

## Claudia Blümle

### Das lebende Kreuz

#### Eine Bildgattung an der Schwelle von Souveränität und Imaginärem

*»Auf dieses Register des Auges, das durch den Blick der Verzweiflung anheimgegeben ist, müssen wir zusteuern, wenn wir in den befriedenden, zivilisierenden und verzaubernden Bezirk der Funktion des Bildes eintreten wollen.«*

*(Jacques Lacan)*

Für H.-C.

Das »lebende Kreuz« bezeichnet eine Bildgattung, die in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts auftaucht, um Mitte des 17. Jahrhunderts wieder von der Bildfläche zu verschwinden. Diese »spätmittelalterliche Bildidee«, wie Robert L. Füglistler sie in seiner einschlägigen Studie<sup>1</sup> ikonographisch und ikonologisch beschreibt, wirft aber, wie hier gezeigt werden soll, gleichzeitig ein Problem der frühen Neuzeit auf, das die Frage des Bildes zu einem Anzeichen der Säkularisierung der Kirche werden lässt. Dabei weist das neuzeitliche Problem des Souveränen, dessen Konzept im weltlichen Bereich seinen Durchbruch Mitte des 17. Jahrhunderts erlangt, im kirchlichen Rahmen strukturelle Parallelen auf. Um der Frage nach Bildlichkeit und einer zu beobachtenden Konstitution von Souveränität als Symptom nachzugehen, sollen im Folgenden die Spuren eines Realen im Imaginären anhand des sehr großen Gemäldes (150,2 x 97,6 cm) von Hans Fries<sup>2</sup> aus den Jahren 1510-12, also etwa ein Jahrhundert nach dem Aufkommen dieser Bildgattung, im Vordergrund stehen (Abb. 1).

Das erste durchgehende Kennzeichen der Bildkonzeption des lebenden Kreuzes besteht aus den vier Händen, die entweder aus dem zentralen Kreuz herauswachsen oder abgeschnitten das Erlösungswerk Christi demonstrieren: Dabei setzt die linke Hand mit dem Schwert dem alttestamentlichen Gesetz ein Ende und die rechte Hand begründet die Kirche, indem sie Ecclesia entweder krönt oder segnet. Die untere Hand besiegt den Tod, indem sie mit einem Hammer einen Schädel bzw. ein Skelett zertrümmert oder die Mauern der Vorhölle bricht. Schließlich öffnet die sich oberhalb des Kreuzes befindende Hand mit

1. Füglistler, Robert L.: *Das lebende Kreuz. Ikonographisch-ikonologische Untersuchung der Herkunft und Entwicklung einer spätmittelalterlichen Bildidee und ihrer Verwurzelung im Wort*, Zürich/Köln 1964.

2. Die Lebensdaten des Malers Hans Fries werden auf 1465-1520 geschätzt. Seine Existenz ist aber erst 1480 belegt und das letzte erhaltene Lebenszeichen ist auf das Jahr 1518 zurückzuführen. Treppe Utz, Kathrin: »Die Zeit des Malers Hans Fries. Von Freiburgs Beitritt zur Eidgenossenschaft bis zum Vorabend der Reformation (etwa 1480-1520)«, in: Villiger, Verena; Schmid, Alfred A. (Hg.): *Hans Fries. Ein Maler an der Zeitenwende*, (Ausstellungskatalog) Zürich 2001, S. 21-29.

