

I Crucifixus – Gekreuzigt

Die Erzählungen von der Passion Jesu bilden den Ursprung und den inhaltlichen Kern der literarischen Gattung des Evangeliums. Seit seinen Anfängen ist das Bekenntnis zu Jesus Christus am Kreuz orientiert. Dennoch hat die Darstellung des Gekreuzigten erst relativ spät Eingang in das christliche Bildrepertoire gefunden.¹ Die ersten für den christlichen Gebrauch gefertigten Kreuze sind abstrakte Kreuzzeichen (etwa der Legende vom Traum Kaiser Konstantins vor der Schlacht an der Milvischen Brücke folgend) oder ornamentale Figuren, die ihre Bedeutung auf symbolische Weise anzeigen und jedenfalls auf ein Bild des Gekreuzigten verzichten.

Die ältesten Darstellungen des Gekreuzigten sind aus der ersten Hälfte des 5. Jahrhunderts überliefert. Sie zeigen sehr deutlich, mit welchen bildtheologischen Vorbehalten sich ein solcher Darstellungsanspruch konfrontiert sah: Dem am Kreuz Hingerichteten ist in seiner Gestalt nicht anzusehen, dass es die Macht des Todes war, die mit ihm überwunden worden sein soll. Die Figur wird nur sparsam mit Merkmalen des Todes ausgestattet. Meist steht sie vor dem Kreuz, mit geöffneten Augen, oder das Kreuz selbst wird lediglich angedeutet. Später wird die Jesusgestalt auch zu einer Art ornamentaler Figur und so einem zeichenhaften Verständnis des Kreuzes angeglichen.

Die dogmatischen Hürden scheinen zu hoch für eine realitätsnahe bildliche Darstellung des Gekreuzigten: Jesus müsste am Kreuz sowohl in seinem Tod als auch in seiner (künftigen) Auferstehung gezeigt werden, um dem Bekenntnis zu Jesus Christus entsprechen zu können; darin und darüber hinaus müssten in seiner Gestalt seine menschliche und gleichzeitig seine göttliche Natur sichtbar werden und zwar sowohl ‚ungetrennt‘ als auch ‚unvermischt‘, wie es das Konzil von Chalcedon (451) gefordert hatte: zugleich Gott und Mensch, zugleich leidensunfähig und leidend, zugleich ewig und endlich. Angesichts einer solchen christologischen Komplexität scheinen die Argumente der Bildergegner durchaus von einer gewissen Überlegenheit.² Tatsächlich hat sich das Bild des Gekreuzigten im Christentum wohl nicht etwa deshalb durchgesetzt, weil die dogmatischen Bedenken – sei es theologisch-argumentativ, sei es bildstrategisch – ausgeräumt werden konnten. Der Gekreuzigte hat vielmehr wohl eher deshalb Eingang in die christliche Kunstgeschichte gefunden, weil das christliche Bekenntnis aus sich selbst heraus ein vitales Interesse an bildlicher Artikulation hervorbrachte: Repräsentative und realitätsnahe Darstellungen des Gekreuzigten entstehen im engen (und weiteren) Zusammenhang der Theologie und der Liturgie der Eucharistie, die selbst als eine Art von Bild des Todes und der Auferstehung Jesu verstanden wird und deshalb der bildlichen Erläuterung, Ausgestaltung, Kommentierung zugänglich ist. Dies umso nachdrücklicher, je weniger das Geschehen auf dem Altar über die geeigneten Mittel verfügt, diesen Bildcharakter der Eucharistie überzeugend zu entfalten.

1 Die Literatur zur Geschichte des Kreuzes ist kaum überschaubar; zur Bildgeschichte des Kreuzes vgl. besonders ALEX STOCK: Poetische Dogmatik. Christologie, Bd. IV: Figuren, Paderborn 2001, 315-409; PETER B. STEINER u.a. (Hg.): Kreuz und Kruzifix. Zeichen und Bild (Ausst. Kat.: Kreuz und Kruzifix. Zeichen und Bild, 20. Februar - 3. Oktober 2005, Freising: Diözesanmuseum), Lindenberg im Allgäu 2005.

2 Vgl. die genaue Entfaltung des Konfliktpotentials zwischen Dogma und Bild bei FRANÇOIS BÖSPÉLUG: Der Gott der Maler und Bildhauer. Die Inkarnation des Unsichtbaren, Freiburg 2013, bes. 125-164.

