

KLAUS KRÜGER

Bild und Bühne

Dispositive des imaginären Blicks

The essay addresses the painted representations of visions in the early modern period, which arrange themselves in stage-like structures. This occurs through various techniques and “director’s tricks”: by means of controlling the gaze, of theatrical staging, of bi- or polyfocal pictorial composition, of light and dark effects, of ontological breaks through picture-in-picture structures, through feigned frame settings, through painted curtains, and last but not least through the rhetorical means of implying heightened affects in facial expressions and gestures. While the observer is suggestively drawn into the displayed vision in this way, at the same time the unreal and staged elements of the event – as shown in the picture – are also perceptible. The “actuality” of the happening, which the painted picture only supplies secondhand for the eyes of the viewer in place of the real vision, is thus given over to the production of one’s own, inner pictures. The pictorial discourse of the imagination unfolds itself just as much on an inner-pictorial level, like the vision of the portrayed protagonist, as externally in the performative potential that inheres in the picture-observer relationship.

In der Zeit um 1400 widmet sich der Florentiner Kaufmann Giovanni di Pagolo Morelli über Jahre hinweg der Niederschrift seiner *Ricordi* und entwirft darin eine ausführliche Chronik seiner Familie und vor allem seines eigenen sozialen und beruflichen Werdegangs.¹ Ausgehend vom Kontext gesellschaftlicher und zeithistorischer Bedingungen bietet er dabei in eindringlichen Schilderungen einen Eindruck von der privaten und persönlichen, ja psychologisch wirksamen Dimension jener Erlebnisse und Erfahrungen, die ihm infolge politischer Geschehnisse oder ökonomischer Veränderungen, aber auch durch unvorhergesehene Schicksalsschläge zuteil wurden. So kommt er in einer ungewöhnlich weit ausholenden Beschreibung auf den allzu frühen, von ihm als schmerzlichste Tragödie seines Lebens empfundenen Tod seines jungen Sohnes Alberto zu sprechen, der nach einer ebenso plötzlich wie unerklärlich auftretenden und über zwei Wochen heftig währenden Krankheit am 19. Mai 1406 im Alter von erst neun Jahren verstorben war.² Nach einer eingehenden

1 Giovanni di Pagolo Morelli: *Ricordi*. Hrsg. von VITTORE BRANCA, Florenz 1956 (21969). In Auszügen auch abgedruckt in: *Mercanti Scrittori. Ricordi nella Firenze tra Medioevo e Rinascimento*. Hrsg. von VITTORE BRANCA, Mailand 1986, S. 101-339, mit weiteren bibliographischen Hinweisen S. XXXV f.

2 Morelli (Anm. 1), S. 455 ff.; vgl. BRANCA (Anm. 1), S. 293 ff.

Schilderung des fortschreitenden Leidens lenkt er das Augenmerk pointiert auf jenen Moment, der sich ihm seither als ein unauslöschliches Erinnerungsbild eingeprägt hat:

Er [d.h. der Sohn Alberto] empfahl sich vielzählige Male Gott dem Herrn und dessen Mutter, der heiligen Jungfrau Maria an, dergestalt dass er sich das Tafelbild der Muttergottes (*la tavola della Donna*) bringen ließ, es mit vielfachen Bußrufen und mit zahlreichen Gebeten und Gelübden inständig umarmte (*quella abbracciando con tante invenie e con tanti prieghi e boti*), so dass es kein noch so hartes Herz gäbe, das nicht bei diesem Anblick zu größtem Mitleid bewegt worden wäre.³

In Morellis Beschreibung entfaltet sich das tragische Hinscheiden des Sohnes als dessen Eintritt in eine imaginative Kommunikation mit den himmlischen Personen und zugleich als ein Szenarium des letzten Abschiedes von ihnen. Eine Schwellenerfahrung par excellence also, zwischen Leben und Tod ebenso sehr wie zwischen Diesseits und Jenseits, und eine Erfahrung, die allererst durch den konkreten und so leibhaft bestimmten Umgang mit dem gemalten Tafelbild als dem eigentlichen Medium dieser Kommunikation ermöglicht wird. Soweit die knapp gehaltene Schilderung des Vorgangs eine Einschätzung erlaubt, darf man vermuten, dass sich eben dieser Status des Bildes hier weniger in seiner Visualisierungskraft bzw. in der Leistung seiner anschaulichen Repräsentation begründet, als vielmehr in seiner schieren Materialität und Gegenständlichkeit. Der emphatische Umgang Albertos mit dem Tafelbild geht so sehr darin auf, es mit seinen Händen zu ergreifen, mit den Armen zu umfassen, es fest an sich zu drücken und zu liebkosen, dass er die gemalte Darstellung und die darauf dargebotenen Bildfiguren kaum mehr mit aufmerksamen Augen betrachtet oder sie recht eigentlich anblickt.

Nachhaltig traumatisiert von dem Erlebnis, wird der Vater fortan stets am Jahrestag des Todes eine besondere Form der verinnerlichten Buß- und Trauerarbeit pflegen, indem er im Gedenken an jene so emphatisch geübte Bildpraxis seines Sohnes sich nunmehr selbst in eine intensive Kommunikation mit einem religiösen Bild begibt. Es ist bezeichnend, dass er dabei nicht nur das ikonographische Sujet wechselt, indem er sich in Hinblick auf die Memorierung von Albertos Leiden ein Bild der Kreuzigung zum Gegenüber wählt (*figura del crocifisso Figliuolo di Dio*), sondern dass er auch und gerade das rhetorische Register und die gesamte Dramaturgie des imaginativen Dialoges neu entwirft, dergestalt dass er das Zwiegespräch mit dem Gemälde nunmehr zu einem regelrechten Ritual ausweitet.⁴ Diese differenziert ausgestaltete Pro-

3 Morelli (Anm. 1), S. 456.

4 Hier S. 475 ff. Vgl. zu dieser wichtigen, von Seiten der Kunstgeschichte bislang noch kaum hinreichend zur Kenntnis genommenen Passage RICHARD C. TREXLER: *Public Life in Renaissance Florence*, New York 1980, S. 172 ff.; CHRISTIAN BEC: *Sur la spiritualité des marchands florentines (fin du Trecento – début du Quattrocento)*. In: *Aspetti della vita economica medievale. Atti del convegno di studi nel X anniversario della morte di Federigo Melis* (Firenze – Pisa – Prato, 10-14 marzo 1984), Florenz 1984, S. 676-693; EDWARD MUIR: *Ritual*

zedur der häuslichen Bildandacht, die sich über einen erheblichen Zeitraum erstreckt, entfaltet sich als eine systematische Abfolge unterschiedlicher Phasen und Schrittfolgen des Umgangs mit dem Gemälde, wenn man so will: als eine Abfolge distinkter Modi der Kommunikation, etwa solche der direkten Anrede oder aber des emphatisch geführten Dialoges, solche der selbstvergessenen Versenkung oder solche des physischen Berührens und regelrechten Liebkosens. Was dabei besonderes Augenmerk verdient, ist der Umstand, dass diese verschiedenen Modi der Kommunikation wiederum verschiedenen Aspekten des gemalten Tafelbildes, genauer gesagt: verschiedenen Aspekten seines medialen Status und seines performativen Potentials korrespondieren. Beginnt die Meditation zunächst gezielt und vorbedacht als eine Innenschau, d.h. recht eigentlich in Absehung von dem Bild (*incominciai prima a immaginare e ragguardare in me*)⁵, so steht sie doch bereits in einem direktem Reflex auf das dargestellte Sujet, insofern sich Morelli dabei in seiner Seele und seinem Körper tausendfach durchbohrt und gekreuzigt fühlt (*mi pareva tra mille punte di spiedi l'anima mia col corpo essere crociata*).⁶ Dieser nachgerade psychosomatisch angelegten Einstimmung folgt eine ebenso lang andauernde wie eindringliche und in intimer Nahsicht vollzogene Betrachtung der gemalten Figur des Gekreuzigten und seiner Wundmale,⁷ eine Bildmeditation, die vom stillen Gesang von Psalmen und Laudens,⁸ vom wiederholten Aufsprechen langer Gebete an den Herrn in der Form einer persönlichen, ja insistierenden Anrede in der zweiten Person⁹ und schließlich auch von der ausführlichen Rezitation längerer Evangelienpassagen begleitet und durchsetzt wird. Daraufhin geht die Betrachtung in einem nächsten Schritt in einen nicht nur sehr persönlich geführten, sondern zugleich stark affektbetonten und emotionalen Dialog auf die weibliche Einzelfigur der trauernden Maria über, die zur Rechten des Gekreuzigten figuriert. Was sich dabei entfaltet, ist ein imaginäres Gespräch mit der Bildperson, das wiederholt von heftigem Tränenfluss und schmerzerfüllter Erschütterung unterbrochen wird,¹⁰ um schließlich im *Salve Regina* und einem ausführlich vorgetragenen Gesuch um die Gnade ihrer Fürbitte zu en-

in Early Modern Europe, Cambridge 1997, S. 13 f.; MICHELE BACCI: „Pro remedio animae“. Immagini sacre e pratiche devozionali in Italia centrale (secoli XIII e XIV), Pisa 2000, S. 138 ff.; GIOVANNI CIAPPELLI: La devozione domestica nelle ricordanze fiorentine (fine XIII-inizio XVI secolo). In: Quaderni di storia religiosa. Religione domestica 8 (2001), S. 79-115, hier: S. 82 f.

5 Morelli (Anm. 1), S. 477.

6 Hier S. 476.

7 *ragguardando [...] continuamente la immagine e figura del divoto Crocifisso, fermando gli occhi miei nelle sue preziose piaghe*, hier S. 483.

8 *con divoti salmi e orazioni [...] e dopo più salmi e laude*, hier S. 477 f.

9 *dinanzi al tuo cospetto [...] io ti priego [...] Ancora ti priego [...] i'te la domando [...] per tua somma giustizia [...] ti priego ancora [...] etc.*, hier S. 478 ff.

