

Bild und Tod

Grundfragen der Bildanthropologie

Band II

herausgegeben von

Philipp Stoellger und Jens Wolff

Mohr Siebeck

Digitaler Sonderdruck des Autors mit Genehmigung des Verlages

PHILIPP STOELLGER, geboren 1967; Studium der Ev.Theologie und Philosophie in Göttingen, Tübingen und Frankfurt a.M.; 1999 Promotion; 2006 Habilitation; 2007 Lehrstuhl für Systematische Theologie und Religionsphilosophie der Theologischen Fakultät der Universität Rostock; seit 2015 Lehrstuhl für Systematische Theologie: Dogmatik und Religionsphilosophie der Theologischen Fakultät der Universität Heidelberg.

JENS WOLFF, geboren 1968; Studium der Ev.Theologie in Bielefeld, Tübingen, Halle/Saale und München; 2003 Promotion; diverse DFG-Projekte; 2015 Habilitation; Privatdozent an der Universität Rostock.

Gedruckt mit Unterstützung der Fritz Thyssen-Stiftung.

ISBN 978-3-16-154233-6

ISSN 0440-7180 (Hermeneutische Untersuchungen zur Theologie)

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliographie; detaillierte bibliographische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

© 2016 Mohr Siebeck Tübingen. www.mohr.de

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlags unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Das Buch wurde von Gulde Druck in Tübingen auf alterungsbeständiges Werkdruckpapier gedruckt und gebunden.

Digitaler Sonderdruck des Autors mit Genehmigung des Verlages

Inhalt

Band I

PHILIPP STOELLGER

Zur Einleitung: Spuren des Todes im Bild
oder: vom Todbild zum Bildtod und zurück 1

I. Relikte und Figuren des Vorübergegangenen

JAN ASSMANN

Bild und Tod im Alten Ägypten 83

CHRISTOPH MARKSCHIES

Warum gibt es keine christlichen Mumienporträts?
Oder: Bemerkungen zur Differenz von paganen
und christlichen Bildern Verstorbener in der Antike 99

STEPHAN SCHAEDE

Von der figura zur transfiguratio.
Einige theologische Beobachtungen zum Tod
dies- und jenseits des Abendmahls 121

JOHANN ANSELM STEIGER

fractio et transitus.
Antimortale Ikonografie auf Grabmälern der Frühen Neuzeit 145

II. Un/Gestalten, Spiegel und Fragmente

PABLO SCHNEIDER

Der Selbstmord der Lucretia und
die Ikonologie des Augenblicks 177

Inhalt

IRIS DÄRMANN Sterbende und mitsterbende Tiere. Oudry, Buffon, Rousseau	199
MICHAEL MEYER-BLANCK Meer – Nacht – Schatten. Romantische Ansichten	219
MONIKA LEISCH-KIESL <i>No se puede mirar/Man kann es nicht ansehen.</i> »Bild und Tod« in den <i>Desastres de la Guerra</i> von Francisco Goya	233
KATRIN WELEDA Ent- und Resakralisierung des abgetrennten Kopfes in der französischen Malerei des 19. Jahrhunderts	263
STEPHANIE WODIANKA Spiegelbilder. Der dritte Ort des Todes bei Baudelaire	281
ISABEL RICHTER Phantasien und Bilder vom Lebensende im 19. und 20. Jahrhundert	299
HANS DIETER HUBER Kristallisation und Stoffwechsel. Der Lebenskreislauf bei Edvard Munch	317
BRIGITTE BOOTHE Man hat sein Totenkleid immer an. Psychoanalyse der Todesbilder	333
ALEXANDER POLZIN »Welch ein Wagnis ...« – der Tod in (meinen) Bildwelten	357

III. Film- und Foto-Shooting

ALEIDA ASSMANN Fotografien und Geister in der Gegenwartskunst. Treichel, Boltanski und Leibovitz	369
LEANDER SCHOLZ Sich selbst sterben sehen. Jean Baudrillard und der Absturz der Tupolew 144	387
VERENA STRAUB Lebende Tote? Die (Selbst)-Inszenierungen der palästinensischen Selbstmordattäterinnen	401
JÖRG TREMPER »Je suis médusé!« – Tod und Versteinerung in der zeitgenössischen Mediengesellschaft	425
KRISTIN MAREK Die Leichen anderer im Buch betrachten. Parabildliche Rahmungen und Rezeptionsmodellierung in Christoph Bangerts Fotobuch <i>War Porn</i>	437

IV. Vergehen zwischen Bild und Ton

JOCHEN HÖRISCH Zugrundegehen oder Die Lust am Verlust – Wagners Todesbilder	455
DIETER MERSCH Der Tod des Bildes. Bilderverbot und Bildlosigkeit in Arnold Schönbergs <i>Moses und Aron</i>	481
MAURICIO SOTELO Si después de morir	501

Inhalt

NOTGER SLENCZKA
Die Todesmelodie des Bildes.
Beobachtungen zur Zeitlichkeit des Porträts 507

Band II

V. Spuren und Verschiebungen

ANDREA DE SANTIS
Die Fassung des Vergehenden.
Zur Verflechtung von Bild und Tod 535

BERNHARD WALDENFELS
Zeitverschiebung und Bildverschiebung –
Ungleichzeitigkeiten des Lebens 549

CHRISTIANE VOSS
Zum Verhältnis von ästhetischer Lebendigkeit
und Sterblichkeit 567

GEORG W. BERTRAM
Spuren von Spuren.
Über Leben und Tod im ästhetischen Bild 581

JENS WOLFF
Fabeln der Finalfiguren.
Porträtkunst der Gegenwart – mit Immendorff,
dem Wanderer/seinem Schatten und Houellebecq 597

VI. Negationen und Apophatik

BURKHARD LIEBSCH
Im Vorübergehen.
Tod(e) und Bild(er): Diachronie des Anderen
und Regimes des Sichtbaren 665

Inhalt

FLORIAN BRUCKMANN Und nichts dahinter. Zur Bildhaftigkeit des Seins und dem Schleier des Todes	697
ARNE GRØN Unanschaulich. Tod, Zeit, Antlitz	727
PHILIPP STOELLGER Zwischen Schatten und Transfiguration. Konstellationen von Bild und Tod im Blick auf eine apophatische Bildtheorie	745
<h3>VII. Kreuzigung und Defiguration</h3>	
DIRK WESTERKAMP Das gelotheologische Bilderverbot	793
REINHARD HOEPS »Sie werden auf den schauen, den sie durchbohrten« (Joh 19,37). Das Kreuz Jesu als Ursprung der christlichen Kunst	805
GÜNTER BADER Das Bild des Gekreuzigten als Text und als Bild. Ein Versuch	823
MARKUS MÜHLING Der Tod des Bildes und der Tod des Bildes des unsichtbaren Gottes	847
PHILIPP STOELLGER Macht und Ohnmacht des Bildes angesichts des Todes. Figurationen des Todes bei Luther, Holbein, Bruegel und Hirst	865
Autorenhinweise	937
Namensregister	961
Begriffsregister	982

Zwischen Schatten und Transfiguration. Konstellationen von Bild und Tod im Blick auf eine apophatische Bildtheorie

PHILIPP STOELLGER

»[A]ls ob der Tod nicht wäre«¹
Th. W. Adorno

»Wo ist Gott jetzt? Gott hat sich verdrückt.
Deshalb turnen all diese großen Themen wie Kunst
und Wissenschaft und Krebs durch diesen öden Landstrich,
wo früher einmal Gott existierte«²
Damien Hirst

I. Adornitisches Vorspiel

Etsi mors non daretur lautet Adornos utopische Wendung für das, ›was wir hoffen dürfen‹ – im Unterschied zu Hirsts Dystopie eines ›öden Landstrichs, wo früher einmal Gott existierte‹. *Etsi Deus daretur* ist die Erinnerung, die beim streng katholisch aufgewachsenen Hirst nachklingt, aber von ›all diesen großen Themen‹ verdrängt wurde, die sich um den Tod drehen. Als käme bei Hirst noch die Hoffnung zur indirekten Darstellung, *etsi mors non daretur*. Auch wenn ›Eine Zeit ohne Tod‹ gewiss manche Komplikationen mit sich brächte, wie José Saramago einst durchphantasierte.³ Ein ewiges Leben bloß als ein Leben ohne Tod würde absurd, wäre es schlicht todloses Leben als Verlängerung des Üblichen. Daher kann die erhoffte Todlosigkeit auch nicht bloß das Bekannte abzüglich des Todes meinen.

Für Adorno war die todlose Zeit denn auch nicht schlichte Hoffnung auf solch eine Monstrosität der Verewigung des Üblichen, sondern eine hoch prekäre Andeutung, tief widersprüchlich, ebenso unmöglich wie unvermeidlich, wenn man überhaupt über diese Welt hinaus zu hoffen wagt:

»Ich glaube allerdings, daß ohne die Vorstellung eines, ja, fessellosen, vom Tode befreiten Lebens der Gedanke an die Utopie, der Gedanke der Utopie überhaupt gar nicht gedacht werden kann. Es gibt in der ganzen Utopie etwas tief Widerspruchsvolles, nämlich, daß sie auf der einen Seite ohne die Abschaffung des Todes gar nicht

¹ Adorno zitiert nach ERNST BLOCH, *Tendenz – Latenz – Utopie*, Frankfurt a. M. 1978, 360.

² ANN GALLAGHER (Hg.), *Damian Hirst*, München/London/New York 2012, 214.

³ Vgl. JOSÉ SARAMAGO, *Eine Zeit ohne Tod*, Reinbek bei Hamburg 2009.

konzipiert werden kann, daß aber auf der andern Seite diesem Gedanken selber – ich möchte sagen – die Schwere des Todes und alles, was damit zusammenhängt, innewohnt. Jeder Versuch, die Utopie nun einfach zu beschreiben, auszumalen: so und so wird das sein, wäre ein Versuch, über diese Antinomie des Todes hinwegzugehen und so zu reden von der Abschaffung des Todes, als ob der Tod nicht wäre⁴.

Wie Kraft und Gegenkraft stehen die Schwere des Todes und die Leichtigkeit der Phantasie gegeneinander: Gravitation und Levitation. Andeutungsweise blitzt hier eine negativistische Theorie der Phantasie auf: Der Tod als dunkle Unmöglichkeit, unmöglich zu fassen und zu meistern, wird zum *tremendum* und *fascinosum* der Utopie – als einer Phantasie im Zeichen der Todesüberwindung. Was Adorno der Einbildungskraft reserviert, lässt sich auch auf deren Kunst und Gestaltung übertragen: auf die Kraft und Macht ›des Bildes‹. *Auszumalen*, wie die kommende Welt aussehen könnte, stößt auf die Antinomie der Einbildungskraft: es nicht zu können und es doch nicht lassen zu können, von der Abschaffung oder Überwindung des Todes zu phantasieren. Unvermögen und Ununvermögen treffen darin aufeinander, Impotenz und die Impotenz ihr gegenüber: was man nicht lassen, aber auch nicht leisten kann. Was für eine absurde Lage, in die die Vorstellung hier gerät.

Solch eine Absurdität könnte nun guter Grund genug sein, von Utopien zu lassen, um in diese Lage erst gar nicht zu geraten. Aber wer hätte je solchen Negativismus auf Dauer ertragen, *nicht* auf eine Überwindung des Todes zu hoffen? Religionen jedenfalls nicht. Das wäre manchen ein Grund mehr, auf dergleichen zu ›verzichten‹, *etsi religio non daretur*. In radikaler Diesseitigkeit, um nicht Diesigkeit zu sagen, geben konfessionell Religionslose dann vor, aller Hoffnung entsagt zu haben. ›Lasst alle Hoffnung fahren‹, wäre das sonderbare Leitwort dieser hoffnungslosen Nüchternheit. Diese Nüchternheit kann im Namen einer Todesleugnung auftreten: Wo er sei, seien wir nicht und umgekehrt. Diese antike Logelei wird indes kaum einen beruhigen. Dagegen allerdings mit heroischer Todesfixierung und entschlossener Todesakzeptanz anzutreten, wäre ähnlich sonderbar. Als könnte dieser Abgrund der Angst je ›akzeptiert‹ werden.

Bleibt der Tod doch das Inakzeptable schlechthin: unmöglich zu ergreifen, zu fassen oder vorzustellen. Darum galt er jüdischen wie christlichen Traditionen stets als widrig, nicht gesollt und nicht gewollt: als Nichtseinsollendes. Das kann auch als Todesleugnung auftreten, als wäre der Tod nur Durchgang in ein anderes Leben, gar Neuanfang des Eigentlichen. Oder es kann als gefährliche Todesakzeptanz auftreten, seiner Nichtigkeit wegen sei er letztlich nicht zu fürchten. Beides sind unerträgliche Erleichterungen und riskante Beruhigungen.

⁴ Adorno zitiert nach BLOCH, Tendenz – Latenz – Utopie (s. Anm. 1), 360.

Dem folgt Adorno bemerkenswerterweise *nicht*. Die ›Vorstellung eines, ja, fessellosen, vom Tode befreiten Lebens‹ ist bei ihm kein Hinwegtäuschen in ein todloses Jenseits, sondern Insistieren auf der Inakzeptabilität des Todes – eine Verweigerung der Anerkennung dieses *factum, quo nihil maius cogitari possit*. Keiner kann ihm das letzte Wort lassen, der Utopiker ebensowenig wie der Negativist – und Gott schon gar nicht. Und – so eine Vermutung des Folgenden – das Bild anscheinend auch nicht. Denn Bilder sind basal antimortal: Medienpraktiken gegen den Tod, gegen das Unsichtbare und Unsichtbarwerden schlechthin. Gegen das Verschwinden im Orkus wenden sich die Bilder, und seien sie bloß Schattenwesen, die dem Orkus entsteigen und sich von ihm nicht verschlingen lassen.

Kaum besteht man auf der Inakzeptabilität des Todes und wagt es, ihm die Anerkennung zu verweigern, läuft man Gefahr, Unsterblichkeitshoffnungen zu hegen und zu pflegen. Und das wäre schnell zu schlicht, als ›gäbe‹ es einfach eine Zeit ohne Tod, und heiße sie Ewigkeit. Dieses Kippen in Todesleugnung und Jenseitshoffnung bis in das Oszillieren zwischen dem Gefürchteten und Erhofften ist schwer vermeidlich, wenn man den Tod nicht einfach lassen kann, sein lassen und bleiben lassen. Welcher Widerstand auch immer, er läuft Gefahr, noch im Scheitern den Tod leugnen oder überwinden zu wollen. Bei aller mythischen Spekulation eines Todestriebes, bleibt er *terminus contra quem*, wogegen anzugehen selbst Gott nicht lassen konnte und wollte.

Etsi mors non daretur – bleibt die (kalkuliert) absurde Hoffnung, unter der das von Adorno angedeutete ›*Ausmalen*‹ gewagt wird. Was die Phantasie unsichtbar vorzustellen vermag und was die Sprache unsichtbar andeuten mag – wagen Bilder zu zeigen, als ob es den Tod nicht gäbe.

Das kann Todesleugnung oder -verachtung sein, auch Verdrängung oder Verdeckung; aber auch im Wissen um die Unmöglichkeit eine *antimortale* Bildpraxis ›trotz allem‹ gegen den Tod anzumalen, aufzubegehren, um ihm nicht den letzten Strich zu überlassen? Bleibt der Tod *terminus contra quem*, ist das Bild wesentlich antimortal. Das wäre der Normalfall, von dem auszugehen sich hermeneutisch empfiehlt: Bilder gegen den Tod sind antimortal, und eröffnen ein ganzes Spektrum antimortaler Praktiken: seien sie reanimierend oder animierend, verklärend oder auferweckend, auf Höllenfahrt oder Himmelsreise. Die Ikonografie im Umfeld des Todes ist ein Universum antimortaler Bilderfindungen. – Aber das antimortale Bild kann selber auch mortifizieren, stillstellen, erstarren und darin verewigen. Es kommt eine tiefe Ambivalenz ins Bild als Bild: die Spannung von antimortal und mortifizierend. Kann der lebendige Gott oder der lebendige Mensch im Bild gezeigt werden, ohne dass es mortal wird? Bilder operieren in und mit dieser Ambivalenz von antimortal und mortal. Darin zeigen und wagen sie immer irgendwie ›mehr‹ als sie sind und können – und

können diese Überschreitung und Übertreibung kaum vermeiden, wenn sie denn Bild sind.

II. ›Wie hast Du's mit dem Tod?‹

Tod oder Leben, das ist hier die Frage *nach dem Bild*. So zu fragen heißt, Bildanthropologie als einen Aspekt der Bildontologie zu treiben. Jedes Bild, so die riskant generelle Hypothese, kann man fragen: ›Wie hast Du's mit dem Tod?‹ Bist Du selber tot? Totes Ding, *materia pura*, Zeug oder kultivierter Sperrmüll? Dagegen wird sich vermutlich *jedes* Bild wehren. Es will nicht ›weg‹, sondern sein und bleiben, gesehen und bewahrt werden. ›Was Bilder wollen?‹ (Mitchell) ist sicher eine riskante metaphorische Form der Rede, ähnlich der, was ›Texte‹ oder Bücher wollen. Aber von einer *intentio operis* zu sprechen, wie Eco vorschlug,⁵ erscheint als kritische Alternative zur ›*intentio auctoris*‹ vielen als durchaus akzeptabel. Nur wer ›Intentionalität‹ strikt an menschliche Subjekte koppelt, wird solche Übertragungen auf kulturelle Artefakte für nonsense erklären (und damit lediglich die eigene Voraussetzung geltend machen, die keineswegs notwendig ist). Klar sollte dabei sein, dass eine ›*intentio*‹ dem Text oder dem Bild *zugeschrieben* wird, also eine Übertragung des Zuschreibenden ist, mit der er seine Hypothese oder Abduktion überträgt. Die These hingegen, Bilder ›an sich‹ hätten ein ›*intentionales Bewusstsein*‹, ist weder nötig noch belastbar. Dass aber solchen Artefakten eine Praxis zugrunde liegt, die intentional strukturiert ist, so dass deren Intentionalität im Werk zu Ausdruck und Darstellung kommt, ist weder sinnvoll noch nötig zu bestreiten. Warum sollte man Artefakten einen Sinn absprechen, der in ihnen gezeigt wird (und sich kraft der spezifischen Medialität und Kontextualität verschieden zeigt)? Warum einem Bild absprechen, es ›wolle‹ gesehen werden oder einem Buch, es wolle gelesen werden?

Der dem Artefakt in der Regel zu eigene Wille zur Dauer (wenn man metaphorisch so zu sprechen wagt) und der dem zugrundeliegende kulturelle Habitus der Adressaten und ihrer Praxis der Kulturerhaltung werden das ›tote Zeug‹ namens ›Bild‹ als eben keineswegs *so* tot behandeln. Ganz tot ist es nicht; ist es dann ein Schattenwesen, halbtot, untot, gespenstisch oder feenhaft? Ein schöner Schein, der keineswegs unwirklich und leblos ist? Oder ein grausiger Schein, der Angst machen kann? Beides ist möglich, lichte oder dunkle Schattenwesen. Die εἶδολα (von ἀπόλλυμι, töten, sterben oder passiv tot sein) waren die Hadesbewohner, tot eigentlich, aber eben doch nicht ganz tot. Untote Wesen, die andernorts ihr Heterotop

⁵ Vgl. UMBERTO ECO, *Die Grenzen der Interpretation*, München/Wien 1992, 28ff., 425ff.

bevölkern. Solche Zwischenräume und Schattenwelten zwischen dem Alltagsleben und dem ewigen Leben sind die Räume der Dämmerung, des Zwilichts und der Übergänge. Und dort lebt sich die Phantasie aus, oder respektabler formuliert die Einbildungskraft. Worin sie sich auslebt, ihre Produkte und Artefakte, sind daher nicht ganz tot, untot oder aber lebendig, bewegend, animierte Animierer, oder sogar noch mehr, von ewiger Dauer, unsterblich und eine Figur der Verklärung? Zwischen Tod und Leben und mehr als nur Leben, etwa Verklärung ins ewige Leben, bilden Bilder Figuren des Übergangs: mortal oder antimortal, figurativ und transfigurativ, Störung der Totenruhe oder gar Auferweckung und Heilsmedium.

