

«NEHMT, ESST! DIES IST MEIN LEIB»

Abendmahlsbilder von Harald Duwe, Dirk Bouts
und Gerhard Mevissen

Das letzte Abendmahl Jesu im Kreis seiner zwölf Jünger wird von den Evangelien nach Markus (Mk 14, 12–26) und Matthäus (Mt 26, 17–29) sowie vom Evangelium nach Lukas (Lk 22, 7–20) und von Paulus im ersten Brief an die Gemeinde in Korinth (1 Kor 11, 23–26) tradiert. Bei Matthäus heißt es, dass Jesus während des Mahls Brot segnet, es bricht und den Jüngern mit den Worten «Nehmt, esst! Dies ist mein Leib.» (Mt 26, 26) zu essen gibt. Hier soll an drei Beispielen erkundet werden, wie bildende Künstler die Aufforderung Jesu visualisiert haben. Anders formuliert: Wie haben Maler die im Medium Text überlieferten Worte Jesu in das andersartige Medium Bild transformiert? Wir beginnen mit einem provokanten Gemälde aus dem letzten Drittel des vergangenen Jahrhunderts, betrachten dann ein spätmittelalterliches Abendmahlsbild und schließen mit einer zeitgenössischen Annäherung.

1. *Verfremdung*

Im Foyer der Evangelischen Akademie Tutzing hängt ein ziemlich großes Bild. Wer nicht achtlos vorbeigeht, den wird das Ölgemälde nicht kaltlassen: Seine Drastik erregt die Gemüter – und wer es einmal gesehen hat, wird es nicht mehr vergessen. Beginnen wir ganz nüchtern mit seiner Beschreibung. Dabei ist vorauszuschicken (was auf unserer Abbildung nicht zu erkennen ist), dass der Betrachter in Tutzing vor einem Bildwerk steht, dessen Leinwand 160 cm in der Höhe und 280 cm in der Breite misst.

THOMAS MENGES, geb. 1953, war Dozent für Religionspädagogik am Katechetischen Institut in Aachen und Grundsatzreferent im Dezernat Schule und Bildung im Bischöflichen Ordinariat Limburg. Er ist Redakteur des Magazins «Eulenfisch. Limburger Magazin für Religion und Bildung».

Der Maler versetzt uns in einen nicht näher bestimmten Raum. Von rechts oben fällt durch die offenen Lamellen eines schadhaften Rollos Licht auf einen vorn abgeschnittenen Tisch. Hinter einem runden gedeckten Tisch gruppieren sich zwölf Männer, wobei sieben stehen, einer sich nach vorn aufstützt und vier sitzen. Die Männerrunde beansprucht den größten Teil der Bildfläche. Ihre Kleidung – die meisten tragen Sakkos mit Hemd und Krawatte oder Rollkragenpullover – wirkt etwas antiquiert. Jedes Gesicht – mit oder ohne Bart, mit oder ohne (altmodische) Brille – zeigt eine ganz unverwechselbare Persönlichkeit. Eine Kommunikation untereinander findet nicht statt. Jeder dieser nicht mehr ganz jungen, aber auch noch nicht alten Männer verhält sich mit seinem neugierigen oder interesselosen Blick und seiner lockeren oder verkämpften Körpersprache ganz unterschiedlich zu dem, was es – im unteren Drittel des Bildes – zu sehen gibt.

Tatsächlich – in einer großen runden Schüssel befindet sich ein Kopf, das Gesicht nach oben, den Mund leicht geöffnet, die Augen geschlossen! Hinter der Schüssel erkennt man eine rechte Hand, die Handfläche mit einer riesigen offenen Wunde. Links neben der Schüssel liegt auf einem Teller ein an Schien- und Wadenbein abgetrennter linker Fuß. Auf einem weiteren Teller rechts neben der Schüssel befindet sich ein menschliches Herz, auf dem ein Messer liegt; am Tellerrand lehnt eine Gabel. Unterhalb von Schüssel und Teller mit Herz sind in einer geöffneten Konservendose zwei lange Nägel deponiert. Wie bei einem Essen üblich sind gefüllte Weingläser, ein länglicher Korb mit Stangenweißbrot sowie Brötchen zu finden. Links unterhalb der runden Schüssel sind die Buchstaben «R I» zu lesen, das links daneben liegende Brötchen verdeckt weitere Buchstaben. Am linken unteren Bildrand steht eine Vase mit einem vertrockneten Strauß. Er steht exemplarisch für die «schmutzige» Farbigkeit des Gemäldes, einem, so genauer Joachim Schmidt, «Gemisch aus Braun, Blau, Grün-Gelb, Grau und Rot»¹, das eine ganz eigenartige, fast unwirkliche Atmosphäre erzeugt. Rechts neben der Vase ist das Bild mit «Duwe 78» signiert.