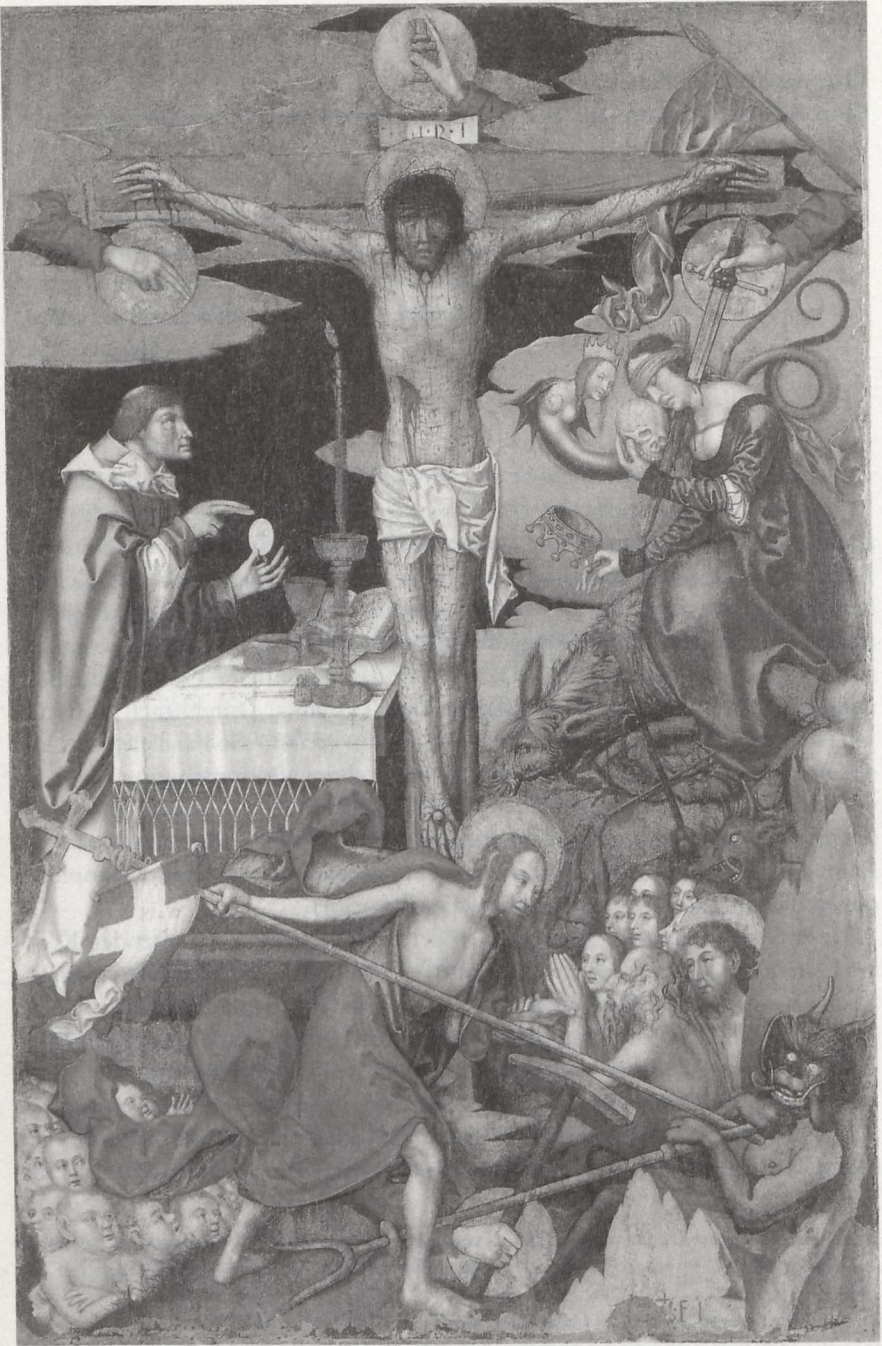


Abb. 1: Hans Fries: *Das lebende Kreuz*, ca. 1510-1512, Ölhaltiges Bindemittel und Polimentvergoldung auf Fichtenholz, z.T. mit Leinwand und Werg überklebt, 150,2 x 97,6 cm (in: Villiger, Verena; Schmid, Alfred A. (Hg.): *Hans Fries. Ein Maler an der Zeitwende*, Zürich 2001, S. 176).

einem Schlüssel die Tore des Paradieses. Das zweite Kennzeichen dieser Gattung ist das Kreuz, das durch seine zentrale Position eine symmetrische Gliederung erzeugt. Die Mittelachse, der Kreuzesstamm, teilt das Bild dabei jeweils antithetisch. Der entscheidende Punkt in dem lebenden Kreuz von Fries liegt genau innerhalb dieser Figur: Die Antithese, die hier nämlich aufgenommen wurde, ist die von Synagoge und Ecclesia, die zumeist als zwei weibliche Personifikationen erscheinen.<sup>3</sup> Im Bild von Fries trifft dies im Fall der Synagoge auch zu. Der Platz der gekrönten Ecclesia hingegen wird durch einen tonsurierten Priester eingenommen, der die Eucharistie zelebriert, und zwar nicht als Heiliger oder Prophet, sondern als Amtsträger.<sup>4</sup> Ikonographisch gesehen bewirkt dieser Tausch am Ort der Ecclesia einen radikalen Eingriff in ihre Ordnung und macht dadurch nicht nur das ikonische Prinzip der Differenz, das in sich selbst mit einer Ordnung von Bildelementen operiert, sichtbar, sondern tritt als Figur auf, die auf eine andere Bildlogik aufmerksam macht. Ein solches Ereignis lässt bildlich die Erzeugung einer symbolischen Ordnung aufblitzen, die aber nicht als Selbstverständlichkeit, sondern als Problem auftaucht, da in ihrer Konstituierung eine funktionierende und geschlossene Struktur gewährleistet werden muss. Das Gemälde von Fries bezieht sich rückwirkend auf eine vorhandene Ikonographie<sup>5</sup> und richtet gleichzeitig den Blick nach vorne, wobei seine Bildlogik genau an der Schwelle beider liegt. Das Ereignis eines Bruches innerhalb dieser symbolischen und ikonographischen Ordnung wird bei der Betrachtung einer Infrarot-Reflektographie<sup>6</sup> verstärkt deutlich. In den Unterzeichnungen hatte Fries hier an der Stelle der Synagoge eine Eva vorgesehen, und noch in der Malerei deuten einige Attribute auf die Stammutter der Menschheit hin: Ähnlich wie diese den Apfel hält, liegt ein Totenschädel in der Hand der Synagoge und die gekrönte Schlange windet sich um sie (Abb. 2). Die ursprünglich intendierte Antithese von Eva und Maria wird in den beiden vorgesehenen Fahnen, links an einer Kreuzlanze und rechts an einer Lanzenspitze, anhand der Anagramme EVA-AVE evident (Abb. 3). Die verschränkende Ikonographie von Ecclesia – Synagoge und Maria – Eva, die bildlich oft zu Tage tritt, zeigt sich hier malerisch. Die ursprünglich nackte Eva wird als Synagoge bekleidet, übermalt und erhält zusätzlich ihre spezifischen Attribute: die Augenbinde und die gebrochene Lanze. Diese Wende erscheint als Bruch mit dem Gesetz, welcher in der Köpfung der Synagoge ikonographisch gestaltet wird. Ecclesia ist aber nicht mehr den Gesetzen unterworfen, sondern findet ihre Begründung durch das Fleisch gewordene Wort in der Figur einer christlichen Gemeinschaft.

