

Frank Zöllner

## Andrea del Verrocchios „Christus und Thomas“ und das Dekorum des Körpers.

### Zur Angemessenheit in der bildenden Kunst des Quattrocento

... denn alles ist der Beschaffenheit der Personen, des Ortes, der Zeit und des Gegenstandes anzupassen. Wie es im griechischen Sprichwort heißt: nicht alles ist für alle dasselbe, da denselben Dingen in sehr vielen Fällen verschiedene Bedeutungen innewohnen. Pomponius Gauricus

#### 1. Kunst im Dienste der Politik

Die im Herbst oder Winter 1466 erfolgte Bestellung von Andrea del Verrocchios Figurengruppe „Christus und Thomas“ sowie ihre im Juni 1483 zelebrierte Installation stellten einen politischen Akt ersten Ranges dar<sup>1</sup> (Abb. 2). Der Standort des Werkes, die mittlere Nische an der Ostseite von Orsanmichele in Florenz, war seit dem Trecento politisch zunächst von der Parte Guelfa vereinnahmt und 1433 von ihr mit Donatellos Bronzestatue des Hl. Ludwig von Toulouse versehen worden. Orsanmichele selbst, besonders aber die von der Parte Guelfa beschickte Nische, signalisierte dem Betrachter einen Anspruch auf kommunale Selbstbestimmung sowie ihren Schutz durch die Anjou, aus deren Hause der Hl. Ludwig stammte. Durch die 1434 erfolgte Machtverschiebung zugunsten der Medici veränderte sich die Situation soweit, daß die Nische kurz vor 1459 geräumt, der Hl. Ludwig nach S. Croce transferiert und der vakante Platz 1463 an die Mercanzia verkauft wurde<sup>2</sup>.

Die durch die Parteigänger der Medici, besonders aber durch Piero de' Medici („il Gottoso“) selbst beeinflusste Mercanzia setzte durch die Wahl des Motivs für die leere Nische ein politisches Signal, denn dieses Motiv des ungläubigen Thomas wurde allgemein mit der Gerechtigkeit in Verbindung gebracht. Die mittelbar von den Medici initiierte Aufstellung einer Christus-Thomas-Gruppe an einem ehemals mit kommunaler Selbstbestimmung und republikanischer Freiheit assoziierten Ort postulierte somit die Legitimität der mediceischen Politik, die auf einer dem Gemeinwohl dienenden Gerechtigkeitsidee fußte<sup>3</sup>. Gleichzeitig paßte die Auswahl der Thomasikonographie in den Rahmen mediceischer Selbstdarstellung, wie sie sich bereits in Paolo Uccellos (heute verlorenem) Fresko des ungläubigen Thomas über dem Eingang der ersten Familienkirche der Medici, San Tommaso, gezeigt hatte<sup>4</sup>.

Da der politische Kontext der Christus-Thomas-Gruppe Verrocchios in letzter Zeit bereits ausführlich eruiert worden ist, wende ich mich im folgenden der Angemessenheit künstlerischer Darstellung im allgemeinen und dem Abbilden körperlicher Berührung im besonderen zu. Diese unter dem Begriff „Dekorum“ subsumierten Vorstellungen zur angemessenen, ziemlichen künstlerischen Gestaltung möchte ich ausgehend von dem Umstand analysieren, daß Verrocchios ungläubiger Thomas die Seitenwunde seines Herren (Abb. 2) im Gegensatz zu einer gängigen Darstellungskonvention gar nicht berührt (obgleich das Berühren auch in einer monumentalen Skulptur technisch möglich gewesen wäre).

## 2. Dekorum in der bildenden Kunst

Der Begriff „decor“ (ital. „decoro“) ist vor allem durch seine Verwendung in der antiken Rhetorik, Poetik<sup>5</sup> und Architekturtheorie bekannt geworden<sup>6</sup>. Er bezeichnet die ziemliche Gestaltung überhaupt sowie die angemessene Komposition einzelner Elemente in einem zusammengesetzten Ganzen – sei es in Gebäuden, literarischen Schöpfungen oder Werken der bildenden Kunst<sup>7</sup>. Die Anwendung des Begriffs „decor“ auf sehr unterschiedliche Bereiche hat allerdings zu einer gewissen Bedeutungsvielfalt geführt; so taucht er bis ins Mittelalter als Synonym für Schönheit schlechthin auf. Leon Battista Alberti, der in „De pictura“ als erster Kunsttheoretiker und zudem sehr ausführlich von der Angemessenheit in der Malerei handelt, verwendet den Begriff möglicherweise aufgrund dieser Bedeutungsvielfalt nicht. Er benutzt statt „decor“ vor allem den Ausdruck „dignitas“; so führt er im zweiten und dritten Buch von „De pictura“ aus, wie man ein Bild, besonders aber eine bewegte Szene, angemessen und mit einer gewissen Würde zu gestalten habe: Es dürften nicht zu viele, aber auch nicht zu wenig Figuren in einer „historia“ (d. h. in einem Handlung darstellenden Bild) auftauchen; ihre Gebärden und Mienen müßten ihrem Geisteszustand hinreichend entsprechen, und dieser Geisteszustand, dessen extreme bildliche Gestaltung ein zu hitziges Talent des Künstlers verrate, sollte nicht übertrieben sein<sup>8</sup>. Diese Befürchtungen hinsichtlich einer Verletzung der Angemessenheit waren kein auf die Kunsttheorie beschränktes Phänomen. Sie korrespondierten mit antiken und mittelalterlichen Vorschriften zu den angemessenen, korrekten Gesten der Rede oder Predigt<sup>9</sup> sowie mit sozialgeschichtlich nachweisbaren normativen Vorstellungen, die in ähnlicher Weise durch Bewegungen ausgedrückte Regungen und Handlungen oder Handlungsabsichten zu reglementieren versuchten. Die Reglementierung oder Eindämmung als exzessiv empfundener Bewegungen oder emotionaler Äußerungen war nämlich keineswegs auf die Welt der Bilder beschränkt. So galten Exzesse im Sozialverhalten der Bürger und besonders der Bürgerinnen als unerwünscht. Die in diesem Zusammenhang gängigen Erwartungen sind in didaktischen Schriften, rhetorischen Handbüchern, Tanzmanualen, Gebetbüchern, Trauervorschriften und Kleiderordnungen überliefert<sup>10</sup>.

Speziellere Formulierungen von Vorstellungen zum Dekorum künstlerischer Darstellungen finden sich in unterschiedlichen Zusammenhängen, so zum Beispiel in den frühen Dokumenten zur Gestaltung der Nischen an Orsanmichele. Hier wird generell eine ehrenvolle und angemessene Schmückung des Bauwerks postuliert<sup>11</sup>. Eine fast gleichlautende Forderung taucht im April 1406 in jenem Dokument auf, in dem die Verantwortlichen auf

die baldige bildliche Ausstattung der Nischen an Orsanmichele drängen. Auch hier ist von einer ehrenhaften und damit also von einer ziemlich gestalteten Skulptur die Rede<sup>12</sup>.