Wer ist «Duwe»?² Der 1926 in Hamburg geborene Maler und Zeichner Harald Duwe entschließt sich nach einer Lithografielehre und einem Kunststudium 1950 zu einer Existenz als freier Künstler. Den Unterhalt der Familie sichert er zunächst als Lehrer für räumliches Darstellen an der Ingenieurschule für Fahrzeugtechnik in Hamburg, seit 1975 als Dozent für Freie Kunst / Malerei an der Fachhochschule für Gestaltung in Kiel. 1965 findet seine erste Einzelausstellung im Marburger Kunstverein statt; 1974 richtet die Kunsthalle zu Kiel eine erste große Retrospektive aus. 1984 stirbt Duwe bei einem Autounfall. Zu Ehren seines 90. Geburtstages widmete das Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Schloss Gottdorf dem vornehmlich in Nord-



HARALD DUWE: Abendmahl (1978), Öl auf Leinwand, 160 x 280 cm
(Evangelische Akademie Tutzing). Abbildung © Angela Franke.

deutschland bekannten bildenden Künstler eine Sonderausstellung. Ihr Titel «Harald Duwe. Heile Welt» (2016) ist von ausgesuchter Ironie, denn gegen den Großtrend der bundesdeutschen Malerei nach 1945 zur Abstraktion hat sich Duwe auf der Spur von Größen wie Otto Dix, Georg Grosz oder Karl Hubbuch für einen *sozialkritischen Realismus* entschieden. Als Realist stellt er den Menschen und seine gesellschaftlichen Bezüge ins Zentrum. «Er konnte», so der frühere Direktor der Kunsthalle zu Kiel Jens-Christian Jensen, «nur malen und zeichnen, was er in der Wirklichkeit wahrgenommen hatte.»³ Beispielsweise hat er angeregt durch die Auschwitzprozesse in den 1960er Jahren eine bedrückende Serie gefolterter Männer und Frauen geschaffen. Der «linke» Maler zeigt Demonstranten in der Auseinandersetzung mit der Polizei oder skurrile Strandszenen selbstverliebter Badeurlauber. Dass dieser unbestechliche Realist nicht nur ätzende Menschenbilder, sondern ebenso einfühlsame und präzise Porträts anfertigen konnte, belegt nicht zuletzt das soeben beschriebene Gruppenbild.

Nach etlichen Vorstudien malt Duwe 1978 das großformatige Ölgemälde mit dem Titel «Abendmahl». Bei unserem Interpretationsversuch achten wir auf Kontinuitäten und Differenzen zur christliche Ikonografie (die sich ja mit der Verbildlichung biblischer Texte herausgebildet hat). In Übereinstimmung

mit traditionellen Abendmahlsdarstellungen sind es zwölf Männer, die sich in einem Raum an einem Tisch zum Verzehr von Brot und Wein versammelt haben und – wie üblich – zeitgenössische Kleidung tragen. Bei den zwölf Jüngern handelt es sich um ein Selbstporträt des Malers – der Mann in der Mitte mit der Gabel in der linken Hand – und um elf Porträts von Kollegen. Die Idee zum «Abendmahl» entstand bei einer Wanderung mit Freunden, bei der die Möglichkeit eines *religiösen Bildes* heute erörtert wurde. Den privaten Auftrag bekam Duwe von einem Freund – den vom Tisch abgewandten dozierenden «Jünger» mit Brille unmittelbar hinter dem Maler. Klar, dass von einem kritischen Realisten wie Duwe, der nach eigener Aussage «versucht (hat), diese merkwürdige Thematik in die Gegenwart zu ziehen», kein religiöses Idyll zu erwarten war.