10 *[...] e ragguardando lei ripiena di tanto dolore, comincai a piangere e in tanta fisima [Angst, Schauer] venni, che per gran pezzo non poterono i miei occhi raffrenare*, hier S. 485.

den. Bemerkenswerterweise erbittet Morelli diese Fürsprache nicht nur für sich selbst und seinen Sohn Alberto, sondern in kollektiver Perspektive auch für alle Mitbürger und Christenmenschen seiner Heimatstadt Florenz.¹¹ In einem nächsten Schritt erhebt er sich zunächst von den Knien, um das Bild sodann mit großer Hingabe in seine Hände zu nehmen, es hoch zu halten und es wiederholt an eben jenen Stellen zu küssen, die auch sein Sohn seinerzeit in seinem Leiden geküsst und so inbrünstig liebkost hatte.¹² Nachdem er das Bild wieder vor sich hingestellt hat, wendet sich Morelli nunmehr festen Blickes der Gestalt des Evangelisten Johannes zur Linken des Gekreuzigten zu,¹³ wobei er nicht nur das *Credo*, sondern auch jene Passagen des Johannes-Evangeliums aufsagt (Joh. 1, 1-14), die seit dem 14. Jahrhundert obligatorisch nach der Messfeier rezitiert wurden, um späterhin sogar als fester, regulärer Bestandteil direkt in sie inkorporiert zu werden, ein Prozedere, das erneut in einen langen und ergiebigen Tränenfluss mündet.¹⁴ Nach erneutem Laudengesang, der sich nunmehr an alle drei Bildpersonen richtet, umarmt er wieder vielmals die Tafel, liebkost die einzelnen Figuren lange mit Küssen und fühlt sich beim abschließenden *Te Deum* innerlich gestärkt und getröstet, doch zugleich körperlich erschöpft. Als sich Morelli daraufhin in tiefer Erschöpfung zur Ruhe begibt und seinen Nachtschlaf beginnt, setzt sich schließlich, wie in einem der Logik der Bildandacht konsistent zugehörigen Folgeschritt, der kontemplative Dialog gleich einer Vision als innere, schlafträumende Schau fort. Aus dem intensiven Umgang mit dem gemalten Bild speist sich also eine innere, bildproduktive Imagination, in deren Verlauf sich Morelli mehrfach von verschiedenen Heiligen persönlich angesprochen fühlt und somit den bislang im Grunde eher einseitig geführten Dialog auf eine umfassende, reziprok orchestrierte Kommunikation hin öffnet.¹⁵

Betrachtet man den ganzen, hier nur sehr verkürzt wiedergegebenen Vorgang in der Zusammenschau, so zeichnet sich ab, dass das gemalte Bild im genuinen, regelrechten Sinn als ein ‚Medium‘ der religiösen Kommunikation fungiert, genauer gesagt: als ein Medium, das recht eigentlich im Zwischenfeld bzw. Schwellenbereich von sinnlich-konkreter Erfahrung und transmaterieller Imagination steht. Auf der *einen* Seite fungiert es als Einstimmung und Anreiz, als prägnante Anschauungshilfe und als visuelle Bekräftigung für die das Bild letztlich übersteigende Erfahrung einer höheren, imaginären Präsenz und

11 *noi fedeli cristiani abitanti nella città di Firenze* [...], hier S. 486.

12 *E detto ch'ì ebbi l'orazione sopra scritta con quella divota riverenza che mi fu da Dio conceduta, levatomi in piè, presi con divozione la tavola e ne'propri luoghi basciandola, dove dolcemente il mio figliuolo avea nella sua infermit' baciata dopo il molto raccomandarsi della sua sanità racquistare* [...], hier S. 487.

13 *gli occhi miei erano fermi alla sua figura*, hier S. 488.

14 Hier S. 487 ff. Zur betreffenden liturgischen Praxis siehe den editorischen Kommentar hier S. 488, Anm 1.

15 Hier S. 491 ff.

Wirklichkeit der himmlischen Personen, einer Wirklichkeit, die sich in ihrer eigentlichen Dimension allein der *inwendigen* Einbildungskraft erschließt. Immer wieder insistiert Morelli folglich darauf, dass sein Blick mit den Augen auch und gerade ein an Gottvater und die himmlischen Personen adressierter Blick seines Herzens und seiner Seele ist: *a Lui pregando coll'occhio, col cuore e colla mente m'addirizzai*,¹⁶ ein Blickverlangen, das sich am Ende in der nachtschlafenden Vision auch zu erfüllen scheint. Auf der *anderen* Seite aber fungiert das Bild doch nachhaltig als ein Medium, in dem sich eben jene höhere Wirklichkeit, das imaginativ zu Schauende, überaus anschaulich und lebendig konkretisiert, so dass ihm regelrecht der Anspruch einer personalen und authentischen Vergegenwärtigung zuwächst, so sehr, dass das Gemälde in seiner materiellen Greifbarkeit und physischen Objektivität geradezu den Status einer ‚Verkörperung‘ des Dargestellten gewinnt und Morelli, wie zuvor bereits sein Sohn, sich ihm wiederholt in intimer Zartheit zuwendet, es liebkosend an sich schmiegt und vielfach mit Küssen bedeckt. Wie es scheint, vermag das Bild eben durch seine mediale Disposition, d.h. dadurch, dass es zwischen diesen beiden Polen von Präsenz und Repräsentation vermittelt und sie doch zugleich auch dissoziiert, eine Erfahrungsform zu begründen, die in komplexer Weise zwischen der Anschauung von *Ähnlichkeit* und der gleichzeitigen Wahrnehmung von *Differenz* oszilliert.¹⁷

Es ist, so kann man aus dem Beispiel folgern, die dem gemalten Bild eigene Verschränkung verschiedener Dispositive, also seine unlösliche Ambivalenz zwischen Materialität und Transparenz, zwischen originalem und reproduktivem Dasein, zwischen Ähnlichkeit und Differenz usw., die den imaginativen Prozess hervorbringt und wirksam befördert. Doch auch Morelli selbst, spricht: der Rezipient, der durch seine Interaktion mit dem Bild diesen Prozess vollzieht und ihn somit allererst verwirklicht, vereint dabei unterschiedliche Dispositive, also innere Vorstellungsordnungen bzw. imaginative Prädispositionen, in sich. So ist seine höchst individuelle und aus persönlichem, nachgerade subjektiv bestimmtem Anlass generierte Bildpraxis, die zunächst als ein Residuum der unhintergehbaren Innerlichkeit erscheint, doch ohne Frage und in einem hohen Maße reguliert durch ritualisierte Vorgaben, Muster und Standards, also etwa durch Gebetsformeln oder typisierte Textrezitationen, die der vielfach in Oratorien und Kirchen geübten kollektiven Praxis von Bruderschaften und religiösen Gemeinschaften oder auch der regulären Liturgie entstam-

16 Hier S. 478. Vgl. zur betreffenden Topik FRITZ O. SCHUPPISSER: Schauen mit den Augen des Herzens. Zur Methodik der spätmittelalterlichen Passionsmeditation, besonders in der *Devotio Moderna* und bei den Augustinern. In: *Die Passion Christi in Literatur und Kunst des Spätmittelalters*. Hrsg. von WALTER HAUG/BURGHART WACHINGER, Tübingen 1993, S. 169-210.

17 Zu dieser ‚medialen Disposition‘ des religiösen Bildes und seiner weiter reichenden Bedeutung seit spätmittelalterlicher Zeit siehe ausführlicher KLAUS KRÜGER: *Das Bild als Schleier des Unsichtbaren. Ästhetische Illusion in der Kunst der frühen Neuzeit in Italien*, München 2001.

men. Nicht von ungefähr weist auch er selbst in seinen intimen Dialogen mit Maria explizit auf den Bezugsrahmen, den sein Psalmen- und Laudengesang in einer kollektiv bestimmten Identität besitzt: *noi fedeli cristiani abitanti nella città di Firenze*.¹⁸ Morelli demonstriert vorderhand den Rückzug der religiösen Imagination ins Private, das gleichwohl von institutionalisierten Mustern, Techniken und Dispositiven bestimmt ist. Inwieweit sich damit für den kommunalen städtischen Raum das Beispiel einer strukturellen Vergleichbarkeit oder Analogie zu jener wechselseitigen Durchlässigkeit, ja systematischen Osmose abzeichnet, wie sie sich zwischen kommunitarer und privater Frömmigkeit auch in anderen Kontexten, etwa im Rahmen der Institutionalisierung spätmittelalterlicher Mönchszellen und ihrer obligatorischen Ausstattung mit gemalten Kreuzigungsdarstellungen herausbildet, ist an dieser Stelle nicht zu diskutieren.¹⁹ Immerhin aber lässt sich sagen, dass der Fall exemplarisch die besondere Komplexität beleuchtet, die der zunehmenden „funktionalen Ausdifferenzierung“ (LUHMANN) nicht-öffentlicher Räume und spezifischer, mit ihnen verknüpfter Frömmigkeitsbedürfnisse aus bisherigen kirchlich-religiösen Einheits- und Fundierungskonzepten innewohnt, und die etwa in der spätmittelalterlichen Pastoraltheologie eine durchaus vielstimmig geführte Debatte darüber hervorbringt, „wie die persönliche Andacht (*oratio privata*) während und inmitten einer gemeinsamen liturgischen Feier (*officium publicum*) zu bewerten sei, ob die subjektive Gebetserfahrung des *opus privatum* dem *opus Dei*, d.h. dem objektivem Gottesdienst der ganzen Kirche förderlich oder hinderlich sei“.²⁰

18 Hier S. 486. Insbesondere in Bruderschaften wurde die persönlich bestimmte Hoffnung auf *intercessio* nicht anders als in kollektiver Ausrichtung und gesamtgesellschaftlicher Dimension erfahren, vgl. THOMAS FRANK: Bruderschaften im spätmittelalterlichen Kirchenstaat: Viterbo, Orvieto, Assisi, Tübingen 2002 (Bibliothek des Deutschen Historischen Instituts in Rom 100), bes. S. 368 ff.

19 Vgl. THOMAS LENTES: *Vita perfecta* zwischen *Vita Communis* und *Vita Privata*. Eine Skizze zur klösterlichen Einzelzelle. In: Das Öffentliche und das Private in der Vormoderne. Hrsg. von GERT MELVILLE/PETER VON MOOS, Köln, Weimar, Wien 1998, S. 123-164. Zur komplexen Frage der privaten Bildandacht als einer kollektiv bestimmten „Rollenhaltung“ und zum Paradigma der Zellenandacht vgl. HANS BELTING: Das Bild und sein Publikum im Mittelalter. Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion, Berlin 1981, S. 91 ff., dort S. 96 f. sowie LENTES, S. 147 f. zur Ausstattung der Mönchszellen mit gemalten Kreuzigungen. Generell zur Diffundierung monastischer Dispositive der Bildandacht in den laikal geprägten Raum italienischer Kommunen: KLAUS KRÜGER: Bildandacht und Bergeinsamkeit. Der Eremit als Rollenspiel in der städtischen Gesellschaft. In: Malerei und Stadtkultur in der Dantezeit. Die Argumentation der Bilder. Hrsg. von HANS BELTING/DIETER BLUME, München 1989, S. 187-200.

20 PETER VON MOOS: ‚Öffentlich‘ und ‚Privat‘ im Mittelalter. Zu einem Problem historischer Begriffsbildung, Heidelberg 2004, S. 28. Vgl. NIKLAS LUHMANN: Gesellschaftsstruktur und Semantik. Studien zur Wissenssoziologie der modernen Gesellschaft, Frankfurt a.M. 1989, S. 259 ff.

