

Ein Zwischenblatt.

Die Grabbereitung von Vittore Carpaccio

Ein unmöglicher Blick ins Grab

Das große 145 cm x 185 cm Gemälde von dem venezianischen Maler Vittore Carpaccio¹ stellt Jesus Christus als Totenopfer auf einem Tisch dar (siehe Abb. 1 auf S. 247). Christus liegt vor dem Grab. Er ist sowohl zeitlich gesehen im Moment vor der Übergabe in das Grab dargestellt als auch vor dem Grab positioniert. Genauer betrachtet liegt das Totenopfer am unteren Rand des Bildes vor seinem Grab (das vom Betrachter aus linke Grab), das man durch die zwei Grabbereiter, welche die Steinplatte verschieben, ihm zuschreibt; und er liegt zugleich vor einem anderen, anonymen Grab im Mittelgrund des Bildes. Zwischen diesen Gräbern ist ein Kind zu sehen. Der Blick auf Golgotha, den das Gemälde ins Auge springen läßt, transportiert mit dem Bild des Kindes ein Detail, das wunderlicher zwischen den Toten und Trauernden nicht sein könnte. Das Kind ist exakt in die Mitte des Bildes plaziert und so unscheinbar und klein, daß man nicht genau sagen kann, was es macht, nur, daß

Ausschnitt aus der »Grabbereitung« von Vittore Carpaccio



1. Das Gemälde befindet sich in der Berliner Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz.

es etwas macht, daß es sich bewegt. Der gemalte Kinderkörper in roter Kleidung und schwarzen Strümpfen, vermutlich in Anlehnung an die Kleidung des 16. Jahrhunderts, ist in Aktion gezeigt. Auf dem sandigen, trockenen Boden huscht es dahin und spielt vielleicht. Aber was? Sammelt das Kind die Splitter und Bruchstücke der aus den Gräbern geworfenen Grabsteine und Knochen? Liest es sie auf?

Das Kind bringt einen Zug von Bewegung in das Bild. Die Gestalt des namenlosen Kindes trägt über dessen angedeuteten Eifer einer ungewissen Aktivität den Moment eines flüchtig Vergehenden in die Darstellung. Das Kind ist, auf pikturaler Ebene gesprochen, bewegt fixiert und damit an ein Paradox gebunden. Denn das, was eine Bewegung ausmacht, ist, daß sie vergeht und sich nicht aufhalten läßt. Ein Bewegungsablauf setzt sich fort, indem das eine Erscheinungsbild vergeht, während es ein anderes herstellt. Unter diesem Aspekt heißt eine Bewegung malen, immer schon die unmögliche Fixierung des Nichtfixierbaren mitzusprechen. Andersherum gesagt, indem das sich bewegende Kind gemalt ist, steht es still im Bild. Der Zug des Flüchtigen und Übergänglichen von Bewegung ist verloren, er ist da im Verlust. Dieser Umstand erhält eine gewisse Brisanz, wenn man sich der Gestalt des toten Jesus Christus zuwendet. Sie bildet unzweifelhaft auf den ersten Blick den thematischen Mittelpunkt des Gemäldes an nicht minder emphatischer Stelle: dem Vordergrund des Bildes. Gestorben und noch nicht begraben liegt der Leichnam bewegungslos auf einem Tisch. Um ihn herum, ähnlich bewegungslos und mit Ausdruck von Grauen, liegen Totenköpfe und Totenbüsten mit und ohne Kopf auf der Erde und um den Marmorsockel herum. Während also das aus dem Profanen zitierte, spielende Kind auf pikturaler Ebene in die Struktur des Wechsels – von Stillstand und Bewegung, Präsenz und Absenz, Leben und Tod – einbezogen ist, scheinen mit dem heiligen Toten der Übergang und das Vergehen nahezu an ein Ende gekommen zu sein. Christus ist tot; man weiß jedoch, daß Christus, der Gesalbte, wiederauferstehen wird. Was aber weiß das Kind? Scheinbar unirritiert darüber, was da an Totem liegt und was ihm selbst einmal bevorstehen wird, wird es spielend vor dem Grab vorgestellt. Auf diese Weise läßt sich sagen, daß sich zwischen dem toten Christus, der ikonologisch überdeterminiert ist, und dem Kind, das ikonographisch (nahezu) frei ist¹, ein Spannungsfeld eröffnet, in dem sich die Thematik einer Unverfügbarkeit des Toten mit der Thematik einer Unverfügbarkeit des Lebendigen verschränkt.

Der christliche Mythos kennt Gott in der Gestalt des Leichnams nicht. Wohl aber kennt er eine Präfiguration eines Leichnams in dem

1. Im Unterschied zu den Marien, Johannes dem Täufer, Hiob, Nikodemus, den Hirten ist das Kind ikonographisch (nahezu) unbesetzt in dem Sinne, als es keinem bereits festgelegten Deutungsrahmen unterliegt.

toten Leib Jesu Christi. Sie schiebt im Mysterium der Auferstehung das Ereignis des unwiderruflich Toten, welcher unersetzbar im Verlust bleibt, auf. Jesus Christus opfert sich und wird von Gottvater geopfert für die Erlösung der Menschen von den Sünden, die auf diese Weise ihrerseits immer schon in der Schuld Gottes stehen. Jesus Christus, der durch das Mysterium der Inkarnation wundlos geborene Sohn Gottes und Schmerzensmann mit der Dornenkrone, erfährt nach Verrat, Geißelung, Kreuzigungstod, Beweinung und Grablegung das Mysterium der Auferstehung, welches als Überwindung des Opfers lesbar ist.

Ikographisch gelesen liegt Jesus Christus gemäß einer byzantinischen Bildtradition auf einem Tisch, der das ›Bett‹ des Totenopfers bildet – die Italiener sagen ›cadiletto-altare¹ –, um nach der Leichenwaschung und Salbung in das Haus der Totenopfer als letzte Ruhestätte gelegt zu werden. Die Tücher, auf denen Christus liegt, sind in der Art der byzantinischen Stoffe gemalt, wie sie zur liturgischen Messe der Eucharistie im 15. Jahrhundert verwendet wurden.² Der rote, marmorne Mittelsockel des mit Tüchern belegten Tisches spielt auf den roten Stein der Salbung, eine Reliquie, an. Von ihr heißt es, daß das Blut Christi »den Salbstein für immer rot gefärbt haben [soll], der in Konstantinopel das ganze Mittelalter über als ›roter Stein‹ (*lithos erythros*) verehrt worden ist.«³ Wie Didi-Huberman zeigen kann, ist der Marmor, der viel-farbige Stein als *figura Christi* lesbar.⁴ Dabei ist *figura* nicht ein *Ding*, sondern eine *Weise*, zwischen verschiedenen Dingen bedeutsame Bezüge herzustellen. Der operatorische und differentielle Charakter des Begriffs der Figur bewirkt und ist verursacht von einer Verschiebung oder Konversion der Zeichen, welche den Zeichen erlaubt, zu *signa translata* zu werden.⁵ Hier, im Entwurf Carpaccios, gehen der Leib Christi, in dem sich Gott offenbart, und der anthropomorphe Marmorsockel als *lithos Christos*⁶ eine Übertragungsbewegung ein, so sehr auch Stein und Leib im Bilde ruhen.

