

Kontemplation im Bild reflektiert

Zur Dialektik der Cassirerschen symbolischen Formen am Beispiel der Malerei

Wie wir wissen, ist die „Kunst“ (mit der Religion) die symbolische Form, die Cassirer am wenigsten analysiert hat, obwohl er eigentlich vor hatte, sie in einem eigenen Band seiner *Philosophie der symbolischen Formen* zu behandeln¹. Der „Mythos“ und die „wissenschaftliche Erkenntnis“ sind mit der „Sprache“ die am besten ausgearbeiteten Formen. Der Status letzterer bleibt auf jeden Fall problematisch, da sie sowohl eine der symbolischen Formen als auch zweifellos das Instrument ist, das am besten den „Übergang“ von einer Form zu einer anderen zu fassen vermag, also die „Dialektik“ der symbolischen Formen². Die Schwierigkeit besteht nun darin, dass die Kunst sowohl den Mythos, wo sie wurzelt, als auch die Religion begleitet und natürlich ist sie Zeitgenossin der herangereiften Wissenschaft; dies stellt man jedenfalls aus dem Gesichtspunkt einer von der Dynamik der progressiven *Formalisierung* geleiteten historischen Entwicklung fest³. Die Kunst ist also geeignet, sowohl als eine Eigenform „strukturell“ aufgefasst, als auch aus der Perspektive ihrer eigenen Entwicklung untersucht zu werden. Cassirer sagt es unmissverständlich am Anfang des Kapitels seines *Versuch über den Menschen*, das er der Kunst widmet: „Bis Kant zielte die Philosophie der Schönheit stets darauf, die ästhetische Erfahrung in einem außerästhetischen Prinzip zu verankern und die Kunst einer außerästhetischen Beurteilung zu unterwerfen.“ (Cassirer 1996, 212). Dies hat zur Folge, dass die gegenwärtige Analyse der Werke selbst obsolet ist, sofern sie von einem exogenen Modell ausgeführt wird, das unvermeidlich aus diesen Werken „Ausdrücke“ von Motiven und Interessen macht, die sie entsprechend nach nicht-ästhetischen Zwecken oder Ursachen bestimmen würden – was natürlich weder ein Abgleiten zum „l’art pour l’art“ impliziert noch zu einer rein unhistorischen Lektüre der Werke. Um eine Sichtweise einzunehmen, die das Spezifische des künstlerischen Feldes respektierte, musste „die Logik der Einbildung [...] von der Logik des rationalen und wissenschaftlichen Denkens unterschieden werden“ (Cassirer 1996, 212). Und Cassirer zeigt

¹ Siehe dazu die Einleitung von John Krois zum 12. Band des 1995 veröffentlichten *Œuvres (Ecrits sur l’art)*, Paris, Le Cerf, Übersetzung von Ch. Berner, F. Capeillères, J. Carro et J. Gaubert) und das Nachwort von F. Capeillères, S. 207 f. und S. 220-253. „Sprache und Wissenschaft sind die zwei Hauptarten, die uns erlauben, unsere Begriffe von der äußeren Welt herzustellen und zu bestimmen.“, Cassirer sagt es deutlich in seinem 9. Kapitel („die Kunst“) seines *Essai sur l’homme* (Cassirer 1975, 204).

² Übrigens erscheint in diesem Zusammenhang die „Religion“ als symbolische Form, dabei ist ihre Abhängigkeit von dem „Mythos“ eindeutig, sodass ihre eigene Autonomie fragwürdig bleibt, vor allem da der Ausstieg aus dem Mythos im Wesentlichen dank der Entwicklung der Sprache geschieht – so könnte man es jedenfalls sowohl bei Hesiod und im Pentateuch zeigen.

³ Siehe Cassirer 1923, 11-39, wo es dabei heißt: „Die Kunst muss wie die Sprache den Weg nehmen, der von der Nachahmung zum reinen Symbol führt.“

auch auf dem Gebiet der Kunst, dass man nicht bei dem Problem der Nachahmung und des Ausdrucks bleiben könne, denn – um es mit seinen eigenen Worten zu sagen – „die allgemeine Tendenz der Kunst“ führt ebenso zur Vorstellung und vor allem zur Interpretation: „Gleich allen anderen symbolischen Formen ist auch die Kunst[...] nicht Nachahmung, sondern Entdeckung der Wirklichkeit“ (Cassirer 1996, 220).

Daher ist die den symbolischen Formen notwendig innewohnende Dialektik von einem zunehmenden Differenzierungsprozess gelenkt oder geleitet, und diese Differenzierung, von der man weiß, dass sie aus der Verwerfung der „Substanz“ zugunsten der „Funktion“ erfolgt, ist in jeder Form aktiv, ohne dass sie sich dabei mit denselben Mitteln realisierte. Man kann jedoch eine formelle Identität des Prozesses feststellen wie auch eine tatsächliche historische Entsprechung der verschiedenen erreichten Stufen. Zudem: Sobald ein neuer Prozess der Objektivierung einmal eingesetzt hat – beispielsweise die Perspektive in der Malerei –, kann man ebenso den Zusammenhang mit jener Entwicklung der Raumgeometrie wie mit dem Aufkommen der Erzählkunst in der ersten Person (wie es der *Decamerone* von Boccaccio bezeugt) zeigen, und auch die Unumkehrbarkeit in der Kulturgeschichte feststellen. Anders als sie es im wissenschaftlichen Gebiet zu sein pflegt, ist die „Kontemplation“ dennoch das grundlegende Merkmal der ästhetischen Erfahrung (genauso wie der Wissenschaft, der Philosophie und des mystischen Akosmismus). Es ist also nicht überraschend, dass ein Maler dies erahnt und Stellung zu dem zu nehmen versucht, wie die Malerei seiner Zeit dieses Thema behandelt. Genauso wenig überraschend ist es – und erst unter dieser Bedingung wird ein Gemälde „verstanden“, bzw. ausgelegt –, dass er sich dafür bloß malerischer Mittel bedient (und zwar ganz unabhängig davon, ob er möglicherweise auch über Malerei schreibt oder seine Ansicht durch diskursive Mittel expliziert).

