



1. Steirischer Meister, Anbetung der Vera Icon, spätes 15. Jh. Sarasota,  
Collection of the John and Mable Ringling Museum of Art, Inv. Nr. SN 304

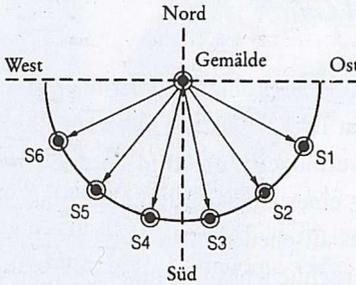
# Einführung

David Ganz

Das einer Mönchsgemeinschaft am Tegernsee anempfohlene Experiment des Nikolaus von Cusa, Gegenstand eines Traktats, der heute den Titel *De visione Dei* trägt, dient der Demonstration eines allumfassenden göttlichen Sehvermögens: ein Bild an der Wand, das den in einem Halbkreis aufgestellten, später entlang einer Halbkreislinie hin- und herwandernden Mitgliedern des Konvents die Erfahrung eines allsehenden Blicks ermöglicht, eines Blicks, der sich radikal von den Möglichkeiten des menschlichen Auges unterscheidet: statt singulärer Blickbahnen zwischen zwei punktförmigen Orten ein Sehen, das (virtuell) unbegrenzt viele Orte in sich einschließt, unbegrenzt vielen Blicken einen Gegenblick zu bieten vermag bzw. ihnen immer schon voraus eilt und sie selbst zu gesehenen werden lässt (Abb. 1–2).<sup>1</sup> In der experimentellen Anordnung, die Cusanus vorgibt, soll den Mönchen mit dem eigenen Auge erfahrbar werden, was vorher nur begrifflich gewusst wurde: Ließ sich nach mittelalterlicher Etymologie doch schon das lateinische *deus* über das griechische *θεός* von *θεωρεῖν* (schauen, betrachten) herleiten. Wer Gott anruft, so Cusanus im Anschluss an Dionysos Areopagita, Eriugena und Thomas von Aquin, spricht zu einem Allsehenden; die Omnipotenz und Omnipräsenz der Gottheit ist das Resultat ihrer Omnividenz.<sup>2</sup> Was dies angesichts der beschränkten Möglichkeiten menschlichen Sehens heißen könnte, sollen das Experiment und die ausführliche Kommentierung seiner Ergebnisse zum Vorschein kommen lassen.

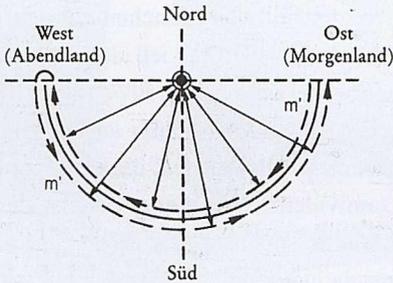
Im Hinblick auf das Thema dieses Bandes kann das von Cusanus erdachte Experiment als Schlüsselszene gelten.<sup>3</sup> Der göttliche Blick, von dem hier die Rede ist, ist nicht nur ein Blick neben vielen anderen, seine Wirksamkeit besteht darin, den menschlichen Blick zu transzendieren und in sich einzuschließen. Gleichwohl bleibt er zu seiner Entfaltung auf das unvollkommene Gegenüber menschlicher Augen angewiesen. Es geht an dieser Stelle nicht darum, auf die theologischen Implikationen des göttlichen Blicks einzugehen, mit denen sich der Beitrag von *Thomas Lentz* befasst. Entscheidend für die Einführung in das Konzept dieses Bandes ist vielmehr das von Cusanus vorgeschlagene Verfahren. Man hat hier oft und keineswegs zu Unrecht die Emergenz einer neuen Episteme erkennen wollen, in der Empirie, Formalisierung und intersubjektive Überprüfbarkeit eine zentrale Rolle spielen, und Cusanus dementsprechend zum Vorreiter experimenteller Wissenschaften stilisiert. In den Vorgaben des Sehexperiments kann man aber auch ein allgemeineres Prinzip artikuliert sehen, welches das Verhältnis von Sehen und Sakralität schon von jeher bestimmt hat: Denn zwangsläufig führt der Versuch mit dem Bild an der Wand, wiewohl er auf den alten Topos der Allsichtigkeit Gottes rekurriert, zu einer Verschiebung dessen, was unter dem Sehen Gottes vorzustellen ist. Der empirische Nachvollzug der Anweisungen des Cusaners und der kognitive Nachvollzug seiner Kommentare haben eine Transformation der Figur des allsehenden Gottes zur Folge.

Abbildung 1 Die Bühne: Eine Auffächerung von Räumen und eine Beziehung zwischen Positionen



2. Schemata zur Anordnung des Bildes und der Betrachter im Experiment des Cusanus, aus: Michel de Certeau, Nikolaus von Kues. *Das Geheimnis eines Blicks* (1990)

Abbildung 2 Die Verzerrung des Raumes



Allgemeiner formuliert: Die Geschichte von Sehen und Sakralität, so wie sie in diesem Band beschrieben wird, ist eine Geschichte permanenter Re-Visionen. Wie andere Konzepte einer Religion, so konstituiert sich auch das ‚Sehen‘ in un abgeschlossenen Prozessen, in denen einige wiederkehrende Differenzgrößen oder semantische Isotopien (Außen vs. Innen, Körper vs. Geist, Sichtbarkeit vs. Unsichtbarkeit, Endlichkeit vs. Unendlichkeit) zweifellos identifiziert werden können, aber eben auch einer permanenten Neubestimmung unterliegen. Wenn man folglich davon ausgeht, dass Visualität und Religion in einer Dimension der Historizität zusammenfinden, dann wird man keinen Kernbestand von zeitlosen Wahrheiten religiösen Sehens ausklammern können – also auch nicht jene, die in den heiligen Schriften scheinbar fixiert sind, wie *Andreas Matena* in seinem Beitrag zur Auslegungsgeschichte des zweifelnden und sehenden Thomas im Johannesevangelium zeigen kann. Die Auffächerung von Ordnungen des Sehens, von Blickgestalten oder Blickgesten in unterschiedlichen religiösen Kontexten der Vormoderne, die in diesem Band nachgezeichnet wird, wäre demnach gleichermaßen fundierend für die Geschichte der Visualität wie diejenige der Religionen.

