

## Claudia Blümle

### Dünne rote Linie

### Verhandlungen zwischen Substanz und Täuschung

In Erinnerung an Herwig Aldenhoven

Am 25. Juni 1507 um zwei Uhr morgens kniete der Novize Hans Jetzer von Zurzach vor der Pietà in der Marienkapelle des Berner Dominikanerklosters nieder, als das Bild plötzlich zu bluten begann (Abb. 5a). Der Pietà in Bern sind viele blutende Bilder vorangegangen und nachgefolgt, wie der von Jesuiten erstellte Marienatlas von Gumpenberg aus dem Jahre 1657 zeigt, der 1200 wundertätige Bilder streng gegliedert nach Ort und Rang aufführt;<sup>1</sup> aber sie markiert in dieser Reihe dennoch einen Wendepunkt. In dem Gerichtsverfahren nämlich, das sich mit dem vermeintlichen Wunder befasste und das als »Jetzerfall« schnell in ganz Europa bekannt wurde, ging es, wie hier gezeigt werden soll, ausdrücklich um die Frage der Wahrheit im Bild. In diesen Verhandlungen, an denen Vertreter der Theologie, der Jurisprudenz und der Kunst beteiligt waren, wurde das Blut im Bild zum medizinischen Sachverhalt und somit zur bloßen Darstellung einer Wunde. Dem Bild kommt auf diese Weise seine göttliche Substanz abhanden; was es zeigt, ist nicht mehr und nicht weniger als ein Augenschein. In den späten Bildkompositionen von Lucas Cranach kann man den Versuch erkennen, die Wahrheit der Malerei noch einmal mit dem Blut Christi zu verbinden, nunmehr aber im Sinne der reformatorischen Theologie als zeichenhafter Gnadenstrahl.

Die 1509 im Druck erschienene Chronik Thomas Murners, zu der Urs Graf die Holzschnitte schuf (Abb. 5a-c), belegt, in welcher Weise der Jetzerfall durch den Buchdruck zum Gegenstand reformatorischer Polemik wurde. Sie bildet neben den Gerichtsakten zugleich die wichtigste Quelle für die Rekonstruktion des Falles.<sup>2</sup> Die blutigen Tränen des Marienbildes in Bern waren der Höhepunkt einer Serie wundersamer Visionen des dominikanischen Novizen. Nachdem

1. Hans Belting, *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München 2000, 539.

2. Kathrin Tremp-Utz, »Welche Sprache spricht die Jungfrau Maria? Sprachgrenzen und Sprachkenntnisse im bernischen Jetzerhandel 1507-1509«, in: *Schweizerische Zeitschrift für Geschichte* 38, 1988, 221-249; dies., »Eine Werbekampagne für die befleckte Empfängnis. Der Jetzerhandel in Bern (1507-1509)«, in: Claudia Opitz u. a. (Hg.), *Maria in der Welt. Marienverehrung im Kontext der Sozialgeschichte 10.-18. Jahrhundert*, Zürich 1993, 323-337; Kathrin Utz Tremp, »Die Dominikaner in Bern«, in: *Helvetica Sacra, Abt. IV: Die Dominikaner und die Dominikanerinnen in der Schweiz*, Bd. 5, Teil 1, *Die Orden mit Augustinerregel*, redig. v. Petra Zimmer, Basel 1999, 285-324; dies., »Die Zeit des Malers Hans Fries. Von Freiburgs Beitritt zur Eidgenossenschaft bis zum Vorabend der Reformation (etwa 1480-1520)«, in: Verena Villiger/ Alfred A. Schmid (Hg.), *Hans Fries. Ein Maler an der Zeitwende*, Zürich 2001, 21-29; Franz-Josef Sladeczek, »Jetzerhandel 1507: Ein weinendes Marienbild entpuppt sich als Betrug. Vier Mönche landen auf dem Scheiterhaufen«, in: Cécile Dupeux/ Peter Jetzler/ Jean Wirth (Hg.), *Bildersturm. Wahnsinn oder Gottes Wille*, Zürich 2000, 254-255.

Jetzer vom Geist des ehemaligen Priors des Klosters heimgesucht worden war, erschienen ihm die Heilige Barbara mit dem Turm und die Gottesmutter Maria, die ihm auf Berndeutsch die Lehre von der befleckten Empfängnis bestätigte. In dem um 1500 noch virulenten Disput um die *conceptio Mariae* vertraten die Dominikaner die Auffassung, dass die Heilige Jungfrau wie alle Menschen mit der Erbsünde behaftet sei, die Franziskaner verfochten hingegen die Lehre von der unbefleckten Empfängnis; eine Auszeichnung, die im Laufe des Spätmittelalters als besondere Eigenschaft des Gottessohnes auf seine Mutter ausgedehnt worden war. Um die Wahrhaftigkeit der befleckten Empfängnis zu bekräftigen, wurde Hans Jetzer von der Erscheinung Marias am 24. und 25. März sowie am 7. Mai 1507 stigmatisiert (Abb. 5b) und seine Wundmale mit den Windeln des Gottessohnes verbunden. Zugleich prophezeite die Jungfrau eine große Plage für die Stadt Bern, die dem dominikanischen Orden die ihm versprochenen Pensionen vorenthielt.<sup>3</sup> So waren es auch zuerst vier Ratsherren, die um fünf Uhr morgens das blutende Marienbild vom Lettner der Dominikanerkirche zu sehen bekamen. Nach der Besichtigung der Regierungsvertreter wurden die Türen der Kirche geöffnet, und das Gerücht erreichte schließlich das Rathaus, wo der Schmied Anton Noll einer Sitzung des Großen Rates folgte. Als Mitglied der Anna-, Lux- und Loyaenbruderschaft, deren Altar in der Dominikanerkirche stand, entfernte sich Noll aus dem Rat, um an den Ort zu gehen, wo er die Kloostervorsteher, die auf die blutigen Tränen der Maria hinwiesen, sowie zahlreiche Frauen in Tränen vorfand.

