

TRAJEKTE

Eine Reihe des Zentrums für
Literatur- und Kulturforschung Berlin

Herausgegeben von

Sigrid Weigel und Karlheinz Barck

Stefanie Ertz · Heike Schlie ·
Daniel Weidner

Sakramentale Repräsentation

Substanz, Zeichen und
Präsenz in der Frühen Neuzeit

Mit einem Beitrag von
Stefan Manns

Wilhelm Fink

Das dieser Publikation zugrundeliegende Vorhaben wurde mit Mitteln des Bundesministeriums für Bildung und Forschung unter dem Förderkennzeichen 01 UG 07 112 gefördert. Die Verantwortung für den Inhalt der Veröffentlichung liegt bei den Autoren.

Umschlagabbildungen:

Lukas Cranach (Schule?), Luther und Hus teilen das Abendmahl aus,
Holzschnitt, um 1550-1560
Jan Davidz. de Heem, Blumen- und Früchtestillleben mit Kelch und Hostie,
1648, Wien, Kunsthistorisches Museum

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Alle Rechte, auch die des auszugsweisen Nachdrucks, der fotomechanischen Wiedergabe und der Übersetzung, vorbehalten. Dies betrifft auch die Vervielfältigung und Übertragung einzelner Textabschnitte, Zeichnungen oder Bilder durch alle Verfahren wie Speicherung und Übertragung auf Papier, Transparente, Filme, Bänder, Platten und andere Medien, soweit es nicht §§ 53 und 54 UrhG ausdrücklich gestatten.

© 2012 Wilhelm Fink Verlag, München
(Wilhelm Fink GmbH & Co. Verlags-KG, Jühenplatz 1, D-33098 Paderborn)

Internet: www.fink.de

Einbandgestaltung: Evelyn Ziegler, München
Herstellung: Ferdinand Schöningh GmbH & Co KG, Paderborn

ISBN 978-3-7705-5248-1

Blut und Farbe: Sakramentale Dimensionen der frühneuzeitlichen Bild- und Kunsttheorie

Der Sakramentalen Repräsentation und ihren Diskursen ist zu eigen, dass die (Un-)Möglichkeit von Repräsentation, ihre Paradoxe und ihr Scheitern genauso verhandelt werden wie ihre Überdeterminiertheit und Übersteigerung. In den sakramentalen Zeichenoperationen ist es der Begriff der Repräsentation selbst, der immer wieder auf dem Prüfstand steht. Gerade im Fall der Bilder wird eine anschauliche und materielle Wirklichkeit geschaffen, in der es zwar eine Referenzbeziehung zu etwas Abwesendem gibt, die aber von dem Moment ihrer Erschaffung selbst durch eine ganz eigene dingliche Existenz und substantielle Dynamik in Handlungszusammenhängen gekennzeichnet und somit nicht auf die Beziehung zu dem Signifikat bzw. Referenten des Bildes zu reduzieren ist. Dies gilt auch für die Eigenmaterialität und den Eigenwert der Farbe des Bildes, deren Substanz nicht von ungefähr gerade zu dargestellten liquiden Stoffen in ein besonderes Spannungsverhältnis treten kann.

Farbzeichen und Blutsubstanz: Das Blut der Bilder im Mittelalter

In dem 2002 erschienenen Sammelband *Transfusionen. Blutbilder und Biopolitik in der Neuzeit* beschreibt Georges Didi-Huberman das Verhältnis der mittelalterlichen Bilder und des Blutes Christi nicht als das einer Referenz, sondern als das einer Transsubstantiation. Grundlage seiner Überlegungen sind die sogenannten blutenden Bilder, die in den entsprechenden Erzählungen meist Opfer der sie attackierenden Ikonoklasten waren:

Trans-substanz: zerstreut und diffus, das heißt nirgends und überall, humoral und transzendental zugleich. Die Vollständigkeit des Körpers Christi realisiert und inkarniert sich im Fragment oder vielmehr im Tropfen, im jeweiligen Fließen genau an der Stelle, wo das Bild durchstoßen (*percussa*) worden ist. Man sollte deswegen [...] die Theorie des Bildes wieder eucharistisch denken, und zwar als Ausgeburt dessen, was man hier nicht als Zeichen, sondern als christliches Symptom, als lokalen *Anfall* einer Inkarnation bezeichnen könnte, als farbigen, transsubstantiierten Einbruch seines Martyriums. Seine ‚Repräsentanz‘ (*représance*) gewissermaßen, nicht seine Repräsentation.¹

Didi-Huberman definiert hier auf luzide Weise den Begriff der Transsubstantiation neu, nicht aber in seinem theologischen Sinn. Das 1215 auf dem vierten Laterankonzil kanonisierte Dogma der Transsubstantiation sollte die seit dem 9. Jahrhun-

¹ Didi-Huberman: „Blut der Bilder“, S. 43.

dert ausgetragenen Streitigkeiten um das Wesen der eucharistischen Gestalten Brot und Wein ein für alle Mal lösen bzw. unterbinden.² In diesem Konflikt standen sich immer wieder ein antirealistisches symbolisches Verständnis einerseits und realistische bzw. materialistische Auffassungen andererseits gegenüber. Letztere schlossen die Vorstellung ein, dass es tatsächlich der Leib und das Fleisch Christi waren, die vom Priester berührt und gebrochen sowie von den Gläubigen in der Kommunion mit den Zähnen zerrieben würden.³ Zwar gab es eine klare Präferenz für einen Sakramentsrealismus, doch war dabei klar, dass eine solche materialistische Sicht immer wieder Widerspruch hervorrufen würde. Die Lösung (wie beispielsweise Mitte des 11. Jahrhunderts bei Lanfranc de Bec) fand sich in dem aristotelischen Begriff der für das Auge nicht sichtbaren Substanz: Bei der Konsekration der eucharistischen Gestalten verwandele sich das Brot der Substanz nach in den ganzen Leib Christi, während die Akzidenzien (die zufälligen, sinnlich wahrnehmbaren Eigenschaften) des Brotes bestehen blieben. Damit waren sowohl die symbolische als auch die radikal-materialistische Sicht zurückgewiesen: Man zermalmt nun mit den Zähnen nicht das Fleisch, sondern das Brot, obwohl die konsekrierte eucharistische Gestalt die Substanz des Leibes hatte.

Didi-Huberman versteht die Transsubstantiation als ‚Trans-Substanz‘ etwas anders, nicht vom Wesen der eucharistischen Gestalt, sondern vom Christuskörper her gedacht, der sich durch alle anderen ‚Substanzen‘ hindurch (eben auch durch die des Bildes) manifestieren bzw. ‚zerstreuen‘ könne. Dies ist allerdings mit keiner theologischen Position des Mittelalters zu vereinbaren, und selbst die ‚Realisierung‘ des ganzen Christuskörpers in jedem Fragment (der Hostie) und in jedem Tropfen (des Blutes in der Eucharistie) wiederum ist nicht eigentlich Transsubstantiation, sondern Konkomitanz. Das schließt nun zwar nicht aus, dass die Bilder im Einzelfall so rezipiert wurden wie von Didi-Huberman vorgeschlagen, und es schließt vor allem eine enge Beziehung zwischen Bild und Eucharistie nicht aus, aber die Argumentation ist in noch anderer Hinsicht problematisch. Der von Didi-Huberman zur Stützung seiner transsubstantiellen Bildtheorie genannte Thomas von Aquin, der die blutenden Bilder erwähnt, hatte mit dem entsprechenden Text das Problem der Passionsblutreliquien,⁴ die es nach Ansicht der Dominikaner nicht geben durfte, zu lösen versucht. Da Christus mit dem ganzen Körper und dem ganzen Blut auferstanden und zum Himmel aufgefahren sei, könne kein bei der Passion

2 Zum Folgenden vgl. beispielsweise Lohse: *Epochen der Dogmengeschichte*, S. 143-156; Mühlenberg: „Dogma und Lehre“, S. 551-557.

3 Mühlenberg: „Dogma und Lehre“, S. 554; Flasch: *Kampfplätze der Philosophie*, S. 89. Berengar von Tours, der im zweiten Abendmahlsstreit eine symbolische Auffassung vertrat, wurde dafür 1059 auf einer römischen Synode verurteilt und musste unterschreiben, „daß Brot und Wein, welche auf den Altar gelegt werden, nach der Konsekration nicht nur sakramental, sondern in Wahrheit von den Händen des Priesters gefaßt, gebrochen und von den Gläubigen mit den Zähnen zermalmt werden“ (zit. nach Lohse: *Epochen der Dogmengeschichte*, S. 148).

4 Es gibt zwei verschiedene Arten von Heiligblutreliquien. Dies sind zum einen die umstrittenen Passionsblutreliquien, zuweilen auch Galsreliquien genannt. Die eucharistischen Blutreliquien dagegen sind die Resultate eines Wunders während der Konsekration der eucharistischen Gestalten: Meist ist es die Hostie, die blutet.

Christi gesammeltes Blut auf Erden zurückgeblieben sein. Daher bezeichnet Thomas – gleichsam als Notlösung – das angeblich aus Jerusalem transferierte Blut der in den Klöstern und Kirchen aufbewahrten und verehrten Blutreliquien als das aus Bildern getretene Blut.⁵ Es ist aber eminent wichtig festzuhalten, dass auch dieses Blut nach der Auffassung des Thomas von Aquin gerade nicht das Blut Christi sein kann, was Didi-Huberman meines Erachtens übersieht.⁶ Denn die differenzierte und breit ausgeführte Bildtheologie des Aquinaten sah zwar vor, dass dem Christusbild im Gegensatz zu anderen Bildern *latría* („Anbetung“) zukomme, weil das Verhalten, das man einem Bild entgegenbringe, direkt auf den Dargestellten übergehe. Dem Christusbild gebührt *latría*, weil Christus *latría* zukommt. Das geht aber nur, weil das Bild selbst ein totes Ding ist; wäre es lebend, käme ihm selbst diese *latría* zu, was Thomas ausschließt.⁷ Die Gleichheitsbeziehung zwischen Bild und Christus besteht allein in der Anbetungshaltung des Gläubigen, nicht im Bild selbst. Thomas will die christlichen Bilder streng von den Bildern der Heiden geschieden wissen: Nur letztere wären davon ausgegangen, dass das Göttliche in den Bildern selbst sei.⁸ Daher kann auch kein Christusblut aus den Bildern austreten. Da die Position des Aquinaten aber insgesamt die kulturbildfreundlichste ist, welche die Westkirche überhaupt zu bieten hat, ist die Argumentation von Didi-Huberman für eine Übertragung des Transsubstantionskonzepts auf das Bild so nicht zu halten.

Mit einem Verweis auf die etymologische Abhängigkeit des Wortes *pingere* („malen“) von der Tätowierung als figuralem Einschnitt in den Körper fährt Didi-Huberman fort: „Vielleicht liegt es also gerade daran, dass die christliche Malerei mit der farbigen Ölung, mit dem Aufriss und dem Einbruch der Säfte arbeitet und denkt, dass sie – jenseits ihrer mimetischen Sorge – derart christusgleich werden kann, das heißt, *inkarniert*.“⁹ So erhellend diese Ausführungen für eine kulturanthropologische Blutdiagnose sein mögen, für die Theorie des mittelalterlichen Bildes sind sie geradezu irreführend. Sie implizieren die mittelalterliche Kultur in einseitiger Weise als Präsenzkultur, in der das Bild die Passion Christi in grundsätzlicher, immer geltender Latenz materiell wiederholen kann, dessen Blut vergießt und gewissermaßen in dieser Idealrepräsentation (Repräsenz) eine Übersteigerung der nur substantiellen, nicht akzidentiellen Inkarnation Christi in der Eucharistie bewirkt. Allerdings zeigen zum einen gerade die Acheiropoieta, die nicht von Menschenhand gemachten Bilder wie der Modellfall der *Vera Ikon*, dass selbst das von Christus gestiftete bzw. hervorgebrachte Bild immer durch eine Spannung zwischen Präsenz und verweisender Darstellung geprägt ist. Zum anderen lassen sich auch in nachmittelalterlicher Zeit (und bis heute) das Bild betreffende Präsenz-

5 Die Dominikaner sind mit dieser Argumentation gegen die Passionsblutreliquien nicht erfolgreich gewesen, denn der Heiligblut-Kult weitete sich im 14. Jahrhundert eher aus – noch heute wird beispielsweise die Blutreliquie in Brügge verehrt.

6 Didi-Huberman: „Blut der Bilder“, S. 42.

7 Thomas von Aquin: *Summa Theologiae*, 3, qu. 25, art. 3.

8 Ebd., 3, qu. 25a, art. 3 ad 2.

9 Didi-Huberman: „Blut der Bilder“, S. 49.

phänomene und der Topos des lebenden Bildes nachweisen. Hier werden zu oft einseitige Zuschreibungen gemacht. Auch Claudia Blümle schließt an Didi-Huberman und Hans Belting an:

Bilder galten vor der neuzeitlichen Trennung von Kunst und Religion nicht als tot, sie lebten, denn blutende Bilder wiederholten das Wunder der göttlichen Inkarnation, wie Hans Belting in *Bild und Kult* betont hat. Das lebende Bild, das sich in seiner manifesten Materialität mit der göttlichen Substanz berührt, ist nach Georges Didi-Huberman prototypisch für das mittelalterliche Bildkonzept.¹⁰

Doch die blutenden Bilder sind nicht der Regelfall des Bildes, sondern Ausnahmen. Das Bild blutet infolge eines Wunders – deshalb wird es selbst auch in der Folge verehrt – und dieses Wunder ist zeitgenössisch allenfalls theologisch, nicht aber bildtheoretisch zu verhandeln. Es wäre auch zu bezweifeln, dass hier die Vorstellung einer Transsubstantiation vorliegt, in der sich die Farbe zum Blut wandelt, ebenso wenig wie es sich bei den blutenden Hostien der eucharistischen Mirakelerszählungen um ein Phänomen von Transsubstantiation, sondern ebenfalls um den besonderen Fall eines Wunders handelt.¹¹ Ganz im Gegenteil, die blutenden Hostien stellten genau genommen den destruierenden Krisenfall dar, da das mühsam errungene Dogma der Transsubstantiation – gegen eine allzu anthropophage Vorstellung – ja gerade die gleichbleibende Akzidenz von Brot und Wein bei der Wandlung der Substanz zu Leib und Blut ins Zentrum stellte. Deshalb konnte Thomas von Aquin die von ihm kritisierten Passionsblutreliquien auch nicht als eucharistische Blutreliquien bezeichnen: Er wäre damit gewissermaßen vom Regen in die Traufe gekommen.