Das Sakrament der Eucharistie ist das herausragende (und für manche Theologen in den verschiedenen Bilderstreitigkeiten auch das einzige) Bild des Todes und der Auferstehung Jesu. Bildliche Darstellungen des Gekreuzigten erinnern Tod und Auferstehung Jesu und stellen den Bezug zur Eucharistie besonders heraus. Jan de Beers *Kreuzigungsgruppe* (Kat.-Nr. 38) folgt einem bereits seit dem frühen Mittelalter bekannten Darstellungstypus, nach dem Engel das Blut aus den Wunden des Gekreuzigten in Kelchen auffangen. Die tödlichen Verletzungen, insbesondere die Seitenwunde stehen nicht im Gegensatz zu Auferstehung und Göttlichkeit Jesu, sondern sind gerade der zugespitzte Ausweis dieser besonderen Göttlichkeit, die sich aus der rückhaltlosen Hinwendung zu den Menschen bestimmt. Das Auffangen des Blutes zeigt, wie die Eucharistie Bild des Todes Jesu ist. Das Sakrament der Eucharistie beansprucht eine bildliche Weise des Bedeutens; die Eucharistie legt den Grund für die Bildwürdigkeit der Wunde. Die Darstellung des Gekreuzigten markiert den theologischen Angelpunkt und den bildgeschichtlichen Ursprung des Wundenmotivs und seiner Bildwürdigkeit. Jan de Beer betont in seiner *Kreuzigungsgruppe* die Gestalten der drei Engel und mit ihnen die Wunden des Gekreuzigten, aus denen sie das Blut in Kelchen auffangen. Diese drei Engel werden durch die Farben ihrer Gewänder voneinander unterschieden, und diese wehenden Gewänder bringen zugleich Bewegung in das Bild, das in seinem symmetrischen Aufbau ansonsten eher statisch angelegt ist. Nur das Lententuch Jesu greift die wehende Bewegung der Engelsgewänder auf. Durch das Wehen wird die obere Bildhälfte in eine aufstrebende Bewegung versetzt, der Erhöhung Jesu am Kreuz entsprechend (Joh 3,14f; 8,28). Sie wird durch die Weite der Landschaft unterstützt, während Maria, Johannes und Maria Magdalena überwiegend im Dunkel des Vordergrundes verhaftet bleiben. Auch von der Vehemenz der Bewegungen um den Gekreuzigten herum bleiben sie eigentümlich unberührt. Die versammelte Gestik und der stumme Gesichtsausdruck von Maria und Johannes appellieren beim Betrachter an das Reflexionsvermögen des Gefühls, das in der endlosen Weite der Landschaft sein Echo findet. Jan de Beers Bild des Gekreuzigten vermittelt zwischen der Eucharistietheologie, die das Fundament für die Bildwürdigkeit der Wunde legt, und dem Mitgefühl, das diese Wunde weckt und das die Nachfolge Jesu auszeichnet.

Das christliche Bekenntnis ermöglicht und erfordert eine naturnahe Darstellung der Wunden Jesu, weil diese zum einen das Passionsgeschehen für das Mitgefühl des Betrachters erschließen und weil sie zum anderen der Gegenwart des Gekreuzigten in Leib und Blut der Eucharistie die Evidenz einer Anschauung verleihen. Diese Naturnähe ist mit einem fotografischen Realismus nicht zu verwechseln. Vom Anblick des Gekreuzigten wird kein Obduktionsbefund, sondern das Potential erwartet, beim Betrachter innere Imaginationen zu entfalten, die ein echtes Mit-Leiden hervorbringen. Die Eucharistie behauptet nicht die reale Wiederholung des Kreuzestodes Jesu, sondern dessen wirkmächtige Vergegenwärtigung durch ein vitales Gedenken in der Liturgie, also in einer Art bildlichen Brechung – dem Gegenteil einer Verdoppelung des Dargestellten durch sein Bild.

Diese Brechung wird in der Steigerung des bildlichen Ausdrucks produktiv. Meinrad Guggenbichlers *Kruzifixus* (Kat.-Nr. 37) gibt ein Beispiel, wie der Körper Jesu am Kreuz als ganzer von der Wunde her definiert wird. Die klaffende Seitenwunde ist in ein ‚all over‘ von Wunden integriert, die den Körper Jesu übersäen. Überall ist die Haut dieses Körpers aufgerissen; die Seitenwunde ist lediglich von größerer Tiefe. Die Art dieser Verletzungen intensiviert die Anmutung der Wunde auf expressive,

teils bizarre Weise, obwohl und auch weil sie weniger realitätsnah ist, als dass sie die bildhauerische Reflexion der Beziehung zwischen Material und Oberfläche spiegelt.

Die durch das Bild des Gekreuzigten darzustellende Wirklichkeit liegt hinter der Oberfläche der sichtbaren Realität, dies jedoch nicht im Sinne einer ungreifbaren Transzendenz rein geistiger Göttlichkeit. Ganz offensichtlich zielt Guggenbichlers *Kruzifixus* nicht auf eine Abstraktion von der Gestalt des Gekreuzigten, sondern auf eine Art von Vertiefung in diese Gestalt. Das Werk des Bildhauers zielt auf die Ausbildung innerer Bilder durch den Betrachter, wie sich umgekehrt der geschnitzte Kruzifixus als Materialisation innerer Imaginationen verstehen lässt. Der Realitätsbezug dieser Darstellung beruht auf der Wechselbeziehung zwischen innerer und äußerer Bildproduktion.

