

Reinhard Hoeps

... und die Erde vermochte nicht mehr zu
fassen das scheidende Licht
Bildtheologische Beobachtungen
zur Gegenwart der Vergangenheit
in der Kunst um 1800

I

Mit ihrem Sprung von der Überlieferung der vielen Geschichten zum Singular der einen Geschichte hat die historische Wissenschaft einst das Erbe der Metaphysik angetreten: Das Ganze der Wirklichkeit, das sich mit Vernunftgründen nicht länger durch die Rückführung auf transzendente Prinzipien konstruieren ließ, sollte als die Einheit dieser Wirklichkeit selbst begriffen werden, und zwar in ihrer zeitlichen Dimension.¹ Strittig aber blieb, ob die Geschichte die Metaphysik lediglich ablöst oder ob sie tatsächlich in der Lage ist, deren Funktion zu übernehmen: eine rational begründete und das Denken wie das Handeln orientierende Vorstellung von der Wirklichkeit als einem das Ganze übergreifenden, strukturierten Zusammenhang. Ist die vernunftgeleitete Auseinandersetzung mit der Geschichte dazu fähig oder wenigstens bereit? Hans-Georg Gadamer jedenfalls beklagte seinerzeit die Haltung der Historiker, die sich erst dann einer Sache annehmen, wenn für sie alles lebendige Interesse bereits definitiv erloschen ist.

Wenn die Geschichte das Erbe der Metaphysik antreten soll, muss die historische Forschung in der Lage sein, den orientierenden Charakter ihrer Er-

1 Vgl. Koselleck, Reinhart u. a. : Art.: Geschichte, Historie, in: Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland Bd. II, Stuttgart 1975, 593–717.

kenntnisse für die Bewältigung der Gegenwart aufzuzeigen. Das Interesse an der Geschichte ist alles andere als archivarisches. Der Blick in die Vergangenheit soll vielmehr helfen, die Gegenwart im Licht ihrer Herkunft zu deuten, um dadurch das Feld der Möglichkeiten für die Gestaltung der Zukunft so zuverlässig wie möglich abstecken zu können. Jörn Rüsen hat diesen Nukleus des historischen Bewusstseins in die pointierte Frage gefasst: Kann gestern besser werden?² An dieser Frage orientieren sich nicht nur die Ausdeutungen der sogenannten Lehren aus der Vergangenheit, sondern letztlich auch noch die Prinzipien der Sammlung und Ordnung erinnerter Ereignisse und Gestalten, d. h. der Rekonstruktion der Geschichte selbst. Die Möglichkeit zu solchen Prinzipien aber setzt die Vorstellung einer Kohärenz von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft voraus: die Einheit der Geschichte (im Singular) statt des Plurals divergenter Geschichten. In dieser Perspektive wiederum ist die Vergangenheit nie bloß vergangen, sondern konstitutives Element der Gegenwart.

II

Die Betrachtung von Werken der Kunstgeschichte kann diesen geschichtstheoretischen Komplex exemplarisch verdeutlichen. Sie allein als Zeugen ihrer Entstehungszeit zu deuten, bleibt in der Regel unbefriedigend, weil unzulänglich, ist ihre Wirkung doch keineswegs auf ihre Vergangenheit beschränkt; jeder Betrachter ist dieser Wirkung in seiner eigenen Gegenwart geradezu körperlich ausgesetzt. Diese Wirkung ist nicht bloß optischer Reiz, sondern wird als bedeutsam erfahren: Die Werke zeigen sich als Niederschlag von Erfahrungen und Reflexionen, letztlich vor dem Horizont des Ganzen der in ihrer Zeit zugänglichen Wirklichkeit, und fordern den Betrachter zum Vergleich mit Erfahrungen und Reflexionen seiner eigenen Gegenwart heraus, wodurch sich das Bedeutungsspektrum der Werke jeweils erweitert. Doch die Betrachtung der Bildwerke mündet nicht einfach in den vertrauten hermeneutischen Prozess des Verstehens, der prinzipiell unabschließbar ist, stets weiter vorangetrieben durch Erwartungen und Perspektiven der jeweiligen Gegenwart. Unter dieser Prämisse ließe sich jede und auch die aktuellste Deutung immerhin noch im historisierenden Sinne relativieren: Eine neue Stufe des Verständnisses wird erreicht, um demnächst wiederum überstiegen zu wer-

2 Vgl. Rüsen, Jörn: *Kann gestern besser werden? Zum Bedenken der Geschichte*, Berlin 2003.

den. Anders als Dokumente historischer Ereignisse und intensiver als etwa Texte aus vergangenen Zeiten reichen Bilder mit ihrer sinnlichen Ausdruckskraft und ihrer körperlichen Inanspruchnahme des Betrachters unmittelbar bis in dessen Gegenwart. Nicht nur die Kunst der heutigen Zeit, sondern auch die der Vergangenheit tritt prinzipiell dem Betrachter gegenüber in eine Beziehung der Zeitgenossenschaft.