Das Blut, das aus dem Bild tritt, ist weder das Blut Christi noch die verwandelte Farbe, sondern eine vorgeblich aus dem Bildkörper austretende und ihn verlassende Blutsubstanz, welche nur aufgrund des Wunders existiert. Oder anders gesagt: Gerade weil Bilder nicht lebendig sind, sind Bild und Blut sich so fremd, dass die Verbindung dieser beiden Fremdkörper eines Wunders bedarf. Dies kann als Zeichen im Sinne von Stellvertretung bzw. metonymisch vom Körper der Passion aus gedacht werden, nicht aber von dem der Eucharistie. Bild und Hostie bluten meistens dann, wenn ein Fehlverhalten vorliegt, d. h. wenn dem, was es darstellt oder verkörpert, nicht das gebührende Verhalten entgegengebracht wird. Das Bild wird im Wunder zum Zeichen der Passion; sein ‚Martyrium‘ wiederholt die Passion Christi und es blutet (im Wunder) in Stellvertretung. Nichts weist darauf hin, dass dieses Blut als das Blut Christi verstanden wurde. Dies zeigt allein die Tatsache, dass als Folge eines solchen Bildwunders nicht das ausgetretene Blut, sondern vielmehr das Bild verehrt wurde. Dass Thomas von Aquin das Blut der Bilder ins Spiel bringt, hängt schließlich damit zusammen, dass er ein ganz anderes Problem lösen

¹⁰ Blümle: „Dünne rote Linie“, S. 74.

¹¹ Zu den Passionsblutreliquien, wie sie auch in Weingarten und Schwerin verehrt wurden, und ihrer Unterscheidung von den eucharistischen Blutreliquien (beispielsweise von Wilsnack und Walldüren) vgl. Bynum: *Wonderful Blood*, S. 5. Zur theologischen Diskussion um die Blutreliquien vgl. ebd., S. 98-100.

will: Es darf die Passionsblutreliquien nicht geben, also ist dieses Blut das Blut der Bilder und *nicht* das Blut Christi. Erst im Wunder verwandelt sich die Repräsentation (im Sinne der Darstellung) zu der von Didi-Huberman so genannten „Repräsenz“, die das Bild im Gegensatz zur Eucharistie in der Regel nicht leisten kann. Es handelt sich somit nicht um einen Modellfall des Bildes, sondern um einen Modellfall von Heiligkeit und des sichtbar machenden Wunders, das sich gerade in seiner Gegensätzlichkeit zum Normfall des Bildes erschließt. Wenn Didi-Huberman mit Blick auf die blutenden Bilder fordert, die Theorie des mittelalterlichen Bildes „wieder eucharistisch“ zu denken, so ist zu bedenken, dass es sich keinesfalls um analoge, sondern allenfalls um komplementäre Phänomene handelt.

Eines der Beispiele, das Didi-Huberman für die eucharistisch aufgeladenen Bilder nennt, ist eine Mitte des 14. Jahrhunderts entstandene *Kreuzigung* des Maestro del Codice di San Giorgio,¹² einem Nachfolger Giotto, in der sich das Rot des herabfließenden Blutes in den Mantel der Maria Magdalena verwandelt. Er spricht hier von einem „(lokalen) Exzess der Farbe“, von einer „hypostatischen Vereinigung des christlichen Blutes mit einem rot gefärbten Fleck“.¹³ Aber gerade in diesem Bildelement bleibt die Farbe des Mantels der Maria Magdalena, auch wenn sie aus dem Blut des Christuskörpers hervorzugehen scheint, ebenso bildmimetisch und symbolisch gebunden wie in den Kreuzigungen Giotto, in denen das Motiv vorgebildet ist (Fig. 1). Es gibt hier kein problematisiertes, ambivalentes Verhältnis zwischen Farbe und Blut. Ich würde den mittelalterlichen Befund – wenn überhaupt in einer pauschalisierenden Form – genau umgekehrt deuten: Entweder ist das wahrnehmbare Rot ganz bezeichnende Farbe oder (im seltenen Wunder) ganz Blut. Dagegen lässt sich ein wesentlich komplexeres Spannungsverhältnis ab dem 15. Jahrhundert konstatieren. Oder anders gesagt: In der Bildlichkeit des Mittelalters lassen sich die Mystifizierungen und die rationale Semiose der Bilder noch getrennt voneinander beschreiben, selbst wenn sie am gleichen Bildphänomen auftreten. In der Frühen Neuzeit dagegen scheint die Mystifizierung zwar durch Rationalisierung und eine angebliche Autonomie der Kunst aufgehoben, aber bei näherem Hinsehen erweist sich die Sachlage als sehr viel komplizierter, wie zu zeigen sein wird.

Die vielfach vertretene Sichtweise, die Medien im Mittelalter seien keine Medien der Zeichen, sondern Medien der Präsenz gewesen, während wir es in der Frühen Neuzeit zunehmend mit semiotisch definierten Medien zu tun hätten, ist höchst problematisch. Zu der Frage einer Präsenzkultur des Mittelalters hat Peter Strohschneider in seiner Kritik an Peter Czerwinski's These der beständigen „Gegenwärtigkeit“¹⁴ in der mittelalterlichen Kultur darauf hingewiesen, dass hier nicht von einer grundsätzlichen epochalen Differenz auszugehen ist, sondern dass es vermutlich durch die Epochen hindurch Medien der Präsenz und semiotisch

12 Vatikanische Pinakothek, Abb. 3 und 4 bei Didi-Huberman: „Blut der Bilder“.

13 Didi-Huberman: „Blut der Bilder“, S. 49.

14 Czerwinski: *Gegenwärtigkeit*.

organisierte Medien gibt.¹⁵ Zumindest im Fall der Bilder geht es darüber hinaus in dieser Frage natürlich nicht nur um die Darstellungsweise, sondern auch um den Bildgebrauch; das Bild in seiner Figuralität, Materialität und Objekthaftigkeit steht immer in einer Spannung zwischen Repräsentation und Präsenz (deshalb sind es in den Wundernarrativen in der Regel eher die Skulptur oder die Tafel in ihrer Materialität, die Blut oder Tränen absondern, und nicht die jeweils dargestellten Figuren). Diese Spannung wird seit dem 15. Jahrhundert immer wieder neu ausgehandelt, und eine Entwicklung von neuen Raumkonzepten und einem neuen Realismus ist wahrscheinlich gleichzeitig Symptom, Ursache und Ergebnis der Auseinandersetzung mit der ontologischen Dimension der Medien.

Inversionen: Der Blutfluss der Farbe bei Paolo Uccello und Albrecht Dürer

So verhalten sich im 15. Jahrhundert Farbe und Blut in einer neuen Weise zueinander, begeben sich in einen Austausch oder – im Sinne Hans-Georg Gadamers – tatsächlich und ohne den Beitrag eines am Bild geschehenen Wunders in eine ontologische Inversion. Dies lässt sich sehr gut an einem Bildbeispiel zeigen, das als zentrales Motiv ein Blutwunder zeigt und das dargestellte Blut in eine besondere und hochkomplexe Beziehung zur Farbe des Bildes setzt. In Paolo Uccellos Bildern der Hostienlegende, die als Predella einer Tafel mit der *Apostelkommunion* von Justus van Ghent figurieren, findet sich eine solche Inversion. 1465 schuf Uccello die Predella für den Altar des Corpus Domini im Palazzo Ducale in Urbino (Fig. 2), die Tafel mit der *Apostelkommunion* wurde 1474 vollendet (Fig. 3). Es geht in beiden Komponenten des Altarretabels um den Leib des Herrn, um seine Verehrung und um seine Missachtung. Das Thema der Apostelkommunion findet sich sonst eher in Byzanz und wurde vermutlich in Urbino gewählt, um die Hostie besonders in Szene zu setzen. Die Predella handelt dagegen von der Missachtung der Hostie, und zwar in doppelter Weise: Auf dem ersten Bild verkauft eine Christin eine Hostie an einen jüdischen Geldverleiher. Die zweite Szene ist der sogenannten Hostienschändung gewidmet; die Hostie soll am Feuer gebraten werden und verursacht daraufhin einen gewaltigen Blutstrom, der durch den Raum fließt, schließlich durch die Hauswand nach außen austritt und damit den Frevel für die Christen in der Stadt sichtbar macht (Fig. 4). Die Soldaten sind bereits dabei, gewaltsam mit Axt und Brecheisen die verschlossene Tür zu öffnen. Die Rückführung der Hostie in einer Prozession zeigt das dritte Bild. Die vierte Szene ist wieder der Verkäuferin der Hostie gewidmet: Himmlisches Eingreifen durch einen Engel verhindert ihre Exekution, während auf dem folgenden Bild der Jude samt seiner Familie verbrannt wird. Der Zyklus endet mit dem Kampf der Engel und Dämonen um die Seele der Hostienverkäuferin, der im Unentschiedenen gelassen wird.

¹⁵ Strohschneider: „Zeichen der Mediävistik“.

Catherine Gallagher und Stephen Greenblatt beschreiben dieses Bildprogramm als einen „Text“, der in verschiedene Diskurse eingebettet sei, als „site of a struggle between doctrinal and historical impulses“.¹⁶ Zunächst gehe es um das Verhältnis der Christen und Juden und die Legitimation von Rechtseinschränkungen für die Juden, darüber hinaus sei es eine grundsätzliche Warnung, die Transsubstantiation zu bezweifeln. Letzteres ist aus oben genannten Gründen fraglich. Wie Didi-Huberman das Bluten der Bilder als Beleg für einen grundsätzlich geltenden animistischen Bildbegriff missversteht, so fassen Gallagher und Greenblatt fälschlicherweise das Bluten der Hostie als Beleg der Transsubstantiation auf, weil sie die Transsubstantiation als „Wunder“ statt als Dogma beschreiben¹⁷ und weil sie die Transsubstantiation als Realpräsenz in ihrer alten, materialistischen Form verstehen. Das führt aber zu Fehlschlüssen. Das Bluten der Hostie löst vielmehr genau das Problem aus, welches das Dogma der Transsubstantiation überwinden sollte: Die Wandlung sollte ja gerade nicht über die der (unsichtbaren) Substanz hinausgehen und gerade nicht die Akzidenzien betreffen.

Statt um eine Beweisführung für Realpräsenz geht es eher um ein Exemplum zur würdigen Behandlung des Sakraments *ex negativo* in der Gestalt der christlichen Frau, welche die Hostie an die Juden verkauft, wie Judas Christus an die Pharisäer verkauft hatte. In Justus van Ghents *Apostelkommunion*, oberhalb der Predella mit der Hostienlegende, steht Judas auf der linken Seite in einer Wandöffnung, bereits im Gehen begriffen und den Beutel mit den Silbermünzen an sich drückend. Die Hostienverkäuferin auf der Predella, ebenfalls auf der linken Seite, hat den Raum durch eine noch offen stehende Tür betreten und hält die Hostie (analog zu Christus in der *Apostelkommunion*) zwischen Daumen und Zeigefinger der rechten Hand. Innerhalb der Predella selbst steht die Wunde wiederum der Szene mit dem Verkauf im Haus des Juden gegenüber: Die Passion hat sich wiederholt, Christus ist in der Gestalt der Hostie erneut verkauft und gemartert worden. Der Betrachter ist aufgefordert, nicht dem Negativexemplum des Judas und der Hostienverkäuferin zu folgen, sondern den Leib des Herrn zu verehren. Gleichzeitig – und hier ist Gallagher und Greenblatt zuzustimmen – werden die im christlichen Kulturkreis lebenden Juden als die Nachfolger derer dargestellt, die Christus töteten, zur pauschalen Begründung ihrer Diskriminierung und Verfolgung.

Gallagher und Greenblatt haben dieser „wound in the wall“ nicht nur ein Kapitel in *Practising New Historicism* gewidmet, sondern mit dem Bilddetail der Wunde den Buchumschlag gestaltet, quasi in einer neuen medialen Inszenierung des Blutaustritts aus dem Buch selbst (Fig. 5). Hier wird die Faszination deutlich, die das aus dem Medium fließende Blut nach wie vor hat und die Gallagher und Greenblatt hier von dem historischen Gegenstand auf das Medium ihrer eigenen Arbeit übertragen, und zwar im Kontext eines Tragens, Beinhaltens und Entäußerns von Bedeutung. Bei Uccello ist das Blut ein roter Farbstrom, der, seine eigene Form

16 Gallagher/Greenblatt: *Practising New Historicism*, S. 82.

17 Sie sprechen explizit vom „miracle of transubstantiation“ und „miracle of the Sacrament“ (Gallagher/Greenblatt: *Practising New Historicism*, S. 12).

entwickelnd, über die perspektivisch wiedergegebenen, sauber umrissenen und geordneten Fliesen strömt und nicht mimetisch gebunden ist wie noch bei Giotto oder in den roten Gewändern der Figuren der Hostienlegende selbst. Das Blut läuft in der bildlichen Darstellung, wie Farbe über eine senkrecht bis schräg stehende Tafel laufen würde. Schließlich tritt es aus der weißen Wand aus; die Einwohner der Stadt, die des Vorgangs gewahr werden, stehen frontal vor dieser ‚blutenden Wand‘ wie der Betrachter vor der ‚farbfließenden Tafel‘ des Altarbildensembles steht. Es ist keine Öffnung in der Wand zu sehen, vielmehr tritt das Blut längs einer vertikalen perspektivischen Hilfslinie des Künstlers aus (Fig. 4). Ausgerechnet an dieser darstellungskonstruktiven Stelle wird sichtbar, dass sich die Farbe als solche selbst thematisiert, sich *pastos* als Farbe auf dem Bildträger manifestiert, aber immer in Anbindung an die verschränkte Medialität von Bild und Sakrament. Wie Gott im Wunder die Hostie bluten lässt, um die ‚Passion‘ der konsekrierten Hostie anschaulich werden zu lassen, so lässt der Maler die Wand und das Bild zugleich mittels der Farbe ‚bluten‘. Die Wunde der Wand ist gleichzeitig die vergrößerte Wunde der Hostie, die Seitenwunde der Passion und eine Sich-Eröffnung des Bildträgers, auf dem die Farbe sichtbar wird, um Erkenntnis zu produzieren.

