

Beiträge

Zur Genealogie von Blutspuren. Blut als Metapher der Transformation auf dem Feldbacher Altar (ca. 1450)¹

Beate Fricke

„Denn des Leibes Leben ist im Blut.“ (Lev 17, 11)² Martin Luther rückte mit seiner Übersetzung von *נֶפֶשׁ הַבְּשָׂר׃ בַּדָּם הוּא* wieder näher an den eigentlichen Wortlaut. Hieronymus hatte in seiner Bibelübersetzung ins Lateinische, der Vulgata, diesen Passus mit „*anima carnis in sanguine est*“ übersetzt: Die Seele des Fleisches liege im Blut. Für beide aber, Hieronymus wie Luther, war die zentrale Rolle des Blutes für das Leben selbstverständlich. Mit der Wendung „Seele des Fleisches“ (in Analogie zur Seele des Menschen) verdeutlichten Hieronymus und zahlreiche mittelalterliche Denker die zentrale Bedeutung von Blut für die Genese und den Erhalt von Lebendigkeit. Blut war, Galen zufolge, unter den vier Körpersäften derjenige, der für das Gleichgewicht der Körpersäfte essentiell ist. Das Blut werde in der Leber aus Nahrung erzeugt und gekocht sowie auf seinem Weg durch den Körper verbraucht. Doch welche Funktionen das Blut im Körper übernimmt, wie Blut entsteht und wie es sich innerhalb von Körpern bewegt, darüber wurde seit dem Frühmittelalter sehr kontrovers debattiert. Philosophen, Theologen und Mediziner waren sich einig, dass das Blut einen wesentlichen Beitrag zur Genese von Leben leistet; Ungewissheit herrschte jedoch darüber, worin dieser genau besteht. Bereits im 12. Jahrhundert wurde Blut im Körper als geschlossenes System beschrieben, aber erst eineinhalb Jahrhunderte nach Luthers Übersetzung der Worte Moses beschreibt William Harvey 1628 die zirkuläre Bewegung des Blutes im Körper als Kreislauf.³

1 Mein Dank gebührt Cornelius Claussen, der mich mit seinen Aufnahmen und anregenden Kommentaren dazu verleitet hat, über einen ungewöhnlichen Altar nachzudenken, sowie für Hinweise und Kritik Frank Bezner, Ittai Weinryb und Mario Wimmer.

2 Alle Bibelzitate dieses Beitrags sind der „Elberfelder Bibel“ entnommen: Die Heilige Schrift. Aus dem Urtext übersetzt, Elberfeld 1905.

3 Vgl. Michael H. Shank, From Galen's Ureters to Harvey's Veins, in: Journal of the History of Biology, 18 (1985), 331–355. Vgl. auch Claudia Blümle, Dünne rote Linie. Verhandlungen zwischen Substanz und Täuschung, in: Anja Lauper Hg., Transfusionen. Blutbilder und BioPolitik in der Neuzeit, Berlin/Zürich 2005, 57–69. Für die „visuelle“ Rezeption von William Harvey vgl. Karin Leonhard, Blut sehen, in: Inge Hinterwaldner u. Markus Buschhaus Hg., The Picture's Image. Wissenschaftliche Visualisierung als Komposit, München 2006, 104–128.

Dieser ambivalente Status des Blutes besonders in den spätmittelalterlichen Debatten trägt entscheidend dazu bei, dass Maler bei der Darstellung von Blut auf mehrere Bedeutungsebenen anspielen konnten und dies in vielen Fällen, so die These dieses Beitrages, bewusst einsetzten. Im Folgenden möchte ich zeigen, wie Blutspuren auf einem bisher wenig beachteten Altar zur Genese von Bedeutung beigetragen und auf zeitgenössisches Wissen von Philosophen, Naturwissenschaftlern und Medizinern zurückgegriffen haben. Der ungewöhnliche Einsatz von Blutspuren auf dem Feldbacher Altar bringt paradigmatisch die verschiedenen Ebenen von Bedeutungen, die Blut in spätmittelalterlichen Diskussionen hat, zum Ausdruck.

Dieser Beitrag hat zwei Teile, einen eher allgemeinen zu Blut als Metapher im Spätmittelalter sowie einen zweiten zu den Blutspuren auf dem Feldbacher Altar. Im ersten Teil werde ich zunächst die semantische Spannweite der Verwendung von *sanguis* und *cruur* in Texten des Mittelalters skizzieren. In einem zweiten Schritt werde ich auf das Blutopfer und seinen Beitrag zur Stiftung von Gemeinschaft eingehen. Dann werde ich drittens die Bedeutung von Blutschau und Aderlass im Hinblick auf Darstellung von Blut sowie viertens diejenige von Blut und Samen und die Genese von Lebendigkeit erörtern. Der zweite Teil zeigt an einem konkreten Bildbeispiel, dem Feldbacher Altar, die Genealogie⁴ von Blutspuren. Hierfür werde ich zunächst den Einsatz und die Funktion der Blutspuren auf dem Altar beschreiben, zweitens darlegen, wie durch sie auf die Zeitlichkeit des dargestellten Geschehens aufmerksam gemacht wird und dann vorführen, wie im Altar Schriftwissen und Beobachtungswissen ineinandergreifen (hervorgehoben durch das tropfende Blut), bevor ich in einem letzten Schritt meine Überlegungen mit Beobachtungen über Blut als Metapher für Anfang und Ende abschließe.⁵ Unabhängig davon, welche dieser Beobachtungen vom Künstler intendiert sind oder ob sie „nur“ implizit zeitgenössische Annahmen reflektieren, verdeutlichen sie weniger die „Geburt“ oder Transformation von Diskursen über Blut, sondern ihre Reflexion im Medium der Malerei.

4 Der Begriff Genealogie ist in der ersten Hälfte des Beitrags konventionell verwendet, indem die Frage nach dem Ursprung der Bedeutung und des Wissens um Blut gestellt wird, während im zweiten Teil – an einem konkreten Bildbeispiel – gefragt wird, wie dieses Wissen aufgenommen und – bewusst oder unbewusst – eingesetzt wird, um verschiedene Bedeutungsebenen in der Darstellung zu generieren.

5 Um diese Schichten von Bedeutung erkennen und lesen zu können, verstrickt sich der oder die BetrachterIn in vergleichbar verflochtene Strukturen von Bedeutung und Wissen, wie die kritische Genealogie (Foucault mit Rückgriff auf Nietzsche) ein Produkt derjenigen Strukturen von Macht und Wissen ist, die von ihr beschrieben, untersucht und reflektiert werden.

1. Blut als Metapher der Transformation

1.1 Sanguis und cruor

Es gibt zwei Bezeichnungen für Blut in mittelalterlichen Texten: PhilologInnen, HistorikerInnen und AnthropologInnen haben zwischen *cruor*, dem vergossenen Blut oder dem Blut außerhalb des Körpers, und *sanguis*, dem „fruchtbaren“ Blut im Körperinneren, unterschieden. Carolyn Walker Bynum hat den Unterschied dieser Lesarten mit Blick auf die Geschlechterdifferenz treffend beschrieben: „In this reading *sanguis* might seem female and good (at least when inside) and *cruor* might seem male and problematic (at least in its military context).“⁶ Liest man jedoch, wie Bynum, in den Texten des Mittelalters nach, untersucht, wie die beiden Begriffe bei verschiedenen Autoren jeweils verwendet werden, und schaut sich an, welche semantischen Kontexte die jeweiligen Begriffe umgeben, so erweist sich diese klare Unterscheidung als falsch und die Verwendung der beiden Begriffe als inkonsistent. Sie geht vermutlich auf die Unterscheidung zurück, die Isidor von Sevilla in einer seiner idiosynkratischen „etymologischen Erklärungen“ im 7. Jahrhundert eingeführt hat, dass süßes, gesundes Blut im Körperinneren (*sanguis = suavis*) von Blut außerhalb des Körpers (*cruor = corruptus*) unterschieden werden müsse.⁷ *Cruor* wird beispielsweise in der Vulgata überhaupt nur für sinnlos vergossenes Blut verwendet, und zwar ausschließlich im Alten Testament⁸, im Neuen Testament kommt es nicht vor. In den Schriften der Kirchenväter werden beide Begriffe häufig in unmittelbarer Nachbarschaft verwendet. Eine ganze Reihe von Verben, die Kampfhandlungen andeuten (zum Beispiel *pugna, victor, miles, hostis, capere, pax*), kommen in vielen Texten nur in der Nähe von *sanguis*, nicht aber von *cruor* vor.⁹ Dagegen gibt es nur *vero sanguis*, aber kein *vero cruor*. Dass *sanguis* und *cruor* dieselbe Flüssigkeit bezeichnen, darüber bestand dennoch kein Zweifel.

Wenn *cruor* und *sanguis* jedoch eigentlich das gleiche meinen, wofür stehen die beiden Begriffe im Mittelalter dann genau? *Sanguis* und *cruor* unterscheidet nicht nur die Frage der Sichtbarkeit beziehungsweise Unsichtbarkeit, sondern vor allem die jeweiligen

6 Caroline Walker Bynum, *Wonderful Blood. Theology and Practice in Late Medieval Northern Germany and Beyond*, Philadelphia 2007, 17ff. Grundlegend sind auch Marcel Faure Hg., *Le sang au Moyen Age. Actes du quatrième colloque international de Montpellier, Université Paul-Valéry (27.–29. novembre 1997)*, Les Cahiers du Crisima, 4 (1999); Mariacarla Gadebusch Bondio Hg., *Blood in History and Blood Histories*, Florenz 2005; Bettina Bildhauer, *Medieval Blood*, Cardiff 2006.

