

Hermeneutische Blätter
27 | 1+2 · 2021

KIPPBILDER

Institut für Hermeneutik
& Religionsphilosophie
Theologische Fakultät
Universität Zürich

Inhalt

Kippbilder. Wie sich Aspekte heraus-bilden <i>Dominik von Allmen-Mäder</i>	3
Politische Kippbildhermeneutik <i>Luca Di Blasi</i>	10
Autobiographical Group-Pictures and Ironic Aspect Change in the <i>Philosophical Investigations</i> <i>Sara Fortuna</i>	26
Das Chalcedonense und die Kaninchenente Ludwig Wittgensteins Vexierbild als Artikulationshilfe für die Zweinaturenlehre <i>Marco Hofheinz</i>	51
Ein Kippbild? Realismus, Idealismus und Husserls transzendente Phänomenologie <i>Sophie Loidolt</i>	81
Was siehst du? Fragen und Antworten angesichts eines Kippbildes – biblische Perspektiven <i>Nancy Rahn</i>	105
›Twist‹ Das Kippbild als Metapher der Literatur. Das Beispiel der <i>Stoffe</i> Friedrich Dürrenmatts <i>Benjamin Thimm</i>	115
Soziale Ordnung als Kippbild Klassische und neuere Perspektiven <i>Werner Binder</i>	127
Wenn die Wahrnehmung kippt Ambiguität in der Kognitionsforschung <i>Peter Brugger</i>	140

Zwischen Entscheidung und Unbestimmbarkeit Möglichkeitsräume einer »Kippbild-Didaktik« Henning Hupe/Stefanie Lorenzen	153
Defiguration und Transfiguration Das Bild zwischen Tod und Leben Philipp Stoellger	171

Kippbilder. Wie sich Aspekte heraus-bilden

»düte knapp zwöi zyle y vrschidensti richtige /
u när sy dy vrschidenste dy richtige«¹

Wie mit Ambiguität umgehen? Nicht nur Bilder, sondern auch einzelne Worte und kurze Zeilen können in der Wahrnehmung der Rezipierenden kippen oder oszillieren. In manchen Fällen mag es sich dabei um einen erwünschten Effekt lyrischer Produktion handeln. Alltäglich ist die knapp zweizeilige Textnachricht, die die Empfängerin, den Empfänger gewollt oder ungewollt quält. Nämlich, weil sie *entweder* jenes *oder* dieses bedeuten kann, aber nicht beides auf einmal – obwohl *beide* Deutungen »richtig« sind.

In solcher Not wünschte man sich vielleicht, es gäbe ein zuverlässiges Verfahren, Ambiguität zu reduzieren und Eindeutigkeit herzustellen. Könnte hier nicht die Hermeneutik als »Lehre vom Verstehen« abhelfen? Eine solche Hoffnung wird sich zerschlagen. Wer verstehen möchte, wie verstanden wird, merkt bald: Je breiter und tiefer die eigene Kenntnis hermeneutischer Theorie und Praxis, desto vielfältiger die Bedeutungsnuancen und -aspekte, die sich zeigen. Hermeneutik bietet vieles, aber keine Erlösung von Ambiguität. Ingolf U. Dalferth formuliert es so:

»Die Pointe des hermeneutischen Prozesses ist [...] nicht die Desambiguierung von Sinn, sondern gerade umgekehrt die *Steigerung von Sinnambiguität*. Es geht nicht um die Aufdeckung des »eigentlichen« Sinns, sondern um die Öffnung des Sinn- und Verstehenshorizonts, ohne dass unterstellt oder erwartet werden könnte, Mehrfachverstehen und Mehrfachsinn könnten irgendwann in *einem* Verständnis und *einem* Sinn zum Ende kommen.«²

Mehr noch: Wer die »Kunst des Verstehens« erlernen möchte, muss Ambiguität geradezu begrüssen. Denn, so Dalferth weiter: »Das

¹ [»Deute knapp zwei Zeilen in verschiedenste Richtungen / Und danach sind die Verschiedensten die Richtigen«] Das Zitat stammt aus dem Song *Hollywood Was Talking About Love Before Anyone Else Did* der Band *Jeans for Jesus* (dies., *Jeans for Jesus*, 2014 bei Tune Kid Records). Der phonetische Kippeffekt *dieser* beiden Zeilen funktioniert nur in Berner Mundart, in der der ganze Song geschrieben ist – hier klingen der Plural von »Richtung« und der des substantivierten Adjektivs »richtig« genau gleich.

² Ingolf U. Dalferth, *Die Kunst des Verstehens. Grundzüge einer Hermeneutik der Kommunikation durch Texte*, Tübingen 2018, 501.

Defiguration und Transfiguration

Das Bild zwischen Tod und Leben

Philipp Stoellger

1. Holbeins zu toter Christus: Ganztod, Nichtganztod oder Nichtmehr Tod?

Holbeins Gemälde der »Tote Christus im Grabe« von 1521, das sich heute im Kunstmuseum in Basel befindet¹ – ist eine paradigmatische Kippfigur: Ist er ganz und gar tot, so dass er schockierend tot, ja schon verwesend erscheint? Ist er noch nicht ganz tot, als würde er noch blicken und zucken? Oder ist er schon nicht mehr ganz tot, im Übergang zur Auferweckung begriffen? Das kann man so oder so oder so sehen. Was man hier sieht, zeigt, *wie* man sieht. Und was man dazu sagt, ist symptomatisch für die eigene Perspektive und das darin wirksame Begehren, das Deutungsbegehren, in dem sich zeigt, wie man sieht.

Angesichts der Bildwirkungen, wie sie in »Besprechungen« zum Ausdruck kommen, ist vorgreifend zu resümieren: Christus wirkt hier derart tot, dass sich entweder Furcht und Zittern einstellen – oder aber die Deutungen des Bildes angestrengt nach Zeichen der Wiederbelebung suchen. So sehr (mir) das Bild den Belebungsphantasien zu widerstehen scheint, so kräftig kommen diese in den Deutungen zum Zuge, um das allzu tote Bild zu beleben. Nicht nur »der Dargestellte« ist so tot, sondern die Darstellungsform ist so radikal, dass sich spätere darüber schockiert zeigten und nicht wenige Interpretieren an der Überwindung des Todes arbeiten.

¹ Das Bild weist aufgrund der Darstellung der Grabnische das ungewöhnliche Querformat 33,7 x 207 cm auf. Die Datierung auf 1521 ist ursprünglich. Vgl. Jochen Sander, Hans Holbein d.J. Tafelmaler in Basel 1515–1532, München 2005, 132–141.

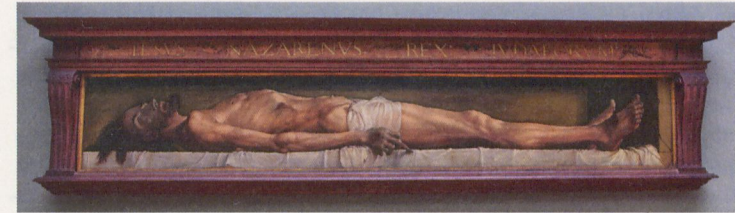


Abb. 1: Hans Holbein: Der tote Christus im Grabe, 1521. Kunstmuseum Basel. Fotografie: Philipp Stoellger. Alle Rechte vorbehalten.

