

## V Imaginatio – Einbildung

Das Gedenken der Passion Jesu ist ein zutiefst bildliches Geschehen, weil es ein vergegenwärtigendes Geschehen ist. Die Passion Jesu ist nicht lediglich der Gründungsakt des Christentums, bei dem jeder historische Rückblick auf die Geschichte des Christentums einzusetzen hätte. Dem Christen ist sie vielmehr der stets gegenwärtig zu haltende Ursprung, der das christliche Glaubensleben zu jedem Zeitpunkt seiner Geschichte zu prägen und zu leiten beansprucht: Die Feier der Eucharistie ist die regelmäßige liturgische Wieder-Holung des Todes und der Auferstehung Jesu Christi; den Eintritt in die christliche Gemeinschaft hatte schon Paulus an die Bereitschaft geknüpft, dem Leidensweg Jesu zu folgen (Röm 6,3-8). Diese Bereitschaft bedarf einer Ausbildung, um wirklich erreichen zu können, wozu sie bereit ist, denn das Gedenken stellt sich nicht allein kraft der Bedeutung des erinnerten Ereignisses ein. Die notwendige Anleitung eines vergegenwärtigenden Gedenkens bestimmt die liturgische Gestalt der Sakramente, sie hat zur schriftlichen Aufzeichnung der Evangelien geführt und schließlich auch die Bilder ins Spiel gebracht. Wie die Liturgie und die Schriften des Neuen Testaments wollen auch die Bilder nicht ein vergangenes Ereignis illustrieren oder nostalgische Erinnerungen wecken; sie sind vielmehr angelegt als Formen der Vergegenwärtigung, die das Erinnerte profilieren, sei es durch dessen Verdeutlichung, sei es durch Steigerung des Affekts.

In diesem Zusammenhang liegt eine besondere Aufgabe der Bilder zunächst darin, dem Erinnerten Lebendigkeit zu verleihen: Personen und Handlungen der biblischen Erzählungen werden mit Merkmalen der visuellen Welt ausgestattet, die etwa von den Texten übergangen wurden. Über das Aussehen der biblischen Protagonisten und der Orte des Geschehens hinaus werden die geschilderten Szenen mit Details ausgestattet oder auch erweitert, um einen möglichst lebendigen Eindruck der vergangenen Ereignisse zu vermitteln. Die theologische Bedeutung dieser Ereignisse führt dann zu Bildfindungen, die bisweilen ihre Bindung an die Narration der biblischen Texte beinahe ganz hinter sich lassen, um statt dessen zu verdeutlichen, weshalb Jesus Leid und Tod auf sich genommen hat.

Die niederrheinische Darstellung der *Fons pietatis* (*Schmerzensmann und Hostienspende*, Kat.-Nr. 65) zeigt Jesus vor seinem Kreuz in einem Becken stehend, in dem das Blut aus seiner Seitenwunde aufgefangen wird. Gleichzeitig treten aus dieser Seitenwunde Hostien hervor, die in dieses Becken fallen sowie um das Becken herum auf eine Wasserfläche, aus der die Oberkörper betender Verstorbener ragen, jeweils von einem Flammenkranz umgeben. Hinter dem Wasser sind im Mittelgrund des Bildes Kelch und Hostie der Eucharistie zu sehen sowie die vom Schwert durchbohrte und von Johannes gestützte Schmerzensmutter und Andreas mit einem ihm anbefohlenen jungen Mädchen. Links oben neben dem Querbalken des Kreuzes Gott Vater, im Hintergrund eine Wasserlandschaft mit Kirchturm. Die Verlebendigung des Passionsgeschehens durch das Bild sucht hier keineswegs nach der Ausgestaltung biblischer Szenen, sondern erschafft eine neue Konstellation unterschiedlicher, aber ineinander verwobener Szenen, die der Hoffnung gewidmet sind, deren Grund die Wunde Jesu ist. Die vielfältigen Artikulationen dieser Hoffnung lassen sich kaum in eine szenische Einheit zusammenbinden; allein der Komposition des symmetrischen Bildaufbaus um die durch den *Schmerzensmann* gebildete vertikale Mittelachse wird zugetraut, die divergierenden, teils bizarr anmutenden szenischen Elemente in die Einheit einer lebendigen Anschauung zusammenzubinden.

