

# 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](http://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



# Macht und Ohnmacht des Bildes angesichts des Todes. Figurationen des Todes bei Luther, Holbein, Bruegel und Hirst

PHILIPP STOELLGER

## I. Figurationen von Bild und Tod

Versucht man, die Konstellationen von Bild und Tod zu verstehen, erscheint angesichts des Todes ein Bild als ebenso mangelhaft wie überschießend, zuviel und zuwenig zugleich. Darin geht es um *Sein und Zeigen*: Sei und zeige ein Bild zuviel Tod und zuwenig Leben, oder aber zuviel Leben und zuwenig Tod. Das Bild ist tot und lebt zugleich, fast wie die Grundfigur des Christentums: *Ein Toter lebt*, der auferweckte Gekreuzigte. Christologie und Bildtheorie geraten aneinander, mit- oder widereinander und kreuzen sich, als wäre Christus ein Bild und ein Bild Christus. Denn Christologie ist implizite Bildtheorie – und vielleicht auch umgekehrt.

Tritt man einen Schritt zurück, bevor einen der Schwindel überkommt, sei schlichter gefragt nach der Macht und Ohnmacht des Bildes angesichts des Todes, ihrer beider Potenz und Impotenz, wenn sie miteinander zu tun bekommen und sich kreuzen, schneiden oder berühren. Als antimortale Medienpraxis neigt die Bildproduktion zur Todesüberschreitung, wenn nicht sogar zur Todesüberwindung, – und bleibt doch stets vergeblich in dieser Präention, ein auf ewig unerfüllbares Begehren. »Der Tod« als das Fremde schlechthin widersteht seiner Aneignung, Aufhebung oder Überwindung im Bild – ohne dass es davon lassen könnte, seine Potenz angesichts des Todes zu behaupten und zu inszenieren. Wohl wenig oder nichts, fast nichts, vermag die Bildpraxis so zu reizen und anzustacheln wie der Tod – und nichts lässt die Bilder letztlich vergeblicher erscheinen als der Tod.

Christian Kiening sprach im Kontext der historischen Mediologie von »Implosion« im Gegenüber zur »Ostentation« zur Bezeichnung einer agonalen Dynamik von Medienpraktiken. Dieser Agon sei ein Mit- und Widereinander von »Überschuss und Mangel, also der Tatsache, mehr (und anderes) und zugleich weniger (und womöglich nichts) zu sein von dem, das in ihm medialisiert wird« (Chr. Kiening<sup>1</sup>). Dem Medienbegriff wird

---

<sup>1</sup> Vgl. <http://www.mediality.ch> (zuletzt aufgerufen: 10.1.2015).

damit eine Differenz eingeschrieben: nicht fugenlos identisch mit dem Medialisierten zu sein. Das versteht sich keineswegs von selbst. Denn die Gegenthese wäre, alles ist in, mit und unter Medien bis dahin, Medialität sei alles, was ist. Widersteht man dieser Totalisierung, bleibt die Frage nach dem oder den *Anderen* des Medialen unvermeidlich. Damit macht sich die Differenz bemerkbar, die als *Riss* manifest werden kann, als harte Fuge. Was geht uneinholbar voraus, was vermag Medialität nicht zu fassen und wo sind ihre Grenzen? Wenn Dieter Mersch einst von ›Materialität, Präsenz, Ereignis‹<sup>2</sup> handelte als Grenzfiguren des Medialen, sind ›Tod‹ und ›tot‹ dabei unvergesslich als ultimative Befremdung, angesichts derer die Kapazität oder Inkapazität von Medienpraktiken wie Bildern thematisch wird: die Potenz und Impotenz des Bildes angesichts des Todes. *Imago capax mortis – sive non capax mortis?*

Die von Christian Kiening bemerkte konstitutive und produktive Nichtidentität von ›Überschuss und Mangel‹, und zwar *zugleich*, bringt Medialität in Schwingung, ins Vibrieren und Oszillieren. Solch ein mediales *Simul* von Über- und Unterschreitung kann man auch phänomenologisch formulieren: als *Chiasmus*. Einst von Paul Valéry als Metapher für die Kreuzung der Sehnerven wie der Blicke aufgerufen, wurde die Zeichenform des griechischen Chi ( $\chi$ ) über die rhetorische Figur gekreuzter Satzglieder zur Denkfigur der Phänomenologie Merleau-Pontys und floriert seitdem in dieser Tradition wie bei Levinas, Ricœur oder Waldenfels als Figur einer nicht-steigerungslogischen Dialektik (ohne Aufhebung) oder als asymmetrische Relation von *alter* und *ego*.

Diese Grundfigur der Phänomenologie taugt auch in der Mediologie und in der Bildtheorie im Besonderen. Denn noch im weiten Sinne der Visualität (und Visualisierung) sind Chiasmen eine sehr brauchbare Figur der Differenzierung und Verhältnisbestimmung. Kurz gesagt: Bild und Tod verhalten sich chiastisch zueinander, und zwar auf immer wieder verzerrte, schräge Weise. Das Bild inszeniert und steigert seine Potenz bis fast zur Allmacht und Allgegenwart hinein – und gerät damit in einen Machtkonflikt mit dem Tod, der nicht weniger beansprucht. Zwei eminente Machtfiguren treffen aufeinander und messen sich: Ist das Bild stark wie der Tod? Oder doch immer nur vergeblich und selber tot? Oder doch stärker als gedacht, weil es vom Tod nicht ›verschlungen‹ wird? Schon wenn es nur stark *wie* der Tod wäre, wäre es ihm ebenbürtig und damit letztlich stärker, unsterblich, ewig, ewiges Leben. Diese Hyperbolik bricht schnell zusammen angesichts des Todes, zumal des des Anderen. Dann vergehen einem nicht nur Hören, sondern auch Sehen. Wort wie Bild zerfallen wie modrige Pilze. Aber diesseits dieser ultimativen Aphasie und Erblindung

<sup>2</sup> Vgl. DIETER MERSCH, Was sich zeigt. Materialität, Präsenz, Ereignis, Paderborn 2002.

ist das Nachdenken und Sondieren der Chiasmen von Bild und Tod noch möglich. Und das sollte man sich nicht entgehen lassen.

Ist das Bild stark wie der Tod? Oder ist es tot, nur ein Schatten? Ist es lebendig, eine Transfiguration oder ewiges Nachleben? Oder ist es weder-noch, ein Drittes jenseits der Alternative? Welche Rolle kommt dem Tod zu bei dem Entschluss, Bilder zu machen, fragte Hans Belting. In bildanthropologischer Perspektive geht es mit diesen Fragen um die ikonischen Interferenzen von Bild und Tod, nicht allein in den historischen Anfängen, sondern syn- und diachron, kreuz und quer durch die Bildtraditionen, in denen wir leben. Der Fokus liegt nicht auf der bildlichen Vergegenständlichung des Todes, vielmehr soll ›der Tod‹ erörtert werden als möglicher Ursprung der Bilder, als Imaginäres, als Bruchlinie der Bild-erfahrung oder Bildpathik, als durchschneidende Grundfigur oder fundamentaler Riss von Bildlichkeit. Wie verhält sich ein Bild zum Tod und wie die Betrachter zu beiden? Und wer spricht, wenn diese Verhältnisse gedeutet werden?

Die Konstellationen und Kreuzungen von Präention und Vergeblichkeit wie von Potenz und Impotenz des Bildes sind genauer zu klären. Denn à fonds perdu versucht sich das Bild am Tod, wird von ihm versucht und versucht ihn. Was immer da versucht wird und dabei herauskommt, es ist mitnichten nur vergeblich. Hyperbolisch gefragt: Vermögen Bilder den Tod zu töten, die Toten aufzuerwecken oder doch nur ihre Totenruhe stören? Oder werden sie von dem, woran sie sich versuchen, affiziert, infiziert und versehrt? Wird das Bild vom Tod gezeichnet, wenn es sich an ihm versucht? Ist das Bild deswegen griechisch εἶδωλον genannt worden, weil es nur ein Schattenwesen ist, ein Hadesbewohner? Oder ist es doch εἶδος, ewiges Wesensbild mit eigenem Bildwesen, das der Tod nicht anzutasten vermag? Oder wird es εἰκὼν, ewige Wesensform der Transzendenz und darin selbsttranszendentes Bild? Oder schließlich ἄγαλμα/ἄπαγαλμα, Kultbild der vorübergehenden Realpräsenz des Göttlichen? Der bereits griechisch mindestens *vierfache Sinn von ›Bild‹* unterscheidet Sicht- und Gebrauchsweisen des Bildes: was man ihm zumutet und zuschreibt. Was erscheint im Bild als Bild? Oder was zeigt es und was wird mit ihm gezeigt? Was kann sich darin zeigen und verbergen?

Das Oszillieren der *Medialität*, ihr Spiel von ›Erscheinen und Verschwinden‹ oder von Präsenz und Entzug dreht sich um die Grundfrage der *Phänomenalität*: dem Erscheinen als *medialem Erscheinenlassen* einer Gegebenheit, die daher nie ›schlichte Gegebenheit‹ ist, sondern *medial* konstituiert und verfasst. Kategorial ist das ›Oszillieren zwischen Erscheinen und Verschwinden‹ eine Grundbestimmung von Phänomenalität. Die Übertragung auf Medialität gründet in der Frage, *worin und wodurch* etwas erscheint: also welche Medienformen und -praktiken etwas erscheinen *lassen*. Mit Dieter Mersch gesagt: Das *dia* der Medialität, ihr diaphainein benenne das,

»was überhaupt erscheinen lässt«<sup>3</sup>. Erscheinen und Verschwinden als Medienfunktion zu begreifen, eröffnet auch die Weiterführung zur Deutungsmachanalyse: Wer oder was immer etwas *so* erscheinen lässt und die Adressaten *so* sehen lässt, beansprucht *Deutungsmacht* und deren Anerkennung, und sei es »nur« die Richtung der Wahrnehmung oder der Aufmerksamkeit. Ostentation und Implosion sind daher *auch* in Deutungsmachtfragen verstrickt: Das Ausstellen (wie Offenbaren) ist ein Machtanspruch – und die Implosion womöglich deren Antagonist: ihre Labilität und Fragilität?

Um ein Beispiel zu geben: Wie stünde es mit Ostentation und Implosion *Gottes*? Das »mediale Oszillieren zwischen Erscheinen und Verschwinden wie von Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit oder auch Präsenz und Entzug wird klassischerweise inszeniert im »Verkehr der Christen mit Gott« und daher auch reflektiert von der Theologie. All die verschiedenen Christentümer sind Variationen eines »Fort-Da-Spiels« mit Gott. Kein *bloßes* Spiel, versteht sich für die Medienpraktikanten, sondern ein »heiliges Spiel«, das rituell geordnet wird. »Liturgie« heißt die Spielregel dessen, die die Medienoperationen reguliert. Das Erscheinen im Wort (als Leitmedium) und dessen Verklingen und Nachklingen wie das Erscheinen im Abendmahl und dessen Vorübergehen (oder Bleiben) sind klassische Medienpraktiken dieses »Fort-Da-Spiels«. In offizieller Lesart ist es das Spiel *Gottes* zwischen Erscheinen und Verschwinden, Selbstoffenbarung und –verbergung, Sichzeigen und –entziehen. Nur, selbst ein Gott kann das Oszillieren von Ostentation und Implosion nicht umgehen oder stillstellen. Wenn er sich zeigt, ob diskret im Dornbusch oder ostentativ in Rauch und Feuer, ist das immer in Gefahr, zuviel oder zuwenig oder auch nichts von dem zu sein, der sich zeigen will. Selbst wenn er sich so unauffällig zeigt wie in Leben und Sterben Jesu – ist daraus ein eskalierendes Spiel von Ostentation und Implosion geworden. Das nennt sich dann Religion in all ihrer Medialität. Was höchst indirektes, diskretes Sichzeigen war, wird im Rückblick ostentativ exponiert, je später desto drastischer, scheint es. Aus der Implosion die Ostentation und wieder zurück. Als bewegte sich die Religion in einem

<sup>3</sup> DIETER MERSCH, *Meta/Dia*, in: LORENZ ENGELL/BERNHARD SIEGERT (Hg.), *Medienphilosophie. Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung*, Hamburg 2010, 185–208, 204: »Abermals sind wir so mit dem Gegensatz zwischen »Meta« und »Dia« konfrontiert, wobei diaphaino dasjenige nennt, was überhaupt erscheinen lässt, und Aristoteles kein Zweifel an seiner stofflichen Qualität lässt. Anders ausgedrückt: Etwas, ein Materielles, ermöglicht ein Erscheinen – doch führt dabei die Vorstellung eines »durchscheinenden Stoffes« letztlich in die Irre. Vielmehr erweist sich das Erscheinen selbst als »durchsichtig«, sofern sich durch es überhaupt etwas sichtbar macht. Erst die lateinische Übersetzung durch »Transparenz« legt die Annahme nahe, ein an sich Opaques gebe sich vermittels eines Schleiers oder Schirms zu erkennen; dagegen bedeutet das Diaphane die Sichtbarmachung selbst«.

medialen ›Zimzum‹, einem Aus- und Einatmen der Medien, der Expansion und Kontraktion.

Dieses Spiel der Menschen mit Gott folgt nicht immer offiziellen Regeln. Gerade Bildpraktiken sind meist dynamischer und anarchischer als der offiziellen Lehre und Institution recht ist. Die ganze Geschichte der Ikonoklasmen und institutioneller Regulierung der Bildpraktiken wie in den *Libri Carolini* ist Symptom dieser Eigendynamik von Bild und Begehren. In medialer Lesart gesagt, spielen die Medien auf ihre Weise mit, und zwar nicht immer nur so wie gedacht und gewollt. Nicht nur Metaphern sind allemal klüger als ihre Verwender, Bilder auch. Dass Medien eine Eigendynamik haben – gegenüber ihren Trägern und Gegenständen und erst recht gegenüber Theoretikern und Historikern, Strategien der Ostentation – ist der Religion nur zu vertraut: darin besteht ihr Geschäft (ihre Operativität). Interessant wird es, wenn die geschützten Latenzen *befragt* werden und damit manifest: das Verborgene im Offenbaren, die Ostentation sub contrario oder das Simul von Zuwenig und Zuviel im Offenbaren. Was war der brennende Dornbusch? Möglicherweise *nichts* von dem in ihm offenbaren? Machtloses Medium eines Allmächtigen? Wird der ostentative Gott ein anderer kraft seiner Offenbarung? Wird er Dornbusch – oder wenigstens Mensch? Wie verschiebt das Zeigen den Gezeigten und Sichzeigenden?

Diese grundsätzlichen Fragen werden am Phänomen fragmentiert, sei es in exemplarischer, empirischer oder historischer Wendung der Medialität: *wem, wann, wo, was* erscheint, sich zeigt und entzieht. Bildlichkeit als Form von *Medialität* ist ›das‹, was (etwas) erscheinen lässt oder wodurch und worin etwas erscheint. *Phänomenalität* ist daher stets medial verfasst, und zwar nicht zeitlos, sondern im Werden und Vorübergehen, konstitutiv diachron (Christus und seine supplementären Medienleiber, die *media salutis*, sind dafür exemplarisch).<sup>4</sup> Hier begegnen und kreuzen sich historische und systematische Perspektiven: historische Mediologie und systematische Medientheorie, historische Anthropologie und mediale Anthropologie so wie die Medienanthropologie<sup>5</sup> der Bildanthropologie<sup>6</sup> begegnet.

Die Konstellationen von Bild und Tod zu bearbeiten, ist ein ertragreiches Feld von Ostentation, Implosion und deren Oszillation, von Kippfiguren,

<sup>4</sup> Vgl. PHILIPP STOELLGER, 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.

<sup>5</sup> Vgl. PHILIPP STOELLGER, Figuration und Funktion ›un/heiligen Personals‹. Zur Figurenlehre medialer Anthropologie, in: CHRISTIANE VOSS/LORENZ ENGELL (Hg.), Mediale Anthropologie, München 2015, 201–250.

<sup>6</sup> Vgl. PHILIPP STOELLGER/MARCO GUTJAHN (Hg.), An den Grenzen des Bildes. Zur visuellen Anthropologie, Würzburg 2014.

in denen ein Bild tot, lebendig oder untot erscheinen kann, wie von Transgressionen des Todes im Bild als Bild. Nach dem *Verhältnis* von Bild und Tod zu fragen, provoziert verschiedene Wege der Antwort:

1. auf den *dargestellten Tod* abzuheben (als Figur, Symbol, Allegorie, exemplarische Individuen, Masse etc.), also Todesvorstellungen in Todesdarstellungen zu untersuchen. Da es dafür ›Material‹ in Hülle und Fülle gibt, gibt es dazu auch entsprechend viele Untersuchungen. Gegen eine vermeintliche ›Neue Sichtbarkeit‹ des Todes ist daran zu erinnern: das Bild ist sichtbar, der Tod ist unsichtbar. Man kann Tote sichtbar machen, aber den ›Augenblick‹ des Todes oder gar ›den Tod selber? Das scheint mir ebenso aussichtslos wie ›Gott selber‹ oder den ›Glauben selber‹ zu vergegenständlichen. Bis auf weiteres scheint mir treffender davon auszugehen, dass der Tod als Tod undarstellbar und unsichtbar bleibt, weder ein Gegenstand möglicher Erfahrung noch ›zu zeigen‹.

2. Die zweite naheliegende Antwort ist, den *Tod als terminus a quo und contra quem* der Bilder zu begreifen und Bilder damit als Arbeit *gegen* den Tod, sei es als Erinnerung, als Repräsentation des Abwesenden oder als Präsenz des Toten, maximal des Toten als noch oder wieder Lebenden, als ›neues‹ Leben im Bild. In der Arbeit des Bildes *gegen* den Tod wäre die maximale Präntention: Die Tötung des Todes, seine Überwindung.

3. Ob so oder so: nicht das Dargestellte vor allem, sondern die *Darstellungsweisen* und *-formen* werden dann relevant: Welche Spuren hinterlässt das Woher und Wogegen im Bild als Bild? Liminal dreht sich ›perimortale‹ Medienpraxis um eine Implosion von ›Sinn und Sinnlichkeit‹: einen Kollaps des Symbolischen, eine Aphasie, Apathie und Apraxie namens Tod. Soll der Tod ›repräsentiert‹ werden, oder wenigstens ein Toter, beginnt die Repräsentation zu oszillieren. Werden zum Beispiel Verstorbene im Bild als Bild auferweckt und vorgeführt, werden sie zu befremdlichen Wiedergängern. Die Un/Möglichkeiten – die Potenzen und Impotenzen – der Repräsentation werden manifest. Und auch, dass das Modell der Repräsentation unzulänglich ist, wenn es um weniger oder mehr geht: um Präsenz des Entzogenen und Entzug der Präsenz. Angenommen: ›Terminus‹ a quo des Bildes sei der Tod, ob in Ägypten oder Mesopotamien, bei Christus oder Luther, dann erscheinen Bilder als antimortale Medienpraktiken, die *nochmal* Leben, ein *anderes* Leben inszenieren im Bild als Bild.

Ein Modell, das Verhältnis von Tod und Bild zu begreifen ist der Agon von Ostentation und Implosion, das Oszillieren von Bild und Tod: was das Bild nicht zu fassen vermag, den Tod, versucht es wenigstens zu überwinden. Dabei wird das Bild in eine bestimmte Unbestimmtheit und Mehrdeutbarkeit verstrickt: Ist es tot – oder lebendig? Totes Ding, lebloses Holz, oder belebende Gestalt und lebendige Farbe? Oder ist die Frage irreführend? Ist es weder-noch, vielmehr etwas Drittes: untot oder doch mehr, ein ewiges Leben, eine Transfiguration?

Eine medientheoretische Gretchenfrage ist, ob das Medium als Drittes oder als Differenz begriffen wird. Ein Vorschlag zur Güte wäre, dass ausgehend von der Differenz (»Im Anfang war der Riss« als Protomedialität) Dritte, Andere und Fremde entstehen bzw. medial emergieren. Ausgehend vom Riss, Bruch oder Schnitt provoziert Negativität solche Figuren des Dritten in loser Kopplung. Konkreter, etwas anthropomorph formuliert: Der Bruch und Riss namens Tod als Implosion der Medialität provoziert antimortale Medienpraktiken in aller Macht und Fülle. Das ergibt ein Paradox: Den Tod zu töten, zu überwinden, den Toten aufzuerwecken, zu transfigurieren, ewig leben zu lassen, wäre das Maximalbegehren antimortaler Medienpraxis, ihr Überschuss und Überschwang. Was sonst kann »mors mortis« meinen, wenn nicht die mediale Überwindung des Todes? Ihn »trotz allem« nicht überwinden zu können, bleibt ihr Mangel: die Implosion der Potenz des Bildes und seine Ohnmacht trotz aller Deutungsmacht. Es sei denn – es gelänge manchen Bildern *dennoch* (*malgré tous*): im Bild als Bild vielleicht, wenn das Bild ein anderes Leben wäre, eine »immanente Unsterblichkeit? Aber auch das käme ins Oszillieren: Wäre das gespenstisch lebendig wie Untote? Oder tröstlich lebendig wie Transfigurationen? Das soll im Folgenden an vier Beispielen erörtert werden:

1. an einem kryptischen Beispiel, der Luthereffigies in Halle an der Saale, die untot wirkt, etwas *zu* lebendig und daher gespenstisch, um nicht untot zu sagen, jedenfalls *nicht ganz tot* und irgendwie *nicht tot genug*;
2. an einem prominenten Beispiel, Hans Holbeins totem Christus im Grabe, der *zu tot* erscheinen kann, nicht lebendig genug und daher schockierend als *Ganztod*;
3. an Pieter Bruegels d.Ä. *Triumph des Todes*, der ausweglos bleibt, *Nurtod*, ohne jede Hoffnung auf Todesüberwindung; und
4. an Damien Hirst und seinen Reliquien, die wie *Ikonen des ewigen Todes* wirken können – oder womöglich doch zu Transfigurationen des Toten werden, *nolens volens*.

Die zu deutenden Bildwerke vollziehen und exponieren je auf ihre Weise Übertragungen, Überkreuzungen und Überschreitungen zwischen Bild und Tod und werden dabei zu Kippfiguren, irgendwie irisierend und oszillierend. Sie sind mehr und weniger und vielleicht auch nichts von dem, was sie ostentativ zeigen: *Transgression des Todes als Transfiguration der Toten*, oder *Figurationen des Todes als Transgressionen des Bildes*? Trotz allem bleiben die Bildgesten der Überschreitung und Verklärung irgendwie vergeblich, in aller Macht des Zeigens auch seltsam hilflos: *ecce imago*. Mit dieser paradoxalen Impotenz trotz aller Potenz des Bildes kann man in eigener Deutung so oder so umgehen. Wie man darauf antwortet, zeigt, wie man sieht und sagt, was sich zeigt. Daher wird hermeneutisch, *deutungsmacht-hermeneutisch* auf die Deutungspraktiken zu reflektieren sein.

## II. Die zu lebendige Luthereffigies

Lucas Schöne hieß der Artifex, der (vermutlich) 1663 eine Lutherfigur »verfertigte«: eine *effigies Lutheri*.<sup>7</sup> Sie entstand unter Verwendung der in Eisleben am 19.2.1546 gefertigten postumen Abgüsse von Luthers Händen und seines Gesichts, also seiner Totenmaske.<sup>8</sup> Es handelt sich bei die-

<sup>7</sup> Möglich ist von der Quellenlage her auch, dass er sie nur repariert hat. Vgl. UTA KORNMEIER, Luther in effigie, oder: »Das Schreckgespenst von Halle«, in: STEFAN LAUBE/KARL-HEINZ FIX (Hg.), Lutherinszenierungen und Reformationserinnerung, Leipzig 2002, 343–370, 346f, 353f.; JOCHEN BIRKENMEIER, Luthers Totenmaske? Zum musealen Umgang mit einem zweifelhaften Exponat, Luther-Jahrbuch 88 (2011), 187–204, 191.

<sup>8</sup> Sofern man der Überlieferung darüber trauen kann. Vgl. zur Sache OTTO KAMMER, Lutherus redivivus – die Totenmaske und die umstrittene Effigie in Halle, in: GERHARD SEIB (Hg.), Luther mit dem Schwan. Tod und Verklärung eines großen Mannes (Ausstellungskatalog Lutherhalle Wittenberg), Berlin 1996, 25–32; INGE MARGER, Justus Jonas an Luthers Sterbebett. Zur Entstehung der Totenmaske, Luther 77 (2006), 164–170; FRIEDRICH LOOFS, Die angebliche Totenmaske Luthers, Zeitschrift für Religionskunde 15 (1918), 2–13; DERS., Die Lutherfigur in Halle, RelKu 15 (1918), 67–73; BERNHARD WEISSENBORN, Die sogenannte Totenmaske Luthers. Zur Frage ihres Alters, Zeitschrift für Religionskunde 17 (1920), 39; PAUL BRATHE, Luthers Totenmaske, Zeitschrift für Religionskunde 14 (1917), 129–139; DERS., Neues Material zu »Luthers Totenmaske«, Zeitschrift für Religionskunde 18 (1921), 111–113; ALFRED DIECK, Cranachs Gemälde des toten Luther in Hannover und das Problem der Luther-Totenbilder, Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte 2 (1962), 191–218; STEFAN LAUBE, Von der Reliquie zum Relikt. Luthers Habseligkeiten und ihre Musealisierung in der frühen Neuzeit, Archäologie der Reformation. Studien zu den Auswirkungen des Konfessionswechsels auf die materiale Kultur 104 (2007), 429–466; MIRKO GUTJAHR, »Non cultus est, sed memoriae gratia«. Hinterlassenschaften Luthers zwischen Reliquien und Relikten, in: HARALD MELLER (Hg.), Fundsache Luther. Archäologen auf den Spuren des Reformators, Ausst. Kat. Landesmuseum für Vorgeschichte Halle/Saale, Darmstadt 2008, 100–105; CLAUDIA HÄSSLER, Die Effigie Martin Luthers in Halle (Saale). Eine Kuriosität frühneuzeitlicher Memoria zwischen Reliquienkult und Schaulust?, BA-Arbeit, Berlin 2011; BERNHARD SIEGERT, Die Leiche in der Wachfigur. Ein Krisentopos der Repräsentation zwischen Kunst, Wissenschaft und Medien, in: PETER GEIMER (Hg.), Untot – Undead. Verhältnisse vom Leben und Leblosigkeit/Relations between the Living and the Lifeless, Berlin 2003, 53–69; UTA KORNMEIER, Kопierte Körper. »Waxworks« und Panoptiken vom 17. bis 20. Jahrhundert, in: JAN GERCHOW/HANS BELTING (Hg.), Ebenbilder. Kopien von Körpern – Modelle des Menschen, Ausst.-Kat. Essen, Ruhrlandmuseum März–Juni 2002, Ostfildern–Ruit 2002, 115–124. Über die Genese der Totenmaske gibt es keine gesicherten Erkenntnisse. Justus Jonas war anwesend als Luther am 18.2.1546 in Eisleben starb. Am 19.2. zeichnete Lukas Furtenagel aus Halle Luther auf dem Totenbett (Kopf des toten Luther, Federzeichnung 1546, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, Inventarnummer KdZ 4545), und vermutlich hat er auch einen Gipsabdruck von Luthers Gesicht und Händen genommen. Aus diesem Negativ wurde in Furtenagels Werkstatt in Halle ein Wachsabguss als Totenmaske gemacht, die in den Besitz von Justus Jonas kam, der sie der Marktkirche in Halle überließ. Die Herkunft und Authentizität der Totenmaske ist

sen Abgüssen zunächst um eine gängige Memorialpraxis zur Bewahrung des ›Antlitzes‹ in der Maske.<sup>9</sup> Diese Praxis wäre generell und am Beispiel Luthers eigens näherer Erörterung bedürftig. Wenn seit der römischen Antike die Wachsmasken der Ahnen (*imagines maiorum*) den Bildbegriff prägten (als *imago*<sup>10</sup>) und sie der Repräsentanz und Präsenz der Verstorbenen im öffentlichen Memorialkult dienten, ist das ebenso bemerkenswert wie die damit unvermeidliche Frage nach Präsenz und Entzug wie Tod und Bild. Klaus Krüger meinte:

»Bei ihrem Anblick begegnet man dem Tod und wird dabei des Umstands gewahr, dass gegen dessen Unumstößlichkeit kein Bild zu helfen vermag. [...] Und doch können der gewaltsame Schrecken und das bedrängende Tremendum des Todes andererseits gerade aus der genuinen Kraft der Bildgebung gebändigt, bewältigt und gebannt werden, wird im und durch das Bild der Tod also nicht nur sichtbar verifiziert und besiegt, sondern gleicherweise in ein formgewordenes Projektionsfeld des Gedenkens objektiviert und solcherart gegen seine Unvordenklichkeit und Absolutheit distanziert und rationalisiert.«<sup>11</sup>

Vordergründig scheint es mit der Maske um ›naturgetreue Abbildlichkeit‹ zu gehen, hintergründig aber ist mehr im Spiel. Bredekamp hätte vom substitutiven Bildakt gesprochen (der in Fabrikation einer Puppe dem schematischen nahekommt). Tritt das Bild, und zwar der Abdruck mit maximaler Ähnlichkeit des Abbildes, an die Stelle des Toten, wird hier ein seltsamer Wechsel vollzogen. Im Kontakt liegt eine Kontinuität, mit der das Artefakt sowohl substantiell als auch formal besonders aufgeladen wird. Wie und welche ›Ladung‹ im Spiel ist, hängt sicher an der Praktiken des Umgangs damit. Ist doch das Leben vergangen und nur eine leblose Form geblieben. Aber für die Medienpraxis ist die Animierung dieser Form möglich, so dass

---

jedoch keineswegs unzweifelhaft; vgl. BIRKENMEIER, Luthers Totenmaske? (s. Anm. 7), 187–204.