Von einer Wechselbeziehung dieser Art gehen auch wesentliche Impulse für die künstlerische Entwicklung der Moderne aus; in den frühen Zeichnungen von Joseph Beuys kann man eine innere Bewegung verfolgen, die sich sichtbar in einem freien Vagieren der den Stift führenden Hand über das Blatt manifestiert. Zwar verdichten sich die umherfahrenden Linien bisweilen zu mehr oder weniger deutlich erkennbaren Gegenständen und Wesen, doch diese scheinen eher aus dem Prozess der Zeichnung hervorzugehen, als dass sie dieser vorgegeben wären. Der Duktus der von Hand gezeichneten Linie in ihrer Spannung, ihrem Temperament und ihrer Ausdruckskraft auf der materiellen Struktur des Papiers steht in jedem Fall im Vordergrund. Aus einem solchen Liniengefüge erwächst bisweilen auch die Form eines Kreuzes, in der die Facetten von Flächen und die Andeutung räumlicher Konstellationen durch die Linienführung eine Verdichtung finden (Kat.-Nr. 42). Die Frage, ob und inwiefern es sich bei solchen Kreuzen im Werk von Joseph Beuys um eine Fortführung der christlichen Ikonografie handelt, scheint müßig, denn diese Kreuzfiguren sind in der Identifizierung als ikonografisches Motiv in jedem Falle unbestimmt. Ganz offensichtlich nehmen sie auf eine christliche Bildtradition Bezug – jedoch nicht im Sinne einer Vermittlung bestimmter theologischer Bedeutungsgehalte, sondern als Entfaltung eines bildlichen Ausdruckspotentials.

Dies gilt auch und zumal dort, wo Anspielungen auf christliche Bildüberlieferungen des Kreuzes sich deutlicher herauskristallisieren wie auf dem Blatt *Das Blut am Kreuze* (Kat.-Nr. 41). Sparsam und zurückhaltend gesetzte Bleistiftstriche lassen so etwas wie ein Herabfließen von einer leicht ansteigenden Waagerechten assoziieren, dem eine Art Seitenwunde wie ein Zitat eingesetzt ist. Unwillkürlich realisiert man eine Verwandtschaft mit dem rund 600 Jahre älteren Blatt der *Vision des heiligen Bernhard* (Kat.-Nr. 67). Diese Entdeckung kann freilich nicht darauf abzielen, das künstlerische Œuvre von Joseph Beuys in eine mittelalterliche Bildtradition einzuordnen. Vielmehr wird in umgekehrter Richtung deutlich das Bewusstsein dafür geschärft, wie eine radikale künstlerische Moderne den Blick für Bildwerke der Vormoderne schärft.

Dies gilt – *mutatis mutandis* – auch für viele Kreuze und Kreuzübermalungen von Arnulf Rainer, die darüber hinaus nahezu kontinuierlich auch in der Auseinandersetzung mit christlichen Formen der *Memoria passionis* entstanden sind – freilich ohne dass Rainer damit in innerkirchliche oder akademisch-theologische Debatten einzugreifen sucht. Sein *Kreuz dunkelblau auf Naturholz* (Kat.-Nr. 39) verzichtet auf die Darstellung des Gekreuzigten. Es ist ganz reduziert auf die elementare Form der gekreuzten Bretter, etwas rüde zusammengezimmert. Statt der dargestellten Wunden des Gekreuzigten, aus denen sich das Blut ergießt, ist dieses Kreuzesholz vehement und offensichtlich immer wieder über einen längeren Zeitraum hinweg mit Farbe traktiert worden, was schließlich zu einer Verdunkelung der gesamten Holzoberfläche geführt hat. Die offen gebliebenen Stellen lassen das Holz, unter der Oberfläche

liegende Farbschichten, das Herabrinnen der Farbmaterie und den impulsiven Farbauftrag erkennen. Der Betrachter realisiert nicht nur ein Kreuz, sondern im selben Maße auch die expressive Gestik des Künstlers vor diesem Kreuz. Wird hier statt der das Mitleid erregenden Gestalt des Gekreuzigten im Bild eine Art von Mitleiden vor dem Bild gezeigt?

Freilich haben nicht nur Schmerz und Wunden am Körper Jesu ihre künstlerische Wirkungsgeschichte, sondern auch der Schmerz über das Abhandenkommen dieses Körpers. Insofern sind Darstellungen des Kreuzes und des Gekreuzigten nicht immer nur Fixpunkte christlicher Passionsfrömmigkeit, sondern auch Ausdruck der Trauer über den (neuzeitlich-modernen) Verlust dieses Fixpunktes. Andrea di Lione zeigt *Drei trauernde Marien* (Kat.-Nr. 40), jedoch nicht um den vom Kreuz herabgenommenen Leichnam Jesu oder bei dessen Grablegung, sondern in verschiedenen Gesten der Ergriffenheit und des Schmerzes um das zwischen ihnen liegende leere Kreuzesholz herum. Lediglich ein Zettel mit der Inschrift über dem Kreuz (Mk 15,26 par) gibt einen Anhaltspunkt, dass es Jesus war, der an diesem Kreuz hingerichtet wurde. Nicht nur die Person Jesu ist diesen Frauen genommen, sondern selbst noch der tote Körper. Zur Trauer ist ihnen allein das nun nicht mehr benötigte Instrument der Hinrichtung geblieben – eine Art von Reliquie zwar, aber mehr noch eine Leerstelle.

REINHARD HOEPS