Im Anschluss an Cohen⁴ hat Cassirer die traditionelle Epocheneinteilung, die die Wende der Modernität im 17. Jahrhundert ansetzt, abgelehnt und betont, dass die „mittelalterliche Aufklärung“ des 13. Jahrhunderts bereits die Umbrüche der zwei folgenden Jahrhunderte in Gang gesetzt hatte. Dante repräsentierte die Vollendung der mittelalterlichen Sicht, während Nikolaus von Kues und überhaupt die Renaissance eine grundlegende Wende vollzogen: „Jetzt entsteht seit der Renaissance eine neue symbolische Form der Ästhetik und der Kunsttheorie“ (Cassirer 2003, 163). So versteht sich, dass jede Kunst im Prinzip die Möglichkeit hat, mit ihren eigenen Mitteln einen Umbruch ihrer Ausdrucksweisen, der

⁴ Siehe z. B. Cohen 1982, 54 f.

Darstellungsarten ihrer Themen und ihre Bemühungen, zu einer verfeinerten Bedeutung zu gelangen, zur Geltung zu bringen, um die Dreiheit Ausdruck-Darstellung-Bedeutung wieder aufzugreifen, wie sie die Entwicklung der symbolischen Formen durchläuft: „Nun kann [...] ein und dieselbe Beziehungsform auch dadurch eine innere Wandlung erfahren, dass sie innerhalb eines anderen Formzusammenhangs steht“ (Cassirer 2001, 27). Ganz allgemein gesprochen hat die Dialektik, die in einer symbolischen Form tätig ist, ihre Kraft in der Tatsache, dass die Form von einer steten Gegensätzlichkeit zwischen Position und Negation bewegt wird und zu anderen Modalitäten dieser Gegensätze abgewandelt werden kann, wie z.B. zwischen geistig und sinnlich, Schatten und Licht, materiell und ideell. Anders gesagt kann die „ontologische“ Neigung nur regional, gar nur lokal gelten, während die Dynamik, die jeder Form innewohnt, alle substantielle Stauung zu Gunsten eines komplexen Konstruktionsspiels einer neuen formaleren und funktionaleren Konfiguration aufhebt. Dies gilt auch im Bereich der Wahrnehmung und Merleau-Ponty gibt der symbolischen Prägnanz ein sehr sprechendes Echo in dem Kapitel „Die Verflechtung – der Chiasmus“ seines unvollendeten Werkes *Das Sichtbare und das Unsichtbare*: „So würde man alsbald merken, dass eine bloße Farbe und allgemein etwas Sichtbares kein absolut hartes und unteilbares Stück Sein ist, das sich ganz unverhüllt einem Blick offenbart, der nur total oder nichtig sein könnte, sondern eher [...] eine bestimmte Differenzierung, eine ephemere Modulation dieser Welt, weniger also Farbe oder Ding als Differenz zwischen Dingen und Farben, augenblickliche Kristallisation des Farbigeins oder der Sichtbarkeit“ (Merleau-Ponty 1986, 175).

Kann man aus den allgemeinen Überlegungen der verschiedenen Texte über die Form „Kunst“ und aus dem Massiv der *Philosophie der symbolischen Formen* eine auf die Interpretation der Werke anwendbare Methode entwickeln? Kann man, anders gesagt, eine andere Beziehung zwischen „Phänomenologie“ der Symbolisierung und „Hermeneutik“ herstellen, da letztere nicht mehr als „universell“ verstanden wird, sondern in einer eindeutig kritischen Perspektive neu gegründet wurde? Es geht darum, die von Cassirer 1927 in seinem Text „Das Symbolproblem im System der Philosophie“ skizzierte Umkehrung zu konkretisieren – dieser Text wurde übrigens, das gilt es zu erinnern, in einer Zeitschrift für Ästhetik veröffentlicht⁵: „So kann das Stilgesetz, und damit das Gesetz der inneren Wahrheit, unter dem jede einzelne Kunst steht, nicht einer feststehenden »Natur der Dinge« entnommen

⁵ *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*, vol 21. (Stuttgart)

werden; es ist vielmehr die selbstständige Eigenart, die Autonomie dieses Gesetzes, die aus sich heraus diese Wahrheit bestimmt.⁶ (Cassirer 1985, 20).

1552 malt Pieter Aertsen „Christus bei Maria und Martha“⁷ und er soll, jedenfalls scheint es so, den Worten des etwas über dreißig Jahre älteren Dürer gefolgt sein, nach dem die Kunst der Malerei werde mit der Darstellung der „Passion Christi“ und anderen erbaulichen Bildern in den Dienst der Kirchen gestellt. Jedoch zeigt Aertsens Gemälde, ein großes Rechteck, dessen Breite fast doppelt so groß wie die Höhe ist, die Episode des Evangeliums (Lukas, 10, 38-42) nur im linken Drittel (vom Betrachter aus gesehen) und im Hintergrund, während es im Vordergrund auf zwei Dritteln der Fläche einen Küchentisch darstellt, ein Möbelstück, dessen halb geöffnete Tür, die Lederbeutel trägt, durch einen Spalt Tafelsilber entdecken lässt; auf dem Möbel befinden sich Tischdecken, Utensilien, ein Blumenstrauß, aber vor allem eine große Platte, auf der gleichsam im Raum überhängend, eine riesige Lammkeule dargeboten wird, die im oberen Drittel des Bildes das ganze Licht einfängt und dessen Helligkeit auch das mit einer Nelke (*carnatio*) garnierte Butterstück auf einem Teller hervorhebt, flankiert von einer Karaffe, einem Krug und drei runden Brötchen. Hinten in dem anderen Zimmer legt Christus vor dem Kamin sitzend seine rechte Hand auf Marias Haupt, die neben seinem Stuhl sitzt und mit dem Lichtschein eines Kaminfeuers versehen ist, zur großen Überraschung von Martha, die mit einem Spieß in der Hand Christus gegenüber steht. Überdies steht auf dem Kaminsims in einer Art Kasten auf Niederländisch geschrieben: „Maria hat den besten Teil gewählt“ (*Maria heeft uitvercoren dat beste deel*), und eine der Kacheln auf dem Boden weist auf „Lukas X“, in dem das biblische Gleichnis das kontemplative und aktive Leben einander entgegengesetzt. Im Kontext dieser Zeit hat das Thema der *vita activa* und der *vita contemplativa* unmittelbar einen polemischen Beigeschmack: dem lutherischen *sola fide* wird das Heil durch die Werke entgegengesetzt, doch dieser Gegensatz ist komplexer als er zunächst erscheinen mag, denn das Heil durch den Glauben ist auch von einer Ablehnung des Mönchtums begleitet. Umgekehrt bedeutet auf katholischer Seite das Heil durch die Werke nicht, dass man dem pelagianischen Irrglauben verfällt, das heißt der Verherrlichung der Schöpfungsordnung in der prächtigen Darstellung der materiellen und sinnlichen Welt. Im biblischen Kontext wird das Problem anders gestellt, aber es ist nicht weniger komplex. Das meditative Leben wird gleich auf eine männliche spirituelle Praxis bezogen: die *Mischna* diskutieren. Außerdem ist das Gesetz mit all seinen

⁶ Ein paar Zeilen weiter betont Cassirer: „so tritt deutlich hervor, wie das, was wir den Gegenstand nennen, nicht in der Art einer festen und starren *forma substantialis*, sondern als Funktionsform zu fassen ist.“

⁷ Aus dem Gesichtspunkt der Kunstgeschichte siehe Prater, 1980, 219.

