

Klaus Krüger

Mimesis als Bildlichkeit des Scheins – Zur Fiktionalität religiöser Bildkunst im Trecento

Die Entfaltung eines neuen Wirklichkeitssinnes kraft empirischer Naturnachahmung gilt seit je als besondere Epochensignatur der Giotto-Zeit. In der neuen Naturnähe und gegenstandsbezogenen Anschaulichkeit, die ihre Malerei vor Augen stellt, gelangt zum Ausdruck, daß sich die im Zeichen einer jenseitigen Wahrheitsgewißheit so lange negierte Gegenwartswelt eine neue Bedeutsamkeit und Sinnkraft erschlossen hat. Gelöst von der Funktion, nur repräsentierender Verweis, bloßes Symbol einer stets präexistent-universalen Transzendenz zu sein, wächst nun der sinnlich erfahrbaren Diesseitswelt selbst der Anspruch zu, die ‚Wahrheit‘ des Seins, das ‚wahrhaft Reale‘ zu verkörpern.¹

Zugleich mit dieser neuen Wahrheitsgeltung von Realität aber entsteht in neuer Weise auch die spezifische Erfahrungsmöglichkeit von Nicht-Realem, von Fiktion, welche – als Gegensatz – stets auf den Eigenwert von Wirklichkeit bezogen ist, als deren Schein, als ihre täuschende Simulation oder als ihre frei erfundene Nachbildung, *forma ficta*. Wirklichkeit und Fiktion bilden eine Zuordnung, die sich als eine auf vielzähligen Ebenen durchgespielte Differenz und Unterscheidung offenbart.²

Das Spektrum der Darstellungsformen und Funktionen, in denen sich dieses Wechselspiel in der Bildkunst der Zeit ausprägt, ist weit gestreut und facettenreich gefächert. Noch am ehesten ‚eindeutig‘ in ihrem Darstellungssinn bieten sich dabei die zahlreichen Beispiele großräumig fiktiver Architektursysteme dar, wie sie von Ausstattungskomplexen wie der Oberkirche von S. Francesco in Assisi bis hin zu Dekorationsanlagen wie der jüngst restaurierten Kapelle des Castello dei Conti Guidi in Poppi, ca. 1330 von Taddeo Gaddi gemalt, in vielfältigen Ausformungen begegnen.³ In denselben Zusammenhang gehören die zahlreichen Fälle virtuoso erzeugter optischer Illusion, für die Giotto's berühmte Scheinnischen in der Arenakapelle oder etwa Pietro Lorenzettis Wandbild einer scheinhaft dreidimensionalen Holzbank mit Teppichbezug (ca. 1315/20) im linken Querschiff der Unterkirche von Assisi (*Abb. 1*) eindrucksvolle Beispiele bieten.⁴

Im Grad des illusionistischen Vermögens vergleichbar ist die seit dem frühen Trecento auftretende Bildform des fingierten Polyptychons, bei dem das geschnitzte Rahmenwerk vielgliedrig-kompositer Retabelaufbauten in gemalter Form simuliert wird.⁵ In der freskierten Dekoration einer Nische des Herz-Jesu-Altars in S. Andrea in Siena etwa (1370er Jahre; *Abb. 2*) hält der architektonische und dekorative Reichtum des doppelgeschossig angeleg-

ten Polyptychons ohne weiteres mit dem hochentwickelten Standard zeitgenössischer Altaraufbauten Schritt – in den gedrehten Säulchen und reich geschmückten Giebeln mit Krabbenbesatz ebenso wie etwa in den in perspektivischer Verkürzung dargestellten Kragsteinen zwischen Ober- und Untergeschoß, die ein tatsächliches Vorspringen des Schnitzwerks vortäuschen.⁶

Das Phänomen der fingierten Polyptychen ist ein anschaulicher Ausdruck für ein bildnerisches Verfahren, das den Wunsch nach repräsentativem Anspruch ganz im Sinne einer gezielten Äquivalenz der äußeren Erscheinung einlöst.

Ein ähnlicher Zusammenhang fingierter Bild- und Objektformen ließe sich auch für andere Gattungen oder Bereiche erweisen, etwa diejenigen des Tafelbildes oder der Skulptur. Beispiele hierfür bieten etwa eine in monumentaler Freskodarstellung fingierte *croce dipinta* von ca. 1320-1330 im rechten Querschiff von S. Francesco in Pistoia (nur als Sinochia erhalten; *Abb. 3*);⁷ oder Fälle fingierter Heiligenaltarschreine, die im Medium der Tafelmalerei den Eindruck realer Skulptur vortäuschen, wie etwa die Retabel der Hl. Quiteria (ca. 1330) und der Hl. Eulalia (ca. 1375) in Palma de Mallorca, beide unter direktem Einfluß italienischer Trecentomalerei entstanden.⁸ Oder schließlich ein Fresko des späteren Trecento in S. Agata dei Goti (Kampanien), in der Chiesa dell'Annunziata (*Abb. 4*). Es ist dort an der Ostwand der Chorkapelle, direkt oberhalb des Hauptaltars, plaziert und imitiert das durch Engel vorgewiesene liturgische ‚Gerät‘ eines Bronzekreuzifixes mit dreipaßförmigen Kreuzenden und Dorn im Medium des Wandbildes.⁹

Beispiele der hier angeführten Art sind mehr als nur Randphänomene einer Lust am perspektivischen Spiel oder am Trick optischer Illusion. Sie deuten die Vielschichtigkeit bereits an, die sich im System von mimetischer Darstellung und Präsentation offenbart.

Blicken wir auf ein prägnantes Fallbeispiel. Ein Tafelbild Bernardo Daddis von 1335 in Florenz (*Abb. 5*)¹⁰ erstellt ein internes Bildverhältnis zwischen einem Rahmenbild mit Heiligenfiguren und im Giebelsegment Christus Salvator sowie der Halbfigur Mariens als Bild im Bild. Steht das Rahmenprogramm in Resonanz auf die komposite Struktur großgestaltiger Triptychen oder Polyptychen, worauf insbesondere die dort geläufige Form des Giebelabschlusses mit der Halbfigur des Erlösers weist, so fingiert der Mittelteil die Objektform einer nahsichtigen, halbfigurigen Marien tafel, mit mimetisch detaillierter Holzmaserung der Rahmenform. Repräsentatives, auch in der Thematik komposites Altarbild und nahsichtige, mit sich identische Marienikone gehen eine Verbindung ein, doch in einer Weise, die die Differenz ihrer Bildbegriffe vielschichtig thematisiert.