<sup>9</sup> Vgl. u. v. a. JULIUS VON SCHLOSSER, Geschichte der Porträtbilderei in Wachs. Ein Versuch, Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses in Wien 29 (1910–1911), 171–258; RICHARD WEIHE, Die Paradoxie der Maske. Geschichte einer Form, München 2004; SUSANNE REGENER, Totenmasken, *Ethnologia Europaea* 23 (1990), 153–170; GEORGES DIDI-HUBERMAN, Ähnlichkeit und Berührung. Archäologie, Anachronismus und Modernität des Abdrucks, Köln 1999; MICHAEL HERTL, Totenmasken. Was vom Leben und Sterben bleibt, Stuttgart 2002.

<sup>10</sup> RAIMUND DAUT, *Imago*. Untersuchungen zum Bildbegriff der Römer, Heidelberg 1975; HEINRICH DREUP, Totenmaske und Ahnenbild bei den Römern, *Römische Mitteilungen* 87 (1980), 81–129.

<sup>11</sup> KLAUS KRÜGER, Gesichter ohne Leib. Dispositive der gewesenen Präsenz, in: NICOLA SUTHOR/ERIKA FISCHER-LICHTE (Hg.), *Verklärte Körper. Ästhetiken der Transfiguration*, München 2006, 183–222, 186, im Anschluss an KARL JASPERS, Einführung, in: FRITZ ESCHEN, *Das letzte Porträt. Totenmasken berühmter Persönlichkeiten aus Geschichte und Gegenwart*. Mit einer Einführung von KARL JASPERS und einem kulturhistorischen Beitrag von KARL-HEINZ SCHREYL, Berlin 1967, 7–11.

das tote Artefakt wieder – wie auch immer – lebendig wird. Diakritisch wäre die Frage, ob mit der Totenmaske ›nur‹ das Gesicht des Toten für die Erinnerung präsent gehalten werden soll, oder wieweit in der memoria die imaginatio evoziert wird, nicht nur den toten Körper, sondern die Seele des Verstorbenen zu (re)präsentieren. Wenn im 17. Jh. kolorierte Wachsbüsten für die Totenmemoria gebräuchlich waren, sollte damit Cesare Ripa zufolge die »sustanza invisibile a gl'occhi humani«<sup>12</sup> repräsentiert werden – und das wäre die Seele, nicht nur der tote Körper. Klaus Krüger sprach in diesem Sinne von der

»Opposition zweier unterschiedlicher Dispositive zur Bildgebung der Toten [...]. Auf der einen Seite steht das Festhalten der Person im Bild ihres individuell bestimmten, irdischen, diesseitigen Aussehens, obgleich sie darin sichtbar tot erscheint. Auf der anderen Seite erfolgt ihre Anschauung und Vergegenwärtigung im vitalen Ausdrucksgesicht ihrer Seele, die zwar sichtbar belebt ist, doch dabei als jenseitige und immaterielle Daseinsform ohne individuelle Prägung figuriert.«<sup>13</sup>

Was in Körperbild als totes Bild des Toten und Seelenbild als lebendigem Bild des ewig Lebenden auseinandertritt, kann am Artefakt allerdings ineinander übergehen und so das Bild zum Oszillieren bringen. Die Luthereffigies ist wohl oder übel *nicht* ›nur‹ totes Bild eines Toten, sondern mehr und anderes – ohne darum gleich die sichtbare Vergegenwärtigung der darin realpräsenten Seele Luthers zu sein, Lutherus praesens. Aber für die ikonische Tendenz der Luthereffigies zur Lebendigkeit spricht, dass hier nicht die ›individuelle Prägung‹ mit ›vitalem Ausdrucksgesicht‹ vor Augen tritt, ebenso tot wie lebendig – als ob der Tote lebt.<sup>14</sup>

Was prima facie ›nur‹ eine Totenmaske ist, ist schon als solche mehr: eine nicht als solche reflektierte Form von Kontaktreliquie. Wenn von Lucas Schöne das ›Original‹ verwendet wurde für die Fabrikation der effigies, ist das vermutlich nicht frei vom Aspekt einer ›Aufzuladung‹ durch die ›körperliche‹ Kontinuität zum ›Heiligen‹. Die nach dem Geschmack der Zeit erheblich überarbeiteten Abgüsse von Kopf und Händen wurden auf ein Holzgerüst gesteckt. Der Kopf wurde (wie nicht selten bei Wachsfiguren) ›gepfählt‹, d.h. er steckte auf einem Eichenholzstil und war damit (begrenzt) beweglich. Das Innenleben der Puppe war aus Stroh, gepolstert, ausgestopft und mit Talar gekleidet. Dieser hybride ›corpus‹ aus Stroh, Holz und Wachs und Echthaar bildete eine Puppe, die beweglich blieb: sie konnte verschiedene Haltungen einnehmen. Wäre sie *selbst*bewegend

<sup>12</sup> CESARE RIPA, *Iconologia* (seconda edizione illustrata, Roma 1603), hg. v. PIERO BUSCAROLI, Mailand 1992, 22; zit. nach KRÜGER, *Gesichter ohne Leib* (s. Anm. 11), 192.

<sup>13</sup> KRÜGER, *Gesichter ohne Leib* (s. Anm. 11), 197.

<sup>14</sup> Das wird um so klarer im Kontrast zu ›abgeschlagenen Häuptern‹, wie den Guillotiniertenporträts, die den Toten *als tot* präsentieren, also seine Tötung demonstrieren wollen (KRÜGER, *Gesichter ohne Leib* [s. Anm. 11], 200ff.).

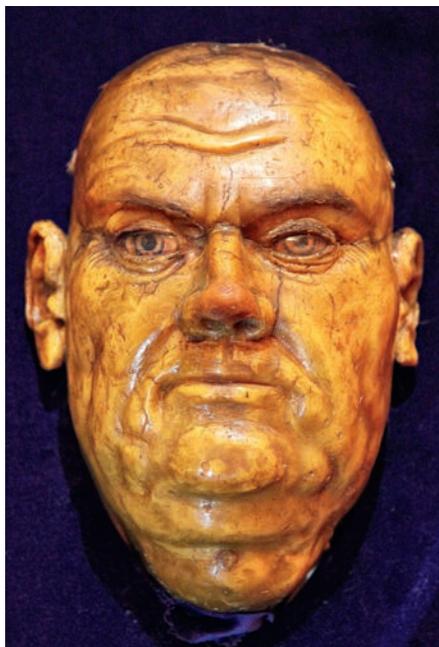


Abb. 1: Lucas Schöne, Teil der Lutherfigur in der Marienbibliothek Halle/S. (Kopf), 1663.

gewesen, könnte man im barocken Kontext auch von einem Lutherautomaten sprechen. Beigegeben wurde ihr eine große Prunkbibel (angeblich aus Luthers eigenem Bestand und signiert). Was man sieht ist *prima facie* – ein studierender Doktor der Theologie, Luther bei der Arbeit an der Schrift oder der Predigtvorbereitung, gleichsam als Urbild und Vorbild aller lutherischen Pfarrer?

Exponiert wurde die Figur in der Marienbibliothek am Marktplatz von Halle an der Saale, gegenüber der Marienkirche.<sup>15</sup> Dass diese Puppe ausgerechnet dort präsentiert wurde, zeigt noch einen Aspekt der Kontiguität und Metonymie, mit der diese Lutherfigur nicht nur ›Hausmaskottchen‹

<sup>15</sup> Vgl. LUCAS SCHÖNE, Lutherfigur in der Marienbibliothek, 1663, Marienkirche, Halle/Saale. Der Stadtpfarrer J. Fritze schrieb (Frankfurter Zeitung, I. Morgenblatt, 22.4.1927), die Marienkirche »birgt in ihrem Inneren eine viel besprochene Merkwürdigkeit«. Die Lutherfigur schreibe in »eine von Luther der Kirche geschenkte Bibel [...], die Luthers eigenhändige Widmung trägt«. Uta Kornmeier klärt das: Erst seit 1924 wurde die *effigies* in der Kirche präsentiert, zuvor in der Marienbibliothek (vgl. UTA KORMEIER, Luther in effigie [s. Anm. 7], 343). Vgl. HEINRICH L. NICKEL (Hg.), Die Totenmaske Martin Luthers, in: DERS. (Hg.), Die Marienbibliothek zu Halle. Kostbarkeiten und Raritäten einer alten Büchersammlung, erw. Neuaufgabe, Halle 1998, 45–48.



Abb. 2: Foto von Lucas Schöne, Lutherfigur in der Marienbibliothek Halle/S., 1663. Fotografie: Fritz Möller, 1917.

dieser Bibliothek ist, sondern gleichsam ihr Schutzpatron und idealtypischer ›Nutzer‹. Erst seit 1924 wurde sie in der Marienkirche ausgestellt. Ab 1926 ersetzen Kopien die Originale von Kopf und Händen. 1926 wurde vom bereits damals dezidierten Nationalsozialisten Prof. Hans Hahne<sup>16</sup> die effigies untersucht. Die überarbeitete Wachsmaske wurde zur Grundlage einer Rekonstruktion ihrer Vorform gemacht (die seit 1926 als die Totenmaske Luthers gilt, obwohl sie eine eigenständige Konstruktion Hahnes darstellt). 1943 wurde die effigies zum Schutz in eine Bank ausgelagert (Hallesche Stadtparkasse). Nach Kriegsende wurden Maske und Hände in der Sakristei der Marktkirche verwahrt. Seit 1997 sind sie in einer Vitrine ausgestellt, seit 2006 in einem Nebenraum der Marktkirche eigens exponiert (halb verschlossen in einem Nebenraum, 2014 gefeiert und präsentiert).

Bemerkenswert ist, wie Lucas Schöne die Totenmaske artifiziell überarbeitete: Der Hinterkopf wurde komplettiert, mit Echthaar versehen, dazu

<sup>16</sup> Gest. 1933, Arzt, Anthropologe, Direktor des Museums für Vorgeschichte in Halle.

die Ohren erfunden, der Kehlkopf ergänzt, Stirnfalten, Mund und Doppelkinn wurden ausgearbeitet, die Lider geöffnet und bemalte Glasplättchen als Pupillen eingesetzt. Das Ergebnis war eine Animation zur ›Verlebendigung‹ – mit erheblichem Bildwirkungspotenzial: Was wir sehen, blickt uns an<sup>17</sup> – sieht uns aber nicht – auch wenn es so scheint. Denn die Figur blickt unangenehm streng, mit leichtem Silberblick.<sup>18</sup>



Abb. 3: Teil der Figur aus Abb. 1.

Was soll man dazu sagen? Was ist das bloß, und was soll dieses ›Ding‹ zeigen, vergegenwärtigen oder vor Augen führen? Klar scheint, dass dieses Ding *als Medium* fungierte.<sup>19</sup> Das kann es aber nur in bestimmten Gebrauchs- und Wahrnehmungsweisen. Der Kontext religiöser Medienpraxis lässt sich hier nur andeutungsweise umreißen: Mitte des 17. Jh. war der Barockprotestantismus des Luthertums nicht weniger ikonodul als der Katholizismus, in einem Medienagon der Sichtbarkeit und Sichtbarmachung der eigenen konfessionellen Identität. Dazu gehörte die damals florierende Lutherver-

<sup>17</sup> Vgl. GEORGES DIDI-HUBERMAN, Was wir sehen, blickt uns an. Zur Metapsychologie des Bildes, München 1999; aber v.a. DERS., Ähnlichkeit und Berührung (s. Anm. 9), 49f., wo er auf »das visuelle Paradox« hinweist, »daß das, was man erblickt, keinen Anblick bietet, in dem Sinne, daß im Schweiß Tuch der Veronika oder dem Turiner Grabtuch die Züge des darin Abgedruckten, das heißt des Gesichts Christi, zu erkennen wären«. Die Animation des Antlitzes Jesu im Falle des Schleiers von Manoppello reagiert auf dieses Problem, mit den visionär blickenden Augen.

<sup>18</sup> Von J.A. Herde wurde auf dem Ophthalmohistorischen Symposium der Julius-Hirschberg-Gesellschaft (am 29.9.2011) ein einschlägiger Vortrag gehalten, der diesen Blick ophthalmologisch aufklärt: »Schöne gestaltete die Augen mit auf der Rückseite bemalten, gewölbten geschliffenen Glasplättchen, die er nach Untersuchungen von 1917 auf die geschlossenen Lider gesetzt hat. (Hahne 1931) Die gelblich-braune Irisfarbe und die dargestellte größere Pupille rechts als links entsprechen dem Befund zu Lebzeiten. [...] Schlussfolgerung: Die Luthermaske und -figur in Halle stellen eine frühzeitige Verwendung von Glasaugenprothesen dar« (online: <http://www.abstracts.dog.org/abstracts/abstract.html?id=102> [zuletzt aufgerufen: 1.2.2014]).

<sup>19</sup> Im Anschluss an FRITZ HEIDER, Ding und Medium, hg. v. DIRK BAECKER, Berlin 2005.

ehrung: als Held, als Prophet und als Heiliger – wie Johannes der Täufer oder St. Martin von Tours.<sup>20</sup>

In der ›gelebten Religion‹ der autonomen Frömmigkeitspraxis gab es einen regen Handel mit *Lutherreliquien*:<sup>21</sup> Luthers Spazierstöcke, heilkräftige Holzsplitter seiner Möbel, Tintenfass, Löffel, Pokale und erst recht Lutherbibeln (vermeintlich eine davon war Teil der Luthereffigies) – aber auch als eine Art ›Heiligblutreliquie‹ ein zerquetschter Floh, der den Reformator beim Übersetzen der Kleinen Propheten geplagt haben soll.<sup>22</sup> In dieser Zeit konfessioneller Ausdifferenzierung und entsprechender Identitätspolitik, die man *gegengen* reformatorisch nennen könnte, gab es zudem diverse wunderwirksame *Lutherbilder*: am prominentesten das Blut und Wasser schwitzende Lutherbild von Oberrossla<sup>23</sup> (ein Ortsteil des thüringischen Apolda, Nähe südöstlicher Harz), das seit 1651 bei einer Predigt, in der Luther zitiert wurde, gelegentlich blutete, so dass die Tropfen den Pfarrrer und seine Bibel traf.<sup>24</sup> Überliefert sind auch Zeugnisse feuerfester Lutherbilder, die wie katholische Heiligenbilder (oder Hostien und Kruzifixe) nicht nur unbrennbar, sondern auch als wundersam wirksame ›Feuerlöcher‹ galten, also mit apotropäischen Qualitäten aufgeladen wurden.<sup>25</sup> Dergleichen steht in merklicher Kontinuität zur katholischen Bildpraxis (etwa ein unbrennbares Kruzifix, 1634).<sup>26</sup> Dem durfte das Luthertum anscheinend in nichts nachstehen. Luther als Prophet musste auch Wunder wirken, seine Bilder mussten wunderwirksam sein, und seine Reliquien ebenso (wie auch die Lutherbäume als heilige Bäume oder Lutherquellen als Heilwasser). Zum medialen Aufbau einer konfessionellen Identität bedurfte es der ›Beweise‹, den rechten Glauben zu haben und mit Luther

<sup>20</sup> Vgl. ROBERT W. SCRIBNER, *Incombustible Luther. The image of the reformer in early modern Germany, Past and Present* 110 (1986), 38–68, 49f.; JOSEPH KOERNER, *The Reformation of the image*, Chicago 2004, 192ff.

<sup>21</sup> Vgl. GEORG H. GOETZE, *De reliquiis Lutheri*, Leipzig 1703.

<sup>22</sup> Vgl. GUTJAHR, »Non cultus est, sed memoriae gratia« (s. Anm. 8), 104: »Schließlich sei auf das Kuriosum verwiesen, dass ein späterer Abschreiber von Luthers Schrift über die ›kleinen Propheten‹ von 1525 einen Floh entdeckt haben wollte, den er für einen beim Verfassen des Originalmanuskriptes zwischen die Seiten geratenen Plagegeist des Reformators hielt und deshalb fein säuberlich auf ein Papier aufgeklebt und mit Herkunftsangabe versehen seiner Abschrift beilegte.« Diese kleine Grotteske ist heute nicht ohne Ironie aufzufassen; ob dem damals ebenso war?

<sup>23</sup> Vgl. ebd., 100: »So beherbergte das Geburtshaus in Eisleben ein angeblich ›Unbrennbares Lutherbildnis‹, in Apolda soll ein Lutherbildnis mehrfach ›geweint‹ haben und Splitter von Möbeln aus den Lutherstätten in Wittenberg, Eisleben oder von der Wartburg halfen angeblich gegen Zahnleiden, wenn man sie als Zahnstocher benutzte.«

<sup>24</sup> Vgl. SCRIBNER, *Incombustible Luther* (s. Anm. 20), 52f.

<sup>25</sup> Vgl. ebd., 43.

<sup>26</sup> Vgl. ebd., 65.

dem *wahren* Zeugen, Propheten und Heiligen zu folgen. Wundertätige Bilder sollten das bezeugen und *ostentativ* vor Augen führen. Darüber hinaus können ›unbrennbare Lutherbildnisse‹ auch zu verstehen sein als polemische Antwort auf den katholischen Brauch der Lutherverbrennungen in effigie: in Rom am 12.6.1521, volkstümlich verbreitet in Tirol oder im Inntal als Lutherverbrennung am St.Johannistag.<sup>27</sup> Unbrennbare und wunderwirksame Lutherbilder erscheinen als Funktion der Medienkompetition mit den Katholiken des 17. Jh.:<sup>28</sup> Der Kulturautor wurde zum Kultbild, das Kultbild zum Kulturauren,<sup>29</sup> wobei insbesondere die Kirchenleitungen an Luthers Heroisierung als Kultfigur mitwirkten.<sup>30</sup>

Kurzum: Es gab durchaus weit verbreitete ›thaumaturgische‹ Bildpraktiken im Luthertum,<sup>31</sup> und das ausgerechnet und gerade mit *Luther* Bildern und -reliquien. Es gab auch ›professionelle‹ Propaganda solcher Bilder im Kontext der konfessionellen Polemik und kompetitiv eskalierende Medienpraktiken ›gelebter Religion‹. Angesichts dessen ist zumindest nicht ganz unplausibel, dass auch die Luthereffigies Teil solcher Frömmigkeitspraxis sein konnte: Objekt religiösen Begehrens nach Heiligkeit, Realpräsenz, Wunderwirkung und wenigstens ein wenig Bildzauber. Solche Frömmigkeitspraxis und deren halboffizielle Promotion stand sc. in deutlicher Differenz zur offiziellen Theologie. Wobei in der offiziellen *Abwehr* magischer oder wundergläubiger Bildpraktiken ein indirekter Ausdruck von deren Faktizität gesehen werden kann (analog zum alttestamentlichen Bilderverbot wie zum tridentinischen Bildverehrungsverbot<sup>32</sup>).

<sup>27</sup> Vgl. ebd., 61f., 46ff.

<sup>28</sup> Vgl. ebd., 66: »There is no doubt that we can speak of a Luther-cult in early modern Germany, although the concept of Luther as a saint did not embed itself in Lutheranism in any form strong enough for us to see it as strictly comparable to Catholic saints' cults.«

<sup>29</sup> Vgl. ebd., 67: »The officially approved variant was a weaker form of the saints' cult, rather parallel to the cults of Counter-Reformation saints. Here Luther was presented as an exemplary model for Christian life and as a man of outstanding spiritual qualities. Yet there was an ambivalence about this position. Whenever an occasion presented itself and it could be used to score a point against the claims of the Catholics, Lutherans had no qualms about falling back on miraculous claims for Luther's sainthood.«

<sup>30</sup> Vgl. ebd., 68: »church leaders effectively created a cult of Saint Luther, which they popularized for over three centuries, until well into the nineteenth century.«

<sup>31</sup> Vgl. ebd., 67: »Given the thick web of prophecy and the miraculous woven around Luther's person, the notion of a thaumaturgic Luther image was far from unthinkable for pious Protestants of the seventeenth and eighteenth centuries, especially if it provided so effective a reply to Catholic polemic.«

<sup>32</sup> Vgl. Decretum »De Invocatione, Veneratione et Reliquiis Sanctorum et Sacris imaginibus« vom 3. Dezember 1563 in: Concilium Tridentinum Tom. IX, hg. v. S. EHSes, Freiburg 1924, 1076–1103; vgl. DS 578–581, Nr. 1821–1825. Ehre und die Verehrung [honor et veneratio DS 1823], die den Bildern Christi, Mariens und anderer

Die maßgebliche lutherische Antwort auf das Bilderdekret des Trienter Konzils bot das »Examen Concilii Tridentini« von Martin Chemnitz. Von ihm wurden Bilder als *Adiaphora* verhandelt und legitimiert bzw. limitiert. Sie seien historisch (*memorial*), pädagogisch (*didaktisch*), und dekorativ (*ornatus*) zu verwenden.<sup>33</sup> Auf diesem Hintergrund kann man *eine* mögliche zeitgenössische Legitimation der Lutherfigur rekonstruieren: Als Medium der *memoria und repraesentatio historiae* wäre sie offiziell akzeptabel gewesen, vielleicht auch dekorativ und pädagogisch. *Memoria* galt als die Legitimationsfigur als anerkannte Lizenz zur Ehrung, nicht aber Verehrung. Der entsprechende Grundsatz lautete »non cultus est, sed memoriae gratia«<sup>34</sup>. Aber – ist *memoria* *nur* memoria? Sie ist stets auch Vergegenwärtigungsmedium, imaginativ aufgeladen und nicht ohne Hoffnungen (oder Ängste).

Ein Seitenblick auf die Florentiner Votivpraxis ist hier vielleicht weiterführend. Susann Waldmanns Studie<sup>35</sup> hat die Funktion und Bedeutung der lebendgroßen Wachsvoti in SS. Annunziata in Florenz näher untersucht, auch um Warburg zu korrigieren. Denn seine Deutung im Blick auf die Voti der Annunziata war erstaunlich eindeutig:

»In dem Weihegeschenke an heilige Bilder hatte die katholische Kirche, in weltdurchschauender Erkenntnis, den bekehrten Heiden eine legitime Entladungsform für den unausrottbaren religiösen Urtrieb belassen, dem Göttlichen in der fassbaren Form des menschlichen Abbildes sich in eigener Person oder im Abbilde annähern zu können. Die Florentiner, Nachkommen der heidnisch abergläubigen Etrusker, haben nun diesen Bildzauber in krassester Form gepflegt und bis ins 17. Jahrhundert kultiviert«<sup>36</sup>.

---

Heiliger gelte, seien nur auf die »prototypa« zu beziehen »so daß wir durch die Bilder, die wir küssen und vor denen wir das Haupt entblößen und niederfallen, Christus anbeten und die Heiligen, deren Bildnis sie tragen, verehren.« Jede den Bildern selber eigene »divinitas vel virtus« wird ebenso bestritten wie eine Verehrung des Bildes als Bild.

<sup>33</sup> Vgl. MARTIN CHEMNITZ, *Examen Concilii Tridentini*, ed. ED. PREUSS, Berlin 1861, 762b, vgl. ebd., 772b: »Lutherus vero juxta regulam Scripturae, imagines, repraesentantes veras atque utiles historias, inter adiaphora posuit, quae ornatus, memoriae, sive historiae gratia, sine superstitione haberi possint: et tamen si non habeantur, religioni et pietati nihil decebat«; Bilder seien legitim »ad ornamentum, ad memoriam, commonefactionem, et repraesentationem historiarum« (ebd., 771b).

<sup>34</sup> Vgl. SCRIBNER, *Incombustible Luther* (s. Anm. 20), 54; KOERNER, *Reformation of the image* (s. Anm. 20), 196.

<sup>35</sup> SUSANN WALDMANN, *Die lebensgroße Wachsfigur. Eine Studie zu Funktion und Bedeutung der keroplastischen Porträtfigur vom Spätmittelalter bis zum 18. Jahrhundert*, München 1990.

<sup>36</sup> ABY WARBURG, *Bildniskunst und florentinisches Bürgertum* (1902), in: DERS., *Die Erneuerung der heidnischen Antike. Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Geschichte der europäischen Renaissance*, Reprint der von GERTRUD BING unter Mitarbeit von FRITZ ROUGEMONT edierten Ausgabe von 1932, *Gesammelte Schriften I.1*, neu hg. v. HORST BREDEKAMP/MICHAEL DIERS, 89–126, 99. Zu den Florentinischen Boti vgl.