Geboten dafür gemacht, dem aktiven Leben einen Rahmen zu geben und, was hervorgehoben wird, ist der Gehorsam; sogar das Studium, das Privileg des Sabbat, ist zunächst einer Regel unterworfen und ist aus diesem Gesichtspunkt vor allem eine Praxis. Myriams Wahl in der Lukaspassage erscheint wie eine zu dieser Zeit schwer zu verstehende und zu akzeptierende Abweichung und Jesus verhält sich wie ein abtrünniger Rabbi. Exodus 24, 7 besagt ausdrücklich nach dem Empfang der zehn Gebote, *naassé venishma*, „wollen wir tun und darauf hören“ [Lutherbibel]. Der Gehorsam in der Praxis zeichnet die Orthopraxie aus und das Verständnis ist zweitrangig, selbst wenn diese Zweitrangigkeit auch die Reflexion konnotiert.

Worauf es jedoch für das Verständnis dieses Bildes ankommt, ist vor allem die Art zu begreifen, wie dieses Werk die Frage des Verhältnisses zwischen *vita activa* und *vita contemplativa* bearbeitet. Der Betrachter wird wohl bemerkt haben, dass nicht die erbauliche Darstellung den reichsten Gegenstand der malerischen Arbeit ausmacht; diese Szene ist tatsächlich sehr konventionell komponiert, ohne chromatische Fülle, ohne Detailreichtum, wie sie die weltliche Darstellung ausmacht, die die sinnliche Schönheit der Elemente des häuslichen Lebens, dessen Schutzheilige Martha ist, und des materiellen Lebens unterstreichen, also die Bedingungen und den Rahmen der *vita activa*. Der ganze Aufbau des Bildes scheint also offensichtlich dem spirituellen Inhalt der erbaulichen Szene ein malerisches Dementi zu geben, eine unumwundene und beinahe didaktische Illustration der Passage Lukas 10, 38-42. Ganz offensichtlich bietet die *vita contemplativa*, das versteht sich von selbst, der visuellen Darstellung wenig Stoff. Es bleibt jedoch weiterhin erstaunlich, dass die Szene im Vordergrund, die ja sofort entzifferbar ist und deren Elemente sogleich erkannt werden, doch eigentlich in höchstem Masse von symbolischen Intentionen durchdrungen ist, während die erbauliche Szene ohne jede allegorische Behandlung zusätzlich noch zweier „Bildunterschriften“ bedarf, um jegliche Zweideutigkeit zu vermeiden und eine richtige Lesart vorzugeben: Es bedarf zugleich der Erinnerung an den Lukasvers und der Anführung eines Zitats aus diesem Evangelium, um den Betrachter zum rechten Verständnis dessen, was ihm gezeigt wird, hinzuleiten. Es gibt hier einen Ironieeffekt, der sich gegen die Ansprüche des Realismus wendet, der behauptet, eine unmittelbare oder transparente Darstellung dessen anzubieten, was er zeigt. Die Widerlegung des Manierismus als Form der Gemäldeanalyse bewahrt uns jedoch nicht vor dem Unverständnis, in dem wir uns vor dem hier Gezeigten befinden. Einfach weil die Identifizierung mit dem Titel und der relativ leichten Entzifferung der namensgleichen Szene nichts über die zwei anderen Drittel des Bildes aussagt, das heißt, über das, was nicht mehr zur illustrativen, didaktischen Malerei gehört, aber wohl zur Kunst

der Malerei als solcher. Dieses Unverständnis ist einer der Ausgangspunkte der Interpretation. Ein weiterer Ausgangspunkt ist der visuelle Sinneseindruck, die glänzende Masse, das Wachsgelb der Lammkeule im oberen Vordergrund und die Wahrnehmung einer Anomalie in der Darstellung, da die Keule beinahe zu fallen scheint, da sie wie in der Schweben erscheint, ohne eine genügende Stütze, als ob die Platte, die sie trägt, nicht genügt, um sie zu fassen oder ihr Rückhalt zu geben.

Die Symbole im Vordergrund sind tatsächlich um so überwältigender, als ihre materielle und profane Darstellung auch genossen werden könnte, ohne dass sich ihr zweiter Sinn aufdrängen würde⁸. Die erbauliche Szene kann dagegen nicht ohne explizite Referenzen identifiziert werden, so banal und notdürftig scheint sie vom semantischen Gesichtspunkt her – ohne diese expliziten schriftlichen Hinweise könnte sie für eine rein häusliche Szene genommen werden, abgesehen von Marias Händen, die auf eine betende Haltung deuten. Anders gesagt liegt die Gefahr, in die Neutralität einer häuslichen Szene zu verfallen eher in der erbaulichen Darstellung, während sich in der Küche die Allegorie der Passion, des Abendmahls und der Eucharistie wieder zusammensetzt. Nun, in der alten Tradition bot gerade die Episode von Martha und Maria einen „allegorischen“ Interpretationsstoff an – im Sinne von Paulus im 24. Vers des IV. Kapitels seines Briefes an die Galater –, auf Hagar und Sarah verweisend und die beiden, *vita activa* einerseits, der Materialität hörig, Symbol des alten Gesetzes und die *vita contemplativa* andererseits, Symbol des neuen Testaments, einander entgegensetzend. Der Vordergrund des Gemäldes, auf dem die Symbole des Abendmahls und der Passion durch die rohe Hindeutung auf das Opfer des Osterlammes verbunden sind, bildet zugleich eine typologische Darstellung und eine bereits so überlastete Allegorie, dass der Betrachter sich ersparen kann, darin eine Bekräftigung der Erbauung zu lesen, die intentional nur im linken Bildhintergrund zu finden ist (was in der mittelalterlichen Bildtradition einen weniger ehrenwerten Platz bedeutet als zum Beispiel rechts oder vor allem im Zentrum). Dieser Vordergrund ist tatsächlich für die Geschichte der Malerei eine eindeutige Etappe auf dem Weg, der diese Art Gemälde zu dem führt, was man „Stillleben“ nennen wird, die „on bijte“ des holländischen 18. Jahrhunderts. Meistens bieten sie eine absichtlich „säkularisierte“ Darstellung einer Altarszene, das heißt eine scheinbar völlig