7 Isidor von Sevilla, *Etymologiae*, PL 82, col 412AB: cap. 1, 122, sowie 170f., cap. V, col 185A.

8 Vgl. Ex 7, 19, 1; Reges 2, 5, 1; Liber Samuelis 17, 6, 1; Rex 2, 5.

9 Mit herzlichem Dank an Bernhard Jussen, der für diesen Hinweis auf die Datenbank des Projekts „Politische Sprache im Mittelalter. Semantische Zugänge“ zugreifen konnte. Vgl. Bernhard Jussen, *Considerations on the semantics of sanguis and consanguinitas in the Middle Ages*, in: Christopher H. Johnson, Bernhard Jussen u. Simon Teuscher Hg., *Kinship and Blood in Western History. Genealogy – Race – Genes*, im Erscheinen.

Konnotationen der übertragenen Bedeutungen, also genau der Kontext, der für ihre Verwendung als Metapher entscheidend ist.

1.2 Blutopfer und Gemeinschaft

Das Eingangszitat aus dem Buch Leviticus entstammt dem Kontext des mosaischen Gebots, kein Blut zu essen. Nach der Tötung von Tieren soll man das Fleisch essen und ihr Blut opfern. Vergleicht man diese Anweisung mit der Einführung des Abendmahls durch Christus, der seine Jünger auffordert, Brot und Wein zu seinem Gedächtnis zu sich zu nehmen („*sumite: hoc est corpus meum meum ... hic est sanguis meus novi testamenti, qui pro multis effunditur*“, Mk 14, 22–24), also sein Fleisch zu essen und sein Blut zu trinken, das für viele vergossen werden wird, so wird deutlich, wie stark sich der symbolische christliche Ritus des Abendmahls von der jüdischen Praxis des Blutopfers unterscheidet, ihre Verwandtschaft aber noch erahnbar ist.¹⁰ Neu im Christentum ist, dass Lebendopfer mit dem Opfertod Christi obsolet und durch das Ritual des Abendmahls symbolisch ersetzt wurden. Das soeben zitierte Gebot wird im Evangelium von Markus an einer der zentralen Passagen ausgesprochen, die für den hebräischen Schlachtritus, das Schächten, und weitere Reinheitsgebote relevant sind. Paulus nimmt in seinem Brief an die Hebräer auf diese Stelle Bezug, wenn er sie auf Gottes Opfer des eigenen Sohnes zur Vergebung der Erbsünde und auf die Verbindung von Anfang und Ende durch Erbsünde, die Transformation des Opfers (vom Ritus der Hebräer zur Vorstellung der Christen) und die Aufhebung der Zeit (am Ende der Welt) bezieht, was die Grundlage für die – besonders für heutige Augen – „paradoxe“ Zeitlichkeit ist, auf die ich später noch ausführlicher eingehen werde.

Und es wird fast alles mit Blut gereinigt nach dem Gesetz; und ohne Blut vergießen geschieht keine Vergebung. So mußten nun der himmlischen Dinge Vorbilder mit solchem gereinigt werden; aber sie selbst, die himmlischen, müssen bessere Opfer haben, denn jene waren. Denn Christus ist nicht eingegangen in das Heilige, so mit Händen gemacht ist (welches ist ein Gegenbild des wahrhaftigen), sondern in den Himmel selbst, nun zu erscheinen vor dem Angesicht Gottes für uns; auch nicht, daß er sich oftmals opfere, gleichwie der Hohepriester geht alle Jahre in das Heilige mit fremden Blut; sonst hätte er oft müssen leiden von Anfang der Welt her. Nun aber, am Ende der Welt, ist er einmal erschienen, durch sein eigenes Opfer die Sünde aufzuheben. (Hebr 9, 22–26)

¹⁰ Vgl. Vanessa Rousseau, *Le goût du sang. Croyances et polémiques dans la chrétienté occidentale*, Paris 2005, insbes. 71–78.

An dieser Stelle wird deutlich, wie sich Paulus von den hebräischen Opferpraktiken absetzt. Opfer sind mit dem Opfertod Christi am Kreuz obsolet geworden. Zugleich stellt Paulus, erstens, einen Bezug zwischen der unterschiedlichen Erscheinung von Christus auf Erden und dem wahrhaftigen Gott im Himmel her. Zweitens weist er auf die Verbindung vom Anfang der Welt (Erbsünde) mit dem Ende der Welt (und der Zeit) hin, die über das Opfer des Gottessohnes etabliert worden ist. Die gemeinsame Feier des Abendmahls stiftet die Gemeinschaft der Christen, das Ritual erinnert immer wieder an diesen Moment, an dem Christus den Ritus einführte und damit seinen Tod vorweggenommen und zugleich die Möglichkeit des ewigen Lebens eröffnet hat. Worauf nachfolgende Rituale, in denen Blut eine bedeutende Rolle zukam, abzielen, ist letztlich die symbolische Herstellung von Zusammengehörigkeit, von Gemeinschaft. Besonders evident wird dieser Zusammenhang von Opfer und Gemeinschaft durch Blut, wenn zum Beispiel der am Aussatz erkrankte „Arme Heinrich“ Hartmanns von Aue nur durch das Herzblut einer reinen Jungfrau geheilt werden kann, wobei der wechselseitige Opferwille der Protagonisten letztlich zur Liebesheirat und wundersamen Heilung führt. Anknüpfend an diese Bedeutungsdimension der Gemeinschaft spielt Blut bei den mittelalterlichen Debatten über Verwandtschaft die zentrale Rolle.¹¹ Nur in wenigen Fällen ist der dabei verwendete Begriff *cruor*, so etwa bei Tertullian oder Petrus Damian¹², ansonsten wird in der Regel *sanguis* verwendet. In Debatten um Inzest ist die Definition von Blutsverwandtschaft essentiell, zum Beispiel bei Ivo von Chartres, Burchard von Worms oder in den Ehegesetzen, die im 11. Jahrhundert so komplex ausdifferenziert wurden, dass es kaum noch möglich war, Ehen zu schließen, die nicht aufgrund des Inzestgebots angefochten werden konnten.¹³

1.3 Blutschau und Aderlass

Eines der am weitest verbreiteten medizinischen Handbücher des 13. Jahrhunderts, der sogenannte „Bartholomäus“, beginnt mit dem Versprechen, dass alle verborgenen Weisheiten, die er aufdecken werde, letztlich Weisheiten über Blut seien.¹⁴ In zahl-

11 Vgl. Michel van Proeyen, Sang et hérédité. A la croisée des imaginaires médicaux et sociaux des XIIIe et XIVe siècles, in: Faure, Sang, wie Anm. 6, 69–75, sowie Bernard Doumerc, „De lignée antique et consanguine“. L'idéologie nobiliaire à Venise (fin XVe – début XVIe siècle), in: ebd., 87–108; David W. Sabeau u. Simon Teuscher, Kinship in Europe: A New Approach to Long-Term Development, in: Jon Mathieu, David W. Sabeau u. Simon Teuscher Hg., Kinship in Europe. Approaches to Long-Term Development (1300–1900), New York/Oxford 2007, 1–32; Jussen, Considerations, wie Anm. 9.

12 Tertullianus, Apologeticus adversus gentes pro christianis, cap. IX, col 314A; Petrus Damianus, Contra intemperantes clericos, PL 145, col 415B.

13 Vgl. Ivo von Chartres, divi ivonis decretum, pl 161, cap. 45 (im Rückgriff auf Isidor, Etymologiae); grundlegend: Karl Ubl, Inzestverbot und Gesetzgebung. Die Konstruktion eines Verbrechens, Berlin 2008.

14 Bartholomäus, in: Zwei deutsche Arzneibücher aus dem XII. und XIII. Jahrhundert, hg. von Franz Pfeiffer, Sitzungsberichte der kaiserlichen Akademie der Wissenschaften Wien, Philosophisch-

reichen Traktaten aus Medizin, Theologie und Alchemie wird Blut eine offenbarende, Erkenntnis stiftende Wirkung zugeschrieben. Dabei ist zwischen Blutschau und Aderlass zu unterscheiden: Während es bei der Blutschau um Evidenz und Diagnose ging, zielte der Aderlass darauf ab, den Fluss der Körpersäfte zu regulieren, also auf Therapie.

