

Martin Hüttinger

Fingerzeige ohne Zeigefinger

DIE FINGER – was für eine Vielfalt an ausdrucksstarken Fingern! Da nimmt sich das Repertoire an Hand- und Fingerkonstellationen der beheimateten Artgenossen als denkbar bescheiden aus. Der Altar, heute allgemein als der »Isenheimer Altar« bekannt, Juwel der Sammlungen des Museums Unterlinden in Colmar, beherbergt eine Invasion solcher Finger. Die wohl am weitest verbreiteten sind der Finger Johannes des Täufers mit den Lettern »Er muss wachsen, ich aber muss abnehmen«, die gespreizten und von Schmerz zentrifugal auseinanderstrebenden Finger Jesu am Kreuz oder die Finger des in Regenbogenfarben auferstehenden Christus. Weniger spektakulär, aber nichts desto weniger sprechend, sind die Finger zweier Jünger Jesu an der äußersten linken Öffnung der Predella im Zentrum des Altarwerks. Ihnen gilt unsere nachfolgende Aufmerksamkeit: Weshalb sind diese in der Vergangenheit geschaffenen Kunstobjektivationen offen für gegenwärtige Rezeption und Interpretation? Warum eignet sich dieses bildhauerische Figurenduett als schwules (auch generell homosexuelles) Identifikationsobjekt? Inwiefern tragen diese Holzfiguren zur Selbstvergewisserung der eigenen christlichen und schwulen Identität bei?

1. Der zeitlich-historische Kontext des Altarwerks

Dieser Wandelaltar vereint ein Ensemble geschnitzter Holzfiguren des elsässischen Meisters Nikolaus Hagenauer oder (exakt weiß man das nicht) Desiderius Beichel aus der Zeit um 1490 mit den von Matthias Grünewald oder (auch hier differieren kunsthistorische Forschungsergebnisse erheblich voneinander) Mathis Gothart Nithart bzw. Mathis Grün¹ um 1512–1516 gemalten Altarflügeln. Bei diesem Werk handelt es sich um eine Auftragsarbeit, die für den Konvent der Antoniter von Isenheim, rund 30 km südlich von Colmar gelegen, angefertigt wurde. Diese Bruderschaft und Männergemeinschaft (!) des Hl. Antonius beruft sich auf den gleichnamigen Eremiten, der um 251 in Ägypten geboren und im Jahre 356 gestorben sein soll. Seit ungefähr 1225 gründeten sie vornehmlich in Frankreich (Gap, Chambery, Besancon...) Hospitäler und lebten nach den Regeln des Hl. Augustinus. 1777 wird diese Kanonikervereinigung in den Malteserorden

1 Vgl. Chr. Heck, Grünewald und der Isenheimer Altar. Aus dem Französischen von A. Preuss. Colmar 1984, 62 f.



integriert.² Prosoziales Engagement, brüderliches Miteinander und christliche Gebetspraxis zeichnen diese Männer aus. Ihrem Lebensideal entsprechen die Bildthemen der Altarflügel: Der Hl. Sebastian (!), der Hl. Antonius im Gespräch mit dem Apostel Paulus und in der nächtlichen Auseinandersetzung mit Dämonen und Versuchungen (!), der Hl. Johannes der Täufer, der Lieblingsjünger Christi (!), die Hl. Maria Magdalena (!), der Hl. Hieronymus und Jesus in seiner Geburt, seinem Sterben und seiner Auferstehung. Gemeinsam ist allen Personen ein unverheirateter Status, eine Außenseiterrolle und eine mit Leid verbundene Lebensexistenz.

Die zweite Öffnung des Altares steht ganz im Zeichen des Schutzheiligen des Ordens, zu dem der Konvent von Isenheim gehört. Der Hl. Antonius thront im Zentrum des skulptierten Teilstückes, über der geschnitzten Predella mit Christus und den zwölf Aposteln, beidseitig neben ihm der Hl. Augustinus und der Hl. Hieronymus. Die beiden gemalten Flügel zeigen entscheidende Begebenheiten aus dem Leben des Heiligen: seine Begegnung mit dem Hl. Paulus und seine

2 Vgl. ebd. 1–7.

Versuchung. Im Mittelteil der zweiten Öffnung, in der Mitte des gesamten Altarbildes, in dem Bereich, den die verschiedenen Altarflügel doppelt verschließen (!), erscheinen schließlich die Skulpturen. Nach Besichtigung der von Grünewald gemalten Altarflügel werfen die Besucher häufig nur noch einen kurzen Blick auf dieses holzgeschnitzte Ensemble. Gerade dieses stellt indes eines der Hauptwerke der Hochgotik am Oberrhein dar.