In der christlichen Ikonografie des Abendmahls bildet Jesus die unangefochtene Hauptperson, um den sich seine Jünger scharen. Ganz anders unser Bild: Wo ist Jesus geblieben? Er ist, so unsere Behauptung, in zweifacher Weise anwesend und abwesend zugleich. Am unteren Bildrand sind die gut sichtbaren Buchstaben I und R zu I N R I, Iesus Nazarenus Rex Judaeorum, zu ergänzen. Große Schlüssel finden sich auch auf traditionellen Abendmahlsbildern; darin befindet sich (in symbolischer Vorwegnahme seines Todes) ein geschlachtetes Lamm oder ein Fisch, nicht aber das Haupt Christi. Einen weiteren Bezug zur christlichen Ikonografie haben die beiden Nägel in der Dose, zählten sie doch zu den «Armae Christi», den bei der Kreuzigung verwendeten Leidenswerkzeugen. Es ist also erstens sein zerstückelter Leib, durch den Jesus im Bild präsent ist.

Nun bringt Duwe sich und seine Freunde in einen bildhaften Zusammenhang zum fragmentierten Leib Christi. Wie ist das zu interpretieren? «Wer mein Fleisch isst [...], hat das ewige Leben [...]. Mein Fleisch ist die wahre Speise [...]. Wer mein Fleisch isst [...], bleibt in mir und ich in ihm.» (Joh 6,54–56) Hat der Maler, wenn er Messer und Gabel auf den Teller mit dem Herzen platziert, die Leib-Rede Jesu nicht ebenso realistisch missverstanden wie schon einige seiner damaligen Zuhörer (vgl. Joh 6,52.60)? Oder schlägt der drastische Realismus in eine symbolische Bedeutung um? 1979 äußert Duwe in einem Gespräch über sein Bild, dass er «von Anfang an Kannibalismus-Assoziationen» hatte – und zwar «nicht bezogen auf den Text, sondern auf das Leben selbst». An anderer Stelle antwortete er auf die Aussage eines Teilnehmers – «Ich sehe es so, dass alle, die da zusammen sind, genau so teilhaben, Christus zu verstückeln.» – zustimmend mit «Das war die Absicht.»⁴ Damit ist die Frage formuliert: Setzen die zwölf Jünger des «Abendmahls» von 1978 – und mit ihnen alle anderen Christen und Nicht-Christen – nicht noch immer die Tötung Jesu Christi fort?

Nicht den Jüngern, nur dem gegenüberstehenden Betrachter ist Jesus auf eine zweite Weise präsent. Unterhalb der Schnittstelle beider Bilddiagonalen steht unbeachtet von den Zwölf ein leerer Stuhl, dessen Rückenlehne an zwei Stellen aus den Fugen geraten ist. Hier, in der Mitte, sitzt normalerweise der Gastgeber. Er fehlt – und würde er zurückkehren, könnte er kaum noch auf dem aus dem Leim geratenen Stuhl platznehmen. Haben die Jünger – und mit ihnen wir Betrachter – ihn nicht schon längst aus unserem Leben verdrängt?

Duwes symbolisch aufgeladener Realismus hat zu einer Bildfindung geführt, die insofern als religiös gelten kann, als sie eine Fülle von Fragen an den christlichen Glauben aufwirft wie beispielsweise: Ist Jesus Christus im Leben heutiger Christen überhaupt noch gegenwärtig – und wenn ja, auf welche Weise? Wie ist seine Gegenwart beim Verzehr von Brot und Wein bei der Eucharistiefeyer überhaupt zu verstehen? Solche religiöse Fragen zu stellen und Antworten darauf zu suchen, ist nicht die Aufgabe von Kunstmuseen; deshalb hat das «Abendmahl» in einer (evangelischen) Akademie einen adäquaten Ort gefunden.

2. Verwandlung

Springen wir ein halbes Jahrtausend zurück und betrachten wir ein «klassisches», theologisch ambitioniertes Abendmahlsbild von Dirk Bouts, einem Meister der altniederländischen Malerei. Über das Leben des Malers ist nur wenig bekannt: Um 1410/20 geboren, taucht er urkundlich 1457 in Löwen auf, wo er ab 1565 als Stadtmaler Karriere macht und 1475 stirbt. Zwischen 1464 und 1468 schuf Bouts im Auftrag der «Bruderschaft des Heiligen Sakraments» nach theologischen Vorgaben den für eine Seitenkapelle der Löwener Peterskirche bestimmten «Abendmahlsaltar». Das mit Öl auf Holz gemalte Triptychon besteht aus einer 180 cm hohen und 150 cm breiten Mitteltafel und zwei ca. 70 cm breiten Seitenflügeln. Die vier Tafeln der Flügel zeigen links oben Abraham mit Melchisedek (Gen 14,18–20), darunter das Paschamahl (Ex 12), rechts oben die Mannalese (Ex 16), darunter Elija mit dem Engel (1 Kön 19,1–8) – also Brotgeschichten, die das Abendmahl im Mittelstück präfigurieren. Wie wird darauf der Leib Christi thematisch?

