

III Apertio – Öffnung

Die den Tod besiegelnde Wunde wird im Christentum bildwürdig, weil sie als Öffnung verstanden wird, die dem Menschen den Zugang zu Heil und Erlösung erschließt. Als Öffnung in diesem Sinne ist die Seitenwunde Jesu zunächst mit der Deutung versehen worden, Quelle des Blutes der Eucharistie zu sein.¹ Der Körper Jesu gilt danach als Reservoir dieses Blutes, das sich durch die Öffnung der Wunde in den Kelch ergießt. Die Seitenwunde Jesu ist die anschaulich evidente *Fons vitae*, die zunächst den Ursprung der Sakramente und damit auch der Kirche bezeichnet: Das Bild der Wunde zielt auf die Legitimation der zentralen religiösen Institutionen. Aus diesem sakramententheologischen und ekklesiologischen Zusammenhang erwachsen, verband sich mit diesem Verständnis der Seitenwunde im Laufe des Mittelalters ein zunehmendes Interesse am – sakramentalen wie realen – Körper Jesu. Er wurde mehr und mehr zum Kristallisationspunkt des Glaubens an die Fleischwerdung Gottes, er kennzeichnete die reale Gegenwart der liturgisch erinnerten Passion bis zum Tod am Kreuz, auf ihn stützte sich die Erwartung der leiblichen Auferstehung.

Der Weg der recht verstandenen Nachfolge führt – durchaus in einem wörtlichen Sinne – durch die Wunden am Körper Jesu. Dessen Wunden sind deshalb nicht nur Quelle, sondern Öffnung in weiterer, aber auch grundsätzlicherer Bedeutung: Sie sind Ort der Versenkung, Übergang, Tor, Schwelle vom Irdischen zum Himmlischen, vom Menschlichen zum Göttlichen, vom Materiellen zum Immateriellen, vom Sichtbaren zum Unsichtbaren. Neben der Seitenwunde gewinnen weitere Wunden am Körper Jesu Aufmerksamkeit (Hände und Füße, Dornenkrone, Spuren der Geißelung) wie ebenso die Passionsgeschichten der ‚Blutzeugen‘. Schließlich entwickelt sich die Vorstellung einer Übertragung der Wunden Jesu auf den eigenen Körper als Indiz gesteigerter Andacht. Der Körper Jesu wird dem Gläubigen zum authentischen Fixpunkt der Nachfolge; der eigene Körper wird zum Ort religiöser Erfahrung.

Je grundsätzlicher die Bedeutung der Wunden Jesu, insbesondere seiner Seitenwunde, desto größer erscheint allerdings die Verlegenheit, dass sie – nach der Auferweckung Jesu von den Toten und seiner Himmelfahrt – der Andacht nicht real zur Verfügung stehen. Stattdessen beansprucht das Sakrament der Eucharistie – unter Berufung auf Jesu eigene Initiative – die erinnernde Vergegenwärtigung von Tod und Auferstehung Jesu in der Feier seiner Gegenwart in Fleisch und Blut zu gewährleisten. Allerdings hat die liturgische Realisierung dieser sakramentalen Vergegenwärtigung bereits seit dem frühen Mittelalter Fragen nach der Evidenz dieser Gegenwart aufgeworfen: Kann in der Gestalt von Brot und Wein tatsächlich die Realpräsenz Christi in seinem Leib und seinem Blut überzeugend zur Anschauung gebracht werden? Eignet sich diese Realpräsenz überhaupt im Medium der Sichtbarkeit? Ist sie eher eine begrifflich-theoretische Konstruktion – oder vielleicht doch ganz Sache des Glaubens?²

1 Zur soteriologischen Funktion des Blutes der Eucharistie vgl. ARNOLD ANGENENDT: Sühne durch Blut, in: Frühmittelalterliche Studien 18 (1984), 437-467; zur Bildgeschichte: REINHOLD ZWICK/THOMAS LENTES (Hg.): Die Passion Christi. Der Film von Mel Gibson und seine theologischen und kunstgeschichtlichen Kontexte, Münster 2004.

