

Im Vorhof

I.

Der Weg in die Ausstellung führt über eine Treppe, vor der rechts und links zwei Arbeiten des italienischen Bildhauers Giuseppe Spagnolo platziert sind (Kat.-Nr. 1 und 2). Sie bilden den Auftakt zu *Bildern der Wunde*, für die sie zwei sprechende Beispiele aus der Kunst der Moderne geben.¹ Die Wunde ist nicht allein Sujet der Darstellung von Gewalt und Verletzung, sondern darin und darüber hinaus Kennzeichen des künstlerischen Verfahrens und ein wesentliches Element der bildnerischen Konstitution des Werkes selbst. Als solche ist die Wunde der Erschließung durch die Anschauung des Betrachters aufgegeben. In der Ausstellung wird dieses Bildkonzept der Wunde in Moderne und Gegenwart Bildwerken aus dem Entstehungszusammenhang dieses Bildkonzeptes gegenübergestellt: der christlichen Passionsfrömmigkeit des Mittelalters und der Frühen Neuzeit. Verwandtschaften, Brüche und Übergänge werden in sieben Kapiteln resp. Räumen entfaltet.

Vor dem Gang durch diese Kapitel hat der Besucher der Ausstellung Gelegenheit, sich mit zwei markanten Facetten im Spektrum der Beziehungen zwischen Bild und Wunde vertraut zu machen. Auf der einen Seite geht es um Bilder der christlichen Passionsfrömmigkeit und ihre enorme Verbreitung. Sie reicht weit über liturgische Zusammenhänge und repräsentative Stiftungen hinaus in den Bereich erschwinglicher und leicht transportabler Andachtsbilder für das tägliche Gebet. Damit ist nicht nur ein Wechsel der Bildmedien von Malerei und Skulptur zur (Druck-)Grafik verbunden, sondern auch eine Erweiterung der bildnerischen Artikulationsmöglichkeiten im Hinblick auf Subjektivität, Expressivität und Dichte. Auf der anderen Seite geht es um den exemplarischen Einblick in ein Œuvre, das wie kein zweites den Beginn einer Moderne markiert, für die Gewalt, Verletzung und Wunde kennzeichnend geworden sind. Kein zweiter hat den künstlerischen Aufbruch in die Moderne so nachdrücklich mit dem Anspruch der authentischen bildlichen Artikulation von Schmerz, Gewalt und Leid verknüpft wie Francisco de Goya. „Niemand hat das ‚Zeitalter der Revolutionen‘ tiefer und schmerzhafter erfahren, niemand hat aus dieser Erfahrung stärkeren Formgewinn und rätselhaftere Bedeutungszonen gewonnen.“²

II.

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. Im März wurde das skrupellose Regime unter König Karl IV. durch dessen erzwungenen Rücktritt beendet; von den Franzosen erwartete die Bevölkerung die Beendigung der Misswirtschaft und die Einführung liberaler Gesellschaftsreformen im Geiste der Aufklärung. Stattdessen zogen Napoleons Truppen marodierend durchs Land, handelten sich damit einen zermürbenden Guerillakrieg ein. Erst 1814

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

2 WERNER HOFMANN: Goya und die Kunst um 1800, in: DERS. (Hg.), Goya. Das Zeitalter der Revolutionen 1789-1830 (Ausst. Kat.: Goya. Das Zeitalter der Revolutionen, 17. Oktober 1980 - 4. Januar 1981, Hamburg: Kunsthalle), München 1980, 18-22; hier 21.

konnten die Kämpfe beendet werden – ohne dass es damit zu den zumindest von den Intellektuellen erhofften Reformen gekommen wäre. Den Gräueln dieses Krieges zwischen der spanischen Bevölkerung und den Truppen Napoleons widmete Francisco de Goya seine *Desastres de la Guerra*, die er allerdings niemals zur Veröffentlichung vorsah.