Die Annunziata in Florenz war seit 1260 das Zentrum des dortigen Votivwesens, prominent vertreten durch das lebensgroße Bildnis von Papst Alexander IV. Damit wurde das Wachsbildnis auch zur Macht- und Präsenzdemonstration, oszillierte also zwischen kirchenpolitischer und sakraler Funktion. Man könnte es auch als zweiten Körper des Papstes verstehen und damit als Verkörperung *des* Theopolitischen der Zeit. Dem ›Haupt‹ der Kirche folgend florierte in der Annunziata das Votivwesen derart, dass um 1380 die lebendgroßen Wachsvoti die Kirche komplett überfüllten, auf Gerüsten nebeneinander standen und an Stricken von der Decke herabhängten. Es bestand »Einsturzgefahr für die Kirche, so daß man die Mauern verstärken mußte«<sup>37</sup>, notiert Waldmann. Überspringt man einige Zeit und die Wandlung der Votivfiguren, ist bezeichnend, wenn ein Reisebericht von 1587 den Eindruck vom Innenraum der Annunziata schildert, er wirke wie ein »campum cadaverorum«<sup>38</sup>. 1630 waren um 600 lebendgroße ›boti‹ in der Kirche, die bei deren Renovierung 1664–69 ausgelagert wurden, damit die Gottesdienst feiernde Gemeinde überhaupt noch Platz finden konnte.<sup>39</sup>

Wenn Warburg die Votivpraxis schnell als ›fetischistischen Wachsbildzauber‹ aburteilt, zeigt Waldmann dagegen deren »spirituelle Anliegen«<sup>40</sup>. Nur ist damit noch nicht die *Ambivalenz* der daraus folgenden Bildpraxis im Blick. Denn was als religiös motiviert begonnen haben mag (woran allerdings die Figur von Alexander IV. schon Zweifel streut), wurde zu einer Deutungsmachtpraxis der Selbstdarstellung und -vergrößerung in der Kompetition mit anderen Familien oder Prominenten. Was sakral begonnen hatte, wurde zum Spiel der Repräsentation im öffentlichen Raum. Daher ist auch treffend, dann von einer »Repräsentationsfigur«<sup>41</sup> zu sprechen. – *Das*, also die späte Transformation der Wachvotive könnte ein plausibler Hintergrund für die Lutherfigur sein.

Denn die ›Luthereffigies‹ ist (strikt gesprochen) sicher *keine effigies*, weder im antik-römischen Sinne<sup>42</sup> noch in dem der Effigiespraxis der Englischen und Französischen Könige. Und zwar ganz schlicht, da sie keine Funktion

---

WOLFGANG BRÜCKNER, Bilddenken. Mensch und Magie oder Missverständnisse der Moderne, Münster 2013, 129ff.

<sup>37</sup> WALDMANN, Die lebensgroße Wachsf figur (s. Anm. 35), 23; vgl. ebd., 29f.

<sup>38</sup> Ebd., 41.

<sup>39</sup> Ebd., 42. Auch wenn man historisch m.W. keinen Zusammenhang herstellen kann, ist bemerkenswert, dass recht genau zur Zeit des Endes der lebendgroßen Wachsvoti in Florenz ein entsprechend geschulter Lucas Schöne in Wittenberg die Luthereffigies fabrizierte. Man könnte vermuten, dass die Florentiner Kompetenzen dorthin auswanderten, wo Bedarf dafür bestand (oder geschaffen wurde).

<sup>40</sup> Ebd., 19.

<sup>41</sup> Ebd., 34.

<sup>42</sup> Nach Tacitus war eine *effigies* eine Puppe oder ein Schauspieler, die bzw. der den Toten im Begräbniszereemoniell vollgültig vertreten konnten.

im Totenzeremoniell hatte, auch nicht haben konnte, da sie erst gut 100 Jahre nach seinem Tod verfertigt wurde. Wobei – *wenn* man solch eine Effigiespraktik zum Vergleich heranzieht, *könnte* die Lutherfigur als *eschatologische effigies* bestimmt werden: eine Verkörperung des Verkündigungsamts Luthers (seines prophetischen Amts) und damit der paradigmatische oder prototypische Amtsleib eines jeden Pfarrers – in der eschatologischen Zwischenzeit ›bis der Herr kommt‹. Aber das ist sc. eine anachronistische Spekulation auf eigene Verantwortung.

Die Luthereffigies ist auch evident keine *Exekutionseffigies*. Sie ist auch keine *Votivfigur* wie in der Annunziata in Florenz (auch wenn die ›Umbettung‹ der Relikte der Lutherfigur in die Marienkirche in die Nähe einer Votivpraxis führt). Am ehesten erscheint sie mit der Florentiner Memorialplastik, bzw. der ephemeren Funeralplastik verwandt<sup>43</sup> und damit auch in der Nähe einer profanen Repräsentationsplastik als ›säkularisierte‹ Votivplastik zum Zweck öffentlicher Repräsentation. Offiziell wäre die ›Repräsentationsfigur‹ damals und vermutlich auch noch heute die praktisch und doktrinal akzeptable Bestimmung, genauer gesagt: Die *Memorialplastik zur Ehrung und Erinnerung statt Verehrung und Vergegenwärtigung* dürfte am ehesten die Funktions- und Gebrauchsbestimmung gewesen sein. Dafür spricht auch der Präsentationskontext in der Marienbibliothek. Aber als Memorialplastik<sup>44</sup> wäre die Funktion auf dem Hintergrund der Florentiner Praxis ein ›posthumer Bildniskult der Verwandtschaft – nur zum Ruhme des eigenen Geschlechts‹<sup>45</sup>. Ganz abwegig erscheint das nicht, wenn hier konfessionelle Selbstbehauptung und -darstellung betrieben wurde – zum Ruhme der eigenen, wahren Religion und Konfession.

Dieser ›Luther‹ *könnte* im Sinne des ›usus historicus‹ als *memoriales* Bildwerk begriffen werden: als ehrendes Andenken des Reformators in seiner Studierstube, darin auch *pädagogisch* als exemplum des studierenden Theologen, zumal am Ort der Marienbibliothek: als exemplum, nicht sacramentum; Vorbild, nicht wirksames (Ur)bild, oder ›nur Zeiger‹, nicht ›Gezeigter‹, und daher auch nicht Realpräsenzmedium des Gezeigten. *Aber* – hätte es zur Ehrung und Erinnerung einer keroplastischen lebendgroßen Figur bedurft? Warum die Animation mit ›Haut und Haar‹, Augen und Händen? Warum die vitale Inszenierung eines lebenden Bildnisses? Vielleicht war sie *auch* eine ›Gegenbesetzung‹, eine Art ›Kontraeffigies‹ gegen die Verbrennungen Luthers in effigie im römisch-katholischen Raum.<sup>46</sup> Darin

<sup>43</sup> Vgl. ebd., 27f.

<sup>44</sup> Vgl. ebd., 28f.: im 14. Jh. in Florenz entwickelte sich der Brauch, Memorialplastiken für die Nachkommen zu fabrizieren (ursprünglich für Ritter).

<sup>45</sup> Ebd., 28.

<sup>46</sup> 1462 wurde auf Veranlassung von Pius II. Piccolomini eine Schauexekution des Sigismondo Malatesta inszeniert, indem dessen Wachs bildnis auf einem Scheiterhaufen vor St. Peter verbrannt wurde (vgl. ebd., 34). Der Gebrauch der Wachsfiguren als Exe-

entspräche sie den im 17. Jh. belegten ›unbrennbaren Lutherbildnissen‹ (Lutherus incombustus).

Wenn Ostentation und Implosion eine »Spannung« bezeichnet zwischen hier Ausstellen und Übertreiben, dort Verdichten und Zersetzen, wird damit ein mediales Oszillieren beschreibbar zwischen Erscheinen und Verschwinden, Sagbarkeit und Unsagbarkeit, Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit, Fassbarkeit und Unfassbarkeit. Dafür ist die Luthereffigies ein drastisches Beispiel: eine implosive Ostentation, die zu einer ostentativen Implosion führen kann. Schon dieses Bildding überhaupt zu *bezeichnen* führt in ein Oszillieren: Ist das ein lebendes Bild, eine Figur, eine Effigies oder ein Luther-Automat?

Erinnert man sich (von Auerbach ausgehend) an die Trias von *Figur* zwischen Allegorie und Symbol, zwischen bloßem Zeichen und magisch geladenem Symbol,<sup>47</sup> fragt sich, wozu diese Wachsfigur gehört? Sie ist, wie die Keroplastik stets, doppelt deutbar: als bloßes Duplikat, wie ein Spiegelbild, eine optische Doppelung ohne Präsenz, bloße Repräsentation also; oder als Substitut, Doppelgänger, mit eigener Präsenz, potenziell Realpräsenz.<sup>48</sup> Ist nun Luthers Wachsfigur ein kuriozes Duplikat – oder mehr ein Substitut (im Sinne von Bredekamps substitutivem Bildakt)? Oder ist sie etwas dazwischen? Hier wird der Antagonismus von Implosion und Oszillation hilfreich: Denn je nach Funktion, Gebrauch und Wahrnehmungsform wird das ›Artefakt‹ vermutlich anders bestimmt werden. Museales Relikt oder vital begehrte Reliquie, Memorialmedium oder medium salutis? Weder-noch, sondern etwas dazwischen? ›Was‹ diese Figur nun ›ist‹, lässt sich nun schwer bildontologisch oder –anthropologisch *generell* entscheiden. Es hängt an Funktion und Wahrnehmung bzw. der Medienpraxis, in die sie eingelassen ist, und die bleibt historisch variant und meistens gar nicht genau bestimmbar im Rückblick. Ob diese Figur ›nur‹ Memorialmedium ist oder mehr – oder auch weniger, hängt an Praktiken und nicht zuletzt an Deutungen (die nicht nur beschreiben, sondern betreiben, was sie deuten).

Ernst Benkard (in seiner Sammlung von Totenmasken: *Das ewige Antlitz*) beschrieb Luthers *effigies* folgendermaßen:

»Das Mannequin, angetan mit der Tracht der protestantischen Geistlichen, ist mit einem Lederriemen an die Hohe Lehne eines alten Renaissancestuhles angeschnallt,

---

kutionseffigies war nichts neues, als Luther 1521 in effigie verbrannt wurde. Zieht man die oben genannte, zur Tradition gewordene Lutherverbrennung in effigie in Betracht, könnte die Hallenser effigies auch als Gegenbesetzung dazu verständlich werden: eine Antiexekutionseffigies oder, hyperbolisch gesagt, als lebendes, möglichst *ewig* lebendes Bild des unbrennbaren Luther – als würde die Luthereffigies (wie ›Luther in Worms‹) den nicht zu brechenden Zeugen des wahren Glaubens auf ewig verkörpern.

<sup>47</sup> Vgl. CHRISTIAN KIENING/KATHARINA MERTENS FLEURY (Hg.), *Figura. Dynamiken der Zeiten und Zeichen im Mittelalter*, Würzburg 2013.

<sup>48</sup> Vgl. WALDMANN, *Die lebensgroße Wachsfigur* (s. Anm. 35), 7ff.

wodurch die sitzende Haltung ermöglicht wurde. Vor der Puppe steht ein ovaler (moderner) Tisch, auf dem ihre Arme mit den im Wachs geformten Händen (ebenfalls angeblich nach Gipsabgüssen von der Leiche gearbeitet) Platz gefunden haben. Die Rechte, leicht zur Faust geballt, liegt auf einer dicken Bibel, die Linke ruht ausgestreckt auf dem Tischtuch. Der Wachskopf ist auf einen festgestopften Balg aufgesetzt und trug ursprünglich eine Perücke, die heute durch ein Barett ersetzt ist<sup>49</sup>.

Wie auch immer man hier *beschreibt*, man kann schwer vermeiden, dabei auch etwas zu *betreiben*. Solch ein ostentatives Artefakt provoziert Deutung, die eine eigene Antwort und Dynamik entfaltet. Wie man hier deutet, zeigt daher einiges über den, *der* deutet. Auch darin kreuzen sich ›Überschuss und Mangel‹: ein Zuviel und Zuwenig – mit dem Risiko der Deutung, ebenso überschüssig wie darin mangelhaft zu werden. Die Spannung von Ostentation und Implosion betrifft auch das Deuten und Verstehen.

So bleibt auch die Luthervergegenwärtigung in dieser Figur beunruhigend mehrdeutbar. Aus einem (legendarisch aufgeladenen) Abdruck vom ›wahren Leichnam des Herrn‹, der Totenmaske, wurde eine effigies Lutheri zwecks visueller ›Realpräsenz‹, so kann man vermuten. Nicht der Auferstandene, sondern nur ein artifizieller Wiedergänger wurde der Schaulust protestantischer Pilger exponiert. Dass ausgerechnet im Barockprotestantismus diese *effigies* fabriziert wurde, ist so überraschend wie in ikonischer Kompetition und Konkurrenz zur Gegenreformation und deren Bildpolitik rekonstruierbar. Benkard hatte das bereits bemerkt:

»Wann auch immer die Panoptikumsfigur des Reformators entstanden sein mag [...] sie bleibt im Herzen des protestantischen Sachsen eine pikante Parallele zu der Heiligenverehrung der katholischen Gläubigen. Abgesehen davon, daß noch heute diesem heiligen Luther Blumensträußchen von der Bevölkerung dargebracht werden, zeigt überhaupt schon sein Dasein, daß weite Schichten nicht ohne Heroendienst auskommen werden. In dem Heiligenkult hat dieses allgemein menschliche Gefühl einen höchsten Ausdruck gefunden. Daher darf man die Panoptikumsfigur Luthers als Produkt einer psychologischen Verdrängung ansprechen<sup>50</sup>.

Von ›Verdrängung‹ (und der entsprechenden Wiederkehr) zu sprechen, ließe verständlich werden, dass hier eine vom Protestantismus verdrängte Form der Kultfigur und Bildverehrung wiederkehrt. Aber – es ist eine Figur, die keine übliche Form von Kult oder Bildverehrung zu beanspruchen scheint: Luther wird mit der Figur *nicht* als Heiliger oder Heilsvermittler

<sup>49</sup> ERNST BENKARD, Das ewige Antlitz. Eine Sammlung von Totenmasken, Berlin 1926, 67f.

<sup>50</sup> Ebd., 68. Stadtpfarrer Fritze reagierte auf Benkard mit merklichem Affekt: »Das ist einfach erlogen! Niemals ist es einem Besucher der Marienkirche eingefallen, in der Lutherfigur etwas anderes zu sehen als eine eigenartige künstlerische Rarität. [...] An Kultus und ›Verehrung‹ der Maske denkt kein Mensch« (ebd.). Wie oben bereits ausgeführt, ist das wohl kaum so eindeutig.

dargestellt, etwa betend i. S. der intercessio, sondern protestantisch ernüchert als Schreibtischarbeiter, mehr nicht.<sup>51</sup>

Erwähnenswert ist allerdings, dass der Emporenschmuck (nach 1549 fertiggestellt) der Marktkirche diese ›Pikanterie‹ noch explizit macht. Dort heißt es »Sanctus Doctor Martinus Propheta Germaniae Decesit Anno 1546. Natus Anno 1483 – Docuit 1517.« Der Tondo von Jobst Kammerer (1553) zeigt den, von dem hier als Heiligem gesprochen wird mit dem biblisch-polemischen Motto in der Umschrift: »Pestis eram vivus, Moriens ero mors tua papa«, (also ungefähr: Im Leben war ich deine Pest, im Tode werde ich Dein Tod sein, Papst, vgl. Hos 13,14 [Vg]).<sup>52</sup>



Abb. 4: Empore, Marienkirche Halle/S.: Sanctus Doctor Martinus.

Die Figur ist eine Ostentation, die zu einer ostentativen Impllosion werden kann: einem Kollaps von Distanz und Differenz bis zu ›Furcht und Zittern‹ angesichts des ›Lutherschrecks‹, der zum Erschrecken des Luthertums über sich selbst führen könnte, zum Blick in den Abgrund, wenn der lutherische Protestantismus sein verkanntes Begehren entdeckt: nach *mehr und anderem*, als die ›rechte Lehre‹ deklariert. Was lutherisch üblicherweise als Bildbegehren ›den Anderen‹ ›Altgläubigen‹ zugeschrieben wird, ist eine ›Übertragung‹ des eigenen Anderen an die anderen Anderen. Als wären solche Übertragungen ›magnetisch‹, kehren sie zurück zu denen, die hier

<sup>51</sup> Vgl. KORNMEIER, Luther in effigie (s. Anm. 7), 354f.

<sup>52</sup> Vgl. SUSAN R. BOETTCHER, Late Sixteenth-Century Lutherans. A Community of Memory?, in: MICHAEL HALVORSON/KAREN SPIERLING (Hg.), Defining Community in Early Modern Europe, Hampshire/Burlington 2008, 121–142, 138f.

etwas ›loswerden‹ wollten: So zu deuten, *betreibt* offensichtlich (gut) protestantische Selbstkritik.

Bei aller Unklarheit der Provenienz der Figur in der Marienbibliothek<sup>53</sup> wurde damit ein ›Doctor Theologiae‹ inszeniert, Luther in seiner Schreibstube; allerdings nicht der junge Luther der sog. ›reformatorischen Entdeckung‹, sondern der alte wird vorgeführt. Wie hätte es mittels der Totenmaske auch anders sein können, die doch als Kontaktreliquie zur Authentifizierung der *effigies* diente. Die Totenmaske als (legendarischer) Bildgrund des artifiziell animierten Wachsgesichts ist das Symptom eines legitimatorischen Begehrens: dass hier *wirklich* das Angesicht Luthers zu sehen sei, also das wahre und wirkliche Antlitz, *Luthers Veronika*. Oder schlichter gesagt scheint der Anspruch, der hier kommuniziert wird: Luther lebt! Im Bild als Bild.

Wohl dem, der sieht und – *nicht* glaubt, würde ich einwenden. Aber so zu sprechen, ist ein theologisches Urteil, aus der Distanz protestantischer Selbstkritik. Dass der Traum frommer Vernunft solch ein Monster gebiert, hätte Luther sich wohl kaum träumen lassen. Der Maximalsinn eines Bildes Christi war, zu *sein*, was es zeigt: die Hostie vor allem. Davon zehren auch die Bilder aller Heiligen. Sollte das etwa der Sinn der *effigies Lutheri* sein? Zu sein, was es zeigt? Eine *effigies* ist ein substitutiver Bildakt (Bredenkamp), in dem Luther nicht nur repräsentiert, sondern präsentiert wird. Die Gretchenfrage an das Bild ist dann: Wie ›realpräsent‹ ist oder sollte er sein in dieser seltsamen Gestalt? Soweit *ex post* zu vermuten, scheint die Inszenierung Luthers in ›seiner‹ Schreibstube nicht auf Verehrung gezielt zu haben, sondern auf Gedenken und Andenken, also Bedürfnisse memoriale und ikonischer Identitätspolitik des (lokalen) Luthertums zu bedienen. Hier wäre dann passend, dass nicht ›est, est, est‹ für die *effigies* gilt, sondern lediglich ein ›significat‹. Aber dafür hätte ein Gemälde Luthers gereicht. Warum also wurde das Begehren nach lebendgroßer plastischer Verkörperung bedient? Warum wurde eine körperliche Realpräsenz simuliert? Mir scheint diese Figur ein ästhetisch befremdliches Monument lutherischer Memorialkultur – auch eine monumentale Theologie<sup>54</sup> –, in der sich auf symptomatische Weise manifestiert, wie die *memoria* ein tiefes Begehren nach *mehr* als nur Repräsentation entfaltet. Wenn die *imaginative* Potenz der *memoria* bis in die Animation einer *effigies* führt, ist dies ein Lehrstück für die Genese und Wirkung eines szenisch verfassten substitutiven Bildakts.

Im Blick auf die Bildlichkeit des Bildes und seine aktuelle Bildwirkung, also als *intrinsischer* Bildakt gesehen, wirken die animierte Maske und die

<sup>53</sup> Vgl. insbesondere BIRKENMEIER, Luthers Totenmaske? (s. Anm. 7).

<sup>54</sup> Vgl. FERDINAND PIPER, Einleitung in die Monumentale Theologie. Eine Geschichte der christlichen Kunstarchäologie und Epigraphik, Gotha 1867, ND hg. v. HORST BREDEKAMP, Mittenwald 1978.



Abb. 5: Teil der Figur aus Abb. 1.



Abb. 6: Teil der Figur aus Abb. 1.

krallenartigen Hände so gespenstisch wie viele Wachsfiguren. Die legendarische Aufladung als Abdruck von Luthers ›Veronika‹, der Totenmaske, befördert diese Repulsion nur. Fast könnte man meinen, *contre cœur* würde Luther postum zum Opfer einer Bildpolitik, die gegen deren spätmittelalterlichen Vorgänger anging. Darin entfaltet das *sola scriptura* seinen Nebensinn, auch wenn es bekanntlich gegen die Vergleichgültigung von Schrift und Tradition gerichtet war. Das fromme Begehren kann Gespenster und Monster fabrizieren. Als würde mit der *effigies* ein Wiedergänger inszeniert, der aus Versehen Luthers Haupt und Hände wie abgeschlagen präsentiert, als würde hier ein Verbrecher präpariert und für die touristische Schaulust mit Entsetzen exponiert. Edgar Winds Hamburger Antrittsvorlesung über »Theios phobos«, die göttliche oder heilige Furcht, kann einem angesichts

dieser Monstrosität in den Sinn kommen.<sup>55</sup> Von solch einem Artefakt affektiv getroffen zu werden, lässt dessen Wirkungspotenzial manifest werden: Ekel, Furcht, Schrecken – jedenfalls ein  $\phi\acute{o}\beta\omicron\varsigma$ , der die Konfrontation zum Pathosereignis macht.<sup>56</sup> »Die körperliche Wirkung von Kunst verleiht ihr jene politische Wirksamkeit, die sie für Platon so bedenklich machte«<sup>57</sup>, notierte John Michael Krois (zu Wind).

Was wir sehen, blickt uns an – aber *wie*? Wie *wirkt* dieses Heldenhaupt, das wie eine Jagdtrophäe präsentiert wird? Die in Falten gezogene Stirn, zornig wirkende Falten zwischen den Brauen, bulldoggenähnlicher Ausdruck mit fleischigen Wangen, eine etwas versoffen wirkende Nase mit dem gelben Teint des Leberkranken und zu alledem noch die abgehackten Hände, auf einen zu kriechende Klauen, vor denen man sich lieber zurückzieht (und erleichtert ist, dass sie hinter dickem Glas gefangen sind). Von Gewissensnöten, Skrupeln und Verzweiflung des ›jungen‹ Luther keine Spur, auch nicht von der gern bemühten Lebensfreude des ›alten‹. Vielmehr bekommt man es hier mit der Angst zu tun, von Angesicht zu Angesicht mit einem irre blickenden Kinderschreck, einer Maske aus der Geisterbahn der Geistesgeschichte. Eine Verkörperung eines zornigen Hausvaters, der zum heroischen Über-Ich der protestantischen Familie stilisiert wird, mit dem sich Zucht und Ordnung verbreiten lassen, wenn nicht Furcht und Zittern? Wie wohl dieses Bildnis in Religions- oder Konfirmandenunterricht ›ankäme‹?

»Aller Ausdruck durch Muskelbewegung ist metaphorisch«<sup>58</sup>, erklärte Edgar Wind. Was zeigt sich dann, nolens oder volens, in diesem Ausdruck? Ein Luther als Stellvertreter des zornigen Gottes, also *des* Gottesbildes, von dem Luther gerade Abschied zu nehmen verholfen hatte? Der Ausdruckssinn dieses ›Antlitzes‹ ist widersinnig, zumindest für eine Theologie, die ›evan-

<sup>55</sup> Vgl. EDGAR WIND, Heilige Furcht und andere Schriften zum Verhältnis von Kunst und Philosophie, hg. v. JOHN M. KROIS/ROBERTO OHRT, Hamburg 2009, 41–82.

<sup>56</sup> Vgl. KORNMEIER, Luther in effigie (s. Anm. 7), 370 spricht von der »Nähe der ausgestellten Wachsfigur zum Panoptikum, die sich in den Spitznamen ›Schreckgespenst‹ und ›Lutherschreck‹ ausdrückte. Während aber im ›Schreckenskabinetts‹ der lustvolle Schauer bewusst inszeniert ist, ruft das wächserne Lutherbild den gleichen Verlust an Sinnes- und Gefühlskontrolle ungewollt hervor«.

<sup>57</sup> JOHN MICHAEL KROIS, Einleitung, in: Edgar Wind. Heilige Furcht, in: DERS., Körperbilder und Körperschemata. Aufsätze zur Verkörperungstheorie ikonischer Formen, hg. v. HORST BREDEKAMP/MARION LAUSCHKE, Berlin 2011, 25–42, 37.

<sup>58</sup> EDGAR WIND, Warburgs Begriff der Kulturwissenschaft und seine Bedeutung für die Ästhetik, in: Vierter Kongress für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft, Hamburg, 7.–9. Oktober 1930, Beilageheft zur Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft, Bd. 25, 1931, 163–179, 175; worauf J. M. Krois wiederholt hinwies (KROIS, Einleitung in: Edgar Wind. Heilige Furcht (s. Anm. 57), 37; DERS., Die Universalität der Pathosformeln. Der Leib als Symbolmedium, in: DERS., Körperbilder und Körperschemata (s. Anm. 57), 77–91, 79.

gelsonisch« zu nennen wäre und von der ›Freiheit eines Christenmenschen‹ bestimmt. Die Luthereffigies wurde im Laufe der Zeit zum Monster. Die Materialität des (eben *nicht* ›ewigen‹) Antlitzes, das Wachs, ist anfänglich zwar täuschend ähnlich, so ähnlich wie eine Moulage nur sein kann, bis dahin, dass die Gesichter präparierter Leichen (Lenin oder Mao) ihrerseits wie Wachsfiguren wirken. Nur kippt diese möglichst *lebendige* Ähnlichkeit<sup>59</sup> in eine *leichenhafte* Ähnlichkeit. Die animierte Wachsfigur wird zur Kippfigur: *Realpräsenz zum Realentzug*. Bei noch so großer Lebensechtheit und -nähe kippt es in Lebensferne und Todesnähe. Die unheimliche Lebendigkeit wird immer unheimlicher als Gegenwart eines lebenden Toten, eines Untoten. Blanchots ›leichenhafte Ähnlichkeit‹ aufzurufen, führt hier in eine Verfremdung: dass die effigies der Leiche *zu* ähnlich scheint und darum zur erschreckenden Gegenwart des Toten wird. Das Unheimliche der Lebendigkeit verselbständigt sich gespenstisch, und das mit dem Altern des Materials, dem ›Verwesen‹ und Vergilben des Artefakts um so mehr. Realpräsenz kippt in Realentzug. Und die Lutherfigur, die doch echt, lebensecht, wirken sollte (*figura vera*), Luthers *vera icon*, wird zur ›Ungestalt‹ (Groebner<sup>60</sup>). Sie kippt in eine immer noch größere Unähnlichkeit – bis »ins Widerwärtige [...]. Jede Veränderung oder Verletzung der Wachs Oberfläche wirkt durch die Nähe zu Haut und Fleisch wie eine Mißhandlung oder Verwundung eines echten menschlichen Körperteils«<sup>61</sup>, notierte Uta Kornmeier.

