

KLAUS KRÜGER

Das Sprechen und das Schweigen der Bilder Visualität und rhetorischer Diskurs*

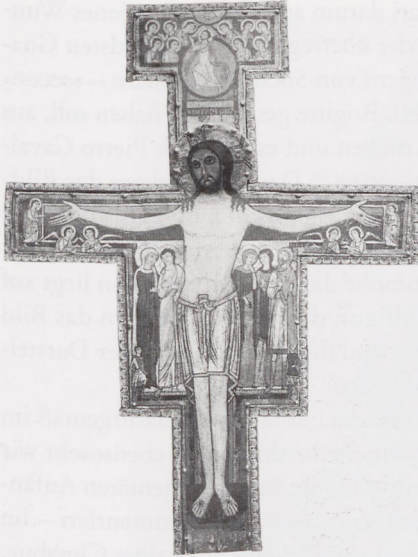
I.

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 Kniee 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«*).¹ 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«) unmittelbar anspricht (»colloquitur«), wobei sich die Lippen auf dem Bilde bewegten (»labiis picturae deductis«*).² 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 mercedem recipies?«*), woraufhin ihm der Heilige im Dialog ohne weiteres die Bitte anträgt, nichts anderes als ihn selbst zu begehren (*»Domine, non alium nisi te ipsum«*).³ 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.⁴

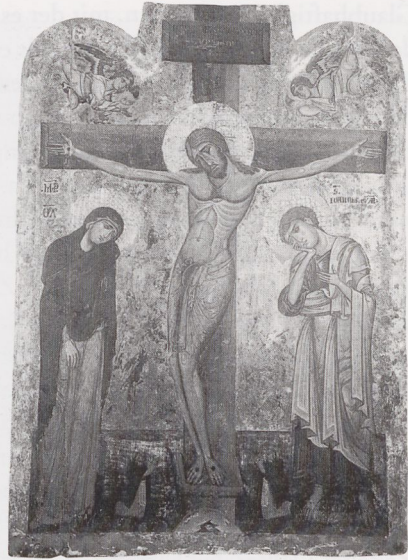
Von einer religionsmystischen Deutung derartiger Vorfälle, die schon mancher Zeitgenosse lediglich als Folge einer stimulierten Einbildungskraft (*»vehemens imaginatio«*) beurteilte,⁵ ist hier abzusehen. Auch von Überlegungen, inwieweit

sich darin eine Reaktion auf jene Prämissen einer literalen Geistlichkeit bekundet, die aus einem bildungssoziologisch fundierten Selbstverständnis heraus einer »stummen Kenntnisaufnahme durch den bloßen Blick und ohne Schriftauslegung (»*tacita visus cognitione absque descriptione*«)« schlichtweg den Anspruch und die Qualifikation theologischen Verstehens abspricht.⁶ 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.⁷ 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.⁸ 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).⁹ Es ist unzweifelhaft, daß das Tafelkreuz erst ca. 20 Jahre später – gegen 1265 – in der Nachfolge des Giunta Pisano entstand.¹⁰ 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.¹¹

Bereits Giorgio 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 Œuvre 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 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



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



2. Neapel, San Domenico Maggiore, Kreuzigung mit zwei Dominikanermönchen, ca. 1250

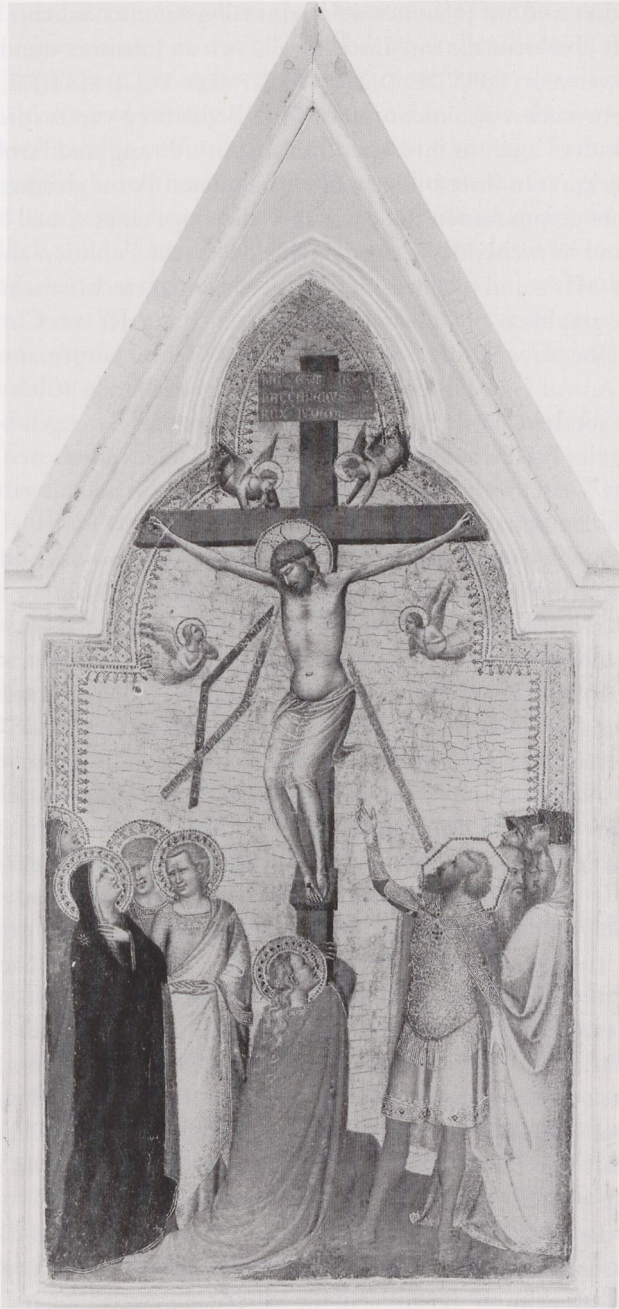


3. Bologna, Pinacoteca Nazionale, Tafelkreuz, ca. 1265

Glaubhaftigkeit zu stützen, mit der es Vasari darum zu tun ist, eben jenes Wunderkruzifix in S. Paolo f.l.m., das als eines der überregional bedeutendsten Gnadenbilder Italiens nicht nur zur seligen Irmgard von Süchteln, sondern – »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.¹² Das Wunderbare des Bildwerkes ist hier zu einer 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 geschichtlich perspektivierbaren Entwicklung. Ihre rudimentären Anfänge sieht Vasari – der, wie sich versteht, künstlerisch geschichtlich 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 [...]).¹³

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 Lindenu-Museum in Altenburg befindet, eine Vorstellung von dem ausgereiften konzeptuellen Anspruch vermitteln, der sich mit einem solchen Darstellungsverfahren im vorangeschrittenen Trecento verband (Abb. 4).¹⁴ Die drei in roter bzw. blauer Farbe aufgetragenen Schriftbänder setzen – der Funktion von Sprechblasen gleich – in genauer Zitation des Bibeltextes die letzten Worte Christi an Maria und Johannes, sowie den Ausruf des bekehrten Hauptmanns in Szene.¹⁵ 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. TVVVS ist als wörtliche Rede Christi gerichtet an Maria und verweist diese an Johannes, was ihr Verlauf, der zunächst auf Maria hinführt, dann aber seine



4. Bernardo Daddi, Kreuzigung Christi, ca. 1340,
Altenburg, Lindenau-Museum

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 chiasmische 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 hin 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.¹⁶

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 weiteres damit synchronisierten Sinn. Er begründet sich nicht zuletzt in der normativen Qualität und im zeremoniellen Rang, der ihnen qua gesetzten Bibel-

zitat und qua Latein innewohnt. »[...] lo latino è perpetuo e non corruttibile, e lo volgare è non stabile e corruttibile«, 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.¹⁷ 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.¹⁸

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.¹⁹ 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.²⁰

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 regelrecht in die vorderste, plane Ebene



5. Bernardo Daddi, *Madonna del Parto mit Heiligen*, ca. 1330,
Los Angeles, The J. Paul Getty Museum

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. 5)²¹ und in der Pinacoteca Vaticana in Rom befinden (Abb. 6).²² 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



6. Bernardo Daddi, *Madonna del Parto*,
ca. 1330, Rom, Pinacoteca Vaticana



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

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 [...]«.²³ 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 respektive den Betrachter. 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 vermittelt 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. 7), indem sie zeigt, wie die im Sieneser Dom faktisch nur als gemaltes Kultbild anwesende *Madonna delle Grazie* gleichwohl leibhaft und mit einer Geste der Handreichung die Schlüssel der Stadt Siena und mit ihnen zugleich die ihr angetragenen Gesuche um Schutz und Heilsgewährung in Empfang nimmt.²⁴

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. Es ist, so kann man sagen, der 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 Emotionen und Empfindungen der dargestellten Protagonistin. Damit bezeugt Daddis Gemälde ein durchaus fortgeschrittenes, nämlich 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 Anschauungskategorie zuwächst.