Ein Dilemma des Bildes scheint mir in der Regel, »noch einmal Leben« zu wollen, das Tote nicht tot sein lassen können: Es nicht lassen können, im Bild als Bild zu »reanimieren« und »wie lebendig« vor Augen zu führen.² Demgegenüber wird die Besonderheit von Holbeins totem Christus um so deutlicher. Nicht das Dargestellte, sondern das Wie der Darstellung ist ausgesprochen ungewöhnlich (nicht allein im Horizont der Ikonographie, sondern in dem der Ikonik, der genuinen Bildlichkeit des Bildes). Denn dieses Bild widersteht der »Transfigurationstendenz«, bzw. der Auferweckungspotenz des Bildes als Animationsmedium. Er widersteht damit sowohl dem frommen Begehren (von Auftraggebern und Rezipienten), als auch einer dem Bild *als Bild* eigenen Neigung zur Reanimation und Transfiguration des Gezeigten.

In gewisser Weise antizipiert Holbeins »toter Christus« die Entdeckung des Ganztodes, eines Todes ohne »unsterbliche Seele«, die vom Tod unberührt bliebe. So argumentierte im Kontext des Renaissancearistotelismus Pietro Pomponazzis in »De immortalitate animae« (1516) für die Sterblichkeit der Seele,³ mit der These, dass sich bei Aristoteles *kein* Argument für eine unsterbliche, »separat lebensfähige« Seele finde.⁴ Es ist in der Aristoteles-Exegese daher mitnichten »revolutionär«, die sterbliche Seele mit der Materialität des Menschen als seinem Individuationsprinzip zusammenzudenken. Das »eidos« wird individuiert durch seine Leibhaftigkeit, ohne die es

² Vgl. klassisch Cennino Cennini »Libro dell'Arte« mit dem Ideal der Verlebendigung nach Christiane Kruse, Fleisch werden – Fleisch malen: Malerei als »incarnazione«. Mediale Verfahren des Bildwerdens im Libro dell'Arte von Cennino Cennini, in: ZfKG 63 (2000), 305–325.

³ Nicht nur gegen Pico della Mirandola, sondern auch gegen Bartolomeo Fazio und Giannozzo Manetti. Vgl. u.a. Giannozzo Manetti, Über die Würde und Erhabenheit des Menschen/De dignitate et excellentia hominis, hg. v. August Buck, Hamburg 1990, XVIII f., 36 ff.

⁴ Vgl. De anima 430a.

nicht lebendig wäre. Erst durch den Averroismus und entsprechend bei Thomas wurde deren Unsterblichkeit aufgrund des separierbaren *nous* begründet, der impassibel bleibe. Folgt man der Linie von Aristoteles' ›De anima‹ über Pomponazzi bis Cassirer, ist »eine abgetrennte Existenz des denkenden Teils der Seele vom leidenden« nicht denkbar.⁵ Seele ist das Lebensprinzip des Körpers und nicht ein für sich selbst lebendes Prinzip. In dieser Lesart kann »die Individualität nicht gegen die Natur behauptet, sondern sie soll aus ihr gefolgt und erwiesen werden. Sie bildet nicht erst eine Prerogative des ›Geistes‹, sondern sie stellt den Grundcharakter des *Lebens* dar«, wie Enno Rudolph zeigte.⁶

Aber dieser ›Ganztod‹ bleibt bei Holbeins ›totem Christus‹ nicht metaphysische These, sondern ist ein epistemischer und pathischer Anspruch des Bildes, indem vor Augen geführt wird, was das heisst. Es wird auch nicht nur gezeigt, was gesagt oder behauptet wurde, sondern der Ganztod als Dargestellter wird inszeniert in singulärer Darstellungsform. Das Bild zeigt nicht nur einen Toten, sondern die *Weise des Zeigens* ist das Besondere: ohne Kompassionsfiguren, ohne Spur der Auferweckung, ohne animierende Farbgebung, ohne erhebende Beleuchtung – ohne Ausweg aus dem beklemmend engen Sarg. In seinem Zeigen ist das Bild, was es zeigt: tot – trotz aller ›Lebendigkeit‹ der Darstellung. Das könnte man das Darstellungsparadox des Todes als Tod im Bild als Bild nennen. Es bedarf höchster Artifizialität, um den Toten *als tot* vor Augen zu führen, ohne ihn doch wieder zu reanimieren. Darin konfrontiert das Bild kraft seiner Darstellungsform mit der nackten Immanenz des Todes.

Allerdings ist die ›leichenhafte Ähnlichkeit‹ (Blanchot) des Gezeigten Ausdruck eines invertierten Agons: Galt üblicherweise seit den Trauben des Zeuxis als Gipfel der künstlerischen Darstellung die äusserste Lebendigkeit, auf dass man Bild und Gezeigtes verwechseln kann, also vergässe, dass das Bild ›nur‹ ein Bild sei; so wird hier der Agon um die lebendigste Tödlichkeit ausgetragen: die Lebensechtheit des Toten ohne Verklärung und Erhöhung. Bei Holbein scheint der Tote *als so tot* vor Augen geführt zu werden, dass jede Hoffnung

⁵ Enno Rudolph, *Theologie – diesseits des Dogmas. Studien zur Systematischen Theologie, Religionsphilosophie und Ethik*, Tübingen 1994, 69ff. 216ff. Die Freiheit des Menschen dann aber wie Pomponazzi nicht als Freiheit vom Körper, sondern vom göttlichen *nous* zu feiern (ebd., 219), scheint weder nötig noch wünschenswert. Denn – umgekehrt – besteht die Freiheit *des nous* in seiner Leiblichkeit. Daher ist genauso unnötig, von ›fatalistischer Selbstaufgabe‹ zu sprechen, wenn man meint, dass »nur ein Gott uns retten« könne (Rudolph gegen Heidegger, ebd., 223).

⁶ So Ernst Cassirer, *Individuum und Kosmos in der Philosophie der Renaissance*, Darmstadt 1987, 148 – zu Pomponazzi.

auf einen Riss oder Spalt dieser Immanenz vergeblich bleibt, in schockierender Ähnlichkeit. Christus ist und bleibt tot. Die Angst oder zumindest Unruhe, die hier aufkommen mag, ist absehbar: das Grab ist voll – ist dann der Glaube leer?⁷

Dieser gemalte Tote ist nicht nur Duplikat, nicht nur Repräsentation, nicht bloss Zeichen, sondern von unheimlicher Präsenz der Abwesenheit von Leben wie Auferweckung. Zwischen Sein und Zeigen wird hier das Irrepräsentable präsent und das Undenkbare vor Augen geführt – und in den Augen mancher derart performant, dass sich der Betrachter plötzlich selber im Grab vorfindet, in unheimlicher Zweisamkeit mit dem Toten. Die ›compassio‹ der Betrachter (vor dem Bild) wird zur schockierten Totengemeinschaft. Diese Translokation ›ins Bild hinein‹ führt nicht in Trost oder Auferweckung, sondern hält im Grab fest: eine Immersion der Gruft. Die leichenhafte Ähnlichkeit führt in eine ähnliche Leichenhaftigkeit des Betrachters mit seinem kommenden Tod. Die Ostentation des toten Christus ist implisiv: hier kann die große Heilsökonomie implodieren, auf dass einem Glauben und Hoffen vergehen. Das lässt sich an der Deutungsgeschichte dieses Bildes zeigen.