Ein weiteres vorreformatorisches Beispiel für ein Bild, das ein Maler mittels eines vom mimetischen Bezug gelösten Farbflusses bluten lässt, ist Dürers *Schmerzensmann* von 1493/94 (Fig. 6). Christus erscheint als Halbfigur hinter einer Brüstung, das rechte Bein ist so angewinkelt, als würde er gerade aus der hinter ihm dargestellten Grabeshöhle steigen. Hier ist allerdings nicht das Auferstehungsnarrativ gemeint; der Melancholiegestus des aufgestützten Kopfes sowie die Marterwerkzeuge Rute und Geißel entsprechen dem Bildtypus ‚Christus in der Rast‘ nach seiner Folterung, d. h. einem Moment der Passion *vor* der Kreuzigung. Die Wundmale jedoch weisen den Christus nach vollendeter Passion aus. Interessant ist nun, dass die hinter Christus erscheinende ‚Höhle‘ sich wie ein Riss in dem punzierten Goldgrund gestaltet, an dessen inneren Rändern sich so etwas wie rotes, blutiges Fleisch ausmachen lässt: Dürer fingiert in der Malerei gleichzeitig einen Riss im Goldgrund des Bildes *und* eine überdimensionale Fleischwunde. Die rote Farbe ist nicht nur die Farbe des blutigen Fleisches, sondern auch das, was beim Aufreißen des auf einer Tafel aufgebrachten Goldgrundes tatsächlich erscheinen würde, weil das unter der Vergoldung liegende Poliment, ohne welches das Gold dem Bildträger nicht anhaften würde, von roter Farbe ist. Der Form nach bezeichnet dieser fingierte Riss im Goldgrund die obere Hälfte einer Mandorla, der üblichen abstrahierenden Form für die Seitenwunde Christi, und die Erstreckung nach innen wird nicht verdeutlicht. Beate Fricke hat bereits dieses Öffnen des Goldgrundes hervorgehoben,¹⁸ aber meines Erachtens hat noch niemand von einem Aufreißen des Bildgrundes gesprochen und davon, dass hier die Seitenwunde gemeint ist.

Eine solche Lesart könnte auch die Rückseite der Tafel mit ihrem abstrakten Farbspektakulum erklären (Fig. 7). Die Wundhöhle wiederholt sich dort in der rechten oberen Zone, das Ganze könnte man als den inneren Reflektionsraum oder

18 Fricke: „Dürers Schmerzensmann“, S. 186-206.

Meditationsraum der Wunde bezeichnen, der eigentlich niemals sichtbar wird, den Dürer jedoch als Andachtsbild mit seiner Kunst zeigen kann.¹⁹ Von dieser Höhle lässt sich ein Farbstrom in Weiß und Rot ausmachen, der den aus der Seitenwunde strömenden Flüssigkeiten Wasser und Blut entspricht, aber diese nicht mimetisch bezeichnet, sondern sich als die fließende bzw. als fließend dargestellte Farbe selbst manifestiert. Auf der Vorderseite des Bildes erscheint die Wunde des Körpers in einer mimetischen Reflexion als die aufgerissene Wunde des Bildes, auf der Rückseite der ihr entströmende, mimetisch weitestgehend gelöste Farbfluss: das Blut des Bildes, wenn man so will. Wie bei Uccello sind diese Blutstellen antithetisch zur mimetischen Illusion der figuralen Darstellung angelegt, um die Farbe als solche in ihrem Fluss und in ihrer Materialität als ‚Blut des Bildes‘ bewusst zu machen.

Bilder dieser Art, in denen das Verhältnis von Blut und Farbe nicht rein referentiell ist, sondern als stets ambivalentes Umkehrverhältnis zu beschreiben ist, finden sich vom 15. bis mindestens zum 17. Jahrhundert. Gadamer, dessen Kunstbegriff für eine bildwissenschaftliche Untersuchung sakramentaler Repräsentationsformen von besonderem Interesse ist,²⁰ beschreibt diese Inversion, die nicht einfach auf eine Verwechslung der Darstellung mit dem Dargestellten zu reduzieren ist, im Zusammenhang mit der Seinsvalenz des Kunstwerks:

Offenbar stellt sich der Begriff der Repräsentation nicht von ungefähr ein, wenn man den Seinsrang des Bildes gegenüber dem Abbild bestimmen will. Es muß eine wesentliche Modifikation, ja fast eine Umkehrung des ontologischen Verhältnisses von Urbild und Abbild stattfinden, wenn das Bild ein Moment der Repräsentation ist und damit eine eigene Seinsvalenz besitzt. Das Bild hat dann eine Eigenständigkeit, die sich auch auf das Urbild auswirkt.²¹

Fünfzehn Jahre später ergänzt er diese Sicht durch einen Vergleich des Bildes mit der Eucharistie, genauer gesagt mit dem Abendmahlsverständnis Luthers, der an der Realpräsenz festhält: „So etwas können wir denken und müssen wir sogar denken, wenn wir die Erfahrung der Kunst denken wollen; daß im Kunstwerk nicht nur auf etwas verwiesen ist, sondern daß in ihm eigentlicher da ist, worauf verwiesen ist. Mit anderen Worten: Das Kunstwerk bedeutet einen Zuwachs an Sein.“²² Interessant ist hier, dass Gadamer gerade das lutherische Festhalten an einer wieder materialistisch verstandenen Realpräsenz (und nicht das scholastische Eucharistieverständnis) als Urszene der Inversion versteht. Und tatsächlich scheinen die Sak-

19 Auch solcherart abstrakt bemalte Rückseiten von kleinformatigen Tafeln konnten zur Andacht verwendet werden. Dürer bezieht sich hier auf eine Tradition der Marmorimitation von Bildrückseiten, die er aber in völlig neuer Weise nutzt. Die Farben ähneln dem Changieren von Gelb nach Rot über Orange, das die isolierte, mandorlenförmige Seitenwunde im vermutlich von Jean und Bourgot Le Noir illuminierten Psalter der Bonne von Luxemburg zeigt (vor 1349, New York, Metropolitan Museum of Art).

20 Vgl. dazu unten Kapitel 3: DAS SAKRALE DES KUNSTWERKS.

21 Gadamer: *Wahrheit und Methode*, S. 146. Es sei betont, dass Gadamer das, was er als ontologische Inversion bezeichnet, ganz generell auf das „Sein“ der Kunst bezieht, während ich eher die unentschiedenen, komplexen Inversionen der spätmittelalterlichen und frühneuzeitlichen Malerei mit dem Begriff belegen möchte.

22 Gadamer: „Die Aktualität des Schönen“, S. 126.

ramentsdebatten der Epoche der Konfessionalisierung in die frühneuzeitlichen kunsttheoretischen Reflexionen um Blut und Farbe auszustrahlen, diese neu zu beleben und das auszuweiten, was Maler wie Uccello und Dürer bildkünstlerisch vorbereitet hatten.

Materialität und Greifbarkeit: Bild, Wort und Abendmahl im Luthertum

Die Bildkontroversen wie die Abendmahlskontroversen sind seit der Frühzeit des Christentums von einer im Grunde nicht auflösbaren Spannung zwischen *res* und *signum* bestimmt. Die in beiden Debatten gleichermaßen verwendeten Begriffe und die reziproken Verweise und Vergleiche zwischen Bild und eucharistischem Sakrament zeigen, dass diese darüber hinaus in einem permanenten Verhältnis von gegenseitiger Definitionstiftung stehen, ohne jemals den gleichen Status zu haben.²³ Dass unter diesen Bedingungen ein besonderes Verhältnis zwischen dem Blut und der Farbe vorprogrammiert ist, nimmt nicht wunder.

Grundsätzlich hat die Eucharistie immer eine ikonische, das Bild immer eine (drohende) realpräsentische Dimension. Zwingli und Calvin hatten das Problem des Seinsstatus des Bildes und des Sakraments insofern zumindest für die Praxis gelöst, als das Bild selbst als *signum* im religiösen Bereich nicht zugelassen und das Sakrament auf das bloße *signum* reduziert wurde – mit der Folge, dass die Präsenz Christi vom Altar gelöst war. Sergiusz Michalski diagnostiziert hier eine „characteristic convergence of iconophobia with a symbolic view of the Eucharist“.²⁴ Anders bei Luther. Die Ablehnung der Transsubstantiationslehre als scholastisches ‚Klüngeln‘ bei gleichzeitigem Festhalten an der Realpräsenz Christi während der Kommunion warf eine Problematik wieder auf, die mit der Unterscheidung von Substanz und Akzidenz im Dogma der Transsubstantiation eigentlich hatte vermieden werden sollen.²⁵ Dieser Aspekt wird in der kulturwissenschaftlichen Debatte über die angeblich nur dem Mittelalter zuzuordnenden Präsenzkulturen ebenso vernachlässigt wie die Tatsache, dass der Begriff der Realpräsenz in dieser Form ein protestantischer Begriff ist, der überhaupt erst im Zusammenhang der Konkordien aufkommt. Das Beharren Luthers auf der Gegenwart Christi im Altarsakrament, auf der Wörtlichkeit der Einsetzungsworte *hoc est corpus meum* während des Streites mit den Zwinglianern bei dem Marburger Religionsgespräch im Jahr 1529 „präpariert den Skandal also neu heraus“, wie Frank Hiddemann formuliert, der weiterhin zu Recht sagt, Luther habe „die katholische Lehre durch die Körperlichkeit seines Abendmahlsverständnisses radikalisiert“.²⁶

Der Nürnberger Reformator Andreas Osiander berichtet dem Nürnberger Rat über den Marburger Disput, dass Luther, auf dem Wortsinn der Formel ‚Dies ist

23 Vgl. Michalski: „Bild, Spiegelbild, Figura, Repraesentatio“.

24 Ebd., S. 169.

25 Vgl. dazu ausführlich Schwab: *Sakramententheologie*, S. 226-232.

26 Hiddemann: „Blutgenuss und Bilderfluten“, S. 87.

mein Leib‘ bestehend, auf die zu Anfang des Gesprächs mit Kreide auf den Tisch geschriebenen Einsetzungsworte gezeigt habe.²⁷ Auch in anderen Berichten ist protokolliert, dass Luther in direkter Reaktion auf den Vorwurf Zwinglis, er dürfe die Präsenz Christi im Sakrament nicht ohne Beweis aus der Schrift lehren, die Samtdecke des Tisches hochgehoben und auf das *hoc est corpus meum* gezeigt habe.²⁸ Dies ist eine mediale Strategie, die an Enthüllungen von Bildern und an die traditionelle Schleiermetaphorik des Sakraments erinnert und die hier gezielt den Grundatz des *verbum fit sacramentum* (‘das Wort macht das Sakrament’) in eine Überzeugungsstrategie der Visualisierung überführt. Wie das Wörtliche des *est* (‘ist’) im Medium der Kreide sichtbar wird, so ist Christi Leib und Blut gegenwärtig im Sakrament. Die Sichtbarkeit und die Körperlichkeit der enthüllten Kreideschrift werden zur Metapher der Gegenwart des Leibes Christi.

Bei Luther heißt es wörtlich: „Und wer dis brod isset, der isset Christus leib, wer dis brod mit zenen odder zungen zu drueckt, der zu drueckt mit zenen odder zungen den leib Christi“.²⁹ Mit diesem Diktum nimmt Luther genau die gebräuchliche Formulierung des hochmittelalterlichen materialistischen Verständnisses wieder auf, die durch das Konzept der Transsubstantiation endgültig hatte überwunden werden sollen. Da die Realpräsenz bei Luther (ohne die scholastische Einschränkung der Wandlung auf die unsichtbare Substanz) während des Abendmahls einschließlich der Kommunion, des Essen und Trinkens der Gestalten galt, hatte man das Blut als solches gleichsam wieder auf der Zunge und zermalmte das Fleisch zwischen den Zähnen.³⁰ Genau dieses antropophage Verständnis hatte das Dogma der Transsubstantiation untergraben wollen. Das Evidenzproblem – Wein und Brot sind Blut und Leib, sehen aber nicht so aus – ist ebenfalls wieder aufgeworfen,

27 Bericht des Osiander in May (Hg.): *Marburger Religionsgespräch*, S. 51-58.

28 Außer bei dem auf Deutsch verfassten Bericht des Osiander ist die sogenannte Kreidepisode nur in dem lateinischen Bericht des Rudolf Collin überliefert (May (Hg.): *Marburger Religionsgespräch*, S. 33-39). Da sowohl Osiander als auch Collin die Einsetzungsworte in der Sprache ihres Berichtes wiedergeben, ist nicht klar, in welcher Sprache Luther die Einsetzungsworte auf den Tisch geschrieben hat. Der Maler August Noack wählte 1869 für das Gemälde des Marburger Religionsgesprächs das griechische *estin* (‘ist’) als einzelnes Wort auf der Tischdecke, um das ein Kreis gezogen ist, vermutlich deswegen, weil die Einsetzungsworte im Neuen Testament zunächst in griechischer Sprache überliefert waren. Das Bild hat die Vorstellung der Kreidepisode maßgeblich beeinflusst, so wird in der geschichtswissenschaftlichen und theologischen Literatur teilweise ohne Referenz auf das Gemälde gesagt, Luther habe einen Kreis um die Worte gezogen. Vgl. auch Hiddemann: „Blutgenuss und Bilderfluten“, S. 87.

