

L'Immagine di Cristo da van Eyck a Bernini

Convegno internazionale. Rom, Palazzo delle Esposizioni, 8.-10. März 2001

Die europäische Bildgeschichte wäre ohne den paradoxen Status ihrer religiösen Archetypen undenkbar, und die Theorie, die sie begleitet, wird ihren christologischen Schatten nicht los. Die »Schwingungsweite« (Warburg) des christlichen Bildes zwischen Identität mit dem Dargestellten und bloßem Abbild wird in lichtmechanischen Reproduktionstechniken evident. Barthes erinnert an den Vorgang, der das Photo im Verweis auf seinen Gegenstand aufgehen läßt. Eine materielle Kontinuität verbindet es über »Entwicklungen« und »Abzüge« mit dem Dargestellten, beginnend mit der Berührung einer lichtempfindlichen Substanz durch einen Licht abstrahlenden Körper. Das Photo ist sein Abdruck. Barthes' Paradigma war das Schweißstuch der Veronika: nicht von Menschenhand gemacht, bedeutet es reale Anwesenheit eines abwesenden Urbildes, »das lebendige Bild von etwas Totem«. Indem es das Abbilden auf die Spitze treibt, ist es *juste une image, mais une image juste*.

Die Wahrheit des Schweißstuchs kulminiert im dargestellten Blick, der – wie Sartre schrieb – die blickenden Augen überstrahlt und die klaren Richtungsbeziehungen zwischen Betrachter und Betrachtetem aus den Angeln hebt. Die Frage, wie sich geöffnete Augen abdrücken lassen, blieb in der Geschichte der »Veroniken« lange unbeachtet, wie die relativ späten

Beispiele mit geschlossenen Lidern belegen. Zu Recht, denn die gesamte *vera icon* beansprucht jene Präsenz, die den Blick des Betrachters zurücklenkt. Das Antlitz Christi kommt nicht im, sondern auf oder vor der Bildoberfläche zur Sichtbarkeit.

Eine von der Bibliotheca Hertziana in Rom organisierte Tagung ging im vergangenen März den Transformationen des Gesichtes Gottes in der italienischen Kunst zwischen dem 15. und 17. Jh. nach; also in jener Zeit, in der Kunst und Kunsttheorie ästhetische Inversionen angeblich ausblendeten und die Vorstellung vom Bild als Schleier durch die eines Fensters ersetzen, hinter dem bloß noch die Fernen des Fiktiven liegen. Gerhard Wolf, der die Veranstaltung in Verbindung mit einer umfassenden Ausstellung zur *vera icon* (*Il volto di Cristo*, Rom, Palazzo delle Esposizioni, 9.12.2000-16.4.2001, verlängert bis 14.5.2001) gemeinsam mit Heinrich Pfeiffer SJ initiierte, ergänzte damit eine Tagung, die sich vor fünf Jahren in Rom und Florenz mit den spätantiken und mittelalterlichen Christusgesichtern befaßt hatte: s. Herbert L. Kessler/Gerhard Wolf, *The Holy Face and the paradox of representation. Papers from a colloquium held at the Bibliotheca Hertziana, Rome and the Villa Spelman, Florence (1996)*, Bologna 1998.

Gegenüber dem frühneuzeitlichen Originalitätsanspruch der Künstler erinnerte Alexei Lidov (Moskau) an den mit dem wahren Antlitz Christi verbundenen Reproduktionsdruck. Das im 10. Jh. nach Konstantinopel gebrachte Mandylion aus Edessa, Prototyp aller oströmischen Christuskoniken, wurde gleich auch vom Prototyp seiner Prägekraft begleitet: vom Tonziegel (Keramion), dem es sich eingepreßt hatte. Die reproduktiven Kräfte dieser urbildhaften Abbilder wurden in zwei fensterlosen Reliquienbehältern der Palastkapelle einerseits gebannt, andererseits *inszeniert*. Denn über den Schatullen, die nicht einmal der Kaiser öffnen durfte, wurden im 11. Jh. Mandylion und Ziegel auf gegenüberliegenden Wänden des Kuppelraums dargestellt, als spiegelten sie sich. Ihre perpetuierte Reproduktionsdynamik durchstrahlte so gleichsam den Kirchenraum und fand von dort ihre bildlogisch plausible Nachahmung in zahllosen byzantinischen Kuppelausstattungen. Sie alle verwiesen auf die Urbilder und bewiesen zugleich deren Kraft der Selbstvervielfältigung.

