

KLAUS KRÜGER

## Bilder als Medien der Kommunikation. Zum Verhältnis von Sprache, Text und Visualität\*

### I.

Als die selige Jungfrau Irmgard von Süchteln auf ihrer dritten Pilgerfahrt, die sie von Köln aus nach Rom unternimmt, die Basilika S. Paolo f.l.m. aufsucht, um dort vor dem Bildwerk des Gekreuzigten (*crucifixi Domini icona*) in stiller Andacht auf ihre Knie niederzusinken, widerfährt ihr die wundersame Gnade, aus dem Munde des Werkes eine Stimme zu vernehmen (*ex iconis ore [...] voces accepit*): „Meine erwählte und würdige Tochter Irmgardis“, so spricht aus dem Bildwerk der Gekreuzigte zu ihr, „ich verlange von dir (*postulo a te*), daß du dich, wenn du nach Köln zurückgekehrt sein wirst, in den Dom begibst und dort an dem Altar, der sich gleich vor der Sakristei befindet, das Bild des Gekreuzigten, das mir ganz ähnlich ist, mit meinen Worten grüßt (*crucifixi imaginem, quam mihi plane similem [...] meis verbis salutes*).“<sup>1</sup> Mag auch die Vorstellung befremden, daß der Herr von Bild zu Bild Grüße an sich selbst ausrichten läßt, so ist doch der grundsätzliche Umstand, daß seine Darstellung, sei es als Skulptur oder als gemaltes Bild, die Stimme erhebt, zwar ein selten gewährter, doch keineswegs ein singulärer Vorgang. So darf der Hl. Franziskus in San Damiano erleben, daß ihn „das Bild des gekreuzigten Christus (*imago Christi crucifixi*), wobei sich die Lippen auf dem Bilde bewegten (*labiis picturae deductis*), unmittelbar anspricht (*colloquitur*)“.<sup>2</sup> In Neapel spricht ebenfalls der Kruzifixus dem Hl. Thomas von Aquin deutlich vernehmbar Lob für seine Schriften zu und gewährt ihm obendrein einen Wunsch (*Bene scripsisti de me. Quam*

\* Der vorliegende Beitrag, konzipiert für eine Ringvorlesung, recurriert an verschiedenen Stellen auf bereits anderweitig publizierte Ausführungen. Er wurde in verkürzter Fassung auch auf einem Kolloquium über ‚Medien der Kommunikation im Mittelalter‘ vorgetragen, das auf Einladung des Mediävistenverbandes im Herbst 2000 am Seminar für Mittlere und Neuere Geschichte der Universität Göttingen abgehalten wurde: Vgl. ROECKELEIN 2001, S. 9.

1 *Cumque [Irmgardis] iam tertio Romam advenisset [...] s. Pauli basilicam ingressa est; hic crucifixi Domini iconem reperit eiusdem plane longitudinis, materiae ac figura cum ea, quae in s. Petri aede Coloniae ante sacristiam erecta est, et qualis in sacello s. Irmgardis in eiusdem civitatis [i.e. Colonia] metropolitano templo depicta est. Vix in genua provoluta coeperat precari, cum ex iconis ore has voces accepit: Electa dignaque filia mea Irmgardis, postulo a te, ut cum Colonia redieris [sic], metropolitanam s. Petri aedem accedas, et crucifixi imaginem, quam mihi plane similem ante sacristiam altari impositam reperies, meis verbis salutes* (Vita b. Irmgardis virg. comit. Zütphaniensis, in: LEHMANN-BROCKHAUS 1938, S. 540, Nr. 2516.) Die Vita der slg. Jungfrau Irmgard, die zeitweise als Einsiedlerin in Süchteln lebte und um 1085 in Köln starb, entstammt dem 14. Jahrhundert und nimmt im hier zitierten Bericht auf den berühmten ‚Wunder-Kruzifixus‘ in S. Paolo f.l.m. in Rom Bezug, der um 1310–20 entstand (Abb. 4) (siehe dazu unten Anm. 12). Vgl. LAMPEN 1966 (mit Literatur); sowie KASTER 1974.

2 Fr. Thomae de Celano vita secunda S. Francisci, Caput VI, 10, in: THOMAS DE CELANO 1926, S. 136f.; dt. Übers. nach GRAU 1964, S. 233f. Vgl. KRÜGER 1992, S. 149ff. und 167.

*mercedem recipies?*), woraufhin ihm der Heilige im Dialog ohne weiteres die Bitte anträgt, nichts anderes als ihn selbst zu begehren (*Domine, non alium nisi teipsum*).<sup>3</sup> Wie man weiß, ließe sich die Reihe solcher oder ähnlicher Berichte, etwa über Angela da Foligno, über Katharina von Siena und zahllose andere mehr ohne Mühe erweitern.<sup>4</sup>

Von einer religionsmystischen Deutung derartiger Vorfälle, die schon mancher Zeitgenosse lediglich als Folge einer stimulierten Einbildungskraft (*vehemens imaginatio*) beurteilte<sup>5</sup>, ist hier abzusehen. Auch von Überlegungen, inwieweit sich darin eine Reaktion auf jene Prämissen einer literalen Geistlichkeit bekundet, die aus einem bildungssoziologisch fundierten Selbstverständnis heraus einer „stummen Kenntnisnahme durch den bloßen Blick und ohne Schriftauslegung (*tacita visus cognitione absque descriptione*)“ schlichtweg den Anspruch und die Qualifikation theologischen Verstehens abspricht.<sup>6</sup> Doch läßt sich in jedem Fall sagen, daß solche ‚Sprachfähigkeit‘ der betreffenden Bilder nicht eigentlich in ihrer ästhetischen Gestalt und ihrer Werkkonzeption intendiert war, daß sie also nicht einer hierfür spezifisch geprägten Form oder Motivik entsprang. Die *croce dipinta* aus San Damiano, die im späten 12. Jahrhundert geschaffen wurde (Abb. 1), bietet das Bild des Gekreuzigten unnahbar und überdies durch den akzessorisch hinzugesetzten, maßstäblich heterogenen Figurenbestand in einer ekklesiologisch bestimmten Allegorisierung dar.<sup>7</sup> Die Kreuzigungstafel in Neapel, die im Jahr 1273 Thomas von Aquin angesprochen haben soll (Abb. 2), entstand gegen 1250 nicht für ihn, sondern offenbar als Auftrag zweier Mönche, die als mitdargestellte Stifterfiguren zwar das Privileg einer direkten, überkreuz angelegten Blickzuwendung von Maria und Johannes genießen, doch hierdurch als reale Beter vor dem Bild nur zur stillen Trauer mit dem lautlos hingeschiedenen Herrn bewegt werden.<sup>8</sup> Von einem anderem Werk, das aus San Francesco in Bologna stammt, wissen verschiedene Chronisten im späten 17. Jahrhundert zu berichten, daß es genau im Jahre 1242 zu sprechen begonnen haben soll (Abb. 3).<sup>9</sup> Es ist unzweifelhaft, daß das Tafelkreuz erst ca. 20 Jahre spä-

3 ECKERT 1965, S. 231 und 1390f. (*ad annum* 1273).

4 Dazu ausführlich KRÜGER 1989. Zur Traditionsverankerung dieser Topik in der benediktinischen und insbesondere in der zisterziensischen Hagiographie vgl. die Hinweise bei BEITZ 1926, S. 20ff.; BERLIERE 1927, S. 231f.; OKTAVIAN VON RIEDEN 1960. Generell zur Topik sprechender und handelnder Bilder: FREEDBERG 1989, S. 283ff.

5 KRÜGER 1989; DERS. 1992, S. 176ff.

6 So Abt Suger über die bildliche Altarausstattung seiner Kirche in St. Denis bei Paris, deren Verständnis er allein durch erläuternde lateinische Verse gesichert sieht, gemäß dem bereits in der patristischen Exegetik fundierten Modell einer strikten Vorordnung der Schrift vor das Bild: SUGER VON SAINT DENIS 2000, S. 342f. (ca. 1145–1150). Vgl. zum Zusammenhang DUGGAN 1989; KRÜGER 1991, bes. S. 116ff.; CAMILLE 1996.

7 GARRISON 1949, S. 183, Nr. 459; BRACALONI 1939; SINDING-LARSEN 1978, S. 195ff.; PICARD 1989.

8 GARRISON 1949, S. 224, Nr. 611; BELTING 1981, S. 224f.; LEONE DE CASTRIS 1986, S. 464.

9 MASINI 1666, Bd. 1, S. 156: [...] *di questa immagine raccontasi che nel 1242, ingiustamente accusato F. Gio. Peciani dal Suo Padre Generale, se n'andò a dolersi davanti al detto Crocifisso, dal quale miracolosamente fu risposto, Ego quid demenui? Pendens inter Latrones Calicem mortis sorbui*. Vgl. auch MALVASIA 1678, Bd. 1, S. 22 und DERS. 1686, S. 121. Die Wunderlegende geht auf einen Bericht des späten Trecento (1385–90) von Fra Bartolomeo da Pisa zurück: vgl. BARTOLOMEO DA PISA 1906, S. 521f.

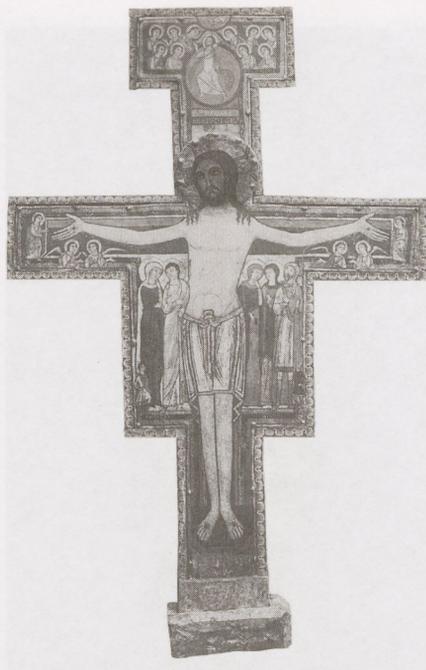


Abb. 1: Assisi, S. Chiara, Tafelkreuz aus San Damiano, E. 12. Jh.

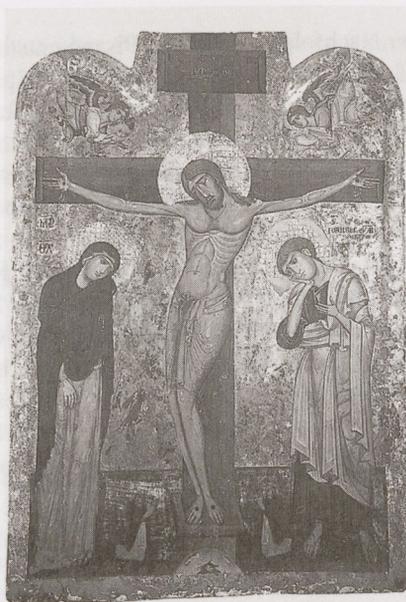


Abb. 2: Neapel, S. Domenico Maggiore, Kreuzigung mit zwei Dominikanermönchen, ca. 1250

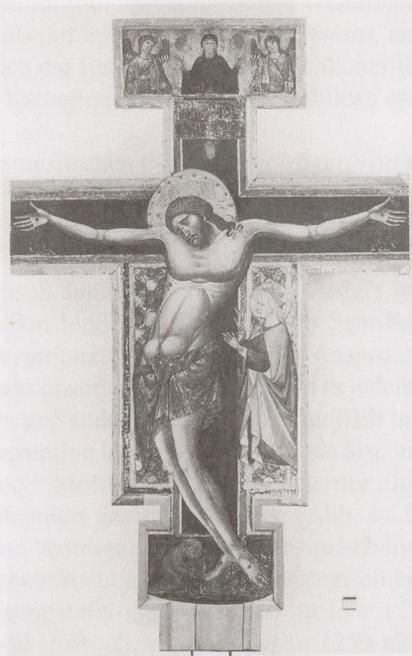


Abb. 3: Bologna, Pinacoteca Nazionale, Tafelkreuz, ca. 1265

ter – gegen 1265 – in der Nachfolge des Giunta Pisano entstand.<sup>10</sup> Als im Lauf der Zeit unter ungeklärten Umständen die Legende von seiner Sprachfähigkeit aufkam, suchte man diese *post factum* beigelegte Wirkungskraft offensichtlich dadurch zu beglaubigen, daß man – in der Zeit des ausgehenden Trecento – attributiv die Figur der Hl. Helena, die zart das Kreuz berührt, hinzumalte, um so den Eindruck von Authentizität zumindest des hölzernen Bildträgers heraufzubeschwören.<sup>11</sup>

Bereits Vasari hat die Diskrepanz, die in solchen Fällen zwischen Vorstellung und Wirklichkeit, zwischen der imaginierten Sprachbefähigung des Werkes und seiner evidenten Stummheit besteht, als Problem erkannt und Strategien ihrer Überbrückung entwickelt. So zielen seine Beschreibungen immer wieder darauf ab, alte, wunderwirkende Gnadenbilder ungeachtet ihres sakralen Charismas dem Oeuvre bekannter Künstler zuzuschreiben und hierdurch das ‚Wunderhafte‘, das ihnen eignet, in behutsamer Verschiebung als Resultat einer wunderbaren Kunstfertigkeit auszuweisen. Von Pietro Cavallini etwa heißt es, er sei ein ingenieuser Meister und

10 GARANI 1948, S. 245f.; GARRISON 1949, S. 209, Nr. 549; D’AMICO 1987; zuletzt BOSKOVITS 2000, mit ausführlichen Angaben.

11 Zur Legende von der Auffindung des Kreuzes durch die Hl. Helena, zur damit verknüpften Verehrung des Kreuzesholzes und zur Genese und Verbreitung des betreffenden Festes der Kreuzerhöhung: KAMPERS 1897; HEID 1989; BORGHAMMER 1991; KRETZENBACHER 1995; VAN TONGEREN 1998.

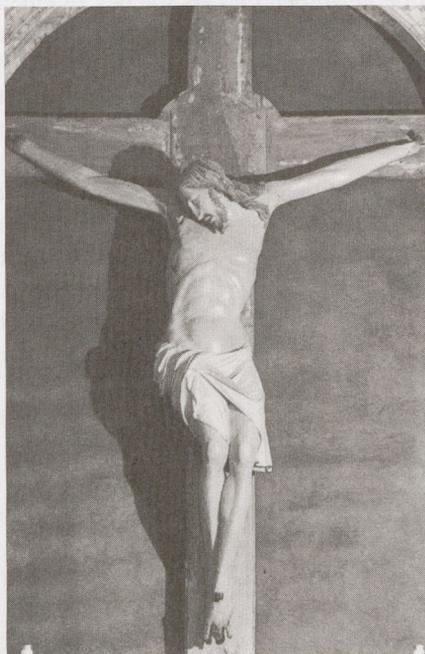


Abb. 4: Rom, S. Paolo f.l.m., Kruzifixus, ca. 1310–20

dabei mit fortschreitendem Alter von tiefem religiösen Sinn erfüllt gewesen, dergestalt daß er wegen seiner vorbildlichen Lebensführung am Ende geradezu wie ein Heiliger von seinen Bewunderern verehrt worden sei. Das ist der alte Topos vom gottergebenen Künstler, der seine eigene Schaffenskraft letztlich aus derjenigen des allmächtigen Schöpfers selbst begründet. Doch bildet er in diesem Fall nur die argumentative Voraussetzung, um die Glaubhaftigkeit zu stützen, mit der Vasari eben jenes Wunderkruzifix in S. Paolo f.l.m. (Abb. 4), das als eines der überregional bedeutendsten Gnadenbilder Italiens nicht nur zur seligen Irmgard von Sülzteln, sondern – „nach allem was man hört und glauben darf (*secondo che si dice e credere si dee*)“ – auch zur Hl. Brigitte gesprochen haben soll, aus der Aura einer numinosen Entstehung zu rücken und es als Werk Pietro Cavallinis gewissermaßen kunsthistorisch zu verorten versucht.<sup>12</sup> Das Wunderbare des Bildwerkes ist hier zu einer

12 *Affermano similmente alcuni, che Piero fece alcune sculture, e che gli riuscirono, perchè aveva ingegno in qualunque cosa si metteva a fare, benissimo; e che è di sua mano il Crocifisso che è nella gran chiesa di san Paolo fuor di Roma: il quale, secondo che si dice e credere si dee, è quello che parlò a Santa Brigida l'anno 1370. [...] Fu Pietro in tutte le sue cose diligente molto, e cercò con ogni studio di farsi onore e acquistare fama nell'arte. Fu non pure buon cristiano, ma devotissimo e amicissimo de'poveri, e per la bontà sua amato, non pure in Roma sua patria, ma da tutti coloro che di lui ebbono cognizione o dell'opere sue. E si diede finalmente nell'ultima sua vecchiezza con tanto spirito alla religione, menando vita esemplare,*

innerweltlichen Kategorie geworden und als solches zu einem ästhetisch konstituierten und bewertbaren Ausdruck, der nunmehr einer künstlerischen *ratio* entspringt. Der Zielgedanke dieser Argumentation liegt auf der Hand: Es ist nicht die dargestellte Bildfigur, die spricht, sondern das Bild selbst als Medium von deren Visualisierung, und dies aus genuiner, der Darstellung qua Bildkapazität innewohnender Sprachkraft.

Die so verstandene ‚Sprachfähigkeit‘ des Bildes entfaltet sich naturgemäß im Prozeß einer historisch höchst facettenreichen, medienhistorisch ebenso sehr wie künstlerisch perspektivierbaren Entwicklung. Ihre rudimentären Anfänge sieht Vasari – der, wie sich versteht, künstlerisch argumentiert – im Zeitalter Dantes, bei Künstlerpersönlichkeiten vom Schlage etwa eines Cimabue, dem er in diesem Zusammenhang eine überaus geistreiche Neuerung (*cosa capricciosa e nuova*) zuschreibt: *cominciò a dar lume ed aprire la via all'invenzione, aiutando l'arte con le parole per esprimere il suo concetto*. Dieses Verfahren, der Malerei durch das inschriftlich gesprochene Wort zum besseren Ausdruck ihrer inhaltlichen Aussagen zu verhelfen, zeige exemplarisch eine kleine Tafel mit der Darstellung der Kreuzigung, auf welcher die Klageengel einzelne Worte (*certe parole*), die von Christi Haupt ausgehen, mit ihren Händen aufgreifen (*pigliano*) und weiter an die Ohren von Maria und Johannes hinreichen (*e le mandano all'orecchie di una Nostra Donna [...] e [...] a San Giovanni Evangelista [...]*).<sup>13</sup>

Ein Kreuzigungsbild dieser Art von Cimabue ist uns nicht bekannt, doch kann eine Tafel von Bernardo Daddi, die um 1340 entstand und sich heute im Lindenau-Museum in Altenburg befindet, eine Vorstellung von dem ausgereiften konzeptuellen Anspruch vermitteln, der sich mit einem solchen Darstellungsverfahren im vorgeschrittenen Trecento verband (Abb. 5 und 6).<sup>14</sup> Die drei in roter bzw. blauer Farbe aufgetragenen Schriftbänder setzen – der Funktion von Sprechblasen gleich – in genauer Zitation des Bibeltextes die letzten Worte Christi, die er an Maria und

*che fu quasi tenuto santo. Laonde non è da maravigliarsi, se non pure il detto Crocifisso di sua mano parlò, come si è detto, alla Santa, ma ancora se ha fatto e fa infiniti miracoli una Nostra Donna di sua mano [...]*: VASARI 1906, Bd. 1, S. 541f. Vasaris Zuschreibung des Kreuzifixus an Cavallini folgten noch LAVAGNINO 1940–41, sowie HERMANIN 1945, S. 164, doch ist mittlerweile, insbesondere nach der 1972–74 erfolgten Restaurierung, von einer Zuschreibung der Skulptur an einen Bildhauer toskanischer Provenienz und einer Datierung um 1310–20 auszugehen: vgl. SALMI 1964; MANCINELLI 1975–76; sowie zuletzt LUDOVISI 2000, S. 90 und TOMEI 2000, S. 148.

13 *In San Francesco di Pisa [...] e di mano di Cimabue [...] una tavolina a tempera: nella quale è un Cristo in croce, con alcuni Angeli attorno, i quali piangendo pigliano con le mani certe parole che sono scritte intorno alla testa di Cristo, e le mandano all'orecchie d'una Nostra Donna che a man ritta sta piangendo, e dall'altro lato a San Giovanni Evangelista, che è tutto dolente a man sinistra; e sono le parole alla Vergine: ‚Mulier, ecce filius tuus‘, e quelle a San Giovanni: ‚Ecce mater tua‘; e quelle che tiene in mano un altro Angelo appartato, dicono: ‚Ex illa hora accepit eam discipulus in suam‘. Nel che è da considerare che Cimabue cominciò a dar lume ed aprire la via all'invenzione, aiutando l'arte con le parole per esprimere il suo concetto: il che certo fu cosa capricciosa e nuova*: VASARI 1906, Bd. 1, S. 255. Die zitierten Schriftverse nach Joh. 19,26–27.