»Es sei nur Farbe, kein Blut«<sup>4</sup>, verkündete der Priester Johannes Teschenmacher, nachdem er die Flüssigkeit am Altargemälde berührt hatte. Der dominikanische Lesemeister Stephan Boltzhurst reagierte darauf in seiner Predigt mit den Worten: »es zimpte weder schumachere noch daeschannmachere, Unser Frowenbild frevenlich an [zu] ruere.«<sup>5</sup> In dieser Situation ließ der Prior Johannes Vatter »einige Maler herbeirufen, insbesondere Hans Fries von Freiburg, damit er erfahren könne, ob die Tränen durch menschliche Kunst rot erschienen oder nicht.«<sup>6</sup> Zu welchem Schluss der als Experte beigezogene Fries<sup>7</sup> bei seinen Untersuchungen kam, ist ungeklärt. Auf jeden Fall war das dominikanische Kloster, »in das das Volk nun in Scharen pilgerte, um ›das Wunder von Bern‹ zu schauen, eigentlich auf dem besten Weg, zu einer neuen Wallfahrtsstätte zu werden.«<sup>8</sup> Als am 13. September 1507 dem Novizen Jetzer ein weiteres Mal die Maria erschien, und zwar mit einem fünfarmigen Leuchter auf dem Lettner stehend, flog das Ganze als Schwindel auf. In den nun folgenden Gerichtsverhand-

3. Utz Tremp, »Die Zeit des Malers Hans Fries«, in: Villiger/ Schmid, a.a.O., 24.

4. Ebd.

5. Ebd.

6. Ebd.

7. Seine Lebensdaten werden auf 1465–1523 geschätzt. Die Existenz des Malers, der weder verheiratet war noch seinen Militärdienst vollzogen hat, ist dokumentarisch erst 1480 belegt. Fries wird zum letzten Mal 1523 bei dem Kauf eines Pferdes erwähnt und man nimmt an, dass er unmittelbar danach gestorben ist. Utz Tremp, »Die Zeit des Malers Hans Fries«, in: Villiger/ Schmid, a.a.O., 21; Verena Villiger, »Fries: éléments de biographie«, in: *Pro Fribourg: Fribourg au temps de Fries*, Nr. 137, No.4 (2002), 42–44.

8. Sladeczek, »Jetzerhandel 1507«, in: Dupeux/ Jetzler/ Wirth, a.a.O., 255.

lungen (Abb. 5c) wurde Jetzer angeklagt, gefoltert und anschließend verbannt. Aufgrund seiner Aussage wurden der Prior Johannes Vatter, Subprior Franz Ueltschi, Lesemeister Stephan Boltzhurst und Schaffner Heinrich Steinegger verurteilt, gerädert und am 31. Mai 1509 am Schwellenmätteli bei Bern auf den Scheiterhaufen gebracht.<sup>9</sup> Die von vornherein politisch angelegte dominikanische Inszenierung<sup>10</sup> des blutenden Marienbildes diskreditierte europaweit die Stadt Bern, deren Magistraten die unrühmliche Geschichte zu unterdrücken versuchte. Doch ohne Erfolg, denn noch 1514 mussten sogar die Säulen, an die die Dominikanermönche vor ihrer Hinrichtung gebunden worden waren, vom Rat entfernt werden, da sich an der Stelle bereits eine Stätte des Märtyrerkultes entwickelt hatte.<sup>11</sup>

### Bildtheologie und Wahrheitsfindung

Wundertätige Bilder erhielten ihren Status dadurch, dass sie über eine materielle Spur, den Abdruck von Blut und Schweiß, Anteil hatten an der göttlichen Substanz. *Methexis*, also Seinsteilhabe, war das Kennzeichen der *acheiropoietia*, der nicht von Menschenhand gemachten Bilder.<sup>12</sup> Der *modus operandi* dieser Bilder bestand darin, dass sie »ohne Farbe gebildet« waren, wie das göttliche Wort »ohne menschlichen Samen« hatte Fleisch werden können.<sup>13</sup> Um deutlich zu machen, was den acheiropoietischen Status der Bilder im Mittelalter produziert hat, ist es notwendig, an die Verwurzelung der Bildtheologie im Mysterium der Eucharistie zu erinnern, wie Sergiusz Michalski in seiner einschlägigen Studie

9. Ebd.

10. Zwei politische Verhandlungen stehen im Hintergrund des blutenden Marienbildes: Die erste Verhandlung betrifft das in Wimpfen abgehaltene Provinzialkapitel der Dominikaner von 1506, in dem diese den Beschluss fassten, den Maculistenstreit durch entsprechende Marienwunder für sich zu entscheiden. Hierbei verständigten sie sich explizit auf Bern als künftigen Ort dieser Erscheinungen, unter anderem mit der Begründung, dass die Berner Bevölkerung besonders einfältig sei und es zudem in dieser Stadt auch wenig fundierte Theologen gäbe, die ihnen gefährlich werden könnten. Im Grunde genommen wartete man nur noch auf eine günstige Gelegenheit, um dem »Marienwunder« in Bern freien Lauf zu lassen, was sich ein Jahr später mit Jetzers Erscheinungen für die Dominikaner glücklich fügte. Die zweite Verhandlung produzierte kein blutendes Bild, sondern spielte sich hinter den Kulissen des blutenden Marienbildes ab: Matthäus Schiner, Bischof von Sitten und Richter im Jetzerprozess, sowie der päpstliche Sondergesandte Achilles de Grassis, hielten sich eigentlich aufgrund der Revision des Jetzerprozesses in Bern auf, betrieben jedoch gleichzeitig päpstliche Politik. Ausgerechnet im Mai 1509, als in Bern der Revisionsprozess durchgeführt wurde, lief der zehnjährige Soldvertrag der Eidgenossen mit Frankreich aus, und beide Seiten suchten nach anderen Bündnispartnern. Für die Eidgenossen kam Papst Julius II. in Frage, der die Franzosen aus Italien vertreiben wollte. Auf einer Tagsatzung, die am 14. Mai 1509 in Bern stattfand, wurde ein Bündnis mit dem Papst entworfen, das ein Jahr später zustande kam. Utz Tremp, »Die Zeit des Malers Hans Fries«, in: Villiger/Schmid, a.a.O., 25–26. Vgl. zum juristischen und politischen Kontext auch Patrick Gyger, »La justice entre punition et pardon«, in: *Pro Fribourg: Fribourg au temps de Fries*, Nr. 137, Trimestriel 2002 – IV, 85–89; Nicolas Morard, »De la commune à l'Etat«, in: *Pro Fribourg*, a.a.O., 9–14.

11. Utz Tremp, »Die Dominikaner in Bern«, in: *Helvetia Sacra*, a.a.O., 300.

12. Sergiusz Michalski, »Bild, Spiegelbild, Figura, Repraesentatio. Ikonizitätsbegriffe im Spannungsfeld zwischen Bilderfrage und Abendmahlskontroverse«, in: *Annuaire Historiae Conciliorum. Internationale Zeitschrift für Konziliengeschichtsforschung*, 20 (1988), (458–488) 462 f.

