

VI Annihilatio – Entäußerung

Die Bedeutung der Bilder für die christliche Glaubenspraxis und deren theologische Reflexion gründet vor allem in dem besonderen Vermögen der Bilder zur Vergegenwärtigung. Ihnen wird zugetraut, die bleibende Bedeutung Jesu Christi, der einst unter den Menschen gelebt hat, nach seinem Tod und seiner Auferstehung aber nicht mehr leibhaftig in die Welt zurückgekehrt ist, zu repräsentieren und überzeugend vor Augen zu führen. Die Bilder stiften einen lebendigen und intensiven Erfahrungsbezug zum Geschehen der Vergangenheit, der nicht nur den Verstand, sondern auch das Gefühl und sogar den Körper betrifft. Die Erfahrung kommt dann zu ihrem Ziel, wenn schließlich die äußeren Bilder der visuellen Wahrnehmung überwunden und in innere Imaginationen überführt worden sind. Bilder sind allerdings nicht nur Ausgangspunkt, sondern auch Ausdruck einer solch vergegenwärtigenden Erfahrung.

Dabei geht es auch – aber nicht einmal so sehr – darum, dass sich solche inneren Erfahrungen auf artifizielle Weise in materiellen Bildern zur Darstellung bringen lassen. In einem ursprünglicheren Sinne ist es vielmehr diese innere Erfahrung selbst, die kraft ihrer Intensität aus sich zum körperlichen Ausdruck drängt. Franziskus gibt das Beispiel, wie die durch Verstand wie Affekt gesteigerte *Memoria passionis* nicht nur zur Zwiesprache mit einem von Künstlerhand gefertigten Kreuzifixus führt, sondern darüber hinaus zur Übertragung der Wunden Jesu auf den eigenen Körper, der so ohne künstlerische Übersetzung in unmittelbarer Weise zum Bild des Gekreuzigten wird.¹ In der Bildwerdung des eigenen Körpers findet die *Imitatio* als Fluchtpunkt der *Memoria passionis* ihre sichtbare Bestätigung. Der Weg des Betrachters von den äußeren zu den inneren Bildern bedeutet nicht einfach eine zunehmende Vergeistigung der Andacht; diese Andacht zielt vielmehr auf den körperlichen Ausdruck, in dem der eigene Körper ganz in der Darstellung des gekreuzigten Jesus aufgeht. Diese Darstellung bedeutet die körperlich manifeste Entäußerung des eigenen Selbst.

Die Nachfolge Jesu, die in Mittelalter und Früher Neuzeit keineswegs nur im metaphorischen Sinne als Nachahmung (*Imitatio*) bestimmt wird, beschreibt die Orientierung der Existenz an Jesus Christus als einen Darstellungs- und Bildwerdungsprozess, der seinen Maßstab nicht im Darstellenden, sondern im Dargestellten hat, zugleich aber unter Bedingungen steht, die im Darstellenden und seinen Darstellungsmöglichkeiten verankert sind. Dieser Bildwerdungsprozess betrifft gleichermaßen Seele, Geist und Körper; er beansprucht das ‚Ich‘ in all seinen Dimensionen, insofern dieses ‚Ich‘ sich ganz in den Dienst der Darstellung stellt und gleichzeitig von dem Bewusstsein getragen ist, dass es sich selbst und nicht nur einzelne seiner Kompetenzen für diesen Zweck aufgibt.

In diesem Sinne ist die *Imitatio* Ent-Äußerung, und auch noch darin ist ihr der vorausgegangen, den sie nachahmt: Die Selbstaufgabe steht im Zentrum der Passion Jesu, dessen Blut „für viele vergossen wird“ (Mt 26,28). Das körperliche Leiden Jesu, das in der Wunde seinen imaginativen Inbegriff findet, ist Ausdruck der Entäußerung, der sich der Jesus der *Memoria passionis* nicht nur mit seinem Körper, sondern in seiner ganzen Person ausgesetzt hat. Das verdeutlichen explizit das Gebet Jesu am Ölberg (Mk 14,36 par) und seine letzten Worte am Kreuz (Mk 15,34; Lk 23,46). Und dieser Tod des Sohnes

¹ Vgl. BETTINE MENKE/BARBARA VINKEN (Hg.): *Stigmata. Poetiken der Körperinschrift*, München 2004; HANS-WALTER SCHMIDT-HANNISA: *Eingefleischte Passion. Zur Logik der Stigmatisierung*, in: ROLAND BORGARDS (Hg.): *Schmerz und Erinnerung*, München 2005, 69-81; HANS BELTING: *Franziskus. Der Körper als Bild*, in: KRISTIN MAREK (Hg.): *Bild und Körper im Mittelalter*, München 2008, 21-36.

bedeutet schließlich eine Entäußerung Gottes selbst, dessen Weg der Menschwerdung zuletzt im gewaltsamen Ende der menschlichen Existenz gipfelt.