14 Vgl. OFFNER 1930, S. 70; OERTEL 1961, S. 113f., Nr. 14; BOSKOVITS/OFFNER 1989, 308ff.

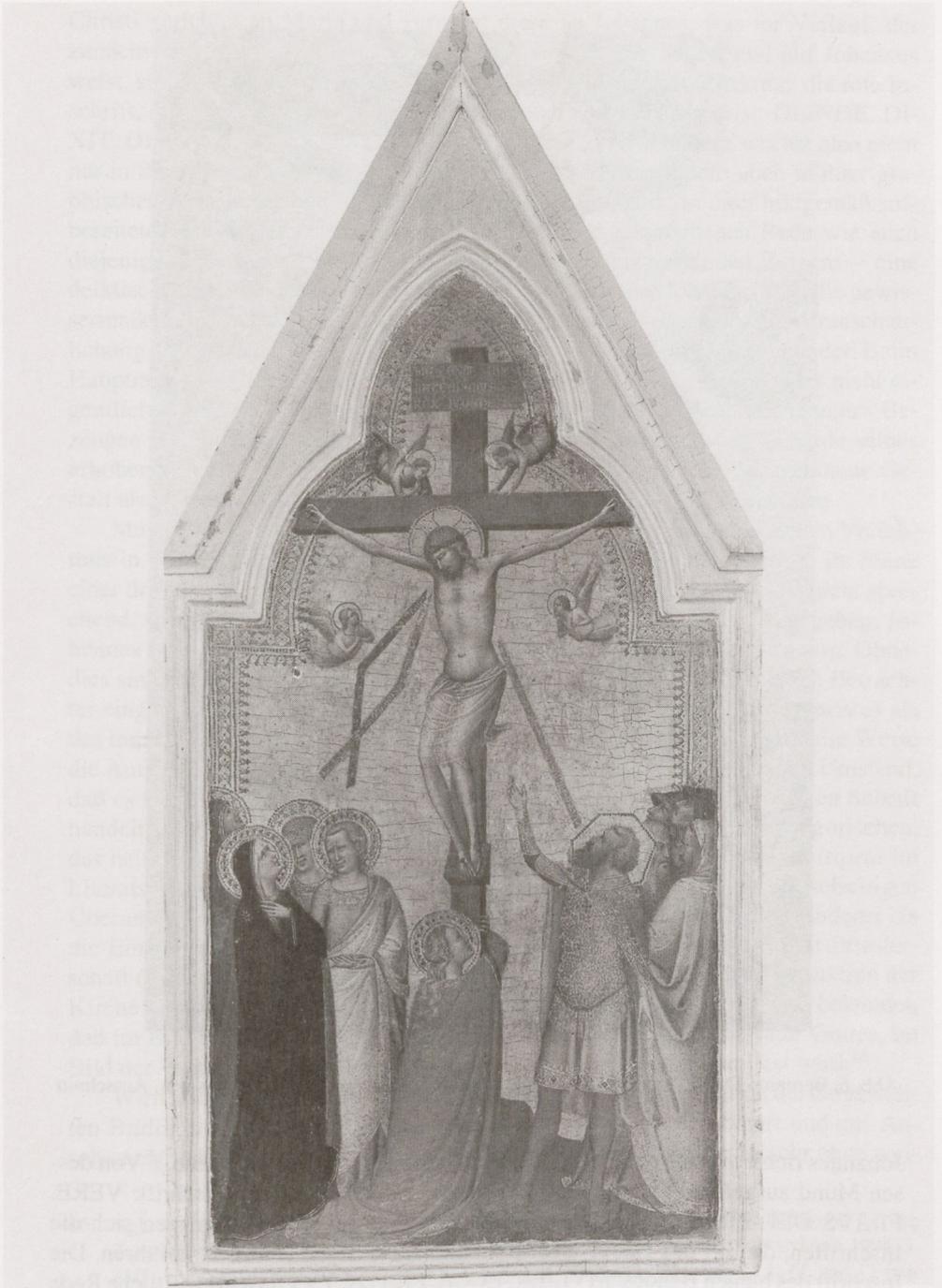


Abb. 5: Bernardo Daddi, Kreuzigung Christi, ca. 1340, Altenburg, Lindenau-Museum



Abb. 6: Bernardo Daddi, Kreuzigung Christi, ca. 1340, Altenburg, Lindenau-Museum, Ausschnitt

Johannes richtet, sowie den Ausruf des bekehrten Hauptmanns in Szene.<sup>15</sup> Von dessen Mund ausgehend und auf Christi Haupt gerichtet, lautet die Inschrift: VERE. FILIVS DEI. ERAT. ISTE. Von Christi Haupt ausgehend, überkreuzen sich die Inschriften, die auf das Haupt von Maria und auf das von Johannes zuführen. Die Inschrift des blauen Bandes: MVLIER. ECCE. FILIVS. TVVS ist als wörtliche Rede

<sup>15</sup> Joh. 19,26–27 und Mt. 27,54.

Christi gerichtet an Maria und verweist diese an Johannes, was ihr Verlauf, der zunächst auf Maria hinführt, dann aber seine Richtung ändert und auf Johannes weist, sinnfällig veranschaulicht. In analoger Weise verläuft überkreuz die rote Inschrift, die sich an Johannes wendet und diesen an Maria verweist: DEINDE. DIXIT. DISCIPVLO. ECCE MAT[ER]. TVA. Den Schriftbändern wächst also nicht nur in ihrer Bedeutung von textlich gefaßten Ausrufen, sondern auch in ihrer graphischen Anordnung und farblichen Differenzierung, kurz: in ihrer bildgemäß aufbereiteten Form gleichermaßen die Funktion einer gesprochenen Rede wie auch diejenige eines visuell bestimmten Zuordnens und hinweisenden Zeigens – eine deiktische Funktion also – zu. Insbesondere bei Maria und Johannes zielt die gewissermaßen chiasmatische Überkreuzung auf eine graphisch-ornamentale Veranschaulichung der von Christus ausgesprochenen Überantwortung beider aneinander. Beim Hauptmann wiederum steht dessen Ausruf (*vere filius Dei erat iste*), der nicht eigentlich an Christus adressiert ist, sondern allgemein ein demonstrierendes Bezeugen bekundet, in planvoll gesetzter Parallele zur ostentativen Gebärde seines erhobenen Armes und hat auf solche Weise, wie seine exponiert dargebotene Gestalt als ganze verdeutlicht, letztlich den Betrachter selbst zum Adressaten.

Man würde fehlgehen, wollte man den eigentlichen Sinn des bildlichen Verfahrens in der visuellen Inszenierung einer gesprochenen Kommunikation, im Sinne einer dramatisierenden Belebung der Darstellung auffassen. Christus ist nicht sprechend, sondern tot, in fahlem Inkarnat und mit geschlossenen Augen gegeben; Johannes ist von ihm abgewandt; Maria Magdalena, gerade sie, bleibt stumm. Ohnedies sind die Schriftzüge nicht für einen lesenden Nachvollzug durch den Betrachter eingerichtet, da sie sämtlich auf dem Kopf stehen und folglich auf Christus als das implizite Subjekt aller Aussagen perspektiviert sind. Daß ihnen auf diese Weise die Aura einer höheren Autorität zukommt, steht in Entsprechung zu dem Umstand, daß es sich um Bibelzitate, mithin um das authentische Wort der Heiligen Schrift handelt. Dazu fügt sich, daß gerade die gewählten Textstellen den allegorischen, das heißt den ‚eigentlichen‘, geistigen Sinn (*sensus spiritualis*) der als *historia* im Literalsinn dargebotenen Szene erschließen, dergestalt daß mit der wechselseitigen Überantwortung von Johannes (als Sohn) an Maria (als Mutter) nichts anderes als die Einsetzung der Sakramentskirche (in Maria) und die Einsetzung der Priesterschaft (in Johannes) und damit die im Meßsakrament begründete Heilsfunktion der Kirche impliziert ist, während gleichzeitig der Ausruf des Hauptmanns bekundet, daß im Bild des Gekreuzigten zugleich die höhere Wahrheit und Natur Gottes, im Bild der Passion zugleich die prospektiv bestimmte Erlösung manifest wird.<sup>16</sup>

Wird also das Ereignishafte des dramatischen Geschehens durch die dargestellten Bildfiguren, durch ihre Blicke, Gesten und Gebärden verkörpert und zur Anschauung gebracht, so signalisieren die Schriftzüge einen anderen, nicht ohne wei-

16 Vgl. SINDING-LARSEN 1978, bes. S. 195ff. mit zahlreichen Belegstellen. Grundlegend für den Zusammenhang: GRILLMEIER 1956; DAUER 1967; POTTERIE 1974. Vgl. ferner SCHREINER 1994, S. 95ff., bes. S. 101f. (zur Mariologie, mit Literatur); SCHREIBER 1941, bes. S. 1, 6f. und 11 (zur Exegese von Johannes); BERG 1957 (zur Ausdeutung von Longinus); und BURDACH 1974, S. 328ff. und bes. S. 372ff. (zur ekklesiologischen Exegese der Kreuzigung beim Meßsakrament); vgl. auch HAUSSHERR 1963, S. 164ff.

teres damit synchronisierten Sinn. Er begründet sich nicht zuletzt in der normativen Qualität und im zeremoniellen Rang, der ihnen qua gesetzten Bibelziten und qua Latein innewohnt. [...] *lo latino è perpetuo e non corrutibile, e lo volgare è non stabile e corrutibile*, so bringt ein berühmter Zeitgenosse von Bernardo Daddi, kein geringerer als Dante, die in langer Tradition durch den Klerus auratisierte und ideologisierte Funktion des Latein als einer zeitenthobenen und unverfremdbaren Ausdrucksnorm auf eine bündige Formel.<sup>17</sup> Eine Formel, in der zugleich der theologisch fundierte Gegensatz von geschichtlichem Geschehnis und geschichtstranszendeter Dimension ausgedrückt ist. Man hat daher im Blick auf die lateinisch gehaltene Messe auf deren formelle Natur im Sinne eines in seiner sprachlichen Wirklichkeit normativ geschlossenen Rituals hingewiesen, eine Wirklichkeit, die durch „sprachliche Voraussagbarkeit in hohem Grad“ geprägt ist und in der sich „daher keine Divergenz zwischen Erwartung und Wirklichkeit“ öffnet.<sup>18</sup>

Im Blick auf unser Bild gewinnt dieser Zusammenhang noch an Aussagekraft, wenn man sich verdeutlicht, daß etwa für die im Kirchenraum unmittelbar vor dem Kreuz (*ante crucifixum*) intonierten Marienklagen deren Regieanweisungen im 14. Jahrhundert nicht selten ausdrücklich vorsehen, daß die Rollen von Johannes und Maria in der Volkssprache und von *iuvenes* bzw. *scolares* gesungen werden, die Rolle von Christus indes, der als *Salvator* bezeichnet wird, durch einen *sacerdos devotus* und ausschließlich in Latein.<sup>19</sup> Daß auf unserem Bild die Schriftzüge zwar dialogisch, im Sinne einer ‚gesprochenen Kommunikation‘, inszeniert werden, aber – wie gesehen – gleichwohl Worte Christi meinen, die nicht eigentlich als faktisch von ihm ‚gesprochen‘ zu denken sind, sondern ostentativen Charakter im Sinne einer gesetzten, metasprachlich begründeten Dimension von Wahrheit besitzen, vermag auch der Umstand zu beleuchten, daß im Fall der erwähnten Marienklagen Christus selbst durch ein Bildwerk des Gekreuzigten verkörpert und demzufolge auch in entsprechenden liturgischen Quellen häufig schlicht als *imago crucifixi* bezeichnet wird, daß jedoch, wie Ludwig Wolff es einmal formulierte, „als Sprecher [...] der Geistliche ergänzend für das stumme Bildnis“ eintritt.<sup>20</sup>

Betrachtet man Bernardo Daddis Bild vor diesem Hintergrund, dann erschließt sich die vorgewußte, durch kirchlich-liturgische Praxis kodifizierte Wirklichkeit der so anschaulich gefaßten Darstellung. Die bildliche Anlage trägt diesem Zusammenhang Rechnung, dergestalt daß sie auf eine mediale Integration der graphisch-textuellen Elemente in eine mimetisch durchaus ausgereifte Bildlichkeit abzielt. Das Bestreben, zwischen einer szenisch-räumlich angelegten und einer aus der schieren Flächenorganisation des Bildes entworfenen Konzeption zu vermitteln, wie es die Verlaufsform der Schriftbänder so eindrücklich bekundet, bezeugt sich nicht von ungefähr auch und gerade in der Darbietung des gekreuzigten Christus, der unüberschnitten über die anderen Bildpersonen hinausgehoben und mit seinem Kreuz in streng axialer Anordnung so in die Dreipaßrahmung eingespannt ist, daß er regel-

17 DANTE 1995, Bd. 3, 2, S. 21 (Convivio, I v 7).

18 RICHTER 1976, S. 52; ebd., S. 49 zur angeführten Formulierung Dantes.

19 TAUBERT 1975, mit zahlreichen Belegen.

20 WOLFF 1929, S. 273.

recht in die vorderste, plane Ebene des Bildes gerückt wird und solcherweise exponiert vor dem ihn hinterfangenden und zugleich verklärenden Goldgrund erscheint.

Ein durchaus anderes Verfahren, die Sprachfähigkeit des Bildes durch gemalte Schrift zu fördern, läßt sich an einem weiteren Gemälde Bernardo Daddis exemplifizieren, das um 1330 entstand und von dessen Verbreitung zwei heute noch erhaltene Versionen zeugen, die sich im J. Paul Getty Museum in Los Angeles (Abb. 7)<sup>21</sup> und in der Pinacoteca Vaticana in Rom befinden (Abb. 8)<sup>22</sup>. Sie zeigen die halbfigurige Maria in der seltenen Ikonographie der *Madonna del Parto*, als Jungfrau in der Hoffnung also. Der ikonographische Sinn wird allererst durch das Buch in Szene gesetzt, das die Jungfrau mit der linken Hand umfängt. Der lateinische Text, dessen Leserichtung auch diesmal nicht für den Betrachter, sondern in bildinterner Logik für Maria angelegt ist, zitiert die einschlägige *Magnificat*-Stelle aus dem Bericht des Lukas-Evangeliums über die Heimsuchung und gibt damit in wörtlicher Rede das persönliche Danklied der Hl. Jungfrau wieder, mit dem sie ihre gnadenhafte Erwählung und die durch sie geschehene Inkarnation preist: *Magnificat anima mea dominum. Et exultavit spiritus meus in Deo salutari meo, Quia respexit [...]: „Meine Seele erhebt den Herrn, und mein Geist freuet sich Gottes, meines Heilandes; denn er hat die Niedrigkeit seiner Magd angesehen. Siehe von nun an werden mich seligpreisen alle KindsKinder: Denn er hat große Dinge an mir getan, der da mächtig ist und des Name heilig ist [...].“*<sup>23</sup> Die an Maria zur Erfüllung gebrachte Heilsverheißung, die der Text so nachdrücklich bekundet, verweist auf das heilsgeschichtliche Machtwirken Gottes und erhebt zugleich die Dargestellte zum Hoffnungsbild für den Gläubigen. Konkretisiert aber wird diese inhaltliche Botschaft durch die visuelle Inszenierung des Bildes selbst als einer Schwelle, an der sich die Jungfrau aus ihrer himmlisch-unfaßlichen Sphäre, die der Goldgrund indiziert, den Blicken der Gläubigen darbietet, und an der ihre Erscheinung vermittels ihrer Handreichung über die trennende Brüstung hinweg suggestiv den Eindruck von greifbarer, lebendig-belebter und gleichsam ‚sprechender‘ Gegenwart erweckt. Das Bild fingiert hier eine Vorstellung, die freilich nur imaginär zu ihrer Wirklichkeit gelangen kann. Sie entspricht in etwa dem, was eine Sieneser Gabella-Tafel von 1483 vor Augen stellt (Abb. 9), indem sie zeigt, wie die im Sieneser Dom faktisch nur als gemaltes Kultbild anwesende *Madonna delle Grazie* gleichwohl leibhaftig die Schlüssel der Stadt Siena und mit ihnen zugleich die ihr angetragenen Gesuche um Schutz und Heilsgewährung in Empfang nimmt.<sup>24</sup>

21 CARR 1997.

22 OFFNER 1934, S. 54; BOSKOVITS/OFFNER 1991, S. 205ff. (sowie S. 201ff. zur Rekonstruktion als Tabernakel mit seitlichen Flügeln). Vgl. zum folgenden: KRÜGER 2001, S. 53ff., mit weiterer Literatur.

23 Lk. 1,46ff.

24 Vgl. CARLI 1979, S. 108; BORGIA 1984, S. 184, Nr. 72; PLOEG 1993, S. 90f. und S. 94f.; KEMPERS 1994, S. 89f. und S. 92; NORMAN 1999, S. 25; JOHN 2001, S. 115; zuletzt: TOMEI 2002, S. 218f.

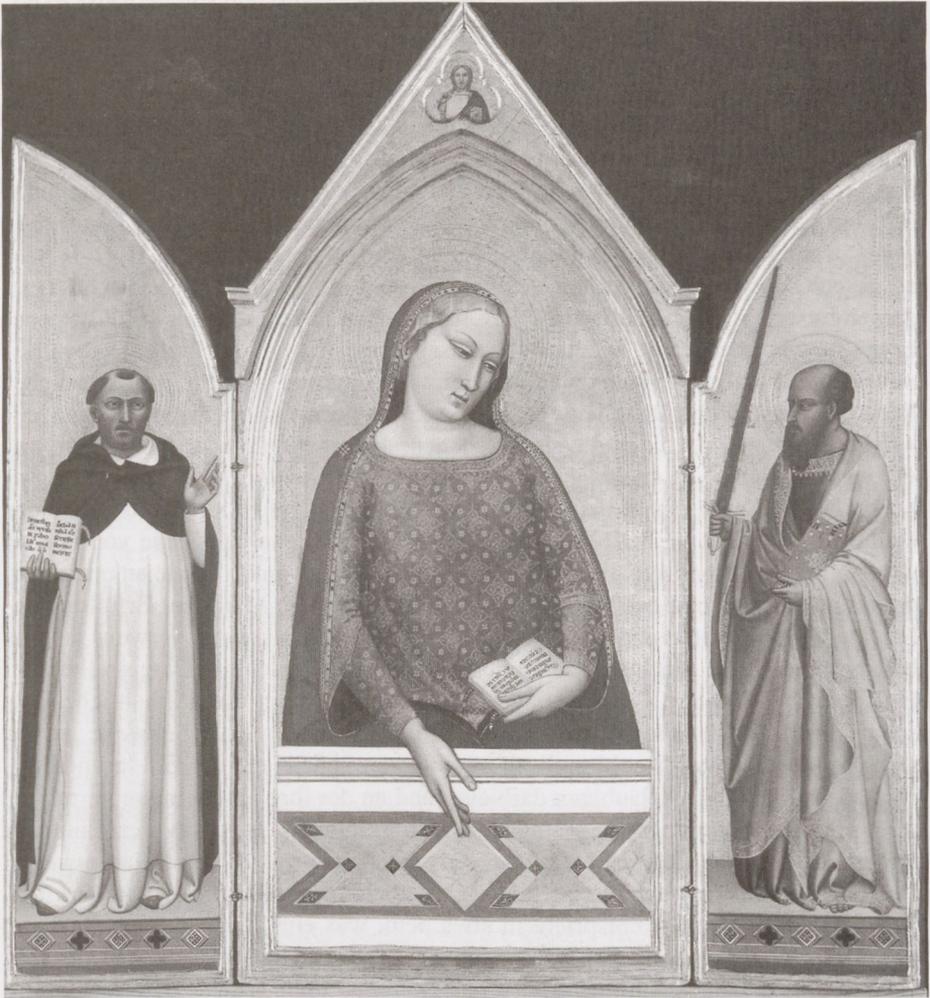


Abb. 7: Bernardo Daddi, Madonna del Parto mit Heiligen, ca. 1330, Los Angeles, The J. Paul Getty Museum



Abb. 8: Bernardo Daddi, Madonna del Parto, ca. 1330, Rom, Pinacoteca Vaticana



Abb. 9: Siena, Museo dell'Opera del Duomo, Gabella-Tafel, Ausschnitt: Maria empfängt die Schlüssel der Stadt, 1483

## II.

Bernardo Daddi verwendet auf seinem Gemälde das Buch als ein immanentes, zur innerbildlichen Wirklichkeit kohärentes Motiv, und doch nützt er es zugleich als Träger einer semantisch signifikanten und in eben dieser Signifikation außerbildlich adressierten Inschrift. Als Versuch einer darstellungslogisch plausiblen und konsistenten Verknüpfung von extern gerichteter Präsentation, bei der die gemalte Schrift als Substitut für die nicht malbare Sprache fungiert, und zugleich von bildintern sich entfaltenden, mit eben dem Geschriebenen befaßten und von ihm innerlich erfaßten Reaktionen und Wirkungen, bezeugt Daddis Gemälde ein durchaus fortgeschrittenes, weil die Ausdrucksbedingungen des Mediums systematisierendes Bildverständnis. Worum es dabei letztlich geht, ist nicht nur das Bestreben, die unterschiedlich definierten Funktionen, die der Inschrift einerseits als ‚Text‘ und andererseits als ‚Sprache‘ zukommen, miteinander zu synchronisieren, sondern sie auch und vor allem mit der neuen Anschauungskraft und mimetischen Kapazität des Bildes ineins zu bringen, sprich: die seit der Zeit eines Cimabue zunehmend differenzierter geübte Praxis der gemalten Inschrift nunmehr auch mit jener neuen ‚visuellen Rhetorik‘ zu integrieren, die der Malerei im Zuge der beginnenden Renaissance verstärkt als eine eigene, genuine Ausdrucks-kategorie zuwächst.