Dabei geht es nicht primär um Dargestelltes, sondern was in der Darstellung geschieht: wie die Spur des Todes im Bild präsent ist, Präsenz des Entzogenen und Entzug der Präsenz. Das ist die Relation, in der Tod und Leben im Bild *als* Bild widerstreiten – und das Bild bildet die Figur des Dritten, den Zwischenraum, in dem dieser Widerstreit ausgetragen wird. Im Medium als Medium vermittelt das Bild Unvermittelbares und einander Ausschließendes. Eigentlich ein Ding der Unmöglichkeit, aber dennoch wirklich und potenziell in jedem Bild präntendiert und variiert. Diese Andeutungen in metaphorischer Rede von der Potenz ›des Bildes‹ angesichts des Todes sind sc. prekär und überschießend: Ist das Bild stark wie der Tod? Schwächer oder gar stärker? Ein mors mortis im Medium des Bildes? Dem Bild scheint nichts unmöglich zu sein, und doch ist ein Bild nur ein Bild.

Ein Problem ist dabei: Wer so generell fragt nach ›Bild und Tod‹, läuft Gefahr, entsprechend generelle Antworten zu provozieren. Und aus metaphorischen Andeutungen lässt sich leicht Metaphysik machen mit entsprechenden Einwänden, zu übertreiben, hyperbolisch mehr zu sagen als sinnvoll ist oder auch das Bild als Heils- oder Unheilsmedium zu hypostasieren. Blicke die Frage derart generell, trüge sie in das Befragte vor allem ein, was die Frage ist. Mit den daraus folgenden Antworten wäre man dann nur ›so klug als wie zuvor‹. Was ein Bild *ist*, kann man nur schwer in dieser Generalität bearbeiten, wenn man nicht diskreter fragt. Denn sonst kann Bildanthropologie auch metaphysisch werden. Dagegen helfen einerseits exemplarische Bilder als Figuren des *Singulären*, die einem bei jeder Generalisierung ›dazwischen kommen‹. Dagegen hilft auch Differenzierung und notfalls Fragmentierung der Theorie, vielleicht auch eine gewisse reflexive Diät. Bild*theoretisch* richtet sich das Theoriebegehren auf möglichst grundsätzliche, weitreichende Hypothesen und Theoriebildungen. Dem gelegentlich zu widerstehen, fällt schwer, kann aber sinnvoll sein, um nicht ›immer nur das Eine‹ zu sehen und zu sagen.

Um eine Quelle von Missverständnissen vorab auszuräumen: Hier wird einem *weiten* Bildbegriff gefolgt, wie er etwa von Alberti und mit ihm

von Horst Bredekamp⁶ vertreten wird. *Bild ist manipulierte Natur*, also alles Mögliche, sofern es ›Artefakt‹ wird, bearbeitet und so präpariert, dass es ›auf die Augen geht‹, oder genauer: auf die leibliche Wahrnehmung zielt. Bilder sind in diesem Sinne *visuell* bzw. *perzeptiv adressierte Artefakte*. Ein Bild in diesem recht weiten Sinne ist ein Ereignis des *Zeigens*⁷ (im Unterschied zum Sagen), und zwar in doppelter Bewegung des Erscheinens (von sich aus) wie des Sichzeigens einerseits, andererseits des Gezeigtwerdens. Das Bild zeigt *sich*, ist also ein ›Phänomen‹, das erscheint und sich gibt, aber stets auch gezeigt und gegeben *wird*: appearance und monstration,⁸ intransitives Sichzeigen und passives Gezeigtwerden (um etwas zu zeigen). Die Doppelung von Sichzeigen und Gezeigtwerden ist bei adressierten Artefakten unhintergebar. Ein Bild wird dabei meist auch *etwas als etwas* zeigen, was und wie auch immer. Daher kann es zum Zeigen von etwas als etwas genutzt werden, als vermeintlich bloßes Mittel. Bilder sind dabei stets eigendynamisch und zeigen mehr oder anderes als die ›Nutzer‹ intendieren. Künstlerisch wird diese Eigendynamik kultiviert und *selbstreflexiv* im Werk differenziert. Mit ikonischer Episteme thematisieren Bilder dann ihr eigenes Zeigen. Dabei zeigt sich stets manches mehr als gewusst und gewollt (nichtintentional intransitiv). Und nicht zu vergessen ist dabei: Es zeigt (sich) vieles *nicht*, weil Bilder und ihre Verwendungen sehr selektiv sind. Daher zeigen sie nicht nur, sondern lassen auch aus, verbergen und verstellen anderes. Ein Bild ist in allen Facetten des Zeigens daher nicht einfach transparent, durchsichtig oder diaphan, sondern wesentlich *opak* und undurchsichtig, sonst wäre es im Grenzwert ein bloß durchsichtiges Fenster. Die Frage ist daher, wie das Opake *gestaltet* wird in Sichtbar- und Unsichtbarmachung.

Schon darin *kann* man in der Darstellungs- oder Medienpraxis eine *Spur des Tödes* erkennen. Um es am Beispiel des opaken Steins seiner skulpturalen Gestaltung zu formulieren: Das Wegschneiden und Wegschlagen, das Weglassen und Auslassen ist erstens ein Aspekt der ›Tötung‹, das zweitens ›Totes‹ zurücklässt: Splitter und Staub, Brocken und Krümel. Die beizeiten als unheimlich und bedenklich lebendig wahrgenommene Skulptur lebt vom Schnitt und Schlag, der ›Totes‹ wegschneidet. Die Spuren dieser Schläge und Schnitte zeigen sich, wie sehr auch immer sie getilgt werden mögen

⁶ Vgl. HORST BREDEKAMP, *Theorie des Bildakts*. Frankfurter Adorno-Vorlesungen 2007, Frankfurt a. M. 2010.

⁷ Vgl. PHILIPP STOELLGER, *Sagen und Zeigen*. Komplikationen und Explikationen einer Leitdifferenz, in: FABIAN GOPPELSRÖDER/MARTIN BECK (Hg.), *Sichtbarkeiten 2: Präsentifizierung*. Zeigen zwischen Körper, Bild und Sprache, Zürich/Berlin 2014, 71–92.

⁸ Vgl. DANIEL DAYAN, *Sharing and Showing: Television as Monstration*, *The Annals of the American Academy of Political and Social Science*, 625 (2009), 19–48; DERS., *On whose terms are you shown?*, in: NICK COULDRY/MIRCA MADIANOÛ/AMIT PINCHEVSKI (Hg.), *Ethics of Media*, London 2013, 161–177.

(womit die Auslöschung der Spuren das Wegschneiden weiterführt). Analoges wäre für Verkörperungen zu sagen, die zugleich Verdeckungen und Verdrängungen sind, indem sie unvermeidlich selektiv vorgehen. Weiter übertragen gesprochen bleibt alles Nichtgezeigte, Nichtrealisierte, Ausgelassene diesseits der Sichtbarkeit und der visuellen Kommunikation. Ist Sichtbarmachung stets auch Unsichtbarmachung (oder -lassung), wird eine Spur des Todes in Vollzug wie Ergebnis der Darstellung merklich, mit der das vitale Bild seine mortale Kehrseite zeigt, oder eben verbirgt. Denn diese konstitutive Invisibilisierung in aller Visibilisierung wird selber invisibilisiert. Splitter und Staub werden weggekehrt, Farbreste weggeworfen und nicht ausgestellt. Ausnahmen bestätigen die Regel, wenn gerade die ›Abjekte‹ exponiert werden, um die Kehrseite der Kunst, ihren ›Kehricht‹ vor Augen zu führen.

III. Unsichtbarkeit des Todes – Sichtbarkeit des Bildes

Die Spuren des Todes in Darstellungsformen und -praktiken oder der Materialität eines Bildes sind Spuren des Unsichtbaren im Sichtbaren: *Das Bild ist sichtbar. Der Tod ist unsichtbar*, und bleibt es auch trotz und in allen Versuchen, ihn im Bild zu bannen oder tanzen zu lassen.

Irritierend ähnlich dem Problem von *Gott* und Bild gilt bei *Tod* und Bild: Er kann nicht im Bild gezeigt werden; und gelegentlich gilt in seltener Verschiebung auch, er *soll* nicht gezeigt werden. Ersteres ist die hier entscheidende Pointe für die Unsichtbarkeit und Unzeigbarkeit des *Todes*. Letzteres bezieht sich auf *Töte* mit ihrer ethisch wie rechtlich geschützten Personwürde und auf die Verantwortung von Bildredaktionen etwa, also des Bildgebrauchs. Ersteres ist grundsätzlich eine These über die Impotenz des Bildes angesichts des Todes – und die gegenläufige Potenz des Todes. Er entzieht sich der omnipräsenten, aber nicht omnipotenten Sichtbarmachung des Unsichtbaren. Der Tod ist ebenso Gegenstand möglicher Bildgebung wie möglicher Erfahrung. *Folgen* des Todes können *sich* zeigen und *gezeigt werden*, Spuren und Effekte, aber wie den ›vorübergegangenen Gott‹ vom Sinai ›sieht‹ man den Tod allenfalls in seinen ›posteriora‹. ›Nah ist, aber *nicht* zu fassen der Tod‹, kann man Hölderlin variieren.⁹

Nur zeigt sich bei noch so großer Unfassbarkeit und Fassungslosigkeit meist ein immer noch drängenderes Begehren, das Unfassbare zu fassen. Das Unsichtbare zeigt *sich* im Sichtbaren als unsichtbar – und es wird gezeigt in Formen und Praktiken der Sichtbarmachung, in denen deren Möglichkeiten und Unmöglichkeiten ausgelotet werden. Künstlerische

⁹ Vgl. FRIEDRICH HÖLDERLIN, *Patmos*, v. 1f. (Nah ist / Und schwer zu fassen der Gott / Wo aber Gefahr ist, wächst / das Rettende auch.).

Erforschung der Un/Sichtbarkeit des Todes laboriert im Grenzverkehr dieses Duals – der kein Dual bleibt, sondern Figuren des Übergangs erfindet (wie die Seelenbilder), Figuren des Schreckens vor dem Tod wie der Hoffnung auf ein Danach, Praktiken der Durchstreichung des Negativen oder der Verklärung. Kurzum: Wenn das Bild sichtbar ist und der Tod unsichtbar – bleibt es nicht bei diesem exklusiven Verhältnis. Figuren des Zwischen, der Verkreuzung und Überschreitung erforschen ein Feld, das man im Unterschied zu sichtbar und unsichtbar ›das Visuelle‹ nennen könnte: Erscheinen und Verschwinden, Präsenz im Entzug und Entzug der Präsenz, Vorübergänge. Ruft man Hölderlin auf mit seiner Klage über Arbeit am Unfassbaren, gilt dann auch die Weiterführung: ›Wo aber Tod ist, wächst das Rettende auch? Ist das die Hoffnung auf das Bild als Lebensmedium, Überlebens-, Fort- und Nachlebensmedium? Oder gar als Verklärungs- und Auferweckungsmedium? Als Medium der Todesüberwindung?

Hier wäre zunächst ›Thanatologie‹ zu treiben, um ›den Tod‹ aus seiner dunklen Undifferenziertheit ins Licht der Differenzierung zu bringen. Was damit geschähe, wäre der Versuch, ihm mit Begriff, Unterscheidung und Taxonomie beizukommen. Als könnte er damit beherrscht werden – oder ›als Tod‹ in Ordnung gebracht. Dass darin ein Versprechen mit absehbarer Vergeblichkeit liegt, wird schnell klar werden. Diese Begriffsarbeit am Tod ist dabei nicht alles, was möglich wäre. Es gibt auch die Arbeit des Mythos, der Narration und der Metaphern am Tod. Denn in paradigmatischer Weise ist ›der Tod‹ nicht nur ein ›absoluter Begriff‹,¹⁰ sondern ein *Unphänomen*, keiner Anschauung, Vorstellung, Gegenstandserkenntnis zugänglich. Daher zieht er *absolute Metaphern* auf sich, die dort eintreten, wo keine Anschauung möglich ist. Blumenbergs Argument für die (mehr als) Notwendigkeit von Metaphern wird angesichts des Todes so evident wie nur möglich. Wie sollte man auch sonst über ›den Tod‹ sprechen als in Metaphern und ihren Verwandten? Todesthematisierung ist diesseits begrifflicher Beherrschungsversuche des Unbeherrschbaren wesentlich Arbeit mit Metaphern an Metaphern, kurzum: Metaphernarbeit.¹¹ Sisyphos und Scheherazade begegnen sich hier.

Man kann den Schluss auch erweitern und sagen, Bilder ›des Todes‹ sind Metaphern, Bildmetaphern, nicht allein Sprachmetaphern. Es sind prekäre Sichtbarkeiten des Unsichtbaren mit den ›Mitteln‹ der Sichtbarmachung des nie Sichtbaren. Wie bei Gott geht es beim Tod um unvermeidliche Supplemente, Figuren des Dritten, die eintreten, wo und wenn anderes unmöglich bleibt. Metaphern gibt es daher nicht allein im Sagen, sondern

¹⁰ Vgl. WILHELM SCHMIDT-BIGGEMANN, *Geschichte als absoluter Begriff. Der Lauf der neueren deutschen Philosophie*, Frankfurt a. M. 1991.

¹¹ Vgl. daher THOMAS MACHO, *Todesmetaphern. Zur Logik der Grenzerfahrung*, Frankfurt a. M. 1987.

auch im Zeigen. Wenn einschlägige Farben gewählt werden, von den vielen Schattierungen des Schwarz (wie in Grünewalds Kreuzigung) oder der Brauntöne (wie bei Zurbaran), sind das kulturell geprägte ›Symbolwerte‹, mit denen nicht per se, sondern im Bildzusammenhang Tod ›evoziert‹ werden kann (wie W.K. Lang formuliert).¹² Es sind keine Repräsentationen oder Darstellungen ›von Tod‹, sondern Andeutungen, Spuren, Symptome und Präsentationen des Thematischen. Wenn eine Leinwand Schnitte (wie bei Fontana) oder Brandspuren (wie bei Tàpies) aufweist, wird eine *symptomatische Präsenz* evoziert, diesseits aller Gegenständlichkeit, aber nicht jenseits aller Sichtbarkeit. Oder wenn die Materialität nichts vom Tod ahnen lässt, aber (narrativ aufgeladen) Wachs als Leichenwachs ausgegeben wird, Wasser als Wasser von Totenwaschungen, wie es Teresa Margolles behauptet (oder bezeugt oder erzählt), wird evoziert und provoziert, was in Form und Material nicht sichtbar zur Darstellung kommt: Spuren, Symptome, Andeutungen sind indirekte Thematisierungen, nicht offensichtliche Umgangsformen mit dem Unsichtbaren in evokativer Sichtbarkeit. Hier von ›Metaphern‹ zu reden, bedarf einer gewissen Toleranz im Gebrauch des Ausdrucks. Denn zu nennen wären hier alle ihre Verwandten: Personifizierung, Symbolisierung, Allegorie, Metonymie und alle möglichen Formen der ›Unbegrifflichkeit‹, die das Unphänomen supplementieren, um noch Sagen und Zeigen zu können, wo Unsagbares und Unzeigbares thematisch wird.

Der Tod als Tod bleibt unsichtbar, trotz allem. Daher gibt es keine ›Neue Sichtbarkeit des Todes‹¹³ – allenfalls eine immer wieder variierte und darum je neue Sichtbarmachung der Toten, der Tötungen, ihrer Formen, Folgen und Inszenierungen oder Verbergungen. Daher handelt der gewichtige Band von Macho und Marek auch von Bestattung und Erinnerung, Repräsentationen toter Körper und von Toten in den Medien, so die Überschriften der Rubriken. ›Der Tod ist dagegen weder sichtbar noch unsichtbar; er ist dem Regime der Visualisierungen, der Erhellungen und Verfinsterungen, schlechthin entzogen‹¹⁴. Dann erscheint die Programmformel von der ›neuen Sichtbarkeit des Todes‹ als eine (gewiss kalkulierte) Absurdität.

Nur, dass der Tod *weder* sichtbar *noch* unsichtbar sei, ist eine dann widersprüchlich klingende These, für die man gerne Gründe hätte. Ist er unsichtbar, wenn er nicht sichtbar ist? Dem ›Regime der Visualisierungen ... schlechthin entzogen‹ deutet auf eine *absolute* Unsichtbarkeit, die *quer* steht

¹² Vgl. WALTHER K. LANG, Der Tod und das Bild. Todesevokationen in der zeitgenössischen Kunst 1975–1990, Berlin 1995, 11.

¹³ Vgl. THOMAS MACHO/KRISTIN MAREK (Hg.), Die neue Sichtbarkeit des Todes, München 2007.

¹⁴ THOMAS MACHO/KRISTIN MAREK, Die neue Sichtbarkeit des Todes, in: DIES., Die neue Sichtbarkeit (s. Anm. 13), 9–21, 9.

zur Differenz von sichtbar und unsichtbar, als ginge es um eine ›Unsichtbarkeit höherer Ordnung‹. Der Tod als Inbegriff des Unerfahrbaren bleibt ebenso ungegenständlich wie unsichtbar und unzeigbar.

Ähnlich wie Macho und Marek hatte 1995 Walther K. Lang in seiner Studie *Der Tod und das Bild* das Darstellungsparadox formuliert als »die ureigenste Bildlosigkeit des Todes«, die der Sprachlosigkeit verwandt ist.¹⁵ »Den Tod kann man nicht darstellen, nicht einmal das Sterben von Menschen, denn auch da zeigt ein Künstler entweder den noch Lebenden oder den toten Körper. Weder das Sterben an sich noch das Wesensmäßige des Totseins sind damit eingefangen. Den Tod kann man nicht einfangen«¹⁶. Von *pictura* wie *imago* gilt daher, was auch für den Begriff gilt: *non capax mortis*. Ein Bild vermag seiner Sichtbarkeit wegen das Unsichtbare nicht zu fassen, erst recht nicht das quer zu allen Sichtbarkeitsökonomien Stehende. Hier kehrt ›angesichts‹ des Todes wieder, was Religionen anhand der Unsichtbarkeit und Undarstellbarkeit Gottes reflektieren. Gott und Tod kommen einander medientheoretisch beunruhigend nahe. Denn Gott und Bild verhalten sich (proportional) analog zu Tod und Bild.

Aber – was das Bild nicht zu fassen vermag, reizt es um so mehr. Was unsichtbar ist, kann anscheinend nicht ganz unsichtbar bleiben. *Spuren* des Todes werden sichtbar und sichtbar gemacht, vorgestellt und vorgeführt, gesucht und gefunden, und sei es erfunden. Die Arbeit der Bildfindung kreist um diese wirkliche Unmöglichkeit, in Literatur wie religiöser Rede, Kult- wie Kunstbild, bis hinein in die individuellen Imaginationswelten. Anscheinend ist die Differenz des sichtbaren Bildes zum unsichtbaren Tod – zutiefst unbefriedigend und beunruhigend. Deswegen regt sich immer von Neuem die Arbeit an der Un/Sichtbarmachung des Todes: sei es als Arbeit am Verdecken, um ihn auf Distanz zu bringen; sei es als Arbeit an seiner Vergegenwärtigung, um ihn epistemisch, moralisch oder ›alethisch‹ wirksam werden zu lassen; sei es als Arbeit an seiner Überwindung, um ihn zu entmachten oder ihm zumindest nicht das letzte Wort zu lassen. Wie es in Fragen der Wahrheit den alten Dual von ›wahr‹ und ›falsch‹ gibt als hartnäckige Denkgewohnheit, ist daran zu erinnern, dass es stets auch ein Zwischen geben kann, nicht nur ein weder wahr noch falsch, sondern etwas, das in präzisiertem Sinne ›nicht unwahr‹ genannt werden kann. Analog scheint der Tod nicht ganz und gar unsichtbar zu *bleiben*, auch wenn er *ist*.