13. Georges Didi-Huberman, *Vor einem Bild*, München/Wien 2000, 195.

*Bild, Spiegelbild, Figura, Repraesentatio. Ikonitätsbegriffe im Spannungsfeld zwischen Bilderfrage und Abendmahlskontroverse* erläutert hat.<sup>14</sup>

Als exemplarisch für die Genese acheiropoietischer Bilder und ihrer Verbreitung kann die Blutampulle im Kirchenschatz von San Marco gelten. Sie enthielt nicht direkt aus den Wundmalen des Gekreuzigten entnommenes Blut, sondern bewahrte die einst aus einem Bild ausgetretene Flüssigkeit auf. Es handelt sich dabei um das Kruzifix in Berytos, das, von einer Lanze durchbohrt, zu bluten begonnen hatte.<sup>15</sup> Als die Kirche in Venedig 1231 in Flammen aufging, blieb die Blutampulle erhalten, doch musste anschließend ihr Reliquienwert erneut bestätigt werden. Der Doge Raniero Zen schrieb deswegen 1265 einen Brief an den Papst, um die Anerkennung des Wunders durchzusetzen.<sup>16</sup> Die Wahrhaftigkeit der Reliquie konnte bewiesen werden, als sich das Wunder in Venedig wiederholte. 1290 wurde nämlich ein Tafelkreuz, das sich auf der Piazza von San Marco befand, durch Messerstiche »verletzt«, die jetzt noch erkennbar sind.<sup>17</sup> »Das »misshandelte Kultbild« [...] antwortete auf das Verbrechen mit dem Wunder, dass aus den Wunden Blut floss wie aus einer lebenden Person.«<sup>18</sup> Bilder galten vor der neuzeitlichen Trennung von Kunst und Religion nicht als tot, sie lebten, denn blutende Bilder wiederholten das Wunder der göttlichen Inkarnation, wie Hans Belting in *Bild und Kult* betont hat. Das lebende Bild, das sich in seiner manifesten Materialität mit der göttlichen Substanz berührt, ist nach Georges Didi-Huberman prototypisch für das mittelalterliche Bildkonzept. Ein »lebendiges Bild« ähnelt somit nicht seiner Vorlage, denn es will nicht den Schein, sondern die Substanz des göttlichen Seins wiedergeben: »Den Schein der Wirklichkeit zu reproduzieren, heißt, auf das Leben zu verzichten«,<sup>19</sup> woraus folgt, dass die Bilder an der Schwelle der Neuzeit gestorben sind, indem sie alle göttliche Substanz verloren.

Für den Substanzverlust der Bilder im frühneuzeitlichen Zweifel an den *acheiropoietia* kann der Jetzerfall als markantes Beispiel dienen. Anhand von Michel Foucaults an der Katholischen Universität in Rio de Janeiro gehaltenen Vortragsreihe *Die Wahrheit und die juristischen Formen* lässt sich dieser aufkommende Unglaube als Wechsel vom Wahrheitstypus der *épreuve* zum Wahrheitstypus der *enquête* beschreiben. Das Gemälde *Das Giftwunder des Evangelisten Johannes*

14. Michalski, »Bild, Spiegelbild, Figura, Repraesentatio«, in: *Annuario Historiae Conciliorum*, a.a.O., 458–488.

15. »Im Jahre 975 führte der byzantinische Kaiser Johannes I. Tzimiskes aus Beyrout eine berühmte Ikone der Kreuzigung nach Konstantinopel, die schon auf dem Konzil von Nicäa im Jahre 787 eine Rolle gespielt hatte. Ein Christ, so erzählt man sich, hatte sie einst vergessen, als er aus der Stadt fortzog. So war sie in den Besitz eines Juden gekommen, der sich vor dem Verdacht des heimlichen Christentums bei seinen Glaubensgenossen nur dadurch schützen konnte, dass er das Bild des Kruzifixes mit einer Lanze durchbohrte. Als das Bild dann aus dem Einstich zu bluten begann, bekehrte sich die ganze Judenschar zum Christentum, womit die Angelegenheit den gewünschten Ausgang nahm und die Bilderfeindlichkeit des Judentums von Gott selbst als Sünde überführt schien.« Belting, *Bild und Kult*, a.a.O., 343.

16. Ebd., 221.

17. Eine Reproduktion des verletzten Wunderkreuzes in Capitulo findet sich in Belting, *Bild und Kult*, a. a. O., 223.

18. Ebd., 224.

19. Didi-Huberman, *Vor einem Bilde*, a.a.O., 269, Anm. 132.

(Abb. 6) von Hans Fries, das etwa auf die Zeit des Jetzerhandels zu datieren ist (1505–1507), zeigt, wie der Rechtsstreit zwischen zwei Personen durch eine Reihe von Proben geregelt wurde. Das Giftwunder des Johannes nimmt auf eine Episode der *Legenda Aurea* Bezug,<sup>20</sup> in der erzählt wird, dass Predigt und Gebete des Johannes die Zerstörung des Diana-Tempels in Ephesus bewirkten, woraufhin ein Streit mit den Anhängern der alten Religion ausbrach. In der Konfrontation von Johannes und dem Oberpriester Aristodemus, der ikonographisch in der Stellung eines päpstlichen oder königlichen Oberhauptes über das Verfahren wacht, tritt jene Form der *épreuve* hervor, die Foucault als »körperliche Proben« bezeichnet hat, in denen »der Beschuldigte einer Art Spiel, einem Kampf mit dem eigenen Körper ausgesetzt [wird], um festzustellen, ob er den Kampf bestand.«<sup>21</sup> Im Bild von Fries sieht man den Moment, in dem Johannes aus dem goldenen Giftkelch trinkt, um auf diese Weise die Macht seines Gottes zu beweisen. Der drohende tödliche Ausgang dieser *épreuve* wird durch zwei männliche Leichen in Szene gesetzt, die auf dem hellen schachbrettartigen Boden liegen, auf dem sich auch eine Fliege niedergelassen hat, und die bereits deutliche Zeichen der Verwesung aufweisen. Nach der Legende trug Johannes keinen Schaden davon, weil er vor dem Trinken ein Kreuzzeichen über den Kelch geschlagen und das Getränk dadurch einer Wandlung unterworfen hatte. Anschließend erweckte Johannes nicht nur die Toten zum Leben, durch diese Probe wurde zudem erwiesen, »welcher Gott der wahre sei«<sup>22</sup>, woraufhin der Priester Aristodemus und seine Landsleute sich zum Christentum bekehrten.