29 Luther: *Vom Abendmahl Christi*, S. 442b, 33 ff. Vgl. dazu auch Slenczka: „Neubestimmte Wirklichkeit“.

30 Man gewinnt bei der Lektüre der Forschungsarbeiten zu der Vorstellung der Realpräsenz bei Luther den Eindruck, dass die evangelischen Theologen zögern, diese Konsequenz als anthropophages Element herauszustellen. Ich zitiere hier nur Gollwitzer: „Es ist unaufgebar, daß es im Abendmahl nicht nur um die Realpräsenz Christi geht, sondern um das Gereichtwerden des wahren natürlichen Leibes und des wahren natürlichen Blutes Christi in seiner eigenen, es läßt sich nicht anders sagen als: stofflichen (wenn auch natürlich verklärten) Substanz.“ (Gollwitzer: „Abendmahlsfrage“, S. 284) An verschiedenen Stellen betont Luther für die Kommunion das leibliche Essen, vgl. ausführlich Schwab: *Sakramententheologie*, S. 252-268 sowie S. 294.

und mit ihm die nicht lösbare Spannung zwischen *res* und *signum*. Es sei noch einmal auf Frank Hiddemann verwiesen:

Luthers Abendmahlsverständnis mit seinem emphatischen Plädoyer für das Wörtlichnehmen des Einsetzungssatzes: ‚Dies ist mein Blut‘ lässt sich in dieser Perspektive noch einmal anders als Reserve gegen eine Intellektualisierung bzw. Symbolisierung des Abendmahlsverständnisses lesen. Gegen die scholastische Plausibilisierung und die reformatorische Tendenz zum Gedächtnismahl setzt Luther das Ergreifen der Wirklichkeit in einem Paroxysmus, einer ausgreifenden Geste, die nur durch die Zuspitzung zum Paradox sprachlich wieder eingefangen werden kann.³¹

Hiddemann sieht in dem Beharren auf der Wörtlichkeit als Wirklichkeit den Grundaffekt des lutherischen Abendmahlsverständnisses: „Luthers Theologie vergewissert sich im Affekt ihrer soteriologischen Verlässlichkeit. Die katholische Abendmahlslehre vergewissert sich juristisch oder philosophisch-dogmatisch, das Subjekt ist ihr nur in Ableitungszusammenhängen wichtig.“³² Für dieses „Ergreifen der Wirklichkeit“ bemüht Luther gleichsam handfeste Vergleiche zwischen der Erfahrung mit dem historischen Leib Christi und seinem Leib im Abendmahl. Mit dem Hinweis auf Maria, die Hirten und Simeon schreibt er: „Aber von uns wil er [Christus] hie widder geboren noch gesehen noch gehoeret noch angerueret, sondern alleine geessen und getruncken werden beyde leiblich und geistlich, Das wir durch solch essen ja so viel haben und so ferne komen sollen als ihene mit geben, sehen, hoeren, tragen &c.. komen sind, und uns ja so nahe sey leiblich als er yhnen gewest ist.“³³ Durch das Essen des Leibes kommt der Gläubige Christus so nah wie diejenigen, die ihn geboren, gesehen und angefasst haben.

Sowohl Luthers Rede über das bei der Passion vergossene Blut als auch über das Blut der Kommunion ist dabei in mehrfacher Hinsicht ausgesprochen ‚materialistisch‘ und nicht etwa rein metaphorisch. Das Blut ist das Lösegeld, mit dem der Mensch freigekauft wird; das Blut ist der Strom, in dem die Sünden „erseufft“ werden; das Reinigungsmittel, das „allen Unflat wegnehme“: „Darum hat es auch so scharf Saltz und Seife, das, wo es kömmt über Sünde und Unreinigkeit, beissets und wäschets alles hinweg, frisst und tilget in einem Augenblick beide, Sünd und Tod“.³⁴ Besonders interessant ist aber die Beschreibung des Wesens und Wirkens des Blutes bei der Kommunion in Luthers Auslegung des „täglichen Brotes“ im Vaterunser von 1517:

Also mussze wir aus den wunden Christi das unser saugen [...] dan so mus das bluth Christi in dir wircken und dich erwerden, so wirstu kommen tzu rechter rew des herten, wan du dye speyse hast. Das hertz tzufleust als baldt und sagt ‚Ey ich dregk-sagk, was habe ich gethan?‘ und hebt an sich zu hassen und got tzu lieben. Als dan

31 Hiddemann: „Blutgenuss und Bilderfluten“, S. 88.

32 Ebd.

33 Luther: *Daß diese Wort Christi „Das ist mein Leib“ noch fest stehen* (1527), S. 193. Vgl. Peters: *Realpräsenz*, S. 129.

34 Predigt zu Matthäus 3,13-17; zit. nach Köpf: „Das Blut Christi in Frömmigkeit und Theologie des Protestantismus“, S. 401.

wirth dye sele gespeyseth und feyst, und wechst altzeit meer dye liebe tzu der gerechtigkeit und hasz tzu den sunden.³⁵

Hier werden die physiologische (erwärmende) Wirkung des Blutes aus der Säftelehre und die physiologische, nährnde Wirkung der ‚Speise‘ mit der sakramentalen Wirkung des Blutes Christi verbunden. Und auch dies ist durchaus nicht metaphorisch gemeint, wie man dies vielleicht noch über den Andachtsbegriff des ‚süßen Blutes Christi‘ sagen könnte. In der Säftelehre galt das Blut als süß (*sanguis suavis*). Isidor von Sevilla schreibt: „Blut wird im Lateinischen so genannt, weil es süß ist, und deswegen haben Menschen, bei denen Blut dominiert, einen angenehmen und gewinnenden Charakter.“³⁶ Luther verbindet also hier das Spirituelle mit dem traditionellen Wissen über die Substanz selbst.

Obwohl er sich mehrfach gegen die Verehrung der Reliquien des Heiligen Blutes, insbesondere gegen die Bluthostien, ausspricht, initiiert Luther eine wortgewaltige Verehrung des Blutes Christi innerhalb von Sprache und Schrift, die ihre drastischsten, blutrünstigsten Formen im Barock annimmt. Einige Dichtungen des 17. und 18. Jahrhunderts ergehen sich in einem anthropophagen Blutbad samt unterschwelliger bizarrer Erotik: „Purpur Wunden JESU, Ihr seydt so saftig, was euch nur nah kommt, wird wundenhaftig und trieft von Blut. Saftige Wunden JESU, Wers Stäblein spitzet, und euch damit nur ein wenig ritzet, und lekt, der schmeckt.“³⁷ Davon später mehr.

Der von den Reformatoren verwendete Begriff des ‚Brotgötzen‘ zeigt, wie eng der Eucharistiediskurs und der Bilddiskurs auch zur Zeit der Reformation verbunden waren. Der Götze ist das angebetete Bild, wie zum Beispiel das goldene Kalb des Alten Testaments, und im ‚Brotgötzen‘ werden Brot und Idol amalgamiert, um das der Reliquienverehrung ähnelnde katholische Verehren der Hostie außerhalb der Messe zu diffamieren.³⁸ Der Begriff ‚Götzenbrot‘ wiederum polemisiert gegen das Bild des Kreuzes auf den Hostien.³⁹ Das Festhalten der Lutheraner an den Bildern zeigt dennoch eine Position, die zumindest in Teilen radikaler scheint als bei den Altgläubigen. Zwar lehnt Luther vor allem Idolatrie (Anbetung der Bilder), aber auch ihre Verehrung sowie ihre Rolle in der von ihm kritisierten katholischen Werkgerechtigkeit ab,⁴⁰ hält Bilder aber für unabdingbar, um die Dinge des Glaubens verstehen zu können. Zwar meint er mit diesen Bildern nicht zwingend materielle Bilder, sondern Techniken der Imagination; in manchen Zusammenhängen ist allerdings gerade das materielle Bild für das Verständnis und den Glauben

35 Luther: *Auslegung und Deutung des heiligen Vaterunsers* (1518), S. 145 f.

36 Isidor von Sevilla: *Etymologiarum sive originum Liber IV (De Medicina)*, V. 6. Dieser Vers wird wörtlich zitiert von Hrabanus Maurus: *De universo*, Sp. 18.

37 Zinzendorf: *Homiliae*, unpaginiert.

38 Calvin wirft in einem Brief an Martin Bucer vom Oktober 1549 dies auch Luther wegen dessen Festhalten an der Gegenwart Christi im Sakrament vor: „Denn wo anders zielt jenes Wort Luthers vom anbetungswürdigen Sakrament hin, als dass ein Götze aufgerichtet wird im Tempel Gottes?“ (Calvin: *Briefe*, Bd. 2, S. 497)

39 Zschoch: *Reformatorsche Existenz*, S. 171, Anm. 445.

40 Vgl. dazu Luther: *Von den guten Werken* (1520), S. 211. Vgl. Ullmann: „bilder aus der schrift“, S. 21.

unverzichtbar. So formuliert Luther in der Osterpredigt von 1533 zur Höllenfahrt, man solle nicht darüber klügeln, „was da heiße zur Helle fahren“,⁴¹ nicht erfassen wollen, wie es eigentlich gewesen sei. Mit Worten sei dies nicht zu ergründen, und so empfiehlt er die Technik der Einbildung durch das materielle Bild: „Dem nach pflegt mans auch also an die wende zu malen, wie er [Christus] hinunter feret.“ Das materielle Bild ist erkenntnisfördernd: „Denn solch gemelde zeigt fein die krafft und nutz dieses Artikels, darumb er geschehen, gepredigt und gegleubt wird, wie Christus der Hellen gewalt zustoret und dem Teuffel alle seine macht genomen habe, Wenn ich das habe, so habe ich den rechten kern und verstand davon und sol nicht weiter fragen noch kluegeln, wie es zu gangen odder moeglich sey“.⁴² Das Bild halte vom schädlichen Klügeln ab, das sich mit Fragen danach aufhalte, aus welchem Material die Fahne gewesen sei, „ob sie von tuch odder papir gewest sey, und wie es zu gangen sey, das sie nicht jnn der Helle verbrand ist.“ Zudem verweigere das Bild, Fahne und Stab als „Allegorias“ zu deuten.⁴³ Das Leibliche und Greifliche des Bildes ist nicht die dargestellte (historische) Wirklichkeit, doch das Bild könne die Leistung erbringen, „von verborgen sachen fein klar und deutlich zu reden.“⁴⁴ Luther zufolge dient das Bild dazu, den literalen Sinn der Schrift zu unterstreichen: Ausgerechnet das Bild ist in der Lage, „verborgene“ Dinge deutlich zu machen. In der Predigt vom 20. April 1538 wiederholt Luther, die Höllenfahrt sei für die Gläubigen ohne Bild nicht zu verstehen: „quia kuennens sonst nicht begreifen“.⁴⁵ Luthers Auffassung des Bildes als Zeugnis und Erkenntnismittel des religiösen Wissens ist auch in Hinblick auf die bisherige Forschung zu betonen, in der meist postuliert wird, Luther stelle das Wort über das Bild.⁴⁶ Doch das gilt in erster Linie für das Wort und den Wortlaut der Heiligen Schrift, nicht aber für das Wort im allgemeinen Sinn, beispielsweise für das Wort der Exegese, wie das oben genannte Beispiel deutlich machen kann.

Die von Luther formulierte Notwendigkeit des Bildes ist es, die uns wieder zu der Radikalisierung der *res-signum*-Spannung führt. Im Mittelalter hatten die Ikonodulen die Bilder stets als legitim und nützlich, aber nicht unbedingt als für den Glauben notwendig bezeichnet. Bei Luther ist das Greifliche des Bildes zwar nicht die Sache selbst, doch die Unersetzbarkeit des Bildes in dem Bestreben, dieses Greifliche überhaupt wahrnehmbar zu machen, führt das Bild wieder sehr nah an die *res* heran. Hinzu kommen noch Aspekte der tatsächlichen Praktiken. Es blieb jenseits der ausformulierten theologischen Konzepte stets offen, welche Wirkung der Bilder man jeweils zuließ und wie man das Wesen des Sakraments nun genau verstand. So eindeutig, dass es keinen Spielraum gäbe – gerade in der genauen

41 Luther: *Die dritte Predigt, auff den Ostertag* (1533), S.62. Vgl. Weimer: *Luther, Cranach und die Bilder*, S.34.

42 Luther: *Die dritte Predigt, auff den Ostertag*, S.63.

43 Ebd.

44 Ebd., S.65. Vgl. Weimer: *Luther, Cranach und die Bilder*, S.35.

45 Luther: *Predigt am Sonnabend vor Ostern* (1538), S.308. Vgl. Weimer: *Luther, Cranach und die Bilder*, S.36.

46 Hofmann: „Geburt der Moderne“, S.48-49. Vgl. auch Koerner: *The Reformation of the Image*, S.43-51 und S.201-204.

Auffassung der eucharistischen Gestalten als Leib Christi –, ist auch Luther in seinen Schriften nicht. Selbst wenn die lutherische Auffassung den ‚Brotgötzen‘, d. h. die Realpräsenz Christi in Brot und Wein nach dem Gottesdienst, ablehnte,⁴⁷ so ist doch fraglich, ob man dies in der Praxis stets so sah. Wenn wir nach den kulturgeschichtlichen Dimensionen fragen, so ist das tatsächliche alltägliche Verständnis der Medien ebenso wichtig wie der verschriftlichte theologische Diskurs – es ist ihm nur schwerer auf die Spur zu kommen.⁴⁸