Ein Beispiel, das die wachsende Integrationsnotwendigkeit dieser von verschiedener Seite an die Darstellungslogik gestellten Ansprüche beleuchten kann, bietet etwa das von Sassetta 1432 für eine Kapelle im Sienerer Dom geschaffene Altarbild der *Madonna della Neve*, das sich heute im Palazzo Pitti in Florenz befindet (Abb. 10).<sup>25</sup> Es zeigt im Zentrum seiner Darstellung die Muttergottes mit dem Jesusknaben, die auf einer kostbar mit dekorativen Stoffen überkleideten Thronbank sitzt und zu beiden Seiten von den Heiligen Petrus und Paulus, die rückwärtig stehen, sowie von Johannes dem Täufer und Franziskus, die im Vordergrund knien, begleitet wird. Indem das Bild seinen Figurenbestand in einem raum- und geschehenslogischen Kontinuum darbietet und auf die hergebrachten Zäsuren einer die Darstellung in Segmente unterteilenden Rahmensetzung verzichtet, stellt es in der Sienerer Malerei eines der großen Initialwerke jener von Jacob Burckhardt als „einheitliches Altarblatt“ gepriesenen Innovation der Renaissancekunst dar, und nicht ohne Grund wird es auch von der jüngeren Forschung als das seinerzeit „most radical experiment in realistic painting“ angesprochen.<sup>26</sup>

Das maßgebliche Prinzip der Bildanlage liegt auf der einen Seite im Aufbau eines kohärenten, perspektivischen Systemraums mit einer tiefenräumlich verwirklichten Hintereinanderstaffelung der Bildfiguren, auf der anderen Seite aber in der gleichzeitigen Rückbindung dieses Tiefenraumes in eine streng symmetrisch und achsial angelegte Bildfeldordnung, innerhalb derer die hinter- und zugleich übereinander angeordneten Heiligenfiguren links und rechts sehr genau die ihnen durch

25 POPE-HENNESSY 1939, S. 25ff.; CARLI 1957, S. 34ff.; DERS. 1979, S. 80 und S. 115f.; VAN OS 1990, S. 167ff.; CHELAZZI DINI 1997, S. 223ff.

26 CHRISTIANSEN 1988 (1), S. 63; BURCKHARDT 2000, S. 33ff. Vgl. die betreffende Bildanalyse von POPE-HENNESSY 1939, S. 32ff., sowie von CHRISTIANSEN 1988 (2), S. 5ff.

die obere Rahmenform als Seitenkompartimente zugewiesenen Flächen einnehmen und sich auf diese Weise einem Ordnungsschema fügen, in dem die hergebrachte, komposite Polyptychongestalt ohne Frage noch nachklingt. Ungeachtet ihrer den Raum durchkreuzenden und ihn zugleich zu den Seiten hin öffnenden Blicke und Gesten, folgen die vier Heiligen in ihren festgelegten Positionen und Körperhaltungen doch eben demselben inneren Gesetz einer strikten Symmetrie, dem etwa auch die Engel, die der thronenden Jungfrau durchaus raumentfaltend und in perspektivisch subtil entworfenem Arrangement die Himmelskrone auf das Haupt setzen, kraft der dominanten Kreisform des mittleren Rahmensegmentes in geradezu ornamentaler Fügung unterstellt sind.

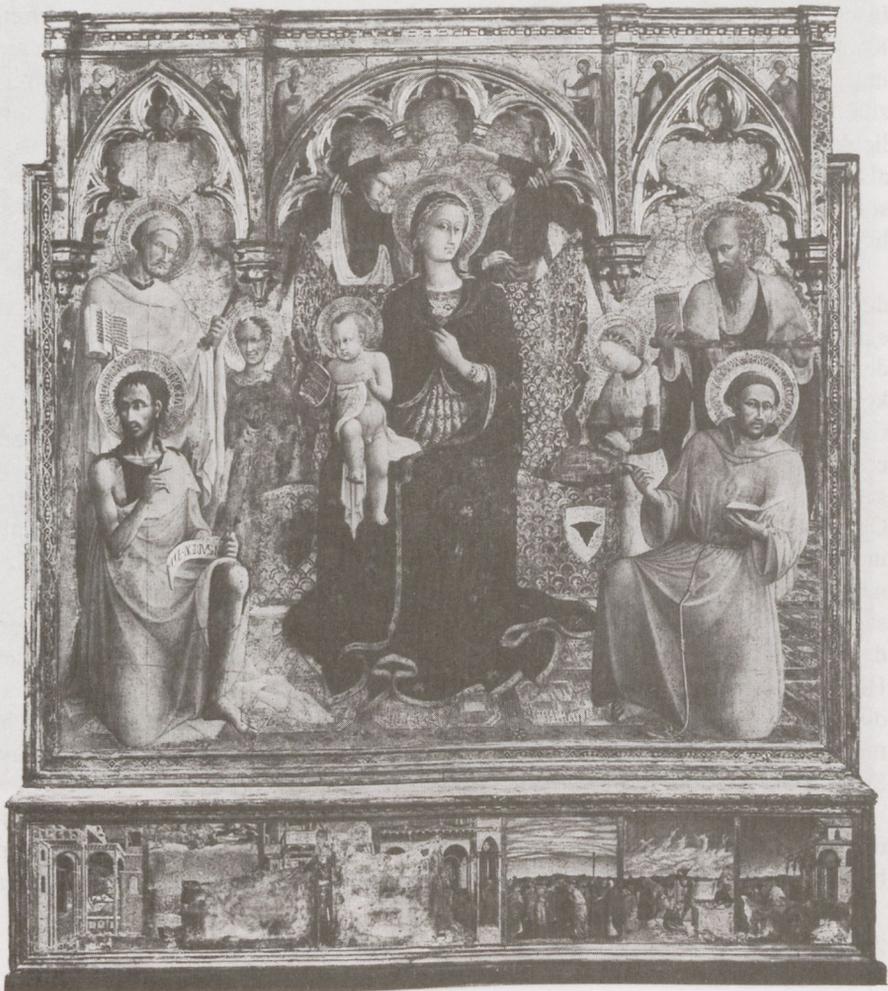


Abb. 10: Sassetta, Madonna della Neve, 1432, Florenz, Palazzo Pitti

Die von spiritueller Intensität und strenger, ja fast herber Geistigkeit erfüllten Gestalten entfalten ihre Ausdruckskraft in den fiktiven Bildraum und über ihn hinaus durch eine reiche Verschränkung der hier- und dorthin gerichteten Blicke, der auf die beiden Thronfiguren zuführenden und hinzeigenden Gesten, und nicht zuletzt des wirkungsvoll instrumentierten Vorweisens von Büchern, Schriftrollen und Briefen (Abb. 11 und 12). Diese werden in schlüssiger interner Bezugslogik einander dargeboten und wechselseitig vor Augen gestellt: Petrus und Paulus halten ihre Schriftstücke Maria und näherhin dem Jesusknaben entgegen, während dieser seinen halbentrollten Rotulus an Petrus und zugleich an einen imaginären externen Kommunikationspartner adressiert, auf den seinerseits Johannes der Täufer seinen Blick richtet, um wiederum im selben Zug seine eigene Schriftrolle vorzuweisen. Bei der Auswahl und Darstellung der Requisiten, die im einzelnen als Träger dieser Inschriften dienen, wird jede Gleichförmigkeit vermieden. In der differenzierten Konkretheit ihrer jeweiligen, besonderen Objektgestalt vermag sich so zugleich die individuelle Besonderheit eben jener Geistverkündigung und Glaubensbotschaft mitzuteilen, für die die im Bild auftretenden Figuren jeweils mit ihrer ganzen Persönlichkeit stehen. Es ist daher nur konsequent, daß sich die Inschriften ausnahmslos als überlieferte Äußerungen bzw. als regelrechte Zitate aus den Schriften dieser Persönlichkeiten erweisen und so gewissermaßen als authentische Signa ihrer Spiritualität figurieren.

Wenn dabei Christi Schriftrolle etwa den einschlägigen Vers mit seiner Einladung der Mühseligen aufführt (*Venite ad me omnes qui laboratis et honerati estis et ego reficiam vos*), dann findet der appellative und zugleich einladende Charakter in der Haltung und Gebärde des Jesusknaben und in der Eindringlichkeit seines Blickes seinen sinnfälligen, wenn man so will: sprechenden Ausdruck (Abb. 11).<sup>27</sup> Daß Christus dabei noch als Kind figuriert, obgleich er doch seinen Aufruf einst als längst erwachsener Prediger in den Städten verkündet hat, hält ikonographisch, genauer gesagt: als ‚bildsprachliches‘ Argument, eine zusätzliche Aussage bereit, insofern Christus im genauen Kontext dieser Predigtpassage eben jene Offenbarungskraft und heilsgeschichtliche Mittlerfunktion bekundet, die seiner Sohnschaft Gottes innewohnt.<sup>28</sup> Nicht von ungefähr richtet sich im übrigen sein Blick dabei mit der besagten ‚sprechenden‘ Intensität gerade auf Johannes den Täufer, der vor ihm kniet, denn just von ihm und seiner Mission, nämlich der eigentliche Wegbereiter des Herrn zu sein, handelt die betreffende Predigt Christi, die schließlich in die Einladung der Mühseligen mündet.<sup>29</sup> Hierzu wiederum in konsistentem Rückbezug steht nicht nur der Gestus des Täufers, der auf den Jesusknaben weist, sondern auch seine Schriftrolle mit dem Kernsatz seiner Botschaft: *Ecce agnus Dei*.

Das Bestreben einer möglichst dichten Verflechtung von anschaulichem Ausdruck, ikonographischem Sinn und gesprochenem, als Schrifttext manifestem Wort begegnet durchgängig in der Darstellung. Wenn Paulus seinen lediglich als solchen

27 Mt. 11,28.

28 Mt. 11,25–27.

29 Mt. 11, 7ff.: *Illis autem abeuntibus, coepit Iesus dicere ad turbas de Ioanne [...]. Hic est enim de quo scriptum est: Ecce ego mitto angelum meum ante faciem tuam, qui praeparabit viam tuam ante te [...], etc.*



Abb. 11: Sassetta, Madonna della Neve, 1432, Florenz, Palazzo Pitti, Ausschnitt



Abb. 12: Sasseta, Madonna della Neve, 1432, Florenz, Palazzo Pitti, Ausschnitt

titulierten Römerbrief vorhält (*Ad Romanos secundo*), so offenbart sich die darin eingewirkte Geisterfülle als lebendiger Ausdruck im Antlitz des Heiligen selbst. Was ihn dabei erfüllt, ist nichts anderes als das gehörte Wort des Herrn: „So kommt der Glaube aus der Predigt, das Predigen aber durch das Wort Gottes“, wie der Römerbrief in einer seiner Schlüsselstellen bündig konstatiert.<sup>30</sup> Paulus gegenüber weist Petrus auf drei Seiten seines geöffneten Buches – gleichsam *in extenso* – Passagen seiner ersten Epistel vor (Abb. 12)<sup>31</sup>, und näherhin solche, die über alle Vergänglichkeit der Welt hinaus den ewigwährenden Bestand zur Kenntnis bringen, den allein Gottes Wort besitzt, welches unter den Menschen verkündigt ist: *Verbum autem Domini manet in aeternum, hoc est autem verbum, quod evangelizatum est in vos*.<sup>32</sup> Petrus steht als Kündler dieser Botschaft und zugleich, indem er sie in seinem Buch so sichtbar für die Nachwelt bezeugt, als Gewährsmann ihrer authentischen – und das bedeutet auch: ihrer schriftlich niedergelegten – Tradierung vor Augen. Nicht von ungefähr hält schließlich auch Franziskus ein aufgeschlagenes und zudem durch seine rote Farbe so signifikant exponiertes Buch in seiner Hand, während zugleich der Gestus seiner Rechten, die auf Christus weist, impliziert, daß die Lektüre auf niemand anderen als auf diesen selbst zurückführt.

Auch ohne die Analyse an dieser Stelle weiter zu vertiefen, wird deutlich, in welcher überlegter Weise hier die Schrift auf die besonderen Bedingungen ihrer bildlichen Fiktionalisierung hin durchdacht und dabei motivisch durchaus variabel konzipiert wird, im Interesse eines anschauungsgerechten Ausgleichs zwischen der Wirklichkeit als dargestellter Inschrift und der Schrift als Teil der Darstellungswirklichkeit. In diese Logik der Vermittlung fügen sich am Ende auch jene Inschriften, die so entschieden anders, nämlich flächenbezogen und gänzlich ornamentalisiert den Nimbos der Figuren eingeschrieben sind, dergestalt daß sie kenntlich und in der Tat sichtbar einem anderen ‚Wirklichkeitsregister‘ und einer jenseits aller räumlichen Verankerung angesiedelten Bedeutungsdimension zugeordnet sind. Der hohe Zierwert ihrer Erscheinung, der mit der Kostbarkeit von Goldschmiedewerken konkurriert, konvergiert mit dem rhetorisch laudativen Aussagewert, der ihnen als preisenden Würdeformeln der betreffenden Heiligen eignet: PRINCEPS APOSTOLORVM SANCTVS PETRVS, oder: VAS ELECTIONIS SANCTVS PAVLVS; oder: PATRIARCHA PAVPERVM FRANCISCVS.<sup>33</sup> Im Fall Johannes des Täuflers wird dabei erneut ein ikonographisch spezifizierter Bezug entfaltet. Denn die seinem Nimbus einbeschriebenen Worte (MAIOR INTER NATOS MULIERVM IOHANNIS)<sup>34</sup> rekurrieren direkt auf einen Passus eben jener bereits ge-

30 Römer, 10,17: *Ergo fides ex auditu, auditus autem per verbum Christi.*

31 *Quia om[...], fenem [...] gloria ejus [...] flos agi[...] Et exici[...] fenem [...] et cecidi [...] verbum aut[...] manet in [...] / Hoc est autem verbum quod evangelizatum est vobis. Deponentes igitur omnem malitiam, et omnem dolum, / et simulationes, et invidias, et omnes detractioes, sicut modo geniti infantes, rationabiles, sine dolo lac concupiscite, ut in eo crescatis in salutem. Si tamen gustastis quoniam dulcis est Dominus: 1. Petrus 1,24–25, 2,1–3. Vgl. POPE-HENNESSY 1939, S. 53.*

32 1. Petrus 1,25.

33 POPE-HENNESSY 1939, S. 28.

34 DERS. 1939, S. 53.

nannten Predigt Christi, in der dieser den Täufer als seinen Wegbereiter bezeugt, und aus der auch bereits der Wortlaut seines Rotulus mit der Einladung der Mühseiligen stammt. „Wahrlich ich sage euch“, so kündigt Jesus darin, „unter allen, die von den Weibern geboren sind (*inter natos mulierum*), ist nicht aufgestanden, der größer (*maior*) sei als Johannes der Täufer.“<sup>35</sup> So begründet sich der durch den Nimbus angezeigte Rang des Täufers hier am Ende auch aus der normativen, die Erfüllung sprachlicher Muster implizierenden Autorität von Christi eigenem Wort.

Eine Konkretisation topischer Sprachmuster bietet schließlich auch der Nimbus, der das Haupt von Maria zielt. In klarem Rückgriff auf Formeln der Verkündigungsbotschaft<sup>36</sup> und nicht zuletzt auf jene Sprachtopik, in der sich das staatsideologische Selbstverständnis von Siena bereits in langer, rituell verfestigter Tradition als *Civitas Virginis* bekundet, läßt er in seiner Inschrift die Jungfrau selbst zu Wort kommen: *SI CONFIDIS IN ME SENA ERIS GRATIA PLENA*.<sup>37</sup> Es versteht sich, daß diese Inschrift ungeachtet der gewählten Konjugationsform nicht auf die Fiktion einer direkten Anrede des Betrachters durch Maria abzielt. Deren Aufforderung, das Wirksamwerden der christlichen Heilsgewährung unverbrüchlich mit dem Glauben an sie selbst zu verbinden, richtet sich vielmehr in transpersonaler Adresse an die *Civitas* von Siena, die als politisch-soziale Institution zugleich eine symbolische Ordnung verkörpert. Die Anrede folgt also auch hier einem sprachlichen, genauer gesagt: einem kommunikativen ‚Muster‘, welches dazu dient, die religiösen Sinnvorstellungen einer institutionell stabilisierten Ordnung zu festigen und zu verstetigen, und welches sich für seine Visualisierung konsequenterweise eines Darbietungsregisters von normativer Dignität, nämlich einer ornamentalisierten und in goldenem Glanz erstrahlenden Gestalt bedient.<sup>38</sup>

Kehren wir, um neben dem grundsätzlichen Spannungsbezug, der zwischen Bild und Schrift besteht, einen weiteren Problemzusammenhang anzusprechen, nochmals zu Bernardo Daddis Gemälde der *Madonna del Parto* zurück (Abb. 7 und 8). Der Bildentwurf war, wie es scheint, in einer Weise erfolgreich, daß nicht nur mehrfache, nahezu identische Versionen davon Verbreitung fanden, sondern auch derivative, leicht veränderte Varianten, die – gleichsam in Zweitverwendung – spezifizierteren Funktionszwecken angepaßt werden konnten. Ein Altarbild aus der selben Malerwerkstatt des Bernardo Daddi, das inschriftlich auf 1335 datiert ist, also nur wenige Jahre nach den beiden Fassungen in Rom und Malibu entstand, und sich heute im Museum der Dom-Opera in Florenz befindet (Abb. 13), zeigt, wie sich Maria, erneut als *Madonna del Parto*, aus einem in fingiertem Holz gegebenen Rahmenwerk heraus wie durch ein Fenster über eine Marmorbrüstung an drei um ihre

35 Mt. 11,11: *Amén dico vobis, non surrexit inter natos mulierum maior Ioanne Baptista [...]*.

36 Lk. 1,28 und 1,33.

37 Zu dieser Topik, zu ihrem politischen, sozialen und religiösen Kontext, und zu ihrem vielfachen Gebrauch im Rahmen von Sieneser Altar- bzw. Wandbildern und ihren Inschriften: WHITE 1979, S. 80ff., bes. S. 95ff.; BAGNOLI 1999; NORMAN 1999, passim, bes. S. 21ff. und S. 45ff.

38 Zum Hintergrund der politischen Institutionentheorie, die hier nicht näher zu erörtern ist, vgl. REHBERG 1994, bes. S. 65ff.



Abb. 13: Bernardo Daddi, Madonna del Parto mit Heiligen und Votanten, 1335, Florenz, Museo dell'Opera del Duomo

Fürbitte ersuchende Votanten oder Stifter wendet.<sup>39</sup> In diesem Akt der Kommunikation, der durch die Blick- und Körperzuwendung Mariens und zumal durch das Herausreichen ihrer Hand in einer Geste bereitwilliger Entgegennahme der angetragenen Bitten in Szene gesetzt wird und in den auch die befürwortenden Blicke und Gesten der beiden seitlichen Heiligen Katharina von Alexandrien und Zenobius sinnfällig einbezogen sind, bündelt sich die Aussage der Darstellung. Ihre Explikation aber findet sie in der lesbar in Minuskeln eingetragenen Inschrift des aufgeschlagenen Buches, das Maria – wie zuvor – auch hier in ihrem Schoß hält. Dessen Text freilich gibt nun nicht mehr den eigenen Lobgesang der Jungfrau kund, sondern artikuliert just nichts anderes als eben jenes Bittgesuch, das die vor Maria knieende Votantin dieser anträgt, und dies naturgemäß nicht in Latein, sondern im italienischen *Volgare*, und darstellungslogisch konsequent in Inversion der Leserichtung, die nun nicht mehr für Maria, sondern für eine Lektüre der Votantin respektive des externen Betrachters angelegt ist: *Dolcissima vergine maria dabangnuolo priegoui che pr[e]ghiate lui per la sua charita [e] p[er] lasua pote[n]cia mi faccia g[ratia] dicio che mifammestiere* (Süßeste Jungfrau Maria von Bagnolo, ich bitte Euch, daß Ihr Ihn – d. h. Christus – bittet, daß er mir vermöge seiner Liebe und seiner Macht Gnade erweise für meine Belange).