Michele Bacci (Pisa) besprach die erstaunliche Tatsache, daß sich die Acheiropoieten seit dem 15. Jh. häufig ohne die geheimnisvollen Ambiguitäten ihrer Vorgänger zeigen, klarer konturiert sind und die Bildform des Mandylion mehr und mehr auf Maria und die Heiligen übergriff, während die *vestigia Christi* nun verstärkt in der Natur zum Vorschein kamen. Pilgerberichte aus dem Heiligen Land sakralisieren allmählich dessen gesamte Topographie. Gott zeigt sich nicht nur durch Christi Fußabdrücke, sondern prägt sich Felsen, Pflanzen, Tieren ein. Bacci sah eine Parallele zur franziskanischen Naturfrömmigkeit, vergaß aber, den Unterschied zwischen den Vexierbildern einer *natura artifex* und den Bilderscheinungen etwa auf byzantinischen Buntmarmorwänden (wie sie z. B. Paulus Silentiarius beschreibt) zu erwähnen.

Der Abdruck Christi ist durch Blut und Schweiß seines Körpers zustande gekommen; doch was waren die wahren Farben seiner

Kleidung? Ursula Nilgen (München) fragte nach der Koloritgeschichte und ihren Gründen. Die Kleider des ursprünglich weißgekleideten Christus übernehmen allmählich die Farben des Herrscherornats, seit dem 9. Jh. den vergoldeten Seidenpurpur des byzantinischen Kaisers. Warum sich jedoch dann bis zum 15. Jh. Rot und Blau für Tunika und Mantel Christi durchsetzen, bleibt offen. Nilgen fragte vorsichtig nach einer koloritgeschichtlichen Eigendynamik, welche die blauen Schatten des weißen Mantels allmählich gegen die purpurfarbene Tunika kontrastierte, vielleicht mit Blick auf die beiden Naturen Christi. Warum trug dann aber Maria ähnliche Farben? Und warum häufen sich im 15. Jh. – vor allem im Norden – Christusdarstellungen mit grauer Tunika? Ist darin ein Hinweis auf die *humilitas* Christi zu sehen oder konkret der Einfluß des grauen »Hl. Rockes« von Trier, der seit dem 12. Jh. eine immer größere Anziehungskraft ausübte?

Auf den Ikonoklasmus der Reformation antwortete die katholische Bildertheologie des 16. Jh.s mit einer Engführung von Christologie und Ästhetik, die in ihren Verästelungen noch immer schwer zu überschauen ist. Laut Marc Fumaroli (Paris) haben die bildkritischen Auseinandersetzungen der Reformationzeit die weitere abendländische Ästhetik des Bildes entscheidend geprägt. Wenn Louis Richeome SJ gegen den Idolatrieverdacht einen Imagobegriff entwickelte, der die Inkommensurabilität Christi übernimmt, dann fordert er eine Malerei, die im Begrenzten stets das Unbegrenzte sichtbar macht – eine »peinture mystérieuse«, die in scharfem Gegensatz zu antiken Bildvorstellungen steht. Seither haben nicht nur religiöse Bilder komplexe Erwartungen zu bedienen: positiv und zugleich unabschließbar, »lebendig« im Sinne einer Differenz, die das identische Bild in der Zeit immer wieder umbestimmt.