Daddis Bildentwurf war, wie es scheint, überaus erfolgreich, dergestalt daß nicht nur mehrfache, nahezu identische Versionen davon Verbreitung fanden, von denen die beiden Werke in Los Angeles und Rom heute noch Zeugnis geben, sondern auch derivative, leicht veränderte Varianten entstanden, die – gleichsam in Zweitverwendung – den Bildgedanken spezifizierteren Funktionszwecken anzupassen vermochten. Ein Altarbild aus derselben Malerwerkstatt des Bernardo Daddi, das inschriftlich 1335 datiert ist, also nur wenige Jahre nach den beiden Fassungen in Rom und Malibu entstand, und sich heute im



8. Bernardo Daddi, *Madonna del Parto mit Heiligen und Votanten*, 1335,
 Florenz, Museo dell'Opera del Duomo

Museum der Dom-Opera in Florenz befindet (Abb. 8), 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 Fürbitte ersuchende Votanten bzw. Stifter wendet.²⁵ 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 Dar-

stellung. 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 zutage 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. 8), 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 späterer 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 himm-

liche Erscheinungen der Muttergottes widerfuhren, die sich in der Folge jedoch allesamt als aufwendig inszenierte Täuschungsaktionen durch den Lesemeister, den Schaffner, den Prior und den Subprior des Klosters erwiesen.²⁶ 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 diente, während sie sich im selben Zug mit den beistehenden Engeln, also dem verkappten Prior und Subprior, auf Lateinisch verständigte, im Sinne einer Geheimsprache, die Hans Jetzer nicht verstand.²⁷

Der Fall offenbart die Paradoxien, die der Vorstellung einer ›realen‹ Sprache der himmlischen Personen und zugleich der Frage nach ihrer Kompatibilität mit derjenigen der Menschen innewohnte.²⁸ 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 anschaulich nachvollziehbaren Glaubhaftmachung und Evidenz vom Medium des Bildes eingefordert wurde.

Beleuchten wir diesen Zusammenhang, der letztlich die Frage nach der medieneigenen, 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. 9).²⁹ In 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 vermittels einer Buchinschrift: »Fili qvi[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



9. Simone Martini, *Heimkehr des 12jährigen Jesus vom Tempel*,
1342, Liverpool, Art Gallery

getan? Siehe dein Vater und ich haben dich mit Schmerzen gesucht.«³⁰ 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 eindrucklich und mit lebendiger Anschaulichkeit in Szene gesetzt. Doch ein weiteres kommt hinzu. Denn eine zweite Inschrift, die nicht geschenslogisch 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«), dass er jedoch 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.«³¹

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«).³² Was hier zutage tritt, ist nichts anderes als jenes auf antike Vorgaben – vor allem bei Simonides von Keos – rekurrende

Verständnis von der Malerei als einer ›stummen Poesie‹ (»muta poesia«), das in der Folge, wie man weiß, zum topischen Repertoire kunsttheoretischer Begründungsargumentation gehört.³³ 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.«³⁴

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 und paragonalen Aufwertung maßgeblich orientierte, wies erneut den Kriterien einer medienfremden Ausdrucks- und Kommunikationslogik, derjenigen von Rhetorik und Poetik, 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.«³⁵ Rekurriert die Lehre der Affektübertragung bekanntermaßen auf die *Ars poetica* des Horaz³⁶, 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.³⁷

Gewiß: Die Ausdruckseffizienz und die animatorische Kraft, die den Bildern auf diesem Wege zuwuchs, ist unbestritten. Das betrifft neben sakralen ebenso sehr ein weites Feld von weltlichen Sujets. So etwa die seit dem späten Trecento zunehmend verbreitete Gattung der *pitture ridicole*, die die Alltagswelt dergestalt in theatralisch-lächerlicher Zuspitzung ihres mimischen und gestischen Darstellungsrepertoires 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.«³⁸ Oder etwa jene so vielfältig variierten Darstellungen, die



10. Bartolomeo Passerotti, *Bildnis des Ignazio Danti*, ca. 1577, Brest, Musée des Beaux-Arts



11. Giampietrino, *Jugendlicher Erlöser mit dem Trinitätssymbol*, Anf. 16. Jh., Mailand, Pinacoteca di Brera

suggestiv zum Hören, ja zum Mitsingen der im Bild durch mimischen Ausdruck gleichwohl nur evozierten Stimmen und Klänge animieren.³⁹ Oder andererseits solche Darstellungen, die mittels entsprechender Gesten nachgerade appellativ zum Schweigen vor dem Bild auffordern.⁴⁰ 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. 10).⁴¹ 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 Ptolemaeus hinzuweisen.⁴²

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. 11).⁴³ 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, doch tut er dies vermittels 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 seine konzeptuellen, theoretisch gefaßten Sinn-dimensionen zu eröffnen, 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 Blickweise 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 von solchen mit knapp gefaßten Begriffsangaben (»brevi parole e significanti«).⁴⁴ Ohnedies, so Paleottis argumentative Engführung, liege es auf der Hand, daß der Künstler dem gemalten Bild erst eigentlich dadurch Beseltheit 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.⁴⁵

Es bedarf kaum des Hinweises, daß sich Paleottis Ausführungen bruchlos in die angestammte Tradition der theologisch prätendierten Höherwertung und

Suprematie des Wortes gegenüber dem Bild fügen. Doch kann gerade ein in solcher Weise einseitig bestimmter, kaum auf die Darstellung selbst als vielmehr immer schon auf ihr ›Dahinter‹ gerichteter Blick, gewissermaßen *ex negativo* verdeutlichen, daß das, was die in Rede stehende ›Sprachfähigkeit‹ des Bildes eigentlich 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.⁴⁶

Eine Darstellung des *Ecce homo* von Jusepe de Ribera aus der Zeit um 1623–24 kann verdeutlichen, was damit gemeint ist (Abb. 12).⁴⁷ Mit einer überaus verhalten angelegten, kaum abschätzbaren 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 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 Vereinzelung 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. Dabei offenbart sich, daß der zur Verurteilung Dargebotene zwar bereits die Haltung des Geopferten, sprich: der *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

beim Betrachter 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 Tötungsbeschuß zunächst nicht mehr in öffentlicher Rede zeigte.⁴⁸ 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 »ein ungesprochenes Wort, das sich selber spricht«, wie etwa Meister Eckhart es formuliert.⁴⁹ 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.«⁵⁰ Das Schweigen bereits auf Erden als Voraussetzung für die sprachent-rückte Kommunikation mit Gott impliziert im Kern nichts anderes als eine anti-zipative Teilhabe an jenem, einstigen Schweigen in Ewigkeit, das der Offenbarung des Johannes zufolge als *silentium in coelo* den Endzustand nach dem Öffnen des siebten Siegels und dem Urteilsspruch des Richters beschreibt.⁵¹

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 Absenz 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 liebt 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.⁵² Worum es hierbei hintergründig geht, ist nichts anderes als die Verborgenheit des Wortes, *verbum absconditum*, im Inkarnierten und analoger Weise auch in dessen Bild. Das unsichtbare Wort als



12. Jusepe de Ribera, *Ecce homo*, ca. 1623–24,
Madrid, Museo de la Real Academia de San Fernando

Glaubensgeheimnis also steht in unmittelbarer Relation zum Geheimnis des Bildes und seinem stummen Diskurs des Unsehbaren.