2. Im Anfang alles in Ordnung?

Vorausgesetzt sei hier (mit Christian Müller⁸), dass dieses Bild wahrscheinlich für die Amerbach-Grabkapelle in der Basler Kartause vorgesehen war. Geplant wurde diese Neugestaltung der Grablege 1519, und im Gefolge dessen entstand 1521 Holbeins Gemälde. Das (Schrift)Epitaph der Grablege, zu dem Holbeins Bild in den Maßen auffällig gut passt, wurde erst 1544 ausgeführt. Holbeins Gemälde wurde dann vermutlich wegen der Reformation im Licht des Basler Bildersturms 1529 nicht mehr angebracht, sondern blieb unaus-

⁷ Vgl. Ingolf U. Dalferth, *Volles Grab, leerer Glaube?*, in: *ZThK* 95 (1998), 379–409. Vgl. auch Julia Kristeva, *Holbeins ›Der Leichnam Christi im Grabe‹*, in: *Dies., Schwarze Sonne. Depression und Melancholie*, Frankfurt a.M. 2007, 113–148, hier 117f.: »Die ungeschminkte Darstellung des menschlichen Todes, die nahezu anatomische Entblößung des Leichnams flößen Betrachtern angesichts des Todes Gottes, der hier von unserem eigenen Tod nicht zu unterscheiden ist, eine unerträgliche Angst ein – so fern ist die geringste Aussicht auf Transzendenz.« Vgl. engl. Julia Kristeva, *Holbein's dead christ*, in: *Fragments for a history of the human body. Part one*, hg. v. Michel Feher, New York 1989, 238–269.

⁸ Christian Müller, *Holbeins Gemälde ›Der Leichnam Christi im Grabe‹ und die Grabkapelle der Familie Amerbach in der Basler Kartause*, in: *ZSA* 58 (2001), 279–289.

gestellt in der Sammlung des Auftraggebers.⁹ Der Auftrag wie das Gemälde und seine Funktion von 1519(-22) standen im Rückblick von 1544 im dann so genannten »altgläubigen« Kontext und galten ex post als unpassend oder überholt. Im »vorreformatorischen« Kontext der Konzeption der Grabkapelle evozierte die Darstellung des toten Christus das Undargestellte der Auferweckung mit gläubiger Selbstverständlichkeit und damit auch eine entsprechende Hoffnung und Gewissheit (?) für die Verstorbenen, wenn Bonifacius Amerbach dieses Epitaph-Gemälde für das Grab seines jüngst an der Pest verstorbenen Bruders Bruno und seine Eltern in Auftrag gab. Trost, Glaubensgewissheit und Hoffnung auf ein ewiges Leben kraft der Teilhabe an Christi Auferweckung mag ein erhoffter oder sogar fraglos unterstellter Bildbetrachtungseffekt gewesen sein. Selbst Christian Müller meinte: »So liessen sich die Wunden Christi, vor allem die Nagelwunde an der nach vorne aus der Nische herausragenden Hand, aber auch die Füße, in Andachtsübungen betrachten und verehren.«¹⁰

Ob das allerdings so naheliegend war und angesichts *dieses* Bildes »funktioniert« hätte, kann man zumindest vorsichtig bezweifeln. Im Kontext bruchloser Heilsgeschichte, der großen Ökonomie (wie auch bei Grünewalds Isenheimer Altar) und einer bestimmten Frömmigkeitspraxis, mag dieses Bild »in Ordnung« gewesen sein. Und dennoch, vermute ich, macht sich ein Oszillieren von »Präsenz und Entzug« bemerkbar, nicht einfach nicht Ruhe und Ordnung der tröstlichen »oikonomia«, sondern eine gewisse Unruhe in der Grabesruhe. Denn die Drastik der Darstellung, die Lakonik des ganz Toten, das Schockierende des schon Verwesenden, der Entzug jedes tröstlichen Hinweises (wie in Brueghels »Triumph des Todes«), das Fehlen jeder Kompassionsfigur, das Ausbleiben jeder Symbolik oder Symptomatik der Todesüberwindung – dürfte, je länger dieses Bild meditiert wird, um so klarer eine Unruhe provozieren. Die fromme Erwartung der Todesüberwindung, des mors mortis im Bild und

⁹ Sander (Hans Holbein, 136) führt aus, dass das ehemals 1521 datierte Gemälde nach einigen Überarbeitungen von Holbein zu »MDXXII« korrigiert und später wieder zu »MDXXI« abgewandelt wurde. Lange war die Frage der Funktion des Bildes strittig. Vorschläge wie die einer Nutzung als Predella oder im Zusammenhang mit einer Heiliggrab-Nische konnten nicht plausibilisiert werden. Die Klärung brachte der Hinweis auf die Familiengrablege der Amerbach im Kleinen Kreuzgang der Klein-Baseler Kartause. Das dafür dort seit 1519 geplante Epitaph wurde 1544 ausgeführt und korrespondiert mit seinen Maßen 121 x 233 cm mit Holbeins Tafel, vgl. ebd., 136 und 138.

¹⁰ Müller, Holbeins Gemälde, 284.

als Bild – wird enttäuscht. Der Ausweg aus dem »Fliegenglas« der Grabnische ist nicht zu finden.

Im Blick auf Holbeins »Todesbilder« sprach Konrad Hoffmann von »Holbeins »Implosion« des Todes in die Lebenswirklichkeit«¹¹. Trifft das auf andere Weise nicht auch den »toten Christus«, der derart drastisch »auf's Auge geht«, dass einem Trost, Glaube und Hoffnung vergehen? Könnte es sein, dass das Bild (zumindest *auch* deswegen) nicht als Epitaph Verwendung fand, weil Amerbach darin *zuviel* Tod und *zuwenig* Leben finden konnte? Wäre die fromme Meditation dieses Bildes so tröstlich gewesen, wie vom Auftraggeber gewünscht für die vorgesehene Funktion?



Abb. 2: Hans Holbein: Der tote Christus im Grabe.
Fotografie: Philipp Stoellger. Alle Rechte vorbehalten.