Fumarolis Überlegungen wurden von Irving Lavin (Princeton) weitergeführt. Claude Mellans berühmter Kupferstich von 1649 ent-

wickelt das Antlitz Christi aus einer einzigen spiralförmigen Linie. In der hypnotischen Wirkung des Blattes, das mit der Unumgrenzbarkeit Gottes und der Emanation alles Seins aus dem Punkt theologische Schlüsselvorstellungen (z. B. Nicolaus Cusanus) verbildlicht, werden zugleich eine Vielzahl paragonaler Topoi umgesetzt. Wie die feinste Linie des Apelles oder die gleichsam um die Figur herum verlaufende Linie des Parrhasios ist Mellans Werk unnachahmlich. In seiner Unnachahmlichkeit wiederum drängt es paradoxerweise als druckgraphisches Werk wie das wahre Antlitz Christi auf Vervielfältigung. Es verweist – eine Weiterentwicklung des vollkommenen Kreises, den Giotto freihändig zog – auf die singuläre Hand seines Künstlers. Mit der Spirale deutet es gängige Vorstellungen vom babylonischen Turm, aber auch alchemistische Ganzheitssymbole um (Fludd) und mag mit seinem Mittelpunkt auf der Nasenspitze auf die Vorstellung von der Nase als Ort des *spiritus* (Hiob) und als Anzeiger der *vis interior* anspielen.

Mellans Stich entwickelt virtuos jene neuzeitliche, paradoxe Bildsprache, die aus dem Konflikt zwischen präsentierender und repräsentierender Bildtheorie im 15. Jh. hervorgeht. Es ist signifikant, daß in dieser Zeit die ersten Profilbildnisse auftauchen, die nicht den Anspruch erheben, physischer Abdruck Christi zu sein und doch auf einen zu Lebzeiten Christi entstandenen Prototyp, eine Porträtkamee zurückzugehen. Philine Helas (Florenz) deutete die rasche Verbreitung des Bildtyps gegen Ende des 15. Jh.s vor dem Hintergrund einer Authentizität suchenden Philologie (Abb. 1). Der Dargestellte verweigert die Kommunikation mit dem Betrachter durch Blick und Affekt. Aber das Profilbildnis kann die »magischen« Begleitwirkungen eines authentischen Bildes des Heilands doch nicht abstreifen. Die sofort einsetzende Festschreibung des Profiltyps erzeugt ein hybrides Bild, das auf ein einziges »authentisches« Kunstwerk verweist, das jedoch zugleich talismanische Wirkung besitzt.



Abb. 1 Hans Burgkmair, Medaillon mit dem Haupt Christi. Holzschnitt. München, Staatl. Graph. Sammlung (Ausst.kat. Hans Burgkmair, das graph. Werk, Augsburg 1973, Nr. 71)

Das wahre Antlitz Christi invertiert den Blick, der es betrachtet. Nicolaus Cusanus erläutert Christi zwei Naturen, in denen die Paradoxie des Bildes begründet ist, ihrerseits durch ein Bild, Rogier van der Weydens Selbstbildnis. Es scheint den Betrachter, wo immer er steht, persönlich anzublicken, so wie Gott jeden Einzelnen und doch zugleich alles sieht. Die Gleichung, die hier zwischen Gottes Antlitz, seinem physischen Abdruck und dem Selbstbildnis des Künstlers gezogen wird, hatte weitreichende Folgen. Das Meditationsbild des hl. Nikolaus von der Flüe († 1487), auf das Maria Giovanna Muzj (Rom) verwies, diente in der Klausur des Eremiten als Schema für eine Umkehrung der Betrachterrichtung, die Cusanus beschreibt. Gottes menschliches Antlitz ist

hier zugleich Ziel- und Ausgangsort von Strahlen, mit denen die Wechselbeziehung zu seiner Schöpfung bezeichnet wird. Eine solche *vera effigies* spricht den Betrachter direkt an und fordert ihn zum Dialog auf, der ichkonstituierenden Spiegelcharakter hat – jene Enthüllung Gottes, in dessen Gesicht ich mich selbst erkenne (Pavel Florenskij).