⁸ Aertsen benutzt das gleiche Kompositionsverfahren in anderen seiner Gemälde: eines, das im Hintergrund die heilige Familie und im Vordergrund eine Fleischbank zeigt (1551, Raleigh, North Carolina); dieses andere, zwischen 1560 und 1570 datierte, das Christus bei Martha und Maria in Szene setzt, aber im Vordergrund einen Kessel darstellt, um den sich alle versammeln. Von den erhaltenen Gemälden Aertsens, die dem protestantischen „Beldenstrom“ des Jahres 1566 entkommen, viele Bilder sind damals zerstört worden, behandeln drei dieses Thema Lukas 10,38-42.

profane Darstellung, die sich der Allegorie zu Gunsten des Symbols widersetzt, ohne jedoch den Übergang zwischen den beiden Darstellungsarten abzuschließen, denn die Mehrzahl der „*on bijte*“ bleiben Allegorien des Abendmahls oder des Altarsakraments. Die Hostie erfährt hier eine besondere Behandlung: Es ist nicht uninteressant zu bemerken, dass sie in Holland durch eine Zitrone dargestellt wird (oft halb geschält und die Schale sich in einer Spirale entrollend), in Spanien durch eine Uhr. Mit diesen zwei Darstellungsformen der Hostie wird auch im Symbol eine ironische Geste eingeführt: Spirale der Bitterkeit einerseits, Flüchtigkeit der Zeit andererseits – die Ordnungen der Schöpfung sind damit gleich in eine Perspektive versetzt, die mit der protestantischen Form des Akosmismus übereinstimmt.

Eine übereilte und voreingenommene Interpretation würde meinen, dieses Bild stelle die Umbrüche der Renaissance dar und eine neue Orientierung der Kultur in ihrer Gänze zur *vita activa*, und vernachlässige die allzu kontemplativen scholastischen Mäander, deren irdisches Modell das Klosterleben war, das sich dem Gebet und der Kontemplation der Herrlichkeit des Schöpfers statt den Reizen seiner Schöpfung widmete. So würde das Werk eine Entwicklung in der Art zeigen, wie die Tradition der heiligen Schrift zu übersetzen und zu vermitteln wäre, indem es den Kern der christlichen Botschaft in den Hintergrund drängte zu Gunsten der Ergebnisse des menschlichen Genies und seines blühenden Betriebes, wie es die Fülle der irdischen Nahrungsmittel als Ersatz der spirituellen bezeugte. Man könnte sogar soweit gehen und etwas wie eine Gotteslästerung in der provozierenden Darstellung des göttlichen Lammes sehen, das in Gestalt einer gewaltigen Keule das Auge anzieht und sich nicht damit begnügt, das ganze Licht auf sich zu konzentrieren, sondern außerdem noch den Mittelpunkt und den oberen Raum des Gemäldes einnimmt.

In diesem Bild handelt es sich tatsächlich um eine Übertragung innerhalb einer Tradition der Auslegung, denn es geht darum – jedenfalls dem ersten Anschein nach –, das Auge des Betrachters daran zu gewöhnen, trotz der anregenden Faszination für die Darstellung des Profanen, ein Verhältnis zwischen einer Tradition und ihrer neuen Komposition herzustellen. Die Intention des Gemäldes ist wahrscheinlich weniger eine neue Maltechnik zu behaupten und damit durchzusetzen, als sichtbar zu machen, in welcher Art und Weise die traditionelle semantische Ebene in anderen Formen weiter leben kann, das heißt in einem anderen symbolischen Vokabular. Die weitere Schwierigkeit, die sich bei dem Verständnis dieses Werkes stellt, besteht darin, dass die dargestellte biblische Szene keine offensichtliche allegorische Umsetzung erfährt: das „Gleichnis“ von Martha und Maria ist weder das Abendmahl, noch die Passion. Außerdem verweist das Opferlamm selbst auf eine

andere Art Umsetzung der biblischen Inhalte, nämlich auf die Typologie⁹ mit ihrem doppelten Zweck. Einerseits lässt sie nämlich den christlichen Epos im Alten Testament wurzeln, was ihm eine eminente Berechtigung verleiht, und andererseits bietet sie das Neue Testament als Realisierung des Alten, als die Erfüllung der Verheißungen dar, die inchoativ schon ausgedrückt sein sollten. Die typologische Interpretation ist sogar im Laufe des Mittelalters das vorherrschende Modell der Neuinterpretationen des Alten Testaments und ihr Höhepunkt findet sich in der *Göttlichen Komödie*.

Einer seiner großen Kommentatoren, Erich Auerbach, hat gezeigt, inwiefern Dante mit der Art und Weise bricht, in der die Antike und das Mittelalter bis dahin ihre Toten im Hades darstellten. „Bei Dante besteht Gottes Gericht eben in der vollkommenen Realisierung ihres irdischen Daseins, so dass sie durch dieses Gericht ganz sie selbst geworden sind“ (Auerbach 1949, 127). Diese „vollkommene Realisierung“ soll in einem starken Sinn verstanden werden, denn es geht wohl um ein gesteigertes Leben, das Dante den Seelen der Verstorbenen gibt, bei denen die Freuden und die Leiden, die Stärke der Gefühle „genauso persönlich und noch stärker als diejenigen der lebenden Menschen“ sind (Auerbach 1949, 127). Die *Göttliche Komödie* ist sowohl die Vollendung als auch der Höhepunkt einer Bewegung, durch die die dichterische Fiktion realistisch wird; diesem vom Dichter künstlich gebildeten Realismus wird auch gleichzeitig die Würde eines schöpferischen Werkes zugesprochen und zwar analog zu einem Werk der juristischen, theologischen und politischen Sphäre und entfernter auch zur göttlichen Schöpfung. Dieses Moment ist eine Wende in der europäischen Kulturgeschichte und betrifft nicht bloß die Dichtung, sondern die Künste insgesamt. Diese Wende wird mit Petrarca's Krönung im Capitol zu Ostern 1341, einer prachtvollen, besonders feierlichen und außerordentlich demonstrativen Zeremonie vollzogen, in der der Dichter wie der römische Pontifex purpurn bekleidet und wie der siegende Imperator mit Lorbeer bekränzt ist – also mit Zeichen, die darauf deuten, dass die Person des Dichters die weltliche und die geistliche Ordnung zusammenführt und synthetisiert. Dante wusste schon diese paulinische Maxime aus dem 1. Brief an die Korinther 2, 15 zu interpretieren: „Der geistliche Mensch aber beurteilt alles und wird doch selber von niemandem beurteilt.“ (Luther Bibel), indem er sie sowohl dem Papst als dem Kaiser bis hin zum Künstler zuteilte. Dieses Privileg, das dem

