

Gerhard Poppenberg (Heidelberg)

Präsenz und Repräsentation. Überlegungen beim Lesen von Sven Jakstat, Johannes Gebhardt, Johanna Abel (2021): *Präsenzeffekte. Die Inszenierung der "Sagrada Forma" im Real Monasterio de El Escorial*. Göttingen: Wallstein.

In der Sakristei des Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial wird eine Reliquie aufbewahrt, die Ende des 16. Jahrhunderts aus den Niederlanden nach Spanien kam und seit dem Ende des 17. Jahrhunderts im Kloster in El Escorial verehrt wird. Sie ist die meiste Zeit des Jahrs verborgen und wird an zwei Tagen in einem liturgischen Akt den Gläubigen präsentiert. Die Reliquie ist eine eucharistische Hostie, an der sich, so die Überlieferung, 1572 ein Wunder vollzogen hat. Als protestantische Soldaten eine katholische Kirche im niederländischen Gorkum stürmten und die geweihte Hostie mit Füßen traten, fing sie zu bluten an, woraufhin der Schänder zum katholischen Glauben konvertierte.

Solche Hostienwunder sind seit dem 13. Jahrhundert überliefert. Sie stehen im Zusammenhang mit den Diskussionen um die theologische Konzeption der Eucharistie, die auch ein Grund der dogmatischen Konflikte zwischen den Katholiken und den verschiedenen Flügeln der Protestanten im 16. und 17. Jahrhundert war. Strittig ist dabei die Frage des ontologischen Status der eucharistischen Hostie. Werden Brot und Wein durch den liturgischen Akt der Messe und die Konsekrationsworte *hoc est corpus meum* des Priesters in den sakramentalen Leib Christi verwandelt, der dann wirklich in der Hostie gegenwärtig ist, oder sind Brot und Wein Zeichen, die an das letzte Abendmahl Christi und die damals von Christus zu seinen Jüngern gesprochenen Worte erinnern? In dem Konflikt zwischen Realpräsenz und Repräsentation geht es um die Frage, ob der Sprechakt des Priesters performativ oder narrativ ist, ob er eine ontologisch reale geistige Wirklichkeit erzeugt oder als referentielles Zeichen auf eine andere Wirklichkeit verweist. Der Streit handelt in Gestalt von theologischen Disputationen von elementaren sprachphilosophischen Fragen – falls es nicht umgekehrt ist.

Zwanzig Jahre später wurde die Hostie als Geschenk an Philipp II. (1527–1598) nach Spanien gebracht, wo man sie zunächst auf Grund von Zweifeln an der Echtheit des Wunders im Reliquienschrank der Klosterkirche aufbewahrte. Erst zur Regierungszeit Karls II. (1661–1700) wurde die Hostie 1684 in einem feierlichen liturgischen Akt, bei dem der König selbst und die Granden des Hofes teilnahmen, zu einem Gegenstand der rituellen Verehrung. Die Feier fand auch zum Gedenken an die Schlacht am Kahlenberg im Jahr zuvor statt, in der die vor Wien liegenden türkischen Truppen geschlagen und das christliche Europa gegen den islamischen Orient verteidigt wurde.

Die wundertätige Hostie stand bereits zu Anfang im Kontext von religionspolitischen Konflikten. 1572 ist das Jahr, in dem sich große Teile der damals spanischen Niederlande unter Wilhelm von Oranien (1533–1584) zu einem Bündnis gegen die Spanier zusammenschlossen, was im Laufe der folgenden zehn Jahre zur Unabhängigkeitserklärung der nördlichen, weitgehend calvinistischen Niederlande führte, wohingegen die südlichen, weitgehend katholischen Provinzen – das heutige Belgien – weiterhin unter spanischer Verwaltung blieben. Die Kämpfe zwischen Spanien und den abtrünnigen Niederlanden dauerten bis zum Ende des Dreißigjährigen Kriegs; erst im Westfälischen Frieden 1648 erkannte Spanien die Unabhängigkeit der Niederlande politisch an.

