

Das Mysterium des Anfangs.

Eine Verkündigung von Fra Angelico

»(...) die Lektüre macht nichts, fügt nichts hinzu; sie läßt sein, was ist; sie ist Freiheit, keine Freiheit, die das Sein gibt oder erfaßt, sondern Freiheit, die aufnimmt, nachgibt, ja sagt, nur ja sagen kann, und in dem durch dieses Ja geöffneten Raum die erschütternde Entscheidung des Werkes erkennbar werden läßt, die Bejahung, die es ist – und sonst nichts.«¹

Nahe der Schrift und des Bildes

... und wenn ein Bild sprechen, klagen kann? – Ein Bild spricht nicht, es hat keinen Mund, keine Stimme. Es gibt zu sehen und die große, al fresco gemalte Verkündigung² des Dominikanermönchs Fra Angelico zeigt, daß sie anderes gesehen haben wird (siehe Abb. 3 auf S. 249). Eingefaßt in eine nach unten hin gestufte Rahmung präsentiert sich ein kunstvolles Spiel von Räumen, Farben und Figuren. Das Bild schenkt zunächst einen vertrauten Anblick des Paares Gabriel und Maria. Irritierend jedoch wirkt Marias Blick, der sich halb auf den Engel zu richten und halb über ihn hinauszugehen scheint. Wohin geht er? Von wo kommt er? Fragen, die sich gleichermaßen auf den Engelsboten, der das Ave überbringt, beziehen lassen. Das Fresko thematisiert Fragen nach der Ankunft des Wortes, des Gebetes und des Gesangs. Es entwirft die Frage nach der Stimme im Bild, die sich entpuppt als eine nach dem gesprochenen, zu sprechenden und zu hörenden Wort und deren Tonarten. Was ist es, das aus dem Bild spricht?

Eine Aufmerksamkeit für die Darstellungsweise gerade dieser Verkündigung Fra Angelicos gründet sich auf einer Verschränkung kategorial verschiedener Ausdrucksformen von Bild, Schrift und Stimme.

1. Blanchot, *Das Unzerstörbare*, 13.
2. Sie ist ein Teil des Freskenzyklus, den Fra Angelico mit seinen Gehilfen in den Jahren 1438-1450 gemalt hat und befindet sich im Nordkorridor des Klosters San Marco in Florenz.

Sie drehen sich um das Rätsel der unbefleckten Empfängnis. Diese ist Bedingung und nach dem heiligen Thomas von Aquin *Stoffursache*¹ des Mysteriums der Inkarnation, in der Gottes Wort Fleisch wird. Wie soll das gehen? Das ist die zweite Frage, die der Überlieferung nach Maria an Gabriel richtet; sie ist es auch, die hier Blicke und Lektüren auf die Darstellung Fra Angelicos und in einem weiteren Schritt des Lukasberichts motiviert.

Ave heißt übersetzt ›sei begrüßt‹ und ›leb‹ wohl. Ave, ein Gruß, der mit nur drei Buchstaben die dem Mysterium der Inkarnation innewohnende paradoxe Struktur einer Gleichzeitigkeit von Anfang und Ende wiederholt. Es ist auch ein Gruß, der in nuce den medialen Zug von Schrift in dem Grade ausstellt, wie sich Schrift allererst über eine Ersetzungs- und Verschiebungsstruktur schreibt. Darin offenbart sie eine ihr innewohnende Prozessualität von Signifikanten: Ave-Salve. Ave-Eva. Ave-Vae². Ave-JWHW. Über Klang, Reim, Spiegelung und Umstellung von buchstäblichen Positionen wahrt die heilige und vergehende Schrift ihren Prozessionscharakter: Heraufkunft von Klage und Anruf. Denn während der Prozession, die des unvorstellbaren und irreduziblen Übergangs gedenkt, der wiederum gerade wegen seiner Undenkbarkeit ein Begehren nach Darstellung hervorruft, wird ein Wunsch, das Verlorene anzurufen, vernehmbar. Das bezieht sich auf das Mysterium der unbefleckten Empfängnis ebenso wie auf das Mysterium des Todes und das der Auferstehung.

Wie also artikuliert sich unter szenischen und pikturalen Gesichtspunkten das Paradox, etwas darzustellen, was nicht darstellbar ist, auf dem Feld der Farben, Linien und Architekturen? – Am Ende heißt es noch einmal anzufangen, die Frage nach dem Gesang umzukehren, sich der Stummheit des Bildes, seinem Schwinden und Erscheinen zu widmen.

Ein Wort wird Fleisch. Noch einmal: Wie soll das gehen? – Nicht irgendein Wort wird Fleisch. Es ist das Wort Gottes, das mit der Fleischwerdung in der Gestalt Jesu ein entscheidendes Ereignis in der christlich-abendländischen Geschichte markiert. Denn mit dem Geheimnis der Inkarnation wird die Lebens- und Leidensgeschichte Jesu initiiert. Dieser Abschnitt einer Heilsgeschichte ist dem weiten Feld der Exegese zufolge an eine Figur der Wiedergutmachung³ in bezug auf

1. Vgl. grundsätzlich Georges Didi-Huberman: *Fra Angelico. Unähnlichkeit und Figuration*, übersetzt von Andreas Knop, München 1995, hier 43.
2. Ebd., 122. »Und schließlich bezeichnet das *ave* die Reinheit Marias, sofern es den Gegensatz zum apokalyptischen *vae, vae, vae* bildet, mit dem alle Arten der Sünde verflucht werden, die ›die Könige und Kaufleute auf Erden‹ begangen haben.«
3. Vgl. Jacobus de Voragine: *Legenda Aurea*, übersetzt von Richard Benz, Gerlingen 1997, 249; Didi-Huberman, *Fra Angelico*, 122f.

den Sündenfall¹ der Genesis gebunden. Das Rätsel der unbefleckten Empfängnis legt sich auf die Wunden und Sünden der Menschen. Es zieht zwei weitere Mysterien nach sich: das des Todes und das der Auferstehung. Die Verkündigung ist also ein Punkt einer großen Kette von Ereignissen, die eine theologische und metaphysische Horizontlinie zeichnen. Ein Aspekt daraus, nämlich die Frage nach dem Gruß, motiviert die folgenden Überlegungen. Ave – Salve, das sind Grußworte, die jeweils und zugleich die Formel einer Ankunft und eines Abschieds transportieren. Was bedeutet es dann, Ave zu sagen? Und was heißt es – in einer doppelten Bewegung gefragt – diesen Gruß zu vernehmen und die Verkündigung Fra Angelicos zu betrachten?

Zunächst: Eine erste Begegnung mit dem 237 cm x 297 cm großen Verkündigungsfresko Fra Angelicos sorgt vielleicht für Freude, gewiß aber für eine Irritation. Als mimte es den plötzlichen Eintritt Gabriels in die Kammer Marias, ist es scheinbar unvermittelt da. Selbst wenn man weiß, daß die Verkündigung die Außenwand des Dormitoriums im Innenraum des Klosters von San Marco bekleidet, selbst wenn man glaubt zu wissen, daß sie da ja ist, bewirkt es immer wieder ein laut oder leise gesprochenes – Ja. Vielleicht ein Staunen, vielleicht anderes. Wie nun kommt das?

Der florentinische Architekt Michelozzo hat im Jahr 1437 die Dormitorien (Schlafgemächer) des Dominikanerklosters umgebaut. Ein Jahr später begann Fra Angelico mit seinen Gehilfen, u. a. Benozzo Gozzoli, den berühmten Freskenzyklus mit insgesamt 48 Darstellungen zu entwerfen, al fresco zu malen. Dabei hat er, wie schon vielfach bemerkt wurde, in dieser Verkündigung die Säulen mit den klassischen ionischen Kapitellen, die neben vielen Fresken den Kreuzgang des heiligen Antonius gestalten, zitiert. Er transformiert ein architektonisches Konstrukt ins Bild und folgt mit der Arkadenstruktur einem vertrauten Portikuschema vieler Verkündigungen des Quattrocento. Auf den von Michelozzo gebauten Kreuzgang trifft man, wenn man das Kloster zur Linken der Kirche San Marco betritt. Eine alte große Zeder und eine weiße Calla wachsen dort im Innenhof. Der *Legenda Aurea* nach ist die Zeder ein Attribut Marias.² Ein *effigies*³, ein Schattenbild der Jung-

1. 1 Mose 1-3.
2. »Darum so gleicht man sie dem Cederbaum, von dessen Duft alle Schlangen sterben: also wurden von ihrer Heiligkeit die Schlangen im Fleische der Menschen getötet.« der Voragine, *Legenda Aurea*, 191f.
3. Lat.: *effigies*: 1. Bild, Bildnis, Bildwerk; 2. Gestalt; 3. Schatten, Traumbild, Erscheinung; 4. Ebenbild; Ideal. *effingo*: hinstreichen *über*, streicheln; 2. weg-, abwischen; 3. heraus-, nachbilden; 4. nachahmen, ausdrücken, darstellen, veranschaulichen. *fin-go*: 1. streicheln; 2. a) bilden, formen, gestalten; b) (*künstlerisch*) schaffen, darstellen (...); 3. a) sich denken, vorstellen (...); ersinnen, erdichten; vorgeben.

frau taucht auf. Denn die Zeder, so kann man sagen, kündigt im Charakter einer unähnlichen Erscheinung die Ankunft des Bildes der Jungfrau an.

Begibt man sich nun vom Kreuzgang in den Sala del Lavabo (Waschungssaal), führt eine Treppe ins Obergeschoß zu den Dormitorien. Man steigt die erste Treppe hinauf und ist links und rechts von den für den Klosterkomplex typischen weißtönigen Wänden umgeben. Man blickt auf ein Fenster und biegt um die Ecke, und da auf einmal ist die Verkündigung. Noch bevor man sieht, die Augen aufschlägt, blickt sie von Ferne. Denn es ist eine zweite Treppe mit 12 Stufen, die Bild und Betrachter trennt. Die Eckkonstruktion setzt eine Vorzeitigkeit des Bildes in Szene setzt. Man geht nicht geradewegs auf die Verkündigung zu, man wird in eine äußere (über die zwei Treppen) Winkelkonstruktion einbezogen. Die so schlichte Szene der Begegnung Gabriels mit Maria ist in eine architektonische Verschränkung von Vorder- und Hintergrund und eine mehrfache Rahmenkonstruktion gebettet, welche die Grenzen zwischen dem Bild und einem Außen des Bildes überschreiten. So schließt die äußere, gemalte graugrüne Rahmenleiste zur Linken und nach oben hin das Mauerwerk des Dormitoriums ab. Nach unten hin beginnt mit der Rahmung des Innenhofs im Bild ein Aufschub der Rahmung. Eine dreimalige Sockelkonstruktion ist hier wirksam. Sie stellt sich aus einem durch horizontale Linien markierten Wechsel von Abschnitten her. Einen ersten Rand bildet der Streifen mit der oberen Inschrift. Es folgen die zweite Inschrift, ein grüner Farbstreifen, ein weißgetönter Farbstreifen, endlich die graugrüne Rahmenleiste, die wiederum von einer weißgetönten Farbfläche umgeben ist. Die Wiederholung und Verschiebung der Rahmung bewirkt einen Treppenrhythmus im Bild und spielt die »reale« Treppe an. So sind eine Bewegung auf das Bild zu und eine Bewegung, die aus dem Bild herausführt, in Szene gesetzt. Damit erscheint die Frage nach der Grenze des Bildes zum einen über die architektonischen Konstruktionen. Zum anderen stellt der graugrüne Rahmen, indem er innerhalb und außerhalb des Bildes von einem weißgetönten Farbton umgeben ist, die Funktion der Schwelle aus. Der erdige Farbton, der aus einem Gemisch von hellem Lehm und Wasser besteht, erinnert in der Materialität der Farbe an die Schöpfungsgeschichte, in der Gott Adam aus Erde schuf. Im Zuge seiner Analyse der »marmor finti« schreibt Didi-Huberman:

»Wagen wir also die Hypothese, daß ein Bild, das vom Moment der Inkarnation – vom Moment einer *sich bildenden Form* – handelt und zugleich die Erschaffung des ersten Menschenleibs aus dem Lehm kommemoriert, aus einer mit Wasser vermischten roten Erde, imstande ist, einen Teil seines Feldes für das zu reservieren, was man eine *inchoative Farbe* nennen könnte: eine Farbe nicht der figurierten Figur, sondern der virtuellen künftigen Figur; eine Farbe der prophezeiten oder *versprochenen Form*. Die Darstellung von Marmorböden aber wird einer solchen Virtualität offenbar besonders gerecht, um so

mehr, als sie sehr starke Analogien zu den zahlreichen mittelalterlichen Darstellungen des Lehms aufweist, wie man sie in Genesisillustrationen findet: auch dieser Lehm besitzt eine flüssige retikuläre Maserung und besteht im Grunde aus einem Gemisch von Farben. (...) In beiden Fällen, halten wir das fest, weist uns eine *Verflüssigung des Anblicks* darauf hin, daß wir es mit einem Ursprungsort zu tun haben.«¹

Die schlichte weißgetönte Farbe, die das Mauerwerk bedeckt und in die Verkündigung eingeht, hat das Vermögen, ein Werden der Form zugleich zu erinnern und zu versprechen: und dies um so mehr, als die Farbe aus Lehm hergestellt wird und am Ende wieder mit der al fresco-Technik mit einem Steingebilde, hier den Mauern im Kloster von San Marco, hautnah in Berührung kommt. Schließlich sei an dieser Stelle noch erwähnt, daß das Verkündigungsfresko in unmittelbarer Nähe zur ehemaligen Zelle des heiligen Antonius, Prior des Klosters zu Zeiten Fra Angelicos, liegt und daß das Dormitorium mit den 43 Dominikanerzellen über dem Kreuzgang des heiligen Antonius liegt. Die Fenster in den Schlaf- und Gebetsräumen geben somit einen Ausblick auf den cortile, den Hof. Die Rundbögen des Portikus im Fresko korrespondieren wiederum mit den Rundbögen der Türöffnungen zu den Zellen der Dominikanermönche. Es bahnt sich eine Struktur von Kreuzungen an. Eine Kunst der Überschneidung wird wahrnehmbar, welche die für das Sehen konstitutive Teilung von Innen und Außen, Anfang und Ende ins Spiel bringt.

Eine erste Annäherung an die große Verkündigung Fra Angelicos zeigt eine Einbindung des Betrachters. Man empfängt, bevor man sieht, genauer noch: man wird empfangen haben, ehe man sich versieht. Das Bild trifft ein, es schockiert, vielleicht grüßt es. Auf diese Weise geschieht eine Art Umkehr und Konversion einer Konvention. Nicht der Betrachter, das Subjekt geht auf das Bildobjekt zu. Es sind Ort und Sujet des Bildes, innen wie außen, die den Blick und den Gruß von einem anderen Feld aus, hier dem Ausschnitt der steinernen Wand, senden. Die Position des Betrachters ist gestört. Vielleicht ist es dieses affektive Moment der Irritation, das immer wieder die Ferne des Bildes mit einem Staunen zu binden sucht.

Die folgenden Überlegungen zur Verkündigung Fra Angelicos und zum Mysterium des Übergangs vom göttlichen Wort zur fleischgewordenen Gestalt Christi nehmen diesen ersten Blick des Bildes auf. Sie beginnen dort, wo ein erstes, flüchtiges Schwinden einsetzt, dort wo der Posten des Subjekts blitzartig getroffen ist, die Sinne im Staunen schwinden, der Sinn fehlt. Damit ist die Kategorie des Betrachters für einen Moment ausgelassen, fort, das Bild für sich.

Eine seltsame Ferne und Unnahbarkeit stellen sich ein. Zart, be-

1. Didi-Huberman, *Fra Angelico*, 82.

scheiden und grazil wirkt das Bild. Das kann man an der Linienführung, der Farbgebung und dem dünnen Farbauftrag sehen. Was man nicht sehen kann, das das Bild in entscheidender Weise prägt, ist ein melancholischer Ton. Er ist Effekt eines komplexen Spiels von Entzugsbestrebungen, die sich auf pikturaler, architektonischer und literaler¹ Ebene ereignen. Wie also das Bild schauen? Pseudo-Dionysius Areopagita schreibt, daß man »die Figuren entkleiden muß, [um sie] nackt und rein zu schauen.«² Und die Figur wiederum ist, wie Didi-Huberman aus den Quellen der Kirchenväter entwickelt, »die Weise, zwischen verschiedenen Dingen«, also über eine Arbeit der Unähnlichkeit, »bedeutsame Bezüge herzustellen«³. Mit dem Gesichtspunkt einer Komposition von unähnlichen Figuren, die jeweils eine spezifische Weise und Form artikulieren, wird das Bild zu einer Art Refugium von Unähnlichkeiten angesichts des Mysteriums. Es schwankt zwischen einer

»sinnlichen Gestalt [schéma] und ihrem Gegenteil, der idealen Gestalt oder der Idee [eidos]; ja zwischen der Gestalt und dem Gestaltlosen (...). So zeigt sie [die Figur] uns den ›Schatten der künftigen Dinge.«⁴

Das Bild – figura und schéma – Fra Angelicos beruht auf einem strukturellen Paradox. Denn ein künstlerisches Verfahren der Unähnlichkeit transportiert immer auch ein Verschiedenes, einen Zug von Differenz in die Malweise, während die Geschichte der Verkündigung an die Jungfrau Maria laut Exegese von einer Empfängnis erzählt, die rein, ohne Verlust, ohne Differenz, wundlos geschieht.

Jenem spannungsreichen Moment eines Unterschieds zwischen der vorgestellten Geschichte einer Wundlosigkeit und dem Bild, das diese Vorstellung treu in Szene setzt und durch eine Technik der Unähnlichkeit in der Malweise überschreitet, gilt die Aufmerksamkeit. Anders, das Thema der Wunde und eines Verlustes der Wunde umringt die Frage nach dem Ort des Mysteriums. Ein melancholischen Ton, der von dem Fresko ausgeht, verweist auf eine Kehrseite der Wunde: den Klang. Er erscheint auf dem Feld des Unähnlichen, da, wo das piktorale Zeichen diffundiert und porös wird.

Mit der Fragestellung nach dem Anziehungspunkt, dem Punkt der Figuralisierung des Bildes, kann man ein vielfach gelesene Bild von der »offenen Wunde« hinzuziehen. In *Trauer und Melancholie* schreibt Sigmund Freud:

1. In das Fresko sind Inschriften eingetragen, was in dem folgenden Abschnitt gelesen wird.
2. Zitiert nach ebd., 58.
3. Ebd., 62.
4. Ebd., 63.

»Der melancholische Komplex verhält sich wie eine offene Wunde, zieht von allen Seiten Besetzungsenergien an sich (...) und entleert das Ich bis zur völligen Verarmung.«¹

Dieser Satz steht an einem Wendepunkt innerhalb des Aufsatzes. Der Vergleich *wie eine offene Wunde* markiert den Einsatz einer Metapher in dem Moment, in dem die Ausführungen über die Bindungen des verlorenen Objekts an das Subjekt an eine Grenze der Erklärbarkeit² stoßen, und damit einen wunden Punkt von Wissen selbst ausstellen. Die Metapher der *offenen Wunde* wird mit in die Überlegungen hier einbezogen, weil es sich mit der Geschichte der Verkündigung auch um eine Geschichte von Wundlosigkeit und einer absoluten Hingabe an einen anderen dreht: Maria empfängt wundlos und folgt Gottes Wort, in dem Maße, wie sie sich verliert.

Wie nun geht Fra Angelico mit dem Thema der Wunde und ihrem Umschlag zur Wundlosigkeit malerisch um? Ein Attribut der Jungfrau ist der »fleckenhafte Spiegel« (*speculum sine macula*). Der Maler Fra Angelico aber ist an die Farbe gebunden; er kann die Jungfrau nicht anders als in einem kunstvollen Spiel von feinen Linien und Farbflecken bilden. Und der Farbfleck ist Didi-Huberman zufolge als Symptom lesbar:

»So mußten wir etwa, um die pikurale Poetik der Flecken und Spuren zu charakterisieren, denen unsere Analyse galt, aus der Semiotik von Pierce die Kategorie des *Index* übernehmen. Darunter hat man sich hier nicht den materiellen Rest eines Rätsels der Vergangenheit vorzustellen, dessen evidente oder unsichtbare Spur (...) sondern auch den Abdruck, den ein Schlag, eine Verletzung, irgendein *Kontakt* hinterläßt. *Index* besagt dann soviel wie *Symptom*, beispielsweise jenes, das das *Feuer des Mysteriums* – eine göttliche Erscheinung – im sichtbaren Körper einer irdischen Kreatur zurückläßt – zum Beispiel ein Stigma auf der Haut eines Seligen... Die bildliche Darstellbarkeit, die Figurierbarkeit der Inkarnation basiert so gesehen auf einem ständigen Schwanken zwischen der Ikonizität (...), welche die Ähnlichkeit und eine gewisse Distanz voraussetzt – und der Indexikalität, die ihrerseits die Unähnlichkeit und eine Art von Berührung voraussetzt.«³

Die Kunst des Malens als ein Akt der Demut besteht darin, genau diese Unmöglichkeit auszustellen: In den Übergängen von Fleck und Fleckenlosigkeit, von Fixierung des Bildes am Stein und einer *Verflüssigung des Anblicks*⁴ nähert man sich dem, was sich einer Sichtbarkeit

1. Sigmund Freud: *Trauer und Melancholie*, in: Studienausgabe Bd. III, Frankfurt am Main 1982, hier 206.
2. Ebd., kurz vorher schreibt Freud: »Die Melancholie stellt uns noch vor andere Fragen, deren Beantwortung uns zum Teil entgeht.«
3. Didi-Huberman, *Fra Angelico*, 14.
4. Ebd., 20.

entzieht, einem ›inneren‹ Bild, das man auch ›phantasma‹¹ nennen kann.

Das Fresko ist demnach gebunden an ein Paradox. Indem es etwas mit Farbe, Schrift und Konturen abbildet und bedeckt, entdeckt es zugleich ein der Darstellung Entzogenes. Es gibt da etwas, das das Bild zeigen läßt und eine mehrfache Bewegung eines Schwindens, das berührt. Es berührt den in die Ferne gehenden, entrückten und stummen Blick der Jungfrau. Nicht verwirrt, nicht erschrocken sitzt Maria exponiert und übergroß auf einem Schemel. Ihre leicht geneigte Haltung und ihre vor dem Bauch verschränkten Arme korrespondieren mit der Haltung des Engels. Die Farbe seines Kleides changiert zwischen einem St. Johannisweiß, terra rossa Farbe an den dunkelsten Stellen im Faltenwurf und verschiedenen Akzentuierungen beider Farben. Das Kleid ist mit Goldbordüren versehen. Die Farbe Gold taucht noch einmal in seinem Heiligenschein auf. Wie auch der Heiligenschein von Maria ist er teils geritzt und teils gemalt. Aus einem Farbgemisch von Schwarz und Gold scheint ein unruhiger und kaum wahrnehmbarer Schimmer² auf. Allein die kreisartigen Konturen der Heiligenscheine sind in klarem und tiefem Schwarz. Diese Kombination von Schwarz und Gold wiederholt sich in den jeweils in Gold und Schwarz geschriebenen Inschriften. Ein außergewöhnliches, rosafarbiges Stirnband Marias, das die Farben des Engelkleides aufnimmt, verbindet den Engel und Maria. Ist es eine Begegnung der Ankunft oder des Abschieds? Es bleibt eine Begegnung zu sehen, ein Moment einer Begegnung, die in dem vertrauten Verkündigungsschema – links Gabriel, rechts Maria – etwas Unvertrautes zeigt. Eine graue horizontale Linie schneidet das Bild. Zwei weitere schwarze Linien setzen jeweils in einem spitzen Winkel links und rechts der Horizontalen an. Nun kann man vermuten, daß diese Linien die Säulen stützenden Stege, welche die Kreuzgänge stabilisieren, realistisch aufnehmen. Bedenkt man aber, daß das Vermögen von Malerei gerade auch in der Distanz zur Illustration liegt, bedenkt man, daß Fra Angelico dem im Quattrocento aufkommenden Primat Albertis (*De pictura*) realitätsgetreu abzubilden, nicht folgte³, so rücken diese Linien auf eine andere Bedeutungsebene. Sie ziehen den Engel und die Jungfrau in Bann, und sie unterbrechen die Harmonie des Bildes. In den vollkommen anmutenden architektonischen Raum transportieren die Linien ei-

1. Ebd., 68.

2. Je nach Lichteinfall des am linken Ende des Nordkorridors befindlichen Fensters und je nach Blickwinkel bewirken die in der Farbe enthaltenen Mineralien ein Funkeln. Auf der Oberfläche der steinernen Wand berühren sich Blick und Farbe flüchtig. Nicht dauerhaft und nicht zu erfassen erinnert jenes unscheinbare Aufflackern genau an das, was man das Rätsel des Grußes nennen kann.