Ausführlichere Angaben zum Dekorom finden sich schließlich in der Kunstliteratur, namentlich bei dem bereits genannten Alberti sowie im „Trattato d'architettura“ des Antonio Averlino detto il Filarete, der sich hierbei sogar ausdrücklich auf eine Nischenfigur von Orsanmichele bezieht. Filarete diskutiert in einem Kapitel seines hauptsächlich 1461 bis 1464 entstandenen Traktats die angemessene Darstellung der menschlichen Gestalt, wie sie besonders in der „storia“ auftauchen solle. Die Figuren in einem Bild müßten – so der Mailänder Bildhauer und Architekt – nicht allein den Maßen und Regeln eines zuvor erläuterten „disegno“ entsprechen, sondern ebenso ihrem eigentlichen „Sein“ (essere)<sup>13</sup>. Dieses „Sein“ bestehe zunächst darin, daß eine Figur ihrem Alter gemäß zu gestalten sei. Danach führt Filarete konkrete Beispiele für eine angemessene Figurengestaltung an: Heilige sollten ihrem individuellen Charakter (qualità) entsprechend dargestellt werden, so etwa der Hl. Antonius nicht ängstlich (timido), sondern zum Handeln bereit (pronto). Als konkretes Beispiel einer solchen Bereitschaft nennt Filarete den einst in einer Nische von Orsanmichele in Florenz befindlichen Hl. Georg Donatellos (heute im Bargello), dessen „qualità“ er offenbar in einer visuell eindeutig vermittelten Handlungsbereitschaft sieht<sup>14</sup>. Der marmorne Georg Donatellos wird somit zur perfekten Figur (figura ottima e perfetta), da sie den Anforderungen eines angemessenen Modus der Darstellung genügt. Als Beispiel eines unangemessenen Modus nennt Filarete dann im selben Abschnitt die Märtyrer und Apostel auf Donatellos Bronzetüren für die Alte Sakristei von San Lorenzo in Florenz. Deren paarweise angeordnete Figuren erschienen – so Filarete – nicht wie Apostel und Märtyrer, sondern eher wie Fechter. Sie seien nicht ihrem „Sein“ entsprechend geformt und zeugten daher von einer „Unangepaßtheit“ (sconformità) der künstlerischen Gestaltung<sup>15</sup>.

Eine weitere Bemerkung Filaretos zeigt erneut die Relevanz einer angemessenen Darstellungsweise im künstlerischen Denken des Quattrocento. Besonders bei Bildern der Verkündigung an Maria postuliert er ein gewisses Dekorom, denn – so Filarete – einige Künstler hätten die Maria eher unzüchtig (lasciva) als ehrbar oder sittsam (onesta) dargestellt<sup>16</sup>. Zwar fällt es schwer, für diesen Vorwurf ein konkretes Beispiel zu finden (denn wir wissen nicht, was genau Filarete unter einer unzüchtigen Maria verstand), doch tatsächlich war die Darstellung der Verkündigung nach damaligem Dafürhalten nicht ganz unproblematisch. Die Situation einer Frau (Maria), die einen ihr unbekanntem Mann (den Engel Gabriel) allein im Haus empfängt, widersprach den seinerzeit gültigen Normen des weiblichen Sozialverhaltens: Eine ehrbare Frau konnte schwerlich einen fremden Mann in ihr Privatgemach oder sonst in ihre Privatsphäre eindringen lassen<sup>17</sup>. Diese Problematik verdeutlicht eine 1439 in Florenz veranstaltete Theateraufführung der Verkündigung an Maria. Dort drohte die Jungfrau Maria dem Verkündigungengel an, daß ihr Mann ihm, dem fremden, männlichen Eindringling, den Kopf [sic] abschlagen werde, wenn er nicht unverzüglich das Haus verlasse<sup>18</sup>. Aufgrund dieser Auffassung des delikaten Geschehens mußten die Verkündigung und das Erschrecken der Maria (Lukas 1, 26–38) mit Bewegungen und Gesten ausgedrückt werden, die der Begegnung der jungfräulichen Frau mit einem unbekanntem Mann angemessen waren und die Problematik dieser Begegnung nicht noch verschlim-

merten. Daher existierten für die Verkündigung subtil abgestufte Verhaltens- und Darstellungsmodi<sup>19</sup>. Zudem erscheint aus diesem Grund in einigen Darstellungen der Verkündigung die Jungfrau Maria in einem Zustand blanken Entsetzens (z. B. bei Simone Martini) - entsprechend dem Schrecken, der von Frauen erwartet wurde, wenn ein fremder Mann in ihrem Schlafgemach auftauchte. Gesten und Bewegungen, die dieser Problematik der Verkündigung nicht Rechnung trugen, liefen Gefahr, als unangemessen angesehen zu werden<sup>20</sup>.

Andere explizit formulierte Ansichten zur richtigen Ausstattung von Bildern verdankten ihre Entstehung oft einem vermeintlichen oder tatsächlichen Regelverstoß. Solche Verstöße benennt Filarete, wenn er Masolinos Ausstattung der christlichen Heiligen mit modernen Gewändern beklagt und die antik wirkende Bekleidung von Donatellos Reiterstandbild des Gattamelata kritisiert<sup>21</sup>. Weitere Beispiele für Regelverstöße wären die Beschwerde über Mantegnas Freiheiten bei der Reduzierung des Bildpersonals in einer Himmelfahrt Mariens<sup>22</sup>, die Paolo Uccello verordnete Zerstörung und Neuschaffung seines offenbar unziemlich gemalten Freskos des John Hawkwood im Florentiner Dom<sup>23</sup> und die Klagen des Erzbischofs von Florenz über die Verstöße zeitgenössischer Maler gegen die Angemessenheit in religiösen Bildern - etwa wenn er die Gürtelspende der Jungfrau Maria an den zweifelnden Thomas für nicht bildwürdig hielt<sup>24</sup>. Dieser, um 1450 geäußerte Tadel, der sich gegen ein in der Toskana beliebtes Bildmotiv (zu finden etwa über der Porta della Mandorla des Florentiner Doms oder auf der Rückseite von Andrea d'Orcagnas Tabernakel in Orsanmichele) richtete, mag seinen Ursprung einestils in der nicht kanonischen Überlieferung dieses Themas, andernteils aber auch in möglichen Konnotationen der Gürtelspende selbst gehabt haben. Die Übergabe des Gürtels an den Zweifler sollte die leibliche Himmelfahrt Mariens belegen<sup>25</sup>, doch gerade dieser, in der Bibel nicht beschriebene Akt und seine Darstellungen verstand der Erzbischof als unziemlich, da das Lösen des Gürtels auch als unschicklich hätte erscheinen können. Traditionell wurde nämlich das Tragen eines Gürtels als Hinweis auf moralische Bindung und Keuschheit verstanden, während sein Lösen gegenwärtige Assoziationen hervorrufen konnte<sup>26</sup>. Wahrscheinlich war es die Möglichkeit dieser Assoziation, die den Erzbischof gegen die Darstellungen eines prominenten Bildmotivs wettern ließ.

Die genannten Ansichten zum Problem der Angemessenheit künstlerischer Darstellung lassen verschiedene Schlüsse zu - etwa hinsichtlich des Motivs künstlerischer Konkurrenz zwischen Filarete und dem auffällig oft kritisierten Donatello oder im Hinblick auf die konservative Haltung des Klerus gegenüber der künstlerischen Gestaltung nicht kanonischer Bildthemen. Auffällig ist aber auch, daß seinerzeit ein verbindlicher kunsttheoretischer Begriff, wie er sich inzwischen mit dem Substantiv „Dekorum“ eingebürgert hat, fehlte. Noch Pomponius Gauricus in einer auf die Bildhauerkunst bezogenen Formulierung zur Angemessenheit benutzt diesen Begriff nicht. In seinem 1504 in Florenz erschienenen Traktat „De sculptura“ stellt er ganz allgemein fest, daß der Künstler bei der Gestaltung seiner Werke eine gewisse „ratio“ zu beachten und alles der „Beschaffenheit der Personen, des Ortes, der Zeit und des Gegenstandes“ anzupassen habe<sup>27</sup>. Ähnlich argumentiert auch Leon Battista Alberti in seinem um 1450 entstandenen Architekturtraktat, wenn er einen würdigen Platz für die Skulptur und zudem deren ziemliche Gestaltung fordert<sup>28</sup>.