Mit Stein und Leib berühren sich das Feste und das Flüssige. Die Figur des Marmors bedeutet, »wie Thomas [von Aquin] sagt, das *sacrificium altaris*, das Altaropfer, das die Mitte zwischen dem Sakrament der Taufe und dem der Letzten Ölung einnimmt.«⁷ Diese Anspielung und Spanne von Taufe und letzter Ölung wird im Bild durch Johannes den

1. Vittorio Sgarbi, *Carpaccio*, Milano 1994, 186.

2. Ebd.

3. Georges Didi-Huberman: *Fra Angelico. Unähnlichkeit und Figuration*, übersetzt von Andreas Knop, München 1995, 91; vgl. ebd., Anmerkung 5, 253.

4. Ebd., 93.

5. Ebd., 42, 43-51.

6. Ebd., 62f.

7. Ebd., 93.

Täufer, Nikodemus¹ und Hiob unterstützt. Johannes der Täufer kehrt auf der rechten Bildseite dem Betrachter den Rücken zu und steht (für den Betrachter blicklos) in Richtung der weinenden Marien. Am linken Grab steht Nikodemus, der sich auf ein Becken stützt. Nikodemus ist der Legende nach der Schriftgelehrte, der die Konvertierung vieler Hebräer zum Christentum bewirkte und der an der Kreuzabnahme Christi beteiligt war, indem er die Nägel aus dem Leib Christi zog. An eine Esche, Symbol der Heiligkeit, gelehnt wird Hiob mit nacktem Oberkörper dargestellt. Der Name Hiob bedeutet übersetzt ›wo ist der Vater?‹² und variiert damit eine Frage, die Christus am Kreuz mit der Frage ›Vater, warum hast du mich verlassen?‹ stellt. Während Hiobs Klage aufgrund der Leiden, die er erfährt, in eine Sehnsucht, nicht geboren zu sein, und in ein Verlangen nach dem Grab sich steigert,³ endet seine Legende mit der Überwindung des Zweifels zugunsten einer tiefen Gläubigkeit. Es scheint die Struktur des unschuldig Leidenden und der Überwindung der Verlorenheit, die Christus und Hiob verbindet. Und so heißt es in der Forschungsliteratur, sein Blick präfiguriere die Passion und Wiederauferstehung des Messias.⁴ Doch damit begibt man sich schon in das Verfahren einer theologisch-ikonologischen Deutung, welche die Komposition des Bildes nahelegt und bruchstückweise unterläuft. Denn hier im Bilde sind beide Gestalten, Christus und Hiob, gleichermaßen miteinander konfiguriert und voneinander losgelöst. Solitär. Ein jeder ist für sich und in sich selbst versunken, der eine in Melancholie, der andere in den Tod. Mit diesem Widerspruch von Konfiguration und Vereinzelung entsteht eine Spannung zwischen den theologischen Bezügen und der Architektur des Bildes.

Die Wunden Christi, die seinen Tod herbeigeführt haben, tragen Spuren vom endenden Leben. Das Blut fließt noch aus ihnen. Auf der Ebene der Bildarchitektur gelesen ist der Rotton im ganzen Bild zerstreut: einige Steinfragmente, die Gewänder Hiobs, der Grabbereiter, der Marien und des Kindes sind rot; das schwarz-graue Tuch, auf dem der Kopf Christi ruht, ist mit der Farbe Rot gesäumt. Diese Farbkonfiguration, in der Rot und Schwarz-Grau einander abwechseln, zeichnet die Konturen des Christusleibes aus. Silbrig liegt der Leib Christi von einer schwarzen Linie umhüllt und nach Außen hin, zwischen rechtem

1. Es ist in der Forschung umstritten, ob die Person, welche die Waschung Christi vorbereitet, Nikodemus oder Josef von Arimathäa ist. Vgl. Lukas 23.50f.; vgl. Johannes 19.38. Johannes erwähnt sowohl Nikodemus als auch Josef von Arimathäa. Ich beziehe mich an diesem Punkt auf die Deutung von Sgarbi. Vgl. ders., *Carpaccio. Leben und Werk*, München 1999.
2. Stuttgarter Erklärungsbibel, Studienausgabe, 627.
3. Ebd., Hiob 3.
4. Sgarbi, *Carpaccio*, 186.

Bein und Tuch, ist eine inkarnatsrote Linie gezogen. Stein und Leib sind einander unähnlich, sie teilen die Farben Rot und Schwarz¹, und referieren auf ein Ähnliches, das sich einer Visualisierung entzieht, die gestaltlose Gestalt Gottes. Didi-Huberman schreibt:

»Die Figur soll stets das Unfigurierbare in sich schließen. (...) Das Bild des Göttlichen soll das Göttliche nicht *bedeuten*, sondern *nach dem Bilde* des Göttlichen sein. Es soll geheimnisvoll und unähnlich sein. Denn Gott, sagt Dionysius Areopagita, ist unähnlich; in der Tat kann ihm nichts ähnlich sein; Gott ist ohne Gestalt, selbst wenn er – oder gerade weil er – alle Gestalten enthält: ›Er selber besitzt weder Form noch Gestalt‹, sowenig wie er eine Quantität, eine Qualität oder einen Ort besitzt. So muß die Figur des Göttlichen also eine *gestaltlose Gestalt* sein, eine Figur, die das Unfigurierbare in sich birgt, oder besser: eine *Figur, die aus sich selbst heraustritt*, sich jeder Ähnlichkeit entzieht und gleichsam ortlos existiert (...). (...) Ziel der Figur ist es demnach ›nur‹, *die Alterität zu zeigen*, die Alterität des Göttlichen – was etwas völlig anderes ist, als dessen Wesen zu *bedeuten*.«²

Die folgenden Überlegungen erheben nicht den Anspruch einer kunstgeschichtlichen Analyse, sie verstehen sich eher als eine Annäherung an dieses andere, welches zwischen dem, was dargestellt werden muß und was unmöglich dargestellt werden kann, alterniert. Jene Doppelstruktur, die sich um das dreht, was *vor* dem Grab bedeuten könnte, stellt den Bezugspunkt zwischen der Antigonä-Tragödie und dem Gemälde Carpaccios her.