3. Dostojewskis Entsetzen

Zumindest die spätere Bildwirkung lässt diese Deutung nicht ganz abwegig erscheinen. Auch und gerade unter Voraussetzung der Heilsökonomie wird ein überliefertes Entsetzen »vor diesem Bild« verständlich: Dostojewski war bekanntlich der Erste, von dem eine ausführliche Deutung des Bildes überliefert ist (die im *Idiot* verarbeitet wird). Seine Frau berichtet von seinem grundstürzenden Eindruck angesichts dieses Bildes (was später als Stendahl-Syndrom »klassifiziert« wurde):

»Es war, als zeigte sein erregtes Gesicht Spuren jenes Entsetzens, das ich meist in den ersten Augenblicken eines epileptischen Anfalles bei ihm wahrnahm. Ein wunderbares Werk, das auf Fedja einen solchen Eindruck machte, daß er Holbein für einen hervorragenden

¹¹ Konrad Hoffmann, Holbeins »Todesbilder«. Laienfrömmigkeit im Todesbild der Vor- und Frühreformation, in: Laienfrömmigkeit im späten Mittelalter. Formen, Funktionen, politisch-soziale Zusammenhänge, hg. v. Klaus Schreiner, München 1992, 263–282, hier 271.

den Künstler und Dichter erklärte¹². Dostojewski ließ dann im *Idiot* Ippolit mit vermutlich indirekt eigener Stimme sagen¹³: »Man kann hier den Gedanken nicht von sich weisen, daß, wenn der Tod so furchtbar ist und die Naturgesetze eine solche Macht haben, es wohl unmöglich ist, das alles zu überwinden! Wie konnte man es überwinden, wenn selbst derjenige, der bei seinen Lebzeiten die Natur überwand und dem sie gehorchte, sie jetzt nicht zu besiegen vermochte?«¹⁴

Dostojewski sah hier einen *ganz und gar* Toten¹⁵ – toter geht nicht und tot bleibt tot. Fürst Myschkins Ausruf im *Idiot* ist entsprechend

¹² Nach Heinrich Klotz, Hans Holbein d.J. – Christus im Grabe, Stuttgart 1968, 10.

¹³ Dieser Rückschluss von einer Stimme einer Romanfigur auf den empirischen Autor ist sc. hermeneutisch fahrlässig – aber vielleicht vorübergehend zumindest möglich, wenn man um die Fahrlässigkeit weiß.

¹⁴ Klotz, Hans Holbein, 10.

¹⁵ Fjodor Dostojewski, *Der Idiot*, übersetzt v. Svetlana Geier, Frankfurt a.M. 1998, 591ff.: »Auf dem Bild ist Christus dargestellt, unmittelbar nach der Kreuzabnahme. Mir kommt es so vor, als ob die Maler es sich zur Gewohnheit gemacht hätten, Christus sowohl am Kreuz als auch nach der Kreuzabnahme immer noch mit dem Schein außerordentlicher Schönheit auf Seinem Antlitz darzustellen; diese Schönheit wollen sie Ihm sogar bei den furchtbarsten Qualen erhalten. Auf Rogoschins Bild jedoch kann von Schönheit nicht die Rede sein; es ist die genaue Abbildung des Leichnams eines Menschen, der schon vor der Kreuzigung unendliche Qualen ausgestanden hat, die Wunde, die Marter, die Schläge der Wachen, die Schläge des Volkes, als Er das Kreuz trug und unter dem Kreuz zusammenbrach, und am Ende die Kreuzigung und das Leiden am Kreuz, mindestens sechs Stunden lang (nach meiner Rechnung wenigstens). Freilich, es ist das Antlitz eines Menschen unmittelbar nach der Kreuzabnahme, das heißt, in ihm ist noch sehr viel Leben und Wärme; noch ist nichts erstarrt, so daß aus dem Gesicht des Toten sogar das Leiden noch nicht gewichen ist, gerade so, als fühle er immer noch (das hat der Künstler sehr gut eingefangen); dafür aber hat er das Gesicht nicht im geringsten geschont; hier ist nichts als Natur, und wahrlich, so muß der Leichnam eines Menschen, wer er auch sei, aussehen, nach solchen Qualen. Ich weiß, daß die christliche Kirche schon in den ersten Jahrhunderten festgesetzt hat, daß Christus nicht sinnbildlich, sondern real gelitten habe, und daß infolgedessen sein Leib am Kreuz dem Naturgesetz gänzlich und absolut unterworfen gewesen sei. Auf dem Bild ist dieses Gesicht durch die Schläge furchtbar entstellt, verquollen, mit unheimlich geschwellenen, nässenden Blutergüssen, die Augen offen, die Pupillen gebrochen, das deutlich sichtbare Weiß im Auge schimmert in leblosem, glasigem Glanz. Aber seltsam, beim Anblick dieses Leichnams eines gemarterten Menschen taucht eine ganz besondere und interessante Frage auf: Wenn einen solchen Leichnam (und genauso muß er ausgesehen haben) alle seine Jünger, seine wichtigsten späteren Apostel, gesehen haben, wenn ihn die Frauen, die ihm folgten und unter dem Kreuze standen, gesehen haben, alle, die an Ihn glaubten und Ihn liebten – wie konnten sie angesichts eines solchen Leichnams glauben, daß dieser Märtyrer auferstehen wird? Hier drängt sich unwillkürlich die Frage auf: Wenn der Tod so schrecklich und die Naturgesetze so allmächtig sind – wie können sie überwunden werden?

drastisch: »Dieses Bild! Vor diesem Bild kann manchem der Glaube verlorengehen!«¹⁶ Das Argument dahinter scheint schlicht zu sein: Wenn er ganz tot war, wie konnte er dann auferstehen? Wenn das Grab voll war, ist der Auferstehungsglaube leer. In dieser Tradition sprach Wilhelm Waetzoldt von einem »Kadaver«¹⁷; Ulrich Christoffel sah in dem Bild das »Bekenntnis eines Ungläubigen«¹⁸. Und Heinrich Klotz resümierte: »Die Wirklichkeit des Todes, die bedingungslos alle Anzeichen irdischen Sterbens unmittelbar im Bilde vor Augens stellt, hat die Hoffnung auf eine Auferstehung Christi als unmöglich erscheinen lassen«¹⁹. Nur zehrt – theologisch formuliert – dieses Argument von der Voraussetzung, Auferstehung heisse schlicht physische Wiederbelebung eines Toten. Das ist für das frühe Christentum sicher nicht die leitende Vorstellung von Auferstehung gewesen. Es setzt vielmehr eine schon neuzeitliche Auffassung von Auferstehung voraus als physischer Widerbelebung des Kadavers – in Widerstand gegen die Naturwissenschaften und deren Kritik an solchen »Gesetzwidrigkeiten«.²⁰

Wie will man sie überwinden, wenn nicht einmal jener sie besiegt hat, der während seines Lebens die Natur besiegte, dem die Natur sich unterwarf, der gerufen hatte: »Talitha, kumi!«, worauf das Mägdlein erwachte, und »Lazarus, komm heraus!«, worauf der Tote herauskam? Beim Anblick dieses Gemäldes erscheint die Natur in Gestalt eines riesigen, unerbittlichen und stummen Tieres oder richtiger, viel richtiger, wenn auch befremdlich ausgedrückt, als eine gigantische Maschine moderner Konstruktion, die ein großes und unschätzbare Wesen sinnlos ergriffen, zerschmettert und verschlungen hat, dumpf und gefühllos – ein Wesen, das die ganze Natur samt allen ihren Gesetzen, die ganze Erde, die vielleicht einzig und allein geschaffen wurde, um das Kommen dieses Wesens zu ermöglichen, aufwiegt! In diesem Gemälde scheint in der Tat die Vorstellung von der finsternen scham- und sinnlosen unendlichen Kraft, der alles unterworfen ist, zum Ausdruck zu kommen und sich dem Betrachter unbemerkt mitzuteilen. Diese Menschen, die den Toten umgaben, von denen kein einziger auf diesem Gemälde zu sehen ist, mußten an jenem Abend, der mit einem Schlag alle ihre Hoffnungen und beinahe ihren Glauben zerschmetterte, einen furchtbaren Schmerz und eine unbeschreibliche Verwirrung empfunden haben. Sie mußten in der grauenhaftesten Angst jeder seines Weges gehen, wenn auch jeder in seiner Seele eine gewaltige Idee mitnahm, die ihm nie mehr genommen werden konnte. Und wenn ihr Meister selbst am Tage vor der Kreuzigung sein eigenes Bild gesehen hätte, wäre er wohl auf das Kreuz gestiegen und so gestorben, wie es geschehen ist? Auch diese Frage erscheint wie von selbst, wenn man das Gemälde betrachtet.«

¹⁶ Ebd., 316.