Die Darstellung zielt in ihrer perspektivischen Organisation und im situativen Bezug, der die Bildpersonen verbindet, auf die Wahrnehmung einer kohärenten Raum- und Geschehenslogik. Gleichwohl erwirkt sie – nicht nur in der Divergenz des Figurenmaßstabs – eine überlegt konzipierte Diskontinuität der Realitätsgrade. Ihr eigentlicher Sinn bündelt sich als Ambivalenz im Seinsmodus der Person Mariens. Diese tritt in der Existenzform eines Tafelbildes in Erscheinung und ist als solches in ihrem Realitätsmodus abgesetzt von allen übrigen Bildpersonen. Gleichwohl aber erscheint sie wie diese agierend und erfüllt von lebendiger, aus ihrem Bild heraus kommunizierender Präsenz. Sie ist ein Bild und doch darin von personaler Gegenwart. Das Tafelbild wird hier im eigentlichen Sinn als Medium thematisiert, durch das die himmlische Person kraft ihrer Fiktionalität der irdischen begegnet. Die personale Wirklichkeit Mariens wird in bildmäßiger Form erfaßt.¹¹

Ohne die Entwicklung, die zu dieser Bildform führt, hier genauer zu verfolgen, läßt sich sagen, daß die Anfänge in jedem Fall bis ins späte Duecento zurückreichen, zu Bildtafeln, die die Muttergottes hinter einer fingierten Konsolbrüstung darbieten und sie dadurch ähnlich in Ambivalenz zwischen Wirklichkeit und Bild halten. Gerade die Tafel in Venedig von ca. 1280 (*Abb. 6*),¹² das früheste mir bekannte Beispiel dieses Typs, steht in ihrem kompositen Aufbau mit einer Rahmenanlage von Heiligen und – im heute beschnittenen oberen Rahmensegment – Christus Salvator mit Engeln dem Florentiner Bild augenfällig nahe. Daß man dabei den durch die Brüstung so explizit angelegten Eindruck von Wirklichkeitspräsenz für eine Objektgestalt konzipierte, die eine für ein Halbfigurenbild gewaltige Höhe von über 1,70 Meter aufweist und zugleich die solcherart riesenhafte Erscheinung Mariens mit der kleingestaltig dargebotenen Wirklichkeit der Heiligenfiguren kontrastiert, weist darauf hin, daß man die Wirklichkeit Mariens *per se* als bildhaft verstand.¹³

Dies gilt ähnlich auch für die Madonnen tafel Duccios (*Abb. 7*),¹⁴ die den Eindruck eines Illusionsraumes hinter der Brüstung durch den darin umlaufend punzierten Ornamentrahmen wieder aufhebt und die Wirklichkeit Mariens dadurch als bildhaft offenbart. Der eigentliche Sinn, der der Darstellung durch solches Verfahren zuwächst, ist die Bedeutung des Bildes als Bild. Die Darstellung bietet sich dem Betrachter als sinnliches Objekt seiner Andacht dar und trennt ihn doch vom ungebrochenen Erlebnis einer unmittelbaren Wahrnehmung durch die Struktur ihrer Bildhaftigkeit. Indem der Betrachter in die Darstellung einbezogen und doch von ihr getrennt wird, kommt die besondere Möglichkeit der fiktionalen Struktur zum Vorschein. Nicht in der sinnlichen Darstellung, sondern im Subjekt des Betrachters selbst ereignet sich die Epiphanie der himmlischen Personen.

Die angeführten Marienbilder stehen als Beispiele für diesen Sinnzusammenhang nicht vereinzelt. Ein Tafelkreuz in S. Francesco in Brescia von ca. 1350 (*Abb. 8*)¹⁵ führt den Gekreuzigten in drastischer Anschaulichkeit vor Augen: die Eisennägel in das Fleisch von Händen und Füßen getrieben, die Gliedmaßen vom Gewicht des Körpers gespannt, in der Torsion der Kniegelenke überdehnt, die Rippen am Brustkorb abgeformt usf. Auch das Holzkreuz mit seiner naturalistischen Maserung und der perspektivischen Unter- und Seitenansicht erscheint in greifbarer Vergegenwärtigung. Und doch ist es absichtsvoll in Differenz gesetzt zur Kreuzform des Bildträgers selbst und somit klar bestimmt in seiner innerbildlich-fiktionalen Natur. Die Tatsächlichkeitserfahrung der Darstellung erschließt sich nur in der Erfahrung des Dargestellten als Bild.

Ein unmittelbares Gegenstück hierzu – wenn man so will – bilden die als Figurentafeln gestalteten Kruzifixe, die seit dem frühen Trecento zahlreich auftreten und ihre Blüte – bezeichnenderweise – in der Zeit um 1400, der Zeit des Internationalen Stils, erleben (*Abb. 9*).¹⁶ In ihrem Umriß genau mit dem des Dargestellten identisch, repräsentieren sie eine Bildform, die – in Abkehr von der tradierten Objektform der *croce dipinta* – die Kreuztafel selbst als Bildträger negiert und dadurch eine der Skulptur vergleichbare Erscheinungsweise, im Sinne einer tatsächlichen Identität mit der Darstellung, vorgibt. Eine Wirkung, die sie zugleich im Illusionismus der Malerei doch wieder aufhebt und so den Eigencharakter der Darstellung als Bild zur bestimmenden Erfahrung macht. Die Darstellung fingiert eine sinnlich-taktile Gegenwart – und ist dies doch nur im imaginativen Erlebnis.

Auf eine ähnlich angelegte Wahrnehmung, doch mit umgekehrten Mitteln, zielen auch die seit dem fortgeschrittenen Trecento häufig werdenden medien- und formbewußten

Kombinationen eines plastischen Kruzifixus mit einer flachgemalten Szenerie des Kreuzigungsgeschehens mit Assistenzfiguren, in die der Kruzifixus raum- und geschehenslogisch eingebunden und aus der er zugleich, kraft seiner Objektwirklichkeit, herausgelöst erscheint, in wechselseitiger Betonung des differierenden Wirklichkeitscharakters ihrer jeweiligen Erscheinung als Bildwerk. Zumal das Beispiel in Volterra (*Abb. 10*) pointiert den Eigencharakter des (heute verlorenen) Kruzifixus durch seine fast idolhaft exponierte Platzierung auf einer gedrehten Säule.¹⁷

Einen diesen Werken unmittelbar verwandten Präsentationsmodus bietet auch eine Kreuzigungstafel des Neri di Bicci in Toulouse (*Abb. 11*), die bereits dem fortgeschrittenen Quattrocento entstammt und auf der – direkt analog zu den plastischen Kruzifixen – eine Figurentafel des Gekreuzigten von Lorenzo Monaco appliziert ist.¹⁸ Das Beispiel illustriert mit seinem scheinplastischen Effekt augenfällig die beschriebene, den Figurentafeln eigene Wirkung einer Vortäuschung von Skulptur. Doch ist die Auslegung hier zu vertiefen. Die Tafel des Quattrocento, von ca. 1460, die allein für die Applizierung des Kruzifixus, von ca. 1400, geschaffen wurde, führt diesen wie eine Preziose reliquiengleich in ihrer Bildmitte auf; sie nimmt auf ihn Bezug in der raum- und geschehenslogischen Einbindung wie auch in der Gefühlslage stummen Mitleidens und bewahrt doch – in den Nimben, in der Haartracht usw. – absichtsvoll die stilistische Differenz. Der thematische Höheranspruch der Bildperson Christi geht hier im herausgehobenen Eigenwert als Bildobjekt auf, dessen höheres Alter zugleich als höhere Aura zu Buche schlägt. Die eschatologisch-transhistorische Bedeutung wird evoziert kraft der Erfahrung einer inszenierten, doch innerweltlich meßbaren Vergangenheit.