3. Ebd., 117.

nen architektonischen Aufriß, dessen Fluchtpunkt irgendwo hinter dem Bild, hinter der Wand, außerhalb des Bildes liegt. Ein atopischer Punkt, angespielt durch die fast sinnarmen Linien, die keine metaphorische, ikonologische Deutung nahe legen, wohl aber wirken. Sie verweisen, das Bild schneidend, auf ein Nicht-Bildhaftes. Die Linien teilen das Bild. An der linken Seite wiederholt die obere schwarze Linie die Grenzziehung, die den offenen Innenraum (Portikus), der die Kammer Marias einschließt, von einem Außenraum (Blumenwiese) trennt. Letzterer ist wiederum geteilt durch den hohen Zaun, der piktural auf den Topos von Maria ›hortus conclusus‹ anspielt und damit den Sündenfall, die Grenze zwischen dem verlorenen Paradies und der Erde in die Szene der Verkündigung holt. Es gibt Teilungen über Teilungen und Teilungen innerhalb der geteilten Räume.

Damit kommt der grau gemalten horizontalen Linie eine besondere Bedeutung zu: denn sie allein, indem sie zwischen einer Abbildung der ›realen‹ Stäbe und als Schnitt im Bild fungiert, zeigt und erinnert zunächst, daß es Linien gibt; Linien, die trennen und verbinden zwischen Räumen, innen und außen und sichtbaren und unsichtbaren Räumen; sie stellt aber vor allem, indem der Nimbus des Heiligen Geistes die Linie berührt, ihre Funktion der Schwelle aus. Angesichts der Jungfrau, angesichts des mysteriösen Übergangs vom Wort Gottes zur Fleisch gewordenen Gestalt des Gottessohnes, bedeutet diese Linie den Entzug einer Sichtbarkeit des Mysteriums, gerade indem sie den Heiligen Geist die Grenze berühren läßt: Anfang der Übertretung.

Es gibt noch eine andere Verlustbewegung. Sie ist in Form einer Negation und mit dem Gebot, nicht zu vergessen, nicht zu vergessen ein Ave zu sagen, ins Bild geschrieben. Die in schwarzer Farbe gemalte Inschrift, die das Fresko zu lesen gibt, lautet: *Virginis intacte cum veneris ante figuram preterundo cave ne sileatur Ave*. (Wenn du vor die Figur der unberührten Jungfrau kommst, achte beim Vorbeigehen darauf, daß du das Ave nicht stillschweigend übergehst.) Dieses *du* richtet sich zum einen an den Dominikanermönch und fordert ihn zu Andacht und Demut auf. Zum anderen ist es eine Inskription, die mit den emphatischen Stellen am Anfang *virginis intacte*, am Ende *Ave* und in der Mitte *ante figuram*¹ den Moment einer Begegnung vor und nach dem Bilde ausstellt. Damit spricht die Inschrift die Dramaturgie der Verkündigung selbst an. Am Ende steht ein Ave, das den Auftakt der Geschichte dieser Verkündigung bildet und mit ihm das Gebot erteilt, das Ave immer wieder von neuem zu wiederholen, der Geschichte dieses Grußes von Blick

1. Vgl. ebd., 153f.; Lat.: figura: 1. Bildung, Gestaltung, Beschaffenheit; Art; Gepräge der Stimme (...); 2.a) äußere Gestalt, Figur, Form; b) schöne Gestalt; Schönheit; 3.a) Gebilde, Bild; b) Redefigur; c) Anspielung; d) Urbild, Idee; 4. Schemen, Schatten; Symbol (spätmittelalterlich).

zu Blick zu gedenken. Was nun zeichnet diese Verkündigung weiter aus, was zieht sie an?

Es ist Marias Blick. Er geht woanders hin. Nicht richtet er sich auf den Engel, nicht auf die Säule. In dieser Irritation bemerkt man, daß ihr Blick auf etwas ruht, das außerhalb des Bildes liegt. Er richtet sich auf ein der Verkündigung schräg gegenüberliegendes Fresko (siehe Abb. 4 auf S. 250). Was aber fällt mit diesem Blick ein? Es ist eine *Jesus am Kreuz* Darstellung mit einem Märtyrer, dem heiligen Dominikus. Der hl. Dominikus wird durch Blick und Geste in flehender Haltung angesichts des Gekreuzigten dargestellt. Ein Ruf nach dem toten Christus wird malerisch inszeniert. Blut tropft verschiedenartig in die Leere des Bildraums. Aus den ans Kreuz genagelten Händen rinnt es an den Armen entlang und fällt jeweils rechts und links in einzelnen Tropfen herab. Nicht aber tropft es auf den Boden; die Blutstropfen verweilen nah an den Wunden und senken tiefroter Farbkleckse in die weißgetönte Wand. Das Blut aus der Brustwunde strömt in Richtung des Sterns auf der Stirn des hl. Dominikus'. Die Neigung der Blutlinien deutet eine Verbindung von Stigma zu Stigma an. Und auch das Blut, das aus der Wunde der Füße am Holz entlang auf den Erdhügel fließt, stellt eine Beziehung zum hl. Dominikus in der Wiederholung der sich auf den unteren Bildrand zubewegenden Linien her, welche die kniende Haltung des Mönchs variieren. Die Blut- und Farbtropfen, indem sie, in der Schwebe gelassen, nicht aufhören zu tropfen, vergegenwärtigen den Akt des Scheidens aus dem Leben. Das Bild, das von einer Vision des hl. Dominikus handelt, läßt Schmerz und Hingabe zusammentreffen: das Blut, Zeichen der lebens- und todbringenden Wunde, hält den Übergang von tot und lebendig fest. Es berührt die Schnittstelle zwischen dem Verlorenen und dem Verlangen nach seinem Erscheinen, welche Ursache des Anrufes ist.

Und genau dieses Bild fällt durch den scheinbar abwesenden Blick Marias in die Geschichte der Verkündigung ein. So gesehen ist die rätselhafte Geschichte der unbefleckten Empfängnis nach dem Bilde, das heißt nach der Inszenierung Fra Angelicos, nicht blutlos, nicht schmerzlos: Zeigt sich mit dem Verkündigungsfresko eine Enthaltensameit, so präsentiert sich mit dem *Jesus am Kreuz* Fresko eine Vorstellung einer leidenschaftlichen Hingabe. Mit diesem Einfall eines anderen Bildes äußert sich neben dem Entzug, dem Schwinden in der Verkündigung ein ›mehr‹ angesichts der Wunden Christi. Die Kreuzesinschrift dort ist mit schwarzen Buchstaben auf einen roten Untergrund gemalt. Es ist dasselbe terra rossa, das für die Wunden Jesu und die Blumen im Garten der Verkündigung gewählt wird. Es fließt am Holz herunter, das der hl. Dominikus mit seinen Händen berührt, es fließt bis zu einem ersten Bildrand, den die mit goldener Farbe gemalte Inschrift markiert: *Salve mundi salutare – Salve Salve Jesu chare – Cruci tua me aptare – Vellem vere tu scis quare – Presta mihi copiam.* (Salve, Erlöser der Welt –

Salve, Salve, lieber Jesus – Binde mich an dein Kreuz – ich möchte das wahrhaftig – und du weißt warum – gib mir dazu das Vermögen.) Der Hymnus arbeitet mit einer semantischen Verschränkung des Grußes *Salve* und dem Namen Jesu Christi, des Erlösers (lat. *Salvator*) und Gesalbten.¹ Der melodiose Anruf taucht ein in eine Szene der Verwundung. In das Bild schreibt sich eine klagende, sehnsuchtsvolle Stimme ein, anders noch: ein Gesang. Denn es sind der hl. Dominikus, der Maler, der Dichter, der vorübergehende Dominikanermönch und schließlich der Blick Marias, die diese Inschrift empfangen. Vielleicht sogar kann man sagen, daß sich in dem *Jesus am Kreuz* Fresko durch die Kreuzung von Inschrift, Gesang, Farbe und Konturen eine Hingabe formuliert, die in einem Akt einer Spiegelung innerhalb des Bildes (malerisch mit den sich der knienden Haltung ähnelnden Blutlinien) und mit dem in der inskribierten Klage formulierten Wunsch – laß mich an deinem Kreuze stehen, laß mich deine Wunden (er)tragen, laß mich du sein – andeutet. Hinzu kommt eine Doppelung, mit der das Dargestellte den Impuls von Darstellung überhaupt, nämlich einem Verlangen nach Erscheinung des Verlorenen, mitspricht.

Mit der Erscheinung des Bildes vom Toten, dessen Blut noch fließt, zeigt sich ein unumgänglicher Verlust des lebendigen Körpers, der in dem Wehen des Lendentuchs nachklingt. Umgekehrt kann man sagen, weil der Körper verloren ist, und weil der lebendige Körper immer schon im Bild verloren ist und das vorstellt, was im Zuge der Repräsentation entfällt², setzt an diesem Punkt die Liebes- und Todesklage um Christus ein. Die Inschrift ist von daher lesbar als Anruf des Bildes in einer doppelten Weise: Es ist ein Ruf an das Bild, daß der Scheidepunkt des Todes im Zeichen des Kreuzes erscheine; zugleich formuliert die Inschrift einen Ruf, der aus dem Verlust des Lebendigen im Bilde kommt. So gesehen berührt die Schrift eine Grenze des Bildes selbst und evoziert die Frage nach dem Ort des Bildes.

Auch das Johannisweiß von Christi Lendentuch, das weiße Ordenskleid des hl. Dominikus, das Kleid Marias und der leere weiße Hintergrund, der durch die kontrastreichen Blutstropfen in den Vordergrund rückt, korrespondieren untereinander. Und noch etwas teilen die beiden Fresken. Es sind die inkarnatsroten Konturen, welche die Figuren, also den hl. Dominikus, Jesus, Maria und Gabriel umgeben. Die fei-

1. Lat.: *Salvator*: Erlöser, Heiland; das griechische Wort *Christos* bedeutet Gesalbter. »Dein Name ist eine ausgeschüttete Salbe«, gibt die biblische Sammlung von Liebesliedern zu lesen. Das Hohelied Salomos, 1,3.
2. Vgl. Marianne Schuller: »Bilder – Schriften zum Gedächtnis. Freud. Warburg. Benjamin. Eine Konstellation«, in: *Gedächtnis und Erinnerung in der Literatur*, 35-65, Warszawa 1996; Jacques Derrida: *Aufzeichnungen eines Blinden. Das Selbstporträt und andere Ruinen*, übersetzt von Andreas Knop und Michael Wetzels, München 1997.

nen Linien trennen und binden das Weiß des Kleides, des Körpers, des Lententuchs vom Weiß des hellen Hinter- und Vordergrunds in der Verkündigungs- und Kreuzigungsszene gleichermaßen. Betrachtet man nun noch den Blumen- und Ornamentrahmen der Kreuzigung, so kann man bemerken, daß die grünen und roten Farben sich in den Engelsflügeln aus Pfauenaugen wiederholen. Die unendlichen metonymischen Verschiebungen entlang der Farben stellen eine Maltechnik Fra Angelicos aus, die auf einer Theorie des vierfachen Schriftsinns und der daraus hervorgehenden Arbeit der Unähnlichkeit beruht.¹ Darüber hinaus blitzt in der Verschränkung eines Todesbildes mit einer stillen und schlichten Verkündigung ein Abgrund des Mysteriums auf: die unantastbare Vorstellung, das Phantasma der reinen und unbefleckten Empfängnis, berührt sich mit dem Phantasma einer grenzenlosen Hingabe an den Leib, die Wunden und den Namen Christi.