In der Kunstgeschichtswissenschaft mag es gute Gründe geben, dieser Gleichzeitigkeit die historische Distanzierung der Untersuchungsgegenstände vorzuziehen, und dies auch und zumal im Hinblick auf Bildwerke der christlichen Überlieferung. Eine theologisch angeleitete Deutung hingegen wird zumindest die Werke der eigenen religiösen Tradition nicht so ohne Weiteres dem Fluss der Geschichte überlassen – und zwar gerade aus Gründen, die aus der Entstehungszeit dieser Werke herrühren. Ein Großteil der christlichen Bildwerke beansprucht kultische Präsenz, will Visionserfahrungen provozieren oder die memoria zur Intensität der Andacht steigern. Dazu werden komplexe Bildstrukturen entwickelt und sogar besondere Bildformen erfunden, deren Ambitionen sich grundsätzlich keineswegs auf ihre Entstehungszeit eingrenzen lässt, es sei denn, man behaftet sie säkularisierungstheoretisch prinzipiell nicht mehr mit religiösen Ansprüchen, oder man hat sie im Vorhinein bereits in die Weite der *Adiaphora* entlassen. Jenseits solcher an sich wiederum voraussetzungsreichen Grundoptionen muss den meisten Bildwerken der christlichen Überlieferung ein fundamentaler Anspruch auf Gleichzeitigkeit mit ihrem Betrachter zugestanden werden. Unter den Disziplinen, die mit dem Anspruch historischer Bildwerke konfrontiert sind, in die Gegenwart hineinzuwirken, hätte die Theologie jedenfalls in vorderster Reihe zu stehen. Warum sollte ein Bildwerk, das dem, der es mit Andacht anschaute, einst Trost und Heilung versprach, heute nicht mit den gleichen Erwartungen betrachtet werden? Die christlichen Bilder der Vergangenheit sind für die religiöse Andacht – wie für deren theologische Reflexion – von Bedeutung durch ihre Gegenwart.³

Deutlich zeigt sich die Virulenz dieses Anspruchs dort, wo über Bilder mit theologischen Gründen gestritten wird. Wie die Gegner so unterstellen auch die Befürworter des religiösen Bildgebrauchs den Werken eine Macht, die im Laufe der Zeit je neu gegenwärtig wird. Jedes religiöse Bild ist deshalb zu jeder Zeit neu der Frage nach seiner Legitimität ausgesetzt. Die theologische Rechtfertigung einer religiösen Darstellung beschränkt sich nicht auf deren

3 In einer ersten Fassung habe ich die hier dargelegten Überlegungen beim Kolloquium Zeitgenossenschaft vorgetragen, das anlässlich des 60. Geburtstages von Richard Hoppe-Sailer am 8. und 9. Juni 2012 an der Ruhr-Universität Bochum stattfand.

Produktion; erst im Gebrauch entscheidet sich, ob das Bild dem Gedächtnis und der rechten Weise der Verehrung dient oder zu Magie und Götzendienst anleitet. Die Entscheidung in dieser prekären Gratwanderung ist Sache der Rezeption; sie fällt nicht ein für allemal, sondern ist in jeder Epoche der Rezeption neu gefordert. Die theologische Untersuchung solcher Bildwerke hat dieser Gegenwärtigkeit Rechnung zu tragen. Wenn sich die Wirkweise eines religiösen Bildes auch im Verlauf der Zeit und unter sich verändernden gesellschaftlichen Bedingungen wandeln mag, so wird doch der hermeneutische Prozess des theologischen Verstehens nicht in die Historisierung des Werkes und seiner Deutung münden, sondern hat sich jeweils an dessen Anspruch auf Gleichzeitigkeit zu messen.

Und dennoch ist der Verlust der Gleichzeitigkeit, der den Blick des modernen Christenmenschen von den Bildern seiner religiösen Tradition trennt, fundamental, möglicherweise unrevidierbar. Ein mittelalterlicher Kruzifixus etwa kommt heute nur noch selten zuerst als Gegenstand der Andacht in Betracht, wofür mutmaßlich das Museum nicht einmal die größte Schuld trägt. Die kunsthistorische Wertschätzung und insbesondere der Umzug ins Museum haben die Möglichkeiten zur Betrachtung religiöser Bildwerke zwar enorm erweitert, die Formen religiöser Andacht werden durch die institutionellen Rahmenbedingungen jedoch allenfalls unterbunden, sind im Prinzip aber keineswegs außer Kraft gesetzt. Doch so oft schon haben wir mit Hegel die Knie nicht mehr gebeugt, dass uns die Haltung des Rückblicks auf die Bilder im zeitlichen Abstand approximativ unendlicher Distanz in Fleisch und Blut übergegangen ist. Macht uns das blind gegenüber dem Anspruch der Werke? Oder war deren zur Schau gestellte Gleichzeitigkeit im Grunde immer schon eine Illusion, von der uns die aufgeklärte Vernunft befreit hat? Kann eine Theologie des Bildes, die sowohl den Werken der religiösen Bildüberlieferung gerecht werden als auch historisch-wissenschaftlich verfahren will, in verantwortlicher Weise von einer Gleichzeitigkeit zwischen Bild und Betrachter sprechen?