So häufig wie im Fall von Longinus' Stich in die Seite das Sichtbarwerden von Christi Blut von Theologen als Zeichen der Evidenz historischer Wahrheit interpretiert (und von Malern seit dem Ende des 13. Jahrhunderts übertrieben als Blutstrahl dargestellt) wurde, so verbreitet war im Spätmittelalter die Blutschau als Diagnosetechnik. Blut wurde eine besondere Evidenz zugeschrieben – vielleicht gerade aufgrund seiner flüchtigen Sichtbarkeit und der Veränderung seines Aussehens außerhalb des Körpers. Vom Anblick von Urin und Blut (außerhalb des Körpers) versprach man sich Erkenntnisse über das Verhältnis der Körpersäfte (innerhalb des Körpers). Mit der zunehmenden Verbreitung antiker Lehren infolge der Übersetzung arabischer Schriften erfuhren die Ideen Aristoteles' sowie besonders die Säftelehre von Hippocrates und, darauf aufbauend, die Schriften von Galen sowie jüngere arabische Autoren wie Avicenna oder Averroes eine umfassende Rezeption.¹⁵ Blut war (neben gelber und schwarzer Galle sowie Schleim) für Galen „ein besonderer Saft“ (Goethe), es bildete die Grundlage jedes lebendigen Körpers. Galen ging davon aus, dass Blut aus der Nahrung entstehe, die in der Leber „gekocht“ wird und dann weiter in Muttermilch und Sperma durch Hitze, Gerinnung oder Destillieren umgewandelt werden kann. Auch Gefäße und Knochen sowie die anderen Körpersäfte (verborgen im Körperinneren), so Galen, entstünden aus Blut.¹⁶ Rückschlüsse auf die Zusammensetzung und die Vorgänge im Körper konnten jedoch nur aus den Sekreten gewonnen werden, die aus dem Körper treten (Sperma, Urin, Speichel, Muttermilch). Dabei wird evident – oder es lassen sich zumindest sichtbare

Historische Classe, 42, Wien 1863, 20–51. Die Grundlagen dieser Schrift sind vor allem salernitanische Schriften, z. B. *De Aegritudinum curatione*, und die Schriften von Constantinus Africanus oder Petrocillus Salernitanus, vgl. Bildhauer, *Blood*, wie Anm. 6, 173, Fußnote 17, und Walter Lawrence Wardale Hg., *The High German ‚Bartholomäus‘: Text, with Critical Commentary, of a Medieval Medical Book*, Dundee 1993. Bildhauer weist Schnells Behauptung, der „Bartholomäus“ sei eine Übersetzung der „Practica“, zurück, vgl. Bernhard Schnell, *Die deutsche Medizinliteratur im 13. Jahrhundert. Ein erster Überblick*, in: Christa Bertelsmeier-Kirst u. Christopher Young Hg., *Eine Epoche im Umbruch. Volkssprachliche Literalität 1200–1300*, Tübingen 2003, 249–265.

15 Vgl. Michael R. McVaugh, *Medicine Before the Plague. Practicioners and Their Patients in the Crown of Aragon, 1285–1345*, Cambridge 1993, 38–40; Luis García-Ballester, Roger French, Jon Arrizabalaga u. Andrew Cunningham Hg., *Practical Medicine from Salerno to the Black Death*, Cambridge 1994; Nancy Siraisi, *Medieval and Early Renaissance Medicine. An Introduction to Knowledge and Practice*, Chicago 1990, sowie dies. Hg., *Medicine and the Italian Universities*, Leiden 2001; zur nezeitlichen Rezeption vgl. Rousseau, *Goût*, wie Anm. 10, 183.

16 Vgl. Luis García-Ballester, *Galen and Galenism. Theory and Medical Practice from Antiquity to the European Renaissance*, Aldershot 2002; Shank, *Galen's Ureters*, wie Anm. 3; Michael Boylan, *The Digestive and "Circulatory" Systems in Aristotle's Biology*, in: *Journal of the History of Biology*, 15 (1982), 98–118.

Indizien für die Annahmen darüber ablesen –, was sich innerhalb des Körpers genau abspielt. Aus diesen Beobachtungen schloss man, aus dem Blut entstehe das Leben. Somit lag es nahe, Blut als Ausgangsstoff für Versuche zu wählen, Organismen künstlich herzustellen. Mit diesen Versuchen wollte man nicht zuletzt auch das Wissen über die Genese von Leben demonstrieren. Roger Bacon beispielsweise schreibt in seinem Kommentar zum Pseudo-Aristotelischen „Secretum secretorum“, dass menschliches Blut die Basis schlechthin für alchemische Operationen sei. In Johannes Rupescissas „De quinta essentia“ ist es die „Quintessenz“, die Blut in unberührtes und gesundes Fleisch verwandelt. Blut als Ausgangsstoff für alchemistische oder medizinische Elixiere ist in den einschlägigen Traktaten wie zum Beispiel im Arnald von Villanova zugeschriebenen „De sanguine humano“ weitverbreitet.¹⁷

Auf diesem Wissen baut auch die besonders im Spätmittelalter weit verbreitete Praxis des Aderlasses auf.¹⁸ Hierbei geht es weniger um Evidenz als vielmehr um Therapie: Mit der Entnahme von Blut glaubte man, regulierend auf das Gleichgewicht der Körpersäfte eingreifen zu können. Zwar gab es bereits vor dem Aufleben der Galen-Lehren vor allem durch die Schule von Salerno Aderlass-Büchlein, jedoch nahm die Zahl der Darstellungen, auf denen an den entsprechenden Stellen des Körpers Aderlasspunkte und ihre Relation zu Krankheiten, Temperamenten, Sternzeichen oder Tageszeiten eingetragene sind, seit dem 14. Jahrhundert mit seinen Pestwellen signifikant zu.¹⁹ Diese Aderlass-Figuren sind Darstellungen, die Männer- oder Frauenkörper meist als Kontur zeigen, in deren Inneren verschiedene Organe als Farbflächen beziehungsweise über ihre Form neben rot markierten Aderlasspunkten oder Venen beziehungsweise Arterien hervorgehoben sind. Die Berechnung des Moments, in dem der Kranke zur Ader gelassen wurde, schloss nicht nur den Stand der Sterne, die Tageszeit und den körperlichen Zustand des Kranken mit ein, sondern bezog sich auch auf historische Daten wie Geburt und Tod Christi, auf die in Aderlasskalendern explizit Bezug genommen wurde.²⁰

17 Vgl. Leah DeVun, *Prophecy, Alchemy and the End of Time. John of Rupescissa in the Late Middle Ages*, New York 2009, 119.

18 Für Abbildungen vgl. den Ausstellungskatalog *Blut: Perspektiven der Kunst, Macht, Politik und Pathologie*. Ausstellung des Museums für Angewandte Kunst und der Kunsthalle Schirn, Frankfurt am Main, 11. November 2001 bis 27. Januar 2002, Köln 2002; Karl Sudhoff, *Ein Beitrag zur Geschichte der Anatomie im Mittelalter, speziell der anatomischen Graphik nach Handschriften des 9. bis 15. Jahrhunderts*, Leipzig 1908; Daniela Krause, *Aderlass und Schröpfen. Instrumente aus der Sammlung des Karl-Sudhoff-Instituts*, Bern 2004.

19 Vgl. Ortrun Riha, *Wissensorganisation in medizinischen Sammelhandschriften. Klassifikationskriterien und Kombinationsprinzipien bei Texten ohne Werkcharakter*, Wiesbaden 1992, 118–127, eine umfassende Aufarbeitung und Zusammenstellung der Darstellungen steht noch aus.

20 Stephanus Rosinus, *Aderlaßkalender. Man Doch Diss Gegenwertig Iar Zelt Nach Der Geburt Unsers Hern Jhesu Christi Mdiij*, Wienn 1502, sowie Udalricus Binder, *Speculum Phlebotomye, Speculum intellectuale felicitatis humanae*, Nürnberg 1510.

1.4 Blut und Samen und die Genese von Lebendigkeit

Blut steht am Anfang und Ende des Lebens, Leben geht aus ihm hervor, es belebt und nährt den Körper und sein Verlust kann den Tod bedeuten. Aegidius Romanus (1316 in Avignon gestorben) versuchte, ähnlich wie sein Lehrer Thomas von Aquin, antike und christliche Auffassungen unter Einbezug zeitgenössischer Perspektiven zu systematisieren. Er vergleicht in seiner Schrift „De formatione humani corporis in utero“ (1276) die Wirkung von Sperma mit der Einbildungskraft: Sperma lässt aus Blut, so Aegidius, den Menschen entstehen, indem es das Blut in Arterien, Venen, Glieder etc. verwandelt. Es schnitzte aus diesem ganz verschiedene Elemente heraus – so wie der Bildhauer aus einem Holzblock verschiedene Skulpturen entstehen lassen kann.²¹ Der Text von Aegidius entsteht an der Schnittstelle der galenischen und der aristotelischen Zeugungstheorie. Skrupulös tastet sich der Philosoph und Theologe Kapitel für Kapitel durch das bestehende Wissen. Galen ging – mit Bezug auf die hippokratischen Lehren – davon aus, dass der Samen beider Geschlechter zur Entstehung des Embryos beitrage; das Kind konnte auf diese Weise also Eigenschaften beider Elternteile übernehmen. Aristoteles hingegen war der Meinung, nur der männliche Same verfüge über eine aktive, die Materie formende Kraft, während der weibliche Anteil die Materie sei, ähnlich wie der Uterus der Frau lediglich als Gefäß für den Samen diene.²² Aegidius erweist sich eher als Aristoteliker und geht – im Rückgriff auf Averroes’ „Colliget“ – davon aus, dass der weibliche Anteil bei der Empfängnis ein rein passiver sei und dem männlichen Samen dabei helfe, weibliche Materie zu befruchten, aber materiell nicht zum Embryo beitrage. Wenn das Kind dann doch der Mutter ähnele, sei dies mit einer stärkeren Resistenz der weiblichen Materie beim Akt der Formung zu erklären.²³ Nach der Zeugung durchlaufe der Embryo verschiedene Stadien, die Aegidius (wie Thomas von Aquin) mit denen verschiedener Tiere vergleicht.²⁴

Für diesen Beitrag sind zwei Aspekte dieser Überlegungen relevant: Blut ist der Stoff, aus dem alles Leben entsteht und sich weiter entwickelt; verliert der Körper zu viel Blut oder stimmt das Verhältnis der Körpersäfte nicht, droht der Tod des Körpers – kurz: Blut ist metaphorisch Anfang und Ende zugleich. Zweitens wird die Kraft der Imagination bei der künstlerischen Arbeit mit der Erschaffung von Leben verglichen. Im Hinblick auf Blut überschreiten nicht nur Künstler die Grenze zu Medizin, Philosophie

21 Aegidius Romanus, *De formatoris humani corporis in utero*, hg. von Romana Martorelli Vico, Florenz 2008, cap. X, 135–137.