Ein Schatten fällt auf die Verkündigung. Es ist ein unsichtbarer Schatten.² Er ist da im Bild über den Blick Marias und verletzt das in die Verkündigungsgeschichte eingeschlossene Phantasma der Reinheit, welches die Grenze von *ich* und *du*, von Leben und Tod zu überwinden sucht. Mit dem Thema *Jesus am Kreuz*, das Fra Angelico 11mal in seinem Freskenzyklus variiert, taucht, noch einmal anders formuliert, die Geschichte der Passion auf. In der asymmetrischen Verschränkung der beiden Fresken geschieht eine Begegnung von Anfang und Ende. Zeit fällt aus und bringt ein Ereignis einer doppelten Anrufung: Gott schickt durch Gabriel ein Ave und ein Gebot an Maria. Gleichzeitig vernimmt Maria ein Bild der Hingabe an den Tod und den Gesang des *Salve, Salve*. Ein Gruß, der die Doppelung wiederholt, ein Gruß, der sich an den Gottessohn richtet, ein Gruß aber auch, der allererst vom Tod Jesu hervorgerufen wird. Gesang und Bild halten in der Inszenierung Fra Angelicos den Toten lebendig und aktualisieren gleichzeitig das Rätsel der Empfängnis unendlich oft, mit jedem Ave. Anlaß ist eine Untersagung: unberührt, schmerzlos und wundlos empfängt Maria laut Exegese. In diesen Moment einer reinen Empfängnis fällt das andere Bild einer Anrufung angesichts des Todes ein. Die Fresken sind durch den Korridor

1. Vgl. Didi-Huberman, *Fra Angelico*, 43-64.

2. Fra Angelico hat in dem Fresko der Madonna der Schatten mit dem Einfall des Lichtes und dem Entwurf seines Schattens gearbeitet. Dies stützt die Überlegungen der Verschränkungen der ›Jesus am Kreuz‹ und der ›Verkündigung‹ Fresken. Zum Schatten schreibt die *Legenda Aurea*: »Der Schatten pflegt zu kommen von dem Licht und von einem Körper, der wider das Licht steht; die Jungfrau aber mochte als ein Mensch, die Fülle der Gottheit nicht ertragen; also überschattete sie die Kraft des Höchsten, indem das unkörperliche Licht der Gottheit in ihr menschlichen Leib annahm, damit sie Gott möge ertragen.« De Voragine, ebd., 253. Liest man das Bild selbst als allegorischen Ort des Mysteriums, so kann man sagen, daß der ›Leib des Bildes‹ überschattet ist.

getrennt und liegen sich in einer nicht spiegelbildlichen, versetzten Position gegenüber. Das schwarzblaue Gewand des hl. Dominikus und Marias Gewand bewirken eine Nähe der beiden Sujets. Die Berührung aber geht vom Blick Marias aus. Er ist empfänglich im Unterschied zu der Darstellung des betenden hl. Dominikus, die keinen Blick aus dem Bild zur Verkündigung wirft. Und doch kann man durch die von Fra Angelico gewählte Konstellation der Fresken sagen, daß sie sich kreuzen und den zweischneidigen Akzent des Grußes ausstellen. Im gleichen Moment, in dem der Engel, der Bote zwischen Himmel und Erde, das Ave überbringt, in dem Moment also, in dem der faszinierende Übergang eines unsichtbaren und unhörbaren Grußes im Bild die Metamorphose von Wort zu Leib verheißt, schreibt sich ein Bild vom Tod Jesu, der noch nicht geboren ist, in den Blick Marias ein. Dieser Punkt einer Einschreibung und einer unmöglichen Zeitstruktur eines Ereignisses, das im Modus einer Ankündigung geschehen sein wird, ist dramatisch. Es ist ein Punkt, der sich einer Übersetzbarkeit entzieht und den Verlust des Körpers noch vor seinem Erscheinen besingt. Denn der Gesang hat in dem Moment statt, wo das Auge nicht sieht, das Subjekt von einem anderen getroffen wird; an der Schnittstelle, wo das Ave nichts bedeutet außer, daß es ein Versprechen des Grußes gegeben haben wird.

Farbe, Buchstabe, Linie

Ausschnitt aus der »Verkündigung« von Fra Angelico



Im Nachgehen von Konstruktion und Malweise der Verkündigung trifft man auf einen weiteren Schauplatz: die Inschriften.¹ Beide Fresken, also die Verkündigung und die Jesus am Kreuz-Darstellung, die sich mit dem Tod und der Empfängnis um Anfang und Ende drehen, enthalten jeweils zwei Inschriften. Sie stellen Entwürfe aus Linien, Graphemen

1. Unbekannt sind die Urheber der Inschriften; es wird vermutet, daß sie nicht von Fra Angelico, sondern nachträglich in die Fresken eingetragen wurden, was nichts daran ändert, daß sie zu lesen geben.

und Interpunktionen dar und sind in die Bilder hineingeschrieben. Sie liegen dem Farbgrund auf. Den Liniencharakter teilt die Schrift über den geschriebenen Buchstaben mit den das Bild strukturierenden Konturen, welche die Figuren und Architekturen trennen und hervorbringen. Schrift ergänzt nicht, was etwa der bildlichen Repräsentation fehlte; hingegen berühren sich Schrift und Bild über Linien und Farbgebung, vielleicht sogar treiben sie sich an und hervor.

Die Inschriften sind nicht Beiwerk. Sie werfen am Rande dessen, was sie sagen, in einer Überkreuzung von schwarzen und goldenen Buchstaben Fragen nach Berührungspunkten von Tod, Heiligem und Lebendigem auf. Eine Zirkulation um Anfang, Ende und Glanz des Göttlichen kündigt sich an, die sich in den schwarz-goldenen Heiligenscheinen des Engels und der Jungfrau wiederholt. So mündet die obere Inschrift der Verkündigung mit dem ›Salve Mater‹ in ein einzelnes A. Es ist ein A, das sich zu einem Amen, Ave, A und O vollenden könnte. Dieses goldene A wirkt wie ein Steppunkt, denn es zeichnet einen Übergang vom Buchstaben zum Bild aus. Das ausgeschriebene und mit goldener Farbe gemalte A ist ein anspielungsreicher und unentschiedener Buchstabe, in dem Maße, wie er die Bedeutungen des ›es geschehe‹, des ›Anfang und Ende‹, des ›sei begrüßt und leb' wohl‹ anzieht, versammelt, nicht aber zu einer Bedeutung entscheidet. Kleine verzweigte Linien, die eine Blume vorstellen, entfalten sich entlang des Umrisses des Buchstabens. Aus der Arabeske entspringt, linear gelesen, ein zweites Mal der Buchstabe A en miniature. Geschieden und nach einer Lücke erscheint am Ende der Zeile eine Blume. Die Metapher der Blume zeichnet hier selbst einen metaphorischen Sprung aus der Arabeske und eine metonymische Verschiebung nach. Die Metapher der Blume verweist auch in der mittelalterlichen Exegese auf den Namen, Ursprungs- und Geburtsort von Nazareth. »Nazareth ist gesprochen die Blume, davon schreibt St. Bernhard, ›Die Blume wollte geboren werden von der Blume, in der Blume, in der Zeit der Blumen‹.«¹ Eine grüne Blumenwiese wiederum mit roten und weißen Farbtupfern gestaltet die Szene der Verkündigung. Und diese Wiese wiederum zitiert und kündigt die Frühlingswiese des ›Noli me tangere‹-Freskos in Zelle 1 der Dormitorien an. Das Intonaco aus Johannisweiß hier wie dort und darüber ein getupftes terra rossa sind piktorale Zeichen, welche die Abwesenheit der lebendigen Blume² markieren und darüber den uneinholbaren Ursprung der Geschichte des Mysteriums wach halten. – Eine scheinbar unendliche Verschiebung ist entlang einer Struktur von An- und Abwesenheiten lesbar, aus der heraus sich das Problem einer Vorgängig- und Nachträglichkeit stellt: Involviert in eine unrhythmische,

1. De Voragine, *Legenda Aurea*, 250.

2. Didi-Huberman, *Fra Angelico*, 24.

mit Lücken versehene Verschiebungs- und Ersetzungsstruktur, entdeckt sich die Frage nach Ort und Weise der Übersetzungen von Farbe, Linie und Buchstabe. Wer ist wem unterworfen? Wo liegen die Punkte des Anstoßes, und was stiftet den Akt der Erzeugung, der einer der Verdrängung ist, an? Didi-Huberman spricht treffend bezüglich des gesamten Freskenzyklus von einem »Eindruck eines großen Dramas in Weiß und Rot.«¹ Er schreibt in seinen Ausführungen im Zuge der Analyse des »Noli me tangere«-Freskos²:

»Das Beispiel der kleinen Rotskansionen macht bereits deutlich, daß der Maler die Möglichkeit hat, pikturale Zeichen zu gebrauchen, die in einem strengen Sinne *signa translata* sind, sozusagen Übergangszeichen, Zeichen oder Operationen einer *Konversion*. (...) Wenn es ein den Bildern eigenes Denken gibt, dann das der Assoziation oder Translation, ein Denken, dessen Strukturprinzip die Verschiebung ist. Um die Blumen auf einem Feld darzustellen, arbeitet Fra Angelico nur mit *Stigmata*, mit einfachen Malen oder Spuren roter Farbe; diese Spuren aber, zu Gruppen zusammengefaßt, schlagen eine Brücke zwischen zwei völlig heterogenen (wenn auch theologisch verknüpfbaren) Bereichen des Denkens: zwischen einer Frühlingswiese einerseits und dem mit seinen Wunden, seinen Stigmata »geschmückten« Leib Christi andererseits. Genau das aber kann in aller Strenge eine Arbeit der *Figuralisierung* genannt werden. Das Bild, dem das logische Denken unzugänglich bzw. gleichgültig ist, schöpft gerade aus dieser Gleichgültigkeit seine ganze Kraft des Bedeutens.«³

Didi-Huberman entwickelt in seiner für diese Überlegungen maßgeblichen, kunsthistorisch und philosophisch orientierten Arbeit zu Fra Angelico, wie sich um das Mysterium der Inkarnation eine Fülle exegetischer Schriften der Scholastiker und Kirchenväter ranken. Das Geheimnis der Fleischwerdung von Gottes Wort zieht eine große Tradition einer negativen Theologie⁴ an, die Fra Angelico gut kannte. Die Rätselhaftigkeit des Akts der Empfängnis ist, wie Didi-Huberman mit dem

1. Ebd., 28.

2. Das »Noli me tangere«-Fresko ist Teil des Freskenzyklus von Fra Angelico im Kloster von San Marco (Florenz) und befindet sich in Zelle 1 des Dormitoriums.

3. Ebd., 26.

4. Ebd., 52ff. Didi-Huberman schreibt, daß die Werke des griechischen Schriftgelehrten Pseudo-Dionysius Areopagita und wiederum die seiner Kommentatoren Albert der Große und Thomas von Aquin damals in der Bibliothek von San Marco standen. In der Frage nach dem Status der Figuren, des Bildes (*eikones*) und der Abbildbarkeit Gottes entwarf Pseudo-Dionysius Areopagita eine Theorie der Dialektik der Unähnlichkeit. Das bedeutet, wenn es ein »wahres« Bild Gottes gibt, dann allein in der Gestalt einer unähnlichen Figur. Die lateinische Fassung von Johannes Scotus Eriugena, die Thomas von Aquin las, verwendet für »unähnlich« Begriffe wie »*dissimiles, inconsequentes, inconvenientes, deformes, confusae, mixtae*«.

in der Scholastik gebildeten theoretischen Begriff der Unähnlichkeit entfaltet, zutiefst in die Malweise Fra Angelicos eingeflossen. Sie zeichnet sich darüber aus, daß sie ein jeweils Unfigurierbares in der Figur wach hält, wie man es entlang von bloßen Farbklecks in Weiß und Rot lesen kann. Das Formlose, die reine Farbe, artikuliert eine Negation des Anblicks, aus dem sie kommt und den sie zugleich auslöst.¹ Fra Angelico ist ein Künstler des »Farbregens«, der »Farbtupfer«, die über eine subtile Arbeit der Unähnlichkeit ein visuelles Feld öffnen, das den Topos der Illustration hinter sich läßt und in die Meditation führt.