Calvin hatte in der *Institutio* eine neue Zählung des Dekalogs vorgenommen, das zweite Gebot war hier reines Bilderverbot, welches somit neues Gewicht erhielt.⁴⁹ Bei der augustinischen Zählung gehörte es als eine Art Nachsatz zum ersten Gebot, was Calvin nicht ausreichte. Luther dagegen, der bezeichnenderweise das Bilderverbot im Großen und Kleinen Katechismus nicht direkt nennt, war das erkenntnistheoretische Potential nicht nur der inneren Bilder so sehr bewusst, dass er eine Haltung einnahm, die Bilder als Möglichkeit der Erkenntnis und manchmal auch als Notwendigkeit der Erkenntnis zulassen konnte.⁵⁰ Zunächst war diese Haltung auch ein politischer Kompromiss: Bilderfülle stand eigentlich für die römische Kirche und deren von den Reformatoren kritisiertes Gebaren, Dinge zu institutionalisieren, die nicht von Christus eingesetzt waren. Andererseits sah Luther sehr deutlich die politischen Gefahren, die ein radikaler Bildersturm, wie ihn beispielsweise Karlstadt vertrat, mit sich bringen musste. Auch verstand er, dass ein Gebaren, die Bilder zu zerstören, zu verletzen und zu enthaupten, dieselben im Grunde erheblich in ihrer negativ-affektiven Wirkungsmacht aufwertete: Sie waren damit für die Augen zerstört, aber gerade nicht „aus dem Herzen gerissen“.⁵¹ Insofern ist Luther nicht nur als Dulder des Bildes, sondern als ein wirklicher Bildexperte zu bezeichnen; er wusste sowohl um alle Facetten der Macht des Bildes (einschließlich seiner Macht im Ikonoklasmus) als auch um sein Erkenntnispotential und seine Möglichkeiten, Dinge greifbar und messbar zu visualisieren. Vielleicht hatte er dies von Dürer gelernt, der 1512 formulierte:

Dann die Kunst des Malens wird gebraucht im Dienst der Kirchen und dordurch angezeigt durch das Leiden Christi, behält auch die Gestalt der Menschen nach ihrem Absterben. Die messung des Erdrichs, Wasser und der Stern ist verständlich worden durch das Gemäl und würd noch Menschen viel künd durch Anzeigung der Gemäl.⁵²

Abgesehen davon, dass das Bild ein ‚Verkündigungsmittel‘ ist, besteht ein deutlicher Zusammenhang zwischen der lutherisch neu formulierten materiellen Präsenz des Leibes Christi während des Abendmahls und der von Luther hervorgehobenen

47 Vgl. Michalski: „Bild, Spiegelbild, Figura, Repraesentatio“, S. 174 f.

48 Brückner: *Lutherische Bekenntnisgemälde*, S. 19: „Sie [die Adiaphora] sind weder heilsnotwendig noch verbindlich identitätsstiftend für eine spezifische Spiritualität. Und dennoch darf sie der Historiker, sozusagen im Nachhinein und von außen betrachtet, als kulturelle Leitfossilien ansehen.“

49 Brückner: *Lutherische Bekenntnisgemälde*, S. 15.

50 Kaufmann: „Bilderfrage“, S. 416.

51 Vgl. dazu Luther: *Wider die himmlischen Propheten*, S. 67 f.

52 Dürer: *Schriften und Briefe*, S. 164.

Greifbarkeit des zuweilen unverständlichen Wortes im Bild. Eine ausführliche Analyse des folgenden Beispiels wird dies zeigen.

Das Blut Christi und die Farbe des Malers: Das Weimarer Retabel von Lucas Cranach dem Jüngeren

Ein von der Forschung zur Ikone des reformatorischen Bildgebrauchs stilisiertes Werk ist das 1554 entstandene Altarretabel von Lucas Cranach dem Jüngeren in der Herderkirche in Weimar (Fig. 8). Die Mitteltafel zeigt eine Kreuzigung, allerdings keine klassische Golgotha-Ikonographie, sondern eine allegorische Darstellung, in der Christus im Bildzentrum am Kreuz, links als Triumphator über Tod und Teufel und zudem vor dem Kreuz in der Gestalt des Gotteslamms erscheint. Rechts unter dem Kreuz stehen Johannes der Täufer, der auf Christus weist, neben diesem der 1553 verstorbene Lucas Cranach der Ältere, der von dem der Seitenwunde entströmenden Blutstrahl getroffen wird, und zum Dritten Luther, der auf die Heilige Schrift in seinen Händen zeigt. Auftraggeber waren die Söhne von Johann Friedrich dem Großmütigen, dem ernestinischen Wettiner, der die sächsische Kurfürstenwürde an die albertinische Linie der Wettiner verloren hatte.

Wie andere reformatorische Altarretabel zeigt das Weimarer Werk die enge Verbindung zwischen politischer Repräsentation einerseits und der religiösen Ordnung und ihrer Medialität andererseits. Da sind zunächst die fürstlichen Auftraggeber auf den Flügeln, die die neue Grablege ihrer eigentlich entmachteten Dynastie ausstatten und ihren nicht aufgegebenen territorialen Anspruch mit dem Hinweis auf die lutherische Orthodoxie verbinden. Die Darstellung Luthers, die sich an einem 1546/47 entstandenen Holzschnitt mit seinem postumen Porträt aus der Cranachwerkstatt orientiert, dient zum einen dieser dynastischen Inanspruchnahme, zum anderen tritt Luther als Gewährsmann der hier am Altar vertretenen Sakraments-, Predigt- und Bildbegriffe auf. Zwischen Johannes dem Täufer, der auf Christus zeigt, und Luther, der auf die Schrift in seiner Hand deutet, erscheint Cranach der Ältere. Seine besondere Auszeichnung besteht darin, dass er von dem der Seite Christi entströmenden Blutstrahl getroffen wird. Bei dem Porträt handelt es sich zwar nicht eindeutig um das Selbstbildnis des Künstlers, da nicht gesichert ist, dass er vor seinem Tod noch an der Konzeption des Retabels beteiligt war, es fungiert aber gleichwohl als Repräsentationsfigur für den Künstler.⁵³ Der auffällig sakramentale Zuschnitt dieses Bildes dient sowohl der politischen Repräsentation als auch der Positionierung des Künstlers bzw. dem Postulat einer Erkenntnis durch das Bild: Es ist der Künstler, der die Gnade und das Heil im Blutstrahl erlangt. Die Ausgangsthese der folgenden Überlegungen ist, dass die Mitteltafel ein Programm-bild zur Verkündigung Christi in Sakrament, Bild und Wort gemäß der ‚Reinform‘ lutherischer Orthodoxie sein soll, die von ihrer fürstlichen Schutzmacht gerahmt

⁵³ Der Kopf ist die spiegelverkehrte Wiedergabe eines 1550 entstandenen Porträts Lucas Cranachs des Älteren aus der Hand seines Sohnes (Uffizien, Florenz).

und im anschaulichen Kern vice versa als Legitimation der Ansprüche der Fürstenlinie selbst aufgerufen wird.

Die Ikonographie der Mitteltafel geht auf die Lehrbilder von Gesetz und Gnade zurück, deren dichotomischen Aufbau man entweder im Sinne einer alttestamentlich-neutestamentlichen Typologie, als Gegenüberstellung von Altem und Neuem Bund zwischen Gott und dem Menschen lesen kann, oder als protestantische Lehre der Erlangung des Heils durch die Gnade (statt durch das Gesetz).⁵⁴ Entsprechend sind neben den bereits genannten Bilddetails im Mittel- bzw. Hintergrund der von Tod und Teufel ins Feuer gejagte Jedermann des Alten Bundes, die Verkündigung an die Hirten und die Verehrung der ehernen Schlange dargestellt. Dass der verdammte Jedermann zur Rechten, Johannes der Täufer, Cranach und Luther dagegen zur Linken Christi erscheinen, was einer Umkehrung der Gepflogenheiten der Darstellung der Geretteten und Verdammten entspricht, ist wohl der dichotomischen Anlage der Gesetz-und-Gnade-Bilder geschuldet. Darüber hinaus sind im Vergleich zum Gothaer Bildtypus die Verkündigung an die Hirten und die Anbetung der ehernen Schlange vertauscht, was zur Folge hat, dass die Anbetung der ehernen Schlange hinter den unter dem Kreuz stehenden Assistenzfiguren erscheint.

Wichtig ist, dass das in den Gesetz-und-Gnade-Bildern zumindest in kompositorischer Hinsicht marginalisierte, schräggestellte Kreuz zugunsten einer hieratischen Darstellung wieder frontal in die Mitte gerückt ist. Damit steht der Betrachter am Altar an der Stelle der nackten Figur des Adam oder Jedermann direkt gegenüber dem Kreuz Christi, während der sonst auf den Jedermann ausgerichtete Blutstrahl hier den Künstler trifft: Das Blutmotiv ist daher an dieser Stelle Anlass, über das Verhältnis von Blut und Farbe in der Kunst und seine sakramentalen Implikationen nachzudenken. Bisher hat die kunsthistorische Forschung im cranachischen Erguss des Blutes gerade nicht die greifbare, fließende Substanz als solche gesehen, sondern eher ein Graphem, das sowohl dem *scriptura*-Prinzip als auch einer bloßen Verweisfunktion des eucharistischen Weines auf das Blut Christi entspräche.⁵⁵ Eine solche Sicht wird aber weder dem orthodoxen lutherischen Abendmahlsverständnis noch dem Bildbefund gerecht. Das bereits erwähnte problematische Verhältnis von *res* und *signum* ist ohnehin in den Bild- und Sakramentslehren nie zementiert, sondern wird gerade im Umgang mit den Medien innerhalb bestimmter Grenzen immer wieder neu ausgehandelt. Auch bei einer Berücksichtigung des lutherischen Abendmahlsverständnisses, inklusive seines Konzeptes der Realpräsenz, reicht es nicht aus, die Bildproduktion des lutherischen Kontextes mit den Schriften Luthers abzugleichen.⁵⁶ Zum einen legt das Bild sie auf seine Weise aus, zum anderen verhandelt das Bild eine eigene Theorie, die sich an einen weiter gefassten, die profane Kunst einschließenden zeitgenössischen Kunstdiskurs anschließt. Die bei Cranach so wichtige Kunsttheorie im bildlichen Diskurs, die

54 Vgl. unten Kapitel 4: BILDER AM ALTAR.

55 Blümle: „Dünne rote Linie“, S. 71-83.

56 Zur Problematik der Reduzierung und Rückführung der Inhalte reformatorischer Kunst auf Lutherzitate vgl. Koerner: *Reformation of the Image*, S. 25.

nicht zufällig vor allem an seinen Aktbildern von der Forschung diskutiert wurde, macht an der Grenze zu den religiösen Bildern nicht Halt. Ganz im Gegenteil, dort, wo sich die Diskurse verschiedener Problematiken von Repräsentation berühren, lotet Cranach den epistemologischen Grund der Bilder aus – und dies bereits lange vor der Reformation.⁵⁷ Was Bilder in dieser Hinsicht können, bewegt sich jenseits eines Glaubensbekenntnisses, und deshalb kann Cranach die Bildaufträge von Altgläubigen annehmen und dort – rein strategisch-künstlerisch gesehen – in der gleichen Weise verfahren.⁵⁸

Im Folgenden sollen zwei bildstrategische Aspekte des Weimarer Retabels untersucht werden, die zum einen seine Verankerung im sakramentalen Diskurs selbst und zum anderen die Verknüpfung desselben mit einer allgemeinen Malereitheorie betreffen. Die Stellung im sakramentalen Diskurs betrifft die Darstellung des auf Cranach ausgerichteten Blutstrahles. In der Literatur wird immer wieder darauf hingewiesen, dass Cranach hier an der Stelle des Jedermann steht, der in den Gesetz-und-Gnade-Bildern vom Blutstrahl der Gnade berührt wird und deshalb nicht mehr dem Gesetz unterworfen ist.⁵⁹ Eigentlich aber steht in Weimar der Betrachter selbst an der Stelle dieses Jedermann, weil das Kreuz hier wieder an die frontale, mittige, hieratische Position gerückt ist. Am Altar empfängt der Betrachter das Abendmahl *sub utraque species*, unter beiden Gestalten des Brotes und des Weines, vor dem Bild eines lebensgroßen, blutüberströmten und blutausteilenden Corpus Christi. Die Bildsprache unterscheidet sich dabei nur wenig von dem sakramentalen Realismus des altniederländischen 15. Jahrhunderts und den katholischen bildlichen Leib-Blut-Spendungen. Zwar ist der Kruzifixus in eine typologisch-allegorische Darstellung eingebunden, diese bietet aber im Gegensatz zu den Gesetz-und-Gnade-Bildern keine paradigmatische Aufsplitterung bzw. Reihung, sondern ein syntagmatisches Ereignisbild, dessen Raum unter Verzicht auf die bei Cranach dem Älteren vertretene Lokalfarbigkeit atmosphärische Homogenität erreicht. Während das Gesetz-und-Gnade-Bild ein visueller Appell an den Betrachter ist, sich qua Blick im Bild zu bewegen, um schließlich vor dem Kruzifix zum Heilmoment zu kommen, auf den alles hinauslaufen soll, steht der Betrachter in Weimar frontal vor dem Kreuz bereits gleichsam an der richtigen Stelle. Das ist ganz folgerichtig, weil der neue Ort der Grablege der Ernestiner in Glaubensdingen der rechte Ort sein soll.

Gleichzeitig geht es um eine Strategie der Vergegenwärtigung: Die Gnade, die der Jedermann in den Bildern von Gesetz und Gnade erfährt, erlangt der vor dem Kruzifixus stehende Betrachter unmittelbar am Altar. Die für die Wirkung einer Gegenwärtigkeit suggerierte Lebensgröße des Kruzifixus, die *res* und *signum* entgegen aller protestantischen Bildkonzepte wieder anzugleichen scheint, ist jedoch nur eine vordergründige, scheinbare, denn sie gilt nur auf der Fläche, nicht in der Perspektive. Die Christusfigur am Kreuz ist im Vergleich zu den Assistenzfiguren viel

57 Vgl. unten Kapitel 4: ZUR WANDLUNG DES BETRACHTERS; vgl. außerdem Schlie: „Exzentrische Kreuzigungen“.

58 Tacke: *Der katholische Cranach*.

59 Koerner: *Reformation of the Image*, S. 178.

zu groß dargestellt, um welches Maß genau das der Fall ist, entzieht sich allerdings unserem Blick, weil der Standpunkt des Kreuzes durch die Figur des Lammes verschliffen wird. Wir wissen von allen Figuren, wo sie in der Landschaft stehen, nicht aber erkennen wir dies für den Kruzifixus. Die scheinbare Annäherung von *res* und *signum* ist also sofort wieder gebrochen, und dies nimmt nicht wunder, wenn man sich der Sakramentsdiskurse erinnert, die genau dieses Verhältnis immer wieder neu verhandeln.