Die Form der körperlichen Probe funktionierte nach Foucault als Rechtsoperator, der in einer Reihe »abgeleiteter und theatralischer Formen«<sup>23</sup> den Stärkeren zugleich als denjenigen auswies, der Recht hatte. Der Jetzerfall kann demgegenüber dem Wahrheitstypus der *enquête* zugeschrieben werden. Die *enquête* entwickelte sich im 12. Jahrhundert in administrativen Formen und religiösen Kategorien im Bereich der gerichtlichen Praktiken, um in der Folge zu einem neuen Typus der Wissenserzeugung zu werden: »Die gesamte kulturelle Entwicklung, die im 12. Jahrhundert beginnt und schließlich in die Renaissance mündet, ist durch die Entwicklung und Blüte der Untersuchung (*enquête*) als allgemeiner Wissensform geprägt.«<sup>24</sup> Die Form der *enquête* versteht sich nun als Verfahren, das sowohl den Besitz, als auch Herzen, Handlungen und Intentionen umfasst und damit »die Wahrheit bezeichnen, ans Licht holen und erscheinen lassen«<sup>25</sup> soll. »Die Untersuchung (*enquête*) ist eine politische Form, eine Form von Verwaltung, eine Form der Machtausübung, die in der abendländischen Kultur über das Gerichtswesen zu einer Form geworden ist, mit der man

20. Verena Villiger, »Giftwunder des Evangelisten Johannes«, in: dies./ Alfred A. Schmid (Hg.), *Hans Fries. Ein Maler an der Zeitwende*, Zürich 2001, 164–168.

21. Michel Foucault, »Die Wahrheit und die juristischen Formen«, in: ders., *Schriften in vier Bänden*, hg. v. Daniel Defert u. François Ewald u. Mitarbeit v. Jacques Lagrange, Bd. II, Frankfurt/ M. 2002, 712.

22. Villiger, »Giftwunder«, in: dies./ Schmid, a.a.O., 168.

23. Foucault, »Die Wahrheit und die juristischen Formen«, in: ders., *Schriften*, a.a.O., 714.

24. Ebd., 725–726.

25. Ebd., 714.

Wahrheit ermittelt, prüft und weitergibt.«<sup>26</sup> Die Ausweitung der *enquête* erfolgt nach Foucault im 14. und 15. Jahrhundert. Ihre Techniken stellen den Versuch dar, eine Wahrheit durch das sorgfältige Sammeln von Berichten herzustellen, so zum Beispiel in den Bereichen der Geographie, Astronomie und dem Wissen vom Klima. Medizin, Botanik und Zoologie sind ebenfalls seit dem 16. und 17. Jahrhundert dem System der *enquête* verpflichtet.

Für die Geschichte des frühneuzeitlichen Wissens erwies sich als konstitutiv, dass die *enquête* als juristische Technik die Unterscheidung von wahr und falsch überhaupt erst hervorbrachte. Im Berner Jetzerhandel lässt sich die Ausrichtung der (juridischen) Wahrheit an der Erhebung von Augenzeugenberichten im Sinne der *enquête* paradigmatisch verfolgen. Die Berührung der roten Flüssigkeit auf der Oberfläche des Bildes mit der Hand, wie es zunächst der Priester Johannes Teschenmacher getan hat, machte die Pietà zu einem Untersuchungsgegenstand. Nach Thomas Macho unterscheiden sich alle »modernen Blutbilder – chemische, medizinische, phantastische, dokumentarische oder pornographische«, dadurch »von den älteren Blutbildern, die dem Glauben an ein geheimnisvolles, jede Repräsentationsbeziehung auflösendes Eigenleben der Bilder«<sup>27</sup> entsprangen, dass ihr Status vom Blut ihrer Oberfläche nicht berührt wurde. Die lebenden, wundertätigen Bilder befanden sich zumeist in einer solchen Ferne, dass eine Berührung unmöglich war.<sup>28</sup> Die haptischen Untersuchungen des Blutes im Bild machen es dadurch zu einem Gegenstand einer Verhandlung, in der nicht ein Wunder, sondern Wissen zur Wahrheit führt.

## Wissen

Das blutende Marienbild, um das der Jetzerfall kreist, ist Schauplatz einer juristischen Wahrheitsfindung geworden, die im Sinne der *enquête* verschiedene Felder des Wissen in das Gerichtsverfahren mit einbezieht. Dies ist zum einen die Medizin: Im *Spiegel der Artzny* von Lorenz Phrys aus dem Jahre 1517, der vermutlich die erste gedruckte Abbildung nach einer Leichenöffnung ist,<sup>29</sup> sowie in »den ›Commentaria‹ finden sich mit den ersten faktischen Darstellungen im gedruckten Anatomiebuch auch die Repräsentationen eines neuen Beweises.«<sup>30</sup> Spätestens seit Vesal legt der Arzt selbst Hand an die Leichen und kann anhand dieser Sektionen die Schriften Galens widerlegen. Der Blick Vesals fand besonders für den Venenverlauf Aufmerksamkeit, und so zeigen die ersten drei Tabulae, die im Werk *De Humani corporis Fabrica* im Jahre 1543 abgedruckt wurden

26. Ebd., 728.

27. Thomas Macho, »Blutende Bilder. Eine Glosse«, in: Christopher B. Balme/ Christa Hasche/ Wolfgang Mühl-Benninghaus (Hg.), *Horizonte der Emanzipation: Texte zu Theater und Theatralität*, Berlin 1999, 327.

28. Vgl. Georges Didi-Huberman, *Ähnlichkeit und Berührung. Archäologie, Anachronismus und Modernität des Abdrucks*, Köln 1999, 46–54.

29. Susanne Holl, »Ob oculos. Andreas Vesals ›de humano corporis Fabrica‹ und der Buchdruck«, in: *Kaleidoskopien*, Bd. 3 (384. Körperinformation) 2000, 342.