Der Text, der in der Form seiner Anrede, im Gebrauch des *Volgare* und im vorgebrachten Anliegen einem stereotypen Muster von – oftmals schriftlich beim Klerus und gewissermaßen zur Weitergabe an die himmlischen Personen eingereichten – Bittgebeten folgt, spricht Maria in ihrer Funktion als Interzessorin an und gibt zugleich als letztgültigen Adressaten Christus selbst kund, der nicht von ungefähr als Salvator von unnahbarem Ausdruck im bekrönenden Giebelsegment figuriert. Das Verlangen nach himmlischer Fürsprache wird hier als raum- und geschehenslogisch kohärente Kommunikation in Szene gesetzt, und doch wird deren Fiktivität durch eine klar markierte Diskontinuität der Realitätsgrade bewußt gehalten. Maria erscheint wie lebendig und von greifbarer Gegenwart, und besitzt gleichwohl nur eine imaginäre, allein bildhaft zutag tretende Realität.

Daddis Mariendarstellungen bedienen sich des Mediums der Schrift, um ihre Bildpersonen zum Sprechen zu bringen und einen Akt der *sprachlich* bestimmten Kommunikation – zwischen Maria und der Votantin bzw. zwischen Maria und dem Betrachter – *bildlich* in Szene zu setzen. Daß Personen, die unterschiedlichen Wirklichkeiten entstammen, der himmlischen und der irdischen, unterschiedliche Sprachen sprechen, verwundert kaum. Allerdings ergeben sich Probleme, wenn beide aufeinander treffen und sich die Frage stellt, in welcher Sprache sie dann kommunizieren können. Die Schwierigkeiten, die sich hier ergeben, macht das Florentiner Bild (Abb. 13), indem es gegen den motivischen Sinn das eigentlich Maria zugehörnde Buch kurzerhand umfunktioniert, bereits spürbar. Als wie komplex sie sich tatsächlich zu erweisen vermochten, kann ein gut dokumentierter Vorfall aus späte-

39 OFFNER 1934, S. 50f.; BOSKOVITS-OFFNER 1991, S. 192ff.; MOLZA 2000, S. 47 und 62f., Nr. 2. Zur Deutung vgl. KRÜGER 1989, S. 193ff.; DERS. 2001, S. 54ff. Zur Frage der unterschiedlichen Funktionen, die der bildinternen Kommunikation zwischen Stiftern und himmlischen Bildpersonen im Due- und Trecento zukommt, siehe zuletzt SCHMIDT 2000.

rer Zeit vor Augen führen, bei dem die Frage, in welcher Sprache die Bildperson Maria eigentlich spricht, näherhin zum Rechtsproblem wurde. Die Akten des unter dem Namen ‚Jetzerhandel‘ in die Geschichte eingegangenen Rechtsfalls aus den Jahren 1507–1509 überliefern, daß dem Berner Dominikanerkonversen Hans Jetzer in seinem Kloster wiederholt himmlische Erscheinungen der Muttergottes widerfahren, die sich in der Folge jedoch allesamt als aufwendig inszenierte Täuschungsaktionen durch den Lesemeister, den Schaffner, den Prior und den Subprior des Klosters erwiesen.<sup>40</sup> Einen Höhepunkt bildeten dabei ‚Erscheinungen‘, in denen das Altarbild der Marienkapelle mit der Darstellung der heiligen Jungfrau den Konversen in unmittelbarer, ergreifender Rede und mit real fließenden, blutigen Tränen anzusprechen begann. Die Rechtsakten des verhandelten Prozesses zeigen, daß dabei der Frage, in welcher Sprache Maria gesprochen habe, ein besonderes Augenmerk gewidmet wurde. Vom Richter nach dem Dialekt der Muttergottes befragt, ob schwäbisch, bayerisch oder rheinisch (*si Sueva, Bavarica vel Rhenensi expresse secum loqueretur*), erweist sich, daß sie sich dem Konversen in einer Art des Hochdeutsch im heutigen Verständnis mitgeteilt hatte (*unum bonum Allemanicum*), das offenbar als Sprachregister für die Kommunikation bei feierlichen Gelegenheiten diene, während sie sich im selben Zug mit den beistehenden Engeln, also dem verkappten Prior und Subprior, auf Lateinisch verständigte, im Sinne einer Geheimhaltungssprache, die Hans Jetzer nicht verstand.<sup>41</sup>

Der Fall offenbart die Paradoxien, die der Vorstellung einer ‚realen‘ Sprache der himmlischen Personen und zugleich der Frage nach ihrer Kompatibilität zu denjenigen der Menschen innewohnt.<sup>42</sup> Auch wenn die Verhältnisse des frühen 16. Jahrhunderts nicht ohne weiteres auf das Trecento übertragbar sind, so wird doch bereits im Blick auf die betrachteten Gemälde Bernardo Daddis deutlich, daß die verschiedenen Sprachformen, Stilhöhen und Ausdrucksregister der Kommunikation besonders dann ein Problem bildeten, wenn jenseits des zeremoniell bestimmten Ausdrucks und der bereits vorgewußten semantischen Kodierung die Vorstellung eines tatsächlich sich ereignenden, konkreten sprachlichen Dialogs – sei es zwischen den Bildpersonen selbst oder zwischen diesen und dem Betrachter – akut wurde und als Darstellungsaufgabe im Sinne einer genuinen, das heißt anschaulich nachvollziehbaren Glaubhaftmachung und Evidenz vom Medium des Bildes eingefordert wurde.

Beleuchten wir diesen Zusammenhang, der letztlich die Frage nach der medien-eigenen, also recht eigentlich nicht-sprachlichen ‚Sprachkraft‘ des Bildes berührt, durch ein weiteres, zu Daddis Werken etwa zeitgleiches Beispiel. Es handelt sich um Simone Martinis Bild in Liverpool von 1342, das die Heimkehr des 12jährigen Jesus vom Tempel und von seinem Disput mit den Gelehrten zeigt (Abb. 14).<sup>43</sup> In

40 VON GREYERZ 1932; TREMP-UTZ 1988; DIES. 1993; zuletzt: Franz-Josef SLADACEK, in: DUPEUX/JETZLER/WIRTH 2000, S. 254f., Nr. 106 (mit weiterer Literatur).

41 Vgl. TREMP-UTZ 1988, S. 243ff.

42 Nicht zuletzt ist der Jetzerhandel daher auch im Horizont der prekären babylonischen Vielsprachigkeit zu deuten, die Gott dem Menschen einst wegen seiner Sünde der *loquax praesumptio* auferlegte; dazu BORST 1958–1963, Bd. II,2, S. 727ff.

43 DENNY 1967; MARTINDALE 1988, S. 49 und S. 190f., Nr. 14; LEONE DE CASTRIS 1989, S. 132, Nr. 32.



Abb. 14: Simone Martini, Heimkehr des 12jährigen Jesus vom Tempel, 1342, Liverpool, Art Gallery

ikonographisch höchst ungewöhnlicher Wahl wird dabei jener psychologisch zugespitzte Augenblick gezeigt, in dem sich der innerfamiliäre Vorwurf der ebenso besorgten wie verstimmtten Eltern über das unverständliche Fernbleiben ihres Sohnes artikuliert. Erneut ‚spricht‘ auch hier die Jungfrau Maria vermittelt einer Buchinschrift: *Fili qvī[d] fecisti n[obis sic]* – gemäß den Worten, die das Lukas-Evangelium überliefert: „Und da sie ihn sahen, entsetzten sie sich. Und seine Mutter sprach zu ihm: Mein Sohn, warum hast du uns das getan? Siehe dein Vater und ich haben dich mit Schmerzen gesucht.“<sup>44</sup> Der über die ganze Breite des Bildes sich spannende Dialog wird durch die bewegten, um eine Erklärung nachsuchenden Blicke und Gebärden von Maria und Joseph auf der einen Seite wie auch durch die sprechende Verschlossenheit des Sohnes auf der anderen eindrücklich und mit lebendiger Anschaulichkeit in Szene gesetzt. Doch ein weiteres kommt hinzu. Denn eine zweite Inschrift, die nicht geschehenslogisch integriert, sondern vielmehr extern, nämlich auf der unteren Rahmenleiste aufgetragen ist, läßt das Bild in ganz anderer Weise sprechen, sofern es in persönlicher Rede seinen Maler und das Jahr seiner Entstehung kundgibt: SYMON.DE.SENIS.ME.PINXIT.SUB.A[NNO]D[OMINI].M.CCC.XL.II. (Simone aus Siena malte mich im Jahre des Herrn 1342). Die Inschrift, besser gesagt: das Bild, das durch die Inschrift spricht, stellt lakonisch nicht nur den fiktionalen Status des dargebotenen Geschehens in dieser seiner Sichtbarkeit heraus, sondern auch die Leistung dessen, der dabei als Maler Regie führte: Erst und allein durch dessen Kunst, so lautet das Argument der Signatur, gewinnt das Bild seine ausdrucksstarke Sprachkraft.

Das metaphorische Verständnis von der ‚Sprache‘ des Bildes, wie es sich hier manifestiert, im Sinne nämlich einer durch die genuinen, visuellen Mittel der Darstellung bestimmten Ausdrucks- und Veranschaulichungsleistung, weist der mittels Schrifttexten sichtbar gemachten Artikulation letzten Endes eine obsoletere Rolle, diejenige eines medienfremden Ein Helfers zu, eine Fremdheit, die auch durch Strategien der fiktionsimmanenten Unterbringung in aufgeschlagenen Büchern, sich entfaltenden Schriftrollen usw. nicht eigentlich aufgehoben oder kompensiert wird. Vasari, der Cimabue diesbezüglich noch Kredit einräumte, stellt dies unmißverständlich klar, wenn er von einem Maler namens Bruno di Giovanni aus der Mitte des Trecento berichtet, daß dieser zwar eifrig bemüht gewesen sei, seine Bildfiguren nicht nur lebendig, sondern in der Tat sprechend erscheinen zu lassen (*a fare le figure non pur vivaci, ma che favellassono*), doch hierfür nicht anders zu verfahren wußte, als kurzerhand Schriftzüge hinzuzumalen, die ihnen gleichsam aus dem Munde traten (*alcune parole che uscivano di bocca*). *La qual cosa*, so Vasaris wenig schmeichelhaftes Urteil, *come piacque a Bruno e agli altri uomini sciocchi di quei tempi, così piace ancora oggi a certi goffi, che in ciò sono serviti da artefici plebei, come essi sono.*<sup>45</sup>

44 Lk. 2,48.

45 VASARI 1906, Bd. 1, S. 512. Vgl. zum weiteren Zusammenhang TARR 1997, bes. S. 230ff. zu Vasaris betreffenden Kommentierungen der Malerei des Due- und Trecento. Zur besonderen Aspektvielfalt, die in der italienischen Malerei das Verhältnis von Bildern und Inschriften während des Übergangs vom Mittelalter zur Renaissance bereithält, vgl. grundsätzlich CIOCIOLA 1997.

## III.

Das Verdikt gegen eine Kunst, die nicht aus eigenen Mitteln, aus sich selbst heraus zu sprechen vermag, ist ohne Frage in jenem humanistisch fundierten Diskurs begründet, der die Malerei seit dem Trecento zunehmend mit dem Anspruch versah, ihrerseits eine Kunst vom Rang der Poesie oder der literarischen Rhetorik zu sein. Schon Filippo Villani (1381–82) rühmte aus dieser Perspektive etwa die Kunst eines Giotto, dessen gemalte Figuren allein durch die frappierende Anschauungskraft ihrer Handlungen und Gesten und ihres mimischen Ausdrucks vor dem Auge des Betrachters zu leben und zu atmen (*vivere et aerem spirare*) und gleichsam zu sprechen, zu weinen oder zu lachen schienen (*loqui, flere, letari et alia agere*).<sup>46</sup> Was hier zutage tritt, ist nichts anderes als jenes auf antike Vorgaben – vor allem bei Simonides von Keos – rekurrierende Verständnis von der Malerei als einer ‚stummen Poesie‘ (*muta poesia*), das in der Folge, wie man weiß, zum topischen Repertoire kunsttheoretischer Begründungsargumentation gehört.<sup>47</sup> In der Zeit Vasaris etwa formuliert Lodovico Dolce in seinem dialogischen Traktat über die Malerei (1557), „daß, obwohl der Maler stummer Dichter (*poeta mutulo*) genannt wird, und die Malerei ebenfalls für stumm gilt (*muta [...] pittura*), dennoch die gemalten Figuren, je nach dem, zu reden, zu schreien, zu weinen und zu lachen scheinen (*che le dipinte figure favellino, gridino, piangano, ridano*) und auch sonst ähnliche Wirkungen hervorbringen. – Das scheint durchaus so“, so heißt es in der dialogischen Entgegnung weiter, „und dennoch sprechen sie nicht wirklich (*non favellano*) und tun in der Tat nichts von dem, was sie zu machen scheinen.“<sup>48</sup>

46 *Huius [i.e. Giotti] enim figurate radio imagines ita liniamentis nature conveniunt, ut vivere et aerem spirare contuentibus videantur, exemplares etiam actus gestusque conficere adeo proprie, ut loqui, flere, letari et alia agere, non sine delectatione contuentis et laudantis ingenium manumque artificis prospectentur [...]. Fuit sane Giottus, arte picture seposita, magni vir consilii et qui multarum usum habuerit. Historiarum insuper notitiam plenam habens, ita poesis extitit emulator, ut ipse pingere que illi fingere subtiliter considerantibus perpendatur.* Filippo VILLANI: *De origine civitatis Florentie, et de eiusdem famosissimis civibus [...]*, zit. nach BAXANDALL 1971, S. 147; vgl. ebd. S. 66ff., bes. S. 70f. Dazu die Analysen von BARASCH 1987.

47 Der Überlieferung von Plutarch zufolge geht die einschlägige Wendung („Poesie ist sprechende Malerei – Malerei ist stumme Poesie“) auf den griechischen Dichter Simonides von Keos zurück (PLUTARCH, *De gloria Atheniensium*, 3, 346F–347E). Wie man weiß, kehrt der Gedanke auch darüber hinaus vielfach und in unterschiedlicher Abwandlung wieder, so bei PLATON (*Politeia*, X 605a), ARISTOTELES (*Ars Poetica*, 1, 1447a; 2, 1448a; 25, 1460b), HORAZ (*Ars Poetica*, 361), AUCTOR AD HERENNIIUM (IV, 28, 39: *poema loquens pictura, pictura tacitum poema debet esse*) u. a.; vgl. BORINSKI 1914, Bd. 2, S. 408 (Register, s.v. *ut pictura poesis*). Die Literatur zum Thema ist Legion, vgl. bes. LEE 1967; PRAZ 1970, S. 3ff.; BAXANDALL 1971; GRAHAM 1972; TRIMPI 1973; DERS. 1978; WARNCKE 1987, bes. S. 23ff.; MARKIEWICZ 1987; WILLEMS 1989, S. 216ff.; LICHTENSTEIN 1989, bes. S. 213ff.; GOLDSTEIN 1991; QUONDAM 1992; RAUPP 1992; SHEARMAN 1992, bes. S. 108ff.; FUMAROLI 1994, bes. S. 37ff., 53ff., 135ff., 149ff., 203ff.; LAND 1994, bes. S. 3ff., 10ff.; PFISTERER 1996; WILLIAMS 1997; VOGT-SPIRA 1998; BRASSAT 2001, Sp. 740–743; VOGT-SPIRA 2002; PFISTERER 2002, S. 259ff. Zur vorhumanistischen, d. h. mittelalterlichen und byzantinischen Wirkungsgeschichte des topischen Vergleichs von gemaltem Bild und gesprochenem Wort sowie zur Vielfalt seiner kontextuellen Bezüge siehe u. a. GOUGAUD 1930; LAWLER 1968; LANGE 1969, bes. S. 13ff.; FARAL 1971; MAGUIRE 1981; BELTING 1990, S. 292ff.; SCHELLEWALD 1992; SANSTERRE 1994; WENZEL 1995, S. 292ff.; PARRY 1996.

48 *Fabio: Dirò ancora che, se bene il pittore è diffinito poeta mutolo, e che muta si chiami altresì*

Daß aber mit der im Zeichen des *ut pictura poesis*-Gedankens betriebenen Gleichstellung der Malerei mit der Dichtung und Rhetorik zugleich eben deren Systematik und Sinnkategorien zu einer leitenden Vorgabe erhoben wurden, an welcher sich die Malerei fortan im Interesse ihrer eigenen theoretischen Begründung maßgeblich orientierte, wies erneut den Kriterien einer *medienfremden* Ausdrucks- und Kommunikationslogik eine bestimmende Rolle im Prozeß der ästhetischen Wertbesetzung und der Findung eigener diesbezüglicher Kategorien zu. Davon zeugt etwa die notorisch gewordene Forderung Albertis, dem stummen Bild nicht nur dadurch eine eigene Sprache zu verleihen, daß man die gemalten Figuren durch einen affektgeladenen Ausdruck gleichsam ‚lesbar‘ mache, sondern auch dadurch, wie er formuliert, daß möglichst „jemand auf dem Bild unser Augenmerk erklärend auf das lenkt, was man dort tut, sei es, daß er mit der Hand uns zum Sehen einlade, oder mit zornigem Gesichte und rollenden Augen uns abwehre heranzutreten, oder daß er auf eine Gefahr oder eine wunderbare Begebenheit hinzeige, oder daß er dich einlade, mit ihm zugleich zu weinen oder zu lachen.“<sup>49</sup> Rekurriert die Lehre der Affektübertragung bekanntermaßen auf die *Ars poetica* des Horaz<sup>50</sup>, so entspricht die Forderung nach einer Figur zur Betrachterunterweisung den Praktiken des geistlichen Schauspiels, bei dem etwa ein *festaiuolo* dem Publikum die aufgeführte Bühnenhandlung erläuternd und blicklenkend vermittelt.<sup>51</sup>

Gewiß: Die Ausdruckseffizienz und die animatorische Kraft, die den Bildern auf diesem Wege zuwuchs, ist unbestritten. Das betrifft neben sakralen ebensowohl ein weites Feld von weltlichen Sujets. So etwa die verbreitete Gattung der *pittura ridicole*, die die Alltagswelt dergestalt in lächerlicher Zuspitzung vor Augen stellen, daß sie, wie es Gabriele Paleotti 1582 ausdrückt, „dem Christenmenschen als Mittel und als Hilfestellung dazu dienen, daß er sich selbst“ – gewissermaßen kontrafaktisch – „eines tugendhafteren Verhaltens befleißigt“<sup>52</sup> (Abb. 15). Oder etwa jene so vielfältig variierten Darstellungen, die suggestiv zum Hören, ja zum Mitsingen

*la pittura; sembra pure, a un cotal modo, che le dipinte figure favellino, gridino, piangano, ridano e facciano così fatti effetti. – Aretino: Sembra bene; ma però non favellano né fanno quegli altri effetti.* DOLCE 1960, S. 153.

49 *Et piacemi sia nella storia chi admonisca et insegni ad noi quello che ivi si facci; o chiami con lo mano a vedere; o con viso cruccio et chon li occhi turbati minacci, che niuno verso loro vada; o dimostri qualche pericolo o cosa ivi maravigliosa; o te inviti ad piagniere con loro insieme o a ridere: e così qualunque cosa fra loro o teco facciano i dipinti, tutto apartenga a hornare o a insegnarti la storia.* ALBERTI 1877, S. 123f. Vgl. die entsprechende Passage in der lateinischen Version: DERS. 2000, S. 272f.

50 BARASCH 1967, S. 35ff.; MÜHLMANN 1981, S. 149ff., 161ff.; PATZ 1986; ZÖLLNER 1997.

51 BAXANDALL 1977, S. 88ff. Vgl. zur Geschichte solcher Praktiken KERNODLE 1944, bes. S. 73ff., und zuletzt JOOSS 1999, S. 28ff.

52 [...] *di queste pitture si avrà da servire il cristiano come di mezzo et aiuto per essercitarsi più virtuosamente.* PALEOTTI 1961, S. 395. Zur Verankerung von Paleottis Konzeption in der Tradition der aristotelischen Poetik: MEIJER 1971. Vgl. zum weiteren Zusammenhang dieser bis ins Trecento zurückführenden Gattung wie auch zu ihrer Verwurzelung in den Kategorien der rhetorischen Wirkungsästhetik u. a.: DERS. 1971; WIND 1974; SPINOSA 1988; MEIJER 1988; BATTISTI 1989; MEIJER 1989; RAUPP 1997; FUSENIG 1997; MEIJER 1998; GHIRARDI 2000; KLERCK 2000; PALIAGA 2000.



