruck drängt. So predigt Johannes Tauler: „Der Mensch soll in all seinem Tun in Liebe das ehrwürdige Kreuz und den gekreuzigten Christus vergegenwärtigen. Statt zu schlafen lege dich auf das Kreuz und stelle dir vor und begehre, dass der liebevolle Schoß dein Bett sei, das sanfte Herz dein Lagerkissen, die liebevollen Arme deine Bettdecke.“¹² Das Konzept der *Imitatio* denkt in Kategorien des Bildlichen. Taulers Einweisung in die Verinnerlichung der Passion greift auf ein Bildnis des Gekreuzigten zurück und bewirkt, dass der, welcher der Passion Jesu nachspürt, selbst zum Bild des Gekreuzigten wird. Dieses Konzept der *Imitatio* unterscheidet sich grundsätzlich von dem Ideal der *Imitatio*, wie es seit der Renaissance im Bereich der Kunst maßgeblich wurde: Die getreue Wiedergabe von Sichtbarkeitswerten der Gegenstände der Natur unter den Bedingungen des Bildes. Es geht der christlichen *Imitatio* nicht um eine Nachahmung der Natur, sondern um höchstmögliche Intensität der Erinnerung an die Passion Jesu: Nicht *Mimesis*, sondern *Memoria* gibt den Impuls, aus dem die Bildwerke hervorgebracht werden.

Freilich schließt *Memoria* die *Mimesis* nicht aus, und ein gewisses Maß an mimetischer Wiedererkennbarkeit in den Bildern ist notwendig, um die *Memoria* anzuleiten. Umgekehrt haben die Intentionen christlicher *Memoria* der künstlerischen *Mimesis* Darstellungsbereiche der Wirklichkeit erschlossen, die zuvor in der Antike gar nicht für darstellungswürdig erachtet worden waren. Dazu gehören die Wirklichkeiten des Alltäglichen, dann vor allem auch offene Gewalt, der Realismus von Leid und Schmerz, die Expressivität des zum Tode geschundenen Körpers, die im Zusammenhang der *Memoria passionis* Bildwürdigkeit erlangt haben.¹³

12 JOHANNES TAULER: Predigt 47; zitiert nach: KURT RUH: Geschichte der abendländischen Mystik, Bd. III: Die Mystik des deutschen Predigerordens und ihre Grundlegung durch die Hochscholastik, München 1996, 495f.

13 Vgl. ERICH AUERBACH: Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur (1946), Bern 1982. Für den Bereich der bildenden Kunst in Mittelalter und Früher Neuzeit: JEFFREY F. HAMBURGER: The Visual and the Visionary. Art and Female Spirituality in Late Medieval Germany, New York 1998; PETER PARSHALL: The Art of Memory and the Passion, in: The Art Bulletin 81 (1999), 456-472; CAROLINE WALKER BYNUM: Violent Imagery in Late Medieval Piety, in: Bulletin of the German Historical Institute 30 (2002), 3-36; SILKE TAMMEN: Dorn und Schmerzensmann. Zum Verhältnis von Reliquie, Reliquiar und Bild in spätmittelalterlichen Christusreliquiaren, in: BRUNO REUDENBACH/GIA TOUSSAINT (Hg.): Reliquiare im Mittelalter (Hamburger Forschungen zur Kunstgeschichte. Studien, Theorien, Quellen, Bd. V), Berlin 2005, 187-208; DIES.: Gewalt im Bilde: Ikonographien, Wahrnehmungen, Ästhetisierungen, in: MANUEL BRAUN/

Memoria passionis: Arma Christi

Es bedarf weit mehr als bloß mimetischer Illustrationen religiöser Gegenstände, um mit Bildern zur Andacht anzuleiten. So sind Bilder der Andacht zu einer eminenten Stärke des bildlichen Ausdrucks entwickelt worden, die den Bereich der mimetischen Bestimmung weit überschreitet. In den Bildern der *Memoria passionis* entfaltet sich ein bildsprachliches Potential, das sich aus den einschlägigen Textbezügeln löst und das weder durch die narrative Grundstruktur der Passionsüberlieferungen noch schließlich durch Konventionen eines zentralperspektivischen Bildaufbaus gedeckt ist. Um den Prozess der Erinnerung anzustoßen, werden ikonografische Motive in einer zuweilen bizarren Verkürzung aus ihrem szenischen Zusammenhang herausgerissen und unter eine Bildordnung eigener Art gestellt. So bringt etwa der Bildtyp der *Arma Christi* ikonografische Kürzel in eine vornehmlich ornamentale Ordnung, um den Weg der *Memoria passionis* zu eröffnen.

In der Darstellung der Heiligen Lanze mit den *Arma Christi* (Kat.-Nr. 56)¹⁴ bildet die Lanzenspitze die vertikale Mittelachse, was einerseits ihrer politischen Bedeutung als höchster Reichsreliquie entspricht, wodurch sie andererseits aber auch in höchster Genauigkeit, nämlich in ihrer tatsächlichen Größe, wiedergegeben werden soll. Um sie herum in kleineren und ganz unterschiedlichen Proportionen Folterwerkzeuge und andere Realien aus der Passionsgeschichte, auch beteiligte Personen in brustbildhafter Verkürzung, schließlich ganze Szenen wie der *Judaskuss* und die *Gregorsmesse*. In der rechten Bildhälfte sind die *Arma Christi* in einem symmetrischen Ornament angeordnet; in die Dornenkrone mit dem Herz Jesu im Mittelpunkt und den Emblemen der Hand- und Fußwunden sind Kreuz, Martersäule und Leiter strahlenförmig wie hineingesteckt. Textblöcke erläutern das Dargestellte, doch das Bild ist nicht auf die Funktion einer didaktischen Schautafel beschränkt. Die Lanzenspitze weist auf ein Gebet, das am oberen Bildrand die gesamte Breite der Bildfläche einnimmt und die vielfältigen Bildelemente mit ihren Erläuterungen unter sich zusammenfasst. Die Betrachtung mündet in eine Andacht.