2. Die Zeitlichkeit der Skulpturen als Chance begreifen

Diese räumlich, zeitlich und abendländisch-kulturell geprägte Kunstform kennt ihren eigenen Ausdruck. Zeitlichkeit kommt dieser Skulpturengruppe von außen her schon deshalb zu, weil sie einem genau fixierten Zeitraum angehört. Sie sind um 1490 entstanden und wurden möglicherweise von einem gewissen Desiderius Beichel, dessen Name auf der Rückseite erscheint, geschaffen. Die Homogenität und gestalterische Einheit dieser qualitätvollen Arbeit des Ensembles soll hervorgehoben werden. In der Predella erscheint der segnende Christus mit der Weltkugel, umgeben von den in Dreiergruppen angeordneten zwölf Aposteln. Die äußerste linke Öffnung beherbergt die von uns fokussierte Dreiergruppe, wobei eine Figur im Hintergrund abseits steht und kaum zur Kenntnis genommen wird. Es geht primär um die zwei figuralen Exponate im Vordergrund. Matthias Grünewald lässt seine gemalten Tafeln des Isenheimers Altares in Colmar keineswegs mit den Skulpturen des 20 Jahre zuvor geschaffenen Schreines rivalisieren. Die einheitliche Wirkung des Ganzen soll nicht beeinträchtigt werden. Als Künstler schafft er poetisch (poiein = schaffen, hervorbringen) in einer exakt messbaren Zeit, ein Betrachter rezipiert in der kalendarisch prolongierten Zeit das einmal ins Dasein gesetzte Werk. Damit, im Sinne performativer Rezeptionsvorgänge, ein KunstVerstehen-Ereignis »gelingt«, bedarf es der Freiheit der dialogkonstituierenden Kommunikation zwischen Kunstwerk und seinem jeweiligen Betrachter. Dieses von Kunstobjekt bzw. anschauendem Subjekt nicht erzwingbare Geschehen ist mit der Uhr-Zeit inkommensurabel, indessen »das Verstehen als das Ankommen und Glücken der Sprachhandlung Zeit im Sinne des freien Geschehens braucht. Dieses Geschehen kann geschehen. Aber es muss nicht geschehen.«³ Die Souveränität des Kunstwerks gegenüber dem kunstinteressierten Menschen gründet in seinem »Zeit-Brauchen«, um zum Ereignis zu werden; die poetische Expression muss in ihrer Ambivalenz zur nicht statisch verstandenen Wirklichkeit »gehen«: In diesem Ereignis des Betrachtens eines Kunstwerks, in der dialogisch angelegten Kommunikation von aktivem Sich-Offenbaren einer poetischen Schöpfung und von aktivem Sich-Einlassen auf dieses kunstwerkliche Artefakt, in welchem Menschen in ihrem Selbstsein und die geschichtliche Wirklichkeit des Kunstobjekts derart übereinkommen, ist das Werk-Verstehen allererst in seiner vollen Aktualität da.

3 B. Casper, Sprache und Theologie. Eine philosophische Hinführung, Freiburg u.a. 1975, 72.

Der Frage, was es denn mit dem Rätsel der Zeit auf sich habe, als dessen Implikat sich das Rätsel des Tuns der verstehenden Kunstbetrachtung erweist, erörtert Augustinus im XI. Buch seiner *Confessiones*.⁴ Offenbar besteht ein gerechtfertigter Zweifel am Da-Sein von Vergangenheit und Zukunft, im Gegensatz zur Gegenwart, weil die beiden anderen nicht »sind«.⁵ Denn das Zukünftige »ist« als künftiges Ereignis noch nicht, die Vergangenheit »ist« im bereits Vergangenen nicht mehr. Was also die Skulpturen der Predella (ab dem 12. Jh. Antependien und Retabeln) des Isenheimers Altares auf vergangene Generationen für einen »Eindruck« machten, welche Glaubensinhalte oder anthropologisch-humane Inhalte in der Auseinandersetzung mit ihnen sich den rückwärtigen Betrachtern eröffneten, können wir allenfalls vermuten. Ob und welche Aussagen sich zukünftigen Kunstinteressierten offerieren, bleibt ebenso spekulativ. Seiendes »Sein« realisieren die Halbfiguren nur als Gegenwärtiges, wobei nicht die kunsthistorisch verifizierbaren Aussagebezüge selbst hervorgeholt werden, die einmal verstanden bzw. geglaubt wurden oder als zu interpretierend Verstehende noch ausstehen, sondern nur gegenwärtige »Augenblicke«⁶. Im werkanschauenden Betrachten »sind« somit die drei Zeiten »an-wesend«: »praesens de praeteritis, praesens de praesentibus, praesens de futuris«⁷. Diese Zeit-Akte des Altarwerks vollziehen sich innerhalb einer Zeit. Damit ist diese schöpferisch-handwerkliche Artikulation in sich selber verstanden onto-phänomenologisch, in verschiedener Intensität und auf vielerlei Weisen ein Sehen-Lassen, Verweis, Zur-Erscheinung-Bringen, Ins-Sein-Bringen, Begegnung, Erfahrung, und das in visueller Dimension als Vision, Demonstration und Offenbarung.⁸

Das Anschauen und Interpretieren dieser Skulpturen, verstanden als endlich-zeitliches »Geschehen«, ist somit kein einmaliges und unwandelbares Fixum, vielmehr geschichtlich. Diese Figurengruppe, in welcher dem Bedeutungsganzen einer »Apostel- bzw. Jünger«-Geschichte holzgeschnitzte Objektivationen zukommen, konstituiert sich selber als »Kunst-Geschichte«⁹. Der Nexus der aufeinanderfolgenden oder gleichzeitigen Kunstbetrachtungs- und Interpretations-Geschehnisse ist eben »die« Kunst-Geschichte. Dieser Sachverhalt eröffnet uns die Einsicht in die Notwendigkeit einer jeweils neuen Werkinterpretation: Will diese Apostel- bzw. Jünger-Geschichte eine jeweilige Wiederholung ihrer »Erstgeschichte« sein, wobei eine Erstgeschichte ohne eine definitive reproduzierbare Abgeschlossenheit sich selber offen lässt, so spricht sich in der Geschichte zugleich

4 Vgl. Augustinus, Bekenntnisse/*Confessiones*. Lateinisch und Deutsch. Eingeleitet, übersetzt und erläutert von J. Bernhart. Mit einem Vorwort von E. L. Grasmück, Frankfurt a.M. 1987, XI, 14, 17.

5 Vgl. ebd. XI, 17, 22.

6 Vgl. ebd. XI, 18, 23.

7 Augustinus, *Confessiones*, XI, 20, 26.

8 Vgl. A. Halder, Bild und Wort. Zur Frage des religiösen Sprechens als Geschichte. In: B. Casper (Hg.), *Phänomenologie des Idols*, Freiburg/München 1981, 73 ff.