22 Ausführlich hierzu Erna Lesky, *Die Zeugungs- und Vererbungslehren der Antike und ihr Nachwirken*, Wiesbaden 1950, 1344–1368 (Aristoteles) sowie 1401–1417 (Galen); Albert Jori, *Blut und Leben bei Aristoteles*, in: Gadebusch Bondio, *Blood*, wie Anm. 6, 19–38.

23 Vgl. Aegidius Romanus, *Formatoris*, wie Anm. 21, sowie Romana Martorelli Vico, *Medicina e filosofia. Per una storia dell’embriologia medievale nel XIII e XIV secolo*, Milano 2002, 47–62.

24 Vgl. Aegidius Romanus, *Formatoris*, wie Anm. 21, sowie Vico, *Medicina*, wie Anm. 23.

und Theologie, sondern auch umgekehrt, der Philosoph und Theologe umschreibt eine Idee mit Referenz zur Arbeit eines Künstlers. Zur selben Zeit (an der Wende zum 14. Jahrhundert) beginnen Maler in Italien, Körper und ihre Veränderung nach dem Tod genauer zu beobachten und Reminiszenzen dieser Studien in ihren Bildern umzusetzen.²⁵ Wie um diesen Effekt von Naturnähe wieder zu durchkreuzen, lassen sie bei Bildern von der Kreuzigung Jesu das Blut nun in einem pulsierenden Strahl austreten, wenn Longinus mit der Lanze prüft, ob Christus noch am Leben ist. Das Blut Christi, das Zeichen seines Todes, wird in Darstellungen dieser Zeit oftmals von Engeln mit einem Kelch aufgefangen; dadurch wird das Blut, das das ewige Leben für jeden Christen ermöglichen wird, im Bild symbolisch „eingefangen“. Dass das austretende Blut die Fiktivität des Bildes noch betont und eigentlich die Illusion des „angehaltenen“ Atems, des einen dargestellten Moments, zerstört, wird im 15. Jahrhundert noch stärker betont werden. Es wird an anderer Stelle zu zeigen sein, wie durch diese Details die Lebendigkeit aus dem Bild rinnt.²⁶

2. Genealogie der Blutspuren auf dem Feldbacher Altar

Ein Altar, auf dem Blut als Metapher eine besondere Rolle zukommt, ist der Feldbacher Altar, ein um 1450 gemalter und bisher von der Forschung wenig beachteter Flügelaltar, der in der Schweizer Stadt Frauenfeld aufbewahrt wird (Abb. 1–3).²⁷ Die Spuren, die das Blut auf diesem Altar hinterlässt, machen den Betrachter auf verschiedene Bedeutungsebenen aufmerksam. Auf der Festtagsseite dieses Altars wird die Geschichte der Passion auf fünf Bildfeldern dargestellt (Abb. 1). Blut spielt bereits zu Beginn dieser Erzählung eine Rolle: Erstens schwitzt Christus Blut, während er verzweifelt seinen

25 Es ist zugleich die Zeit der ersten Anatomien, vgl. Sudhoff, Beitrag, wie Anm. 18; Katherine Park, *Secrets of Women. Gender, Generation, and the Origins of Human Dissection*, New York 2006.

26 Vgl. für die Zeit um 1500 Claudia Blümle, *Das lebende Kreuz. Eine Bildgattung an der Schwelle von Souveränität und Imaginärem*, in: Anne von der Heiden Hg., *per imaginem. Souveränität und Bildlichkeit*, Berlin/Zürich 2006, 29–41, sowie Beate Fricke, *Tracce di sangue e 'finis corporis'*. *Intorno alla genesi della vita nel Quattrocento. Riflessioni sull' 'uomo di dolori' di Albrecht Dürer situato a Karlsruhe*, in: *Finis corporis, Micrologus*, 19 (2011), hg. von Agostino Paravicini-Bagliani, im Erscheinen.

27 Marcus Dekiert, *Oberrheinischer Meister, Feldbacher Altar*, in: *Spätmittelalter am Oberrhein. Maler und Werkstätten 1450–1525*, Ausstellungskatalog Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, Stuttgart 2001, 107–109, mit Bibliographie der bestehenden Forschungsliteratur; Uta Feldges-Henning, *Werkstatt und Nachfolge des Konrad Witz. Ein Beitrag zur Geschichte der Basler Malerei des 15. Jahrhunderts*, in: *Basler Zeitschrift für Geschichte und Altertumskunde*, 68 (1968), 81–176, 146–149. Vgl. auch die kunsthistorische Einordnung von Madeleine Witzig-Hager, *Der Feldbacher Altar. Ein Spiegel der niederländischen „ars nova“ am Bodensee*, in: *Kunst + Architektur in der Schweiz*, 57 (2006), 65–66. Zur technischen Analyse der Tafeln vgl. Bernd Konrad, *Die spätgotischen Tafeln im Historischen Museum des Kantons Thurgau in Frauenfeld. Untersuchungen zur Unterzeichnung mittels Infrareflektografie – zugleich ein Katalog*, in: *Mitteilungen aus dem Thurgauischen Museum*, 30 (1994), 9–57, 18–29.

Vater anfleht, den Kelch an ihm vorübergehen zu lassen. Zweitens sind seine nackten Füße bereits während des Kreuztragens als Folge der vorangegangenen (nicht dargestellten) Geißelung blutüberströmt. Bei der Kreuzigung auf der Mitteltafel verdeutlicht das Blut die Zeitlichkeit, die der Maler gewählt hat und die für heutige BetrachterInnen paradox erscheint, da sie Personen miteinander verbindet, die in ganz unterschiedlichen Zeiten gelebt haben, auf dem Bild aber in einer Situation zusammengefasst werden.²⁸ Darüber hinaus betont es den Verlauf des Horizonts und weist auf den Beginn, auf die typologisch fruchtbaren Wurzeln der Geschichte in der Genesis hin (Abb. 2). Viertens verdeutlicht auf der Tafel der Grablegung der blutüberströmte Leib das Ende des irdischen Daseins. Fünftens markieren auf der Tafel darunter bei der Auferstehung das rote Gewand und der rote Siegelack auf dem Sargdeckel die physische Präsenz des Auferstandenen, während sich das rote Kreuz in der Fahne seines Stabes, der Fahnenstoff sowie der Stab selbst beinahe in Durchsichtigkeit aufgelöst haben (Abb. 3).



Abb. 1: Frauenfelder Altar, ca. 1450, Festtagsseite, 133,5 x 52 cm, Frauenfeld, Historisches Museum des Kantons Thurgau, Inv.-Nr. T 117, aus: Spätmittelalter am Oberrhein, wie Anm. 27, 106.

²⁸ Seit der Neuzeit herrscht gemeinhin die Vorstellung des Bildfeldes als Ereignisraum vor, das Bild öffnet sich mit seinem Rahmen wie ein Fenster zu einer dargestellten Wirklichkeit (Alberti), die im Bild denselben Prinzipien wie die Natur unterworfen ist. Entsprechend ist im Bild ein Moment dargestellt. Dagegen ist es in der mittelalterlichen Tafelmalerei und weit bis ins 16. Jahrhundert durchaus üblich, Figuren mehrfach innerhalb desselben Bildfeldes darzustellen oder Personen aus verschiedenen Zeiten in einer Szene zu verbinden oder Momente z. B. der Passion Christi herauszugreifen, die so eigentlich gar nicht stattgefunden haben, aber die Bedeutung des Dargestellten sinnfällig verdichten, z. B. Andachtsbilder des Schmerzensmannes, Christus in der Rast etc.



Abb. 2: Kreuzigung, Mitteltafel des Frauenfelder Altars, aus: Spätmittelalter am Oberrhein, wie Anm. 27, 106.

Blut steht hier zunächst für das Ausströmen des irdischen Lebens aus dem Körper Christi, der von den Juden gekreuzigt wurde. Mit Rekurs auf die bereits zitierte Stelle aus dem Brief an die Hebräer macht es darauf aufmerksam, dass Opfer nun obsolet sind und symbolisch durch das Sakrament des Abendmahls ersetzt werden, dessen Feier an diesen zentralen Moment erinnert. Darüber hinaus verdeutlicht die Tatsache, dass die blutigen Rinnsale auf die Knochen von Adam fließen, die ebenfalls von Paulus erwähnte Aufhebung der Zeit. Die verschiedenen Stadien der Gerinnung des Blutes von Christus am Kreuz können einerseits auf seine lange Leidenszeit hinweisen, sie machen zugleich darauf aufmerksam, dass eigentlich kein spezifischer Moment dargestellt ist: Es hat sich eine „unmögliche“ Gemeinschaft von Heiligen versammelt, die der Kreuzigung beiwohnen, jedoch selbst zu ganz unterschiedlichen Zeiten gelebt haben. Schließlich machen die Blutstropfen den/die BetrachterIn auf die Krümmung des Horizonts auf-

merksam; man könnte sagen, Blut steht hier für wissenschaftliche Erkenntnis, also Wissen, das der Maler nur aus der Lektüre von optischen Traktakten oder Texten, die auf Theorien der Wahrnehmung etwa bei Traum und Vision ausführlich eingehen (zum Beispiel Chalcidius' Kommentar), gewonnen haben kann.