3. Erst im Spätmittelalter wird die weiblich personifizierte Synagoge durch Moses ersetzt. Vgl. Kirschbaum, Engelbert (Hg.): *LCI. Lexikon der christlichen Ikonographie*, 4. Bd., Rom/Freiburg/Basel/Wien, 1994, S. 232.

4. Weder ein Heiligenschein noch ein besonderes ikonographisches, persönliches oder markierendes Attribut zeichnet diese Gestalt aus, sondern einzig und allein ihr Amt.

5. Hans Fries hat sich sehr stark auf unterschiedliche Vorbilder bezogen, die im Ausstellungskatalog hervorragend gegenüber gestellt werden. Vgl. Villiger, *Hans Fries. Ein Maler der Zeitenwende*.

6. Vgl. dazu Villiger, Verena: »Zeichnungen, Unterzeichnungen«, in: ebd., S. 49–54.



Abb. 2: Hans Fries: *Unterzeichnungen: Synagoge/Eva*, Infrarot-Reflektographie des lebenden Kreuzes (in: Villiger/Schmid (Hg.): *Hans Fries. Ein Maler an der Zeitwende*, Zürich 2001, S. 178).

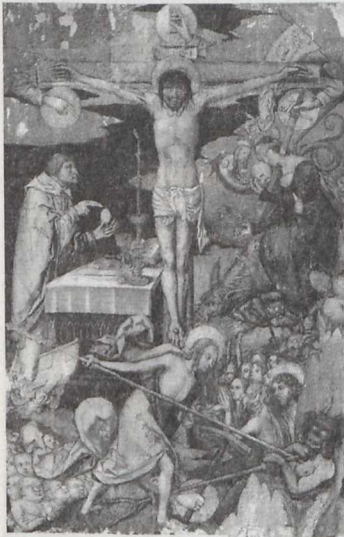


Abb. 3: Hans Fries: *Unterzeichnungen*, Infrarot-Reflektographie des lebenden Kreuzes (in: Villiger/Schmid (Hg.): *Hans Fries. Ein Maler an der Zeitwende*, Zürich 2001, S. 177).

Dreifaches Köpfen strukturiert den Mord an der Sache:<sup>7</sup> die Synagoge, der Esel, der am Kreuz Blut geleckt hat und zuletzt der Teufel sind im Bild des lebenden Kreuzes von Hans Fries (vgl. Abb. 1) davon betroffen und jeweils mitten im Verlauf der Köpfung dargestellt – angeschnitten, aber vom Rumpf noch nicht abgetrennt. Diese Wiederholung einer Handlung spiegelt sich auch auf der gegenüberliegenden Seite, wobei beide Köpfe sich auf der Höhe der Seitenwunde befinden. Der auf Christus blickende Priester wiederholt in seinem Amt die Segensgeste der oberhalb liegenden nimbierten Hand. Brot und Wein, Hostie und Kelch manifestieren sich als Spiegelung des Opfers Christi durch die kaum

7. »[L]e symbole se manifeste d'abord comme meurtre de la chose«. Lacan, Jacques: *Écrits*, Paris 1966, S. 319.

sichtbaren Blutstrahlen Christi. Seine Wundmale bilden den Ausgangspunkt der roten Linien, die, alle auf die linke Seite gerichtet, entweder in den Kelch tropfen oder die Hostie von der Innenseite stigmatisieren. Nicht nur fließt das ganze Blut in die neue symbolische Ordnung ein, sondern es ist im Bild auch der einzige Ort, an dem die Perspektive eingesetzt wurde. Diese Setzung einer neuen symbolischen Ordnung gründet aber in einem Riss. Das Reale, das durch die Signifikantenreihe wohl gesetzt ist, aber letztlich bestimmungsleer bleiben muss, signalisiert sich in dem Bild als Bruch: Wie der Riss im Hals der Synagoge konstitutiv ist für den Niedergang des alten Bundes und das Kreuz über seine Mittelachse das Bild spaltet, so eröffnet sich durch die blauschwarze Farbe ein Abgrund. Vor dem Hintergrund dieser dunklen Farbe, die als Locheffekt den Himmel aufklaffen lässt und die man als »reales Reales«,<sup>8</sup> als abgründigen Rachen bezeichnen kann – wie Žižek es in *Die gnadenlose Liebe* tat – erscheint nur der Priester. Einerseits verweist das Bild hier auf den Mangel, der der symbolischen Ordnung inhärent ist, denn sie kann sich nicht selbst begründen und ist deshalb stets davon bedroht, auseinanderzufallen: deshalb kann das Bild diese Begründung nur im Imaginären gewährleisten. Andererseits wird bei diesem Bild gerade in seiner Wendung sichtbar, wie der Gründungsakt der symbolischen Ordnung aus dem Realen hervortritt.