Wegen dieses Übergangs von Belehrung in Andacht folgt die Ordnung der bildlichen Abkürzungen nicht der Chronologie der Passionsgeschichte Jesu. Die Bildzeichen der Erzählung (einschließlich ihrer sakramentalen Vergegenwärtigung) werden vielmehr auf Teilflächen des Bildfeldes aufgeteilt, um dort jeweils zu geometrisch organisierten Ornamenten koordiniert zu werden. Der lineare Erzählzusammenhang wird aufgelöst in eine dem Rechteck folgende Binnengliederung des Bildfeldes, in welcher der Blick sich im Netz der ornamentalen Struktur bewegt. Im Interesse der Andacht wird auf eine mimetische Darstellung von Szenen des narrativen Zusammenhanges verzichtet und durch eine davon im Grunde unabhängige Ordnung des Bildfeldes selbst ersetzt. An den *Arma Christi* zeigt sich, „wie die Aufgabe, Bilder für die Andacht zu sein, die Gestalt und Art dieser Bilder selbst prägt.“¹⁵ Dies gilt grundsätzlich und auch dort, wo der Bestand der Darstellungsgegenstände sich über den Kreis der *Arma Christi* hinaus erweitert. Selbst

CORNELIA HERBERICHS (Hg.): *Gewalt im Mittelalter. Realitäten – Imaginationen*, München 2005, 307-339; DIES.: *Blick und Wunde – Blick und Form: Zur Deutungsproblematik der Seitenwunde Christi in der spätmittelalterlichen Buchmalerei*, in: KRISTIN MAREK (Hg.): *Bild und Körper im Mittelalter*, München 2008, 85-114.

14 Vgl. den Beitrag von Anna Oppenhoff in diesem Band.

15 ROBERT SUCKALE: *Arma Christi. Überlegungen zur Zeichenhaftigkeit mittelalterlicher Andachtsbilder*, in: *Städel-Jahrbuch* 1977, 177-208; hier: 177; vgl. RUDOLF BERLINER: *Bemerkungen zu einigen Darstellungen des Erlösers als Schmerzensmann*, in: *Das Münster* 9 (1956), 97-117.

im Zusammenhang mit naturalistischen Darstellungen Jesu verlieren die *Arma Christi* mit der für sie charakteristischen abstrakt-ornamentalen Ordnung nicht ihren prägenden Einfluss auf den Bildaufbau. Weitere Bildformen der *Memoria passionis* bekräftigen die These von Robert Suckale.

Im Bild der Heiligen Lanze, das der andächtigen *Memoria* der Passion Jesu gewidmet ist, fehlt in auffälliger Weise eine repräsentative Darstellung des Protagonisten dieser Passionserzählung; er ist auf eine Abbeviatur seiner selbst reduziert wie die übrigen *Arma*. Die Bildzeichen erinnern den Jesus der Passion, indem sie ihn wie eine Leerstelle umkreisen. Die Bildzeichen verweisen auf einen geschundenen Körper, der selbst aber nicht gezeigt wird. Selbst im Zusammenhang mit naturalistischen Darstellungen Jesu verlieren die *Arma Christi* mit der für sie charakteristischen abstrakt-ornamentalen Ordnung nicht ihren prägenden Einfluss auf den Bildaufbau.

Urs Grafts *Schmerzensmann* (Kat.-Nr. 3) steht – im Kontrapost – auf einer perspektivisch organisierten Bühne vor seiner Gruft, doch in der oberen Bild- und Körperhälfte wird er in den abstrakten Raum der ihn umkreisenden *Arma* gestellt – die Zone des Körpers durch Lanze und Ysopstab scharf abgegrenzt, mit dem Querbalken des Kreuzes als oberem Abschluss. Hans Weiditz stellt seinen *Schmerzensmann* (*Ecce homo*, Kat.-Nr. 4) in die Weite einer Landschaft, rückt ihn aber im Kontrast zu dieser Weite ganz in den Vordergrund. Eine besondere Nähe wird durch den Blick Jesu gestiftet, der den Betrachter unmittelbar ansieht. Als Bildzone wird diese Nähe von der Weite der Landschaft durch die direkt hinter Jesu Rücken gekreuzten *Arma* der Lanze und des Ysopstabes eingerichtet, die zudem die beiden Diagonalen des Bildfeldes markieren. Das Zweigbündel und die Geißel unterstreichen diese Nahsicht, zumal der Querbalken des Kreuzes, von dem sie herabhängen, als räumliche Vermittlung zwischen der Nähe des Körpers und der Weite des Blicks in den Himmel der Landschaft im Bild fehlt. Der Hahn, mit einem Fuß auf dem Boden eines entfernten Hügels stehend, den anderen in die räumlich unbestimmte Bildfläche erhoben, kommentiert in seiner Durchbrechung der tiefenräumlichen Perspektivkonstruktion die Differenz zwischen dem mimetisch dargestellten Raum der Landschaft und dem abstrakten Raum der die Jesusgestalt rahmenden *Arma*. Das Gewand Jesu am Boden in der rechten Bildhälfte geht hinter dem Ansatz des Kreuzesstamms im Rücken Jesu nach links unmerklich in eine Hügelkette über. Mimetische und ornamentale Bildordnung sind in Andachtsbildern solcher Art (vgl. auch Kat.-Nr. 5 bis 17) ineinander verschränkt.