9 Vgl. ebd. 69. – Vgl. M. Heidegger, *Sein und Zeit*, Tübingen 161986, 160–167. 372–377.

das »Mehr« der Erstgeschichte aus: »Die Erstgeschichte, wenn sie geschehen ist, ›ist‹ nicht schlechthin ›geschehen‹, sondern geschieht (spricht) weiter in der Wiederholung, durch die sie sich empfängt. So ist die Wiederholung nicht nur im Bewusstsein rekonstituierende Interpretation des explizit und implizit Vorgesagten (Vorgegebenen), sondern je-weilig, je-neue ›seinskonstituierende‹, also verwandelt zu sein gewährende Interpretation des Nichtgesagten. Wiederholung, d.h. Interpretation, ist Wandlung.«¹⁰ Wiederholungsgeschichte oder Interpretation definiert sich so selbst als eine »Erstgeschichte«.

Nun zeitigt sich die Interpretation dieser Holzfiguren keineswegs als in naiver Selbstverständlichkeit hergestellter Eindeutigkeit; vielmehr bleibt sie einer Zweideutigkeit verhaftet.¹¹ Die betrachtende Interpretation kann doch offenbar dem, was es überhaupt an dem künstlerisch Hervorgebrachten zu verstehen gibt, nicht gerecht werden. Es bleibt fortwährend eine Diskrepanz von dem Ideal, das in der Interpretation angestrebt wird. Diese Differenz wird nun nicht einfach überbrückt. Vielmehr ist sie die Kausalität dafür, warum je-weils, je-neu Interpretationen notwendig werden.¹² Auch gibt es in den Akten der Rezeption niemals eine vollständige Kongruenz, niemals eine gleichförmige Deckung mit dem Kunst-Gegenstand. Gäbe es eine Übereinstimmung, wäre der Rezeptionsakt dem erstanfänglichen Kunstakt in seiner Hervorbringung gleichwertig.¹³

3. Die mittelalterliche Praxis der Apostel-Ikonographie in Gruppen

Wer sind die beiden Jünger, die unsere Aufmerksamkeit auf sich ziehen? Die Apostellisten im Neuen Testament (Mt 10,2–4; Mk 3,16–19; Lk 6,14–16; Apg 1,13) stimmen in den ersten acht Namen überein: Simon Petrus (mit kurzem Haar und Bart typologisiert, mit Buch und Schlüssel attribuiert) und Jakobus Zebedaei (Jakobus der Ältere: Pilgerkleidung, Muschelabzeichen) mit dem einzig möglichen Apostel Jakobus dem Jüngeren (Jakobus Alphaei bzw. Jakobus, der »Bruder des Herrn«: Gal 1,19) oder einem nicht näher charakterisierten Aposteltypus postieren sich in der linken Öffnung neben dem segnenden Kyrios. Johannes (einziger Apostel, der im Westen ohne Bart dargestellt wird), Andreas (attribuiert mit dem Andreaskreuz) und Philippus (er war mit Andreas befreundet: Joh 6,5–7; 12,21–22; 14,8–9; mit Schriftrollenattribut) komponiert der Bildhauer rechts von Christus. Die äußerste rechte Öffnung der Predella zeigt uns Bartholomäus (gleichgesetzt mit Nathanael in Joh 1,45–50; 21,2; Buchattribut), Matthäus-Levi (Mt 9,9; Mk 2,14; Lk 5,27; Geldbeutel) und Thomas (in Verbindung mit dem Buch- bzw. Winkelmaßattribut der Apostel Bartholomäus und Matthäus). Nun

10 A. Halder, Bild und Wort, 85.

11 Vgl. J. Reiter, Phänomenologie des Idols – descensio ad inferiora? Von der »Kritik des Idols« zur »Phänomenologie des Idols«. In: B. Casper, Phänomenologie, 30.

12 Vgl. B. Casper, Sprache und Theologie, 69.

13 Vgl. G. Steiner, Von realer Gegenwart. Hat unser Sprechen Inhalt? Mit einem Nachwort von B. Strauß, München/Wien 1990, 231.

beherrscht die Zwölfzahl als maßgebende Bezeichnung der auserwählten Jünger (Mt 10,2; Mk 6,30; Lk 6,13; Apg 1,26; 6,2) immer die theologischen Anschauungen, für welche diese Zahl, geheiligt durch die Symbolik der Zahl der israelitischen Stämme und anderer alttestamentlichen Zwölfzahlen, bedeutsamer war als historische Rücksichten. Die äußerste linke Öffnung könnte den im Abseits stehenden Apostel Judas Thaddäus symbolisieren, da dieser im Hochmittelalter in Italien und Spanien mit jugendlichem Antlitz und ohne Bart dargestellt wurde. Simon Zelotes, der Eiferer als greiser Apostel mit kahlem Kopf und Lockenbart, hält als generelles Attribut ein Buch in seinen Händen. Matthias generiert im Hochmittelalter zu einem jugendlich dargestellten Apostel mit zweigeteiltem kurzen Bart und ausgestattet mit einem Buch. Bei Matthias fehlt eine historisch gesicherte Vita infolge spärlicher Überlieferungen. Es gibt nur sehr wenige Einzeldarstellungen des Apostels. Die Bescheidenheit des Ersatzapostels zeigt sich in der ihm zugeordneten Emblemik.