Noch wichtiger aber scheint es, einen zweiten Punkt festzuhalten: Das Experiment des Cusanus soll hier als Indiz dafür gewertet werden, dass die Geschichte religiöser Blickformen

sich nur schreiben lässt, indem man Theorie und Praxis des Sehens als gleichwertige Sphären behandelt, in deren Kontaktzonen das Entscheidende passiert.<sup>4</sup> Viele Entwürfe der neueren Visualitätsgeschichte sind ja Ideengeschichten geblieben, die den Aspekt pragmatischer, räumlicher und materieller Zusammenhänge weitgehend außer acht lassen.<sup>5</sup> In ein solches Narrativ ließe sich Cusanus nur schwerlich einordnen, auch wenn seine Beschreibung des Experiments und seine Erläuterungen dazu den Eindruck des Vorbestimmten, des Vorgedachten oder Vorgesehenen erwecken. Vielmehr könnte man mit Bruno Latour davon ausgehen, dass das Bild in der Versuchsanordnung von *De visione Dei* als „nicht-menschliches Wesen“ agiert, an dessen Verhalten bestimmte Schritte der Kommunikation zwischen Cusanus und den Mönchen „delegiert“ sind. Diese Delegation sorgt für eine Verschiebung dessen, was ohne Einschaltung des Bildes über den menschlichen Blick hätte gesagt werden können.<sup>6</sup> Was die Mönche fortan unter dem göttlichen Blick imaginieren, wird an eine konkrete Seherfahrung, aber auch an das mediale Dispositiv des Bildes gekoppelt sein. Umgekehrt könnte man zumindest annehmen, dass die Beschreibung des Experiments und die daraus abgeleiteten Schlussfolgerungen auf eine eigene Seherfahrung des Autors zurückgehen, ja überhaupt erst ausgelöst wurden durch die Begegnung mit einem materiellen Bild und seinem Potential, gleichzeitig eine unendliche Zahl von Blickvektoren zu aktivieren.

All dies soll nicht in die Forderung umgemünzt werden, die Geschichte von Sehen und Sakralität als Geschichte fortdauernder ‚Experimente‘ zu beschreiben. Was die Versuchsanordnung über den allsehenden Blick zum Vorschein bringt, ist vielmehr ein Zwang zur Transkription, die zwischen verschiedenen Kommunikationssystemen vermittelt und Übersetzungsprozesse von einem Medium ins andere in die Wege leitet.<sup>7</sup> Zu erinnern wäre hier insbesondere an Régis Debrays Projekt einer Mediologie, verstanden als Wissenschaft, in welcher „der Wortteil medio weder Medien, noch Medium, sondern [...] Mediationen (Vermittlungen) [meint], also die dynamische Gesamtheit der Prozeduren und Körper, die zwischen eine Produktion von Zeichen und eine Produktion von Ereignissen geschaltet sind.“<sup>8</sup> Für die von Debray eingenommene Perspektive eines „religiösen Materialismus“ auf der Suche nach den „Technologien des Heiligen“ heißt dies:

„[...] kein Symbol kann ohne Übermittlung wirken, und so sind uns die Formen als der entscheidende Ansatzpunkt zur Veränderung der an sich unveränderlichen ‚Wirksamkeit‘ erschienen. Das bedeutet, dass die symbolische Handlung auf einem technischen Verfahren basiert.“<sup>9</sup>

An Debray anschließend, wird eine Geschichte von Sehen und Sakralität innerhalb der Visualitätsforschung einen Mittelweg verfolgen zwischen *praxis* und *theoria*, *aisthesis* und *techne*.<sup>10</sup>

Das Nachdenken über das Verhältnis von Sehen und Religion hat sich in den letzten Jahrzehnten auf zwei konträren Bahnen bewegt. Die eine Richtung war von der Kategorie des Unsichtbaren bestimmt, das als Konstituente des Religiösen in Anspruch genommen wurde.

Religionen, so die leitende Annahme, basieren auf der Scheidung einer unsichtbaren Hinterwelt vom Bereich des körperlich Sichtbaren und legitimieren sich über Hiero- oder Theophanien, die Teile dieser Hinterwelt sichtbar werden lassen.<sup>11</sup> Auch das Schriftprinzip der abrahamitischen Religionen führt demnach nicht zu einer dualistischen Trennung bzw. einer Unterordnung des Sichtbaren unter den Logos, wie manchmal unterstellt wurde.<sup>12</sup> Ein ganz anders gelagertes Wirkungsverhältnis von Religion und Sehen postulieren hingegen Beiträge, die das Heilige als Residuum magischer Blickeffekte betrachten: Das Sakrale wäre demnach eine Sphäre, die ihre Macht vorrangig über den Blick ausübt, das menschliche Auge auf sich zu bannen weiß oder es mit allmächtigen Blicken durchdringt und durchschaut.<sup>13</sup> Für die mediävistische Forschung sei an die außerordentlich einflussreiche Position Anton L. Mayers, dessen „heilbringende Schau“ ihren Ausgangspunkt in den kultischen Objekten Hostie, Reliquie und Bild hat, deren Strahlkraft auf den Gläubigen ‚abfärbt‘.<sup>14</sup>