Vor dem Hintergrund dieser Überlegungen soll im Folgenden an wenigen Beispielen der Frage nachgegangen werden, ob und wie diese Verschränkungsbezüge in der Frühen Neuzeit in Italien sich in einem eigenen, visuellen Diskurs der Bilder selbst niederschlagen, anders gesagt: wie sich bestimmte Dispositive des imaginativen Blicks in den gemalten Bildern einlagern und wiederum ihrerseits von ihnen her konstituiert werden, und welche Rolle in diesem Zuge die dem Medium eigenen Bedingungen bestimmter Sichtbarkeitsordnungen und spezifischer Logiken der Repräsentation spielen. Unter anderem stellt sich dabei die Frage, ob das Potential bildlicher Anschauung entweder zu einer Festlegung des Betrachters respektive des Gläubigen auf das konkrete Sosein der gegenständlichen Darstellung führt und den Spielraum seiner Einbildungskraft durch die Bindung an den Eindruck einer kohärenten, geschlossenen Illusion reduziert, oder ob es vielmehr der Aktivierung und Freisetzung seiner Imagination zuarbeitet und damit den Weg zur Produktion eigener, innerer Vorstellungsbilder bereitet. Wie sich versteht, steht dahinter die weiterreichende, komplexe Frage nach dem gesellschaftlich und religiös wirksamen Verhältnis von Macht und Emanzipation, von Autorität und Pluralisierung, und nicht zuletzt nach den Kriterien, der Auslegungskompetenz und der normsetzenden Kraft von bildlich erzeugter Authentizität.

Blicken wir auf ein Tafelbild Lorenzo Monacos, das in den Jahren um 1405 und damit nahezu zeitgleich zu Alberto Morellis Tod entstand (Abb. 1).²¹ Sowohl der Figurenbestand der Tafel, auf der drei Mönche aus unterschiedlichen Orden den gekreuzigten Christus betrauern, als auch das relativ geringe Format von 56 × 42 cm legen die Vermutung nahe, dass das Gemälde für eine klösterliche Verwendung, vielleicht in einem Oratorium oder einer Mönchszelle, geschaffen wurde. Der tote Christus am Kreuz figuriert in einer kargen, räumlich angelegten Szenerie auf dem Golgathafelsen, mit den um ihn herum (d.h. davor, dahinter und seitlich) gruppierten Ordensheiligen Benedikt, Romuald und Franziskus. Der Kruzifixus ist also in die Figurengruppe raum- und situationslogisch integriert, und ist doch im selben Zug aus ihr herausgelöst. Denn streng in der Bildachse angeordnet und mit seinen unüberschnittenen Konturen unmerklich, doch optisch wirksam über die Szenerie der drei Heiligen hinaus gehoben, wird er zudem am oberen Bildabschluss planvoll vor den Ornamentrahmen gesetzt und damit in die vorderste Ebene des Bildes gerückt. Kurz: Er ist in seiner bildlichen Gegebenheit maßgeblich für den Anblick durch den externen Betrachter eingerichtet. Es ist ein Effekt, der noch bestärkt wird durch die behutsam ins Werk gesetzte Maßstabsdifferenz, die

21 ROBERT OERTEL: Frühe italienische Malerei in Altenburg. Beschreibender Katalog der Gemälde des 13. bis 16. Jahrhunderts im staatlichen Lindenau-Museum, Berlin 1961, S. 130 f., Kat. 23; SONIA CHIODO, in: Da Bernardo Daddi al Beato Angelico a Botticelli. Dipinti fiorentini del Lindenau-Museum di Altenburg. Hrsg. von MIKLÓS BOSKOVITS/DANIELA PARENTI, Florenz 2005, S. 110 f., Kat. 22.

dem Gekreuzigten ohne klar markierten Fiktionsbruch gleichwohl einen eigenen Realitätsgrad zuweist. Diese Absetzung geschieht einerseits in Hinblick auf die grundsätzliche Fiktivität des hier vor Augen gestellten, raumzeitlichen Beisammenseins der vier, gänzlich verschiedenen Jahrhunderten und historischen Kontexten entstammenden Figuren, wie auch andererseits in Hinblick auf die theologisch fundierte Vorstellungsproblematik, die der Verschränkung von Christi historischer Wirklichkeit und seiner gleichzeitig transhistorischen Präsenz im Sakrament innewohnt. Davon zeugen nicht zuletzt die zart in den Goldgrund eingepunzten und mit feinen Strichen gezeichneten Engel (Abb. 2), die in ihrer immateriellen Erscheinung der anikonischen Objektqualität des Goldgrundes zugeordnet sind und doch dabei gemäß einer entschieden räumlichen Vorstellung wie hinter dem Rahmen hervor zum toten Christus zu schweben scheinen, um dessen in signifikanter Farbintensität rot heruntertropfendes Blut in ihren immateriellen Kelche aufzufangen.

In der Art und Weise, wie hier im bildlich inszenierten Widerspiel von Illusionsraum und Planimetrie, von Goldgrund und Landschaftsrequisite, von kohärent entworfener Fiktion und durch einen ornamentierten Rahmen explizit als Gemälde ausgewiesener Objektgestalt systematisch ein Spannungsbezug aufgebaut wird, bekundet sich die ästhetische Arbeit an einer Problemgestalt des Bildes, die dessen Medialität und eigenen theoretischen Status bewusst in der Anschauung verankert und dadurch den Betrachter, der die meditierenden Heiligen als bildinterne Funktionsfiguren seiner eigenen Andacht vor dem Bild erfährt, erst eigentlich in den Kommunikationszusammenhang des Bildes einbezieht und seine Reflexion ebenso sehr wie seine Imagination freisetzt. Anders gesagt: Das Bild bezieht seine Wirkung maßgeblich daraus, dass es zwischen zwei verschiedenen Anschauungsordnungen bzw. Dispositiven oszilliert, demjenigen der unebrochenen Fiktion und dem des uneigentlichen ‚Als ob‘. Denn der suggestive und so nahsichtig angelegte Eindruck eines tatsächlichen, leibhaftigen Beisammenseins der drei Heiligen mit Christus bricht sich immer neu an der kenntlichen Uneigentlichkeit eines bühnenartigen Szenariums, in dem die Heiligen auf einer karg entworfenen Felsenrequisite wie in einem Rollenspiel jene Figuren von Maria und Johannes vertreten, die ‚eigentlich‘ auf dem Golgathahügel unter dem Kreuz den toten Christus betrauern und als solche im Sinne einer bildlich hergebrachten Anschauungswirklichkeit aus zahlreich verbreiteten Darstellungen vertraut waren (Abb. 3). Nicht zuletzt aus dieser Rollenfunktion beziehen die drei Ordensheiligen ihre modellhafte Qualität für den Betrachter, werden ihm doch mit der Demutsgebärde links, der *compassio* bei Franziskus und dem in sich verschlossenen Nachsinnen rechts, wenn man so will, Muster und Standards der meditativen Praxis und zugleich im Gesamtbild der Gruppe ein idealhaftes, monastisch institutionalisiertes Kollektiv von überzeitlicher Gültigkeit vorgeführt.

In der bildintern eingerichteten Verschränkung distinkter Realitätsebenen und in der exponierten, entschieden bildhaften Darbietung des Kruzifixus noch

weiter geht das Beispiel einer italienischen Kreuzigungstafel in Augustiner-museum in Toulouse (Abb. 4).²² Die Tafel, die der Florentiner Maler Neri di Bicci um 1460 malte, diente der Applikation einer Figurentafel des Gekreuzigten von Lorenzo Monaco, eines Werkes also, das seinerseits vom Ende des Trecento stammt und damit um mehr als ein halbes Jahrhundert älter ist. Als ‚Figurentafel‘ gehört es zu jenem in der Zeit um 1300 besonders in der Gattung der Tafelkreuze auftretenden Typus von Bildtafeln, die im äußeren Umriss ihrer Werkgestalt genau mit der dargestellten Bildperson selbst übereinstimmen. Das Gemälde des Neri di Bicci aus dem späteren Quattrocento führt das frühere Werk des Kruzifixus wie eine Preziose reliquiengleich in seiner Bildmitte auf. Es nimmt in seiner Darstellung unmittelbar darauf Bezug: in der raum- und geschehenslogischen Einbindung wie auch in der Gefühlslage stummen Mitleidens. Und doch bewahrt es – etwa in den Nimben und deren perspektivischer Anordnung, in der Haartracht der Trauernden usw. – absichtsvoll die stilistische Differenz. Der thematische Höheranspruch der Bildperson Christi geht hier im herausgehobenen, klar markierten Eigenwert als Bildobjekt auf, dessen höheres Alter zugleich als höhere Aura zu Buche schlägt. Die eschatologische, transhistorische Bedeutung wird hier also evoziert kraft der Erfahrung einer inszenierten, innerweltlich messbaren Vergangenheit. Die beiden Gemälde sind nur einzeln herausgegriffene Beispiele für eine Vielzahl strukturell vergleichbarer, sich in ihren Bildverfahren nahe stehender, dabei jedoch durchaus unterschiedlichen Funktionskontexten entstammender Werke. Qualitativ eher randständige Gemälde wie etwa dasjenige des lombardischen Malers Matteo de’Fedeli aus dem fortgeschrittenen Quattrocento (ca. 1480) (Abb. 5),²³ das den Gekreuzigten mittels der ihn hinterfangenden, golden strahlenden Mandorla und der maßstäblich entschiedenen Disproportion aus der Figurengruppe exponiert und ihm auf diese Weise einen Status verleiht, der gleich einem Bildwerk im Bild erscheint, ließen sich hier ebenso anführen wie etwa das auf Leinwand gemalte Bild von Niccolò di Liberatore von 1497, das der bei den Franziskanerobservanten eingerichteten Bruderschaft der *Disciplinati di Gesù Crocifisso* im umbrischen Terni offenbar als Banner diente (Abb. 6).²⁴ Es stellt den toten Christus am Kreuz inmitten eines

22 Vgl. dazu und zum Folgenden KLAUS KRÜGER: *Medium and Imagination. Aesthetic Aspects of Trecento Panel Painting*. In: *Italian Panel Painting of the Duecento and Trecento*. Hrsg. von VICTOR M. SCHMIDT (National Gallery of Art, *Studies in the History of Art* 61, *Symposium Papers* XXXVIII), Washington 2002, 57-81, hier S. 59 f.

23 *Il Cinquecento lombardo. Da Leonardo a Caravaggio*. Hrsg. von FLAVIO CAROLI, Mailand, Florenz 2000, S. 82, Kat. III, 1.