Was hier zutage tritt: das Erlebnis von Transzendenz in der Differenz verschiedener Erfahrungsräume von Zeit im Bild, findet seine Parallelen auch in der seinerzeit bildtheoretisch häufig bezeugten Vorstellung, daß mehr Göttliches (*plus numinis*) in den älteren Bildern sei als in den neuen, eine Vorstellung also, die überzeitliches *numen* mit der innerweltlichen Kategorie einer meßbaren Zeit erfaßt¹⁹ und die sich exemplarisch etwa in der Empfehlung des Dominikanermönches Giovanni Dominici im frühen 15. Jahrhundert ausspricht, wenn er anrät, Kinder zur Förderung ihrer Andacht nicht vor prachtvolle, goldprunkende Bilder, sondern vor alte und rauchgeschwärzte zu führen.²⁰

In dem Votum für alte gegenüber neuen Bildern bekundet sich ein Denken, das nicht mehr «Gegenwart und Vergangenheit [als] von einem gemeinsamen geschichtlichen Horizont umschlossen» (R. Koselleck) ansieht, sondern im Zeichen eines neuen Wirklichkeits-sinnes auch Geschichte verzeitlicht und in diesem Vermögen, zu unterscheiden zwischen alter Zeit und neuer Zeit, ein erwachtes Bewußtsein für den Eigencharakter der Vergangenheit bezeugt.²¹

In den Auffassungen von Bildern und Bildlichkeit findet sich dieses Denken gespiegelt, und dies nicht erst in der Zeit des Quattrocento. Die Art etwa, wie Ambrogio Lorenzetti auf seiner Madonnentafel aus Vico l'Abate (1319; *Abb. 12*) den perspektivischen Raum- und Figurenaufbau suggestiv in einen Bildentwurf von strengster Symmetrie, von Planimetrie und Hieratik zurückbildet – in der Frontalität der Komposition, dem streng frontalen Blick der Muttergottes, ihrem symmetrisch-zentral platzierten Haupt mit Nimbus, in den planimetrisch angelegten Ziermustern des Thrones, im genauen Einbeschreiben der Thronform in die Rahmenform etc. –, die Art also, wie hier planvoll eine Zurücknahme, ja Auf-

hebung der ästhetischen Differenz zwischen Bildsujet und Objektform der Tafel erwirkt wird und dabei zweifellos seinerzeit längst altertümliche und als solche erkannte Bildformen des mittleren Duecento, Madonnenpalen mit ausgeschnittenem, objekthaftem Nimbus, assoziiert werden, von der Art etwa der Madonna aus Greve in Chianti aus den 1250er Jahren (*Abb. 13*) – dies alles offenbart *par excellence* eine bildnerische Strategie, die in hohem Maße von Stilbewußtsein getragen ist und sich hierdurch retrospektive, ja historisierende Züge, einen neuen Umgang mit dem Eigencharakter von Werken der Vergangenheit als Darstellungsmöglichkeit erschließt.²²

Ähnliche Verfahren bildlich umgesetzter Zeitreflexion ließen sich noch zahlreich aufzeigen. Ein Beispiel mit großem Verbreitungsgrad seit der Zeit der Jahrhundertmitte bieten etwa Madonnenbilder, die mit der aus Byzanz bekannten und nachgerade in der Byzanzrezeption der zweiten Duecentohälfte geläufigen Chrysographie, also der Gewandbehandlung in Goldschraffur, aufwarten und damit retrospektiv eine Darstellungsform aufgreifen, die im Trecento längst ein Stilanachronismus war. Wenn man dabei – wie besonders bei einem Madonnenbild von ca. 1330/40 in Washington (*Abb. 14*) zu sehen ist²³ – die Erscheinungsgestalt der Bildpersonen vor einem illusionistischen, von Engeln gespannten Textilfond in ihrer Gesichtsbildung wie in ihrer Körpererfassung und Proportionierung in stilistisch durchweg aktuellen Darstellungsformen wiedergab und nicht zuletzt eben die Chrysographie selbst nicht als abstrakt-zeichnerisches System gab, sondern in eine aktuelle, naturalistische Gewandbehandlung umsetzte, so zeigt dies, daß die Darstellung nicht auf die Kopie eines authentischen Originals gerichtet war, nicht also auf die abbildliche Wiederholung einer als ‚wahr‘ vorausgesetzten und festgelegten Vorgabe, sondern daß man die Wirklichkeit Mariens *a priori* als bildhaft ansah und daher auch die retrospektive Ähnlichkeitsbeziehung selbst fiktional blieb. Ähnlich läßt sich bei Lorenzettis Madonna aus Vico l'Abate (*Abb. 12*) die Darstellung des Christuskindes verstehen, das innerhalb der archaisierend strengen, symmetrisch-planimetrischen Bildanlage eine raumgreifend vitale, in gänzlich aktuellen Stilformen erfaßte Erscheinungswirklichkeit entfaltet.

Vom Blick auf solche Werke aus ließe sich auch das gegengerichtete, umgekehrte Phänomen der Übermalungen, nachträglichen Ergänzungen und aktualisierenden Veränderungen von Bildwerken beleuchten, ein Verfahren, das bezeichnenderweise seit der Zeit um 1300 immer häufiger begegnet. Prominent ist etwa der Fall der Sieneser Palazzo Pubblico-Madonna von ca. 1270 mit dem im frühen Trecento vollständig erneuerten Gesicht.²⁴ Die Glaubhaftigkeit der Darstellung als eine authentische Wiedergabe Mariens wird hier nicht durch Alter oder Objektqualität der Bildtafel oder etwa durch ein in die unwandelbare Typik von Gesichtszügen eingewirktes ‚Wesen‘ des Prototyps verbürgt, sondern durch die Überzeugungskraft eines aktualisierten Eindrucks, eine Möglichkeit, die allererst in der fiktionalen Konstitution der Darstellung begründet war.