Die *Desastres de la Guerra* (Kat.-Nr. 18 bis 36) zeigen den ungeschönten und unverstellten Blick auf brutale Gewalt, ungezügelte Exzesse der Aggressivität, ohnmächtigen Schmerz, auf Haufen lebloser Leiber und die menschliche Lust am Niedermetzeln und Zerstücken menschlicher Körper. Die von Menschen an Menschen verrichtete Grausamkeit wird bildwürdig;³ ihre Unvorstellbarkeit zu bildlichem Ausdruck zu bringen, ist die Aufgabe der künstlerischen Darstellung. Mit dieser Kunst markiert Goya die Schwelle zur Moderne.

Mit ihrer Intention, der Bildwürdigkeit der Wunde überzeugenden und bildmächtigen Ausdruck zu geben, steht diese Moderne in einer unterschweligen Wahlverwandtschaft mit Traditionen christlicher Passionsfrömmigkeit, in der die Bildwürdigkeit der Wunde im Zusammenhang europäischer Kultur ihren Ursprung hat. Bei Goya sind es allerdings nicht die Anzeichen eines künftigen oder gar eines schon gegenwärtigen Heils, die der Verletzung, den Schmerzen der Folter und den Leiden bis zum Tod, die der Wunde Bildwürdigkeit verleihen. Es ist vielmehr die bestürzende und durch nichts relativierbare Erfahrung ausweglosen Unheils. Selbst Ästhetik vermag hier nichts zu retten; in Goyas Moderne versagen die Konventionen ästhetisierender Darstellungsweisen: keine Heroisierungen – weder der Täter noch der Opfer –, kein Pathos der Gewalt oder der Leidensgesten, keine integrierende Rahmenerzählung, keine idyllische Landschaftskulisse, keine Erbauung und nicht einmal die moralische Belehrung des Betrachters durch einen didaktisch absichtsvollen Künstler.

Goyas *Desastres* gehen hinter die eingeführten Strategien ästhetischer Aufbereitung des Dargestellten zurück. Sie schildern das, was ist – ohne alle Einkleidungen, aber auch jenseits aller Befrachtung des Dargestellten mit abstrakten Bedeutungen. Man hat in Goya deshalb den Vorläufer moderner Kriegsberichterstattung gesehen, der genau das registriert und beschreibt, was er beobachtet, der sorgfältig zwischen der Beschreibung und der Beurteilung des Beschriebenen unterscheidet und der sich ganz auf die Beschreibung fokussiert.⁴ Tatsächlich vermeidet Goya sogar noch jede entschiedene Parteinahme für die durch Krieg und Hungersnot gepeinigte Zivilbevölkerung: Neben massakrierenden Soldaten zeigt er auch die hasserfüllte und brutale Gewalt von Zivilisten (z.B. Kat.-Nr. 20); ein Kniender, dem die Erschießung unmittelbar bevorsteht, wird eher durch seinen dümmlichen als durch einen mitleiderregenden Gesichtsausdruck hervorgehoben (Kat.-Nr. 24).

Diese Distanz des Beobachters gegenüber den beobachteten Szenen ist irritierend, zumal die Szenen brutaler Gewalt und zu Tode geschundener Körper oft aus nächster Nähe geschildert sind. Auf den ersten Blick scheint Goya der quasi objektiven, jedenfalls realitätsnahen Darstellung mehr an Evidenz und Stärke des bildlichen Ausdrucks zuzutrauen als der künstlerischen Inszenierung. Umso bemerkenswerter ist es, dass die Blätter der *Desastres* nicht ‚vor der Natur‘ entstanden sind und nicht eigentlich auf die

3 Vgl. GEORGES DIDI-HUBERMAN: Das Bild als Klage, in: BEATE SÖNTGEN/GERALDINE SPIEKERMANN (Hg.): Tränen, München 2008, 283-300.

4 Vgl. FRED LICHT: Goya. Beginn der modernen Malerei, Düsseldorf 1985, 135-141.

unmittelbare Augenzeugenschaft des Künstlers zurückgehen. Die Distanz gegenüber den Ereignissen ist nicht die des unabhängigen Beobachters, sondern gründet tiefer im künstlerischen Konzept der Darstellung.