Die Animation war eine Form der ›Präsenzintensivierung‹<sup>62</sup> mit Übersteigerung der Ausdrucksqualität: eine ikonische Hyperbolé. Solch ein Nachleben des Entzogenen mag der Transfiguration gedient haben: Luther wieder aufleben zu lassen und zu verklären. Aber im Laufe der Zeit wurde diese ikonische Exposition ›ausVersehen‹ zur Passionsgeschichte, wenn die Eigendynamik des Materials und der Bildgeschichte zu einer ›greulichen‹ Entfremdung führte. Die Ostentation wurde zur Implosion: mehr (und anderes) und zugleich weniger (und womöglich nichts) zu sein von dem, das in ihm medialisiert wird (Kiening). Luther als stroherne Puppe – und als

<sup>59</sup> Auch ein mimetisches Begehren?

<sup>60</sup> Vgl. VALENTIN GROEBNER, *Ungestalten. Die visuelle Kultur der Gewalt im Mittelalter*, München 2003.

<sup>61</sup> KORNMEIER, *Luther in effigie* (s. Anm. 7), 345. Dieser Effekt ist auch bei Computersimulationen von Menschen bekannt als Uncanny-Valley-Effekt: Wenn eine Simulation eines Menschen der ›Realität‹ immer näher kommt, gibt es auf den letzten 10% einen Einbruch der Akzeptanz seitens der Wahrnehmenden. Wenn die Nähe besonders groß ist, aber doch noch nicht perfekt, ist die abstoßende Wirkung besonders groß. Vgl. HORST SCHUMANN/THOMAS NOCKE, *Computerbilder, Visualisierungsstrategien und Informationsdarstellung*, in: PHILIPP STOELLGER/THOMAS KLE (Hg.), *Präsenz im Entzug. Ambivalenzen des Bildes*, Tübingen 2011, 519–534, 522ff.

<sup>62</sup> Vgl. GOTTFRIED BOEHM, *Repräsentation – Präsentation – Präsenz*, in: DERS. (Hg.), *Homo Pictor*, München/Leipzig 2001, 3–13, bes. 4, 5, 8, 13.

effigies eines verleugneten Bildkultes. Was für ein Durcheinander. Luther lebt – als Toter, als Untoter. Das wäre das unfromme Entsetzen angesichts dieses Bildes. Das Nachleben Luthers wird zur ikonischen Qual ewiger Wiedergängerschaft. Derart reanimiert und exponiert zu werden in ewiger Bildstrafe – das könnte man unter ›Hölle‹ verstehen. Die effigies als ›Luther am Pranger‹, auf einem Folterstuhl auf ewig der Schaulust ausgesetzt? Dann würde diese *effigies* aus Versehen doch noch zu einer Exekutionseffigies: Luther, ›der fromme Zeiger‹ (Christi), wird zum Gezeigten, zum gespenstischen Haupt mit Gliedern. ›Hier hänge ich und kann nicht anders‹, den Touristen ausgesetzt, exponiert in ›blue velvet‹ als Relikt aus dem Jurassic Park der Geschichte frommen Begehrens. Rächt sich hier das Bild als Bild postum an seinem Kritiker?<sup>63</sup> Oder das Bildbegehren der Frömmigkeit an ihrem Verächter? Oder das Bildmedium am allzu dominanten Wort?

Fazit: ›Luther lebt‹ – als Untoter, aus Versehen. Die Ostentation implodiert – und ihre Reste vergammeln und verwesen. Anfangs war sie eine Transgression des Todes, indem der Tote reanimiert wird, refiguriert: indem man eine Lutherpuppe tanzen ließ. Aber kaum hat das fromme Begehren diese Puppe fabriziert, aufgeblasen und animiert, um sich damit zu vergnügen – fängt sie schon an, in sich zusammenzufallen. Eine leere Hülle, wie Calvinos ›Ritter, den es nicht gab: ein Luther, den es nicht gab. Die Luthereffigies führt auf eigenartige Weise ein Dilemma des Bildes vor Augen: ›noch einmal Leben‹ wollen, das Tote nicht tot sein lassen können, es nicht lassen können, im Bild als Bild zu ›reanimieren‹ und ›wie lebendig‹ vor Augen zu führen. Sie treibt auch ein Fort-Da-Spiel und produziert ein postumes Erscheinen gegen sein Verschwinden; aber irgendwie ›zuviel Leben‹ in ihrer animierten Lebendigkeit? Zuviel Schein – zuviel Sein? Aber je länger man das Ding wahrnimmt, wird aus dem Zuviel zugleich Zuwenig – in ›leichenhafter Unähnlichkeit.

### III. Holbeins zu toter Christus: Ganztod

Holbeins toter Christus erscheint auf andere Weise als Kippfigur – wie in chiasmatischem Gegenüber zur Luthereffigies. Die Luthereffigies erscheint *zu lebendig* und nicht tot genug; Holbeins toter Christus dagegen *zu tot* und nicht lebendig genug? ›Zuviel Tod – zuwenig Leben? Angesichts der Bildwirkungen, wie sie in ›Besprechungen‹ zum Ausdruck kommen, ist vorgreifend zu resümieren: Christus wirkt hier derart tot, dass sich entweder Furcht und Zittern einstellen – oder aber die Deutungen des Bildes

<sup>63</sup> Wobei zu notieren ist, dass Luther kein *Bilderfeind* war, sondern sie (den Apokryphen ähnlich) für ›gut und nützlich‹ hielt in pädagogischer und memorialer Funktion. Eben solch eine Funktion kann man hermeneutisch wohlmeinend als *intentio recta* den Fabrikanten der Luthereffigies unterstellen.



Abb. 7: Hans Holbein, Der tote Christus im Grabe, 1521.

angestrengt nach Zeichen der Wiederbelebung suchen. So sehr (mir) das Bild den Belebungsphantasien zu widerstehen scheint – so kräftig kommen diese in den Deutungen zum Zuge, um das allzu tote Bild zu beleben. Nicht nur ›der Dargestellte‹ ist so tot, sondern die Darstellungsform ist radikal, dass sich spätere darüber schockiert zeigten und nicht wenige Interpreten an der Überwindung des Todes arbeiten.

Ein Dilemma des Bildes scheint mir in der Regel, ›noch einmal Leben‹ wollen, das Tote nicht tot sein lassen können: es nicht lassen können, im Bild als Bild zu ›reanimieren‹ und ›wie lebendig‹ vor Augen zu führen.<sup>64</sup> Demgegenüber wird die Besonderheit von Holbeins totem Christus um so deutlicher. Nicht das Dargestellte, sondern das Wie der Darstellung ist ausgesprochen ungewöhnlich (nicht allein im Horizont der Ikonografie, sondern in dem der Ikonik, der genuinen Bildlichkeit des Bildes). Denn dieses Bild widersteht der ›Transfigurationstendenz‹, bzw. der Auferweckungspotenz des Bildes als Animationsmedium. Es widersteht damit sowohl dem frommen Begehren (von Auftraggebern und Rezipienten) als auch einer dem Bild *als Bild* eigenen Neigung zur Reanimation.

In gewisser Weise antizipiert Holbeins ›toter Christus‹ die Entdeckung des Gantodes, eines Todes ohne ›unsterbliche Seele‹, die vom Tod unberührt bliebe. So argumentierte im Kontext des Renaissancearistotelismus Pietro Pomponazzi in *De immortalitate animae* (1516) für die Sterblichkeit der Seele,<sup>65</sup> mit der These, dass sich bei Aristoteles *kein* Argument für eine unsterbliche, ›separat lebensfähige‹ Seele finde.<sup>66</sup> Es ist in der Aristoteles-Exegese daher mitnichten ›revolutionär‹, die sterbliche Seele mit der Materialität des Menschen als seinem Individuationsprinzip zusammen-

<sup>64</sup> Vgl. klassisch Cennino Cennini ›Libro dell'Arte‹ mit dem Ideal der Verlebendigung nach CHRISTIANE KRUSE, Fleisch werden – Fleisch malen: Malerei als ›incarnazione‹. Mediale Verfahren des Bildwerdens im Libro dell'Arte von Cennino Cennini, Zeitschrift für Kunstgeschichte 60 (2000), 305–325.

<sup>65</sup> Nicht nur gegen Pico della Mirandola, sondern auch gegen Bartolomeo Fazio und Giannozzo Manetti. Vgl. u. a. GIANNOZZO MANETTI, Über die Würde und Erhabenheit des Menschen/De dignitate et excellentia hominis, hg. v. AUGUST BUCK, Hamburg 1990, XVIIIf, 36ff.

<sup>66</sup> Vgl. ARISTOTELES, De anima, 430a.

zudenken. Das εἶδος wird individuiert durch seine Leibhaftigkeit, ohne die es nicht lebendig wäre. Erst durch den Averroismus und entsprechend bei Thomas wurde deren Unsterblichkeit aufgrund des separierbaren *nous* begründet, der impassibel bleibe. Folgt man der Linie von Aristoteles' *De anima* über Pomponazzi bis Cassirer, ist »eine abgetrennte Existenz des denkenden Teils der Seele vom leidenden«<sup>67</sup> nicht denkbar. Seele ist das Lebensprinzip des Körpers und nicht ein für sich selbst lebendes Prinzip. In dieser Lesart kann »die Individualität nicht *gegen* die Natur behauptet, sondern sie soll *aus* ihr gefolgert und erwiesen werden. Sie bildet nicht erst eine Prærogative des ›Geistes‹, sondern sie stellt den Grundcharakter des *Lebens* dar«<sup>68</sup>, wie Enno Rudolph zeigte.

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

Allerdings ist die ›leichenhafte Ähnlichkeit‹ des Gezeigten hier eine grundsätzlich andere als die bei der ›verwesend lebendigen‹ Luthereffigies. Mag bei ihr Verlebendigung prätendiert sein, wirkt sie auf *unheimliche* Weise lebendig, aus Versehen in gespenstischer Ähnlichkeit. Bei Holbein hingegen scheint der Tote als *so* tot vor Augen geführt zu werden, dass jede Hoffnung auf einen Riss oder Spalt dieser Immanenz vergeblich bleibt, in schockierender Ähnlichkeit. Während Luther lebt als Untoter und daher Ekel provozieren mag oder Angst vor diesem Luthergespenst, verhält es sich bei Holbein anders: Christus ist und bleibt tot. Die Angst oder zu-

<sup>67</sup> ENNO RUDOLPH, *Theologie – diesseits des Dogmas. Studien zur Systematischen Theologie, Religionsphilosophie und Ethik*, Tübingen 1994, 69ff., 216ff. Die Freiheit des Menschen dann aber wie Pomponazzi nicht als Freiheit vom Körper, sondern *von göttlichen nous* zu feiern (ebd., 219), scheint weder nötig noch wünschenswert. Denn – umgekehrt – besteht die Freiheit *des nous* in seiner Leiblichkeit. Daher ist genauso unnötig, von ›fatalistischer Selbstaufgabe‹ zu sprechen, wenn man meint, daß »nur ein Gott uns retten« könne (Rudolph gegen Heidegger, vgl. ebd., 223).

<sup>68</sup> So ERNST CASSIRER, *Individuum und Kosmos in der Philosophie der Renaissance*, Darmstadt 1987, 148 – zu Pomponazzi.

mindest Unruhe, die hier aufkommen mag, ist eine andere. Theologisch formuliert: Das Grab ist voll – ist dann der Glaube leer?<sup>69</sup>

Dieser gemalte Tote ist nicht nur Duplikat, nicht nur Repräsentation, nicht bloß Zeichen, sondern von unheimlicher Präsenz in der Absenz von Leben wie Auferweckung. Auch dieses Bild ist ein *substitutiver* Bildakt – aber auf ganz andere Weise als die Luthereffigies mehr als das. Zwischen Sein und Zeigen wird hier das Irrepräsentable präsent und das Undenkbare vor Augen geführt – und in den Augen mancher derart performant, dass sich der Betrachter plötzlich selber im Grab vorfindet, in unheimlicher Zweisamkeit mit dem Toten. Die ›compassio‹ der Betrachter (vor dem Bild) wird zur schockierten Totengemeinschaft. Diese Translokation ›ins Bild hinein‹ führt nicht in Trost oder Auferweckung, sondern hält im Grab fest: eine Immersion der Gruft. Die leichenhafte Ähnlichkeit führt in eine ähnliche Leichenhaftigkeit des Betrachters mit seinem kommenden Tod. Die Ostentation des toten Christus ist *auch* implisiv, aber anders als bei der Luthereffigies: Dort konnte einem das lutherische Hören und Sehen vergehen, so dass sich ›zum reformiert Werden‹ die Bildkritik regt; hier aber kann die große Heilsökonomie implodieren, auf dass einem Glauben und Hoffen vergehen. Das lässt sich ansatzweise an der Deutungsgeschichte dieses Bildes zeigen.

1. *Im Anfang alles in Ordnung?* Vorausgesetzt sei hier (mit Christian Müller<sup>70</sup>), dass dieses Bild wahrscheinlich für die Amerbach-Grabkapelle in der Basler Kartause vorgesehen war. Geplant wurde diese Neugestaltung der Grablege 1519, und im Gefolge dessen entstand 1521 Holbeins Gemälde. Das (Schrift)Epitaph der Grablege, zu dem Holbeins Bild in den Maßen auffällig gut passt, wurde erst 1544 ausgeführt. Holbeins Gemälde wurde dann vermutlich wegen der Reformation im Licht des Basler Bildersturm 1529 nicht mehr angebracht, sondern blieb unausgestellt in der Sammlung des Auftraggebers.<sup>71</sup> Der Auftrag wie das Gemälde und seine Funktion von

<sup>69</sup> Vgl. INGOLF U. DALFERTH, Volles Grab, leerer Glaube?, Zeitschrift für Theologie und Kirche 95 (1998), 379–409; JULIA KRISTEVA, Holbeins ›Der Leichnam Christi im Grabe‹, in: DIES., Schwarze Sonne. Depression und Melancholie, Frankfurt a. M. 2007, 113–148, 117f: »Die ungeschminkte Darstellung des menschlichen Todes, die nahezu anatomische Entblößung des Leichnams flößen Betrachtern angesichts des Todes Gottes, der hier von unserem eigenen Tod nicht zu unterscheiden ist, eine unerträgliche Angst ein – so fern ist die geringste Aussicht auf Transzendenz.«. Vgl. engl. JULIA KRISTEVA, Holbein's dead christ, in: MICHEL FEHER, Fragments for a history of the human body, Part One, New York 1989, 238–269.

<sup>70</sup> Vgl. CHRISTIAN MÜLLER, Holbeins Gemälde »Der Leichnam Christi im Grabe« und die Grabkapelle der Familie Amerbach in der Basler Kartause, Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 58 (2001), 279–289.

<sup>71</sup> Vgl. JOCHEN SANDER, Hans Holbein d. J. Tafelmaler in Basel 1515–1532, München 2005, 136 führt aus, dass das ehemals 1521 datierte Gemälde nach einigen Überarbeitungen von Holbein zu »MDXXII« korrigiert und später wieder zu »MDXXI«

1519(–22) standen im Rückblick von 1544 im dann so genannten ›altgläubigen‹ Kontext und galten ex post dann als unpassend oder überholt. Im ›vorreformatorischen‹ Kontext der Konzeption der Grabkapelle evozierte die Darstellung des toten Christus das Undargestellte der Auferweckung mit gläubiger Selbstverständlichkeit und damit auch eine entsprechende Hoffnung und Gewissheit (?) für die Verstorbenen, wenn Bonifacius Amerbach dieses Epitaph-Gemälde für das Grab seines jüngst an der Pest verstorbenen Bruders Bruno und seine Eltern in Auftrag gab. Trost, Glaubensgewissheit und Hoffnung auf ein ewiges Leben kraft der Teilhabe an Christi Auferweckung mag ein erhoffter oder sogar fraglos unterstellter Bildbetrachtungseffekt gewesen sein. Selbst Christian Müller meinte: »So liessen sich die Wunden Christi, vor allem die Nagelwunde an der nach vorne aus der Nische herausragenden Hand, aber auch die Füße, in Andachtsübungen betrachten und verehren.«<sup>72</sup>

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

Im Blick auf Holbeins ›Todesbilder‹ sprach Konrad Hoffmann von »Holbeins ›Implosion‹ des Todes in die Lebenswirklichkeit«<sup>73</sup>. Trifft das auf andere Weise nicht auch den ›toten Christus‹, der derart drastisch ›auf's Auge

---

abgewandelt wurde. Lange war die Frage der Funktion des Bildes strittig. Vorschläge wie die einer Nutzung als Predella oder im Zusammenhang mit einer Heiliggrabnische konnten nicht plausibilisiert werden. Die Klärung brachte der Hinweis auf die Familiengrablege der Amerbach im Kleinen Kreuzgang der Klein-Baseler Kartause. Das dafür dort seit 1519 geplante Epitaph wurde 1544 ausgeführt und korrespondiert mit seinen Maßen 121 x 233 cm mit Holbeins Tafel (vgl. ebd., 136, 138).

<sup>72</sup> MÜLLER, Holbeins Gemälde (s. Anm. 70), 284.

<sup>73</sup> KONRAD HOFFMANN, Holbeins ›Todesbilder‹. Laienfrömmigkeit im Todesbild der Vor- und Frühreformation, in: KLAUS SCHREINER (Hg.), Laienfrömmigkeit im späten Mittelalter. Formen, Funktionen, politisch-soziale Zusammenhänge, München 1992, 263–282, 271.

geht, dass einem Trost, Glaube und Hoffnung vergehen? Könnte es sein, dass das Bild (zumindest *auch* deswegen) nicht als Epitaph Verwendung fand, weil Amerbach darin *zuviel* Tod und *zuwenig* Leben finden konnte? Wäre die fromme Meditation dieses Bildes so tröstlich gewesen, wie vom Auftraggeber gewünscht für die vorgesehene Funktion?

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

»Es war, als zeigte sein erregtes Gesicht Spuren jenes Entsetzens, das ich meist in den ersten Augenblicken eines epileptischen Anfalles bei ihm wahrnahm. Ein wunderbares Werk, das auf Fedja einen solchen Eindruck machte, daß er Holbein für einen hervorragenden Künstler und Dichter erklärte«<sup>74</sup>.

Dostojewski ließ dann im *Idiot* Ippolit mit vermutlich indirekt eigener Stimme sagen:<sup>75</sup>

»Man kann hier den Gedanken nicht von sich weisen, daß, wenn der Tod so furchtbar ist und die Naturgesetze eine solche Macht haben, es wohl unmöglich ist, das alles zu überwinden! Wie konnte man es überwinden, wenn selbst derjenige, der bei seinen Lebzeiten die Natur überwand und dem sie gehorchte, sie jetzt nicht zu besiegen vermochte?«<sup>76</sup>

Dostojewski sah hier einen *ganz* und *gar* Toten<sup>77</sup> – toter geht nicht und tot bleibt tot. Fürst Myschkins Ausruf im *Idiot* ist entsprechend drastisch: »Die-

<sup>74</sup> Nach HEINRICH KLOTZ, Hans Holbein d.J., Christus im Grabe, Stuttgart 1968, 10.

<sup>75</sup> Dieser Rückschluss von einer Stimme einer Romanfigur auf den empirischen Autor ist sc. hermeneutisch fahrlässig – aber vielleicht vorübergehend zumindest möglich, wenn man um die Fahrlässigkeit weiß.

<sup>76</sup> KLOTZ, Hans Holbein (s. Anm. 74), 10.

<sup>77</sup> Vgl. FJODOR DOSTOJEWSKI, Der Idiot, übersetzt von S. GEIER, Frankfurt a. M. 1998, 591ff.: »Auf dem Bild ist Christus dargestellt, unmittelbar nach der Kreuzabnahme. Mir kommt es so vor, als ob die Maler es sich zur Gewohnheit gemacht hätten, Christus sowohl am Kreuz als auch nach der Kreuzabnahme immer noch mit dem Schein außerordentlicher Schönheit auf seinem Antlitz darzustellen; diese Schönheit wollen sie ihm sogar bei den furchtbarsten Qualen erhalten. Auf Rogoschins Bild jedoch kann von Schönheit nicht die Rede sein; es ist die genaue Abbildung des Leichnams eines Menschen, der schon vor der Kreuzigung unendliche Qualen ausgestanden hat, die Wunde, die Marter, die Schläge der Wachen, die Schläge des Volkes, als Er das Kreuz trug und unter dem Kreuz zusammenbrach, und am Ende die Kreuzigung und das Leiden am Kreuz, mindestens sechs Stunden lang (nach meiner Rechnung wenigstens). Freilich, es ist das Antlitz eines Menschen unmittelbar nach der Kreuzabnahme, das heißt, in ihm ist noch sehr viel Leben und Wärme; noch ist nichts erstarrt, so daß

ses Bild! Vor diesem Bild kann manchem der Glaube verlorengehen!«<sup>78</sup> Das Argument dahinter scheint schlicht zu sein: Wenn er ganz tot war, wie konnte er dann auferstehen? Wenn das Grab voll war, ist der Auferstehungsglaube leer. In dieser Tradition sprach Wilhelm Waetzoldt von einem »Kadaver«; Ulrich Christoffel sah in dem Bild das »Bekenntnis eines Ungläubigen«<sup>79</sup>. Und Heinrich Klotz resümierte: »Die Wirklichkeit des Todes,

---

aus dem Gesicht des Toten sogar das Leiden noch nicht gewichen ist, gerade so, als fühle er immer noch (das hat der Künstler sehr gut eingefangen); dafür aber hat er das Gesicht nicht im geringsten geschont; hier ist nichts als Natur, und wahrlich, so muß der Leichnam eines Menschen, wer er auch sei, aussehen, nach solchen Qualen. Ich weiß, daß die christliche Kirche schon in den ersten Jahrhunderten festgesetzt hat, daß Christus nicht sinnbildlich, sondern real gelitten habe, und daß infolgedessen sein Leib am Kreuz dem Naturgesetz gänzlich und absolut unterworfen gewesen sei. Auf dem Bild ist dieses Gesicht durch die Schläge furchtbar entstellt, verquollen, mit unheimlich geschwollenen, nässenden Blutergüssen, die Augen offen, die Pupillen gebrochen, das deutlich sichtbare Weiß im Auge schimmert in leblosem, glasigem Glanz. Aber seltsam, beim Anblick dieses Leichnams eines gemarterten Menschen taucht eine ganz besondere und interessante Frage auf: Wenn einen solchen Leichnam (und genauso muß er ausgesehen haben) alle seine Jünger, seine wichtigsten späteren Apostel, gesehen haben, wenn ihn die Frauen, die ihm folgten und unter dem Kreuze standen, gesehen haben, alle, die an Ihn glaubten und Ihn liebten – wie konnten sie angesichts eines solchen Leichnams glauben, daß dieser Märtyrer auferstehen wird? Hier drängt sich unwillkürlich die Frage auf: Wenn der Tod so schrecklich und die Naturgesetze so allmächtig sind – wie können sie überwunden werden? Wie will man sie überwinden, wenn nicht einmal jener sie besiegt hat, der während seines Lebens die Natur besiegte, dem die Natur sich unterwarf, der gerufen hatte: ›Talitha, humni!‹, worauf das Mägdlein erwachte, und ›Lazarus, komm heraus!‹, worauf der Tote herauskam? Beim Anblick dieses Gemäldes erscheint die Natur in Gestalt eines riesigen, unerbittlichen und stummen Tieres oder richtiger, viel richtiger, wenn auch befremdlich ausgedrückt, als eine gigantische Maschine moderner Konstruktion, die ein großes und unschätzbbares Wesen sinnlos ergriffen, zerschmettert und verschlungen hat, dumpf und gefühllos – ein Wesen, das die ganze Natur samt allen ihren Gesetzen, die ganze Erde, die vielleicht einzig und allein geschaffen wurde, um das Kommen dieses Wesens zu ermöglichen, aufwiegt! In diesem Gemälde scheint in der Tat die Vorstellung von der finsternen scham- und sinnlosen unendlichen Kraft, der alles unterworfen ist, zum Ausdruck zu kommen und sich dem Betrachter unbemerkt mitzuteilen. Diese Menschen, die den Toten umgaben, von denen kein einziger auf diesem Gemälde zu sehen ist, mußten an jenem Abend, der mit einem Schlag alle ihre Hoffnungen und beinahe ihren Glauben zerschmetterte, einen furchtbaren Schmerz und eine unbeschreibliche Verwirrung empfunden haben. Sie mußten in der grauenhaftesten Angst jeder seines Weges gehen, wenn auch jeder in seiner Seele eine gewaltige Idee mitnahm, die ihm nie mehr genommen werden konnte. Und wenn ihr Meister selbst am Tage vor der Kreuzigung sein eigenes Bild gesehen hätte, wäre er wohl auf das Kreuz gestiegen und so gestorben, wie es geschehen ist? Auch diese Frage erscheint wie von selbst, wenn man das Gemälde betrachtet.«

<sup>78</sup> Ebd., 316.

<sup>79</sup> Ebd.

die bedingungslos alle Anzeichen irdischen Sterbens unmittelbar im Bilde vor Augens stellt, hat die Hoffnung auf eine Auferstehung Christi als unmöglich erscheinen lassen<sup>80</sup>. Nur zehrt – theologisch formuliert – dieses Argument von der Voraussetzung, Auferstehung heiße schlicht physische Wiederbelebung eines Toten. Das ist für das frühe Christentum sicher nicht die leitende Vorstellung von Auferstehung gewesen. Es setzt vielmehr eine schon neuzeitliche Auffassung von Auferstehung voraus als physischer Wiederbelebung des Kadavers – in Widerstand gegen die Naturwissenschaften und deren Kritik an solchen ›Gesetzwidrigkeiten‹.<sup>81</sup>

3. *Atheistische Beruhigung?* Der dargestellte Ganztod und die beunruhigende Lakonik der Darstellung können daher für ähnlich (spät)neuzeitliche Betrachter auch als heldenhaft gewagter Anfang eines modernen Atheismus gelten. Die Suspension der Heilsökonomie findet dann hier die Bestätigung einer ›Unheilsgewissheit‹ oder der Gewissheit, dass kein Heil sei. Dann wird der Ganztote zur *Beruhigung* und Bestätigung des Wissenschaftsglaubens, dass die Naturgesetze allein gelten und alles Weitere absurd sei. Auch so kommt das Bild wieder in Ordnung, nur in eine andere. Und das Implosive der Ostentation verschwindet in der Bestätigung eines allzu menschlichen Vorurteils. Das kann mit einem religionskritischen Blick einher gehen, dem der ganz und gar Tote nur eine Befriedigung der negativen Vorbehalte wäre.<sup>82</sup>

4. *Theologisch gesehen: Ganztod.* In der Theologie seit der Aufklärung ist die Frage nach der Endgültigkeit von Christi Tod seit Reimarus und David Friedrich Strauß immer wieder erörtert worden: Das Grab war voll und deswegen der Glaube an die Auferstehung leer. Die jüngste Reprise in den 90er Jahren war die *causa Lüdemann* (dem Göttinger Neutestamentler), der entsprechend die Auferstehung bestritt.<sup>83</sup> Andere, wie Ingolf Dalferth, argumentierten, dass ein volles Grab, also die physische Verwesung, mitnichten das Auferstehungsbekenntnis widerlege.<sup>84</sup> Denn deren Pointe sei nicht eine Naturgesetzwidrigkeit, sondern anders gelagert. Seit Carl Stange<sup>85</sup>

<sup>80</sup> Ebd.