24 PAOLO RINALDI: *Terni. La Pinacoteca Comunale*, Mailand 1986, S. 20 f.; *Pinacoteca Comunale „Orneore Metelli“ di Terni: dipinti, sculture, stampe e arredi dall’VIII al XIX secolo*. Hrsg. von CORRADO FRATINI, Mailand 2000, S. 49-51, Kat. 7; ANDREAS DEHMER: *Italienische Bruderschaftsbanner des Mittelalters und der Renaissance*, Berlin 2004, S. 285 und 349, Kat. 107.

weiten Landschaftsprospektes vor der nahezu bildfüllenden Folie eines schwarzen Velums aus und lässt ihn auf vorderster Bildebene, in nachgerade greifbarer Nähe zum Betrachter, von den beiden Franziskanerheiligen Franziskus und Bernhardinus von Siena emphatisch betrauern, beweinen und lieblosen. Diese besondere Form der visuellen Inszenierung verweist direkt auf jenen normativen Kontext von ritualisierten, in Orden und Bruderschaften kollektiv geübten Praktiken der kirchlichen Andacht, wie ihn etwa die Illustration eines zeitgleich entstandenen Kompendiums von Girolamo Savonarola (Abb. 7), das „zur Unterweisung, Stärkung und Tröstung der frommen Seelen“ und „zur Verteidigung und Obhut des inneren Gebetes“ dient, als ein kirchlich reguliertes Szenario des am Altar vor ein liturgisches Tuch platzierten Kruzifixus vor Augen stellt und dabei die intime, persönliche Begegnung mit dem Gekreuzigten als einen im institutionalisierten Raum eingeübten und nach organisierten Mustern vorgeprägten religiösen Habitus (*oratione mentale*) ausweist.²⁵

In den selben Zusammenhang ließe sich auch die Vielzahl der seit dem späten Trecento immer häufiger verbreiteten, intermediären Bildensembles stellen, bei denen ein vollrunder, plastischer Kruzifixus einer flachgemalten Szenerie des Kreuzigungsgeschehens mit Assistenzfiguren appliziert wurde, um ihn auf diese Weise in eine raum- und geschenslogische Kohärenz zu fügen und ihn doch zugleich kraft der ihm eigenen Objektwirklichkeit aus ihr herauszulösen, in wechselseitiger Betonung des differierenden Wirklichkeitscharakters ihrer jeweiligen Erscheinung als Bildwerk (Abb. 8).²⁶ Ein bemerkenswertes Beispiel

25 Girolamo Savonarola: *Tractato divoto & tutto spirituale [di frate Hieronymo da Ferrara dellordine de frati Predicatori] in defensione & cōmendatione delloratione mentale composto ad instructione, conformatione & consolatione delle anime deuote*, 1490er Jahre; vgl. *Visions of Holiness. Art and Devotion in Renaissance Italy*. Hrsg. von ANDREW LADIS/SHELLEY E. ZURAW, Athens, Ga (Giorgia Museum of Art) 2001, S. 249, Kat. 44; GUSTAVE GRUYER: *Les illustrations des écrits de J. Savonarole publiés en Italie au XV et XVI siècles et les paroles de Savonarole sur l'art*, Paris 1879, S. 88.

26 Vgl. IRIS WENDERHOLM: *Bild und Berührung. Skulptur und Malerei auf dem Altar der italienischen Frührenaissance*, München, Berlin 2006, dort S. 261, Kat. 112 zur Kreuzigung mit plastischen Kruzifixus in Terni (Abb. 8). Zum unmittelbaren Einbezug plastischer Bildwerke in die Inszenierung liturgischer bzw. paraliturgischer Aufführungen durch Klerus oder Bruderschaften im Kirchenraum vgl. 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; BELTING (Anm. 19), S. 218 ff. („Kreuz und Kreuzabnahme im Kontext von Liturgie, Predigt und Theater“); SARAH BECKWITH: *Ritual, Church and Theatre. Medieval Dramas of the Sacramental Body*. In: *Culture and History, 1350-1600. Essays on English Communities, Identities and Writing*. Hrsg. von DAVID AERS, New York u.a. 1992, S. 65-89; JAN-DIRK MÜLLER: *Mimesis und Ritual. Zum geistlichen Spiel des Mittelalters*, in: *Mimesis und Simulation*. Hrsg. von ANDREAS KABLITZ/GERHARD NEUMANN, Freiburg i.Br. 1998, S. 541-571; JOHANNES TRIPPS: *Das handelnde Bildwerk in der Gotik. Forschungen zu den Bedeutungsschichten des Kirchengebäudes und seiner Ausstattung in der Hoch- und Spätgotik*, 2., erweiterte Auflage, Berlin 2000; *Il teatro*

aus Volterra von ca. 1400 etwa (Abb. 9) pointiert den Eigencharakter des (heute verlorenen) Kruzifixus durch seine im Maßstab so nachdrücklich reduzierte und zugleich geradezu idolhaft exponierte Platzierung auf einer gedrehten Säule.²⁷

Blickt man auf ein sehr viel späteres Beispiel dieser Gattung, ein Gemälde des Raffaello Vanni von ca. 1650, das einen Kruzifixus des frühen 14. Jahrhunderts darbietet und sich in der Abtei von Monte Oliveto Maggiore bei Siena befindet (Abb. 10),²⁸ dann dokumentiert sich der lange währende Fortbestand dieser intermediären Bildkombinationen. Das Gemälde zeigt den Gründer der Zisterzienserabtei, den aus einer alten Sieneser Adelsfamilie stammenden Beato Bernardo Tolomei, der den Holzkruzifixus 1313 selbst hierher gebracht haben soll und von dem es im Rekurs auf eine alte, vor allem in der zisterziensischen Hagiographie begründeten Topik heißt, er sei mehrfach in den Zustand einer visionären Entrückung geraten und dabei im Zuge einer wundersamen Verlebendigung eben dieses Bildwerks vom Gekreuzigten direkt angesprochen worden. Dieses Geschehnis setzt das Gemälde in Szene und verleiht ihm kraft der faktischen, leibhaftigen Präsenz des Kruzifixus eine suggestive Authentizität, doch signalisiert zugleich die mediale Kontrafaktur zur gemalten Szenerie auch hier deutlich den Wirklichkeitsstatus der so sichtbar aus einer früheren Zeit stammenden Skulptur als bloßes Bildwerk.

Ohne auf die Komplexität und geschichtliche Vielfalt dieser kompositen Bildensembles hier einzugehen, lässt sich sagen, dass ihre Wirkung maßgeblich in einer unlösbaren Paradoxie gründet. Denn der ‚authentische‘ Charakter des Kruzifixus bleibt doch bei aller materiellen, greifbaren Präsenz derjenige eines Bildwerkes, das sich als solches auch durch sein höheres Alter ausdrücklich ausweist. Demgegenüber erzeugen die Figuren des äußeren Gemäldes, seien es Heilige oder Engel, einen lebendigen und lebensnahen Eindruck, doch bleibt ihr Status, konfrontiert mit der Materialität der Skulptur, unabweisbar fiktiv. Was durch dieses kontradiktorische Ineins von Authentisierung und gleichzeitiger Fiktionalisierung im Auge des Betrachters entsteht, ist ein fortdauerndes, die Imagination förderndes Wechselspiel von Darbietung und Entzug, von Präsenz und Absenz.

Betrachtet man die bisher diskutierten Beispiele im systematischen Sinne einer Skala oder Typologie von Bildlösungen und versucht, sie in entwicklungsgeschichtlichen Zusammenhängen zu verorten, so kann man sagen, dass sich in

delle statue. Gruppi lignei di Deposizione e Annunciazione tra XII e XIII secolo. Hrsg. von FRANCESCA FLORES D'ARCAIS, Mailand 2005.

27 *Sumptuosa tabula picta. Pittori a Lucca tra gotico e rinascimento.* Hrsg. von MARIA TERESA FILIERI, Livorno 1998 (Kat. Ausstellung Lucca, Museo Nazionale di Villa Guinigi, 28.3.-5.7.1998), S. 292-294, Kat. 35; WENDERHOLM (Anm. 26), S. 182 und 270, Kat. 128.

28 ANGELA NEGRO: Raffaello Vanni. In: Pietro da Cortona, 1597-1669. Hrsg. von ANNA LO BIANCO, Mailand 1997 (Kat. Ausstellung Rom, Museo di Palazzo Venezia, 31.10.1997-10.2.1998), S. 235-244.

ihnen ästhetische Verfahren einer bildlichen Diskursivierung des zuvor angesprochenen, doppelten Dispositivs – von Materialität und Transparenz, Ähnlichkeit und Differenz, Repräsentation und Präsenz etc. – bezeugen, die das seit der Renaissance zunehmend normativ werdende Gebot der mimetisch kohärenten Repräsentation mehr oder weniger entschieden unterlaufen, und die eben aus diesem Bruch mit der Anschauungsordnung einer geschlossenen bildlichen Illusion das besondere performative Potential ihrer Wirkung beziehen. Auf der anderen Seite dieser Skala treten demgegenüber solche Bildverfahren in den Blick, die ihre Reflexivität gerade nicht aus einem offen vorgeführten Kontrast der Materialien oder einer offen exponierten Fiktionsmarkierung beziehen, sondern die allererst und möglichst konsequent der Prämisse mimetischer Repräsentation folgen.

Betrachtet man das Beispiel von Vincenzo Foppas Kreuzigungstafel von 1456 in Bergamo (Abb. 11), so könnte man von einer ‚kritischen Form‘ im Bemühen um eine Umsetzung dieses Anliegens sprechen.²⁹ Die Darstellung setzt, wenn man so will, Lorenzo Monacos zuvor betrachtete Bestrebungen unter den Bedingungen eines perspektivischen Systemraums und damit einer auf die Konsistenz des Wirklichkeitseindrucks zielenden Darstellung um. Sie weist im Vordergrund einen sorgfältig angelegten, perspektivisch konstruierten Boden mit Steinfliesen und rahmender Brüstung in der Art einer Terrasse auf, der sich zum Betrachter hin und gleichsam wie für ihn betretbar öffnet, nach hinten aber auf eine weite, in Aufsicht gegebene Landschaft führt, in deren Vordergrund auf kleinen Hügeln die drei Kreuze stehen. Auf diese Weise visualisiert die Darstellung einen kaum überbrückbaren Realitätskontrast zwischen dem aktuellen Raum des Betrachters und dem fiktiven Wirklichkeitsraum der Kreuzigung. Beide sind in keiner Weise schlüssig aufeinander zu beziehen, sofern die Kreuze offenbar auf die von Säulen gestützte Rahmenarchitektur bezogen sind, der sie sich auch maßstäblich und raumlogisch wie auf vorderster Bildebene zuordnen, während sie zugleich doch in einer rational nicht ausmessbaren Ferne im Landschaftsausblick situiert sind. Bildraum und Betrachtterraum sind aufeinander bezogen und doch im selben Zug voneinander dissoziiert.