Das Problem der Gleichzeitigkeit des heutigen Betrachters mit den Bildern seiner eigenen religiösen Tradition scheint in der Tat für die Bildtheologie eine der zentralen Fragen zu sein. Den Grund dieser Frage bezeichnet das Theorem der Säkularisierung. Bei der Schärfung des Blicks auf dieses Problem erscheinen zwei markant unterschiedliche künstlerische Positionen am Beginn der Moderne hilfreich, das Dilemma von Zeitgenossenschaft und Vergangenheit christlicher Bildmotive bildtheologisch zu reflektieren.

III

Vermutlich ist kein anderes Bild so intensiv im Licht der Säkularisierungstheorie betrachtet worden wie Caspar David Friedrichs *Kreuz im Gebirge* von 1808, bekannt auch als *Tetschener Altar*⁴ (vgl. Farbteil S. XVI).

*Abb. 1: Caspar David Friedrich, Kreuz im Gebirge (Tetschener Altar),
Foto: Bildarchiv Fundamentaltheologie.*

4 Caspar David Friedrich: Das Kreuz im Gebirge, 1807/1808, Öl auf Leinwand, 115 x 110,5 cm. Dresden: Staatliche Kunstsammlungen. Galerie Neue Meister.

Der Rahmen des Bildes evoziert in seiner Sockelzone mit dem Auge Gottes, Ähren und Weinreben symbolisch die sakramentale Gegenwart; die Malerei selbst greift die Kreuzigung Jesu auf Golgotha auf, also den Ursprung des sakramentalen Abendmahls und zugleich seit dem frühen Mittelalter die anschauliche Vergegenwärtigung und Ausdeutung des eher unscheinbaren Geschehens auf dem Altar. Allerdings ist die Anmutung einer Darstellung des Gekreuzigten über dem Altar in diesem Bild gründlich irritiert: Statt Golgotha eine eigentümliche Berggipfel-Landschaft mit einem bronzenen Gipfelkreuz, das, nicht einmal im Bild zentriert, vom Betrachter abgewandt ist.

Das Werk steht im Rang einer bildtheologischen Singularität, insofern es die Spannung zwischen der liturgisch bedingten Gleichzeitigkeit der Kruzifixus-Darstellung mit der Vergangenheit des Typus *Altarbild* in der Einheit eines Bildwerkes zusammenzubinden versucht. Friedrich setzt dabei zum einen auf bildkompositorische Strategien, zum anderen auf eine ambitionierte theologische Argumentation.

Ich übergehe hier Friedrichs kompositorische Strategien, wie etwa die Ordnung nach dem Goldenen Schnitt und das Wechselspiel zwischen Nähe und Ferne in der Ansicht des Berggipfels. Sie sind bereits überaus kenntnisreich und gründlich analysiert worden.⁵ Werner Buschs Untersuchungen führen zu der These, der Tetschener Altar markiere die Transformation von Religion in Ästhetik – in der Absicht, die Religion zu retten. Allerdings hat sich den Zeitgenossen dieses Bildkonzept des Kruzifixes offensichtlich nicht recht erschlossen. Jedenfalls hielt Friedrich die Unterstützung durch eine theologische Begründung für erforderlich, die er in einem gelehrten und subtil argumentierenden Brief nachschiebt:

„Wohl ist es beabsichtigt, dass Jesus Christus, ans Holz geheftet, hier der sinkenden Sonne zugekehrt ist, als das Bild des ewigen allbelebenden Vaters. Es starb mit Jesu Lehre eine alte Welt, die Zeit, wo Gott der Vater unmittelbar wandelte auf Erden; wo er sprach zu Cain: Warum ergrimmet du, und warum verstellen sich deine Gebärden? Wo er unter Donner und Blitz die Gesetzestafeln gab; wo er sprach zu Abraham: Zeuch deine Schuhe aus; denn es ist heilig Land, wo auf du stehest! Diese Sonne sank, und die Erde vermochte nicht mehr zu fassen das scheidende Licht. Da leuchtet, vom reinsten edelsten Metall, der Heiland am Kreuz, im Gold des Abendrots, und wiederstrahlet so im gemilderten Glanz auf Erden. Auf einem Felsen steht aufgerichtet das Kreuz, unerschütterlich fest, wie unser Glaube an