Die lebendige Anschauung ist eine Unterstützung und eine Stärkung für die Erinnerung, die das Erinnernte nicht als Vergangenes, sondern in seiner Bedeutung für die Gegenwart profilieren will. Dies ist Aufgabe der *Memoria passionis*; ihr zu entsprechen, stellt die Bilder vor erhebliche Herausforderungen, die weit über Fragen des ikonografischen Repertoires hinaus die Ordnung des Bildfeldes und ihr Integrationsvermögen betreffen.

In einer sehr zugespitzten Form wird dieses Integrationsvermögen in dem recht kleinen Bildfeld der *Gregorsmesse* des Meisters des Bartholomäusaltars auf die Probe gestellt (Kat.-Nr. 63).<sup>1</sup> Um den Altarraum herum, in den der Betrachter von halb links schräg eingeführt wird, gruppieren sich weitere Räume von durchaus unterschiedlichem Realitätsniveau: Ein Querhaus mit Portal, ein Fegefeuer hinter dem Chorgitter, Nischen mit Figuren und Szenen, die das Gewand des knienden Papstes schmücken, eine Nische mit dem Stillleben der Messkännchen am Altar, ein geöffnetes Buch, schließlich das in die Erscheinung von Figuren und *Arma Christi* aufgelöste Retabel – mit dem *Schmerzensmann*, der über die Predella hinweg, die zugleich seinen Sarkophag markiert, das Blut seiner Seitenwunde in den Kelch auf dem Altar strömen lässt.

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

Paul Theks *Meat Pieces* und *Technological Reliquaries* zeugen von der intensiven Auseinandersetzung mit einer Erinnerungsarbeit, die auf den Körper bezogen ist und auf Fragen der Bildwerdung solcher Erinnerung zielt – und dies mit einem deutlich artikulierten Interesse für den christlichen Bildgebrauch und seine Geschichte.<sup>2</sup> Im Zusammenhang mit seinen plastischen Arbeiten sind u.a. drei Zeichnungen entstanden,<sup>3</sup> die den Prozess der Bildwerdung im gegenüber der Skulptur offeneren Medium der Zeichnung sichtbar werden lassen. Skizzen zu tatsächlich realisierten plastischen Werken spielen hier nur eine marginale Rolle. Die Blätter leben aus der Bewegung des Stiftes und der Farben auf dem Blatt, die sich zerstreuen oder zu eigentümlichen Figuren verdichten, die mit behelfsmäßigen Bezeichnungen, etwa *Inseln* versehen sind (Kat.-Nr. 58). Gedrängt fügen sie sich zu einer Struktur wie der von Gefieder; wo diese aufreißt, ruft der unregelmäßige freie Raum auf dem Papier – weil er mit roten Farbflecken durchsetzt ist – die Vorstellung von rohem Fleisch auf (Kat.-Nr. 59). Das dritte Blatt (Kat.-Nr. 60) geht von geometrisch

1 Vgl. den Beitrag von Angelika Böttcher in diesem Band sowie CHRISTIAN HECHT: Von der Imago Pietatis zur Gregorsmesse. Ikonographie der Eucharistie vom Hohen Mittelalter bis zur Epoche des Humanismus, in: Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana 36 (2005), 9-44; ANDREAS GORMANS/THOMAS LENTES (Hg.): Das Bild der Erscheinung. Die Gregorsmesse im Mittelalter (KultBild. Visualität und Religion in der Vormoderne, Bd. III), Berlin 2007.

2 Vgl. STEFAN KRAUS/ULRIKE SURMANN u.a. (Hg.): Paul Thek. Shrine (erschienen anlässlich der Ausstellung Art is Liturgy. Paul Thek und die Anderen, 14. September 2012 - 15. August 2013, Köln: Kolumba) Köln 2012.