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 annunciata* von ca. 1475, in dem erneut das ›unsichtbare Wort‹ zur Anschauung steht (Abb. 13).⁵³ Die Darstellung bietet die Jungfrau in einem fest gefügten 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 und seine Aktionserfülltheit 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.⁵⁴ 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 ausgeführt sei, daß man meine, man könne Gabriel und Maria sprechen hören.⁵⁵ 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.⁵⁶

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.⁵⁷ 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



13. Antonello da Messina, Verkündigungsmadonna, ca. 1475,
Palermo, Museo Nazionale

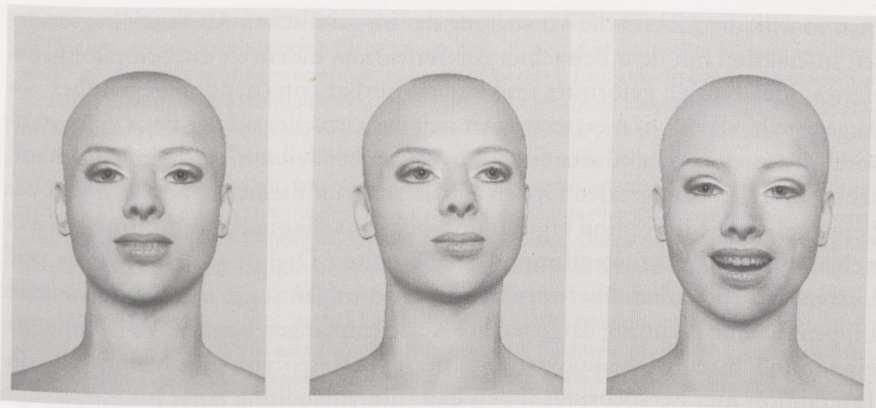
bei der Verkündigungsdarstellung letztlich geht: Zum einen um die Visualisierung des göttlich gesprochenen Wortes und damit um das grundlegende Problem einer Bewältigung der medialen Differenz, die zwischen Sprache und Bild besteht; und zum anderen um die inhärente Paradoxie selbst, die der Vorstellung 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.⁵⁸

Antonellos Gemälde der *Virgo annuntiata* (Abb. 13) 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.⁵⁹ Den dieser Rollenannahme inhärenten Appell, mit dem Engel in den 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 Sprachskeptis heraus erwachsende Ringen der Romantik um eine Bestimmung der Unbegrifflichkeit von Bildern, oder schließlich jene vielfach diversifizierten 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.⁶⁰ 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



14. Kirsten Geißler, *Dream of Heaven*, Computeranimation, 1999

der »Macht des Bildes« gegen die »Ohnmacht der rationalen Sprache« (Grassi)⁶¹ 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.⁶² Worum es dabei vielmehr geht, ist die Begründung einer aus der Systematik selbstbezüglicher 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.⁶³ Darin nämlich: in der besonderen medialen Verfaßtheit des Bildes, gründen 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.⁶⁴ Eine 1999 von Kirsten Geißler geschaffene Computeranimation mit dem signifikanten Titel *Dream of Heaven* etwa bietet hierfür ein anschauliches Beispiel (Abb. 14).⁶⁵ 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 Mikrophon 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 Endenachgerade 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 ästhetischen Erlebnis zu werden. Vielleicht mag hieraus weiterreichend auch die Einsicht resultieren, daß sich die historisch erkundbare Konstitution der Wirklichkeit recht eigentlich erst dann als eine »Geschichte des Sagbaren« wird begreifen lassen⁶⁶, wenn ihr zugleich auch jener Anteil eingeschrieben ist, den gerade das Imaginarium des Unsagbaren an ihrer sinnhaften Form hat.

Anmerkungen

* Der vorliegende Beitrag rekurriert an verschiedenen Stellen auf Überlegungen, die ausführlicher und in einem breiter konzipierten Argumentationszusammenhang bereits an anderer Stelle entwickelt wurden (siehe Krüger, Anm. 22). Eine erweiterte Fassung erscheint gleichzeitig in: Karl-Heinz Spieß (Hg.), *Medien der Kommunikation im Mittelalter*, Stuttgart 2003, S. 157–206.

- 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 Coloniam redieris [sic], metropolitane 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: Otto Lehmann-Brockhaus, *Schriftquellen zur Kunstgeschichte des 11. und 12. Jahrhunderts für Deutschland, Lothringen und Italien*, Berlin 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 (siehe dazu unten Anm. 12). Vgl. Willibrord Lampen, Irmengarda di Süchteln, in: *Bibliotheca Sanctorum*, 12 Bde., Rom 1965ff., Bd. 7 (1966), Sp. 905 (mit Literatur); sowie Gert Kaster, Irmgard von Süchteln (von Köln), in: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Bd. VII, Sp. 6–7.
- 2 Fr. Thomae de Celano vita secunda S. Francisci, Caput VI, 10, in: Thomas de Celano, *Vita prima et vita secunda S. Francisci Assisiensis, Ad Claras Aquas (Quaracchi) 1926*, S. 136 f.; dt. Übers. nach Engelbert Grau, *Thomas von Celano, Leben und Wunder des heiligen Franziskus von Assisi. Einführung, Übersetzung, Anmerkungen. Dritte, verbesserte Auflage*, Werl/Westf. 1980, S. 233 f.
- 3 Willehald Paul Eckert, *Das Leben des heiligen Thomas von Aquino, erzählt von Wilhelm von Tocco, und andere Zeugnisse zu seinem Leben*, Düsseldorf 1965, S. 231 und 1390f. (*ad annum* 1273).
- 4 Ausführliche Belege bei Klaus Krüger, *Bildandacht und Bergeinsamkeit. Der Eremit als Rollenspiel in der städtischen Gesellschaft*, in: Hans Belting / Dieter Blume (Hg.), *Malerei und Stadtkultur in der Dantezeit. Die Argumentation der Bilder*, München 1989, S. 187–200. Zur Traditionsverankerung dieser Topik in der benediktinischen und insbesondere in der zisterziensischen Hagiographie vgl. die Hinweise bei Egid Beitz, *Caesarius von Heisterbach und die bildende Kunst*, Köln 1926, S. 20ff.; Ursmer Berlière, *L'ascèse bénédictine des origines à la fin du XIIe siècle*, Paris 1927, S. 231f.; Oktavian von Rieden, *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. Generell zur Topik sprechender und handelnder Bilder: David Freedberg, *The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response*, Chicago 1989, S. 283ff.
- 5 Vgl. Krüger (wie Anm. 4) und ders., *Der frühe Bildkult des Franziskus in Italien. Gestalt- und Funktionswandel des Tafelbildes im 13. und 14. Jahrhundert*, Berlin 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: Abt Suger von Saint Denis, *Ausgewählte Schriften. Ordinatio, De consecratione, De administratione*, hg. von Andreas Speer und Günther Binding, zusammen mit Gabriele Annas, Susanne Linscheid-Burdich und Martin Pickavé, Darmstadt 2000, S. 342f. (ca. 1145–1150). Vgl. zum Zusammenhang Lawrence G. Duggan, *Was art really the »book of the illiterate«?*, in: *Word and Image* 5 (1989), S. 227–251; Klaus Krüger, *Die Lesbarkeit von Bildern. Bemerkungen zum bildungssoziologischen Kontext von kirchlichen Bildausstattungen im Mittelalter*, in: Christian Rittelmeyer / Eberhard Wiersing (Hg.), *Bild und Bildung. Ikonologische Interpretationen vormoderner Dokumente von Erziehung und Bildung (Wolfenbütteler Forschungen, Bd. 49)*, Wiesbaden 1991, S. 105–133. bes. S. 116ff.; Michael Camille, *The Gregorian Definition Revisited: Writing and the Medieval Image*, in: Jérôme Baschet u. Jean-Claude Schmitt (Hg.), *L'image. Fonctions et usages des images dans l'occident médiéval (Cahiers du Léopard d'Or, 5)*, Paris 1996, S. 89–107.
- 7 Edward B. Garrison, *Italian Romanesque Panel Painting. An Illustrated Index*, Florenz 1949, S. 183, Nr. 459; Leone Bracaloni, *Il prodigioso Crocifisso che parlò a S. Francesco*, in: *Studi Fra-*