5 Vgl. Busch, Werner: Caspar David Friedrich. Ästhetik und Religion, München 2003, bes. 34–45.

Jesum Christum. Immer grün durch alle Zeiten während stehen die Tannen ums Kreuz, gleich unserer Hoffnung auf ihn, den Gekreuzigten.“⁶

In einem christologischen Argumentationsgang wird zuerst die Heilsgeschichte seit der Zeit der ersten Menschen und des Gottesbundes mit Abraham (hier mit Mose verschränkt) nach dem Vorbild des Hebräerbriefes auf Christus hingeführt. Mit ihm und seinem Tod am Kreuz (der hier umstandslos mit der Darstellung im bronzenen Kruzifixus des Gipfelkreuzes identifiziert wird) wendet sich die von Gott ausgehende Bewegung zur Welt hin wieder zurück auf Gott – eine Denkfigur, die an den Philipper-Hymnus erinnert. Das Bild Gottes kehrt zu seinem Ursprung zurück; der Tod Jesu am Kreuz ist Erhöhung und darin der erste Schritt des Hinübergehens zum Vater, wie das Johannesevangelium den Kreuzestod Jesu theologisch ausdeutet (Joh 17,5). Johanneisch orientiert ist auch die Vorstellung der treu in der Welt ausharrenden Jünger.

Friedrichs Erläuterung – oder besser: Verteidigung – des Tetschener Altares ist ein eminent theologischer Text. Das Bild verdankt sich dabei nicht so sehr Schleiermachers Sinn und Geschmack fürs Unendliche, den die meisten Interpreten – mutmaßlich inspiriert vor allem durch das Bild Mönch am Meer (1808–1810) – als theologischen Fixpunkt von Friedrichs Malerei ausmachen. Vielmehr realisiert der Text eine strikt neutestamentliche, vor allem johanneisch gestützte christologische Spekulation: Der Schmerz über das säkularisationsbedingte Verschwinden Gottes aus der Welt wird gedeutet als die notwendige Trennung Jesu von den Jüngern, welche die erwartete Wiederkunft allererst ermöglicht. Das Kreuz im Gebirge wäre demnach das Bild, das die vermittelnde Instanz bildet zwischen der Darstellung des Todes auf Golgotha und der Wiederkunft des apokalyptischen Weltenrichters, dessen Vision das Triumphkreuz im (östlichen) Chor des Kirchengebäudes verkörpert.

So erweitert Caspar David Friedrich mit bildnerischen wie mit theologischen Mitteln den Bildtypus der Kreuzesdarstellung, um der Säkularisierungserfahrung der verlorenen Gleichzeitigkeit zwischen dem Subjekt der Andacht und dem Gekreuzigten im Bild angemessenen Ausdruck zu verleihen. Friedrich insistiert darauf, dass selbst die religiöse Erfahrung von Verlust und Trennung im Spektrum der Bildmöglichkeiten des Kreuzes aufgefangen ist. Insofern nimmt er hier bereits die theologische Antwort auf Wolfgang Schönes These vom Ende der Bildgeschichte Gottes im Abendland vorweg.⁷

6 Caspar David Friedrich: Die Briefe, hg. und kommentiert von Herrmann Zschoche, Hamburg 2006, 53.

7 Schöne, Wolfgang: Die Bildgeschichte der christlichen Gottesgestalten in der abendländischen Kunst, in: Günter Howe (Hg.): Das Gottesbild im Abendland, Witten 1959, 7–56.

Doch das Bild, das die Erosion göttlicher Gegenwart im Bild als Möglichkeit des christlichen Bildes selbst zu denken versucht, sieht sich letztlich angewiesen auf einen akademisch-theologischen Diskurs und seine notorisch recht losen Kontakte zur bildlichen Erscheinung.

Diese Abhängigkeit vom Text wird in künstlerischer Hinsicht nicht völlig zufrieden stellen, und so wundert es nicht, dass Friedrich – wenn ich recht sehe – diese Linie der Erweiterung der Ausdrucksmöglichkeiten der Kreuzesdarstellung nicht weiter verfolgt hat. Das Kreuz scheint sich vielmehr in seiner Malerei einerseits aufzulösen in akribisch komponierte landschaftliche Zusammenhänge. Dem stehen auf der anderen Seite jene von der Kunsthistorik meist höflich übergangenen Bilder gegenüber, die das Kreuz in zerklüfteter Waldlandschaft wie zum Trotz in visionärer Lichtgestalt behaupten – zentriert und frontal ausgerichtet auf den Betrachter.