Um ein Gegenbeispiel zu geben zur These *imago non capax mortis* wäre leicht, auf den Gekreuzigten zu verweisen. Allüberall in den Kirchen hängt (vermeintlich) ein Toter. Nur wäre damit keineswegs ›der Tod‹ sichtbar,

¹⁵ Vgl. PHILIPP STOELLGER, Deutung der Passion als Passion der Deutung. Zur Dialektik und Rhetorik der Deutungen des Todes Jesu, in: JÖRG FREY/JENS SCHRÖTER (Hg.), Deutungen des Todes Jesu im Neuen Testament, Tübingen 2005, 577–607.

¹⁶ LANG, *Der Tod und das Bild* (s. Anm.12), 10.

sondern seine Spur, und nicht nur *seine*, wenn es denn um den *aufgeweckten* Gekreuzigten geht. Gerade in ihm kreuzen sich die Spur des Todes und die Gottes. Das irritierende Gegenbeispiel ist weniger der Gekreuzigte als – der gerade Geborene, das Christkind im Schoße Mariens. Das wird überraschen. Aber würde man ein Forschungsprojekt über die Physiognomie des Christkindes auflegen, wären Haltung, Gestik und Blick zu analysieren auf ihre Antizipation des Kommenden, des Kreuzes. Es würde klar, dass ein Bild durchaus Unsichtbares *als Unsichtbares* zeigen kann, vorsichtiger gesagt: andeuten oder indirekt zeigen, und zwar irritierenderweise den unsichtbaren Tod im Bild.

Um es prominent zu exemplifizieren sei auf den Ausdruck des Christkindes der *Sixtinischen Madonna* verwiesen, die unter dem Titel *Ein Kultbild wird 500* von Mai bis August 2012 in Dresden gefeiert wurde. Was sieht das Christkind, was sieht es vorher und voraus oder was schwant ihm? Was zeigt sich seinem Blick und uns *in* demselben? Und in dem seiner Mutter? Nur zu leicht wäre einzuwenden, es blickt zwar, sieht aber nichts. Weniger leicht wäre zu sagen, es blickt – auf den Betrachter. Gälte dann der etwas furchtsame, zumindest nicht gerade freudige Blick dem Betrachter, dem es nackt und bloß exponiert ist? *Ecce imago wäre ecce homo?* Nur würde so der Betrachter zum ›Grund‹ der (sicher nicht eindeutigen) Todesahnung im Blick. Daher ist es wiederum leichter zu sagen, der Blick des Christkindes geht weit voraus, ans Kreuz. Er sieht, was wir nicht sehen, sondern nur im dunklen Abglanz seines Blicks angedeutet finden und ahnen können, den kommenden Tod. Nur bleibt irritierend, dass der kommende Tod und der gekommene Betrachter beunruhigend ineinander zu fallen scheinen.



Abb.1: Raffael,
Sixtinische Madonna (Ausschnitt), 1513/1514.

IV. Todesversionen im Bild

Die Unmöglichkeit, den Tod als solchen sichtbar zu machen und im Bild als Bild zu fassen, provoziert um so mehr das Sagen wie Zeigen, und hier im Besonderen die Bildpraktiken. Vier Versionen des Todes scheinen mir im Bild als Bild unterscheidbar: zunächst als *Gezeigter* oder als *Sichzeigender*, intentional und nichtintentional, als Gegenstand und Thema oder als Spur. Das erste betrifft das Dargestellte, das zweite die Darstellungsform und -weise. Von beiden unterscheidbar ist drittens die Ikonik und das *Sichzeigen* des Bildes, in der das *Bild als Bild* vom Tod gezeichnet oder bestimmt sein kann, und viertens das *Nichtzeigen* und *Sichnichtzeigen*, das Unsichtbarbleibende, nur Angedeutete oder auch das Verkannte, Verstellte und Verdeckte.

1. Tod als *Thema* und *Gegenstand* der Darstellung gibt es dauernd und unendlich variiert. Der *dargestellte* Tod, der Tod im Bild, wäre der *gezeigte* Tod. Nur ist der *gezeigte* Tod immer ›nur‹ ein Gezeigtes, nicht der Tod: eine Personifikation etwa, oder gemalte, skizzierte, fotografierte Tote, Individuen, Gruppen oder Massen. Er kann symbolisiert werden, allegorisiert und personifiziert. Aber die Symbolik des Todes bleibt nur Symbolik – was auch sonst, könnte man rückfragen. Ist doch all unsere Erkenntnis des Todes rein symbolisch. Das Darstellungsproblem negativer Theologie in aller Apophtik kehrt wieder als negative Thanatologie und negativistische Ikonik.

Nur tendiert die Symbolik auf eine symbolische Ordnung, mit der das Maximalübel, der Tod, ›in Ordnung gebracht‹ würde. Bekommt die Symbolik es mit dem Tod zu tun, kann sie sich nolens oder volens zu einer Diabolik des Todes verformen: in Unformen, Ungestalten, Undinge – alles Unmöglichkeiten, in denen das Unfassbare zu fassen versucht wird, oder in denen es sich ›greulich‹ zeigt. *Diabolisch* daran wird das Durcheinandergeraten der Darstellungsformen und -techniken, wenn das Unfassbare die Fassungen verformt, deformiert und in eine Formlosigkeit als Fassungslosigkeit führen kann. Riskante ästhetische wie auf ihre Weise auch religiöse Praktiken arbeiten an dieser Grenzlinie, tasten sich an ihr entlang und können dabei Formfindungen bilden, die Traditionen brechen und überschreiten.¹⁷

Das Bild aller Bildtraditionen einer Symbolik des Todes ist Pieter Bruegels d.Ä. *Triumph des Todes*,¹⁸ (weshalb es im Folgenden noch besprochen und gedeutet werden wird). Der Tod wird dargestellt als individuelles

¹⁷ Vgl. THOMAS MACHO, Ästhetik der Verwesung. Zur künstlerischen Arbeit von Teresa Margolles, in: DERS./MAREK, Die neue Sichtbarkeit (s. Anm. 13), 337–353.

¹⁸ Der *Triumph des Todes* hängt im Prado schräg gegenüber von Boschs *Garten der Lüste*, als wäre es eine Weiterführung des infernaln Endes von Boschs Triptychon. Wie ein Bild gezeigt wird, angeordnet und zugeordnet, ist eine nur zu merkliche These über einen Zusammenhang und damit seinen ›Sinn‹. Wäre dann Bruegels *Triumph* ein Bild des ewigen Todes, eine Höllenvision?

Ereignis, kollektiv sowie in Metapher, Metonymie und Allegorie. Es ist ein Schaufenster (fast) aller möglichen Todesdarstellungen. – Aber was geschieht in dem Bild als Bild, mit dem Bild als Zeigen (seiner selbst)? Was ist dieses Bild selber? Ein Panoptikum der Todesarten und -ängste? Was zeigt sich hier und was nicht? Das Verstörende an dem Bild ist, dass es vom Gezeigten geformt wird: nur Tod – sonst nichts, kein Ausweg, kein Heil, kein Kreuz, keine Hoffnung. Das wäre eine Maximalthese, in der das Gezeigte das Zeigen bestimmt, das Dargestellte die Darstellung und umgekehrt: das Bild wird, was es zeigt, eine Totenkiste, der Sarg der Welt, *annihilatio mundi*. Würde das plausibel, wäre das Gezeigte nicht »nur« Gezeigtes, sondern die ausgestellte Spur des Unzeigbaren, das noch die Form und Performanz des Zeigens bestimmt. Auf der scheinbaren »Oberfläche« des Gezeigten manifestiert sich, was das Bild im Innersten bewegt und bestimmt und damit die Darstellungspraxis und -performanz bis in Pigmente, Schatten, Risse und Spuren zeichnet.

2. Die *Darstellung* selber, der *Vorgang des Zeigens* und Fixierens stellt still, auf (vermeintlich möglichst) ewige Dauer. Die Präntention der Ewigkeit ist die hyperbolische Kehrseite der Vergänglichkeit, die damit zu überwinden prätendiert scheint. Aber bei noch so großem Anspruch zeigt sich im Prozess und in der Form des Zeigens die Spur der zu überwindenden Vergänglichkeit: Jedes Zeigen selektiert, lenkt ab, verbirgt und schneidet weg, was außerhalb des Fokus ist. Die Gerichtetheit, Fixierung und Exklusion sind zudem »augenblicklich« und im Augenblick danach schon veraltet, ein Blick in eine »lost world«. Kaum ist der Auslöser gedrückt oder der Strich gesetzt, stirbt eine lebendige Gegenwart und geht in tote Vergangenheit über (wobei keineswegs klar ist, dass jede Gegenwart lebendig und jede Vergangenheit tot ist).

Der permanente Übergang ins Schattenreich ist eine Dynamik der Darstellungsform, wenn man das Bild als »eidolon« versteht, als Schattenwesen. Weniger mythisch formuliert ist modal gesprochen in der Verwirklichung von Möglichkeiten die Exklusion anderer Möglichkeiten mitgesetzt und zudem kraft der Diachronie das Verwirklichte zugleich das Veraltete, aber zugleich das ewig Dauernde. Das erscheint ohne näheres Nachdenken trivial, hat aber eine beunruhigende Dynamik. Denn im Vorgang des Zeigens und Verbergens kommt das Bild ins Oszillieren zwischen ewigem Tod und ewigem Leben, oder zumindest zwischen lebendiger Gegenwart und deren Vergehen, Vorübergehen.

Im Versuch, Tod als Tod im Bild als Bild auftreten zu lassen, bleibt das Bild selber tot – oder erscheint untot – oder lebendiger als zunächst gedacht. Gängig ist die erste Auffassung, das Bild als Bildereignis sei Tötung oder Tod oder tot. Das ist mit Roland Barthes Fototheorie zum gängigen Topos geworden:

»Das *punctum* aber ist dies: er wird sterben. Ich lese gleichzeitig: das wird sein und das ist gewesen; mit Schrecken gewahre ich eine vollendete Zukunft, deren Einsatz der Tod ist. [...] Das Kinderphoto meiner Mutter vor Augen, sage ich mir: sie wird sterben: ich erschauere wie der Psychotiker bei Winnicot *vor einer Katastrophe, die bereits stattgefunden hat.*«¹⁹

In Fotos blickt mich ein Toter an (ohne mich zu sehen). Es sind immer schon Vorübergegangene, Vergangene, die darin erscheinen. Wer also blickt einen an in Fotos von einem *selbst*? Ein Anderer, Vorübergegangener und bald auch Verstorbener? Die diachrone Verschiebung *kann* eine Differenz vor Augen führen, die etwas Beunruhigendes, wenn nicht Ängstiges freisetzt. Als blickte man auf einen Verblichenen oder zumindest Verbleichenden.

»Denn in einer Gesellschaft muß der TOD irgendwo zu finden sein; wenn nicht mehr (oder in geringerem Maße) in der religiösen Sphäre, dann anderswo; vielleicht in diesem Bild, das den TOD hervorbringt, indem es das Leben aufbewahren will. [...] DAS LEBEN / DER TOD: das Paradigma wird auf ein simples Auslösen beschränkt, jenes, das die Ausgangspose vom fertigen Abzug trennt«²⁰.

Das Klicken des Verschlusses als das Fallbeil, als visuelle Guillotine. Das Foto zeigt nicht nur immer schon Vorübergegangene, letztlich Tote, es *ist* konstitutiv ein Schnitt und Riss – der »tötet«.

Kaum ist diese Vergänglichkeit und Fremdheit benannt, die Spur des Todes im fotografischen Bild, kann sich selbst bei Barthes der Blick wenden und mit ihm das Urteil: »so ist die PHOTOGRAPHIE doch eine Art urtümlichen Theaters, eine Art von »Lebendem Bild«: die bildliche Darstellung des reglosen, geschminkten Gesichtes, in der wir die Toten sehen.«²¹ Dieses Bildereignis eines Fotos *kann* als *lebendiges* Bild erscheinen. Wohl auch darum wird permanent fotografiert: um den lebendigen Augenblick festzuhalten, der (in Videos erst recht) lebendige Gegenwart werden soll in der Wiederholung. Barthes geht hier sogar noch weiter:

»*Stets versetzt mich die PHOTOGRAPHIE in Erstaunen*, und dieses Erstaunen hält an und erneuert sich unaufhörlich. Vielleicht reicht dieses Erstaunen, dieses Beharren tief in die religiöse Substanz, aus der ich geformt bin; wie man es auch dreht und wendet: die Photographie hat etwas mit Auferstehung zu tun: kann man von ihr nicht dasselbe sagen, was die Byzantiner vom Antlitz Christi sagten, das sich auf dem Schweißtuch der Veronika abgedrückt hat, nämlich daß sie nicht von Menschenhand geschaffen sei, *acheiropoietos?*«²²

¹⁹ ROLAND BARTHES, Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie, Frankfurt a. M. 1985, 106.

²⁰ Ebd., 103.

²¹ Ebd., 40.

²² Ebd., 92.

›Lebendiges Bild‹ oder ›Auferstehung‹, das kann man als ›bloße Metaphern‹ geringschätzen und bei den vermeintlich ›harten Realien‹ bleiben. Nur wäre das eine Unterinterpretation, und zwar ebenso von Barthes' Deutungen wie des vor Augen stehenden Problems. Was als Tötung und Totes erscheint, bleibt nicht so tot, wie zunächst gedacht. Es entwickelt ein Eigenleben, das man die Eigendynamik der Medialität nennen kann, hier des Bildes als Bild.

3. Wenn der Tod im Gezeigten thematisch werden kann und zweitens im Zeigen merklich präsent, wie indirekt auch immer, wie steht es dann drittens mit dem *Sichzeigen* des Bildes? Das erscheint vor allem sichtbares Dasein, gleichsam das Leben des Bildes zu sein. Aber – Sichzeigen ist auch gefährliche Exposition, die tödlich enden kann: *ecce imago*. Die Bilderstürmer schlagen das Bild als Bild (und meinen vielleicht nur die Bildpraktiken und -praktikanten), weil am Bild eine bestimmte Wut aufs Bild ausagiert werden kann. Auch Bildstrafen gehören zu diesem Aspekt: Der Vorgang der Bildstrafe ist eine Exekution *in effigie*, die mitnichten mittelalterlich ist, sondern nur zu aktuell, bis in die (geringfügig) subtileren Massenmedien mit ihrer Bildpolitik, jemanden so oder so zu zeigen und je nach Bedarf möglichst schlecht aussehen zu lassen. Offenbar ermöglicht die Exposition im Bild als Bild wie die des Bildes selber An- und Zugriffe, Über- und Eingriffe, die mit dem Bild als Verkörperung zu tun haben.

Dabei ist zu unterscheiden ratsam: Die Praktiken intentionalen Zeigens können die Bildkörperlichkeit und das Sichzeigen des Bildes nutzen, sei es destruktiv oder konstruktiv. Das wäre ›monstration‹ zu nennen, im Sinne D. Dayans, womit auch Monster produziert werden können oder Monstranzen. Davon zu unterscheiden ist das ›Erscheinen‹ des Bildes, sein *Sichzeigen als Bild* (verwandt dem Erscheinen des Phänomens ›von sich aus‹). Die Gefährlichkeit und Vergänglichkeit des Sichzeigens, die Exposition als Diachronie, ist ein Aspekt des Todes im dritten Sinne der Ikonik wie des Sichzeigens. Im Seitenblick auf ›Musik‹ wie auf die ›Rede‹ ist diese Vergänglichkeit als Vorübergänglichkeit und Verklingen nur zu deutlich. Beides sind konstitutiv diachrone Medienpraktiken. Das Sichzeigen des Bildes dagegen erscheint zunächst als Dauer, möglichst lange, wenn nicht ewige Dauer. Aber darin ist die Diachronie sc. nicht weniger wirksam, wenn auch weniger offensichtlich. Die ›Plötzlichkeit‹ der Erscheinung wie die Vorübergänglichkeit zeigen, was im Augenblick übersehen wird. Die Diachronie der Exposition erscheint erst im Rückblick als solche.

4. »Was sich zeigt« (D. Mersch) bleibt umgeben von dem, was sich *nicht* zeigt, vom dunklen Hof des Ungezeigten, Unzeigbaren und Verborgenen. Das ist nicht nur äußerlich oder trivial, sondern eine Frage der Grenzen des Zeigens, hier des Bildes. Was *faktisch* nicht gezeigt wird oder *noch* nicht gezeigt werden kann, wäre ›kontingent‹. Aber was prinzipiell nicht in Form des Zeigens gegeben sein oder gefasst werden kann, ist eine grundsätzliche

Frage. Das Bild ist sichtbar – der Tod ist und bleibt unsichtbar. Nicht *nur* der Tod ist unsichtbar, vieles andere auch, wie die expansiven Techniken der Sichtbarmachung zeigen. ›Freiheit‹ oder ›Unfreiheit‹ sind bekanntlich nicht durch bildgebende Verfahren sichtbar zu machen, ›Vernunft‹ vermutlich ebensowenig.

Zeigen ist ähnlich wie das Sichtbare stets ein Differenzphänomen, genauer noch ein Kontrastphänomen, wie hell und dunkel. Wenn sich aber das Sichtbare im Kontrast zum Unsichtbaren bemerkbar macht, wenn das Unsichtbare der dunkle ›Grund‹ des Bildes wäre? Ist dann der Tod dieser Grund des Bildes – au fond de l'image (Nancy)? Der ungezeigte, unzeigbare, konstitutiv unsichtbar bleibende Grund? Mysterium fascinosum et tremendum? Das Verborgene sacrum des Bildes? Hier läuft man Gefahr, Metaphysik oder Mythologie am Ort der Bildtheorie zu treiben, wenn man über den Grund spekuliert und dabei in einen Abgrund blickt. Aber dennoch, Bildontologie und -anthropologie lässt sich letztlich nicht treiben, ohne an diese Grenze zu geraten, vor der keineswegs einfach kritisch-klar ist, wie weit man gehen kann oder schon gegangen ist.

Wer als Grundfigur des Bildes von der Phänomenalität ausgeht, dem Erscheinen, Sichzeigen, Offenbaren oder theologisch zugespitzt der Inkarnation, macht damit eine dezidiert kataphatische Sicht theorieleitend. Dann wäre der Grund des Bildes das helle, lichte Erscheinen ›voll der Gnade und Wahrheit‹, oder wenigstens voll der Wirklichkeit. So gängig das ist, verkennt es eine valable Alternative: vom dunklen Grund, sei er Ab-, Un- oder Hintergrund her zu denken und zu sehen. Wenn ein ›Licht in der Finsternis‹ aufscheint, ist es ein erhellender Kontrast. Der Grund bleibt dunkel, und vom Abgrund zunächst nicht zu unterscheiden. Die oben exponierte These, Bilder seien in der Regel *antimortal* konzipiert, entfaltet hier eine Zweideutigkeit: Sie sind damit in der Regel als Figuren des Lebens oder des Lebendigen verfasst; aber darin stets *gegen* den Tod entworfen. Sie gehen gegen ihn an und darin von ihm aus. Das lassen sie in ihrem Schein schnell vergessen, so wie Medien ihre Medialität invisibilisieren, um zu ›funktionieren‹. Aber für das Bild bleibt das unvergesslich.