Die in dem vorliegenden Band versammelten drei Studien zu diesem Komplex der *Sagrada Forma* sind kunstgeschichtlich und kulturgeschichtlich orientiert. Sie sind höchst kenntnisreich und beruhen auf eingehendem Studium der Quellen, so weit wie möglich auf Autopsie der wesentlichen Elemente und auf gründlicher Kenntnis der Forschungsliteratur. Man lernt ungemein viel. Sven Jakstat untersucht den liturgisch-rituellen Kontext der Reliquie in kunstgeschichtlicher Perspektive als "intermediale Präsenzeffekte". Johannes Gebhart stellt "Praktiken der Reliquieninszenierung" in Hinsicht auf die "Erzeugung von Präsenz" dar. Johanna Abel steuert eine Studie zum sakramentalen Theater im Spanien des 17. Jahrhunderts bei, in der es um "Bildenthüllung und Präsenzdynamik" in den Stücken geht.

Der Titel *Präsenzeffekte* und die Rede von der "Inszenierung der *Sagrada Forma*" lässt den methodischen Ansatz erkennbar werden. Mit den Topoi der heute gängigen Kulturwissenschaft wird die historische Wirklichkeit der Prämoderne über den Kamm der üblichen Begriffe der Stichwortgeber des Zeitgeistes geschoren. So wird die eucharistische Realpräsenz zu einer medial inszenierten "virtuellen Welt" (150), und "Inszenierung" bedeutet eine Darstellung für die vorstellende "Imagination" der Gläubigen (10). Verschiedene "Präsenzmedien" und "Präsenzdynamiken" erzeugen diverse "Präsenzeffekte" (169). Weil Präsenz offenbar als materielle Anwesenheit verstanden wird, kann das Paradox der Präsenzeffekte und Präsenzmedien durchweg ostentativ ausgestellt werden, so dass irgendwann jeder begriffen hat, dass Präsenz ein medial vermitteltes Konstrukt ist: eingebildet, illusionär, virtuell.

Wäre es nicht methodisch redlicher, auf der Grundlage der in den kontroverstheologischen Traktaten der Zeit trennscharf gebildeten Begrifflichkeit zu fragen, in welchem Verhältnis die heute so genannte virtuelle Wirklichkeit zu dem steht, was in diesen Debatten über Jahrhunderte zunehmend klarer als Realpräsenz des sakramentalen Leibs Christi entwickelt wurde? Auch Inszenierung bedeutet im Geist der Prämoderne nicht mimetische Darstellung der Welt. Das Metadrama des theatralischen Komplexes der Zeit, *Das große Welttheater* von Pedro Calderón de la Barca (1600–1681), zeigt, dass die Welt Theater *ist*. Inszenierung und Wirklichkeit sind auf eine intrikate Weise verbunden. Entsprechend ist auch die eucharistische Realpräsenz für die theologischen Theoretiker keine irgendwie ikonische Repräsentation. Ihr materieller Träger ist nach der eucharistischen Wandlung nur noch dem Anschein nach Brot und Wein: die formale Gestalt, die *sagrada forma* des in Wahrheit organlosen und unkörperlichen, nämlich sakramentalen Leibs Christi. Deshalb ist die sichtbare und vorstellbare Gestalt etwas an der Grenze zum Formlosen und Unsichtbaren: die weiße Oblate, die wie eine Buchseite ihren Gehalt nicht in den sichtbaren Buchstaben hat, sondern in dem, was sie bedeuten.

Die Metapher hat – lange vor den modernen profanen Mystikern der "Farbe" Weiß – der Dichter und Dramatiker José de Valdivielso (1565–1638) in Gedichten auf das eucharistische Sakrament reflektiert. Die Hostie ist ein Buch, das ganz weiß und als solches "des Lebens Buch" ist: "Libro, aunque blanco, libro de la vida". Der im Sakrament real präsente Gottessohn ist, so ein anderes Gedicht, weder den Sinnen noch dem Verstand erreichbar. Die Hostie ist in keinem vernünftigen Sinn ein Bild Christi. Deshalb ist ihr unendlich abgründiger Gehalt nicht diskursiv zu erfassen, sondern nur "hingerissen – a suspensiones" zu "bewundern".