Abb. 15: Vincenzo Campi, Die Ricotta-Esser, ca. 1570, Cremona, Museo Civico



Abb. 16: Bernardo Cavallini, Die Sängerin, ca. 1645–50, Neapel, Museo di Capodimonte

der im Bild gleichwohl nur evozierten Stimme animieren (Abb. 16).<sup>53</sup> Oder andererseits solche Darstellungen, die mit nachgerade appellativem Ausdruck zum Schweigen vor dem Bild auffordern (Abb. 17).<sup>54</sup> Nicht zuletzt begegnen sprechende Gesten und Gebärden in dem von Alberti beschriebenen, deiktischen Sinn auch immer wieder in Porträts, wie beispielsweise demjenigen, das um 1577 Bartolomeo Passerotti von dem dominikanischen Mathematiker Ignazio Danti anfertigte (Abb. 18).<sup>55</sup> Der Gelehrte wird hier planvoll so in Szene gesetzt, daß er sich mit seinem Blick wie zu einem Dialog an den außenstehenden Betrachter wendet, um ihn im selben Zug mit einer ausladenden Geste des lehrenden Argumentierens auf die geöffneten Buchseiten des *Almagest* von Ptolemäus hinzuweisen.<sup>56</sup>

Sprechende Gesten und Blicke dieser Art sind in der Tat eine Form der internen ‚Leseanweisung‘, im Sinne einer von der Darstellung selbst vorgetragenen Kommentierung oder Explikation ihres Sujets. Zu welchem forciertem Grad dies führen kann, vermag ein Werk aus dem Umkreis des Giampietrino in Mailand aus dem frühen 16. Jahrhundert zu veranschaulichen, das den jugendlichen Erlöser mit dem Symbol der Trinität zeigt (Abb. 19).<sup>57</sup> Die Bildfigur, die auch hier den Betrachter direkt und mit Aufmerksamkeit gebietendem Nachdruck ins Auge faßt, weist mit dem Zeigegestus ihrer Rechten auf sich selbst, während sie in ihrer Linken demonstrativ ein ausgeschnittenes Dreieck als Signum der Dreifaltigkeit vorweist. Thema ist also die Problematik der Repräsentanz Gottes, der sich als Mensch gewordener Logos manifestiert und doch darin zugleich auf das Mysterium seiner unschaubaren Dreipersönlichkeit perspektiviert bleibt. Die Differenz der beiden Seinsbestimmungen Gottes wird im Bild als Differenz zwischen Verkörperung und Versinnbildlichung akut, im Sinne zweier Modalitäten bildlichen Darstellens.

Der Künstler visualisiert hier ein theologisches Argument, und dies vermittelt einer ebenso prononcierten wie selbstbezüglichen Rhetorik. Er strebt nach Ostentation, nicht nach Evokation, nach diskursiver Mitteilung, nicht nach visueller Evidenz aus der genuinen Kraft bildlicher Verdichtung. Ohne Frage ist die in solchem Maß diskursiv bestimmte Sprachform des Bildes auch dem Umstand zuzuschreiben, daß hier nicht unbedingt ein originärer Meister am Werk war, sondern einer der vielen Nachfolger Leonardos, die dessen Bildideen immer neu in Derivaten weiterbearbeiteten. Gleichwohl hilft es zu verstehen, welche Probleme sich einstellten, sobald es darum ging, dem Betrachter im Anblick der bildlichen Darstellung über die psychologischen, affektbezogenen Aspekte des Sujets hinaus zugleich auch

53 Überblick zuletzt bei FERINO-PAGDEN 1996; SEIPEL 2001.

54 Siehe v.a. CHASTEL 1984. Ferner TIKKANEN 1913; DÉONNA 1951; LANGEDIJK 1964; RUBERG 1978, S. 88ff.; PINKUS 1996.

55 GHIRARDI 1990, S. 216ff.

56 Zur Bedeutung und Typologie der Gestensprache in Passerottis Porträts wie auch zu ihrer Herkunft aus der Rhetorik siehe HEINZ 1972. Exemplarisch zum eng verflochtenen Zusammenhang, der zwischen wirkungsästhetischen und kunsttheoretischen Aspekten bei den durch ‚sprechende Gesten‘ aufgeladenen Porträts der Renaissance besteht: BAADER 1998; PATZ 1998.

57 MARANI 1987, S. 211ff., Nr. 39; DERS. 1988, S. 188ff., Nr. 117. Dazu wie auch weitergefaßt zum künstlerischen Streben nach einer neuen ‚Sprachfähigkeit‘ des Bildes: KRÜGER 2001, S. 107ff.



Abb. 17: Fra Angelico, Petrus Martyr mit Schweigegestus, ca. 1440, Florenz, San Marco, Kreuzgang



Abb. 18: Bartolomeo Passerotti, Bildnis des Ignazio Danti, ca. 1577, Brest, Musée des Beaux-Arts

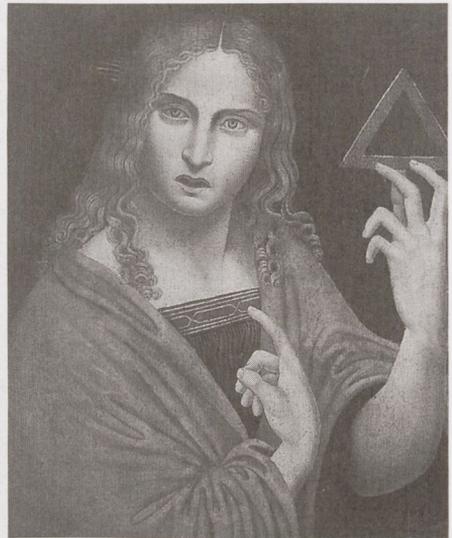


Abb. 19: Giampietrino, Jugendlicher Erlöser mit dem Trinitätssymbol, Anf. 16. Jh., Mailand, Pinacoteca di Brera

seine konzeptuellen, theoretisch gefaßten Sinndimensionen zu übermitteln, seine theologische Aufladung etwa oder seine philosophisch bestimmte Fundierung usw.

Es sind dies in bezeichnender Weise dieselben Probleme, die sich auch und gerade in den kunsttheoretischen Einlassungen solcher Autoren bekunden, die aus dem Verlangen nach einer größtmöglichen Rationalität von Bilddarstellungen, sprich: nach ihrer inhaltlichen Klarheit, eingängigen Verständlichkeit und verbindlich geregelten ‚Lesbarkeit‘, anders als Vasari immer wieder die Hinzufügung von inschriftlichen Kommentaren und Erläuterungen konzederen, ja diese nachgerade einfordern. So mahnt etwa aus gegenreformatorischer Blickwarte und näherhin aus dem Argwohn gegen unkontrollierte Botschaften der Bilder und damit gegen deren unkalkulierbare Wirkungen der Bologneser Kardinal Gabriele Paleotti, daß gerade bildlich dargestellte Glaubensgeheimnisse (*istorie sacre e misteri*) in der Gefahr stünden, unter der Hand des Künstlers zu allzu dunklen und für den gläubigen Betrachter kaum mehr verständlichen Werken zu geraten, weshalb die Anbringung von entsprechenden Inschriften anzuraten sei, entweder von solchen mit der genauen Bezeichnung des Sujets (*il nome del mistero*) oder auch nur solchen mit knapp gefaßten Begriffsangaben (*brevi parole e significanti*).<sup>58</sup> Ohnedies, so Paleottis argumentative Engführung, liege es auf der Hand, daß der Künstler dem gemalten Bild erst eigentlich dadurch Beseeltheit und Lebendigkeit (*anima e vita*) verleihen könne, daß er es durch einige hinzugesetzte Worte (*alcune parole*) oder schlicht durch den inschriftlichen Vermerk desjenigen Textwerkes, dem das Sujet autorisierterweise entnommen worden sei (*dal luogo del autore approvato*), gewissermaßen vivifiziere.<sup>59</sup>

Beobachtungen dieser Art verdeutlichen, daß das, was die in Rede stehende ‚Sprachfähigkeit‘ des Bildes ausmacht, sich letztlich nicht auf die Ebene seiner sichtbaren, gestisch bzw. mimisch angereicherten Motivgestalt oder seiner ikonographisch bestimmten Kodierung verengen läßt, sondern vielmehr in einer Ganzheit der ästhetischen Struktur fundiert ist. In ihr ist das Sujet mit den Sichtbarkeitswerten von Hell-Dunkel und Bildfarbe, von Flächen- und Tiefenbezügen, von malerischer Faktur und von formbestimmter Anschauungsordnung zu einem Sinnangebot integriert, das diskursiv uneinholbar ist und allererst im Vollzug des Sehens zu seiner Wirklichkeit gelangt. Kurz: Die Malerei bedarf, wie Vasaris Freund und Mitarbeiter Giovanni Battista Adriani es einmal formuliert, einer Strahlkraft aus sich selbst heraus (*alcuno lume da sè*), einer Evokationsleistung also aus der Kraft ihrer eigenen, bildlich-visuell bestimmten Logik.<sup>60</sup>

58 PALEOTTI 1961, S. 410f.

59 *E sopra tutto, per maggiore distinzione e chiarezza, lodaressimo assai alcuno breve e signifi-cante motto, che venisse a dar anima e vita alla imagine; poi che, essendo formata di cose forsi non molte note, viene a restare come corpo morto, se non è vivificato da alcune parole o dal luogo dello autore approvato, come di sopra in altro proposito si è discorso*: DERS. 1961, S. 461. Zum Zusammenhang: KRÜGER 2002, bes. S. 429ff. Vgl. zu analog bestimmten Forderungen nach erklärenden Beischriften und Kommentaren in der profanen Historienmalerei KLIE-MANN 1990.

60 In einem durch Vasari überlieferten Brief von ca. 1565 an Francesco de' Medici, in dem dessen Auftrag für eine Reihe von figürlichen Wandteppichen diskutiert wird: [...] *parmi ancora che la pittura nuova piaccia molto più, quando della storia dipinta si ha alcuno lume da sè. Per-*

Eine Darstellung des *Ecce homo* von Jusepe de Ribera aus der Zeit um 1623–24 kann verdeutlichen, was damit gemeint ist (Abb. 20 und 21).<sup>61</sup> Mit einer überaus verhalten angelegten Wendung seines Blickes scheint Christus aus dem schwarzen, undurchdringlichen Grund in die vorderste Ebene des Bildes gerückt, um hier, an der genauen Schwelle zwischen Bild und Betrachter und im Einfall des von außen auf ihn treffenden Lichtes, innezuhalten und sich gleichsam dilatorisch den externen Blicken darzubieten. Seine Zurschaustellung, die im Sujet des *Ecce homo* thematisch ist, ist ganz und gar in dieser Spannung zwischen Dunkelheit und Licht, zwischen Sichtbarkeit und Unsehbarem, sprich: in der präsentativen Dimension des Bildes verankert. Daß sich Christus im Gegensatz zur hergebrachten Ikonographie dabei gänzlich isoliert darbietet und ohne begleitende, ihn eigens vorweisende Personen auftritt, unterstreicht diesen Zusammenhang. Christi Herauslösung aus jedem räumlich oder szenisch definierten Umfeld und seine Vereinzelnung steigern die akute Konfrontation, der der Betrachter bei seinem Anblick ausgesetzt ist. Diese allererst im Sehen sich ereignende Blickkonfrontation ist das eigentliche Wirkungsziel des Bildes. Das umgebende Dunkel ist dabei in einer Weise bildprägend, daß es das Sehen regelrecht behindert und den Betrachter dazu nötigt, heranzutreten und der Bildfigur Christi nachgerade physisch näherzukommen, um nach dem Ausdruck seines Antlitzes zu forschen. So gerät er schließlich unausweichlich in den Bann seines Gegenblickes und vermag in ihm die eigentliche Dimension eigener Schuld zu ahnen (Abb. 21). Dabei offenbart sich, daß der zur Verurteilung Dargebotene zwar bereits die Haltung des Geopferten, sprich: die *Imago Pietatis* mit den überkreuzten Armen angenommen hat, doch daß sich zugleich die durch Rohrstab, Dornenkrone und übergeworfenen Mantel als Verspottung durch die Häscher in Szene gesetzte Allusion im Angesicht des düster drohenden Blickes Christi und seines verschlossen schweigenden Mundes in die Einsicht verkehrt, am Ende doch vor niemand anderem als dem einst seinerseits urteilenden Richter und wahren Herrscher der Welt zu stehen.

Der Umstand, daß Christus in Riberas Bild den Betrachter so nachhaltig in seinen Bann zieht, eben dabei jedoch in keiner Weise spricht, sondern augenfällig schweigt, hat, wie es scheint, einen mehrfachen Sinn. Er begründet sich zum einen aus dem Umstand, daß Christus sich gemäß dem Evangelienbericht nach dem gegen ihn gefaßten Tötungsbeschluß zunächst nicht mehr in öffentlicher Rede zeigte.<sup>62</sup> Darüberhinaus aber steht hinter seinem Schweigen im Bild noch eine andere, fundamentalere Vorstellung, diejenige nämlich vom lautlos göttlichen Wort, jenes paradoxale Verständnis also, daß Gott nur als ein *verbum silens* zu verstehen ist, als

*ciocchè facilmente da quello che tu ne sai vi si riconosce dentro tutto il restante, cosa che assai aggrada a riguardanti che ciascuno da per sè pare imparare senza aiuto d'altrui. E così, ove è ben figurata et atteggiata una cotale storia, porge diletto all'occhio et a l'animo insieme [...].*  
DEL VITA 1938, S. 302; KLIEMANN 1990, S. 79f. mit Anm. 4.

61 LABRADA 1965, S. 72; 1978, S. 95, Nr. 27; SPINOSA 1992, S. 22. Das Gemälde stammt aus der Casa de los Jesuítas in Toledo. Der Erfolg, der Riberas Bilderfindung zukam, bezeugt sich an mindestens drei heute noch erhaltenen Repliken in Neapel, Messina und Mailand: PEREZ-SANCHEZ/SPINOSA 1978, S. 95, Nr. 27a, 27b, 27c.

62 Vgl. RUBERG 1978, S. 70f.



Abb. 20: Jusepe de Ribera, Ecce homo, ca. 1623–24, Madrid, Museo de la Real Academia de San Fernando

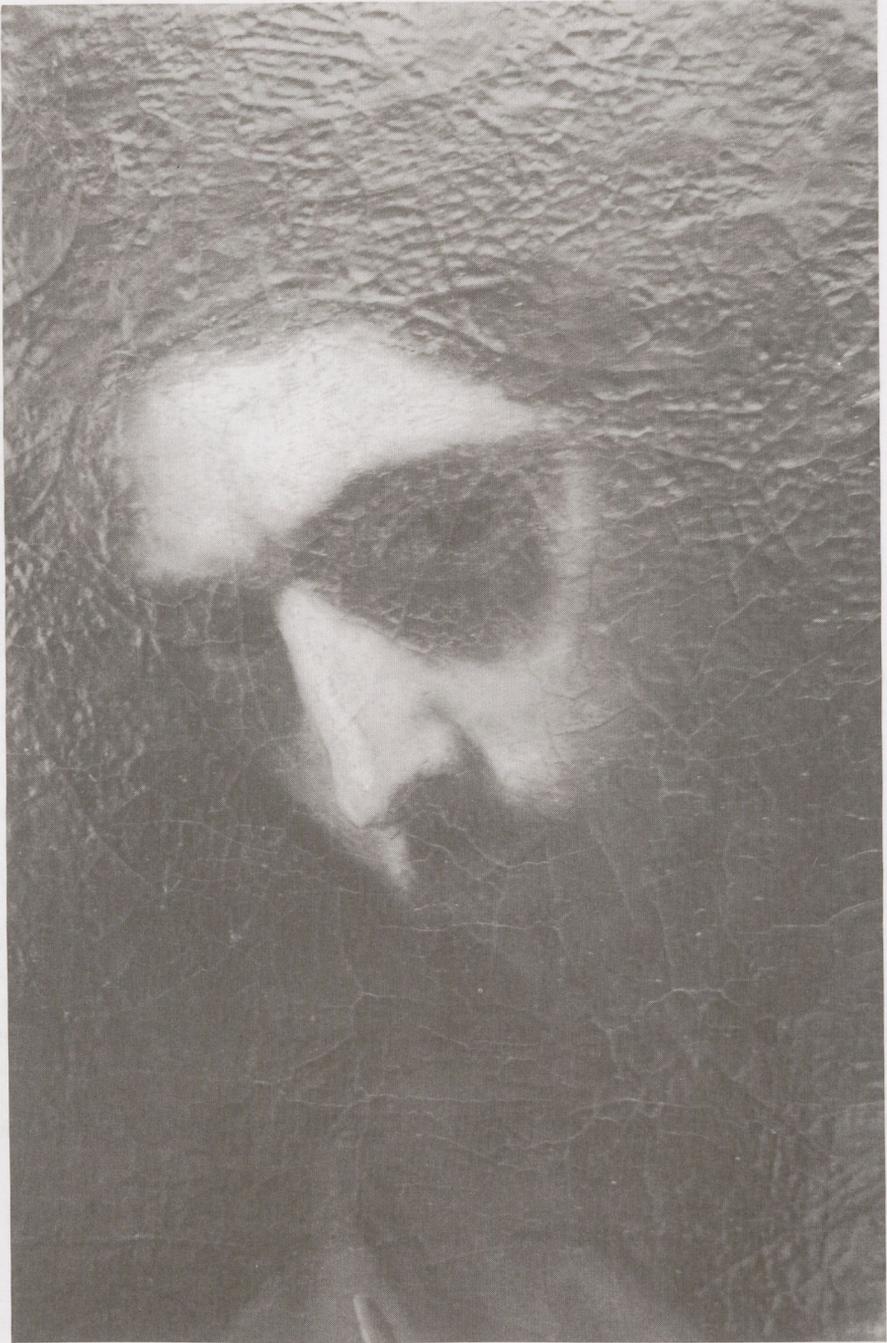


Abb. 21: Jusepe de Ribera, *Ecce homo*, ca. 1623–24, Madrid, Museo de la Real Academia de San Fernando, Ausschnitt (vgl. Abb. 20)

ein ungesprochen wort, *daz sich selber sprichet*, wie etwa Meister Eckhart es formuliert.<sup>63</sup> Auch der Mensch muß daher seinerseits im Angesicht des Herrn verstummen: *Sileat omnis caro a facie Domini – Alles Fleisch sei still vor dem Herrn, denn er hat sich aufgemacht aus seiner heiligen Stätte*.<sup>64</sup> Das Schweigen bereits auf Erden als Voraussetzung für die sprachentrückte Kommunikation mit Gott impliziert im Kern nichts anderes als eine antizipative Teilhabe an jenem, einstigen Schweigen in Ewigkeit, das der Offenbarung des Johannes zufolge als *silentium in caelo* den Endzustand nach dem Öffnen des siebten Siegels und dem Urteilsspruch des Richters beschreibt.<sup>65</sup>

Ob das Schweigen des Herrn in Riberas *Ecce homo* eben in der Weise semantisch fundiert ist, daß man der Wortlosigkeit Gottes nicht anders als wortlos begegnen kann, sei hier nicht weiter verfolgt. Doch bringt die Darstellung in jedem Fall die Einsicht hervor, daß die Bildfigur in der Tat stumm, doch das Bild selbst in seinem bedrängend unfaßlichen Ausdruck sprechend ist, besser gesagt: daß das Bild nicht spricht, sondern gerade in seinem Schweigen seinen Ausdruck gewinnt. Dieser stumme Ausdruck des Bildes ist, wie gesehen, maßgeblich in seiner Medialität verankert, in dem ihm innewohnenden Vermögen also, die Bildfigur in einem nicht auflösbaren Wechselspiel von Sichtbarkeit und Unsehbarem, von Präsenz und Abwesen darzubieten. Kurz: Es geht nicht um Sprechen und Sprachkraft, sondern um Sehen und Visualität. Daß dieser elementare Sachverhalt gerade in Hinblick auf die Darstellung Christi und das Geheimnis seiner unschaubaren göttlichen Natur akut wird, beleuchtet in eindrucksvoller Weise ein Zeitgenosse Riberas, Giambattista Marino, wenn er in seinen *Dicerie sacre* in Hinblick auf das berühmte Bildnis des Herrn auf dessen *Sudarium* bzw. Schweiß Tuch ausführt, daß die Malerei die Einsamkeit und Stille liebe und die Maler in der Stummheit ihres Tuns nicht gestört werden wollen; so sei es auch bei Gott gewesen, der sich zurückgezogen habe, als er dieses Bildnis schuf, weshalb man es *Verbo nascosto* genannt habe.<sup>66</sup> Es geht dabei also um die Verborgenheit des Wortes, *verbum absconditum*, im Inkarnierten. Das unsichtbare Wort als Glaubensgeheimnis steht in Relation zum Geheimnis des Bildes und seinem stummen Diskurs des Unsehbaren.