Überblickt man an dieser Stelle die bisher erörterten Beispiele, so kommt die Vielschichtigkeit im System von bildnerischer Mimesis und Präsentation hinreichend zur Einsicht. Sie mahnt nicht zuletzt zur Zurückhaltung davor, die neue Naturnähe und anschauliche Gegenständlichkeit vorschnell im Sinne einer neuen ‚Lesbarkeit‘ des Dargestellten, einer unmittelbaren, vorreflexiven Erfassbarkeit für ein neues illiterates Laienpublikum zu deuten, wie dies gemeinhin geschieht.²⁵ Was sich statt dessen in gegengerichteter Auslegungsperspektive offenbart, ist eine, wenn man so will, Ästhetik des Fiktionalen, in der

›Bildlichkeit‹ in neuer Weise und mit neuem Anspruch reflektiert und in ihrer gestaltenden, fingierenden Funktion gesehen wird, als Medium, das Gegenstände hervorbringt und Wirklichkeit entstehen läßt, statt sie – pointiert gesprochen – nur als je schon existierende Wahrheit zu bezeichnen.

Die darin angelegte Relativierung und Vermitteltheit von Wahrheit in der bildhaften Darstellung aber signalisiert auch ein besonderes Bewußtsein dafür, daß die erzeugte, fingierte Vorgabe von ›Wahrheit‹ ihre Verbindlichkeit verlieren und sich verkehren kann in täuschende Illusion und trughaften Schein.

Das in Predigt, didaktischer Literatur und Poetik bereits im 13. Jahrhundert breit abgehandelte Thema der Nichtentsprechung von Sein und Erscheinung, von Taten und Worten, Absicht und Verhalten bis hin zur ›Desintegration der Person‹ (I. Hahn) wiederholt und variiert sich in einer reich entwickelten Täuschungsmetaphorik: Wer nicht über Tugenden verfügt, besitzt zwar eines Menschen äußeres Antlitz, doch im Innern nur eines Tieres Herz, seine Zunge trägt nach außen Honig, sein innerer Wille jedoch Eiter; spricht der Falsche Lob, so erscheint er wie das Trugbild einer Puppe usw.²⁶ Vorgeprägt war die Metaphorik in den betreffenden Topoi der Bibel, im Scheinbild des Götzen, heuchlerischen Reden, in der Figur des falschen Apostels und nicht zuletzt im immer wieder bemühten *locus classicus* von Christi Strafpredigt gegen die Pharisäer (Matthäus 23, 25 ff.), die er anklagt, sie seien wie die übertünchten Gräber, auswendig vom Schein großer Kostbarkeit, doch inwendig voller Totengebein, Moder und Fäulnis.²⁷

Es ist dieselbe reich entfaltete Täuschungsmetaphorik, die nun in wachsendem Maße auch auf die Wahrnehmung faktischer Bildwerke und die Beurteilung ihres Sinngehaltes angewendet wird.²⁸ Der noch aus dem 13. Jahrhundert stammende Bericht über einen Bologneser Juristen, der vom Volto Santo in Lucca behauptete, im Innern des Korpus krabbelten nur Ameisen,²⁹ oder auch der zeitgenössische Spott über die Dominikaner, sie müßten angesichts des Hl. Franziskus jetzt gleichfalls für einen Heiligen sorgen und sollten sie ihn aus Stroh machen müssen,³⁰ sind neben einer Vielzahl weiterer hierfür beredete Zeugnisse.³¹

In der Tat offenbart sich auch in der bildnerischen Praxis der Zeit selbst nicht nur, wie gesehen, ein zunehmend gewandelter Sinn für die besondere Relation zwischen Wirklichkeit und bildlicher Repräsentation, sondern dementsprechend auch eine neuartige Wahrnehmungsintensität für die ›Richtigkeit‹ der Darstellung und ihre ›Wahrscheinlichkeit‹ bzw. – anders gerichtet – für ihre *falsitas* und Korrekturbedürftigkeit.³²

Prominent ist das Beispiel des Franziskus, um dessen wahrhaftige Erscheinungswirklichkeit, sein authentisches Aussehen, und hierbei an zentraler Stelle um die Authentizität der Stigmata die Zeitgenossen in heftiger Auseinandersetzung stritten, eine Auseinandersetzung, die sich in einer dichten Reihe von Zeugnissen über die Polemik gegen seine Bild Darstellungen, den Unglauben an ihre ›Richtigkeit‹ und tätlich vorgenommene ›Korrekturen‹ ebenso wie über das Einschreiten der Minderbrüder und sogar der Kurie gegen diese Eingriffe gespiegelt findet.³³

Signifikante Gebilde in dem derart angelegten Zwischen- und Übergangsfeld von Fiktion und Wirklichkeit waren schließlich Skulpturen Mariens und der Heiligen, die man mit echten Gewändern bekleidete, ein Brauch, der nicht von ungefähr seit dem 14. Jahrhundert in verstärktem Umfang einsetzt und in frapperanter Weise eine gesteigerte Mimesis-Prä-

xis vor Augen führt.³⁴ Die komplexe, zwitterhafte Existenzform solcher Gebilde läßt sich am anschaulichsten an einem späteren und nicht-italienischen, doch gut dokumentierten Beispiel illustrieren. Als die altverehrte Muttergottes von Tournai, die bereits im 14. Jahrhundert mit echten Kleidern versehen war, im 16. Jahrhundert durch die Religionskriege zugrunde geht, lassen die kirchlichen Autoritäten sie kurzerhand durch einen Holzstock ersetzen, der bis auf eine kleine, unkenntliche Partie des Gesichtes dicht mit Kleidern bedeckt wird und fortan den Gläubigen täuschend als Vorgabe der Muttergottes dargeboten wird.³⁵ Das Beispiel erweist, wie ambivalent, ja paradox die Identität solcher Gebilde werden konnte, wenn, wie hier, die Repräsentation personalen Seins ganz auf die Hülle der Erscheinung überging und sich die Madonnenfigur zu einem ›leeren Bildwerk‹ ohne Substanz verwandelte.

Für unseren Blick auf das italienische Trecento ist dieser Fall von besonderem Interesse. Allein hier haben sich bereits seit der Zeit der Jahrhundertmitte Skulpturen erhalten, die überhaupt nur zum Zweck des Bekleidens geschaffen wurden und deren blockhafte Machart mit ihrem Verzicht auf jede Detaillierung und ihrer reduzierten Körper- und Gewandbehandlung deutlich macht, in welchem Grad hier jene ambivalente, paradoxe Identität bereits als Konzept im Bildwerk angelegt war (*Abb. 15*).³⁶ Die logische Fortentwicklung solcher Gestaltbildungen war der skeletthafte Mannequino, die Heiligenfigur mit Kleider- oder Rockgestell, von denen sich intakte Beispiele erst seit dem 17. Jahrhundert erhalten haben, von denen wir jedoch nicht wissen, ob es sie so oder ähnlich bereits im Trecento gegeben hat.³⁷ Immerhin bildet der erwähnte ironische Rat, die Dominikaner sollten sich mit dem Strohmannequino eines eigenen Heiligen versehen, eine aufschlußreiche Analogie hierzu.