Jesus Christus liegt auf einem Altar, einem Opfertisch – im Freien vor Gräbern. Der Dornenkranz, Totenköpfe, einzelne Knochen von Tier und Mensch, Büsten und Gebisse liegen zerstreut um den Toten und in der Nähe der Grabbereiter, Nikodemus und Hiobs.³ Um sich nun der Kühnheit und dem Zug der Überschreitung, den jene *Grabbereitung* transportiert, zu nähern, soll hier mit einem kurzen Umweg ein Einblattdruck⁴ eines anonymen Künstlers hinzugezogen werden. Er zeigt, wie der heilige Gregor während der Messe in einem kirchlichen, also geschlossenen Raum, die Vision der Verwandlung Christi Leib er-

1. Vgl. Michel Serres: *Carpaccio. Ästhetische Zugänge*, übersetzt von Ulrich Raulff, Reinbek bei Hamburg 1981; bes.: *Venedig. Der heilige Georg im Kampf mit dem Drachen / Rot und Schwarz*, 33-64; vgl. auch unter dem Gesichtspunkt der Verbindung der Farben Rot und Schwarz zur Unterschrift des Künstlers und zur Frage nach dem Werk: *Der heilige Augustin in seiner Zelle / Rot und Weiß*, 75f.
2. Didi-Huberman, *Fra Angelico*, 57.
3. Möglicherweise ist die Grabbereitung Christi für die Scuola di San Giobbe in Venedig entworfen worden.
4. Anonym: *Der heilige Gregor*, um 1490-1500, kolorierter Holzschnitt, 169 mm x 108 mm, Graphische Sammlung Albertina, Wien.

fährt. Während Carpaccio vor der Verwandlung des Leibes innehält und den Moment des Aufschubs jenes christologischen Spiels der Ersetzbarkeit fixiert, setzt der kleine kolorierte Einblattdruck exakt jene Ökonomie der Ersetzung auf wundersame Weise in Szene (siehe Abb. 2 auf S. 248).

Der Druck stellt die sich vollziehende »Transsubstantiation«, »die Umwandlung der Akzidenzen von Brot und Wein in Fleisch und Blut, in den wahren Leib (*verum corpus*)« dar.¹ An sie bindet sich die Erwartung des Wunders der Leibwerdung Christi, wie es der heilige Gregor gesehen haben soll.

»Denn normalerweise bleibt dieser [*verum corpus*] unter dem weißen Schleier des Brotes, im sakramentalen Wein verborgen. Mit der Intensivierung des Eucharistiekultes seit dem 13. Jahrhundert ist die in der rituellen Ostension gezeigte Hostie mehr und mehr dem Druck der Wundererwartung ausgesetzt: daß der Schleier sich lüften möge, sich im Brechen des Brotes das blutende Fleisch zeige.«²

Über das *vera icon* wird das Bild als Bild zum Thema. Dies geschieht, indem es den Papst Gregor, einen Betenden und zwei Meßdiener, das *vera icon* und den *corpus verum* als zugleich *imago pietatis* miteinander in Beziehung setzt. Die Frage nach dem Ursprung des Bildes taucht auf. Denn die Bildkonzeption hält die Spannung zwischen dem Leib Christi und der Hostie, also dem Weinbecher und dem Tuch auf dem Altar, das den Leib Christi bedeckt und ihn verschwinden macht, aufrecht, indem sich Leib und Hostie gegenseitig stellvertreten.³ Ein ausgewogenes Wechselspiel des Schleiers, in dem An- und Abwesenheit von Erscheinungen das Bild hervorbringen, strukturiert das Bild und führt die Medialität des Bildes selbst in ihrer Gebundenheit an eine paradoxe Struktur vor. Gerhard Wolf formuliert es in einem kleinen Kommentar zu dem Einblattdruck so:

»Die Paradoxie (...) ist eine Paradoxie im Reich der Bilder: Das Problem der Darstellbarkeit des Leibes wird selbst zu einem Diskurs des Bildes. Es handelt sich bei der *vera icon* und der *imago pietatis* (dem halbfigurigen Schmerzensmann) bzw. bei ihrer Verbindung nicht um mittelalterliche Bildformulare, die sich schnell überlebt haben, wie oft angenommen wird, sondern um symptomatische Bilder, die ihre Entstehung und weiteste Verbreitung gerade den Jahrhunderten europäischer Kulturgeschichte verdanken, die von

1. Gerhard Wolf: »Bildprägung und Bildgedächtnis. Wahres Bild und wahrer Körper«, Text zu Anonym, Abbildung 8, in: *Rhetorik der Leidenschaft. Zur Bildsprache der Kunst im Abendland*, Ilsebill Barta-Fliedl, Christoph Geissmar-Brandi, Naoki Sato (Hgg.), Hamburg, München 1999.

2. Ebd.

3. Ebd.

neuen künstlerischen Versuchen der Auseinandersetzung mit und der Gestaltung von Wirklichkeit charakterisiert sind.«¹

Anders wundersam, befremdlich zeigt sich die *Grabbereitung*. Und zwar weil sie das Mysterium des Todes und die Erwartung der Auferstehung von einem anderen Punkt her aufdeckt. Der Einblattdruck bewegt sich im Zuge der Ersetzbarkeit von Hostie, *vera icon* und Vision des Auferstehenden, indem das eine auf das andere rückführbar ist, auf einer imaginären Ebene. Das Andachtsbild verspricht auf ewig das Wunder der Auferstehung. Im Unterschied dazu setzt die *Grabbereitung* das Moment der Nichtrückführbarkeit in Szene. Es hält zwischen dem Mysterium des Todes und dem Mysterium der Auferstehung inne und berührt einen Nebenschauplatz: den Nicht-Ort einer Nicht-Passage. Wieso kann man das so sagen?