Das in den Kelch aufgefangene Blut Christi betrifft ikonographisch nicht nur die weibliche Personifikation der Ecclesia. Wirft man einen Blick auf eines der ersten Bilder der Gattung des lebenden Kreuzes – eine kölnische Tafel aus dem ersten Viertel des 15. Jahrhunderts (Abb. 4) – wird ersichtlich, dass der Priester auch den Platz von Kaiser und Papst eingenommen hat. Weder die kaiserliche Gewalt noch die zweite universale Weltmacht, das Papsttum, bilden von nun an das ikonische Zentrum der Bildgattung des lebenden Kreuzes. Diese Veränderung kann als Antwort auf die spätmittelalterlichen und frühneuzeitlichen Konflikte von Kaisertum, Kirche und Papsttum gesehen werden. Ab 1378 standen sich zwei Päpste gegenüber, die sich gegenseitig exkommunizierten: Urban VI. in Rom und Klemens VII. in Avignon.<sup>9</sup> Die Existenz zweier Päpste führte dazu, dass Kardinalskollegium, Finanzsystem und die Kurie sich verdoppelten, was die päpstliche Misswirtschaft, die schon unter Papst Bonifaz VIII. (1294–1303) begonnen hatte,<sup>10</sup> noch vermehrte. Als Urban VI. und Klemens VII. starben, fand das abendländische Schisma aber kein Ende. In beiden Lagern wurden jeweils neue Päpste gewählt, so dass Europa dadurch für weitere vier Jahrzehnte gespalten blieb.<sup>11</sup> Im Namen des heiligen Geistes (»das »symbolische Reale« der Gemeinschaft der Gläubigen«<sup>12</sup>) versuchte die *Via concilii*, die vom Universitäts-

8. Žižek, Slavoj: *Die gnadenlose Liebe*, Frankfurt a.M. 2001, S. 118.

9. Vgl. Küng, Hans: *Kleine Geschichte der katholischen Kirche*, Berlin 2002, S. 157.

10. Vgl. ebd., S. 153.

11. »Zur »Obediens« von Avignon gehören Frankreich, Aragon, Sardinien, Sizilien, Neapel, Schottland und einige west- und süddeutsche Territorien, zur »Obediens« von Rom das Deutsche Reich, Mittel- und Norditalien, Flandern und England, die östlichen und nördlichen Länder.« Ebd., S. 157.

12. Žižek, *Die gnadenlose Liebe*, S. 118.



Abb. 4: *Lebendes Kreuz*, Kölnische Tafel in Chicago, 1. Viertel 15. Jh. (in: Füglistner, Robert L.: *Das lebende Kreuz*, Zürich/Köln 1964, S. II).

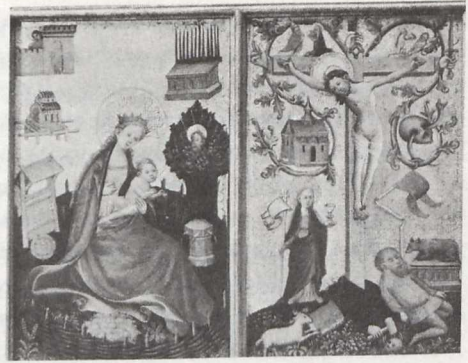


Abb. 5: *Lebendes Kreuz*, Westfälische Tafel in Castagnola/Lugano, 1. Viertel 15. Jh. (in: Füglistner, *Das lebende Kreuz*, Zürich/Köln 1964, S. I).

kanzler Pierre d'Ailly und Johannes Gerson theologisch und juristisch begründet wurde, die Einheit der Kirche herzustellen. Die Kardinäle von beiden Seiten hielten 1409, also genau in der Zeit, in der die ersten Bilder aus der Gattung des lebenden Kreuzes gemalt wurden (Abb. 5, Abb. 6), das Konzil von Pisa ab und versuchten die Lage dadurch zu bereinigen, dass sie beide Päpste für abgesetzt erklärten und mit Alexander V. einen neuen Papst wählten: Einziges Ergebnis war, dass die Kirche nun drei Päpste hatte. Das Konzil von Konstanz (1414 bis 1418) zwang dann alle drei rivalisierenden Päpste zum Rücktritt und definierte sich selbst mit dem von den Päpsten und Kaisern ungeliebten Dekret *Haec sancta*: »Als das im Heiligen Geist legitim versammelte Generalkonzil, das die Gesamtkirche repräsentiert, habe es seine Gewalt unmittelbar von Christus, und ihr hätten alle, auch der Papst zu gehorchen, und dies in Sachen Glauben, Beseitigung des Schismas und der Kirchenreform.«<sup>13</sup> Dem großen abendländische Schisma, der »schweren Niederlage des römisch-kurialen Systems, das die katholische Kirche des Westens an den Rand des Untergangs geführt hatte«,<sup>14</sup> wurde zwar kurzfristig ein Ende gesetzt, aber die Reinigung der Kirche an Haupt und Gliedern war vorerst missglückt. Das historische Ereignis der Kirchenspaltung, der Riss im Bild, schießt im Gemälde von Hans Fries als Reales in die symbolische Ordnung des christlichen Heils ein, bedroht sie mit dem Zusammenbruch und zwar im wörtlichen Sinne: das Kreuz taucht aus dem Riss hervor – man kann auf der Höhe des Knies des auferstandenen Christus sehen, wie der Kreuzesstamm verlängert aus dem dunklen Schlund herauswächst oder hinabgleitet. Das Kreuz umklammert an seinen Eckpunkten das Reale, hält den Riss zusammen und die Blutstrahlen überkreuzen sich im Abgrund, überspannen den eröffnenden Schlund mit einem feinen Netz.