Und dennoch erscheinen die dargestellten Szenen sehr konkret und je individuell. Es dominiert der Eindruck eines bestimmten Geschehens, das irgendwo, aber zu einem bestimmten Zeitpunkt stattfindet. Wenn auch die dargestellten Personen ohne individuelle Auszeichnung sind und anonym bleiben, werden sie nicht in irgendeiner erbaulichen oder allegorischen Absicht überhöht. Nur wenige, meist spätere Blätter der *Desastres* bilden hier eine Ausnahme. Die meisten aber geben dem Betrachter gar keine Möglichkeit, die Darstellungen anders zu verstehen denn als künstlerische Vermittlungen einer Augenzeugenschaft. *Yo lo vi – Ich habe es gesehen* lautet denn auch der Titel eines dieser Blätter (Kat.-Nr. 31). Geht es also nicht doch um eine Form des Dabei-(Gewesen-)Seins?

Gerade Blatt 44 zeigt exemplarisch Goyas gebrochenes Verhältnis zur Augenzeugenschaft und wie der Naturalismus der Darstellung schließlich auf einen Realismus ganz anderer Art zielt. Mit eigenen Augen zu sehen sind auf diesem Blatt nur Furcht und Erschrecken in Gestik, Mimik und Bewegungen der dargestellten Personen. Die Menschen im Vordergrund stieben auseinander: Der mit aufgerissenen Augen nach links zurückweichende Mann, mit einem anderen als seinem Schatten, der sein Hab und Gut in Sicherheit bringen will; rechts die Mutter mit dem kleinen Kind auf dem Arm, die auf ein anderes Kind auf dem Boden zustürzt, um es vor der Bedrohung wegzureißen, die den ängstlichen Blick des Kindes anzieht. Sie alle sind Augenzeugen eines Geschehens – nur der Betrachter des Bildes ist dies nicht, oder doch jedenfalls nur in einem vermittelten Sinne: Er ist der Augenzeuge von Augenzeugen, die zugleich die vom unmittelbar bevorstehenden Schrecken Getroffenen sind. Dieser Schrecken wird durch Gesten und Blicke angezeigt, für den Betrachter liegt er aber außerhalb des Bildes. Statt dem Betrachter durch das Bild die unmittelbare Augenzeugenschaft zu eröffnen, streben die Bewegungen des Bildes auseinander, überlassen die Mitte einer die Anhöhe heraufziehenden, noch kaum vom Geschehen im Vordergrund affizierten Menschenschar zu Pferd und zu Fuß und im Hintergrund der Andeutung eines auf dem Hügel ruhenden Kastells.

Es sind nicht allein die unvorstellbare Grausamkeit, der abgrundtiefe Schmerz und das ausweglose Elend, deren schonungslose Darstellung den Betrachter der *Desastres* gefangen nimmt, sondern mehr noch die dargestellten Blicke, die sich auf das Geschehen richten oder von ihm abwenden und die den Blick des Betrachters einstimmen und lenken, die nahe gelegte Distanzierung von manchen dieser dargestellten Blicke eingeschlossen: Zu sehen sind der entsetzte Blick auf das, was man nicht sieht (Kat.-Nr. 31); der Blick in der Pose des Philosophen (gestützt auf einen Sockel ähnlich dem aus Goyas berühmten Blatt *Der Traum/Schlaf der Vernunft gebiert Ungeheuer*) auf den am Baumstamm Erhängten mit heruntergerutschter Hose (Kat.-Nr. 29); der nach oben gerichtete, erwartende Blick des ersten Blattes der *Desastres* (Kat.-Nr. 18) wie der verschattete Blick in das leuchtende Antlitz der ‚Wahrheit‘ mit offenen Brüsten im letzten der zweiundachtzig Blätter (Kat.-Nr. 36) und viele weitere.