Von der unbestimmten, undefinierbaren, aber doch mächtigen Präsenz des Leibes Christi geht der Blutstrahl auf das Haupt Cranachs. Claudia Blümle vertritt die Ansicht, dass hier Blut und Farbe im Gegensatz zum Mittelalter nicht mehr ununterscheidbar ineinanderfließen wie bei den blutenden Bildern, sondern nur noch ein zeichenhaftes Verhältnis zueinander haben: „Das Blut im Bild hat nach langen Verhandlungen eine reformatorische Gestalt der Gnade jenseits der Inkarnation gefunden: In Gestalt der Linie ist die Farbe im Namen der Wahrheit aufgehoben und zu einem reinen Zeichen geworden, während gleichzeitig die willkürlich rieselnde Farbe auf der Oberfläche den Schein von Blutspuren produziert.“⁶⁰ Das Graphem wäre damit die Zeichenhaftigkeit des Sakraments und des Bildes; die Blutspuren hingegen stünden im Dienst der Illusion der Malerei selbst. Es scheint jedoch sehr konstruiert, *disegno* („Zeichnung“) im Sinne von reiner *significatio* auf der einen Seite und *colore* („Farbe“) auf der Seite der Illusion verorten zu wollen, wie Blümle dies tut. Ihre Analyse weist wie viele andere Studien über reformatorische Kunst das Problem auf, dass die Erwartung, in der reformatorischen Medialität grundsätzlich reine Zeichenhaftigkeit zu finden, nicht mit dem Luthertum des 16. Jahrhunderts zu vereinbaren ist. Wir befinden uns hier vor einem monumentalen Altarretabel, am Bildort eines lutherischen Altars, an dem der Christusleib im Gottesdienst real präsent ist (und mit den Zähnen zerrieben wird, wie Luther sagt). Und auch wenn das Bildprogramm mit der Abwandlung der Ikonographie von Gesetz und Gnade eine Allegorie der Erlösung darstellt, so ist doch das Element der Vergegenwärtigung mit der frontal gestellten Kreuzigung und mit der vorderen Figurengruppe so angelegt, dass man im Zusammenhang mit dem Blutstrahl von einer durchaus fleischlichen Allegorie sprechen kann. Dass hier ganz konkret das sakramentale Blut im Abendmahlswein gemeint ist, steht ganz außer Zweifel, weil sich rechts neben dem Kreuzstamm eine Weinrebe emporrankt.⁶¹ Dies ist weniger als leicht zu entziffernde Symbolik zu verstehen denn als bildliche Figuration der Wandlung von Wein zu Blut an eben diesem Ort, dem Altar.

Und diese fleischliche Allegorie setzt darüber hinaus den Maler in Szene: durch die in den Kreuzesstamm eingeschnitzte Signatur, über die das Blut rinnt (Fig. 9), und *in personam* unter dem Kreuz. Hier trifft der gezielte Blutstrahl aus dem Leib Christi den Kopf des Künstlers, um alsdann als spritzende, sich über die Fläche der

60 Blümle: „Dünne rote Linie“ S. 82 f. Sie geht meines Erachtens weniger von einem lutherischen als von einem reformierten Abendmahlsverständnis aus, indem sie die reine Zeichenhaftigkeit der eucharistischen Gestalten betont (vgl. ebd., S. 81).

61 Auch Hiddemann versteht das spritzende Blut im Weimarer Bild sakramental (Hiddemann: „Blutgenuss und Bilderfluten“, S. 89 f.).

materiellen Bildtafel verteilende Farbe sichtbar zu werden. Bereits Friedrich Ohly wies darauf hin, dass sich auf der Bildoberfläche direkt oberhalb des Kopfes des Künstlers eine der die Israeliten bedrohenden Schlangen befindet, die der Szene der ehernen Schlange im Bildhintergrund angehört. Er deutete sie in Verbindung mit dem Blutstrahl als Nähe von Tod und Leben. In Klammern fährt er fort: „Wobei wir dessen uns erinnern, daß die geflügelte Schlange die Signatur des Malers Cranach ist. Wir wollen darüber nicht weiter spekulieren.“⁶² Die Schlange hat nicht nur die stark gewundene Form der cranachschen Signatur, sondern scheint direkt aus den Farbspritzern hervorzugehen. Das Verhältnis von Blut und Farbe ist aber durchaus nicht eindeutig: Eigentlich bezeichnet die Farbe das Blut; im Vorgang der Gnadengewähr wird allerdings in der Schlange(nsignatur) das Blut zur Farbe, als ob Cranach sagen wollte, dass der Maler durch die Gnade Gottes zum Mediator werde und seine Farbe als Akt der Gnadengewähr von ihm erhalte. Unter dem Leib des Gekreuzigten hat Cranach auf dem Stamm des Kreuzes mit der Signatur der Cranach-Werkstatt und der Datierung des Bildes gezeichnet, auch hier findet sich das – hier eingeritzte – Bild der Schlange, über die das Blut des Gekreuzigten läuft.⁶³

Die in der malerischen Fiktion geschnittene Datierung und Schlangensignatur sind exakt in die frische Bearbeitung des Holzstamms eingefügt, die das gespänte, noch nicht getrocknete Holz sichtbar macht. Hier ergibt sich die Frage, ob Cranach – in negierender, bildverteidigender Absicht – auf die Bildkritik Martin Bucers anspielt. Dieser verurteilte die Bilder nicht nur wegen des Bilderverbotes und des Idolatrieverdachts an sich, sondern weil die Verwandlung der von Gott geschaffenen Materie in ein Artefakt, zum Beispiel das Holz des Baumes in ein Bildwerk, den Blick auf die reine Schöpfung verstelle, durch die Gott allein zu verehren sei.⁶⁴ Hier ist der Baum bearbeitet, noch als Stamm zu erkennen, und doch der Teil eines Bildes und entsprechend vom Künstler gestaltet. Aber der Stamm des Kreuzes ist nicht nur irgendein Baum, sondern gehört zu den *arma Christi*: Das Zeichen Christi wird zum Zeichen des Künstlers. Mehr noch: Die bearbeitete und signierte, mit Blut bedeckte Schnittfläche des Stammes steht flächenparallel zur Bildoberfläche. Dieses Verfahren bezeichnet das Kreuz als Bildtafel, und vice versa das Bild als Christusträger, dessen Farben vom Blut Christi und damit von ihm selbst ‚gemalt‘ sind. Dies imitiert der Künstler gleichsam auf der gesamten Bildtafel: Die signierte Kreuzfläche ist vom Blut Christi bedeckt; die Holztafel von der Farbe des Malers.

Diese spezielle Auffassung der *imitatio*, die nicht primär als Frömmigkeitshabitus, sondern als Gegenwärtigsetzung der Passion zu verstehen ist (und zwar auch in ausführender, gar performativer Hinsicht), zeigen viele andere Beispiele aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, wie zum Beispiel eine Zeichnung mit dem Arm des Gekreuzigten aus dem Umkreis Dürers (Fig. 10). Der tief in die Handwunde gebohrte Nagel, wie das Kreuz zu den *arma Christi* gehörend, trägt die Signatur

62 Ohly: *Gesetz und Evangelium*, S. 32.

63 Vgl. Blümle: „Dünne rote Linie“, S. 82.

64 Bucer: *Das einigerlei Bild*, S. 177. Vgl. Lentjes: „Zwischen Adiphora und Artefakt“, S. 236.

Dürers. Dies ist als Christoformitas des Künstlers verstanden worden, aber eigentlich vertritt der Künstler das Passionswerkzeug. Es ist der Künstler, der den Nagel so eindrücklich in die Hand gebohrt hat, und es ist der Künstler, der das Holz des Kreuzes im Weimarer Bild ‚bearbeitet‘ hat, und dieses Vorgehen trägt die Signatur. Dies ist nicht typologisch zu verstehen, sondern immer von der Bilderfindung und ihrer medialen Differenz her gedacht. Auch wenn auf der Tafel eine subtile Parallele zwischen dem Vergießen des Blutes und dem Verteilen der Farbe auf der Tafel gezogen wird, heißt dies nicht, dass hier der Anspruch erhoben wird, dass das Bild wie das Sakrament sei und den gleichen Status habe. Vielmehr stellt der Maler die visuelle Evidenz her, die der Kreuzigung als historischem Akt noch zu eigen war und die dem Ritual in dieser Form fehlt. Deshalb die Betonung der verschiedenen Formen von Zeugenschaft, die unter dem Kreuz inszeniert werden, mit Johannes als Augenzeugen, als dem ersten, der Christus erkannte, mit Cranach als indirektem Augenzeugen, als Bildzeugen, und Luther als Schriftzeugen.⁶⁵ In dem geöffneten Buch in Luthers Händen ist zu lesen:

Das Blut Jesu Christi reinigt uns von allen Sünden [1. Johannes 17]. Darum laßt uns hinzutreten mit Freudigkeit zu dem Gnadenstuhl, auf daß wir Barmherzigkeit empfangen innen und Gnade finden auf die Zeit, wann uns Hilfe not sein wird [Hebräer 4,16]. Gleich wie Moses in der Wüste die Schlange erhöht hat, so muß auch des Menschen Sohn erhöht werden, auf daß alle, die an ihn glauben, nicht verloren werden, sondern das ewige Leben haben [Johannes 3, 14-15].⁶⁶

Der Fingerzeig Luthers in das Buch, der an Moses' auf die Gesetzestafeln weisende Geste erinnert und so Alten und Neuen Bund gegeneinanderstellt, betont die haptische Materialität des Buches, denn die Seite verschiebt sich durch den Eingriff so, dass in ihrer perspektivischen Ansicht ihre Existenz als materielles Medium sichtbar und bewusst wird. Blut und Wort werden nebeneinander sichtbar und manifestieren sich, so wie sie sich in Abendmahl und Predigt in Wahrheit und Wirklichkeit manifestieren.

Es sei hier angemerkt, dass es diesen Bezug auf Blut und Wort auch explizit bzw. symbolisch auf den Außenflügeln gibt: Über den Häuptern der verstorbenen Johann Friedrich des Großmütigen und seiner Frau erscheint das VDMIAE des Wahlspruchs *Verbum Domini Manet In Aeternum* („Gottes Wort währt in Ewigkeit“), und das Brokatmuster hinter ihnen zeigt Vasen mit Granatäpfeln, die Blut symbolisieren. An dieser Stelle wäre auch zu überlegen, warum die Zeugen Johannes, Luther und Cranach auf der rechten Seite dargestellt sind. Der Bildtypus von Gesetz und Gnade hätte nahegelegt, sie links und Christus als Sieger über Tod und Teufel rechts zu zeigen. Jedoch befand sich auf der rechten Seite des Kirchenschiffs die alte Kanzel, von der Luther selbst gepredigt hatte, was im rituellen Gedächtnis dieses Kirchenortes mit Sicherheit sehr präsent war: So wie das im Bild gezeigte Blut Christi am Altar substantiell gegenwärtig wird, hatte das Wort Gottes durch

65 Zur Glaubenszeugenschaft Luthers vgl. Thulin: *Cranach-Altäre*, S. 56 und Schulze: *Lucas Cranach d. J.*, S. 109.

66 Hier zit. nach Ohly: *Gesetz und Evangelium*, S. 28 f.

die Stimme Luthers in dieser Kirche Gestalt angenommen. Dass sich die Bildfiguren Luthers und Cranachs an bereits bestehende Porträts mit hohem Wiedererkennungswert anlehnen, dürfte in diesem Fall die Wirkung der Vergegenwärtigung in den durch sie verbürgten ‚Medien‘ gesteigert haben.

Verhüllung und Markierung: Der Schleier als Topos des Sakramentes und des Bildes

Eine weitere Bildstrategie, die ein Fehlen bzw. eine Auflösung der Farbsubstanz thematisiert, verdeutlicht in besonderer Weise die Materialität der dargestellten Artefakte sowie ihre Funktionen des Enthüllens und Verhüllens von Bedeutung, und bringt damit auch die Spannung von Substanz und Akzidenz, wie sie dem Sakrament zu eigen ist, zu Bewusstsein. Steht man vor dem Bild, so fällt die Durchsichtigkeit der parallel geführten Stäbe und der Fahnen auf, die dem Triumphator über Tod und Hölle sowie dem Lamm beigegeben sind. Gerade die Fahne der Höllenfahrt dient Luther, wie bereits gezeigt wurde, als Paradebeispiel für sein Argument *pro imago*, da das Material der Fahne aus der Höllenfahrt verbal nicht verhandelbar und auslegbar, aber eben darstellbar sei. Und tatsächlich werden Fahne und Stab in Cranachs Bild nicht religiös-allegorisch ausgedeutet, sondern bildtheoretisch aktiviert: Indem Cranach Stab und Fahne mit Durchsicht auf Dahinterliegendes gestaltet, baut er den sakramentalen Topos weiter aus. Es ist bekannt, dass die Transparenz von Schleierstoffen in den Aktbildern Cranachs des Älteren kunsttheoretische Valenz hat. Der Schleier als Topos des Mediums,⁶⁷ das qua Verhüllung die Wahrheit enthüllt, ist mittelalterlicher Provenienz – ein Exemplum wäre das in der Krippe liegende, von Tüchern umhüllte Kind als Metapher des Sakraments, als ein weiteres Beispiel wäre zu nennen, dass das Fleisch des inkarnierten Gottes als Schleier des Logos aufgefasst wurde.