IV

Friedrichs Experiment des *Tetschener Altares*, an christlichen Bildformen der Liturgie wie der Andacht in den Zeiten der Erosion ihres Präsenzvermögens festzuhalten, stellt zu Beginn des 19. Jahrhunderts keinen Einzelfall dar. In auffälliger Weise wird die Krise der Gleichzeitigkeit zwischen Bild und Betrachter insbesondere im thematischen Umkreis der Passion Jesu reflektiert, aus dem bereits in Mittelalter und früher Neuzeit Bildformen der Präsenz hervorgegangen waren.

Dasselbe Jahr 1808, in dem Caspar David Friedrich die Gipfeleinsamkeit seines *Tetschener Altares* malte, ist in Spanien durch den Beginn heftiger und mit großer Brutalität ausgetragener politischer Unruhen gekennzeichnet. Den Gräueln dieses Krieges widmete Francisco de Goya seine *Desastres de la guerra*, deren Bildkonzept wie nur wenige mit dem Aufbruch in die Moderne in Verbindung gebracht wird – eine Moderne, für die Gewalt, Verletzung und Wunde kennzeichnend geworden sind. „Niemand hat das ‚Zeitalter der Revolutionen‘ tiefer und schmerzhafter erfahren, niemand hat aus dieser Erfahrung stärkeren Formgewinn und rätselhaftere Bedeutungszonen gewonnen.“⁸ Der Beginn der mit äußerster Gewalt geführten Kämpfe ist geknüpft an die Besetzung Madrids durch marodierende Truppen Napoleons am 2. Mai 1808, der die Bevölkerung mit heftigem Widerstand begegnete. Die Revolte wurde

8 Hofmann, Werner: Goya und die Kunst um 1800, in: ders. (Hg.): Goya. Das Zeitalter der Revolutionen (Ausst. Kat. Hamburger Kunsthalle 1980), München 1980, 18–22; hier: 21.

rasch niedergeworfen: Noch in der Nacht zum 3. Mai wurden die Aufständischen exekutiert. Dem vorläufigen Ende der Unruhen widmete Goya 1814 zwei monumentale Gemälde. Das berühmtere der beiden Werke zeigt Die Erschießung der Aufständischen am 3. Mai 1808⁹ (vgl. Farbteil S. XVI).

Abb.: Francisco de Goya: Die Erschießung der Aufständischen am 3. Mai 1808, Foto: Bildarchiv Fundamentaltheologie.

Über einen kurzen Anweg, der rechts vom Ausfallschritt der zum Schuss anliegenden Soldaten und links von niedergestreckten Körpern in ihrem eigenen Blut gesäumt ist, wird der Blick in die durch eine große Laterne hell erleuchtete zentrale Szene geführt: die Gruppe Verzweifelter und Verängstigter und die aus ihr herausragende knieende männliche Gestalt mit weißem Hemd und hoch gereckten Armen mit weit aufgerissenen Augen im Visier des Erschieß-

9 Francisco de Goya: Die Erschießung der Aufständischen am 3. Mai 1808, 1814, Öl auf Leinwand, 268 x 347 cm, Madrid: Prado. Vgl. Zum Folgenden meinen Beitrag: Bilder der Wunde. Zwischen Passionsimagination und Kunst der Moderne, in: Dohmen, Christoph / Wagner, Christoph (Hg.): Religion als Bild – Bild als Religion, Regensburg 2012, 157–178.

sungskommandos. Hinter dieser Szene drängt aus einem entfernten Konvent die Menge derer entgegen, denen die Erschießung noch bevorsteht.

Dem Schrecken tödlicher Gewalt, den das Bild mit aller Drastik zum Ausdruck bringt, kann der Betrachter ebenso wenig ausweichen wie die grell angestrahlte Hauptfigur den unmittelbar erwarteten Gewehrkegeln. Goya rückt den Betrachter – und auch sich selbst als Maler – so nahe an das brutale Geschehen, dass eine distanzierende Beobachtung, erst recht eine abgeklärte Beurteilung der Situation von einem neutralen Standpunkt aus eine ganz unmögliche Option sind. Der Standpunkt liegt mehr auf der Seite der Soldaten, die anonym und in ihren Uniformen entindividualisiert bleiben, während man erschüttert in die Gesichter jener schaut, denen die Erschießung unmittelbar bevorsteht; eigentlich: Man schaut in Gesichter und auf Verweigerungen eines Gesichtes: Hände schützen vor dem Anblick; eines der Gesichter wird durch ein Gewehr mit aufgeflepptem Bajonett durchschnitten; das Gesicht des Erschossenen im linken Vordergrund ist durch den Gestus der Malerei wie zerfetzt.