Abismo de ti mismo, donde abismo
rendido el altanero entendimiento,
por ver que a nadie, menos a tí mismo,
pareces en tan alto Sacramento;
anegado a la luz de tanto abismo,

Ungrund im eignen Grund, vor dem im Abgrund
bezwungen der hochfahrende Geist erkennt
und sieht, keinem, nur dir selbst in deinem Rund
gleichst du in dem allerhöchsten Sakrament;
versunken in dem Licht von solchem Ungrund

ciego en mis ignorancias escarmiento
ya, no para a discursos vadearte,
mas para a suspensiones admirarte.

seh ich geblendet, dass mein Geist nicht kennt
Gedanken, dich durchquerend zu erkunden,
er kann nur hingerissen dich bewundern.

Die Theoretiker der eucharistischen und allgemein sakramentalen Theologie wissen selbstverständlich, dass liturgische Riten, der *canon missae* und der gesamte kirchliche Kontext einen Apparat bilden, der den Charakter einer Inszenierung hat. Die Messe, so haben Liturgiewissenschaftler gezeigt, hat eine theatralische Form mit der Wandlung als dramatischem Höhepunkt. Entscheidend ist aber, dass sie diese Konstruktion gleichwohl als ein wirkliches Werk verstehen: als *opus operatum*, als ein performativ bewirktes Werk. Damit haben sie etwas im Sinn, dass über die banale medienkritische Feststellung des Konstruktionscharakters hinausgeht.

Der von allen drei Autor'innen gezeichnete Prolog des Buchs trägt ebenfalls den Titel "Präsenzeffekte"; in ihm werden die theoretischen Voraussetzungen der folgenden drei Studien gelegt. Bilder können "Präsenz unmittelbar erlebbar" machen und "Präsenzeffekte" als "Evidenzeffekte" erzeugen, sofern der "Akt der Entstehung nicht unmittelbar" erkennbar ist (7/8). Die zweimalige Verwendung des Adverbs "unmittelbar" gibt zu denken. Der Akt der Entstehung des Bilds ist das Mittel oder Medium der Darstellung, die deshalb niemals unmittelbar in Hinsicht auf das Dargestellte ist. Soll dieses gleichwohl erfahren werden, als wäre es im Bild wirklich anwesend, muss dieser Darstellungscharakter verhehlt werden und darf nicht erkennbar sein. So kann das Bild eine Erfahrung von Evidenz erzeugen, die aber – da durch das Bild bewirkt – nur Scheincharakter hat. Solcher Schein kann durch einen Akt der Reflexion auf die Medialität von Bildern in seiner Scheinhaftigkeit erkannt werden. Das Bild ist doch nur Bild und nicht die Sache selbst. Was wie Präsenz des Dargestellten wirkt, ist ein "Präsenzeffekt", eine Wirkung der Darstellung.

Das scheint die aufklärerisch-ideologiekritische Prämisse der folgenden Aufsätze zu sein. Ihr zu Grunde liegt die elementare Einsicht Jacques Derridas (1930–2004), dass Präsenz und Evidenz nur scheinbar unmittelbar sind, weil der menschliche Wahrnehmungs- und Denkapparat immer schon durch Zeichen und Sprache formatiert ist und deshalb alles immer nur durch die Form der Sprache, vermittelt durch Zeichen, wahrnimmt. Die Vorstellung von Präsenz ist eine Wirkung der Sprachvergessenheit. Sie geht auf die Erfahrung der gesprochenen Sprache zurück, die beim Sprechen scheinbar unmittelbar in einem selbst erklingt. Der so erzeugte Anschein von Selbstpräsenz im Sprechen ist aber, so zeigt Derrida, doch durch die Sprache vermittelt. Evidenz ist immer nur Schein: Täuschung über die in Wahrheit medial vermittelte Wahrnehmung.