Das Gemälde Carpaccios, das lange Zeit Mantegna zugeschrieben wurde² und auf die Jahre zwischen 1504 und 1520 datiert wird, ist exegetisch hoch konnotiert. Es ist ein Andachtsbild, das zur Kontemplation und Meditation aufruft, wie es andere Fresken und Gemälde Carpaccios, die in Konstellation zur Grabbereitung stehen, auch unternehmen.³ Mit der Konstellation der Gestalten im Bild wird die Frage nach einem Nebeneinander der jüdischen und christlichen Kirche angesichts des Märtyriums Christi und des ausstehenden Messias inszeniert. Und das geschieht aus der Hand und Vision eines in Venedig lebenden Ma-

1. Ebd.
2. Auf dem lithos Christos ist die Inschrift ›Andreas Mantineas‹ zu lesen.
3. Leider würde eine derartige Spur, die den Zitationen Carpaccios nachginge, den Rahmen hier überschreiten. Deshalb sei an dieser Stelle nur kurz auf einige Bezüge verwiesen. Das Gemälde Das Blut des Erlösers / Sakrament der Eucharistie von 1496 in Undine, Museo Civico, thematisiert die Übergänglichkeit von Blut und Fleisch in Wein und Hostie (Eucharistie) vor einem großen, rot-schwarzen Vorhang, vor dem der Schmerzensmann steht. Die Beerdigung des hl. Hieronymus im Freskenzyklus der Scuola di San Gorgio degli Schiavone (Venedig) präsentiert den seitlich aufgebahrten Leichnam des Heiligen in ähnlicher Position wie in der Grabbereitung am unteren Bildrand. Auch in der Scuola di San Giorgio befindet sich eine Darstellung ›Der heilige Georg im Kampf mit dem Drachen‹ von 1504-1507. Das Gemälde zeigt den heiligen Georg, wie er den Drachen tötet. Zwischen Drachen und Pferd liegen zerstreute Knochenreste von Mensch und Tier, Totenköpfe und verblutende Menschenleiber. Die Meditation über die Passion und Auferstehung Christi von 1508-1515 (New York, Ferrara) präsentiert wieder Gebeine von Tier und Mensch. Christus sitzt auf einem in hebräischer Schrift gravierten Steinthron (übersetzt: pare che il Cristo sta sognando – es scheint, als träume Christus). Christus ist nach der Kreuzabnahme und vor der Grablegung links vom heiligen Hieronymus und rechts von Hiob umgeben, die auf mit Inschriften versehenen Grabsteinen sitzen.

lers, dessen Geburtsort Venedig den Juden den Aufenthalt in der Stadt verbot und sie auf das Festland nach Mestre verwies. Im Jahr 1516 wurde dort das erste jüdische Ghetto errichtet mit Restriktionen, die das Betreten der übrigen Stadtteile wie auch den Handel erschwerten. Da die Datierung des Gemäldes in den ungewissen Zeitraum von 1504-1520 fällt, in dem die Frage nach Ort und Aufenthalt von Juden eine widerstreitende zwischen Akzeptanz und Ausschluss ist, bleibt auch eine Deutung der Konstellation der drei Wächter am Grab ungewiß. Man kann aber sagen, daß die Zeit im Bild verrückt ist. Denn die historische Zeit, in der sich der historische Zeitpunkt der Entstehung des Bildes mit der Zeit des historischen Jesus' verschränkt, der im Begriff ist, begraben zu werden, geht in dem Entwurf Carpaccios nicht allein in einer harmonischen Fügung der Zeiten, in der Vergangenes vergegenwärtigt wird, auf. Zu dieser vertrauten Zeitstruktur, welche die Zeit des Glaubens und der Andacht beschreibt, setzt Carpaccio die Zeit *vor* der Passage hinzu. Das Bild stellt etwas Unmögliches dar; es berührt piktural den Aufschub der Übersetzung von dem offenen, den Blicken preisgegebenen Ort *vor* dem Grab hin zu dem Ort des Grabes, in dem der Anblick des Toten geborgen gewesen sein wird. Es thematisiert den Aufenthalt des Toten im Draußen und zeigt den Moment einer Passage, in der eine Verzögerung statthat: Vor der Heraufkunft des Ewigen liegt der Anblick des Toten. Bilden hier der Anblick des Toten, der Totenköpfe und Steinfragmente eine Alterität des Göttlichen?

Angesichts des Totenopfers ist im Bild eine Verschränkung von Vergangenenem und Zukünftigem wirksam, die mit einer Kreuzung der Orte korrespondiert. Mit der Landschaftsdarstellung ist ein Außerhalb der Gruft dargestellt, während das linke für Christus bereitete Grab als Monument der Bewahrung des Toten sichtbar ist, nicht aber der innere Hohlraum des Grabes. Er schenkt den Anblick des Dunklen. Die linke Grabeshöhle steht in Beziehung zu einer weiteren aufgebrochenen Grabeshöhle, vor der eine antike Urne und ruinöse Steinmonumente aufgestellt sind. Im Inneren des Grabes sind ein geöffneter Sarg und eine geöffnete Klappe im Mauerwerk zu sehen, welches ein geöffnetes Urnengrab zeigt. Die Legende sagt, daß es mit dem Tod Christi ein Erdbeben gab, durch das die Erde erschüttert und die Gräber aufgebrochen wurden. Es mag sein, daß Carpaccio auf das Ereignis anspielt; wichtiger jedoch ist dabei wahrzunehmen, wie präzise die Stein- und Knochenfragmente im Bild aufgestellt sind und was deren Positionierung und Antlitz auslöst. So schaut aufrecht an die Innenwand gelehnt und in zwei Teile geteilt ein geöffneter Sarg aus der Höhle. An der Außenseite des Grabes wiederum steht ein Skelett eines Menschen, das in der Weise, wie es dort ausgestellt ist, weniger aus einem Erdbeben als von Menschenhand konstruiert vorgestellt werden kann. Zwischen den Gräbern steht ein Felsentor, welches einen Durchlaß zum Hintergrund bildet, in dem winzige Menschen den Leidensweg Christi nach Kalvari-

enberg nachgehen oder von dort zurückkehren. Das Tor, das einen Übergang vom Mittelgrund zum Hintergrund des Bildes markiert, gibt keinen freien Durchblick auf den sich dahinter schlängelnden Weg, der zur Trauerstätte führt. Der Blick ist durch einen Stab, vermutlich durch einen weiteren seitlich aufgestellten Sarg, dessen Kante allein zu sehen ist, unterbrochen. Die Kante liegt wie ein Balken vor den Augen. Die Gebeine und geöffneten Sarghüllen, sind – ähnlich wie die kaum zu erkennenden Menschen im Hintergrund des Bildes und die ikonographisch ausgestellten Menschengruppen, Mutter Maria und Maria Magdalena, Hiob und der posaunenspielende Musiker auf dem Berg – zerstreut im Bild dargestellt. Anders gewendet: Das Tote und das Lebendige begegnen sich im Modus der Zerstreutheit und Vereinzelung ebenso wie im Modus von kleinen Gruppierungen. Und der Posaunenspieler? Er kündigt im Ertönen des Tones, den der Betrachter nicht hört und wie all die Figuren im Bilde allein in der Vorstellung die Dinge und Zeichen ins Leben ruft, über den geöffneten Gräbern vom Tod und vielleicht wie der posaunenspielende Engel Israfil von der Auferstehung.¹

Der seitlich aufgebahrte, bewegungslose Christus transportiert etwas, das an eine Grenze von Darstellbarkeit trifft. Denn der Übergang von Leben und Tod setzt die Frage nach der Differenz von verwundetem und totem, totem und verwestem Körper in Gang. Die Farbe des toten Körpers, ein gleichmäßig flächiger, schimmernder und kalter Grauton, setzt das Vergehende von dem einen zum anderen in Szene. Die gewellten Haare, das noch aus der Wunde fließende Blut, die inkarnatsrote Körperlinie und die wie zum Schlaf übereinander gelegten Arme betonen das gerade vergangene Leben.