63 Grundlegend zum Zusammenhang: ROLOFF 1973, dort bes. S. 46ff. zur Topik des Schweigens im Angesicht des Herrn (mit dem Verweis auf Meister Eckhart S. 50). Vgl. auch BENNER 2001 zum Axiom der inkommensurablen Kommunikation, das in Gottes Verfügung seiner eigenen Unnennbarkeit beschlossen liegt.

64 Zach. 2,13.

65 Apoc. 8,1: *Et cum aperuisset sigillum septimum, factum est silentium in caelo*. Vgl. ROLOFF 1973, S. 24ff. und S. 46ff.; HALLINGER 1975, S. 103f.; RUBERG 1978, S. 26ff.

66 *Amano i pittori la solitudine e il silenzio, che perciò la maggior parte quando lavorano, di serrarsi in luoghi segreti hanno per usanza, dove altri non usi, né sia chi loro lavora interrompa: è così né meno, fece Iddio, il quale mentre stava questo ritratto formando, lo tenne appiattato per tutto il corso eterno degli antichi secoli nello studio chiuso, nella camera ritirata, e solitaria della sua impenetrabile divinità, in maniera ch'altriron n'era partecipe, ch'eglisole, et perciò era chiamato Verbo nascosto, „Porro ad me dictum est verbum absconditum“*. MARINO 1960, S. 138; vgl. FUMAROLI 1994, S. 151f. Zur Topik von Gott als Künstler (*Deus artifex, Deus pictor*) vgl. KRIS/KURZ 1980, S. 78ff.; CURTIUS 1984, S. 527ff.; WALDMANN 1995, S. 37ff.; HELLWIG 1996, S. 185ff.

Der hohe Verdichtungsgrad, der dem ‚stummen Diskurs‘ des Bildes in seiner elementaren Alterität zum Medium der Sprache eignet, und dies nicht nur in formaler, sondern auch und gerade in inhaltlich-thematischer Hinsicht, läßt sich vor diesem Hintergrund noch durch ein anderes Beispiel beleuchten. Es handelt sich um Antonello da Messinas berühmtes Tafelbild der *Virgo annunziata* von ca. 1475, in dem erneut das ‚unsichtbare Wort‘ zur Anschauung steht (Abb. 22).<sup>67</sup> Die Darstellung bietet die Jungfrau in einem festgefügtten Bildaufbau von symmetrischer, ikonengleicher Strenge und Frontalität dar. Allein die momenthaft bewegte Geste der in den Bildraum vordrängenden Rechten sowie die Blickführung der Augen, der die Haltung des Körpers in einer unmerklichen Wendung folgt, zeigen das sich vollziehende Geschehnis an. Antonello reduziert das implizierte Ereignis der Verkündigung aufs Äußerste, auf jenen genauen Moment, in dem die Jungfrau das Wort Gottes und mit ihm die göttliche Leibesfrucht in sich empfängt. Die Herabkunft des göttlichen Logos selbst bleibt unsichtbar und ist allein an der Reaktion Mariens und am Widerschein des von oben auf sie einstrahlenden Lichtes abzulesen, eines Lichtes, das sich vor dem dunklen Bildgrund nur umso intensiver bezeugt. So ist die paradoxe Manifestation des Unsehbaren im Sichtbaren, des Lichtes in der Finsternis, des Wortes im Fleisch, kurz: des Göttlichen im Irdischen das eigentliche Thema des Bildes. Ikone (*imago*) und Geschehnisbild (*historia*) durchdringen sich zum Bildeindruck eines ewigwährenden Augenblicks, in dem nichts anderes als das Mysterium der Inkarnation selbst zur Anschauung steht.

Auch ohne die besondere Aussageweise des Gemäldes und seine subtile Ambivalenz zwischen Zustands- und Ereignisbild, zwischen typenhaft geformter und doch zugleich psychologisch individualisierter Bildniskraft hier weiter zu vertiefen, läßt sich sagen, daß sich sein ‚Sinn‘ erst in der Wahrnehmung durch den Betrachter und in der Produktivität von dessen Imagination eigentlich vollendet. Dabei wird deutlich, was die Rede von der ‚Sprachfähigkeit‘ des Bildes in ihrer eigentlichen Tragweite besagt. Denn das Thema von Antonellos Gemälde ist in der Tat ein gesprochener Dialog, derjenige zwischen der heiligen Jungfrau und dem Engel Gabriel, wie ihn das Lukasevangelium schildert (Lk. 1,28–38) und wie ihn die ikonographische Tradition des Sujets in einer unübersehbaren Zahl von Darstellungen vor Augen führt. Die Vorstellung von der dialogischen Begegnung der beiden Sprechpartner wird dabei nicht selten durch Inschriften in Szene gesetzt, die die biblisch bezeugten Äußerungen der beiden Protagonisten im Wortlaut aufführen und dadurch, daß sie direkt aus dem Mund der Figuren in den Bildraum zu gelangen scheinen, deren sprachliche Interaktion zu visualisieren suchen.<sup>68</sup> Dieser Aspekt eines ‚sichtbaren Dialogs‘, der der Verkündigungsdarstellung eignet, war seit alters einschlägig. Schon im 12. Jahrhundert beschreibt etwa der byzantinische Dichter Theodoros Prodromos eine Verkündigung des Malers Eulalios, die so vortrefflich ausge-

67 MANDEL 1967, S. 99f., Nr. 65; SRICCHIA SANTORO 1986, S. 168, Nr. 39; SAVETTIERI 1998, S. 70ff., Nr. 5. Das folgende nimmt direkten Bezug auf die Ausführungen in KRÜGER 2001, S. 96ff.

68 Vgl. MARIN 1989; WENZEL 1993; DERS. 1995, S. 270ff.; TARR 1997; DIJK 1999. Für einen Überblick über die Verkündigungsdarstellungen im Quattrocento und ihren Reflex auf die theologische Vorstellungsproblematik siehe zuletzt ARASSE 1999.



Abb. 22: Antonello da Messina, Verkündigungsmadonna, ca. 1475, Palermo, Museo Nazionale

führt sei, daß man meine, man könne Gabriel und Maria sprechen hören.<sup>69</sup> Später läßt Dante in einer vielzitierten Passage seines *Purgatorio* den Jenseitswanderer, der ein Marmorrelief mit der Szene der Verkündigung erblickt, die Lebendigkeit und regelrechte Sprachkraft der Darstellung preisen.<sup>70</sup>

Der besondere Nachdruck, der bei der Verkündigung auf das gesprochene Wort gelegt wird, erklärt sich ohne Frage aus dem theologischen Verständnis der Fleischwerdung (*incarnatio*) als einer geistgewirkten Empfängnis, bei der Maria das Wort des Vaters (*verbum Patri*) durch ihr Ohr (*per aurem*) in sich aufnimmt.<sup>71</sup> Im Moment der Verkündigung spricht also Gott selbst durch den Engel Gabriel, und sein Logos wird gleich einer lebensschaffenden Kraft durch das Ohr der Jungfrau empfangen. Vor diesem Hintergrund wird deutlich, worum es bei der Verkündigungsdarstellung letztlich geht: Zum einen um die Visualisierung des göttlich gesprochenen Wortes und damit um das grundlegende Problem einer Bewältigung der medialen Differenz, die zwischen Sprache und Bild besteht; und zum anderen um die inhärente Paradoxie selbst, die der Vorstellung vom ‚göttlichen Wort‘ als einem Unaussprechlichen (*ineffabile*) zu eigen ist. Das *mysterium incarnationis* nämlich besagt, so formuliert es Bernhardin von Siena um 1425, daß das Undarstellbare (*infigurabile*) in die Darstellung ebenso wie das Unaussprechliche (*ineffabile*) in das Wort einkehrt.<sup>72</sup>

Antonellos Gemälde der *Virgo annuntiata* (Abb. 22) zielt auf eine besondere Verdichtung dieses Zusammenhangs, indem es die Szene der Verkündigung in ein Zustandsbildnis der Jungfrau umwandelt. Der Engel und mit ihm das gesprochene Wort Gottes ist nicht mehr in sichtbarer Gestalt präsent, sondern allein als wirkender Niederschlag im Ausdruck der empfangenden Jungfrau. So führt die Darstellung den gesprochenen Logos vor Augen, der gleichwohl nicht zu hören ist, sie zeigt seine Fleischwerdung, die gleichwohl nicht zu sehen ist. Sie entfaltet, wenn man so will, einen ‚stummen Diskurs‘, indem sie das Sprechen des Engels zwar in Szene setzt, es aber nicht zeigt. Es wird vielmehr impliziert als ein Dialog, den zu führen nunmehr dem Betrachter selbst, als dem neuen, aktuellen Gegenüber der Jungfrau, zufällt. Ein Dialog allerdings, den er nicht wirklich als ein Gespräch, sondern allein als teilhabende Intensität aus der Kraft seines Sehens und Glaubens zu realisieren vermag. Die dabei zugrundeliegende Vorstellung, daß der Gläubige sich die Rolle des Verkündigungsendels zum Vorbild nimmt, ist keineswegs ungewöhnlich. *Habemus exemplum ab angelo, qui eam reverenter salutavit*, so heißt es bereits im *Mariale aureum* aus dem 13. Jahrhundert, und die religiöse Andachtspraxis kennt gerade seit dem Spätmittelalter vielfältige Formen einer betreffenden Rollenadaptation.<sup>73</sup> Den dieser Rollenadaptation inhärenten Appell, mit dem Engel in den

69 MAGUIRE 1981, S. 11f.; BELTING 1990, S. 310ff.

70 *L'angel che venne in terra col decreto [...] dinanzi a noi pareva sí verace [...], che non sembiava imagine che tace. Giurato si saria ch'el dicesse ‚Ave!‘* (Divina Commedia, Purg. X, 34–40). Vgl. dazu zuletzt KABLITZ 1998, bes. S. 325ff.

71 So etwa Bernhard von Clairvaux in einer Predigt über das Pfingstgeschehen (*In die Pentecostes*): SANCTUS BERNARDUS 1957–1972, Bd. 1, S. 165–170, zit. S. 167. Siehe zum ganzen: MARTIN 1946; GULDAN 1968, bes. S. 155ff.; STEINBERG 1987, bes. S. 26ff.; SCHREINER 1994, S. 40ff.

72 Vgl. MARIN 1989, S. 136; ferner DIDI-HUBERMAN 1995, S. 120ff.

73 Dazu BÜTTNER 1983, S. 70ff., mit zahlreichen Belegen; ferner DIJK 1999.

Gruß des *Ave* einzustimmen, setzt Antonellos Gemälde implizit und auf dem Wege einer visuell bestimmten Evokation ins Werk: als stumme Ansprache und näherhin als eine Perspektivierung und beteiligende Einbeziehung des Betrachters.

#### IV.

Die Vorstellung vom nicht-sprachlichen Ausdruck als einer zentralen Kategorie im Diskurs bildlicher Repräsentation hat seit ihrer reflektierten Etablierung in der Renaissance eine ebenso nachhaltige wie phasenreiche Fortentwicklung und dabei eine stetig voranschreitende, konzeptuelle Elaborierung gefunden. Die vielfältig verzweigten Etappen dieser Auseinandersetzung sind hier nicht zu schildern. Die Problematisierung der Beschreibbarkeit von Bildern bei Diderot etwa, die ihrerseits an eine langwährende Debatte um Funktion und Bedeutung der aus der Antike ererbten Gattung der Ekphrasis anschließt, oder Lessings berühmte Erörterung der unterschiedlichen Wahrnehmungsmodalitäten von Texten und Bildern im *Laokoon* gehören ebenso dazu wie das aus einer tiefgreifenden Sprachskepsis erwachsende Ringen der Romantik um eine Bestimmung der Unbegrifflichkeit von Bildern oder schließlich jene vielfach diversifizierte Verfahren, mit denen visuelle Poesie und Wort-Bild noch im 20. Jahrhundert immer neu die Potentialität eines universalistischen, Bild, Text und Sprache gleichermaßen umfassenden „mot total“ (Mallarmé) erkunden.<sup>74</sup> Bei alledem ist freilich zu betonen, daß mit der Vorstellung von einer genuinen ‚Nicht-Sprachlichkeit‘ der Bilder und ihrer theoretisch so nachhaltigen Sinnbegründung im rinascimentalen Diskurs am Ende mehr und anderes gemeint ist als ein bloßes Ausspielen der ‚Macht des Bildes‘ gegen die ‚Ohnmacht der rationalen Sprache‘ (Grassi)<sup>75</sup> oder als ein pauschales Verwahren der Kraft des Visuellen gegen jene logozentristischen Auffassungen, die von einer unhintergehbaren Suprematie der Sprache und des Textes gegenüber dem Bild ausgehen.<sup>76</sup> Worum es dabei vielmehr geht, ist die Begründung einer aus der Systematik selbstbezoglicher Erkenntnis sich speisenden Hermeneutik der ‚Bildsprache‘, einer Hermeneutik, die als Auslotung der ‚eigenen, lautlosen Beredsamkeit‘ des Bildes (Gadamer) allererst eine Reflexion über Status und spezifische Bedingungen seiner Medialität bedeutet.<sup>77</sup> Darin nämlich: in der besonderen medialen Verfaßtheit des Bildes, grün-

74 Die Literatur zu diesen Themenfeldern ist hier nicht zu referieren. Vgl. als Überblick zu Diderot: LANGEN 1948; KOHLE 1989. Zur Ekphrasis: RITTER-SANTINI 1991; BOEHM/PFOTENHAUER 1995 (mit Bibliographie); REBEL 1996; SCHMELING/SCHMITZ-EMANS 1999. Zur Romantik: SCHMITZ-EMANS 1999. Zur visuellen Poesie: FAUST 1977; ADLER/ERNST 1988; ERNST 1991; GROSS 1994. Zu Mallarmé: STELAND 1981. Siehe zum ganzen auch PARK 1969; BUTOR 1969; BUCH 1972; KEMP 1989 (Bibliographie S. 116ff.); HARMS 1990 (mit umfänglicher Bibliographie S. 475ff.); WEISSTEIN 1992; sowie die Angaben in Anm. 47.

75 GRASSI 1979.

76 Vgl. etwa die Diskussion bei JAY 1993. Erkenntniskritische bzw. sprachphilosophische Fragen nach der ‚Lesbarkeit‘ bzw. ‚Sprachstruktur‘ von Bildern, wie sie in unterschiedlicher Weise etwa von GOMBRICH 1978, GOODMAN 1995, WEDEWER 1985 und anderen diskutiert werden, müssen hier ausgeblendet bleiben.

77 GADAMER 1993, S. 315. Vgl. dazu BÄTSCHEMANN 1989; DERS. 1992, S. 31ff.; WOHLFAHRT 1994; FELLMANN 1997.

den sein Eigen-Sinn ebensowohl wie seine Wahrnehmungsmodalitäten und damit letztlich das, was im umfassenderen Sinn als eigentliches Potential der ästhetischen Kommunikation zwischen Bild und Betrachter produktiv wird.

Haben die kursorischen Beobachtungen zu den Gemälden von Ribera und Antonello da Messina zu beleuchten versucht, in welcher Weise die kommunikative Wirkung der Bilder in einer ästhetischen Sinnstruktur aufgehoben ist, die sich nicht auf die ‚transitiven‘ Aspekte der Darstellung, auf Motivgestalt und Ikonographie, reduzieren läßt, so wäre in weiterreichender Konsequenz zu verdeutlichen, daß grundsätzlich ein Zugewinn an mimetischer Kapazität, an Illusionskraft und suggestivem Täuschungsvermögen, oder gar an der Fähigkeit zur virtuellen Wirklichkeitserzeugung nicht – wie in gleichsam selbstredender Synchronie – auch einen ebensolchen Zugewinn an kommunikativer, ja nachgerade immersiver Effizienz des Bildes oder gar an dessen Vermögen zur interaktiven Einbeziehung des Betrachters hervorbringt.<sup>78</sup> Eine 1999 von Kirsten Geisler geschaffene Computeranimation mit dem signifikanten Titel *Dream of Heaven* etwa bietet hierfür ein anschauliches Beispiel (Abb. 23).<sup>79</sup> Die überlebensgroße Leinwandprojektion eines technisch animierten Frauengesichtes steigert, wenn man so will, die Albertische Vorstellung der im mimischen Ausdruck begründeten Interaktion mit dem Betrachter zur Perfektion, indem sie ein computergeneriertes, idealtypisch geformtes und zudem hörbar sprechendes Gegenüber vor Augen stellt. „Speak to me“, so wendet sich das virtuelle, auf der Basis eines statistisch ermittelten Schönheitsideals entworfene Modell mit belebtem Augenaufschlag und sich bewegenden Lippen an den Museumsbesucher. Sobald dieser das bereitstehende Mikrofon ergreift und den Sprachkontakt aufnimmt, wird er neben aktiven Blickzuwendungen, wiederholten Drehungen des Kopfes und kurzen, lautsprachlich übermittelten Entgegnungen sogar aus sich öffnenden Lippen in seine Richtung dargebrachte Küsse empfangen können. Es ist indessen eine im höchsten Maße konventionalisierte, ja stereotypisierte Mimik, die die Interaktion hier hervorbringt. Eben dies: Die Vorstellung einer im mimischen Ausdruck kodierten Systematik und Funktionsweise des kommunikativen Austausches wird durch die Inszenierung eines virtuellen Dialogs hier am Ende nachgerade problematisiert, unterlaufen und suspendiert. Kurz: Sie wird dekonstruiert, nämlich durch die evidente Synthetik des Modells mit kahlem Haupt und technisch generierter Sprache, eines Modells, das eben nicht im eigentlichen Sinne ‚reagiert‘, sondern vielmehr – aller Animation in Sprache und Mimik ungeachtet – immer stumm und ohne Leben bleiben wird, und das daher auch im Betrachter keine wirklichen Beziehungsmöglichkeiten mehr eröffnet. *Dream of Heaven* inszeniert mithin die Defizienz und regelrecht das Scheitern einer Kommunikation zwischen Bild und Betrachter.

Die ‚Sprachkraft‘ von Bildern, so könnte man den Zusammenhang pointieren, gründet nicht etwa im Augenschein ihrer imitatorischen Qualitäten und in der Fähigkeit zur suggestiven Präsenzerzeugung, sondern im Vermögen, dem angesprochenen Gegenüber gerade durch das Inkommensurable ihrer Stummheit zum ästhe-

78 So zuletzt etwa GRAU 2000.

79 LEVITTE HARTEN 1999, S. 68f.; SESIN 2001, bes. S. 244ff.

tischen Erlebnis zu werden. Weiterreichend mag daraus die Einsicht resultieren, daß jegliches Bestreben, die Konstitution der Wirklichkeit allererst als eine „Geschichte des Sagbaren“ zu begreifen<sup>80</sup>, zumindest der Gefahr unterliegt, eben jenen Anteil zu verkennen, den gerade das Imaginarium des Unsagbaren an ihrer sinnhaften Form hat.