Memoria passionis: Imago pietatis

Die Entwicklung solcher Bildformen der Andacht wurde zum Metier der Kunst, seitdem mit der Renaissance die Hervorbringung von Bildwerken in einem eigenen, künstlerischen Selbstbewusstsein verankert wurde und die Künstler sich gegenüber den Zünften der Handwerker abzugrenzen begannen. Damit verbunden waren die Orientierung am Ideal der Naturnähe, die Ausbildung perspektivischer Raumkonstruktionen und mit ihnen auch die theoretische Selbstvergewisserung über Möglichkeiten und Grenzen bildlicher Darstellung.¹⁶

Auch die Bildformen der *Memoria passionis* traten unter den Horizont der auf ihre eigenen Bedingungen und auf das spezifische Potential des bildlichen Ausdrucks reflektierenden Kunst.

16 Für den Überblick vgl. MATTHIAS BLEYL: Der Schmerz als Thema der Bildenden Kunst – Darstellungsmöglichkeiten von der Renaissance bis heute, in: KLAUS BERGDOLT (Hg.): Schmerz in Wissenschaft, Kunst und Literatur, Hürtgenwald 2000, 70-93.

Groß und deutlich signiert Pietro Lorenzetti seine Darstellung der *Imago pietatis* (*Christus als Schmerzensmann*, Kat.-Nr. 53)¹⁷ unter dem ins Bild gemalten Rahmen. 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 wurde¹⁸: Der Typus des vor dem Kreuz oder in der Kufe aufrecht stehenden Jesus, der dem Betrachter seine Wundmale weist (vgl. Kat.-Nr. 46, 48, 63, 75). 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 in die Geschlossenheit eines Bildwerks integriert: Zugleich bewegendes Andachtsbild und *Finestra aperta*, wie Alberti das zentralperspektivische Bildkonzept der Renaissancekunst beschrieb.

Die Darstellung Jesu als *Schmerzensmann* ist ein bildliches Verfahren der Anleitung zur *Memoria passionis*. Ein Grundzug dieses Verfahrens liegt in Inszenierungen des Enthüllens und des Öffnens: In Gesten des Entbergens von Verhülltem wird der Körper Jesu dem Blick des Betrachters dargeboten. Dies geschieht umso eindrucksvoller, je konsequenter diese Gesten nicht nur illustriert, sondern zur Angelegenheit der bildlichen Komposition selbst erhoben werden. Öffnung und Entbergung greifen von der ikonografischen Ebene auf die der Disposition des Bildes selbst und seiner genuin bildsprachlichen Artikulationsmöglichkeiten über. Das Bild selbst greift auf und entfaltet, was die Wunde am Körper Jesu für die Andacht bedeutet. Die Wunde gibt das Prinzip, das in der Sprache der Bildlichkeit entfaltet und reflektiert wird.

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

18 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. Die Gregorsmesse im Mittelalter (KultBild. Visualität und Religion in der Vormoderne, Bd. III), Berlin 2007, 59-121.

Memoria passionis als Bildwerdung

Bilder sind für die Passionsfrömmigkeit von zentraler Bedeutung, weil und insofern das Gedenken des Leidens und des Todes Jesu wesentlich ein bildlicher Prozess ist.¹⁹ Bilder sind Instrumente der Nachfolge; sie sind Zugang zur *Imitatio* des Leidensweges Jesu, der durch sie der Andacht erschlossen wird. Sie sollen ermöglichen, dass ihr Betrachter dem Jesus der Passion selbst ähnlich wird.

Die *Memoria passionis* ist ein Akt der Bildwerdung und der Aneignung von Bildern. Äußere Bilder leiten dazu an, im Inneren des Betrachters Imaginationen hervorzubringen, die der Passion Jesu intensivste Lebendigkeit und unmittelbare Nähe verleihen.²⁰ Das erinnernd Vergegenwärtigte wird in diesem Übergang von den äußeren zu den inneren Bildern zur real erfahrbaren Wirklichkeit. Wiewohl eine Erfahrung von höchster Innerlichkeit, erweist sich deren Intensität im körperlichen Ausdruck. Die inneren Ein-Bildungen können das Mit-Leiden mit dem Jesus der Passion so weit steigern, dass die Nachbildung Jesu im Inneren zu sichtbarem Ausdruck drängt und der Körper des Betrachtenden dem betrachteten Leiden Jesu ähnlich wird. Nicht nur in seiner Seele, sondern von dort aus auch in seinem Körper wird der Betrachter der Passion zum Bild der Passion – etwa in der Übertragung der Wunden Jesu. Durch die erinnernde Vergegenwärtigung der Passion gewinnt der Mensch seine Gottebenbildlichkeit; als Bild (Gen 1,26f) ist er dem Bild Gottes in Jesus Christus (Kol 1,15) nachgebildet.

So minutiös die Stigmatisierung²¹ den Wunden des Gekreuzigten folgt, so wenig ist diese *Imitatio* auf eine äußerliche Nachahmung – in gestaltender Absicht und mit handwerklicher Professionalität bewerkstelligt – zurückzuführen. Auch das Bild, das der Mensch als Geschöpf Gottes ist und zu dem er zugleich in der Nachfolge Jesu wird, ist *nicht von Menschenhand gemacht*. Die menschliche Bildwerdung als *Imitatio* ist ein komplexes Geschehen zwischen der intensivsten Nähe zu den Passionseignissen und der unüberbrückbaren Ferne der Vision, zwischen Erinnerung und Vor-Schau, zwischen Repräsentation und Präsenz des Dargestellten, zwischen äußerlich sichtbaren Bildwerken und inneren Imaginationen.