- cescani II (1939), S. 185–212.; Staal Sinding-Larsen, Some Observations on Liturgical Imagery of the Twelfth Century, in: *Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia* 8 (1978), S. 193–212, bes. S. 195ff.; Marc Picard, *L'icona del Cristo di San Damiano, Assisi* 1989.
- 8 Garrison (wie Anm. 7), S. 224, Nr. 611; Hans Belting, *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter. Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion*, Berlin 1981, S. 224f.; Pierluigi Leone de Castris, *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, bes. S. 464.
- 9 Antonio di Paolo Masini, *Bologna perlustrata, in cui si fa mentione [...] delle chiese [...] de' pittori, scultori, ed architetti*, Bologna 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 Crocefisso, dal quale miracolosamente fu risposto, Ego quid demenui? Pendens inter Latrones Calicem mortis sorbui.« Vgl. auch Carlo Cesare Malvasia, *La Felsina Pittrice. Vite de' Pittori Bolognesi* (Bologna 1678), hg. von Giampietro Zanetti, 3 Bde., Bologna 1841, Bd. 1, S. 22 und ders. *Le pitture di Bologna*, Bologna 1686, S. 121. Die Wunderlegende geht auf einen Bericht des späten Trecento (1385–90) von Fra Bartolomeo da Pisa zurück. Vgl. Fra Bartolomeo da Pisa, *De conformitate vitae Beati Francisci ad vitam Domini Jesu* (Analecta Franciscana, Bd. 4), Ad Claras Aquas (Quaracchi) 1906, S. 521f.
- 10 Luigi Garani, *Il bel San Francesco di Bologna*, Bologna 1948, S. 245f.; Garrison (wie Anm. 7), S. 209, Nr. 549; Rosalba D'Amico, *Maestro del Crocifisso di Santa Maria del Borgo*, in: *La Pinacoteca Nazionale di Bologna. Catalogo generale delle opere esposte*, Bologna 1987, S. 1, Nr. 1; zuletzt Miklós Boskovits, *Maestro dei crocifissi francescani*, in: Massimo Medica (Hg.), *Duecento. Forme e colori del Medioevo a Bologna* (Ausst.-Kat. Museo Civico Archeologico Bologna, 15. April – 16. Juli 2000), Venedig 2000, S. 192–197 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: Franz Kampers, *Mittelalterliche Sagen vom Paradiese und dem Holze des Kreuzes Christi*, Köln 1897; Stefan Heid, *Der Ursprung der Helenalegende im Pilgerbetrieb Jerusalems*, in: *Jahrbuch für Antike und Christentum* 32 (1989), S. 41–71; Stephan Borgehammer, *How the Holy Cross was found. From Event to Medieval Legend*, Stockholm 1991; Leopold Kretzenbacher, *Kreuzholzlegenden zwischen Byzanz und dem Abendlande* (Bayerische Akademie der Wissenschaften, Phil.-Hist. Klasse, Sitzungsberichte Jg. 1995, Heft 3), München 1995; Louis van Tongeren, *Vom Kreuzritus zur Kreuzestheologie. Die Entstehungsgeschichte des Festes der Kreuzerhöhung und seine erste Ausbreitung im Westen*, in: *Ephemerides Liturgicae* 112 (1998), S. 216–245.
- 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, 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 [...]«: Giorgio Vasari, *Le Vite de' più eccellenti Pittori, Scultori ed Architettori* [Florenz 1568], con nuove annotazioni e commenti di Gaetano Milanesi, 9 Bde., Florenz 1906, Bd. 1, S. 541f. Entgegen Vasaris auf lange hin verbindlich gewordener Zuschreibung des Kruzifixus an Cavallini 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. zuletzt Alessia Ludovisi, *La scultura lignea a Roma tra la seconda metà del XIV*, in: Marina Righetti Tosti-Croce (Hg.), *Anno 1300 il primo Giubileo. Bonifacio VIII e il*

- suo tempo (Ausst.-Kat. Rom, Palazzo di Venezia, 12. April – 16. Juli 2000), Mailand 2000, S. 90–92, und Alessandro Tomei, Pietro Cavallini, Mailand 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 (wie Anm. 12), Bd. 1, S. 255. Die zitierten Schriftverse nach Joh. 19,26–27.
- 14 Vgl. Richard Offner, *A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting. The Fourteenth Century, sec. III, vol. III*, New York 1930, S. 70; Robert Oertel, *Frühe italienische Malerei in Altenburg. Beschreibender Katalog der Gemälde des 13. bis 16. Jahrhunderts im Staatlichen Lindenau-Museum*, Berlin 1961, S. 113 f., Nr. 14; Miklós Boskovits / Richard Offner, *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, S. 308 ff.
- 15 Joh. 19,26–27 und Mt. 27,54.
- 16 Vgl. Sinding-Larsen (wie Anm. 7), bes. S. 195 ff. mit zahlreichen Belegstellen. Grundlegend für den Zusammenhang: Aloys Grillmeier, *Der Logos am Kreuz. Zur christologischen Symbolik der älteren Kreuzigungsdarstellung*, München 1956; Anton Dauer, *Das Wort des Gekreuzigten an seine Mutter und »den Jünger, den er liebte«*, in: *Biblische Zeitschrift* 11 (1967), S. 222–239; Ignace de la Potterie, *Das Wort Jesu »Siehe, deine Mutter« und die Annahme der Mutter durch den Jünger (Joh. 19,27)*, in: Joachim Gnllka (Hg.), *Neues Testament und Kirche. Festschrift für Rudolf Schnackenburg*, Freiburg i. Br./Basel/Wien 1974, S. 192–219; Jeffrey F. Hamburger, *St. John the Divine. The Deified Evangelist in Medieval Art and Theology*, Berkeley/Los Angeles/London 2002, S. 165 ff. Vgl. ferner Klaus Schreiner, *Maria. Jungfrau, Mutter, Herrscherin*, München 1994, S. 95 ff., bes. S. 101 f. (zur Mariologie, mit Literatur); Knut Berg, *Une iconographie peu connue du Crucifiement*, in: *Cahiers archéologiques* 9 (1957), S. 319–328 (zur Ausdeutung von Longinus); Reiner Haussherr, *Der tote Christus am Kreuz. Zur Ikonographie des Gerokreuzes*, Phil. Diss. Bonn 1963, S. 164 ff.
- 17 Dante Alighieri, *Le Opere*, Bd. 3, 1–2: *Convivio*, hg. von Brambilla Ageno, Florenz 1995, vgl. Bd. 3, 2, S. 21 (*Convivio, I v 7*).
- 18 Michael Richter, *Kommunikationsprobleme im lateinischen Mittelalter*, in: *Historische Zeitschrift* 222 (1976), S. 43–80, vgl. S. 52; ebd., S. 49 zur angeführten Formulierung Dantes.
- 19 Gesine Taubert, *Die Marienklagen in der Liturgie des Karfreitags. Art und Zeitpunkt der Darbietung*, in: *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 49 (1975), S. 607–627, mit zahlreichen Belegen.
- 20 Ludwig Wolff, *Zur Verschmelzung des Dargestellten mit der Gegenwartswirklichkeit im geistlichen Drama des Mittelalters*, in: *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 7 (1929), S. 267–304, bes. S. 273.
- 21 David Carr, Bernardo Daddi, *Triptych*, in: *Masterpieces of the J. Paul Getty Museum: Paintings*, Los Angeles 1997, S. 10, Nr. 2.
- 22 Richard Offner, *A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting. The Fourteenth Century, sec. III, vol. IV*, New York 1934, S. 54; Miklós Boskovits / Richard Offner, *A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting, sec. III, vol. VI: The Fourteenth Century. Bernardo Daddi, his Shop and his Following. A new edition with additional material, notes and bibliography by Miklós Boskovits*, Florenz 1991, S. 205 ff. (sowie S. 201 ff. zur Rekonstruktion als Tabernakel mit seitlichen Flügeln). Vgl. zum folgenden: Klaus Krüger, *Das Bild als Schleier des*