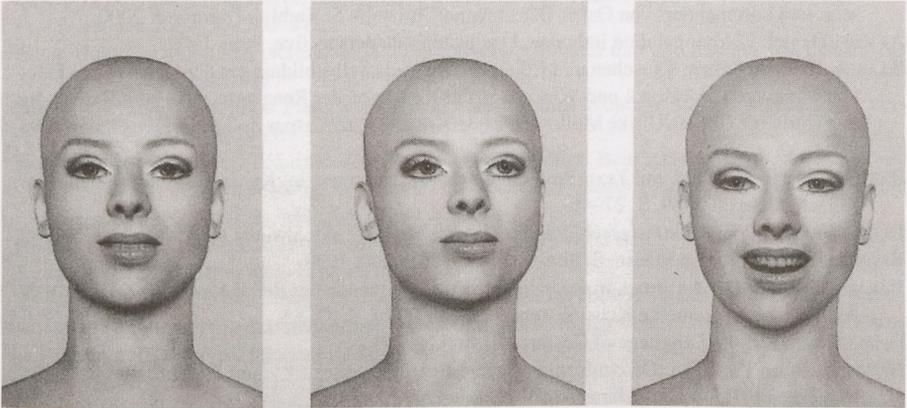


Abb. 23: Kirsten Geißler, Dream of Heaven, Computeranimation, 1999

80 Vgl. LANDWEHR 2001.

## Bibliographie

- ADLER, Jenny/ERNST, Ulrich: Text als Figur. Visuelle Poesie von der Antike bis zur Moderne (zweite, durchgesehene Aufl.), Weinheim 1988.
- ALBERTI, Leon Battista: Kleinere kunsttheoretische Schriften, hg., übersetzt und erläutert von Hubert Janitschek (Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance, Bd. XI), Wien 1877.
- DERS., Leon Battista: Das Standbild. Die Malkunst. Grundlagen der Malerei, hg., eingeleitet, übersetzt und kommentiert von Oskar Bätschmann/Christoph Schaublin, Darmstadt 2000.
- ARASSE, Daniel: L'Annonciation italienne. Une histoire de perspective, Paris 1999.
- BAADER, Hannah: Sehen, Täuschen und Erkennen. Raffaels Selbstbildnis aus dem Louvre, in: *Diletto e Maraviglia. Ausdruck und Wirkung in der Kunst von der Renaissance bis zum Barock*, hg. von Christine Göttler/Ulrike Müller Hofstede/Kristine Patz/Kaspar Zolliker, Emsdetten 1998, S. 41–59.
- BÄTSCHMANN, Oskar: Bild und Text: Problematische Beziehungen, in: *Kunstgeschichte – aber wie?*, München/Berlin 1989, S. 27–46.
- DERS.: Einführung in die kunstgeschichtliche Hermeneutik (4., aktualisierte Aufl.), Darmstadt 1992.
- BAGNOLI, Alessandro: La Maestà di Simone Martini, Mailand 1999.
- BARASCH, Moshe: Der Ausdruck in der italienischen Kunsttheorie der Renaissance, in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 12 (1967), S. 33–65.
- DERS.: Giotto and the Language of Gesture, Cambridge 1987.
- BARTOLOMEO DA PISA, Fra: De conformitate vitae Beati Francisci ad vitam Domini Jesu (Analecta Patristica, Bd. 4), Ad Claras Aquas (Quaracchi) 1906.
- BATTISTI, Eugenio: Dal comico al genere, in: DERS., *L'Antirinasimento*, Turin 1989 (2. Aufl.), Bd. 1, S. 314–354, Bd. 2, S. 648–662 und S. 911–943.
- BAXANDALL, Michael: Giotto and the Orators. Humanist observers of painting in Italy and the discovery of pictorial composition 1350–1450, Oxford 1971.
- DERS.: Die Wirklichkeit der Bilder. Malerei und Erfahrung im Italien des 15. Jahrhunderts, Frankfurt a.M. 1977.
- BEITZ, Egid: Caesarius von Heisterbach und die bildende Kunst, Köln 1926.
- BELTING, Hans: Das Bild und sein Publikum im Mittelalter. Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion, Berlin 1981.
- DERS.: Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst, München 1990.
- BENNER, Thomas: Gottes Namen anrufen im Gebet. Studien zur Acclamatio Nominis Dei und zur Konstituierung religiöser Subjektivität (Paderborner Theologische Studien, Bd. 26), Paderborn 2001.
- BERG, Knut: Une iconographie peu connue du Crucifiement, in: *Cahiers archéologiques* 9 (1957), S. 319–328.
- BERLIÈRE, Ursmer: L'ascèse bénédictine des origines à la fin du XIIe siècle, Paris 1927.
- BOEHM, Gottfried/PFOTENHAUER Helmut (Hg.): Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike zur Gegenwart, München 1995.
- BORGEHAMMER, Stephan: How the Holy Cross was found. From Event to Medieval Legend, Stockholm 1991.
- BORGIA, Luigi u. a. (Hg.): Le Biccherne. Tavole dipinte delle magistrature senesi (secoli XIII–XVI-II), Rom 1984.
- BORINSKI, Karl: Die Antike in Poetik und Kunsttheorie. Vom Ausgang des klassischen Altertums bis auf Goethe und Wilhelm von Humboldt, 2 Bde., Leipzig 1914.
- BORST, Arno: Der Turmbau von Babel. Geschichte der Meinungen über Ursprung und Vielfalt der Sprachen und Völker, 4 Bde., Stuttgart 1958–1963.
- BOSKOVITS, Miklós/OFFNER, Richard: A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting, sec. III, vol. III: The Fourteenth Century. The Works of Bernardo Daddi. A new edition with additional material, notes and bibliography by Miklós Boskovits in collaboration with Enrica Neri Lusanna, Florenz 1989.

- DIES.: *A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting*, sec. III, vol. IV: *The Fourteenth Century*. Bernardo Daddi, his Shop and his Following. A new edition with additional material, notes and bibliography by Miklós Boskovits, Florenz 1991.
- BOSKOVITS, Miklós: ‚Maestro dei crocifissi francescani‘, in: *Duecento. Forme e colori del Medioevo a Bologna* (Ausst. Kat. Museo Civico Archeologico Bologna, 15. April–16. Juli 2000), hg. von Massimo Medica, Venedig 2000, S. 192–197.
- BRACALONI, Leone: *Il prodigioso Crocifisso che parlò a S. Francesco*, in: *Studi Francescani* 11 (1939), S. 185–212.
- BRASSAT, Wolfgang: *Malerei*, in: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, hg. von Gert Ueding, Bd. 5, Tübingen 2001, Sp. 740–842.
- BUCH, Hans Christoph: ‚*Ut pictura poesis*‘. Beschreibungsliteratur und ihre Kritiker von Lessing bis Lukács, München 1972.
- BÜTTNER, Frank O.: *Imitatio Pietatis. Motive der christlichen Ikonographie als Modelle zur Verähnlichung*, Berlin 1983.
- BURCKHARDT, Jacob: *Das Altarbild. Das Porträt. Die Sammler. Beiträge zur Kunstgeschichte von Italien*, aus dem Nachlaß hg. von Stella von Boch u. a. (Jacob Burckhardt, Werke. Kritische Gesamtausgabe, Bd. 6), München/Basel 2000.
- BURDACH, Konrad: *Der Gral*, Darmstadt 1974 (zuerst Stuttgart 1938).
- BUTOR, Michel: *Les mots dans la peinture*, Paris 1969.
- CAMILLE, Michael: *The Gregorian Definition Revisited: Writing and the Medieval Image*, in: *L'Image. Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval*, hg. von Jérôme Baschet/Jean-Claud Schmitt (Cahiers du Léopard d'Or, 5), Paris 1996, S. 89–107.
- CARLI, ENZO: *Sassetta e il Maestro dell'Osservanza*, Mailand 1957.
- DERS.: *Il Duomo di Siena*, Genua 1979.
- CARR, David: *Bernardo Daddi, Triptych*, in: *Masterpieces of the J. Paul Getty Museum: Paintings*, Los Angeles 1997, S. 10, Nr. 2.
- CHASTEL, André: *Signum harpocraticum*, in: *Studi in onore di Giulio Carlo Argan*, Rom 1984, Bd. 1, S. 147–153.
- CHELAZZI DINI, Giulietta: *Die Malerei in Siena zwischen 1250 und 1450*, in: *Dies./Alessandro Angelini/Bernardina Santi: Sienesische Malerei*, Köln 1997, S. 9–261.
- CHRISTIANSEN, Keith (1): ‚*Sassetta*‘, in: *Painting in Renaissance Siena 1420–1500* (Ausst. Kat. The Metropolitan Museum of Art New York, 20. Dez. 1988–19. März 1989), hg. von Dems./Laurence B. Kanther/Carl Brandon Strehlke, New York 1988, 63–90.
- DERS. (2): ‚*Painting in Renaissance Siena*‘, in: *Painting in Renaissance Siena 1420–1500* (Ausst. Kat. The Metropolitan Museum of Art New York, 20. Dez. 1988–19. März 1989), hg. von Dems./Laurence B. Kanther/Carl Brandon Strehlke, New York 1988, S. 3–32.
- CIOCIOLO, Claudio (Hg.): ‚*Visible parlare*‘. *Le scritture esposte nei volgari italiani dal Medioevo al Rinascimento* (Pubblicazioni dell'Università degli Studi di Cassino, 8), Neapel 1997.
- CURTJUS, Ernst Robert: *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern/München 1984 (zuerst 1948).
- D'AMICO, Rosalba: *Maestro del Crocifisso di Santa Maria del Borgo*, in: *La Pinacoteca Nazionale di Bologna. Catalogo generale delle opere esposte*, hg. v. Carla Bernardini/Rosalba D'Amico u. a., Bologna 1987, S. 1, Nr. 1.
- DANTE ALIGHIERI: *Le opere*, Bd. 3, 1–2: *Convivio*, hg. von Brambilla Ageno, Florenz 1995.
- DAUER, Anton: *Das Wort des Gekreuzigten an seine Mutter und ‚den Jünger, den er liebte‘*, in: *Biblische Zeitschrift* 11 (1967), S. 222–239.
- DEL VITA, Alessandro (Hg.): *Lo Zibaldone di Giorgio Vasari*, Rom 1938.
- DENNY, John: *Simone Martini's ‚The Holy Family‘*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 30 (1967), S. 138–149.
- DÉONNA, Waldmar: *Le Silence, gardien du secret*, in: *Revue Suisse d'Art et d'Archéologie* 12 (1951), S. 28–41.
- DIDI-HUBERMAN, Georges: *Fra Angelico. Unähnlichkeit und Figuration*, München 1995.

- DIJK, Ann van: The Angelic Salutation in Early Byzantine and Medieval Annunciation Imagery, in: *The Art Bulletin* 81 (1999), S. 420–436.
- DUGGAN, Lawrence G.: Was art really the ‚book of the illiterate‘?, in: *Word and image* 5 (1989), S. 227–251.
- DOLCE, Lodovico: Dialogo della Pittura, intitolato l’Aretino (1557), in: *Trattati d’Arte del Cinquecento*, hg. v. Paola Barocchi, 3 Bde., Bari 1960–62, Bd. 1 (1960), S. 141–206.
- DUPEUX, Cécile/JEZLER, Peter/WIRTH, Jean (Hg.): *Bildersturm. Wahnsinn oder Gottes Wille?* (Ausst. Kat. Bernisches Historisches Museum – Musée de l’Oeuvre Nôtre-Dame Straßburg, 2. November 2000–16. April 2001), Zürich 2000.
- ECKERT, Willchald Paul: *Das Leben des heiligen Thomas von Aquino, erzählt von Wilhelm von Tocco, und andere Zeugnisse zu seinem Leben*, Düsseldorf 1965.
- ERNST, Ulrich: *Carmen figuratum. Geschichte des Figurengedichts von den antiken Ursprüngen bis zum Ausgang des Mittelalters*, Köln/Weimar/Wien 1991.
- FARAL, Edmond: *Les Arts poétiques du XIIe et du XIIIe siècle. Recherches et documents sur la technique littéraire du moyen age*, Paris 1971.
- FAUST, Wolfgang Max: *Bilder werden Worte. Zum Verhältnis von bildender Kunst und Literatur im 20. Jahrhundert oder Vom Anfang der Kunst im Ende der Künste*, München 1977.
- FELLMANN, Ferdinand: *Wovon sprechen die Bilder? Aspekte der Bild-Semantik*, in: *Bild und Reflexion. Paradigmen und Perspektiven gegenwärtiger Ästhetik*, hg. von Birgit Recki/Lambert Wiesing, München 1997, S. 149–159.
- FERINO-PAGDEN, Sylvia (Hg.): *Immagini del sentire. I cinque sensi nell’arte* (Ausst. Kat. Centro culturale – Santa Maria della Pietà Cremona, 21. September 1996–12. Januar 1997), Martellago 1996.
- FREEDBERG, David: *The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response*, Chicago 1989.
- FUMAROLI, Marc: *L’écologie du silence. Le sentiment des images au XVIIe siècle*, Paris 1994.
- FUSENIG, Thomas: *Liebe, Laster und Gelächter. Komödienhafte Bilder in der italienischen Malerei im ersten Drittel des 16. Jahrhunderts*, Bonn 1997.
- GADAMER, Hans-Georg: *Vom Verstummen des Bildes*, in: *Ders.: Kunst als Aussage (Gesammelte Werke, Bd. 8)*, Tübingen 1993, S. 315–322.
- GARANI, Luigi: *Il bel San Francesco di Bologna*, Bologna 1948.
- GARRISON, Edward B.: *Italian Romanesque Panel Painting. An Illustrated Index*, Florenz 1949.
- GHIRARDI, Angela: *Bartolomeo Passerotti*, Rimini 1990.
- DIES.: *Ricerche parallele. Bartolomeo Passerotti e il teatro del quotidiano a Bologna*, in: *Vincenzo Campi: scene del quotidiano* (Ausst. Kat. Museo Civico Cremona, 2. Dezember 2000–18. März 2001), hg. von Franco Paliaga, Mailand 2000, S. 87–101.
- GOLDSTEIN, Carl: *Rhetoric and Art History in the Italian Renaissance and Baroque*, in: *The Art Bulletin* 73 (1991), S. 641–652.
- GOMBRICH, Ernst H.: *Vom Bilderlesen*, in: *Ders.: Meditationen über ein Steckenpferd. Von den Wurzeln und Grenzen der Kunst*, Frankfurt a.M. 1978, S. 263–277.
- GOODMAN, Nelson: *Die Sprachen der Kunst*, Frankfurt a.M. 1985.
- GOUGAUD, Louis: *Muta praedicatio*, in: *Revue bénédictine* 42 (1930), S. 168–171.
- GRAHAM, Joseph F.: *‚Ut pictura Poesis‘. A Bibliography*, in: *Bulletin of Bibliography and Magazine Notes* 29 (1972), S. 13–15.
- GRASSI, Ernesto: *Macht des Bildes: Ohnmacht der rationalen Sprache. Zur Rettung des Rhetorischen*, München 1979.
- GRAU, Engelbert: *Thomas von Celano, Leben und Wunder des heiligen Franziskus von Assisi. Einführung, Übersetzung, Anmerkungen (dritte, verbesserte Aufl.)*, Werl/Westf. 1980.
- GRAU, Oliver: *Virtuelle Kunst in Geschichte und Gegenwart. Visuelle Strategien*, Berlin 2000.
- GRILLMEIER, Aloys: *Der Logos am Kreuz. Zur christologischen Symbolik der älteren Kreuzigungsdarstellung*, München 1956.
- GROSS, Sabine: *Lesezeichen. Kognition, Medium und Materialität im Leseprozeß*, Darmstadt 1994.
- GULDAN, Ernst: *‚Et verbum caro factum est‘. Die Darstellung der Inkarnation Christi im Verkündi-*

- gungsbild, in: *Römische Quartalschrift für christliche Altertumskunde und Kirchengeschichte* 63 (1968), S. 145–169.
- HALLINGER, Kassius: Zur geistigen Welt der Anfänge Clunys, in: *Cluny. Beiträge zu Gestalt und Wirkung der cluniazensischen Reform*, hg. von Helmut Richter (Wege der Forschung, Bd. 212), S. 91–124.
- HARMS, Wolfgang (Hg.): *Text und Bild, Bild und Text. DFG-Symposion 1988 (Germanistische Symposien, Berichtsbände 11)*, Stuttgart 1990.
- HAUSSHERR, Reiner: *Der tote Christus am Kreuz. Zur Ikonographie des Gerokreuzes*, Diss. phil., Bonn 1963.
- HEID, Stefan: Der Ursprung der Helenalegende im Pilgerbetrieb Jerusalems, in: *Jahrbuch für Antike und Christentum* 32 (1989), S. 41–71.
- HEINZ, Günther: Realismus und Rhetorik im Werk des Bartolomeo Passerotti, in: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien* 68 (1972), S. 153–169.
- HELLWIG, Karin: *Die spanische Kunstliteratur im 17. Jahrhundert*, Frankfurt a.M. 1996.
- HERMANIN, Federico: *L'arte in Roma dal sec. VIII al sec. XIV*, Bologna 1945.
- JAY, Martin: *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-Century Rench Thought*, Berkeley/Los Angeles/London 1993.
- JOHN, Barbara: Die Geschichte des Siener Hauptaltarbildes nach 1260 und seiner Rekonstruktion, in: *Claritas. Das Hauptaltarbild im Dom zu Siena nach 1260. Die Rekonstruktion (Katalog der Ausstellung in Altenburg, Lindenau-Museum, 24. Mai–15. August 2001)*, Altenburg 2001, S. 89–119.
- JOOSS, Birgit: *Lebende Bilder. Körperliche Nachahmung von Kunstwerken in der Goethezeit*, Berlin 1999.
- KABLITZ, Andreas: Jenseitige Kunst oder Gott als Bildhauer. Die Reliefs in Dantes *Purgatorio* (Purg. X–XII), in: *Mimesis und Simulation*, hg. v. Dems./Gerhard Neumann, Freiburg i.Br. 1998, S. 309–356.
- KAMPERS, Franz: *Mittelalterliche Sagen vom Paradiese und dem Holze des Kreuzes Christi*, Köln 1897.
- KASTER, Gert: Irmgard von Süchtel (von Köln), in: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, hg. von Wolfgang Braunfels, 8 Bde., Freiburg i. Br. 1968–1976, Bd. 7 (1974), Sp. 6–7.
- KEMPERS, Bram: *Icons, Altarpieces and Civic Ritual in Siena Cathedral, 1100–1530*, in: *City and Spectacle in Medieval Europe*, hg. von Barbara A. Hanawalt/Kathryn L. Reyerson, Minneapolis/London 1994, S. 89–136.
- KEMP, Wolfgang (Hg.): *Der Text des Bildes. Möglichkeiten und Mittel eigenständiger Bilderzählung*, München 1989.
- KERNODLE, George Riley: *From Art to Theatre. Form and Convention in the Renaissance*, Chicago 1944.
- KOHLÉ, Hubertus: *Ut pictura poesis non erit. Denis Diderots Kunstbegriff. Mit einem Exkurs zu J. B. S. Chardin*, Hildesheim/Zürich/New York 1989.
- KLERCK, Bram de: *Scene del quotidiano? Interpretando la pittura di genere di Vincenzo Campi*, in: *Vincenzo Campi: scene del quotidiano (Ausst. Kat. Museo Civico Cremona, 2. Dezember 2000–18. März 2001)*, hg. von Franco Paliaga, Mailand 2000, S. 39–49.
- KLIEMANN, Julian: Programme, Inschriften und Texte zu Bildern. Einige Bemerkungen zur Praxis in der profanen Wandmalerei des Cinquecento, in: *Text und Bild, Bild und Text*, hg. von Wolfgang Harms (Germanistische Symposien, Berichtsbände 11), Stuttgart 1990, S. 79–95.
- KRETZENBACHER, Leopold: *Kreuzholzlegenden zwischen Byzanz und dem Abendlande (Bayerische Akademie der Wissenschaften, Phil.-Hist. Klasse, Sitzungsberichte, Jg. 1995, Heft 3)*, München 1995.
- KRIS, Ernst/KURZ Otto: *Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch*, Frankfurt a.M. 1980 (zuerst Wien 1934).
- KRÜGER, Klaus: *Bildandacht und Bergeinsamkeit. Der Eremit als Rollenspiel in der städtischen Gesellschaft*, in: *Malerei und Stadtkultur in der Dantezeit. Die Argumentation der Bilder*, hg. von Hans Belting/Dieter Blume, München 1989, S. 187–200.

- DERS.: Die Lesbarkeit von Bildern. Bemerkungen zum bildungssoziologischen Kontext von kirchlichen Bildausstattungen im Mittelalter, in: *Bild und Bildung. Ikonologische Interpretationen vormoderner Dokumente von Erziehung und Bildung*, hg. von Christian Rittelmeyer/Eberhard Wiesing (Wolfenbütteler Forschungen, Bd. 49), Wiesbaden 1991, S. 105–133.
- DERS.: Der frühe Bildkult des Franziskus in Italien. Gestalt- und Funktionswandel des Tafelbildes im 13. und 14. Jahrhundert, Berlin 1992.
- DERS.: Das Bild als Schleier des Unsichtbaren. Ästhetische Illusion in der Kunst der frühen Neuzeit in Italien, München 2001.
- DERS.: „...figurano cose diverse da quelle che dimostrano“. Hermetische Malerei und das Geheimnis des Opaken, in: *Das Geheimnis am Beginn der europäischen Moderne*, hg. von Gisela Engel/Klaus Reichert (Zeitsprünge, Bd. 6), Frankfurt a.M. 2002, S. 408–435.
- LABRADA, Fernando: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. *Catalogo de las pinturas*, Madrid 1965.
- LAMPEN, Willibrord: Irmengarda di Süchteln, in: *Bibliotheca Sanctorum*, 12 Bde., Rom 1965ff., Bd. 7 (1966), Sp. 905.
- LAND, Norman: *The Viewer as Poet. The Renaissance Response to Art*, University Park (Penn.) 1994.
- LANDWEHR, Achim: *Geschichte des Sagbaren. Einführung in die Historische Diskursanalyse*, Tübingen 2001.
- LANGE, Günter: *Bild und Wort. Die katechetischen Funktionen des Bildes in der griechischen Theologie des sechsten bis neunten Jahrhunderts*, Würzburg 1969.
- LANGEN, August: *Die Technik der Bildbeschreibung in Diderots ‚Salons‘ (Romanische Forschungen, Bd. 61)*, Frankfurt a.M. 1948.
- LANGENDIJK, Karla: *Silentium*, in: *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek 15 (1964)*, S. 3–18.
- LAVAGNINO, Emilio: *Il crocifisso della basilica di San Paolo fuori le mura*, in: *Rivista dell’Istituto di archeologia e storia dell’arte 8 (1940–1941)*, S. 217–227.
- LAWLER, Traugott F.: *John of Garland and Horace. A Medieval Schoolman Faces the ‚Ars Poetica‘*, in: *Classica Folia 22 (1968)*, S. 3–13.
- LEE, Rensselaer W.: *Ut pictura poesis. The Humanistic Theory of Painting*, New York 1967 (zuerst in: *The Art Bulletin 22 [1940]*, S. 197–269).
- LEHMANN-BROCKHAUS, Otto: *Schriftquellen zur Kunstgeschichte des 11. und 12. Jahrhunderts für Deutschland, Lothringen und Italien*, Berlin 1938.
- LEONE DE CASTRIS, Pierluigi: *Pittura del Duecento e del Trecento a Napoli e nel Meridione*, in: *La pittura in Italia. Il Duecento e il Trecento*, 2 Bde., Mailand 1986, Bd. 2, S. 461–512.
- DERS.: *Simone Martini. Catalogo completo dei dipinti*, Florenz 1989.
- LEVITTE HARTEN, Doreet (Hg.): *Heaven (Ausst. Kat. Kunsthalle Düsseldorf, 30. Juli–17. Oktober 1999), Osterfilern 1999*.
- LICHTENSTEIN, Jacqueline: *La couleur éloquente. Rhétorique et peinture à l’age classique*, Paris 1989 (2. Aufl. Paris 1999).
- LUDOVISI, Alessia: *La scultura lignea a Roma tra la seconda metà del XIII secolo e la prima metà del XIV*, in: *Anno 1300 il primo Giubileo. Bonifacio VIII e il suo tempo*, hg. von Marina Righetti Tosti-Croce (Katalog der Ausstellung in Rom, Palazzo di Venezia, 12. April–16. Juli 2000), Mailand 2000, S. 90–92.
- MAGUIRE, Henry: *Art and Eloquence in Byzantium*, Princeton 1981.
- MANDEL, Gabriele: *L’opera completa di Antonello da Messina (Classici dell’arte, Bd. 10)*, Mailand 1967.
- MALVASIA, Carlo Cesare: *La Felsina Pittrice. Vite de’ Pittori Bolognesi (Bologna 1678)*, hg. von Giampietro Zanetti, 3 Bde., Bologna 1841.
- DERS.: *Le pitture di Bologna*, Bologna 1686.
- MANCINELLI, Fabrizio: *Arte medievale e moderna*, in: *Atti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia. Rendiconti, ser. 3*, 48 (1975–1976), S. 454–475.
- MARANI, Pietro C.: *Leonardo e i leonardeschi a Brera*, Florenz 1987.