30. Ebd., 345.

und »für die Vesal selbst zum Zeichenstift griff«<sup>31</sup>, das Venen- und Arteriensystem,<sup>32</sup> um Klärung in die hart umkämpfte Aderlassfrage zu bringen. In den Jahren nach 1537 brachten Vesals anatomische Demonstrationen wunderbare Dinge hervor, die man vorher noch nie gesehen hatte. Die anatomische Analyse des Körpers, die den Verlauf der Blutadern im Körper auf die Fläche überträgt, ist in der frühen Neuzeit an ein Dispositiv gebunden, das ein zeichnerisches, drucktechnisches und ein malerisches Wissen umfasst. (Abb. 7)

Fries' Gemälde *Das Giftwunder des Evangelisten Johannes* setzt ein genaues Studium von Leichen voraus. Die Präzision der (anatomischen) Beobachtung zeigt sich in der Darstellung des Blähbauches, der bläulichen bis weißgelblichen Hautfarbe sowie der halbgeschlossenen, erstarrten Augen. Dieses Gemälde richtet sich ebenso wie die anatomischen Zeichnungen da Vincis oder Vesals Tafeln nach dem Augenschein. Anhand des toten Christus von Hans Holbein aus dem Jahre 1521 entwickelt Hartmut Böhme in seiner Protogeschichte der Anatomie<sup>33</sup> den Zusammenhang zwischen Anatomie und Reliquienkult. Am »tiefsten Punkt seiner profanen Leiblichkeit«<sup>34</sup> ist der gemalte Leichnam ein Demonstrationsobjekt, das zugleich im Zentrum der christlichen Heilsdramaturgie und des Reliquienkultes steht. »Es ist wahrlich eine ungeheure Szene, bei der der tote Christus als Schauobjekt fungiert auf der Bühne eines (heiligen) Wissens, das immer wieder rituell befestigt wird. Und dieses Wissen wird über Blickoperationen des Eindringens erzeugt«<sup>35</sup>, die ihrerseits in die Malerei überführt werden. Auch das Blut bewegt sich unterhalb einer Hautoberfläche, fließt im Verborgenen und quillt beim Einschnitt hervor; gleichzeitig wird das System der Blutbahnen bildlich in seinem Verlauf in eine Fläche übertragen. In einem Ausschnitt des Johannesaltars (Abb. 8) von Hans Fries aus dem Jahre 1514 tritt das Venensystem Johannes des Täufers vor der Hinrichtung plastisch und deutlich unter der Haut hervor; das netzartige Venensystem hebt sich sogar in dem blauen Gewande Salomes von den Stoffalten ab: unterhalb der verdeckenden Oberfläche des Bildes, der Haut und des Stoffes pulsieren die vernetzten Blutadern.

Cesare Vasoli hat mit Blick auf Leonardo da Vinci gezeigt, wie zu Beginn der frühen Neuzeit »sich die Landkarte des »anerkannten« Wissens (nicht ohne Konflikte und langdauernde Polemiken) veränderte.«<sup>36</sup> Während das praktische Wissen sowohl in der Medizin wie im Recht Einzug hält, finden Maler wie Ingenieure und Buchhalter über die Aufwertung ihrer Tätigkeiten soziale und akademische Anerkennung. Dies zeigt sich an der Figur des Malers Hans Fries, der im Fall Jetzer als Sachverständiger beigezogen wurde: Die Blut weinende

31. Ebd., 338.

32. Nach Henri Tollin soll der Blutkreislauf bereits in der Renaissance von Michael Servet entdeckt worden sein: Henri Tollin, *Die Entdeckung des Blutkreislaufes durch Michael Servet (1511-1553)*, Jena 1876.

33. Hartmut Böhme, »Der Körper als Bühne. Zur Protogeschichte der Anatomie«, in: Helmar Schramm u. a. (Hg.), *Bühnen des Wissens. Interferenzen zwischen Wissenschaft und Kunst*, Berlin 2003, 110-139.

34. Ebd., 112.

35. Ebd., 113.

36. Cesare Vasoli, »Leonardo da Vinci. Der Künstler als Wissenschaftler und Techniker«, in: Frank Fehrenbach (Hg.), *Leonardo da Vinci. Natur im Übergang*, München 2002, 19.

Pietà wird nicht mehr wie im Gemälde *Das Giftwunder des Johannes* von Fries als *épreuve* einer göttlichen Wahrheit behandelt, sondern die blutige Flüssigkeit, die durch die Oberfläche des Bildes gedrungen ist, wird mit dem Wissen des Malers untersucht, um zu entscheiden, ob es sich nun um wahres Blut oder falsche Farbe handle, also ob »die Tränen durch menschliche Kunst rot erschienen oder nicht«,<sup>37</sup> wie der Auftrag des Priors Johannes Vatter lautete. Hans Fries, der sein leuchtendes Rot aus Zinnober und Bleiweiß unter Zugabe von etwas Mennige mit sowohl wässrigem als auch ölhaltigen Bindemittel mischte, wird zum Sachverständigen in einem Gerichtsverfahren, das nur auf dem Wege der *enquête* zur Wahrheit zu gelangen vermag. Dessen epistemischer Charakter kommt auch darin zum Ausdruck, dass der Arzt Valerius Anshelm ebenfalls als Sachverständiger den Auftrag erhält, über den Fall eine Chronik zu verfassen. Anshelm, der seit 1508 das Amt des Stadtarztes von Bern bekleidete und zur Zeit des Jetzerhandels bereits in Bern weilte, tat dies allerdings erst 1528, also nach der Einführung der Reformation in Bern und damit zeitlich genau in der ersten Phase des reformatorischen Bildersturmes. In der Chronik des Arztes heißt es, dass der Subprior mit Hilfe des Lesemeisters und des Schaffners am Vorabend das Gesicht der Marienstatue mit rot blutenden Tränen bemalt habe, »so meisterlich, dass der veruempt maler Hans Friess von Fryburg, darüber beschickt, die kunst nit erkennende, fuer ein gross wunder ließ belieben.«<sup>38</sup> Dass der Maler Fries den Betrug nicht durchschaut habe, ist nur bei dem Arzt Anshelm zu lesen, und es ist nicht ganz auszuschließen, dass es sich dabei um eine spätere Hinzufügung handelt, die den katholischen Maler,<sup>39</sup> der seine Stellung aufgrund der politischen und religiösen Konflikte bereits eingebüßt hatte, der Lächerlichkeit preisgibt. Indem der Maler schon 1506 und damit ein Jahr vor dem Jetzerfall seine Tafelbilder signierte, was zu dieser Zeit eher eine Seltenheit war,<sup>40</sup> bezeugt er gleichzeitig das Aufkommen der »von Menschenhand gemachten Bilder«.