Der Betrachter wird in einen Raum des ausgehenden 15. Jahrhunderts versetzt; die farbigen Fußbodenkacheln und der hohe Kamin sprechen für ein flämisches Interieur. Die streng perspektivische Bildkomposition ist auf die vertikale Mittelachse – und damit auf die zentrale Gestalt Jesus – ausgerichtet. Er ist die größte Person (Bedeutungsperspektive) und die einzige in Frontansicht. Mit ihm zusammen sitzen die zwölf Jünger an einer gedeckten

querrechteckigen Tafel. Vier Männer erweitern die historische Abendmahls-gemeinschaft. Die gesamte Szenerie charakterisiert eine gesammelte Ruhe, der emotionaler Überschwang fremd ist.



DIRK BOUTS: Sakramentsaltar (1464–68), Öl auf Holz, Mitteltafel 150 x 180 cm (Peterskirche zu Löwen).
Abbildung © Wikimedia Commons (Ausschnitt).

Die senkrechte Mittelachse verläuft durch den Leuchter weiter durch den Baldachin und die Rückwand des Kamins; sie schneidet den Scheitel, das Gesicht und den Gewandausschnitt Jesu, dann seine rechte Hand, die Hostie, den Kelch und den großen Teller, um dann auf eine vertikal verlaufende Falte der Tischdecke zu stoßen. Den geometrischen Mittelpunkt der Mitteltafel bildet die segnende Hand Jesu. Darunter befindet sich der kleinste und hellste, dennoch klar erkennbare Gegenstand des Bildes: die Hostie, der Bedeutungsflychtpunkt des gesamten Altars. Jesus hält sie über dem Kelch in der linken Hand; die rechte Hand hat er zum lateinischen Segensgestus erhoben. Sein leicht geöffneter

Mund spricht die Worte: «Das ist mein Leib, der für euch hingegeben wird. Tut dies zu meinem Gedächtnis.»

Dieser Anachronismus ist Ausdruck der Frömmigkeit des 15. Jahrhunderts: Jesus setzt beim letzten Abendmahl die Eucharistie ein – und wandelt kein Brot oder Mazzen, sondern eine Hostie in seinen Leib. Bedeutsam war die «geistige Kommunion» durch die andächtige Schau und Anbetung der nach der Wandlung vom Geistlichen erhobenen Hostie (Elevation). Auf Bouts' Altar wird der Leib Jesu demnach als sakramental gewandelter Leib dargestellt. Über einen weiteren Anachronismus besteht Unklarheit, nämlich ob es sich bei dem Mann hinter Jesus um den Maler und bei den in der Durchreiche sichtbaren Köpfen um seine Söhne, beide ebenfalls Maler, handelt oder ob sich Repräsentanten der Bruderschaft vom Heiligen Sakrament haben darstellen lassen.

In der Mitteltafel des Altars finden sich eine Fülle eucharistischer Bezüge: Der große Sederteller auf dem Tisch und der Kamin im Rücken Jesu spielen auf das Schlachten der Lämmer am Vorabend des Paschafestes im Tempel an: Der Teller ist leer, der Kamin wegen seiner hölzernen Rückwand nicht länger als Feuerstelle benutzbar – denn Jesus ist das wahre Paschalamme. Der Leuchter bedarf keiner Kerzen, denn der unter ihm sitzende Jesus ist das Licht der Welt. Der Becher des Elija – der Prophet, der dem Messias vorangeht – steht auf dem linken Kaminaufsatz; Elija wird nicht länger erwartet, weil sich die messianische Hoffnung in Jesus erfüllt hat (vgl. Mk 9,13) und bereits durch die geöffnete Tür eingetreten ist. In ihrem Bogenfeld steht eine Statue des Mose mit Gesetzestafeln – ein Hinweis darauf, dass sich in Jesus das mosaische Gesetz erfüllt hat. Der weggestellte Elija-Becher über Petrus (rechts von Jesus platziert) und die Mose-Statue über Johannes, dem Lieblingsjünger, und Jakobus, dem Bruder des Herrn (beide links von Jesus sitzend), verweisen auf ihre Anwesenheit bei der Verklärung am Tabor (Mk 9,2–8 parr). Dem Leuchter fehlen die Kerzen, ist doch der darunter sitzende Jesus das Licht der Welt.