Ergreift man innerlich Partei für die Opfer, dann nicht aus Gründen einer übergeordneten Gerechtigkeit, sondern wegen des unausweichlichen Todes, der den Menschen auf der einen Seite des Weges droht. Gerechtigkeit für eine wehrlose Zivilbevölkerung scheint jedenfalls für Goya ebensowenig der ausschlaggebende Beweggrund zu seinem Bild gewesen zu sein wie eine Stilisierung der Protagonisten zu Märtyrern. Das Pendant zur Erschießung der Aufständischen, Goyas Bild vom Aufstand an der Puerta del Sol am 2. Mai 1808 (Abb. rechts),¹⁰ zeigt in aller Drastik, wie auch die sich erhebenden Bürger massakrieren und wüten und sogar Pferde nicht schonen.

Man hat in Goya wegen seiner konsequenten Vermeidung jeglicher Heroisierung einen Vorläufer photographischer Kriegsberichtserstattung gesehen: einer teilnehmenden Beobachtung, die das Elend des Einzelnen exemplarisch so eindringlich festhält, dass daran die abgeklärte Erörterung übergeordneter Zusammenhänge zerbricht, wie sie noch von der klassischen Historienmalerei betrieben wurde. Die Evidenz des Bildes beruhe stattdessen auf der realistischen Schilderung des Augenzeugen fernab jeder Stilisierung.¹¹

Yo lo vi – das ist auch der Titel des Blattes Nr. 44 aus Goyas *Desastres de la guerra* und ein Leitmotiv des gesamten Zyklus. Doch dieser Blick registriert keineswegs den unmittelbaren Eindruck. Gesehen hat Goya die Ereignisse des 2. und 3. Mai, die er gar nicht in Madrid miterlebt hat, indem er ihnen mit

10 Francisco de Goya: Der 2. Mai 1808 an der Puerta del Sol, 1814, Öl auf Leinwand, 268 x 347 cm, Madrid: Prado.

11 Vgl. Licht, Fred: Goya. Beginn der modernen Malerei, Düsseldorf 1985, S. 135–141.

*Abb.: Francisco de Goya: Der 2. Mai 1808 an der Puerta del Sol,
Foto: Bildarchiv Fundamentaltheologie.*

„imaginären Reportagen“¹² zu einer für die Wahrnehmung unentrinnbaren Prägnanz des Schreckens und der Gewalt verhalf. Insofern ist das dargestellte Geschehen ästhetisch vermittelt, freilich durch eine Ästhetik, die keine Überhöhung des Schrecklichen im Schönen sucht, die auch den Gegensatz zwischen dem Schönen und dem Hässlichen hinter sich gelassen hat.

Die Malerei verzichtet darauf, dem realen, aber zerschossenen Körper durch Kunst die Integrität seiner Gestalt zurückzugeben, vielmehr bekräftigt sie dessen Zerstörung und Auflösung – exemplarisch im Gesicht des in seinem eigenen Blut Hingestreckten im linken Vordergrund. Im Hintergrund lösen sich Gestalten in ihren eigenen Schatten auf. Lediglich die zum Schuss anlegenden Soldaten geben detailliert ausgearbeitete Figuren, bleiben aber gesichtslos.

Andererseits beschränkt sich die Auflösung der Realität nicht auf die menschlichen Protagonisten. Die ferne Architektur erscheint als ein Schatten im Dunkel der Nacht. Der Hügel im Hintergrund der Aufständischen bleibt

12 Hofmann, Werner: Goya. Vom Himmel durch die Welt zur Hölle, München 2003, 185.

in jeder Hinsicht unterbestimmt und eine vage Andeutung aus Farbschlieren. Ein Landschaftszusammenhang, in den die Exekutionsszene eingebettet wäre, wird mit Nachdruck vermieden. Überhaupt gibt es im Bild keine Einheit und keine Ordnung stiftenden Motive. Die große Laterne zwischen Aufständischen und Soldaten beleuchtet wider Erwarten die Szene nicht gleichmäßig, sondern setzt ein Licht nahezu ausschließlich auf den Mann mit den empor gerissenen Armen. Vom dunklen Fleck des Tores im Hintergrund aus falten sich die gebogenen Linien des Hügels und der Mützen der Soldaten auseinander, ohne im Bild eine fixe Ordnung zu stiften. Die Verweigerung jeder Heroisierung oder ästhetischen Überhöhung der Protagonisten des Bildes giftigt in der Auflösung der Bildordnung selbst.

Umso bemerkenswerter ist die breite und markante Präsenz von Motiven christlicher Passionsikonographie in diesem Bild.¹³ Die große Laterne gehört zum Repertoire der Ölbergsszene wie die empor gereckten Arme der Hauptfigur. Die Körperhaltung des niedergestreckten Mannes im Vordergrund ist mit der Darstellung des Gekreuzigten verglichen worden, darin vielleicht ein Echo auf die Haltung der Hauptfigur; am linken Bildrand deutet sich schemenhaft die Figur einer hockenden Mutter mit ihrem Kind an. Bemerkenswert erscheint insbesondere die stigmatisierte rechte Hand der hell erleuchteten Hauptfigur: Der, dessen Erschießung unmittelbar bevorsteht, trägt ein Wundmal des gekreuzigten Jesus.