Individuelle Attribute für die einzelnen Aposteln kommen nur rudimentär zum Einsatz, was einmal mehr verwundert, da im Westen im hohen Mittelalter aufgrund der aus den Apokryphen legendär entstandenen Literatur ihnen meistens Werkzeuge zugeeignet wurden. Von der Auffassung der Apostel als Träger der neutestamentlichen Offenbarung kommt es zu einer Weiterentwicklung, dass die Jünger Jesu als Urheber der in dem Apostolischen Glaubensbekenntnis enthaltenen Lehre angesehen werden. »Die pseudoaugustinische Nachricht über die Zusammenstellung des Credo wird noch durch Übereinstimmung der mehr symbolischen als historischen Anzahl der Apostel mit der Anzahl der Credoartikel unterstützt... Der mittelalterlichen Kunst liegt auch daran, die Stellung der Apostel in der Heilsgeschichte noch näher vor Augen zu führen, als es vorher geschah. Daher werden mit Apostelbildern zuerst die Tragaltäre, dann auch die Antependien, Retabeln, besonders deren Predellen, geziert, damit die Apostel als Zeugen des eucharistischen Mysteriums in die Nähe von dessen täglicher Wiederholung rücken.«¹⁴ Als Verkünder des Evangeliums erscheinen hier die Apostel aufgeteilt in disputierende Gruppen. Am Flügelretabel der Spätgotik erhält die Apostelgruppe einen charakteristischen Platz in der Predella, eine Individualisierung der einzelnen Apostel ist noch nicht erkennbar.

Wir haben es also möglicherweise mit den beiden Jüngern Simon Zelotes und Matthias zu tun. An Inschriften erhält Simon aus dem Credo-Text das »Remissionem peccatorum« oder »Sanctorum communionem remissionem peccatorum« (»Ich glaube ... die Gemeinschaft der Heiligen, die Vergebung der Sünden«) und aus dem Gloria-Text das »Deus Pater omnipotens« oder »Tu solus sanctus, tu solus dominus« (»Du allein bist der Heilige, du allein der Herr«) zugeteilt.¹⁵ Das typologisierte »Blättern« in der Schrift weist ihn mit größter Wahrscheinlichkeit

14 J. Myslivec, Apostel. In: Lexikon der christlichen Ikonographie (LCI I), Erster Band. Allgemeine Ikonographie. A – Ezechiel. hg. von E. Kirschbaum, Rom u.a. 1990, 155.

15 Vgl. M. Lechner, Simon (Zelotes). In: LCI VIII, 369.

als Simon (Zelotes) aus.¹⁶ Nach Klemens von Alexandrien war Matthias der Lieb-
ling des Pilatus, der Mörder seines Vaters Ruben und verheiratete sich mit seiner
Mutter Cyborea (vgl. Ödipus); als Buße trat er in die Nachfolge Christi (Strom. II,
IIIc; IV 26,3; VI 35,2; VIIc; IX 45,4; XIII 82,1). Er wird ebenfalls mit einem Buch
dargestellt. Innerhalb des Credo-Textes steht Matthias mit dem letzten Versikel
wieder am Schluss; das »Et vitam aeternam« ist seine Sentenz. Im Gloria erhält er
den Satz »Domine Deus, Agnus Dei, Filius Patris«.¹⁷

In der vordergründigen Expression der Figuren in Typologie und Attribution
arbeitet der Bildhauer nach gültigem und gängigem Genre. Dennoch drängen
sich weitere Inhalte beim Betrachten der Apostelgruppe auf, die über das her-
kömmliche Schema hinausgehen. Handrücken und Handinnenfläche der beiden
berühren sich vertraut und sensibel, Fingerspitzen tangieren einander über den
geöffneten Seiten. Unter dem Buchdeckel suchen sich die Hände der in die Lek-
türe Vertieften und berühren sich ebenfalls. Nur ein handwerklich-künstlerischer
Zufall, resultierend aus einer figuralen Bewegungsdynamik, oder mehr? Lassen
sich diese zur Schau gestellten »Handgreiflichkeiten« mit den Viten der Apostel
konnotieren? Bei Matthias fällt ein gedanklicher Brückenschlag nicht schwer, da
er nach der *Legenda Aurea* und den Berichten des Klemens offensichtlich der
Liebling (Geliebte?) des Pilatus war. Zudem wird er von den meisten Ikonogra-
phen durch die Jahrhunderte hindurch nur ungern und äußerst selten mit den
übrigen Aposteln zur Darstellung gebracht und vorzugsweise durch den Völker-
apostel Paulus ersetzt.¹⁸ Irgendwie passte dieser Matthias schlecht in dieses Apo-
stelgremium. Nur das Los in der Apostelwahl zusammen mit Joseph Barsabas an
Stelle des Judas Iskarioth (Apg 1, 15–26) legitimiert seine Erscheinung in der Apo-
stelreihe. Soviel wusste also der Künstler Desiderius Beichel über diesen jungen
Mann; das war gemeinhin bekannte Tradition. Trotzdem bildet er diesen Mattha-
ias in seiner Predella ab, wenngleich an der äußersten linken Öffnung.

4. Die Homoerotik an diesen Skulpturen entdecken

Ambivalenz und Kongruenz von Kunst- und Interpretations-Geschehen initiieren
einen Deutungsdiskurs mit homoerotischem Kontext. Diese Hermeneutik resul-
tiert aus der konkreten, gegenständlichen Verdichtung im anvisierten Kunstwerk
und seines poetisch-gestalterischen Ausdrucks, so dass darin die Aussage eines
vernehmbaren und verstehbaren Inhaltes, der daraus hervorgeht, »zur Sprache
kommt«.¹⁹ Welche methodologischen Voraussetzungen sind unserem Sprechen

16 Vgl. ebd. 370.

17 Vgl. M. Lechner, Matthias. In: LCI VII, 603–606.

18 Vgl. ebd. 606.

19 Eine wertvolle Anregung findet der Verfasser bei den Aussagen des II. Konzils von
Nizäa (787). In: H. Denzinger/A. Schönmetzer (Hg.), *Enchiridion symbolorum,
definitionum et declarationum de rebus fidei et morum*, Freiburg 371991, 277 (DS

für eine authentische Phänomenologie der Homoerotik in dieser skulpturalen Darstellung eigen? Wie lässt sich die »Homoerotik« zu irgendeiner Zeit bildlich konjugieren? Und gelingt dies überhaupt durch eine noetisch-noematische Ausrichtung, die homoerotische »Mundart« mit der Schablone bewährter Interpretationsmodi nachzuzeichnen?