Derridas Kritik der Präsenz zielt auf diese Selbstpräsenz der sprechenden Subjekte und erst vermittelt darüber auf die Dinge und ihre Wirklichkeit und Präsenz. Wenn die Wahrnehmung der Dinge immer zeichenvermittelt geschieht, können diese – für uns – niemals wirklich anwesend sein. Das führt zu der Frage, ob wir uns mit dieser Einsicht in den Scheincharakter jeder Evidenz begnügen und uns in dieser Zeichenwelt einrichten müssen oder ob es eine Möglichkeit gibt, Wirklichkeit wirklich zu erfahren. Fraglich ist dann, wie eine solche Wirklichkeit beschaffen sein könnte. Eine Möglichkeit ist, hinter den Vorhang der Sprache zu den Sachen selbst zu gelangen, indem man den Schleier der Zeichen zerreißt. Das kann als Erfahrung einer dumpfen Körperlichkeit diesseits der Sprache – möglicherweise in einem durch Pharmaka erzeugten Rausch – stattfinden. Oder es geschieht durch radikale Askese geistlicher Übungen, als mystische Erfahrung einer überscharfen Geistigkeit jenseits der Sprache. Beides sind in Rücksicht auf die übliche Wahrnehmung

ek-statische Erfahrungen, die nicht mit der Alltagswirklichkeit vermittelbar und deshalb auch nicht – da außersprachlich stattfindend – in Wahrnehmung, Denken und Erkennen überführbar sind.

Eine dritte Möglichkeit ist, das Mediale der Wahrnehmung metasemiotisch zu reflektieren und mit der Sprache über die Sprache hinauszugehen. Rituelle Praktiken in den Religionen stellen ihre mediale Form durch den liturgischen Apparat aus, der sie in Szene setzt. Und die katholische Messe ist – nicht zuletzt für Dramatiker wie Kleist oder Wagner – ein Muster solcher liturgisch-ritueller Inszenierung. Bei dem in der eucharistischen Theologie und der ihr entsprechenden Praxis als Realpräsenz bezeichneten Phänomen deutet schon das Präfix "real" an, dass die Theologen, die den Begriff entwickelt haben, offenbar ein Bewusstsein von dem Problem der Präsenz hatten. Er bedeutet, dass Christus, nachdem der Priester die Konsekrationsworte gesprochen hat, realiter präsent ist, weil die Worte *hoc est corpus meum* das, was sie bezeichnend bedeuten, tatsächlich performativ bewirken. Der Priester verwandelt mit ihnen das Brot der Hostie, das durch das Demonstrativpronomen *hoc* bezeichnet wird, in das Corpus Christi, das dann realiter gegenwärtig ist: *est*. Es ist evident, dass der Priester das Brot nicht durch einen magischen Akt in einen fleischlichen Leib verwandelt. Die eucharistische Theologie nennt den realiter präsenten Leib deshalb den sakramentalen Leib Christi; er ist von seinem körperlichen Leib zu unterscheiden, mit dem er seinerzeit in Jerusalem, so der Einsetzungsbericht in den synoptischen Evangelien und im ersten Korintherbrief, selbst diese Worte gesprochen und seine Apostel aufgefordert hat, dasselbe zu seinem Gedächtnis zu tun.

Der Begriff und die Wirklichkeit der Realpräsenz ist offenkundig in keiner Weise auf Evidenz aus. Der medial-liturgische und semiotisch-theologische Apparat, der ihn begleitet, ist selbst so evident, dass er schlechterdings nicht "unmittelbar" erfahrbar ist. Er ist nachgerade reine Medialität – und bewirkt gerade auf diese Weise Realpräsenz: nicht diesseits und nicht jenseits von Sprache und Zeichen, sondern präzise und höchst umständlich durch sie vermittelt. Realpräsenz ist ein medial vermitteltes Ereignis. In der spanischen Literatur und Kunst gab es seinerzeit deutliche Beispiele von Metaliteratur und Metamalerei – Cervantes, Calderón, Velázquez –, die zeigen, dass allgemein ein hochentwickeltes Bewusstsein vom Darstellungscharakter der Werke herrschte. Es ist hier nicht der Ort, die semiotischen Feinheiten der eucharistischen Theologie zu entfalten. Es sollte aber deutlich geworden sein, dass sie eine Kulturtechnik und Zivilisationspraxis von außerordentlicher Wirklichkeit bildet, die mit den herkömmlichen Vorstellungen von Präsenz und Evidenz sowie ihrer kritischen Dekonstruktion nicht zu erfassen ist und die tatsächlich "in den Geisteswissenschaften generell mehr Beachtung finden sollte" (7).