Für das, was Vincenzo Foppa als Bildlösung letztlich anstrebt, doch nur bedingt verwirklicht, nämlich die rationale Anschauungsordnung eines nach stimmigen Regeln der Perspektive aufgebauten Bildraums, bietet Masaccios Trinitätsfresko in Florenz von ca. 1427-28 ein prominentes und in der Forschung vieldiskutiertes Beispiel, auf das hier nur in wenigen Bemerkungen

²⁹ MARIA GRAZIA BALZARINI: Vincenzo Foppa, Mailand 1997, S. 148 f., Kat. 4; Vincenzo Foppa. Un protagonista del Rinascimento. Hrsg. von GIOVANNI AGOSTI/MAURO NATALE/GIOVANNI ROMANO, Mailand 2002 (Kat. Ausstellung Brescia, Santa Giulia – Museo della Città, 3.3.-2.6. 2002), S. 75, Kat. 10.

eingegangen werden soll (Abb. 12)³⁰. Die Darstellung ist ein Bravourstück der täuschenden Raumfiktion und als solche bekanntermaßen eine Inkunabel in der Geschichte der zentralperspektivischen Bildanlage. Doch ist damit nur ein Aspekt der Darstellung beschrieben. Denn gerade das sinnstiftende Ineins der räumlich illusionierten Wirklichkeit mit der gleichzeitigen Wirklichkeit des Bildes als Fläche, genauer gesagt: Die wechselseitige Rückbindung der einen Wirklichkeit an die andere, ist die eigentliche Bildaufgabe, die sich dem Maler hier stellt, und erst ihre reflektierte Bewältigung bringt schließlich auch die tiefere theologische Dimension der Bildaussage hervor. Das betrifft bereits die beiden knienden Stifterfiguren, Domenico Lenzi und seine Frau, die in subtiler Signifikanz an die fiktive Schwelle zwischen Bild- und Betrachterraum, also genau an die ästhetische Grenze des Bildes platziert und somit in einen ambivalenten Bezug zum bildinternen Raumbereich gesetzt sind: in einen Bezug der raumlogischen Teilhabe einerseits und doch andererseits zugleich des Ausgeschlossenenseins. Die Ambivalenz als ein maßgeblicher Grundzug der gesamten Bildanlage wird auch in anderer, weiterreichender Hinsicht klar markiert, sofern sich innerhalb der Raumöffnung das historische Golgathageschehen, das in der Figur des Gekreuzigten zwischen Maria und Johannes vor Augen steht, mit der transhistorisch zu verstehenden Trinität von Gottvater, Heiligem Geist und geopfertem Sohn verschränkt. Das historische Opfer ist also visuell, genauer gesagt: durch die dem Medium eigene Überblendungsmöglichkeit von Raum und Fläche, unlöslich auf das ebenso paradoxale wie heilsgeschichtlich akute Dogma perspektiviert, nämlich dass es in Gott *eine* Wesenheit, *eine* Natur gibt, dies jedoch in *drei* Hypostasen oder Personen. Die deutlich exponierte Dreieckskomposition, die die irdischen Stifter ebenso wie die Kreuzigungsgruppe und Gottvater umfasst, ist dabei auch mittels einer überlegten farblichen Abstimmung, wie sie etwa durch die alternierende Verschränkung von roten und blauen Gewändern ins Werk gesetzt wird, in ihrer bildhaften Flächenordnung klar akzentuiert.

Die Paradoxie des Bildes, als Fläche transparent und in der Transparenz doch zugleich Fläche zu sein, wird auf diese Weise zu einer Erfahrungskategorie für die Paradoxie des Glaubensmysteriums selbst. Eben dieser Zusammenhang bündelt sich letztlich in der die Komposition dominierenden Figur Gottvaters, über dessen Standort im Bildraum sich der Betrachter vergeblich Klarheit zu verschaffen sucht. Stünde er auf dem an der rückwärtigen Kapellenwand angebrachten Sarkophag, über dessen rotem Kasten seine Füße erscheinen, so müsste nach perspektivischem Gesetz auch sein Haupt weiter hinten im Raum erscheinen. Sollte der Betrachter jedoch davon ausgehen, dass er sich nach vorne neigt, so müsste auch sein Haupt konsequenterweise merklich tiefer

30 JAMES ELKINS: *The Poetics of Perspective*, Ithaca-London 1994, S. 7, S. 53 ff. und *passim*; Masaccio's Trinity. Hrsg. von RONA GOFFEN, Cambridge 1998 (beide mit der früheren Literatur). Vgl. zum Folgenden auch KRÜGER (Anm. 17), S. 34 ff.

situiert und in entsprechender Verkürzung anzusehen sein. EDGAR HERTLEIN und andere haben aus diesem irritierendem Befund die naheliegende Folgerung gezogen, dass die raumlogische Verunklärung eine planvoll ins Werk gesetzte visuelle Strategie ist, die dazu dient, im Rahmen des Systems mimetischer Repräsentation das Überirdische und transhistorisch Wirkliche der Gegenwart Gottes, der schlechterdings weder den raumlogischen Bedingungen des Diesseits noch gar den perspektivischen Darstellungsgesetzen der Malerei unterworfen ist, gleichwohl bildlich zur Anschauung zu bringen.³¹ Erst eigentlich vermittelt dieser ästhetischen Reflexion – einer Reflexion, die das gemalte Bild, wenn man so will, aus sich heraus, als eine seinem Medium eigene, visuelle Diskursform hervorbringt – vermag sich hier der Ausblick auf das Glaubensgeheimnis und dabei doch zugleich das Bewusstsein um die irdisch limitierte Qualität dieses Ausblicks zu erschließen.

Es ist vor diesem Hintergrund schließlich als eine semantisch subtile Pointe der Darstellung zu verstehen, dass der architektonische Aufbau des fingierten Raumgehäuses, in dem die Trinität erscheint, nicht nur der zeitgenössisch geläufigen Struktur eines eucharistischen Altartabernakels assoziiert ist, welches zur Verwahrung des heiligen Sakraments dient, sondern dass darüber hinaus, wie nach JOHN SHEARMAN in jüngerer Zeit auch RONA GOFFEN herausgestellt hat, die perspektivisch höchst präzise berechnete Architekturfiktion zugleich als mathematischer Ausdruck von Gottes Völlendung und Harmonie aufzufassen und folglich als Verweis auf die „wahre Stiftshütte“, besser gesagt: auf Gottes Tabernakel (*tabernaculum verum, tabernaculum caelestum*) anzusehen ist, „das nicht mit Händen gemacht, das heißt: das nicht von dieser Schöpfung ist“.³²

Masaccios Fresko stellt eine ebenso exemplarische wie singuläre Lösung für die in ihrem Kern paradoxe Aufgabe dar, im Interesse einer theologisch fundierten und doch zugleich auch anschauungsgerechten Transzendenzvergegenwärtigung die raum- und geschehenslogische Illusion des Bildes mit einem metapikturalen Sinn aufzuladen. Der weitergehende bildgeschichtliche Zusammenhang, in dem sich diese Lösung verorten lässt, ist an dieser Stelle nicht zu diskutieren. Doch zeichnet sich ab, dass das besagte Darstellungsziel, nämlich

31 EDGAR HERTLEIN: Masaccios Trinität. Kunst, Geschichte und Politik der Frührenaissance in Florenz, Florenz 1979, S. 46 ff.

32 [...] *amplius et perfectius tabernaculum non manufactum, id est, non huius creationis*: Hebr. 8,2 und 9,11. Vgl. RONA GOFFEN: Masaccio's Trinity and the Letter to Hebrews. In: Masaccio's Trinity (Anm. 30), S. 43-64, bes. S. 53 f.; JOHN SHEARMAN: Only Connect ... Art and the Spectator in the Italian Renaissance, Princeton 1992, S. 62 ff. Zum gestalttypologischen Zusammenhang mit Sakramentstabernakeln siehe URSULA SCHLEGEL: Observations on Masaccio's Trinity Fresco in S. Maria Novella. In: The Art Bulletin 45 (1963), S. 19-33, bes. S. 31 f.; JACK FREIBERG: The Tabernaculum Dei. Masaccio and the Perspective Sacrament Tabernacle (Master's Essay: Institute of Fine Arts), New York 1974, bes. S. 93 ff.; HERTLEIN (Anm. 31), S. 229 ff.

einen bildlich vermittelten Ausblick auf die faktisch unschaubare, jenseitige Wirklichkeit und auf die aus ihr heraus kommunizierenden himmlischen Personen auch und gerade im System mimetischer Repräsentation zu ermöglichen, in der frühen Neuzeit seine zunehmende, ja paradigmatische Umsetzung und Ausdifferenzierung durch die Selbstthematizierung der Himmelschau, sprich: durch das Sujet von Visionsdarstellungen erfuhrt.³³ Durch Bilder also, die Vision und Visionär zugleich darstellen, die sowohl den Gegenstand einer Vision zeigen als auch die Art und Weise seiner imaginativen Hervorbringung und Betrachtung, nicht nur das *Was*, sondern auch das *Wie*. Bilder dieser Thematik, die seit dem 14. Jahrhundert in immer größerer Zahl und Vielfalt und für sehr heterogene Funktionskontexte entstehen, schaffen eine Anschauungsordnung, bei der der Betrachter vor dem Bild zum Beobachter eines Visionsaktes wird, den er zwar nicht aus eigener imaginativer Kraft hervorgebracht hat, an dem er aber dennoch durch seinen Blick auf das Bild partizipiert, dadurch nämlich, dass das Gemälde, das ihm subsidiär anstelle der Vision vor Augen steht, einen intermediären Status entfaltet und als Membran zwischen Diesseits und Jenseits, zwischen ‚hier unten‘ und ‚dort oben‘, zwischen ‚vor dem Bild‘ und ‚hinter dem Bild‘, kurz: zwischen Sichtbarkeit und Unsichtbarem fungiert.

Ein instruktives Beispiel bietet ein Altarbild des Florentiner Malers Santi di Tito von 1593, das sich in San Marco in Florenz befindet und das, dem Gemälde von Raffaello Vanni (Abb. 10) verwandt, eine bildgeprägte Vision vor Augen stellt (Abb. 13).³⁴ Die Darstellung zeigt den Hl. Thomas von Aquin vor einem Bild des Gekreuzigten, das ihn während seiner Andacht wunderbarerweise angesprochen und ihm mit der Anrede „Gut hast Du über mich geschrieben, Thomas“ (*Bene scripsisti de me, Thoma*) ausdrücklich für seine theologischen Schriften gedankt haben soll.³⁵ In der Tat scheint die Realität des ‚Bildes im Bild‘ mit der Darstellung der Kreuzigung hier bruchlos in die Realität des gezeigten Kirchenraumes überzugehen und in ihn zu diffundieren. Die Architekturformen und die Mönche rechts hinten machen deutlich, dass auch hier der fiktive Kirchenraum *im* Bild demjenigen des Betrachters *vor* dem Bild direkt korrespondiert. Es handelt sich also um eine zweifache Aktualisierung: Das Kreuzigungsgeschehen dringt in den innerbildlichen Kirchenraum ein, so wie dieser in denjenigen des Betrachters übergeht. Dem

33 Vgl. für die spanische Malerei die exemplarische Studie von VICTOR I. STOICHITA: *Das mystische Auge. Vision und Malerei im Spanien des Goldenen Zeitalters*, München 1997.