In diesem ikonischen Riss treten bei Fries auch zwei verschiedene Bildkonzepte parallel und übergreifend als Antwort auf: Der von sich selbst aus leuchtende und flimmernde Goldgrund, auf dem der auferstandene Heiland steht, geht am Rand in die Erde über, um über die Grashalme in den perspektivisch organisierten Altartisch zu münden. In diesem perspektivischen Raum tritt der

13. Küng, *Kleine Geschichte der katholischen Kirche*, S. 158.

14. Ebd., S. 158f.

Priester als Schauspieler auf und der Altartisch als Bühne einer liturgischen Theatralisierung wird zum Zentrum dieser Szene. Nicht als Auserwählter, sondern eingebunden in diesen institutionellen Rahmen hält der Priester die Hostie hoch erhoben. Diese Szenerie verweist historisch auf die seit Anfang des 13. Jahrhunderts liturgisch vorgeschriebene Elevation der Hostie, die diese unmittelbar nach der Wandlung für die Gemeinde sichtbar machte: »Das Verlangen, den Leib des Herrn zu schauen, das war die Kraft, die seit dem 12. Jahrhundert es zustande gebracht hat, mitten im Kanon der Messe, der doch schon längst als unantastbares Heiligtum betrachtet wurde, einer sehr beträchtlichen Neuerung zum Durchbruch zu verhelfen. Die darbringende Erhebung vor den Wandlungsworten ist zurückgedrängt worden und das Zeigen der heiligen Hostie nach denselben ist zu einem neuen Mittelpunkt geworden.«<sup>15</sup> Die konsekrierte Hostie bzw. Christus selbst in der Brotgestalt zu sehen, »wird im späteren Mittelalter bei vielen zum Um und Auf der Messandacht. Wenn man den Leib des Herrn bei der Wandlung gesehen hatte, war man befriedigt. In den Städten lief man wohl auch von Kirche zu Kirche, um möglichst oft die erhobene Hostie zu sehen, weil man davon reichen Gewinn erhoffte.«<sup>16</sup> Andere Beispiele berichten von Gemeinden, »in denen ein Großteil der Gläubigen erst beim Zeichen zur Wandlung in die Kirche eintraten und dann sie wieder fluchtartig verließen.«<sup>17</sup> Bei den Vorschriften zur Elevation geht es primär darum, dass vor der Wandlung die Worte »*Hoc est corpus meum*« leise gesprochen wurden, während die Hostie nur in Brusthöhe erhoben war. Die Sorge der Verantwortlichen in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts war offensichtlich zu vermeiden, dass die Hostie schon vorher vom Volk angebetet würde, wenn sie noch nicht Leib Christi, sondern nur Brot ist. Die Not-

15. Jungmann, Joseph Andreas S. J.: *Missarum Sollemnia. Eine genetische Erklärung der römischen Messe*, 2. Bd., Wien 1962, S. 259. Dabei muss aber betont werden, dass es sich ursprünglich und weithin noch bis ins 16. Jahrhundert hinein nur um das Emporheben der Hostie, nicht aber des Kelches handelte. (Ebd., 2. Bd., S. 258f.) Folgende Entwicklungen, die das Aufkommen der Elevation ermöglichten, sind nach Jungmann vorausgegangen: Die »Auffassung der Messe als Epiphanie hat an einem besonderen Punkt noch eine entscheidende Steigerung und Verstärkung erfahren, als nämlich seit der Wende des 12. Jahrhunderts das Emporheben der Gestalten bei der Wandlung in Übung kam.« (Ebd., 1. Bd., S. 155.) Einerseits war es die schon früher übliche Geste, dass der Priester bei den Worten »*accepit panem*« das Brot in die Hände nahm und vor sich etwas emporhob (Ebd., 1. Bd., S. 158). Dann ist die Rede davon, dass um 1210 der Bischof von Paris die Verfügung erließ, »der Priester solle die Hostie vor der Konsekration nur bis zur Brusthöhe und erst nach den Wandlungsworten so hoch erheben, dass sie von allen gesehen werden kann« (Ebd., 2. Bd., S. 257). Der Brauch scheint sich rasch ausgebreitet zu haben und ist an verschiedenen Orten (bei den Zisterziensern wohl um 1210, bei den Karthäusern 1229) Gegenstand amtlicher Regelung geworden. »Die großen Theologen der Hochscholastik erwähnen die Erhebung der heiligen Hostie schon als allgemeinen Brauch der Kirche« (Ebd., S. 258). Andererseits »kennt der Ritus der päpstlichen Kapelle um 1290 den Brauch noch nicht; dafür ist die darbringende Erhebung vor den Wandlungsworten noch deutlich betont: *levet eam (sc. hostiam), levet calicem*« (Ebd., Anm. 34). An dieser Stelle möchte ich mich bei Prof. Dr. theol. Herwig Aldenhoven für anregende Gespräche und Literaturhinweise bedanken.