Eine räumliche, zeitliche und kulturelle Verstehensbarriere, eine Distanz zur Primäraussage der Predellafiguren fordert zur Hermeneutik, zu einer »Übersetzung« in den eigenen Verstehenshorizont, dem homosexuellen oder selbstbezeichnend dem »schwulen« Lebensgefühl verpflichtet.²⁰ Dabei gilt zu beachten, dass »Über-setzen« von seiner Etymologie her selbst interpretatorisch, eine auf höchst kreative Weise kritische Tätigkeit ist.²¹ Eine schöpferische Potenz und Autonomie kommen so den Altarskulpturen selbst zu: Plurivizität und NeuesSetzende charakterisieren diese. Das Erst-Geschaffene, das sichtbare Kunstwerk schafft, verändert, verwandelt, ermöglicht geradezu einen Zugang zu neuem Verstehen, zu neuer Interpretation. In diesem Kontext ermöglicht »Über-setzung« einen Wechsel der Blickrichtung, von historischer, biblischer, dogmatischer und ekklesialer Symbolik hin zu aktueller, zeitgemäßer und für uns zu homoerotischer, wenn nicht sogar homosexueller Symbolik. Dass es in diesem Übersetzungsereignis zu »Verlusten« kommt, steht zweifelsohne fest. Indes bleibt das Postulat, das Wagnis auf sich zu nehmen, dem Wesensganzen der Figuren hermeneutischkreativ zu begegnen, will heißen, durch Hervorbringung neuer Verstehens- und Sprachmodi von der Basis des bereits bestehenden Kunstwerks aus.²²

Solches Nachdenken über einen angemessenen Zugang zur künstlerischen Verdichtung der fokussierten Jüngergruppe führt zum Grunddilemma: Sprechen über Kunst bleibt Sprechen.²³ Es entzieht sich rationaler Kunstgriffe, einen Parameter als »Kunst-Maß« zu finden bzw. zu konstruieren. Insofern in je-weiliger Aussprache dieses christliche Kunstwerk mit homoerotischen Konnotationen sich darin selber ansagt, will alles Sprechen über dieses Opus demnach von seiner Wurzel her religiös, philosophisch, ja theologisch sein.²⁴ Wenn auch von jeder Deutung dieser Holzschnitzereien aus, durch die Mühe philosophischen Hinterfragens, die Dimension der christlichen Religionsgeschichte und der menschl-

601): »o proskunwn thn eikona proskunei en auth tou eggrajomenou thn upostasin.« Das Nicht-Bildliche schreibt sich selbst ins Bild, das es artifiziiell abbilden soll; das Nicht-Sichtbare macht sich als solches selbst sichtbar. Das Bild schaut uns an, indem es die Intention des Nicht-Sichtbaren »geschehen« macht.

20 Vgl. P. Gisel, Paul Ricœur. Eine Einführung in sein Denken. Aus dem Französischen übersetzt von K. Stock. In: P. Ricœur und E. Jünger, Metapher. Zur Hermeneutik religiöser Sprache. Mit einer Einführung von P. Gisel, München 1974, 10.

21 Vgl. G. Steiner, Von realer Gegenwart, 28f.

22 Vgl. B. Casper, Sprache und Theologie, 105.

23 Auf dieses Problem verweist L. Wittgenstein, Tractatus logico-philosophicus. In: Ders., Schriften 1, Frankfurt 1960.

24 Vgl. J. Reiter, Phänomenologie des Idols, 26.

chen Homosexualität aufgedeckt werden kann, so bleibt es ihrer Akribie doch verwehrt, das zu re-konstruieren, was »wort-wörtlich« dieses spätmittelalterliche Werk zu sagen hat. Wie aber soll Über-setzen im Sinne einer Rückwandlung des bildhauerischen Kunstwerks in Sprache generaliter »geschehen«? Warum sind die Figuren für unzählige Wahrnehmungs- und Interpretationsakte offen? Zu Holzplastiken gewordene, zeit-bedingt situative Sprache erfährt eine dreifache Unabhängigkeit hinsichtlich ihres Schöpfers, ihres Kontextes und ihres Betrachters. Kunst-bzw. Skulpturwerdung befreit das einmal Gemeinte vom zeitlichen, räumlichen und kulturellen Kontext, ermöglicht ein Weitertradieren in nachfolgende Zeiten, lässt eine Reaktualisierung in je-neue Sprach- und Deutungsakte zu.