Der in diesem Band vorgeschlagene Weg einer Auffaltung differenter Blickformen ist gegenüber diesen Paradigmen als ein Plädoyer zu verstehen, die Vielgestaltigkeit der Praktiken des Sehens nicht auf einzelne, monolithische „skopische Regimes“ zu reduzieren, auf epochale oder kulturelle Paradigmen einer einsinnigen Geschichte des Blicks, die sich an die Stelle der Vielzahl möglicher Blickgeschichten setzt.<sup>15</sup> Derartige Reduktionen dürften stets das Ergebnis einer Unterordnung der Praxis unter theoretisch ausformulierte Konzepte sein, wie sie die Visualitätsforschung oft genug mit dem zentralperspektivischen Bild und daraus abgeleiteten Dispositiven (von der *Camera obscura* bis zum Kinosaal) betrieben hat.<sup>16</sup> Wenn es richtig ist, dass der religiöse Blick sich allein im anschaulichen Vollzug realisieren kann, dann sind Medien und Diskurse, die das Sehen zur Darstellung bringen, immer auch Agenten der Blickformung, -lenkung und -anleitung. Im Panorama der Beiträge werden dazu ohne Anspruch auf Vollständigkeit folgende ‚Mitspieler‘ angeboten: Augenzeugenberichte zu rituellen Handlungen und Objekten, Kirchenräume und Kreuzgänge, Meditationsanleitungen, anthropomorphe Reliquiare, theologische und literarische Texte über den Stellenwert des *visus*, Traktate zur Optik, Augenzeugenberichte – und in Verbindung damit immer wieder Bilder: Bilder in Stein gemeißelt, in Bücher gemalt, auf Tafeln aufgetragen oder in textile Bildträger eingewirkt.

Wie oftmals bemerkt wurde, besitzen Bilder eine doppelte skopische Qualität: Sie können Blicke zum einen – wie jedes andere Zeichensystem auch – intern zur Darstellung bringen. Zum anderen und unabhängig davon sind in ihrer Bildstruktur externe Blickpotentiale verankert, die den Betrachter adressieren.<sup>17</sup> Eine bildliche Repräsentation, welche nicht gleichzeitig eine bestimmte Sichtweise ihrer Gegenstände impliziert, kann es nicht geben.<sup>18</sup> Diese Doppelung des Blicks – Blicke im Bild und Blicke des Bildes – macht sich Cusanus für sein Experiment zunutze, wenn der im Bild dargestellte Blick eines gemalten Gesichts zum Blick wird, den das Bild auf den Betrachter richtet. Stets aber bleibt eine solche Formung und Lenkung des Blicks durch das Bild auf den aktivierenden Blick der Betrachter angewiesen. Es ist diese Reziprozität von Vorgesehenem und Anzuschauendem, die sicherstellt, dass das Blickpoten-

tial von Bildern sich überhaupt erst im Zusammentreffen religiöser Konzepte, künstlerischer Dispositive und pragmatischer Vollzüge realisiert, und daher mehr umfasst als die bloße Visualisierung von Modellen des Sehens, die sich auch anders artikulieren ließen. Genau an diesem Punkt knüpfen jene Beiträge dieses Bandes an, die sich als konzentrierte Befragung ausgewählter Blick-Bilder verstehen.

\*

Wenn Bernard McGinn vom Christentum als einer Religion „founded upon visions“ spricht, dann bezieht er diese fundierende Leistung des Sehens auf die Figur des „Augenzeugen“, die im Mittelpunkt von Teil I dieses Buches steht.<sup>19</sup> Ihre zentrale Rolle für eine Religion, die einem geschichtlichen Verständnis von Offenbarung verpflichtet ist und sich gewissermaßen im Rückblick auf ihre zentralen Heilsereignisse formiert, wird zu einem frühen Zeitpunkt im 1. Korintherbrief des Paulus reflektiert:

„Denn vor allem habe ich euch überliefert, was auch ich empfangen habe: Christus ist für unsere Sünden gestorben, gemäß der Schrift, und ist begraben worden. Er ist am dritten Tag auferweckt worden, gemäß der Schrift, und erschien dem Kephias, dann den Zwölf. Danach erschien er mehr als fünfhundert Brüdern zugleich; die meisten von ihnen sind noch am Leben, einige sind entschlafen. Danach erschien er dem Jakobus, dann allen Aposteln. Als Letztem von allen erschien er auch mir, dem Unerwarteten, der ‚Missgeburt‘.“ (1 Kor 15,3–8)