16. Ebd., S. 259.

17. Ebd.



wendigkeit, die hohe Elevation vorzuschreiben, bestand aus dieser Sicht vor allem insofern, als das Schaubedürfnis des Volkes danach drängte, und es galt, diesem Schaubedürfnis nur so weit entgegenzukommen, wie es theologisch nach damaliger Meinung zu verantworten war.<sup>18</sup> Zugleich aber übersetzt die Szene der Elevation eine kirchenrechtliche Diskussion dieser Zeit ins Bild. Der Begriff *corpus mysticum*, der im Mittelalter für die geweihte Hostie galt, wird – wie Kantorowicz zeigt – allmählich auf die Kirche als Körperschaft übertragen: Der »Begriff *corpus mysticum*, der bisher für die Hostie gegolten hatte, [wurde] nach 1150 allmählich auf die Kirche als Organisation der Christenheit übertragen, die ja im Zeichen dieses Sakraments geeint war. So nahm der Ausdruck »mystischer Leib« der ursprünglich liturgische oder sakramentale Bedeutung gehabt hatte, soziologische Konnotation an. In diesem verhältnismäßig neuen soziologischen Sinne definiert Bonifaz VIII. die Kirche als einen mystischen Leib, dessen Haupt Christus ist.«<sup>19</sup> Vor diesem Hintergrund, der über die Figur des Bonifaz VIII. auch mit dem Schisma in Zusammenhang gebracht wurde, stellte das Dogma der Transsubstantiation von 1215, das der Eucharistie den Namen *corpus verum* verlieh, einen entscheidenden Schritt in der Säkularisierung der Kirche dar. Im Zuge dieser Entwicklung übernahm der Verwaltungs- und technische Apparat der Kirche als *corpus juridicum* die mystische Substanz, die einstmals der Hostie zugeschrieben war.<sup>20</sup> In diesem Sinne tritt der Priester im Bild von Fries als kirchlicher Beamter auf, der in der Elevation der Hostie die Gemeinschaft der Gläubigen zelebriert. Die vom Altartisch eingerichtete Szene vermag jedoch den dunklen Riss nicht zu verdecken, denn führt man die perspektivisch eingesetzten Konturen fort, verlieren sich diese im dunklen Abgrund.

Der Wandel einer nun nicht mehr in erster Linie heilsgeschichtlich, sondern institutionell repräsentierten Macht der Kirche wird ebenfalls im Vergleich mit einem anderen frühen lebenden Kreuz ersichtlich: nämlich in der Figur des Todes (vgl. Abb. 5). Die westfälische Tafel aus dem ersten Viertel des 15. Jahrhunderts zeigt noch deutlich einen Zusammenhang mit der Heilsgeschichte. Oben rechts überreicht Eva im Zeichen des Sündenfalls nicht einen Apfel, sondern einen Totenschädel, der im Bild dreimal vorkommt. Der zweite Totenschädel, in dem sich eine Schlange durch die Augenhöhlen windet, ist an Baumranken gebunden. Der Baum mit seinem Verweis auf den Baum der Erkenntnis, der über den Sündenfall zum endlichen Leben geführt hat, ist in

18. Im Sinne der älteren Auffassung, wie sie im Bereich der Westkirche zum letzten Mal in der Messerklärung *Dominus vobiscum* aus dem achten/neunten Jahrhundert bezeugt ist, war die Konsekration allerdings noch keineswegs mit dem Sprechen der Einsetzungsworte vollendet, da die Konsekration dem Kanon als Ganzem zugeschrieben wurde. Vgl. Aldenhoven, Herwig: »Darbringung und Epiklese im Eucharistiegebet«, in: *Internationale Kirchliche Zeitschrift* (1971), S. 79–117, S. 150–189, und (1972), S. 29–73, S. 176–177; Seraphim, Hans-Christian: *Von der Darbringung des Leibes Christi in der Messe. Studien zur Auslegungsgeschichte des römischen Messkanons*, München 1970.

19. Kantorowicz, Ernst H.: *Die zwei Körper des Königs. Eine Studie zur politischen Theologie des Mittelalters*, München 1990, S. 208.

20. Vgl. ebd., S. 206–217.

einer langen mittelalterlichen Ikonographie an das Kreuz gebunden.<sup>21</sup> Der Bruch mit dem Alten Bund, mit dem Gesetz, verschiebt sich zugunsten einer Rationalisierung der Kirche als Körperschaft. Die Überführung von der Heilsgeschichte, von der Narration in eine strukturelle Figur zeigt sich parallel zur Figur des Souveräns, denn dieser trägt die Heilsgeschichte weiter in sich, aber nicht mehr narrativ, sondern strukturell.<sup>22</sup> Wohl wird vordergründig im Bild von Hans Fries anhand der Anastasis ikonographisch die Heilsgeschichte noch repräsentiert (Christus durchbricht die Vorhölle, öffnet den Limbus der Väter, der auch als Ausnahmezustand betrachtet werden kann, und befreit Adam, die junge Eva und den von einem Heiligenschein umhüllten Johannes den Täufer), doch taucht in der Gattung des lebenden Kreuzes ab 1465<sup>23</sup> eine neue Figur auf: die zwei Körper Christi – einmal an das roh behauene Balkenkreuz genagelt, mit einem in Agonie verzogenen Mund und ein zweites Mal auferstanden vor den Toren des Limbus. Die Konstellation zwischen der erhobenen Hostie und den zwei Körpern Christi<sup>24</sup> ist dabei jeweils an Verhandlungen über das Bild gebunden: Die christliche Theologie hat »das Motiv des ewigen Lebens mit dem des Bildes«<sup>25</sup> verknüpft. Erstens steht der Gekreuzigte in der Nähe der Hostie für die Transsubstantiation, also die imaginäre Wandlung des realen Körpers (Fleisch und Blut) in einen symbolischen Körper und ist damit auch, wie Sergiusz Michalski gezeigt hat, im Zusammenhang mit dem Bild zu denken.<sup>26</sup> Zweitens ist nach Agamben selbst die Auferstehung eng an die Struktur von Bildlichkeit gebunden, in dem nach Origines nicht der Körper, sondern dessen *eidos* aufersteht.<sup>27</sup>