⁹ Die Typologie ist eine Art, das alte Testament als allgemeine Präfiguration des Neuen Testaments zu interpretieren. Die Personen der Genesis, Adam z.B. sind jeweils ein „Typos“ des Neuen Testaments, denen ein „Antitypos“ entspricht: Jesus wird als neuer Adam angesehen. Doch diese interpretierende Methode geht weiter und zieht nicht bloß die Personen in Betracht. So wird auch der Widder, dessen Hörner im Busch verworren sind und den Abraham anstelle Isaaks opfert (Gen., 22, 13-14), als Vorausschau (Typos) des göttlichen Lamms, dem Gefangenen des Holzkreuzes verstanden.

Papst und dem Kaiser gewährt wird, ist nur *ex officio*, also wegen einer äußerlichen Qualität anerkannt, während es nun dem Künstler *ex ingenio* zuerkannt wird, das heißt nach Maßgabe einer persönlichen und inneren Qualität. So lässt sich wohl auch erklären, warum im Läuterungsberg (*Purgatorio* XIX, 99, XX, 43, XXI, 70-91), der Papst Hadrian V. und der König Hugo Capet ihre Bestrafung erleiden müssen, während doch der Dichter Statius verschont bleibt. Sieht man nicht auch, wie Virgil dem Dichter die Symbole der *plenitudo potestatis*, die Bischofsmütze und die Krone beschert? (*Purgatorio*, XXVII, 126-142). So wird das vom Dichter¹⁰ geschaffene Werk – und das gilt grundsätzlich für den Künstler, ob er sich einem religiösen Inhalt widmet oder nicht – immer eine formelle Dimension haben, die ganz spezifischen, von dem souveränen *ingenium* des Künstlers gebildeten Gesetzmäßigkeiten entsprechen wird. Damit ist dem Künstler eine Würde zuerkannt, die vergleichbar ist mit der schöpferischen, juristischen Macht des Papstes und der politischen, die Institutionen und Könige schafft. Die Bemühungen der mittelalterlichen Juristen um die Anerkennung der Würde der *fictio*, indem sie ihr langsam den in der lateinischen Wurzel liegenden Sinn austreiben, nämlich die Idee der Täuschung und des Betrugs (eine Konnotation, die dieses Wort heute noch in der Sprache hat), münden in der Aufwertung der menschlichen Schöpfungskraft und der bemerkenswerten Spezialität des Künstlers.

Die historische Bewegung bestätigt diese Emanzipation der menschlichen Schöpfung: Man sehe nur, wie sich die Musik ab dem 16. und 17. Jahrhundert von den liturgischen Zwängen frei macht, wie sie aufhört, Chormusik zu sein, um immer deutlicher Instrumentalmusik zu werden. In der Malerei beobachtet man eine ähnliche Verminderung der religiösen Themen. Die Architektur widmet sich nicht mehr bloß den Kirchen und Schlössern. Die Literatur, das Theater und die Dichtung haben die mittelalterlichen Mysterien¹¹ verlassen. Insgesamt geht die Entwicklung in Richtung einer immer stärkeren Differenzierung der Künste, der Techniken und Themen, unter denen die religiöse Welt nur eines unter vielen ist, während die formalen Anliegen immer mehr an die Stelle einer Befolgung der erbaulichen Vorschriften treten, die fast rituell die Inhalte umrahmten. Verfolgt man diese Tendenz über die folgenden fünf Jahrhunderte nach Petrarcas Krönung – Vorzeichen der Renaissance und ihres „Humanismus“ –, so ist es nicht verwunderlich, dass sie in eine Art Umsturz mündet, in dem das Künstlergenie die Stelle des göttlichen Ursprungs aller schöpferischen Tat einnimmt und Baudelaire schreiben kann, dass „die Religion die

¹⁰ Der Status des Künstlers ist auch mit dem des bedeutenden Theologen oder des hervorragenden Philosophen vergleichbar.

¹¹ Auerbach zeigt, dass der Begriff nicht die Idee des Mysteriums beinhaltet, sondern ein *ministerium* meint : siehe Auerbach 1964, 141.

höchste *Fiktion* des menschlichen Geistes ist“ (Baudelaire 1976, 628). Nun bewahrt dieser Umsturz, der dem menschlichen *ingenium* eine Art Allmacht zu geben scheint, genau die Aura des künstlerischen Schaffens, die es auch nie ganz aufgeben wird, denn so bleibt es von einem Heiligenschein umhüllt. Der Kult des Genies findet seine Legitimation erst in der Analogie zur göttlichen Schöpfung, obgleich man die Elemente des Vergleichs umkehrt und aus dem genialen Künstler denjenigen macht, der seine eigenen Gesetze einführt, oder, allgemeiner, aus dem Menschen denjenigen, der einen Gott schaffen, eine Religion begründen und eine neue Lebensweise bis in jedes Detail der täglichen Gesten bestimmen kann. Die „Säkularisierung“ und die „Entzauberung“ sind eindeutig Indizien einer Entwicklungsstufe, die noch weit davon entfernt ist, sich einer Tradition, von der sie sich befreit glaubt, entledigt zu haben. Es ist sogar durchaus möglich, dass sich im Thema der Entzauberung letztendlich eine etwas beschämte Sehnsucht oder ein Missbehagen niederschlagen, die jener Gegenwart eigen sind, die sich einer ständigen Innovation widmet, weil in ihren Augen die Vergangenheit schlicht und einfach vergangen ist.