Der neue Blick, der hier die Bilder trifft, bringt in der Frage nach ihrer »Substanz« auch die Unterscheidung von Vorder- und Rückseite ins Spiel (Abb. 9): Hinter einem Vorhang versteckte sich der Lesemeister Stephan Boltzhurst, um mittels eines Röhrchens und roter Farbe die Blutränen des Marienbildes herzustellen, wie der Holzschnitt von Urs Graf zeigt. Sind die lebenden Bilder acheiropoietisch, so zeichnet sich das Marienbild des Jetzerfalls gerade dadurch als Täuschung aus, dass die blutroten Tränen von Menschenhand gemacht sind. Das *Fecit*, das neben Signatur, Hauszeichen, Datum und Selbstbezeichnung als Maler nun auf der Oberfläche des frühneuzeitlichen Bildes auftaucht, markiert dessen neuen Status als Kunstwerk. Die acheiropoietischen Bilder trifft damit ebenso wie alle Fälle körperlicher Stigmatisierungen der Verdacht der Täuschung: Im Fall des Novizen Hans Jetzer stellte man im Verlauf des Gerichtsverfahren fest,

37. Utz Treppe, »Die Zeit des Malers Hans Fries«, in: Villiger/ Schmid, a.a.O., 24.

38. Ebd.

39. Vgl. zum katholischen Umfeld des Malers Fries: Jean-Blaise Fellay, »Une religion omniprésente«, in: *Pro Fribourg: Fribourg au temps de Fries*, Nr. 137, Trimestriel 2002 – IV, 59–64; Patricia Briel/ Kathrin Utz Treppe, »Craindre le diable, aimes les saints«, in: *Pro Fribourg*, a.a.O., 73–78.

40. Vgl. Villiger, »Fries«, in: *Pro Fribourg*, a.a.O., 42–44.



dass die Leiter des Klosters seinen Glauben an Geister planmäßig bestärkt hatten, indem sie Steine in sein Zimmer warfen. In den folgenden Nächten erschienen sie ihm als im Fegefeuer winselnde Seelen, als heilige Jungfrau, als heilige Barbara und zuletzt als verummte Maria, die auf Christi Befehl einen Nagel durch seine Hand stieß. Das Opfer schrie vor Schmerzen, weswegen ihm Schlafmittel verabreicht wurden, um ihm danach weitere Wundmale einätzen zu können.<sup>41</sup>

Acheiropoietische Bilder galten als untechnisch und ungemacht; die Malerei-traktate der Renaissance hingegen widmen sich in erster Linie den Konstruktionsverfahren. Ist der Glaube an die göttliche Substanz der Bilder gebunden an die untechnische Technik des Abdrucks, so konstituiert sich die Oberfläche der neuzeitlichen Bilder über die praktisch-mathematische Technik der Perspektive. Dieser Zusammenschluss von Auge und Bild in der Renaissance ist zugleich Ausdruck einer messenden Untersuchung der Dinge, die etwas sehen, bezeugen, belegen und erzählen will. Sie geht, wie das Beispiel der Anamorphose zeigt, Hand in Hand mit der Verwendung von technischen Instrumenten. »Das Verhältnis von Instrument und Sichtbarkeit als Diagramm oder Bild ist daher«, wie Wolfgang Schäffner schreibt, »nicht nur so zu sehen, dass das Instrument einzelne Daten erzeugt, die dann auf einer graphischen Fläche, einer Karte etwa oder einem Bild, angeordnet werden. Vielmehr besteht der operative Wert von Instrumenten gerade in den graphischen Oberflächen aus Holz, Metall oder Papier, auf denen Messwerte gebildet und abgelesen werden können.«<sup>42</sup> Wie die graphischen Oberflächen der Architekten und Ingenieure führen die Bilder der Maler die Messbarkeit und Nachweisbarkeit des Raumes vor, indem sie Lage und Volumen von Objekten (re)konstruieren. So können sie auch seit Leonardo da Vinci die anatomisch aufgeschnittenen Körper in drei Dimensionen auf der Fläche erscheinen lassen und über »diesen kurzen Weg des Zeichnens von verschiedenen Seiten« »ein volles und wahres Wissen«<sup>43</sup> geben.

## Die Gestalt der Gnade

Vor dem Hintergrund dieser Verhandlungen, die dem Bild seine göttliche Seinsteilhabe und im selben Zug seinen Wahrheitsanspruch absprechen, stellt sich die Frage, in welcher Weise der Protestantismus, der nicht nur Bilder berührt, sondern auch zerstört hat, über das Blut eine göttliche Wahrheit bildlich zu denken vermag. In diesem Zusammenhang steht die von Martin Luther und Lucas Cranach d. Ä. bezeichnete Bildprägung »Gesetz und Evangelium« an prominenter Stelle, da sie den Blutstrahl der Gnade ins Bild setzt.<sup>44</sup> Im Anschluss an die Entwicklung des Konzepts im Jahr 1529 nimmt die Gestalt des Bildthemas,

41. Hans-Jürgen Wolf, *Sünden der Kirche. Das Geschäft mit dem Glauben*, Zwickau 1995, 656-658.

42. Wolfgang Schäffner, »Instrumente und Bilder. Anamorphotische Geometrie im 16. und 17. Jahrhundert«, in: Helmar Schramm u. a. (Hg.), *Bühnen des Wissens*, a.a.O., 98.

43. Michael Giesecke, *Der Buchdruck in der frühen Neuzeit. Eine historische Fallstudie über die Durchsetzung neuer Informations- und Kommunikationstechnologien*, Frankfurt/ M. 1991, 617.

44. Vgl. auch den Aufsatz von Frank Hiddemann in diesem Band.

das vorgegebene ikonographische Bildelemente neu zusammensetzt, über zwei Jahrzehnte hinweg immer wieder andere Formen an. Anfangs standen sich zwei Versionen, der »Prager Typus« und der »Gothaer Typus«, gegenüber, die bildlich das Verhältnis von These und Antithese unterschiedlich umgesetzt haben.<sup>45</sup> Ein typologischer Bezug beruht auf der Bibelstelle der ehernen Schlange, die von Luther nach 1519 oft exegetisch ausgelegt wurde und geflügelt auch als Signatur von Cranach verwendet wurde.<sup>46</sup> In der lutherischen Bibelausgabe wird die Passage über die ehernen Schlange im 4. Buch Mose wie folgt erzählt: Nachdem das Volk Israel Moses aus Ägypten gefolgt war, wurde es verdrossen auf dem Wege und »redete wider Gott und wider Moses: Warum hast du uns aus Ägypten geführt, dass wir sterben in der Wüste? Denn es ist kein Brot noch Wasser hier, und unsre Seele ekelt vor dieser magern Speise. Da sandte der Herr feurige Schlangen unter das Volk; die bissen das Volk, dass viel Volk in Israel starb. Da kamen sie zu Mose und sprachen: Wir haben gesündigt, dass wir wider den Herrn und wider dich geredet haben; bitte den Herrn, dass er die Schlangen von uns nehme. Mose bat für das Volk. Da sprach der Herr zu Mose: Mache dir eine ehernen Schlange und richte sie auf zum Zeichen; wer gebissen ist und sieht sie an, der soll leben. Da machte Mose eine ehernen Schlange und richtete sie auf zum Zeichen; und wenn jemanden eine Schlange biss, so sah er die ehernen Schlange an und blieb leben.« (4. Mos. 21, 5-9) Die auf einem Stab errichtete ehernen Schlange fand über die Ähnlichkeit des erhöhten Holzkreuzes »die antitypische Antwort und Überwindung durch den zu der Menschen Heil am Kreuzesstamm erhöhten Christus als Erlöser«.<sup>47</sup>