Ausschnitt aus der »Grabbereitung« von Vittore Carpaccio



Hinter Christus und neben Nikodemus liegt ein in zwei Teile auseinander gebrochenes Steinfragment. Das rechte Teil ist teilweise von einem roten Säulenfragment bedeckt, auf dem linken Teil liegt ein weiß-graues Tuch, das den Farbton vom Leib Christi aufnimmt. In diesem Ausschnitt wird eine Spanne zwischen einer Inschrift auf dem rechten

1. Vgl. Michel Serres: *Die Legende der Engel*, übersetzt von Michael Bischoff, Frankfurt am Main 1995, 124.

Steinfragment, das in seiner Unlesbarkeit zu lesen gegeben ist, und einem Spiel von Fragmenten herstellt, die einerseits entzweit und andererseits mit einem fremden Fragment sich berührend dargestellt werden. Das Tuch trägt gemeinsam mit der Eigenschaft der Unbeflecktheit eine Gewebestruktur (im Unterschied zum Stein) hinzu. Es ist ein reines Tuch, das zur Verabschiedung des Toten dient. Die Evangelisten schreiben, daß Christus in ein Tuch gehüllt und in das Grab gelegt wurde. Das Tuch, das später einsam, also ohne Körper, in der Gruft gefunden wird, weckt die Erinnerung an den lebendigen, toten und auferstandenen Christus. Noch jedoch sind im Bild Tuch und Leib voneinander getrennt, noch umhüllt das reine Tuch den toten Leib nicht. Mit anderen Worten: Der ruinöse Zug der Konfiguration von Stein, Schrift und Tuch setzt eine Arbeit der Rekonstruktion in Gang und entwirft dabei verschiedene Modalitäten der Erscheinung von Zeichen bis hin zu ihrer unmöglichen Rekonstruierbarkeit. Denn die Zeichen tauchen auseinandergebrochen und verstreut auf und können, indem sie zur Erscheinung gelangen, wieder und anders gelesen werden. Das eine, zweigeteilte Fragment führt den Riß und den Bruch vor; auf diese Weise erinnert es daran, daß das einzelne Zeichen, selbst wenn Spuren des Akts einer Trennung nicht zu sehen sind, immer schon aus einem Kontext herausgerissen ist. Indem das rote Säulenfragment auf das weiß-graue Steinfragment gekippt ist, stellt es eine neue Konstellation der Zeichen zweier heterogener Fragmente dar. Desweiteren erinnert die unlesbare Inschrift den Zug eines irreduziblen Verlorenen von Schrift und vielleicht von Zeichen überhaupt, seien sie literal oder piktoral. Das zusammengefaltete Tuch unterhält eine Ähnlichkeitsbeziehung zu dem Lendentuch Christi und dem Halstuch des einen Grabbereiters. Mit dem Tuch, das um den Leib Christi gelegt wird, wird die letzte Berührung des Toten vollzogen werden. In Erwartung der Grablegung kündigt sich die letzte Übergabe des Toten in das Reich des Dunklen an. Im übertragenen Sinn kann man sagen, daß sich an dem Tuch das Tote und das Letzte mit dem Unbefleckten und Reinen verschränken. Der kleine Bildausschnitt, der zwischen Christus und dem Grab liegt, ist wenig erzählerisch und doch löst er über ein Spiel mit den Fragmenten, Materialitäten und Farben verschiedene Signifikationsprozesse aus.

Das Grab als der Ort, der den Verlust ins Werk setzt¹, taucht bei Carpaccio in nächster Nähe zum Blick ins Grab auf, den die Grabbereiter vorführen. Sie schieben die Grabplatte weg. Ihre Körper verrenken sich vor Anstrengung. Das Grab Christi zeigt im Unterschied zu dem anderen rechten Grab nichts – außer einer schwarzen Fläche. So gesehen kann man den Blick ins Grab, der ein Blick ins Dunkle ist, mit dem

1. Vgl. Georges Didi-Huberman: *Was wir sehen blickt uns an. Zur Metapsychologie des Bildes*, übersetzt von Markus Sedlaczek, München 1999, bes. 1-32.

Blick auf das Bild konstellieren. Denn das Bild, indem es den Blick auf ein Undurchdringliches darstellt und so eine Doppelstruktur von Sehen einführt, inszeniert auf diese Weise, daß es, so sehr es etwas zu sehen gibt, zugleich auch ein der Vorstellbarkeit Entzogenes gibt. Der Blick ins Grab ist demnach untrennbar von einem Blick auf das Gemälde, der wiederum untrennbar von dem Blick ist, den das Gemälde selbst aufruft. Das Bild, das den Blick auf das Zukünftige und in das Grab von Christus verwehrt, verursacht durch den Widerstand einer Vorstellbarkeit des eingeschlossenen Toten eine Kette von Blicken, die sich teilen. Der schwarze Fleck im Bild, der die Grabesöffnung markiert, schiebt sich vor das Undurchdringliche, die Nicht-Passage. Der Fleck kann als Ursprungsort von Figuralisierung gedacht werden, sofern er in diesem künstlerischen Szenario als ein Kreuzungspunkt von Schließung und Öffnung, Heraufkunft und Entzug von Gestalt gelesen werden kann. Denn der dunkle Ausschnitt operiert mit dem Versprechen der Aufnahme des Toten – das wäre das volle Grab mit dem Entzug der Gestalt für den Betrachter – und seinem Verschwinden – das wäre das leere Grab mit der Gestaltwerdung des Auferstandenen. Zum einen exponiert die *Grabbereitung* das Grab als Übergangsort des Mysteriums der Auferstehung und des Ewigen. Zum anderen negiert es das Ende, an dem nichts mehr geht, nichts mehr aufsteht und nichts mehr übergeht, nicht. Die anonymen und zeitlosen Totenköpfe, die das Bild besäen, zeugen davon.