Das Bild kann bereits im Mittelalter als Schleier des Unsichtbaren verstanden werden; spätestens seit Giotto führt das Medium seine materielle Eigengesetzlichkeit vor. In der oberen linken Ecke des *Jüngsten Gerichts* in der Arenakapelle in Padua rollen Engel den Putz ähnlich einer Schriftrolle auf, dahinter werden goldene Türen sichtbar, welche die himmlische Herrlichkeit andeuten (Fig. 11). Diese liegt in Schichten hinter dem Bild; sie kann durch das Bild nicht sichtbar gemacht, sondern nur angedeutet werden – aber letzteres kann auf diese besondere Weise eben nur das Bild leisten. Cranachs transparente Schleier mit ihren feinen, unfarbig erscheinenden Lasuren verdecken kaum etwas von dem Überdeckten, so wie in der Realität ein solcher Schleier den Körper fast gänzlich unverdeckt sichtbar macht.⁶⁸ Der Schleier macht vielmehr explizit sichtbar, es wird somit ein Bildbegriff vorgeführt, der die Akzidenz und die Materialität des Bildes neu definiert.

⁶⁷ Krüger: *Das Bild als Schleier*.

⁶⁸ Werner: „Metapher des Sehens“, S. 102.

Die Bildinvention des durch die transparente Augenbinde blickenden Amorknaben in der Tafel der Venus in Princeton von 1520, die vermutlich eine Kopie nach einem Bild von 1518 ist, verlegt das Argument zudem auf das Sehen selbst und bezieht den ebenfalls durch den Schleier blickenden Betrachter direkt ein (Fig. 13). Die Kombination verweist nicht primär darauf, dass Venus nur in der Malerei präsent ist, sondern dass die Malerei selbst durch ihre eigene Materialität präsent ist, als ästhetische Instanz ihrer selbst, mit all den ihr eigenen Epistemen. Für eine solche Sicht spricht auch die Inschrift am oberen Bildrand *Oceani quondam / spumis Venus orta ferebat / Nunc spumis Luca vivo renata tuis* (‘Ich, Venus, aus dem Schaum des Meeres geboren, trieb einst dahin, jetzt lebe ich, wieder geboren, Lucas aus deinem Farbschaum’). Die Zeugungsmetapher der Schaumgeburt wird zu einer Zeugungsmetapher der Malerei, und auch hier sehe ich eine Beziehung zu dem Zusammenspiel von Blut und Farbe im Weimarer Bild, welche in einem ästhetisch-substantiellen Eigensinn liegt, der darauf besteht, mehr zu sein als bloßes *signum*. Auch Jörg Robert sieht in Cranachs „Bilder[n] der täuschenden Venus“ eine „Allegorie der Malerei“,⁶⁹ allerdings im Zusammenhang der Verschreibung der Kunst an die Voluptas. Robert beschreibt das Scheitern eines moralisierenden Impetus als Teil des Autonomiediskurses der Malerei. Dem ist allerdings entgegenzuhalten, dass Cranach den Topos des Schleiers als Malerei auch in christlichen Werken verwendet. Es gibt mehrere Darstellungen der Madonna mit einem transparenten Haarschleier, von der ich eine ganz besonders hervorheben möchte. In dem um 1540/50 datierten Bild (Fig. 14), das sich in einer Privatsammlung befindet, zieht sich eine transparente Stoffbahn, die in einem unbestimmten Verhältnis zu dem aus dem gleichen Material bestehenden Kopfschleier der Maria steht, über den Genitalbereich des eine Traube haltenden Christuskindes. In ähnlichen Bildern Cranachs verdeckt nicht dieser dort ebenfalls dargestellte Schleier die Lenden, sondern ein Arm der Maria – dem Maler stehen eben viele Möglichkeiten der Verhüllung zur Verfügung. Das Motiv speist sich aus dem apokryphen Bericht, Maria habe vor der Kreuzigung ein Lendentuch aus ihrem Schleier für den nackten Leib ihres Sohnes gewunden. Und in diesem Spiel zwischen Vorhang und Malerei sind die Trauben nicht nur eucharistisches Attribut des Kindes in der Verbindung von inkarniertem und sakramentalem Leib, sondern erinnern an die Trauben des Zeuxis als Täuschungstopos der Malerei. Während in der von Plinius berichteten Episode der Maler Zeuxis mit seinen gemalten Trauben nur die Vögel getäuscht hatte, die versuchten, an ihnen zu picken, täuschte Parrhasios im Gegenzug seinen Malerkollegen, der seinerseits versuchte, den gemalten Vorhang von Parrhasios’ Gemälde aufzuziehen. Cranachs transparenter Stoff ist aber nicht der gemalte Vorhang des Parrhasios, hinter dem nichts zu erkennen ist, sondern – wie in den Bildern der Venus – ein Schleier, hinter dem das ‚Eigentliche‘ verhüllt liegt und in der Verhüllung erkennbar wird. Genau dies ist aber eine zentraler sakramentaler Topos: In der Hostie ist der Leib verhüllt *und* sichtbar, wie es der Leib des Christuskindes

69 Robert: „Die Wahrheit hinter dem Schleier“, S. 111. Zur Kritik an Robert vgl. auch Werner: „Metapher des Sehens“, S. 101.

in den Windeltüchern ist. Als Bildfigur lebt dieser Topos in den verschiedenen Konfessionen fort.

Auf der Weimarer Mitteltafel finden sich neben den Stoffen der Fahnen, die per se starken Zeichencharakter haben, sogar feste Körper, die eine Durchsicht auf das Dahinterliegende erlauben. Und nicht zufällig ist es eine Rotfarbigkeit der Fahnenstoffe, die als nicht verdeckender Schleier über der Malerei liegt. Die leichte, auf der Ebene der Farbmasse substanzerneinende Transparenz der Stäbe und der rotfarbige Schleier der Fahnenstoffe stehen wie eine Antithese gegen die opake, im Strahl gebogene, spritzende und laufende Farbmasse des Blutes. Gegenwärtigkeit und Reflexion schließen sich hier nicht aus.

Farbe zu Blut: Intermediale Verschränkungen in geistlicher Lyrik und Bildsignaturen

Die polyvalenten Verschränkungen von Farbe und Blut, insbesondere dem Blut Christi, lassen sich vor allem im 16. und 17. Jahrhundert in den kulturellen Produktionen aller Konfessionen beobachten, und dies nicht nur in der Malerei selbst. Immer wieder stellt sich im Kontext der Überlegungen zum Status des Bildes die Frage, welcher Natur die Farben der Maler sind. Die Referenz auf das erlösende Blut Christi dient dabei nicht nur der Legitimation der im Christentum problematischen Bilder, sondern zielt auch auf eine Epistemologie des Bildes und die Frage, wie etwas ‚Wahres‘ sichtbar werden kann. Auch hier konnte das Modell der Beziehung zwischen Akzidenz und Substanz Pate stehen. Die ‚Wahrheit‘ des Bildes entsteht nicht nur durch die äußere Erscheinung der Darstellung, sondern durch die Substantialität und das Wesen der Farbe. Hier setzen sich in den Kulturen der verschiedenen Konfessionen ähnliche Modelle durch, die nicht einseitig die jeweils geltenden sakramentalen Konzepte widerspiegeln, sondern vielmehr einer allgemeinen, durch die Sakramentsdebatten erzwungenen kulturellen Arbeit an Repräsentationsmodellen geschuldet sind.

Das unentschiedene, immer wieder auf Inversionen gestellte Verhältnis von Blut und Farbe findet sich im lutherischen Kontext des 17. Jahrhunderts vor allem in Liedern der altprotestantischen Orthodoxie. „Das Blut Jesu färbt“,⁷⁰ so schreibt Zinzendorf explizit in seinem Kommentar zu den oben bereits genannten Homilien. Hier wird das Blut Christi im Begriff der „PurpurWunden“ mit der Farbe des Purpurs verschränkt, welche mittels einer Extraktion des Schleims aus den Drüsen der Purpurschnecke (*Hexaplex trunculus*) gewonnen wird. Bei der Gewinnung des Purpurs findet tatsächlich eine Wandlung statt, erst im Licht verwandelt sich der gelbe Schleim in das Rotviolett des Purpurs. Damit spielt die Übertragung dieser besonderen Farbe auf die Wunden sowohl auf die Wandlung des Blutes in der Eucharistie als auch auf das Wandlungsverhältnis von Farbe und Blut an. Das den roten Saft spendende Purpurtier verbindet sich schließlich darüber hinaus in dem

⁷⁰ Zinzendorf: *Homiliae*, S. 369.

geistlichen Lied *Das pupurrothe Blut-Würmlein* des Johannes Heermann (1585-1647) mit dem tatsächlich Blut enthaltenden Blutegel (Hirudinea), zum ‚Purpurchwurm‘. Als solcher hebt Christus an zu sprechen:

Ich bin ein Purpurwürmlein roht
 das man zerquetscht biß auff den Tod,
 den Safft nur zu erlangen:
 der ist mein rosinfarbes Blut
 wol denen, die es fangen.⁷¹

Im Vergleich mit der Farbe werden so auch die ästhetischen Qualitäten des Blutes gewürdigt: „Mein Blut das ist der PurpurSchmuck“;⁷² das Blut wird zum Farbschmuck des Beters selbst, er wird „durchröthet“.⁷³ Die Seltenheit des Purpur, die Schwierigkeiten seiner Herstellung und sein großer Handelswert werden auf die Kostbarkeit des Christusblutes übertragen. Nach dem 19. Jahrhundert konnte man mit sämtlichen Formen der textlichen Materialisierung des Blutes Christi in geistlichen Texten und Liedern nicht mehr viel anfangen und hielt sie für unreformatorisch.⁷⁴ Dies führte – wissenschaftsgeschichtlich gesehen – zu einer Unterschätzung der Bedeutung dieser Materialisierung, welche geradezu programmatisch für Phänomene der Sakramentalen Repräsentation und damit für die neuzeitliche, reformatorische Kultur steht.

Die Beziehungen zwischen Farbe und Blut in der frühneuzeitlichen Malerei sind von der Forschung noch nicht erschöpfend behandelt worden. So ist zum Beispiel zu überlegen, ob die Wendung auf Dürers Münchner Selbstporträt im christoformen Modus (Fig. 12) ebenfalls auf einen Vergleich zwischen Farbe und Blut abzielt: *Albertus Durerus Noricus / ipsum me propriis sic effin / gebam coloribus aetatis / anno XVIII* (Ich, Albrecht Dürer aus Nürnberg, habe mich selbst auf diese Weise mit eigenen Farben im Alter von 28 Jahren abgebildet).⁷⁵ Die eigenen Farben (*propriis coloribus*), sind komplementär zu den Farben der Schöpfung gesetzt, die ungemalt unter Gottes Hand entstehen.⁷⁶ Wenn man aber zudem bedenkt, dass Dürer hier

71 *Dresdener Gesangbuch*, S. 267. Eine andere Version ist zitiert bei Hitzroth: *Johann Heermann*, S. 52. Vgl. auch Köpf: „Das Blut Christi“, S. 403.

72 *Dresdener Gesangbuch*, S. 268.

73 Ebd., S. 269.

74 Carl Hitzroth spricht im Zusammenhang mit dem „Purpurwürmlein“ von einer „fast widerlichen und vollkommen unevangelischen Art“ (Hitzroth: *Johann Herrmann*, S. 53). Carl-Alfred Zell bezeichnet gerade die materielle Vorstellung des Blutes in der Dichtung Heermanns, das beispielsweise in das Herz des Sünders fließen soll, als „nicht reformatorisch“ (Zell: *Problem der geistlichen Barocklyrik*, S. 195).

75 Diese Signatur befindet sich rechts oben, links oben liest man: „1500. AD“. Preimesberger übersetzt „mit angemessenen Farben“ und vermutet einen Zusammenhang mit Texten des Johannes von Damaskus und Gregor von Nyssa, in denen Gott mit einem Maler verglichen wird (Preimesberger: „Propriis sic effingebam coloribus“, S. 280).

76 Man muss nicht zu Gregor von Nyssa und Johannes von Damaskus zurückgehen, um Textzeugen für einen Vergleich zwischen den Farben Gottes und den Farben des Malers zu finden. In Sperone Speronis *Dialogo di Amore* sagt Tullia d’Aragona: „Tizian ist kein Maler und seine Gabe keine Kunst, sondern ein Wunder. Und ich bin der Meinung, daß seine Farbe aus jenem wunderbaren Kraut besteht, das Glaukos, als er davon kostete, von einem Menschen in einen Gott verwandelte.

eindeutig auf den Bildtypus der *Vera Ikon* referiert, also weniger auf den Schöpfergott als auf den Passionschristus, so entsteht auch eine Beziehung zwischen den Farben des Künstlers und dem Blut Christi, da sich das Antlitz der *Vera Ikon* aus dem Blutschweiß Christi formt. In der Kunsttheorie der Frühen Neuzeit finden sich immer wieder diese beiden Strategien: die Farben des Künstlers einerseits mit den Farben von Gottes lebendiger Schöpfung und andererseits mit dem Blut Christi gleichzusetzen. In der Mitte des 17. Jahrhunderts empfiehlt Jan de Vos dem Maler einer Kreuzigung Christi, seine Farben mit Blut, Tränen und Asche zu vermischen. Vorbild sei Christus selbst, der sich in der *Vera Ikon* malt und „sein Blut als Farbe benutzt, sein Tuch als Tafel, und sein Antlitz, so wütend gemartert, als Pinsel“. ⁷⁷ In der calvinistischen Kultur hatte die *Vera Ikon* als Reliquie keine Bedeutung, trotzdem kann sie im Kontext der Malerei als mediales Vorbild genannt werden. Auch hier wäre es ein Fehler, die Wendung rein metaphorisch zu verstehen. Im calvinistischen Kontext wird wie in anderen Diskursen auch eine Verschränkung von Farbe und Blut sakramental bzw. animistisch aufgeladen. Überhaupt wird dem Topos des Christusblutes als Farbe großer Raum eingeräumt; so verweist de Vos an anderer Stelle auf ein Bild von Tizian, in dem der rote Mantel Christi dessen Blut meine, welches die ‚Farbe‘ mit der größeren Kraft sei. ⁷⁸ Dass er dies ausgerechnet im Kontext von Tizians pastoser Malweise erwähnt, welche die Farbsubstanz und Farbplastizität als solche stets sichtbar werden lässt, spricht für sich. Im *Zeege der Schilderkunst* („Sieg der Malerei“) von 1654 spricht de Vos von der Prunksucht, die, um des Purpurkleides der Herrschaft habhaft zu werden, die Erde mit edlem Blut purpurn färbe. ⁷⁹ Der Kontext ist der Lobtopos des lebenden Bildes, in dem Fleisch und Blut eine zentrale Rolle spielen. In einem Lobgedicht schreibt de Vos zu einem Christusbild von Govaert Flinck: „Hier sieht man Haut und Fleisch, ja Blut durch die Adern schweben. Der Schöpfer scheint hier durch sein Geschöpf wieder zu leben.“ ⁸⁰ Und er beendet den *Zeege der Schilderkunst* mit den Versen: „So sah die Natur ihre Geschöpfe wieder leben, durch Farbe, voll Fleisch und Blut, auf der flachen Tafel.“ ⁸¹ Das Blut wird damit zur wichtigsten Farbsubstanz des Lebens und der Verlebendigung. Künstler des 20. und 21. Jahr-

Und tatsächlich haben seine Porträts etwas Göttliches an sich: So wie im Himmel das Paradies der Seelen ist, so scheint mir, daß Gott in seine Farben das Paradies unserer Körper gelegt hat – nicht gemalt, sondern heilig und verklärt durch seine Hände“ (Pozzi: *Trattatisti del Cinquecento*, Bd. 1, S. 547 f.; Übersetzung zit. nach Bohde: *Haut und Fleisch und Farbe*, S. 343).