3 Vgl. den Beitrag von Dorothee Böhm in diesem Band.

konstruierten Räumen und Flächen aus, die mit einer Art von kosmologischen Kugelbildern verknüpft werden – unter ihnen auch ein Puppenkopf. In Variationen wird diese Struktur im Bild selbst mit feinem Bleistift noch einmal gespiegelt.

Ohne sich auf bestimmte gegenständliche Darstellungen verpflichten zu lassen, bringt die freie Bewegung von Stift und Farbe stets neue Formen hervor, die mit vorangegangenen Verbindungen eingehen oder Wandlungen von der einen in die andere. Der Wechsel von Gestalten, die Metamorphose, ist ein Prinzip dieser Blätter. Biografisch lässt sie sich in Beziehung setzen zu Theks Interesse am Surrealismus und an dessen expansiver Formentfaltung. Thek verwahrt sich allerdings gegen das Abdriften solch freier Formentfaltung ins Dekorative. Aus dem Kontrast und dem Zusammenspiel unterschiedlicher Realitätsebenen erörtern diese Blätter im Medium der Zeichnung die Konstitution von Körpern in und aus räumlichen Konstellationen. Insofern greifen sie ein Verfahren bildlicher Sinngeneese auf, wie es unter anderen historischen Bedingungen, aber in vergleichbarer bildtheoretischer Schärfe vom Meister des Bartholomäusaltars in seiner Darstellung der *Gregorsmesse* entfaltet wurde.

Die Vervielfältigung von Realitäts- und Bedeutungsebenen bis zu surreal anmutenden Konstruktionen weit jenseits naturalistischer Abbildlichkeit stößt in theologischer Perspektive allerdings auf einen grundsätzlichen Vorbehalt. Unterliegen nicht auch noch solche Darstellungen der grundsätzlichen Unangemessenheit bildlicher Repräsentation gegenüber ihrem transzendenten Sujet? Die Expansion der Bildräume lässt sich selbst mit der Rückführung auf visionäre Erfahrungen nicht rechtfertigen. Durch die Bereicherung der Anschauung lenken die Bilder von ihrem religiösen Bedeutungsanspruch doch eher ab, als dass sie ihn erschließen. Malerei und Skulptur sind danach nicht nur mit der Repräsentation des Göttlichen hoffnungslos überfordert, sie lenken mit der Vielfalt ihrer sinnlichen Reize den Betrachter auch davon ab, selbst zum Bild Gottes zu werden, wie es das Gebot der Nachfolge fordert.

Das Ziel der Verlebendigung durch die Bilder kann letztlich nicht in der Ausbreitung der Bilder selbst liegen; ihr Ziel ist allein die Intensivierung der *Memoria*, bei Bildern des Leidens und des Todes Jesu die Intensivierung der *Memoria passionis*. Die Vergegenwärtigung des Erinnernten erfordert nicht die Breite erläuternder Anschauungen, sondern die Transformation der äußeren Bilder zu inneren *Einbildungen*, durch die zugleich jene äußeren Bilder überwunden werden. Die Ausbildung innerer Bilder als Ziel der *Memoria passionis* nimmt bei den äußeren Bildern ihren Ausgang, von denen sie sich zugleich aber durch einen ikonoklastischen Impuls abwendet. Die Überwindung der äußeren Bilder durch innere Imaginationen ist ein Topos der *Memoria passionis*, der bis in die Traditionen der christlichen Mystik reicht.<sup>4</sup>

Der kleine *Kruzifixus dolorosus* (Kat.-Nr. 64) zeigt den geschundenen Körper Jesu und das Holz des Gabelkreuzes in den feinsten Details. Die Falten des Lendenschurzes fallen ganz natürlich über die Oberschenkel hinab und enden vor den spitz herausgearbeiteten Knien. Das Blut der Nagelwunden an den Händen wird durch stark vergrößerte Blutropfen hervorgehoben, die an den Armen herunterrinnen. Trotz aller Details und fantastischen Überzeichnungen und gerade durch sie führt die Betrachtung dieser Skulptur in eine Konzentration des Blicks und in eine intime Nähe zwischen dem Bild und seinem