Der erste Kunsttheoretiker überhaupt, der „decoro“ ausführlich und im Sinne einer angemessenen Bildgestaltung benutzte, war Leonardo, dessen Begriffsbestimmung aber erst nach 1500 und in Anlehnung an einen Gedanken Lorenzo Vallas erfolgte<sup>29</sup>. Die überraschend späte kunsttheoretische Entwicklung des Begriffs „decoro“ hing damit zusammen, daß die angemessene und somit „richtige“ Gestaltung religiöser Kunst, die den Großteil künstlerischer Produktion ausmachte, fast ausschließlich durch die Muster der Ikonographie garantiert wurde. Hinzu kamen die bereits erwähnten normativen Vorstellungen aus der Alltagswelt. Erst angesichts einer zunehmend innovativen und die Regeln sogar verletzenden Kunstproduktion wurde auch die Problematisierung der unter dem Begriff „decoro“ subsumierten Angemessenheit bildnerischer Darstellungen zu einem diskurswürdigen Phänomen – etwa wenn im Cinquecento expliziter von der Angemessenheit die Rede war als im Quattrocento. Im einzelnen resultierte diese Zunahme der Diskussion des Dekorums einerseits aus der quantitativen Zunahme der Produktion von Kunsttheorie – es wurde mehr geschrieben und daher auch mehr kritisiert; andererseits hatte die künstlerische Gestaltungsfreiheit mit dem Manierismus und mit einer Persönlichkeit wie Michelangelo einen vorläufigen Höhepunkt erreicht<sup>30</sup>, so daß sich der inzwischen etablierten Kunstkritik mehr Anknüpfungs- und Angriffspunkte boten. Erst dieser Kunstkritik sowie der von Lorenzo Valla und Leonardo entwickelten Begriffsbestimmung verdanken wir jenen Begriff des „decoro“, der heute die Angemessenheit im Bild bezeichnet. Im gesamten 15. Jahrhundert jedoch war die angemessene Bildgestaltung noch nicht Gegenstand ausführlicher Debatten, sondern weitgehend eine Angelegenheit konkreter künstlerischer Aufgaben, der sich die Künstler im Einzelfall zu stellen hatten. Einen Fall ganz besonderer Art, der das Problem des Leibes Christi und seiner Berührung einschloß, war Verrocchios Christus-Thomas-Gruppe.

### 3. Das Problem der Berührung

Die Geschichte von Christus und dem ungläubigen Thomas verdeutlichte für einen zeitgenössischen Betrachter nicht nur die Notwendigkeit des festen Glaubens, sondern auch – auf einer allgemeineren Ebene – die Wirksamkeit der unmittelbaren sinnlichen Erfahrung. Tatsächlich waren ja die Zweifel des Apostels an der Auferstehung seines Herren weniger durch das (gesprochene) Wort als vielmehr durch den direkten Kontakt mit den Wundmalen Christi zerstreut worden. Die Berührung der „nackten“ Tatsachen, wie wir sie heute nennen würden<sup>31</sup>, war die entscheidende Handlung, und diese Offenbarung durch die Unmittelbarkeit der sinnlichen Anschauung und Erfahrung legten die maßgeblichen Texte aus dem Johannesevangelium und aus Jacobus de Voragine's „Legenda aurea“ nahe<sup>32</sup>. Allerdings ist der Bibel nicht eindeutig zu entnehmen, ob die von Thomas erbetene und von Christus ausdrücklich zugelassene Berührung tatsächlich stattfand; Jacobus de Voragine in der Legenda aurea spricht hingegen unzweideutig von einer Berührung. Die Unsicherheit hinsichtlich der eigentlichen Berührung führte in der Auslegung des Johannesevangeliums zu zahlreichen exegetischen Stellungnahmen sowie zu einer Unterscheidung zwischen dem berührbaren, vergänglichen Leib einerseits und dem verklärten Körper Christi andererseits. Die patristischen Autoren konstatierten in ihrer Auslegung des Johannesevangeliums einen wirklichen Leib Christi und die Wirksamkeit der körperlichen Berührung, der sie eine un-

mittelbarere und damit größere Überzeugungskraft als dem Schauen und Zuhören zugesprochen<sup>33</sup>. Die vor allem in den älteren Quellen offensichtliche Bedeutung der Körperlichkeit und Unmittelbarkeit des taktilen Aktes zeigt sich etwa in der Auffassung, daß das in der Bibel mit „Sehen“ umschriebene Wahrnehmen der Wunde umfassend gemeint gewesen sei und andere Sinne wie den des Tastens mit einschließe<sup>34</sup>; daß Christus seinen Leib ebenso dem Thomas überlasse wie den Gläubigen in der Eucharistie<sup>35</sup> und daß die Gläubigen die physische Erfahrung des Heiligen selbst nachempfänden<sup>36</sup>. Das exegetische Interesse der Theologen an der tatsächlichen Berührung schwächte sich allerdings im Laufe des Mittelalters ab, und wenn man überhaupt die Frage des eigentlichen taktilen Aktes aufwarf, dann mit großer Zurückhaltung – so Bonaventura im 13. Jahrhundert<sup>37</sup>. Die in der Bibel nicht explizit, ausführlich aber in der „Legenda aurea“ beschriebene Berührung war also in den hochmittelalterlichen Schriftquellen kein relevantes Thema mehr. Um so bemerkenswerter muß daher der Umstand anmuten, daß seit etwa dem 13. Jahrhundert in Mittelitalien die konkrete bildliche Darstellung des taktilen Aktes zunehmend prominenter geworden zu sein scheint<sup>38</sup>. Während also in den theologischen Schriftquellen eine durchaus affirmative Diskussion der Berührung des Leibes Christi an Boden verlor, gewann die künstlerische Darstellung eben dieser Berührung an Bedeutung. Ähnlich wie im Fall der Gürtelspende hatte sich eine teilweise nicht kanonisch überlieferte und – wie wir sehen werden – nicht ganz unproblematische Bedeutungsnuance im Bild stärker durchsetzen können als in den „offiziellen“ Stellungnahmen der Theologen.

Besonders im 14. und 15. Jahrhundert wurde die tatsächliche Berührung des Körpers Christi durch Thomas „wörtlich“ genommen. Wenden wir uns zunächst der literarischen und danach der bildlichen Tradition zu. In den nicht-theologischen Texten, die entsprechende Beschreibungen aufweisen, ist tatsächlich von einer Berührung des Herrn durch seinen Apostel die Rede. So lautet etwa eine Bemerkung, die von einem Fresko mit dem ungläubigen Thomas in der „Udienza“ des Palazzo Vecchio berichtet, daß „... der heilige Thomas seine Hand in die Wunde Christi legt“<sup>39</sup>. In einem dazugehörigen Gedicht vom Ende des 14. Jahrhunderts unterstreicht Franco Sacchetti den unmittelbaren Zusammenhang von Glauben und Berühren, denn – so der Dichter – es handele sich hier um die Berührung des Wahren, die zum Glauben führe und eine faire Rechtsprechung gewährleiste. Diejenigen nämlich, die das Wahre berührten, würden an Gerechtigkeit und Rechtsprechung glauben<sup>40</sup>.

Die Unmittelbarkeit des Berührens wurde also auch hier im Zusammenhang von Christus und Thomas betont. Diese Vorstellung von einer direkten Berührung oder sogar eines Eindringens in die Wunde wirkte offenbar noch im 16. Jahrhundert ungebrochen fort. So glaubte Giorgio Vasari, daß Verrocchios Thomas tatsächlich den „Finger in die Wunde“ Christi legte oder „mit der Hand jene Wunden berühr[t]e“<sup>41</sup>. Vasaris Irrtum ist vor allem aus zwei Gründen erstaunlich: Erstens besticht seine übrige Beschreibung durch Zuverlässigkeit, und zweitens war ja keine andere Variante desselben Themas ebenso monumental und gut sichtbar wie diejenige Verrocchios. Die anderen, weit weniger prominenten Darstellungen, in denen eine Berührung zu sehen war und von denen Vasaris visuelle Erfahrung offensichtlich abhing, mußten das Berühren noch so stark vermittelt haben, daß der Aretiner Biograph den Vollzug des taktilen Aktes zu sehen glaubte, obwohl er gar nicht dar-

gestellt war. Für die Rezipienten des 15. und 16. Jahrhunderts konstituierte also die Darstellung der unmittelbaren Berührung ein besonders stark verankertes Wahrnehmungsmuster des Christus-Thomas-Motivs<sup>42</sup>.