Über die Sukzession von Zeugen, deren Zeugnis von anderen bezeugt wird, kommt eine Kette des Testierens zustande, die sicherstellen soll, dass die verkündete Offenbarung auch die Nachgeborenen erreicht. Mit zunehmendem historischen und kulturellen Abstand vom Jesusereignis werden wiederholte Neujustierungen dieses Modells unumgänglich, wie *Andreas Matena* am Beispiel der Thomasperikope und ihrer Auslegungsgeschichte zeigt. Ganz im Sinne des Pauluszitats ist der Thomas des Johannesevangeliums ein zunächst zwar zweifelndes, aber gerade durch seinen direkten Blick auf den Auferstandenen auch vollauf legitimates bzw. legitimierendes Glied der Zeugenkette. Erst in der Spätantike und im Kontext der theologischen Auseinandersetzung mit dem körperfernen Christusbild der Gnosis mutiert er dann vom ‚einfachen‘ Augenzeugen zu jenem Prototyp einer taktilen Visualität, der für die spätere Bildgeschichte so wichtig geworden ist. Als solcher hat der zweifelnde Apostel dann einen prominenten Auftritt in den von *Heike Schlie* diskutierten Pfeilerreliefs des Kreuzgangs von S. Domingo de Silos, deren Programm genau die im Korintherbrief hervorgehobenen österlichen und nachösterlichen Ereignisse fokussiert. Die Kontakterfahrung von Hand und Körper lässt Thomas zu einem *exemplum* für das Betrachterverhalten im Umgang mit der jungen nachantiken Monumentalskulptur werden, welcher der Reliefzyklus zuzurechnen ist. Dass dann das Grab Christi entgegen der ikonographischen Konvention noch nicht (oder nicht mehr) leer gezeigt wird, ist auch als Angebot an die Betrachter zu verstehen, den steinernen Körper Christi zu berühren und es so Thomas gleichzutun.

Ganz im Sinne von Debrays Konzept „der dynamische[n] Gesamtheit der Prozeduren und Körper“ zielt das Bildprogramm der romanischen Pfeilerreliefs darauf ab, die mobile Seherfahrung der in den Kreuzgang von S. Domingo eintretenden Pilger mit der Aktivität der in Stein gemeißelten Zeugenfiguren zu synchronisieren. Hingegen ist die Malerei des 13. und 14. Jahrhunderts vom Auftreten randständiger Beobachterfiguren geprägt, die im Gegensatz zu den Zeugen im Zentrum der Erzählung gleichsam unerlaubt, heimlich und verschwiegen in das heilige Geschehen Einblick nehmen. Der Anteil eines solchen voyeuristischen Blicks an der oft als ‚realistisch‘ etikettierten Bildsprache der Giotto-Fresken in der Arenakapelle ist das Thema des Beitrags von *Assaf Pinkus*. Techniken der imaginierenden Visualisierung von Heilsgeschichte spielen ebenso in dieses neue Blickkonzept des verborgenen und neugierigen Lauschers hinein wie das im 13. Jahrhundert aufkeimende Interesse an differenzierten Modellen der Optik.

Man könnte es dann als logische Konsequenz dieses von Pinkus herausgearbeiteten Trends sehen, wenn im 15. Jahrhundert als weiterer Blickgestus der „kritische Blick“ in Erscheinung tritt. Jedenfalls ist auch in dem von *Lucas Burkart* analysierten Fall einer prüfenden Beobachtung des sakralen Rituals der Kaiserkrönung der distanzierende Rückzug aus einer Teilnehmerperspektive unabdingbare Voraussetzung. Nicht das Dispositiv des sakralen Rituals hatte sich dabei geändert, sondern die Position des Augenzeugen, der seinen ‚Glaubenszweifel‘ durch eingehende Betrachtung der im Ritual mitgeführten Objekte noch vertieft, statt ihn wie Thomas zu überwinden. Dass ein solcher Wechsel der Zeugenperspektive keineswegs mit einer epochalen Wende hin zu einem ‚methodischen‘ Zweifel verwechselt werden sollte, erweist sich an der Selektivität des kritischen Blicks: Was der Augenzeuge Enea Silvio Piccolomini in Zweifel zieht, ist nicht das Ritual insgesamt, sondern die Symbolkraft einiger seiner Gesten und Objekte, die im mittleren 15. Jahrhundert entscheidend an Plausibilität eingebüßt hatte.

\*\*

Mit dem Thema „Schwellen“ greifen die Beiträge in Teil II des Bandes eine Fragestellung auf, die seit längerem schon einen Kristallisationspunkt der Debatte um religiöse Dimensionen von Visualität bildet: die Repräsentation Gottes und seiner transzendenten Hinterwelt als Darstellung von Unsichtbarem, und damit als paradoxe Aufgabe einer Bildpraxis, die auf sichtbare Trägermedien verwiesen bleibt.<sup>20</sup> Vorhänge, die den Bezirk des Unsichtbaren abschränken, zugleich aber die Möglichkeit einer Gottesschau in Aussicht stellen, zählen zu den wohl langlebigsten Markierungen dieses Paradoxes. Wie *Vera Beyer* in ihrem Vergleich von spätmittelalterlichen Miniaturen aus islamisch und christlich geprägten Kontexten zeigen kann, zirkuliert deren Anwendung zwischen verschiedenen Religionen und Kulturräumen. Über den Vorhang kommt es zur Entfaltung konträrer Topologien der Gottesschau, die das Sehen Gottes in gegenläufiger Weise an die Kategorien Raum, Fläche und Körper koppeln: Die Darstellung Gottvaters im *Turiner Gebetbuch* biegt Stoffplanen zu einem gerundeten Zelt, das

die Bildfläche für ein Sehen Gottes in körperlicher Gestalt gleichsam aushöhlt. Demgegenüber nimmt die aus Herat stammende Handschrift des Pariser *Mi'raj-nāme* Vorhänge und Wolken für eine Schließung der Bildoberfläche in Anspruch. In der vergleichenden Zusammenschau erweist sich, dass dies nicht im Sinne einer generellen Zurückweisung menschlicher Gotteschau zu verstehen ist, sondern als bildkünstlerischer Versuch, Wahrnehmungsmodalitäten zu definieren, unter denen ein Blick auf Gott überhaupt vorgestellt werden kann.