2 Vgl. zu diesen eucharistietheologischen Debatten und ihren bildtheologischen Implikationen: ULRIKE SURMANN/JOHANNES SCHRÖDER (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.

Während in theoretischer Hinsicht der Bildbegriff, den das spätantike Christentum zur Kennzeichnung der eucharistischen Gegenwart durchaus heranzog, in seiner sakramentalen Valenz bereits im frühen Mittelalter in Zweifel gezogen wurde, genossen gleichwohl Bildwerke das Vertrauen, der eucharistischen Realpräsenz Jesu Christi in seinem Leib und seinem Blut überzeugende Anschauungen zu verleihen. Im Verlauf des Mittelalters treten dabei Bilder der Wunde immer stärker in den Mittelpunkt. Die Wunde wird zum Gegenstand einer visionären Erfahrung, die sich dazu auf eine komplexe wie reflektierte Konzeption des Bildes mit einer Kombination unterschiedlicher Bildebenen stützt. Bildern der Wunde wird zuge-
traut, authentische Vergegenwärtigungen der Passion zu zeigen, Wirklichkeiten verschiedener Ebenen und Hinsichten überzeugend darzustellen, das Repräsentierte mit der Suggestion seiner Gegenwart zu versehen. Auch inneren Bildern und Vorstellungen können sie eine Art von Realität in der Sphäre der Sichtbarkeit verleihen. Dabei entwickeln sie nicht zuletzt differenzierte Verfahren der Unterscheidung zwischen Sichtbarem und Unsichtbarem und insofern schließlich der Darstellung von Unsichtbarem in seiner Unsichtbarkeit. Die mittelalterlichen Bilder der Wunde entfalten eine oft vielschichtige Struktur von Raum- und Bedeutungsebenen, um Abstufungen von Realitätsgraden, Deutlichkeiten des Zeigens, Offenbarungen und Verhüllungen überzeugend vor Augen zu führen.

Die kleine Figur des Auferstandenen (Kat.-Nr. 52)³ verschränkt die Erscheinung des Auferstandenen mit der Bildform des *Schmerzensmannes*, diese Verschränkung zudem mit dem Apostel Thomas aus Joh 20,24-29, dem die Erscheinung des Auferstandenen gilt: Der Auferstandene, der mit seiner Rechten selbst seine Seitenwunde berührt und so an sich selbst den Nachweis seiner Auferstehung von den Toten durchführt – den Thomas forderte – und der sich darin dem Betrachter zugleich als *Schmerzensmann* präsentiert – in der körperlichen Einheit von Passion und Auferstehung.

In der Bildform des *Schmerzensmannes* bzw. der *Imago pietatis* wird unter Abstraktion von narrativen Momenten der *Memoria passionis* die Wunde Jesu zum Kern des bildlichen Authentizitätserweises. Die rechte von zwei Relieftafeln aus dem letzten Viertel des 15. Jahrhunderts (Kat.-Nr. 48) zeigt einen *Schmerzensmann*, dessen Oberkörper aus einem Sarkophag herausragt. Die Jesusgestalt mit gekreuzten Armen und geschlossenen Augen wird hinterfangen vom Gewand Jesu, das von zwei Engeln gehalten wird – einer von ihnen umfasst ein Kreuz. Der Bildgrund hinter dem Tuch ist dunkel und tritt so in Kontrast zur Halbfigur der Mutter Gottes mit dem Kind vor rotem Hintergrund auf der anderen Tafel. Die beiden ihr zugeordneten musizierenden Engel situieren die Szene in den Himmel, bekräftigt durch die Krone der Himmelskönigin. Der Nimbus des Kindes in den Armen der Madonna weist zurück auf den *Schmerzensmann* der rechten Tafel. So kommt es zu einer zeitlichen Zuordnung (Kind – Erwachsener), nicht aber zu einer örtlichen: Zeigt auch das Bildnis des *Schmerzensmannes* eine himmlische Szene, weil dies die korrespondierende Tafel vorgibt, oder soll der farbliche Kontrast auch einen örtlichen signalisieren? Anstatt die Szene eindeutig einem Ort zuzuweisen, betont die Darstellung räumliche Konstellationen innerhalb der Szene: Jesu rechte Hand greift über den Rand des Sarkophags, der zugleich die untere Bildkante markiert. Über dem rechten Arm greift die Linke gleichfalls beinahe aus dem Bild heraus, noch