Lädt das große Andachtsbild dazu ein, den Blick im Bild zu deponieren, so setzt es zugleich ein aporetisches Moment einer Unberührbarkeit des Anblicks in Szene. Genau an diesem Punkt des Unberührbaren wäre ein Singuläres und Losgelöstes, einer jeden Wahrnehmung Entzogenes zu denken. So gelesen gibt das Bild die Genese seines Werkes und den Impuls seiner Entstehung von einem undenkbaren Ort aus zu lesen, den man den Blick des Toten nennen kann. Im Entzug einer Phänomenalität jenes Blickes tritt die unhintergehbare paradoxe Struktur des Bildes, etwas darzustellen, was nicht darstellbar ist, zutage. In dieses Spannungsfeld schreiben sich Variationen um den unmöglichen Blick aufs Bild und ins Grab ein. Diese Variationen von Blicken und unmöglichen Blicken schieben sich vor die Aporie des Toten, in der sich nichts bewegt, nichts zeigt, nichts geht und nichts kommt. Die Aporie wirkt da, wo die paradoxe Struktur überschritten ist – wo nichts mehr geschieht.¹

Die einzelnen Skelettfragmente geben ein Antlitz dessen, was dem Totenopfer bevorsteht: zerstreut zu sein und bis auf die Knochen zu verwesen. Im Hintergrund wird das Grab bereitet, welches durch den Blick der drei Männer, die das Grab richten und von denen zwei in das

1. Vgl. Jacques Derrida, *Aporien*.

Grab schauen, bereits die Vorwegnahme des Blicks ins leere Grab bilden. Das Bild entwirft eine Annäherung an das, was es Unmögliches und Unerträgliches zu sehen gibt, wenn das Grab sich, ursprünglich oder nachträglich, öffnet: der verwundete Körper wird übergegangen sein in einen toten, verwesten Körper.

»Das Grab Jesu entsprach offenbar den im Umkreis Jerusalems vielfach aufgefundenen, in den Fels getriebenen Grabhöhlen, deren Eingang durch einen schweren mühlsteinartigen Rollstein verschlossen wurde (...). Innen waren an den Wänden Steinbänke ausgehauen, auf die man die Toten bettete. Wurden die Bänke erneut benutzt, (was die Regel war), so wurden die zusammengefallenen Knochen abgeräumt und in eine mit der Grabanlage verbundene Grube geworfen oder in eigenen Behältern (Ossuarien) gesammelt.«¹

Man kann also in dem Sinne von einer ursprünglichen und nachträglichen Öffnung des Grabes für einen Toten sprechen, wenn man die erneute Verwendung eines Grabes berücksichtigt, das sich für den einen öffnet und für den anderen schließt. Carpaccio spielt diesen Umstand auf ikonographischer Ebene mit den herumliegenden Knochen an, die aus dem Grab entnommen und nicht in ein neues Behältnis gelegt wurden, während den (noch) unbegrabenen Christus die Höhlung des Grabes erwartet. Auf schriftlicher Ebene wiederum, den Evangelisten² zufolge, erhält Jesus ein neues Grab. Wichtig für diesen Zusammenhang ist, daß das Gemälde die Frage nach dem Toten und nach dem Ort des Toten aufwirft, wie es vielleicht auch in gewisser Weise selbst als Behältnis und Archiv für Erscheinungsformen des Toten lesbar ist. Präziser noch: betrachtet man neben den Gebeinen, Totenköpfen und dem toten Christus, die Esche, an der Hiob lehnt und die teils üppig im Blätterwerk und teils verdorrt ist, und die anderen Bäume und Steinfragmente aus dem alten, hinteren Grab, so wird das Bild durch die Konfiguration zu dem, was lebend dargestellt ist, zu einer Art Sammelstätte, in der sich das Tote und Lebendige in einem Bildraum berühren. Die *gestaltlose Gestalt* Gottes, die im Fehl erscheint und gemäß einer negativen Theologie sich über das Unfigurierbare herstellt, wird zugleich mit den auseinandergefallenen Leichenteilen konstelliert. Im Zuge der namenlos verstreuten Knochenfragmente wird das irreduzible Ende der Gestalt, die keine Erwartung auf Veränderung, keine Erwartung auf Auferstehung kennt, thematisch.

Damit wird eine Übertretung im Bild erahnbar, die das berührt, was der Glaube als Vorstellung ausgeschlossen hat. Die Unmöglichkeit des Toten, aus dem Tod in das Leben wieder aufzuerstehen liegt vor einer Logik des Jenseits. Auferstehen kann das Tote allein im Bild, also

1. Stuttgarter Erklärungsbibel, Anhang 31.

2. Vgl. Markus 15,46; 16,3; Johannes 11,38f.; 19,41; Lukas 23,53; Matthäus 27,60.

an jenem Ort, an dem sich künstlerische Darstellung und Glaube treffen. Denn in der künstlerischen Darstellung und im Glauben werden Gestalten auf einer imaginären Ebene erinnernd aktualisiert und aus einer zeitlichen Verschränktheit, in der sich Vor- und Nachzeitigkeit überlappen, herausgebildet.

Doch genauer: Christus hat den Tod auf Kalvarienberg erlitten, was in der linken oberen Bildhälfte zitiert ist. Die Beweinung Christi, die den toten Sohn in der Trauer mit der Mutter Maria und Maria Magdalena vereint, ist hier im Bild szenisch getrennt. Entfernt befinden Maria und Maria Magdalena sich einander stützend und weinend im rechten Mittelgrund, der tote Körper liegt in Erwartung der Verabschiedung vor der steinernen Grabesstätte im Bild. Konvergieren an diesem Punkt nicht die letzten Berührungen, die dem Toten mit der Waschung zukommen werden mit dem letzten Blick, den der Betrachter vor dem Verschwinden des toten Körpers in die Gruft, auf das Bild wirft? Denn das Gemälde setzt im Aufschub der Auferstehung eine Duplizität des Blicks in das Grab derart in Szene, als das eine Grab noch nicht mit dem toten Körper gefüllt und noch nicht geschlossen und das andere Grab bereits entleert und aufgebrochen ist.

Carpaccio verschiebt das volle Grab mit dem toten Körper und das leere Grab, das den Toten und die Auferstehung erwartet, ineinander. Der tote Christus, der im seitlichen und nicht frontalen Anblick präsentiert wird und doch zugleich frontal im Sinne der Gestaltung des Vordergrunds quer im Bilde dargeboten ist, erscheint in einer paradoxalen Präsentation, die das Bild strukturiert. Der tote Körper zieht den Blick an und zeigt etwas, das in der Verborgenheit der Gruft, welche bereitet wird, verschwindet: den Leichnam Christi.