In eine ähnliche Richtung weist schließlich auch ein Fallbeispiel, das den kritischen Grad einer nurmehr kraft hierarchischer Autorität verfügbaren Unterscheidung zwischen Schein oder Trug, ›richtig‹ oder ›falsch‹ offenbart. Das Zeugnis eines um 1320 in Recanati geführten Idolatrieprozesses gegen eine Gruppe von Bürgern des Ortes dokumentiert, daß die Angeklagten in ihren Häusern obskure, neue Kulte eingerichtet hatten, in deren Mittelpunkt aus Holz geschnitzte Gebilde standen, die durch die Beigaben von Gewand und Mitra bzw. Schwert als Bischofs- und Ritterfiguren gestaltet und dadurch den Prototypen des kirchlichen Kultes selbst (also den Bischofs- und Ritterheiligen) unmittelbar angeglichen waren. Gerade deshalb wurden diese Bildwerke von der Geistlichkeit nur umso schärfer als dämonenhaftes Täuschwerk gebrandmarkt, indes die kirchlichen Bilder selbst von den Angeklagten ihrerseits als Trug- und Scheinbilder (›truffas que sunt depicte in muris‹) bezichtigt wurden.³⁸

Bild steht hier gegen Bild, Schein gegen Schein, und die nurmehr im Sinne einer offiziellen Sanktionierung regulierte Verständigung über ›richtig‹ oder ›falsch‹, ›Schein‹ oder ›Sein‹ signalisiert in besonderer Weise die angesprochene, stets latente Gefahr der Desintegration von bildhafter Repräsentation und den von ihr beanspruchten Sinnpotentialen, ein, wie es scheint, der neuen Ästhetik des Fiktionalen unausweichlich inhärentes Spannungsverhältnis.

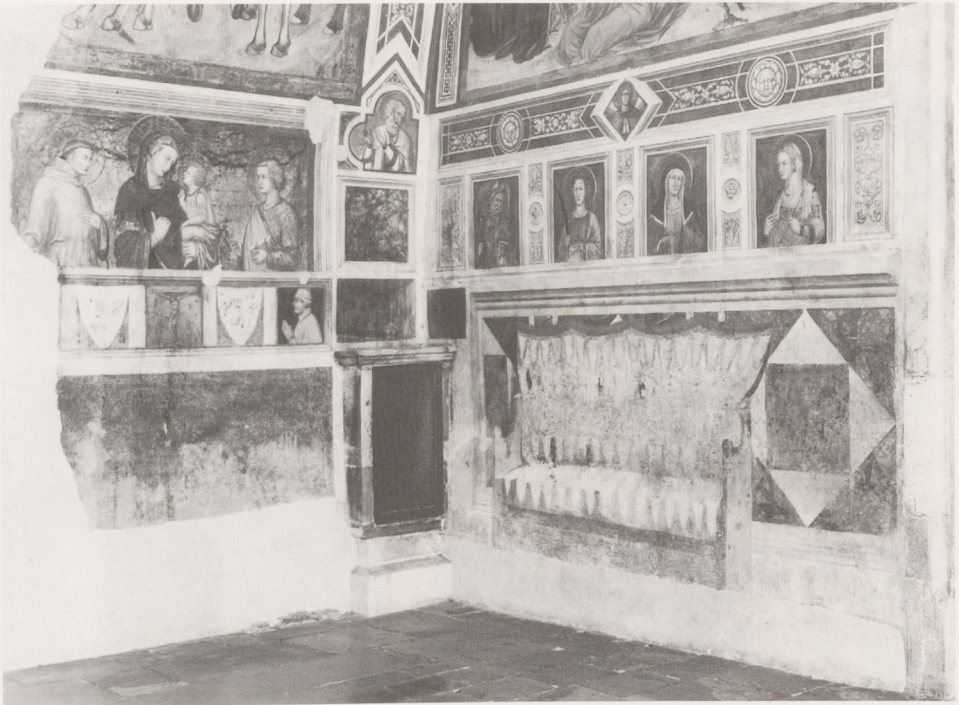
Anmerkungen

Für die Drucklegung unwesentlich überarbeitete und mit Anmerkungen versehene Vortragsfassung.