Unter dem Nachahmungspostulat der frühneuzeitlichen Ästhetik wandeln sich ältere Vergegenwärtigungsvorstellungen zur »Lebendigkeit« oder »Tastbarkeit« des Bildes. Alessandro Nova (Frankfurt) behandelte in diesem Sinne die annähernd lebensgroße Darstellung des nackten toten Christus, den Rosso Fiorentino für Borgo Sansepolcro malte (jetzt Boston; Abb. 2). Seine individuelle Auseinandersetzung mit dem Thema führte zu einer innovativen Bildform, die ihren Kunstcharakter vorführt und zugleich – im Sinne einer »peinture mystérieuse« – unterläuft. Denn der gemalte nackte Körper, dessen Seitenwunde von einem Engel zart geöffnet wird, versetzt nun den Betrachter wegen seiner taktilen Qualitäten in eine Unruhe, vergleichbar jener, die von der Präsenz des Heilandes im Schweißtuch ausgeht. In seiner manchem erotisch erscheinenden Ambiguität wird seine unbegreifliche, bevorstehende Verklärung angedeutet. Das Bild »übersetzt« jenes Berührungseignis, dem das Schweißtuch seine Entstehung verdankt.

So wie hier der ganze Körper durch den Künstler mit dem »Blick« der *vera icon* ausgestattet wird, so führt Dürers Radierung mit den Leidenswerkzeugen Christi die Undarstellbarkeit des göttlichen Antlitzes mit seiner bewegten Präsentation hoch im Himmelsraum zusammen. Herbert Kessler (Baltimore) beschrieb diesen *Volto Santo*, den nur der Engel sieht, während ihn der Betrachter verkürzt und auf dem Kopf stehend erst zu entziffern hat, als eine durch den Künstler sichtbar gemachte, verschwebende Grenze. Ihr Ort am Firmament greift eine ältere Bildformel auf und deutet sie zugleich um. Die Veronika markiert nun



Abb. 2 Rosso Fiorentino, *Christus, von Engeln beweint*. Boston, Museum of Fine Arts (D. Franklin, *Rosso in Italy*, New Haven/London 1994, S. 143)

die Grenze des Sehens und die Grenze der Kunst überhaupt; eine Grenze, die als Schleier des Alls erscheint. Dürer stand mit seinen bildkritischen Überlegungen nicht allein, wie Kathleen Brandt (New York) an Michelangelos häufig fragilen und sich den Blicken entziehenden Christusdarstellungen zeigte. Im 17. Jh. schuf Reni aus zahlreichen Vorbildern einen synthetischen *Volto Santo*. Mit seiner Mischung unterschiedlicher Affekte (Schmerz, Flehen, Gnadengewißheit, Demut etc.) folgt er dem artistischen Kriterium der *difficoltà* und schafft einen »authentischen« Prototyp, eine Art Künstlerikone von ungeheurer Reproduktionskraft (Sybille Ebert-Schifferer, Rom).

Abschließend wies Irving Lavin auf mögliche Konsequenzen eines grenzüberschreitenden Christusbildes hin. Bernini schuf als eines seiner letzten Werke eine – verschollene – Christusbüste und vermachte sie der zum Katholi-

zismus konvertierten Königin Christina von Schweden. Die Büste hat für Lavin ihr Gegenstück in dem früher entstandenen Kupferstich Berninis »*Sanguis Christi*«. Dieser zeigt den Gekreuzigten über der Welt, die sein Blut in ein Gnadenmeer verwandelt hat. Lavin wies darauf hin, daß die Christusbüste Berninis am Ende des 17. Jh.s in den Fassadenreliefs zahlreicher römischer Armenhospize aufgegriffen wurde. Protagonist jener Hospizgründungen war Berninis Neffe, der Oratorianer Francesco Marchese, der auch Berninis »Gnadenflut« publizierte. 1692 wuchs die Idee zu einem sen-

sationellen Projekt Innozenz XII. aus, der seinen Palast neben S. Giovanni in Laterano den römischen Obdachlosen zur Verfügung stellte. Handelt es sich vielleicht noch um das vermächtnishaftige Projekt eines *alla grande* denkenden Bernini, durch welches Rom in die Hauptstadt der Nächstenliebe verwandelt werden sollte? Bereits nach vier Jahren scheiterte das kühne Experiment. Die Obdachlosen verließen ihren goldenen Käfig und zogen der Gnadenflut die soziale Differenz, die Freiheit vor.

Frank Fehrenbach