An den Facetten des Zeigens sollte deutlich werden, dass es nicht nur Tod als *Thema* des Bildes, nicht nur Tod im Bild, sondern auch Bild im Tod; nicht nur Repräsentation des Todes, sondern auch Präsenz; nicht nur entweder-oder, sondern Übergänge, Zwischenlagen und Oszillationen, oder auch ›weder-noch‹ und ›sowohl-als-auch‹. Was sich *nicht* offensichtlich zeigt, weil es nicht einfach sichtbar werden kann, kann sich zeigen als indirekt Präsentes und Entzogenes, als Grund, Woher und Wogegen. Bis in die Materialität des Bildes hinein ziehen sich Spuren des Todes, im Pigment (wie caput mortuum oder Purpur), als Asche der Toten (Throwell), als tote Fliegen (Hirst), als Opakes, Schnitte, Risse (Fontana), Brandspuren (Tàpies), als Naht des Velum (Velázquez: Las Meninas), bis zum Vergehen

des Bildkörpers und den entsprechend signifikanten Strategien des ›Anti-Aging‹, der Konservierung und Restauration.

Wenn sich der Tod zeigt und seine Spuren wahrnehmbar werden, oder gegenläufig getilgt werden, auf dass der Tod möglichst vergessen (gemacht) wird, dann ergibt sich früher oder später eine Differenz oder Weggabelung im Verstehen: entweder das Bild als lebendig zu verstehen, malgré tous, dem Tod zum Trotz; oder es als tot zu verstehen, als ohnmächtig gegenüber dem Tod, als selber totes Ding – mit der entsprechenden bildtheoretischen Alternative einer Genealogie des Bildes aus dem Tod oder aus dem Leben. Die Frage an das Bild: wie hast Du's mit dem Tod, wird dann kritisch: Widerstehst Du dem Begehren, zu verklären? Wird der Tod *getilgt* und möglichst vergessen gemacht – oder ausgehalten und ertragen?

V. Εἶδος oder εἶδολα: lebendiges Bild oder tote Schatten?

Sofern Kultur und Religion im Besonderen ›Arbeit gegen den Tod‹ wären, können Bilder, oder Bildverwender sich *von* und mit ihnen, einiges versprechen: irgendwie *lebendig* zu sein und damit auch *remedia mortis*, potent genug, dem Tod etwas Bleibendes und Sichtbares entgegenzusetzen. ›*Stark wie der Tod ist das Bild*‹ lautet die entsprechende Wette von Ägypten über Rom, Byzanz und die Renaissance bis in gegenwärtige Bildpraktiken der Verewigung, Verlebendigung oder Verehrung, sei es in Kunst oder Religion, Politik oder Wissenschaft. Die entsprechende Geschichte vom Bild als *der* antimortalen Medienpraxis schrieb Hans Belting mit seiner *Bildanthropologie*.

Versteht man Bilder als antimortal kompetent und (wie auch immer) *lebendig*, scheint den entsprechenden Bildpraktiken ein infinites Begehren zu eigen zu sein: *Dauer, Leben, Nachleben* zu begehren, oder mehr noch ›*Mehr*‹ als Leben, dessen Steigerung in Verklärung oder Verewigung. Dass solch ein Begehren stets unvollendet bleiben wird, ist das eine. Dass damit ein Woher und Wogegen des Bildes mitgesetzt ist, ebenso: Der Tod als terminus a quo und contra quem einerseits; ein Leben im Bild, als Bild, kraft des Bildes andererseits.

Leitend ist dann, das Bild nicht als tot oder untot, sondern als lebendig zu verstehen. Ins Leben treten, heißt ›sichtbar werden‹. Daher ist die Grundthese von Blumenbergs Anthropologie²³ so plausibel: Der Mensch ist sichtbar (auch wenn er zum Glück nicht *nur* sichtbar und völlig durchsichtig oder durchschaubar ist). ›Sichtbar werden‹ heißt dementsprechend auch ›ins Leben treten‹, ins *Leben* der Bilder sowie ins Leben *als Bild*. So sind die Sichtbarkeitskompetitionen und -konkurrenzen in den Medien zu verste-

²³ Vgl. HANS BLUMENBERG, Beschreibung des Menschen, Frankfurt a. M. 2006.

hen: Wer sichtbar ist, *ist*, ist *wirklich*, ist *besser*, *sichtbarer*, *lebendiger*. Selbst Universitäten begehren mittlerweile vor allem ›internationale Sichtbarkeit‹.

Diesseits solcher Kompetitionen und Eskalationen wird das Bild als lebendig verstanden (sei es Skulptur oder flächiges Bild), wenn es von Schöpfung oder Geburt her aufgefasst wird als Beseelung der Materie kraft des beseelenden ›Urhebers‹ oder kraft der Imaginationen, Hoffnungen und Ängste der Bildverwender. Ist doch aus toten Pigmenten und Leinwand ein Bild zu machen, eine Animation und *wunderbare Wandlung* der Materialität – zum Präsenzereignis und vor Augen Führen im Bild verklärten Lebens. Wer wäre nicht selig und unsterblich, wäre er von Tizian oder Rembrandt porträtiert worden?

Die Phantasien der Belebung des Bildes sind dann nur zu verständlich: von Pygmalion über den Golem bis zu weinenden Madonnen oder den theatralen, politischen oder kultischen Inszenierungen lebendiger Statuen.²⁴ Nicht nur Jesus, sondern ›*das Bild* lebt‹ und zwar in Ewigkeit – wäre das Credo dessen. Und wenn denn Jesus ›lebte‹, dann kraft des Bildes als Lebensmedium. Dass fromme Bildkritiker darin Blasphemie und hybride Konkurrenz mit dem einen, einzigen Schöpfer wittern, ist erwartbar. Dass platonische oder andere spekulative Denker darin nur einen Abklatsch der Wirklichkeit, Verkennung und Täuschung sehen können, ebenso.

Überraschen kann dann, wenn bei Platon wie bei Levinas *beide* Bildverständnisse in Gebrauch sind: das Bild als Leben wie als Tod. Diese (vermeintliche) Alternative gründet in einer ontologischen oder ethischen Differenz des Bildes. Platons Philosophie ist nicht nur eine Kunstkritik der Schattenwesen (εἶδολα), als welche die Kunstbilder ontologisch abschätzig beurteilt werden, sondern latent auch eine grundlegende Bildontologie von immenser Hochschätzung der ewigen, immateriellen Bilder namens Ideen (εἶδος), die in der Schöpfung des Demiurgen in die Welt abgebildet und als Welt realisiert werden. Erst von dieser Bildgenese der Welt (als Abbild der Ideen) wird die handwerkliche Gestaltung bis zur ästhetischen Nachahmung ermöglicht, die nur noch als Schattenwesen oder Höhlenschatten erscheinen. Dem ontologisch ursprünglichen Urbild des εἶδος stehen dann die ontologisch inferioren leblosen εἶδολα gegenüber, wie die Schattenwesen des Hades. Die Ontologie erscheint dann als Bildtheorie mit der Differenz überlebendiger versus toter Bilder (und Tote als Bilder: εἶδολα von ἀπόλλυμι). Die wahre *visio* schaut das εἶδος; die unmündige Verkennung schaut auf die Schatten. So wird die Wirklichkeit doppelt verdoppelt: eminent als überlebendig – und pejorativ als tot oder mehr als tot, da noch nie lebendig. Die wirkliche Wirklichkeit hat dann zwei Doppelgänger: die ursprünglich wahre und die falsche Wirklichkeit. Die

²⁴ Vgl. CLAUDIA SPIESS, Germaine Richier (1902–1959). Die lebendig gewordene Skulptur. Formanalyse, Werkprozess und Deutungsversuch, Hildesheim 1998.

Schattenwesen, die εἰδωλα, sind dann Idole; und die Ideen eröffnen den Zugang zur wahren, heiligen Wirklichkeit. Neuplatonisch wird dann das ἄγαλμα bzw. ἄπαγαλμα relevant als Kultbild, das die notwendige Sinnlichkeit im Zugang zum Sinn wie zum Heil ermöglicht. In der Theurgie wie des christlichen Neuplatonismus wird diese Bildlichkeit der Ontologie und des Zugangs zu Gott entfaltet.²⁵

Um so erstaunlicher ist, dass ausgerechnet Levinas das Bild so irritierend ähnlich als *Schatten* der Wirklichkeit versteht und damit in jüdischer Bildkritik ontologisch wie ethisch geringschätzt.²⁶ Die Schatten sind die Toten – oder, ärger noch: »ein Leben ohne Leben, ein lächerliches Leben, das nicht Herr seiner selbst ist, eine Karikatur des Lebens«²⁷. Hier klingt weniger platonische Bildkritik als die prophetische Götzenbildkritik nach: der Spott über die ›Nichtse‹ – und das kommt Platon erstaunlich nahe, wenn auch in ganz anderer Begründung und Pointierung. Dagegen erscheint (mir zumindest) Levinas' Urimpression des Antlitzes des Anderen als (verkanntes) Theorem des *lebendigen* Bildes. ›Der Andere‹ *ist* ein *lebendiges* Bild, das einen unvertretbar in Anspruch nimmt. Dann liegt die Frage nahe, ob nicht auch andere Bilder als ›Figur des Anderen‹ wahrgenommen werden könnten?²⁸ Realabsenz oder Realpräsenz – heißt diese Differenz verdichtet: lebendige Gegenwart des Anderen oder Abwesenheit – Gegenwart des Lebens oder des Todes wie der Schatten.

VI. Tod oder Auferweckung

Damit sind zwei hyperbolische Grenzwerte erkennbar, die als Grundfiguren der Bildgenese gebraucht werden können und zwischen denen ein differenzierendes Bildverstehen sich bewegt, *zwischen Tod und Auferweckung*.

1. ›Der Tote‹ oder ›das Tote‹ *ist* oder *wird* zum Bild des Vorübergegangenen, etwa ›in leichenhafter Ähnlichkeit‹ des Verstorbenen zu sich selbst,

²⁵ Vgl. FRANZ GNIFFKE, Bilder und Götterstatuen im Neuplatonismus, in: REINHARD HOEPS (Hg.), Handbuch der Bildtheologie, Band 1: Bild-Konflikte, Paderborn/München/Wien/Zürich 2007, 81–119.

²⁶ Vgl. EMMANUEL LEVINAS, Die Wirklichkeit und ihr Schatten, in: EMMANUEL ALLOA (Hg.), Bildtheorien aus Frankreich. Eine Anthologie, München 2011, 65–86; vgl. dazu PASCAL DELHOLM, Emmanuel Levinas, in: KATHRIN BUSCH/IRIS DÄRMANN (Hg.), Bildtheorien aus Frankreich. Ein Handbuch, München 2011, 205–216.

²⁷ LEVINAS, Die Wirklichkeit und ihr Schatten (s. Anm. 26), 77.

²⁸ Vgl. PHILIPP STOELLGER, Das Bild als Anderer und der Andere als Bild? Zum Anspruch des Anderen als Bild seiner selbst und zum Bild als Anspruch des Anderen, in: Etica & Politica/Ethics & Politics, The Paths of the Alien: on the Philosophy of Bernhard Waldenfels, XIII (2011) 1, 230–247.

wie es Blanchot²⁹ zu vermuten wagt: dass »der Leichnam sein eigenes Bild ist«³⁰. »Der Tod« ist in Blanchots Poetologie und Sprachphilosophie »wie bei Orpheus«³¹ der Inbegriff des Imaginären,³² ein (starkes) Unmögliches, das nie von seiner Symbolisierung gefasst wird und es dennoch heimsucht und umtreibt.³³ Didi-Huberman zieht aus Blanchots orphischer Konstellation von Tod und Sprache Konsequenzen für das Verhältnis von Bild und Tod. So sieht er »eine genaue Proportionalität zwischen der Verfestigung des Bildes und der Auflösung des Lebens«³⁴. Das Werk entfalte sich »grundsätzlich im »Raum des Todes««³⁵, so Didi-Huberman mit Blanchot. Das liege an der Dynamik »enteinander« Ähnlichkeit, die ein Nicht-Verhältnis, nicht eine Einheit, schaffe. Anders als in der traditionellen Analogieontologie mit ihrer Kontinuität von allem zu allem wird bei Didi-Huberman und Blanchot »Ähnlichkeit« zu einer Figur der Differenz und Diskontinuität, im Grunde also zur Kehrseite der (immer noch größeren?) Unähnlichkeit. Die »Urimpression« dafür ist der Leichnam oder die Totenmaske mit ihrer gespenstischen Ähnlichkeit und unheimlichen Befremdlichkeit.

Dann erst wird verständlich, wenn es heißt: »Die Ähnlichkeit enteint: Sie schafft das Verhältnis, aber nicht die Einheit. Sie schafft das Verhältnis, um es besser auszuhöhlen. Sie spaltet das Sein. Sie erzwingt den Abstand genau in dem Augenblick, da sie den Kontakt anbietet. [...] Man muss dann die Ähnlichkeit verstehen als das, was das Gesicht von seinem Leben enteint. Distanz schaffen – Unheimlichkeit schaffen –, das konstituiert letztlich in

²⁹ Mit MAURICE BLANCHOT, *Die wesentliche Einsamkeit*, Berlin 1963, 31f. Auch MACHO/MAREK, *Die neue Sichtbarkeit des Todes* (s. Anm. 13), gehen nicht aus Versehen von Blanchots zentralem Text zur Sache aus: nur dass sie die »Deux versions de l'imaginaire« übersetzen und neu betiteln als »Die zwei Fassungen des Bildlichen« (ebd., 25–36). Ob mit dieser Übersetzung von »l'imaginaire« als »Bildliches« nicht ein erheblicher Eingriff vorliegt und die Theorie des Imaginären zu einer der Bildlichkeit »gemacht« wird, wäre eigens zu diskutieren.

³⁰ Blanchot zitiert nach HANS BELTING, *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, München 2001, 145.

³¹ MAURICE BLANCHOT, *Der Blick des Orpheus*, in: WOLFGANG STORCH (Hg.), *Mythos Orpheus. Texte von Vergil bis Ingeborg Bachmann*, Leipzig 2006, 199–206. Vgl. nun die Neuübersetzung des Textes in MAURICE BLANCHOT, *Der literarische Raum*, hg. und übersetzt v. MARCO GUTJAHN/JONAS HOCK, Zürich 2012, 177–182.

³² Das von Belting nicht nachgewiesene Zitat findet sich in BLANCHOT, *Die zwei Fassungen* (s. Anm. 29), 29.

³³ Die Nähen zu JACQUES DERRIDA, *Adieu. Nachruf auf Emmanuel Levinas*, München 1999 und EMMANUEL LEVINAS, *Gott, der Tod und die Zeit*, Wien 1996 sind merklich und wären eigens zu untersuchen.

³⁴ Vgl. GEORGES DIDI-HUBERMAN, *Der Tod und das Mädchen. Literatur und Ähnlichkeit nach Maurice Blanchot*, *Trajekte* 9 (2004), 27–37, 33.

³⁵ Ebd.

den Augen Blanchots die Charakterisierung des Bildes selbst: »Es könnte sein, dass die Befremdlichkeit des Leichnams auch die des Bildes ist.«³⁶

Vom Leichnam auf das Bild zu schließen, kehrt Levinas' These um, oder führt sie übersteigernd weiter: *Nicht das Bild ist tot, sondern Totes ist Bild* und daher alle Bilder von dieser Unheimlichkeit des Leichnams her bestimmt. Wie ein Gespenst (und damit *nicht* einfach tot, sondern eher untot) erscheint dann das Bild: »Etwas ist da, vor uns, das *weder* der Lebende in Person *noch* irgendeine Wirklichkeit ist, *noch* der Gleiche, der lebte, *noch* ein anderer, *noch* etwas anderes [...] Die leichenhafte Präsenz schafft eine Beziehung zwischen hier und nirgends [...], unerträgliches Bild und Figur des Einmaligen, der zum Beliebigen wird.«³⁷ Wenn einem diese Entdeckung unheimlicher Bildlichkeit und immer noch größerer Unähnlichkeit widerfährt, und zwar im Leichnam, im Toten und seiner gespenstischen Nähe und Ferne zum vergangenen Lebenden, dann erschließt sich die größte Nähe bei äußerster Ferne als Ursprung des Bildes aus dem Tod.

Unter der Überschrift »Die Ähnlichkeit des Leichnams« heißt es in der bei Macho und Marek gegebenen Übersetzung von Blanchot:

»Auffallend, wenn dieser Moment gekommen ist, in dem die sterbliche Hülle zugleich in der Befremdlichkeit ihrer Einsamkeit als das erscheint, was sich schmähsch von uns zurückgezogen hat, in diesem Moment, wo eine zwischenmenschliche Beziehung zerbricht, wo unsere Trauer, unsere Fürsorge und das Vorrecht unserer alten Leidenschaften nicht mehr zu erkennen vermögen, worauf sie zielen, an uns zurückfallen, auf uns zurückkommen, in diesem Moment, wo die Gegenwärtigkeit des Leichnams vor uns die des Unbekannten ist, da beginnt nun auch der bedauerliche Verstorbene *sich selbst zu ähneln*«³⁸.

Das wäre die äußerste Negativität einer Bildontologie: den Tod nicht *so* als Ursprung zu verstehen, dass Bilder *gegen* ihn irgendeine Form des Lebens inszenieren, sondern dass bereits der Tote ein »je ne sais quoi« ist, der den Verstorbenen vor Augen führt: das erste Bild seiner selbst.

Die theologische Aufnahme und Weiterführung dieser These ist nur zu naheliegend: *Ist* der Gekreuzigte nicht das erste Bild seiner selbst? Zumindest die öffentliche Inszenierung und Zurschaustellung (bis zur Beschriftung des Kreuzes) machten diese Tötung und diesen Toten zum visuellen Artefakt der eminent prägnanten Urszene der Kreuzigung – bis dahin, dass wohl bis in alle Zukunft, diese Szene (in welcher Variation auch immer) vor Augen steht, wenn man an »den Gekreuzigten« denkt.

Die Inszenierung der Kreuzigung ist nicht »nur« leibliche Hinrichtung und zugleich symbolische Bildstrafe, sondern wesentlich eine Bildpraxis (die auch »ohne Worte« auskommt): visuell konzipiert und adressiert in

³⁶ Ebd.

³⁷ Blanchot, zit. nach ebd., 33f.

³⁸ BLANCHOT, Die zwei Fassungen (s. Anm. 29), 28f.

Materialität, Präsenz und Ereignis. Die Artifizialität der *Tötung* macht sie zum schauerlichen Bildereignis, das weder ikonografisch noch ikonologisch reduziert werden kann. Es ist ein Ereignis der *Ikonik*, d. h. von irreduzibler Bildlichkeit: Tötung und der Tote *werden* darin zum Bild gemacht und exponiert. – Aber der *Töte* selber? Was *mit* dem Toten gemacht wird, von Verspottung, Verletzung, Kreuzabnahme, Beweinung oder bei anderen mit Aufbahrungspraktiken und damit einhergehenden Präparationen, steigert die Artifizialität der Exposition, der Zurschaustellung nur noch. Reliquien, Balsamierung oder Masken und effigies sind Folgeformen dessen. Aber Totes, ein Toter, oder genau *dieser* Tote als liminale ›Ungestalt‹, als eine sichtbare Abwesenheit, oder in der Sprache der Götzenbildpolemik: als Nichts? Das ist offensichtlich *unerträglich* gewesen, so unerträglich, dass so lange der Gekreuzigte nur im Wort vor Augen gemalt wurde, nicht aber an die Wand oder gar als Skulptur. Und auch so unerträglich, dass die Szene zum Zeichen reduziert wurde, dem nackten Kreuz. Oder so unerträglich, dass wenn, dann artifizielle Transfigurationen gemalt wurden, nicht aber das unmöglich zu wiederholende Ereignis ›abgebildet‹.