Tatsächlich war in der bildenden Kunst die Berührung ein häufiges Charakteristikum der Darstellungen des ungläubigen Thomas<sup>43</sup>. Im 14. und 15. Jahrhundert in der Toskana scheint die Berührung der Wunde sogar kanonisch geworden zu sein. In einigen Fällen des Trecento, so in Taddeo Gaddis Variante desselben Themas auf einem Bildfeld des Sakristeischranks von S. Croce, greift der Apostel sogar in die Wunde hinein (Abb. 70). Von diesem radikalen „Eingriff“, der nördlich der Alpen sogar noch drastischer ausfallen konnte<sup>44</sup>, hebt sich Verrocchios Variante ganz deutlich ab. Aber auch von den weniger drastischen Darstellungen, die aus der toskanischen Kunstlandschaft erhalten sind, unterscheidet sich die Christus-Thomas-Gruppe für Orsanmichele hinsichtlich der Intimität der Berührung. Dies gilt besonders für Werke, die etwa zeitgleich oder in einem ähnlichen historischen Kontext entstanden. Zu nennen wäre hier Giovanni Toscanis Gemälde, das aller Wahrscheinlichkeit nach zwischen 1420 und 1421 für den Versammlungsraum der Mercanzia geschaffen wurde<sup>45</sup> (Abb. 77). Auf der Mitteltafel dieses Altarbildes, das recht genau dem gängigen Altarbildtypus für Profanräume entspricht, wirkt der zum Betrachter gekehrte Christus vergleichsweise statisch, und die klar erkennbare Geste der Berührung wird ergänzt um eine devote Körperhaltung des Apostels. Auch das circa 1440 entstandene Fresko Bicci di Lorenzos im Florentiner Dom, das wohl ebenfalls von der Mercanzia in Auftrag gegeben wurde, zeigt einen direkten Kontakt der Hand des zweifelnden Thomas mit der Seitenwunde Christi<sup>46</sup> (Abb. 78). Hier legt der Apostel sogar zwei seiner Finger deutlich in die Öffnung der Wunde hinein. Eine vergleichbare Berührung scheint auf dem heute verlorenen Fresko Paolo Uccellos im Tympanon von San Tommaso erkennbar gewesen zu sein<sup>47</sup>. Auch die Illustration Mariano del Buonos mit einer Darstellung des ungläubigen Thomas für die Statuten der „Otto di Guardia e Balìa“, der für die innere Sicherheit zuständigen Behörde, zeigt deutlich den Akt des Berührens (Abb. 69). Diese Darstellung entstand 1479 anlässlich einer im Jahr zuvor von Lorenzo de' Medici veranlaßten Rechtsreform und der etwa gleichzeitig erfolgten Niederschrift der neuen Statuten<sup>48</sup>. Erneut taucht also – zeitgleich mit der Skulpturengruppe Verrocchios – die Thomas-Ikonographie im Kontext von Rechtsfindung und im Zusammenhang einer Idee von staatlich-kommunaler Gerechtigkeit überhaupt auf, und auch diese Wiedergabe unterscheidet sich von der Variante Verrocchios durch ihre intimere Darstellung des taktilen Aktes. Der körperliche Kontakt zwischen Christus und Thomas war also – von wenigen Ausnahmen abgesehen<sup>49</sup> – in den verschiedensten Darstellungsgattungen (Altarbild, Kirchenfreskierung, Handschriftenillustration) üblich.

#### 4. Die „haptische Distanzierung“

Der Umstand, daß Verrocchios Skulpturengruppe hinsichtlich des Motivs der körperlichen Berührung von den schriftlichen Überlieferungen sowie auch von beinahe allen unmittelbar zeitgenössischen und im Kontext des Auftrages relevanten Varianten desselben Themas abweicht, ist um so auffälliger, als die Komposition ansonsten recht genau dem üblichen Typus der Christus-Thomas-Ikonographie entspricht (Abb. 2). Besonders in der Figur des Thomas unterscheidet sich Verrocchios Variante lediglich in ihrer Dynamik und ihrem

Verismus, nicht aber in der gesamten Anlage von anderen Beispielen. Die Übereinstimmungen sind im einzelnen: das Vorsetzen des linken und das leichte Abheben des rechten Fußes; der Griff der linken Hand in die Falten des Obergewandes; die Geschlossenheit des durch diesen Griff entstandenen Konturs an der rechten, Christus zugewandten Seite der Figur, sowie der Gestus der rechten Hand. Abweichungen von einer Typologie zeigt die Gestalt Christi, die allerdings eine variantenreichere Bildtradition aufweist. Aber auch hier ist zumindest eine auffällige Übereinstimmung mit der Tradition zu beobachten, denn Verrocchios Christus entspricht in seiner Gestaltung des Gesichts exakt einem gängigen Idealbild (Abb. 12, 13). Dieses Ideal wurde in einer populären Schrift des Quattrocento folgendermaßen beschrieben: Christus sei von beeindruckender Gestalt, sein Haar, das die Farbe einer reifen Haselnuß habe, erscheine bis fast zu den Ohren glatt, um von dort lockig auf die Schultern zu fallen. Seine Stirn sei breit und freundlich, das Gesicht glatt und frei von Falten. Der Scheitel seiner Frisur befinde sich genau in der Mitte, und ebenso sei auch sein nicht übermäßig langer Bart in der Mitte geteilt<sup>50</sup>. Verrocchios Christus entspricht tatsächlich diesem Idealbild, und selbst die Farbigeit der von ihrer Patina befreiten Bronze scheint mit dem in jener Beschreibung erwähnten Kolorit des Gesichts zu korrespondieren<sup>51</sup>.

Angesichts typologischer Übereinstimmungen mit den Darstellungskonventionen muß das Fehlen der seinerzeit üblichen und in zeitgenössischen Texten immer wieder betonten Berührung erneut auffallen. Das Zaudern des Zweiflers, seine offenbare Zurückhaltung, vielleicht sogar sein Zurückschrecken vor der Berührung, die er selbst ja als Wahrheitsbeweis forderte, zeigen sich nicht allein im deutlichen und wohl kalkulierten Abstand zwischen Christus und seinem ungläubigen Jünger. Die Gesamtanlage der Figur drückt diese Zurückhaltung unmißverständlich aus (Abb. 7). Thomas ist geradezu gefangen in der Widersprüchlichkeit seiner eigenen Bewegung und Gestik. Durch die Verlagerung seines Gewichts auf den linken Fuß und das so entstandene Ungleichgewicht strebt er zunächst die Berührung an, doch dieses Bestreben, das durch körperliche Bewegung und den sich vorwärtstastenden rechten Arm ausgedrückt wird, relativiert sich durch andere Gestaltungselemente. So setzt bereits die massive linke Schulter dem Drängen nach Berührung eine deutliche Grenze, und auch der hieraus folgende Bogen des kräftig ummantelten linken Armes wirkt wie eine vertikale Barriere gegenüber Christus. Die linke Hand faßt schließlich – wie in anderen Darstellungen auch – das Gewand, so daß sich ein Kreisbogensegment ergibt, über das die zu Christus strebende Rechte kaum hinausgelangt. Die hier geübte gestische Zurückhaltung wird vor allem dann sichtbar, wenn der Betrachter nicht genau vor Christus steht, sondern einen Platz rechts der Darstellung einnimmt. Von dieser Position aus gesehen verraten auch die Stellungen von Kopf und Hals die widersprüchliche, unentschlossene Haltung des Apostels: Während der Hals der Bewegung des Oberkörpers folgt und sich von Christus abwendet, weist die Stellung des Kopfes wiederum eine leichte, kaum wahrnehmbare und vielleicht neugierige Hinwendung zur Seitenwunde auf. Diese Körperhaltung, in der letztlich das Zaudern überwiegt, spiegelt sich auch im Gesichtsausdruck des Apostels wider (Abb. 9, 10). Das fleischige und etwas aufgedunsen, unbestimmt-weich wirkende Gesicht des ungläubigen Thomas steht im Kontrast zu den festen und gradlinigen Zügen des Kopfes Christi (Abb. 12). Aufgrund dieses Kontrasts und der leicht zurückge-



zogenen Mundwinkel scheinen sich die schon in der Körperhaltung des Apostels sichtbaren Zweifel auch in seinem Gesicht widerzuspiegeln. Eine solche, durch den Gesichtsausdruck akzentuierte Gegenüberstellung von festem Glauben einerseits und unbestimmtem Zweifel andererseits würde auch zu physiognomischen Ansichten des Quattrocento passen. Das menschliche Gesicht galt ja als direkter Ausdruck der seelischen Vorgänge<sup>52</sup>, und dieser verbreitete Topos war Verrocchio wohl bekannt: Gängige Vorstellungen aus der Physiognomie sollte er nämlich wenig später auch in seinem Colleoni-Monument verarbeiten<sup>53</sup>. Der Kontrast im physiognomischen Ausdruck der Gesichter von Thomas und Christus dürfte also aufgrund eines wohlüberlegten künstlerischen Kalküls entstanden sein.