Die Erschütterung der kirchlichen Einheit am Ende des Mittelalters greift tief in die symbolische Ordnung ein: Die durch das Schisma ausgelösten kirchenrechtlichen Diskussionen der Konzile betreiben eine fortwährende Verweltlichung von Kirche und Papsttum. Dieses kirchengeschichtliche Phänomen ist eng mit dem Problem der Souveränität verbunden, weil sich der Staat im Sinne von Kantorowicz und Carl Schmitt in den Koordinaten einer säkularen Körperschaft in seiner juristischen Verfassung um einen theologischen Kern herum gründet. Die Herausbildung des neuzeitlichen Staates bringt zugleich das juristische Konzept einer Souveränität hervor, die rein symbolisch ist. Im Kreuzpunkt

21. Vgl. Erffa, Hans Martin von: *Ikonologie der Genesis. Die christlichen Bildthemen aus dem alten Testament und ihre Quellen*, 1. Bd., München 1989, S. 105–238.

22. Vgl. Schmitt, Carl: *Politische Theologie. Vier Kapitel zur Lehre von der Souveränität*, Berlin 1996.

23. Diese Konstellation taucht das erste Mal in einem deutschen Einblattholzschnitt in Pavia auf. Vgl. Füglistner, *Das lebende Kreuz*, S. 40ff.

24. Gottes Sohn – ein Teil der Dreifaltigkeit – ist »das ›imaginäre Reale‹ des reinen Scheins, das ›fast nichts‹, durch welches das Erhabene seines elenden Körpers durchschimmert«. Žižek, *Die gnadenlose Liebe*, S. 118.

25. Agamben, Giorgio: »Das unvordenkliche Bild«, in: Bohn, Volker (Hg.): *Bildlichkeit*, Frankfurt a.M. 1990, S. 543–553, S. 545.

26. Michalski, Sergiusz: »Bild, Spiegelbild, Figura, Repraesentatio. Ikonitätsbegriffe im Spannungsfeld zwischen Bilderfrage und Abendmahlskontroverse«, in: *Annuario Historiae Conciliorum. Internationale Zeitschrift für Konziliengeschichtsforschung* 20 (1988), S. 458–488.

27. Agamben, »Das unvordenkliche Bild«, S. 546.

von Souveränität und Bildlichkeit liegt der Effekt einer symbolisierenden Instanz. Die Voraussetzung dafür ist der autonom gewordene juristische Diskurs, von dem sowohl Kaisertum wie auch Papsttum betroffen sind. Die Leistung der Juristen liegt darin, über die Begriffe Körperschaft und Souverän sowohl im kirchlichen als auch im weltlichen Bereich eine politische Sphäre zu begründen. Die Souveränität erscheint dabei einerseits abstrakt als fiktive Person im juristischen Sinne und bedarf daher andererseits einer Bildproduktion, da – wie Bredekamp<sup>28</sup> gezeigt hat – die Souveränität selbst nur als Bild zu denken ist.

Die Bildgattung des lebenden Kreuzes fügt dem aber noch einen weiteren Aspekt hinzu. Genau besehen, handelt es sich nämlich um ein Oxymoron, das sich mit Carl Schmitts Begriff des Soziologischen berührt: die symbolische Struktur, die das Leben in eine Form bringt. Auf der Rückseite des Juridischen erscheint somit das Leben, das als politisches Problem der Neuzeit im Herzen des Staates angesiedelt ist. Die politische Ordnung versetzt sich, vermittelt über die Verwaltung, als Machttechnik ganz ins Leben. Deswegen kann Agamben sagen, dass die Frage des Lebens immer schon an die Souveränität gekoppelt ist und als ihre Kehrseite erscheint: »Wenn die Ausnahme die Struktur der Souveränität ist, dann ist die Souveränität weder ein ausschließlich politischer noch ein ausschließlich juristischer Begriff, weder eine dem Gesetz äußerliche Potenz (Schmitt) noch die höchste Norm der Rechtsordnung (Hans Kelsen): Sie ist die originäre Struktur, in der sich das Gesetz auf das Leben bezieht und es durch die eigene Aufhebung in sich einschließt.«<sup>29</sup> Das Leben erscheint als Problem im Kontext einer gemeinschaftlichen Politisierung, die den christlichen Inkarnationsgedanken fortführt. Mit Agamben formuliert kann auch gesagt werden, dass Christus nicht zwei Körper in sich hat, sondern zwei Leben in einem einzigen Körper, ein natürliches und ein heiliges.<sup>30</sup> Innerhalb der Kirche wird das Leben symbolisch eingefasst und im Namen der Institution bezeichnet sie sich selbst als lebendes Kreuz. Beschrieb sich die Kirche vorher im Bann des Todes (bildlich in der Ikonographie der Baumkreuzallegorie bzw. des Sündenfalls) und war somit auf die Heilsgeschichte angewiesen, so erscheint sie im lebenden Kreuz als institutionell konstituierte Kirche im Zeichen des Lebens. Die heilsgeschichtliche Ordnung, die nun in eine neue Ordnung der Säkularisierung eintritt, bietet die Möglichkeit an, das Leben als Reales in eine symbolische Ordnung zu überführen. Die Form dieser Begründung im Bild entspricht der Transsubstantiation – aber es bleibt immer ein Rest, das Leben kann nicht vollkommen in der Ordnung aufgehen. Ihre Einheit bleibt immer verloren oder künftig und ist deshalb auf eine Heilung des Imaginären angewiesen. Man kann auch sagen: Das Problem ist, dass das lebende Kreuz als Zusammenfall von Symbolischem und Realem nur als Bild zu haben ist.