Abb. 3: Frauenfelder Altar, rechter Seitenflügel mit Grablegung und Auferstehung, aus: Spätmittelalter am Oberrhein, wie Anm. 27, 107.

2.1 Blutspuren

Der Körper des Gekreuzigten auf dem Feldbacher Altar ist von einem feinen Netz aus Rinnsalen von noch frischem Blut überzogen, das sich über ältere, bereits gerinnende oder getrocknete Blutspuren gelegt hat. Die dünnen Linien des ausgetretenen Blutes überziehen den sterbenden Körper Christi und betonen die Plastizität seiner Oberfläche, indem sie in die Kehlen und Achseln rinnen, seinen Lendenschurz verfärben und dem Verlauf der Rippen oder des Jochbeines folgen. Das Rinnsal, das oberhalb des Lendenschurzes beginnt, ohne dass es auf den ersten Blick einer Austrittsstelle zuzuordnen wäre, tropft von der linken Unterkante seines Brustkorbes herab: Die Tropfen

haben die eingesunkene Magengegend übersprungen und rinnen erst wieder unterhalb des Bauchnabels in Richtung Scham. Damit steht der Maler des Feldbacher Altars in einer erst wenige Jahrzehnte zuvor begonnenen Tradition von Künstlern, die mit besonderer Aufmerksamkeit studieren, wie Blutspuren über den Körper rinnen, langsam trocknen, gerinnen oder die trockenen Rinnsale wieder vom Körper abblättern. Dieses Interesse setzt jedoch nicht von einem auf den nächsten Moment ein, sondern ist ein langsamer Prozess, der zu Beginn des 15. Jahrhunderts bei Malern von Kreuzigungsdarstellungen in Frankreich, Burgund, Flandern oder Limburg-Brabant eingesetzt hatte.

Es gibt eine Reihe von Entwicklungen, die ihr Interesse angeregt beziehungsweise ihre Beobachtungen vorbereitet haben könnten. In Italien operieren zahlreiche Maler bei Darstellungen der Kreuzigung bereits seit ca. 1300 mit bewusst eingesetzten Blutspuren, die auf Details am Fuße des Kreuzes aufmerksam machen. Sie rinnen in den Schädel Adams, versickern im Marmor, der Erde Golgothas oder weisen auf den roten Hahn der Verleugnung Petri.²⁹ Im Laufe des 14. Jahrhunderts beginnen italienische Maler, mit mehreren Rottönen zu experimentieren und sich für das Trocknen des Blutes zu interessieren, während wirkliche Blutgerinnung meines Wissens auch in Italien erst zu Beginn des 15. Jahrhunderts dargestellt wird. Angeregt wurde das Interesse der Künstler für diese Beobachtungen möglicherweise auch durch die zeitgenössischen medizinischen Praktiken und Erkenntnisse. Der Aderlass gehörte in dieser Zeit zum Tagesgeschäft von Badern und Schnittärzten.³⁰

Auch theologische Debatten könnten das Interesse der Maler an Blut beeinflusst haben, insbesondere diejenigen über eine Stelle aus dem Johannesevangelium. Darin wird berichtet, dass seine Peiniger Christus nicht die Beine brachen, nachdem er gestorben war: „einer der Kriegsknechte durchbohrte mit einem Speer seine Seite, und alsbald kam Blut und Wasser heraus. Und der es gesehen hat, hat es bezeugt, und sein Zeugnis ist wahrhaftig; und er weiß, daß er sagt, was wahr ist, auf daß auch ihr glaubet“ (Joh 19, 34–35). Seit der Mitte des 15. Jahrhunderts gibt es einige Maler, die diese Passage und damit das Zeugnis der Augenzeugen bei ihrer Darstellung wörtlich nehmen: Sie zeigen, wie Blut und Wasser aus dem Leib Christi rinnen. Der französische Maler Enguerrand Quarton fasste auf seiner „Pietà von Avignon“ (um 1455) den

29 Beispielsweise Duccio di Buoninsegna, Madonna mit Heiligen und der Kreuzigung, Triptychon, Memphis Brooks Museum of Art (Blut rinnt zum Schädel Adams, ca. 1300); Giotto, Tafelkreuz, Santa Maria Novella (Blut rinnt in den Marmor, ca. 1300); Giotto, Arena-Kapella (Blut rann einst über die Rillen in der Steininformation zu einem Schädel mit Knochen, 1305); Linno Vanni, Kreuzigung mit Stifter, Minneapolis (14. Jh.); Margarito d'Arezzo (13. Jh.); Tafelkreuz aus der Schule von Bonaventura, Florenz, Uffizien (13. Jh.); Sieneser Meister, Kreuzigung, Lucignano (13. Jh.); Tafelkreuz aus der Werkstatt von Simeone, Orvieto, Museo dell'Opera del Duomo (14. Jh.); Meister des Codex von St. George, Diptychon mit Kreuzigung (14. Jh.); Tafelkreuz eines umbrischen Meisters mit einem Heiligen, der die Nagelwunde des rechten Fußes küsst, San Francesco, Arezzo (14. Jh.); Lippo Memmi, Kreuzigung, Paris, Louvre (ca. 1340).

30 Wie sich die Verbreitung dieser Praxis und die Veränderungen in der Malerei jedoch wirklich zueinander in Bezug setzen lassen, müsste andernorts diskutiert werden. Vgl. Krause, Aderlass, wie Anm. 18.

Austritt von Wasser und Blut nicht als gleichzeitiges, sondern als sukzessives Ereignis auf. Es sind die Blutspuren, die auf die veränderte Lage des Körpers nach der Abnahme vom Kreuz hinweisen: Sie sind der Schwerkraft des gekreuzigten Körpers gefolgt, haben sich unterhalb der untersten Rippe gesammelt und auf dem Rippenbogen nur die Andeutung einer Spur hinterlassen. Auf dem rechten Handrücken führen sie die andere Position der Hand und die Leblosigkeit des Körpers in seiner Schiefelage deutlich vor Augen. Anders als Quarton geht der unbekannte Meister des Bartolomäus-Altars gegen Ende des 15. Jahrhunderts davon aus, dass beide Flüssigkeiten gleichzeitig austraten. Beide Maler bemühen sich jedoch darum, der schriftlich überlieferten Zeugenschaft des Blutes in ihren Bildern „sichtbare“ Evidenz zu verleihen, indem sie den Verlauf des Blutes nach seinem Austritt aus einer Wunde beobachten und seiner differenzierten Darstellung besondere Aufmerksamkeit schenken. In diesen Darstellungen ist der Eindruck besonders stark, dass ein ganz bestimmter Moment dargestellt wird. Auch wenn auf dem Feldbacher Altar das Blut tropft, so handhabt sein Maler den Umgang mit der Darstellung von Zeit ganz anders.

2.2 Paradoxe Zeitlichkeit – Einheit durch Blut

So sehr das Tropfen des Blutes Christi, insbesondere von den Nägeln in seinen Händen, das sich deutlich von dem klaren Blau des Himmels abhebt, darauf hinweist, dass ein bestimmter Moment dargestellt ist, so sehr bemüht sich der Maler zugleich, mit seiner sehr speziellen Darstellung der Kreuzigung diesem Effekt entgegenzuwirken: Die Kreuzigung des Feldbacher Altars ist nur auf den ersten Blick als ein Ereignis dargestellt, das einen bestimmten Moment in der Bibelgeschichte zeigt. Mit den vier anwesenden Heiligen (Johannes der Täufer, Maria, Johannes der Evangelist, Katharina), die sich in einer Reihe, fast statuarisch rechts und links neben dem Kreuz postiert haben, ist eine überzeitliche und überirdische Gemeinschaft dargestellt. Um das zu betonen, lässt der Maler des Feldbacher Altars die Blutstropfen zwischen, aber nicht auf sie fallen, denn Blutspuren auf ihren Gewändern sind nicht zu erkennen. Der Maler war sich durchaus der verschiedenen Zeiten, in denen die dargestellten Personen lebten, bewusst. Er wählt darüber hinaus einen – besonders nördlich der Alpen – ungewöhnlichen Bildtypus, der normalerweise eher Maria mit dem Kind als die Kreuzigung ins Zentrum stellt, nämlich das Bildschema der sogenannten *Sacra Conversazione*.³¹ Diese ist ein besonders in Italien weit verbreiteter Bildtypus, der in der Regel vier Heilige, meistens um Maria, seltener um Christus, in ihrer Mitte anordnet, als ob sie sich in einer Art Gespräch befänden. Diese Unterhaltung müsste sich – entsprechend dem Aufent-

³¹ Vgl. die etwas ältere Tafel eines Meisters vom Bodensee mit der Kreuzigung und den Heiligen Dorothea und Verena, die heute in der Karlsruher Kunsthalle aufbewahrt wird, vgl. Ausstellungskatalog, Spätmittelalter, wie Anm. 27, 82f.

haltsort der bereits im Jenseits befindlichen Heiligen – eigentlich im Himmel ereignen, also an einem für irdische Augen nur vage erahnbaren Ort. Dieser Ort ist daher zumeist relativ unspezifisch gestaltet oder wird vor einem Hintergrund angesiedelt, der den imaginären Charakter verstärkt, wie zum Beispiel ein Vorhang, Himmel, Goldgrund oder Garten. Die Versammlung von Heiligen und Märtyrern hebt das Moment einer Gemeinschaft hervor, die mitleidet, aber zugleich durch den Tod Christi am Kreuz, das Opfer des Gottessohnes, von der Erbsünde erlöst wurde. Das Blut stiftet hier wie bei der Feier des Abendmahls erst die Gemeinschaft.