Lesen

Um das Drama Marias, das sich zwischen einer Untersagung eines Genusses und einer bedingungslosen Hingabe bewegt, als ein einzigartiges Drama, das die Verkündigung Fra Angelicos ins Werk setzt, vernehmen zu können, ist es aufschlußreich, an dieser Stelle den Lukasbericht heranzuziehen. Denn ein konstellatives Verfahren von biblischem Text und künstlerischer Exposition ermöglicht es, sich dem Rätsel der Inkarnation in zwei verschiedenen Registern zu nähern: dem des Visuellen und dem der Schrift. Damit ist angedeutet, daß der Lukasbericht *eine* Version des Mysteriums artikuliert. Denn in dem Maße, wie die Bibel aus einer Sammlung unterschiedlicher Verfasser und Genres wie Geschichten, Briefen, Predigten, Psalmen, Gleichnissen, Genealogien und Berichten hergestellt ist, erlaubt sie es, gerade weil es sich kreuzende, aufeinander verweisende und divergierende Überlieferungen sind, ihren tropischen Charakter zu lesen. Das haben die Schriftgelehrten, Scholastiker und Kirchenväter und andere Exegeten auch getan. So sind die Summae des heiligen Thomas von Aquin, die Mariologie Albert des Großen, die Schriften des heiligen Gregor, des heiligen Augustinus und des heiligen Antonius entstanden. Der Ausschnitt aus dem Lukasevangelium kann demnach als nachträglicher Text eines unvorstellbaren Akts gelesen werden, wie auch das Fresko Fra Angelicos *eine* Silhouette einer (von vielen) dunklen Stelle der Heiligen Schrift vorstellt.

Die hier anstehenden Überlegungen negieren nicht die Fiktionen des Glaubens, wenngleich sie nicht auf eine Teleologie im Namen des Glaubens und der Wahrheit zielen. Sie versuchen, den Bedingungen und das meint auch den unmöglichen Bedingungen nachzugehen, die sich neben und unterhalb des Wortes und der Darstellung ereignen. Denn mit der Arbeit Didi-Hubermans wird deutlich, wie sich an das Mysterium der Inkarnation tausendundein Phantasmen knüpfen. Diese

1. Didi-Huberman hat die Arbeit der Unähnlichkeit besonders an den »marmor fintik« herausgestellt.

umkreisen nicht allein das Mysterium, sondern heften, vielleicht sogar kleben sie sich an das Bild der Jungfrau Maria. Von daher beschäftigt sich der hier gewählte Ansatz auch damit, wie sich das Bild der Jungfrau herstellt. Unter welchen Voraussetzungen und Ausschlüssen gelangt das Bild der unbefleckten Jungfrau und die ihm implizite Denkfigur, daß sie das Geheimnis der Inkarnation in der Rätselhaftigkeit der unberrührten Empfängnis symbolisiere oder gar »verkörpere«, zu einer Akzeptabilität? Denn dieses Bild der Jungfrau, das mit dem reinen und verlustlosen Übergang vom Wort Gottes zu Name und Gestalt Jesu eine Identitätslogik und Wahrheit garantiert, ruft Skepsis hervor. Indem die Malerei Fra Angelicos, auch wenn sie dem christlichen Glauben und auch weil sie einer negativen Theologie verpflichtet ist, nicht in dem aufgeht, was sie präsentiert, gestattet sie den Modus einer Skepsis, die sich hier in eine Aufmerksamkeit für die Positionierung und Architektonik des Freskos und in den Versuch einer Lektüre des Verkündigungstextes nach Lukas wendet. Hier also ist die Szene der Verkündigung nach Lukas vollständig zitiert:

»Und im sechsten Monat wurde der Engel Gabriel von Gott gesandt in eine Stadt in Galiläa, die heißt Nazareth, zu einer Jungfrau, die vertraut war einem Mann mit Namen Josef vom Hause David, und die Jungfrau hieß Maria. Und der Engel kam zu ihr hinein und sprach: Sei gegrüßt, du Begnadete! Der Herr ist mit dir! Sie aber erschrak über die Rede und dachte, welch ein Gruß ist das? Und der Engel sprach zu ihr: Fürchte dich nicht, Maria, du hast Gnade bei Gott gefunden. Siehe du wirst schwanger werden und einen Sohn gebären, und du sollst ihm den Namen Jesus geben, und er wird König sein über das Haus Jacob in Ewigkeit, und sein Reich wird kein Ende haben. Da sprach Maria, wie soll das zugehen, da ich doch von keinem Mann weiß? Der Engel antwortete und sprach zu ihr: Der heilige Geist wird über dich kommen, und die Kraft des Höchsten wird dich überschatten; darum wird auch das Heilige, das geboren wird, Gottes Sohn genannt werden. Und siehe, Elisabeth, deine Verwandte, ist auch schwanger mit einem Sohn, in ihrem Alter, und ist jetzt im sechsten Monat, von der man sagt, daß sie unfruchtbar sei. Denn bei Gott ist kein Ding unmöglich. Maria aber sprach: Siehe, ich bin des Herrn Magd; mir geschehe, wie du gesagt hast. Und der Engel schied von ihr.«¹

Gott sendet die göttliche Botschaft durch den Engel Gabriel an Maria. Geschickt kam der Engel zu ihr hinein und sprach: Ave. Ein Hineinkommen, ein Eintreten, ein Übertreten einer Schwelle steht dem gesprochenen und geschriebenen Wort voran. Denn daß der Gruß so, an

1. Lukas 1, 26-38. Stuttgarter Erklärungsbibel, Luther-Übersetzung. Lukas positioniert sich betont durch einen Vorbericht, der dem Evangelium voransteht, als einen historischen Berichterstatter, der sich an einen Freund Theophilus adressiert. Die Legende kennt Lukas auch als Maler. Vgl. Klaus Schreiner: *Maria, Jungfrau, Mutter, Herrscherin*, München 1996.

dieser Stelle und zu diesem Zeitpunkt¹ eintrifft, folgt einer Vorschrift Gottes. Der Engelsbote Gabriel überbringt das von Gott erteilte und empfangene Wort. Daher übersetzt er den Auftrag zu empfangen, und Lukas tut das noch einmal. Das luzide Wort ›daher‹ zitiert eine Kausalität, die eine Vorgängigkeit von Mündlichkeit und Nachträglichkeit von Schrift im gleichen Atemzug setzt und umdreht. Genau dieser Konversionspunkt steht mit dem Flüchtigen, dem dahingesprochenen Gruß in Frage. Dahin, das heißt vergänglich und zielgerichtet gleichermaßen – je nach Betonung bringt es Sinn hervor. Denn auch hier gilt es, die Zweischneidigkeit des Grußes bezüglich eines Kommens und Scheidens zu bewahren. Und: *Ave* bildet eine anagrammatische Form zu *Eva*. Oft wird die Geschichte der Verkündigung gelesen als eine Wiedergutmachung des Sündenfalls. Denn, so u. a. die *Legenda Aurea*, die Verkündigung ist von der ›Ordnung des Guten‹ und der Sündenfall von der ›Ordnung des Schlechten‹.² Auf dem Beweggrund dieser oppositionellen und thetischen Struktur, scheint es folgerichtig, daß Jesus, dessen Name den, der rettet und erlöst ankündigt, daß also der eine Jesus von Nazareth alle Menschen durch seinen Opfertod von den Sünden befreien wird. *Denn bei Gott ist kein Ding unmöglich*, sagt Gabriel.

Das Bild der unschuldigen Maria hat die Aufgabe, das der verführten und verführenden Eva zu überwinden. Nun kann man den Anfang der zweiten Schöpfungsgeschichte der Genesis und den Anfang des Lukasevangeliums noch in eine andere Richtung lesen und zwar in Hinblick auf das Verhältnis von Körper und Name. Beide Episoden beschreiben einen Schöpfungsakt. Aus der Verkündigung geht die Gestalt Jesu hervor, in der Genesis wird der Mensch geschaffen. Gott also schuf Wasser, Himmel, Erde, Tiere und Pflanzen und zuletzt den Menschen. *Ha-adam* lautet das hebräische Wort für *Mensch*. Dem späteren Eigennamen *Adam* ist die Gattungskategorie *Mensch* und der Name *Mensch* eingeschrieben. Gott ließ

»einen tiefen Schlaf fallen (...) und er [der Mensch] schlief ein. Und er nahm eine seiner Rippen und schloß die Stelle mit Fleisch. Und Gott der Herr baute ein Weib aus der Rippe, die er von dem Menschen nahm und brachte sie zu ihm. (...) Und sie waren beide nackt, der Mensch und sein Weib und sie schämten sich nicht.«³

Noch aber hatte der Mann keinen Namen. Der Name *Adam* spricht mit,

1. Vgl. Didi-Huberman, *Fra Angelico*, 128ff.
2. De Voragine, *Legenda Aurea*, 249.
3. 1 Mose 2, 21. Vgl. hierzu Karl-Josef Pazzini: »Sind die Sinne dumm? Oder: Warum nur aßen Adam und Eva vom Baum der Erkenntnis?«, in: Wolfgang Zaccharias (Hg.): *Sinnenreich: Vom Sinn der Bildung der Sinne als kulturell ästhetisches Projekt*, 43-52, Hagen 1995.

wie die Thematik des Eigennamens bei der Herstellung von Geschichte wesentlich bestimmend ist, besonders dann, wenn Name, Körper, die Bezeichnung Mensch und die Kategorie des Menschengeschlechts zu einer Einheit – im Rücken die geschlossene Paradiespforte – werden.

Im hebräischen Text wird *Adam* zum ersten Mal ohne den bestimmten Artikel *ha-adam*, also mit seinem Eigennamen im Zuge der Eröffnung des Geschlechtsregisters¹ genannt. In der Lutherübersetzung wird der *Mensch* mit der Schaffung der *Männin* (hebräisch *isch/ ischa*) zum Mann und erst nach dem Sündenfall, der Übertretung von Gottes Gebot, namentlich genannt:

»Und Adam versteckte sich mit seinem Weibe vor dem Angesicht Gottes des Herrn unter den Bäumen im Garten. Und Gott der Herr rief Adam und sprach zu ihm: Wo bist du? Und er sprach: ich hörte dich im Garten und fürchtete mich; denn ich bin nackt, darum versteckte ich mich. (...) Und zum Weibe sprach er: Ich will dir viel Mühsal schaffen, wenn du schwanger wirst, unter Mühen sollst du Kinder gebären. Und dein Verlangen soll nach deinem Manne sein, aber er soll dein Herr sein. Und zum Manne sprach er: (...) Im Schweiße deines Angesichts sollst du dein Brot essen, bis du wieder zu Erde werdest, davon du genommen bist. Denn du bist Erde und sollst zu Erde werden. (...) Und Adam nannte sein Weib Eva; denn sie wurde die Mutter aller, die da leben. Und Gott der Herr machte Adam und seinem Weibe Röcke von Fellen und zog sie ihnen an.«²

Also schuf Gott aus Erde einen Körper und aus diesem während eines tiefen Schlafs einen anderen, Mann und Männin. Er sprach das Verbot vom Genuß des Baumes der Erkenntnis aus. Mit der Übertretung des Gebots entdeckte sich die Scham, die sich nun an den Körper, wie die Schmerzen bei der Geburt und das Versprechen vom Ende, von Staub zu Staub heften wird. Der Mensch/Adam benennt sein Weib Eva. Mit der Vertreibung aus dem Paradies, tauchen zum ersten Mal die Cherubim als Wächter der Grenze auf. Andernorts, nämlich auf der Erde, entwirft sich das Buch des Menschengeschlechts:

»Dies ist das Buch von Adams Geschlecht. Als Gott den Menschen schuf, machte er ihn nach dem Bilde Gottes und schuf sie als Mann und Weib und segnete sie und gab ihnen den Namen »Mensch« zur Zeit, da sie geschaffen wurden. Und Adam war 130 Jahre alt und zeugte einen Sohn, ihm gleich nach seinem Bilde, und nannte ihn Set; und lebte danach 800 Jahre und zeugte Söhne und Töchter, daß sein ganzes Alter ward 930 Jahre, und starb.«³

Im Unterschied zur Genesis, in der die Schöpfung des Körpers der all-

1. Vgl. 1. Mose 5,3.

2. Ebd., 1 Mose 3, 8-21.

3. Ebd., 1 Mose, 5, 1-3.

mählichen Namensgebung vorausgeht – und dann im Namen Adam mit der Bedeutung Mensch und Menschengeschlecht zusammenfällt und sich fixiert – ist der Name Jesus von Nazareth vor der Geburt gegeben. Der Engel Gabriel überbringt ihn an Maria: *Und du sollst ihm den Namen Jesus geben*. Auf diese Weise ist in der Verrückung der Position Gottes, der von einem unbestimmten Außen und über den Engelsboten den Akt der Empfängnis auslöst, eine Asymmetrie der Umkehr angedeutet. Nicht mehr ruft Gott Adam *Wo bist du?* am Ort des ungeteilten Paradieses, sondern entfernt befindet sich Gott hinter einer Trennlinie. Es ist der Engel, der von dem einen zum anderen die Botschaft überträgt.