Die Aufsätze des vorliegenden Bands gehen dem Komplex der Präsenz in Hinsicht auf die *Sagrada Forma* im Escorial nach, bestimmen aber Präsenz als intensives Erlebnis, "das augenblicklich und unmittelbar erfahrbar wird" (8). Damit stellen sie die eucharistische Realpräsenz von Anfang an unter eine unpassende Prämisse. Der sakramentale Leib ist nicht "in der Imagination erfahrbar" (9). Das ist ein konkretistisches Missverständnis, das von einem mimetischen, darstellungsrealistischen Bildbegriff ausgeht. Die Hostie ist aber kein Bild und Realpräsenz keine Form der Darstellung.

Der Aufsatz von Sven Jakstat untersucht mit großer Detailgenauigkeit und analytischer Schärfe den medialen Apparat in der Sakristei des Escorial. Statt der verhüllten *Sagrada Forma* ist ein Bild zu sehen, das Claudio Coelho (1642–1693) in den Achtzigerjahren gemalt hat. Es zeigt die Inaugurationszeremonie der Verehrung der *Sagrada Forma* am 19. Oktober 1684, an der hohe Würdenträger zusammen mit

dem König Karl II. und der Königin teilgenommen haben. Dargestellt ist der Moment, als der König die Hostie kniend anbetet. Das Bild trägt den Titel *Sagrada Forma*. Es ist so über dem Altar angebracht, dass es zu gegebener Zeit durch einen ingeniösen Apparat versenkt werden kann und einen Raum hinter dem Bild freigibt. Dabei wird zunächst ein Kruzifix sichtbar; unter ihm wird dann, indem das Bild von Coelho zunehmend versinkt, die Hostie der *Sagrada Forma* wahrnehmbar. Die Analyse stellt diesen Vorgang durchgängig als Inszenierung dar, als müsste man sich gegen die Zumutung der Idee eucharistischer Realpräsenz schützen und einen wissenschaftlich formatierten kulturkritischen Abwehrzauber – ja: inszenieren. Deshalb könnte auch die erste Deutung des Vorgangs an dessen wahren Gehalt vorbeigehen. Das Bild der Instituierung der *Sagrada Forma* ist eindeutig als Repräsentation erkennbar, denn es stellt den Raum dar, in dem es hängt. Diese Repräsentation verweist aber auf die Realpräsenz. Entsprechend stellt bei der Enthüllung der *Sagrada Forma* zunächst der Kruzifixus das historische blutige Opfer Jesu Christi dar; erst dann wird das darauf bezogene unblutige Opfer der Verwandlung von Brot und Wein in den sakramentalen, in der Hostie realpräsenten Leib Christi erkennbar. Die souveräne Auseinandersetzung Jakstats mit dem Bild Coelhos und seiner unmittelbaren Umgebung erschließt das Ensemble und seine Einzelheiten auf höchst erhellende Weise. Der perfekte Realismus der Darstellung macht die Identität und zugleich Differenz von dargestelltem Raum im Bild und dem Raum selbst deutlich, in dem die Gläubigen die Darstellung betrachten. Zahlreiche Elemente des Bilds zielen darauf, die Schwelle zwischen dem Raum des Bilds und dem der Gläubigen durchlässig zu machen. Das hat zunächst die Funktion, die Anwesenden mit der historischen Wirklichkeit des Dargestellten in Beziehung zu setzen. Vor allem aber hat es die Funktion, die ikonische Präsenz gegenüber der Realpräsenz der Hostie zu unterscheiden.