34 Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa del Cinquecento: La comunità cristiana fiorentina e toscana nella dialettica religiosa del Cinquecento, Florenz 1980 (Kat. Ausstellung Florenz, Chiesa di S. Stefano al Ponte, 1980), S. 211, Kat. 12; JACK SPALDING: *Santi di Tito*, New York, London 1982, S. 423 ff., Kat. 26 (mit weiterer Literatur).

35 Vgl. GUILIEMUS DE TOCCO: *Das Leben des heiligen Thomas von Aquino, erzählt von Wilhelm von Tocco, und andere Zeugnisse zu seinem Leben, übertragen und eingeleitet von WILLEHALD PAUL ECKERT*, Düsseldorf 1965, S. 231 (*ad annum* 1273).

entspricht eine zunehmende Aktualisierung der Personen und ihrer Gewänder: Thomas von Aquin und ihm gegenüber Katharina von Alexandrien, beide dem Betrachter am nächsten, erscheinen in zeitgenössischer Tracht und gerade letztere mit durchaus modischem Haarschmuck, während Maria Magdalena zu Füßen Christi bereits eine zeitlosere Gewandung trägt, und Maria und Johannes schließlich in der hergebrachten ikonographischen Typik figurieren. Der Einbezug des Betrachters wird umso suggestiver, wenn man bedenkt, dass bei dem monumentalen Format des Bildes mit einer Höhe von 3,60 m auch der Figurenmaßstab *im* Bild demjenigen *davor* recht genau entspricht.

Die Darstellung visualisiert im Grunde einen topischen Leitgedanken der christomimetischen Bildmystik, nämlich sich durch den Rückzug von der äußeren in die innere Wirklichkeit zugleich derjenigen von Christus zu assimilieren: „Ich habe Lust abzuschneiden und bei Christus zu sein“, wie es etwa Paulus im Brief an die Philipper einschlägig formuliert.³⁶ Das ‚Bei-Christus-Sein‘ (*esse cum Christo*) des Thomas von Aquin vollzieht sich als ein *inneres*, imaginatives Erlebnis, doch wird es auf dem Gemälde als ein *äußeres* Geschehen geradezu bühnenmäßig in Szene gesetzt. Damit erfüllt die Darstellung eine doppelte Funktion: Zum einen bezeugt sie die transformative Kraft der Imagination, insofern sich die gemalte Kreuzigung unter dem Anblick des Heiligen verlebendigt, und zum anderen lässt sie den Betrachter suggestiv an dieser imaginativen Kraft partizipieren. Suggestiv vor allem deshalb, weil ihm die Darstellung wie bei einem Vexierbild gleichzeitig *zwei* Sujets zeigt: die ‚Vision des Thomas von Aquin‘ und die ‚Kreuzigung Christi mit Heiligen‘ (d. h. mit Maria und Johannes sowie mit Katharina, Magdalena und Thomas).

Indem Santi di Titos Altarbild in San Marco zweierlei in einem thematisiert: die Kreuzigung und den imaginativen Blick auf die Kreuzigung, wird der Betrachter, der *vor* dem Bild dieselbe Rolle einnimmt wie die Heiligen Katharina und Thomas *im* Bild, virtuell in das Geschehnis der Kreuzigung mit einbezogen. Doch wird sie ihm nur dann auch zum *lebendigen* Ereignis, wenn er, wie Thomas, das äußere Bild in eine innere Einbildung transformiert, um ganz ‚bei Christus zu sein‘ (*esse cum Christo*). Das Gemälde und sein performatives Potential dienen ihm also, um es mit einem der maßgeblichen Bildtheoretiker der Katholischen Reform, des Bologneser Kardinals Gabriele Paleotti, zu formulieren, recht eigentlich als ein „Instrument“, um sich „mit Gott zu vereinigen“.³⁷

³⁶ *Desiderium habens dissolvi, et esse cum Christo*, Phil. 1, 23.

³⁷ Gabriele Paleotti: *Discorso intorno alle imagini sacre e profane*, Bologna 1582. In: *Trattati d'Arte del Cinquecento*. Hrsg. von PAOLA BAROCCHI, Bd. 2, Bari 1961, S. 117-509, hier: S. 215 (*sono [queste imagini] tutte come istrumenti per unire gli uomini con Dio, che è il fine vero e principale che si pretende in queste imagini*). Zur Bedeutung von Paleottis Schrift und dem darin entwickelten Konzept vom sakralen Bild als einem „Instrument“ bzw. Medium der religiösen Kommunikation vgl. PAOLO PRODI: *Ricerche sulla teorica delle arti figurative nella riforma cattolica*, Bologna 1984, bes. S. 25 ff., S. 55 ff.; CHRISTIAN HECHT: *Katholische Bil-*

Es ist ein doppelter Sinn, den gerade die nachtridentinische Kirche mit der instrumentellen Funktion des religiösen Bildes verband: nämlich als ein Gegenstand der Kontemplation und zugleich als Anleitung zu ihr zu dienen, mit der Stimulation des religiösen Blicks also zugleich auch dessen Lenkung und Kontrolle zu betreiben. Die Beispiele hierfür sind Legion und müssen an dieser Stelle nicht extensiv erörtert werden. Abschließend sei daher neben das Gemälde von Santi di Tito nur mehr ein etwa zeitgleich entstandenes Altarbild des Francesco Vanni von 1602 gestellt, das erneut die Vision des Thomas von Aquin vor Augen führt (Abb. 14).³⁸ Der Gekreuzigte spricht hier zwar (mittels einer sichtbaren Inschrift) zum ekstatisch entrückten Heiligen, doch ist er auf der vordersten Bildebene zuallererst für den Betrachter positioniert, vor dessen Augen er durch zwei Putti, die einen Vorhang lüften, regelrecht enthüllt wird. Das Arrangement im Vordergrund versammelt mit Büchern, Sanduhr und Totenkopf die klassischen Utensilien der religiösen Vanitas-Kontemplation auf einem Schreibtisch. Als Trompe-l'oeil ist es ebenso sehr für den Heiligen wie für den Betrachter aufgestellt. An diesen wendet sich nicht nur die jugendliche Figur vorne rechts, möglicherweise die Personifikation der Theologie, sondern auch – mit gestrenger, ernster Miene, die wie eine Mahnung wirkt – der Mönch im Hintergrund. Kurz: der Blick des Gläubigen wie auch sein mentaler Habitus werden durch das Bild in vielfältiger Weise reguliert. Dass sich schließlich der Hl. Thomas, der strahlenumkränzt und in ekstatischer Entrückung über dem Boden schwebt, als Funktionsfigur des Betrachters im Bild genau mit dem perspektivischen Fluchtpunkt des Kirchenraums ins eins gesetzt findet, hat vor diesem Hintergrund durchaus symbolische Bedeutung. Das Imaginäre, so könnte man sagen, wird hier im Inneren der Kirche (*intra ecclesiam*) recht eigentlich verortet, und insofern auch der Gläubige vor dem Bild sich innerhalb des Kirchenraums befindet, mündet alle Dialektik, die das Bild zwischen vorne und hinten, zwischen suggestiver Nähe und perspektivischem Tiefensog, kurz: zwischen Darbietung und Entzug erzeugt, am Ende in dieser Bestimmung.

dertheologie im Zeitalter von Gegenreformation und Barock. Studien zu Traktaten von Johannes Molanus, Gabriele Paleotti und anderen Autoren, Berlin 1997.

38 La Pittura in Italia. Il Seicento. Hrsg. von MINA GREGORI/ERICH SCHLEIER, Mailand 1989, Bd. 1, S. 329.

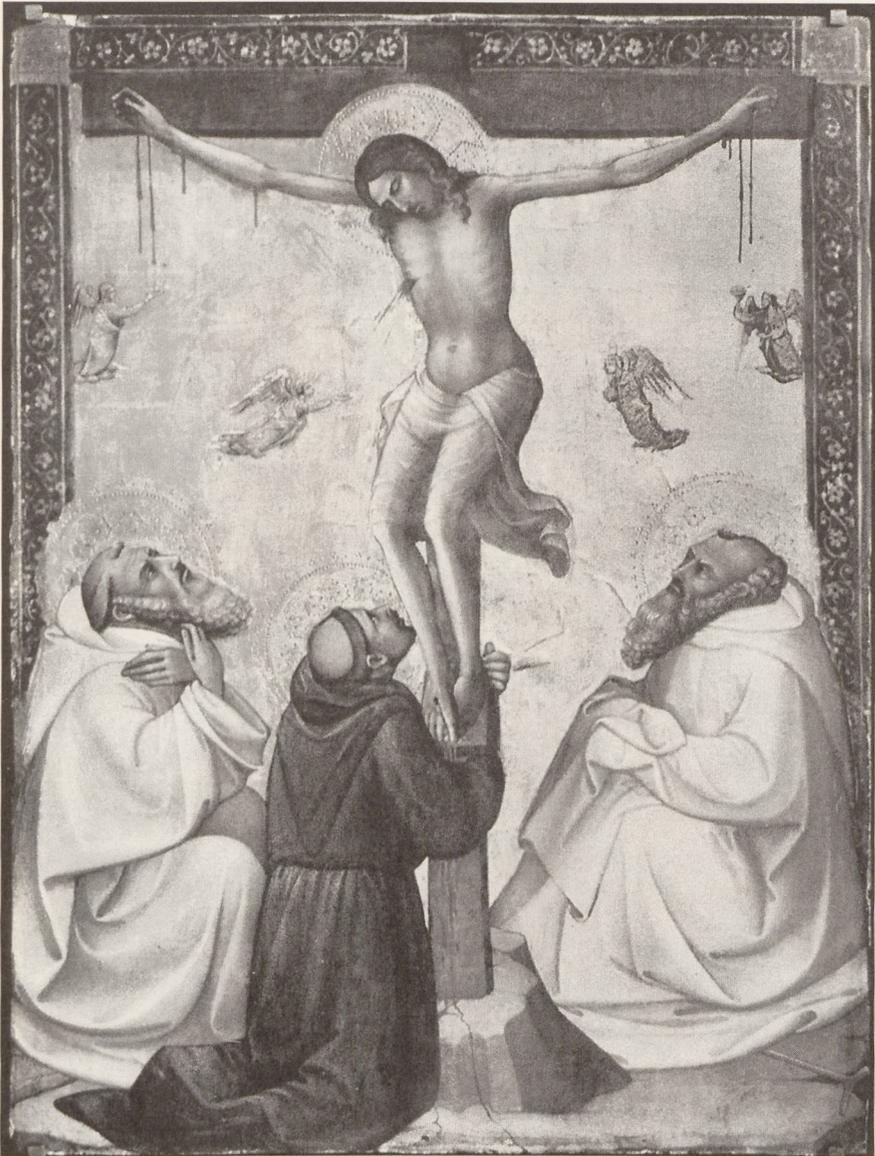


Abb. 1: Lorenzo Monaco, Christus am Kreuz mit den Heiligen Benedikt, Franziskus und Romuald, ca. 1405, Altenburg, Staatliches Lindenbaumuseum