Der Name ist also bereits vergeben im Gottesauftrag. Die geheime Sendung von Gott an Gabriel ist in der Überlieferung ausgespart. Eine ausgeschlossene Einflüsterung, eine ungesehene, aber geschehene Transaktion geht dem Ereignis der Verkündigung voraus. *Und im sechsten Monat kam der Engel zu Maria herein und sprach*. Nun spricht Gabriel etwas aus, das er von Gott heimlich empfangen hat. Er beginnt mit einem Ave. Demnach knüpft sich an die Szene der Verkündigung an Maria auch eine andere Botschaft: die eines Geheimnisses.

Gott entscheidet sich für die Jungfrau Maria, er vergibt den Namen Jesus von Nazareth und bestimmt die Geburt des Gottessohnes. Eine unsichtbare Entscheidung Gottes zu einem ungewissen Zeitpunkt und an einem ungewissen Ort liegt noch vor dem Mysterium der Inkarnation, das in der Folge mit dem sich wiederholenden Datum des 25. März¹ insistiert. Mit der Niederkunft des Engels auf der Erde wird das Diktum, das von Gott ausgesprochene und erteilte Wort verkündbar unter der Voraussetzung einer unwiderruflichen Entscheidung. Diese sagt nicht, woher sie entspringt, wohl aber zeigt sie an, worauf sie zielt: ein ewiges und unendliches Reich.

AVE/EVA. Buchstäblich kündigt die Figur der spiegelgleichen Umkehr zwischen Name, Gruß und Akzentuierung einen Anfang und ein Ende einer Geschichte an. Der Auftritt Gabriels eröffnet neben der Logik der Wiedergutmachung und der Heilung in nur einem Gruß ein doppeltes Szenario von Ankommen und Scheiden. Gabriel, der gute Bote (nuntius) Gottes und Zeichen Gottes spricht in Gottes Namen. Gottes Wort schreibt der Jungfrau Maria die Gabe der Reinheit und der Schmerzlosigkeit² zu. Ohne sie zu berühren, wird der Heilige Geist über sie kommen, und die Kraft Gottes wird sie überschatten. Maria ist Name und Ort, Triclinium, der Heiligen Dreifaltigkeit. Es deutet sich an, daß das Drama Marias dem Register des Phantasmas angehört. Phan-

1. Vgl. Didi-Huberman, *Fra Angelico*, 128ff.

2. »Sie ist Jungfrau und fruchtbar, sie empfängt in Heiligkeit, und gebiert ohne Schmerzen.« De Voragine, *Legenda Aurea*, 251.

tasma meint hier das an einen kryptischen Ort¹ eingeschlossene und unberührbare Bild einer ausgeschlossenen Einverleibung. Denn die Figur Maria wird im Namen Gottes einverleibt: Indem Gottes Wort die Wundlosigkeit verschreibt und den Verlust der Wunde anordnet², wird der Name Maria zu einer Geschichte der Unantastbarkeit. Allein mit diesem Verschluß der Wunde ist das Geheimnis der unbefleckten Empfängnis denkbar.

Ave. Damit beginnt das Mysterium der Inkarnation und etwas anderes hört auf. Denn es ist nicht nur der Opfertod Jesu, nicht nur die Wiedergutmachung des Sündenfalls, die mit dem Gruß angesprochen sind. Ave, das ist ein Wort, das auf den Lippen vergeht. Ave – JHWH – das reimt sich. Im Klang des Grußes geschieht eine metonymische Verschiebung, die die Ursache im Echo des Grußes berührt: Gott. Welcher Gott spricht hier und welcher Gott spricht nicht mehr? Das Rätsel der Fleischwerdung von Gottes Wort und der unberührten Jungfrau legt sich auf das Testament desjenigen Namens Gottes, der nicht ausgesprochen wird und der kein Bild duldet. Von daher kann man sagen, daß die Geschichte der Geburt Jesu Christi, des Gesalbten, in sich die Figur eines doppelten Ausschlusses bewahrt: Die Wunde am Namen JHWH wird bedeckt mit der Wundlosigkeit der Empfängnis.³

Am Anfang des Mysteriums der Inkarnation steht demnach das Phantasma einer Unversehrtheit. Maria empfängt den Gruß, der den Anfang und das Ende, das A und O, Gott, den Tod und das Leben bringt und noch mehr: den einmaligen Akt eines Empfangens, ohne zu verlieren. Maria bleibt Jungfrau. Sie wird Gottesmutter und Jungfrau in einem. Mit ihrem zögernden Ja gewährt sie den Übergang vom göttlichen Wort zur leibhaftigen Figur Jesus Christus. Eine rätselhafte Empfängnis, die sich anders gestaltet, als die Episode aus dem Alten Testament, in der Gott Sara die Empfängnis Isaaks mitteilt. Auch dieses Ereignis ist an einen Gründungsakt, nämlich den der 12 Stämme Israels, gebunden. Unmittelbar nach der Schließung des Bundes Gottes mit Abraham, unmittelbar nach dem Gebot der Beschneidung – *Und so soll mein Bund an eurem Fleisch zu einem ewigen Bund werden* – verheißt Gott die Geburt Isaaks. *Sarai*, deren Name zu *Sara* wird, und *Abraham*, dessen Name noch vor dem Bund *Abram* war, beide lachen, als Gott das Unmögliche sprach. Sara ist neunzig Jahre alt und unfruchtbar, Abraham ist hundert Jahre alt, ihr Sohn wird nach Gottes Gebot Isaak heißen. Und der Name

1. Vgl. hierzu Derrida, *Fors*.

2. Vgl. Legendre, *Die verordnete Psychoanalyse*.

3. Vgl. grundsätzlich zu Weisen und Ökonomien der Ausschließung jüdischer Exegese und Tradition, Pierre Legendre: »Die Juden interpretieren verrückt«, übersetzt von Anton Schütz, in: M. Mitscherlich-Nielson (Hg.): *Psyche. Zeitschrift für Psychoanalyse und ihre Anwendungen*, Jahrgang 43, 1989, 20-39.

Isaak heißt *er, sie, man lacht*.¹ Die Veränderung der Namen und das Lachen, das auf ein Ungehöriges und einen Nichtsinn verweist und schließlich in die neue Gestalt namenhaft einfließt, machen eine Bewegung, eine Verschiebung lesbar. Auch die Verheißungen Gottes an Isaak und Rebecca², Manoach und seine Frau³, Elkana und Hanna⁴, Zaccharias und Elisabeth⁵, all diese Ankündigungen an Frauen, die entweder alt oder unfruchtbar sind, werden wahr. Nie aber geschehen sie ohne Trauer oder Lachen oder ein stummes Bewegen der Lippen, da der Leib verschlossen ist oder mit der Überraschung von Zwillingen oder mit der Stummheit Zaccharias, da er nicht glauben wollte. Nichts von alledem bei Maria. Sie empfängt unberührt und gibt verlustlos, sagt die Geschichte. Sie empfängt hörend im Rhythmus eines zweifachen Zögerns, das laut Exegese im Unterschied zu Zaccharias kein Zweifeln ist.

Nun kann man noch einmal mit Marias Worten fragen: *Ave – welch ein Gruß ist das?* Vielleicht muß man den Gruß erst einmal lesen, das heißt hören und sich trauen zu fragen, nach Lukas, was hat Maria gehört, als sie den Gruß vernahm? Und: was verdeckt die Vorstellung der unbefleckten Empfängnis aus der Feder von Lukas? Maria zögert; und sie gibt mit der Frage etwas wieder. Sie äußert mit den (gedachten) Worten eine Frage nach dem Übersetzungsprozeß selbst. Wie ist der Gruß zu deuten, wie zu lesen? Anders gefragt: Was bringt mir der Bote? Was will er mir?⁶ Lukas schreibt, *sie erschrak über die Rede*. Denn, so scheint es, der Schreck des Grußes bringt ein ›mehr‹ in der Gleichzeitigkeit von Ankunft und Abschied und ein ›weniger‹ im Modus eines Nichtwissens. Der von der Kluft des Grußes ausgelöste Schreck im Nichtwissen – fort/da? Tod/Leben? – unterstellt dem anderen, dem Engel ein Wissen: sag du mir, was ich da hören soll. Und damit ist ein erster Schritt des Schwindens Marias eingeleitet, indem sie sich dem Wort des anderen überläßt. Gabriel antwortet: *Fürchte dich nicht. Du hast Gnade bei Gott gefunden*. Gott ist mit ihr und sie hat Gnade bei Gott gefunden. Mit dem Eintritt Gabriels, so kann man sagen, ist sie angekommen bei Gott und überschattet von Gott. Doch zu welchem Preis? Außen ist sie von Gott und dem Heiligen Geist umgeben und Innen ist der Gottessohn im Begriff die Trinitas zu erfüllen. Nur: *Wie soll das zugehen?* Der zweite Hiatus, den Marias Frage nach der Weise des Übersetzungsprozesses bewirkt, birgt in sich bereits eine indirekte Affirmation.