- 1 Vgl. den Problemumriß von J. Kristeva, *From Symbol to Sign*, in: *The Kristeva Reader*, hrsg. v. T. Moi, Oxford 1986, S. 62-73.
- 2 Zum Problem: H. R. Jauss, *Zur historischen Genese der Scheidung von Fiktion und Realität*, in: *Funktionen des Fiktiven*, hrsg. v. D. Henrich/W. Iser, München 1983 (Poetik und Hermeneutik X), S. 423-431.
- 3 S. Sandström, *Levels of Unreality. Studies in Structure and Construction in Italian Mural Painting During the Renaissance*, Uppsala 1963; u. K. Stamm, *Probleme des Bildes und der Dekoration in mittelitalienischen Freskenzyklen der Zeit um 1300 bis in die Mitte des Quattrocento*, Bonn 1974. Zu Assisi: H. Belting, *Die Oberkirche von San Francesco in Assisi. Ihre Dekoration als Aufgabe und die Genese einer neuen Wandmalerei*, Berlin 1977, S. 142 ff.; zu Poppi: *Gli affreschi di Taddeo Gaddi nel Castello dei Conti Guidi di Poppi*, hrsg. v. A. Brezzi, Poppi 1991.
- 4 *La nature morte de l'antiquité au XX^e siècle*, hrsg. v. Ch. Sterling, Paris 1952, S. 16 ff.; Ch. de Tolnay, *Les origines de la nature morte moderne*, in: *La Revue des Arts* 2, 1952, S. 151-152; id., *Postilla sulle origini della natura morta moderna*, in: *Rivista d'arte* 36, 1961-62, S. 3-10; sowie zuletzt B. John, *Stilleben in Italien. Die Anfänge der Bildgattung im 14. und 15. Jahrhundert*, Frankfurt a. M./Bern/New York/Paris 1991.
- 5 Eine systematische Untersuchung dieser weitverbreiteten Darstellungsform fehlt noch; vgl. vorläufig die Hinweise bei P. P. Donati, *Un finto politico ad affresco a Montepulciano*, in: *Paragone* 349-351, 1979, S. 25-29; E. Borsook, *The Mural Painters of Tuscany*, 2. Aufl., Oxford 1980, S. 46 ff.; E. Neri Lusanna, in: *Die Kirchen von Siena*, hrsg. v. P. A. Riedl/M. Seidel, Bd. 1.1, München 1985, S. 286 f.
- 6 Vgl. die Beschreibung von E. Neri Lusanna, *ibid.*
- 7 A. Bacchi, *Pittura del Duecento e del Trecento nel Pistoiese*, in: *La pittura in Italia. Il Duecento e il Trecento*, Mailand 1986, I, S. 315-324, hier: S. 319 f.
- 8 Vgl. K. Krüger, *Der frühe Bildkult des Franziskus in Italien. Gestalt- und Funktionswandel des Tafelbildes im 13. und 14. Jahrhundert*, Berlin 1992, S. 31 u. S. 34 f., mit Abb.
- 9 Vgl. *ibid.*, S. 93, Anm. 134.
- 10 G. Brunetti/G. Sinibaldi, *Pittura italiana del Duecento e Trecento*, Catalogo della Mostra Giottesca di Firenze del 1937, Florenz 1943, S. 529, Nr. 169; *Il Museo del Opera del Duomo a Firenze*, hrsg. v. L. Becherucci/G. Brunetti, Florenz 1970, II, S. 281 f.
- 11 Vgl. die ausführlichere Analyse des Bildes bei K. Krüger, *Bildandacht und Bergeinsamkeit. Der Eremit als Rollenspiel in der städtischen Gesellschaft*, in: *Malerei und Stadtkultur in der Dantezeit. Die Argumentation der Bilder*, hrsg. v. H. Belting/D. Blume, München 1989, S. 187-200, hier: S. 193 ff.
- 12 Venedig, Museo Marciano, 171 × 127 cm; E. B. Garrison, *Italian Romanesque Panel Painting. An Illustrated Index*, Florenz 1949, Nr. 131; F. Zuliani, in: *Venezia e bizanzio* (Katalog), Venedig 1974, Nr. 66 (mit Lit.).
- 13 Zu weiteren Aspekten dieser Bildform im Zusammenhang der theologischen Marienexegese («Maria dicitur fenestra coeli») vgl. H. Hlaváčková/H. Seifertová, *Mostecká Madonna – Imitatio a symbol*, in: *Umení* 33, 1985, S. 44-57 (mit engl. Résumé).
- 14 Ehem. Brüssel, Sammlung Stoclet, heutiger Verbleib unbekannt, 27 × 41 cm; J. H. Stubblebine, *Duccio di Buoninsegna and His School*, Princeton 1979, I, S. 27 f.; J. White, *Duccio. Tuscan Art and the Medieval Workshop*, London 1979, S. 62.
- 15 *Catalogo delle cose d'arte e di antichità d'Italia XI: Brescia*, hrsg. v. A. Morassi, Rom 1939, S. 261 f.; *Pitture in Brescia dal Duecento al Ottocento*, Catalogo della Mostra, Brescia 1946, S. 17 f., Nr. 3; sowie zuletzt: C. Piovano, in: *La pittura in Italia. Il Duecento e il Trecento* I, Mailand 1986, S. 75 f., S. 79.
- 16 Einen vorläufigen Überblick über diese Werke bieten M. Lisner, *Holzkrucifixen in Florenz und in der Toskana von der Zeit um 1300 bis zum frühen Cinquecento*, München 1970, S. 11 f.; sowie bes. F. Kobler/K.-A. Wirth, *Figurentafel*, in: *RDK* 8,

- München 1987, Sp. 950-1012, hier: Sp. 959 ff.; s. ferner zu einem Einzelbeispiel: M. L. Testi Cristiani, *Circostanze Avignonesi. Il crocifisso double-face del Cardinale Godin a Tolosa*, in: *Critica d'arte* 55, 4, 1990, S. 42-61. Vgl. allgemein zu Geschichte und täuschend-illusionistischen Wirkungsabsichten dieses Bildtyps: J. Wilhelm, *Silhouettes and Trompe-l'œil cut-outs*, in: *The Art Quarterly* 16, 1953, S. 294-304; C. Dars, *Images of Deception. The Art of Trompe-l'Œil*, Oxford 1979; U. Sahm, *Augen-täuschende Belegung*, in: *Daidalos* 8, 1983, S. 48-53.
- 17 F. Lessi, *Volterra. La Pinacoteca e il Museo Civico di Palazzo Minucci Solaini*, Mailand 1986, S. 20. Das betreffende umfangreiche Material ist bislang nicht systematisch gesichtet.
- 18 Toulouse, Musée des Augustins, Nr. 401, 111 × 173 cm. M. Eisenberg, *Lorenzo Monaco*, Princeton 1989, S. 170 f. (mit Lit.).
- 19 Vgl. zu diesem Aspekt vorläufig die Hinweise bei C. Göttler, *Die Disziplinierung des Heiligenbildes durch altgläubige Theologen nach der Reformation. Ein Beitrag zur Theorie des Sakralbildes im Übergang vom Mittelalter zur Frühen Neuzeit*, in: *Bilder und Bildersturm im Spätmittelalter und in der frühen Neuzeit*, hrsg. v. B. Scribner/M. Warnke, Wiesbaden 1990 (Wolfenbütteler Forschungen 46), S. 263-297, bes. S. 266, 268 f., 275 ff., 286 ff.
- 20 Giovanni Dominici, *Regola del governo di cura familiare*, hrsg. v. D. Salvi, Florenz 1860, dt. Übers.: A. Rössler, *Kardinal Johannes Dominicus Erziehungslehre*, Freiburg i. Br. 1894, S. 26 f.
- 21 R. Koselleck, *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*, Frankfurt a. M. 1989, bes. S. 17 ff. (das Zitat: S. 18). Zur Genese einer neuen Auffassung vom Eigencharakter historischer Zeiten – die Koselleck als geschichtlichen Vorgang zu spät ansetzt – und zum Wandel von einer Ereigniszeit zur rational bemess- und verfügbaren Zeit im 14. Jahrhundert s. J. Le Goff, *Die Arbeitszeit in der Krise des 14. Jahrhunderts: von der mittelalterlichen zur modernen Zeit*, in: id., *Für ein anderes Mittelalter*, Frankfurt a. M./Berlin/Wien 1984, S. 29-42; sowie id., *Zeit der Kirche und Zeit des Händlers im Mittelalter*, in: *Schrift und Materie der Geschichte. Vorschläge zur systematischen Aneignung historischer Prozesse*, hrsg. v. C. Honnegger, Frankfurt a. M. 1977, S. 393-414.
- 22 Vgl. B. Cole, *Old in New in the Early Trecento*, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 17, 1973, S. 229-248, hier: S. 234 ff. Zur Madonna aus Greve (heute in den Uffizien) zuletzt: *Capolavori e restauri* (Ausstellungskatalog), Florenz 1986, S. 419 ff.
- 23 F. R. Shapley, National Gallery of Art, Washington, *Catalogue of the Italian Paintings*, Washington 1979, I, S. 316 ff., Nr. 711.
- 24 J. H. Stubblebine, *Guido da Siena*, Princeton 1964, S. 30 ff.; J. White, op. cit. [Anm. 14], S. 25 ff.; zuletzt: H. van Os, *Sieneser Altarpieces 1215-1460. Form, Content, Function I*, Groningen 1984, S. 26 ff. Vgl. zum Phänomen auch B. Cole, op. cit. [Anm. 22], S. 232 ff.
- 25 Vgl. die Diskussion dieses Erklärungsmodells bei K. Krüger, *Die Lesbarkeit von Bildern. Bemerkungen zum bildungssoziologischen Kontext von kirchlichen Bildausstattungen im Mittelalter*, in: *Bild und Bildung. Ikonologische Interpretationen vormoderner Dokumente von Erziehung und Bildung*, hrsg. v. Ch. Rittelmeyer/E. Wiersing, Wiesbaden 1991 (Wolfenbütteler Forschungen 49), S. 105-133.
- 26 Grundlegend zum Ganzen: I. Hahn, *Zur Theorie der Personenerkenntnis in der deutschen Literatur des 12. bis 14. Jahrhunderts*, in: *Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur* 99, 1977, S. 395-444, bes. S. 419 ff. u. S. 427 f. (mit sämtl. Belegen zu den angeführten Beispielen).
- 27 Ibid., S. 428.
- 28 H. Wenzel, *Repräsentation und schöner Schein am Hof und in der höfischen Literatur*, in: *Höfische Repräsentation. Das Zeremoniell und die Zeichen*, hrsg. v. H. Ragotzky/H. Wenzel, Tübingen 1990, S. 171-208, bes. S. 189 ff.; id. *Imaginatio und Memoria. Medien der Erinnerung im höfischen Mittelalter*, in: *Mnemosyne. Formen und Funktionen der kulturellen Erinnerung*, hrsg. v. A. Assmann/D. Hardt, Frankfurt a. M. 1991, S. 57-82, bes. S. 67 ff.
- 29 G. Schnürer/J. M. Ritz, *Sankt Kümmernis und Volto Santo*, Düsseldorf 1934, S. 163 f.
- 30 A. Lecoy de La Marche (Hrsg.), *Anecdotes historiques d'Etienne de Bourbon*, Paris 1877, S. 322.
- 31 Vgl. etwa die zeitgenössische Diskussion über 'falsche Heilige' und die Problematik ihrer bildlichen Darstellung (K. Krüger, op. cit. [Anm. 8], S. 78 ff., mit ausführlichen Belegen).