- DERS.: Musei e Gallerie di Milano. Pinacoteca di Brera: scuole lombarda e piomentese 1300–1535, Mailand 1988.
- MARIN, Louis: Annonciations toscanes, in: Ders.: Opacité de la peinture. Essais sur la représentation au Quattrocento, Paris 1989, S. 125–163.
- MARINO, Giambattista: Dicerie sacre e la strage de gl'innocenti, hg. von Giovanni Pozzi, Turin 1960.
- MARKIEWICZ, Henryk: Ut Pictura Poesis... A History of the Topos and the Problem, in: *New Literary History* 18 (1987), S. 535–558.
- MARTIN, J.: Exkurs: Die Empfängnis durch das Ohr, in: *Würzburger Jahrbücher für Altertumswissenschaft* 1 (1946), S. 390–399.
- MARTINDALE, Andrew: Simone Martini. Complete Edition, Oxford 1988.
- MASINI, Antonio di Paolo: Bologna perlustrata, in cui si fa mentione [...] delle chiese [...] de' pittori, scultori, ed architetti, Bologna 1666.
- MEIJER, Bert W.: Esempi del comico figurativo nel rinascimento lombardo, in: *Arte lombarda* 16 (1971), S. 259–266.
- DERS.: From Leonardo to Breughel: Comic art in 16th century Europe, in: *Word and image* 4 (1988), S. 405–411.
- DERS.: Sull'origine e mutamenti dei generi, in: *La pittura in Italia. Il Seicento*, Mailand 1989, Bd. 2, S. 585–604.
- DERS.: ‚L'arte non deve schernire‘: sul comico e sul grottesco al Nord, in: Rabisch. *Il grottesco nell'arte del Cinquecento. L'Accademia della Val di Blenio, Lomazzo e l'ambiente milanese* (Ausst. Kat. Museo Cantonale d'Arte Lugano, 28. März–21. Juni 1998), Mailand 1998, S. 69–76.
- MOLZA, Maria Alessandro (Hg.): *La Madonna nell'attesa del parto. Capolavori dal patrimonio italiano del '300 e '400* (Ausst. Kat. Basilica di San Carlo al Corso Mailand, 25. März – 25 April 2000), Mailand 2000.
- MÜHLMANN, Heiner: *Ästhetische Theorie der Renaissance. Leon Battista Alberti*, Bonn 1981.
- NORMAN, Diana: *Siena and the Virgin. Art and Politics in a Late Medieval City State*, New Haven/London 1999.
- OERTEL, Robert: *Frühe italienische Malerei in Altenburg. Beschreibender Katalog der Gemälde des 13. bis 16. Jahrhunderts im Staatlichen Lindenau-Museum*, Berlin 1961.
- OFFNER, Richard: *A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting. The Fourteenth Century*, sec. III, vol. III u. IV, New York 1930–34.
- PALAGIA, Franco: Vincenzo Campi tra realismo grottesco e natura morta: la nascita di un genere e l'eredità della pittura cremonese, in: *Vincenzo Campi: scene del quotidiano* (Ausst. Kat. Museo Civico Cremona, 2. Dezember 2000–18. März 2001), hg. von Dems., Mailand 2000, S. 21–37.
- PALEOTTI, Gabriele: *Discorso intorno alle immagini sacre e profane (1582)*, in: *Trattati d'Arte del Cinquecento*, hg. v. Paola Barocchi, 3 Bde., Bari 1960–62, Bd. 2 (1961), S. 117–509.
- PARK, Roy: ‚Ut Pictura Poesis‘. The Nineteenth-Century Aftermath, in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 28 (1969), S. 155–164.
- PARRY, Kenneth: *Depicting the Word. Byzantine Iconophile Thought of the Eighth and Ninth Centuries* (The Mediterranean, Bd. 12), Leiden 1996.
- PATZ, Kristine: Zum Begriff der ‚Historia‘ in L. B. Albertis ‚De Pictura‘, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 49 (1986), S. 269–287.
- DIES.: *Sub Rosa. Verschwiegene Beredsamkeit im Londoner Selbstporträt von Salvator Rosa*, in: *Diletto e Maraviglia. Ausdruck und Wirkung in der Kunst von der Renaissance bis zum Barock*, hg. von Christine Göttler/Ulrike Müller Hofstede/Kristine Atz /Kaspar Zollkofer, Emsdetten 1998, S. 60–73.
- PEREZ SANCHEZ, Alfonso E./SPINOSA, Nicola: *L'opera completa di Ribera*, Mailand 1978.
- PFISTERER, Ulrich: *Künstlerische potestas audendi und licentia im Quattrocento – Benozzo Gozzoli, Andrea Mantegna, Bertoldo di Giovanni*, in: *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana* 31 (1996), S. 107–148.
- DERS.: *Donatello und die Entdeckung der Stile 1430–1445*, München 2002.
- PICARD, Marc: *L'icona del Cristo di San Damiano, Assisi* 1989.

- PINKUS, Karen: *Picturing Silence. Emblem, Language, Counter-Reformation Materiality*, Ann Arbor 1996.
- PLOEG, Kees van der: *Art, Architecture and Liturgy. Siena Cathedral in the Middle Ages*, Groningen 1993.
- POPE-HENNESSY, John: *Sassetta*, London 1939.
- POTTERIE, Ignace de la: Das Wort Jesu ‚Siehe, deine Mutter‘ und die Annahme der Mutter durch den Jünger (Joh. 19,27), in: *Neues Testament und Kirche. Festschrift für Rudolf Schnackenburg*, hg. von Joachim Gnilka, Freiburg i.Br./Basel/Wien 1974, S. 192–219.
- PAZZI, Mario: *Mnemosyne. The Parallel Between Literature and the Visual Arts* (Bollingen Series 35, 16), Princeton 1970.
- QUONDAM, Amedeo: ‚Ut pictura poesis‘. Classicismo e imitazione, in: *La pittura in Italia. Il Cinquecento*, 2 Bde., Mailand 1992, Bd. 2, S. 553–558.
- RAUPP, Hans-Joachim: Kunstgeschichte und Rhetorik, in: *Die Macht des Wortes. Aspekte gegenwärtiger Rhetorikforschung*, hg. von Carl Joachim Classen/Heinz-Joachim Müllenbrock (Ars Rhetorica, Bd. 4), Marburg 1992, S. 149–163.
- DE RS.: ‚Pittura Ridicole‘ – ‚Kleine Sachen‘. Zur Genremalerei in den romanischen Ländern, in: *Die großen Sammlungen VI. Zwei Gesichter der Eremitage, Bd. II: Von Caravaggio bis Poussin* (Ausst. Kat. Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland Bonn, 21. Februar–11. Mai 1997), Bonn 1997, S. 58–68.
- REBEL, Ernst (Hg.): *Sehen und Sagen. Das Öffnen der Augen beim Beschreiben der Kunst*, Osterfeldern 1996.
- REHBERG, Karl-Siegbert: Institutionen als symbolische Ordnungen. Leitfragen zur Theorie und Analyse institutioneller Mechanismen (TAIM), in: *Die Eigenart der Institutionen. Zum Profil politischer Institutionentheorie*, hg. von Gerhard Göhler, Baden-Baden 1994, S. 47–84.
- RICHTER, Michael: Kommunikationsprobleme im lateinischen Mittelalter, in: *Historische Zeitschrift* 222 (1976), S. 43–80.
- RITTER-SANTINI, Lea (Hg.): *Mit den Augen geschrieben. Von gedichteten und erzählten Bildern*, München 1991.
- ROLOFF, Volker: *Reden und Schweigen. Zur Tradition und Gestaltung eines mittelalterlichen Themas in der französischen Literatur* (Münchener romanistische Arbeiten, Heft 34), München 1973.
- ROECKELEIN, Hedwig: Kommunikation – Chancen und Grenzen eines mediävistischen Forschungszweiges, in: *Das Mittelalter* 6 (2001), S. 5–13.
- RUBERG, Uwe: *Beredtes Schweigen in lehrhafter und erzählender Literatur des Mittelalters. Mit kommentierter Erstedition spätmittelalterlicher Lehrtexte über das Schweigen*, München 1978.
- SALMI, Mario: Un’opera di Tino da Camaino a Roma?, in: *Commentarii* 11 (1964), S. 166–172.
- SANCTUS BERNARDUS: *Opera*, hg. v. Cistercienses, 9 Bde. Rom 1957–1998.
- SANSTERRE, Jean-Marie: La parole, le texte et l’image selon les auteurs byzantins des époques iconoclastes et posticonoclastes, in: *Testo e imagine nell’alto medioevo* (Settimane di studio del centro italiano di studi sull’alto medioevo, XLI: 15.–21. April 1993), Spoleto 1994, S. 198–240.
- SAVETTERI, Chiara: *Antonello da Messina*, Palermo 1998.
- SHELLEWALD, Barbara: ‚Stille Predigten‘ – Das Verhältnis von Bild und Text in der spätbyzantinischen Wandmalerei, in: *Die Lesbarkeit der Kunst. Zur Geistes-Gegenwart der Ikonologie*, hg. von Andreas Beyer, Berlin 1992, S. 53–74.
- SCHMELING, Manfred/SCHMITZ-EMANS, Monika (Hg.): *Das visuelle Gedächtnis der Literatur* (Saarbrücker Beiträge zur vergleichenden Literatur- und Kulturwissenschaft, Bd. 8), Würzburg 1999.
- SCHMIDT, Victor M.: La ‚Madonna dei francescani‘ di Duccio: forma, contenuti, funzione, in: *Prospettiva* 97 (2000), S. 30–44.
- SCHMITZ-EMANS, Monika: *Die Literatur, die Bilder und das Unsichtbare. Spielformen literarischer Bildinterpretation vom 18. bis zum 20. Jahrhundert* (Saarbrücker Beiträge zur vergleichenden Literatur- und Kulturwissenschaft, Bd. 7), Würzburg 1999.
- SCHREIBER, Georg: Die Prämonstratenser und der Kult des Hl. Johannes Evangelist, in: *Zeitschrift für Katholische Theologie* 65 (1941), S. 1–31.

- SCHREINER, Klaus: Maria. Jungfrau, Mutter, Herrscherin, München 1994.
- SEIPEL, Wilfried (Hg.): *Dipingere la musica. Musik in der Malerei des 16. und 17. Jahrhunderts* (Ausst. Kat. Kunsthistorisches Museum Wien, 4. April–1. Juli 2001), bearbeitet von Sylvia Ferino-Pagden, Mailand/Wien 2001.
- SESIN, Claus-Peter/HARA, Fumio u. a.: *Computer. Gehirn. Was kann der Mensch? Was können die Computer?*, Paderborn 2001.
- SHEARMAN, John: *Only connect... Art and the Spectator in the Italian Renaissance*, Princeton 1992.
- SINDING-LARSEN, Staale: *Some observations on liturgical imagery of the twelfth century*, in: *Acta archaeologica et artium historiae pertinentia* 8 (1978), S. 193–212.
- SPINOSA, Nicola: *La pittura con scene di genere*, in: *Storia dell'Arte italiana*, Bd. 11: *Forme e modelli*, hg. v. Federico Zeri, Turin 1982, S. 34–80.
- DERS.: *Ribera and Neapolitan Painting*, in: *Jusepe de Ribera* (Ausst. Kat. The Metropolitan Museum of Art New York, 18. September–29. November 1992), New York 1992.
- SRICCHIA SANTORO, Fiorella: *Antonello e l'Europa*, Mailand 1986.
- STEINBERG, LEO: *'How Shall This Be?': Reflections on Filippo Lippi's Annunciation in London. Part I*, in: *Artibus et historiae* 16 (1987), S. 25–44.
- STELAND, Dieter: *Die Sprache und die Sprache der Kunst. Zu Stéphane Mallarmés 'Avant-Dire au Traite du Verbe de René Ghil'*, in: *Europäische Lehrdichtung. Festschrift für Walter Naumann zum 70. Geburtstag*, hg. von Hans Gerd Rötzer/Herbert Walz, Darmstadt 1981, S. 248–261.
- SUGER VON SAINT DENIS, Abt: *Ausgewählte Schriften. Ordinatio, De consecratione, De administratione*, hg. von Andreas Speer/Günther Binding, zusammen mit Gabriele Annas/Susanne Linscheid-Burdich/Martin Pickavé, Darmstadt 2000.
- TARR, Roger: *'Visibile parlare': the spoken word in fourteenth-century central Italian painting*, in: *Word and image* 13 (1997), 223–244.
- TAUBERT, Gesine: *Die Marienklagen in der Liturgie des Karfreitags. Art und Zeitpunkt der Darbietung*, in: *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 49 (1975), S. 607–627.
- THOMAS DE CELANO: *Vita prima et vita secunda S. Francisci Assisiensis*, ed. P.P. Collegii S. Bonaventurae, Ad Claras Aquas (Quaracchi) 1926.
- TIKKANEN, Johann Jakob: *Zwei Gebärden mit dem Zeigefinger* (*Acta Societatis Scientiarum Fennicae*, Bd. 43.2), Helsingfors 1913.
- TOMEI, Alessandro: *Pietro Cavallini*, Mailand 2000.
- DERS. (Hg.): *Le Biccherne di Siena. Arte e Finanza all'alba dell'economia moderna* (Katalog der Ausstellung in Rom, Palazzo del Quirinale, 1. März – 13. April 2002), Bergamo 2002.
- TREMP-UTZ, Kathrin: *Welche Sprache spricht die Jungfrau Maria? Sprachgrenzen und Sprachkenntnisse im bernischen Jetzerhandel (1507–1509)*, in: *Schweizerische Zeitschrift für Geschichte* 38 (1988), S. 221–249.
- DIES.: *Eine Werbekampagne für die befleckte Empfängnis: der Jetzerhandel in Bern (1507–1509)*, in: *Maria in der Welt. Marienverehrung im Kontext der Sozialgeschichte, 10–18. Jahrhundert*, hg. von Claudia Opitz/Hedwig Röckelein/Gabriela Signori/Guy P. Marchal, Zürich 1993, S. 323–337.
- TRIMPI, Wayne: *The Meaning of Horace's Ut Pictura Poesis*, in: *The Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 38 (1973), S. 1–34.
- DERS.: *'Ut Pictura Poesis': The Argument for Stylistic Decorum*, in: *Traditio* 34 (1978), S. 29–73.
- VAN OS, Henk W.: *Sieneese Altarpieces 1215–1460. Form, Content, Function. Volume II: 1344–1460, with a contribution by Gail Aronow*, Groningen 1990.
- VAN TONGEREN, Louis: *Vom Kreuzritus zur Kreuzestheologie. Die Entstehungsgeschichte des Festes der Kreuzerhöhung und seine erste Ausbreitung im Westen*, in: *Ephemerides Liturgicae* 112 (1998), S. 216–245.
- VASARI, Giorgio: *Le Vite de' più eccellenti Pittori, Scultori ed Architettori* [Florenz 1568], con nuove annotazioni e commenti di Gaetano Milanesi, 9 Bde., Florenz 1906.
- VOGT-SPIRA, Gregor: *Der Vergleich von Dichtung und Malerei. Überlegungen zu einem antiken To-*

- pos, in: *multiplicatio et variatio*. Beiträge zur Kunst – Festgabe für Ernst Badstübner zum 65. Geburtstag, hg. von Matthias Müller, Berlin 1998, S. 283–291.
- DERS.: Visualität und Sprache im Horizont antiker Wahrnehmungstheorie: Einige Überlegungen zur Bild-Text-Debatte, in: *Klassische Philologie inter disciplinas*. Aktuelle Konzepte zu Gegenstand und Methode eines Grundlagenfaches, hg. von Jürgen Paul Schwindt, Heidelberg 2002, S. 25–39.
- VON GREYERZ, Hans: Der Jetzerprozeß und die Humanisten, in: *Archiv des Historischen Vereins des Kantons Bern* 31 (1932), S. 243–299.
- VON RIEDEN, Oktavian: Das Leiden Christi im Leben des hl. Franziskus von Assisi. Eine quellenvergleichende Untersuchung im Lichte der zeitgenössischen Passionsfrömmigkeit, in: *Collectanea Franciscana* 30 (1960), S. 5–30, 129–145, 241–263, 353–397.
- WALDMANN, Susan, *Der Künstler und sein Bildnis im Spanien des 17. Jahrhunderts*. Ein Beitrag zur spanischen Porträtmalerei, Frankfurt a.M. 1995.
- WARNCKE, Carsten-Peter: *Sprechende Bilder – sichtbare Worte*. Das Bildverständnis in der frühen Neuzeit (Wolfenbütteler Forschungen, Bd. 33), Wiesbaden 1987.
- WEDEWER, Rolf: *Zur Sprachlichkeit von Bildern*. Ein Beitrag zur Analogie von Sprache und Kunst, Köln 1985.
- WEISSTEIN, Ulrich (Hg.): *Literatur und bildende Kunst*. Ein Handbuch zu Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes, Berlin 1992.
- WENZEL, Horst: Die Verkündigung an Maria. Zur Visualisierung des Wortes in der Szene, oder: Schriftgeschichte im Bild, in: *Maria in der Welt*. Marienverehrung im Kontext der Sozialgeschichte 10.–18. Jahrhundert, hg. von Claudia Opitz u. a., Zürich 1993, S. 23–52.
- DERS.: *Hören und Sehen, Schrift und Bild*. Kultur und Gedächtnis im Mittelalter, München 1995.
- WHITE, John: *Duccio*. Tuscan Art and the Medieval Workshop, London 1979.
- WILLEMS, Gottfried: *Anschaulichkeit*. Zu Theorie und Geschichte der Wort-Bild-Beziehungen und des literarischen Darstellungsstils, Tübingen 1989.
- WILLIAMS, Robert: *Art, Theory, and Culture in Sixteenth-Century Italy*. From Techne to Metatechne, Cambridge 1997.
- WIND, Barry: ‚Pittura Ridicole‘: Some Late Cinquecento Comic Genre Paintings. in: *Storia dell'Arte* 20 (1974), S. 25–35.
- WOHLFAHRT, Günter: Das Schweigen des Bildes. Bemerkungen zum Verhältnis von philosophischer Ästhetik und bildender Kunst, in: *Was ist ein Bild?*, hg. von Gottfried Boehm, München 1994, S. 163–183.
- WOLFF, Ludwig: Zur Verschmelzung des Dargestellten mit der Gegenwartswirklichkeit im geistlichen Drama des Mittelalters, in: *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 7 (1929), S. 267–304.
- ZÖLLNER, Frank: Leon Battista Albertis ‚De pictura‘, in: *Georges-Bloch-Jahrbuch des Kunstgeschichtlichen Seminars der Universität Zürich* 4 (1997), S. 23–39.