Memoria passionis als Bildform

In der europäischen Kunst der Mittelalters und der Frühen Neuzeit hat die Überlieferung der Passion Jesu in herausragender Weise sowohl die Produktion als auch den Gebrauch von Bildern geprägt. Bemerkenswert ist nicht allein die enorme Verbreitung der ikonografischen Sujets der Passionserzählungen, sondern vor allem die Ausbildung eigener ‚Bildformen‘, denen die Aufgabe zukommt, zur *Memoria passionis* anzuleiten. *Imago pietatis* und *Arma Christi* sind als ikonografische Motive aus der Geschichte christlicher Frömmigkeit noch kaum verstanden, solange sie nicht in ihrer je eigenen Funktions- und Artikulationsweise betrachtet worden sind. Zusammen mit den Bildtypen der *Pietà*, der *Gegorsmesse*, des *Fünf-Wunden-Bildes*,

19 Vgl. das poetisch-theologische Tableau bei ALEX STOCK: Poetische Dogmatik. Christologie, Bd. III: Leib und Leben, Paderborn 1998, 125-211.

20 Vgl. THOMAS LENTES: Der Ort des Gedächtnisses. Thesen zur Auswertung der symbolischen Formen in Abendmahllehre, Bildtheorie und Bildandacht des 14.-16. Jahrhunderts, in: KLAUS KRÜGER/ALESSANDRO NOVA (Hg.): Imagination und Wirklichkeit. Zum Verhältnis von mentalen und realen Bildern in der Kunst der frühen Neuzeit, Mainz 2000, 21-46.

21 Vgl. BETTINE MENKE/BARBARA VINKEN (Hg.): Stigmata. Poetiken der Körperinschrift, München 2004.

der *Schmerzen Mariens* und einiger weiterer repräsentieren sie ein breites Spektrum von ‚Bildformen‘, zu deren Kreis auch manche Darstellungen des Gekreuzigten gehören.

Der etwas vorläufige Begriff der ‚Bildform‘ hebt ab auf die bildsprachlichen Ausdrucksweisen, die in der Komposition, der planimetrischen Ordnung des Bildfeldes und in der durch die Disposition der Bildelemente und ihrer Ordnung angelegten Beziehung zwischen Bild und Betrachterblick grundgelegt sind. Um die Wege zu rekonstruieren, auf denen ein Bildwerk zur *Memoria passionis* anleitet, sind neben ikonografischen und ikonologischen auch ikonische Verfahren in Betracht zu ziehen, neben dem ‚wiedererkennenden‘ auch das ‚sehende Sehen‘.²² Die Analyse der ‚Bildform‘ unterstellt, dass Bildwerke der *Memoria passionis* weder allein durch die Identifizierung ihres ikonografischen Bestandes noch durch die ikonologische Rekonstruktion ihres historischen Horizontes, darüber hinaus auch nicht allein durch ihre allgemeine sozialgeschichtliche Einordnung in ein Spektrum zwischen den Funktionen des Kultbildes und des Andachtsbildes angemessen zu verstehen sind. Mehr als lediglich Repräsentanten bestimmter Frömmigkeitsformen der Vergangenheit sind die Bildwerke als Agierende in Vollzügen der Andacht zu betrachten – auch wenn man die Praxis solcher Andacht mehr der Vergangenheit als der Gegenwart zuordnen mag. Doch auch der historische Abstand rechtfertigt nicht, die Werke auf ihren mimetischen Inhalt oder auf ihre Funktion zu reduzieren; sie sind vielmehr als Agierende in ihrer Zeit zu verstehen und somit zumindest als Mitursache dessen, was sie dokumentieren. Das Interesse an den Bildwerken der *Memoria passionis* richtet sich deshalb auf deren verschiedene visuelle Strategien, mittels derer sie diese Frömmigkeit anleiten. Dies erfordert zweckmäßig eine Betrachtung der Bilder selbst, der je bestimmten Inszenierung ihrer Bildelemente sowie ihrer kompositorischen Strukturen: ihrer Form also.

Das verbindende Motiv in den unterschiedlichen bildlichen Verfahren zur Anleitung der *Memoria passionis* ist die Wunde. In ihr sind die Aufgaben konzentriert, denen die bildlichen Verfahren zu entsprechen suchen: Sie wird auf überzeugende Weise dem Betrachter präsentiert; sie wird als Quelle, Durchgang und Schwelle interpretiert; sie wird als Übergang inszeniert zwischen der tödlichen Verletzung und der prototypischen Überwindung des Todes; sie repräsentiert die Nahtstelle zwischen dem Sichtbaren und dem Unsichtbaren; ihre Darstellung hat die Überwindung der äußeren Bilder durch den Betrachter anzuregen und den Weg von den äußeren Bildern zu inneren Imaginationen anzubahnen; sie ist die vermittelnde Instanz zwischen dem Bild des Körpers Jesu und dem Körper des Betrachters, der zum Bild (*Imitatio*) Christi werden soll. Vor allem die Seitenwunde Jesu ist zu einem Prinzip der Bildkonstitution entwickelt worden, aus dem im Zusammenhang der *Memoria passionis* eigene, zuvor nicht gekannte Formen der Bildgestalt hervorgegangen sind.