Diese Entäußerung zur Darstellung zu bringen, ist nicht deshalb mit besonderen bildnerischen Schwierigkeiten verbunden, weil der unsichtbare Gott sich jeder Darstellbarkeit entzöge. Im Gegenteil: Die Entäußerung Gottes in seiner Menschwerdung hat im Christentum das entscheidende Argument für die Überzeugung geliefert, dass Bilder von Gott möglich und vielleicht sogar notwendig sind: Das Bild des inkarnierten Logos (Joh 1,14) ist das wahre Bild des unsichtbaren Gottes (Kol 1,15). Die Entäußerung Gottes, der in Jesus Christus manifeste Verzicht auf die göttliche Daseinsweise (Phil 2,6-8), findet in der Menschengestalt, zu der er sich erniedrigt, zugleich auch eine bestimmte Form der Darstellung. Die Schwierigkeiten der Darstellung beginnen dort, wo der Entäußerung keine bestimmte Gestalt entspricht, sondern wo diese Fixierung der Darstellung in einer bestimmten Gestalt gerade in Frage gestellt ist: Jesus, der seine menschliche Existenz am Kreuz dahingibt; der Jünger, der sein eigenes Leben aufgibt, um ganz in die Nachfolge Jesu zu treten. Ein ganzes Spektrum konventioneller bildlicher Verfahren, die darauf beruhen, Darstellungen aus dem Umreißen von Formen, Figuren und Gegenständen zu generieren, stößt hier an seine Grenzen, wo die Entschiedenheit zum Verzicht auf die eigene Identität und auf die diese Identität verbürgende fest umrissene Gestalt zum Thema der Darstellung werden sollen.

Giovanni A. Sirani repräsentiert in seinem *Ecce homo* (Kat.-Nr. 66) die vielleicht erfolgreichste bildliche Formulierung der Entäußerung Jesu am Kreuz: der himmelwärts empor gerichtete Blick des von seinem Leiden gezeichneten Jesus. In seiner literarischen Bedeutung ist er auf die letzten Worte Jesu am Kreuz zu beziehen: „Mein Gott, mein Gott, warum hast Du mich verlassen“ (Mk 15,34) oder: „Vater, in deine Hände empfehle ich meinen Geist“ (Lk 23,46). Dem Betrachter zeigt dieser Blick das Heraustreten des Dargestellten aus dem Bereich der Identität mit dem eigenen Selbst. In bildsprachlicher Hinsicht eröffnet dieser Blick die Überschreitung der fest umrissenen Gestalt unter den Bedingungen eines Darstellungsverfahrens, das ganz auf diesem Prinzip der fest umrissenen Gestalt aufgebaut ist. Darin liegt ein gewisser innerer Widerspruch, der dazu beitragen mag, dass dieser künstlerisch inszenierte Blick heute gemeinhin für weniger authentisch denn für Kitsch gehalten wird. Doch diese Einschätzung ist keineswegs Konsens,² und sie hat zumal die Verbreitung von Bildern dieses Typs kaum beeinträchtigen können.

Der Kitschverdacht regt immerhin die Aufmerksamkeit für alternative Darstellungsformen der Entäußerung Jesu an, die keineswegs nur modern sind, sondern sich auch bereits im Mittelalter finden lassen: So im Blatt mit der *Vision des heiligen Bernhard* (Kat.-Nr. 67),³ in dem die Entäußerung Jesu am Kreuz durch die Auflösung seines Körpers in ein Überfließen seines Blutes anschaulich wird.

Wie die Passion Jesu, so ist auch die Nachfolge Jesu eine Form der Entäußerung, insofern sie der Entäußerung Jesu folgt, aber vor allem auch, weil die *Imitatio* auf ein Ziel der Existenz verpflichtet, das außerhalb dessen liegt, der sich dieser *Imitatio* widmet. Wird der Mensch in der Nachfolge Jesu selbst

2 Bei aller Abneigung gegen Kreuz und Passion hat Navid Kermani sich gerade von einem solchen Blick (gemalt von Siranis Lehrer Guido Reni) fesseln lassen. Vgl. seinen Beitrag in der NZZ vom 14. März 2009 und die Diskussionen, die er hervorgerufen hat.