Keiner dieser Blicke erscheint beiläufig. Zumeist sind sie entglitten, außer Kontrolle geraten; häufig sind sie abgewandt, durch Verhüllung des Gesichts verweigert oder gar im Tod erloschen. Gerade solche Blicke wecken das Mitgefühl und auch das Entsetzen des Betrachters. Wo sie kontrolliert und planvoll inszeniert werden, wirken die Blicke abweisend, oft zynisch: Der sinnende Blick auf den Erhängten (Kat.-Nr. 29); der belehrend an den Betrachter appellierende Blick des Mönchs, während ein Toter vom Galgen herabbugsiert wird (Kat.-Nr. 21); die fachmännische Begutachtung der Leichenschändung (Kat.-Nr. 27

und 28). Stets fordert der Blick im Bild die Stellungnahme durch den Blick des Betrachters. Die Unmittelbarkeit der Augenzeugenschaft, die in den einzelnen Blättern der *Desastres* vorgeführt wird und die eine leitende Idee ihres Darstellungskonzeptes bildet, sucht zu den dargestellten Ereignissen nicht eine solche Nähe wie zur Betrachtung dieser Ereignisse: Augenzeugenschaft wird nicht von ihrem Gegenstand her gedacht (die Szenen von Gewalt, Schmerz und Not sind solche des anonymen Alltags; es gibt keine Bilder historischer ‚Höhepunkte‘ oder herausragender Persönlichkeiten), sondern als Verfahren der Teilhabe auf der Ebene des Visuellen entwickelt und dem Betrachter nahegelegt.

Schmerz, Elend, Leid und Verzweiflung in den Blättern der *Desastres de la Guerra* bewegen den Betrachter so nachdrücklich, weil Goyas Inszenierung der Augenzeugenschaft so eindringlich darauf insistiert hinzusehen – oftmals bis an die Grenzen des Voyeurismus, wo der freie Blick zur wehrlosen Ohnmacht der Angesehenen in den größten Kontrast tritt. Goya lässt keinerlei Ausflucht ins abgeklärte Razonieren zu, aber auch nicht in selbstgefälliges Mitleid. Er nötigt vielmehr zu einer Anteilnahme des Blicks ohne Rücksicht auf dessen Kapazität, das Angesehene zu ertragen. Goya hinterfragt den Anspruch objektiver Erkenntnis von Zusammenhängen und Kausalbeziehungen, wie er mit der Idee der Augenzeugenschaft verbunden ist, und gibt diesem Begriff eine kritische Wendung.

Man kann es nicht ansehen lautet einer der Bildtitel der *Desastres* (Kat.-Nr. 24),⁵ der durchaus ebenso wörtlich wie programmatisch zu verstehen ist: Das zu Sehende überfordert die Sehkraft. Zuerst sind es die Gegenstände der Darstellung, die in Auflösung geraten. Gezeigt werden zerteilte menschliche Körper (Kat.-Nr. 30) oder gar der Augenblick des Zerteilens (Kat.-Nr. 28). Der menschliche Körper verliert seine integrale Einheit und damit auch seine für das Bild Identität stiftende Kraft. Leichenhaufen verlieren sich vor der Weite der Landschaft (Kat.-Nr. 23); leere oder unbestimmte Bildräume klaffen über den Szenen (Kat.-Nr. 31, 32, 33 und 34). Mit dem Darstellungsgegenstand zerfällt vor den Augen des Betrachters schließlich der Bildzusammenhang selbst. Die verschiedenen Gesten der Verzweiflung, die Blatt 26 (Kat.-Nr. 24) zeigt und die das Mitgefühl des Betrachters wecken, erklären sich aus der unmittelbaren Bedrohung ihres Lebens, die hier abermals außerhalb des Bildes liegt und am rechten Bildrand lediglich durch die angeschnittenen Gewehrläufe mit den aufgefanzten Bajonetten angezeigt ist. Die Szene aus Todesgefahr und Verzweiflung zerbricht vor den Augen des Betrachters, insofern das Bild diesen Zusammenhang nicht zu realisieren vermag. „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.“⁶

Der Augenzeugenschaft wird hier jede Illusion zuverlässiger Sachinformation genommen. Die Augenzeugenschaft gewinnt stattdessen Anteil an der Unanschaulichkeit des Anzuschauenden und schließlich am Zerschneiden des integralen Bildzusammenhangs, der das Geschehen zur Darstellung bringen sollte. Die Augenzeugenschaft hat Teil an der Unvorstellbarkeit von Leid und Schrecken, die durch keine Darstellung zu fassen sind. Die Anschauung findet keinen festen Halt, sondern gerät – durch die Disposition des Bildes und analog zum Schicksal der dargestellten Menschen – in eine Bewegung der Auflösung. So nimmt die Anschauung das Mitleiden mit dem dargestellten Schmerz auf in ihre eigene Konstitution.