Die Bildwürdigkeit der Wunde in der Moderne

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

22 MAX IMDAHL: Cézanne – Braque – Picasso. Zum Verhältnis von Bildautonomie und Gegenstandssehen (1974), in: DERS.: Gesammelte Schriften, Bd. III, hg. von GOTTFRIED BOEHM, Frankfurt a.M. 1996, 303-380, hier: 304.

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. Sie scheinen sich durchaus als Vorläufer einer künstlerischen Moderne verstehen zu lassen, für die eine solche Thematisierung der fundamentalen Bedingungen und genuinen Möglichkeiten des Bildlichen kennzeichnend geworden sind. Es ist 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: Einerseits sind Schmerz und Verletzung 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, verlangt nach ungeschönem Realismus und zugleich nach einer Wahrung dessen, was sich jeder Anschaubarkeit entzieht.²³

Diese Spannung von minutiösem Realismus und Entzug der Anschauung bestimmt in schärfster Prägnanz den Zyklus der *Desastres de la Guerra* (Kat.-Nr. 18 bis 36), mit dem Francisco de Goya am Beginn des 19. Jahrhunderts 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, hinterlassen undurchsichtiges Dunkel und leere Räume und entziehen sich dem Blick des Betrachters. Die Expressivität von Gewalt und Schmerz verdichtet sich in Bildzonen jenseits der gegenständlichen Darstellung.

23 Die anthropologische und kulturtheoretische Erörterung des Schmerzes und der Bedingungen seines Ausdrucks wie seiner künstlerischen Darstellung gewinnt zu Beginn des 21. Jahrhunderts vermehrte Aufmerksamkeit. Zuvor bereits: ERNST JÜNGER: Über den Schmerz (1934), in: DERS.: Werke, Bd. V, Stuttgart 1960, 151-198; zu Jünger: DANIEL MORAT: Körper im Schmerz/Schmerz im Bild. Ernst Jüngers (In-) Differenz, in: BETTINA VON JAGOW (Hg.): Differenzenerfahrung und Selbst. Bewusstsein und Wahrnehmung in Literatur und Geschichte des 20. Jahrhunderts, Heidelberg 2003, 291-309. Zur aktuellen Diskussion vgl. ELAINE SCARRY: Der Körper im Schmerz. Die Chiffren der Verletzlichkeit und die Erfindung der Kultur, Frankfurt a.M. 1992; MIHRAN DABAG/ANTJE KAPUST/BERNHARD WALDENFELS (Hg.): Gewalt. Strukturen, Formen, Repräsentationen, München 2000; ROLF GRIMMINGER (Hg.): Kunst – Macht – Gewalt. Der ästhetische Ort der Aggressivität, München 2000; SIBYLLE LEWITSCHAROFF: Schmerzensmänner. Vom Leiden in der Literatur, in: Neue Rundschau 113 (2002), 83-97; SUSAN SONTAG: Das Leiden anderer betrachten (2003), Frankfurt a.M. 2005; DAVID LE BRETON: Schmerz. Eine Kulturgeschichte, Zürich 2003; HELMUT LETHEN: Die Evidenz des Schmerzes, in: Merkur 59 (2005), 491-503; NIEVES PASCUAL (Hg.): Witness to Pain. Essays on the Translation of Pain into Art, Bern 2005; ROLAND BORGARDS (Hg.): Schmerz und Erinnerung, München 2005; DERS.: Poetik des Schmerzes. Physiologie und Literatur von Brocques bis Büchner, München 2007; EUGEN BLUME/ANNEMARIE HÜRLIMANN/THOMAS SCHNALKE/DANIEL TYRADELLIS (Hg.): Schmerz. Kunst + Wissenschaft (Begleitbuch zur Ausstellung „Schmerz“, 5. April – 5. August 2007, Berlin: Nationalgalerie im Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart), Köln 2007; JUDITH BUTLER: Raster des Krieges. Warum wir nicht jedes Leid beklagen, Frankfurt a.M. 2010; ANNE-ROSE MEYER: Homo dolorosus. Körper – Schmerz – Ästhetik, München 2011; GERALD SCHRÖDER: Schmerzensmänner. Trauma und Therapie in der westdeutschen und österreichischen Kunst der 1960er-Jahre. Baselitz, Beuys, Brus, Schwarzkogler, Rainer, München 2011.

Goya erinnert in solchen Darstellungen durchaus auch Motive christlicher Passionsikonografie, wie z.B. das Gebet Jesu am Ölberg, seine Kreuzabnahme oder seine Grablegung. Offensichtlich wird mit diesen Bezugnahmen keinerlei Christus-Identifikation beabsichtigt, denn die geschilderten Szenen erscheinen oft exzentrischer und noch grausamer als die der Passion Jesu; auch fehlt es an der mitfühlenden Hervorhebung einzelner Personen. 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 Resonanzraum eingeführt bei der Darstellung unausdenklicher Grausamkeit, die einerseits einen unbestechlichen Realismus und andererseits einen klaren Sinn für die Unanschaulichkeit fordert.

Kreuz

Der Name Goyas steht exemplarisch für eine 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. In starken Bildwerken 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.