Was unerträglich war, ist es aber offensichtlich nicht geblieben, sondern Gewohnheit geworden, Seh- und Vorstellungsgewohnheit. Dazu sind die artifizialen Überformungen dieser Szene ihre ästhetisch erträglichen Transformationen oder Transfigurationen. Andernfalls gilt die Regel der Unsichtbarmachung des Toten, weil er unerträglich ist. Im babylonischen Talmud wird über das Henken und den Umgang mit dem Gehenkten gehandelt, warum und wie er aufgehängt wird und was mit ihm danach zu tun sei.³⁹ Eine der Bestimmungen lautet, dass er nicht über Nacht bzw. am nächsten Tag noch hängen darf – weil er zum Bild werde.⁴⁰ Denn – so kann man konjizieren – der Tote wird zum Bild, das dem Bilderverbot widerspreche.

Eine Szene aus dem Zusammenhang mag das verdeutlichen. »Es wird gelehrt: R. Meir sagte ein Gleichnis: Einst waren zwei Zwillingbrüder in einer Stadt, einer wurde zum Könige eingesetzt und einer wurde Straßenräuber. Da befahl der König, und man henkte ihn. Wer ihn aber sah, sagte: Da hängt der König. Da befahl der König und man nahm ihn herunter.«⁴¹ Angemerkt wird (von Goldschmidt) dazu: »Wegen ihrer Ähnlichkeit, ebenso ist auch der Mensch ein Ebenbild Gottes.«⁴² Das heißt, es geht nicht nur um die narzisstische Kränkung des Königs durch sein ›Ebenbild‹, den Zwillingbruder. Sondern die ›Kreuzabnahme‹ des Gehenkten hat den theologischen Sinn, ein Bild zu beerdigen, um nicht zu sagen zu be-

³⁹ Vgl. Sanhedrin 46aff.

⁴⁰ Mit Dank an Gerhard Langer für den Hinweis.

⁴¹ Vgl. Sanhedrin 46b; VIII, 645.

⁴² Ebd.

seitigen. Baldige Bestattung kommt der Bildwerdung des Toten zuvor oder wirkt ihr entgegen. Nicht nur Götzenbilder sind ein Greuel – auch der Tote ist eines – und erst recht Totenbilder als Verkörperungen des Toten zwecks ihres kultischen Nachlebens. »Vergeh, du Abbild des Unvermögens, das Grenzenlose in ein Bild zu fassen!« Mit diesem Satz zerschlägt Mose in Arnold Schönbergs Oper *Mose und Aaron* das goldene Kalb. Das galt für Gottesbilder – und gilt doch nicht weniger für das Bild, das der Leichnam ist. Die Gottesbildkritik ist auch eine indirekte Kritik an solchen Bildproduktionen, in denen Tote präsent gehalten werden, indem man ihren Körper präparierte (der ja nach jüdischem Brauch schnellstmöglich zu beerdigen ist) oder supplementierte durch Kultbilder.

Eine *erste Transsubstantiation* ist – der Tod. Will man das Substanzmodell vermeiden, wäre anders zu formulieren, der Tod sei eine Transfiguration als Defiguration. Bleibt man im Substanzmodell, hieße das: eine Wesensverwandlung des Lebenden zum Toten, bei der die Akzidentien erhalten bleiben und die *sichtbare* Form (in der Regel) auch, vorerst und eine Weile. Aber die Substanz oder ›Wesensform‹ wird eine andere. Die Seele *als forma corporis* fehlt, was schlicht besagt, das Leben ist weg, der Tod ist da. Ein *mysterium*, und zwar *tremendum*. Klassisch gesagt heißt das, die *anima* als *forma corporis* verschwindet. Den einen fliegt sie fort, den anderen stirbt auch sie. Wie auch immer: der Tod ist die schauerliche Wandlung von Realpräsenz zu Realabsenz. Und die Unerträglichkeit dieses Bildes, des Toten provoziert seine Unsichtbarmachung.

Was aber geschieht danach, wenn überhaupt etwas? Hat man erst einmal mit der Transsubstantiation begonnen zu operieren, liegt eine *zweite Transsubstantiation* nahe: vom Tod zum Leben ›nach dem Tod‹, also ins Nachleben des Verstorbenen.⁴³ So abwegig das den Metaphysikkritikern klingen mag, so gängig ist das für Medien- und Bildtheoretiker. Den Toten zu reanimieren, die Materie wieder zu beleben, zu beseelen mit artifiziellen Mitteln, ist die Regel postmortaler Medienpraxis. Dann werden die Bildpraktiken zur Arbeit am ›mors mortis‹, um den Tod zu besiegen und ihm nicht das erste und letzte Bild zu überlassen. Das muss nicht gleich Auferweckung präbendieren. Es kann im übrigen auch Untote beschwören. Formuliert man vorsichtiger, kommt nach der Defiguration eine neue Refiguration oder eine Transfiguration zur ›Bewältigung‹ der Negativität und Reinszenierung eines *anderen* Lebens ›nach dem Tod‹.

2. Damit ist der gegenläufige Grenzwert aufgerufen, wiederum hyperbolisch formuliert im maximalen Grenzwert: *das Bild als unverwesliche Gestalt ewigen Lebens* – als Verklärung oder Auferweckungsleib oder als ikonische Verkörperung der unsterblichen Seele. Die Frage nach der ›Materialität‹

⁴³ Abgesehen davon, dass *vor* dem Tod sc. der Übergang ins Leben, klassisch die Inkarnation oder ›Geburt‹ eine erste Transsubstantiation zu nennen wäre.

dessen ist mehrdeutig und von der jeweiligen Medienpraxis abhängig: Der unverweslich präparierte Leichnam (des Pharaos, des einbalsamierten Pappes oder Lenins) wäre der Versuch, den toten Körper zu verewigen. Die Vergeblichkeit ist klar, das Begehren darin aber auch: den Toten zur substantiell und visuell mit sich identischen Skulptur zu machen – bliebe da nicht die von Blanchot notierte Leichenhaftigkeit in der Ähnlichkeit. Die griechische Antike verließ sich dagegen auf den puren Marmor, nahm also eine Umbesetzung der Materialität in Kauf, um eine Gestalt (idealisiert) zu verewigen. Wie anders hingegen sind die teils gespenstisch lebensecht wie leichenecht wirkenden effigies in Form der Wachsfiguren (wie die Luthers oder Madame Tussaud).

Dabei ist die kritische Frage an die Materialität: je sublimer oder je immaterieller, desto langlebiger und unverweslicher. Nur wäre die Immaterialität letztlich unsichtbar: etwa die ›bloße‹ Erinnerung der Späteren. Maximale Immaterialität, Stabilität und Ewigkeit wäre wohl, zur Erinnerung bzw. Imagination *Gottes* zu werden: wenn *er* den Verstorbenen erinnert, und (hoffentlich) imaginativ transformiert in den ewigen Auferweckungsleib. Eine hermeneutische Vermutung in dieser Hinsicht wäre daher, dass die theologischen Vorstellungen des ›unverweslichen Auferweckungsleibes‹ (wie sie bei Paulus grundgelegt sind), einen bestimmten Bildbegriff umkreisen: das *immaterielle* ewige Bild, das in präzisiertem Sinne ›acheiropoieton‹ ist, nicht von Menschenhand, sondern von Gott allein, weder von noch in dieser Welt. Das hieße mit Mitchells Unterscheidung: *image* statt *picture*, also das von jeder Materialität abstrahierte Bild. Analoges ist ständig in Gebrauch in Reproduktionen, Fotos oder files materieller Bilder: Auch wenn deren singuläre Gestalt verbrannt wäre, blieben sie – wie eine wandernde Seele – präsent im *technischen* Gedächtnis der Apparate. Der Auferweckungsleib *ist ein Bild Gottes* (im gen. subiectivus) von uns, und zwar so immateriell wie Gott selbst? Oder ist eine sublime Materialität (wie die einer Flamme, des Äthers oder des Lichtscheins) anzunehmen, wenn denn keine Leiblosigkeit der Auferweckten gelten soll?⁴⁴ Auferweckung wäre dann verstehbar als Transfiguration in eine Form der Bildlichkeit. Bei Paulus heißt es 1Kor 15,42–44 zur Auferstehung der Toten:

»Es wird gesät verweslich und wird auferstehen unverweslich. Es wird gesät in Niedrigkeit und wird auferstehen in Herrlichkeit. Es wird gesät in Armseligkeit und wird auferstehen in Kraft. Es wird gesät ein natürlicher Leib und wird auferstehen ein geistlicher Leib. Gibt es einen natürlichen Leib, so gibt es auch einen geistlichen Leib.«

In seiner Predigt über 1Kor 15,36f vom 22.12.1532 wendete Luther dagegen ein: »soll es sich wirklich um den Leib handeln, wie du predigst, dass

⁴⁴ Entsprechendes wie zur Seele und dem Auferweckungsleib wäre über die Engel zu vermuten. Sind sie doch Figuren imaginärer Anthropologie, in denen Formen ›hyperbolischer‹ Bildlichkeit entworfen werden.

also dieser Mensch, der da lebt, auferstehen soll? Ei, es wird nicht wahr sein! Ich kann das nicht begreifen, Paulus. Der Mensch muß geistlich auferstehen und der Leib in der Erde bleiben.«⁴⁵ Der tote Leib gehört beerdigt und darf verwesen. Der Auferstehungsleib sei etwas ›ganz anderes‹, keine substanzielle Kontinuität also, Ganztod und keine finale Feier des Fleisches.

Es bedarf einer Transsubstantiation oder Transfiguration, so dass die folgenden Ausführungen der imaginativen Ekphrasis des kommenden Leibes dienen, einer imaginären Leiblichkeit – die *Bildleiblichkeit* genannt werden könnte. Die Grundmetapher bei Paulus ist: Gott sät, und der Tote ist das Korn, das in die Erde muss, damit es wachsen kann. Daher heiße es nicht ›gestorben und begraben‹, sondern ›gesät‹. »So redet Gott, und deshalb dürfen auch wir so reden. Das ist das Gemälde und Bild, das Paulus den Christen vor Augen stellt.«⁴⁶ Nach dieser Legitimierung absolut metaphorischer Rede ›solo Deo‹, führt er exemplarisch aus: »Mein Vater ist tot, die Frau, die Brüder, der Fürst – da sind lauter Körner, die wachsen sollen«⁴⁷. Und »So findet's man im Garten: so viele Zeugen der Auferstehung wie Bäume, wie Blüten an den Bäumen und was nur immer aus der Erde wächst. Da kommt Leben aus dem Tode.«⁴⁸ Mit Verweis auf Joh 12,24 (»Es sei denn, daß das Weizenkorn in die Erde falle und ersterbe, so bleibt's allein.«) heißt es dann weiter:

»Es wird nicht ein Leib werden, wie wir ihn jetzt haben, mit Unflat außen und innen. Nicht so, wie einer zu Hause sitzt oder wie ein Dieb, der hängt. Nein, das ist totes Korn, aus ihm wird niemals etwas, es gehört nicht gen Himmel. Du wirst nicht mit dir bringen Ochsen und alle irdischen Güter, woran immer diese Augen hängen. Das soll vielmehr verwesen. Dieser Leib, der ein Haus braucht, Geld, Essen, Trinken und Verdauung, der muß aufhören und verscharrt werden. Gott sät ihn. Deshalb bist du ein großer Narr, weil du Gott einen solchen Himmel anrichten willst, wo wir wohnen sollten mit diesem Leibe. Du begreifst nicht, du Esel! Du mußt vielmehr erst verwandelt werden und deshalb diesen Artikel unversehrt bewahren. Fleisch und Gebein, die fünf Finger an der Hand und die Nägel, die Augen und was immer zum Körper gehört, das wird bleiben. Was aber zu diesem Leben gehört, das nicht. In diesem Leben ist erforderlich, daß wir Brot, Kleidung, Geld, Kind, Vieh und alles haben, um den Leib, die fünf Finger an der Hand, die Augen zu erhalten, sonst muß man gleich sterben. Dort aber nicht so: Es werden bleiben die Augen und alles andere. Jedoch ein anderer Leib, der nicht die Dinge braucht, die er hier nötig hat. Die Frau wird nicht des Mannes bedürfen und umgekehrt. Die Magd wird mit dem Leibe kommen, der ihr

⁴⁵ Die Predigt, die als deutsch-lateinischer Mischtext überliefert ist, findet sich in MARTIN LUTHER, Weimarer Ausgabe, Bd. 36, 638,20–648,22. Sie wird hier und im folgenden zitiert nach der eingedeutschten Textfassung von GERHARD EBELING, Des Todes Tod. Luthers Theologie der Konfrontation mit dem Tode, in: DERS., Theologie in den Gegensätzen des Lebens, Wort und Glaube, Vierter Band, Tübingen 1995, 610–642, 637f. (II. Anhang).

⁴⁶ Ebd., 640.

⁴⁷ Ebd.

⁴⁸ Ebd.

als Magd zukam, und doch keine Herrin mehr haben. So wird der Bauer keine Kühe mehr haben. Deshalb soll dieser Leib in ein anderes Wesen geraten. Er wird derselbe Leib sein, wie er in der Erde liegt als ein Samenkorn. Er wird aber jene Natur verlieren, die er in der Geburt empfangen hat, und soll sie in der Erde verkehren. Danach soll ein anderer Leib heranwachsen, der dieselben Glieder haben wird, aber schöner und so, daß sie keiner Nahrung bedürfen. Deshalb sagt Paulus: Dieser Leib muß zuvor verwesen wie ein Korn. Wenn ich für immer [unverwest] in der Erde bliebe, würde ich nicht auferstehen vom Tode. So ist es mit dem Korn: Nichts würde dann daraus wachsen. Deshalb muß der Herr gebieten: Hör auf, hör auf, du Bauch mit deinem Unflat, bis dir bessere Augen zuteil werden. ›Und was du säest ...‹ Es geht alles dahin, daß ein anderer Leib werden soll.«⁴⁹

Was soll dieser andere Leib anderes sein – *als das Bild*? Der Auferstehungsleib wird vorgestellt und besprochen wie ein Bild, vermutlich weil das Bild *als Bild* Transfiguration ist, oder Transsubstantiation: eine wundersame Wandlung von Materie in Form, in eine neue Substanz also, die lebendig wirkt. Die Verlebendigungspotenz der Bilder wird hier aufgerufen, um die Auferweckung metaphorisch vorzustellen – und umgekehrt wird damit (versehentlich) eine implizite Theorie *lebendiger Bilder* mitgesetzt, der Bildleiblichkeit der Auferweckten.

Die genannten Grenzwerte von Tod und Auferweckung waren die Spannweite der vorigen Überlegungen, in denen das Bild vom schlechthin Toten zum ewigen Leben hin verortet werden kann. Die Differenz von Tod und ewigem Leben ermöglicht damit verschiedene ›Positionen‹ oder Verortungen des Bildes: im Leben, im Tod, dazwischen, davor und danach, oder sogar darüber hinaus. Diese Ortsbestimmungen des Bildes kann man auf ein Quadrupel reduzieren: 1. Das eigentliche Bild sei *vor* seiner Verwirklichung, seiner materialen Konkretion und daher auch davon ablösbar. Das ist die Vorstellung eines immateriellen εἶδος oder *image*, das auf Seelenwanderung gehen kann, also sich hier oder dort und immer wieder materialisieren könnte. Präexistenz der Seelen oder der Bilder ist das Modell. 2. Man kann die Bildwerdung als Geburt oder Schöpfung verstehen, wie in der Inkarnation. Die kataphatischen Bildtheorien der Ikonodulen ähnlich wie Verkörperungstheorien (Bredenkamp, Krois, Trabant) tendieren dazu. 3. Ist das Bild eine Figur *zwischen* Leben und Tod, ist es nicht entweder-oder, sondern sowohl als auch. Dazwischen ist vielerlei möglich. Die Verletzung oder Wunde setzt das Leben des Bildes voraus, verweist aber voraus auf den Tod. 4. Nach dem Tod folgen das Vergehen und gegenläufige Konservierungsmaßnahmen (Balsamierung, Mumifizierung, Präparation, Plastination): weltlich Wiederkunft und Wiedergänger, Untote oder Seelenwanderer. 5. Geht das kulturelle oder besonders religiöse Begehren ›weiter‹, wird jenseits des Todes das Bild zum Modell der Auferstehung,

⁴⁹ Ebd., 641f.

Transfiguration, Erhöhung, und Himmelsfahrer – bis hin zur Parusie. Das könnte man *eschatologische Bildlichkeit* nennen.

Das Bild wird zum unverweslichen Leib, der ewig lebt (σῶμα πνευματικόν). Ein prägnantes Beispiel dafür ist ›das berühmteste Gemälde der Welt‹, Raffaels *Transfiguration*. Folgt man dem legendarischen Bericht Vasaris, wurde Raffaels Leichnam im Borgo seines Hauses unter diesem Bild aufgebahrt – wodurch sich eine komplizierte ikonische Interferenz des Toten und seines Bildes ergibt.⁵⁰ Wenn hinter Raffaels Sarg, einem Altarretabel gleich, die Transfiguration aufgestellt wurde oder der Tote unter diesem Bild präsentiert, entsteht Klärungsbedarf, was da gezeigt wird (der Sarg und das Bild) und was *sich* darüber hinaus zeigt (ob intentional oder nicht) und dazu zu sagen wäre: 1. Der Tote, der im Sarg liegend Aufgebahrte, wird (versehentlich?) zum ›Altarinhalt‹ und zum profanen Heiligen im Allerheiligsten, seiner Werkstatt. 2. Sodann wird sein Werk, sein opus magnum, zu einem Altarretabel, also das Kunstbild zum Kultbild höherer Ordnung. Nicht zu verkennen ist die ästhetische Differenz, die durch die Verwendung zu Ehren des Künstlers manifest wird (die in der späteren Verwendung als Altarretabel dann aber problematisch wird, wenn Kardinal Giulio de' Medici, später Clemens VII., mit Antritt des Pontifikats 1523 es am Hochaltar von San Pietro in Montorio aufstellen ließ). 3. Das Bild als Retabel hinter und über dem toten Raffael ist das, ›was bleibt‹. Der Tote als Bild seiner selbst und sein Meisterwerk auratisieren sich gegenseitig – bis hin zu einer ›Seelenwanderung‹ vom Toten in sein Werk. 4. Dieses Werk nun *zeigt* eine Transfiguration, und zwar als Werk Raffaels. Aber zugleich *wird* es gezeigt als dessen letztes Werk, als wäre er ›aufgegangen‹ in demselben.

Die bildkritische Frage ist dann: Zeigt es *sich* als das, was es zeigt? Soll das Gezeigte im Zeigen ›realpräsent‹ werden? Und nicht nur *realpräsent*, sondern *real wirksam*, auf dass die gezeigte Transfiguration zur Wirkung kommt im Vollzug der Transfiguration des toten Raffael? Wird das Bild im Ereignis des Gezeigtwerdens zum Bildereignis dessen, was es zeigt, und

⁵⁰ Vgl. NORBERT SCHNEIDER, *Die Antiklassische Kunst. Malerei des Manierismus in Italien*, Berlin 2012, 44; GREGOR BERNHART-KÖNIGSTEIN, *Raffaels Weltverklärung. Das berühmteste Gemälde der Welt*, Petersberg 2007; ANDREAS HENNING, *Raffaels Transfiguration und der Wettstreit um die Farbe. Koloritgeschichtliche Untersuchung zur römischen Hochrenaissance*, München/Berlin 2005; MARGRIET VAN EIKEMA HOMMES, *Discoloration or chiaroscuro? An interpretation of the dark areas in Raphael's Transfiguration of Christ*, *Simiolus. Netherlands Quarterly for the History of Art*, 28, 1/2 (2000–2001), 4–43; MARTIN FRANZ MÄNTELE, *Die Gesten im malerischen und zeichnerischen Werk Raffaels*, Tübingen 2010; RUDOLF PREIMESBERGER, *Tragische Motive in Raffaels »Transfiguration«*, *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 50 (1987), 88–115; KONRAD OBERHUBER, *Raphaels »Transfiguration«*. Stil und Bedeutung, Stuttgart 1982, 15; vgl. zu Raffael LOUIS MARIN, *Von den Mächten des Bildes*, Berlin 2007, 281ff.