28. Bredekamp, Horst: »Politische Zeit. Die zwei Körper von Thomas Hobbes' ›Leviathan‹«, in: Ernst, Wolfgang; Vismann, Cornelia (Hg.): *Geschichtskörper. Zur Aktualität von Ernst H. Kantorowicz*, München 1998, S. 105–118.

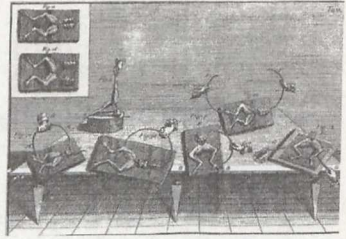
29. Agamben, Giorgio: *Homo sacer. Die souveräne Macht und das nackte Leben*, Frankfurt a.M. 2002, S. 39.

30. Vgl. ebd., S. 110.



Abb. 6: Fra Angelico: *Die Verspottung Christi*, 1440–41, 195–159, Obergeschoss Zelle 7, San Marco, Florenz (Scala, Firenze).

Abb. 7: 3. Tafel von Luigi Galvani: *De viribus electricitatis in motu musculari* von 1791 (in: Bresadola, Marco; Pancaldi, Giuliano (Hg.): *Luigi Galvani. International Workshop. Proceedings*, Bologna 1999, S. 66).



Der symbolisch ordnende Zugriff auf das Leben vollzieht sich in der Bildgattung des lebenden Kreuzes stets über die abgeschnittenen und bei Fries zusätzlich nimblierten Hände. Wie Füglistler zeigt, werden die vier Funktionen des Kreuzestodes damit abstrakt auf das Marterholz selbst bezogen. Die agierenden Hände erweisen sich dabei als Grundidee des lebenden Kreuzes: Christi Kreuzestod ist das Ende des Alten Bundes, die Überwindung des Gesetzes und der Anfang der Kirche; am Kreuz hat der Erlöser den Himmel erschlossen und den Tod besiegt. »Das Eigenartige dieser Bildidee«, so Füglistler, »besteht also darin, dass die übersinnlichen Auswirkungen der gottmenschlichen Leidenstat, einer passiven Handlung, erst als (Wort-)Abstraktionen auf einen zeichenhaften Gegenstand transferiert und die lokalisierten Potenzen dann durch anthropomorphe Formen veranschaulicht und im Vollsinn des Wortes aktiviert werden.«<sup>31</sup> Das heißt, die Hände, die, wie Füglistler betont, nicht als *manus dei*<sup>32</sup> verstanden werden dürfen, fallen daher aus der christlichen Ikonographie heraus und erscheinen als Zeichen weltlich technischer Manipulation. Im Fresko der Verspottung Christi von Fra Angelico im Kloster San Marco von 1440 sind die Hände auf die Funktion der Soldaten reduziert, die den Leib Christi peinigen (vgl. Abb. 6). Hier weist die Szenerie der Verspottung Christi in ihrer Reduktion auf den Gebrauch von Werkzeugen und Instrumenten auf die Ikonographie der *Arma Christi*. Das lebende Kreuz von Fries beruht auf einer anonymen Manipulation im wörtlichen Sinn, die an den Eckpunkten des Bildes markiert wird. Die Handgreiflichkeiten der Kirche gegenüber dem Leben führen das Kreuz als Klammer ein, die das aufklaffende Reale umspannt. Die Kirche, die so das Leben über Praktiken der Verwaltung in Angriff nimmt, präsentiert sich im Bild von Fries als diesseitige Macht, die auf das Leben selbst gerichtet ist. Die Bildgattung des lebenden Kreuzes eröffnet im Zeitpunkt ihres Verschwindens eine Lücke, in der das Souveränitätskonzept auf der Bildfläche erscheinen kann: Und exakt in diesem Moment tauchen bei William Harveys *Exercitatio Anatomica de Motu Cordis et Sanguinis in Animalibus* von 1628 abgeschnittene Hände auf, die mit den Zeigefingern auf die Adern drücken und damit den Blutkreislauf sichtbar machen, um ein Jahrhundert später in Luigi Galvanis *De viribus electricitatis in motu musculari* (Abb. 7) von nun an nach dem Leben gepeinigter Frösche greifen zu können.

31. Füglistler, *Das lebende Kreuz*, S. 111.

32. Vgl. ebd., S. 116.