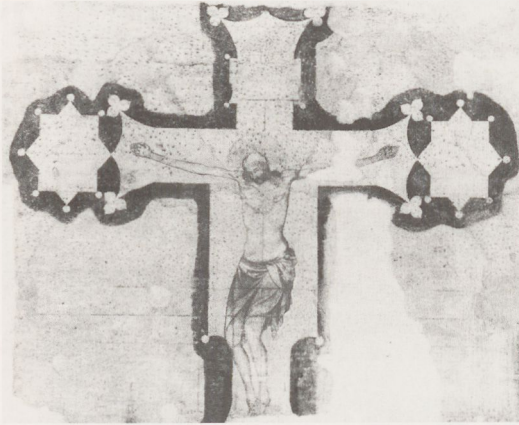
- 32 Hinweise bei K. Krüger, *ibid.*, S. 61, Anm. 122. Vgl. ferner C. Gilbert, *A Statement of the Aesthetic Attitude Around 1230*, in: *Hebrew University Studies in Literature and the Arts* 13, 1985, S. 125-152, bes. S. 127 f.; sowie die Hinweise bei L. G. Duggan, *Was art really the book of the illiterates?*, in: *Word and Image* 5, 1989, S. 227-251, hier: S. 234 f. Generell zur neuen Qualität der Reflexion über ‚falsch‘ und ‚echt‘, über Kopien, Scheinbildungen etc. seit dem 13. Jahrhundert u. a. G. Constable, *Forgery and Plagiarism in the Middle Ages*, in: *Archiv für Diplomatik* 29, 1983, S. 1-41; sowie H. Patze im Diskussionsbeitrag zu H. Fuhrmann, *Die Fälschungen im Mittelalter. Überlegungen zum mittelalterlichen Wahrheitsbegriff*, in: *Historische Zeitschrift* 197, 1963, S. 568 ff. Zum selben Problemzusammenhang aus literaturwissenschaftlicher Sicht vgl. u. a.: F. P. Knapp, *Historische Wahrheit und poetische Lüge. Die Gattungen weltlicher Epik und ihre theoretische Rechtfertigung*, in: *Deutsche Vierteljahresschrift* 54, 1980, S. 581-635; P. v. Moos, *Fictio autoris. Eine theoriegeschichtliche Miniatur am Rande der Institutio Traiani*, in: *Fälschungen im Mittelalter* (Intern. Kongress der MGH in München 1986), Hannover 1988 (MGH, Schriften Bd. 33), I, S. 739-780.
- 33 Vgl. K. Krüger, *op. cit.* [Anm. 8], bes. S. 47 ff.
- 34 Systematische, übergreifende Untersuchungen zu diesem Phänomen stehen bislang aus; vgl. vorläufig: H. Wentzel, *Bekleiden von Bildwerken*, in: *RDK* 2, Stuttgart 1948, Sp. 219-225; U. Mayerhofer, *Verkleidete Prozessionsfiguren in Tirol. Ein Beitrag zur Kult-Funktion von Bildern*, in: *Jahrbuch für Volkskunde* NF 8, 1985, S. 107-120; sowie zuletzt: R. C. Trexler, *Der Heiligen neue Kleider. Eine analytische Skizze zur Be- und Entkleidung von Statuen*, in: *Gepeinigt, begehrt, vergessen. Symbolik und Sozialbezug des Körpers im späten Mittelalter und in der frühen Neuzeit*, hrsg. v. K. Schreiner/N. Schnitzler, München 1992, S. 365-402.
- 35 J. Dumoulin, *Le Culte de Notre-Dame à la Cathédrale de Tournai*, in: *Revue diocésaine de Tournai* 18, 1963, S. 333; vgl. R. C. Trexler, *op. cit.* [Anm. 34], S. 366 u. S. 385 f.
- 36 Vgl. zu dem spärlich erhaltenen Material die Hinweise bei H. Wentzel, *op. cit.* [Anm. 34], Sp. 221 f.; sowie weitere Belege bei P. D'Achiardi, *Alcune opere di scultura in legno dei secoli XIV e XV*, in: *L'Arte* 7, 1904, S. 356-376, hier: S. 359 f.; V. Kierner, *L'Annunciazione di Ghizzano*, in: *Belle Arti* 1, 1946-47, S. 51-54, hier: S. 53 f.; I. Toesca, *Andrea e Nino Pisani*, Florenz 1950, S. 58; *Andrea, Nino e Tommaso scultori pisani*, hrsg. v. M. Burrelli, Mailand 1983, S. 191 f., Nr. 48.
- 37 Vgl. zuletzt: W. Brückner, *Mannequins. Von Modepuppen, Traggestellen, Scheinleibern, Schandbildern und Wachsfiguren*, in: *Traumwelt der Puppen* (Ausst. Kat.), bearb. v. B. Krafft, München 1991, S. 1-23, sowie das dort zusammengestellte Material S. 102 ff.
- 38 M. D'Alatri, *Gli idolatri recanatesi secondo un rotolo vaticano del 1320*, in: *Collectanea franciscana* 33, 1963, S. 82-105.