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

plastischer herausgearbeitet als der dahinter liegende rechte Arm. Die Finger der linken Hand greifen dann wiederum ins Bild zurück, als wenn sie den rechten Unterarm umfassen wollten. So schaut der Betrachter leicht von oben auf die Nagelwunde der linken Hand, während die der rechten frontal angesehen wird. Über dem Kreuzungspunkt der Arme öffnet sich die blutende Seitenwunde. Diese schmale Öffnung erfährt eine Verstärkung in dem von Engeln gehaltenen Gewand hinter dem *Schmerzensmann*, durch das dem Betrachter der Blick auf diesen Körper geöffnet wird. Diese Öffnung ereignet sich einerseits in größter Nähe gegenüber dem Betrachter, andererseits deutet die perspektivische Verkürzung des Tuchs eine viel größere Raumtiefe an und markiert so den bildräumlichen Gegenpol zu den beiden Händen Jesu mit ihrer Latenz zum Raum des Betrachters hin.

Diese unterschiedlichen Dimensionen der Nähe und der Öffnung werden erweitert durch die Rahmen der beiden Reliefs. Sie sind jeweils zu zwölf Fächern ausgearbeitet; die jeweils drei am unteren Bildrand sind verschlossen und mit einem kaum noch lesbaren Text (Ein Gebet? Eine Hinführung des Betrachters an das Bild?) versehen. Die übrigen Fächer waren vermutlich für Reliquien vorgesehen. Die Fächer rahmen gewissermaßen je für sich Bilder, die sich keiner darstellenden Vermittlung verdanken, sondern in materieller Gegenwärtigkeit das sind, was sie zeigen. Der Rahmen öffnet nicht nur den Blick auf das Bild in der Mitte, sondern besteht selbst wiederum aus einer Kumulation von Rahmen, die andere Arten von Bildräumen erschließen: im größten Kontrast Räume der materiellen Gegenwart und Räume des abstrakten Wortes.

Die Darstellung Jesu als *Schmerzensmann* ist keineswegs nur ein ikonografisches Motiv der christlichen Bildtradition. Sie ist vielmehr 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.

Anish Kapoor's *Wound* (Kat.-Nr. 49)⁴ greift die Staffelung von Tiefenräumen in den Bildern der Wunde auf und setzt sie in eine Beziehung zu den Präsentationsbedingungen des Buches, das schon im Mittelalter wesentlichen Anteil an der Verbreitung von Passionsimaginationen hatte. Dieses Buch Kapoor's führt allerdings nicht durch das Umläutern von Seiten in die *Memoria passionis*; es ist vielmehr die Schichtung des Papiers, die immer tiefer in die Wunde eindringen lässt und sie somit auch ausmisst. Diese Tiefe hat eine durchaus haptische Anziehungskraft, gleichzeitig bildet ihre unregelmäßige Spindelform auf jedem Blatt eine Art kalligrafischer Figur. Die dezidierte Setzung dieser Figur auf der Oberfläche jedes Papierbogens tritt in ein visuelles Wechselspiel mit der aus der Schichtung der Bögen resultierenden Tiefe, die in ihrer faktischen Abmessung wiederum in eine Wundenform von intensivem Rot mündet, deren tiefenräumliche Suggestion nicht zu ermessen ist.