3 Vgl. den Beitrag von Patricia Hartmann in diesem Band.

zum Bild, so eben nicht in der bildlichen Verdoppelung seiner selbst, sondern in der Nachahmung des Bildes, das Jesus Christus ist (Röm 8,29): das Bild des Vaters (2 Kor 4,4). Dieses Bild-Modell der Nachfolge hat dem Christentum in der Moderne die grundsätzlichste Kritik eingetragen, scheint es doch in einem offensichtlichen Widerspruch zur autarken Selbstbestimmung des Subjekts in seiner jeweiligen Individualität zu stehen.

Auf der anderen Seite ist das Ideal des autonomen Subjekts in der Moderne einer ganzen Reihe von Revisionen unterzogen worden und dies vornehmlich dort, wo die gesellschaftlichen Strukturen formal eigentlich das Refugium für die unabhängigsten Ausprägungen von Individualität und Subjektivität vorgesehen haben: auf dem Gebiet der Künste. Paul Thek nimmt den Ausdruck seines Gesichts und bezeichnet ihn (wenigstens in Klammern) als *Selfportrait* (Kat.-Nr. 68),⁴ das er teilweise mit einer ornamental-floralen Malerei überzieht und in einem transparenten Behältnis in der Form einer gestuften und gespiegelten Pyramide präsentiert. Dieses *Selfportrait* steht im Übergang zwischen der authentischen Repräsentation des Individuums und der Ansicht einer kunstvollen Maske, hinter der die Person im Dienste der Rolle gerade zurücktritt.

Arnulf Rainers Malerei trägt die Handschrift der Entäußerung; sie sucht nach den Ursprüngen der Malerei jenseits der Kontingenzen der jeweils subjektiven künstlerischen Ausdrucksabsicht. Diese Malerei ist von hoher Unmittelbarkeit, die sich gleichwohl nicht auf die Spontaneität und Expressivität künstlerisch-subjektiver Selbstentfaltung reduzieren lassen mag. Es geht vielmehr um die Entfaltung einer Malerei, die sich aus der Bindung an jedwede Art von Form löst und den schmalen Grenzbereich erkundet, in dem Unmittelbarkeit und Freiheit von den Konventionen der Form die ursprüngliche Sprachkraft der Malerei sehen lassen (Kat.-Nr. 69). Vielleicht lässt sich darin eine moderne Anknüpfung an ein mittelalterliches Konzept der Formauflösung durch Malerei erkennen, wie es das Blatt der *Vision des heiligen Bernhard* vor Augen führt. Zumindest schult die Betrachtung der Malerei von Arnulf Rainer den Blick auf das mittelalterliche Andachtsbild der ausufernden Wunde.

Der *Splitterlaib* (Kat.-Nr. 70) von Heinrich Koch ist übersät mit Keilen aus Metallblech, die in den Holzkörper hineingetrieben wurden. In ihrer Dichte bilden sie über der grob aus dem Holz herausgeschlagenen Form des Laibes für das Auge eine Art zweiter Oberfläche, obwohl und indem sie die ‚erste‘ Oberfläche des Laibes offensichtlich mit Vehemenz verletzen. Der Eindruck größter Gewalttätigkeit der scharfkantigen Metallkeile wird dadurch freilich nicht zurückgenommen; durch die am Laib herabrinne Farbe wird er vielmehr noch verstärkt. Der Holzkörper wird doppelt zum Opfer der gewaltsam eindringenden Metallstücke: Zum einen durch die ihm zugefügten Verletzungen, zum anderen durch die ästhetische Dominanz, welche die Verletzung über ihn gewinnt. Der Laib wird zum Träger der Gewalt, die ihn durchbohrt. Offen bleibt deshalb, ob es die Gewalt ist oder die Wunde, die diesen Körper konstituiert.

REINHARD HOEPS

4 Vgl. zu Theks *Selfportrait* wie auch zum Zusammenhang dieses Werkes im Raum *Entäußerung* den Beitrag von Lena Rehring in diesem Band. Für den Zusammenhang von Entäußerung und künstlerischer Selbstdarstellung vgl. VOLKER ADOLPHS: *Der Künstler und der Tod. Selbstdarstellungen in der Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts*, Köln 1993; ROSEMARIE BRUCHER: *Durch seine Wunden sind wir geheilt. Selbstverletzung als stellvertretende Handlung in der Aktionskunst von Günter Brus*, Wien 2008.