- Unsichtbaren. Ästhetische Illusion in der Kunst der frühen Neuzeit in Italien, München 2001, S. 53 ff., mit weiterer Literatur.
- 23 Lk. 1,46 ff.
- 24 Vgl. Kees van der Ploeg, Art, Architecture and Liturgy. Siena Cathedral in the Middle Ages, Groningen 1993, S. 90 f., S. 94 f.; Bram Kempers, Icons, Altarpieces and Civic Ritual in Siena Cathedral, 1100–1530, in: Barbara A. Hanawalt / Kathryn L. Reyerson (Hg.), City and Spectacle in Medieval Europe, Minneapolis-London 1994, S. 89–136, hier S. 89 f., S. 92; Diana Norman, Siena and the Virgin. Art and the Politics in a Late Medieval City State, New Haven/London 1999, S. 25. Zur Gabella-Tafel zuletzt: Alessandro Tomei (Hg.), Le Biccherno di Siena. Arte e Finanza all'alba dell'economia moderna (Ausst.-Kat. Rom, Palazzo del Quirinale, 1. März – 13. April 2002), Bergamo 2002, S. 218 f.
- 25 Offner (wie Anm. 22), S. 50 f.; Boskovits / Offner (wie Anm. 22), S. 192 ff.; Maria Alessandro Molza (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, S. 47 und 62 f., Nr. 2. Zur Deutung vgl. Krüger (wie Anm. 4), S. 193 ff.; Krüger (wie Anm. 22), S. 54 ff. Zur Frage der unterschiedlichen Funktionen, die der bildinternen Kommunikation zwischen Stiftern und himmlischen Bildpersonen im Due- und Trecento zukommt, siehe zuletzt Victor M. Schmidt, La »Madonna dei francescani« di Duccio: Forma, contenuti, funzione, in: Prospettiva 97 (2000), S. 30–44.
- 26 Hans von Greyerz, Der Jetzerprozess und die Humanisten, in: Archiv des Historischen Vereins des Kantons Bern 31 (1932), S. 243–299; Kathrin Tremp-Utz, Eine Werbekampagne für die befleckte Empfängnis: der Jetzerhandel in Bern (1507–1509), in: Claudia Opitz u. a. (Hg.), Maria in der Welt. Marienverehrung im Kontext der Sozialgeschichte, 10.–18. Jahrhundert, Zürich 1993, S. 323–337; zuletzt: Franz-Josef Sladeczek, in: Cécile Dupeux, Peter Jezler u. Jean Wirth (Hg.), Bildersturm. Wahnsinn oder Gottes Wille? (Ausst.-Kat. Bernisches Historisches Museum – Musée de l'Œuvre Notre-Dame Strassburg, 2. November 2000 – 16. April 2001), Zürich 2000, S. 254 f., Nr. 106 (mit weiterer Literatur).
- 27 Vgl. Kathrin Tremp-Utz, Welche Sprache spricht die Jungfrau Maria? Sprachgrenzen und Sprachkenntnisse im bernischen Jetzerhandel (1507–1509), in: Schweizerische Zeitschrift für Geschichte 38 (1988), S. 221–249, bes. S. 243 ff.
- 28 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 Arno Borst, Der Turmbau von Babel. Geschichte der Meinungen über Ursprung und Vielfalt der Sprachen und Völker, 4 Bde., Stuttgart 1958–1963, Bd. II,2, S. 727 ff.
- 29 John Denny, Simone Martini's »The Holy Family«, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 30 (1967), S. 138–149; Andrew Martindale, Simone Martini. Complete Edition, Oxford 1988, S. 49 und S. 190 f., Nr. 14; Pierluigi Leone de Castris, Simone Martini. Catalogo completo dei dipinti, Florenz 1989, S. 132, Nr. 32.
- 30 Lk. 2,48.
- 31 Vasari (wie Anm. 12), Bd. 1, S. 512. Vgl. zum weiteren Zusammenhang Roger Tarr, »Visibile parlare«: the spoken word in fourteenth-century central Italian painting, in: Word and image 13 (1997), S. 223–244, bes. S. 230 ff. zu Vasaris betreffenden Kommentierungen der Malerei des Due- und Trecento. Zur besonderen Aspektvielfalt, die im Verhältnis von Bildern und Inschriften während des Spätmittelalters und im Übergang zur Renaissance besteht, sowie zur historischen Differenzierung in unterschiedliche Textsorten und Funktionszuweisungen vgl. die Beiträge in: Claudio Ciociola (Hg.), »Visibile parlare«. Le scritture esposte nei volgari italiani dal Medioevo al Rinascimento, Neapel 1997, mit weiterführender Literatur.
- 32 »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 consi-

- lii et qui multarum usum habuerit. Historiarum insuper notitiam plenam habens, ita poesis extitit emulatur, ut ipse pingere que illi fingere subtiliter considerantibus perpendatur.« Filippo Villani, *De origine civitatis Florentie, et de eiusdem famosissimis civibus* [...], zit. nach Michael Baxandall, *Giotto and the Orators. Humanist observers of painting in Italy and the discovery of pictorial composition 1350–1450*, Oxford 1971, S. 147; vgl. ebd. S. 66ff. bes. S. 70f. Dazu die Analyse von Moshe Barasch, *Giotto and the Language of Gesture*, Cambridge 1987.
- 33 Der Überlieferung von Plutarch zufolge geht die einschlägige Wendung (»Poesis 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 darüberhinaus 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 Herennium (IV, 28, 39: »poema loquens pictura, pictura tacitum poema debet esse«) u. a.; vgl. Karl Borinski, *Die Antike in Poetik und Kunsttheorie. Vom Ausgang des klassischen Altertums bis auf Goethe und Wilhelm von Humboldt*, 2 Bde., Leipzig 1914, Bd. 2, S. 408 (Register, s. v. *ut pictura poesis*). Die Literatur zum Thema ist legion, vgl. bes. Rensselaer W. Lee, *Ut pictura poesis. The Humanistic Theorie of Painting*, New York 1967 (zuerst in: *The Art Bulletin* 22 [1940], S. 197–269); Mario Praz, *Mnemosyne. The Parallel Between Literature and the Visual Arts* (Bollingen Series 35, 16), Princeton 1970, S. 3ff.; Baxandall (wie Anm. 32); Joseph F. Graham, »Ut pictura poesis.« A Bibliography, in: *Bulletin of Bibliography and Magazine Notes* 29 (1972), S. 13–15; Wayne Trimpi, *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; Carsten-Peter Warncke, *Sprechende Bilder – sichtbare Worte. Das Bildverständnis in der frühen Neuzeit* (Wolfenbüttler Forschungen, Bd. 33), Wiesbaden 1987, bes. S. 23ff.; Henryk Markiewicz, *Ut pictura poesis... A History of the Topos and the Problem*, in: *New Literary History* 18 (1987), S. 535–558; Gottfried Willems, *Anschaulichkeit. Zu Theorie und Geschichte der Wort-Bild-Beziehungen und des literarischen Darstellungsstils*, Tübingen 1989, S. 216ff.; Jacqueline Lichtenstein, *La couleur éloquente. Rhétorique et peinture à l'âge classique*, Paris 1989 (2. Aufl. Paris 1999), bes. S. 213ff.; Carl Goldstein, *Rhetoric and Art History in the Italian Renaissance and Baroque*, in: *The Art Bulletin* 73 (1991), S. 641–652; Amedeo Quondam, »Ut pictura poesis«. *Classicismo e imitazione*, in: *La pittura in Italia. Il Cinquecento*, 2 Bde., Mailand 1992, Bd. 2, S. 553–558; Hans-Joachim Raupp, *Kunstgeschichte und Rhetorik*, in: Carl Joachim Classen u. Heinz-Joachim Müllenbrock (Hg.), *Die Macht des Wortes, Aspekte gegenwärtiger Rhetorikforschung* (*Ars Rhetorica*, Bd. 4), Marburg 1992, S. 149–163; John Shearman, *Only connect ... Art and the Spectator in the Italian Renaissance*, Princeton 1992, bes. S. 108ff.; Marc Fumaroli, *L'école du silence. Le sentiment des images au XVIIe siècle*, Paris 1994, bes. S. 37ff., 53ff., 135ff., 149ff., 203ff.; Norman Land, *The Viewer as Poet. The Renaissance Response to Art*, University Park (Penn.) 1994, bes. S. 3ff., 10ff.; Ulrich Pfisterer, *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; Robert Williams, *Art, Theory, and Culture in Sixteenth-century Italy. From Techne to Metatechne*, Cambridge 1997; Gregor Vogt-Spira, *Der Vergleich von Dichtung und Malerei. Überlegungen zu einem antiken Topos*, in: Matthias Müller (Hg.), *multiplicatio et variatio. Beiträge zur Kunst – Festgabe für Ernst Badstübner zum 65. Geburtstag*, Berlin 1998, S. 283–291; Wolfgang Brassat, *Malerei*, in: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik* Bd. 5, Sp. 740–842, bes. Sp. 740–743; Ulrich Pfisterer, *Donatello und die Entdeckung der Stile 1430–1445*, München 2002, S. 259ff.; Gregor Vogt-Spira, *Visualität und Sprache im Horizont antiker Wahrnehmungstheorie: Winige Überlegungen zur Bild-Text-Debatte*, in: Jürgen Paul Schwindt (Hg.), *Klassische Philologie inter disciplinas. Aktuelle Konzepte zu Gegenstand und Methode eines Grundlagenfaches*, Heidelberg 2002, S. 25–39. 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. Louis Gougaud,