Über Malerei, Steinplatten, Skulpturen, Münzen und insbesondere als Titelseite von Lutherbibeln fand der neue Bildtypus über lange Zeit im reformatorischen Raum eine große Verbreitung. Als Ergebnis einer über zwei Jahrzehnte dauernden Arbeit von Luther und Cranach am Bildkonzept »Gesetz und Evangelium«,<sup>48</sup> rückt das Blut aus der Seitenwunde des Erlösers ins Zentrum des Interesses. In der Fassung des Holzschnittes um 1530<sup>49</sup> (Abb. 10) wird das Blut, das aus der Wunde tropfenweise und in mehreren Strahlen ausströmt, vom Heiligen Geist in Gestalt der Taube vermittelt. In ähnlicher Weise werden himmlische Engelsgestalten von mehreren Schweifsbahnen begleitet, wovon einer ein Kreuz trägt und der andere ein Instrument spielt. Diese Engelsgestalten fangen das Blut nicht mehr wie in der katholischen Ikonographie in einem Kelch auf, um damit über die *Ecclesia* das empfangene Blut im Sakrament verwalten zu können. Stattdessen vermittelt der Heilige Geist in Gestalt der Taube die Blutstrahlen, die das

45. Vgl. Christoph Weimer, *Luther, Cranach und die Bilder. Gesetz und Evangelium – Schlüssel zu reformatorischen Bildgebrauch*, Stuttgart 1999, 79-90.

46. Friedrich Ohly, *Gesetz und Evangelium. Zur Typologie bei Luther und Lucas Cranach. Zum Blutstrahl der Gnade in der Kunst*, Münster 1985, 32.

47. Ebd., 3.

48. Neben diesem Titel tauchen innerhalb der Forschung auch andere Titel wie »Sündenfall und Erlösung«, »Gesetz und Gnade« oder »Die Rechtfertigung des Sünders vor dem Gesetz durch die Gnade Gottes und dem Glauben« auf. Vgl. Weimar, *Luther*, a.a.O., 79-81.

49. Vgl. Dieter Koeplin/ Tilman Falk, *Lukas Cranach. Gemälde, Zeichnungen, Druckgraphik*, Bd.2, Basel 1976, 505-510.

Haupt Adams in großen Tropfen erreichen, womit die »Besprengung des Blutes Jesu Christ« (1. Petr. 1, 2) vollbracht ist: »Die für den Lutheraner theologisch bedeutungsvollste Aussage des Bildes liegt«, so Ohly, »in dem von der Taube des Heiligen Geistes geleiteten Blutstrahl aus der Seitenwunde Christi, der nicht wie in der katholischen Ikonographie durch Sakrament und Kelch vermittelt ist, sondern unmittelbar auf Haupt und Brust oder sonst die Hände des im Glauben betenden trifft.« Die Unmittelbarkeit eines Zeichens jenseits eines verwalteten Sakraments wird auch in der Schrift im Bild lesbar: »Der Herr wird euch selbst ein Zeichen geben«<sup>50</sup> steht auf der rechten Hälfte der Gothaer Version aus der Cranachwerkstatt von 1535. (Abb. 11)

Die seit 1215 in der Transsubstantiationslehre dogmatisierte Auffassung, wonach aufgrund der Wandlung sowohl Wein als auch rote Farbe im wundertätigen Bild die Substanz von Christi Blut besäßen, teilte Martin Luther nicht mehr. Ob es sich nun bei den wundertätigen Bildern um wahres Blut oder falsche Farbe handelt, ist eine Frage, die in der theologischen Substanzlehre des Mittelalters noch völlig irrelevant war: Wie Michalski zeigt, unterscheidet Guitmund in seinem Traktat *De corporis et sanguinis Christi veritate* (1073-77) in der Eucharistie die Substanz von den Akzidenzien. Die Umwandlung ist eine substanzuelle, die aber von einer Schöpfung zu unterscheiden ist. Es wird hier »das Wesen der Dinge gewandelt, aber der frühere Geschmack, Farbe und die übrigen sinnfälligen Akzidenzien bleiben«<sup>51</sup>. Damit war der Gegensatz von Sakrament und Bild in Rekurs auf den Substanzbegriff gelöst. Nach der katholischen Auffassung wird die endliche in eine göttliche Form verwandelt und die Materie des Sakraments ist als solche erfüllt mit Gnade. Der Protestantismus behauptet dagegen, so Paul Tillich, dass *an* der endlichen Materie des Sakraments das Göttliche erscheine. Diese endlichen Gestalten, die von der Gnade erwählt sind, werden nicht verwandelt, sondern bedeuten etwas, das über sie hinausgeht: »Zwischen Erscheinen an ihnen und Einswerden mit ihnen steht der protestantische Protest.«<sup>52</sup> Jeder Theologie droht nach Paul Tillich die Gefahr, dass die Wirklichkeit der Gnade im Sinne einer objektiven Realität gedeutet wird, das heißt einer Wirklichkeit, die wie jeder andere Gegenstand gegeben ist, von jedermann erkannt und gebraucht werden kann. Die Funktion des Protestantismus, die »vor einem neuen – oder sehr alten – Sakramentalismus bewahrt«<sup>53</sup> werden muss, lässt deshalb das Einswerden der Gnade und der endlichen Gestalt nicht gelten. »Die Gestalt der Gnade ist nicht greifbar« und sie ist »nicht wahrnehmbar, aber ihre Manifestation an einem endlichen Medium kann wahrgenommen werden.«<sup>54</sup>

Die Unmittelbarkeit des göttlichen Zeichens, die nun an die Stelle der Inkarnation tritt, zeigt sich auch im Umgang mit dem Blutstrahl. Ist das Blut im Holzschnitt von 1530 noch über eine Engelsgestalt vermittelt, so sind in der Replik