Es gibt einen Bericht von den Feierlichkeiten der Inauguration des Kults. Fray Francisco de los Santos (1617–1699) hat ihn 1690 publiziert. Jakstat zitiert Passagen, in denen Fray Francisco das Ensemble des Altars beschreibt. Das Bild ist der profane Vorhang vor dem Fanum der Eucharistie, die man auf dem Bild – *aunque pintada* – bereits sieht (24). Die dergestalt betonte Differenz von Bild und Hostie ist Teil der Inszenierung. Seine Beschreibung der Szene der Anbetung des Sakraments durch den König macht die Dramaturgie deutlich, die Licht und Klang zu einem Gesamtwerk verbindet. Fray Francisco stellt den Moment nicht in Form von Aussagesätzen dar, sondern in hymnisch jubulatorischen rhetorischen Fragen; sie lassen die Wirkung der Szene für die Lesenden erfahrbar werden. Das Lichtermeer der Kerzen: *¿qué de luces no ardían?* Die zahlreichen Edelsteine auf der Monstranz: *¿qué vista non formaban?* Das Lichterspiel der Edelsteine lässt sie "lebendig erscheinen". Und insgesamt: *¿Qué de riquezas non componían su nuevo altar?* Das leitende Konzept der Passage ist *suspensión*; es bedeutet wörtlich das hängende Schweben in der Höhe, die Unterbrechung einer Handlung und dann auch die emotionale Schweben der Spannung durch eine Darbietung. Die Musik hat die Gläubigen mitgerissen, aber der *suspense* kommt mit dem Auftritt des Königspaares zum Höhepunkt. Die erneut angestimmte Musik – das *Tantum ergo*, der von Thomas von Aquin (1225–1274) verfasste Hymnus auf das Altarsakrament – löst die Spannung in *grande armonía* auf. Die Klänge lassen die Gläubigen in ihren Seelen *mil efectos celestiales* spüren (65f.; 71f.).

Dagegen scheint der ostentative Aufklärungsgestus, der die Inszenierung, den medialen Präsenzeffekt, die imaginierte Präsenz und die virtuelle Welt ausstellt – das *hoc est corpus meum* ist gemäß dem alten Studentenulk nichts als Hokusfokus – heute etwas aus der Zeit gefallen zu sein; allerdings erzielen die eifernden neuen

Atheisten à la Richard Dawkins hohe mediale Klickzahlen. Es ist unbestritten, dass die "Theatralisierung von Ritus und Zeremoniell" der "Affektsteigerung und Intensivierung religiöser Erfahrung" dient (176). Das ist aber für die Messliturgie nicht die entscheidende Pointe. Die eucharistische Wandlung hat zwar im Ablauf der Messe den Systemort der Zuspitzung des Konflikts im Drama, aber die Wandlung ist nicht dramatischer Umschlag der Handlung, sondern sakramentale Transsubstantiation. Das eucharistische Opfer ist die unblutige Wiederholung des drastischen Kreuzesopfers. Das erfordert ein Umdenken in Hinsicht auf die Begrifflichkeit von Wiederholung und Differenz. Wiederholung ist in dieser Konzeption nicht defizient, sondern effizient. Das gilt entsprechend auch für die *suspensión*, die nicht den dramatischen *thrill* meint, der die Dramaturgie von der Tragödie im antiken Theater bis zum Actionfilm im modernen Kino befeuert, sondern den momentanen Einstand einer ek-statischen Auszeit, für den die Tradition die Figur der *sobria ebrietas*, der nüchternen Trunkenheit entwickelt hat.

In seiner Analyse will Jakstat zeigen, dass die kultische Handlung der Enthüllung der *Sagrada Forma* ein "Erleben der physischen Präsenz des eucharistischen Leibs in Gestalt der Hostie" bewirke. Das "sinnliche Erlebnis" findet als "ästhetische Erfahrung" statt, bei der "alle Sinne stimuliert" werden und "das Zusammenspiel verschiedener Bildmedien" die "Präsenz des Sakralen im Hier und Jetzt erfahrbar" macht. Das gesamte Ensemble muss in seinem "Zusammenwirken" untersucht werden, um zu verstehen, "wie intermediale Relationen und Differenzierungen gezielt für die Erzeugung von Präsenzeffekten eingesetzt werden". Dabei treten "unterschiedliche Bildmedien und Bildtypen zueinander in Beziehung" und erzeugen eine "medial vermittelte Präsenz" (28). Der Eindruck der Räumlichkeit, den Coelho's Bild erzeugt, wird als "Illusion" deutlich. Wenn das Bild hinter dem Altar im Boden verschwindet, wird es in seiner Bildlichkeit erkennbar (36).