Neben dem Raum ist im westlichen Kontext stets der Körper des inkarnierten Gottes als Bezugsgröße des Vorhangs von Interesse, wie sie bereits im Pauluswort vom Vorhang aus Fleisch (Hebr 10,19) angelegt war. Die von *Marius Rimmel* diskutierte *Schmerzensmantel* Meister Franckes in Hamburg, Werk eines malenden Dominikaners, kann im Sinne des oben Gesagten als Transkription sprachlicher Metaphern der Schriftexegese und Christologie in ein Feld der visuellen Exegese verstanden werden. Franckes souveräne Handhabung der künstlerischen Materialien in der Suggestion von Oberflächeneigenschaften des Christuskörpers zielt dabei auf ein Sehen, das den gemalten Leib als Hülle wahrzunehmen weiß, die verschiedene Merkmale des historischen Christus gleichsam personifiziert. Vor die Augen des Betrachters gestellt, kann die Verbindung von Körper und verdoppeltem Vorhang dann die Friktionen im Spannungsfeld von Offenbarung und Verhüllung veranschaulichen, denen der christliche Diskurs über das *velamen* von jeher unterliegt.

Mit den beiden anschließenden Beiträgen tritt die Diskussion von Sehen und Sakralität in die Epoche sich wechselseitig voneinander abgrenzender Konfessionen ein. Inwiefern diese Differenzbildung auch von unterschiedlichen Kulturen des Blicks mitgetragen wird, die den Status von Schwelle und Vorhang erneut revidieren, lässt sich exemplarisch an den von *Esther Meier* und *Grażyna Jurkowlaniec* analysierten Bildern und Räumen nachvollziehen (in Teil III greift *Susanne Wegmann* die Frage nach der visuellen Dimension der Konfessionalisierung noch einmal auf). Bereits die Trägermedien indizieren konträre Modelle der Aktivierung des Betrachterblicks zwischen Imagination und körperlicher Bewegung: hier ein kleinformatiges *tableau* auf Papier (das *Emmausmahl* des jungen Rembrandt), dort ein monumentales, pluri-medial orchestriertes Kircheninterieur (die Zisterzienserklosterkirche Grüssau). Gleichwohl sollten derartige Gegensätze nie zu ausschließlich in einer konfessionellen Perspektive verstanden werden, wie Meier am Beispiel des *Emmausmahls* verdeutlicht. Denn es ist zuallererst die künstlerische Konfrontation mit den dramatischen Hell-Dunkel-Effekten des Caravaggismus, die Rembrandt veranlasst, das alte Thema von Sehen und Nicht-Sehen des Auferstandenen vom Gegensatz zwischen Dunkelheit und Licht her zu definieren. Als Replik auf ein Werk mit mythologischem Sujet (Elsheimers *Jupiter und Merkur bei Philemon und Baucis*) entsteht dann eine Komposition, die den auferstandenen Christus hinter einem Vorhang aus Dunkelheit und zu viel Licht verbirgt. Eben diese prekäre Wahrnehmungssituation wiederum lässt sich gut zusammenbringen mit Calvins Auslegung der Emmaus-Episode und seiner Sakramentenlehre.

Wie differenziert die Trennlinie zwischen den Blickmodellen der Konfessionen zu ziehen ist, führt auch Grażyna Jurkowlaniec an den Strategien zur Blicklenkung in der katholischen Klosterkirche Grüssau vor. Das auf dem Hochaltar der Kirche aufgestellte Gnadenbild und die seitlich davon installierten ‚verletzten‘ Figuren sind einerseits konfessionelle Differenzmarkierungen eines ‚anderen‘, von der Präsenz des Repräsentierten ausgehenden Bilderkultes, denen zudem Spuren von ‚andersgläubiger‘ Gewalt anhaften. Ihre Einordnung in einen raumumspannenden Inszenierungsapparat von Altarbildern und Deckenfresken bietet eine typische Ausprägung jener „Rahmen-Diskurse“ des nachtridentinischen Katholizismus, welche die Wirkkraft der Bilder explizieren und sie zugleich in ein distanzierendes Verhältnis der institutionellen Vereinnahmung setzen.<sup>21</sup> Andererseits kann man in der Präsentation der beiden Seitenfiguren, die zwischen zwei aufgezogenen Vorhängen von der Helligkeit der rückwärtig gelegenen Fensterbahnen überstrahlt werden, auch Kunstgriffe der Lichtregie entdecken, die überraschende strukturelle Gemeinsamkeiten mit Rembrandts *Emmausmahl* aufweisen.

\*\*\*

Blicke verlaufen entlang von Wegen. Ob diese schneller oder direkter zu Gott führen als die akustischen Bahnen des Hörsinns, ist in der Reformationszeit Gegenstand einer Debatte, mit der sich *Susanne Wegmann* befasst. Hier wie in den Kontexten der anderen Beiträge von Teil III ist dabei die Vorstellung einer Reinigung der Blickbahnen zentral, die eine Transformation vom Sinnlichen, Begehrenden und Täuschungsanfälligen hin zum Jenseitigen, Erkennenden und Scharfsichtigen durchlaufen, ohne dabei ihrer Anschaulichkeit verlustig zu gehen. Für den reformatorischen Kontext jedenfalls, so Wegmanns These, führt die Kritik des äußeren Sehens keineswegs zur oft behaupteten generellen Abwertung des Sehens als Pforte zum göttlichen Heil. Dies zumal, wenn man als Mitspieler dieser Auseinandersetzung nicht nur die Statements der Theologen, sondern auch die umfangreiche Bildproduktion für lutheranische Kirchenräume heranzieht, wie dies Wegmann am Beispiel des Wittenberger Epitaphs für Nikolas Seydlitz tut: Die dort zu beobachtenden Blickgeflechte zwischen Diesseits und Jenseits bieten trotz ihrer erstaunlichen Kontinuität zu spätmittelalterlichen Repräsentationsmustern posthumer *visio Dei* kein ‚Missverständnis‘ reformatorischer Lehre, sondern machen dem Kirchenbesucher ein auf die eigene Lebenspraxis bezogenes Angebot, wie der von Luther geforderte gläubige Blick auf Christus aussehen kann.