Insofern das Bild von der Ohnmacht angesichts des gewaltsam drohenden Todes handelt, liegt die Passionsikonographie vielleicht in gewissem Sinne nahe, allerdings wirkt sie in Goyas Inszenierung des Bildgeschehens doch einigermaßen fremd. Werden durch das Wundmal die Aufständischen letztlich doch noch zu unschuldigen Märtyrern stilisiert – wenn schon nicht im religiösen, so doch vielleicht in einem nationalen Sinne? Die Passionsmotive sind auch als Zugeständnisse an eine überlieferte Darstellungskonvention gedeutet worden, um gerade angesichts unvertrauter Bildkonzepte ein eingeführtes Grundgerüst für die Erschließung des Bildverständnisses bereitzustellen – die christliche Ikonographie als Gehilfe der Bilddeutung. Werner Busch versteht dagegen die ikonographischen Anleihen als bewusst gewählte Zitate christlicher Erlösungserwartung, an denen Goya die Vergeblichkeit der Hoffnung auf Erlösung demonstriert: „Wir realisieren die christliche Figuration und ihre zugehörigen Bedeutungsgehalte von Gethsemane und Kreuzigung, wir

13 Vgl. Busch, Werner: *Das sentimentalische Bild. Die Krise der Kunst im 18. Jahrhundert und die Geburt der Moderne*, München 1993, 104–108.

sehen sie aber eingefügt in einen Zusammenhang, der die christliche Konsequenz, die Erlösung, verweigert.“¹⁴

Jedoch bezeichnet die säkular gebrochene Passionsikonographie hier nicht nur das Ende der christlichen Erlösungshoffnung, sondern auch das Unvermögen der real agierenden Vernunft, diese Erwartungen im Geiste von Aufklärung und Freiheit zu kompensieren. Die Passionsmotive schreiben der Narration des Historienbildes eine Deutungsebene ein, die vielleicht nicht einmal auf eine Verschränkung der Ereignisse vom 3. Mai 1808 mit dem Leidensweg Jesu und seiner theologischen Deutung zielt. In das Historienbild wird vielmehr – so scheint mir – eine *imago pietatis* eingeblendet, die eine Betrachtung intendiert: eine Betrachtung der Wunde.

Einen entscheidenden Hinweis in Richtung dieser Lesart gibt das korrespondierende Bild des 2. Mai, aus dem sich das Motiv der Wunde markant heraushebt. Der 2. Mai an der *Puerta del Sol*, ein Bild von durchaus handfester Brutalität, das die Vorgeschichte zur Erschießung der Aufständischen zum Thema hat, zeigt in farblich deutlicher Absetzung von der übrigen Szene einen Schimmel, dessen blutüberströmter Reiter in blutroter Hose gerade rücklings aus dem Sattel gezerrt und mit weiteren Messerstichen malträtiert wird. Der Schimmel setzt zu einer *Levade* an, der klassischen Positur zur Präsentation eines siegreichen Helden. Gleichzeitig aber stürzt er auch nach hinten, getroffen vom Messerstich eines Aufständischen, der mit großem Schwung wie von außerhalb des Bildes auf das Tier zuspringt.

Der sich erhebende und gleichzeitig gerade seine Balance verlierende Schimmel fungiert im Vordergrund als die dem Betrachter zugewandte Aussenhaut des Bildkörpers, dem die Verletzung in gleicher Weise gilt wie dem dargestellten Pferdekörper. Über dem sich erhebenden und gleichzeitig stürzenden Pferd scheinen die Blicke dreier dem Schlachtgetümmel eigentümlich entzogener Pferdeköpfe die Verletzung des Pferdekörpers, die zugleich eine Verletzung des Bildkörpers ist, dem Mitgefühl des Betrachters zu überantworten.

Auch das Stigma der Hand im Mittelpunkt der Erschießung der Aufständischen am 3. Mai 1808 ist als eine innerbildliche Reflexionsfigur zu verstehen, die ihren Ausgang bei der Ikonographie nimmt, darüber hinaus aber das gesamte Bildgeschehen betrifft. Das an sich ganz unscheinbare Stigma der rechten Hand bildet den Gipfelpunkt einer Kaskade krampfhafter Gesten und verzweifelter Gesichter, die in der kraftlos hingestreckten Gestalt des Erschossenen auf den Erdboden schlägt. Der Tote in der Haltung des Gekreuz-

14 Ebd., 112.

zigten und das Stigma der Hand bilden eine Klammer christlicher Passionsmotivik im Lichtkegel der Laterne aus der Gethsemane-Szene.