Die Charakterisierung des Komplexes als Illusion steht in der Linie aufgeklärter Kritik der Religion als Priestertrug und Ideologie. Die Frage ist, ob diese Pointe wirklich sticht. Fray Francisco de los Santos zeigt ausdrücklich die dramatische Inszenierung des ganzen Vorgangs und spricht am Ende sogar, als hätte er ein kulturwissenschaftliches Proseminar unserer Tage besucht, von den Präsenzeffekten der Inszenierung; er nennt sie *efectos celestiales*. Muss man katholische Theologen, die den semiotisch orchestrierten *actus sacramentalis* theoretisch verstehbar gemacht haben, und Priester, die für jede Messe ein – und für die Hochfeste besonders prunkvolles – "Kostüm" anlegen, sowie die Gläubigen, die an den Zeremonien teilnehmen, wirklich über *pomp and circumstance* des liturgischen Apparats aufklären? Geht es bei der Konstellation von gemaltem Bild und Hostie nicht vielmehr um die Beziehung zwischen dem mimetisch ikonischen des Gemäldes und dem Anikonischen der Hostie? Sie macht das nicht Bildhafte und weitestgehend nicht Sinnliche der Realpräsenz erkennbar. Ihr Reales ist eine geistige Wirklichkeit, die durch den liturgischen Akt öffentlichen und objektiven Charakter hat. Indem das Bild Coelho's präzise den Raum darstellt, in dem die Gläubigen sich selbst gerade "im Hier und Jetzt" befinden, wird die ganz anders geartete Erfahrung der sakramentalen Präsenz vorbereitet und von der körperlichen Präsenz und dem subjektiven Gefühl der Anwesenden unterschieden.

Die Pointe ist die ingenios erzeugte geistige Erkenntnis und Erfahrung der Realpräsenz im Zusammenspiel der drei Ebenen: ikonische Repräsentation im Bild Coelho's, ikonische Erinnerung an das historische Ereignis der Kreuzigung sowie nicht-ikonische, sondern sakramentale Wiederholung des historischen Ereignisses. Das sind die durch die theologische Konzeption des eucharistischen Sakraments vorgegebenen Koordinaten, innerhalb deren die Denkfigur der Realpräsenz als eine jede

mimetisch-repräsentative, ikonische Bildlogik transzendierende Form einer medial induzierten inneren Erfahrung verstehbar werden kann. Das ikonische Spektakel des Bilds und seiner Umgebung wird überführt in die Transzendierung des Ikonischen zum reinen Glanz, der zwar durch die Materialien als das Lichteermeer der Kerzen und das Lichterspiel der Edelsteine erzeugt wird, selbst aber nicht mehr materiell ist und gewissermaßen die Aura des nicht sichtbaren, nicht hörbaren und auch sonst nicht sinnlich spürbaren sakramentalen Leibs bildet.

Der Glanz blendet nicht, er bewirkt eine bildlose Erfahrung. Deshalb sind auch die durch den Akt in der Seele bewirkten *efectos celestiales* weit jenseits von ästhetischer Erfahrung. Realpräsenz ist nicht nur "schwer vorstellbar" (67), sie ist das Jenseits von Vorstellung und Darstellung, von materieller Körperlichkeit und Bildlichkeit, die allerdings in der Inszenierung um den Akt der Wandlung herum eine elementare Rolle spielen. Der eucharistische Komplex dürfte eine der ganz wenigen Konzeptionen eines Werks außerhalb des Verblendungszusammenhangs des Ästhetischen sein. Transsubstantiation und die korrespondierende Realpräsenz sind Denkfiguren, deren geistesgeschichtliche Tragweite bislang kaum verstanden worden ist. Wenn es Aufgabe eines anspruchsvollen Denkens ist, neue Begriffe zu bilden, dann liegen im eucharistischen Komplex seit Jahrhunderten erkennbar einige vor. Deshalb sollte diese spirituell-ingeniöse Werkkonzeption "in den Geisteswissenschaften generell mehr Beachtung finden".