1. Vgl. 1 Moses 21.

2. Ebd., 1 Mose 25, 21.

3. Ebd., Richter 13, 2.

4. Ebd., 1 Samuel 1, 2.

5. Ebd., Lukas 1, 5.

6. Vgl. Lacan, *Subversion des Subjekts und Dialektik des Begehrens*, 190.

Ja, es soll geschehen, sag nur *wie*. Damit ist der Moment einer Aufgabe und Hingabe an den Engelsgruß und an Gottes Wort bereits unausgesprochen formuliert. Er findet wenig später eine Äußerung in dem Satz, *mir geschehe, wie du gesagt hast*. Maria empfängt also nicht verlustlos, sondern sie empfängt, indem sie sich verliert. Überschattet, innen und außen, also rundum, von der Trinitas umschlossen und gefüllt, wird sie Name und *figura* einer Liebesgabe. Oft wird in diesem Zusammenhang von der ›Unterwerfung‹ Marias gesprochen. Der Begriff täuscht, sofern er damit vorrangig einen Herrschaftsdiskurs einer definierten und unbeweglichen Opposition von Herr und Knecht anspielt. Dabei wird verdeckt, daß im Liebesakt, das Subjekt als dem anderen unterworfen¹, auch einen Akt der Loslösung im Sinne eines Vergehens, auch ein Moment von Freiheit bedeuten kann. Denn, was Maria hört, als sie die Worte Gabriels vernimmt, das ist ihr Geheimnis, ein einsames Geheimnis. Ein derartiges Geheimnis *ist* nicht und *gehört* nicht jemandem. Es ist nichts, was man wüßte, das man nur nicht preisgäbe. Es rührt an einer Intimität, die, nicht sprechbar, eingeschlossen in einem Außen liegt. Mit Maurice Blanchot läßt sich sagen, denn Hören ist auch Lesen:

»die Lektüre macht nichts, fügt nichts hinzu, sie läßt sein, was ist; sie ist Freiheit, keine Freiheit, die das Sein gibt oder erfaßt, sondern Freiheit, die aufnimmt, nachgibt, ja sagt, nur ja sagen kann, und in dem durch dieses Ja geöffneten Raum die erschütternde Entscheidung des Werkes erkennbar werden läßt, die Bejahung, die es ist – und sonst nichts.«²

Ein zweifaches Fragen Marias gibt zu verstehen, daß Maria etwas hört und daß etwas fehlt, verfehlt im Hören; und genau in diesem ausgelassenen Hören bleibt etwas offen. Dieses *etwas* ist, in dem Maße, wie es nicht ist, der Prozeß des Übergehens, des Scheidens selbst. Er kommt unsichtbar und unhörbar einsam und unmittelbar herauf. Der Anfang des Lukasevangeliums ist eine Art Glaubensbekenntnis, das seinen Glauben durch die Jungfrau Maria verkündet. Lukas füllt den Zwischenraum des Hörens mit der Spekulation des Glaubens. Er legt eine Übersetzung mit Gott, mit Gottes Stimme nahe, welche Maria durch Gabriel empfängt. Auf diese Weise erklärt sich der von Lukas hergestellte Umschlag von Hören und Sehen. *Siehe, ich bin*, sagt Maria, nachdem sie gehört hat. Und sie gehorcht. Was aber, wenn dieser Satz Marias (nach Lukas, seinen Vorstellungen, seinen Phantasien) ein Grundloses deckt, ein flüchtiges Berühren einer inkommensurablen und spiegellosen Szene, welcher der Spiegelung und den Entstellungen der Spekulation entfällt? Ein irreversibler und unfixierbarer Ausfall von Ver-

1. Ebd.

2. Blanchot, *Das Unzerstörbare*, 13.

mittlung berührte ein Moment von Freiheit, losgelöst und ungebunden. Absolute Einsamkeit und flüchtige, absolute Freiheit im Spiegellosen.

Der Bericht des Lukas verdeckt mit der Wendung *Siehe, ich bin des Herrn Magd, mir geschehe...* die Bewegung eines Verlierens im Empfangen. An diesem Punkt kann man sagen, daß der Verlust und die Hingabe unter Verschuß stehen für eine teleologische Tendenz, die man mit dem Gehorsam unter Gott bezeichnen kann. Dazu dient das Phantasma der Unberührtheit, das sich durch zwei verschiedene, aneinandergekoppelte Unterwerfungsformen aufrecht hält. Denn an die Figur Maria knüpft sich die Vorstellung eines unberührbaren, reinen und mangellosen Körpers und zugleich ein unscheinbares, allmähliches Verlieren im Akt einer absoluten Liebesgabe. Der Name Maria: Hülle und Rezeptakel für das Ganze.

Schauplatz der Farben

Die Verkündigung Fra Angelicos, so kann man sehen, berührt und setzt das Phantasma der Wundlosigkeit in Szene. Indem das Fresko eine Bildbeziehung mit der Jesus am Kreuz-Darstellung über ein Verfahren der Konfigurierung und mit einem einschneidenden Effekt eingeht, kommt ein Moment von Alterität, ein anderer Schauplatz in die Szene der Verkündigung. Von der Frage nach dem Ausgeschlossenen zunächst auf Umwege geraten, wendet sich nun wieder der Blick auf das Bild. Wie figuriert es sich, allein, unter pikturalen Gesichtspunkten?

Fra Angelico arbeitet mit den Maltechniken des *campeggiare*, das bedeutet, »die Malfelder zu kolorieren« und des *ritagliare*, das heißt, »die Figuren aus dem Malfeld hervortreten [zu] lassen durch Zeichen, die der Pinsel oder Stichel anbringt.«¹ Die Farbnuancen der flächigen, weißtönigen Farbfelder, die durch inkarnatsrote Linien getrennt sind, fallen ins Auge. Sie bringen den Portikus, Boden, Wände, das Kleid Marias, ihre und des Engels Gesichter, Hände und Haare hervor. Und sie produzieren einen Eindruck von Leere und Offenheit des Bildes. Didi-Huberman spricht von dem *differentiellen* Charakter der Farbe, der den Bildraum konstituiert. Die Farbskala reicht vom reinen St. Johannisweiß über weißtönige Erdfarben zu den dunkleren Erdfarben, bis hin zu einem Schwarzbraun der Kammer Marias und ihrem schwarzblauen Gewand. Nicht nur der Engel Gabriel übertritt also mit seiner Ankunft bei der Jungfrau eine Schwelle gemäß der *istoria*, auch der Einsatz der Farben vollzieht eine ständige Arbeit von Übergängen, mal kaum wahrnehmbar, leise, mal im Zuge von kontrastreichen Farbkonstellationen.

Weiß, das ist die Farbe der Reinheit, der Unschuld und der Auf-

1. Vgl. Didi-Huberman, *Fra Angelico*, 25.

erstehung. Fra Angelico verwendet die Farbe Weiß im Wechsel zwischen einem reinen St. Johannisweiß und einem Weiß, das aus einem hellen Lehm und Wassergemisch entsteht, mit Vorliebe für das Grab Christi¹, den Fels und Säule Christi, für das Kleid des Auferstandenen, das Lendentuch des Gekreuzigten. Hier in der Verkündigung erscheint das St. Johannisweiß vor allem in einem Gestus der Streuung. Man findet es im linken Hintergrund an den Bäumen. Für die Blumenwiese wird es als Intonaco verwendet. Auffallend ist die mittlere, im Vordergrund stehende Säule, die über den Blick und als unähnliche Figur des Auferstandenen als Konversationsoperator² fungiert. Sie changiert, wieder konturiert mit einem dünnen Inkarnatsrot, allein zwischen dem St. Johannisweiß und der hellen Erdfarbe. Auch die Faltenwürfe der linken Kleidhälfte des Engels sind mit dem reinen Weiß versehen. Durch die Tönungen vom dunkelsten terra rossa, über das weiß-rote Farbgemisch zum Weiß steht der Engel in einer unähnlichen Beziehung zur Blumenwiese. Diese ist getupft und Didi-Huberman macht auf den reliefartigen Eindruck, den die Rotskansionen hervorrufen, aufmerksam; das Kleid hingegen ist mit einer Pinselbewegung von oben nach unten gemalt. Die Maltechniken sind also verschieden. Sie bewirken bei gleichbleibenden Farben eine Verschiebung in der Präsenz der Farben über die Weise des Farbauftrags. Im Rücken des Engels also die Farbkleckse der Wiese, am Rücken mit den Flügeln die Farbtupfer ließe sich auf einer thematischen Ebene entlang des Engelkleids von einer Darstellung vom Glanz des göttlichen Lichts, das in das Bild strahlt und das der Bote transportiert, reden.

Das Verkündigungsfresko kann vom mittäglichen Sonnenlicht, das am nahe gelegenen Korridorende durch ein an der Längsseite liegendes Fenster einfallen kann, beleuchtet werden. Der Lichteinfall innerhalb des Bildes kommt genau aus dieser Richtung. Erneut also findet man eine Bezugnahme auf die Architektonik des Klosters und den *locus* des Bildes. Darüber hinaus nimmt das kleine gerasterte Fenster der Kammer Marias an seinem unteren und rechten Rahmen mit dem reinen St. Johannisweiß den Lichtstrahl ins Bild auf. Es konvertiert den ›wirklichen‹ und von außerhalb hereinbrechenden Lichteinfall in einen anagogischen Einfall des Glanzes an einen Ort in unscheinbarer Weise. Das Fenster verweist mit der weißen Farbspur und dem Versprechen eines Ausblicks auf ein Außen. Denn dem Blick auf das Fenster, das eine Öffnung der Kammer im Sinne eines Durchlässigen, eines Bruchs im Mauerwerk anspielt, kommen in dieser Öffnung allein Farbe, schwarzgrüne Farbfelder zu. Was liegt hinter der Farbe? Das Schwarzgrün berührt ein Außen und dient zugleich als undurchdringlicher

1. Vgl. Didi-Huberman zum Fresko der ›Anbetung der Könige‹, 85f.

2. Ebd., 153f.

Schirm, der ein Außen als das, was hinter der Trennwand liegt, versperrt. Die Präsenz und der Einschluß purer Materialität von Farbe schiebt sich vor diesen atopischen Punkt. Die Farbe fungiert als Schleier/Hymen vor dem Blick auf das Verlorene und den Entzug. Sie verweist auf das unvorstellbare, undarstellbare Ereignis, das zugleich Anfang und Ende der Geschichte bedeutet. Um auf dieses subtile hin und her von Anfang und Ende, Vorder- und Hintergrund, das sich als ein raffiniertes Spiel von Trennwänden entpuppt, hinzuweisen, muß man tatsächlich zu einem der naheliegendsten Aspekte zurückkehren. Nämlich der Selbstverständlichkeit, daß die *al fresco* gemalte Verkündigung auf eine Steinwand, auf ein Mauerwerk gemalt ist. Verweilt der Blick nun auf der hintersten sichtbaren Wand im Bild, welche die Kammer Marias abschließt, so bemerkt man eine triste und wirkungsvolle Malfläche, die von dem 12-teiligen Fenster unterbrochen ist. Die Farbe geht allmählich in einer Pinselbewegung von oben nach unten (und umgekehrt) von einem Schwarzbraun in ein Braunweiß und dann in ein Braunrot über. Faßt man diesen Ausschnitt ins Auge, so ereignet sich ein Springen der Wahrnehmung von Oberfläche und Tiefe des Raums. Diese Art Flächigkeit des Malfeldes stellt das vor, was Didi-Huberman »pan« nennt. Es drängt sich im flüchtigen Wechsel der Wahrnehmung aus dem Hintergrund des Bildes nach vorn und bewegt sich bis zur Bildmitte, bis zu Maria. Die Farbe währt, aber ihr Impuls zu zeigen, ist variabel. In diesem unstillen Moment flackert, zittert die Farbe unentschieden zwischen Nähe und Ferne. Nach Didi-Huberman ist *pan*, eine bloße, nackte pure Farbfläche, die den Anblick verflüssigt, hier paradoxal angesichts dessen, was es darstellt, nämlich eine Mauer, die starr und fest zu sein vorgibt. Didi-Huberman schreibt zu den die Malweise *Fra Angelicos* auszeichnenden vielfarbigen und auch einfarbigen Farbflächen:

»Diese vielfarbigen Zonen, höchst informell durch ihre informelle Kühnheit, gehören stets zum *locus* oder zum *Hintergrund* – zum Boden oder zu einer Mauerfläche zum Beispiel –, haben aber die Eigenheit, nach vorn *projiziert* worden zu sein, in den Vordergrund zu rücken, so daß sie *zwischen Vorder- und Hintergrund* existieren. Es sind »Hintergründe«, die ans Licht kommen, sich gleichsam auf uns zu bewegen. Besonders spürbar ist dies beim Altar von *Bosco ai Frati* und mehr noch in den beiden Krönungen Mariä, die sich im Louvre bzw. im Museum San Marco befinden: Dort sehen wir wie sich das farbige, völlig flache und frontale System der Flecken *nach vorn* bewegt und dabei unwiederbringlich das repräsentative System unterwandert und zerstört, das sich um die »perspektivische« oder »räumliche« Komposition einer Treppe bemüht. Die Farbe, die sich von den Konturen befreit und in den Vordergrund tritt, macht den »Aspekt«, den äußeren Anblick zunichte:

Das ist genau das, was wir an anderer Stelle die Funktion des ›*pan de peinture*‹ im Gemälde genannt haben.«¹