¹⁷ Wilhelm Waetzoldt, Hans Holbein der Jüngere. Werk und Welt, Berlin 1938, 82.

¹⁸ Ulrich Christoffel, Hans Holbein d.J., Berlin 1924, 63.

¹⁹ Heinrich Klotz, Holbeins »Leichnam Christi im Grabe«, in: Öffentliche Kunstsammlung Basel. Jahresberichte 1964/66, 110–132, hier 113.

²⁰ Man könnte das Bild aber ironisch invertieren, wenn man nicht beim präreflexiven und unsprachlichen Horror stehenbleiben will – damit wäre eine Perspektive christ-

4. Atheistische Beruhigung?

Der dargestellte Ganztod und die beunruhigende Lakonik der Darstellung können daher für ähnlich (spät)neuzeitliche Betrachter auch als heldenhaft gewagter Anfang eines modernen Atheismus gelten. Die Suspension der Heilsökonomie findet dann hier die Bestätigung einer »Unheilsgewissheit« oder der Gewissheit, dass kein Heil sei. Dann wird der Ganztote zur *Beruhigung* und Bestätigung des Wissenschaftsglaubens, dass die Naturgesetze allein gelten und alles Weitere absurd sei. Auch so kommt das Bild wieder in Ordnung, nur in eine andere. Und das Implosive der Ostentation verschwindet in der Bestätigung eines allzu menschlichen Vorurteils. Das kann mit einem religionskritischen Blick einhergehen, dem der ganz und gar Tote nur eine Befriedigung der negativen Vorbehalte wäre.²¹

5. Theologisch gesehen: Ganztod

In der Theologie seit der Aufklärung ist die Frage nach der Endgültigkeit von Christi Tod seit Reimarus und David Friedrich Strauß immer wieder erörtert worden: Das Grab war voll und deswegen der Glaube an die Auferstehung leer. Die jüngste Reprise in den 90er Jahren war die *causa Lüdemann* (dem Göttinger Neutestamentler), der entsprechend die Auferstehung bestritt.²² Andere, wie Ingolf Dalferth, argumentierten, dass ein volles Grab, also die physische Verwesung, mitnichten das Auferstehungsbekenntnis widerlege.²³ Denn deren Pointe sei nicht eine Naturgesetzwidrigkeit, sondern anders gelagert. Seit Carl Stange²⁴ wird unter Rekurs auf Martin Luther in

licher Redevollzüge gewonnen, die fröhlich-ironisch kommuniziert. Vgl. die »schwer-mütige« Variante bei Søren Kierkegaard, Über den Begriff der Ironie mit ständiger Rücksicht auf Sokrates, hg. v. Emanuel Hirsch/Hayo Gerdes, Gütersloh 1984.

²¹ Hans Blumenberg, Matthäuspasion, Frankfurt a.M. 1988. Können analog Karfreitagspredigten als Parallelgeschichten verstanden werden?

²² Gerd Lüdemann, Die Auferweckung Jesu von den Toten. Ursprung und Geschichte einer Selbsttäuschung, Lüneburg 2002.

²³ Ingolf U. Dalferth, Volles Grab, leerer Glaube.

²⁴ Carl Stange, Die Unsterblichkeit der Seele, in: ZSTh 2 (1925), 431–463; ders., Die Unsterblichkeit der Seele. Vorlesung, Gütersloh 1925; ders., Zur Auslegung der Aussagen Luthers über die Unsterblichkeit der Seele, in: ZSTh 3 (1926), 735–784; ders., Das Ende aller Dinge. Die christliche Hoffnung, ihr Grund und ihr Ziel, Gütersloh 1930; ders., Die christliche Lehre vom ewigen Leben, in: ZSTh 9 (1932), 250–276; ders., Die christliche Vorstellung vom jüngsten Gericht, in: ZSTh 9 (1932), 441–456; ders., Luthers Gedanken über Tod, Gericht und ewiges Leben, in: ZSTh 10 (1933), 490–513; ders., Das Problem der Unsterblichkeit der Seele, in: ZSTh 11 (1934), 108–

der protestantischen Theologie vom »Ganztod« Christi gesprochen, d.h. Christus ist am Kreuz »wirklich und ganz und gar« gestorben, ohne dass ein unsterblicher, diviner Rest in ihm lebendig blieb (auch keine unsterbliche Seele). Diese Diskussion um den Ganztod wird in Holbeins Bild antizipiert und deren Konsequenz vor Augen gemalt, dass der Leichnam Jesu in Verwesung übergeht und verwest ist. Für Dostojewski konnte das derart entsetzlich wirken, weil dann eine Auferstehung als physische Wiederbelebung dieses Leichnams unmöglich wird. Drastisch wird das in der sich bereits grünlich verfärbenden Hand: der Drastik der Verwesung.²⁵

Wie dann auf *andere* Weise »Auferstehung« zu verstehen wäre, ist eine theologische Grundfrage, die nicht hier erörtert werden muss. Eines aber ist zu erwägen und deswegen eingangs bereits angedeutet worden: dass der Tote im Bild als Bild eine supplementäre Verkörperung erfährt, dass also das Bild als *eine* Form des Auferweckungsleibes aufgefasst werden könnte. So abwegig, wie das klingt, ist das weder religionsgeschichtlich noch theologisch. Religionsgeschichtlich ist die ikonische Supplementierung Verstorbener und ihre »Reinkarnation« (wenn man den Ausdruck in einer metabasis gebraucht) nur zu gängig, wie beispielsweise in Ägypten oder in »Mumienporträts«. Theologisch ist das Bild als Verkörperungsmedium »des Heiligen« zwar gängig, aber, so die übliche Auffassung, nur »vorreformatorisch«. Wenn denn die Luthereffigies nicht ein irritierendes Gegenbeispiel wäre. Üblich und vertretbar wäre, dass der Gekreuzigte in *anderen* Medien auferweckt realpräsent ist: in Wort und Sakrament. Aber im Bild? Nur ist hier medien- wie bildtheoretisch rückzufragen, warum eigentlich nicht? Weil das Bild nur totes Ding sei? Das wäre eine Unterschätzung des Bildes, und zwar angesichts seiner Tendenz zur Animation um so deutlicher. Nicht die »artifiziellen« Bildwerke, schon gar nicht der Kunst, sondern eher lebensweltliche Bildwerke der Verkörperung wären theologisch anerkannt: der Pfarrer als Verkörperung protestantischer Lebensform, oder die Gemeinschaft der Heiligen als Auferweckungsleib Christi, mit ihm als Haupt. – Aber das Bild als Bild, gar als supplementärer Auferweckungsleib?