5. Die Isenheimer Retabel als homoerotisches Zeugnis verstehen

Was nun folgt ist ein kühner Gedankenduktus: Unter allen Kommunikationsakten entsprechen die Sprachhandlungen der Bilder, der Skulpturen, eben der Metaphern, am meisten dem frei sich ereignenden Übersetzungsakt, weil allein diese Sprachpraxis homosexuell empfindender und liebender Menschen (vor allem auch Christen) das frei zu Interpretierende (beispielsweise an diesen Figuren) in seinem Eigenen belässt, nämlich in seinem freien Sich-Zutragen. Was in diesen bildhaften Sprachhandlungen an Homoerotik zu Wort kommt, kristallisiert sich als Bekenntnis homosexueller Neigung heraus, in dem der In-Figuren-Sprechende sich selbst zu dem künstlerischen Ausdruck, seinen Altarskulpturen, bekennt; was solchermaßen »bekannt« wird, versteht sich als Zeugnis, durch das die (homosexuelle, schwule) Existenz des Zeugen selber spricht; was insofern »bekennend bezeugt« wird, ist Coming-out. Eine so sich vollziehende Transformation zeichnet sich vor allem in poetischer, bildlicher und bildhauerischer Tätigkeit nach. Denn hier feiert die menschliche Homoerotik sich selbst. Weit weg von einer nur deskriptiv-funktionalen Rede, die nach Adäquation und Verifikation von »homoerotischen Objekten« strebt, will künstlerisch-handwerklicher Ausdruck mittels »subjektiver« Emotionen in jene Sachverhalte vor- und eindringen, die nicht von der Welt der manipulierbaren Gegenstände einer reduktionistisch-referentiellen Rede handeln.²⁵ Im erstellten Kunstwerk zeigt sich eine ursprüngliche und approximative Weise des Selbstseins des Kunstfertigen, offenbart sich eine höchst persönliche Sprache des Kunstschaffenden.

Zur theologischen und anthropologischen Relevanz bildnerischen Ausdrucks mag auch der Tatbestand des »Sprach-Überschusses« dieser Figuren angeführt werden. Es handelt sich um ein »mehr« an Gemeintem als durch Verbales buchstabiert und apostrophiert werden könnte. Die ontologische Tragweite der Meta-Sprache dieser Jünger- bzw. Apostelgruppe, der zweideutige oder verdoppelte Verweisungsbezug dieser skulpturalen Rede scheint in der Entbergung der ob-

25 Vgl. P. Ricœur, Gott nennen, 53–55. Zu den »Emotionen« führt der Autor aus, 55: »Als ob die Emotionen einfach »subjektiv« wären! Was wir (...) Emotionen nennen, das sind genau Weisen unseres Bezuges zur Welt, die sich nicht in der Beschreibung von Objekten erschöpfen.«

ektiv ›vordergründigen‹ Schriftlektüre dieser zwei Figuren und der Verbergung der ›hintergründigen‹ Homoerotik transparent zu werden.²⁶ Die durchwegs metaphorische Sprache dieser christlichen Kunstsulpturen sagt das Jüngersein Christi so aus, dass ein ›Mehr‹ an anthropologischer Wirklichkeit (sc. Homosexualität/Homoerotik) zur Sprache kommt. Dieses Kunstartefakt intensiviert den Wirklichkeitssinn, indem es den Betrachter auf mehr aufmerksam macht, als vordergründig zur Darstellung gebracht wird. Irgendwie erweist sich dieses Kunstwerk als ein Indiz für die Vielfältigkeit der bildenden Kunst. Unsere Ikonostase bedarf der Interpretation, da sie von ihrer bloßen Materialität her nicht einfach zu deuten ist. Ihre Sinnarchitektur im Zusammenhang von primärem und sekundärem Sinn kommt keineswegs statisch zum Stillstand. Ihre Aktualität erweist sich in je-neuer und je-weiliger Hermeneutik als Sinnzuwachs.²⁷

6. Schwule Vergewisserung an homoerotischer Ikonographie

Ein dauerhaft gebrauchsfähiges, abstrakt-systematisches Analysemodell als Katalog sämtlicher denkbarer Bestimmungsfaktoren kann weder für dieses Altarwerk noch für jede andere künstlerische Manufaktur erwartet werden – soviel ist sicher! Worin liegt diese Unsicherheit eines analytischen Durchgangs? Prinzipiell einmal im Werk selbst, das eo ipso Analyse des Christseins, Jüngerseins und somit Gegenaussage zur Welt sein will.²⁸ Vor je-möglichem destruktivem Akt der Rezeption besitzt das Kunstwerk Priorität, und dies auch in zeitlicher Hinsicht,

- 26 Dazu P. Ricœur, Stellung und Funktion der Metapher in der biblischen Sprache. Aus dem Englischen übersetzt von B. Link-Ewert. In: P. Ricœur und E. Jüngel, Metapher, 54: »Die Ontologie der metaphorischen Aussage ist ganz und gar in dieser Spannung zwischen dem ›ist nicht‹ und dem ›ist wie‹ enthalten. Die Zweideutigkeit, die Verdopplung weitet sich aus auf das ist der metaphorischen Wahrheit. Die dichterische Sprache (Anm. d. Verf.: auch die Kunstobjekte sind verdichtete Material-Sprache) sagt nicht wörtlich, was die Dinge sind, sondern metaphorisch, als was sie sind; gerade auf diese schiefe Weise sagt sie, was sie sind.«
- 27 Vgl. J. Reiter, Phänomenologie des Idols, 41. Der Verf. distanziert sich dabei von einer deduktionistischen Interpretation, 43: »Erst recht darf uns ein verlogen-demütiger Canossagang des Symbols zur Reflexion oder der Reflexion zum Symbol nicht täuschen. Die Demutsgeste auf Zeit verdeckt nur die Hinterlist eines prinzipiellen Willens zur totalisierenden und totalitären Verfügung durch Vereindeutigung im Stile anmaßender Deduktionslogik oder kurzschlüssiger Erfahrungslogik.«
- 28 Vgl. G. Steiner, Von realer Gegenwart, 23f. Dazu fügt der Autor auf S. 29f. an: »Die Hindernisse, die sich einer der Betrachtung lohnenden Kunst- und Musikkritik entgegenstellen, liegen im Wesen der Sache. Was hat Sprache, wie gewandt sie auch immer eingesetzt wird, hinsichtlich der Phänomenologie von Malerei, Bildhauerei oder musikalischer Struktur zu sagen? Wie kann der modus operandi eines Bildes oder einer Sonate überhaupt verbalisiert werden? Selbst in renommiertester akademisch-literarischer Kunst- und Musikkritik fallen die Vorherrschaft gehobenen Geplauders und die Armseligkeit einer fundamentalen (ontologischen) Absurdität ins Auge.«