Der Löwener Sakramentsaltar diente als Zelebrationsaltar, in der Messe trat ihm der Priester gegenüber. Die damit gegebene Situation beschreibt Alois Butzkamm so: «Spiegelbildlich stehen sich gegenüber der Tisch des Bildes und der Tisch des Altares, Christus und Priester, Kelch des Bildes und realer Kelch auf dem Altar, die Hostie im Bild und die Hostie auf dem Altar, die Apostel im Bild und die den Gottesdienst Mitfeiernden [...] Der zelebrierende Priester kann fast in den Kreis der Apostel hineintreten; für ihn ist Platz gelassen an deren Vorderseite, er steht Christus nun selbst frontal gegenüber [...] Im Bild wird ihm vor Augen geführt, direkt und in Nahaussicht, was er tut und in wessen Auftrag er dies tut».⁵ Solchermaßen wird das, was im Abendmahlssaal einst geschah, in einem gewaltigen Zeitsprung vergegenwärtigt: In der gewandelten Hostie, seinem Leib, ist Jesus Christus hier und heute den Gläubigen präsent.

Schade nur, dass Bouts' Sakramentsaltar nun in der Schatzkammer von Sankt Peter aufbewahrt wird.

3. *Verinnerlichung*

Nähern wir uns nun einem Bild aus dem Jahr 2003. Es ist mit 74 cm Höhe und 52 cm Breite deutlich kleiner als die beiden zuvor bedachten Tafelbilder; außerdem handelt es sich um kein Ölgemälde, sondern um ein Aquarell, was nicht zuletzt das an einigen Stellen wellige Büttenpapier verrät. Viel stärker freilich fällt der (weitgehende) Verzicht auf Gegenständlichkeit ins Gewicht: Weder sind menschliche Gestalten zu identifizieren – kein Jesus, keine Jünger –, noch lassen sich konkrete Gegenstände – kein Saal, kein Tisch – erkennen. Vielmehr wird der Betrachter auf die eigenen Assoziationen zurückgeworfen: Erinnert das aufrechte Gebilde nicht an ein Rückgrat oder an Wirbel? Evoziert die Erdfarbigkeit des Aquarells nicht ein Gefühl von Wärme? Weisen die zackigen orangenen Pinselstriche nicht eine aus dem Bild treibende Dynamik auf? Vor allem aber: Lässt mich als Betrachter das Bild unberührt oder bringt es etwas in mir zum Klingen? Ist Letzteres der Fall, ist es angebracht, sich etwas näher mit der Arbeit des Künstlers zu befassen.

Der 1956 geborene Gerhard Mevissen arbeitet nach dem Theologiestudium in Bonn und sozialpädagogischer und kunsttherapeutischer Ausbildung als Jugendarbeiter, Kunsttherapeut und Lehrbeauftragter für bildnerischen Ausdruck; seit 1999 ist er freischaffender Künstler. Der Vater von fünf Kindern lebt und arbeitet in Monschau. Seit 30 Jahren zeigt er seine Werke in sorgfältig komponierten, auf die jeweilige Örtlichkeit (u.a. Domschatzkammer Aachen, Lembruck Museum Duisburg, Diözesan- und Dombibliothek Köln, Kunstkirche Pax Christi Krefeld, Emmaus-Kirche und Kirche St. Edith Stein in Bonn) abgestimmten Ausstellungen; außerdem hat er mehrere aufwendige Buchprojekte realisiert. Den Mittelpunkt seiner Arbeit bilden abstrakte Aquarellbilder, die bestimmte Themen verfolgen und damit Zyklen bilden.⁶ So findet die jahrelange Auseinandersetzung mit Kreuzgängen ihren künstlerischen Niederschlag im Zyklus «Stille Speicher». Die Namen weiterer Zyklen – wie etwa «Zeit Schonungen» «Bleibe im Treibenden», «Frühlingsläufer» oder «Boot ohne Ruder» – legen bereits nahe, worum es dem Künstler geht: Er möchte mit seiner «kontemplativen» Malerei «innere Resonanzräume für das persönliche Sehnen nach Stille» öffnen. In einem 2012 geführten Gespräch erläutert Mevissen: «Kontemplativ gewonnene Bilder sind von ihrer Natur her Bildorte für die innere Einkehr bei sich. Sie sind aufgeladen durch Stilleerfahrungen jenseits von Wort- und Bildvorstellungen. Sie wurzeln im Unausprechbaren.»