Die Überlegung hat einen Effekt im Blick auf Holbeins »toten Christus«: Ist und bleibt der allein im Grabe, oder ist er im Bild als Bild bereits »irgendwie« auferweckt? Jedenfalls ist er nicht im

125. – Vgl. dagegen Paul Althaus, Die Unsterblichkeit der Seele bei Luther, in: ZSTh 3 (1926), 725–734; ders., Unsterblichkeit und ewiges Sterben bei Luther. Zur Auseinandersetzung mit Carl Stange, Gütersloh 1930; ders., Die letzten Dinge. Lehrbuch der Eschatologie, Gütersloh 1949.

²⁵ Vgl. Klotz, Hans Holbein, 14.

Grabe geblieben, sondern hängt in Basel im Museum, in bester Beleuchtung. Weniger wörtlich genommen ist das die Frage nach der ästhetischen Differenz, mit der hier kein Toter vor Augen steht, sondern ein Bild – und damit ein Toter im Bild, der als Bild nicht nur tot oder nur ganztot ist.

6. Ästhetische Implosion

Ikonographisch wäre üblich gewesen, dem toten Christus trauernde Identifikations- oder Assistenzfiguren beizugeben, die dem Betrachter als *exempla* der *compassio* dienen können.²⁶ Üblich wären auch Hinweise auf seine divine Bedeutung, die den Tod als überwindbar wirken lassen. Jedoch, so meinte Klotz, »Holbein hat diese Tradition verneint. Der Leichnam ist in doppelter Weise von Welt und Leben getrennt, räumlich isoliert in seiner Grabnische, zeitlich in der zukunftslosen Abgeschlossenheit des naturhaften Todes. Der durch die Kunst geschaffene Leib soll der wirklichen Welt des menschlichen Körpers angehören, wie auch diese enge Grabnische als ein den realen Raum fortsetzender Raum erscheinen soll«²⁷. Deswegen sei es »ein umstürzendes, einzigartiges Werk«²⁸. Tot bleibt tot – wiederholen, zurück ins Leben, geht nicht. So der sich einstellende Eindruck. Das ist die Härte und Widerständigkeit des Bildes: den physischen Tod vor Augen zu malen. Es zeigt einen »wirklich ganz und gar« Toten, es zeigt die Konsequenz der Verwesung und gibt keinen Grund zu weitergehenden Hoffnungen.

Kann man hier sagen: der gezeigte Tote – ist kein Toter mehr, sondern ein ästhetisches Ereignis, nicht Sein, sondern Zeigen? Diese ästhetische Differenz ist leicht zu vergessen, angesichts der Eindringlichkeit. Aber selbstredend ist das, was man sieht, ein Bild und ein Bildsujet und nicht einfach ein Toter, schon gar nicht eine »alte Sichtbarkeit des Todes«. Der Tod bleibt unsichtbar, das Bild aber ist sichtbar. Und es zeigt keinen Toten, sondern lässt und macht uns einen Toten sehen. Kraft seiner Deutungsmacht macht uns das Bild glauben, es sei ein Toter, den wir sehen. Kraft der ästhetischen Differenz ist, den Toten zu malen und die Betrachter in die Grabnische hineinblicken zu lassen, bereits eine liminale Überwindung des Todes. Das Bild als Bild kann es nicht lassen oder kann nicht anders, scheint es.

²⁶ Vgl. ebd.

²⁷ Ebd., 13.

²⁸ Ebd., 16.

Oder zeigt das Bild nicht nur etwas, sondern wird *als Bild* vom Gezeigten bestimmt? Denn was wir sehen, blickt uns an, auch wenn es uns nicht sieht? Inwiefern *ist* das Bild, was es *zeigt*? Inwiefern wird die Darstellungsweise vom Dargestellten bestimmt? Inwiefern *ist* das Bild vor allem eine Weise des Zeigens und nicht primär ein Gezeigtes? Die Rückkehr zu traditionellen Trostfiguren und der Ikonographie der Überwindung des Todes wirkt im Rückblick jedenfalls seltsam schal. Das Bild tötet eine Bildtradition. Kann man *hyperbolisch* sagen: Es *ist* tot, nicht todesüberwindend? Es steckt im Grab fest – und kommt nicht mehr heraus?

7. Oszillieren der Deutung

Manche Deutungen wollen verständlicherweise unbedingt wieder aus dem Dunkel der Grabkammer heraus. Sie halten den Ganztod nicht aus und werden ostentativ transfiguratив – so meine hermeneutische Hypothese. Julia Kristeva notierte: »Jesu Tod sehen ist also eine Weise, ihm Sinn zu verleihen, ihn dem Leben zurückzugeben. Im Baseler Grab jedoch ist der Leichnam Christi allein.«²⁹ Aber er bleibt nicht allein, wenn er von Späteren gesehen oder gar gedeutet wird.

Jochen Sander zum Beispiel ist sicher ein Meisterdeuter Holbeins und entfaltet überaus solide den derzeitigen Forschungsstand zum »toten Christus im Grab«. ³⁰ Die ewig wiederkehrende Frage ist auch bei Sander, ob es in diesem Bild »Hinweise auf eine rätselhafte Belebung des Toten«³¹ gibt. Aber die Frage scheint rhetorisch, denn er *selber* sucht vehement nach »Hinweisen auf eine geheimnisvolle Belebung dieses Toten«, ³² in Folge derer dem Bild eine künftige Zeit sich eröffnet, sc. auf die Auferstehung hin. Sander formuliert das wie folgt: »Das Haupt scheint sich sacht zur Seite zu bewegen, der Brustkorb zu heben. Während der ausgestreckte Mittelfinger der Rechten wie tastend das Leichentuch nach vorne zusammenschiebt, ist die Beinmuskulatur angespannt. Auch wenn Kopf, Hände und Füße grünlich verfärbt sind, gewinnt der Körper – nicht zuletzt durch die Farbgestaltung seiner Umgebung – eine eher an einen Lebenden als an einen Toten erinnernde Hautfarbe.«³³ Leuchtet das

²⁹ Kristeva, Holbeins »Der Leichnam Christi im Grab«, 147.

³⁰ Vgl. Sander, Hans Holbein, 132–141.

³¹ Ebd., 132.

³² Ebd., 139.

³³ Ebd.

ein? Sind Farbgebung und Körperspannung plausible Indizien für die Wiederbelebung?³⁴



Abb. 3 – 6: Hans Holbein: Der tote Christus im Grabe.
Fotografie: Philipp Stoellger. Alle Rechte vorbehalten.

Gegenläufig deutet beispielsweise Kristin Marek: »So kalt, leblos und hart wie der Marmor der Grabnische ist auch der Körper, den sie birgt – beides tote Materie, der auch der Maler nicht mehr zu Hilfe kommen kann.«³⁵ Es sei in Inversion der Paragone von Malerei und Skulptur darum gegangen: »Möglichst lebendig das Tote

³⁴ Nur am Rande: Wäre Auferweckung die Wiederbelebung eines Leichnams, hätte sie religiös wenig zu bedeuten. Das können Mediziner besser. Und dass ein Verwesender wiederbelebt wird, ist biblisch längst bekannt: Lazarus, gestorben an einer »Krankheit zum Tode«, »stinkt schon«, als Jesus ihn wiederbelebt (vgl. Joh 11). Das mag als Vorform der Auferweckung durchgehen. Aber auch ein Wiederbelebter muss wieder sterben. Insofern könnte von Todesüberwindung hier nur vorübergehend die Rede sein. Das Auferweckungsbekenntnis muss etwas anderes im Sinn haben.