1. Pietro Lorenzetti, illusionistische Wanddekoration, ca. 1315-1320, Assisi, S. Francesco, Unterkirche, linkes Querschiff (Photo: Kunsthistorisches Institut Florenz)



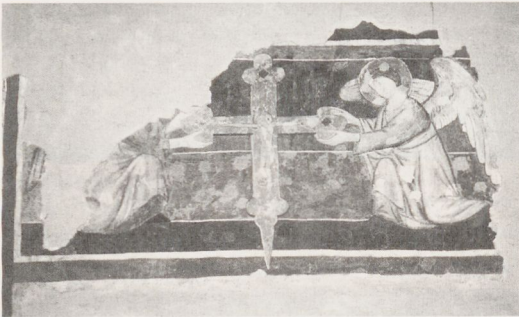
2. Siena, S. Andrea, Herz-Jesu-Altar, fingiertes Polyptychon, 1370-1380 (Photo: Autor)



3. Pistoria, S. Francesco, rechtes Querschiff, freskierte *croce dipinta*, 1320-1330 (Photo: Autor)



6. Madonnentafel, ca. 1280 (Venedig, Museo Marciano)



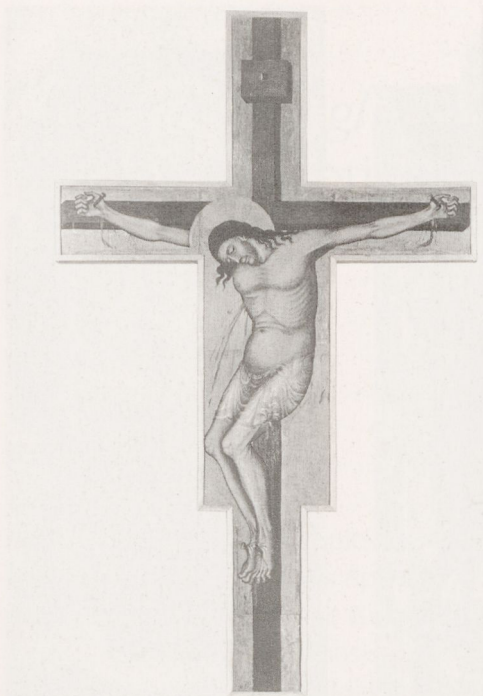
4. S. Agata dei Goti, Chiesa dell'Annunciata, Chorkapelle, fingiertes Altarkreuz, 2. Hälfte 14. Jahrhundert (Photo: Autor)



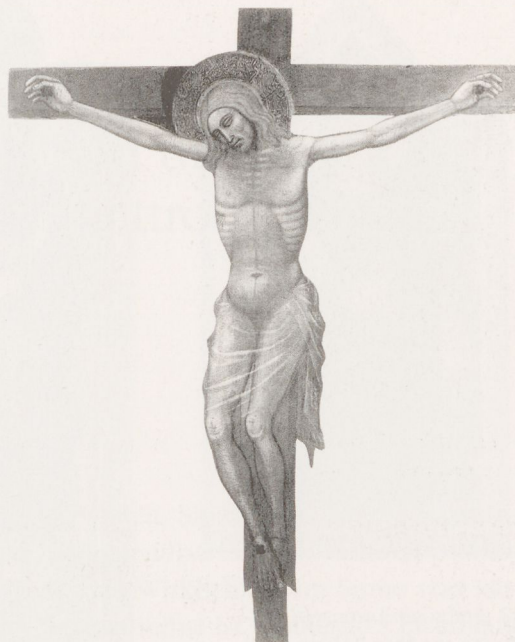
5. Bernardo Daddi, Tafelbild, 1335 (Florenz, Museo dell'Opera del Duomo)



7. Duccio, Madonnentafel, ca. 1300 (ehem. Brüssel, Sammlung Stoclet; Photo: Autor)



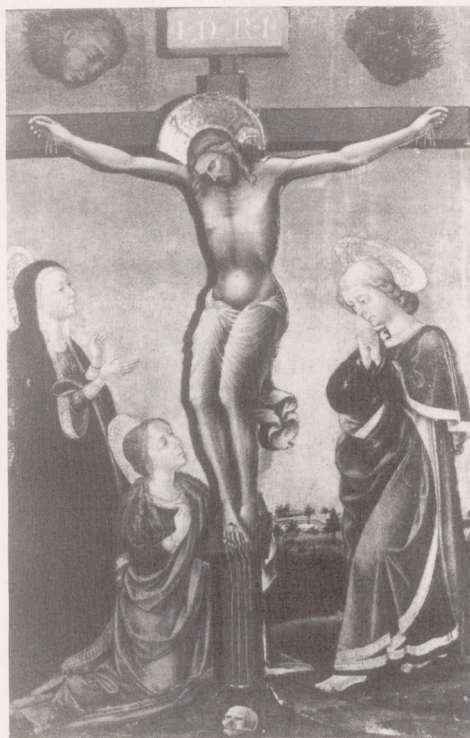
8. Brescia, S. Francesco, Tafelkreuz, ca. 1350
(Photo: Autor)



9. Niccolò da Tommaso, Figurentafel des Gekreuzigten, ca. 1380-1390 (Neapel, Museo di Capodimonte)



10. Kreuzigung, um 1400 (Volterra, Pinacoteca Comunale)



11. Neri di Bicci und Lorenzo Monaco, Kreuzigung, ca. 1400/ca. 1460 (Toulouse, Musée des Augustins)



12. Ambrogio Lorenzetti, Madonna aus Vico l'Abate, 1319 (Florenz, Museo Arcivescovile di Castello; Photo: Soprintendenza B.A. e S., Florenz)



13. Madonnentafel aus Greve in Chianti, ca. 1250-1260 (Florenz, Uffizien; Photo: Soprintendenza B.A. e S., Florenz)



14. Madonnentafel, 1330-1340 (Washington, National Gallery of Art)



15. Ponte, Umbrien, S. Maria, Sakristei, Statue eines Heiligen, ehemals bekleidet (Photo: Hutzel, Rom)