Die materiellen und formalen Gestaltungsprinzipien, die in der Kunst des Früh- und Hochmittelalters für eine Heiligung oder gar Vergöttlichung des dargestellten Blicks sorgen konnten, sind das Thema der übrigen Beiträge von Teil III. Es geht hier, wie beispielsweise bei der von *Markus Späth* untersuchten Produktion von Kopfreliquiaren, um ganz handwerkliche Aspekte des Einrichtens von Blickbahnen, denen Differenzqualitäten von Sakralität zugeschrieben werden sollen: Künstliche Augen aus Email, Niello, Edelstein oder Glasfluss, die der Goldhaut der Reliquiare eingesetzt werden, sind partiell dem natürlichen Auge des Menschen nachgebildet

und sollen in ihren Qualitäten des Aufglänzens und Durchscheinens für eine Aktivierung des Blicks Richtung Betrachter sorgen. Die weniger auf Kostbarkeit denn auf intensive Lichtwirkung abgestellte Materialität der künstlichen Augen ermöglicht eindringliche Seherfahrten, die sich semantisch mit Zuschreibungen des Sakralen belegen lassen.

Indes ist die Erstellung von heiligen Blicken keineswegs an Inszenierungen einer Face-to-Face-Kommunikation gekoppelt. Ausgehend von der konzentrischen Bildstruktur des romanischen *Tapiz de la Creación* in Gerona legt *Andreas Gormans* dar, wie die Aktivität des göttlichen Auges im vormodernen Christentum immer auch als ein erkennender Blick auf das Gesamt von Kosmos und Geschichte gefasst wird. Wenn die Fähigkeit zu einer solchen Überschau dem Menschen mit dem Sündenfall abhanden kam, dann wird diagrammatischen Schemata aus den geometrischen Figuren Kreis, Viereck oder Kreuz die Eigenschaft zugesprochen, das Blickdefizit der Ursünde zu kompensieren und den menschlichen Betrachter zurückzuführen zur Möglichkeit einer gottähnlichen Schau.

Die sich hier andeutende Nähe von religiöser Bildpraxis und wissenschaftlichem Bildgebrauch ist auch der Ausgangspunkt des Beitrags von *David Ganz*, der die Figur des linearen Blicks als Mittlerin zwischen irdischer und himmlischer Sphäre nachzeichnet. Dabei erweist sich die gezeichnete oder implizierte Linie als Ort, an dem unterschiedliche Dispositive zusammentreffen können, ohne dass damit schon der Versuch einer Synthese intendiert wäre. Darstellungen vermessender Blicke wie jene der frühmittelalterlichen Sternenuhr verdanken sich gleichermaßen praktischen Erfordernissen wie dem Wunsch, den nächtlichen Sternenhimmel im Sinne einer umfassenden kosmologischen Ordnung zu deuten, und gelangen so zu hybriden Mischformen verschiedener Blicke. Seit dem 13. Jahrhundert findet das Modell geradliniger Blickbahnen Eingang in Darstellungen visionärer Offenbarungen, wobei nunmehr die Analogie von körperlichem und geistigem Sehen Grundlage der Bildgestaltung ist.

Mit den zuletzt genannten Beiträgen deuten sich schließlich einige Anknüpfungspunkte zur Geschichte der Visualität in der Moderne an. Was deren technische Komponente angeht, so kann man sich erneut an die von Cusanus angesprochene *imago omnia videntis* erinnern fühlen: Die in den letzten Jahren rasant vorangetriebene Vervielfachung künstlicher Augen in Überwachungssystemen und die unbegrenzte Mobilisierung miniaturisierter Kameratechnik in den Händen privaten Nutzer hat in Verbindung mit den neuen Möglichkeiten der Veröffentlichung von Bildmaterial im Netz (zumindest potentiell) eine neue Situation unübersichtlicher, sich der Wahrnehmung des Einzelnen entziehender Omnividenz hervorgebracht, die den menschlichen Blick einem fortwährenden Beobachtet-Sein aussetzt. Inwiefern sich der vielgestaltige Zusammenhang von Sehen und Sakralität im Kontext dieser und anderer Entwicklungen moderner und nachmoderner Visualität eher verflüchtigt oder bloß verschoben hat, muss dabei anderen Untersuchungen vorbehalten bleiben.<sup>22</sup> Klären lassen wird sich diese Frage aber nur im Bezug auf konkrete ‚Blickgeschichten‘, wie sie in *De visione Dei* und in den folgenden Beiträgen erzählt werden.