Markante Beispiele für die Rezeption von Bildformen der Passion durch die künstlerische Moderne geben etwa eindruckliche Darstellungen des Kreuzes. Das Bild des Gekreuzigten setzt den Impuls für eine Steigerung und Entfesselung der Malerei bis an die Grenzen gegenständlicher Identifizierbarkeit. Als bildnerisches Prinzip (und durchaus nicht allein als Träger symbolischer Bedeutungen) hat kaum jemand das Kreuz so nachdrücklich in die Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts eingeführt wie Joseph Beuys. Unabhängig von spezifischen christologischen Zuordnungen hat Beuys das Kreuz im künstlerischen Bezugsrahmen der Natur verordnet (Kat.-Nr. 42) – und damit zugleich einen Wendepunkt in der Geschichte von Kunst und christlicher Religion erinnert: Caspar David Friedrichs *Tetschener Altar* (1807/08). Das für die eucharistische Imagination zentral bedeutsame Fließen des Blutes vom Kreuz herab führt Beuys hellichtig auf die *Ausdrucksbewegung*²⁴ der Hand zurück, die das Blatt durch den vagierenden Stift in innere Bewegungen und untereinander agierende Bildräume versetzt und den Betrachter so an Entstehungsprozessen bildlicher Bedeutung teilhaben lässt (Kat.-Nr. 41). Arnulf Rainer erprobt das Kreuz als eine Grundfigur des malerischen Duktus (Kat.-Nr. 72).²⁵

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

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

Solche Grundfiguren bildlicher Artikulation in der Moderne berufen sich auch deshalb zu Recht auf die christlichen Bildformen des Kreuzes und des Gekreuzigten, weil hier bereits zuvor im Interesse einer Steigerung der Andacht ikonografische Konventionen und naturalistische Darstellungsideale mit imaginativem Elan überschritten wurden. Bei dem Meinrad Guggenbichler zugeschriebenen *Kruzifixus* (Kat.-Nr. 37) findet die weit klaffende Seitenwunde eine Art Echo in einer Vielzahl von Wunden überall am Körper Jesu. Sie reißen die Haut in teils großen Flächen auf und öffnen den Blick auf darunter liegendes Fleisch und Knochen. Die Wunden Jesu werden an diesem Körper gleichsam mit denen des heiligen Bartholomäus verschränkt, der nach der Legende durch das Abziehen seiner Haut den Märtyrertod fand. Der ins Irreale gesteigerte dramatische Realismus des Jesuskörpers reflektiert mit dem religiösen zugleich ein bildhauerisches Phänomen: Mit der Steigerung der Andacht zugleich die Spannung der Oberfläche, die einen plastisch oder skulptural hervorgebrachten Körper umgibt und ihn für die Anschauung evident zusammenhält. Die Wunden dieses Kruzifixes stellen auf der einen Seite das Leben Jesu in Frage, auf der anderen Seite das Prinzip der Skulptur.

Die Anfänge solcher Verschränkungen der Perspektiven von Andacht und bildnerischer Darstellung reichen weit ins Mittelalter zurück. Der *Kruzifixus dolorosus* (Kat.-Nr. 64) lenkt den Blick auf die Wunden des Gekreuzigten, indem er den Realismus der Darstellung in einigen Aspekten überzeichnet, in anderen aber verkürzt. Golgota wird auf einen kleinen Sockel reduziert, während an den Armen des ausgemergelten Körpers das Blut in übergroßen, schweren Tropfen herunter rinnt. Gerade in dem kleinen Format dieser Skulptur schafft die Überblendung unterschiedlicher Größenverhältnisse eine intime Nähe zur Figur des Gekreuzigten und überschreitet realistische Maßstäbe, um den andächtigen Blick zu lenken. Die für den Kirchenraum konzipierten, größeren Bildwerke im Typus des *Kruzifixus dolorosus* steigern die expressiven Verzerrungen des geschundenen Körpers und finden gerade durch die entschlossene Stärkung ihres bildnerischen Ausdrucks jenseits aller naturalistischen Maßstäbe besondere Aufmerksamkeit in der Kunst der Moderne.

Die Wunde als Bildprinzip

Die Wunde als Prinzip der Bildkonstitution, das – im Zusammenhang spätmittelalterlicher und frühneuzeitlicher Passionsimaginationen entwickelt – eine Art Weiterführung in der Kunst der Moderne und der Gegenwart findet, ist nicht allein mit dem Ausdruck von gewaltsamer Zerstörung, von Schmerz und Leid in Verbindung zu bringen. Von der Bildwürdigkeit der Wunde scheinen vielmehr weitere fundamentale Impulse gesetzt für Entwicklungstendenzen der Kunst in der Moderne und ihre Reflexion auf die Bedingungen und Möglichkeiten bildsprachlicher Artikulation.

Anish Kapoor's *Wound* (Kat.-Nr. 49)²⁶ 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). Für Giuseppe Spagnolo 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

26 Vgl. den Beitrag von Esther Ulli Heckmann, Mirjam Meyer und Sarah Wöhler in diesem Band.

ein eigenes Pathos des Ausdrucks entfaltet (Kat.-Nr. 1 und 2).²⁷ 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 (Kat.-Nr. 44). Auch Josef Albers (Kat.-Nr. 51) öffnet das Bild zum Raum, jedoch nicht mittels harter Durchstoßungen, sondern durch nuancierte Kontraste fein abgestimmter Farbwerte, die in der geometrischen Konstruktion der *Squares* tiefenräumliche Suggestionen erzeugen. Je nuancierter diese Raumsuggestion, desto nachdrücklicher wird der Betrachterblick angeregt, diese zu realisieren – eine bemerkenswerte Entsprechung zur Öffnung der Wunde, die dem Betrachter entgegen gehalten wird.