Blut als *das* alle verbindende Medium zur Stiftung von Gemeinschaft ist nur wenige Jahre zuvor von Nikolaus Cusanus in einem besonders sprechenden Gleichnis in Worte gefasst worden: Zur Zeit äußerster Spannungen innerhalb der katholischen Kirche verfasst Cusanus 1433/34 eine bedeutende Schrift, deren brisante kirchenpolitische Thesen er im letzten Kapitel mit einem bemerkenswerten Vergleich abschließt. Er vergleicht den Organismus der Kirche mit dem menschlichen Körper, worin er besonders dem Blut eine zentrale Rolle für das Funktionieren des Organismus zumisst: „... mit dem Fließen des Blutes durch alle Arterien des gesamten Körpers wird ein Gleichgewicht der Lebensgeister (*vitalis spiritus*) erreicht – *a quodam quidem sanguine per omnes arterias totius corporis rectificationis fluxum vitalis spiritus capiunt*.“³² Cusanus sieht in den *divina sanctiones*, die in der seelischen Ordnung das Leben vermitteln, eine Analogie zu den

Blutadern, die den ganzen Organismus umgeben, auch das Haupt. Also steht auch das Haupt der Kirche unter den Kanones und muß sich nach ihnen richten. Die kleineren Blutadern gleichen den Bestimmungen der kleineren Konzilien, die mit dem allgemeinen Kirchenrecht in Einklang stehen müssen, so wie die Äderchen stets mit der Hauptader in Verbindung sind. In der leiblichen Ordnung der christlichen Gemeinschaft, dem Imperium, gleichen die Reichsgesetze den Nerven, die desgleichen alle Glieder umschließen und zu einer Einheit verbinden, auch das Haupt, den Kaiser, nicht ausgenommen, der demgemäß unter ihnen steht wie der Papst unter den Kanones.³³

32 Nikolaus von Kues, *De concordantia catholica*, lib. III, cap. 41, zit. nach: Nicolai de Cusa opera omnia iussu et auctoritate Academiae litterarum heidelbergensis ad codicum fidem edita, Leipzig 1932ff.; Bd. 14, 1–2: *De concordantia catholica*, neubearb. Ausgabe Leipzig 1964/65.

33 Kues, *Concordantia*, wie Anm. 32. Nikolaus von Kues geht mit seinen Bezügen so weit, dass er das Knochengestüt mit dem Vaterland, das Fleisch mit den wechselnden Bewohnern dieses Landes, den Rat des Fürsten mit den Zähnen und das Richterkolleg mit der Leber vergleicht, vgl. Andreas Posch, *Die „Concordantia catholica“ des Nikolaus von Cusa*, Paderborn 1930, 205ff. Cusanus besaß selbst die wichtigsten Schriften von Galen, Aristoteles, Avicennas Kanon etc., vgl. Rolf Winau, *Medizinische Handschriften aus dem Besitz des Nikolaus von Kues im British Museum*, in: *Mitteilungen und Forschungsbeiträge der Cusanus-Gesellschaft*, 5 (1965), hg. von Rudolf Haubst, 137–161.

Vertrauen auf das, was einem die eigenen Augen vermitteln, trägt zur Stiftung der Einheit der Gemeinschaft bei, Christi Blut habe Nähe zwischen einstigen Gegnern hergestellt, so Paulus im Epheserbrief. Ausgehend von diesem Zitat betont Cusanus, es sei die Aufgabe seiner Nachfolger, sie in eine funktionierende, in eine lebendige Gemeinschaft zu überführen. Er verdeutlicht mit der Referenz auf Adam und Eva, dass auch die Kirche und ihre Mitglieder eine genealogisch gestiftete Gemeinschaft, eine Einheit, hervorgegangen aus einem Körper (Christi) seien:

Wenn also die Verbindung von Adam und Eva ein großes Sakrament in Christus und der Kirche ist, dann ist es gewiß, daß genau wie Eva einst ein Knochen von den Knochen ihres Mannes und Fleisch von seinem Fleisch war, also die Kirche gemacht ist aus den Mitgliedern Christi, Knochen von seinen Knochen und Fleisch von seinem Fleisch.³⁴

In diesem Zitat von Cusanus vermag die enge Verbindung von Abendmahl und Aufhebung der Erbsünde mit expliziter Anspielung auf die Knochen von Adam und Eva vielleicht die prominente Positionierung und ungewöhnliche Größe der Knochen und des Schädels von Adam im Feldbacher Altar erklären. Während sie in der ikonographischen Tradition eher als ein Attribut unter vielen behandelt werden, erhalten sie im Feldbacher Altar eine ungewöhnliche Präsenz.

Die Auseinandersetzung mit Blut als lebensspendender Kraft schlägt sich im Denken von Cusanus mehrfach nieder. Seine Metapher für die Beschreibung der inneren Ordnung der Kirchengemeinde in der „Concordantia catholica“ (1433) spiegelt seine Kenntnisse des zeitgenössischen medizinischen Wissensstandes über Blut und dessen Rolle für die Versorgung des Körpers.³⁵ Maßgeblich für Cusanus' Gleichnis ist, dass sich das reinste Blut im Herzen befinde, welches auf dem Weg durch die Arterien (sinnbildlich für die verschiedenen Gremien und Organe des Organismus der Kirche) zunehmend verunreinigt werde. Nur am Anfang seines Weges durch den Körper ist das Blut pur – sind also die göttlichen Gebote klar und deutlich: im Herzen, von wo aus es seinen Lauf durch die Arterien nimmt, um den Körper (der Kirche mit Dekreten) zu beleben.

2.3 *Schriftwissen und Beobachtungswissen*

Nicht ganz unbelesen kann der Maler des Feldbacher Altars sein, stellt er doch als erster die Krümmung der Erdoberfläche, die Krümmung, dar. Mir ist keine ältere oder zeitgenössische Darstellung bekannt, auf der die Krümmung der Erde angedeutet oder

³⁴ Kues, *Concordantia*, cap. 1, wie Anm. 32.

26 ³⁵ Kues, *Concordantia*, lib. III, cap. 41, wie Anm. 32.

dargestellt wird.³⁶ Dieses Phänomen – die Kugelgestalt der Erde von der Erde aus wahrzunehmen – kann nur ein Beobachter erfahren, der sich etwa an einer sehr hohen Steilküste und in entsprechender Höhe relativ zum Horizont befindet, so dass ein relativ weiter Ausschnitt des Horizontes für ihn sichtbar ist. Der Maler betont es noch in besonderer Weise: Er lässt die Blutstropfen von den Kreuzarmen direkt „auf“ die Krümmung des Horizonts tropfen und wiederholt ihre Form in der Wolkenformation mit dramatischen Hell-Dunkel-Kontrasten. Implizit hebt er damit die Unmöglichkeit seiner Darstellung hervor: Er stellt uns ein Phänomen vor Augen, das man nur an wenigen Orten der Erde wahrnehmen kann. Es entzieht sich – wie das Blut innerhalb des Körpers – normalerweise der Überprüfung durch Anschauung, kann aber eine wissenschaftliche Annahme evident machen. Die Blutstropfen, die von den Wunden in den Handflächen rinnen, betonen den gebogenen Verlauf der Linie des Horizonts, da sie, fasste man das gerahmte Bildfeld lediglich als Fläche auf, jeweils auf die Küste rechts und links des Meeres oder Sees, und zwar deutlich unterhalb des Scheitels der Horizontlinie, auftreffen würden.

Die Weite des „hochgeklappten“ Horizonts der in dieser Zeit in der Malerei verbreiteten sogenannten „Weltlandschaft“ eröffnet den BetrachterInnen hinter den Köpfen der vier Heiligen und unterhalb der ausgebreiteten Arme des Gekreuzigten eine weite Küstenlandschaft.³⁷ Eine Stadt mit einem prächtigen gotischen Turm wird vom linken Bildrand angeschnitten, in der Mitte eröffnet sich der Blick auf das Meer oder einen großen See, jedenfalls ein Gewässer, das von zahlreichen Schiffen befahren wird. Die Wahl dieses ungewöhnlichen Hintergrunds für die Kreuzigung erstaunt zunächst, ist aber vermutlich motiviert durch das Interesse des Malers an der Repräsentation der Krümmung. Der oder die BetrachterIn erkennt, blickt er oder sie rechts am Oberkörper Christi vorbei auf die Wasseroberfläche, zum Horizont hin eine Reihe von Segelschiffen: Ein prächtiges Schiff mit geblähten Segeln auf der Höhe von Christi Taille; zwei weitere Zweimaster sind auf der Höhe seiner Brust in deutlicher Entfernung und entsprechend verkleinert nur noch etwa halb so groß dargestellt. Zwischen diesen beiden erblickt der oder die BetrachterIn vier weitere Segelschiffe. Am weitesten entfernt ist das linke dieser

36 Vgl. Peter Krüger, Auf den Standort kommt es an. Zur Rolle des Horizonts in der Perspektive der Neuzeit, in: Hartmut Lauffhütte, Barbara Becker-Cantarino, Martin Bircher, Ferdinand van Ingen, Sabine Solf u. Carsten P. Warncke Hg., Künste und Natur in Diskursen der Frühen Neuzeit, Wiesbaden 2000, 475–495; David Summers, Horizons, or Infinities without End, in: *Wolkenkuckuckshaus*. Internationale Zeitschrift für Theorie und Wissenschaft der Architektur, 12, 1 (2007), <<http://www.tu-cottbus.de/theoriederarchitektur/wolke/eng/Subjects/071/Summers/summers.htm>>; Russalka Nikolov, unter Mitarbeit von Tuija Tervo, Gudrun Müller, Juha Nurminen u. Peter Tamm, Kunst mit weitem Horizont. 400 Jahre Marinemalerei, Helsinki 2003; Hannah Baader, Horizont und Welle, in: Marzia Faietti Hg., *Linea I: Grafie di immagini tra Quattrocento e Cinquecento*, Venedig 2008, 211–226; Gottfried Boehm, *Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens*, Berlin 2007, 72–93, 271.