³⁵ Kristin Marek, *Der Leichnam als Bild – der Leichnam im Bild. »Der Leichnam Christi im Grabe« von Hans Holbein d.J. und seine modernen Derivate*, in: *Die neue Sichtbarkeit des Todes*, hg. v. ders./Thomas H. Macho, München 2007, 295–313, hier 308.

darstellen heißt, die Leblosigkeit heraus- und auszustellen.«³⁶ Zwar wird damit die Darstellungsaufgabe nicht durch frommes Begehren oder gläubige Hoffnung überformt; aber das Bild wird zum Mittel einer Medienkompetition, die nicht Totes möglichst lebendig, aber doch möglichst lebendig Totes darstellen wolle. Die *Lebendigkeit* der Darstellung regiert auch hier, wenn auch nicht im Dargestellten, sondern in der Darstellungsform (oder sollte »nur« Lebensechtheit oder Lebensnähe gemeint sein?).

Christian Müller indes kann es ebenso wenig wie Sander lassen, hier die Antizipation oder Andeutung der Auferweckung zu finden:

»Vielleicht steht die übernatürliche Beleuchtung des Körpers Christi – das Licht fällt von oben ein – mit der Idee der Auferstehung in Zusammenhang. [...] Dieses Thema fügt sich gut zur Vorstellung eines Epitaphs, auf dem die Verstorbenen Familienmitglieder Amerbachs genannt werden. Mit ihrem Gedächtnis ist auch die Hoffnung auf Anteilnahme am Erlösungswerk Christi verbunden. Doch nicht allein diese Hoffnung wird in der Darstellung Christi greifbar. Was Amerbach zur Errichtung des Epitaphs bewog, war die Erfahrung des Todes, der Verlust seines Bruders Bruno. Holbeins toter Christus konnte Trost spenden durch die Verheissung der Auferstehung und das Versprechen einer jenseitigen Schönheit, mit welcher der durch das Leiden entstellte, hässliche Körper überwunden wurde. Die Wiedergabe eines gerade gestorbenen Menschen, dessen Augen noch geöffnet sind, forderte den Betrachter in besonderer Weise zum Mitleiden auf und berührte ihn emotional.«³⁷

Dann wäre also doch die ikonographisch wie ikonologisch gängige Kompassion der finale Bildsinn und die Erfüllung des Bildgebrauchs? Also letztlich wie im Anfang: wieder alles in Ordnung?

Wenn im Bild solche Anzeichen des Künftigen gesehen werden – woran liegt das? An Indizien im Bild, oder vor allem an der Erwartung der Betrachter, an den tradierten Sehgewohnheiten, frommen Wünschen oder aber an der ikonischen Energie des Bildes und seiner klaustrophobischen Inszenierung – einen Ausweg aus der Grabnische suchen zu lassen? Man kann Indizien suchen und finden und so deuten, aber in dieser Deutung kommt eine Erwartung zum Tragen, die den Blick lenkt. Was wir sehen, blickt uns so an, wie wir es sehen *wollen*? Wann wird die Deutung gewaltsam – oder wann fängt sie an, ihr eigenes Begehren zu betreiben und uns so sehen zu

³⁶ Ebd., 307.

³⁷ Müller, *Holbeins Gemälde*, 285.

machen, wie gewünscht oder geglaubt? Auch die Deutungsmacht der *Bilddeutung* kann sehen lassen, sehen machen, so sehen machen, wie geglaubt, auf dass die Adressaten glauben gemacht werden, es wäre so. Denn die hermeneutische Differenz von Bild und Deutung, von Deutungsmacht des Bildes und der seiner Deutungen, ist stets eine Deutungsdifferenz mit dem Potential zu Deutungsmachtkonflikten.

Ich würde erheblich länger zögern, hier das Gewohnte und Gelebte »wiederzufinden«. Denn man liefe Gefahr, nur *wiedererkennend* zu sehen. Auch wenn man das »sehende Sehen« im Unterschied dazu aufruft (oder als unmöglich kritisiert), scheint mir hermeneutisch wie phänomenologisch anspruchsvoller, die Alterität des Bildes, genauer: seine Fremdheit zu forcieren: im *nicht wiedererkennenden* Sehen. Dann kann man auch anders zu deuten vorziehen: Das Bild in sich ist zunächst schockierend *eindeutig*, auf den wiederholten Blick hin vielleicht *ambivalent*. Dieses Oszillieren von Schock und Ambivalenz wird verdrängt, wenn es doch wieder eindeutig kraft der Deutung zu einer Erwartungsbefriedigung wird, in der der Augenblick der Auferweckung herbeigesehen wird. Furcht und Zittern angesichts des Ganztoten – sind nicht lang durchzuhalten,³⁸ vielleicht weil die Konfrontation mit der eigenen Endlichkeit ein »visueller« Leichenschock ist.³⁹

Max Imdahls Deutung gelingt es in besonderer Weise, die Ambivalenz des in der Grabkammer liegenden Christus auf kluge Weise zu wahren: »Womöglich konnte und sollte Holbeins Gemälde durch die suggerierte Gegenwart eines wirklichen Toten eine schon konventionell gewordene Andachts- oder auch Meditationshaltung gegenüber dem vertrauten Typus eines sogenannten Heiligen Grabes erschüttern und in eine neue Form nachdenklicher Betrachtung überführen, in eine Meditation durch Konsternation oder gar in ein Verhalten in Andacht und Entsetzen in einem. Vielleicht war der Anspruch des Bildes auf diese neue Verhaltensleistung eine Überforderung der Gläubigen, eine Überschreitung des Zumutbaren.«⁴⁰ Man könnte den Eindruck gewinnen, im Deuten komme vor allem

³⁸ Kristeva, Holbeins »Der Leichnam Christi im Grabe«, 120: »Lässt Holbein uns im Stich, wie Christus sich einen Augenblick lang im Stich gelassen fühlte, oder fordert er uns, ganz im Gegenteil, auf, das Grab Christi zu beleben, an diesem gemalten Tod zu partizipieren und ihn also in unser eigenes Leben einzubeziehen?«

³⁹ Hermann Schmitz, Der Leichenschock, in: Körper ohne Leben. Begegnung und Umgang mit Toten, hg. v. Norbert Stefenelli, Wien 1998, 891–898.

⁴⁰ Max Imdahl, Hans Holbeins »Darmstädter Madonna«. Andachtsbild und Ereignisbild, in: Wie eindeutig ist ein Kunstwerk?, hg. v. dems., Köln 1986, 9–39.169–171, hier 38.

die Perspektive des Deutenden zum Ausdruck – bei Imdahl daher eine »neue Form nachdenklicher Betrachtung« des Bildes.