- Muta praedicatio, in: *Revue bénédictine* 42 (1930), S. 168–171; Traugott F. Lawler, *John of Garland and Horace. A Medieval Schoolman Faces the »Ars Poetica«*, in: *Classica Folia* 22 (1968); Günter Lange, *Bild und Wort. Die katechetischen Funktionen des Bildes in der griechischen Theologie des sechsten bis neunten Jahrhunderts*, Würzburg 1969, bes. S. 13 ff.; Edmond Faral, *Les Arts poétiques du XIIe et du XIIIe siècle. Recherches et documents sur la technique littéraire du moyen age*, Paris 1971; Henry Maguire, *Art and Eloquence in Byzantinism*, Princeton 1981; Hans Belting, *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München 1990, S. 292 ff.; Barbara Schellewald, »Stille Predigten« – Das Verhältnis von Bild und Text in der spätbyzantinischen Wandmalerei, in: Andreas Beyer (Hg.), *Die Lesbarkeit der Kunst. Zur Geistes-Gegenwart der Ikonologie*, Berlin 1992, S. 53–74; Jean-Marie Sansterre, *La parole, le texte et l'image selon les auteurs byzantins des époques iconoclastes et posticonoclastes*, in: *Testo e immagine nell'alto medioevo* (Settimane di studio del centro italiano di studi sull'alto medioevo, XLI: 15.–21. April 1993), Spoleto 1994, S. 198–240; Horst Wenzel, *Hören und Sehen, Schrift und Bild. Kultur und Gedächtnis im Mittelalter*, München 1995, S. 292 ff.; Kenneth Parry, *Depicting the World. Byzantine Iconophile Thought of the Eighth and Ninth Centuries* (The Mediterranean, 12), Leiden 1996.
- 34 »Fabio: Dirò ancora che, se bene il pittore è diffinito poeta mutolo, e che muta si chiami altresì 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.« Lodovico Dolce, *Dialogo della Pittura, intitolato l'Aretino* (1557), in: Paola Barocchi (Hg.), *Trattati d'Arte del Cinquecento*, 3 Bde., Bari 1960–62, Bd. 1 (1960), S. 141–206, vgl. S. 153.
- 35 »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 crucciato 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 appartenga a hornare o a insegnarti la storia.« Leon Battista Alberti, *Kleinere kunsttheoretische Schriften*, hg., übersetzt und erläutert von Hubert Janitschek (Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance, Bd. XI), Wien 1877, S. 123 f. Vgl. die entsprechende Passage in der lateinischen Version: ders., *Das Standbild. Die Malkunst. Grundlagen der Malerei*, hg., eingeleitet, übersetzt und kommentiert von Oskar Bätschmann und Christoph Schäublin, Darmstadt 2000, S. 272 f.
- 36 Moshe Barasch, *Der Ausdruck in der italienischen Kunsttheorie der Renaissance*, in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 12 (1967), S. 33–65, bes. S. 35 ff.; Heiner Mühlmann, *Ästhetische Theorie der Renaissance. Leon Battista Alberti*, Bonn 1981, S. 149 ff., 161 ff.; Kristine Patz, *Zum Begriff der »Historia« in L. B. Albertis »De pictura«*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 49 (1986), S. 269–287; Frank Zöllner, *Leon Battista Albertis »De pictura«*, in: *Georges-Bloch-Jahrbuch des Kunstgeschichtlichen Seminars der Universität Zürich* 4 (1997), S. 23–39.
- 37 Michael Baxandall, *Die Wirklichkeit der Bilder. Malerei und Erfahrung im Italien des 15. Jahrhunderts*, Frankfurt a.M. 1977, S. 88 ff. Vgl. zur Geschichte solcher Praktiken George Riley Kernodde, *From Art to Theatre. Form and Convention in the Renaissance*, Chicago 1944, bes. S. 73 ff., und zuletzt Birgit Jooss, *Lebende Bilder. Körperliche Nachahmung von Kunstwerken in der Goethezeit*, Berlin 1999, S. 28 ff.
- 38 »[...] di queste pitture si avrà da servire il cristiano come di mezzo et aiuto per essercitarsi più virtuosamente.« Gabriele Paleotti, *Discorso intorno alle imagini sacre e profane* (1582), in: Paola Barocchi (Hg.), *Trattati d'Arte del Cinquecento*, 3 Bde., Bari 1960–62, Bd. 2 (1961), S. 117–509, S. 395. Zur Verankerung von Paleottis Konzeption in der Tradition der aristotelischen Poetik: Bert W. Meijer, *Esempi del comico figurativo nel rinascimento lombardo*, in: *Arte lombarda* 16 (1971), S. 259–266. Vgl. zum weiteren Zusammenhang dieser bis ins Trecento zurückführenden Gattung wie auch zu ihrer Verwurzelung in den Kategorien der rhetorischen Wirkungsethik u. a.: Meijer (s. o.); Barry Wind, »Pitture Ridicole« *Some Late Cinquecento Comic Genre Paint-*