<sup>81</sup> Man könnte das Bild aber ironisch invertieren, wenn man nicht beim präreflexiven und unsprachlichen Horror stehenbleiben will – damit wäre eine Perspektive christlicher Redevollzüge gewonnen, die fröhlich-ironisch kommuniziert. Vgl. die ›schwermütige‹ Variante bei SØREN KIERKEGAARD, Über den Begriff der Ironie mit ständiger Rücksicht auf Sokrates, hg. v. EMANUEL HIRSCH/HAYO GERDES, Gütersloh 1984.

<sup>82</sup> Vgl. HANS BLUMENBERG, Matthäuspasion, Frankfurt a. M. 1988. Können analog Karfreitagspredigten als Parallelgeschichten verstanden werden?

<sup>83</sup> Vgl. GERD LÜDEMANN, Die Auferweckung Jesu von den Toten. Ursprung und Geschichte einer Selbsttäuschung, Lüneburg 2002.

<sup>84</sup> Vgl. DALFERTH, Volles Grab, leerer Glaube (s. Anm. 69).

<sup>85</sup> Vgl. CARL STANGE, Die Unsterblichkeit der Seele, Zeitschrift für Systematische Theologie und Religionsphilosophie 2 (1925), 431–463; DERS., Die Unsterblichkeit

wird unter Rekurs auf Martin Luther in der protestantischen Theologie vom ›Ganztod‹ Christi gesprochen, d. h. Christus ist am Kreuz ›wirklich und ganz und gar‹ gestorben, ohne dass ein unsterblicher, diviner Rest in ihm lebendig blieb (auch keine unsterbliche Seele). Diese Diskussion um den Ganztod – wird in Holbeins Bild antizipiert und deren Konsequenz vor Augen gemalt, dass der Leichnam Jesu in Verwesung übergeht und verwest ist. Für Dostojewski konnte das derart entsetzlich wirken, weil dann eine Auferstehung als physische Wiederbelebung dieses Leichnams unmöglich wird. Drastisch wird das in der sich bereits grünlich verfärbenden Hand: der Drastik der Verwesung.<sup>86</sup>

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

---

der Seele. Vorlesung, Gütersloh 1925; DERS., Zur Auslegung der Aussagen Luthers über die Unsterblichkeit der Seele, Zeitschrift für Systematische Theologie und Religionsphilosophie 3 (1926), 735–784; DERS., Das Ende aller Dinge. Die christliche Hoffnung, ihr Grund und ihr Ziel, Gütersloh 1930; DERS., Die christliche Lehre vom ewigen Leben, Zeitschrift für Systematische Theologie und Religionsphilosophie 9 (1932), 250–276; DERS., Die christliche Vorstellung vom jüngsten Gericht, Zeitschrift für Systematische Theologie und Religionsphilosophie 9 (1932), 441–456; DERS., Luthers Gedanken über Tod, Gericht und ewiges Leben, Zeitschrift für Systematische Theologie und Religionsphilosophie 10 (1933), 490–513; DERS., Das Problem der Unsterblichkeit der Seele, Zeitschrift für Systematische Theologie und Religionsphilosophie 11 (1934), 108–125. Vgl. dagegen PAUL ALTHAUS, Die Unsterblichkeit der Seele bei Luther, Zeitschrift für Systematische Theologie und Religionsphilosophie 3 (1926), 725–734; DERS., Unsterblichkeit und ewiges Sterben bei Luther. Zur Auseinandersetzung mit Carl Stange, Gütersloh 1930; DERS., Die letzten Dinge. Lehrbuch der Eschatologie, Gütersloh 1949.

<sup>86</sup> Vgl. KLOTZ, Hans Holbein (s. Anm. 74), 14.

lebensweltliche Bildwerke der Verkörperung wären theologisch anerkannt: der Pfarrer als Verkörperung protestantischer Lebensform, oder die Gemeinschaft der Heiligen als Auferweckungsleib Christi, mit ihm als Haupt. – Aber das Bild als Bild, gar als supplementärer Auferweckungsleib?

Die Überlegung hat einen Effekt im Blick auf Holbeins ›toten Christus: ist und bleibt der allein im Grabe, oder ist er im Bild als Bild bereits ›irgendwie‹ auferweckt? Jedenfalls ist er nicht im Grabe geblieben, sondern hängt in Basel im Museum, in bester Beleuchtung. Weniger wörtlich genommen ist das die Frage nach der ästhetischen Differenz, mit der hier kein Toter vor Augen steht, sondern ein Bild – und damit ein Toter im Bild, der als Bild nicht nur tot oder nur ganztot ist.

5. *Ästhetische Implosion der üblichen Ostentation.* Ikonografisch wäre üblich gewesen, dem toten Christus trauernde Identifikations- oder Assistenzfiguren beizugeben, die dem Betrachter als *exempla* der *compassio* dienen können.<sup>87</sup> Üblich wären auch Hinweise auf seine divine Bedeutung, die den Tod als überwindbar wirken lassen. Jedoch, so meinte Klotz:

»Holbein hat diese Tradition verneint. Der Leichnam ist in doppelter Weise von Welt und Leben getrennt, räumlich isoliert in seiner Grabnische, zeitlich in der zukunftslosen Abgeschlossenheit des naturhaften Todes. Der durch die Kunst geschaffene Leib soll der wirklichen Welt des menschlichen Körpers angehören, wie auch diese enge Grabnische als ein den realen Raum fortsetzender Raum erscheinen soll«<sup>88</sup>.

Deswegen sei es »ein umstürzendes, einzigartiges Werk«<sup>89</sup>. Tot bleibt tot – wiederholen, zurück ins Leben, geht nicht. So der sich einstellende Eindruck. Das ist die Härte und Widerständigkeit des Bildes: den physischen Tod vor Augen zu malen. Es zeigt einen ›wirklich ganz und gar‹ Toten, es zeigt die Konsequenz der Verwesung und gibt keinen Grund zu weitergehenden Hoffnungen.

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

<sup>87</sup> Vgl. ebd., 14.

<sup>88</sup> Ebd., 13.

<sup>89</sup> Ebd., 16.

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

6. *Oszillieren der Deutung*. Manche Deutungen wollen verständlicherweise unbedingt wieder aus dem Dunkel der Grabkammer heraus. Sie halten den Ganztod nicht aus und werden ostentativ transfigurativ – so meine hermeneutische Hypothese. Julia Kristeva notierte: »Jesu Tod sehen ist also eine Weise, ihm Sinn zu verleihen, ihn dem Leben zurückzugeben. Im Baseler Grab jedoch ist der Leichnam Christi allein.«<sup>90</sup> Aber er bleibt nicht allein, wenn er von Späteren gesehen oder gar gedeutet wird.

Jochen Sander zum Beispiel ist sicher ein Meisterdeuter Holbeins und entfaltet überaus solide den derzeitigen Forschungsstand zum »toten Christus im Grab«. <sup>91</sup> Die ewig wiederkehrende Frage ist auch bei Sander, ob es in diesem Bild »Hinweise auf eine rätselhafte Belebung des Toten«<sup>92</sup> gibt. Aber die Frage scheint rhetorisch, denn er *selber* sucht vehement nach »Hinweisen auf eine geheimnisvolle Belebung dieses Toten«<sup>93</sup>, infolge derer dem Bild eine künftige Zeit sich eröffnet, sc. auf die Auferstehung hin. Sander formuliert das wie folgt:

»Das Haupt scheint sich sacht zur Seite zu bewegen, der Brustkorb zu heben. Während der ausgestreckte Mittelfinger der Rechten wie tastend das Leichentuch nach vorne zusammenschiebt, ist die Beinmuskulatur angespannt. Auch wenn Kopf, Hände und Füße grünlich verfärbt sind, gewinnt der Körper – nicht zuletzt durch die Farbgestaltung seiner Umgebung – eine eher an einen Lebenden als an einen Toten erinnernde Hautfarbe«<sup>94</sup>.

Leuchtet das ein? Sind Farbgebung und Körperspannung plausible Indizien für die Wiederbelebung?<sup>95</sup>

<sup>90</sup> KRISTEVA, Holbeins »Der Leichnam Christi im Grab« (s. Anm. 69), 147.

<sup>91</sup> Das Bild weist aufgrund der Darstellung der Grabnische das ungewöhnliche Querformat 33,7 x 207cm auf. Die Datierung auf 1521 ist ursprünglich. Vgl. SANDER, Hans Holbein (s. Anm. 71), 132–141.

<sup>92</sup> Ebd., 132.

<sup>93</sup> Ebd., 139.

<sup>94</sup> Ebd.

<sup>95</sup> Nur am Rande: Wäre Auferweckung die Wiederbelebung eines Leichnams, hätte sie religiös wenig zu bedeuten. Das können Mediziner besser. Und dass ein Verwesender wiederbelebt wird, ist biblisch längst bekannt: Lazarus, gestorben an einer »Krankheit zum Tode«, »stinkt schon«, als Jesus ihn wiederbelebt (vgl. Joh 11). Das mag als

Gegenläufig deutet beispielsweise Kristin Marek: »So kalt, leblos und hart wie der Marmor der Grabnische ist auch der Körper, den sie birgt – beides tote Materie, der auch der Maler nicht mehr zu Hilfe kommen kann«<sup>96</sup>. Es sei in Inversion der Paragone von Malerei und Skulptur darum gegangen: »Möglichst lebendig das Tote darstellen heißt, die Leblosigkeit heraus- und auszustellen.«<sup>97</sup> Zwar wird damit die Darstellungsaufgabe nicht durch frommes Begehren oder gläubige Hoffnung überformt; aber das Bild wird zum Mittel einer Medienkompetition, die nicht Totes möglichst lebendig, aber doch möglichst lebendig Totes darstellen wolle. Die *Lebendigkeit* der Darstellung regiert auch hier, wenn auch nicht im Dargestellten, sondern



Abb. 8: Detail aus Abb. 7.



Abb. 9: Detail aus Abb. 7.

Vorform der Auferweckung durchgehen. Aber auch ein Wiederbelebter muss wieder sterben. Insofern könnte von Todesüberwindung hier nur vorübergehend die Rede sein. Das Auferweckungsbekenntnis muss etwas anderes im Sinn haben.

<sup>96</sup> KRISTIN MAREK, Der Leichnam als Bild – der Leichnam im Bild. »Der Leichnam Christi im Grabe« von Hans Holbein d.J. und seine modernen Derivate, in: DIES./ THOMAS H. MACHO (Hg.), Die neue Sichtbarkeit des Todes, München 2007, 308.

<sup>97</sup> Ebd., 307.



Abb. 10: Detail aus Abb. 7.



Abb. 11: Detail aus Abb. 7.

in der Darstellungform (oder sollte ›nur‹ Lebensechtheit oder Lebensnähe gemeint sein?).

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

»Vielleicht steht die übernatürliche Beleuchtung des Körpers Christi – das Licht fällt von oben ein – mit der Idee der Auferstehung in Zusammenhang. [...] Dieses Thema fügt sich gut zur Vorstellung eines Epitaphs, auf dem die Verstorbenen Familienmitglieder Amerbachs genannt werden. Mit ihrem Gedächtnis ist auch die Hoffnung auf Anteilnahme am Erlösungswerk Christi verbunden. Doch nicht allein diese Hoffnung wird in der Darstellung Christi greifbar. Was Amerbach zur Errichtung des Epitaphs bewog, war die Erfahrung des Todes, der Verlust seines Bruders Bruno. Holbeins toter Christus konnte Trost spenden durch die Verheissung der Auferstehung und das Versprechen einer jenseitigen Schönheit, mit welcher der durch das Leiden entstellte, hässliche Körper überwunden wurde. Die Wiedergabe eines gerade gestorbenen Menschen, dessen Augen noch geöffnet sind, forderte den Betrachter in besonderer Weise zum Mitleiden auf und berührte ihn emotional.«<sup>98</sup>

<sup>98</sup> MÜLLER, Holbeins Gemälde (s. Anm. 70), 285.

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

Wenn im Bild solche Anzeichen des Künftigen gesehen werden – woran liegt das? An Indizien im Bild, oder vor allem an der Erwartung der Betrachter, an den tradierten Sehgewohnheiten, frommen Wünschen oder aber an der ikonischen Energie des Bildes und seiner klaustrophobischen Inszenierung – einen Ausweg aus der Grabnische suchen zu lassen? Man kann Indizien suchen und finden und so deuten, aber in dieser Deutung kommt eine Erwartung zum Tragen, die den Blick lenkt. Was wir sehen, blickt uns *so* an, wie wir es sehen *wollen*? Wann wird die Deutung gewaltsam – oder wann fängt sie an, ihr eigenes Begehren zu betreiben und uns so sehen zu machen, wie gewünscht oder geglaubt? Auch die Deutungsmacht der *Bilddeutung* kann sehen lassen, sehen machen, so sehen machen, wie geglaubt, auf dass die Adressaten glauben gemacht werden, es wäre so. Denn die hermeneutische Differenz von Bild und Deutung, von Deutungsmacht des Bildes und der seiner Deutungen, ist stets eine *Deutungsdifferenz* mit dem Potenzial zu Deutungsmachtkonflikten.

Ich würde erheblich länger zögern, hier das Gewohnte und Geglaubte »wiederzufinden«. Denn man liefe Gefahr, nur *wiedererkennend* zu sehen. Auch wenn man das »sehende Sehen« im Unterschied dazu aufruft (oder als unmöglich kritisiert), scheint mir hermeneutisch wie phänomenologisch anspruchsvoller, die Alterität des Bildes, genauer: seine Fremdheit zu forcieren: im *nicht wiedererkennenden* Sehen. Dann kann man auch anders zu deuten vorziehen: Das Bild in sich ist zunächst schockierend *eindeutig*, auf den wiederholten Blick hin vielleicht *ambivalent*. Dieses Oszillieren von Schock und Ambivalenz wird verdrängt, wenn es doch wieder eindeutig kraft der Deutung zu einer Erwartungsbefriedigung wird, in der der Augenblick der Auferweckung herbeigesehen wird. Furcht und Zittern angesichts des Ganztoten – sind nicht lang durchzuhalten,<sup>99</sup> vielleicht weil die Konfrontation mit der eigenen Endlichkeit ein »visueller« Leichenschock ist.<sup>100</sup>

Max Imdahls Deutung gelingt es in besonderer Weise, die Ambivalenz des in der Grabkammer liegenden Christus auf kluge Weise zu wahren:

»Womöglich konnte und sollte Holbeins Gemälde durch die suggerierte Gegenwart eines wirklichen Toten eine schon konventionell gewordene Andachts- oder auch Me-

<sup>99</sup> Vgl. KRISTEVA, Holbeins »Der Leichnam Christi im Grabe« (s. Anm. 69), 120: »Läßt Holbein uns im Stich, wie Christus sich einen Augenblick lang im Stich gelassen fühlte, oder fordert er uns, ganz im Gegenteil, auf, das Grab Christi zu beleben, an diesem gemalten Tod zu partizipieren und ihn also in unser eigenes Leben einzubeziehen?«.

<sup>100</sup> Vgl. HERMANN SCHMITZ, Der Leichenschock, in: NORBERT STEFANELLI (Hg.), Körper ohne Leben. Begegnung und Umgang mit Toten, Wien 1998, 891–898.

ditionshaltung gegenüber dem vertrauten Typus eines sogenannten Heiligen Grabes erschüttern und in eine neue Form nachdenklicher Betrachtung überführen, in eine Meditation durch Konsternation oder gar in ein Verhalten in Andacht und Entsetzen in einem. Vielleicht war der Anspruch des Bildes auf diese neue Verhaltensleistung eine Überforderung der Gläubigen, eine Überschreitung des Zumutbaren<sup>101</sup>.

Man könnte den Eindruck gewinnen, im Deuten komme vor allem die Perspektive des Deutenden zum Ausdruck – bei Imdahl daher eine »neue Form nachdenklicher Betrachtung« des Bildes.

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



Abb. 12: Detail aus Abb. 7.

<sup>101</sup> MAX IMDAHL, Hans Holbeins »Darmstädter Madonna«. Andachtsbild und Ereignisbild, in: DERS. (Hg.), *Wie eindeutig ist ein Kunstwerk?*, Köln 1986, 9–39, 38.



Abb. 13: Detail aus Abb. 7.

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

Aber in der unterste rechte Ecke zeigt sich noch mehr. Es *zeigt sich* etwas, nicht dass es gezeigt würde. Nur, was zeigt sich da? ›Was nun folgt ist reine Spekulation‹.<sup>102</sup> Solche Spekulation überschreitet die Grenzen methodisch-kontrollierter Interpretation – und das kann man ›Deutung‹ im engeren Sinne nennen (transmethodisch, aber keineswegs regellos, geschweige denn sinnlos oder willkürlich). Zunächst ist eine selbstkritische Bemerkung nötig: Ich vermute, für Kunstwissenschaftler und streng methodisch verfahrenende Historiker ebenso wie für materialtechnisch geschulte Restauratoren und Gutachter würde sich in der rechten unteren Ecke lediglich eine ›Störung‹ zeigen, ein Schaden des Bildes, für Restauratoren daher ein möglicher Ausbesserungsbedarf. Beide würden diese Ecke weder als Symbol noch als Symptom deuten, sondern mit historischem oder technischem Blick beurteilen als Defekt. Was tut man und mit welchem

<sup>102</sup> Freud beginnt das vierte Kapitel von *Jenseits des Lustprinzips* mit dem Bekenntnis: »Was nun folgt, ist Spekulation, oft weitausholende Spekulation, die ein jeder nach seiner besonderen Einstellung würdigen oder vernachlässigen wird. Im weiteren ein Versuch zur konsequenten Ausbeutung einer Idee, aus Neugierde, wohin dies führen wird.« (SIGMUND FREUD, Studienausgabe. Bd. III, Frankfurt a. M. 2000, 234).

Recht, wenn man diese ›Bildstörung‹ *dennoch* deutet? Etwa wenn man hier eine versehentlich ostentative Implosion sieht, statt nur eine Störung?

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

Oder zeigt sich hier ein *Durchbrechen* des Bildes, genauer des *Bildgrundes*: sein nacktes totes Holz zeigt sich – und zeigt, was das Bild ›im Grunde‹ ist: *pura materia* (*mors et cadaver*)? Dann wird die Materialität der Medialität merklich und sinnfällig. Es zeigt sich nicht allein seine Medialität des Meta, sondern das Dia und Per, das ›Wodurch‹ es sein und zeigen kann.<sup>103</sup> Das Dia als Per *performiert* – nur ›was?‹ Negativistisch formuliert performiert das nackte tote Holz den Ganztod: Auch das Bild als Bild ist ›im Grunde‹ tote Materie. Es verkörpert den Tod, den es zeigt. Aber genau in dieser kleinen Ecke *oszilliert* das Bild als Bild – und daher auch die Deutung dessen, was sich zeigt: *Durchbrechen* oder *Durchbrechen* des Bildes? Meta oder Dia: das Bild als ›Mittler‹ von Tod und Leben? Als Meta eine Spur der Transzendenz und Transfiguration, als Ausdruck der Transzendenzkompetenz des Bildes als Bild? Oder als Dia das Bild als Differenz, als Riss zwischen den beiden? Weder – noch, sowohl als auch oder quer dazu?

#### IV. Pieter Bruegels d.Ä. ›Triumph des Todes: Nurtod

Ein »Kompendium der historischen Todesbilder«<sup>104</sup> nannte Anna Pawlak Pieter Bruegels des Älteren Gemälde mit dem Titel ›Triumph des Todes‹, das heute im Prado in Madrid hängt, schräg gegenüber von Boschs ›Garten der Lüste‹. Eine »Todesenzyklopädie«<sup>105</sup> kann Pawlak das Bild auch nen-

<sup>103</sup> Vgl. MERSCH, Meta/Dia (s. Anm. 3), 203: »Wenn derart paradigmatisch zwei griechische Präfixe – Meta und Dia – gegeneinander ausgespielt werden, dann nicht um ihrer Worte willen, sondern um die Transzendenz des Sprungs, wie sie dem Meta eignet, auf Verfahren zurückzuführen, die in Materialitäten fundiert sind.«

<sup>104</sup> ANNA PAWLAK, *Trilogie der Gottessuche*. Pieter Bruegels d.Ä. Sturz der gefallenen Engel, Triumph des Todes und Dulle Griet, Berlin 2011, 87–142, 97. Vgl. auch JÜRGEN MÜLLER, *Das Paradox als Bildform*. Studien zur Ikonologie Pieter Bruegels d. Ä., München 1999.

<sup>105</sup> PAWLAK, *Trilogie der Gottessuche* (s. Anm. 104), 95.

nen, weil hier wohl alle klassischen Figuren der Ikonografie des Todes ihren Auftritt haben: die sterbende Masse, der individuelle Tod, die Figuren des Todes wie das Skelett und der Sensenmann und so weiter. Wollte man unter dem Titel ›Bild und Tod‹ die Ikonografie des Todes durcharbeiten, fände man hier wie in einer ikonischen Botanisiertrommel alle Formen und Figuren, die (bis zu der Zeit) erfunden wurden. – Die Frage des Folgenden ist aber wieder nicht die nach dem Gezeigten und Dargestellten, sondern der Form der Darstellung und den Eigenarten des Zeigens. Inwiefern ist dies Bild als Bild vom Tod gezeichnet? Gilt nicht, wenn von irgendeinem Bild, dann von diesem, es sei ›capax mortis?‹ Oder kippt diese Kapazität des Bildes, so dass es von dem überwältigt wird, den es zu fassen vermag? Mors capax imaginis? Eine mors mortis inszeniert dieses Bild sicher nicht, aber es scheint mir trotz allem darauf zu wetten, dass es stark ist wie der Tod – und kraft der ikonischen Differenz nicht vom Tod verschlungen werden kann. Ob sich diese Vermutung der ›Wette auf das Bild‹ angesichts des Todes und einer heillosen Welt halten lässt, wird zu prüfen sein.

Pawlak betitelte ihre Bildinterpretation mit einer drastischen These: »Die Abwesenheit Gottes oder das Gericht ohne Richter«<sup>106</sup>. Darin deutet sie bereits das Ungeheure dieses Bildes an: eine Welt ohne Gott und ein Weltende ohne Retter, ein *heilloses Eschaton*, oder wie hier gesagt: *Nurto*. Von den ›vier letzten Dingen‹ der Eschatologie, Tod, (Auferweckung zum) Gericht, Himmel und Hölle – bleibt hier nur das Erste als das Letzte und Einzige übrig. Was vom Menschen bleibt, ist der Tod als die finale Transzendenz der Immanenz, mehr nicht. Eine Welt voller Szenen der Vernichtung, des Einzelnen wie der Massen. Eine Apokalypse ohne himmlisches Jerusalem: »Jegliches Einwirken oder die Präsenz Gottes ist im Bild nicht feststellbar, und so erscheint die Welt mit ihren Bewohnern trotz des im Bild allgegenwärtigen Kreuzes sich selbst überlassen zu sein«<sup>107</sup>. Auch wenn eine ›feststellbare‹ Präsenz Gottes im Bild zuviel verlangt wäre, ist doch keines der Kreuze im Bild als Heilszeichen erkennbar. Man findet keine Spur, die über den Tod hinausführt.

Gegenüber den italienischen Vorbildern des ›Triumphs des Todes‹ (bei denen der Todesreiter Christus unterstellt ist) und gegenüber den nordalpinen Totentänzen (bei denen der personifizierte Tod durch den göttlichen Richter legitimiert wird) »fehlt im Werk Bruegels jede Andeutung seiner Präsenz, weder im Sinne der Epiphanie noch der Theophanie«<sup>108</sup>. Bruegel wagt es, ein (Welt-)Ende vor Augen zu malen, in dem Gott abwesend ist, oder mehr noch: angesichts dessen man auf den ›törichte‹ Gedanken kommen könnte, dass kein Gott sei (wie es Scotus als hypothetischen

<sup>106</sup> Ebd., 87ff., 105ff.

<sup>107</sup> Ebd., 105.

<sup>108</sup> Ebd., 131.



Abb. 14: Pieter Bruegel d.Ä., Der Triumph des Todes, 1562.

Atheismus zu formulieren wagte: *si per impossibile Deus non esset*).<sup>109</sup> Das könnte man im Blick auf Bruegel d.Ä. einen *ästhetischen Atheismus* nennen – zu malen, *etsi Deus non daretur*, um Hugo Grotius' Version des hypothetischen Atheismus aufzurufen. Hier scheint ›Der Tod‹ die Eigenschaften Gottes zu übernehmen: allgegenwärtig und allmächtig zu sein, letztlich ›alles in allem‹.

Nach konventioneller Interpretation wäre Bruegel wenn nicht Atheismus und Blasphemie (im Kontext seiner Zeit) dann doch schlicht Pessimismus<sup>110</sup> oder finsterer Realismus zuzuschreiben. Wenn hier eine Welt ohne Gott vorgestellt wird, in der alle des Todes sind und nichts jenseits dessen – könnte man das Nihilismus nennen, einen abgründig schwarzen Nihilismus. Dazu trägt auch die ›zyklische Zeit‹ des Bildes bei, die in der *astrologischen Uhr* einer ewigen Wiederkehr angedeutet wird. Die Welt als Fliegenglas ohne jeden Ausweg, gefangen im Zirkel ewiger Wiederkehr der Toten. Wenn das nicht nur ein Panopticum der vanitas ist, mit mora-

<sup>109</sup> Der skotistische Satz gehört zum topischen Gut des Mittelalters: vgl. GREGOR VON RIMINI, In II. Sent., dist. 34–37, qu. 1, a. 2 = *Lectura super primum et secundum Sententiarum*, tom. VI, hg. v. DAMASUS TRAPP/VENÍCIO MARCOLINO, Berlin/New York 1980, 247.

<sup>110</sup> Vgl. PAWLAK, *Trilogie der Gottessuche* (s. Anm. 104), 136, nennt es eine »äußerst pessimistische Weltanschauung«.

listischer Mahnung im Hintersinn, ist das eine Drastik der Immanenz. Als hätte Bruegel das ›waste land‹ des dreißigjährigen Krieges vorhergesehen.

Theologisch könnte man diese Totalisierung des Todes und die Gefangenschaft im ewigen Tod auch anders verstehen. Wenn man der paulinischen Erfindung folgt, der Tod sei der Sünde Sold, dann wird hier der *unentrinnbare Sünde-Tod-Zusammenhang* vor Augen gemalt. Die Welt bietet keinen Ausweg aus diesem Zirkel. Das ist theologisch triftig – wenn es nicht aus einer Position der erhabenen Distanz formuliert wird, als wäre man dem längst entkommen. Ob nun ein hamartiologischer Realismus oder Nihilismus – beides ist auf Dauer anscheinend unerträglich. Hamartiologischer Nihilismus bedeutet: Wenn alle dem Sünde-Tod-Zusammenhang verfallen sind, ist kein Heil und kann es auch keines geben. Unerträglich ist das, und daher haben es weder die Interpreten noch die Kopisten aus dem Hause Bruegel ertragen können.<sup>111</sup> Die Geschichte der Kopien ist auch



Abb. 15: Detail aus Abb. 14.