Solchen Bildwerken muss der Betrachter mit einer entsprechenden Haltung begegnen: «Ratsam ist es hier, einfach zu schauen und – ebenso wie ich als Maler – zu warten, bis ich das Bild damit belehne, dass es mich anschaut, und ich beginne, es als ein Gegenüber zu betrachten, an dem ich mich selbst gewinnen kann. Dann richte ich mich persönlich im Bildraum ein und bringe es mir selbst zu Ende in Erscheinung. Und so kann sich mein Blick umstellen von Begriff auf Weite. So kann mein Zeitempfinden sich verwandeln von der getakteten zur strömenden Zeit. Das Bild wird zu einem Ort der Besinnung



GERHARD MEVISSSEN: Fährte Mensch II.12.7 (Emmasweg), Aquarell, 74 x 52 cm (Privatbesitz).
Abbildung © Gerhard Mevissen.

inmitten des Zulaut, des Zuschnell, des Zuviel.»⁷ Diesem Ziel dienen auch Meivissens meditative «Zurufe», die, gesammelt und mit Aquarellen angereichert, in den Büchern «Zurufe» (2012) und «Frühlingsläufer» (2016) nachzulesen sind.

Unser Bild stammt, so der Titel, aus dem Zyklus «Fährte Mensch»; das in Klammern gesetzte Wort «Emmausweg» gibt einen wichtigen Verstehenshinweis. Die Emmaus-Perikope (Lk 24, 13–35) zählt zu den biblischen Erscheinungserzählungen. Der Evangelist Lukas erzählt die Geschichte einer tiefen Krise, in welche die Jünger nach Jesu erbärmlichem Kreuzestod geraten sind, sowie der unverhofften Überwindung dieser Krise. Zwei geheimnisvolle Textleerstellen verdienen Aufmerksamkeit. Zum einen ist da der unversehens hinzutretende und mitgehende Jesus, der von den beiden Emmaus-Jüngern zwar gesehen, aber nicht erkannt wird, denn «ihre Augen waren gehalten» (V 16). Der brotbrechende Jesus wird erkannt – «Da wurden ihre Augen erschlossen, und sie erkannten ihn.» –, aber ist nicht mehr zu sehen, denn «hinweg schwand er ihnen» (V 31). Wie macht der Maler den Zusammenhang von Sehen und Erkennen im Medium des Bildes anschaulich?

Am rechten unteren Bildrand findet sich verwoben mit der Signatur die Angabe «13.–22. VIII. 2003», also der Zeitraum, in dem das Bild entstanden ist. Versuchen wir, die Verbindung von Bildwerdung und Bildthematik nachzuvollziehen.⁸ Den Bildgrund bildet ein nicht ganz rundes Oval, das eine von Farbe freie Mitte umschließt. Die für das Oval verwendete rostrote Aquarellfarbe erinnert an getrocknetes Blut: Liegt darin nicht eine Anspielung auf das blutige Ende Jesu und die Trauer, die Kleopas und sein Begleiter im Herzen trugen? Das Oval lässt sich vielleicht auch als der Umriss eines – allerdings gesichtslosen – Kopfes, als das Haupt des geschundenen Christus verstehen. Dennoch sind Trauer und Tod keinesfalls dominant, wie die transparente, mit breitem Pinsel aufgetragene warme Ockerfarbe erspüren lässt. Und zusammen mit der dynamischen, zackigen Gelblineatur entsteht der Eindruck einer sich verströmenden Lichtexplosion: Der Tod, so eine mögliche Assoziation, hat nicht das letzte Wort, Gott hat den geschundenen Jesus von den Toten aufgeweckt.