- ings, in: *Storia dell'Arte* 20 (1974), S. 25–35; Nicola Spinosa, *La pittura con scene di genere*, in: Federico Zeri (Hg.), *Storia dell'Arte italiana*, Bd. 11: *Forme e modelli*, Turin 1982, S. 34–80; Bert W. Meijer, *From Leonardo to Breughel: Comic art in 16th century Europe*, in: *Word and image* 4 (1988), S. 405–411; Eugenio Battisti, *Dal comico al genere*, in: ders., *L'Antirinascimento*, Turin 1989, Bd. 1, S. 314–354, Bd. 2, S. 648–662 u. 911–943; Bert W. Meijer, *Sull'origine e mutamenti dei generi*, in: *La pittura in Italia. Il Seicento*, Mailand 1989, Bd. 2, S. 585–604; Hans-Joachim Raupp, »Pitture 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. Bonn, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, 21. Februar – 11. Mai 1997), Bonn 1997, S. 58–68; Thomas Fusenig, *Liebe, Laster und Gelächter. Komödienhafte Bilder in der italienischen Malerei im ersten Drittel des 16. Jahrhunderts*, Bonn 1997; Bert W. Meijer, »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; Angela Ghirardi, *Ricerche parallele. Bartolomeo Passerotti e il teatro del quotidiano a Bologna*, in: Franco Paliaga (Hg.), *Vincenzo Campi: scene del quotidiano* (Ausst.-Kat. Museo Civico Cremona, 2. Dezember 2000 – 18. März 2001), Mailand 2000, S. 87–101; Bram de Klerck, *Scene del quotidiano? Interpretando la pittura di genere di Vincenzo Campi*, in: ebd., S. 39–49; Franco Paliaga, *Vincenzo Campi tra realismo grottesco e natura morta: la nascita di un genere e l'eredità della pittura cremonese*, in: ebd., S. 21–37.
- 39 Überblick zuletzt bei Sylvia Ferino-Pagden (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; Wilfried Seipel (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, jeweils mit weiterführender Literatur.
- 40 Siehe vor allem: André Chastel, *Signum harpocraticum*, in: *Studi in onore di Giulio Carlo Argan*, Rom 1984, Bd. 1, S. 147–153. Ferner Johann Jakob Tikkanen, *Zwei Gebärden mit dem Zeigefinger* (*Acta Societatis Scientiarum Fennicae*, 43, 2), Helsingfors 1913; Waldmar Dèonna, *Le Silence, gardien du secret*, in: *Revue Suisse d'Art et d'Archéologie* 12 (1951), S. 28–41; Karla Langendijk, *Silentium*, in: *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 15 (1964), S. 3–18; Uwe Ruberg, *Beredetes Schweigen in lehrhafter und erzählender Literatur des Mittelalters. Mit kommentierter Erstedition spätmittelalterlicher Lehrtexte über das Schweigen*, München 1978, S. 88ff.; Karen Pinckus, *Picturing Silence. Emblem, Language, Counter-Reformation Materiality*, Ann Arbor 1996.
- 41 Angela Ghirardi, *Bartolomeo Passerotti*, Rimini 1990, S. 216ff.
- 42 Zur Bedeutung und Typologie der Gestensprache in Passerottis Porträts wie auch zu ihrer Herkunft aus der Rhetorik siehe Günther Heinz, *Realismus und Rhetorik im Werk des Bartolomeo Passerotti*, in: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien* 68 (1972), S. 153–169. Exemplarisch zum eng verflochtenen Zusammenhang, der zwischen wirkungsästhetischen und kunsttheoretischen Aspekten bei den durch »sprechende Gesten« aufgeladenen Porträts der Renaissance besteht: Hannah Baader, *Sehen, Täuschen und Erkennen. Raffaels Selbstbildnis aus dem Louvre*, in: Christine Göttler u. a. (Hg.), *Diletto e Maraviglia. Ausdruck und Wirkung in der Kunst von der Renaissance bis zum Barock*, Emsdetten 1998, S. 41–59; Kristine Patz, *Sub Rosa. Verschwiegene Beredsamkeit im Londoner Selbstporträt von Salvator Rosa*, in: ebd., S. 60–73.
- 43 Pietro C. Marani, *Leonardo e i Leonardeschi a Brera, Florenz 1987*, S. 211ff., Nr. 39; ders., *Musei e Gallerie di Milano. Pinacoteca di Brera: scuole lombarda e piemontese 1300–1535*, Mailand 1988, S. 188ff., Nr. 117. Dazu wie auch weitergefaßt zum künstlerischen Streben nach einer neuen »Sprachfähigkeit« des Bildes: Krüger (wie Anm. 22), S. 107ff.
- 44 Paleotti (wie Anm. 38), S. 410f.
- 45 »E sopra tutto, per maggiore distinzione e chiarezza, lodaressimo assai alcuno breve e significante 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: Paleotti (wie Anm. 38), S. 461. Zum Zusammenhang: Klaus Krüger, »...figurano cose diverse da quelle che dimostrano«. Hermetische Malerei und das Geheimnis des Opaken, in: Gisela Engel / Klaus Reichert (Hg.), *Das Geheimnis am Beginn der europäischen Moderne* (Zeitsprünge, Bd. 6), Frankfurt a. M. 2002, S. 408–435, bes. S. 429 ff. Vgl. zu analog bestimmten Forderungen nach erklärenden Beischriften und Kommentaren in der profanen Historienmalerei Julian Kliemann, Programme, Inschriften und Texte zu Bildern. Einige Bemerkungen zur Praxis in der profanen Wandmalerei des Cinquecento, in: Wolfgang Harms (Hg.), *Text und Bild, Bild und Text* (Germanistische-Symposien, Berichtsbände, 11), Stuttgart 1990, S. 79–95.
- 46 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. Perciocchè 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 [...]«. Alessandro Del Vita (Hg.), *Lo Zibaldone di Giorgio Vasari*, Rom 1938, S. 302; Kliemann (wie Anm. 45), S. 79 f. mit Anm. 4.
- 47 Fernando Labrada, *Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Catalogo de las pinturas*, Madrid 1965, S. 72; Alfonso E. Pérez Sanchez u. Nicola Spinosa, *L'opera completa di Ribera*, Mailand 1978, S. 95, Nr. 27; Nicola Spinosa, Ribera and Neapolitan Painting, in: Jusepe de Ribera (Ausst.-Kat. The Metropolitan Museum of New York, 18. September – 29. November 1992), New York 1992, S. 22. Das Gemälde stammt aus der Casa de los Jesuitas in Toledo. Der Erfolg, der Riberas Bilderfindung zukam, bezeugt sich an mindestens drei heute noch erhaltenen Repliken in Neapel, Messina und Mailand: Pérez Sanchez / Spinosa (diese Anm.), S. 95, Nr. 27a, 27b, 27c.
- 48 Vgl. Ruberg (wie Anm. 40), S. 70 f.
- 49 Grundlegend zum Zusammenhang: Volker Roloff, *Reden und Schweigen. Zur Tradition und Gestaltung eines mittelalterlichen Themas in der französischen Literatur* (Münchner romanistische Arbeiten, Heft XXXIV), München 1973; dort bes. S. 46 ff. zur Topik des Schweigens im Angesicht des Herrn (mit dem Verweis auf Meister Eckhart S. 50). Vgl. auch zum Axiom der inkommensurablen Kommunikation, das in Gottes Verfügung seiner eigenen Unnennbarkeit beschlossen liegt: Thomas Benner, *Gottes Namen anrufen im Gebet. Studien zur Acclamatio Nominis Dei und zur Konstituierung religiöser Subjektivität* (Paderborner Theologische Studien, Bd. 26), Paderborn 2001.
- 50 Zach. 2,13.
- 51 Apoc. 8,1: »Et cum aperuisset sigillum septimum, factum est silentium in caelo.« Vgl. Roloff (wie Anm. 49), S. 24 ff. u. 46 ff.; Ruberg (wie Anm. 40), S. 26 ff.
- 52 »Amano i pittori la solitudine e il silenzio, che perciò la maggior parte quando lavorano, di sersarsi 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'altrino n'era partecipe, ch'eglisole, et perciò era chiamato Verbo nascosto, «Porro ad me dictum est verbum absconditum». Giambattista Marino, *Dicerie sacre e La strage de gl'innocenti*, hg. von Giovanni Pozzi, Turin 1960, S. 138; vgl. Fumarioli (wie Anm. 33), S. 151 f. Zur Topik von Gott als Künstler (*Deus artifex, Deus pictor*) und zu ihrer Geltung in der spanischen Kunsttheorie vgl. Ernst Kris / Otto Kurz, *Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch*, Frankfurt a. M. 1980 (zuerst Wien 1934), S. 78 ff.; Ernst Robert Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern/München 1984 (zuerst 1948), S. 527 ff.; Susan Waldmann, *Der Künstler und sein Bildnis im Spanien des 17. Jahrhunderts*. Ein Beitrag zur spanischen Porträtmalerei, Frankfurt a. M. 1995, S. 37 ff.; Karin Hellwig, *Die spanische Kunstliteratur im 17. Jahrhundert*, Frankfurt a. M. 1996, S. 185 ff.