Doch kommen wir zurück zum Problem der Angemessenheit und der nicht erfolgten Berührung. Ein Blick auf die Wunde selbst, auf ihre klaffende Öffnung und die plastisch-fleischlich hervortretenden Ränder, vermittelt einen extremen Grad von Unmittelbarkeit (Abb. 16), der an eine „Vaginalisierung“<sup>54</sup> der Seitenwunde Christi und ein daraus resultierendes Zurückhalten der Berührung hat denken lassen. Einerseits besteht bei einer solchen, das Christusbild 'sexualisierenden' Interpretation die Gefahr, einer von der Psychoanalyse unseres Jahrhunderts geprägten Sichtweise zu folgen und der Kunst eine Erotisierung zu unterstellen, die für das Quattrocento nicht ohne Einschränkungen angenommen werden kann. Andererseits legen die realistische Darstellung der Seitenwunde Christi und die offenbar auch von Betrachtern erfahrene Sexualisierung („gendering“) des Körpers Christi die Vermutung nahe, daß hier gelegentlich die Grenzen des Schicklichen erreicht wurden<sup>55</sup>. Zudem scheint man sich des Problems der Angemessenheit und der Möglichkeit erotischer Assoziationen in ikonographischen Motiven wie dem der Verkündigung (s. o.) bisweilen bewußt gewesen zu sein. Vergleichbare Belege für eine ähnlich problembewußte Sicht auf das Thema von Christus und Thomas sind aus dem 15. Jahrhundert meines Wissens nicht bekannt, doch sollte man annehmen, daß auch hier eine gewisse Sensibilität für die Assoziationsmöglichkeiten des Bildthemas bestand – diese Vermutung jedenfalls würde auch durch die ablehnende Haltung des Erzbischofs von Florenz gegenüber der Darstellung der Gürtelspende Mariens gestützt (s. o.). Zudem existieren in älteren Quellen Aussagen, die man im Sinne einer allgemein bestehenden Sensibilität hinsichtlich der Berührung des Leibes Christi interpretieren könnte. So geben Augustinus und Bonaventura in ihren Kommentaren zum Johannesevangelium die Ansicht wieder, daß Thomas vielleicht den Leib des Herren nicht zu berühren gewagt habe<sup>56</sup>. An anderer Stelle streift der Kirchenvater die seiner Meinung nach absurde und törichte Frage, warum denn der Apostel Thomas – ein Mann – Christus vor dessen Himmelfahrt habe berühren dürfen, während dies der Maria Magdalena – einer Frau – verboten gewesen sei<sup>57</sup>. Augustinus und Bonaventura vertiefen diese Fragestellungen allerdings nicht, und die unmittelbare Relevanz der genannten Texte für die konkrete Analyse einer Skulptur des Quattrocento müßte erst noch gezeigt werden. Doch könnte man die hier aufgeworfenen Fragen als allgemeinen Hinweis darauf verstehen, daß über das Berühren des Leibes Christi zumindest Reflexionen existierten, die mit der Problematik des Angemessenen oder Schicklichen verwandt waren und mit den oben genannten Ansichten zum Dekororum korrespondierten.

Angesichts der zitierten Hinweise auf den Stellenwert von Angemessenheit im künstlerischen Denken des Quattrocento und aufgrund der zuletzt angeführten Sensibilität ge-

genüber dem Problem der Berührung erscheint deren Ausbleiben in Verrocchios Figurengruppe verständlicher. Im dreidimensionalen Medium der Skulptur vermittelt das Motiv auch ohne den direkten Kontakt einen stärkeren Eindruck als etwa die mittelbarer wirkenden zweidimensionalen Darstellungen, in denen eine wirkliche Berührung abgebildet wurde. Man möchte daher und aufgrund der veristischen Fleischlichkeit (Abb. 16) des klaffenden Wundmales von einer „haptischen Distanzierung“ oder haptischen Zurückhaltung sprechen, die eine Darstellung der eigentlichen Berührung wenn nicht verhinderte, so doch erübrigte. Angesichts der Monumentalität der Skulptur, ihrer politischen Brisanz, der Prominenz und Öffentlichkeit ihres Aufstellungsortes sowie ihrer plastischen Unmittelbarkeit und der Möglichkeit erotischer Konnotationen war es folgerichtig, ein Dekorom des Körpers zu wahren, das in diesem speziellen Falle durch eine Berührung hätte verletzt werden können. Es wäre also eine nur unvollständige Würdigung des Kunstwerkes, wenn man Verrocchios subtile Darstellung der Zurückhaltung (s. o.), seine Thematisierung einer „haptischen Distanzierung“, allein als ein Formproblem sähe, dem sich der Skulpteur nur formal angenähert und das er erfolgreich gelöst hätte. Die künstlerische Form ist ebenso historisch bedingt wie die ihr korrespondierenden Anforderungen des Dekoroms.

## Anmerkungen

- 1 Vgl. G. Passavant, *Verrocchio. Skulpturen, Gemälde und Zeichnungen*, London 1969, S. 182ff.; C. Seymour Jr., *The Sculpture of Verrocchio*. London 1971, S. 24 f.; A. Butterfield, *Verrocchio's Christ and St. Thomas: Chronology, Iconography and Political Context*. In: *The Burlington Magazine* CXXXIV, 1992, S. 225ff., und: *Il maestro di Leonardo. Il restauro dell'incredulità di San Tommaso di Andrea del Verrocchio*, Ausst.-Kat. Florenz 1992. – Für Anregungen beim Verfassen dieses Artikels danke ich Susanne Kress (Gießen), Uwe Geese (Marburg) sowie den Editoren Maraïke Bückling und Edgar Lein.
- 2 D. Finiello Zervas, *Breve storia di Orsanmichele nei secoli XIV e XV*. In: *Il maestro di Leonardo*, a. a. O. (wie Anm. 1), S. 47ff., bes. S. 54 ff. – Vgl. auch Butterfield 1992, London, a. a. O. (wie Anm. 1), und dens., *L'Incredulità di San Tommaso di Andrea del Verrocchio*. In: *Il Maestro di Leonardo*, a. a. O. (wie Anm. 1), S. 61ff., sowie C. von Fabriczy, *Donatello's Hl. Ludwig und sein Tabernakel an Or San Michele*. In: *Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen XXI*, 1900, S. 242 ff. – Siehe auch den Beitrag von Dieter Blume, *Figura picta sive insculpta – Der Bildschmuck von Orsanmichele*, in diesem Band.
- 3 Butterfield 1992, London, a. a. O. (wie Anm. 1), S. 228ff.
- 4 J. T. Paoletti, „...ha fatto Piero con volontà del padre...“. *Piero de' Medici and Corporate Commissions of Art*. In: A. Beyer u. B. Boucher (Hg.), *Piero de' Medici „il Gottoso“ (1416-1469)*. Kunst im Dienste der Mediceer, Berlin 1993, S. 221ff., bes. S. 233 ff. und Abb. 8.
- 5 Cicero, *Orator*, 20.70 und 21.71–22.74; Quintilian, *Institutio oratoria*, 11.3.68–70; Horaz, *Ars poetica*, 153–178. – *Rhetorica ad Herennium*, 4.6.
- 6 Vitruv, *De architectura*, 1.2.1. und 1.2.5. – Vgl. A. Horn-Oncken, *Über das Schickliche. Studien zur Geschichte der Architekturtheorie*, Göttingen 1967; J. Onians, *Bearers of Meaning*. Princeton 1988, S. 36 ff., und die einschlägigen Lateinlexika. Zum Begriff „convenevolezza“, der auch Angemessenheit bedeuten konnte, vgl. R. Haussherr, *Convenevolezza. Historische Angemessenheit in der Darstellung von Kostüm und Schauplatz seit der Spätantike bis ins 16. Jahrhundert* (Akademie der Wissenschaften und der Literatur [Mainz, Geistes- und sozialwissenschaftl. Klasse] 1984, Nr. 4). Mainz 1984.
- 7 Horn-Oncken, a. a. O. (wie Anm. 6), S. 78f.; A. Blunt, *Artistic Theory in Italy 1450–1600*. Oxford 1940, S. 35f. und 122 ff., und J. Shearman, *Mannerism*. Harmondsworth 1967, S. 165ff. – Eine für die bildende Kunst gängige Begriffsdefinition für „decoro“ findet sich bei Filippo Baldinucci, *Vocabolario toscano dell'arte del disegno*. Florenz 1681, S. 115.
- 8 Leon Battista Alberti, *De pictura*. § 40 und §§ 43–44 (in der Ausgabe von C. Grayson, *Alberti, On Painting and On Sculpture*. London 1972).