<sup>111</sup> Die Kopie von Pieter Bruegel dem Jüngeren (1626 Mildred Andrews Fund, Cleveland) änderte daher einiges, etwa das astrologische Zifferblatt in das übliche mit zwölf Stunden (wie von einer Kirchturmuhr) mit mahrend auf die Zwölf zeigendem Skelett, oder er fügte rechts oben im Hintergrund einen Gekreuzigten hinzu. Ähnlich verhielt es sich bereits bei der Kopie von Jan Bruegel dem Älteren (1597, Graz, öffentliche Sammlung, Steiermärkisches Landesmuseum, Alte Galerie). Vgl. ebd., 135ff.



Abb. 16: Detail aus Abb. 14.

eine Geschichte der Entschärfung des Bildes mit dem Bedürfnis, es nicht bei dem Nurtoed bleiben zu lassen.

Pawlak sucht daher nur zu verständlicher Weise auf augustinischen und erasmischen Spuren nach einer gewissen Entspannung durch Deutung. Es gehe im dargestellten Massensterben der Menschen nur um die Ungläubigen oder Gottlosen.<sup>112</sup> Das aber scheint mir fraglich. Zwar mag der spätestens seit Augustin bekannte ›ewige Tod‹ als Tod der *ungläubigen* Seele über Erasmus für Bruegel relevant geworden sein – aber geht es nur um einen Teil der Menschheit, der im Bild des Todes ist? Nur um eine Gruppe namens *massa perditionis*?

Augustin besetzte als Gegenfigur zum *summum bonum* des ewigen Lebens den Tod als *summum malum*.<sup>113</sup> Deshalb verbiete sich beispielweise der Selbstmord. Dem auf Erden unerreichbaren höchsten Gut könne man durch tugendhaftes Leben näherkommen. Auch Erasmus kennt den Tod als antithetische Maximalfigur. Er unterschied kadavermetaphorisch und verlassenheitszentriert zwischen Glaubenden und Unglaubenden: »Piorum corpora templa sunt spiritus sancti, impiorum sepulcra cadaverum. [...]

<sup>112</sup> Vgl. ebd., 134.

<sup>113</sup> Vgl. AUGUSTIN, *De civitate Dei* XIX 4 (=CSEL 40/2,373,8–11): »Si ergo quaeritur a nobis, quid ciuitas Dei de his singulis interrogata respondeat [...] respondebit aeternam uitam esse summum bonum, aeternam uero mortem summum malum«. Vgl. reduktionistisch PAWLAK, *Trilogie der Gottessuche* (s. Anm. 104), 133f.

Neque ullum corpus tam mortuum est destitutum anima, quam mortua est anima relicta a deo«<sup>114</sup>. Die erasmische Pointe in der einschlägigen Passage im *Enchiridion militis christiani* ist der ›Ganztod‹ der Seele auf Erden. Sie ›stirbt‹ – auf Erden jedoch nur einen allegorischen Tod aufgrund unmoralischen Verhaltens. Das zeigten die Pharisäer, die von Christus getünchte Gräber genannt werden (Mt 23,27). Erasmus interpretiert ›Tod‹ im Rahmen einer allegorischen Moralistik. Ähnlich wie bei Augustin bleibt der erasmische Seelenbegriff eingeschlossen in einen Leib-Seele-Dualismus: Obgleich die von Gott verlassene Seele des unethisch Handelnden bzw. Ungläubigen toter als tot ist, bleibt sie unsterblich, denn Gott kann sie erneut zum ethischen Leben auferwecken oder wiederbeleben.<sup>115</sup>

Überträgt man die ethischen Thesen des Erasmus auf Bruegels gemalte Todesfiguren, sind das dann entseelte Leiber, die den gläubigen Betrachter das Fürchten lehren sollen, und ins Glaubensleben zurückrufen oder darin befestigen? Sind die von den entseelten Leibern – den Untoten! – gescheuchten Noch-Lebenden die Ungläubigen, deren Schicksal sich wieder mahnend an die gläubigen Betrachter richtet? So jedenfalls scheint Pawlak zu deuten: »Der fehlende innere Glaube der sterbenden Menschheit im *Triumph des Todes*«<sup>116</sup> sei der Grund des Übels. Das heißt, »dass hier primär die sündige Menschheit dargestellt ist, die, und das scheint entscheidend für das Verständnis der Tafel zu sein, sowohl im lebendigen wie im toten Zustand als lasterhaft gekennzeichnet ist«<sup>117</sup> – aber geht es nur um die? Ist ansonsten alles ›in Ordnung‹? Ist es die Menschheit – oder mit Augustin nur die ›massa perditionis‹? Ist hier auch nur *einer* in Sicht, der nicht verloren ist?

Fast könnte man an Paulus denken: Alle sind Sünder, und nicht einer ist gerecht und daher alle des Todes (vgl. Röm 3,23). Dann wäre das Bild nicht moralistisch, sondern *hamartiologisch* zu deuten. Dazu passt nicht zuletzt die ›Bild und Zeit‹ betreffende Interpretation Pawlaks besser:

»Die endlose Wiederkehr der Toten bildet das Konzept der Komposition, der Zeitverlauf nimmt eine paradoxe Gestalt an, die von Sebastian Franck als sinnloses Drehen beschrieben wurde. Dieses Zeitverständnis jenseits der linearen Auffassung des heilsgeschichtlichen Verlaufs kann keine Erlösung hervorbringen, es ergänzt im Madrider

<sup>114</sup> ERASMUS VON ROTTERDAM, *Enchiridion militis christiani*, in: DERS., *Ausgewählte Schriften*. Ausgabe in acht Bänden, lateinisch und deutsch, hg. v. WERNER WELZIG, Bd. 1, Darmstadt <sup>3</sup>1995, 70.

<sup>115</sup> Vgl. ebd.: »Animam vero mortuam non nisi singulari gratuitaque virtute resuscitat deus, ac ne resuscitat quidem, si mortua corpus reliquerit. Tum corporeae mortis aut nullus aut certe brevissimus est sensus, animae sempiternus. Et cum alioqui plus quam mortua sit, tamen ad mortis sensum quodammodo est immortalis.«

<sup>116</sup> PAWLAK, *Trilogie der Gottessuche* (s. Anm. 104), 135.

<sup>117</sup> Ebd.

Bild den kausalen Zusammenhang zwischen dem fehlenden Glauben der Menschheit und der Abwesenheit Gottes«<sup>118</sup>.

Die ewige Wiederkehr ist hier in den Wiedergängern oder Untoten repräsentiert und als Struktur des Bildgeschehens präsent. Der Sünde-Tod-Zusammenhang wird vor Augen geführt, universal, total, global und unentrinnbar, endgültig, allgegenwärtig und allmächtig.

Dann allerdings wäre das Bildereignis selber darin verstrickt und das Bild würde das vor Augen führen, wovon es selber gezeichnet ist und letztlich verschlungen wird. Oder soll es dem enthoben sein kraft ästhetischer Differenz – oder mehr noch, das Medium, um dem Nurtod zu entkommen? Kunst als letzte Möglichkeit der Unsterblichkeit?<sup>119</sup> Wenn die Medialität Funktion des Todes ist (und hier der Tod Funktion der Sünde) bleibt die Frage, ob das Bild selber dem Tod verfallen sei (und der Sünde), wie die Figuren mit Laute und Noten (vorne rechts) im Bild, die vom Ende aller Kunst und Künstler zu singen scheinen?<sup>120</sup> Oder aber ob es von seinem Blickpunkt aus dem Gezeigten enthoben ist, oder sich enthebt, wenn nicht überhebt? Nimmt das Bild als Bild einen Standpunkt ein (und *gibt* ihn), von dem aus der Betrachter dem enthoben wird, so dass *das Bild der Ausweg* aus dem Sünde-Tod-Zusammenhang wäre? Dann wäre das Bild als Bild Heilsmedium und der Blick darauf der Heilsweg.<sup>121</sup> Zwar wäre das Bild nicht *mors mortis*, aber *remedium mortis* und damit *medium salutis*. Nicht die Moral also, sondern das Bild (und seine Betrachtung) wären der Ausweg aus dem Fliegenglas.

Die Veränderungen durch Pieter Bruegel den Jüngeren in der Clevelander Version modifiziert (oder retrahiert) die Härte des Originals, wie bereits oben erwogen: Die Uhr wird »umgestellt« von ewiger Wiederkehr (mit 7 Planetensymbolen) zur »christlichen Zeitanzeige« des üblichen Zifferblatts (Turmuhren), mahnend wird 5 vor 12 (oder 12?) angezeigt; es findet sich kein Kreuz auf der Innenseite der Fallenklappe, dafür aber eine Kreuzigungsszene und die Apokalypse in den Spruchbändern. Plausibel meint Pawlak dazu:

»Damit wurde die gesamte ikonologische Vorstellung, die der ältere Bruegel mittels zahlreicher Motive entwarf, umgedeutet, da die erschütternde Wirkung der Komposition offenbar relativiert werden sollte. Die grausamen, omnipräsenten Toten, die keiner göttlichen Macht unterworfen sind, die sündhafte Menschheit, die über sich selbst

<sup>118</sup> Ebd.

<sup>119</sup> Vgl. »Die Kunst als Neugeburt und die Unsterblichkeit des idealen Menschen« in GEORGES DIDI-HUBERMAN, *Vor einem Bild*, München 2000, 61ff.

<sup>120</sup> Vgl. PAWLAK, *Trilogie der Gottessuche* (s. Anm. 104), 101.

<sup>121</sup> Vgl. die *drei* Kreuzessymbole auf *drei* Sargdeckeln, von einem nachfolgenden Heer von Skeletten vorangetragen wie ein Apotropäum.

richtet, und die Strafe der fehlenden Erlösung gehörten anscheinend sechzig Jahre später zu keinen tragbaren oder verstandenen Bildkonzepten mehr<sup>122</sup>.

Ob das an sechzig Jahren liegt, ist die Frage. Das Bildereignis des Originals als *Bildschock* mag auch zur Entstehungszeit unfassbar gewesen sein. Die theologische oder gerade profanierende Härte des Bildereignisses ist – selbst bei Pawlak – soweit umgedeutet, dass die Retraktation durch den *Sohn* nach dem Unerhörten (oder besser: Ungesehenen) des Originals fragen lässt. Überspitzt gefragt: Malt Pieter Bruegel der Ältere hier eine dunkle ›ewige Wiederkehr‹, als Nietzsche *avant la lettre*? Absurdes Sprechtheater wie bei Ionesco – »C'est ça vie: mourir«<sup>123</sup>? Oder malt Bruegel der Ältere doch als Theologe der Sünde und des Todes aller? Oder malt er um sein Leben und das aller? Auf dass das Bild *remedium mortis* werden möge?

Die hyperbolische Frage lautet zuletzt auch hier, inwiefern *ist* das Bild, was es zeigt? Oder inwiefern ist sein Zeigen das Andere des Gezeigten und damit ein Ausweg *als* Bild?

Zu den Rätseln des Bildes gehört der Weg der Todgeweihten und -getriebenen in den Kollektivsarg, in die ›Totenklappe‹, in der sie alle verschwinden: ein schwarzes Loch, in dem alle versammelt und vernichtet werden. Wenn das metonymisch zu sehen wäre, dann ist es nicht nur *annihilatio mundi*, sondern *diese Welt als finale annihilatio*. Aus dieser Kiste gibt es keinen Ausweg. Könnte es sein, dass das Bild diesen Sarg, diese Totenkiste nicht nur zeigt, sondern sie *ist*, verkörpert? Oder gerät es genau hier ins oszillieren, indem es Distanz gewährt?

Wer in dieses Bild blickt, blickt in eine Welt ohne Heilszeichen, ohne Höhlenausgang. Er blickt in den Abgrund, der sich mit dieser Kiste auftut. Dann gewährt das Bild einen Blick in das finale Nichts? Ist der Nurtoed die reine Negativität? Theologisch wäre das durchaus verständlich: gezeigt wird, was der Fall ist: der Sünde-Tod-Zusammenhang ohne jeden Ausweg. Der Maler ist darin ebenso gefangen wie das Bild als Bild (tot).

Die Schüler Bruegels d.Ä. haben das revidiert und nicht ertragen, die Interpreten ebensowenig. Anna Pawlak wie auch Christian Kiening haben sich einen Ausweg gesucht und gefunden: in der Moralistik. Pawlak jedenfalls sieht bei ihm nur eine »äußerst pessimistische Weltanschauung«, »ein moralisierendes Programm in seiner Bildrhetorik«, das *ihres Erachtens* aber nicht »ohne einen Hoffnungsschimmer auskommen kann«<sup>124</sup>. Denn sonst sei keine »Belehrung des Betrachters«<sup>125</sup> möglich. Könnte es sein, dass es

<sup>122</sup> Ebd., 136.

<sup>123</sup> EUGÈNE IONESCO, *Triumph des Todes oder DAS GROSSE MASSAKERSPIEL* (1971), in: DERS., *Werke III*, hg. v. FRANÇOIS BONDY/IRÈNE KUHN, München 1985. Vgl. ELISABETH EGERDING, *Absurde Transzendenz. Interpretation ausgewählter Theaterstücke von Eugène Ionesco*, Frankfurt a. M. 1989.

<sup>124</sup> PAWLAK, *Trilogie der Gottessuche* (s. Anm. 104), 136.

<sup>125</sup> Ebd.



Abb. 17: Detail aus Abb. 14.

nicht um Moralisierung oder Belehrung geht? Ob das heißen muss, es ist kein Heil, oder das Heil ist woanders, oder gar das Heil ist das Bild, bleibt eine *offene* Frage, die man auch in der Deutung öffnen und offen halten sollte, statt das Bild moralisierend zu vereindeutigen und zu entspannen.

Den Ausweg aus dem Fliegenglas, oder dem Sünde-Tod-Zusammenhang, findet Pawlak in dem Skelett am linken äußeren Bildrand, das den Schädel auf die rechte Hand gestützt<sup>126</sup> über ein totes Rebhuhn meditiert.<sup>127</sup> Darin findet sie ein *memento mori* als Aufforderung zum Γνώθι σεαυτόν:<sup>128</sup>

»Trotz der ihm als Toten immanenten Pejorativität widmet er [sc. der Knochenmann] sich, von der Vernichtung abgewandt, als einziges positiv konnotiertes Exemplum dem geistigen Ergründen des eigenen Wesens sowie dem Begreifen der Ursachen der Laster und damit auch der fehlenden Erlösung. In diesem Kontext ist die Tafel im Prado als Aufforderung zu betrachten, sich auf eine innere Welt zu besinnen und in der geistigen Kontemplation zum unverfälschten Glauben zu gelangen.«<sup>129</sup>

<sup>126</sup> Die Pose korrespondiert, der Anachronismus sei erlaubt, Auguste Rodins Skulptur *Der Denker*. Historisch näher, aber als stehendes ferner ist das meditierende Skelett, den Schädel auf die linke Hand gestützt bei ANDREAS VESALIUS, *De Humani corporis fabrica Libri septem*, Basel 1543, 164.

<sup>127</sup> PAWLAK, *Trilogie der Gottessuche* (s. Anm. 104), 136ff.

<sup>128</sup> Ebd., 138.

<sup>129</sup> Ebd., 141.

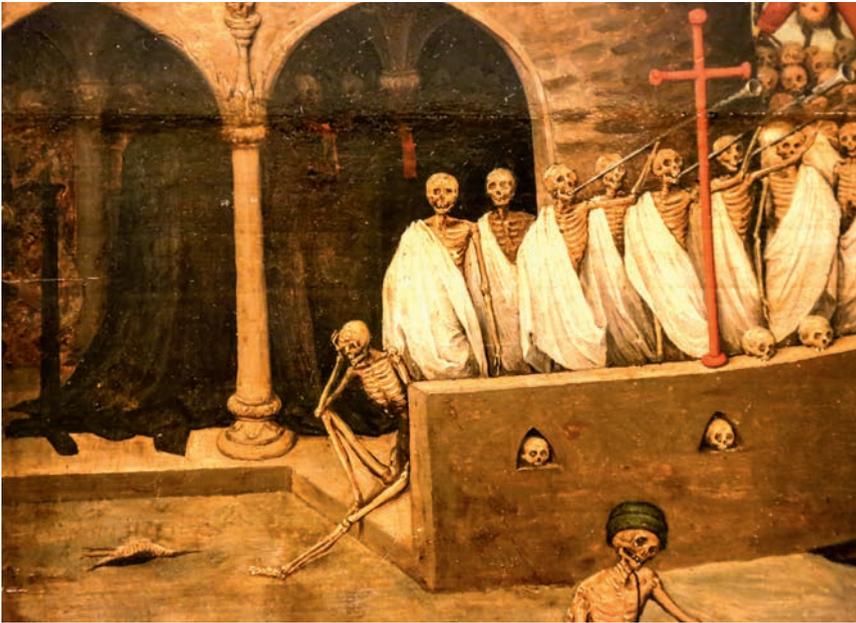


Abb. 18: Detail aus Abb. 14.

Ob wirklich die Rebhuhnmeditation des skelettierten Untoten als Vorbild und Heilsweg gedeutet werden sollte? Und wenn er kein Melancholiker, sondern Akediker oder Ironiker wäre? Und hier nur der Tod über den Tod meditiert – in einer ewigen Selbstbespiegelung des Todes? Jedenfalls ist der seit Delphi vertraute moralistische Weg keineswegs ein Ausweg aus dem Todeszyklus, geschweige denn aus dem theologisch schärfer gefassten Sünde-Tod-Zusammenhang.

Mit Bruegels ›schmachtendem Musikus‹, der im rechten Bildvordergrund zu sehen ist mit Laute und einer Dame, die ihm das aufgeschlagene Notenheft hält, und der angeblich die Züge des Künstlers trage, werde Pawlak zufolge eine Beziehung hergestellt »zwischen dem Gegenstand der Kunst und ihrem Ende. Auch im Falle Bruegels gehe es, veranschaulicht an den beiden Personifikationen, um eine Kunst, die in ihrer Mimesis des Natürlichen Grenzen des Irdischen erreicht«<sup>130</sup>. Wird hier »nur‹ der Tod des Urhebers in seinem Werk antizipiert und dargestellt? Oder wird etwas über die ›Sterblichkeit der Kunst‹ ›gesagt‹, oder die Macht des Todes über das Bild gezeigt? *Mors capax artis*? Was folgt für das Bild als Bild aus der Macht des Todes: »Auch das Schöne muß sterben«<sup>131</sup>?

<sup>130</sup> Ebd., 161.

<sup>131</sup> FRIEDRICH SCHILLER, Nänie, in: DERS., Sämtliche Werke, Bd. 1, München 1987, 242.



Abb. 19: Detail aus Abb. 14.

Oder inszeniert sich Bruegels Todesvision ein letztes *pièce de résistance* gegen den Tod? Stark wie der Tod ist das Bild? Wird der Tod zwar vor Augen geführt, aber darin im Bild als Bild gebannt oder zumindest auf Distanz gebracht? Wenn das (wie bei Cranachs Altar in Weimar) ein reentry des Künstlers im Werk wäre, also eine Selbstreflexivität des Mediums, eine Selbstbeziehung des Dargestellten (Tod) auf den Darsteller und auf die Darstellung selber und ihre Medialität, könnte das für das Bildmedium eine gravierende Folge haben: Die ›ästhetische Episteme‹ in der Selbstreflexivität des Mediums könnte zur uneinholbaren Distanz zum Tod führen. Dieses Bild wäre ein unverweslicher Leib der Medialität, in den der Künstler eingeht? Dann würde das Bild als Bild zum Immortalitätsmedium. Dem ewigen Tod träte im Bild als Bild ewiges Leben gegenüber. Das oszilliert auf riskante Weise in der riskanten Wette auf das Bild. Kann man so deuten?

Nur lässt sich das auch anders sehen. Im Falle Bruegels des Älteren könnte das Bild insgesamt ein gemaltes Sündenbekenntnis sein. Auch der Maler und seine Malerei sind mitten drin im Sünde-Tod-Zusammenhang. Daraus gibt es mit menschlichen Mitteln (und sei es die Kunst) kein Entrinnen. Der (fiktiven) *intentio operis* zufolge wäre die letztere Lesart überzeugend. Medientheoretisch indes scheint de facto ersteres treffend: dass der Künstler in den unverweslichen Leib der Medialität eingeht. Ist der Tod

des Todes, das heißt die *mors mortis*, die Tötung des Todes, Sache des Bildes, gar kraft des Malers als Erlöser? Wenn der dargestellte Tod omnipräsent und omnipotent erscheint – dann erscheint er so *von Gnaden des Bildes*, das ihm diese greuliche Macht auch entziehen kann. Das Bild inszeniert sich hier als der mächtigere von beiden. Bei noch so großer Macht des Todes, bleibt das Bild immer noch mächtiger. Das hat allerdings die beunruhigende Nebenwirkung, dass dann die Medialität des Bildes die Eigenschaften und Pflichten Gottes auf sich nehmen muss. Ob es dem Bild dann besser ergehen wird als Christus, muss man sehen.

Christian Kienings kurze Geschichte des Todes trägt ihre These im Titel: »Das andere Selbst«<sup>132</sup>. Damit ist ungefähr folgendes vertreten: Wird der Tod gezeigt, sieht man nicht den Tod, sondern das andere Selbst: imaginäre Wiedergänger als *alter ego* im Gewand der Todesfiguren:

»Im *Triumph des Todes* spielt er [sc. der Maler] mit der Beziehung von gezeigtem und nicht-gezeigtem Tod. Er situiert den Übergang vom Leben zum Tode, den Prozeß des Sterbens und Vergehens, außerhalb des Bildes und öffnet damit dieses auf einen größeren Raum hin, dem auch der Betrachter angehört.«<sup>133</sup>

Der gezeigte Tod ist nicht der Tod, sondern *ego* im Gewand des Anderen. Die offene Rückfrage ist dann: Was ist dann mit dem Tod als *das Andere selbst*? Er bleibt undarstellbar, unsichtbar, *mors abscondita*, weil er das Andere schlechthin bleibt, solange wir leben: »Quae supra nos, nihil ad nos«<sup>134</sup>. Wenn die Todesdarstellung, der intentional gezeigte Tod, gar nicht ›den Tod‹ sehen lassen kann, sondern *alter egos*, kann der Tod *sich* dann (nichtintentional) zeigen im Bild als Bild? Er wird nicht sichtbar als etwas Dargestelltes, sondern er zeigt sich in der Struktur der Darstellung, in Spuren, Andeutungen, Abgründen oder in ihren Bildwirkungen (wie den Affekten)?<sup>135</sup> Dann wird das Bildgeschehen zum Bild als Geschehen, in das der

<sup>132</sup> CHRISTIAN KIENING, *Das andere Selbst. Figuren des Todes an der Schwelle zur Neuzeit*, München 2003.

<sup>133</sup> Ebd., 171. Vgl. CHRISTIAN L. HART NIBBRIG, *Ästhetik der letzten Dinge*, Frankfurt a. M. 1989; vgl. unter anderem Titel DERS., *Ästhetik des Todes*, Frankfurt a. M. 1995; MATHIAS MAYER, *Dialektik der Blindheit und Poetik des Todes. Über literarische Strategien der Erkenntnis*, Freiburg im Breisgau 1997.

<sup>134</sup> ERASMUS VON ROTTERDAM, *Adagiorum Chiliades (Adagia Selecta) I* 6,69, in: DERS., *Ausgewählte Schriften*. Ausgabe in acht Bänden, Bd. 7, lateinisch und deutsch, hg. v. WERNER WELZIG, Darmstadt <sup>3</sup>1995, 414.

<sup>135</sup> Didi-Huberman sprach angesichts von Fra Angelicos Verkündigung vom Visuellen im Blick auf die Weiße der Wand im Zwielficht zwischen Engel und Maria. Dieses Visuelle ist weder sichtbar noch unsichtbar. Das wird gesagt im Blick auf ein Offenbarungsgeschehen (der Verkündigung). Lässt sich das auch sagen im Blick auf das Malum des Todes? Vgl. DIDI-HUBERMAN, *Vor einem Bild* (s. Anm. 119), 19ff. Didi-Hubermans Anleihen bei Derrida müssten näher untersucht werden. Vgl. JACQUES DERRIDA, *Die weiße Mythologie. Die Metapher im philosophischen Text*, in: DERS., *Randgänge der Philosophie*, Wien 1988, 205–258.

Betrachter einbezogen wird. Aber wäre diese ›Umwelt‹ des Bildes jenseits des Sünde-Tod-Zusammenhangs?

Christian Kiening geht hier sehr weit:

»es gibt die stumme Frage, ob angesichts der Vervielfachung der Perspektiven und Semantiken auch ein Tableau wie der *Triumph des Todes* mehr enthält als nur die Möglichkeit zu erkennen, daß die Welt vom Kleinsten bis zum Größten unter dem Zeichen eines gewaltsamen, fremden und unerwünschten Todes steht. Wer nicht nur die Omnipräsenz des Todes sieht, sondern auch den Als-ob-Status der Repräsentation, kann das Gemälde als Medium einer Differenzerfahrung erachten: Aufforderung, sich auf eine innere Welt zu besinnen, ein wahres Selbst, eine Überwindung des Todes in der geistigen Realisierung des unverfälschten Glaubens«<sup>136</sup>.

Damit bereitet sich bei ihm vor, was bei Pawlak (deutlich weniger diskret) zum moralisierenden Adhortativ wird. Er fährt fort: »Bestünde die Eigenart von Bruegels Todesgemälde also darin, die Möglichkeit einer anderen Sicht des Todes nicht darzustellen, sondern nur im Spiel der Zeichen aufscheinen zu lassen?«<sup>137</sup>

Hier wird *der* Unterschied gemacht, den hier durchgängig im Blick war, wenn Tod nicht nur als Dargestellter und Thema auftritt (explizit), sondern sich im Bild als Bild zeigt (wie das Visuelle, Spuren oder Symptome). Dann wäre diese andere Sicht des Todes, von der Kiening spricht, ›das Visuelle‹, das weder unsichtbar noch sichtbar ist – sondern sich indirekt zeigt? Es scheint unwiderstehlich, die thanatologische oder hamartiologische Härte Bruegels so zu erweichen. Nimmt doch das Bild einen Standpunkt ein und spielt ihn zu, der außerhalb des Gemalten liegt. Das Bild wäre die Figur eines anderen Selbst, in dem sich nicht nur der Tod wiederholt ad infinitum. Andererseits hatte Kiening darauf hingewiesen, dass der Betrachter in das Bildgeschehen einbezogen wird. Das Bildgeschehen ist das Geschehen des Bildes: der Sünde-Tod-Zusammenhang der Immanenz. Ist dann die Umwelt des Bildes (der durch es eröffnete andere Raum) das Jenseits dieses Zusammenhangs, eine Transzendenz, in die hinein man entkommen kann? Wohl kaum. Denn diese Umwelt verdichtet und exemplifiziert das Bildgeschehen. Ist das Bild *als Bild* die Transzendierung dieses Zusammenhangs? Das Bild – stärker als der Tod? Das war die Vermutung, die bereits riskiert wurde. Das ist – schlechthin anachronistisch. Nur muss es darum nicht falsch sein.