## Anmerkungen

- 1 NICOLAUS DE CUSA, *De visione Dei*, hrsg. von Heide Dorothea Riemann, Hamburg 2000 (Nicolai de Cusa. Opera omnia 6). Vgl. für das Folgende v.a. MICHEL DE CERTEAU, Nikolaus von Kues. Das Geheimnis eines Blickes, in: Volker Bohn (Hrsg.), *Bildlichkeit*, Frankfurt a. M. 1990 (Poetik. Internationale Beiträge 3), S. 325–353. Zur visualitätsgeschichtlichen Einordnung vgl. zuletzt HANS BELTING, *Florenz und Bagdad. Eine westöstliche Geschichte des Blicks*, München 2008, S. 240–246; HORST BREDEKAMP, *Theorie des Bildakts. Frankfurter Adornovorlesungen 2007*, Frankfurt a.M. 2010, S. 239–243.
- 2 *Deus etenim, qui est summitas ipsa omnis perfectionis et maior quam cogitari possit, theos ob hoc dicitur, quia omnia intuetur.* NICOLAUS DE CUSA, *De visione Dei*, cap. 1 (wie Anm. 1), S. 10. Das Bild spricht Cusanus als *imago omnia videntis* an, ebd., *praefatio*, S. 5. Zur Tradition dieses Topos vgl. DIONYSIUS AREOPAGITA, *De divinis nominibus* XII.2 (Migne PL, Bd. 3, Sp. 969C): *Deitas autem idem est atque omnium conspicax providentia, omigena bonitate cuncta circumpiciens et continensque quae ipsius providentia fruuntur.* IOHANNES SCOTTUS ERIUGENA, *Periphyseon*, hrsg. von Édouard Jeuneau, 5 Bde., Turnhout 1996 (Corpus Christianorum. Continuatio Medievalis 156), I, 440–442, Bd. 1, S. 18: *Nam cum a uerbo ΘΕΩΠΩ deducitur, ΘΕΟΣ uidens interpretatur. Ipse enim omnia quae sunt in se ipso uidet, dum nihil extra se ipsum aspiciat quia nihil extra ipsum est.* THOMAS VON AQUIN, *Summa Theologiae*, Madrid 1961 (Biblioteca de Autores Cristianos), I.13.8, Bd. 1, S. 97f: *Dicit enim Damascenus, in I libro, quod Deus dicitur a theein, [...] vel a theasthai, quod est considerare, omnia. [...] Imponitur enim hoc nomen ab universali rerum providentia, omnes enim loquentes de Deo, hoc intendunt nominare Deum, quod habet providentiam universalem de rebus.*
- 3 Die folgenden bibliographischen Hinweise beschränken sich auf eine kleine Auswahl an Titeln, die das in den jüngsten Jahren stark angewachsene Gebiet visualitätsgeschichtlicher Studien nur ausschnitthaft repräsentieren.
- 4 Vgl. BARBARA NEWMAN, What Did it Mean to Say „I Saw“? The Clash between Theory and Practice in Medieval Visionary Culture, in: *Speculum* 80 (2005), S. 1–43.
- 5 Vgl. etwa MARTIN JAY, *Downcast eyes. The denigration of vision in twentieth-century French thought*, Berkeley/Los Angeles 1993; RALF KONERSMANN, Die Augen der Philosophen. Zur historischen Semantik und Kritik des Sehens, in: ders. (Hrsg.), *Kritik des Sehens*, Leipzig 1997, S. 9–47. Einen frühen alternativen Entwurf bietet der Sammelband ROBERT S. NELSON (Hrsg.), *Visuality before and beyond the Renaissance. Seeing as others saw*, Cambridge 2000.
- 6 Vgl. BRUNO LATOUR, Ein Kollektiv von menschlichen Wesen und nichtmenschlichen Wesen. Auf dem Weg durch Dädalus' Labyrinth, in: ders., *Die Hoffnung der Pandora. Untersuchungen zur Wirklichkeit der Wissenschaft* [engl. 1999], übers. von Gustav Rosler, Frankfurt a.M. 2000, S. 211–264.
- 7 LUDWIG JÄGER, Transkriptivität. Zur medialen Logik der kulturellen Semantik, in: ders./Georg Stanitzek (Hrsg.), *Transkribieren. Medien/Lektüre*, München 2002, S. 19–41.
- 8 RÉGIS DEBRAY, Für eine Mediologie [frz. 1994], in: Lorenz Engell u.a. (Hrsg.), *Kursbuch Medienkultur. Die maßgeblichen Theorien von Brecht bis Baudrillard*, Stuttgart 1999, S. 67–75, hier 72. Vgl. BIRGIT MERSMANN/THOMAS WEBER (Hrsg.), *Mediologie als Methode*, Berlin 2008, v.a. die Beiträge von Sven Grampp („Mediologie und/als Medientheorie“) und Thomas Weber („Mediologie und Medienwissenschaft“).
- 9 RÉGIS DEBRAY, *Jenseits der Bilder. Eine Geschichte der Bildbetrachtung im Abendland* [frz. 1992], übers. von Anne Hélène Hoog/Erich Thaler/Thomas Weber, Rodenbach 1999, S. 105f.
- 10 Hier bestehen Anknüpfungsmöglichkeiten an eine eher technikorientierte Geschichtsschreibung visueller Dispositive, vgl. JONATHAN CRARY, *Techniken des Betrachters. Sehen und Moderne im 19. Jahrhundert* [engl. 1990], übers. von Anne Vonderstein, Dresden/Basel 1996; ULRIKE HICK, *Geschichte der optischen Medien*, München 1999; JÖRG BRAUNS, „Schauplätze“. Überlegungen zur Theorie und Geschichte des Dispositivs visueller Medien, Diss. Univ. Weimar 2003.