37 Vgl. Albrecht Koschorke, *Die Geschichte des Horizonts. Grenze und Grenzüberschreitung in literarischen Landschaftsbildern*, Frankfurt a. M. 1990, insbes. 49–69, und Detlef Zinke, *Patinirs „Weltlandschaft“*. Studien und Materialien zur Landschaftsmalerei im 16. Jahrhundert, Frankfurt a. M. 1977.

Vierergruppe, das zweite von links am nächsten sowie sorgsam abgestuft in abnehmender Größe die übrigen beiden. Wozu jedoch dieser Reigen von Segelbooten, warum diese ungewöhnliche Wahl des Hintergrunds für die Darstellung der Kreuzigung?

Spätestens seit Kleomedes³⁸, sicherlich aber mit dem neuplatonischen Timaios-Kommentar von Calcidius sind zwei Beobachtungen aus der Diskussion über die Gestalt der Erde als bekanntes Argument eingeführt: Erstens, dass von einem Schiff am Horizont zuerst der Rumpf verschwindet, während die Masten und Segel noch zu sehen sind, und zweitens, dass ein erhöht stehender Beobachter das sich entfernende Schiff länger beobachten kann als jemand, der direkt an der Küste, das heißt auf dem Niveau des Meeres steht.³⁹ Auf diese Beobachtungen stützte sich Aristoteles bei seiner Argumentation für die Kugelgestalt der Erde in „De Caelo“, eine Schrift, die besonders seit der intensivierte Auseinandersetzung mit seinen Schriften in Paris seit dem 13. Jahrhundert weit verbreitet war.⁴⁰ Die erste der beiden Beobachtungen übernehmen Plinius in der „Historia Naturalis“ bewiehungsweise Strabon in der „Geografika“.⁴¹ Auf dieser Grundlage argu-

38 Kleomedes: „Wenn wir uns weiter auf dem Meere dem Lande nähern, so sehen wir zuerst die Bergspitzen des Landes, während uns alles Übrige durch die Krümmung der Wasserfläche verborgen ist. Denn erst, wenn wir über die Höhe der Krümmung gefahren sind, sehen wir die Täler und den Fuß der Berge. Und von dem Schiffe selbst aus werden etliche Teile des Landes vom Beobachter, der auf dem Deck oder innerhalb des Schiffsrumpfs steht, nicht gesehen, wohl aber kann man sie sehen, wenn man auf den Mast des Schiffes steigt, so daß man über die Krümmung der Wasserfläche hinwegsehen kann. Wenn das Schiff vom Land wegfährt, so entschwindet dem Blick zunächst der Rumpf des Schiffes, während man dann den Mast noch immer sehen kann. Wenn das Schiff sich dem Lande nähert, so sieht man vom Lande aus zuerst die Segel, während der Rumpf des Schiffes noch hinter der Krümmung der Wasseroberfläche verborgen ist. Dies alles zeigt mit fast mathematischer Gewißheit, daß die Erde die Gestalt einer Kugel hat.“ Zit. nach: Kleomedes, Die Kreisbewegung der Gestirne. Übersetzt u. erläutert von Dr. Arthur Czwalina, Leipzig 1927.

39 Mit herzlichem Dank an Frank Bezner, der mich auf diese Stelle aufmerksam gemacht hat. Vgl. Calcidius, Commentarius, LXII, in: Calcidius, Commentarius in Platonis Timaeum, hg. von J. H. Waszink, London/Leiden 1962, 109.

40 Reinhard Krüger, Das lateinische Mittelalter und die Tradition des antiken Erdkugelmodells (ca. 550 – ca. 1080), Berlin 2000; Jürgen Hamel, Die Vorstellung von der Kugelgestalt der Erde im europäischen Mittelalter bis zum Ende des 13. Jahrhunderts. Dargestellt nach den Quellen, Münster 1996; Anna-Dorothee von den Brincken, Die Kugelgestalt der Erde in der Kartographie des Mittelalters, in: Archiv für Kulturgeschichte (1976), 77–95; Jürgen Wolf, Die Moderne erfindet sich ihr Mittelalter – oder wie aus der „mittelalterlichen Erdkugel“ eine „neuzeitliche Erdscheibe“ wurde, Stuttgart 2004.

41 Plinius, Historia naturalis, 2, LXV, 163f (298). Strabos Beweis für die Kugelgestalt der Erde: Geografika, 1. Buch, Kapitel 1: „Denn sowohl die sinnliche Wahrnehmung als der gemeine Menschenverstand kann dies bezeugen. Offenbar nämlich verhindert die Krümmung des Meeres die Schiffer, entfernte und mit ihren Augen in gleicher Höhe erhobene Lichter zu erblicken; höher aber als ihre Augen erhoben, werden sie sichtbar, wenn sie auch weiter von diesen entfernt sind. Gleicherweise sieht auch das Auge, wenn selbst höher erhoben, das, was ihm früher verborgen geblieben war. ... Auch den Heranschiffenden enthüllen sich die Teile des Landes immer mehr, und das, was im Anfang niedrig erschienen war, erhebt sich immer höher.“ Zit. nach: Strabo's Erdbeschreibung. Übersetzt u. durch Anmerkungen erläutert von Dr. A. Forbiger, Stuttgart 1856.

mentiert im 13. Jahrhundert Johannes von Sacrobosco in seinem „Traktatus de sphaera“. Johannes geht von den Unterschieden aus, die zwei Beobachter auf ein- und demselben Schiff von einem Zeichen an der Küste sehen, je nachdem ob sie entweder oben auf dem Schiffsmast oder am Fuß des Mastes stehen.⁴² Die geblähten Segel von einem guten halben Dutzend von Schiffen, die sich auf dem Feldbacher Altar von der Küste zum Horizont hinbewegen und der erhöhte Standpunkt des/der BetrachterIn machen diese Beobachtungen besonders anschaulich sichtbar: Der Rumpf des am weitesten entfernten Schiffes ist bereits fast vollständig verschwunden, das leuchtende Weiß des Hauptsegels sitzt nur noch über einem braunen Tupfen. Je näher sich die Schiffe in Relation zum/zur BetrachterIn am Ufer befinden, umso mehr ist noch von ihren hölzernen Rümpfen unterhalb der gewölbten Segel zu erkennen.⁴³

2.4 Blut als Metapher für Anfang und Ende

Die Gemeinschaft der Christen, die Genese von Leben aus Blut, die Aufhebung der Zeit und die Kugelform der Erde verbindet, dass man sie nicht sehen kann. Das Wissen über sie muss üblicherweise mit dem Verborgenen operieren. Entsprechend kommt den Momenten der unmittelbaren Evidenz besondere Bedeutung zu. Auf genau diese Momente unmittelbarer Evidenz versucht der Maler des Feldbacher Altars mit der Darstellung von Blutspuren aufmerksam zu machen. Ein abschließender Blick auf den Altar soll dieses Interesse des Malers noch einmal verdeutlichen.

Das helle Blau des Himmels ist durchzogen von etlichen Wolkenbändern, es ist helllicher Tag, keine Sonnenfinsternis und kein verfinstertes Antlitz der Sonne im Moment des Todes Christi sind angedeutet.⁴⁴ Auf den Tafeln der Flügel auf der Innenseite verdeutlicht die Darstellung des Himmels hingegen jeweils eine spezifische Tageszeit; die Zeit, zu der sich die jeweilige Szene entsprechend der Berichte der Evangelisten ereignet haben soll. Über dem Ölberg und der lichtumflorten Gestalt des Engels mit dem Kelch spannt sich ein sternenklaarer Nachthimmel, der mit einem gebogenen Lichtstreif den nahenden Morgen ankündigt. Spektakulär verfärbt ist der Himmel über der Grablegung

42 Zu Johannes Sacrobosco vgl. Edward Grant, *Planets, Stars and Orbs. The Medieval Cosmos, 1200–1687*, Cambridge 1994, insbes. 118f. und 654f., sowie Katrin Müller, *Visuelle Weltaneignung. Astronomische und kosmologische Diagramme in Handschriften des Mittelalters*, Göttingen 2008.

43 Aristoteles, *De Caelo*, lib. 2, cap. 13 u. 14. Unklar bleibt jedoch, über welche mittelalterlichen Autoren Thales, der ebenfalls schon die Kugelgestalt der Erde beschrieb, vermittelt wurde oder ob die Anordnung der Segelschiffe auf dem Frauenfelder Altar rein zufällig dieses Phänomen verdeutlicht.

44 Geht man davon aus, dass Christus bereits tot ist, wäre das im Hinblick auf die *Sacra Conversazione* nur konsequent und betonte, dass es sich auf der zentralen Tafel anders als auf den Flügeln nicht um ein Ereignisbild handelt, das einen speziellen Moment darstellt.