50. Ohly, *Gesetz und Evangelium*, a.a.O., 19.

51. Michalski, »Bild, Spiegelbild, Figura, Repraesentatio«, in: *Annuario Historiae Conciliorum*, a.a.O., 458-488.

52. Paul Tillich, *Auf der Grenze*, Stuttgart 1962, 96.

53. Ebd.

54. Ebd., 97.

der Gothaer Version aus der Cranachwerkstatt um 1535 die Engel in den Hintergrund getreten. (Abb. 10, 11) Der nur aus der Seitenwunde strömende Blutstrahl ist dünner geworden und tröpfelt spärlicher auf das Gesicht Adams. In beiden Bildern befindet sich die Durchbohrung nicht auf der natürlichen Herzseite, sondern auf der rechten Seite des toten Christus, da diese, seine göttliche Natur anzeigend, auch den Heiligen Geist spendet.<sup>55</sup> In der Mitteltafel des Altarwerks der Stadtkirche zu Weimar (Abb. 13) von 1555<sup>56</sup> wird der Gekreuzigte anstelle des Baumes in die Mitte des Bildes gesetzt. Diese Positionierung führt zu einer Teilung und Lockerung der heilsgeschichtlichen Antithesen.<sup>57</sup> Lucas Cranach hielt auch bei diesem Gemälde an der ikonographischen Tradition fest, dass die Herzseite Christi auf der rechten Seite sei, doch lässt er entgegen aller Tradition das Blut nicht links im Bild auffangen, sondern den Blutstrahl über Christi Brust hin rechts auf das Haupt des Malers leiten. Indem der Gekreuzigte im Weimarer Gemälde nicht mehr im Profil gezeigt wird, den Gnadenstrahl von der rechten Seite her vergießend, kommt im Frontalbildnis Christi etwas zum Vorschein, was vorher nicht zu sehen war: das Blut beginnt sich zu spalten. (Abb. 12a) Einerseits wird es als Strahl zu einer Linie gezogen, um auf den Kopf des Malers zu zielen, während andererseits das flüssige Blut willkürlich am toten Körper Christi entlang rinnt und rieselt. Es handelt sich also nicht mehr um mehrere Strahlen, die tropfenweise das Haupt eines Betenden bespritzen, sondern um eine einzige klar und gerade gezogene rote Linie, die in ihrer graphischen Gestalt die Farbe semiotisch aufnimmt und sich vom blutigen malerischen Rinnsal trennt. Als Oberfläche eröffnet das Gemälde im System der *enquête* eine Ansicht, die zeigt, wie das Blut in dünnen Fäden aus den durch die Nägel geöffneten Handwunden die Arme entlang in die Achselhöhle sickert, um sich mit dem stärkeren Blutfluss in der Seitenwunde zu vereinigen. Dabei erwecken die dünnen roten Farbspuren in ihren sich überkreuzenden Übermalungen durch die Verdunkelung der Farbe den Anschein verschiedener Stadien eingetrockneten Blutes. Den Beinen entlang rinnt die Flüssigkeit weiter bis zum glatten Schnitt des geschnitzten Baumstammes, wodurch die Farbe des Blutes mit der im Holz eingeschnitzten Jahreszahl und Signatur des Malers in Berührung kommt. (Abb. 12b) Diese Zusammenführung von Datum, Signatur und Farbe verweist auf das von Menschenhand Gemachte, und die neue Macht der Bilder, auf einer Oberfläche einen Anblick hervorzubringen. Das Blut im Bild hat nach langen Verhandlungen eine reformatorische Gestalt der Gnade jenseits der Inkarnation

55. Ohly, *Gesetz und Evangelium*, a.a.O., 30.

56. Vgl. dazu den Aufsatz von Frank Hiddemann in diesem Band.

57. Für den als Schlüsselmotiv des Gothaer Bildtypus anzusehenden, vom Gekreuzigten mit der Taube des Heiligen Geistes unmittelbar auf den Sünder zukommenden Blutstrahl der Erlösungsgnade bietet das von Cranach im gleichen Jahr 1529 geschaffene Altarbild ein ähnlich weit reichendes Konzept, das vorsichtig die starken Gegensätze von Gesetz und Evangelium mildert, indem die undurchlässige Geschiedenheit der linken und rechten Seite ansatzweise geöffnet wird. Im Gegenzug zur katholischen Lesart entwickelte Luther eine exegetische Lesart, die das in der Zeit Getrennte »bis zum Zusammenfall oder zur Ersetzung des Bedeutenden durch das Bedeutete« treibt. Ohly, *Gesetz und Evangelium*, a.a.O., 5. »Der Antityp ist in den Typ derart hineingesehen, dass dieser ganz in jenem aufgeht«, womit diese Koinzidenz im Fall der Weimarer Tafel zu einer Verschiebung der Sukzessivität zugunsten eines »Simultanbildes« führt. Ebd. 6/ 39.

gefunden: In Gestalt der Linie ist die Farbe<sup>58</sup> im Namen der Wahrheit aufgehoben und zu einem reinen Zeichen geworden, während gleichzeitig die willkürlich rieselnde Farbe auf der Oberfläche den Schein von Blutspuren produziert. Der protestantische Protest gegen die Form hat in seiner paradoxen Figur eine Form im Bild gefunden und damit in Gestalt der Gnade das Unbildhafte bildhaft gemacht: »das Erscheinen des Seins – Jenseits jeder Gestalt *in* einer Seinsgestalt.«<sup>59</sup>

58. Die Perzeption und Repräsentation des Raumes erwies sich, vermittelt über die Technik der Perspektive, in der Renaissance als konstant – im Gegensatz zur schweren Erfassbarkeit und Bestimmbarkeit der Farbe. Vgl. dazu John Gage, *Die Sprache der Farben. Bedeutungswandel der Farbe in der bildenden Kunst*, Ravensburg 1999, 44f. Vor der Aufwertung der *istoria* trug die Farbe als Medium der Inkarnation den Status der Wahrheit in sich. Am deutlichsten wird dies anhand der metonymischen Bewegung der Farben, wie Didi-Huberman anhand des Freskos *Noli me tangere* von Fra Angelico gezeigt hat. Die gleich großen roten Farbtupfer auf der grünen Rasenfläche stehen für die roten Blumen, die sich zu den blutigen Wundmalen Christi hin verschieben und damit vorführen, dass Farbflecken zwar Zeichen sein können, deren Materialität sich jedoch an keine eindeutige Bedeutung hält, sondern von dieser losgelöst ist. Georges Didi-Huberman, *Fra Angelico. Unähnlichkeit und Figuration*, hg. v. Gottfried Boehm u. Karlheinz Stierle, München 1995, 26. Vgl. dazu auch den Aufsatz von Georges Didi-Huberman in diesem Band.

59. Tillich, *Auf der Grenze*, a.a.O., 96.