- 9 Vgl. die Quellen zitiert bei J.-C. Schmitt, *Die Logik der Gesten im Mittelalter*. Stuttgart 1992, S. 31f., 267 und passim, sowie W. Kemp, *Sermo corporeus. Die Erzählung der mittelalterlichen Glasfenster*, München 1987, S. 180ff.
- 10 Zum Dekor in der Alltagswelt und dessen Bedeutung in Kunst siehe M. Baxandall, *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy*. 2. Aufl., Oxford 1988, sowie den Band: *Decorum in Renaissance Narrative Art*. Hg. v. F. Ames-Lewis u. A. Bednarek, London 1992, besonders die Beiträge L. Jacobus, *Gesture and Decorum*; S. Fermor, *Decorum and Figural Movements*. Siehe auch die Rezension von R. Suckale zu Hausscherr, a. a. O. (wie Anm. 6). In: *Kritische Berichte* 13, 1985, S. 72ff., bes. S. 76. Ein beeindruckendes Beispiel für alltägliches Dekor ist die nach der großen Pest von 1348 erfolgte Einschränkung der Trauergesten bei weiblichen Verwandten der Verstorbenen; vgl. hierzu D. Herlihy u. C. Klapisch-Zuber, *Les Toscans et leurs familles. Une étude du catasto florentine de 1427*, Paris 1978, S. 612 (das ist Bernard von Siena, *Opera omnia*. IX, 1950, S. 358, von ca. 1423), und S. T. Strocchia, *Death Rites and the Ritual Family in Renaissance Florence*. In: *Life and Death in Fifteenth-Century Florence*. Hg. v. M. Tetel etc., Durham, London 1989, S. 120ff. und 224ff., bes. S. 125ff. (die dort genannten Quellen sind Jacopo Salviati, *Cronica fiorentina*, von ca. 1400, und Marcantonio Altieri, *Li nuptiali*, von 1471). Hinweise zum Dekor in des Alltags finden sich auch bei Leon Battista Alberti, *Vom Hauswesen [Della famiglia]*, entst. 1437-1441]. Zürich 1962, bes. S. 290ff., und in dem Büchlein: *Decor puellarum*. Venedig 1461, fol. 52r-v (von mir konsultiert in dem Exemplar der Biblioteca Nazionale, Florenz) sowie im Familientraktat Francesco Barbaros, vgl. R. Goffen, Giovanni Bellini. New Haven, London 1989, S. 205. Eine Analyse dieser Quelle und weitere Nachweise finden sich bei S. Kress, *Das autonome Porträt in Florenz. Studien zu Ort, Funktion und Entwicklung des florentinischen Bildnisses im Quattrocento*, Phil. Diss., Gießen 1995, bes. Kap. 7.
- 11 G. Gaye, *Carteggio inedito d'artisti dei secoli XIV. XV. XVI*. 3 Bde., Florenz 1839-1840, I, S. 46, Anweisung vom 12. April 1339, daß die Nischen „honorabilius decoretur ut decet“, also ehrenvoller geschmückt würden, wie es sich gehöre.
- 12 Das Dokument vom 22. April 1406 ist abgedruckt bei Fabriczy, a. a. O. (wie Anm. 2), S. 246.
- 13 Antonio Averlino detto il Filarete, *Trattato di architettura*, hg. v. A. M. Finoli u. L. Grassi, 2 Bde., Mailand 1972, II, S. 658 (fol. 179r). Filarete bezieht sich hierbei wohl auf Alberti, a. a. O. (wie Anm. 8), §§ 36-39, der allerdings keine zeitgenössischen Beispiele nennt.
- 14 Donatello, *Der Hl. Georg*, Marmor, H: 109 cm, Florenz, Museo Nazionale del Bargello. Siehe H. W. Janson, *The Sculpture of Donatello*. 2 Bde., Princeton 1957, II, S. 32f. Die „uiuacità et pronteza“ dieser Figur kommentiert gegen 1530 erneut Antonio Billi vgl. C. Frey, *Il Libro di Antonio Billi*. Berlin 1892, S. 38.
- 15 Filarete a. a. O. (wie Anm. 13), S. 659 (fol. 179v). Vgl. Janson, a. a. O. (wie Anm. 14), S. 136. Zum Vergleich mit den Fechtern siehe Cicero, *De oratore*, 3.220, sowie eine Bemerkung in der italienischen Version von Albertis *Male-reitaktat*, Leon Battista Alberti, *Della pittura*. Hg. v. H. Janitschek, Wien 1877, S. 127; ähnlich lautet auch die lateinische Fassung a. a. O. (wie Anm. 8), § 44.
- 16 Filarete, a. a. O. (wie Anm. 13), S. 660 (fol. 179v).
- 17 Ebda., S. 532 (fol. 140r-v).
- 18 A. d'Ancona, *Origini del teatro italiano libri tre*. 2 Bde., Turin 1891, I, S. 246ff., bes. S. 249.
- 19 Baxandall, a. a. O. (wie Anm. 10), S. 49ff.
- 20 L. Jacobus, *Gesture and Decorum in 14th-Century Italian Art*. In: Ames-Lewis u. Bednarek, a. a. O. (wie Anm. 10), S. 24ff., bes. S. 33. Vgl. auch San Bernardino da Siena (1380-1444), *Prediche volgari*. Siena 1935, S. 673, der am Beispiel von Simone Martinis Verkündigung für den Sienenser Dom (heute in den Uffizien) ausdrücklich darauf hinweist, daß der verkündende Engel kein Mann sei und daß die Jungfrau sich vorbildlich für junge Mädchen verhalte, da sie sich vor einem Fremden (d.h. vor dem Engel) erschrecke, zit. bei C. Gilbert, *Italian Art 1400-1500. Sources and Documents*, Evanston 1992, S. 147.
- 21 Filarete, a. a. O. (wie Anm. 13), S. 659 (die Kritik gilt wohl Masaccios Figuren in der Brancacci-Kapelle) und S. 675 f. (fols. 179v und 184r). - Siehe auch Hausscherr, a. a. O. (wie Anm. 6).
- 22 R. Lightbown, *Mantegna*. Oxford 1986, Kat.-Nr. 1, bes. S. 392; M. Warnke, *Praxisfelder der Kunsttheorie*. In: *Idea* I, 1982, S. 54ff.
- 23 C. Frey, *Il Codice Magiabechiano cl. XVII.17*. Berlin 1892, S. 350.
- 24 San Antonino, *Summa Theologica*, 3.8.4, zitiert bei C. Gilbert, *The Archbishop on the Painters of Florence*, 1450. In: *The Art Bulletin* XLI, 1959, S. 75ff., und Baxandall, a. a. O. (wie Anm. 10), S. 43, ebda., S. 42, ein weiterer Fall.
- 25 Jacobus de Voragine, *Legenda aurea*. Aus dem Lateinischen übersetzt von R. Benz, 11. Aufl., Gerlingen 1993, S. 588f.
- 26 Vgl. W. Speyer, *Gürtel*. In: *Realexikon für Antike und Christentum* XII, 1983, Sp. 1233ff., und M. Lurker (Hg.), *Wörterbuch der Symbole*. 4. Aufl., Stuttgart 1988, S. 264f. mit weiteren Hinweisen.
- 27 „Etenim accommodanda sunt, omnia, ad personarum, locorum, temporum, ac rei naturam. Nam quod in grae-