5 Vgl. den Beitrag von Erich Franz in diesem Band.

6 WERNER HOFMANN: Goya. Vom Himmel durch die Welt zur Hölle, München 2003, 217.

Bei allen Auflösungserscheinungen des Bildgegenstandes, des diesen Gegenstand fixierenden Betrachterblicks und noch des geordneten Bildzusammenhanges selbst erscheint bemerkenswert, wie im Durchgang durch den gesamten Zyklus der *Desastres* immer wieder auf christliche Motive Bezug genommen wird. Es beginnt mit der Haltung Jesu beim Gebet im Garten Gethsemane (Kat.-Nr. 18), eine Anspielung, die Goya durch den Titel des Blattes (*In Erwartung künftiger Ereignisse*) noch unterstreicht. Das letzte Blatt (Kat.-Nr. 36) zeigt die weibliche Personifikation der Wahrheit, doch mit einem strahlenden Antlitz und im Gegenüber von Angesicht zu Angesicht, entfernt verwandt dem, was die christliche Erlösungshoffnung für die eschatologische Gemeinschaft mit Gott verheißt. Auf der Bildstrecke zwischen diesen Polen begegnen christliche Gebetshaltungen (Kat.-Nr. 24), ein Mönch mit erhobenem Zeigefinger hinter einer Szene in der Art einer Kreuzabnahme (Kat.-Nr. 21), Anklänge an das Bildmotiv der Pietà (Kat.-Nr. 22, 24 und 32), eine Zitation der Grablegung Jesu (Kat.-Nr. 34); das große Rad des Karren, von dem der Leichnam heruntergehoben wird, ist mit dem Attribut zur Kennzeichnung des Martyriums der heiligen Katharina in Verbindung gebracht worden. Auch das bildliche Verfahren, die Unbegreiflichkeit des dargestellten Geschehens und die daraus resultierende Unangemessenheit seiner Darstellung durch einen im Bild dargestellten Blick aufzufangen, hat seine christlichen Vorläufer etwa in Kreuzigungsgruppen (vgl. z.B. Kat.-Nr. 73).

Diese Anspielungen an die christliche Ikonografie sind in ihrer Art und in ihrer Deutlichkeit uneinheitlich und vielfältig. Ihr Spektrum reicht von der Wiedergabe neutestamentlicher Szenen (Kat.-Nr. 18) über ironische Brechung und Karikatur (Kat.-Nr. 21) bis zur Allegorie (Kat.-Nr. 36). Die meisten von ihnen sind im engeren oder weiteren Umfeld der christlichen Passionsüberlieferung und ihrer Bildgeschichte angesiedelt. Gemeinsam ist all diesen Anknüpfungen an das Bildrepertoire der christlichen *Memoria passionis* die Unmerklichkeit, mit der sie in Darstellung und Bildgeschehen einziehen. Sie heben sich aus der dargestellten Szene kaum oder gar nicht hervor; erst recht führen sie in den Bestand des Bildes keine zweite Ebene der allegorischen oder moralischen Ausdeutung ein (die Karikatur bildet hier vielleicht eine Ausnahme). Die Darstellung scheint wie von sich selbst aus Formen auszubilden, wie sie die christliche Passionsimagination hervorgebracht hat.

Die Deutung dieser Anknüpfungen ist dementsprechend umstritten. Man hat sie als Bezugnahme auf eine ikonografische Tradition verstanden, die Goya entweder fortzusetzen sucht oder die dem Betrachter angesichts der radikalen Bildentwürfe wenigstens ein Grundgerüst vertrauter Sehgewohnheiten anbieten soll. Schließlich könnte Goya die ikonografischen Motive des christlichen Glaubens auch deshalb zitieren, um die Botschaft seiner Bilder gegenüber ihnen abzugrenzen: Das Leiden, das hier dargestellt wird, kennt keine Hoffnung auf Erlösung mehr.⁷ Diese recht gegensätzlichen Alternativen weisen aber möglicherweise auch darauf hin, dass die Fixierung der Interpretationen auf die ikonografische Bedeutungsstruktur dazu verleitet, den Bildmotiven der *Memoria passionis* bei Goya einen höheren Grad von Bestimmtheit abzuverlangen, als er in den Bildern selbst angelegt ist.