Abb. 2: Raffael, Transfiguration, 1516/20.

zwar so, dass hier Raffaels *eigene* Transfiguration inszeniert wird? Es *ist* die Transfiguration Raffaels – im doppelten Sinn des Genitivus objectivus und subjectivus. Dann wäre es eine verdoppelte Transfiguration: Das Bild wird verwandelt in den Auferstehungsleib Raffaels – und der tote Raffael wird transfiguriert in sein Großwerk: doppelte gegenseitige Erhöhung und wundersame Wandlung von Bild und Körper.

Womit *misst* sich ›das Bild‹, das Kunstbild und im Besonderen solch ein Kunstculturbild? Das Beispiel des Gebrauchs von Raffaels Transfiguration *als* Transfiguration provoziert die Frage, ob manche Bildpraktiken maximal darauf ›wetten‹, den Tod zu überwinden, also *medium salutis* zu werden,

remedium mortis. Als würde gelten, im Anfang war das Bild und das Bild war bei Gott und Gott war das Bild – oder mehr noch, das Bild sei Gott?

3. Der ›Agon‹ ist aus der Antike vertraut, nicht nur aus Olympia, sondern auch die musischen Wettkämpfe in Musik, Dichtung, Tanz, Rhetorik und Malerei. Horaz' ›ut pictura poesis‹ insinuierte salopp gesagt: Was die Bildkunst kann, kann die Dichtung schon lange – oder ›stark wie ein Bild sei das Gedicht‹. Darum drehte sich der Streit, was die ›höhere‹ Kunst sei, Dichtung oder Malerei.⁵¹ Deutungskonflikte mit anderen Künsten wurden ausgetragen als Agon mit Wortkunst, Poesie (Poetik – Ikonik), Rhetorik (enargeia) oder als Agon zwischen Malerei und Skulptur etc. Wenn sich der Agon ausweitete, war es nicht nur ein ›innerästhetischer‹ Wettkampf, sondern wurde zu einem von Kunst und Wissenschaft, um zu den *artes liberales* zu gehören. Ein Agon mit dem *Leben* (wie in der Avantgarde Anfang des 20. Jh.), mit der *Wirtschaft*, wer die höheren Werte ›schafft‹ oder Renditen bringt, mit der *Religion* (Kunstreligion) – oder mit Gott (in Macht, Glanz und Offenbarung), mit den Sakramenten (Cranach), mit dem Wort – oder nicht nur mit Gott, sondern auch mit dem Tod: Ist das Bild stark wie der Tod, oder stärker?

In solch einem eskalierenden Agon wächst dem Bild in bestimmten Bildpraktiken der vehemente Wille zum Sein und zum Leben zu, nicht nur der Willen zum Sinn. Letztlich der Wille zu *Mehr* als Leben – mit der Präntention wundersamer Wandlung, sei es Transfiguration, Transsignifikation, Transfinalisation oder Transsubstantiation. Und das geht nicht ohne *Bildglauben*. Hans Belting notierte in seiner Bildanthropologie:

»Das Bild eines Toten ist keine Anomalie, sondern geradezu der Ursinn dessen, was ein Bild ohnehin ist. Der Tote ist immer schon ein Abwesender, der Tod eine unerträgliche Abwesenheit, die man mit einem Bild füllen wollte, um sie zu ertragen. Deshalb haben die Menschen ihre Toten, die nirgendwo sind, an einen ausgewählten Ort (das Grab) gebannt und ihnen im Bild einen *unsterblichen Körper* gegeben: einen *symbolischen Körper*, mit dem sie resozialisiert werden, während sich ihr *sterblicher Körper* in Nichts auflöst. Auf diese Weise wird ein Bild, das einen Toten verkörpert, zum Gegensinn jenes anderen Bildes, als welcher sich der Leichnam selber präsentiert«⁵².

Das *Zeigen* des Bildes ist *zeitlich*, »auch wenn es eine außerweltliche oder weltlose Ewigkeit evoziert«⁵³, wie Boehm formuliert. Wenn er meint, das »Bildwerk ist die dialektische Reaktion auf die Faszination und die Namenlosigkeit des Todes«⁵⁴, wird damit eine kulturtheoretische These formuliert: Bilder sind Arbeit gegen den Tod und darin *Antwort* auf den Tod,

⁵¹ Vgl. THOMAS KOEBNER (Hg.), *Laokoon und kein Ende. Der Wettstreit der Künste*, München 1989.

⁵² BELTING, *Bild–Anthropologie* (s. Anm. 30), 144.

⁵³ GOTTFRIED BOEHM, *Repräsentation – Präsentation – Präsenz. Auf den Spuren des homo pictor*, in: DERS. (Hg.), *Homo Pictor*, Leipzig 2001, 3–13, 7.

⁵⁴ Im Blick auf Grabmäler.

die dem Tod nicht das letzte ›Wort‹ überlassen, sondern ›Bilder trotz allem‹ sind,⁵⁵ die dem Tod ›trotzen‹. Dass sie damit in gewagte Nähe zur Auferweckung geraten, wurde merklich. Die spannende Frage ans Bild wie an seine Interpretationen bleibt: *Vermag es das Unerträgliche zu ertragen, ohne es gleich erträglich zu machen?* Hält das Bild dem Tod stand, ohne gleich zu transfigurieren, zu reanimieren oder ›Mehr als Leben‹ zu begehren?

VII. Apophatische Bildtheorie – Bild im Zeichen des Kreuzes

Theologisch vertraut ist, das Bild *kataphatisch* zu sehen und zu verstehen, positiv oder offenbarungstheologisch, also mit Emphase für das Bild als Heilsmedium. Die Inkarnation gilt dann als Lizenz zum Bild, das ein ›Sehen der Herrlichkeit‹ ermöglicht und also Offenbarungsmedium sei. ›*Im Anfang war das Bild und das Bild war bei Gott und Gott war das Bild*‹ – wäre der johanneisch wie neuplatonisch zu singende Hymnus auf das Bild. So kann man singen und sehen – aber es ist zumindest einseitig, wenn nicht halbseitig blind.

Die Alternative ist, das Bild *apophatisch* zu sehen und zu verstehen. Nicht Inkarnation, sondern Passion und Tod sind dann die prekären Urszenen, die so unvergesslich in Erinnerung wie erstaunlich lange bildlich undarstellbar waren. Dass die frühesten ›Bildgebungen‹ im Christentum im Umfeld der Grabkultur entstanden, ist dafür nicht marginal. Aber die harte Pointe ist noch anders zu entdecken: in der schockierenden Urimpression des Gekreuzigten. Diese Urszene ist das unvergessliche ›Urbild‹ aller folgenden Bilder, die das wiederholen oder verklären. Der Tod Jesu als ›Ursprung‹ des Bildes hieße, es ist nicht ursprünglich herrliche Offenbarungsgestalt, sondern erschreckende und sprachlos machende Ungestalt. Nicht Realpräsenz, sondern Realabsenz war ›im Anfang‹ dieses Bildes: das Vorübergegangenensein als ein Entzug realer Gegenwart. Wie unter dem Kreuz ›Furcht und Zittern‹ herrschte, so Aphasie und ursprüngliche Blindheit angesichts dessen, was kein Auge und Ohr zu fassen vermag. ›*Im Anfang war der Tod, und der Tod ward Bild – und das Bild des Toten trat an seine Stelle*‹ wäre die theologische Paraphrase einer apophatischen Bildtheorie, in der schon eine ursprüngliche Differenz von Tod und Bild auftritt wie auch von Bild und Bild: dem ›lebenden Bild‹ des Toten am Kreuz und den (toten?) Bildern des Gekreuzigten, die später an Stelle dessen treten, supplementär.

Eines der Probleme dieser apophatischen Bildtheorie ist allerdings, dass das ›Urbild‹ immer schon diachron entzogen ist, vergangen und vorübergegangen, um nicht ›verstorben‹ zu sagen. Wäre es einmal erfüllte Gegenwart gewesen, wäre das die Gegenwart einer ›immer noch größeren‹ Ne-

⁵⁵ Vgl. GEORGES DIDI-HUBERMAN, *Bilder trotz allem*, München 2007.

gativität gewesen: angesichts des Gekreuzigten in persona. Imaginiert man diese Gegenwart, die ›für uns‹ nie erfüllte Gegenwart war, ergibt sich ein zweites Problem: Von Christus zu sagen, er sei ›wahres Bild Gottes‹ (nicht nur gewesen), mag als Metapher noch akzeptiert werden, aber als ›absolute‹ Metapher auch? Also als Ausdruck, der begrifflich nicht reduzierbar ist? Dann wäre die Person in ihrem Leben und Sterben lebendes Bild des lebendigen Gottes. Damit würde die Person *als Bild* begriffen. Und wenn ihr Leben *und* Sterben so begriffen würde, kann dann auch vom Toten am Kreuz noch gesagt werden: wahres Bild Gottes? Dann wäre der Tote am Kreuz *Bild* zu nennen. Nicht dass Bilder nur tot wären, εἶδολα, Schattenwesen; sondern dass ein Toter *Bild* ist, Bild nicht nur seiner selbst. Das wäre noch erschwinglich und wird in der Begräbniskultur immer wieder inszeniert: die Ausstellung des Toten als Bild seiner selbst (und zugleich als er selbst?). Die entsprechende Bildtheorie wäre Blanchots These von der ›leichenhaften Ähnlichkeit‹ des Toten, der darum *Bild* (seiner selbst) genannt werden kann.

Christologisch hingegen ist die absolute Metapher vom Toten, dem Gekreuzigten als Bild Gottes immer noch hyperbolischer als Blanchots anthropologische These: ein Toter als Bild Gottes? Soll das Metapher sein, Bildmetapher, in der Tod auf Gott übertragen wird und dabei hoffentlich vergehen möge? Oder Oxymoron im Bild als Bild, in dem Unvereinbares vereint wird, auf dass der Tod daran vergehe? Oder Chiasmus im Bild als Bild, in der in einem Augenblick Gott und Tod sich begegnen, kreuzen und dann wieder auseinanderdriften? Oder Kontradiktion, in der ein Toter auf Gott trifft und umgekehrt, um den Kontrast zu schärfen? Wenn und falls gewagt wird, theologisch zu vertreten, im Augenblick des Todes Jesu erleide Gott diesen Tod – und der Tod Gott – ist der Gekreuzigte in persona die Verkörperung dieses unmöglichen Ereignisses. Er *ist als Toter* Bild Gottes, hieße dann: *In diesem Bildereignis verkörpert er die Koinzidenz von Gott und Tod*. Nur läuft man sofort Gefahr, beiderseits zugleich abzustürzen: Gott als tot und Tod als Gott oder wenigstens göttlich zu übertreiben.

Verkörpert der Gekreuzigte die Realabsenz Gottes – wird er im Rückblick zum Bild vorübergegangener und kommender Realpräsenz. Im ›Augenblick des Todes‹ aber ist er Riss dieser Präsenz, Entzug der Präsenz: ganz und gar tot. Dieser Tote als Bild Gottes muss daher in seiner diachronen Verschiebung verstanden werden. Die abgründige Negativität ist umgeben von einer Vorgeschichte und einer Nachgeschichte, oder bildtheoretisch formuliert von einem Vor- und einem Nachleben dieses Bildes Gottes. Daher wird nur zu schnell der Tod Jesu eingebettet in das Kontinuum ›vor und nach Ostern‹. Nur wäre damit die Negativität des ›Karfreitag‹ zu schnell getilgt oder invisibilisiert, sei es spekulativ aufgehoben, fromm verkannt, historisch eingeordnet oder dogmatisch normalisiert. Dass solch ein außerordentliches Bild immer schon im Kontext vorgängiger Ord-

nungen auftritt und in nachgängige neue Ordnungen eingebettet wird, ist die Regel und stets schon Faktum. Nur wäre das Außerordentliche als solches verkannt, wenn man es als abhängige Funktion dieser Ordnungen begriffe, theologisch etwa vereinfacht, wenn ›das Evangelium‹ als Variante oder Erweiterung ›des Gesetzes‹ gedeutet würde. Die Differenz des Außerordentlichen gegenüber den Ordnungen muss markiert und gewahrt werden. Und das heißt auch die Differenz des *Töten als Bild* gegenüber den *Bildern von diesem Töten*.

Die Genealogie des Bildes aus diesem Tod führt im Unterschied zur klassischen Inkarnationslehre als Bildbegründung in eine *Bildtheorie im Zeichen der Negativität*, die im Kreuz vor Augen geführt wird, ähnlich wie die Theologie aus der Deutung des Todes Jesu entsteht.⁵⁶ Dann gilt es allerdings, diesen singulären Tod von nachträglicher Verherrlichung oder Verklärung zu unterscheiden, die gelegentlich so scheint, als wäre dieser Tod die Vollendung der Herrlichkeit. Oder als wäre die Auferstehung das eigentliche Heilsereignis, der zweite, endlich gelungene Versuch Gottes; wohingegen ›Auferstehung‹ doch wesentlich die Erschließung eines Zugangs zum original Unzugänglichen ist, die Erschließung der Bedeutung des Todes Jesu. Und das geschieht in Deutung als Deutung: sei es in Sagen (Wort vom Kreuz) oder Zeigen (Bild vom Kreuz und Kreuz als Bild).

Aus der Differenz von erstem, außerordentlichem Bild und den darauf folgenden Bildern davon ergibt sich ein *Bildkonflikt*: War der Tote am Kreuz das erste Bild, die visuelle Ungestalt als Urgestalt des Bildes, ist es dabei nicht geblieben. Auf diesem Tod als Grund der Bilder entstanden alle möglichen Bilder dieses Toten.

Diese Genealogie der Bilder aus dem Toten als Bild *kann* man theologisch riskant verstehen als Übergang vom Kreuz zur Auferweckung, oder vorsichtiger von der Figur des Gekreuzigten zur Transfiguration in Bild, Wort und Sakrament. Die naheliegende Folgerung wäre: Bildwerdung des Toten sei bereits Auferweckung (im Augenblick des Todes?), oder Auferweckung ist Bildwerdung des Toten in den Bildern von ihm. Der Ostergruß ›Christ ist erstanden‹ hieße: *Er lebt im Bild als Bild*. Der unspektakuläre *Auferweckungsleib* des Gekreuzigten – seine vorübergängliche Erscheinung, seine Präsenz im Entzug wie auf dem Weg nach Emmaus⁵⁷ – ist so gesehen das zentrale *Kultbild* des Christentums geworden: die Hostie. Ist doch das Abendmahlsgeschehen eine rituelle Bildproduktion und -praxis, die auf Bildverbrauch zielt, auf dass die Konsumenten selbst zum Bild dessen werden, den sie genossen haben.

⁵⁶ Vgl. STOELLGER, Deutung der Passion (s. Anm. 15), 577–607.

⁵⁷ Vgl. DERS., Im Vorübergehen. Präsenz im Entzug als Ursprung der Christologie, in: ELISABETH HARTLIEB/CORNELIA RICHTER (Hg.), Emmaus – Begegnung mit dem Leben. Die große biblische Geschichte Lukas 24,13–35 zwischen Schriftauslegung und religiöser Erschließung, Stuttgart 2014, 99–110.

Auferweckung *als* Bildwerdung und *vice versa* Bildwerdung als Auferweckung – wird sofort mehrdeutig: Zum einen gibt es Spottbilder und Bildstrafen. Man kann auch im Bild als Bild getötet werden. Auch das gibt es, eine verewigte Verspottung. Ist doch das bisher *erste* bekannte Kreuzigungsbild, das Alexamenos-Graffito, solch ein Spottbild. Entdeckt wurde es 1857 bei der Ausgrabung des domus Gelotiana⁵⁸ an einer Hauswand nahe dem Palatin in Rom (zu sehen im Palatine Antiquarium Museum), mit umstrittener Datierung (Anfang 2. oder spätes 3. Jh.?): »Alexamenos betet seinen Gott an«, heißt es, und dargestellt wird die Verehrung eines Gekreuzigten mit Eselskopf.

Zum anderen kann das Bild verklären und verherrlichen, auf dass alle Wunden und Narben getilgt werden. Dann wäre die Auferstehung ins Bild das eigentliche Heilwerden und Heilsereignis. Und das tendiert zu einer gnoseogenen oder doketischen Ansicht, als wäre nicht der Kreuzestod, sondern die dagegen ›blutarme‹ Auferstehung davon separiert das, was Heil zu nennen sei.

Zum dritten ist bemerkenswerterweise das Kreuzigungsbild und erst recht das Kruzifix so verspätet wie erwartungswidrig. Denn es ist nicht einfach Erhöhung und Verklärung, sondern Auferweckung des *Gekreuzigten*. Der Differenz einer kataphatischen gegenüber einer apophatischen Bildtheorie eingedenk, richtet sich die Aufmerksamkeit damit auf letztere, d. h. auf negative oder negativistische Traditionen. Dann drängt sich eine Aufhebung dieser Differenz auf: dialektisch, chiasmatisch oder paradoxierend. Denn das Bild von ›Tod oder Leben‹ her zu verstehen, provoziert die Alternativen, es sei *weder* dies *noch* jenes, oder aber *sowohl* dies, *als auch* jenes – und damit eine *Figur des Dritten zu Leben und Tod*. Damit wäre (vielleicht zu leicht) zum vierten überzugehen in die Vermutung, das Bild als Bild sei (sowohl ›weder – noch‹, als auch ›sowohl als auch‹) die Figur der Auferstehung, Transfiguration, des Nachlebens oder ewigen Lebens. So käme man schnell zu der These, das Bild sei die ›Verbindung von Verbindung und Nichtverbindung‹, also die sinnvoll-sinnliche Gestalt des Hegelschen Begriffs. Wenn man indes (mit Ricœur) auf Hegel zu ›verzichten‹ sucht, bleibt es schwieriger, prekärer und komplizierter – vielleicht auch unbefriedigender oder unglücklicher.

Der theologische Horizontvorgriff, der sich mit der so fokussierten Frage nach Bild und Tod verbindet, ist, ob ein theologisches Bildverständnis möglich ist, das nicht bei Inkarnation oder Auferweckung als Grundfigur einsetzt, sondern im Tod Jesu am Kreuz. Das ist in protestantischer Perspektive um so naheliegender, als dann eine *kreuzestheologische Bildtheorie* möglich werden könnte, die zugleich die Kreuzestheologie um ihre Bild-

⁵⁸ Online: http://en.wikipedia.org/wiki/Alexamenos_graffito (zuletzt aufgerufen: 20.12.2014).

lichkeit hin erweitert, und damit auch die Worttheologie wie die Sprach- und Texthermeneutik um die des Bildes.

VIII. Cranach d.Ä.: Auferweckung am Kreuz?

Eine Bildtheorie ›vom Gekreuzigten aus‹ legt es nahe, entsprechende Bilder zu suchen, und das ›vor Augen malen‹ des Gekreuzigten darauf hin zu untersuchen, ob und wie hier mit der Spannung von Bild und Tod umgegangen wird. Genauer: Wie zeigt sich die Spur dieses Todes im Bild als Bild? Denn am Ort des Todes ist die Gretchenfrage an das Bild, ob es seiner Tendenz zur Animierung, Verlebendigung, Transfiguration oder Auferweckung widerstehen kann oder es auch gar nicht will – sondern gerade auf die Bildmacht setzt, ›Leben zu geben‹. Kritisch gefragt, vermag ein Bild, das den Tod nicht zu fassen vermag, den Toten tot bleiben zu lassen – oder kann es nicht nicht auferwecken?