- corum prouerbio est, non omnia eodem modo omnibus, quum in eisdem plerunque rebus diuersissima esse ratio so-  
leat.“ Pomponius Gauricus, *De sculptura* (1504). Hg. v. H. Brockhaus, Leipzig 1886, S. 110/111.
- 28 Leon Battista Alberti, *De re aedificatoria*, 7.17., in der deutschen Übersetzung v. M. Theuer, Wien, Leipzig 1912, S. 406 ff.
- 29 Leonardo da Vinci, *Das Buch von der Malerei*. Hg. u. übers. v. H. Ludwig, 3 Bde., Wien 1882, § 58 und § 377, zur Datierung der Bemerkungen Leonardos siehe C. Pedretti, *Leonardo da Vinci on Painting. A Lost Book (Libro A)*, Berkeley 1964. Lorenzo Valla, *Elegantiae*, 4.15. In: *Opera*, Basel 1540, S. 125f. Die Stelle aus den ca. 1435–1444 ent-  
standenen und 1471 zuerst erschienenen „*Elegantiae*“ ist auch abgedruckt, übersetzt und kommentiert bei M. Bax-  
andall, *Giotto and the Orators*. Oxford 1971, S. 10 und 172.
- 30 Vgl. etwa die Kritik an Michelangelos Dekorumsverletzungen durch Pietro Aretino, *Lettere sull'arte*. Hg. v. E. Cam-  
mesasca, 3 Bde., Mailand 1957–1960, Nr. 364 (Juli 1547, II, S. 175ff.); Cirillo Franco, 1549, publiziert 1567, zitiert bei  
Sheaman, a. a. O. (wie Anm. 7), S. 167f.; Lodovico Dolce, *Dialogo della pittura*. Venedig 1557, c. 38ff.; Giorgio Vasa-  
ri, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori ed architettori*. Hg. v. G. Milanesi, 9 Bde., Florenz 1906 (Nachdruck 1981),  
VII, S. 210f., und G. A. Gilio, *Due dialoghi. Widmung des zweiten Dialogs Degli errori dei pittori*. In: P. Barocchi,  
*Trattati d'arte del cinquecento. Fra manierismo e controriforma*, 3 Bde., Bari 1960–1962, II, S. 1f. – Vgl. auch Blunt,  
a. a. O. (wie Anm. 7), S. 122ff.; D. Summers, *Michelangelo and the Language of Art*. Princeton 1981, S. 87ff., und  
Haussheer, a. a. O. (wie Anm. 6), S. 13. Die von Aretino ausgehende Kritik war allerdings von persönlicher Enttäü-  
schung bestimmt.
- 31 M. Pernicola, *Between Clothing and Nudity*. In: *Fragments for a History of the Human Body*. Hg. v. M. Feher  
u.a., II (d. i. Zone, IV, 1989), S. 237ff., bes. S. 237.
- 32 Vgl. Johannes, 20.24–29, und Jacobus de Voragine, a. a. O. (wie Anm. 25), S. 38.
- 33 Cyrill von Alexandrien, *Commentarium in Ioannem*; Ders., *De recta fide*, 42, und *De incarnatione* (*Patrologia grae-*  
*ca*, LXXIV, Sp. 733D–736D; ebda., LXXV, Sp. 1249D–1251A; ebda., LXXVI, Sp. 1197B). Diese und weitere (von mir  
allerdings nicht im Original konsultierten) Belege werden genannt bei U. Pflugk, *Die Geschichte vom ungläubigen*  
*Thomas* (Johannes 20,24–29) in der Auslegung der Kirche von den Anfängen bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts. Phil.  
Diss., masch.-schriftl., Hamburg 1967, S. 52f., 99, 103 und 171ff.: Ambrosius (*Expos. Evangelii Lucae*, 10.170); Pauli-  
nus von Nola, *Epistulae*. 12.25–26. Die Annahme eines wirklichen Leibes und dessen Berührbarkeit findet sich auch  
bei einigen der von Pflugk, ebda., zitierten Autoren des Mittelalters wie Albertus Magnus (*Expos. in Evang. Johan-*  
*nis*, 20.24–29, ed. Borgnet, XXIV, S. 690) und Thomas von Aquin (*Expos. in Joannem Evangelistam*, Kap. 20, lect. 5  
und 6, ed. Parma 1852ff, X, S. 634).
- 34 Vgl. Augustinus, In *Johannis Evangelium Tractatus CXXIV. CXXI.5* (*Corpus Christianorum, Series Latina*, Bd.  
XXXVI); Bonaventura, *Commentarium in Evangelium Ioannis*. 20.66, quaestio V (*Bonaventura, Opera omnia*. VI, S.  
518), und den Kommentar bei Pflugk, a. a. O. (wie Anm. 33), S. 121 und S. 175 mit Hinweisen auf weitere Quellen,  
sowie den Beitrag von S. Schunk-Heller, *Zur Ikonographie der Christus-Thomas-Gruppe von Andrea del Verrocchio*,  
in diesem Band.
- 35 G. Schiller, *Ikonographie der christlichen Kunst III, Die Auferstehung und Erlösung Christi*, Gütersloh 1971,  
S. 108ff. Siehe auch K. Van Ausdall, *The 'Corpus Verum': Orsanmichele, Tabernacles, and Verrocchio's 'Incredulity*  
*of Thomas'*. In: S. Bule, A. P. Darr u. F. Superbi Gioffredi (Hg.), *Verrocchio and Late Quattrocento Italian Sculpture*.  
Florenz 1992, S. 33ff.
- 36 Pflugk, a. a. O. (wie Anm. 33), S. 98 (d.i. Ambrosius, *Expositio Evangelii Lucae*, 10.96).
- 37 Ebda., S. 175ff., der Bonaventura, *Commentarium in Evangelium Ioannis*, 20.65, quaestio III, Bonaventura, a. a. O.  
(wie Anm. 34), S. 518, und Thomas von Aquin, *Johannestraktat* (ed. Parma, X, S. 634) als einzige Stellen des Mit-  
telalters hierzu anführt.
- 38 Siehe unten die Beispiele seit dem 14. Jahrhundert und Schiller, a. a. O. (wie Anm. 35), S. 112, die sogar davon  
ausgeht, daß die Berührung im Mittelalter selten und vor der Mitte des 13. Jahrhunderts gar nicht dargestellt wor-  
den sei. Zur Korrektur dieser Sicht siehe Schunk-Heller, a. a. O. (wie Anm. 34).
- 39 „... sopra la porta dentro a l'audienza de' Signori, dove San Tomaso mette la mano ne la piaga di Cristo.“ Franco  
Sacchetti, *Il libro delle rime*. Hg. v. A. Chiari, Bari 1936, S. 285, zitiert nach N. Rubinstein, *Classical Themes in the*  
*Decoration of the Palazzo Vecchio in Florence*. In: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* L, 1987, S. 29ff.
- 40 „Toccate il vero com'io e crederete/ nella somma Justizia in tre persone,/ che sempre exalta onun che fa ragione./  
La mano al vero e gli'occhi al sommo cielo ...“ Sacchetti, a. a. O. (wie Anm. 39), zitiert nach Paoletti, a. a. O. (wie  
Anm. 4), S. 231, in freier Übersetzung: „Berührt das Wahre, wie ich, und ihr werdet glauben/ In die dreifaltige, höch-  
ste Gerechtigkeit./ Die immer den Gerechten erhört./ Die Hand an das Wahre und den Blick auf den Himmel/ ...“  
41 „mete il dito nella piaga“ und „con amore egli tocchi con la mano quelle cicatrici“. Giorgio Vasari, *Le vite de' più*  
*eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani* ..., Florenz 1550. Neu hg. v. L. Bellosi u. A. Rossi. Turin 1986, fol. 463f.