Der Ausweg aus diesem omnimortalen Fliegenglas ist erwartbar und nur *zu* nahe liegend, aus historischen wie hermeneutischen Gründen. Dass aber nichts, gar nichts, *im* Bild diesen Ausweg zeigt wegen der Gravitationskraft des Todes, ist eine Pointe, die man schockierend nennen kann. Schockierender noch als bei Holbein, weil der Blick auf Bruegel so viel

<sup>136</sup> KIENING, Das andere Selbst (s. Anm. 132), 171.

<sup>137</sup> Ebd.

sieht, in dem er hier und da einen Ausweg finden will – aber dabei immer wieder in den Sünde–Tod–Zusammenhang zurückgewiesen wird. Den Interpretieren, Christian Kiening höchst vorsichtig, Anna Pawlak merklich kräftiger, geht es, wie mir scheint, letztlich doch wie den Nachfahren Bruegels: Sie können es nicht lassen, den Ausweg zu suchen und anzudeuten: einen Ausweg in der Deutung als Deutung zu entwerfen – auch ich nicht. Nur sollte die Frage nach dem Anderen des Todes angesichts dieses Bildes *offen* bleiben; das wäre schon viel, mehr jedenfalls, als man mit dem Gezeigten wohl begründen könnte.

Was bei Holbein fraglich wurde und bei Bruegel leicht zu schnell Antworten provoziert, die Frage nach der Macht des Bildes über den Tod und umgekehrt, wird bei Damien Hirst drastisch manifest. Hirst produziert (»gut katholisch« erzogen) am laufenden Band Reliquien: Artefakte aus toten Kreaturen, die zur Bewunderung und Verehrung exponiert in eine Ökonomie eingespeist werden, die nur offensichtlich nicht mehr die alte Heilsökonomie ist. Er wettet auf die Macht des Todes im Bild als Bild – und darüber hinaus aber auf die Macht des Bildes auf Todesüberwindung, so scheint es. Was bei Holbein und Bruegel höchst diskret umgangen wurde, wird bei Hirst drastisch manifest: die Transfigurationspotenz des Bildes im Umgang mit Toten, auf dass sie unverweslich auferweckt werden und im Bild als Bild ewig leben. – Wenn denn nicht, wie bei der Luthereffigies, der Zahn der Zeit auch an diesen Reliquien nagen würde, solange sie nicht diamanten, sondern fleischlich sind.

## V. Damien Hirsts Reliquien: ewiger Tod oder Transfiguration?

1. *Der dreifache Damian*: Petrus Damianus erzählt am Schluss seines Textes *De divina omnipotentia* (1066), der ersten selbständigen Schrift über Gottes Allmacht:

»Als einst einige Gesellen beim Anrichten eines fertig tranchierten Hahnes behaupteten, nun könne Petrus [Damianus], ja selbst Christus den zerlegten Braten nicht mehr lebendig machen, sei der Hahn plötzlich in seinem ganzen Federschmuck aufgestanden und habe den Gotteslästerern die Pfeffersauce ins Gesicht gespien, so daß sie von schwerem Aussatz befallen wurden, an dem noch heute ihre Nachfahren zu leiden haben«. <sup>138</sup>

<sup>138</sup> Zitiert nach JAN BAUKE–RUEGG, *Die Allmacht Gottes. Systematisch–theologische Erwägungen zwischen Metaphysik, Postmoderne und Poesie*, Berlin 1998, 446 (dort steht »Gotteslästereren« und »von schweren« sic!); nach MPL 145, 615D–616A/SC 191, 462–464; nach LAWRENCE MOONAN, *Impossibility and Peter Damian*, *Archiv für die Geschichte der Philosophie* 62 (1980), 146–163, 153, Anm. 9.

Bei Gott ist nichts unmöglich, ist wohl (für den Hahn) oder übel (für die Gotteslästerer) der Grundsatz dieser narrativen Szene. Gott ist stärker als der Tod, so die Grundgewissheit in Juden- wie Christentum. Er kann auch das Gekochte wieder lebendig machen, auch wenn das in der Erzählung recht roh wird. Die Macht über den Tod und damit über die Vergangenheit ist der Lackmустest für eine Macht, über die hinaus größeres nicht gedacht werden kann. Das dürfte auch die Frage an das Bild sein, wenn es als Machtdemonstration über den Tod auftritt.

Der Hintergrund dieser schrägen Szene bei Petrus Damianus ist Hieronymus' Brief an Julia von Eustochium: »Ich bitte dich, nimm dich in Acht, damit Gott nicht eins auch über dich sagt: »Die Jungfrau Israel ist gefallen, und keiner ist da, der sie (wieder) aufrichtet« [Am 5,2]. Ich rede gewagt: Obwohl Gott alles kann, kann er doch eine Jungfrau nach ihrem Fall nicht (wieder) aufrichten«<sup>139</sup>. In Kritik daran differenziert Petrus das Können Gottes von seinem Nichtkönnen (des malum). Dabei wird die (soteriologisch relevante) Frage traktiert, ob Gott Geschehenes ungeschehen machen kann. Die theologische Antwort argumentiert mit der Ewigkeit Gottes, kraft derer er die aktuelle Kausalordnung aufheben könne.<sup>140</sup> »Eines Gottes Eskalationen« nannte Blumenberg das mit deutlicher Distanzierung und sprach kritisch über die daraus folgenden »Exzesse des Philosophengottes«<sup>141</sup>. Dagegen hilft Historisierung oder Narrativierung: »Die Macht eines Gottes, wann immer sie betrachtet oder »erlebt« oder auch nur behauptet wird, scheint gerade so groß zu sein, daß sie größer derzeit nicht gedacht werden kann«<sup>142</sup>. Damit wäre Späteren die Partizipation an den Eskalationen der Macht sicher, die im Laufe der Zeit »immer noch größer« zu werden scheint, letztlich größer, als dass sie noch gedacht werden könnte.<sup>143</sup>

Kommt man auf die Frage der Macht über den Tod von Petrus Damianus her, liegt dessen *narrative* Transfiguration nicht fern, mit der er kraft der Literatur ewig leben wird. Was geschrieben wurde, wird immer geschrieben worden sein. In seiner Geschichte *Der andere Tod* erzählt der »blinde

<sup>139</sup> Vita Sancti Hieronymi Praesbyteri, in: BONINUS MONBRITTIUS (Hg.), Sanctuarium seu Vitae Sanctorum, Bd. 2, Paris <sup>2</sup>1910, 31–36, 33; BAUKE-RUEGG, Die Allmacht Gottes (s. Anm. 138), 432.

<sup>140</sup> Vgl. GIJSBERT VAN DEN BRINK, Allmacht und Omnipotenz. Einige Bemerkungen über ihr gegenseitiges Verhältnis im Rahmen der christlichen Gotteslehre, Kerygma und Dogma 38 (1992), 260–279, 270; vgl. BAUKE-RUEGG, Die Allmacht Gottes (s. Anm. 138), 451ff, 45.

<sup>141</sup> BLUMENBERG, Matthäuspassion (s. Anm. 82), 81ff., 295ff.

<sup>142</sup> Ebd., 297.

<sup>143</sup> Vgl. PHILIPP STOELLGER, Die Passion als »Entlastung vom Absoluten«. Die Entlastung Gottes und des Menschen vom Absoluten und die Antizipation finaler Lebenswelt, in: MATTHIAS KOCH (Hg.), Permanentes Provisorium. Hans Blumenbergs Umwege, München 2015, 225–257.

Seher: Jorge Luis Borges vom Tod eines Bekannten namens Pedro Damián. So »armselig« sei sein »visuelles Gedächtnis«, schreibt Borges, dass er sich nur an ein Foto von Damián erinnere, das er zudem verloren habe (als hätte er Barthes gelesen). Er suche auch nicht danach, denn »Ich bekäme es mit der Angst, wenn ich es wiederfände.«<sup>144</sup> Das verlorene Foto des verstorbenen Bekannten und die Schwäche des visuellen Gedächtnisses bilden eine verschachtelte Entzugserfahrung: ein mehrdimensionales Vergehen und Entschwinden. Der Topos des vergänglichen Augenscheins und des vermeintlich schwachen visuellen Gedächtnisses bedient der blinde Wortkünstler, ohne zu erwägen, ob nicht ewig gesehen bleiben wird, was einmal gesehen wurde, auch wenn der Gesehene längst tot ist.

Die Ungreifbarkeit des Todes inszeniert Borges narrativ in einer oszillierenden Verdoppelung. Denn er erzählt *zwei* Geschichten Pedro Damiáns mit zwei verschiedenen Toden, dem eines Feiglings und dem eines Helden. Das führt zu Deutungsnöten. Eine Deutung dieses verdoppelten Todes lautet wie folgt:

»Gott, der die Vergangenheit nicht ändern kann, wohl aber die Bilder der Vergangenheit, wandelte das Bild des Todes in das einer Ohnmacht, und der Schatten Damiáns kehrte in seine Heimat zurück. Er lebte in der Einsamkeit, ohne Frau, ohne Freunde; alles liebte und besaß er, aber aus der Ferne, als stände er jenseits einer Glasschreibe; er »starb«, und sein mattes Bild verlor sich wie Wasser im Wasser«<sup>145</sup>.

Wenn Gott auch nicht »die Vergangenheit selbst« zu verändern vermag – gegen Petrus Damianus – so doch immerhin die *Bilder* derselben. Die Bilder werden zu den essentiellen Machtmedien Gottes, ohne die er, scheint es, keine Macht über die Vergangenheit hätte. Und wenn Vergangenheit nie anders gegeben ist als in Vorstellungen und Darstellungen, wenn anders gesagt *memoria* diejenige Form von *imaginatio* wäre, von der gesagt und geglaubt wird, dass es so gewesen sei – *ist* die Veränderung des Bildes auch die Veränderung der *zugänglichen* Vergangenheit. Auch wenn das Historiker zu recht stören dürfte (oder manche auch nicht). Wer die Macht über das Bild hat, hat die Macht über die Vergangenheit? Dagegen würde der späte Ricœur opponieren, aber dabei auch wieder auf die Macht des Bildes rekurrieren müssen.<sup>146</sup>

Ist Gottes Macht die Macht über das Bild – wäre die Macht des Bildes aber die Macht über die Vergangenheit. Das hieße, Gott ohne Bild wäre

<sup>144</sup> JORGE LUIS BORGES, Der andere Tod, in: DERS., Das Aleph. Erzählungen 1944–1952, Werke, Bd. 6, Frankfurt a. M. 1992, 64–71, 65.

<sup>145</sup> Ebd., 69.

<sup>146</sup> Vgl. PHILIPP STOELLGER, Bild, Pathos und Vergebung. Ricœurs Phänomenologie der Erinnerung und ihr bildtheoretischer Untergrund (mit Blick auf G. Didi-Huberman), in: BURKHARD LIEBSCH (Hg.), Bezeugte Vergangenheit oder versöhnendes Vergessen. Geschichtstheorie nach Paul Ricœur, Berlin 2010, 179–213.

machtlos, da er der Macht des Bildes bedarf? Nun erklärt Borges diese Auffassung für »irrig«. Die richtige hingegen habe er bei »Pier Damiani« gefunden in *De Omnipotentia* (cap. 5): »daß Gott bewirken kann, nicht Gewesenes sein zu lassen, was einmal war«<sup>147</sup>. Damián habe sich einst feige verhalten in einer Schlacht, so dass er zeit seines Lebens auf eine neue Chance zur Bewährung wartete, und die bekam er in seiner Todesstunde. Im Fieberwahn und Todeskampf durchlebte er die vergangene Schlacht nochmals und zwar als tapferer Held – und starb in dem Glauben, so sei es wirklich gewesen. Nur – hat der Fiebertraum etwas geändert? Die Griechen, so Borges, wussten, »daß wir die Schatten eines Traums sind«<sup>148</sup>.

Dann wäre, so soll man wohl schließen, ein Fiebertraum nicht weniger wirklich als der einstige Schlachtverlauf in der Erinnerung daran. Die geträumte Schlacht mit der phantasierten Heldentat ruft das Nichtgewesene ins Sein an Stelle des Gewesenen. Liegt dann die Macht der Vergangenheitsänderung beim Träumenden? Ist das Traumbild derart mächtig? Oder ist der Traum das Medium Gottes, in dem er die Wirklichkeit eine andere werden lässt? Auferweckungsvorstellungen sind Vorstellungen. Aber wesen? Vom Auferweckten, vom Auferwecker – oder von dem, was ein Bild ist und vermag?

Petrus Damianus und Pedro Damián ermöglichen einen Sprung zum dritten Damianus, in dem Fall Damian Hirst. »Ich glaube nicht, dass es Kunst gibt, die nicht vom Tod handelt«, meinte er in programmatischer Andeutung<sup>149</sup> – und bestätigt damit eine der Hypothesen dieser Studie: dass wohl jedes Bild darauf hin zu befragen sei, wie hast Du's mit dem Tod? Dieses Glaubensbekenntnis des einst gut katholischen kleinen Jungen im Sinn fragt sich, wie und woraufhin *er* in seiner Bildproduktion vom Tod handelt. Immerhin meinte er auch:

»Seit ich sieben Jahre alt war, habe ich immer an den Tod gedacht. Irgendwann wurde mir klar, dass er unvermeidlich ist, und ich konnte auf grauenvolle Art nicht aufhören daran zu denken. Seitdem habe ich immer an den Tod gedacht, und jeden Tag sehe ich ihn anders. Das reicht von da, dass es ihn nicht geben dürfte, bis dahin, dass er das einzig Wahre ist. Aber man kann sich niemals mit ihm abfinden oder ihn verstehen.«<sup>150</sup>

Den Tod jeden Tag anders zu sehen, versteht sich nicht von selbst, sowenig wie der Tod selber. Aber – ist dann das Sehen so mächtig, ihn anders sehen zu lassen? Oder werden die Bilder des so oder so Sehenden zu Deutungsmachtmedien, den Tod »jeden Tag anders« sehen zu lassen? Hirst selber

<sup>147</sup> BORGES, Der andere Tod (s. Anm. 144), 69.

<sup>148</sup> Ebd. 70.

<sup>149</sup> Vgl. Nicholas Serota im Gespräch mit Damian Hirst, 14. Juli 2011, in: ANN GALLAGHER (Hg.), *Damian Hirst*, München/London/New York 2012, 91–99, 95.

<sup>150</sup> Ebd.

wendet seine *meditatio mortis* dann etwas enttäuschend gut moralistisch als Medium der Selbstertüchtigung:

»Aber schließlich erkannte ich, dass es eine Tatsache war und sehr viel realer als Gott, Religion oder Vergleichbares, oder der Weihnachtsmann, und dann habe ich ganz verdreht die ganze Zeit darüber nachgedacht. Ich mache es noch immer. Aber dadurch scheint das Leben gewissermaßen nur noch heller. Man taucht in die Finsternis ein, dann sieht man zu, dass man da rauskommt und fühlt sich stärker«. <sup>151</sup>

Nun ist der Zugang zu visuellen Artefakten von den Glaubensbekenntnissen ihrer Produzenten her, hermeneutisch ausgesprochen unbefriedigend. Denn wer sagt, dass die (stets entzogenen) Urheber die Meisterdeuter ihrer Artefakte seien? Damit folgte man der scholastischen Regel »*solus scit, qui fecit.*« Nur ist hermeneutisch einigermaßen geklärt, dass ein »Autor« von Texten wie von Bildern in deren Besprechung auch nur ein Interpret unter anderen ist. Und wer sagt, dass ein guter Künstler auch ein guter Kunstinterpret wäre? Als gäbe es eine *intentio auctoris*, die sich in der *intentio operis* zeigen ließe, so dass die sichtbaren Werke Illustration der vermeintlichen Intentionen ihrer Produzenten wären. So nicht. Aber die Äußerungen Hirsts sind in diesem Fall bemerkenswert, weil in ihm zweierlei zusammenkommt: Ein obsessiver Thanatologe treibt Kunst, und diese Kunst dreht sich dauernd um Tod und Bild. Diese allzu passende Konstellation macht es unmöglich, Hirst hier nicht zu Wort und Bild kommen zu lassen.

2. *Bild aus Tod*: Ein junger Mann, Hirst in Studienzeiten, beugt sich über einen Seziertisch, lacht jungenhaft in die Kamera – zusammen mit einem



Abb. 20: Damien Hirst, *With Dead Head*, 1991.

<sup>151</sup> Ebd.

›toten Kopf, der auf und mit Tüchern passend drapiert worden ist. *Der Tod und das Jungchen* – könnte man das nennen.

Wenn der erste Eindruck makabrer Geschmacklosigkeit, Missbrauch eines Körperspenders und der banale Schock der Frivolität verklungen ist, fragt man sich: Was soll man dazu sagen? Das überhaupt zu zeigen, um etwas dazu zu sagen, hat seinen Grund darin, dass Hirsts Selbstdarstellung das visuelle Zeugnis der folgenden Geschichten ist – der Anfang seines ewigen Reigens mit dem Tod. Hier wird ostentativ gezeigt, was später immer mit thematisch ist: die Konfrontation mit dem Tod – im Medium des Bildes – und mit der Wette darauf, das Bild sei stark wie der Tod, oder der Künstler wenigstens?

»Bei genauerem Hinsehen kann man an meinem Gesicht ablesen, was ich wirklich denke, nämlich ›Schnell. Schnell. Mach das Foto.‹ Es spiegelt Angst [...] Ich bin völlig starr vor Entsetzen. Ich grinse, aber ich rechne jeden Moment damit, dass sich die Augen öffnen und ein ›Grrrraaaah!‹ ertönt.«<sup>152</sup>

Angstgrinsen – aus Angst vor dem Toten? Wer hat dann den Schädel artifiziell präpariert und sorgfältig gebettet, drapiert, auf dass er so in Szene gesetzt in die Kamera blickt? Die Selbstauskunft Hirsts mag man als moralisch wünschbare Deckerinnerung nehmen. Ich vermute, es war eher die Angst davor, ertappt zu werden. Das ›Grrrraaaah!‹ wäre vom leitenden Pathologen gekommen, der den pietätlosen Jungen rausgeworfen hätte.

Was sich zeigt ist eine Faszination nicht durch ›den Tod‹, sondern durch den Kopf eines Toten mit dem hier Fototheater gespielt wird. Der Tote fungiert als Bild seiner selbst und als Metonymie des Todes. Der Präsentierte hat einen letzten Auftritt (auf ewig im Bild als Bild), um ein mysterium fascinosum et tremendum materiell zum Ereignis werden zu lassen. Die leichte Neigung des toten Hauptes zum lachenden Jungchen kann fast wie Zuneigung mit leichtem Schmunzeln wirken – als spiele er selber mit. Und das etwas blöde Lachen? Es wirkt so unpassend wie die ganze Inszenierung. Ist es der Versuch, den Tod zu verlachen? Ist es eine Grenzreaktion aus Furcht und Zittern (so wie Hirst später kommentiert)?

Wie auch immer man da mutmaßen mag, im Bild als Bild wird es jedenfalls spannend, ob ärgerlich oder nicht, sei dahingestellt. Das Bild lebt in seiner grotesk-geschmacklosen Inszenierung von der Spannung beider Gesichter – die einen anblicken und doch nicht sehen, sondern gesehen werden (wollen?). Die ungeheure Präsenz des toten Kopfes, seine physische Mächtigkeit und die irritierende Lebendigkeit des Gesichtsausdrucks, vielleicht seine Gravität – wirkt um so mehr durch den Kontrast zum lachenden Jungchen, der schlicht banal dagegen wirkt.

<sup>152</sup> BRIAN DILLON, Hässliche Gefühle, in: GALLAGHER (Hg.), Damian Hirst (s. Anm. 149), 21–29, 21f.

Was mag das Bildkalkül dabei sein, die ›Logik‹ dieses Bildes, die eher Pathik zu sein scheint? Schockieren, mehr nicht? »Dieser makabre Schnappschuss repräsentiert Hirsts frühestes Memento mori, in gewisser Hinsicht die erste für ihn typische Arbeit, selbst wenn sie erst ein Jahrzehnt später, bei einem Rückblick des Künstlers auf sein Œuvre, von ihm hinzugefügt wurde«<sup>153</sup>. Ein Schlüsselwerk also, selbst als solches inszeniert? Der kritische Einwand liegt auf der Hand: Hier werde der Schock als billiges Kalkül riskiert, mit Missbrauch eines Toten, auf dessen Kosten hier ein junger Künstler sich selbst in Szene setzt. Nur, der Einwand vergäbe die ›ästhetische Differenz‹, als wäre das Bild nur eine Abbildung. Geht es doch um mehr: im Bild um eine Konfrontation mit diesem Toten, und als Bild um eine Konfrontation der Betrachter mit dieser Konfrontation. Es zeigt einen Toten und *lebt* von dem Gezeigten (wie eine Fliege vom Aas).

Ist das Bild dann, was es zeigt: eine materielle Präsenz des Todes als Ereignis? Wohl kaum, sondern der vergebliche Versuch eines Lachens ›trotz allem‹. Ist es ein ›image malgré tous‹? Es hat jedenfalls bei allem Pathos seinen *Logos*: die Ikonografie ›toter Häupter‹, die als besiegte Feinde präsentiert werden – und der überlegene Sieger lacht aus der Fülle seines Überlebens. Damit ist es ein Bild gegen den Tod – mit dem zugespielten Verdacht, das Lachen sei so flüchtig wie das Leben. So gesehen wäre es ein memento mori und eine Figur der vanitas.

Es hat auch sein *Ethos*, trotz allem geschmacklosen Kalkül auf Schock und Empörung. Näher besehen inszeniert es eine *unmögliche* Konfrontation mit dem Tod, in der nicht nur die Grenzen von Moral und Geschmack überschritten werden, sondern die Kapazität des Bildes. Es ist unfassbar, was es zeigt und wird vom Gezeigten schlicht überfordert, so wie der junge Künstler im Bild. Könnte es sein, dass diese Unmöglichkeit und Überforderung (nicht ohne Selbstdistanzierung) von Hirst exponiert wird, wenn er dieses Bild zum Schlüsselbild stilisiert? Gottfried Boehm meinte: Das »Bildwerk ist die dialektische Reaktion auf die Faszination und die Namenlosigkeit des Todes«<sup>154</sup>. Zehrt dann der junge Hirst von diesem namenlosen Toten, nutzt ihn und saugt ihn aus wie ein Vampir, um sich vom Toten zu nähren?

Das Bild hat auch sein *Pathos*, über Schock und Empörung hinaus als mysterium tremendum, das leider dennoch fascinosum bleibt. Präsentiert es einen Toten in Gestalt des würdigen Hauptes, um Furcht und Zittern zu evozieren, oder um den Tod und leider diesen Toten zu verlachen? »Der Schock, der Hirsts Werke begleitet, ist gleichermaßen aufputschend und kraftraubend, sowohl Provokation als auch eine insgeheim komfortable oder offenkundig dekadente Passivität, da wir immer Betrachter seines

<sup>153</sup> Ebd., 22.

<sup>154</sup> BOEHM, Repräsentation – Präsentation – Präsenz (s. Anm. 62), 7.

Werkes bleiben«<sup>155</sup>. – Es ist eben zum Glück nicht der eigene Kopf, der da im Bild drappiert ist. Bei aller ästhetischen Differenz, dass ein gezeigter Toter kein Toter ist, das Zeigen nicht das Gezeigte, ist Betrachtung doch nicht unberührt und affektfrei. Die Erhabenheit ästhetischer Distanz, die ›komfortable‹ oder ›dekadente Passivität‹ bleibt nicht so komfortabel, wenn einen trifft, was sich zeigt.

Am Ende seiner Studie zu den Totenmasken formulierte Klaus Krüger sein Ergebnis wie folgt:

»Die besagten unterschiedlichen Dispositive der Repräsentation sind in diesem Zusammenhang immer auch als solche der Transfiguration zu verstehen. Sie leisten die ästhetische Transformation in ein Gebilde, das als formgewordenes Projektionsfeld des Gedenkens paradoxerweise die Bewältigung des Unvordenklichen ermöglicht. Wie gesehen, zielt diese Ästhetik der Transfiguration nicht auf eine Bannung des Todes oder gar subsidiär auf eine Restitution der Toten. Die Umprägung der Absenz zur Präsenz, der unsichtbaren Seele zur Verkörperung, der unschaubaren Medusa zum Bild einer Einbildung vollzieht sich vielmehr durch eine ästhetische Praxis der medialen Figuration. In ihr fungiert das Bild als *rites de passage* nicht nur des Dargestellten, sondern auch des Betrachters, dessen Teilhabe an der Schwellenerfahrung des Bildes sich zugleich als seine eigene Transfiguration ereignet.«<sup>156</sup>

Als wäre die Bilderfahrung dem Abendmahl verwandt eine Transfiguration der Betrachter? Das jedenfalls ist eine latent sakramentale Auffassung des Bildes – die durchaus treffen kann. Dann aber erfolgt eine *verdoppelte* Transfiguration: Totes wird zum Bild und damit transfiguriert, in eine ›unverwesliche Gestalt‹ gebracht. Dass die Betrachtung solch eines Bildes aber ›heilsam‹ sei oder dass die Transfiguration *immersiv* wird und den Betrachter zu betreffen vermag, ist eine offene Wette auf das Bild als ›signum efficax‹ oder *medium salutis*. Nur – für wen?

3. *Reliquien als Transfigurationsmedien*: Bilder aus toten Tieren. Ein Grundzug von Hirsts unermüdlicher Bildproduktion ist ein Grundstoff: tote Tiere wie Haifische, Kälber, Käfer, Fliegen oder Schmetterlinge. Denen widerfährt die Tötung, um zum Material der Bilder zu werden. Und es widerfährt ihnen eine Transfiguration ins Bild als Bild, wenn das Tote von neuem eine lebendige Form gewinnt: ›reinkarniert‹ als Bild als dem unverweslichen Leib der derart Erhöhten. Um Reliquie zu werden, muss man sterben.

Was heißt es, aus toten Fliegen Kunst zu machen, ein Bild aus Kadavern zu basteln? Fliegen nähren sich von totem Zeug. Was soll die Fliege auch anderes tun? Sie lebt nicht vom Brot allein, sondern von allem, was tot ist. Wie die Fliege vom Aas – nährt sich Hirsts Bild von der Präsenz des Todes, genauer der toten Fliegen. Auf das Bild gewendet: Das Bild zieht seine iko-

<sup>155</sup> DILLON, Hässliche Gefühle (s. Anm. 152), 22f.

<sup>156</sup> KRÜGER, Gesichter ohne Leib (s. Anm. 11), 216.

nische Energie aus seiner Verarbeitung des Toten und aus einem Kontrast, der die Aufmerksamkeit aus dem Schockierenden gewinnt.