Vielleicht sind diese Motive christlicher Passionstradition eher als eine Art von Resonanzraum für die Darstellungen der *Desastres de la Guerra* zu verstehen, deren Unvorstellbarkeit in ihrem Blick wie Bildordnung erodierenden Sog sich ohne sie nicht einmal auf ein anerkanntes Paradigma von Gewalt, Schmerz, Ohnmacht und Todesangst berufen könnte, um sich an ihm zu messen. Auf die Motive

⁷ Vgl. WERNER BUSCH: Das sentimentalische Bild. Die Krise der Kunst im 18. Jahrhundert und die Geburt der Moderne, München 1993, 112.

christlicher Passionsimagination nimmt Goya nicht in ihrem jeweiligen ikonografischen Bedeutungsgehalt Bezug, vielmehr ergreift er sie als eine in bildlicher Sprache artikulierte, den Blick anleitende Tradition der Vertrautheit mit den Exzessen menschlicher Gewalt, mit ausweglosem Leid und mit der Bedrohung des Lebens durch den Tod. Wenn Goya diese Tradition christlicher Passionsfrömmigkeit und ihrer Bilder aufruft, hat diese keinerlei bestimmende Funktion – sei es in ihrer Anerkennung oder in ihrer Ablehnung –, vielmehr dient sie der Realisierung einer außerordentlichen künstlerischen Intention: Dem jede Vorstellung überschreitenden Schrecken und Schmerz angesichts von Brutalität, Elend und zügelloser Gewalt, der ‚Wunde‘, Anschauungen zu verleihen.

III.

Die Bildtraditionen der christlichen Passionsfrömmigkeit haben eine Fülle von ikonografischen Motiven ausgebildet, die zum Kennzeichen nicht nur für diese Passionsfrömmigkeit, sondern für den christlichen Glauben überhaupt geworden sind. Als Kennzeichen christlicher Glaubenspraxis sind diese Bildmotive weit mehr als die Summe ihrer ikonografischen Bedeutungen. Die Gründe für diesen Überschuss liegen vor allem in der zunehmenden Verbreitung, die Bilder der Passion in Spätmittelalter und Früher Neuzeit gefunden haben. Zu dieser Zeit greifen sie immer weiter über ihre Funktionen im Zusammenhang der Ausstattung, Begleitung und Kommentierung sakramentaler Liturgien hinaus, etablieren sich auch als Instrumente der individuellen Frömmigkeit und besetzen später sämtliche Bereiche des christlichen Lebens. In den Klöstern entstehen Anleitungen und Regularien für Betrachtung und persönliches Gebet, die sich zu einem nicht geringen Teil an Bildern orientieren, weil und insofern die Meditation auf ein inneres Sehen zielt.⁸ Die äußeren Bilder können einerseits als Anleitung zum Betrachten und Sehen dienen, geben andererseits aber auch den Maßstab dafür an die Hand, was zu überwinden ist, um zum inneren Sehen zu gelangen. Die Darstellungen auf diesen Bildern kreisen bevorzugt um die Passion Jesu, deren Betrachtung zum Inbegriff der gläubigen Nachfolge wurde.

Nimmt man die reiche Bildproduktion für den religiösen Gebrauch der Laien außerhalb der Klöster hinzu, wie sie sich mit dem zunehmend erstarkenden Wallfahrtswesen entwickelte, kann man eine Vorstellung gewinnen von der breit angelegten und tief in der Gebetspraxis verwurzelten Präsenz der Bilder im christlichen Glaubensleben. In dessen Zusammenhang entfalten sie ihre Bedeutung nicht nur in ihrem jeweiligen ikonografischen Gehalt, sondern schon durch ihre prägende Gegenwart in allen Bereichen der Frömmigkeit. Was Andacht ist, bestimmt sich zunehmend als ein bildliches Geschehen (was das Streben nach der Überwindung gemalter oder skulptierter Bilder einschließt), das seinen Gipfelpunkt in der Betrachtung der Passion Jesu hat. Jesus in den Stationen seines Leidensweges zu folgen, ist der Inbegriff der Nachfolge, durch die der Mensch selbst seine Gottebenbildlichkeit realisiert, die sich am Bild