Deine Wunden

Die Wunde kennzeichnet eine ganze Reihe bildlicher Verfahren der Ausdruckssteigerung, der Intensivierung des Bildereignisses zur körperlichen Präsenzerfahrung und von Formen der Darstellung, die an die Grenzen der Darstellbarkeit führen. Die Wunde indiziert Prinzipien für die Konstitution von Bildern, wie sie zum einen für die christliche *Memoria passionis* leitend gewesen sind, die zum anderen aber auch entscheidende Impulse für maßgebliche Entwicklungen der Kunst in der Moderne gesetzt haben. Die Wunde markiert deshalb auch ein Feld, auf dem religiöse und künstlerische Interessen am Ausdruckspotential des Bildlichen aufeinander stoßen. Dieses Feld freizulegen und dieses Aufeinandertreffen in exemplarischen Konstellationen zu verfolgen, ist das Projekt dieser Ausstellung. Das Projekt geht davon aus, dass sich zwischen mittelalterlichen Passionsimaginationen und Kunstwerken aus Moderne und Gegenwart Beziehungen hinsichtlich ihrer bildsprachlichen Strukturen und Verfahren aufzeigen lassen. Diese Beziehungen belegen nicht einfach Kontinuitätsbehauptungen, sondern schließen Brüche, Umdeutungen und Verlagerungen ein. Das Projekt befragt die zentralen bildtheoretischen Kategorien dieser Transformationen: die Expression des Existentiellen, allegorisierende Erweiterungen wie Zuspitzungen des semantischen Spektrums, das Wechselspiel von Repräsentation und Präsenz, von Bild und Betrachter, den Zusammenhang von Körper und Bild.

Unter der Leitidee der Wunde betrachtet die Kunst der Gegenwart sich im Spiegel eines möglichen Kapitels ihrer Vorgeschichte in der christlichen Passionsimagination. Die Behauptung dieser Vorgeschichte ist einstweilen eine Hypothese, die auf ihre Gründe und ihren Erkenntniswert hin zu befragen ist, etwa entlang solcher Fragen: Weshalb genau durchzieht gerade die Bildform des Kreuzes mit einer solchen Nachdrücklichkeit das Œuvre von Arnulf Rainer? Welche Facetten der bildnerischen Tradition von Kreuz und Gekreuzigtem treten in den visuellen Erfahrungen wie auch in den künstlerischen Verfahren zutage – jenseits der bloßen ikonografischen Wiedererkennbarkeit? Welche Erkenntnis wird befördert, wenn man den *Versperrten* von Georg Baselitz (Kat.-Nr. 47) in der Perspektive der Präsentation des verwundeten Körpers im Bild betrachtet, wie sie in der Figur des *Schmerzensmannes* grundgelegt ist? Kann man Paul Theks rätselhafter Identifizierung (oder doch mindestens Analogisierung) von Kunst und Liturgie näher kommen, wenn man seine Werke in die Nachbarschaft mit Bildern der Eucharistie bringt, etwa mit Darstellungen der *Gregorsmesse*? Welche Einsichten werden dadurch eröffnet?

²⁷ Vgl. den Beitrag von Kristin Riepenhoff in diesem Band.

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. Die Möglichkeit einer solchen Wirkungsgeschichte wird heute allerdings vielerorts in Zweifel gezogen: Weil die Geschichte der Beziehungen zwischen Christentum und bildender Kunst beinahe ausschließlich an ikonografischen Maßstäben gemessen wird, bleibt gewöhnlich nichts als eine Verlustanzeige. Über den Niedergang der christlichen Kunst mit der Säkularisierung wird Klage geführt – oder über den Bruch der vermeintlich ursprünglichen und harmonischen Beziehung zwischen Kunst und Religion. Andererseits feiert man seit einiger Zeit ikonografische Reminiscenzen in Kunstwerken der Gegenwart als *Wiederkehr der Religion*. Zu bezweifeln wäre dagegen, ob die ikonografische Leitlinie wirklich ein angemessenes Bild von der spannungsreichen Beziehung zwischen Kunst und christlicher Religion sowie von den geschichtlichen Entwicklungen hin zu dieser gegenwärtigen Beziehung zu zeichnen vermag.

Ist Mark Wallingers Figur des *Ecco homo* aus weißem Marmorstaub mit goldener Dornenkrone (Kat.-Nr. 54), die zur Jahrtausendwende den monumentalen Sockel auf Londons Trafalgar Square besetzte, wirklich schon hinreichend beschrieben, wenn man sie als Dokument eines unverhofften künstlerischen Interesses an christlichen Bildsujets nimmt? Wie wäre dieses Interesse zu erklären? George Grosz wiederum karikiert in seinem Blatt *Christus am Kreuz* (Kat.-Nr. 74) nicht einfach eine obsolet gewordene ikonografische Tradition. Er ruft vielmehr zugleich auch den Appellcharakter auf, der im Zusammenhang der Passionsfrömmigkeit mit dem Bild des Gekreuzigten verbunden war, und spiegelt die ikonografische Tradition in einer imaginierten Aktualisierung ihres historischen Ausgangspunktes. Die Bezugnahmen auf bildliche Formen der *Memoria passionis* reichen weit hinter die ikonografische Oberfläche zurück. Den Wegen solcher Beziehungen, die nicht nur auf der Ebene der Bildsujets, sondern darüber hinaus auf der der Bildformen ausgetragen werden, geht diese Ausstellung nach.