Ein sehr seltsames Beispiel dafür ist ein Gnadenstuhl von Cranach dem Älteren. Was sich in dem Gemälde *Die heilige Dreifaltigkeit in einer Engels-glorie über einer Landschaft* zeigt (nichtintentional), was gezeigt wird (intentional) und was sich dem verspäteten Betrachter zeigen mag – ist so offensichtlich wie unverständlich. Das auf die Jahre 1515–1518 zu datierende Bild hängt heute in der Bremer Kunsthalle. Wohl kaum aus Versehen ist diese Version des Gnadenstuhls kaum üblich geworden, sondern eine irritierende Ausnahme,⁵⁹ deren Sinn und Geschmack unangenehm dunkel scheint. Schon wie man dieses Bild nennen soll, ist eine *crux interpretum*. Denn es könnte auch ›Gnadenstuhl mit Phallus‹ heißen.

Auf der Suche nach Aufklärung und erhellender Interpretation der phal-lischen Lebendigkeit des toten Christus am Kreuz bleibt man bei aller Fülle der Cranach-Literatur einigermaßen ratlos. Das überrascht um so mehr, als dieses Bild kein Einzelfall ist, sondern andernorts in zweiter Ver-sion von Cranach dem Älteren zu finden ist, in der Gemäldegalerie Alte Meister in Dresden. Vor 1820, so die Provenienzangaben, hing es ›vermut-lich‹ im Schloss zu Torgau. Zudem wurde die oben abgebildete Fassung von einem unbekanntem Cranach-Schüler um 1530–1550 mäßig kopiert und hängt nun im Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum in Innsbruck. In einer Ausstellung 2009 unter dem Titel *Lucas Cranach in Bremen* in den Kunstmuseen Böttcherstraße waren alle drei Versionen dieses sonder-baren Gnadenstuhls versammelt und im Katalog je eigens kommentiert – allerdings mit bemerkenswertem Schweigen über das Lendentuch des

⁵⁹ Das Museum Baltic Centre for Contemporary Art in Gateshead (England) und andere Museen stellten Objekte Kohs aus, die Mickey Mouse, ET und Jesus Christus mit erigiertem Penis zeigten. Vgl. in entsprechend ostentativ provokativer Weise der Ausstellungskatalog von TERENCE KOH, *Gone, Yet Still*, Wien 2005.



Abb. 3: Lucas Cranach der Ältere,
Die heilige Dreifaltigkeit in einer Engelsgloriole über einer Landschaft, 1515–1518.

Gekreuzigten.⁶⁰ Kein Wort darüber zu verlieren ist ähnlich auffällig wie das Verschwiegene selber.

Leo Steinberg machte aus dem unverkennbar phallisch drapierten Lententuch eine etwas gewollt wirkende Sensation. Mehr oder oft auch weniger sexuell konnotierbare Bilder wie diese phallische Trinität Cranachs nutzte er, um seine These von der theologischen und kunsthistorischen Unterdrückung der Sexualität Christi zu belegen.⁶¹ Aber zugleich konnte er solch ein Bild wie das Cranachs einordnen mit der These »What they depicted was orthodox and implicit in standard Augustinian theology«.⁶²

Man kann in dem Lententuch und seiner dynamischen Formgebung wie etwa auf der Wittenberger Predella eine Sichtbarmachung des unsichtbaren Geistes sehen und also seiner Präsenz im Tod Jesu und über ihn hinaus. Man kann im phallisch drapierten Ledentuch dann eine Andeutung der Auferweckung in der Kreuzigung sehen, oder metonymisch eine Erhöhung des Erniedrigten. Dann wäre der Fall klar: hier wird johanneisch gleichsam die Erhöhung am Kreuz als Erhöhung (oder bereits Auferwe-

⁶⁰ Vgl. RAINER STAMM (Hg.), Lucas Cranach der Schnellste. Kunstsammlungen Böttcherstraße, Bremen 2009, 28f., 29f., 30f. (Katalognummern 29–31).

⁶¹ Vgl. LEO STEINBERG, *The Sexuality of Christ in Renaissance Art and in Modern Oblivion*, Chicago/London 21996.

⁶² Ebd., 298.

ckung) gedeutet. Und dennoch ist das Phallische daran so unorthodox wie ikonografisch selten.

Hans Belting⁶³ erwiderte auf Steinberg, es gehe vielmehr darum, »dass die Bibel dem Gottessohn den vollen Besitz eines männlichen Körpers zuschreibt, zu dem auch die Genitalien gehören, ohne dass damit die Ausübung von Sexualität nahe gelegt wird. Vielmehr wird ein weiteres Mal eine Schranke zwischen dem Corpus Christi und dem Körper der Menschen aufgerichtet, von der bei Steinberg aber überhaupt nicht die Rede ist«⁶⁴. Nur ist damit die Verstörung keineswegs behoben, die Störung der ›Normalstimmigkeit‹, mit Husserl zu sprechen. Was auch immer sich hier zeigt, bleibt doch sehr befremdlich, vor allem, warum *dies* und *so* gezeigt wird.

Manche Theologie lutherischer Tradition hat sich zu schnell damit beruhigt, dass Bilder *Adiaphora* seien, zulässig, wenn dienstbar, sofern sie Schmuck, Erinnerung und Pädagogik bieten.⁶⁵ Sie dürfen zeigen, meint Martin Chemnitz, was gesagt ist oder was geschrieben steht.⁶⁶ Hans Beltings polemisches Fazit lautete daher: »Das Bild war diskursiv geworden, und es unterwarf sich als Medium der Priorität des Wortes.«⁶⁷ Dass dieser Gnadenstuhl Cranachs als ›Lehrbild protestantischer Theologie‹ zu verstehen wäre, ist aber offensichtlich nicht haltbar. Es bietet weder Schmuck noch fromme Erinnerung noch auch ›rechte Lehre‹. Vielmehr schlägt das Bild *als Bild* über die Stränge: Was sich zeigt, überschreitet deutlich, was je gesagt und gelehrt wurde. Daher mangelt es auch an autorisierenden und ikonologisch passenden Quellen für die Interpretation dieser Ausprägung des Gnadenstuhls.

Was soll man nun dazu sagen, zu solch einem Bild? Eins ist sicher klar: Dass hier Lehre illustriert würde oder das Wort der Theologie das Bild beherrsche, ist wohl kaum der Fall. Vielmehr ist das Bild in seinem Zeigen jenseits jeder *doctrina*. Es emanzipiert sich ein ›Bildeinfall‹, der ausfällig

⁶³ Vgl. HANS BELTING, *Das echte Bild. Bildfragen als Glaubensfragen*, München 2006, 109–113.

⁶⁴ Ebd., 111.

⁶⁵ Vgl. THOMAS KAUFMANN, *Die Bilderfrage im frühneuzeitlichen Luthertum*, in: PETER BLICKLE/ANDRÉ HOLENSTEIN/HEINRICH RICHARD SCHMIDT/Franz-Josef SLADCEK (Hg.), *Macht und Ohnmacht der Bilder. Reformatorischer Bildersturm im Kontext der europäischen Geschichte*, München 2002, 407–454, 419.

⁶⁶ Vgl. MARTIN CHEMNITZ, *EXAMEN DECRETORVM CONCILII Tridentini. IN QVO EX SACRAE SCRIPTURAE norma, collatis etiam orthodoxis uerae & purioris Antiquitatis testimonijs ostenditur, qualia sint illa Decreta, & quo artificio sint composita*, Prima pars: [Frankfurt a. M.] 1566, Secunda pars: [Frankfurt 1566], Tertia pars: Frankfurt 1573, Quarta et postrema pars: Frankfurt 1573. Ich benutze die von Eduard Preuss besorgte Edition (Berlin 1861). Vgl. zur Bilderfrage ebd., 761B–797B.

⁶⁷ HANS BELTING, *Macht und Ohnmacht der Bilder*, in: BLICKLE/HOLENSTEIN/SCHMIDT/SLADCEK (Hg.), *Macht und Ohnmacht* (s. Anm. 65), 11–32, 20.

wirkt gegenüber frommer wie gelehrter Bilderwartung. Denn die perichoretische Differenzeinheit der Trinität ist hier nachhaltig gestört. Und sollte die Auszeichnung Christi als ›wahrer Mensch‹ in seiner ›wahren Gottheit‹ ausgerechnet so dargestellt werden? Auf der Suche nach ›Geländern der Wahrnehmung‹, nach Quellen also, die gewisse Stützen oder Krücken des Verstehens bieten könnten, kann man an Paulus erinnern: »Ich sage aber: Lebt im Geist, so werdet ihr die Begierden des Fleisches nicht vollbringen. Denn das Fleisch begehrt auf gegen den Geist und der Geist gegen das Fleisch; die sind gegeneinander, so dass ihr nicht tut, was ihr wollt.« (Gal 5,16f). Steht dergleichen im Hintergrund von Cranachs Gnadenstuhl? Wird hier das aufbegehrende Fleisch noch im Tod beherrscht, oder auch nicht?

Um zu sagen, was Sünde sei und wie sie sich ›anfühlt‹ oder bemerkbar macht im Leben unter dem Gesetz, griff Paulus zur vertrauten ἐπιθυμία bzw. *concupiscentia* als *Sündenmetapher*. Damit wird ein *concretum pro abstracto*, eine Wirkung für die Ursache oder ein Teil fürs Ganze gesetzt. In jedem Fall ist das eine übertragene Weise des Redens von der Sünde, was immer die sei (Unglaube, Gottesferne, Gottesfeindschaft). Ob diese Metapher (i.w.S.) des Begehrens für Sünde näher besehen ›eigentlich‹ eine Metonymie ist oder eine Synekdoche (Teil fürs Ganze oder Besonderes fürs Allgemeine); ob man zwischen Sünde und (sexuellem) Begehren eine Kontiguität sieht (Metonymie) oder eine Kontinuität (Metapher i.e.S.), ist eine Frage der interpretativen Entscheidung. Wer dies oder jenes behauptet, entscheidet damit über die Relation, die in den Tropen differenziert werden. Wenn man hier von Metapher (i.e.S.) spricht, würde man auf die affektive Turbulenz und ›Unbotmäßigkeit‹ des Begehrens gegenüber Geist und Willen verweisen, bei aller Unähnlichkeit und Ferne der Wirklichkeitsbereiche (Gottesverhältnis vs. Selbstverhältnis). Wenn man hingegen von Metonymie spräche, wäre der Bereich derselbe, nur selektiv die Wirkung für die Ursache oder in der Synekdoche der Teil fürs Ganze genommen. Um daher Selbst- und Gottesverhältnis nicht zu verwechseln oder zu identifizieren, scheint die Bezeichnung der Metapher am passendsten und hinreichend diskret.

Wenn nun das Begehren (und in der Entwicklung bei Augustin immer deutlicher das *sexuelle* Begehren) als Sündenmetapher fungiert, wird in diese Engführung integrierbar, dass in Röm 7,8 gesagt wird: »Die Sünde aber nahm das Gebot zum Anlaß und erregte in mir Begierden aller Art; denn ohne das Gesetz war die Sünde tot.« Im erregten Begehren zeigt sich die Sünde kraft der provozierenden Wirkung des Gesetzes. Unter dem Gesetz ist das sich regende Begehren (gegen das Gesetz) das Sichzeigen der Sünde. Hier kann Paulus noch deutlicher formulieren, wenn es in Römer 7,5 heißt: »Denn solange wir dem Fleisch verfallen waren, da waren die

sündigen Leidenschaften, die durchs Gesetz erregt wurden, kräftig in unsern Gliedern, so dass wir dem Tode Frucht brachten.«

Wenn dann der Christus in Cranachs Gnadenstuhl das Begehren (als Sündenmetapher) im ›erregten Glied‹ vor Augen führt – soll das in Erinnerung an Paulus die Wirkung der Sünde zeigen? Die Präganz wird drastisch, wenn von Cranach dem Älteren die in den Gliedern kräftige Erregung ›vor Augen gemalt‹ wird, bis dahin, dass die auch noch Frucht bringen, aber dem Tode. Sünde zeigt sich (metonymisch oder metaphorisch) im Begehren, und das zeigt sich in der Erektion. Wie aber das, wo doch Christus ›ohne Sünde‹ war und diese dem Gesetz zuwiderlaufende und durch es provozierte Regung des Begehrens nicht kennen konnte?⁶⁸ Würde der ›erregte‹ Christus dann nicht *als Sünder* vor Augen gemalt? Dass er hier als *Mensch* dargestellt wird (mit geschlossenen Augen und Leidensmiene) ist das eine; dass er als *wahrer Mensch* und in trinitarischem Verhältnis als *wahrer Gott* dargestellt wird, müsste ihn frei von aller Sünde und deren Manifestation im Begehren erscheinen lassen. Kurzum: Die Erektion steht quer zur Christologie und stört gewaltig. Denn er ist nicht der Inbegriff des Sünders.

Es sei denn – hier wäre eine Formulierung des Paulus ins Bild gefasst, die so störend wie schwer verständlich ist. Der *locus classicus* paulinischer Christologie und Soteriologie 2Kor 5,14–21 hat im Zentrum die seltsame Formulierung in 5,21: »Den, der Sünde nicht kannte, hat Gott für uns zur Sünde gemacht, auf dass wir Gottes Gerechtigkeit würden – in ihm«. Dass Gott ihn ›zur Sünde gemacht‹ habe, ist eine störende Formulierung, die als *crux interpretum* unendliche Mühen der Interpretation provoziert hat. O. Hofius hatte dazu erklärt: »Wir haben es [...] mit einer Metonymie zu tun, der zufolge das Abstraktum ›Sünde‹ für das Konkretum ›Sünder‹ steht [...] Die Metonymie ›Sünde‹ statt ›Sünder‹ bringt aufs schärfste zum Ausdruck, wodurch das *Sein* des sündigen Menschen qualifiziert ist.«⁶⁹ Christus ist zum ›Sünder‹ gemacht worden, wäre die ›Auflösung‹ dieser Metonymie – was das Verstehen nicht sofort erleichtert. Denn dann muss man christologisch einen Schritt weitergehen: Wenn Christus ›sich opfert‹ und ›geopfert wird‹, wenn also die Sühnopfermetaphorik im Hintergrund steht (im Sinne *inklusive* Stellvertretung), geht es in dem ›Sünderwerden‹ um die Identifikation Christi mit der ›Sünde‹ der Welt, genauer: mit allen Menschen als Sündern. Es ist der Tiefpunkt der Inkarnation und deren soteriologischer Sinn, dass er mit den Menschen eins wird (*assumptio naturae humanae*), um sie in ›inklusive Stellvertretung‹ mit Gott zu versöhnen.

⁶⁸ Auch wenn man die dogmatische These der Sündlosigkeit Jesu bestreiten mag, ist dieser Hintergrund theologisch wie ikonologisch vorauszusetzen.

⁶⁹ OTFRIED HOFIUS, Sühne und Versöhnung. Zum paulinischen Verständnis des Kreuzestodes Jesu, in: DERS., Paulusstudien, Tübingen 1989, 33–49, 47.

Den soteriologischen Klärungsbedarf zugestanden, der damit einhergeht, ist dann der ›Christus mit Erektion‹ die verstörend drastische Figur dessen, der ›zur Sünde gemacht‹ worden ist – wie sich hier im manifesten Begehren noch im Tode zeigt.⁷⁰

Daher ist die hermeneutische These zu diesem seltsamen Bildmotiv Cranachs schlicht: Es wird 2Kor 5,21 ins Bild gesetzt, wobei das Bild allemal semantisch dichter und affektiv wirkmächtiger ist, als der Text. Insofern geht es nicht um eine Illustration oder schlichte Darstellung dessen, was man sich in der Interpretation des Textes denken mag. Wer wäre bisher je auf die Idee gekommen, sich diesen locus classicus der Soteriologie derart vorzustellen? Daher wird auch nicht einfach, wie gerade formuliert, 2Kor 5,21 ›ins Bild gesetzt‹, als wäre das Bild eine Abbildung des Textes oder dessen Veranschaulichung. Es wird eine genuine Bilderfindung vor Augen gestellt, angesichts derer auf den Text ein neues Licht fällt.

Luther hatte mit seiner prägnanten Wendung hier bereits einen Wink gegeben: »Christus [...] factus est peccatum metaphorice«⁷¹. Damit wird die Übertragung der Sünde auf ihn (und nicht nur in ›uneigentlichem‹ Sinn, sondern die Sünde *wird als Sünde* ihm übertragen) zur Grundbestimmung Christi (im Sinne der *communicatio idiomatum* nicht nur zwischen den beiden Naturen Christi, sondern wie in Luthers Freiheitsschrift zwischen Christus und Sünder). Bei Luther heißt es weiterführend: »Et ut ad institutum veniamus, Christus offerretur pro nobis, factus est peccatum metaphorice, cum peccatori ita fuerit per omnia similis [was sich hier leiblich manifestiert], damnatus, derelictus, confusus, ut nulla re differret a vero peccatore, quam quod reatum et peccatum, quod tulit, ipse non fecerat.«⁷²

⁷⁰ Dass man hier medizinische Hintergründe anführen kann, sei nur notiert. Es wäre aber vermutlich anachronistisch, deren Kenntnis Cranach zuzuschreiben (trotz aller Medizingeschichte der Renaissance), und es wäre bildhermeneutisch nicht besonders bedeutungsvoll. Denn dann ginge es nur um die Demonstration eines medizinischen Apeřu: Da ein Gekreuzigter üblicherweise so hängt, dass sein Brustkorb kollabiert, erstickt er, wenn er sich nicht mehr abstützen und aufrecht halten kann. Daher ist das Brechen der Beine die Beschleunigung des Todes. Die Kreuzigung als provoziertes Erstickungstod würde medizinisch Phänomene der Atemnot bzw. Asphyxie mit erektilen Konsequenzen erwarten lassen. Auf die hermeneutischen Grenzen einer dominant medizinischen Rekonstruktion der Kreuzigung verweist GÜNTER BADER, *Symbolik des Todes Jesu*, Tübingen 1988, 42. Vgl. MARTIN HENGEL, *Mors turpissima crucis. Die Kreuzigung in der antiken Welt und die ›Torheit‹ des ›Wortes vom Kreuz‹*, in: JOHANNES FRIEDRICH (Hg.), *Rechtfertigung. Festschrift Ernst Käsemann zum 70. Geburtstag*, Tübingen/Göttingen 1976, 125–184.

⁷¹ MARTIN LUTHER, WA 8,86,31f. (*Rationis Latomianae confutatio*, 1521). Vgl. STEPHAN SCHAEDE, *Stellvertretung. Begriffsgeschichtliche Studien zur Soteriologie*, Tübingen 2004, 329ff.; JENS WOLFF, *Metapher und Kreuz. Studien zu Luthers Christusbild*, Tübingen 2005, 183ff.

⁷² MARTIN LUTHER, WA 8,86,31–34.

Was er selber nicht getan hat, hat er hier am Kreuz *erlitten*. Insofern ist die christologische Präzisierung nötig, dass diese Manifestation des Begehrens nicht ›absichtlich‹, sondern *Erleiden* ist. Allerdings wird man das auch anders sehen und bestimmen können, wie mit Augustin noch auszuführen.

Bildhermeneutisch wäre dazwischen zu fragen: Was geschieht und wie wirkt es, wenn die Metonymie ›rückgängig‹ gemacht wird, genauer: wenn das *abstractum* als *concretum* vor Augen geführt wird in dieser Konkretion, nenne man sie geschmacklos, inventiv, heterodox oder wie auch immer? Wird nicht die drastische Darstellung zur sinnlichen Überwältigung des soteriologischen Sinns, wenn ›die Sünde‹, zu der er gemacht wurde (d. h. sein inklusiv stellvertretender Tod unter dem Gesetz), so konkret vor Augen geführt wird? Überformt der Wille zur sensationellen Darstellung – ein Wille zur Deutungsmacht – den Sinn und Verstand? Zudem wird die gängige Engführung bedient, Begehren sei sexuell und ein Übel. Wird Christus hier doch banalisierend ›als Sünder‹ mit gesetzeswidrigem Begehren dargestellt, in ikonischer Prägnanz der Erektion als *concretum pro abstracto* des Begehrens als Metapher für ›die Sünde‹. Es droht eine ›allzumenschliche‹ Darstellung, wenn hier 2Kor 5,21 ›tatsächlich‹ vor Augen gemalt würde.