Das Gemälde von Aertsen steht genau in einer Epoche zwischen zwei Darstellungsformen, die in ihm zusammen kommen und gleichzeitig den Übergang der einen in die andere bezeugen. Die zentrale Lammkeule, die symbolische „Figur“ des Osterlammes schlechthin, kann noch so gut das Licht einfangen und die Mitte des Bildes ausfüllen, sie ist, wie wir gesehen haben, „en porte-à-faux“, mithin in einer prekären Lage; die Typologie kippt sozusagen, während der allegorische Modus besser gestützt zu sein scheint. Unter dieser Lammkeule, links und rechts unten im Bild, entfaltet sich eine Allegorie des Hostienschreins (Tabernakels) und des Altars: Wasserkanne, Krug und Brot. Auf der Butter ist ein Kreuz eingeritzt und in die Mitte des Kreuzes ist eine Nelke gesteckt: zwei Symbole, die ab dieser Zeit oft in der Malerei verwendet werden, um die Zärtlichkeit der Liebe im Allgemeinen und auch der christliche Liebe anzudeuten (Grosjean 1974, 121-143). Der Lederbeutel kann an den Verrat des Judas erinnern und sogar der Zettel, der an das profane Tabernakel geheftet ist, kann den verächtlichen Kreuzestitel andeuten. Die Komposition des Bildes verdient es auch, dass man beachtet, mit welcher Kunst der Maler die Flächen nach einer doppelt dynamischen Achse verteilt und die zwei Diagonalen des Rechtecks im Gemälde ausnutzt. Oben links ist die Szene von einem historischen Realismus bestimmt; unten rechts von einem zeitgenössischen Realismus des Gemäldes. Eine weitere Diagonale führt von der Lichtquelle zum Blumenstrauß, über die Lammkeule – die traditionelle Typologie –, um letztlich zum Butterstück und zur Nelke zu gelangen – die Allegorie, die gerade in die ästhetische Kultur

des 16. Jahrhunderts eingeführt wird, und die sich außerdem in der Gestalt einer bloß malerischen Resolution der heiklen Lage des ganzen Bildes erweist. Die Butter symbolisiert nämlich üblicherweise nicht nur die Zärtlichkeit des Erlösers, sondern den Reichtum oder gar den profanen Luxus und die Nelke, traditioneller Ausdruck der edlen Liebe, symbolisiert auch die Passion (Huber 1991, 51)¹². Genau unter die explizite und „realistische“ Szene des Evangeliums gestellt, deutet die Butter mit dem Kreuz und der Nelke auf eine Aufhebung des Gegensatzes zwischen *vita activa* und *vita contemplativa*. Die moderne Resolution eines irdischen Lebens, das nicht mit der heiligen Tradition brechen, sondern diese bewahren würde und sich dabei im Reich der Schöpfung einer Zukunft weihen, die von der Sehnsucht nach dem Garten Eden geleitet ist. Gerade weil das Formenspiel selbst Bedeutungen erzeugt, weil seine Gestaltung und Zusammensetzung selbst bedeutsam ist, kann der Maler die interpretatorischen Paradigmen gegen einander spielen lassen, indem er sie neben einander stellt. Darüber hinaus behandelt er das typologische Thema mit einer besonderen Ironie, indem er die chromatische Behandlung, das Licht und den Raum nutzt, um die Würde der Dimension der *vita activa* zu steigern, obwohl das hier behandelte Thema eher auf die *vita contemplativa* verweisen würde. Realismus, Typologie und Allegorie sind hiermit jeweils in ihrem Anspruch neutralisiert zugunsten einer säkularisierten Kontemplation, oder besser einer ästhetischen, die zunächst ihre dynamische Kraft und die ihrer Ironie zur Geltung bringt. Aertsen lässt hier eine Antizipation des ästhetischen Paradigmas sichtbar werden, indem er die Modelle, die er schematisiert, Rücken an Rücken stellt: einerseits die Typologie, die für die Entwicklung der Form kämpft (die Serie der Typen und Antitypen) im Namen einer Ewigkeit des Inhalts (die Identität des göttlichen Versprechens, die Versicherung der Offenbarung und des Heils) und andererseits die Allegorie, die die Auflösung der Form realisiert (die Historizität der Figuren spielt für sie in der Tat keine Rolle) zugunsten einer Universalisierung des Inhalts (jede Kultur wird sich in einer Botschaft ohne Historizität wiedererkennen können). Der Konflikt zwischen den zwei Deutungsarten wird bei Petrarca und Dante besonders leibhaftig: der erste schreibt auf Latein, hebt aber einen universalistischen Horizont der Dichtung hervor; der zweite, schreibt auf Florentinisch, versucht aber die typologische Perspektive zu vollenden. Beide antizipieren jeweils den Ausweg aus dem Konflikt, der in die kurze Zeit der Konkurrenzen auf kulturpolitischer Ebene zwischen den nationalen Sprachen münden wird.

¹² Th. Huber bestätigt die Wichtigkeit des Butterstücks und der Nelke als Vermittler zwischen zwei Sphären, der religiösen und der profanen. Er unterstreicht, dass Aertsens *inventio* darin besteht, eine Spannung zwischen den beiden Sphären aufzubauen.

Unter dem Einfluss der „franziskanischen“ Bewegungen des 12. und 13. Jahrhunderts kreuzen sich die zwei stilistischen Perspektiven des Mittelalters. Der Allegorismus, der bis dahin dem profanen Stil vorbehalten war und die Philologie pflegte, ist nun von dem apokalyptischen und mystischen Fieber eingenommen und wird sich erst in der großen thomistischen Synthese beruhigen; der kirchliche Stil seinerseits erfährt eine Art „Demokratisierung“, die dem trivialen und alltäglichen Aspekt der kleinen Welt der Evangelien und im Allgemeinen der Schrift wieder aufleben lässt. Vor dem Hintergrund des *Stile nuovo*, aus der Provence übernommen, war es nur ein kleiner Schritt, um aus der Allegorie einen Stil zu machen, dessen Stoff nicht bloß die großen exemplarischen Figuren rhetorisch darstellte, das heißt vom Gesichtspunkt des kultivierten Lesers und Empfängers des klassischen Stils¹³, sondern eine Beziehung zur ganzen alten, biblischen, griechischen und römischen Welt herstellte, deren Protagonisten zugleich aus „franziskanischer“ als aus thomistischer Sicht beschrieben wurden, im gleichermaßen bescheidenen und triumphierenden Licht, konkret narrativ und sehr gelehrt, wie sie der großen und letzten, katholischen und römischen Synthesis des Mittelalters eigen ist¹⁴.