Im Angesicht und auch auf dem Rücken einer ›realen‹ Wand, die den ›realen‹ Ort des Bildes darbietet, exponiert die gemalte Wand durch einen künstlerischen Trick eine Konversion von Vorder- und Hintergrund, Anfang und Ende. Die Farbe selbst ist eine Interpunktion, ein entscheidender Punkt der Unterbrechung, der ins Außerhalb des Bildes verweist und am Ende wieder ins Bild, in die Szene der Verkündigung zurückwirft. Denn auf der materialen Ebene ist die Farbe das, was Bilder hervorbringt und das, was dem Bild entfällt: es ist zugleich der wunde Punkt, der dunkle Fleck und das Symptom, welches das Sujet, das Mysterium der unbefleckten Empfängnis, hervorbringt. Das Fenster nun nuanciert die Kammer Marias. Es nimmt das St. Johannisweiß auf und lenkt den Blick auf die kleinen, schwarzgrünen Farbfelder. Die Farben erinnern den paradiesischen Zustand (oben links im Bild zitiert) vor dem Sündenfall, sie verschieben sich auf die Blumenwiese, die der auferstandene Jesus Christus (*Noli me tangere*) durchquert haben wird. Als piktorales Zeichen gelesen bewirkt das Fenster eine architektonische und farbliche Skansion. Es unterbricht die Einheit der braunen Farbfläche und ist selbst innerhalb des Rahmens in 12 Farbfelder geteilt. In einem hintersten Winkel der Kammer Marias zitieren die nicht zu unterscheidenden schwarzgrünen Farbstriche, -tupfer und -sprengsel genau die Farbkombination, die wiederum im Vordergrund des Bildes die Inschrift der ›*virgo intacte*‹ unterstreichen. Dort rahmt ein langer grüner Farbstreifen mit kleinen, die Linie überschreitenden Farbstrichen die auf getöntem Weiß mit schwarzen Buchstaben geschriebene Inschrift. Anfangs- und Endpunkt, Vorder- und Hintergrund, Buchstabe und Farbe liegen nah beieinander.

Auch der Engelsbote operiert als eine Figur der Schwelle. Nah an der Säule weisen die Enden seiner Flügel auf den Rand zwischen dem Innenraum des Portikus und einem Außerhalb. Sein Kleid überlappt die Linie zwischen dem weißtönigen Sockelrahmen des Portikus und dem in weißgelben Farbtönen gemalten Boden des Innenraums. Der Goldsaum seines Kleides berührt beinahe die goldene Inschrift und fließt über in den wabenförmigen, unregelmäßigen Farbfleck im linken Winkel. Wieder ein Farbfleck. Er ist anders als der des Fensters; er befindet sich an einem anderen Ort, in anderen Farben. Eine Verflüssigung von Farbtönen kommt dem Blick zu: eine ausgelassene, der Bedeutung enttobene freie Farbfläche. Die geöffneten Flügel Gabriels nun präsentieren die ganze Farbskala der im Bild erscheinenden Farben – mit Ausnahme desjenigen Schwarzblaus, welches das Gewand Marias bildet.

1. Ebd., 42f.; vgl. 240.

Die materielle Stoffdichte der Farbe selbst wird ausgestellt.¹ Die Fülle und Schönheit der bunten Farbtupfer erinnern an die Engelsflügel eines Guariento. Darüber hinaus konzentrieren sie den Blick auf die Materialität der Farbe, die in gleichem Atemzuge ausgestreut, hier getupft, dort in weiten Pinselbewegungen, um die Flügel herum wiederauftauchen, die Verkündigungsszene gestalten. Doch die Farbe Schwarzblau ist hier im Bilde² allein für Maria reserviert. Das schlichte, schwer fallende Gewand Marias verweist offensichtlich auf die Gottesmutter-schaft. Die Figur der Jungfrau ist im Bilde Fra Angelicos zugleich Jungfrau und Gottesmutter, was im Zuge der Exegese nicht verwundert. Und doch zeigt Maria noch mehr. Im Übergang vom Gewand zum weißtönigen jungfräulichen Kleid zeigt sich eine Zwischenzone. Ihr Schoß ist bedeckt mit einem unregelmäßigen, wässrigen Farbfleck aus Blau, Ocker und einem getönten Weiß. Dort, wo der Mantel seine Innenseite aufklafft wie auch unterhalb des rechten Arms, entlang des Kragens und am Fuße Marias, vermischen sich die Farben. Sie präsentieren ein Ineinanderüberfließen von Farben, Zukünftigem und Gegenwärtigem. Maria wird zu einer Figur zwischen Zweien, zu einer Übergangsfigur, die paradoxal, umgeben vom Geheimnis der unbefleckten Empfängnis, einen Fleck empfangen hat. Sie empfängt nicht durch das Ohr, Maria empfängt am Saum ihres Gewandes, das ihren Körper umhüllt. Ein flüchtiges St. Johannisweiß streift ihren Haarsansatz.

Die Jungfrau ist von Farbflächen, Farbtupfern und Linien umgeben, welche über unendliche Berührungspunkte und Scheidungen die Figur allererst hervorbringen. Das Bild des Mysteriums der Inkarnation stellt sich aus Übergängen, Schwellen und Einschnitten von *pan* und farblichen Irruptionen her. Von daher kann man sagen, daß das Verkündigungsfresko selbst einer mysteriösen Struktur von An- und Abwesenheiten anheimfällt. Denn es zeigt eine Version des unvorstellbaren Mysteriums der Inkarnation, zugleich zeigt es immer wieder Leerstellen, Ränder von Darstellung, bloße und nackte Farbflecken, die gleichsam wie Interpunktionen die *istoria* unterbrechen. Und man darf auch hier nicht den Einfall, den unsichtbaren Einschnitt der Jesus am Kreuz-Darstellung stillschweigend übergehen. An verschiedenen Stellen, vieltalig und fleckig erscheint das eine Mysterium, indem es nicht erscheint, zerstreut im Bilde. Didi-Huberman schreibt:

»Der farbige Fleck verbindet nicht nur die pure Visualität mit dem Mysterium, ihm koexistieren auch zwei scheinbar heterogene Funktionen des Sichtbaren: die erste ist eine rein *irruptive Funktion*, d. h. der Fleck unterbricht die Kontinuität eines mimetischen oder nar-

1. Ebd. 154.

2. Außerhalb des Bildes, wie man sehen konnte, stellt es eine bedeutsame Beziehung zum hl. Dominikus her.

rativen Bereichs und bildet gewissermaßen ein *Symptom*. Die zweite Funktion hingegen ist eine durch und durch *strukturelle Funktion*: Auf paradigmatischer Ebene stellen die vielfarbigen Flächen [pans] Angelicos und Giotto an allen Orten ihres Werks das beharrliche Leitmotiv der Unähnlichkeit dar, und auf syntagmatischer Ebene tragen sie wesentlich dazu bei, den figurativen Ort des jeweils einzelnen Gemäldes zu produzieren. Diese doppelte Funktion – singulärer Schock und reguläre Struktur – ist allerdings kein Wunder: Sowohl im Mittelalter wie in der Renaissance ist die Gedächtniskunst genau nach diesem Muster aufgebaut: Sie produziert markante Schockfiguren, die in die Augen springen und gibt ihnen dadurch die Kraft oder *virtus* einer *imago agens*; gleichzeitig aber ist sie eine Kunst der Anordnung oder Inszenierung, da sie darauf achtet, diese Bilder an geeigneten Orten oder *loci* zu plazieren.«¹

Was aber bedeutet es, wenn die Verkündigung Fra Angelicos nicht nur eine, sondern diverse Symptome enthält: Fenster, Winkelausschnitt des Bodens, Flügel, Wiese, minimale St. Johannisweiß Farbtupfer an den Bäumen, Marias Schoß, Säule, weiße Farbflächen der Mauern, Kammer, Arabeske, lange graue Linie, ja selbst die unscheinbaren dünnen inkarnatrotten Linien? Didi-Huberman bezeichnet die Malerei Fra Angelicos als eine »Ästhetik der äußersten Grenzen«. Ausgehend von seiner weitreichenden Analyse der »marmor finti« heißt es:

»In dieser Situation kann das Malen einer *istoria*, auch wenn sie Christus betrifft, immer nur ein Akt der Demut sein: Ich male einen Anblick, wohl wissend, daß *es das nicht ist* und daß die Bildbeziehung, die wahre Beziehung ihren Ort anderswo hat. Die Malerei muß sich damit abfinden, daß sie immer nur eine *Ästhetik der Spur* hervorbringen kann. Ich male also, wohl wissend, daß ich immer nur Spuren male, die Asche eines Feuers. Gleichzeitig aber lasse ich durch dieses Wissen der Unvollkommenheit die Unvollkommenheit hinter mir. Denn ich weiß auch, daß der Mensch trotz allem *in imagine pertransit* »im Bild einhergeht«. So bietet sich der Ästhetik der Spur, wenn sie nur inspiriert genug ist, die Chance, eine anagogische Dimension zu erlangen, auf eine *virtus* zuzustreben und das unerreichbare Bild wenigstens zu *begehren*. Dadurch würde sie sich in eine Ästhetik *ad imaginem Dei* verwandeln, wobei die Präposition *ad* sowohl auf ihre Unvollkommenheit hinweist – auf ihren unmöglichen Gegenstand, die Ungeeignetheit ihrer Mittel – als auch auf die Vollkommenheit ihres Einsatzes oder Zielpunktes; etwas, was der hl. Thomas, immer noch vom Bild sprechend, *finis sive terminus* nannte. Die Ästhetik Fra Angelicos wäre demnach eine Ästhetik der äußersten Grenzen: Endlos zieht sie auf ihren Gegenstand, ihr Ende und ihr Ziel: auf das Bild, das unsichtbare Bild.«²

Der Malakt als ein Akt der Demut liegt nah an der Hingabe, das unvorstellbare Mysterium vorzustellen. Eine Fülle von Nuancen, wie Funken, wird in den Farbtönen und im unheimlichen Wohlklang des Ave ver-

1. Ebd., 69.

2. Ebd., 55.

nehmbar. Die Farbe, Aschespur eines Feuers, zieht immer wieder und leise, gedenkt man der einzelnen Brennpunkte des Bildes, zum Feuer hin. Mit der Fülle der Symptome konvertiert die Spur als Asche in die Geste eines flüchtigen Verwehens der Asche von Asche, deren Feuer nie gewesen sein wird¹ – und doch immer wieder gesehen werden will. In diesem heillosen Widerspruch rücken Trauer, Klage über das Verlorene und der Impuls des Begehrens, das Verlorene wiederzufinden, d. h. zu erfinden, es noch einmal zu bilden, noch einmal *Ave* zu sagen, nah aneinander. Der melancholische Zug, der das Lyrische dieser Verkündigung auszeichnet, markiert einen unsichtbaren Wechsel zwischen visuellen und räumlichen Vorstellungen und der Heraufkunft der Stimme. Sie affiziert die Körperhülle, den Umriß des Bildes. Der Akt des Malens – mal getupft, mal flächig, mal geritzt – gebärdet sich nachträglich als ein Liebesakt, der den Widerspruch von Verlangen und Trauer in der Verletzlichkeit des Bildes ausstellt. Darin liegt der Wille zur Farbe, ihre Flüchtigkeit. Und genau an diesen Punkten des Schwindens des Anblicks, beginnt der Gesang, die Litanei, der Ruf nach dem Bild, den das Bild in Szene setzt. Entlang von Farben, Linien und Buchstaben erscheint und verschwindet der Gruß im Bilde un stetig, vielfältig und immerwährend. Von daher kann man sagen, daß das Bild spricht. In der Exposition seiner Inszeniertheit sagt es ein einzigartiges und disseminierendes *Ave*. Die Stimme, die nie gesprochen haben wird und doch wirkt, hat an einem unbeschreiblichen Punkt statt. Sie wirkt dort, wo die reine, nackte Farbe ausläuft, eine Leere blickt und die Kontemplation beginnt: im unwiederbringlichen Malakt und im stillen Gebet.

1. Vgl. Derrida, *Asche und Feuer*.