- 53 Gabriele Mandel, *L'opera completa di Antonella da Messina*, Mailand 1967, S. 99 f., Nr. 65; Fiorella Sricchia Santoro, *Antonello e l'Europa*, Mailand 1986, S. 168, Nr. 39; Chiara Savettieri, *Antonello da Messina*, Palermo 1998, S. 70 ff., Nr. 5. Das folgende nimmt direkten Bezug auf die Ausführungen in Krüger (wie Anm. 22), S. 96 ff.
- 54 Vgl. Louis Marin, *Annunciations toscanes*, in: ders., *Opacités de la peinture. Essais sur la représentation au Quattrocento*, Paris 1989, S. 125–163; Horst Wenzel, *Die Verkündigung an Maria. Zur Visualisierung des Wortes in der Szene, oder: Schriftgeschichte im Bild*, in: Claudia Opitz u. a. (wie Anm. 26), S. 23–52; Wenzel (wie Anm. 33) 1995, S. 270 ff.; Tarr (wie Anm. 31); Ann van Dijk, *The Angelic Salutation in Early Byzantine and Medieval Annunciation Imagery*, in: *The Art Bulletin* 81 (1999), S. 420–436. Für einen Überblick über die Verkündigungsdarstellungen im Quattrocento und ihren Reflex auf die theologische Vorstellungsproblematik siehe zuletzt Daniel Arasse, *L'Annonciation italienne. Une histoire de perspective*, Paris 1999.
- 55 Maguire (wie Anm. 33), S. 11 f.; Belting (wie Anm. 33), S. 310 ff.
- 56 »L'angel che venne in terra col decreto [...] dinanzi a noi pareva sí verace [...], che non semiava imagine che tace. Giurato sí saría ch'el dicesse ›Ave!‹« (*Divina Commedia*, *Purg.* X, 34–40). Vgl. dazu zuletzt Andreas Kablitz, *Jenseitige Kunst oder Gott als Bildhauer. Die Reliefs in Dantes Purgatorio* (*Purg.* X–XII), in: Andreas Kablitz / Gerhard Neumann (Hg.), *Mimesis und Simulation*, Freiburg i. Br. 1998, S. 309–356, bes. S. 325 ff.
- 57 So etwa Bernhard von Clairvaux in einer Predigt über das Pfingstgeschehen (*In die Pentecostes*): *Sanctus Bernardus, Opera*, 9 Bde., Rom 1957–1998, Bd. 1, S. 165–170, zit. S. 167. Siehe zum ganzen: J. Martin, *Exkurs: Die Empfängnis durch das Ohr*, in: *Würzburger Jahrbücher für Altertumswissenschaft* 1 (1946), S. 390–399; Ernst Guldán, »Et verbum caro factum est«. Die Darstellung der Inkarnation Christi im Verkündigungsbild, in: *Römische Quartalschrift für christliche Altertumskunde und Kirchengeschichte* 63 (1968), S. 145–169, bes. S. 155 ff.; Leo Steinberg, »How Shall This Be?« Reflections on Filippo Lippi's Annunciation in London, Part I, in: *Artibus et historiæ* 16 (1987), S. 25–44, bes. S. 26 ff.; Schreiner (wie Anm. 16), S. 40 ff.
- 58 Vgl. Marin (wie Anm. 54), S. 136; ferner Georges Didi-Huberman, *Fra Angelico. Unähnlichkeit und Figuration*, München 1995, S. 120 ff. Zur fortdauernden künstlerischen Auseinandersetzung, die noch im Cinquencento – etwa bei Tizian – diesem Zusammenhang gewidmet wird, vgl. neuerdings Daniela Bohde, *Haut, Fleisch und Farbe. Körperlichkeit und Materialität in den Gemälden Tizians*, Emsdetten/Berlin 2002, S. 25 ff., bes. S. 53 ff.
- 59 Dazu Frank O. Büttner, *Imitatio Pietatis. Motive der christlichen Ikonographie als Modelle zur Verähnlichung*, Berlin 1983, S. 70 ff., mit zahlreichen Belegen; van Dijk (wie Anm. 54).
- 60 Die Literatur zu diesen Themenfeldern ist hier nicht zu referieren. Vgl. als Überblick zu Diderot: August Langen, *Die Technik der Bildbeschreibung in Diderots »Salons«* (*Romanische Forschungen*, Bd. 61), Frankfurt a. M. 1948; Hubertus Kohle, *Ut pictura poesis non erit. Denis Diderots Kunstbegriff. Mit einem Exkurs zu J. B. S. Chardin*, Hildesheim/Zürich/New York 1989. Zur Ekphrasid: Lea Ritter-Santini (Hg.), *Mit den Augen geschrieben. Von gedichteten und erzählten Bildern*, München 1991; Gottfried Boehm / Helmut Pfotenhauer (Hg.), *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung. Ekphrasid von der Antike zur Gegenwart*, München 1995 (mit Bibliographie); Ernst Rebel (Hg.), *Sehen und Sagen. Das Öffnen der Augen beim Beschreiben der Kunst*, Osterfildern 1996; Manfred Schmeling / Monika Schmitz-Emans (Hg.), *Das visuelle Gedächtnis der Literatur* (*Saarbrücker Beiträge zur vergleichenden Literatur- und Kulturwissenschaft*, Bd. 8), Würzburg 1999. Zur Romantik: Monika Schmitz-Emans, *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. Zur visuellen Poesie: Wolfgang Max Faust, *Bilder werden Worte. Zum Verhältnis von bildender Kunst und Literatur im 20. Jahrhundert oder Vom Anfang der Kunst im Ende der Künste*, München 1977; Jenny Adler u. Ulrich Ernst, *Text als Figur. Visuelle Poesie von der Antike bis zur Moderne* (2., durchges. Aufl.), Weinheim 1988; Ulrich Ernst, *Carmen figuratum. Geschichte des Figurengedichts von den antiken Ursprüngen bis zum Ausgang des Mittelalters*,

- Köln/Weimar/Wien 1991; Sabine Gross, *Lesezeichen. Kognition, Medium und Materialität im Leseprozess*, Darmstadt 1994. Zu Mallarmé: Dieter Steland, *Die Sprache und die Sprache der Kunst*. Zu Stéphane Mallarmés »*Avant-Dire au Traite du Verbe de René Ghil*«, in: Hans Gerd Rötzer u. Herbert Walz (Hg.), *Europäische Lehrdichtung*, Festschrift für Walter Naumann zum 70. Geburtstag, Darmstadt 1981, S. 248–261. Siehe zum ganzen auch Roy Park, »*Ut pictura Poesis*«. *The Nineteenth-Century Aftermath*, in: *The Journal of Aesthetics and Criticism* 28 (1969), S. 155–164; Michel Butor, *Les mots dans la peinture*, Paris 1969; Hans Christoph Buch, »*Ut pictura poesis*«. *Beschreibungsliteratur und ihre Kritiker von Lessing bis Lukács*, München 1972; Wolfgang Kemp (Hg.), *Der Text des Bildes. Möglichkeiten und Mittel eigenständiger Bilderrählung*, München 1989 (Bibliographie S. 116 ff.); Wolfgang Harms (Hg.), *Text und Bild, Bild und Text* (Germanistische-Symposien, Berichtsbände, 11), Stuttgart 1990 (mit umfanglicher Bibliographie S. 475 ff.); Ulrich Weisstein (Hg.), *Literatur und bildende Kunst. Ein Handbuch zu Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes*, Berlin 1992; sowie die Angaben in Anm. 33.
- 61 Ernesto Grassi, *Macht des Bildes: Ohnmacht der rationalen Sprache. Zur Rettung des Rhetorischen*, München 1979.
- 62 Vgl. etwa die Diskussion bei Martin Jay, *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, Berkely-Los Angeles-London 1993. Erkenntniskritische bzw. sprachphilosophische Fragen nach der »Lesbarkeit« bzw. »Sprachstruktur« von Bildern, wie sie in unterschiedlicher Weise etwa von Ernst H. Gombrich (*Vom Bilderlesen*, in: ders., *Meditationen über ein Steckenpferd. Von den Wurzeln und Grenzen der Kunst*, Frankfurt a.M. 1978, S. 263–277), Nelson Goodman (*Die Sprachen der Kunst*, Frankfurt a.M. 1985), Rolf Wedewer (*Zur Sprachlichkeit von Bildern. Ein Beitrag zur Analogie von Sprache und Kunst*, Köln 1985), und anderen diskutiert werden, müssen hier ausgeblendet bleiben.
- 63 Hans-Georg Gadamer, *Vom Verstommen des Bildes*, in: ders., *Kunst als Aussage* (Gesammelte Werke, Bd. 8), Tübingen 1993, S. 315–322. Vgl. dazu Oskar Bätschmann, *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, S. 31 ff.; Günter Wohlfahrt, *Das Schweigen des Bildes. Bemerkungen zum Verhältnis von philosophischer Ästhetik und bildender Kunst*, in: Gottfried Boehm (Hg.), *Was ist ein Bild?*, München 1994; Ferdinand Fellmann, *Wovon sprechen die Bilder? Aspekte der Bild-Semantik*, in: Birgit Recki / Lambert Wiesing (Hg.), *Bild und Reflexion. Paradigmen und Perspektiven gegenwärtiger Ästhetik*, München 1997, S. 149–159.
- 64 So zuletzt etwa Oliver Grau, *Virtuelle Kunst in Geschichte und Gegenwart. Visuelle Strategien*, Berlin 2000; Felix Burda-Stengel, *Andrea Pozzo und die Videokunst. Neue Überlegungen zum barocken Illusionismus*, Berlin 2001. Weitergreifende Aspekte einer grundsätzlichen Skepsis an der »visuellen Repräsentanz« und kommunikativen Effizienz von Cyberspace und Internetwelten bei Horst Bredekamp, *Politische Theorien des Cyberspace*, in: Hans Belting u. Siegfried Gohr (Hg.), *Die Frage nach dem Kunstwerk unter den heutigen Bildern*, Stuttgart 1996, S. 31–49, bes. S. 42 ff.
- 65 Doreet Levitte Harten (Hg.), *Heaven* (Ausst.-Kat. Kunsthalle Düsseldorf, 30. Juli – 17. Oktober 1999), *Osterfilern* 1999, S. 68 f.; Claus-Peter Sesin, *Fumio Hara u. a., Computer. Gehirn. Was kann der Mensch? Was können die Computer?*, Paderborn 2001, bes. S. 244 ff.
- 66 Vgl. Achim Landwehr, *Geschichte des Sagbaren. Einführung in die Historische Diskursanalyse*, Tübingen 2001.

Abbildungsnachweis: Abb. 1., 2: Archiv des Verfassers. – Abb. 3: S.B.A. e S. Bologna. – Abb. 4: Lindenau-Museum, Altenburg. – Abb. 5: The J. Paul Getty Museum, Los Angeles. – Abb. 6: Musei Vaticani, Vatikanstadt.