4 Vgl. THOMAS LENTES: Inneres Auge, äußerer Blick und heilige Schau. Ein Diskussionsbeitrag zur visuellen Praxis in Frömmigkeit und Moraldidaxe des späten Mittelalters, in: KLAUS SCHREINER (Hg.): Frömmigkeit im Mittelalter. Politisch-soziale Kontexte, visuelle Praxis, körperliche Ausdrucksformen, München 2002, 179-220; PETER SCHMIDT: Inneres Bild und äußeres Bildnis. Porträt und Devotion im späten Mittelalter, in: MARTIN BÜCHSEL/PETER SCHMIDT (Hg.): Das Porträt vor der Erfindung des Porträts, Mainz 2003, 219-238; DAVID GANZ: Medien der Offenbarung. Visionsdarstellungen im Mittelalter, Berlin 2008.

Betrachter, der im Bild keinerlei Anhaltspunkt für eine freie Entfaltung seiner Fantasie findet, sondern in seinem inneren Wahrnehmungsvermögen angesprochen wird.

Das kleine *Vesperbild* (Kat.-Nr. 62) reflektiert diese intime Nähe am Typus der um ihren gekreuzigten Sohn trauernden Maria. Die Zuordnung der beiden Figuren ist der Geburtsszene im Stall von Bethlehem entlehnt, wie sie durch die Vision der Heiligen Birgitta von Schweden in die christliche Ikonografie eingeführt wurde: Die Mutter kniend und betend vor ihrem Sohn. In diesem Vesperbild ist sie betend und betrachtend über den Leichnam ihres Sohnes gebeugt, ohne damit einen weiteren Zweck zu verbinden – etwa den, ihren toten Sohn dem Betrachter zu präsentieren, wie es im Typus der *Pietà* geschieht. Marias Haltung geht ganz in der intimen Nähe der Betrachtung auf, die in der Beziehung zwischen Mutter und Sohn eher einen äußeren Anlass hat, als dass sie diese Beziehung zum Gegenstand der Darstellung nähme. Dem Betrachter dieser Skulptur zugewandt ist die rechte Seite Jesu mit der blutenden Seitenwunde. Auf dieser Seite kann es der Betrachter der Maria auf der linken Seite des Leichnams gleich tun.

Arnulf Rainer gewann bereits früh Aufmerksamkeit mit einer Malerei, die durch wiederholte Überarbeitung der Darstellung schließlich in das Schwarz völliger Unerkennbarkeit mündete. So jedenfalls hat er selbst seine Bilder wie *Eckenrest mit Bedeutung?* (Kat.-Nr. 61) erklärt. Die immer wieder neu ansetzende, das bereits Gemalte korrigierende und ergänzende Malerei schlägt um in eine kaum differenzierte und jedenfalls undurchdringliche Dichte des Farbauftrags, die im Resultat das Gegenteil eines vielgestaltigen Bildinventars zeigt. Der *Eckenrest* verhindert das Missverständnis, die expansive Malerei diene lediglich dem Zweck, eine monochrome Bildfläche zu produzieren. Die Malerei behält ihren Zweck ganz in sich selbst, jedoch führt ihre ausufernde Entfaltung dazu, die vielfältigen Figurationen wie durch einen Vorhang zu verhüllen<sup>5</sup> und an ihrer Stelle der Dichte und der Konzentration Raum zu geben.

REINHARD HOEPS

5 So die berühmt gewordene Beschreibung von Otto Mauer; vgl. OTTO MAUER: Die *Übermalungen* von Arnulf Rainer (1960), in: GÜNTER ROMBOLD (Hg.): Otto Mauer. Über Kunst und Künstler, Salzburg 1993, 239-241.