- 11 Vgl. JEFFREY F. HAMBURGER/ANNE-MARIE BOUCHÉ (Hrsg.), *The Mind's Eye. Art and Theological Argument in the Middle Ages*, Princeton 2006; GISELLE DE NIE/KARL F. MORRISON/MARCO MOSTERT (Hrsg.), *Seeing the Invisible in Late Antiquity and the Early Middle Ages. Papers from „Verbal and Pictorial Imaging. Representing and Accessing Experience of the Invisible. 400-1000“ Utrecht 11–13 december 2003*, Turnhout 2005.
- 12 Vgl. u.a. NORMAN BRYSON, *Das Sehen und die Malerei. Die Logik des Blicks* [engl. 1983], übers. von Heinz Jatho, München 2001, S. 127–129. Zur Aktualität dieser Position vgl. ERNA FIORENTINI, *Modus Videndi. Ein historischer Versuch zwischen Sehen und Verbildlichen in drei Akten*, in: Matthias Bruhn/Kai-Uwe Hemken (Hrsg.), *Modernisierung des Sehens. Schweisen zwischen Künsten und Medien*, Bielefeld 2008, S. 125–139, hier 127f.
- 13 Hier wäre neben der Forschung zu Kultbildern auf die jüngere Diskussion zur Vera Ikon zu verweisen, vgl. HERBERT L. KESSLER/GERHARD WOLF (Hrsg.), *The Holy Face and the Paradox of Representation*, Florenz 1998; CHRISTIANE KRUSE, *Wozu Menschen malen. Historische Begründungen eines Bildmediums*, München 2003, S. 269–306; GERHARD WOLF, *Schleier und Spiegel. Traditionen des Christusbildes und die Bildkonzepte der Renaissance*, München 2003, S. 43–146.
- 14 Vgl. ANTON L. MAYER, Die heilbringende Schau in Sitte und Kult, in: Odo Casel (Hrsg.), *Heilige Überlieferung. Ausschnitte aus der Geschichte des Mönchtums und des heiligen Kults*, Münster 1938, S. 235–262. Zur Aktualität Mayers beispielsweise für die Forschung zum Reliquienkult vgl. CHRISTOPH L. DIEDRICH, *Vom Glauben zum Sehen. Die Sichtbarkeit der Reliquie im Reliquiar. Ein Beitrag zur Geschichte des Sehens*, Berlin 2001, bes. S. 9–21 und 203–235 (Zur Geschichte des Sehens). Zu einer kritischen Würdigung vgl. NORBERT SCHNITZLER, Illusion, Täuschung und schöner Schein. Probleme der Bilderverehrung im späten Mittelalter, in: Klaus Schreiner/Marc Müntz (Hrsg.), *Frömmigkeit im Mittelalter. Politisch-soziale Kontexte, visuelle Praxis, körperliche Ausdrucksformen*, München 2002, S. 221–239; THOMAS LENTES, Soweit das Auge reicht. Sehrituale im Spätmittelalter, in: Barbara Welzel/Thomas Lentens/Heike Schlie (Hrsg.), *Das „Goldene Wunder“ in der Dortmunder Petrikerkirche, Bildgebrauch und Bildproduktion im Mittelalter*, Bielefeld 2003, S. 241–258.
- 15 Vgl. MARTIN JAY, Scopic Regimes of Modernity, in: Hal Foster (Hrsg.), *Vision and Visuality*, Seattle 1988 (Discussions in contemporary culture 2), S. 3–28; DEBRAY, *Jenseits der Bilder* (wie Anm. 9), S. 211–246 (Die drei Zeitalter des Blicks).
- 16 Für Svetlana Alpers, Norman Bryson oder zuletzt Hans Belting ist der perspektivische Blick durch die *finestra aperta* die unverzichtbare Kontrastfolie für eine Rekonstruktion ‚anderer‘ Blickkonzepte in der nordalpinen, fernöstlichen oder islamischen Kunst. Vgl. SVETLANA ALPERS, *Kunst als Beschreibung. Holländische Malerei des 17. Jahrhunderts* [engl. 1983]. Mit einem Vorwort von Wolfgang Kemp, übers. von Hans Udo Davitt, Köln 1985; BRYSON, *Das Sehen und die Malerei* (wie Anm. 12); BELTING, *Florenz und Bagdad* (wie Anm. 1).
- 17 Vgl. WOLFGANG KEMP, Augengeschichten und skopische Regime. Alois Riegls Schrift „Das Holländische Gruppenporträt“, in: *Merkur* 509 (1991), S. 1162–1167.
- 18 Vgl. GOTTFRIED BOEHM, Sehen. Hermeneutische Reflexionen, in: Ralf Konersmann (Hrsg.), *Kritik des Sehens*, Leipzig 1997, S. 272–298, hier S. 293: „Sie [die Bilder] zeigen die Art und Weise des Sehens, indem sie ‚darstellen‘.“
- 19 Vgl. BERNARD MCGINN, Hildegard of Bingen as Visionary and Exegete, in: Alfred Haverkamp (Hrsg.), *Hildegard von Bingen in ihrem historischen Umfeld*, Mainz 2000, S. 321–350, hier 321. Zu einer breiteren Sichtung dieses Themas vgl. demnächst WOLFRAM DREWS/HEIKE SCHLIE (Hrsg.), *Zeugnis und Zeugenschaft. Perspektiven aus der Vormoderne*, München 2011 (im Druck).
- 20 Vgl. HERBERT L. KESSLER, *Spiritual Seeing. Picturing God's Invisibility in Medieval Art*, Philadelphia 2000; KLAUS KRÜGER, *Das Bild als Schleier des Unsichtbaren. Ästhetische Illusion in der Kunst der frühen Neuzeit in Italien*, München 2001.
- 21 Vgl. DAVID GANZ/GEORG HENKEL (Hrsg.), *Rahmen-Diskurse. Kultbilder im konfessionellen Zeitalter*, Berlin 2004 (KultBild 2).
- 22 Vgl. etwa DARIA PEZZOLI-OLGIATI/BÄRBE BEINHAEUER-KÖHLER/JOACHIM VALENTIN (Hrsg.), *Religiöse Blicke – Blicke auf das Religiöse. Visualität und Religion*, Zürich 2010.