Eine Tischfläche öffnet in Floris van Schootens *Tischstück mit Kotelett* (Kat.-Nr. 50)⁵ den Raum für das Inventar eines Stilllebens: Fleisch, Backwaren, Nüsse und Zinngeschirr. Genauer gesagt, öffnet sich der

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

5 Vgl. den Beitrag von Alexander Linke in diesem Band.

Bildraum für den Betrachter von der vorderen Tischkante her, die dann durch den schweren Stoff des Tischtuchs verunklärt und durch den Schaft des Messers in der Mitte sowie einen abgenagten Knochen zum Betrachter hin überschritten wird. So ist die Grenzlinie zwischen dem Raum des Bildes und dem des Betrachters einerseits gesetzt, andererseits aber auch aufgehoben. Dieses Spiel wird nicht zuletzt durch die Bildgegenstände selbst vorangetrieben. Sie gehen bei weitem nicht darin auf, in symbolisierender Weise auf das Bedeutungsfeld von Vergänglichkeit und *Memento mori* zu verweisen oder auf mehr oder weniger versteckte Weise (Brot, Fleisch, Becher) auf das Sakrament der Eucharistie anzuspielen. Ganz offensichtlich tritt in diesem Bild die semantische Aufladung der Bildgegenstände hinter die Prägnanz ihrer Darstellung zurück. Das zeigt sich an den Details des Messers, der Gravur des Zinnbechers, vor allem aber an der akribischen Feingliedrigkeit in der Darstellung des Koteletts im Zentrum des Bildes. Der akkurate Schnitt, mit dem die Struktur aus Muskelfleisch, Sehnen und Knochen vor dem Blick des Betrachters entfaltet wird, verläuft genau parallel zur Bildfläche.

Es ist ein analytischer Blick genauer Naturbeobachtung, der so angebahnt wird und der der Neigung zur symbolischen Ausdeutung der Bildgegenstände in gewisser Weise zuvorkommt – und in diesem Sinne dann vermutlich auch einer eucharistietheologischen Interpretation des Fleisches. Dieses Stück Fleisch beeindruckt aber nicht nur durch seinen offensiven Naturalismus, sondern gleichzeitig auch in seiner ästhetischen Erscheinung, mit der es in scharfen Konturen und überall hell beleuchtet aus der Unbestimmtheit seines dunklen Hintergrundes hervortritt. In prägnantem Kontrast wird dem Betrachter die Offenheit dieses Stücks Fleisch präsentiert, das durch keine Haut vor Blick und Zugriff geschützt ist, sondern durch die es rahmende Umgebung umso nachdrücklicher in diese Offenheit versetzt wird.

Josef Albers hat mit seinen *Homages to the Square* Relationen zwischen Farben systematisch untersucht und die Diskrepanz zwischen dem physischen Bestand der bemalten Fläche und ihrer visuellen Erscheinung herausgestellt. Das auf der Figur des Quadrats basierende Konstruktionsprinzip dieser *Homages* verknüpft die Farben auch zu räumlichen Anmutungen, die sich freilich nicht definitiv fixieren oder als Abbildung realer tiefenräumlicher Konstellationen verstehen lassen. Die visuellen Irritationen, die durch diese gleichwohl vollkommen rational nachvollziehbare Malerei in Gang gesetzt werden, sind Indiz dafür, dass sich diese Räume ausschließlich der Wahrnehmung eröffnen; ihr ontologischer Status ist der der Erscheinung. So auch bei *Receptive* (Kat.-Nr. 51), das durch die nuanciert differenzierte Leuchtkraft seiner Farben Wahrnehmungen räumlicher Öffnung wie Verschlussenheit hervorruft, die auf bloßer Erscheinung beruhen, gleichzeitig aber für die Wahrnehmung unbestreitbar real sind. Diese Malerei arbeitet systematisch gegen das Vorurteil der wegen ihrer Subjektivität eingeschränkten Erkenntnisbedeutung der Wahrnehmung. Sie rehabilitiert die Erscheinung als eine Art von Realität jenseits ihrer Reduktion auf psychologisch erklärbare Komplexe. Davon profitiert nicht zuletzt auch ein theologisches Bildverständnis. Zumal im Hinblick auf Phänomene der Öffnung in einem auf die Wahrnehmung bezogenen Sinne leitet diese Malerei das Verständnis auch älterer Bildwerke der Kunstgeschichte an. Über das wiedererkennende Sehen der ikonografischen Identifizierung von Bildgegenständen hinaus schult sie das sehende Sehen bildlicher Dispositionen – etwa des *Tischstücks mit Kotelett* von Floris van Schooten, aber auch des Kölner *Schmerzmann*-Reliefs.