Abb. 2: Nicola Coppelli, Freisetzung Christi, ca. 1350/60,
British Museum of Fine Arts

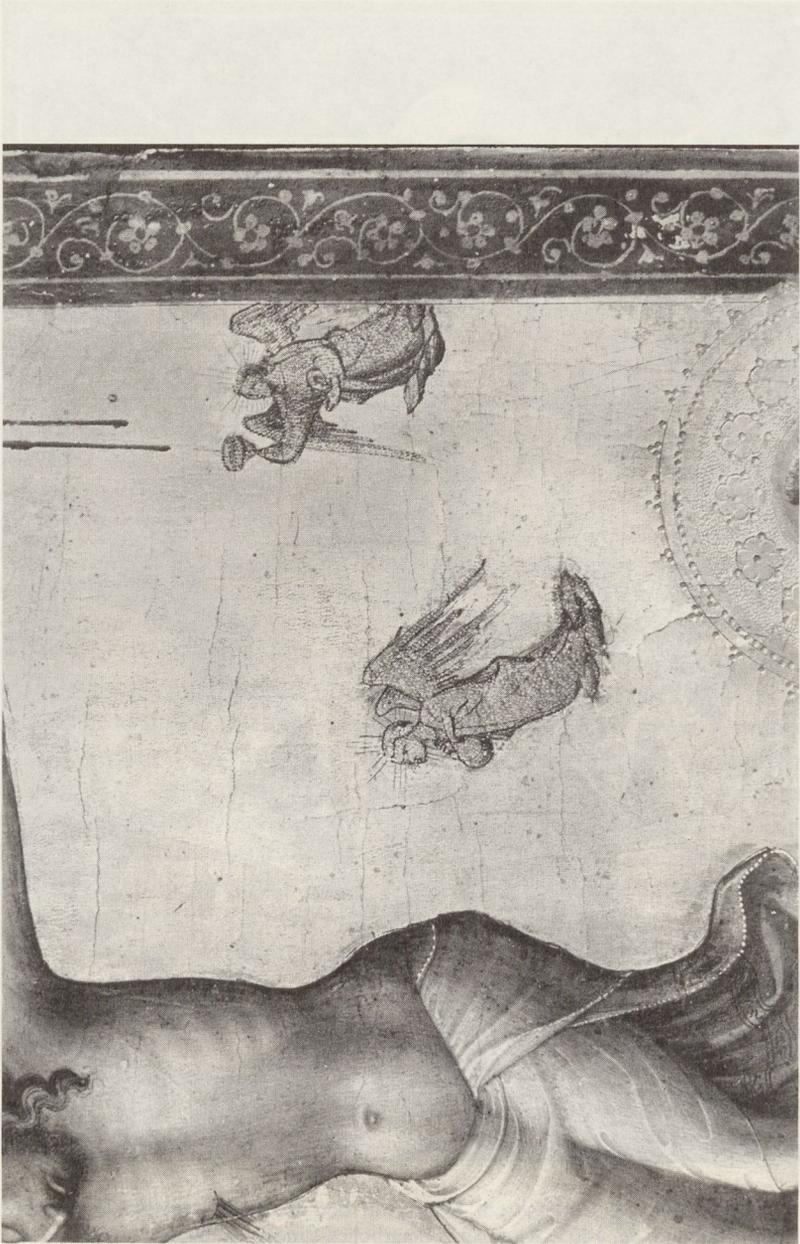


Abb. 2: Lorenzino Monaco, Christus am Kreuz mit den Heiligen Benedikt, Franziskus und Romuald, Ausschnitt, ca. 1405, Altenburg, Staatliches Lindenbaumuseum

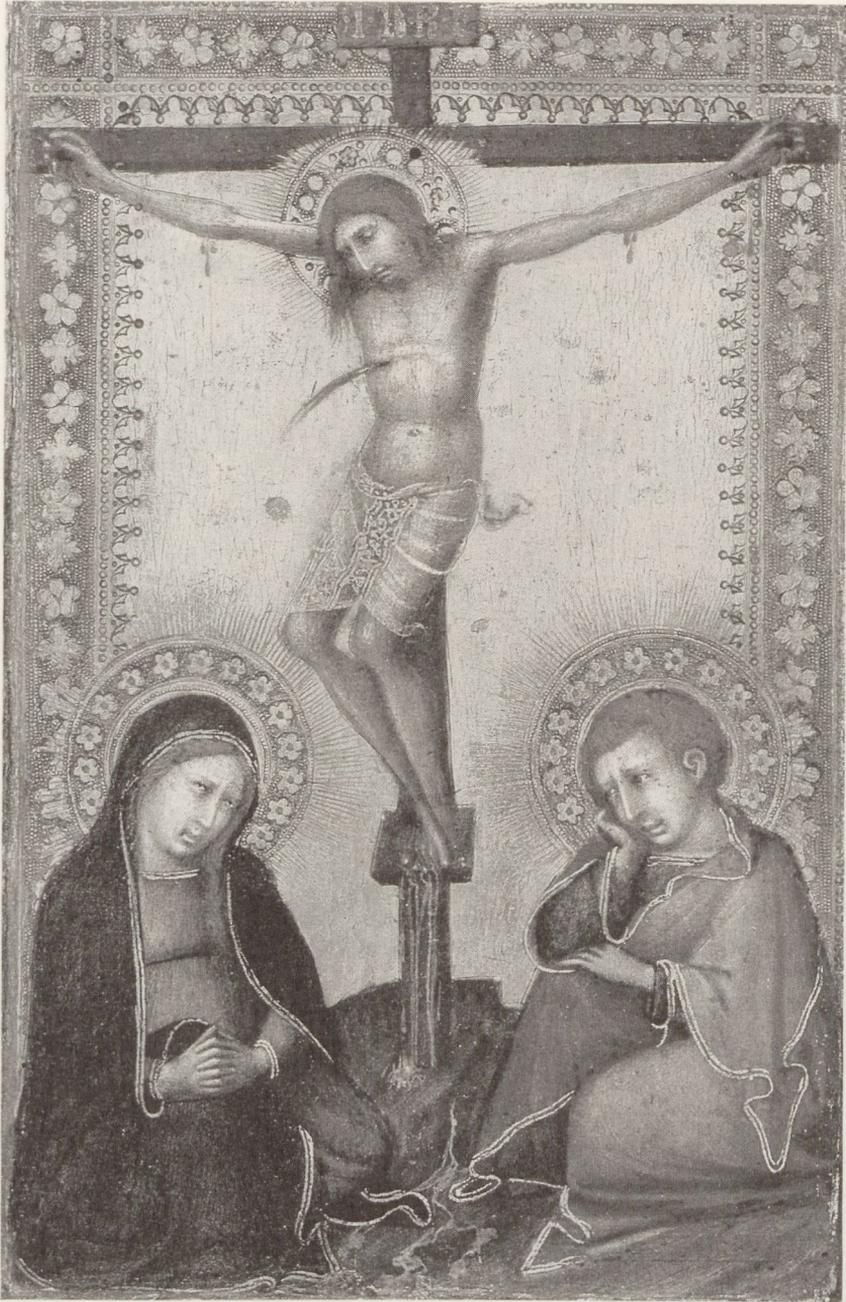


Abb. 3: Naddo Ceccarelli, Kreuzigung Christi, ca. 1330-40,
Boston, Museum of Fine Arts

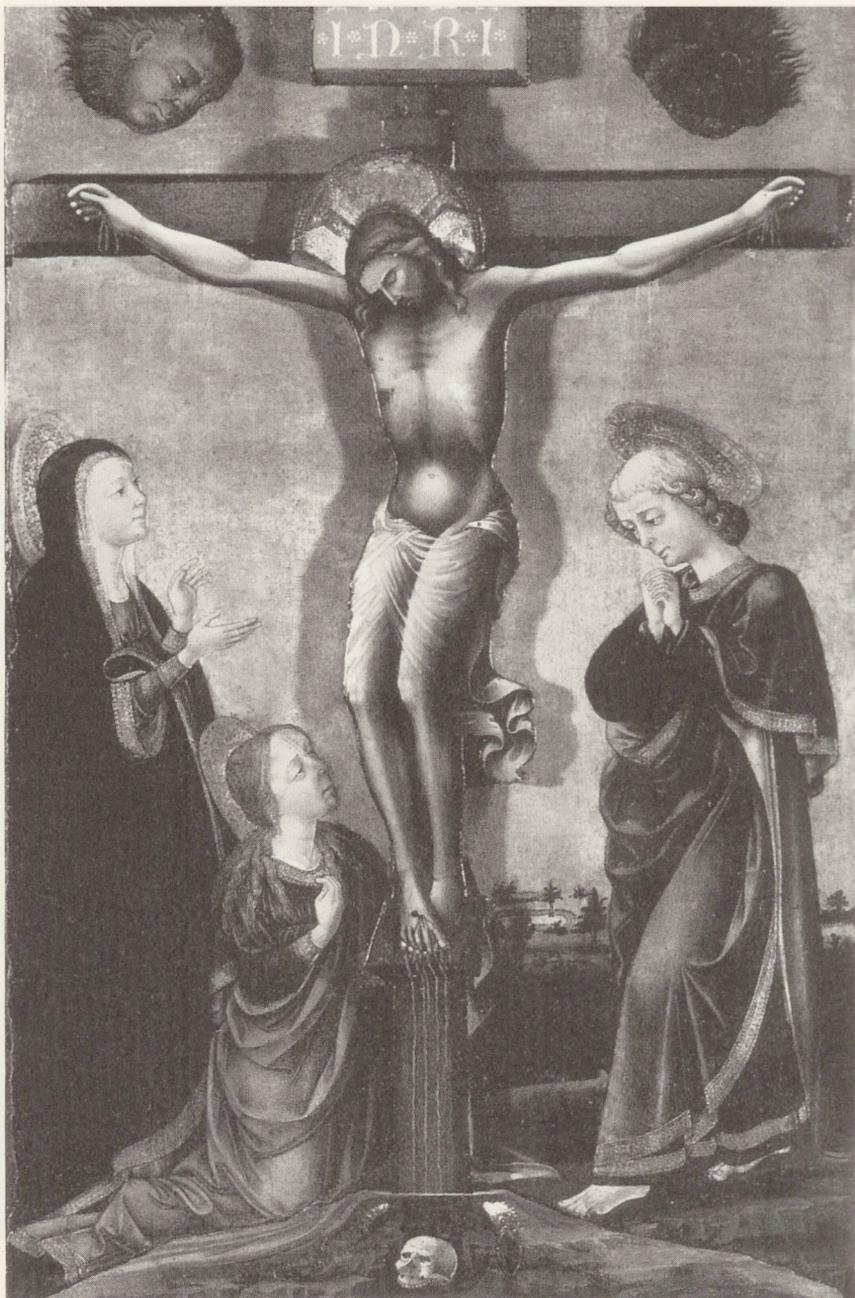


Abb. 4: Neri di Bicci (Rahmenbild) und Lorenzo Monaco (Kruzifixus), Kreuzigung Christi, ca. 1460 und ca. 1400, Toulouse, Musée des Augustins