In einem weiteren Arbeitsschritt hat der Maler das Bütten mit einem zerfurchten, bereits für andere Bilder benutzten und von Farbspuren imprägnierten Druckstock aus getrocknetem Ton bedruckt. Auf diese Weise gewinnt die Zweidimensionalität des Papiers die Dimension der Tiefe hinzu – und es werden, wie bei einer Kippfigur, verschiedene Sichtweisen möglich. Vor rostrottem und orangenem Hintergrund «steht» ein hochrechteckiges, schrundiges Gebilde, welches aus zwei annähernd symmetrischen Hälften besteht. Zwischen den beiden rotbraunen Hälften ist eine goldene – unten breite und sich nach oben

verjüngende, leicht geschwungene Figur – eingewoben. Mit Bezug auf die Emmaus-Geschichte lässt sich an die gegenüberstehenden oder nebeneinander wandernden Jünger denken, zwischen die sich die dritte goldfarbene Gestalt, der mitpilgernde Jesus, eingefädelt hat.

Die horizontale Gliederung der zerfurchten Figur erinnert an Rückenwirbel – und tatsächlich bildet ja die in der Emmaus-Erzählung überlieferte Auferstehungsbotschaft das Rückgrat des christlichen Glaubens. Zwischen den beiden obersten «Wirbeln» wird der Blick auf das unbemalte Cremeweiß des Büttenpapiers freigegeben, es ist – wegen der kräftigen Farbumgebung – die hellste Stelle des gesamten Bildes: Eröffnet nicht die Begegnung der drei Pilger ein Fenster in das «überlichte Licht» (Angelus Silesius), das Gott ist?

Weitere Interpretationsmöglichkeiten ergeben sich aus der *Draufsicht*. Die Abschnitte des zerklüfteten Rechtecks lassen sich als eine von den Jüngern gelegte Fährte lesen, welche durch die sie unterfangende Farbgloriole als Heilsweg charakterisiert wird. Damit tut sich ein weites Gedankenfeld auf: Der Betrachter kann sich die Stationen des eigenen Lebensweges vergegenwärtigen und mag sich fragen, welche Spuren er selbst hinterlassen hat und welchen von Anderen hinterlassenen Fährten er gefolgt ist. Der christliche Glaube jedenfalls bleibt nur dann lebendig, wenn er auf einer Emmaus-Fährte bleibt.

Kommen wir endlich zur eucharistischen Dimension des Bildes: Sie kommt in den Blick, wenn wir in der zerfurchten Figur einen Verweis auf den gebrochenen Brotlaib erkennen: «Als Jesus sich mit ihnen zu Tisch gelagert, nahm er das Brot und sprach die Preisung, brach es und gab es ihnen.» (V 30) Das gesegnete, dann gebrochene und schließlich zum Verzehr ausgeteilte Brot führt zum blitzartigen Erkennen der Gegenwart des auferstandenen Jesus, den die Jünger aber nicht festhalten können. Es sind die Farbaureole und die Dynamik der Lichtblitze, die sich als Bildmetaphern für die (Glaubens)Erkenntnis der Emmaus-Jünger deuten lassen. Es ist eine Erkenntnis, die danach drängt, auch anderen, den in Jerusalem ausharrenden Jüngern (VV 32f), kundgetan zu werden.

Gerhard Mevissens abstraktem «Emmausweg» gelingt es nicht nur, malerische Lösungen für die beiden Textleerstellen – den unerkannten Weggefährten und die Plötzlichkeit des Erkennens der Jünger und des Verwindens Jesu – zu finden, womit er vorschnelle gegenständliche Fixierungen vermeidet. Vor allem aber bietet sein Bild dem geduldigen Betrachter einen Resonanzraum an, in dem die Emmaus-Geschichte mit ihrem eucharistischen Höhepunkt erklingen kann. Aus ikonografischer Sicht ist darüber hinaus bemerkenswert, dass der Maler mittels Abstraktion das, was traditionellerweise in zwei getrennten Szenen zur Darstellung kommt – dem Emmaus-Gang einerseits und dem Emmaus-Mahl andererseits –, zu einem einzigen Bild verdichtet.

4. *Verbindendes*

Als Produkte des menschlichen Geistes «sprechen» uns die Medien Text und Bild auf unterschiedliche Weise an: Ein Text wird nur denn lebendig, wenn die aneinandergereihten Worte in einem zeitlichen *Nacheinander* vernommen – gelesen oder gehört – werden. Bilder hingegen wollen betrachtet werden; sie werden erst lebendig, wenn ein Betrachter *sieht, was gleichzeitig* – simultan auf einer Fläche – präsent ist. Wenn ein Künstler sich entschließt oder dazu beauftragt wird, einen biblischen Text zu verbildlichen, kann das die theologische Reflexion befruchten – insbesondere dann, wenn, wie unsere Bilder zeigen, die Maler alles andere als theologisch naiv sind.