Doch das Problem des Malers ist ein anderes. Wenn er in der Kontroverse zwischen dem Alten und dem Neuen, zwischen der Typologie und der Allegorie Partei ergreift und dabei eine mögliche Befreiung des Symbols von allen ihm anhängenden Allegorien antizipiert, geschieht es zugunsten seiner Kunst und allein durch die Mittel der Malerei, die er einsetzt, um zu zeigen, wie die Malerei selbst die Fähigkeit hat, ihre eigene Geschichtlichkeit erscheinen zu lassen. Im Gegensatz zu einer eilfertig romantischen Ansicht sind die Künstler nicht einer Inspiration ausgeliefert, die jeden von ihnen zu einer „treibenden Kraft“ machen würde, sie sind vielmehr von ihrer Kunst und ihrer Geschichte unterwiesen und ihre Werke beantworten ästhetische Probleme, aber auch Fragen jeglicher Art, sobald solche Probleme auf die Entwicklung ihrer ästhetischen Referenz treffen und diese sind nie gegeben, sondern immer eine Aufgabe, auch wenn es darum geht, was eine Tradition unumgänglich vererbt.

¹³ Siehe z. B. die Studien, die Auerbach in seinem zweiten Kapitel der *Mimesis* den Texten des Tacitus und Petronius widmet, um die Grenzen des antiken Realismus im Verhältnis zu dem der fast zeitgleichen evangelischen Texten zu zeigen, „mitten aus den werdenden Dingen heraus und unmittelbar für jedermann geschrieben; es gibt hier weder rational ordnende Überschau noch Kunstabsicht. [...] Tacitus und Petronius wollen uns, der eine geschichtliche Vorträge, der andere eine bestimmte Gesellschaftssicht sinnlich anschaulich machen, und zwar in den Grenzen einer bestimmten ästhetischen Tradition; der Verfasser des Markusevangeliums hat weder diese Absicht, noch kennt er eine solche Tradition, und gleichsam ohne sein Zutun, rein aus der inneren Bewegung des von ihm Berichteten, wird dies Berichtete zur Anschauung.“ (Auerbach 1964, 50-51).

¹⁴ Auerbach ist also nicht *ex abrupto* dazu gekommen, Dante ausführlicher zu bearbeiten, auch hat er sich auf Grund seiner eigenen Lage eines Juden im Exil nicht besonders für die christliche Neuinterpretation des Alten Testaments im Mittelalter interessiert.

Aertsen eröffnet also die Möglichkeit, über den Gegensatz zwischen Typologie und Allegorie in der Malerei hinauszugehen, nicht durch eine synthetische Dialektik hegelianischer Art zwischen *vita activa* und *vita contemplativa*, sondern durch eine neue Modalität der Kontemplation: diese ist streng genommen ästhetisch, eine Kontemplation des Kunstwerkes selbst, das von der bis dahin herrschenden und im wesentlichen theologischen und religiösen Auffassung befreit werden möchte. Die Kontemplation, die das Gemälde erlaubt, wird nicht vor ein modernistisches Gericht, das für das aktive Leben kämpft, zitiert, sondern vor das Urteil des Künstlers, der seine eigene Art, das Sehen zu behandeln, einfordert.

Die heikle Lage, das der „Lammkeule“, die im Raum zu hängen scheint und gleichzeitig zu stürzen droht, zeigt uns – Postkantianern – eine besondere Art, das Mysterium der Eucharistie auf einem anderen Niveau zu betrachten, wo das Symbol der Eucharistie die Offenbarung der symbolischen Funktion selbst ist: die Gemeinschaft der Gläubigen ahmt den Leib Christi am Kreuz nach, sieht sozusagen die Wiedervereinigung der Menschheit, die nur noch eine einzige ist, voraus, in der Gestalt des glorreichen Leibes nach der Erlösung. Doch die Messe ist eben nur ein Entwurf dieser Auferstehung, dieser *metabasis eis allo genos*. Außerdem ist die Gegenwart des Leibes im Mysterium nicht sichtbar (die Gläubigen senken den Kopf nicht nur aus Respekt, sondern auch weil sie das Sehen aufgeben müssen, das allzu sehr zu assoziativen Vorstellungen verleitet). Die Präsenz ist nicht sichtbar präsent, es handelt sich hier nicht um den sinnlichen Ausgangspunkt einer Intuition, die in einer Wahrnehmung gründet. Was uns also zu verstehen gegeben ist, ist ein in seinen Verzweigungen sehr komplexes Spiel zwischen Gegenwart und Abwesenheit: jedes wird *via negativa* zum Zeugen des anderen. Was durch die Wahrnehmung für die Einbildungskraft synthetisiert wird, ist die Distanz und das Verhältnis zwischen dem, was tatsächlich zusammengesetzt ist und dem zukünftigen Sinn dieser Zusammensetzung; gleichzeitig bildet sich eine ganz andere Beziehung zwischen den sinnlichen Vernetzungen der Empfindung und der Wahrnehmung, eine Beziehung zu einer nicht sinnlichen Gegenwart, eine Beziehung, die auf einer gleichermaßen abstrakten Ähnlichkeit oder Analogie basiert: die Erwartung, das Bewusstsein dafür, dass die Erfüllung des Sinns des Mysteriums versetzt ist, dass diese Distanz die Rechtfertigung selbst einer bestimmten Geschichte ist, nicht ganz die Theodizee, sondern die Geschichte der Gemeinschaft auf der Suche nach ihrer Vereinigung. Die Vereinigung ist nicht darstellbar und gerade deswegen ist sie jedoch symbolisiert. Das „porte-à-faux“, die Prekarität des Bildes des Lammes verweist nicht nur auf den Fall der Menschheit, auf die Passion Christi, sondern auch auf die Unmöglichkeit, einer sinnlichen Gegenwart in der Feier des