weil es vor jedem Kommentar kommt. Jede Analyse bekennt sich zu einer Voraussetzung, zu einem zeitlichen und historischen Kontext. Jeder analytische Akt schöpft aus dem vorrätigen Verstehenshorizont, wobei eine objektive Bewertung und Anwendung geschichtlich-gesellschaftlicher Erfahrungsdaten problematisch bleibt. Dennoch legitimiert sich ein Verstehen-wollen i.S. potenzieller Auslegbarkeit.²⁹ Die Evidenz einer Analyse gründet a priori im Kunstwerk, in seinem Da-sein, in seinem InsGespräch-kommen-Wollen, in seinem Uns-begegnen-wollen.³⁰ Und auch in den Momenten des Gefühls (Was denn anderes ist Homoerotik als ein ›Gefühl?‹), der Affekte und Emotionen ›spricht‹ die Isenheimer Apostelgruppe mit ihren beiden Figuren treffender als alle Sprache mit ihren stringent begrifflichen Sentenzen. Sie vermag aufgrund ihrer Sprach-Potenz Empfindungen eindeutiger wiederzugeben, da ihre komplexe Polydimensionalität und Vielschichtigkeit dem humanen Erleben oft näher steht als ein- und ausgrenzende Begriffssprache.

Bei allen divergierenden Ansätzen dominiert das Insistieren auf den subjektiven Erfahrungsaspekt, auf die Werkbegegnung und Werkbetrachtung als primum principium. Darin nun liegt die diffizile Unsicherheit, szientifisch den subjektiven Gehalt des bildhauerischen Erlebnisses zu verifizieren, da die jeweilige intraindividuelle Streubreite von Sehgewohnheiten, Kunstkenntnissen und -erfahrungen, ästhetischen Wertungen u.a.m. nur sehr schwer generalisiert werden kann. Indes reduziert auch jegliche empirische Fundierung in dialektischer, theoretisch-kritischer oder spekulativer Methode das Ganze des kunstwerklichen Phänomens. Das heutige »schwule Sehen« an Kunstwerken, an dieser Figurengruppe der Altarpredella, stellt eine lebenspragmatische Kategorie in der Auseinandersetzung des homosexuellen Subjekts mit der Wirklichkeit dar, die zugleich kreative Potenziale der modernen Subjektivität berührt. Gegenwärtige Kunst-Betrachtung und Interpretation dient so der Interpretation der schwulen/homosexuellen Alltäglichkeit, erzeugt nicht-sprachliche Verständigung über die Lebenswelt von gay und queer, leistet einen nicht unbedeutsamen Beitrag zur speziellen Thematik

29 Dazu M. Heidegger, *Sein und Zeit*, 160: »Die fundamentalen Existenzialien, die das Sein des Da, die Erschlossenheit des In-der-Welt-seins konstituieren, sind Befindlichkeit und Verstehen. Verstehen birgt in sich die Möglichkeit der Auslegung, das ist der Zueignung des Verstandenen.«

30 Eingehend erörtert G. Steiner, *Von realer Gegenwart*, 194–198 dieses Wahrnehmungs-Ritual von (Kunst-) Werk und Rezipient. Er führt dazu aus, 196: »Diese Intuitionen und Zeremonien der Begegnung, in gesellschaftlichen Gepflogenheiten, in sprachlichem Austausch, in philosophischem und religiösem Dialog sind für unsere Rezeption von Literatur, von Musik und Kunst von einschneidendem Belang. Sie wirken sich direkt auf unser »Wiedererkennen« aus, auf unsere entente dessen, was das Gedicht, das Gemälde, die Sonate von uns will. Wir sind »die anderen«, die von den lebendigen Bedeutungsakten des Ästhetischen ausgesucht werden. Es ist unsere Fähigkeit, sie willkommen zu heißen oder abzuweisen, auf sie einzugehen oder sie unbeachtet zu lassen, von der ihre eigenen Bedürfnisse nach Echo und Gegenwart weitgehend abhängen.«

der Sinnkonstitution homosexuell empfindender und liebender Menschen (auch Christen), bewirkt eine elementare Sehnsucht nach fiktiven (homoerotischen) Erlebnisqualitäten, wird als angemessene Expression des schwulen Innenlebens legitimiert und demonstriert nicht zuletzt die Fülle des subjektiven Gefühlslebens. Die Vergewisserung der homosexuellen Subjektivität korrespondiert also mit einem gefühlsintensivierten Kunsterleben.