Den drei so unterschiedlichen Werken ist gemeinsam, dass sie die Gegenwart Jesu Christi, genauer noch: die Präsenz seines Leibes im Abendmahl oder der Eucharistie, ins Bild setzen. Harald Duwe ist sich der Schwierigkeit bewusst, im 20. Jahrhundert überhaupt noch ein religiöses Bild zu malen, und fragt mit seinem «Abendmahl» nach einem heute überzeugenden Verständnis der Gegenwart Christi und seines Leibes beim Abendmahl. Ganz anders war die Situation im 15. Jahrhundert: Mit seinem «Sakramentsaltar» stellt Dirk Bouts die Kontinuität zwischen dem historischen Abendmahl und der praktizierten kirchlichen Messfeier heraus: In der konsekrierten Hostie ist Jesus Christus leibhaftig gegenwärtig. Für das 21. Jahrhundert beschreitet Gerhard Mevissen einen ganz eigenen Weg: Sein «Emmausweg» will einen Bildraum schaffen, in dem sich der geduldige Betrachter auf kontemplative Weise dem Geheimnis der Eucharistie nähern kann.

Es ist evident, dass die vorgestellten Bilder nicht als *l'art pour l'art* entstanden sind. Sie haben – zumindest für den gläubigen Betrachter – einen performativen Charakter. Sie können nämlich als eine leise Aufforderung wahrgenommen werden, sich auf eine religiöse Erfahrung einzulassen, wie sie nur im Rahmen der Religion Christentum gemacht werden kann – die Erfahrung der Gegenwart Jesu Christi in der gewandelten Hostie während des Gottesdienstes.

Anmerkungen

Den Beitrag widme ich meiner Mutter, mit der ich Bilder zu sehen gelernt habe.

- 1 Joachim SCHMIDT, *Fragen – Widersprüche – Widerstände. Harald Duwes Abendmahlsbild*, in: Claus Jürgen ROEPKE (Hg.), *Schloss und Akademie Tützing*, München 1986, 401–403, hier: 402.
- 2 Vgl. <http://www.harald-duwe.de>.
- 3 Jens-Christian JENSEN, *Das Werk Harald Duwe heute* (1994), http://www.harald-duwe.de/text_2.html (abgerufen am 24.4.2018).
- 4 Harald DUWE u.a., *Gespräch über mein «Abendmahl»(Diskussion)*, in: Orientierung – Berichte und Analysen aus der Arbeit der Evangelischen Akademie Nordelbien, Heft 4, Jg. 80, Oktober bis Dezember 1980, 24–39.
- 5 Aloys BUTZKAMM, *Bild und Frömmigkeit im 15. Jahrhundert. Der Sakramentsaltar von Dieric Bouts in der St.-Peters-Kirche zu Löwen*, Paderborn 1990, 138f.
- 6 Vgl. <http://www.gerhard-mevissen.de>.
- 7 Gerhard MEVISSSEN, *«Das Sichtbare ruht im Unsichtbaren»*. *Der Maler Gerhard Mevissen im Gespräch über kontemplative Malerei und die Bedeutung der Stille*, in: Eulenfisch. Limburger Magazin für Religion und Bildung 1_12, 65–69; hier: 68. Siehe auch: *«Hier muss ich nichts müssen.»* Thomas MENGES *im Gespräch mit dem Maler Gerhard MEVISSSEN über Muße und schöpferische Tätigkeit*, in: Martin W. RAMB – Holger ZABOROWSKI (Hg.), *Arbeit 5.0 oder Warum ohne Muße alles nichts ist*, Göttingen 2018, 322–331 (im Erscheinen).
- 8 Vgl. dazu: Thomas MENGES, *Licht-Fährte und Emmaus-Weg*, in: Katechetische Blätter 2/2007, 105–112.

Abstract

«Take, Eat! This is My Body»: Depictions of the Last Supper by Harald Duwe, Dirk Bouts and Gerhard Mevissen. The Painters Harald Duwe, Dirk Bouts and Gerhard Mevissen illustrate the presence of Jesus Christ and his body in the Last Supper in completely distinct ways: as a religious question, as a theological comment or as a contemplative offer. The three paintings open up a path of theological meditation.

Keywords: Eucharist – Body of Christ – art and belief – Emmaus