Zunächst bewegt sich solch ein Bild im Horizont traditioneller *Symbolik*: Schwarze Flächen bilden nichts ab, sondern inszenieren Tod *als* Bild (wie das Dunkel hinter dem Gekreuzigten im Isenheimer Altar). Über die Symbolik hinaus aber geht die *Symptomatik* und *Pathik*, wenn man die Finsternis näher mustert – regen sich Schock, Grauen, Ekel beim näheren Hinsehen. Das Pigment der Fliegenbilder ist nicht fein vermahlen wie Purpurschnecken, sondern es bleibt sichtbar, was diese Pigmente sind: Leichen. Das Bild wird zum Friedhof oder Unfriedhof, einem Kadaverfeld. Die *Ethik* wird einwenden, das sei geschmacklos und Ausverkauf der Kreatur. Was würde die *Ikönik* sehen können? Das sehende Sehen kann hier erblinden und sich abwenden, schockiert oder gelangweilt. Oder aber es geht unter die Haut, in die Register des Tastens, Krabbelns und Kribbelns. Dann erscheint die tote Masse lebendiger als gewünscht oder gewollt.

Das Bild aus Kadavern zeigt seine Potenz zur Transfiguration oder Transsubstantiation: die wundersame Wandlung der toten Fliegen in – *Pigmente* und ›lebende‹ Gestalt im Bildkörper. So originell und kreativ das scheint, ist es sc. nicht. Jeder Bischof trägt Purpur – ein Stoff getränkt und gefärbt aus dem Leichensaft der Purpurschnecke (ihrem Darmdrüsensekret). Oder anders: Der Glamour des Klerus nährt sich von toten Schnecken. Nur wird diese Verarbeitung des Todes üblicherweise invisibilisiert. Das zu visibilisieren ist eine Pointe Hirsts, allerdings dann doch recht stubenrein auf dem tableau morte seiner Bilder. Mit Hirst gesagt: »Man kann eine Fliege betrachten und an einen Menschen denken. Doch sieht man einen toten Menschen, wird einem bewusst, dass der Tod nicht da ist«<sup>157</sup>.

Wird Hirst dabei zum ›Herr der Fliegen‹? Schwingt sich auf, um Gott ebenbürtig aufzuwecken, was Hirst getötet hat? Er meinte nicht ohne Selbstbezug vermutlich:

»In der heutigen Welt stirbt jeder an Krebs, wenn man die übrigen Schlaglöcher des Lebens gut hinter sich gebracht hat. In gewisser Weise ist Gott zum Krebs geworden oder zumindest fühlt es sich so an [...] Wenn man Gott heutzutage irgendwo finden soll, warum nicht dort? Ein fühlloser Gott, der willkürlich über den Tod seiner Herde entscheidet. Wie die Fliegen, die in einen Insektenvernichter geraten und zufällig sterben, und nach einer Weile verwandelt sich das langsam in ein Leben ohne Gott«<sup>158</sup>.

Der Witz oder die Inversion dieser Analogie von Gott und Hirst dürfte sein, dass es nicht bei der sinnlosen Tötung bleibt, sondern dem Toten ein Sinn gegeben wird – in der Bildproduktion, durchaus der Reliquienproduktion verwandt. »Hirst bildet Realität nicht ab, sondern schafft Kunst

<sup>157</sup> ANDREW WILSON, Der Glaubende, in: GALLAGHER (Hg.), Damian Hirst (s. Anm. 149), 203–217, 206.

<sup>158</sup> Ebd., 215.



Abb. 21: Damien Hirst, Black Sun, 2004.

durch eine direkte Auseinandersetzung mit dem Stoff, aus dem das Leben ist, um sie zum Leben selbst werden zu lassen – letztendlich eine Unmöglichkeit<sup>159</sup>. An diese Unmöglichkeit zu glauben, ist der tiefe Bildglaube Hirsts. Andrew Wilson riskierte dementsprechend über Hirsts zu schreiben unter dem Titel *Der Glaubende*. Zentrale These Wilsons ist dabei, dass Hirst letztlich an die Macht *seiner* Bilder glaubt gegen und über den Tod. Dazu muss er sich nur ständig mit dem Tod messen. Daher meinte Wilson: »Es ist die Idee, dass der Tod unvorstellbar ist, weil man ihn nur durch den Tod eines anderen erfahren kann, die im Zentrum von Hirsts Denken steht«<sup>160</sup>. Dann werden seine Haifleisch-Reliquien verständlich, wenn sie betitelt sind als *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living*.

Hirst versucht also gar nicht der Transfigurationspotenz des Bildes zu widerstehen, sondern wettet genau darauf. »Mir gefällt die Verwirrung zwischen Wissenschaft und Religion [...] Dort finden sich Glaube und Kunst«<sup>161</sup> meinte Hirst. Einerseits dekonstruiert er den Glauben an die Medizin in seinen »Medicine Cabinets« als blindes Vertrauen in die Heilkräftigkeit der Pillen. Andererseits erinnert er mit denselben Cabinets an »das heilige Abendmahl, bei dem Brot und Wein in Fleisch und Blut verwandelt

<sup>159</sup> Ebd., 205.

<sup>160</sup> Ebd., 207.

<sup>161</sup> Ebd., 215.



Abb. 22: Detail aus Abb. 21.

werden«. <sup>162</sup> Sucht er dann einen ›neuen Glauben‹ anstelle des alten (katholischen) und des alt gewordenen (an die Medizin)? Wäre er dann ein klassischer Fall des Kunstglaubens, den Wolfgang Ullrich so treffend vorgeführt und ad absurdum geführt hat? <sup>163</sup> Wilson jedenfalls meinte: »Die Arbeiten spiegeln auch Hirsts Enttäuschung wider, dass es keinen ähnlichen Glauben an die Kunst gibt. Für ihn verweisen die Kabinette auf die Tatsache, dass ›die Leute an die Medizin glauben, nicht aber an die Kunst‹« <sup>164</sup>. Wird in dieser Deutung Hirst zum Verkündiger seines neuen Glaubens, der am Ende gar ein Glauben an ihn, an *seine* Kunst werden soll? Wilson scheint dieser Präntention nicht abgeneigt, wenn er erklärt: »Ohne einen Glauben an die Kunst löst sich jeglicher Sinn einer Bedeutung auf, denn nur durch das Kunstwerk und seine Strukturen können die Illusionen des Lebens durchschaut werden« <sup>165</sup>.

---

<sup>162</sup> Ebd., 213.

<sup>163</sup> Vgl. WOLFGANG ULLRICH, *An die Kunst glauben*, Berlin 2011.

<sup>164</sup> WILSON, *Der Glaubende* (s. Anm. 157), 213.

<sup>165</sup> Ebd.

Da könnte man zögern, um nicht die ironischen Brechungen in aller ästhetischen Differenz zu verkennen. Ist doch die Transfigurationsthese ebenso naheliegend wie unzureichend. Die Fliegen finden ihren Auferweckungsleib in ästhetischer Gestalt, wobei diese Gestalt eine eigene Anästhetik vor Augen führt. Die Fliegenbilder *sind* auf metonymische Weise, was sie zeigen: Sie sind Totenfelder, Fliegenfriedhöfe. Metonymisch gilt das auch für Hirsts übrigen Werke, die aus toten Tieren ästhetische Events machen (Käfer, Schmetterlinge, Schafe, Fische etc.). Es scheint wie eine dunkle Parodie auf die Reliquienkultur: substantiell geladene Identität von Sein und Zeigen. Aber – ist das ästhetische Transfiguration von Totem in ewiges Leben? Das Bild als Mittel der Auferstehung? Ich vermute hier eher eine subversive Umbesetzung der Transfigurationslust der Kunst – eine *reductio ad absurdum*. Vor Augen geführt wird nicht ewiges Leben sondern – ewiger Tod. Am Ende der Transfiguration ist die Transfiguration am Ende: Was bleibt sind Totenfelder.

Darin könnte Hirst Bruegel begegnen, nicht nur in tiefer Bildskepsis, und in einem ästhetischen Atheismus (*nemo contra Deum nisi imago ipsa*), sondern in der äußersten Unmöglichkeit der Kunst – Nurtoed oder ewiger Tod zu sein, wenn sie Totes endlich ewig tot sein lässt. Die Frage ist nur: ob das gelingt, ob es gelingen kann? Treten Bild und Tod nicht doch wieder auseinander und gegeneinander an? Bleibt der Bildglaube Todesevidenz? Oder ist nicht auch hier letztlich wieder das Bild stark wie der Tod – und damit immer schon stärker?

Kristin Marek traktierte die Frage, ob ein Tauschverhältnis zwischen dem Bildkörper und dem toten Körper bestehe: »Zumindest auf dieser stofflichen Ebene findet immer ein Tausch statt: Ein Bildkörper gibt dem toten Körper ein Medium, um erscheinen und präsent bleiben zu können. Der Tote wiederum gibt dem Bild die Legitimation, die es benötigt, um wirksam zu sein«<sup>166</sup>. Tausch oder verdoppelte Gabe und wundersamer Wechsel? Im Blick auf Damien Hirst scheint das nur zu klar: Tausch bis zum Exzess – als Vorführung der Bildökonomie *par excellence*. Dabei erscheint der Künstler als Broker, als maßloser Spekulant, der auf Kosten der Kunst Geld macht über alles. Und zudem ist er Profiteur des Todes, seiner schockierenden Inszenierung – von der er sich nährt, wie die Made vom Speck der Toten. –

<sup>166</sup> MAREK, *Der Leichnam als Bild* (s. Anm. 96), 296f. Vgl. ebd., 297f.: »Das Bild des Leichnams stellt eine inkommensurable Sichtbarkeit des Todes her, zeigt unversöhnlich den Einschnitt und die brutalen, zerstörerischen Folgen, die das Ende des Lebens für jeden Organismus bedeutet. Mit ihm ist kein mildernder Aufschub, kein Interim und schon gar kein Interregnum zu gewinnen. Es ist alles andere als eine äquivalente Gabe, hat keinen Gegenwert im symbolischen Tauschgeschäft mit dem Tod. Dieser Tausch ist ein unmöglicher. Einer der Handelspartner muss Insolvenz anmelden, weil seine Ware keinen handelsüblichen Wert besitzt«.

Ich bin nicht sicher, ob das so sicher und eindeutig ist. Meine hermeneutische Vermutung: bei noch soviel Glanz, Glamour und Geld auf der Oberfläche immer noch mehr Tod am Grund der Bilder. Bei noch so viel *fascinosum* immer noch abgründigeres *tremendum*. Die Transfiguration wird vorgeführt, ausgestellt, übertrieben (hyperbolisch) – und möglicherweise ad absurdum geführt. Das Bild will ewiges Leben, Glauben und nicht zuletzt Geld, neue Ökonomie, und bleibt doch schlechthin abhängig – vom Tod. Das wäre die überraschende Hyperbolé bei Hirst: Die Umbesetzung des Glaubens als schlechthinnige Abhängigkeit von Gott, durch den Bildglauben als schlechthinnige Abhängigkeit vom Tod. Ein Kunst- oder Bildglaube von absoluter Gewissheit (des Todes), aber mit der heillosen Folge, dass der Tod alles ist, was bleibt: ewiger Tod. Früher hieß das: Hölle. – Wie meinte Hirst: »Ich will, dass Kunst Leben ist, was sie nie sein wird«<sup>167</sup>.

## VI. Im Rückblick: Deutungsdilemmata vor einem Bild

Zu Holbeins Totentanz (Simulachres) schrieb Christian Kiening:

»Nur wer am Spiel der Zeichen teilnimmt, wer das Beziehungsgeflecht von Text und Bild nachvollzieht, wer die ›Implosion‹ des Todes in die Lebenswirklichkeit als Anreiz einer verinnerlichten *meditatio mortis* nimmt, wird jenem zu begegnen wissen, das unvertraut ist inmitten des Vertrauten und vertraut nur werden kann durch Vertrauen auf die Gnade Gottes«<sup>168</sup>. Und weiter: »Holbeins Dolchscheide und Todesalphabet wollen in diesem Sinne wirken. Sie wollen das Bewußtsein mit seinem blinden Fleck, die *conscientia* mit ihrer Negation konfrontieren, ohne aber Verzweiflung zu verursachen. Aus dem Wissen um die eigene Ohnmacht soll der Geist die Macht gewinnen, sich in kritischer Reflexion für eine christliche Lebensgestaltung zu entscheiden«<sup>169</sup>.

›Was Bilder wollen?‹ ist eine ebenso anthropomorphe wie viel kritisierte Frage (wie Mitchell und seine Kritiker zeigen). Selber aber zu formulieren, sie wollen dies und jenes, und das auch noch mit einiger Bestimmtheit, ist noch riskanter. Der nächstliegende Einwand ist daher: Woher weiß der Interpret das? Wie kommt er dazu, seine Vermutungen dem Bild als eigenes Wollen zuzuschreiben? Zum einen ist im Gewand des Anthropomorphismus ein hermeneutischer Intentionalismus vorausgesetzt: es gebe eine *intentio*, hier nicht die ›Holbeins‹, sondern ›der Bilder‹, also eine *intentio operis*. Zum anderen scheint die Interpretation darin zu bestehen, diese Intention explizit zu machen. Ähnlich wie beim Lesen, geht es darum, dem stummen Text die eigene Stimme zu leihen (vgl. K. Weimar): dem anderen eine Stimme zu geben. So erst können Tote plötzlich und unerwartet

<sup>167</sup> WILSON, Der Glaubende (s. Anm. 157), 206.

<sup>168</sup> KIENING, Das andere Selbst (s. Anm. 132), 152.

<sup>169</sup> Ebd., 137f. Vgl. KONRAD HOFFMANN, Hans Holbein d.J.: Die Gesandten, in: ALBRECHT LEUTERITZ (Hg.), Festschrift für Georg Scheja, Sigmaringen 1975, 133–150.

wieder sprechen. Und selbst Bilder können dann sprechen, mit einer geliebten Stimme. Weniger magisch formuliert geht es um das Problem, wie das Gedeutete zu Wort kommen kann. Mir scheint, nur indem ein Anderer an seiner Statt spricht und das selbst Gesprochene dem Gedeuteten zuschreibt.

Verstehen ist eine kleine Welterzeugung. Diese ›demiurgische‹ Metapher entspricht der Regel ›solus scit, qui fecit‹,<sup>170</sup> oder Schleiermachers höherer Maxime: »Man hat nur verstanden, was man in allen seinen Beziehungen und in seinem Zusammenhange nachconstruiert hat«<sup>171</sup>. Verstehen wird ›gemacht‹ – und muss selbst gemacht werden, wenn selber verstanden werden soll.<sup>172</sup> Darin ist Verstehen wie Sterben: Man kann es nicht delegieren, es nimmt einem keiner ab. Ob es nur ein ›Machen‹ (Praxis oder Poiesis) ist, oder auch ein Pathos mit Pathe, ein Ereignen oder Widerfahren, sei noch dahingestellt. Aber Verstehen ist *selber* Verstehen. Diese Trivialität könnte ein Grund für existentielle Emphase in mancher Hermeneutik sein. Das Verstehen eines Fremden (sei es Text oder Bild) (im gen. obj.) konstruiert daher *das Fremde im Eigenen* (Schleiermacher hätte gesagt, es werde *nach*-konstruiert). Und das ist sc. ein paradoxes Unterfangen: ob Einfühlung oder mimesis, ›Divination‹ oder Analogie – all das bleiben Extrapolationen des Eigenen. Wie kann Fremdes dann überhaupt eine reale Chance haben, den Horizont des Eigenen zu überschreiten? Das Ungedachte kann Undenkbar sein, Unvorstellbar etc. Das Fremde am Fremden *kann* nicht als Funktion des Eigenen entworfen werden. Aber anders als in eigenem Entwerfen kann überhaupt nichts verstanden werden. Verstehen wird *selbst gemacht* – und ist keine immediate Offenbarung. Folglich bleibt ein Selbstwiderspruch – und zwar nicht nur in vitiöser, sondern in öffnender Bedeutung (des Sinns für Fremdes als dem Eigenen Widersprechendes). Ein Eigenes soll das Fremde sein – und muss daher dazu *gemacht* werden, indem

<sup>170</sup> Zu solus scit, qui fecit: ›Eigentlich‹ vermag dann nur Gott ›zu wissen‹ oder ›zu verstehen‹; aber als Grundsatz neuzeitlicher Erkenntnis (vgl. Vicos ›verum factum‹) gilt: Man weiß nur, was man selber tut und getan hat. Einen Computer versteht nur, wer ihn selber bauen kann oder zumindest erfolgreich reparieren.

<sup>171</sup> Vgl. FRIEDRICH SCHLEIERMACHER, Die allgemeine Hermeneutik, hg. v. WOLFGANG VIRMOND, in: Internationaler Schleiermacher-Kongress, Berlin 1984, 1271–1310, 1272 (1809/10): »Das Ziel der Hermeneutik ist das Verstehen im höchsten Sinne. Niedrige Maxime: man hat alles verstanden, was man, ohne auf Widerspruch zu stoßen, wirklich aufgefaßt hat. Höhere Maxime: Man hat nur verstanden, was man in allen seinen Beziehungen und in seinem Zusammenhange nachconstruiert hat.«

<sup>172</sup> Das gilt nicht nur für das ›strenge‹, ›regelmäßige‹ Verstehen, sondern auch für das ›laxe‹, das ungewussten Regeln folgt und dabei selbstredend *auch* konstruiert, wie auch immer. Nicht die Konstruktivität allein, sondern entscheidend deren Disziplinierung und Regulierung macht den Unterschied von laxem, wildwüchsigem Verstehen und strengem, kunstgerechten. Vgl. MICHAEL MOXTER, Einleitung, in: WILFRIED HÄRLE/REINER PREUL (Hg.), Verstehen über Grenzen hinweg, Marburg 2006, 1–21, 5.

es vom Eigenen *unterschieden* wird. An dieser Differenz hängt alles – und ohne sie entsteht nur Missverstehen (bloßes *Sichselbst*verstehen oder vermeintlich differenzloses *Fremd*verstehen).

Fremdwahrnehmung, genaueste Hinblicknahme (bei Text und Bild) hilft zwar, bleibt aber *eigene* Wahrnehmung, die immer schon interpretativ und durch Selbstverständlichkeiten imprägniert ist. Wenn Verstehen ›in der Regel‹ Anschluss ans Eigene sucht, einen Zusammenhang, um Sinn zu ›machen‹ – ist gegenläufig bemerkenswert, dass das Fremde gerade *nicht* unter Anschließbarkeitsverdacht stehen kann. Brüche sind Indikatoren für Fremdverhältnisse.

In der Konstruktion des Fremden im Eigenen ist daher ein Verfahren das der Kontrastierung, der Schärfung von Differenz(bewusstsein). Für das Eigene heißt das Verfremdung bis zur Entfremdung oder Entselbstverständlichung bis zur Unverständlichkeit. Insofern ist das Nichtverstehen ein möglicher Anfang – das nicht nur Eigene und nicht nur das Eigene zu verstehen. Das *eigene* Verstehen soll das Verstehen *des Fremden* werden. Es muss daher kritisch von sich selber unterschieden und dem Fremden *zugeschrieben* werden, ihm übereignet gleichsam als hermeneutische ›Gabe‹ – die stets mehr oder weniger und anderes ›gibt‹, als nur eine (vermeintlich differenzlose) ›Wiedergabe‹ zu sein. In dieser *Übertragung* kommt das Verstehen ins Oszillieren (wenn es gut geht). Solch eine Zuschreibung bleibt notorisch ambig, mehrdeutig: Sie oszilliert zwischen Eigenem und Fremdem – in der (methodischen, ethischen) Hoffnung, dem Fremden die eigene Stimme zu leihen (wie beim Lesen)<sup>173</sup>. Wie alle Gaben ist auch diese eine ›gefährliche Gabe‹, bei der dem Fremden unterschoben werden kann, was ihm nicht zukommt – und umgekehrt das Fremde als das eigene ausgegeben werden kann. Aber – wer spricht, wenn etwas interpretiert oder gedeutet wird? Wird der Fremde zur eigenen Handpuppe? Oder man selber zur Puppe des Fremden?

Was wäre mit Ratifikation und Einspruchsrecht? Kein Text oder Bild erhebt von sich aus Einspruch. Es müssen wiederum Andere sprechen, im Namen des Textes (oder Bildes). So wie auch nur Andere die Zuschreibungen ratifizieren können. Die interpretative ›intercessio‹, Fürsprache, Stellvertretung – ist dann eine von neuem ambige Rolle des Interpreten: in ostentativer ›Demut‹ dem Text oder Bild zuliebe – und doch auch eine Deutungsmachtergreifung, nolens oder volens. Das Problem besteht darin, in eigener Aktivität (methodischen Verstehens) das ›Eigene‹ so zu gebrauchen, dass es dem Fremden ›eine Stimme gibt‹ – auch wenn das animistisch oder magisch klingt: Tote kontaktieren, indem man sie zum Sprechen bringt – und dabei doch nur selber zu sich sprechen kann. Methodisch

---

<sup>173</sup> Vgl. KLAUS WEIMAR, Historische Einleitung zur literaturwissenschaftlichen Hermeneutik, Tübingen 1975.

solenner heißt das, das eigene Verstehen in den Dienst des *Fremdverstehens* zu stellen. Das wird immer dann gewagt und bestreitbar, wenn etwas erschlossen, unterstellt oder (so begründet wie möglich) vermutet werden muss, was aufgrund der Fremdheit des Fremden unzugänglich bleibt. Solche ›Schlüsse‹, die (semiotisch gesprochen) eher abduktiv als de- oder induktiv sind, werden ›a fonds perdu‹ riskiert. In diesen Grenzlagen wird der Verstehende um so aktiver, auch ›erfinderisch‹, aber möglichst *ohne* das Fremde zum Schirm eigener Projektionen zu machen. Dieses Kriterium hat normative Funktion, die sich nicht von selbst versteht und bestritten werden kann. Nicht nur, dass solche Projektion des Eigenen dauernd passiert, weil sie unvermeidlich ist; es gibt auch keinen neutralen Ort, von dem aus sie zu kontrollieren wäre – aller Methodisierung zum Trotz. Es sind wieder ›nur‹ andere Interpreten, die hier Einspruch erheben können. Dem *Anspruch* (wenn man sich diese Metapher gefallen lässt) eines Textes, Bildes oder *der* Schrift ausgesetzt zu sein, ist eine im Vollzug des Verstehens bereits *anerkannte* Verpflichtung, eine *Selbstverpflichtung*. Oder umgekehrt wird der Zirkel aufgeklärt: Aus solch einer Selbstverpflichtung heraus ist die Metapher des Anspruchs motiviert. Ob alterologisch oder egologisch gefasst: Sucht man zu verstehen, sucht man sich befremden zu lassen durch das Fremde, auf das Risiko hin, nicht derselbe zu bleiben, der *ohne* diese Lektüre geblieben wäre. Das strenge Verstehen ist in und bei aller Konstruktivität durch liminale und basale *Passivität* bestimmt, die Schleiermachers Formulierung des *Nachkonstruierens* andeutet: Die Nachgängigkeit des Konstruierens (*diachron*) impliziert eine Vorgängigkeit des Nachzukonstruierenden. Es gilt, dem Fremden *nachzudenken*. Dabei muss aber *nolens volens selber* gedacht werden.

Das gilt einerseits *deskriptiv*: Wenn verstanden wird, dann wird so verstanden. Das gilt andererseits *präskriptiv* und kritisch: Wo nur die eigene Konstruktion gepflegt und damit bloß Selbstverstehen betrieben wird, ist die Differenz ebenso verletzt, wie wenn irrtümlich gemeint wird, man könnte differenzlos ›das Fremde‹ verstehen, ohne es selber zu konstruieren. Die formale Anzeige der Nachgängigkeit (*Nachkonstruieren*) zeichnet die *Konstruktivität* im Verstehen als *responsorisch* aus. Die Metapher der *Antwort* ist längst hermeneutische Tradition (Collingwood ›challenge–response‹; Gadamer ›Frage und Antwort‹, anders bei B. Waldenfels und D. Mersch). Gilt das Verstehen als Antwort auf vorgängige Fragen, ist nach diesen Fragen zu fragen. Aber sind die Texte oder Bilder nur Antwort auf Fragen und das Verstehen nur passende Antwort darauf? Spiegeln sich Frage und Antwort ineinander, möglichst differenzlos und passend, wären sie nur answer, nicht auch response? ›Verstehen heißt antworten‹, überschrieb A. R. Bodenheimer seine hermeneutischen Studien.<sup>174</sup> Wer Antwort gibt (res-

<sup>174</sup> Vgl. ARON BODENHEIMER, *Verstehen heißt antworten*, Stuttgart 1992.

ponse), gibt *mehr* als gefragt war – und umgekehrt ist meist mehr gefragt, als die Antwort gibt. Hier besteht eine Differenz, die *chiastische* Struktur hat: beiderseits besteht ein Überschuss, der im Verstehen nicht getilgt werden kann. Wann zeigt sich wem *was* – und was nicht? Ein Lackmustest dafür sind bestimmte Bilder ebenso wie Texte. Beides bedürfte einer Medienwirkungsforschung, etwa der Bildwirkungsforschung. Bei Texten fällt das leichter, weil Textwirkungen oft ihrerseits Textspuren hinterlassen haben. Bei Bildern ist das methodisch schwieriger, wenn der Dreifuß der Wirkungen unterschieden wird: erstens belegbare Wirkungen, zweitens hypothetische, erschließbare Wirkungen, und drittens: selbst zu verantwortende Deutung, die nie ohne den prekären Willen zur Deutungsmacht auftritt: sehen zu lassen, sehen zu *machen*, auf dass andere es ebenso sehen mögen.

### Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1, 3, 5, 6:* Lucas Schöne, Kopf und Teile der Lutherfigur in der Marienbibliothek Halle/S., 1663. © Archiv Philipp Stoellger.
- Abb. 2:* Lucas Schöne, Lutherfigur in der Marienbibliothek Halle/S., 1663, Fotografie: Fritz Möller, 1917; Quelle: Stefan Laube, Von der Reliquie zum Ding. Heiliger Ort – Wunderkammer – Museum, Berlin 2011, 223.
- Abb. 4:* Empore, Marienkirche Halle/S.: Sanctus Doctor Martinus. © Archiv Philipp Stoellger.
- Abb. 7–13:* Hans Holbein, Der tote Christus im Grabe, 1521. Kunstmuseum Basel. Quelle: Jochen Sander, Hans Holbein d. J. Tafelmalerei in Basel 1515–1532, München 2005, 138.
- Abb. 14–19:* Pieter Bruegel, Der Triumph des Todes, 1562/63, in: Philippe Roberts-Jones/Françoise Roberts-Jones, Pieter Bruegel der Ältere, München 1997, 99.
- Abb. 20:* Damien Hirst, With Dead Head, in: Ann Gallagher (Hg.), Damian Hirst, München/London/New York, 2012, 20.
- Abb. 21:* Damien Hirst, Black Sun, 2004, ebd., 155.
- Abb. 22:* Ebd., 157.