8 Vgl. FRITZ O. SCHUPPISSER: Schauen mit den Augen des Herzens. Zur Methodik der spätmittelalterlichen Passionsmeditation, besonders in der *Devotio Moderna* und bei den Augustinern, in: WALTER HAUG/BURGHART WACHINGER (Hg.): *Die Passion Christi in Literatur und Kunst des Spätmittelalters* (*Fortuna Vitrea* 12), Tübingen 1993, 169-210; THOMAS LENTES: *Gebetbuch und Gebärde. Religiöses Ausdrucksverhalten in spätmittelalterlichen Gebetbüchern aus dem Dominikanerinnen-Kloster St. Nikolaus in undis zu Straßburg (1350-1550)*, Münster 1996; DERS.: ‚Andacht‘ und ‚Gebärde‘. Das religiöse Ausdrucksverhalten, in: BERNHARD JUSSEN/CRAIG KOSLOFSKY (Hg.): *Kulturelle Reformation. Sinnformationen im Umbruch 1400-1600*, Göttingen 1999, 29-67.

Gottes in seinem eingeborenen Sohn orientiert. Passionsimagination wird im Mittelalter zum Horizont christlicher Glaubenspraxis.

Es entstehen die vielfältigsten Bilder ganz eigener Art. Die Ausstellung versammelt Beispiele vom frühen 15. bis zum späten 19. Jahrhundert (Kat.-Nr. 3 bis 17). Obwohl oder gerade weil sie von recht kleinem Format sind, sind sie keineswegs einfach aus der Typologie der Altarbilder abgeleitet. Das gilt nicht nur für ihr ikonografisches Programm, sondern mehr noch für den subjektiven und oft fantasievollen Duktus der Darstellung, weshalb diese sogenannten *kleinen Andachtsbilder*⁹ lange unterhalb der Schwelle der vermeintlich an verbindlichen Gestaltungsprinzipien orientierten Kunst angesiedelt wurden. Vor dem Hintergrund von modernen Seherfahrungen etwa des Expressionismus, des Surrealismus oder der Art Brut erscheinen solche Blätter hingegen in einem ganz anderen Licht und gewinnen weitaus höhere Aufmerksamkeit: Die in einen Blumenkranz eingeflochtene Dornenkrone um das aus der Seitenwunde blutende Herz (Kat.-Nr. 15) beeindruckt nicht allein durch das Bildthema, sondern mehr noch durch den unkonventionellen Duktus der Schleife, mit der die Blumen zum Strauß zusammengebunden sind, und durch die Dynamik der feinen Linien, in denen sich hinter dem Herz die *Arma Christi* der Leiter, der Lanze und des Ysopstabes kreuzen. Der Blick rekonstruiert nicht nur das Bildthema, sondern folgt der handschriftlichen Setzung der Linien.

Durch die Expressivität der Handschriftlichkeit geradezu berühmt geworden ist das kleine Blatt der *Vision des heiligen Bernhard* (Kat.-Nr. 67) mit den eigentlich un gelenk gezeichneten und deshalb umso ausdrucksstärkeren Figuren und dem Übermaß des Blutroten, das die Jesusgestalt am Kreuz ganz bedeckt und sich von dort in überdimensionierten, schwer herabfallenden Tropfen beinahe über das ganze Blatt ergießt.¹⁰

Diese expressive Subjektivität nimmt sich verständlicherweise zurück, wo der Anspruch an die größere Verbreitung solcher *kleinen Andachtsbilder* durch die neu entwickelten Techniken der Druckgrafik – zuerst der Holzschnitt, später der Kupferstich – realisiert wird. Aber auch unter den Bedingungen der Reproduktion entfalten die Blätter eine besondere Ausdrucksstärke, die hier freilich nicht im Duktus einer Handschrift liegt, sondern häufig in der Dichte des Zusammenhangs der Bildelemente.