Sie beschränkt sich deshalb auch nicht darauf, in der Kunst der Moderne und der Gegenwart – nach ihrer säkularisierungsbedingten Distanzierung gegenüber kirchlichen Repräsentationsverpflichtungen – Spuren eines ursprünglichen, ebenso religiösen wie religionsübergreifenden Transzendenzbewusstseins aufzudecken, denn hinter der Oberfläche der Ikonografie taucht in den Werken die Transzendenzanzeige keineswegs unvermittelt auf. Wie immer Künstler und Werke aus Moderne und Gegenwart religiöse Erwartungen und Vorstellungen reflektieren und dabei auch hinter die geschichtlich bedingten doktrinären und institutionellen Ausdifferenzierungen des (christlichen) Bekenntnisses zurück zu gelangen suchen, so stoßen sie doch nicht einfach unmittelbar auf einen letzten unnennbaren Grund aller religiöser Empfindung und Überzeugung. Auch der Kunst ist eine reflexive Auseinandersetzung mit religiösen Überlieferungen und vor allem auch mit ihrer eigenen Geschichte zuzutrauen – eine Auseinandersetzung in einer spezifisch ikonischen Form der Reflexion. Das Ausstellungsprojekt stellt sich die Aufgabe, solche genuin bildlichen Formen künstlerischer Reflexion religiöser Vorstellungen in exemplarischer Weise zu entfalten und zu differenzieren, um sie für kunsthistorische wie für theologische Erörterungen und Einsichten zu erschließen. Mit dem Bildprinzip der *Wunde* wird in diesem Ausstellungsprojekt eine Perspektive bezeichnet, unter der sich in kunstgeschichtlicher wie in bildtheologischer Erkenntnisabsicht historische Zusammenhänge zwischen Formen der Bildkonstitution in Mittelalter und Moderne – vermittelt durch die Neuzeit – beobachten und beschreiben lassen. Beobachtung und Beschreibung sind an diesen Formen der Bildkonstitution orientiert, nicht an deren ikonografischer Oberfläche, aber auch nicht an deren Einordnung in die durchgängig begriffssprachlich organisierten dogmatischen bzw. dogmen- und theologiegeschichtlichen

Hintergründe. Die Ausstellung lenkt den Blick auf die spezifisch bildsprachlichen Ausdrucksverfahren, die sich aus der Bildwürdigkeit der Wunde seit ihren Anfängen in der mittelalterlichen Passionsfrömmigkeit entwickelt haben. Ziel des Projektes ist es zum einen, die Bedeutung vormoderner Passionsimaginationen für das Verständnis moderner Bildkonzepte in der Kunst und deren Auseinandersetzung mit Realität und Metaphorik von Verletzung und Schmerz als Kennzeichen der Gegenwart zu ergründen. Zum anderen sollen Wege eröffnet werden, um aus der Perspektive einer Kunst der Moderne und der Gegenwart das Verständnis von Bildwerken mittelalterlicher Passionsfrömmigkeit zu vertiefen und sie im Zusammenhang von Kunst in kunstwissenschaftlicher wie in bildtheologischer Hinsicht zu würdigen.

Räume

Die Ziele des Projektes sind allein auf der Ebene historischer und theologischer Abstraktionen nicht angemessen zu verfolgen. Je höher die Erwartungen hinsichtlich möglicher Einsichten, desto größer die Notwendigkeit, die Werke der verschiedenen Epochen für eine unmittelbare Anschauung in einer konkreten räumlichen Situation zusammenzubringen. Um Übergänge, Brüche, Wahlverwandtschaften und Transformationen zwischen den Bildformen der *Memoria passionis* und der Kunst der Moderne in den Blick nehmen zu können, entfaltet die Ausstellung ein Tableau exemplarischer Anschauungsmöglichkeiten. Gegenüberstellungen von Werken der christlichen Bildtradition und der Moderne bieten einen Fundus für einschlägige Beobachtungen zu bildlichen Verfahren der Verschränkung von Raumgründen, der expressiven Dramatisierung, der Differenzierung innerbildlicher Realitätsebenen, von Formen der Einbeziehung des Betrachters in das Bildgeschehen etc., die für das Verständnis europäischer Traditionen der Ikonizität zwischen Mittelalter und Gegenwart von wesentlicher Bedeutung sind.

Im Interesse an einer differenzierten Beobachtung einschlägiger bildspezifischer Verfahren ist die Ausstellung thematisch in verschiedene Räume untergliedert. Die einzelnen Räume greifen zum einen die verschiedenen Funktionen des Wundenmotivs in mittelalterlichen Passionsdarstellungen auf. Zum anderen orientieren sie sich an mittelalterlichen Anleitungen zur *Memoria passionis* in ihren einzelnen Schritten und Aspekten der Andacht, wie sie sich etwa bei Ludolf von Sachsen finden.²⁸ Daraus entfaltet sich ein Tableau, das vom Bildtyp des *Crucifixus* bis zur andächtigen Haltung der *Compassio* reicht: Zunächst hat das Motiv der Wunde seinen Ursprung im Bild des *Gekreuzigten* (Raum I); es dient der Darstellung der *verletzenden Durchbohrung* (Raum II), dann aber auch der Qualifizierung dieser Verletzung als Öffnung des Körpers Jesu (Raum III); schließlich repräsentiert es die *Entäußerung* des Gottessohnes, der seinen Tod in Kauf nahm (Raum VI). Diesen Darstellungsfunktionen korrespondieren auf der Seite des Betrachters Formen der Andacht, die aus der Aufforderung zur Nachfolge resultieren: Das Bild hält den Betrachter zum *Gedenken* an (Raum IV), indem es das Erinnernte in *Imaginationen* entfaltet (Raum V), die auf die Verinnerlichung und Intensität des *Mitleidens* zielen (Raum VII).

Deine Wunden – das ist die persönliche Zuschreibung der Verletzung, die im Bild vorgestellt wird, auch die Verletzung des Betrachters, die das Bild durch anschauliche Erfahrung zu Bewusstsein bringt, schließlich Anrede in einem möglichen betrachtenden Gebet.

28 Vgl. den Beitrag von Thomas Lentens in diesem Band.