Mysteriums, die die ganze Funktionalität des Symbols einzusetzen versucht: nur eine Ähnlichkeit sein, eine Analogie. Der Inhalt der visuellen Vorstellung ist unwichtig: Lamm oder Keule, Metapher oder Metonymie sind nur Tropen, die indirekt auf den symbolischen Inhalt verweisen, denn worauf es ankommt, ist nicht diese oder jene sinnliche Ausfüllung *hinc et nunc*, sondern die Erhaltung des zeitlichen, historischen Charakters des Symbols: die Behauptung seiner wesentlichen Unangemessenheit, sein „porte-à-faux“, seine prekäre Unstimmigkeit, die kein Fehler ist – was auf konzeptuellem Niveau der Fall wäre –, sondern seine Notwendigkeit begründet. Deshalb ist es berechtigt, dass Aertsen eine besondere Kontemplation für seine Kunst beansprucht, denn er ahnt vage, dass nichts wirklich ein Symbol ersetzen kann als ein anderes Symbol, es sei denn die Art, den Symbolreferenten so zu behandeln, dass er unter den Zwang einer Regel fällt und folglich unter den eines Begriffes, was eben nicht der Fall von all dem, was gerade die *vita activa* meint, sein kann. So weist das „porte-à-faux“, die heikle Lage des Symbols auf die Grenze des Gebietes der begrifflichen Kompetenzen im eigentlichen Sinn, die sich auf die Kontemplation der Natur beschränken. Nun kann die Frage nach der Tätigkeit der Einbildungskraft nicht stattfinden, ohne diese Fähigkeit selbst einzusetzen, die sie ermöglicht, nämlich die Einbildungskraft selbst. Anders gesagt, hat die Reflexivität selbst ihre Grenzen: die ästhetische Besonderheit zu beanspruchen, heißt also nicht, eine defensive Haltung dem Fortschritt der Wissenschaft oder des begrifflichen Wissens gegenüber anzunehmen, sondern, ganz im Gegenteil, die einzig mögliche Haltung, die zwei fundamentale Aspekte eines jeden Kunstwerkes unterstreicht: seine Einzigartigkeit oder Singularität – ein Symbol kann nur in einem anderen Symbol seine Entsprechung finden – und sein historisch endlicher Charakter. Das Kunstwerk erinnert hiermit die Philosophie daran, dass sie das Wesentliche ihrer Bedingungen mit ihr teilt, nämlich auch dieses bestimmte Werk zu sein, zu diesem bestimmten Zeitpunkt geschrieben, von diesem Autor. Das Wesentliche, aber nicht die ganze Bedingung, denn der Anspruch der Philosophie bleibt unumgänglich, wie bei der Wissenschaft, von einem Streben nach der Ganzheit bewegt zu sein, also von einer permanenten Unabgeschlossenheit magnetisch angesogen zu sein. Doch es ist wohl das Kunstwerk, das diese Unabgeschlossenheit der unbestimmten Kontemplation gewissermaßen denunziert, indem es andauernd dank des *vitae activae* der künstlerischen Technik jetzt etwas gibt, das die *vitam contemplativam* ernähren soll. Aertsen versteht sehr wohl die Grenzen der religiösen Auffassung, die sich zwar vom Mythos befreit hat, aber nichts desto weniger konfrontiert wird mit dem Problem der „Existenz“, das seine Darstellungsweisen nicht zu befestigen vermögen (Cassirer 2001, 311). Der Übergang zum ästhetischen Bewusstsein, wie er es in seinem Gemälde zu erkennen gibt,

besteht darin, die Frage der Kontemplation von ihren biblischen Anhängen zu lösen, um sie in die Perspektive einer Formalisierung der malerischen Kunst zu stellen. So behauptet er folgendes, indem er Vicos *verum factum* antizipiert: „Der Mensch versteht nur insoweit, als er schöpferisch ist.“ (Cassirer 2007, 365).

Marc de Launay

(CNRS-École normale supérieure, Paris)

Bibliographie

Auerbach, Erich, 1949, *Introduction aux études de philologie romane*, Francfort/Main, Klostermann.

Auerbach, E., 1964, *Mimesis* (1946), Berlin und München, Francke Verlag (dritte Auflage).

Baudelaire, Ch., 1976, « Religion, histoire, fantaisie », in *Œuvres complètes*, (éd. Claude Pichois), t. II, Paris, Gallimard.

Cassirer, E., 1923, „Der Begriff der symbolischen Form im Aufbau der Geisteswissenschaften“, in *Vorträgen der Bibliothek Warburg*, Bd., I, Leipzig, Teubner.

Cassirer, E., 1975, Paris, Ed. de Minuit (übersetzt von N. Massa).

Cassirer, E., 1985, *Symbol, Technik, Sprache*, Hamburg, F. Meiner.

Cassirer, E., 1996, *Versuch über den Menschen, Einführung in eine Philosophie der Kultur*, Hamburg, Meiner (aus dem Englischen übersetzt von Reinhard Kaiser).

Cassirer, E., 2001, *Philosophie der symbolischen Formen*, erster Teil, „die Sprache“, *Gesammelte Werke*, Hamburger Ausgabe Bd. 11, Meiner Verlag.

Cassirer, E., 2003, „Eidos und Eidolon“, *Gesammelte Werke*, Hamburger Ausgabe, Bd. 16, Meiner Verlag.

Cassirer, E., 2007, „Zur Logik der Kulturwissenschaften. Fünf Studien“ (1942), in: *Aufsätze und kleinere Schriften, Gesammelte Werke*, Hamburger Ausgabe, Meiner Verlag, Band 24.

Cohen, H., 1982, *Ästhetik des reinen Gefühls*, *Werke*, Bd. 8, Hildesheim, Olms.

Grosjean, A., 1974, „Towards an Interpretation of Pieter Aertsen's Profane Iconography“, in *Kunsthistorik Tidskrift*, Nr. 43.

Huber, Th., 1991, *Die Ordnung der Symbole*, München, Tuduv Verlag.

Merleau-Ponty, M., 1986, *Das Sichtbare und das Unsichtbare*, hrg. von Claude Lefort, aus dem Französischen von Regula Giuliani und Bernhard Waldenfels, München, Fink.

Prater, A., 1980, „Christus und die Vorratskammer. Ein emblematisches Bild Pieter Aetsens in Wien“, in *Festschrift für Wilhelm Messerer zum 60. Geburtstag*, Köln.

Zusammenfassung

Das Gemälde, das ich zur Analyse ausgesucht habe, um die Geschichtlichkeit der Formen hervorzuheben, gibt zunächst eine Darstellung einer Auseinandersetzung zwischen drei Rezeptions- oder Interpretationsarten einer Episode aus dem Evangelium im Rahmen eines theologischen Paradigmas.

Dann zeigt es eine wirklich malerische Auflösung dieser Auseinandersetzung – gleichzeitig zeigt es, welches die Fähigkeit des Künstler ist, sich in einem anderen Feld zu verorten, als in dem eigentlich theologischen, wo die Auseinandersetzung stattfindet, die außerdem das allmähliche Verblässen dieses Paradigmas bezeugt.

Schließlich gibt das Bild eine Vorausschau auf die künftige Geschichte eines anderen Paradigmas, an der es auch mitwirkt, nämlich einem ästhetischen, da der ganze dynamische Bau des Gemäldes um die Interpretation dessen kreist, was „Kontemplation“ ist.

Schlüsselwörter: Kunst, symbolische Form, Dialektik, Kontemplation.