Alternierend zum logischen Diskurs tangiert die Auseinandersetzung mit diesem homoerotischen Kunstartefakt die Welt der homosexuellen Affekte und ihren Symbolvorrat, ohne hingegen irrational und sinnentleert zu sein. In einer religionskritischen Studie statuiert A. Lorenzer seine These: »Kunstwerke sind Sonderfälle aus dem Gesamt präsentativer Symbole der ›Dinge‹ dieser Welt als Bedeutungsträger. Sie sind in der Fülle der vom Menschen hergestellten Gegenstände diejenigen, die keinen anderen Zweck haben als den, als Bedeutungsträger zu wirken, soziale Muster in die Individuen zu transportieren, um deren persönlichkeitsinterne Entwürfe zu beantworten, herzustellen, zu verändern und zu organisieren... Für alle präsentativen Symbole – sowohl für die ›zweckfreien‹ Gestaltungen der Kunst wie für die in den Gebrauch eingewobenen Handlungsanweisungen der Gegenstände unseres täglichen Umgangs – aber gilt: Sie ›wirken‹ als Ganzheiten, weil sie aus ganzen Situationen, aus Szenen hervorgehen und Entwürfe für szenisch entfaltete Lebenspraxis sind. Auch wenn ein präsentatives Symbol einen isolierten Gegenstand abbildet (in der Malerei zum Beispiel), so ist das Bild doch ein ganzes: Symbol einer Lebensform, unmittelbar bezogen auf eine ›innere‹ Gestalt (im Schöpfer wie im Rezipienten), also auf ein konkretes Erlebnisgefüge, das heißt auf ein ›Stück‹ der Lebenswelt, das in sich – pars pro toto – das In-der-Welt-Sein der Betroffenen spiegelt. Die Welt der Gegenstände als gegenständliche Bedeutungsträger zeichnet weiterhin aus: Präsentative Symbole entstammen einer Symbolbildung, die lebenspraktische Entwürfe unter und neben dem verbalen Begreifen in sinnlich greifbaren Gestalten artikuliert. Wobei jede ›Kunstform‹ ihren eigenen Gegenstandsbereich und ihre eigene Aufgabe der Symbolbildung hat, um das nicht verbalisierte auf einen sinnlich zugänglichen Begriff zu bringen.«³¹

Deshalb sind Kulturprodukte, wie in unserem Beispiel die Jüngerfiguren des Isenheimer Altares, keineswegs vom Menschen abgelöste Werke, sondern Teil der Symbolwelt des Menschen i.S. von Mitteilung, Kommunikation und Interaktion. Die künstlerisch-bildhauerischen Signale, die von dieser Apostelgruppe ausgehen, verstehen sich jedoch nicht als Absoluta, als ein-für-allemal definiert, sondern als kodifiziert und generativ, den Zeitenwandel berücksichtigend. Kunsthistorisch fixierbare Aspekte statuieren das quantifizierbare Minimum der betrachtenden und anschauenden Kommunikation (wie im 1. und 3. Punkt dargelegt). Die semantische Qualität dieses Kunstphänomens geht weit darüber hinaus. Daher gilt die schöpferische Idee eines Jüngerduetts in seiner figuralen Konkretion und

31 A. Lorenzer, Die Zerstörung der Sinnlichkeit, Frankfurt a.M. 1981, 30f.

skulpturalen Gegenständlichkeit sowohl als poetisch-technischer (techn = Kunst, Fertigkeit) Code, als auch und in bedeutsamerer Weise als Chiffre, die mit dem Herzen entschlüsselt werden kann. Formale Analysen lassen nur ein Element des künstlerisch Gemeinten perzipieren. Deshalb tangiert diese bildhauerische Expression der miteinander vertrauten Apostel auch den individuell-emotionalen Bereich, ausdifferenziert in ›Erlebnisse‹ und ›Effekte‹, erstere i.S. von Verhaltensweisen und Persönlichkeitsprägungen, letztere i.S. von homoerotischen Gefühlen und Stimmungen.

7. Was bleibt: Die Suche nach entsprechender Heuristik

Das unerklärbare Wesen der Bild-Kunst und insbesondere der thematisierten figuralen Jüngergruppe in der Altarpredella von Isenheim selbst als geformtes Phänomen aus Holz, spätmittelalterlicher Stilkonvention, Komposition, theologisch-ekkesialer Aussage, Tradition und Sakralität versagt sich jeder systematischen Definition. So auch diese artifiziellen Skulpturen auf das Betrachten und das vermittelnde Interpretieren verwiesen bleiben; so auch die geschnitzten Figuren die biographische und kirchenhistorische Kenntnis der hier verifizierten Jünger Matthias und Simon Zelotes voraussetzt; so auch eine gelungene Interpretation Nicht-Gesagtes, gestisch-mimisch Angezeigtes (die Berührungen und die Vertrautheit der dargestellten Apostel) und homoerotischen Konnex wahrnimmt; immer konstatiert eine basale Aporie der Theologie und der Philosophie eine ›merkwürdige Doppelung‹: tatsächlich zu Sehendes und Gemeintes. Jeder verstehende Zugang zur Rezeption dieser harmonisch und befreundet wirkenden Jünger bedarf daher zum Einen der Analyse objektiver Strukturen, die sich an der spätmittelalterlichen und heutigen Lebenswelt orientieren (Zeitlichkeit der Kunstexpressionen). Formuliert als Desiderat ist dies noch ein weites Feld. Zum Anderen bedarf es der Voraussetzung subjektiver Erfahrung, über die intuitiv verfügt wird i.S. einer erfahrungsbezogenen schwulen Perspektive. Die beiden Aposteldarstellungen sind so als mediale Artefakte zu begreifen, die man(n) *teilnehmend* verstehen lernen muss. Also doch nur ein Fingerzeig, ein nonverbaler Hinweis auf eine möglicherweise homoerotische/homosexuelle Freundschaft oder Liebe in der unmittelbaren Nähe zu Jesus Christus, wenn auch ganz links außen. Jedenfalls besser, viel besser als ein Zeigefinger in Form eines Purgatoriums, wie es zeitlich später in den Predellen barocker Altäre³² zur Darstellung gebracht wurde.

Martin Hüttinger, Dipl. Theol., ist Lehrer im Raum München. Für die WERKSTATT schrieb er zuletzt: »Paulus – ›angefüllt mit aller Ungerechtigkeit‹« in Heft 1/2000. Korrespondenz über die Herausgeber-/Bestelladresse (siehe Impressum).

32 Als Beispiel soll der fünfte rechte Seitenaltar im Marienmünster in Dießen am Ammersee (Oberbayern) genügen.