Auf dem Blatt Kat.-Nr. 17 werden in dem und um das Grundgerüst der fünf mandorlaförmigen Wunden und die senkrechte Achse von Doppelkreuz und lateinischem Kreuz diverse Heiligenfiguren, beschreibende und Gebetstexte, weitere Kreuze, die Kreuznägeln, die Dornenkrone sowie Füße und Hände mit den Wundmalen Jesu versammelt. Jeder Zwischenraum ist mit Figuren gefüllt – wie auch die Flächen innerhalb der Mandorlen und der Kreuze. Man erkennt die Bildzeichen und auch das Bildprinzip der *Arma Christi* wieder, doch hier sind die einzelnen Bildelemente nicht nur nebeneinander als Stationen eines wenn auch nicht einlinigen Weges der *Memoria passionis* angeordnet, sondern außerdem noch ineinander verschachtelt. Dem in Fläche und Tiefe dichten Netz der Bildzeichen entspricht die Akkumulation untereinander verflochtener Heilsverheißungen, die an die Betrachtung dieses Blattes geknüpft sind: ein Ablass, die Bewahrung vor der Pest, der Schutz gegenüber Feuer und Sturm und jeglichem Unwetter sowie vor „Räuberei und anderen Gefahren“. Andere Blätter fügen die *Arma Christi* zu einem Wappen – der etymo-

9 Zu deren Rehabilitation vgl. MANUELA BEER/ULRICH REHM (Hg.): Das kleine Andachtsbild. Graphik vom 16. bis zum 20. Jahrhundert (Kat. Ausst.: Verdacht auf Andacht. Unbekannte Graphik aus der Sammlung des Museum Schnütgen, 1. Juli - 22. August 2004, Köln: Museum Schnütgen), Hildesheim 2004.

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

logischen Verwandtschaft von ‚Waffen‘ und ‚Wappen‘ folgend (Kat.-Nr. 13) – oder zu den Buchstaben des IHS-Monogramms (Kat.-Nr. 16).¹¹ Die Verbindungslinien zwischen den einzelnen Bild- und Heilszeichen ziehen Bahnen und Flüsse des Blutes Jesu, das sich aus seinen Wunden in den Brunnen des Heils ergießt. Das blutende Herz fungiert als Verdichtung der Passion Jesu in einem Bildmotiv, das zugleich der konzentrierten Innerlichkeit der *Memoria passionis* ihren bildlichen Ausdruck verleiht.

Im Medium der *kleinen Andachtsbilder* hat das Repertoire der Passionsimagination nicht nur enorme Verbreitung gefunden. Es hat darin auch zu eigenen Bildformen gefunden, um den Anforderungen der Intimität des persönlichen Gebets zu entsprechen, und hat bereits vorhandene Formeln (*Arma Christi*, *Schmerzemann*, *Schweiß Tuch der Veronika* etc.) einerseits zu Emblemen erstarren lassen, andererseits aber auch zu außergewöhnlichem Ausdruck gesteigert. Bis ins 20. Jahrhundert hinein haben Bildfindungen dieser Art die Ökonomie der christlichen Imagination wesentlich bestimmt; sie erweisen die christliche Glaubenspraxis als eine Bildpraxis. Im Vorhof der Ausstellung *Deine Wunden* bilden sie den Kontrapost zu Goyas von Gewalt, Schmerz und Verzweiflung gezeichneter Moderne. Vielleicht aber markieren sie zugleich auch noch den Horizont, auf den Goya noch rekurriert, wenn er durch rare Anspielungen auf Motive der Passionsikonografie einen Resonanzraum zu öffnen sucht für seine Darstellungen dessen, was alle Vorstellungskraft übersteigt.

REINHARD HOEPS

¹¹ Zu Geschichte und poetischen Konstruktionen von Schriftzeichen und Wappen Christi vgl. ALEX STOCK: Poetische Dogmatik. Christologie, Bd. II: Schrift und Gesicht, Paderborn 1996, 43-91.