(rechts oben) und der Auferstehung (rechts unten): als würde der Himmel die Dämmerung eines Abends verdeutlichen (Mt 27, 57, Mk 14, 42, Lk 15, 42), wenn Christi Leib von Nikodemus, Joseph von Arithmatia, Johannes und Maria in den Sarg gelegt wird, beziehungsweise die Morgendämmerung (Mk 16, 9, Lk 24, 1, Jh 20, 1), wenn der Glanz des Auferstandenen die verschlafenen Wächter blendet. Einerseits legt der Maler des Feldbacher Altars auf den Flügeln offensichtlich großen Wert auf die Darstellung eines genauen Zeitpunkts, während für die zentrale Tafel mit der Kreuzigung Darstellungsweisen gewählt werden, die verdeutlichen, wie dieser spezifische Moment zugleich die (zukünftige) Aufhebung der Zeit bedeutet, die, so die verbreitete Auffassung seit Augustinus, erst mit dem Sündenfall Adams und Evas in die Welt gekommen ist.

Das Mittel, das auf dieses typologische Moment hinweist, ist das Blut. Es verdeutlicht nicht nur das Zerrinnen des Lebens des irdischen Körpers von Christus, sondern macht auch auf weitere signifikante Details im Bild aufmerksam. Die Exegese durch die Kirchenväter verweist mittels der „Typologie“ auf einen Moment aus dem ersten Buch der Genesis, die Geschichte von Adam und Eva und die Ursünde, die durch den Tod Christi am Kreuz aufgehoben wird. Die typologische Lektüre stützt sich auf Andeutungen, die die Evidenz der Prophetie (im Alten Testament) betonen und die Wahrheit der Passionsgeschichte durch ihre Momente der Offenbarung des Vorhergesagten und den Vollzug der Geschichte verdeutlichen. Der Maler des Feldbacher Altars verstärkt dieses Moment zum einen durch die bereits beschriebenen zwei Modi von Zeitlichkeit (*Sacra Conversazione* versus Ereignisbild), zum anderen aber dadurch, dass mit dem Ziel des verrinnenden Blutes auf eine weitere Eigenart der Darstellung des Kreuzigungsbildes hingewiesen wird: Neben dem Schädel Adams, der auf Golgotha – die Schädelstätte, wo man auch das Grab Adams wählte – hinweist, ist nicht der Kiefer als zweiter Teil des Schädels oder die Rippe Adams (beziehungsweise Evas), sondern ein Oberschenkelknochen dargestellt.⁴⁵ Möglicherweise verweist der Maler damit darauf, dass Eva in der Version des Jahwiten erst nach Adam und auf der Basis einer ihm entnommenen Rippe geformt wurde und nicht, wie in der Priesterschrift, zeitgleich mit Adam und aus Lehm erschaffen wurde. Wie ernst es dem Maler mit diesen Feinabstufungen von Zeitabfolgen und bedeutungsvollen Details ist, verdeutlichen zwei weitere Beobachtungen: Erstens, dass die Märtyrerin Katharina, die nicht Augenzeugin der Kreuzigung

45 Ebenfalls einen Oberschenkelknochen stellen dar: Duccio auf dem Triptychon mit der Madonna und der Kreuzigung, Rogier van der Weyden, Diptychon mit Kreuzigung (ca. 1450) sowie Hugo van der Goes als auch der Meister Missal: ms. Arundel 108, fol. 146v: Crucifixion Date ca. 1443–1455. Evtl. auch Simon Marmion und Andrea del Castagno, wobei der Knochen neben dem Schädel nicht eindeutig identifizierbar ist. Golgotha als Schädelstätte betonen hingegen mit zahlreichen Skelettfragmenten der Meister des Manuskripts „Les Très Riches Heures de Duc de Berry“: ms. 65 fol. 152v: Hours of the Passion: Crucifixion, oder des Stundenbuches „Book of Hours“: ms. add. 16997, fol. 153v: Kreuzigung, ca. 1420, British Museum, sowie Conrad von Soest auf dem Wildunger Altar 1403/04 oder der Meister vom Bodensee, der ca. 1440 ebenfalls eine Kreuzigung mit Heiligen kombiniert.

zigung war, von den anderen „Zeitzeugen“, die zur selben Zeit wie Jesus Christus gelebt und ihn gekannt haben, durch einen Fluss getrennt dargestellt wird. Ihr Attribut, das geborstene Rad, mit dem man vergeblich versucht hatte, sie zu töten, sowie das Schwert, mit dem sie dann enthauptet wurde, werden jedoch gleichwertig mit den Knochen der Stammeltern als Attribute gleichsam als Zeugnisse präsentiert. Johannes der Täufer hingegen, der eine Übergangsfigur zwischen Altem und Neuem Testament darstellt, da er als einziger in beiden vorkommt, verweist auch in seinem Attribut, dem Spruchband, einer zeichenhaften Referenz auf das „Ecce agnus dei“, auf die Auferstehung im rechten Seitenflügel. Die Fahne ist ebenso wie der Lendenschurz und das Leintuch (in der Grablegung darüber) durchsichtig dargestellt. Während sie auf seinem Attribut, der Scheibe mit dem Lamm Gottes, noch opak dargestellt ist, so verhüllen Fahne und der gläsern wirkende Stab nichts mehr und sind bereits in Auflösung begriffen.

Zweitens verweisen die hebräischen Inschriften auf dem rechten Altarflügel auf spezifische Zeitpunkte. Auf dem Sargdeckel der Grablegung steht das Alphabet bis zum Buchstaben *lamed* (L), der auch die Zahl 30 bedeutet, was als grobe Zeitangabe für das Alter Christi zum Zeitpunkt seines Todes gelesen werden könnte. Die Inschrift über dem geschlossenen Tor, die nur bei der Auferstehung auftaucht, könnte eine fehlerhafte Abschrift von *ze shaar* (das ist das Tor) sein. Ebenso wie das Blut auf Christi Leib verdeutlichen diese Veränderungen die Transformation des irdischen in einen himmlischen Leib, die Transformation, die Christus im Moment seiner Auferstehung erfährt. Hinter ihm sind noch *en miniature* die Szenen der Begegnung von Magdalena und Christus (*Noli me tangere*) und die Geschichte von Jesus als Gärtner angedeutet. In beiden Fällen handelt es sich um Szenen, in denen der Sichtbarkeit des Wunders der Auferstehung zunächst mit dem Zweifel am eigenen Augenschein oder an der Identität Christi begegnet wird. Der Auferstandene ist jedoch schon so weit entrückt, dass man ihn eben nur sehen, aber nicht mehr berühren sollte und künftig dem Gesehenen und damit der erlebten Passionsgeschichte vertrauen soll.

Auf der Innenseite des rechten Flügels wird der blutüberströmte Leichnam Christi seiner Wiederauferstehung in einem neuen Leib gegenübergestellt. Dieser trägt zwar noch die Wundmale, ist aber nicht mehr von Tod und Leid ausgemergelt und gezeichnet. Sein Tod am Kreuz bedeutet zugleich die Einführung des neuen Gesetzes der Christen und die mögliche Versöhnung von Juden und Heiden durch das Christentum. Denn, so Paulus im Epheserbrief: „Jetzt aber seid ihr ... durch sein Blut in die Nähe gekommen. ... Er vereinigte die beiden Teile (Juden und Heiden) und riß durch sein Sterben die trennende Wand der Feindschaft nieder. ... Er stiftete Frieden und versöhnte die beiden durch das Kreuz mit Gott in einem einzigen Leib.“ (Eph 2, 13)

Auf dem Altar, der 1450 vermutlich für die Kirche von Feldbach gemalt worden war und sich heute im Frauenfelder Museum befindet, machen uns die Spuren des Blutes Christi auf die verschiedenen Bedeutungsschichten von Blut, auf seine Genealogien aufmerksam. Verfolgt man die Hinweise, die über die Spuren des Blutes auf diesem Altar gegeben werden, wird offenbar, wie es dem Maler gelingt, visuelle und literarische

Genealogien der Blutmetapher zusammenzuführen. Er hat dabei nicht nur auf male-
rische Traditionen der Darstellung von Blut zurückgegriffen, sondern hat theologisches,
philosophisches und medizinisches Wissen über Blut mit Beobachtungen über die Ver-
änderungen des Blutes nach dem Austritt aus dem Körper zusammengeführt. Darüber
hinaus weisen die Blutspuren auf die auf uns heute paradox wirkende Zeitlichkeit der
Ereignisse hin. Wir sehen im selben Bild einen Körper, der Blutstropfen verliert – einen
seit Tagen sterbenden Christus –, und Märtyrer, die erst Jahrhunderte nach diesem
Ereignis gelebt haben. Vereint werden diese Zeitschichten durch die Gemeinschaft, die
Überführung des historischen „Blutopfers“ des Gottessohnes in das symbolische Opfer
des Abendmahls, mit dem Christen an das Ereignis der Kreuzigung, das göttliche
Opfer seitdem gedenken. In diesem Altar wie in zeitgenössischen Schriften von Theo-
logen (Nikolaus Cusanus) ist die Metapher des Blutes zentral für die Stiftung von Ge-
meinschaft. Die Darstellung der Krümmung der Erde und von mehreren Schiffen, die
nach und nach am Horizont verschwinden, bezeugt diese Verbindung von literarisch
überliefertem Wissen (von Ptolemäus zu Chalcidius) und malerisch-wissenschaftlicher
Beobachtung. Wird Blut in der Malerei dargestellt, kann es im übertragenen Sinn (als
Metapher) sowohl für den Anfang wie das Ende von Leben als auch für die Prozesse der
Genese wie der Transformation von Lebendigkeit stehen. Am Beispiel dieses Altars
wird deutlich, dass Blut als Metapher des Anfangs, der Transformation von Zeit und
Leben, der Gemeinschaft und der Erkenntnis gelesen werden kann.