Das Stigma der Hand erscheint ganz unpräzise als bloßer Punkt. Diese Zurückhaltung weckt einen gewissen Zweifel, ob diese Passionsmotive überhaupt hinsichtlich semantischer Operationen hinreichend belastbar sind. Eher als eine Behauptung oder eine Bestreitung christlicher Ausdeutungen scheinen sie ein fernes Echo des Bildgeschehens zu evozieren. Sie verknüpfen das Dargestellte nicht mit einer These (oder mit einer Gegenthese), sondern begnügen sich damit, ihm durch die Evokation einer Entsprechung einen Resonanzraum zu eröffnen, der eine Art von Orientierung ermöglicht: Mit ungewisser semantischer Aufladung begnügt sich die Darstellung damit, die Passion Jesu wie in emblematischen Abkürzungen (und den *arma Christi* vielleicht nicht unähnlich) aufzurufen und damit das unfassbare Geschehen aus der Isolation seiner Unvergleichlichkeit zu befreien. Trost spendet diese *memoria passionis*, insofern sie den Schrecken und den Schmerz der Gegenwart der Solidarität durch ein allgemein anerkanntes Ereignis am Beginn der Zeitrechnung versichert – eine geschichtstheoretische Variation zur Figur der *compassio*.

Das Zeigen der Wunde gehört seit der mittelalterlichen *imago pietatis* zum Kernbestand des Bildgedächtnisses der Passion Jesu. Goya zitiert im Stigma der emporgereckten Hand diese Präsentationsfigur; sein Interesse richtet sich auf die Bildwürdigkeit der Wunde, d. h. von Verletzung, Zerstörung und Auflösung. Denn „gerade die Zerstörung und willkürliche Zerstückelung der menschlichen Anatomie bietet Goya das Rohmaterial für seine formalen Erfindungen. Aus der zynischen Vernichtung des Lebens gewinnt er das provozierende Leben der Form.“¹⁵ Aufmerksamkeit gewinnt die christliche Bildtradition der Wunde hier, weil sie die *memoria passionis* nicht zu einer Vertröstungsstrategie funktionalisiert, indem sie das Elend der Gegenwart relativiert, sondern weil sie diesem authentischen Ausdruck zu verleihen erlaubt. Noch die Auflösung der gesamten Bildordnung mit ihren auseinander driftenden Linien findet in Haltung und Kleidung der Figur des Stigmatisierten ihr Echo und wird so an die Bildsprache der *memoria passionis* zurückgebunden.

15 Hofmann: Goya. Vom Himmel durch die Welt zur Hölle (wie Anm. 12), 217.

V

An der Wende zur künstlerischen Moderne verbindet Francisco de Goya und Caspar David Friedrich das lebendige Interesse an kritischer Zeitgenossenschaft mit der christlichen Bildtradition, die beide bei der Ikonographie und mehr noch bei den Bildformen der Passion aufgreifen. Friedrichs Interesse gilt – geschichtstheologisch – den Bedingungen einer Fortschreibung dieser Bildtradition. Sein Tetschener Altar transformiert sie in Landschaftsmalerei und in die Ästhetik ihrer bildlichen Präsentation, die er jedoch – anders als säkularisationstheoretisch vermutet – weiterhin der theologischen Begründung unterstellt. Diese Hypothese steht seitdem in einer künstlerischen Traditionslinie zur Debatte, die unter den Bedingungen der Moderne aus dem Bestand christlicher Bildmotive ausgerechnet und mit einer gewissen Ausschließlichkeit dem Kreuz bildnerisches Potential zutraut.

Für Goyas Kunst scheint die christliche Bildtradition grundsätzlich bereits Vergangenheit. (Dies ist übrigens auch im Blick auf seine religiösen Bilder bemerkt worden.) In den Bildern des 2. und 3. Mai 1808 erscheinen die Passionsmotive als nur schwach bedeutungshaltig, marginalisiert und wie aus der Vergangenheit herbeigerufene Zitate. Gleichwohl hat Goya sie keineswegs säkularisiert – was immer auch heißt: entkräftet. Er führt vielmehr die *imago pietatis* als ikonischen Resonanzraum geschichtlicher Ereignisse von unvorstellbarer Gewaltbarkeit ein, in dem sich brutale Verletzung ohne Zynismus in höchste bildliche Intensität wandelt. Goya setzt auf eine Bildform christlicher *memoria passionis* bei der für seine Gegenwart dringlich empfundenen Neubegründung der Sprache des Bildes als *ydioma universal*, wie er 1797 auf einer Tuschzeichnung zu seinem berühmten Blatt Nr. 43 der *Caprichos* (*Der Traum / Schlaf der Vernunft bringt Ungeheuer hervor*) vermerkt. Von hier aus eine Perspektive der Kunst in Moderne und Gegenwart zu entwickeln, scheint mir etwa zu einem Konzept von Malerei zu führen, wie es sich in höchst vollendeter Form bei Arnulf Rainer findet.