Dem folgend gälte es, das Bild *nicht* zum Spiegel der eigenen Erwartungen zu machen, zum Katalysator der eigenen Sichtweise, die in der Deutung dann explizit gemacht wird, weder der Auferweckerwartung noch der »atheistischen« Beruhigung. Die Deutungsmacht von Holbeins *Ganztod-Bild* lässt »uns« so sehen, wie es vor Augen führt, es macht »uns« so sehen, wie es sich zeigt: »Furcht und Zittern« denen, die mehr hoffen und glauben. Für Andere wird es Befriedigung und Genugtuung bieten, wenn sie eh nichts mehr hoffen und glauben außer an die Endgültigkeit des Todes und die Allmacht der Natur (die wir sind). Seine »Unzeitgemäßheit« hat das Bild verloren, scheint es. Aber ästhetisch wie theologisch hat es eine Widerständigkeit, die sich *gerade* in den transfigurierenden Deutungen noch zeigt: Es widersteht der intrinsischen Tendenz des Bildes zu *transfigurieren* oder zu reanimieren. Völlig?



Abb. 7: Hans Holbein: Der tote Christus im Grabe.

Fotografie: Philipp Stoellger. Alle Rechte vorbehalten.

8. Durchbrechen oder Durchbrechen des Grundes?

Würde man dem Willen zur Deutung nachgeben und selber suchen, was *möglich* wäre, könnte man auf folgende Andeutung des Bildes eingehen – die sich verdoppeln wird: *im* Bild und *als* Bild, mit ästhetischer Vorsehung und anästhetischem Versehen. Am rechten Rand des Steinsarges bricht der Stein, springt und reißt er. Die Symbolik ist klar und mag der frommen Schau ein Aufatmen gewähren. Ganz so tot scheint er nicht zu sein und zu bleiben, wenn immerhin der Sarg zu brechen und zu bröckeln beginnt. Wenn man unbedingt will, könnte man vor allem hier eine Andeutung der Auferweckung sehen (Auferweckung im Passiv, nicht Auferstehung eines doch nicht ganz Toten). Einen Riss in der Immanenz *könnte* man, wenn

man denn unbedingt wollte, als Spur der Transzendenz sehen, einer kommenden allerdings, nicht einer immer schon vorgängigen – in liminaler Andeutung.



Abb. 8 und 9: Hans Holbein: Der tote Christus im Grabe.
Fotografie: Philipp Stoellger. Alle Rechte vorbehalten.

Aber in der untersten rechten Ecke zeigt sich noch mehr. Es *zeigt sich* etwas, nicht dass es gezeigt würde. Nur, was zeigt sich da? ›Was nun folgt ist reine Spekulation.‹⁴¹ Solche Spekulation überschreitet die Grenzen methodisch-kontrollierter Interpretation – und das kann man ›Deutung‹ im engeren Sinne nennen (transmethodisch, aber keineswegs regellos, geschweige denn sinnlos oder willkürlich). Zunächst ist eine selbstkritische Bemerkung nötig: Ich vermute, für Kunstwissenschaftler und streng methodisch verfahrenende Historiker ebenso wie für materialtechnisch geschulte Restauratoren und Gutachter würde sich in der rechten unteren Ecke lediglich eine ›Störung‹ zeigen, ein Schaden des Bildes, für Restauratoren daher ein möglicher Ausbesserungsbedarf. Beide würden diese Ecke weder als Symbol noch als Symptom deuten, sondern mit historischem oder technischem Blick beurteilen als Defekt. Was tut man und mit welchem Recht, wenn man diese ›Bildstörung‹ *dennoch* deutet? Etwa

⁴¹ Freud beginnt das vierte Kapitel von »Jenseits des Lustprinzips« mit dem Bekenntnis: »Was nun folgt, ist Spekulation, oft weitausholende Spekulation, die ein jeder nach seiner besonderen Einstellung würdigen oder vernachlässigen wird. Im weiteren ein Versuch zur konsequenten Ausbeutung einer Idee, aus Neugierde, wohin dies führen wird.« (Sigmund Freud, Studienausgabe, Bd. III, Frankfurt a.M. 2000, 234.)

wenn man hier eine versehentlich ostentative Implosion sieht, statt nur eine Störung?

Der Mangel wird zum Überschuss – mehr und anderes und zugleich weniger und womöglich nichts zu sein von dem, das in ihm medialisiert wird. Was also zeigt sich da? Das *Durchbrechen* des Bildes – oder das *Durchbrechen* des Bildes? Das ›*Durchbrechen*‹ des Bildes, in Kontiguität zum aufbrechenden Grab? Dann würde das Bild im *Durchbrechen* seiner selbst *verkörpern*, was es am Rand andeutet: *mors mortis*. Mit seiner Deutungsmacht inszenierte es eine antimortale Potenz, in der der gezeigte Tote nicht tot bleibt, sondern *kraft* des Bildes animiert wird oder transfiguriert. Das Bild wandelt, verwandelt, was es zeigt – und im Zeigen wird das Bild selber mitverwandelt, mitgerissen von seinem Zeigen.

Oder zeigt sich hier ein *Durchbrechen* des Bildes, genauer des *Bildgrundes*: sein nacktes totes Holz zeigt sich – und zeigt, was das Bild ›im Grunde‹ ist: *materia pura*? Dann wird die Materialität der Medialität merklich und sinnenfällig. Es zeigt sich nicht seine Medialität des Meta, des Übergangs in Transzendenz, Auferweckung und Verklärung, sondern das Dia, das ›Wodurch‹ es sein und zeigen kann.⁴² Das Dia *performiert* – nur ›was?‹ Negativistisch formuliert performiert das nackte tote Holz den Ganztod: auch das Bild als Bild ist ›im Grunde‹ tote Materie. Es verkörpert den Tod, den es zeigt.

Aber genau in dieser kleinen Ecke *oszilliert* das Bild als Bild – und daher auch die Deutung dessen, was sich zeigt: *Durchbrechen* oder *Durchbrechen* des Bildes? Meta oder Dia: das Bild als ›Mittler‹ von Tod und Leben? Als Meta eine Spur der Transzendenz und Transfiguration, als Ausdruck der Transzendenzkompetenz des Bildes als Bild? Oder als Dia das Bild als Differenz, als Riss zwischen den beiden? Weder – noch, sowohl als auch oder quer dazu beides zugleich?

– Prof. Dr. Philipp Stoellger ist Inhaber des Lehrstuhls für Systematische Theologie: Dogmatik und Religionsphilosophie an der Theologischen Fakultät der Universität Heidelberg. Seine Forschungsschwerpunkte umfassen Christologie und Anthropologie; Hermeneutik, Phänomenologie und Religionsphilosophie; Bild- und Medientheorie.

⁴² Vgl. Dieter Mersch, *Meta/Dia. Zwei unterschiedliche Zugänge zum Medialen*, in: Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung 2 (2010), 185–208, hier 203: »Wenn derart paradigmatisch zwei griechische Präfixe – Meta und Dia – gegeneinander ausgespielt werden, dann nicht um ihrer Worte willen, sondern um die Transzendenz des Sprungs, wie sie dem Meta eignet, auf Verfahren zurückzuführen, die in Materialitäten fundiert sind.«