So würde im Bild *konkret*, was im Wort metonymisch diskret formuliert wurde. Die indirekte Mitteilung wird zur direkten Darstellung – und verstellt in ihrer Sinnlichkeit leicht den christologischen wie soteriologischen Sinn. Dass es hier lediglich um eine ansonsten verdrängte Darstellung der ›Sexualität Christi‹ gehen soll, wie Steinberg meinte, ist eine entsprechend schlichte Unterinterpretation, nicht ohne Willen zur Deutungsmacht des Interpretieren. So wäre das ganze doch etwas trivial und das Bild diene nur als Beleg für eine vermeintlich sensationelle Entdeckung, dass Christus Mensch war, mit allen Anzeichen dessen.⁷³

Die konkrete Vorstellung und Darstellung einer Metonymie in der Bildmetaphorik läuft Gefahr, den (hier abduzierten) *Sinn* der Sinnlichkeit zu verstellen. Denn in der eigenwilligen Konkretisierung geht die Metonymie verloren (sofern sie nicht als bekannt und verstanden vorausgesetzt wird). Die Stärke dessen ist aber, dass überdeutlich wird, dass er ›als Sünder‹ stirbt – aber stirbt er auch ohne Sünder zu *sein*? Wenn er so dargestellt wird, wird das zweideutig. Ganz abgesehen von der Missverständlichkeit,

⁷³ Im Zyclopen-Kapitel des Ulysses klingt noch nach, warum öffentliche Hinrichtungen durch Erhängen so beliebt waren, eben weil der Gehenkte im Augenblick des Todes eine Erektion bekam, die sog. ›death erection‹. Wenn die Gekreuzigten nackt waren, ist wohl oder übel auch hier eine finale Exposition ihrer Geschlechtlichkeit anzunehmen. Vgl. JAMES JOYCE, *Ulysses*, Frankfurt a. M. 1992, 421; KLAUS THEWELEIT, *Männerphantasien*, Bd. 2: Männerkörper. Zur Psychoanalyse des Weißen Terrors, Reinbek bei Hamburg 1980.

dass die Erektion als *concretum* des Begehrens eine zumindest unglückliche Sündenmetapher wäre.

Ein weiteres Problem des Bildes ist die Ambivalenz, ob Christus hier im Tod zugleich die Überwindung der Sünde, des Todes und damit des Begehrens zeigen sollte? Ist die Erektion Manifestation der stellvertretend *erlittenen Sünde* im Tod – oder ist sie möglicherweise mehr, eine Manifestation der *Macht über den Tod im Augenblick des Todes*? Dann würde sie zweideutbar, wenn nicht zwielichtig: einmal als erlittene Sünde, einmal als deren Überwindung kraft seiner Macht.

Das führt in eine spekulativ oder scholastisch anmutende Frage, ob diese Erektion *intentional oder nichtintentional* zu verstehen ist. So absurd die Frage klingt – hat Augustin genau hier eine hamartiologische Differenz gemacht. Er meinte, die Welt zu begehren, gar sich selbst in der Selbstliebe, sei die Perversion des humanen Begehrens. Nach dem Fall fühlten Adam und Eva »eine bisher nicht gekannte Regung ihres unbotmäßigen Fleisches«. ⁷⁴ Durch den Fall wurde das *Begehren* zur Sünde, ⁷⁵ mit der jeder Mensch geboren werde, so dass die ungetauften Kinder »Söhne des Zorns« ⁷⁶ seien. Dann konnte er behaupten, die Sünde werde »durch den verdorbenen Samen [...] fortgepflanzt« ⁷⁷, so dass substanziiell durch Ansteckung verbreitet werde. ⁷⁸ Die Folge ist bekannt: Das sexuelle Begehren ⁷⁹ galt als Inbegriff der *Sünde* (in entsprechenden Milieus bis heute). ⁸⁰ Das ist anthropologisch natürlich Unfug; und es ist theologisch Unsinn, weil damit der Sinn von

⁷⁴ AUGUSTIN, *De civitate Dei*, lib. XIII, cap. 13 (CSEL 40/2, hg. v. E. HOFFMANN, Prag 1900): »Senserunt ergo novum motum inobedientis carnis suae, tamquam reciprocam poenam inobedientiae suae«.

⁷⁵ Vgl. AUGUSTIN, *Contra Iulianum libri sex*, lib. V, cap. 8, 50 (MPL 44).

⁷⁶ AUGUSTIN, *De peccatorum meritis et remissione*, lib. I, cap. 29, 57 (CSEL 60, hg. v. KARL FRANZ VRBA, Wien 1913): »Bonum ergo coniugii non est fervor concupiscentiae, sed quidam licitus et honestus illo fervore utendi modus, propagandae proli, non explendae libidini accommodatus. Voluntas ista, non voluptas illa, nuptialis est. Quod igitur in membris corporis mortis huius inoboedienter movetur, totumque animum in se deiectum conatur attrahere, et neque cum mens voluerit exsurgit, neque cum mens voluerit conquiescit, hoc est malum peccati, in quo nascitur omnis homo.«

⁷⁷ AUGUSTIN, *Contra Iulianum opus imperfectum*, lib. II, 12 (CSEL 85/1, hg. M. ZELZER, Wien 1974): »Natura bona sunt semina, sed vitiantur et semina, eisque vitiatis propagantur et vitia.«

⁷⁸ AUGUSTIN, *Contra Iulianum* (s. Anm. 77), lib. V, cap. 3, 8. Dementsprechend war Christus frei davon, weil er durch die jungfräuliche Geburt sich nicht ansteckte, denn er fand nicht die Begierde des Zeugenden vor, vgl. ebd., lib. V, cap. 15, 54.

⁷⁹ Vgl. dagegen AUGUSTIN, *De nuptiis et concupiscentia ad Valerium comitem libri duo*, lib. 1, cap. 23, 25 (CSEL 42, hg. v. KARL FRANZ VRBA/JOSEPH ZYCHA, Prag 1902).

⁸⁰ Vgl. HEINRICH KÖSTER, *Handbuch der Dogmengeschichte*, Bd. II, Fasz. 3b: Urstand, Fall und Erbsünde in der Scholastik, Freiburg/Basel/Wien 1979, 141: Augustin dachte bei Sünde »im eigentlichen Sinne an die vernunft- und ordnungswidrigen Regungen des sinnlichen Strebens und darin wieder besonders an die geschlechtlichen.«

Sünde (Abkehr oder Trennung von Gott) mehr verstellt wird als erhellt. Sünde mit Begehren zu *identifizieren* und als sexuelles engzuführen, verkennt die Metaphorik oder Metonymik und provozierte die *Metaphysik* des Begehrens: Das Begehren von Leib und Seele wurde zur Chaosmacht: zum Tohuwabohu in Leib und Seele, das sich anarchisch der Ordnungsmacht des Geistes wie des Gesetzes widersetzt. Die Todsünden wurden zum Register menschlichen Begehrens als Bestiarium menschlicher Mangel: Gefräßigkeit, Unkeuschheit, Habsucht, Zorn, Ruhmsucht, Neid und Trägheit. Das Geschlecht wurde zum ständigen Wohnsitz des bösen Begehrens.⁸¹ Man sieht nur zu klar: Wo die Metapher wörtlich genommen wird, entsteht schlechte Metaphysik, um nicht zu sagen Metaphysik des ›Geschlechts‹.

Bei Augustin war allerdings (genauer gelesen) das Begehren (genauer: concupiscentia) eine Sünden*metapher*, von der mit der Zeit offenbar vergessen wurde, dass sie *Metapher* ist und bleibt. Nicht Begehren *selber* ist Sünde, sondern in seiner Verkehrung kann sich Sünde zeigen, ohne hier eine differenzlose Identität zu unterstellen. Daher ist die metaphorische Differenz hier entscheidend. Mit Konkupisenz sollte ›versinnlicht‹ werden, wie sich der Verlust des Gottesverhältnisses zeige: im anarchischen Begehren, das gott-los werde. Das Unsichtbare sollte *sichtbar*, das Unsägliche sagbar, der Verlust fühlbar werden.

Hier hängt einiges daran, *wie* dieser Ausdruck *genau* bestimmt wird. Augustin hat die Tropik dieser Rede durchaus bemerkt. So habe Paulus »nur nach einer gewissen Redeweise [das Begehren] Sünde genannt«, »weil sie aus der Sünde entstanden ist und weil sie, wenn sie die Oberhand gewinnt, Sünde bewirkt«⁸². Galt ihm Konkupisenz als *Metonymie* (eine Wirkung als Bezeichnung der Ursache), so dass die Wirkung *als* Ursache missverstanden wurde?⁸³ Oder als eine *Synekdoche* (pars pro toto), so dass man sie als Inbegriff der Sünde missverstand? Mit hermeneutischer Fairness muss man bei Augustin vom »Zeichencharakter«⁸⁴ der Konkupisenz sprechen, denn er bezeichnet die Sünde durch ihre Folgen: Geistiges (die Gottlosigkeit) zeigt sich leib-seelisch: im Ungehorsam des Leibes etwa.⁸⁵

Wie leicht das ›ist und ist nicht‹ der Metapher verkürzt werden konnte zu einem bloßen ›ist‹, zeigt Melanchthon. Das Begehren – namens Konkupisenz – sei »eine böse Lust und Neigung, da wir nach den allerbesten,

⁸¹ Vgl. AUGUSTIN, De civitate Dei XIV, 24–26 (s. Anm. 74). Vgl. MARTIN LUTHER, WA 42, 89f. (Genesisvorlesung 1535/38).

⁸² Vgl. AUGUSTIN, De nuptiis et concupiscentia (s. Anm. 79), lib. I, cap. 23, 25.

⁸³ Vgl. LEO SCHEFFCZYK, Handbuch der Dogmengeschichte II/3a, Freiburg/Basel/Wien 1981, 219.

⁸⁴ Ebd., 221.

⁸⁵ Dann ist nicht das Begehren als Begehren böse, sondern das böse Begehren ist böse. Das erste wäre falsch, das zweite ist trivial.

höchsten Kräften und Licht der Vernunft dennoch fleischlich wider Gott geneigt und gesinnet sind«, hieß es in der Apologie der *Confessio Augustana*.⁸⁶ Inbegriff oder Urphänomen dieser Ungehorsamkeit des Fleisches sei, wie zu erwarten, die Nichtintentionalität der Erektion: eine quer zu den gesellschaftlichen Konventionen stehende Eigenwilligkeit des Fleisches, von der Adam erst *nach* dem Fall geplagt war.

Augustin reflektierte darauf hamartiologisch in *De civitate Dei* – mit einer seltsamen Erektionstheorie. Er meinte, es »stellt sich diese Regung mitunter ungestüm ein, ohne dass ihrer jemand begehrte, zuweilen läßt sie den danach Schmach tenden im Stich und bleibt die Begierde im Körper kalt, während sie im Gemüte heiß entbrannt ist«⁸⁷. Warum aber sei dem so? »Mit Recht schämt man sich dieser Lust in hohem Grade, mit Recht werden die Glieder, die von ihr nach eigenem Rechte sozusagen, nicht in allweg nach unserer Willkür in Erregung gesetzt werden oder nicht, Schamglieder genannt, was sie vor der Sünde der ersten Menschen nicht waren«⁸⁸. Entsprechend heißt es in der (sc. sekundären) Titelparaphrase der BKV-Übersetzung: »Wären die Menschen schuldlos und zum Lohn für geleisteten Gehorsam im Paradiese verblieben, so würden sie sich der Zeugungsglieder in derselben Weise bedient haben zur Gewinnung von Nachkommenschaft wie der übrigen Glieder, nämlich nach dem Machtspruch des Willens.«⁸⁹ Das heißt mit Augustins Worten:

»Es würde also der Mann Nachkommenschaft zeugen, das Weib sie aufnehmen, mit Zeugungsgliedern, die durch den Willen, wann und soviel es nötig wäre, in Bewegung gesetzt, nicht durch Lust zur Erregung gebracht würden. Wir bewegen ja nicht bloß solche Glieder nach Belieben, deren Teile aus festen Knochen bestehen, wie die Hände und Füße und Finger, sondern ebenso vermögen wir auch die Glieder, die aus weichen Muskeln und Sehnen bestehen und daher schlaff sind, nach unserm Willen hin und her zu bewegen, auszudehnen und zu strecken, zu drehen und zu wenden, zusammenziehend zu verhärteten, wie denn der Wille z. B. die Mund- und Gesichtsmuskeln bewegt, so gut er kann. Selbst auch die Lungen, nächst dem Mark die weichsten Eingeweide und deshalb in der Brusthöhle geborgen, sind wie Blasebälge der Schmiedstätten oder der Orgeln dem Willen dienstbar zum Ein- und Ausatmen, zum Sprechen, Schreien,

⁸⁶ Vgl. Die Bekenntnisschriften der evangelisch-lutherischen Kirche, hg. im Gedenkjahr der Augsburgischen Konfession 1930, Göttingen ¹²1998, 152: »Neque vero concupiscentia tantum corruptio qualitatum corporis est, sed etiam prava conversio ad carnalia in superioribus viribus«.

⁸⁷ AUGUSTIN, *De civitate Dei* XIV 16 (s. Anm. 74).

⁸⁸ Ebd., XIV 17. Vgl. AUGUSTIN, *De Genesi ad litteram libri duodecim*, lib. IX, cap. 10 (CSEL 28/1, hg. v. JOSEPH ZYCHA, Prag 1894).

⁸⁹ AUGUSTIN, *De civitate Dei* XIV, 24 (s. Anm. 74). Vgl. Des heiligen Kirchenvaters Aurelius Augustinus zweiundzwanzig Bücher über den Gottesstaat, aus dem Lateinischen übersetzt von Alfred Schröder, Des heiligen Kirchenvaters Aurelius Augustinus ausgewählte Schriften 2, Bibliothek der Kirchenväter, 1. Reihe, Band 16, München 1914.

Singen. [...] Ebenso nun konnte sich auch der Mensch seinerseits des Gehorsams auch niedrigerer Glieder erfreuen, dessen er dann durch eigenen Ungehorsam verlustig ging. Denn es war nicht schwer für Gott, den Menschen so zu erschaffen, daß in seinem Fleische auch das, was jetzt nur durch die Lust bewegt wird, nur durch seinen Willen bewegt worden wäre. [...] Wenn also selbst gegenwärtig der Leib mancher Menschen, die auch im vergänglichen Fleische ihr mühseliges Leben hienieden hinführen, auf solch merkwürdige Weise außerhalb der gewöhnlichen Art der Natur sich dienstbar erweist in mannigfachen Bewegungen und Zuständen, warum sollten wir nicht glauben, daß *vor der Sünde* des Ungehorsams und der Strafe der Verderbtheit die Glieder des Menschen dem Willen des Menschen zur Erzeugung von Nachkommenschaft ohne jede geschlechtliche Lust hätten dienstbar sein können? Es wurde also der Mensch, da er Gott aus Wohlgefallen an sich selber verlassen hatte, sich auch selber überlassen, und, ungehorsam gegen Gott, war er nun auch nicht mehr imstande, sich selbst zu gehorchen. Der Mensch lebt also nicht, wie er will, und dadurch ist das Elend handgreiflich geworden. Denn würde er leben, wie er will, so würde er sich für glücklich halten, was er freilich auch so nicht wäre, wenn er schmachvoll lebte⁹⁰.

Diese sonderbare Reflexion spekuliert über einen Unterschied: zwischen der prälapsarisch willentlichen Steuerung der Erektion und deren postlapsarischer Nichtintentionalität. Dieses Theologumenon im Sinn, müsste für Christus sc. die intentionale bzw. voluntative Freiheit in dieser Hinsicht unterstellt werden. Dann wird die oben genannte Zweideutigkeit deutlich: Ist die Erektion Christi am Kreuz nicht nur Manifestation der erlittenen Sünde, sondern zugleich (?) Demonstration seiner wahren Gottheit im Augenblick des Todes? Dann wäre sie mit der Manifestation zugleich eine Überwindung der Sünde (durch den Sündlosen) im Vollzug ihres Erleidens. Dann würde hier von Cranach ein theologisches Paradox inszeniert: diejenige Macht zu zeigen, die sich gerade in der Ohnmacht als mächtig erweist. Ein leichter Geruch von Häresie könnte sich dann bemerkbar machen: Wird von Cranach Christus noch im Tode lebendig und seiner ›Glieder‹ mächtig inszeniert (auf dass das Bild als Bild an dieser Macht teilgewinnt?). Dann wirkt es, als wäre Christus gar nicht ›ganz tot‹ am Kreuz. Was die oft aufgerufene ›Macht in der Ohnmacht‹ des Gekreuzigten hieße, oder die ›Macht der Liebe‹ würde hier in bedenklicher Weise machtvoll demonstriert. Und es würde sich zu recht der Zweifel regen, ob nicht die Rhetorik der ›Macht in der Ohnmacht‹ letztlich doch eine im Grunde immer noch größere Macht der vorübergehenden Ohnmacht meinte.

Die sonderbare Zweideutigkeit, die aufgrund von Augustins Überlegungen entsteht, kann man wohl kaum als bekannt voraussetzen, bei Cranach ebenso wenig wie bei den meisten Betrachtern des Bildes. Insofern mag man sie dahingestellt bleiben lassen. Es reicht für die hier vorgestellte ›Gegenprobe‹ auf Hans Beltings Theologiekritik, auf die Interferenz von 2Kor 5,21 und Cranachs phallischem Gnadenstuhl hinzuweisen, um zu zeigen, dass die Macht des Bildes und die des Wortes, die der Maler und der Theo-

⁹⁰ AUGUSTIN, *De civitate Dei* XIV, 24 (s. Anm. 74).

logen, keineswegs so eindeutig hierarchisch strukturiert war, wie Belting meinte. Das Bild ist und bleibt meist mächtiger als gedacht und gesagt. Das gesehene Bild (wie der gelesene Text) wirkt mächtiger als das Wort ihm zugestehen wird. Insofern widerlegt die ikonische Energie die Oberflächensemantik sowohl theologischer Bestimmungen als auch von deren bildtheoretischer Kritik.

Unverkennbar wurde dabei an diesem seltsamen Beispiel eines Gnadenstuhls, wie drastisch das Bild in die Lehre eingreift und sich verselbständigt gegenüber theologischen Vormeinungen. Für die Frage von Bild und Tod *kann* man hier eine ungeheure Wette auf die Auferweckungspotenz des Bildes sehen, in der Demonstration der Potenz Christi im Augenblick seines Todes. Erhöhung wird prekär mehrdeutig. Jedenfalls konnte oder eher wohl wollte dieses Bild nicht auf die Demonstration seiner Macht verzichten, der Bildpotenz zur mors mortis.

Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1:* Raffaello ›Sanzio‹, Sixtinische Madonna (Ausschnitt), 1513/1514; Leinwand. Größe: 256 x 196 cm; Dresden/Gemäldegalerie Alte Meister Dresden; Quelle: Rolf Toman, Die Kunst der italienischen Renaissance, Köln 1994, 338.
- Abb. 2:* Raffaello ›Sanzio‹, Transfiguration, 1516/20. Öltempera auf Kirschbaumholz, 405 x 278 cm, Vatikanische Museen; Quelle: Andreas Henning, Raffaels Transfiguration und der Wettstreit um die Farbe. Koloritgeschichtliche Untersuchung zur römischen Hochrenaissance, Berlin 2005, 82.
- Abb. 3:* Lucas Cranach der Ältere, Die heilige Dreifaltigkeit in einer Engelsglorie über einer Landschaft, 1515/1518. Größe: 42,2 x 28,5 cm. Kunsthalle Bremen; Quelle: Wulf Herzogenrath/Ingmar Lähnemann (Hg.), Noble Gäste – Meisterwerke der Kunsthalle Bremen in 22 deutschen Museen, Bremen 2009, 70.