77 „Gebruikt zijn bloedt voor verf; zijn dwaaldoek voor panneel / En ’t aanzicht, zoo verwoedt gemartert, voor ’t penseel“ (De Vos: *Alle de Gedichten*, Bd. 1, S. 325; Übersetzung zit. nach Weber: *Lobtopos des ‚lebenden‘ Bildes*, S. 152).

78 De Vos: *Alle de Gedichten*, Bd. 1, S. 359 f. Vgl. Weber: *Lobtopos des ‚lebenden‘ Bildes*, S. 155.

79 De Vos: *Zeege der Schilderkunst*, V. 93 f., abgedruckt in Weber: *Lobtopos des ‚lebenden‘ Bildes*, S. 258.

80 „Hier ziet man vel en vleesch; ja bloedt door de d’aadren zweeven. / De Schepper schijnt hier, door zijn schepsel, wer te leeven“ (De Vos: *Alle de Gedichten*, Bd. 1, S. 326; Übersetzung zit. nach Weber: *Lobtopos des ‚lebenden‘ Bildes*, S. 162).

81 „Das zag Natuur haar schepsels weeder leeven / Door verf, vol vlees an bloedt, op ’t vlak panneel“ (De Vos: *Zeege der Schilderkunst*, V. 481-483, abgedruckt in Weber: *Der Lobtopos des ‚lebenden‘ Bildes*, S. 267).

hundreds, die mit dem Verhältnis von Bildnishaftigkeit, wahren Bild und Blut arbeiten, stehen mit einem solchen Verfahren letztlich in genau dieser Tradition.⁸²

In Calderóns Sakramentenspiel *El pintor de su Deshonra* (1650), nun befinden wir uns wieder im katholischen Kontext, werden die Geschichte der Erschaffung der Menschheit, der Sündenfall und die Erlösung der Menschheit durch Christus als eine Geschichte der Malerei erzählt. Luzifer zerstört das lebendige Bild des Menschen, das Gott gemalt hat, indem er dessen Ölfarbe zur wasserlöslichen Temperafarbe, die für den freien Willen steht und den Sündenfall zur Folge hat, verwässert. Deshalb kann Gott den Menschen in den Wasserfluten der Sintflut wieder zerstören. Doch im Heilsplan ist vorgesehen, dass Gott noch einmal malt: mit der Lanze als Malstock, den Nägeln als Pinsel und mit der roten Farbe des vergossenen Blutes in der Passion Christi, um das Bild der Menschen wieder herzustellen.⁸³

Das Malen mit dem Blut Christi bzw. dem Blut der Märtyrer thematisiert auch Caravaggio in einem bereits von Karin Gludovatz analysierten Beispiel einer entsprechenden Künstlersignatur, in welcher der Maler seine Person, die Materialität der Farbe und das dargestellte heilige Blut verschränkt.⁸⁴ Die *Entauptung des Johannes* (1608) in Valletta ist eines der Beispiele für die ontologischen Inversionen von Blut und Farbe und ihre sakramentale Valenz (Fig. 15). Am unteren Bildrand sammelt sich unter der Halswunde des noch mit dem Leib verbundenen Kopfes des Johannes eine Blutlache, die nicht mimetisch-illusionistisch als solche dargestellt ist, sondern deutlich als eine nahezu bergförmige Farbakkumulation erscheint (Fig. 16). Unter dieser Farbmasse und aus ihr hervorgehend erscheint die Signatur Caravaggios (Fig. 17): Der Maler hat gleichsam die Finger in die Farbe / das Blut des Johannes getaucht und aus ihr heraus die Buchstaben seines Vornamens (Michelangelo) geschrieben: „f michelAN[...]“ für „fecit Michelangelo“. Das „f“ hat zudem die Form eines Kreuzes. Der Maler schreibt sich mit seinem Schaffensprozess, mit dem körperlichen Verteilen der Farbe, nicht nur in den Märtyrertod des Johannes, sondern auch in die Passion Christi ein.

Auch hier tritt das Blut an die Oberfläche des Bildes und behauptet, das Material für die mit dem Leib, den Fingern geschriebene Signatur zu sein, während ja eigentlich umgekehrt im Gemälde die Farbe das Blut bezeichnet. Caravaggio postuliert damit eine Zeugenschaft der Malerei, die er von der Blutzeugenschaft des Märtyrers ableitet. Dieses Beispiel macht deutlich, dass mit unterschiedlichen Bildstrategien argumentiert wird, ohne dass ein konfessioneller Unterschied zu den hier beschriebenen Verfahren aus lutherischen und reformatorischen Kontexten sichtbar würde.

In Rubens' Bildern der Passion Christi, wie beispielsweise im Fall der *Geißelung* in der Paulskirche in Antwerpen (Fig. 18), finden sich zeitgleich zu Caravaggios Blutsignatur künstlerische Praktiken, die an Cranachs Verschränkungen von Blut

82 Zu nennen wäre beispielsweise das *Blutbad* (2003) von Norbert Bisky, in der eine Bildfigur ihr Antlitz in ein Bassin voller Blut taucht und das Blut damit zu einer flüssigen Maske des Antlitzes wird, oder Marc Quinn, der sein Selbstporträt aus gefrorenem Eigenblut schuf (1991)

83 Vgl. Weber: *Der Lobtopos des ‚lebenden‘ Bildes*, S. 53.

84 Gludovatz: „Caravaggios Blutsbrüderschaft“.

und Farbe und an Dürers Signatur auf dem Nagel erinnern, aber nun noch eine Dimension künstlerischer Performanz als Reenactment der Passion annehmen, wie Ulrich Heinen gezeigt hat:

Mit dem Vorbeugen der Figur spannt sich die Epidermis auf dem Rücken zum Äußersten. In dieser gespannten Glätte wird sie fast deckungsgleich mit der Malhaut. Rubens behandelt die Farbhaut mit Pinsel und Farbe wie die Schergen den dargestellten Rücken Christi. Die Rötung der Haut reibt er auf die angetrocknete Fläche der fertig durchmodellierten und kolorierten Farbhaut mit Lappen oder Händen auf, mit fast unkontrollierten Hieben schlägt er Zinnoberrot auf die glatt gespannte Fläche, mal Striemen, mal Tropfen, mal Farbflatscher, mal Einfurchungen, die er mit dem Pinselstiel hineinkratzt. Für einen Augenblick überschreitet Rubens im Malakt die ästhetische Grenze, behandelt die Malhaut wie Menschenhaut.⁸⁵

Treffender lässt sich die Inversion von Blut und Farbe, von Hautoberfläche und Tafel kaum ins Bild setzen. Die dargestellten Blutspuren des geschlagenen, gepeinigten Körpers sind hier nichts anderes als die Farbspuren des tatsächlich ausgeführten Schlages mit dem Malwerkzeug. In diesen Spuren ist die Handlungsrealität des Malens immer gegenwärtig, und wenn man so will, besteht die Inversion auch darin, dass der dargestellte, blutende Christuskörper zum darstellenden Zeichen für diese vergangene Handlungsrealität wird.

Malerei: Sieg über den Tod oder Täuschung als Maske?

Die Theologie der Frühen Neuzeit verwendete das Malen als Metapher für Schöpfung, während Jan de Vos für die Legitimation der Malerei mit Lebens- und Schöpfungstopoi operiert, die zum Teil sakramentale Konnotationen haben. Und es geht nicht nur um religiöse Malerei. Der die (auch profane) Malerei ablehnende Dirk Raphaelszoon Camphuysen schreibt 1624 in den *Stichtelycke rymen*:

Die ganze Welt hängt von der Druckgraphik, dem Zeichnen und dem Malen ab, seit diese frivole Beleidigung auf den Thron der Notwendigkeit gekommen ist [...]. Das Malen, erzeugt von den Verirrungen eines wankelmütigen Geistes, ist ein unendlich fließender Brunnen für die närrische Augenlust. Das Malen, dem Mummenschanz verwandt, paßt der Welt. Und warum? Das possenhafte Sprichwort sagt es uns: Die ganze Welt ist eine Maske.⁸⁶

Er radikalisiert damit Calvin, der seinerseits geschrieben hatte: „Es soll daher [von den Künstlern] nur das gemalt oder skulpiert werden, was unsere Augen erfassen

85 Heinen: „Rubens' Affektmalerei“, S. 70-109.

86 „Van Graveren, trecken, malen hangt de heele Wer'lt aen een. / Zedert dat vertaerde quel-lust is op nootdrufts stoel geraeckt / [...] 't Malen voort-geteelt uyt mallen van het wispeluyrig breyn / Is den dwasen ooghen-lusten een steeds-vloeyende fonteyn, / 't Malen, maeghschap van 't vermommen, past de Werelt. En waer-om? / 't Kluchtig spreuckjen sal 't ons seggen: Al de Werelt gaet voor mom“ (Camphuysen: *Stichtelycke rymen*, S. 212). Camphuysen benutzt hier unter anderem die scheinbare etymologische Verwandtschaft von „Malen“ und „Mallen“ (Unsinn treiben), um die Malerei zu diskreditieren. Vgl. dazu auch Sluijter: *Seductress of Sight*, S. 297.

können. Gottes Majestät aber, die weit über jedem Sehsinn steht, darf nicht durch schmähliche Bilder geschändet werden.⁸⁷ Es wäre zu überlegen, ob in dem Bild der Malerei als Maske immer noch der (sakramentale) Schleier steckt, der das Eigentliche verdeckt, was hier aber zur negativen Konnotation verkehrt wird. Die täuschende Maske in Camphuyzens Text, der Illusionismus des Bildes, wird von den Ikonodulen – beispielsweise in Anlehnung an den von Plinius berichteten Wettstreit zwischen Zeuxis und Parrhasios – dagegen als Triumph der Malerei beschrieben. Das Vorhangmotiv findet sich häufig in der holländischen Malerei, oft mit plastisch aufgelegter Vorhangstange, aber hinter den Vorhängen der Holländer ist immer etwas, das durch den Vorhang nicht ver- sondern enthüllt wird. Trotzdem wird ein Schöpfer solcher Bilder, wie etwa Gerrit Dou, von den Dichtern der „holländische Parrhasios“ genannt.⁸⁸ Der Vorgänger all dieser Bilder ist die *Hirtenanbetung* (etwa 1480) von Hugo von der Goes (Fig. 19). Zwei Propheten ziehen einen grünen Vorhang vor einer Szene mit der Anbetung der Hirten beiseite, der an einen Altarvorhang erinnert. Das Sakramentale der Szene wird zudem mit einer Ährenfarbe vor dem Kind in der Krippe betont. Bereits hier verdichtet sich der maleitheatoretische Leistungsbeweis des Vorhangs des Parrhasios mit der Metapher des sakramentalen Schleiers zu einem kunsttheoretischen Argument, das die Malerei und das Mysterium der Inkarnation verbindet.

Das lebensspendende Moment der Malerei wird wiederum auch in Kontexten genannt, in denen es nicht um religiöse Kunst geht. Aber auch hier stoßen wir immer wieder auf das religiöse Erbe in der Auseinandersetzung über die Bilder: Es sei hier nur noch stellvertretend Philips Angel genannt, der 1642 schreibt: „Wir werden uns dem verschlingenden Schlund der Sterblichkeit durch unsere Kunst entwinden, und sie besiegen, trotz des Genickbrechers“,⁸⁹ womit natürlich der Tod gemeint ist. Eric Jan Sluijter ist der Ansicht, dass hier zwei Dinge gemeint sind, erstens, dass die gemalten Dinge lebendig scheinen, und zweitens, dass der Maler durch Ruhm Unsterblichkeit erlangt. Doch die Formulierung legt noch ein Überleben nahe, das darüber hinauszugehen scheint. Hier wird ein Sieg über den Tod angesprochen, welcher wie im Weimarer Retabel zugleich als handelnde Personifikation und als besiegter Feind vor Augen geführt wird: Er wird als der aktive „Genickbrecher“ genannt (vergleichbar dem Tod, der den Jedermann in das Höllenfeuer jagt), und erscheint gleichzeitig als der Überwundene, im Weimarer Bild unter den Füßen des siegreichen Christus, dessen Fahne sich in Farbe auflöst. Bei Angel klingt ein religiöses Modell für die Überwindung des Todes in der Kunst nach, in dem der Mensch – nach dem Vorbild Christi – mittels der Kunst den „Genickbrecher“ besiegt.

87 „Restat igitur ut ea sola pingantur ac sculpantur quorum sint capaces oculi: dei majestas, quae oculorum sensu longe superior est, ne indecoris spectris corruptor“ (Calvin: *Institutio*, 1, 9, 12).

88 Sluijter: *Seductress of Sight*, S. 209.

89 Angel: *Lof der schilder-konst*, S. 48.