- (S. 447 f.). In der Ausgabe von 1568 korrigiert er die erste der beiden Bemerkungen, die sich jedoch nicht konkret auf die Skulptur Verrocchios bezieht, in „cercasse la piaga a Cristo“, während die zweite Beschreibung lautet „gli fa con bellissima maniera metter la mano al costato di Cristo“, hieraus kann man also auf eine konkrete Berührung schließen, die Vasari zu sehen glaubte. Vgl. Vasari, a. a. O. (wie Anm. 30), III, S. 362f.
- 42 Siehe auch Marc'Antonio Vasari, zit. bei P. Barocchi, *Vasari pittore*. Florenz 1961, S. 144, der in Giorgio Vasaris Tafelbild des ungläubigen Thomas in Santa Croce offenbar eine Berührung sah, die gar nicht dargestellt war.
- 43 Schiller, a. a. O. (wie Anm. 35).
- 44 Siehe etwa die Mitteltafel eines Triptychons des Bartolomäus-Altar-Meisters, Köln, Wallraf-Richartz-Museum, vgl. F. G. Zehnder, *Katalog der Altkölner Malerei*. Köln 1990, Abb. 265f.
- 45 L. Bellosi, *Il maestro della crocifissione* Griggs: Giovanni Toscani. In: *Paragone (arte)* XVII, 1966, Nr. 193, S. 44ff., bes. S. 54f. und S. 58; Paoletti, a. a. O. (wie Anm. 4), S. 231 und S. 245.
- 46 Ebda., S. 231 und S. 245f.
- 47 Ebda., S. 232ff.
- 48 Butterfield 1992, London, a. a. O. (wie Anm. 1), S. 232.
- 49 Als Ausnahme vgl. eine typologisch anders gelagerte Darstellung von Christus und Thomas, in der der Apostel seinen Herren nicht berührt: *Epistoli evangeli et lettioni, che si dicono in tutto l'anno, tradotto in lingua toscana*. Florenz 1559-1560, abgedruckt bei J. Shearman, „Only Connect...“. *Art and the Spectator in the Italian Renaissance*, Princeton 1992, S. 32. Shearmans Datierung des Holzschnitts auf ca. 1480 erscheint mir allerdings nicht überzeugend, da die oft in die Länge gezogenen Gesichter schon den Einfluß des Florentiner Manierismus verraten.
- 50 Zardino de oration. Venedig 1494, fol. IV, zitiert bei Baxandall, a. a. O. (wie Anm. 10), S. 57 und S. 165f.
- 51 Siehe die Farbaufnahmen und die Dokumentation der Restaurierung in: *Il Maestro di Leonardo*, a. a. O. (wie Anm. 1).
- 52 Aristoteles [?], *Physiognomica*. In: *Aristoteles, Opera omnia*. IV/2, S. 1ff., und ders., *Minor Works*. Hg. v. M. S. Hett. London, Cambridge (Mass.) 1955, S. 83f. Siehe auch J. Thomann, *Anfänge der Physiognomik ...*. In: *Die Beredsamkeit des Leibes*. Zur Körpersprache in der Kunst. Hg. v. I. Barta Fliedl u. C. Geissmar. Wien 1992, S. 209ff., und F. Zöllner, *Ausdruck und Bewegung bei Leonardo da Vinci*. Habilitationsschrift, Marburg 1995, Kapitel II.
- 53 P. Meller, *Physiognomical Theory in Renaissance Heroic Portraits*. In: *Studies in Western Art II. The Renaissance and Mannerism*. Acts of the Twentieth International Congress of the History of Art, Princeton 1963, S. 53ff. – Vgl. auch D. Summers, *David's Scowl*. In: *Collaboration in Italian Renaissance Art*. Hg. v. W. Stedman Sheard, J. T. Paoletti, New Haven, London 1978, S. 113ff.
- 54 Vgl. hierzu die Beobachtungen von J. Wirth, *L'Image médiévale. Naissance et développements (VIe-XVe siècle)*, Paris 1989, S. 323ff. Zur „Vaginalisierung“ siehe G. Wolf, „Velaverunt faciem eius“. Überlegungen zum Christusbild des Quattrocento. In: *Kritische Berichte* XIX, 1991, H.4, S. 5ff., S. 12. Die Vorstellung von der „Vaginalisierung“ werde – so könnte man argumentieren – bestätigt durch die Idee von der „Geburt“ der Kirche aus der Seitenwunde Christi; siehe auch denselben Gedanken im Lexikon für Theologie und Kirche X, Freiburg 1965, Sp. 1250f.; doch ist in den Quellen nicht unbedingt von „Geburt“ die Rede. Vgl. etwa Augustinus, a. a. O. (wie Anm. 34), IX.10 und CCC.2, S. 96 und S. 661. Es wäre also zu überprüfen, inwieweit die Vorstellung von einer hier stattfindenden „Vaginalisierung“ eine Projektion unseres Jahrhunderts ist.
- 55 Vgl. hierzu C. Walker Bynum, *The Body of Christ in the Later Middle Ages*. In: *Renaissance Quarterly* XXXIX, 1986, S. 399ff., mit einer Kritik an der modernen „Sexualisierung“ des Christusbildes durch L. Steinberg, *The Sexuality of Christ in Renaissance Art and Modern Oblivion*. New York 1983, und die Gegenpositionen von M. Rubin, *Der Körper der Eucharistie*. In: *Gepeinigt, begehrt und vergessen. Symbolik und Sozialbezug des Körpers im späten Mittelalter und in der frühen Neuzeit*. Hg. v. K. Schreiner u. N. Schmitzler, München 1992, S. 25f., bes. S. 27ff., und von J. V. Hull, *The Sex of the Savior in Renaissance Art: The „Revelations“ of Saint Bridget and the Nude Christ Child*. In: *Studies in Iconography* XV, 1993, S. 77ff. Im Sinne einer vom zeitgenössischen Betrachter auch so empfundenen Sexualisierung argumentiert R. Trexler, *Gendering Jesus Crucified*. In: *Iconography at the Crossroads*. Papers from the Colloquium Sponsored by the Index of Christian Art, Princeton University (23–24 March 1990). Hg. v. B. Cassidy, Princeton 1993, S. 107ff. Hinsichtlich einer sexualisierend interpretierbaren Beschreibung des „verweiblichten“ Körpers Christi siehe einen entsprechenden Text Battista Varanis (1458–1527), in französischer Übersetzung zitiert bei Wirth, a. a. O. (wie Anm. 54), S. 323 (dessen Quelle, J. V. Bainvel, *La Dévotion au Sacré-Coeur de Jésus*. Paris 1921, S. 264f., lag mir nicht vor).
- 56 Augustinus, *Tractatus*, a. a. O. (wie Anm. 34), 121.5, S. 667f., und Bonaventura, a. a. O. (wie Anm. 34), 20.68, *quaestio* V, S. 518.
- 57 Augustinus, *Sermo CCXLV.2* (*Patrologia Latina*, XXXVIII, Sp. 1151ff., bes. Sp. 1152). Zu den beiden Belegen des Augustinus, die natürlich einer theologischen Exegese bedürften, siehe Pflugk, a. a. O. (wie Anm. 33), S. 120ff.