Auf diese Weise entwirft Carpaccio ein Szenario der Trennung, auch der Trennung von Körper und Hülle, Innen und Außen, in dem Grab und Toter noch nicht geeint sind. Dabei geht das Gemälde über die religiöse Erzählung hinaus. Ob Christus ein neues Grab bekommen hat oder ob er in ein altes Grab gelegt wird, wie es das Bild ikonographisch nahelegt, ist dabei nicht das Entscheidende. Denn die Kategorie einer Evidenz des Sehens, die begründen muß, was es sieht und sich gründet auf ein Sehen, das nur sieht, was es glaubt wirklich zu sehen, verfällt genau in dem Moment, in dem die Architektonik des Gemäldes in ihrer zeitlichen und räumlichen Verschachtelung ins Spiel kommt. An einer Grenze von Vorstellbarkeit, die an das fixierte, irreduzible Tote stößt, das immer schon und unwiderruflich gewesen sein wird, verkehrt sich das Gemälde selbst zu einer geöffneten Krypta – hier im Sinne einer Gedenk- und Andachtsstätte von Toten –, in der die einzelnen, namenlosen Hüllen und Körperteile zutage treten, während der verklärte Leib Jesu, den das Bild zeigt, einsam und unausweichlich vor dem, was man das Antlitz des Toten nennen kann, liegt.

Ein Kunststück des Gemäldes liegt darin, daß in ihm etwas zur

Darstellung kommt, das noch vor der Ökonomie statt hat, die Didi-Huberman als Dialektik und Tautologie des Glaubens und des Sehens angesichts des leeren Grabes ausführt. Didi-Huberman differenziert, ausgehend von der für das Sehen konstitutiven Spaltung, die dadurch entsteht, daß das, was wir sehen uns anblickt¹, zwei Weisen, mit der Spaltung umzugehen. *Diesseits der Spaltung*² angesichts des Blicks in das Grab gibt es eine Haltung, die glaubt zu sehen, was sie sieht. Sie impliziert ein Sehen, das sich auf Evidenz bezieht.³ Das sichtbare Volumen wiederum weckt »eine Art Scheu vor dem Vollen« und eine Art »Scheu vor der Leere«, welche die Höhlung des Grabes, das sich mit dem Toten füllt, und das sich verlierende Volumen des Körpers hervorrufen. Diese Haltung – diese doppelte Leugnung – besteht (...) darin, aus der Erfahrung des Sehens eine *Übung der Tautologie* zu machen.⁴ Didi-Huberman faßt die Tautologie in den Satz: »Dieses Objekt, das ich sehe, ist das, was ich sehe, ein Gegenstand, das ist alles.« *Jenseits der Spaltung* im Blick auf das Grab ereignet sich Didi-Huberman zufolge im Sehen eine *Übung des Glaubens*.⁵ Diese gibt dem Impuls nach, über das, was das leere und volle Grab zu zeigen vermag, hinauszugehen.

»Der zweite Fall läuft also darauf hinaus, ein *fiktives Modell* zu schaffen, in dem alles – Volumen und Leere, Körper und Tod – reorganisiert wird, um als Bestandteil eines großen Wachtraums fortzubestehen. (...) Die christliche »Kunst« brachte also unzählige Bilder von Gräbern hervor, in denen die Körper fehlten [*vidés*] – und denen damit in gewissem Sinne auch das ihnen eigene Vermögen fehlte, *Leere* oder Angst zu evozieren. Das Modell hierfür bleibt natürlich Christus selbst, der durch die einfache Tatsache (wenn man das so sagen kann), daß er sein Grab verläßt, den ganzen Prozeß des Glaubens auslöst und in Gang hält. (...) – gerade dieses *Fehlen des Körpers* [*vide de corp*] sollte in alle Ewigkeit die ganze Dialektik des Glaubens in Gang setzen.«⁶

Auch Carpaccio thematisiert die Leere des Grabes, zugleich aber, und das ist außergewöhnlich, zeigt er das Fehlen des Fehlens des Leichnams Christi, indem er die Anwesenheit des toten Körpers, die zu fehlen erwartet wird, ausstellt. Der Entwurf Carpaccios setzt das fiktive Modell des Glaubens und des Sehens derart in Szene, als die Darstellung mit der Erwartung des leeren und des vollen Grabes spielt. Das imaginäre Moment im Sehen, welches das zu erwartende im Geiste erfüllt, näm-

1. Didi-Huberman, *Was wir sehen blickt uns an*, 22; vgl. Lacan, *Vom Blick als Objekt Klein a*.
2. Didi-Huberman, *Was wir sehen blickt uns an*, 22f.
3. Vgl. ebd., 11-18.
4. Ebd., 22.
5. Ebd., 24.
6. Ebd., 24ff.

lich die heilvolle Fügung von Totenopfer und Grab als Voraussetzung für die Auferstehung Christi, wird zwar im Bilde aufgerufen, man wird jedoch immer wieder auf das Bild des toten Jesus Christus stoßen. Er liegt in einer strengen horizontalen Geraden dem Grund des Bildes auf. Der aufgebahrte, tote Leib Christi sperrt in der architektonischen Konstruktion des Gemäldes das, was nie zu sehen sein wird: den Verfall des heiligen Körpers. Der heilige Tote im Bild sperrt die Grenze des Darstellbaren als Nicht-Passage¹, indem die Kluft zwischen dem Diesseits und Jenseits des Todes in der Ökonomie der Überwindung des Todes aufgeschoben wird. Das Artefakt verschränkt das Fiktive des Glaubens und das Fiktive des Sehens miteinander, indem es das Bild in seinem Wirken als Fiktion und im Entzug des Fiktiven ausstellt. Das Bild hält das Beunruhigende des Toten, sofern es zwischen dem tödlich verwundeten Leib Jesu und den nackten Knochen und den lebenden Menschen auf einer Ebene changiert, in dem Entzug einer restlosen Vorstellbarkeit wach. Was aus dem Rahmen der Vorstellbarkeit fällt, ist der auf immer verlorene Leichnam Christi in der Gestalt eines unwiderruflichen Toten. Damit berührt es zugleich einen Umstand und einen unlösbaren Widerspruch, in den die Malkunst immer schon involviert ist, und aus dem sie auch hervorgeht. Ihr Projekt, das sich auf Darstellbarkeit bezieht, und das darzustellen begehrt, korrespondiert an diesem heiklen Punkt des Toten mit einer Erfahrung des Lebens, welche angesichts des Toten an ein der Vorstellbarkeit und dem Wissen Inkommensurables trifft. Das Bild, das das Tote in Szene setzt, hat immer schon mit der Udenkbarkeit eines der Repräsentation Vorgängigen, welches zugleich ein unwiderruflich Letztes gewesen sein wird – gedenkt man der Inszenierung einer Öffnung/Schließung des Grabes wie sie Carpaccio ins Bild setzt –, zu tun. Anders gesagt: dem Bild selbst, so voll und so leer wie auch immer es scheint, haftet ein Moment des Toten an. Denn die Komposition Carpaccios setzt offenbar nicht das Grab in den Vordergrund, sondern den Toten und provoziert inmitten der Kluft zwischen dem Toten und der Grabesstätte den Blick aufs Tote, welcher offen und ungeborgen aus dem Bild hervorgeht. Von daher präsentiert sich die *Grabbereitung* als ein verkehrtes und unglaubliches Bild: das, was nicht mehr und noch nie geblickt haben wird, das Tote, es blickt. Walter Benjamin schreibt:

»Während im Symbol mit der Verklärung des Unterganges das transfigurierte Antlitz der Natur im Lichte der Erlösung flüchtig sich offenbart, liegt in der Allegorie die facies hipocratica der Geschichte als Urlandschaft dem Betrachter vor Augen. Die Geschichte in

1. Derrida, *Aporien*, 29.

allem was sie Unzeitiges, Leidvolles, Verfehltes von Beginn an hat, prägt sich in einem Antlitz – nein in einem Totenkopfe aus.«¹

Das Gemälde Carpaccios, das wohl das Symbol einsetzt, indem es das Sujet der Auferstehung Christi bahnt, nichts aber im Bilde erlöst und eine von Paradoxien verursachte Unruhe im Bild hervorruft, die das Symbol und die Allegorie nicht gegeneinander ausspielt und nicht miteinander versöhnt, ist als eine Szene dessen, was *vor* dem Grab im Umschlag zwischen Sehen und Blicken geschieht, lesbar. Der Umschlag von Sehen und Blicken², in dem der Blick den Ausfall einer Sichtbarkeit und einen Stillstand einer Dialektik des Sichtbaren und Unsichtbaren transportiert, korrespondiert mit einem Entzug des Gemäldes selbst. Nicht stellt es dar, wie die Grabbereitigung, die Beweinung, der Tod am Kreuz, im Leben wahr oder in der Geschichte aufgeschrieben waren, es weckt das, was den Entzug von Präsenz schlechthin ankündigt: das Tote. Das Tote führt die Grenze einer Verfügbarkeit in eine Ordnung, die Grenze einer Unterwerfung des Subjekts und auch der Kunst unter eine Teleologie³ ein. In der Weise dieses doppelten Entzugs des Bildes artikuliert die *Grabbereitigung* von Carpaccio etwas der Kunst Eigentümliches. Im Bild wird der Rahmen eines Sehens übertreten, das zwischen Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit einem phänomenologischen Sehen verhaftet ist und sich auf Evidenz und abschließende Deutbarkeit bezieht. Auf diese Weise wird eine aporetische Struktur des Bildes erahnbar, welche neben der Paradoxie wirksam ist. Verschränkt die paradoxe Struktur die Dinge und Zeiten ineinander, wie sie auch das Wechselspiel von Subjekt und Objekt, Leben und Tod bestimmt, so klappt am Rand der paradoxalen Ökonomie eine Aporie auf. Sie *unterbricht* die Paradoxie eines Sprach- und Bildkörpers, der sich erscheinend und verschwindend unendlich differentiell fortzusetzen vermag. Die Aporie vergegenwärtigt, indem es den Entzug von Gegenwärtigkeit des Toten transportiert, das, was das losgelöste Tote des Zeichens gewesen sein wird. Es kommt nicht aus der Verborgenheit und nicht aus der Grabeshöhle; es fällt auch nicht ab, es ruht an den Dingen.

Und das Lebendige? Wie wäre es vorzustellen und zu denken in bezug auf das Zeichen und den Akt der Zeichengebung? Erneut liegt es nahe, sich dem Kind, welches vor und zwischen den Gräbern sich bewegend dargestellt ist, zuzuwenden. Denn das Kind, indem es überhaupt in das Szenario der Toten und zudem in actu gemalt ist, spielt Fragen nach dem Werden und dem Herstellen herbei. Wenn es Frag-

1. Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, 343.
2. Vgl. Lacan, *Vom Blick als Objekt Klein a*.
3. Vgl. Blanchot, *Das Unzerstörbare*, 90.

mente sammelt, versetzt, konfiguriert und wie ein Bild eine Konstellation von Zeichen arrangiert, was gibt es zu lesen?

Wie bereits ausgeführt transportiert das Kind auf der Ebene der Darstellung das Paradox einer Fixierung von Bewegung. Dieser Umstand ist möglicherweise als ein Verweis auf den Akt des Malens selbst lesbar. Denn dieser geschieht in der Pinselbewegung aus einem raschen, flüchtigen Akt, der zugleich von einer verzögerten, unzeitigen Aktion zeugt. Die Hände des Malers, die Palette, Malstab und Pinsel halten und an den Blickwechsel zwischen Malerauge und Leinwand gebunden sind, lassen in der Transformation von Vorstellung, Farbe und Konstruktion ein Flüchtiges aus in genau dem Moment, in dem die Berührung zwischen Farbe und Malfläche stattfindet. Dieses Flüchtige erinnert im Zuge seines Verschwindens – es ist also niemals so da – eine einzigartige Begegnung eines Kontaktes, in der sich das Verlangen nach einer Vision mit der Heraufkunft einer Vision überschneidet. Nicht allein der Blick auf die Leinwand bewegt die Hand des Malers, auch die Leinwand, ob unbefleckt und leer, ob bereits bemalt, verursacht einen Impuls einer visuellen Vorstellung, welche nach Darstellung verlangt. Dieses Verlangen nach Visualisierbarkeit und Artikulierbarkeit steht nie still – außer an einem Punkt der Vollendung. Mit anderen Worten: Der Punkt der Vollendung ist ein toter Punkt. Ihm nachzugehen heißt, den Blick ins Grab und eine Annäherung an die Nicht-Passage zu wagen. So gesehen unterbricht die Grabbereitung von Carpaccio auf singuläre Weise »das Phantom einer ewigen Vision«¹. Das Bild, das zu lesen gibt und den Entzug von Sichtbarkeit in Szene setzt, artikuliert das, was sich dem Mysterium der Auferstehung, welches das Phantasma der Ewigkeit aufrecht erhält, entzieht. Die Grabbereitung thematisiert das Aufwachen aus dem Phantasma der Ewigkeit, indem sie das Tote blicken läßt – und ein spielendes Kind. Mit ihm eröffnen sich Fragen nach der Beziehung und Beziehbarkeit zwischen dem Toten und dem Lebendigen.

An dieser Stelle, an der sich die Aufmerksamkeit für den Akt des Malens, der zur Vollendung drängt, das Sujet des Bildes, nämlich die Darstellung des Toten vor dem Grab, und auf einer analytischen Ebene, die Unmöglichkeit, die Geschichte des Bildes zu rekonstruieren, sich kreuzen, steht erneut eine Passage an. Eine Art Rückkehr zur Antigonä, zur Exangolos-Passage der Tragödie, welche von eines Kindes Stimme aus dem Grab berichtet, bietet sich an genau diesem Knotenpunkt an.

1. Blanchot, *Die wesentliche Einsamkeit*, 43.