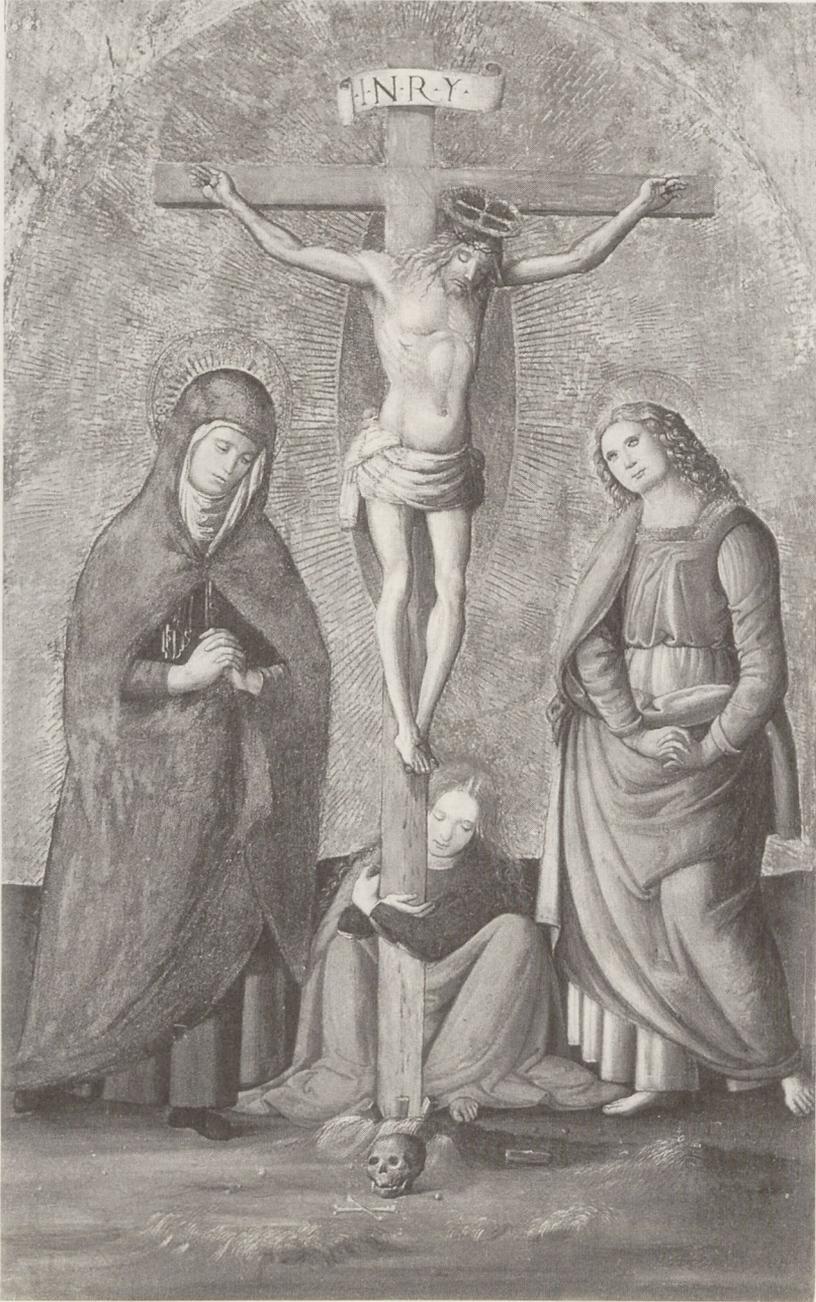


Abb. 5: Matteo de' Fedeli, Kreuzigung Christi, ca. 1480,
Verona, Museo di Castelvechio

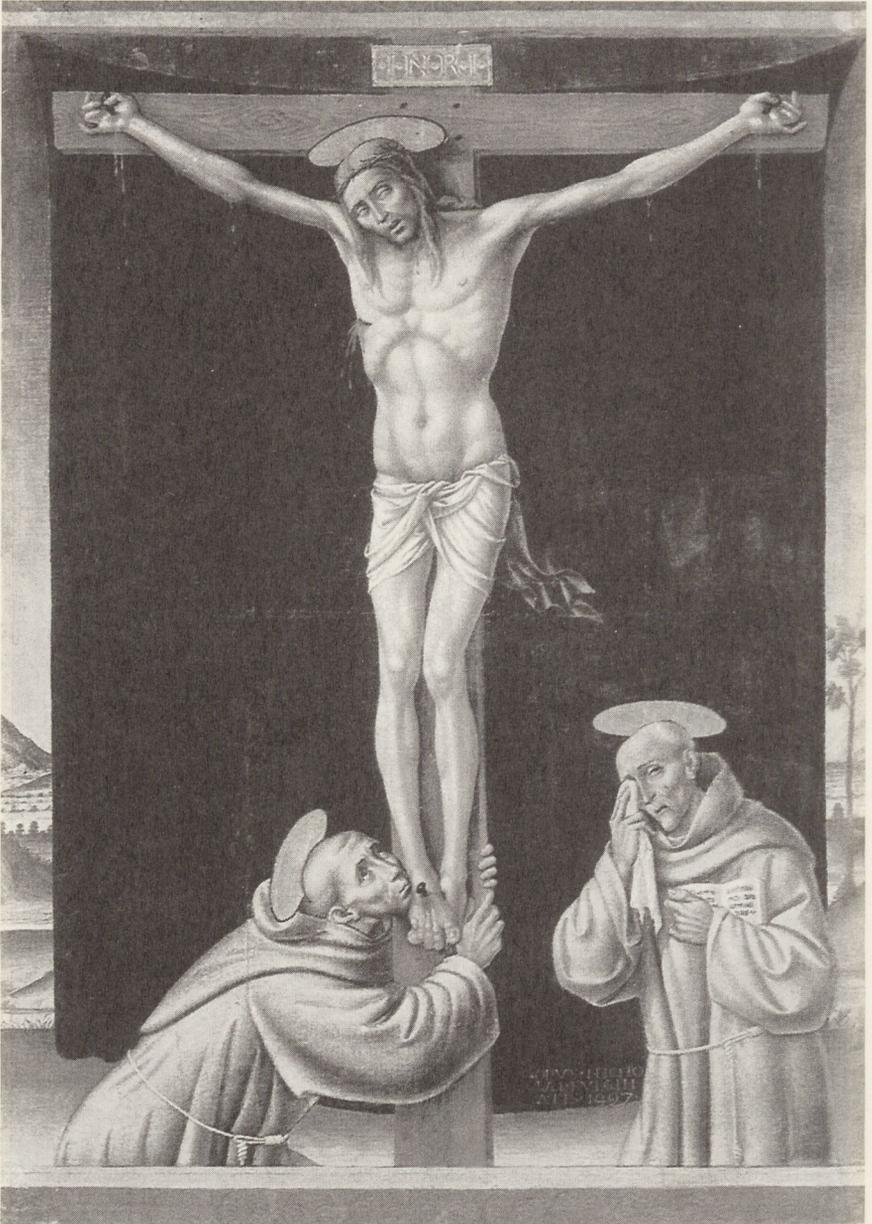
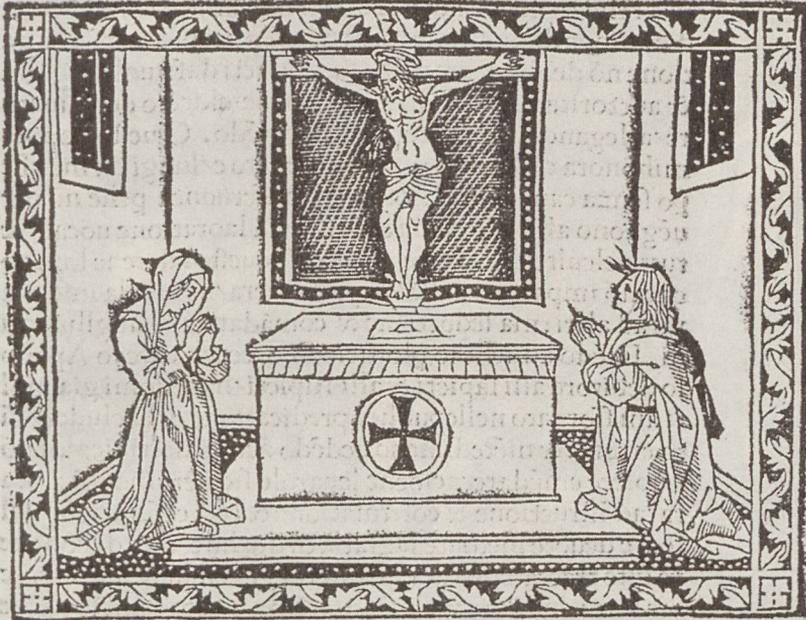


Abb. 6: Niccolò di Liberatore, gen. Alunno, Christus am Kreuz mit den Heiligen Franziskus und Bernhardinus, 1497, Terni, Pinacoteca Comunale

Traçtato diuoto & tutto spirituale di frate Hierony
mo da Ferrara dellordine de frati Predicatori in defen
sione & cõmendatione delloratione mentale
composto ad instructione/ confirmatione/ & consolatione delle anime deuote



POPVLVS Hic Labijs
me honorat: cor autẽ
eorum longe est a me.
Sine causa autẽ colunt
me doceres doctrinas & mandata
hominum. Matthei. xv. Auẽgha
che sia noto & manifesto a ciasche
duno ìgegno/ etiam mediocremẽ
te ìstrueto nella religione christia

a i

Abb. 7: Girolamo Savonarola, Tractato diuoto & tutto spirituale [...] ad instructione, conformatione & consolatione delle anime deuote, Holzschnitt einer Gebetsandacht am Altar mit Kruzifixus, 1490er Jahre

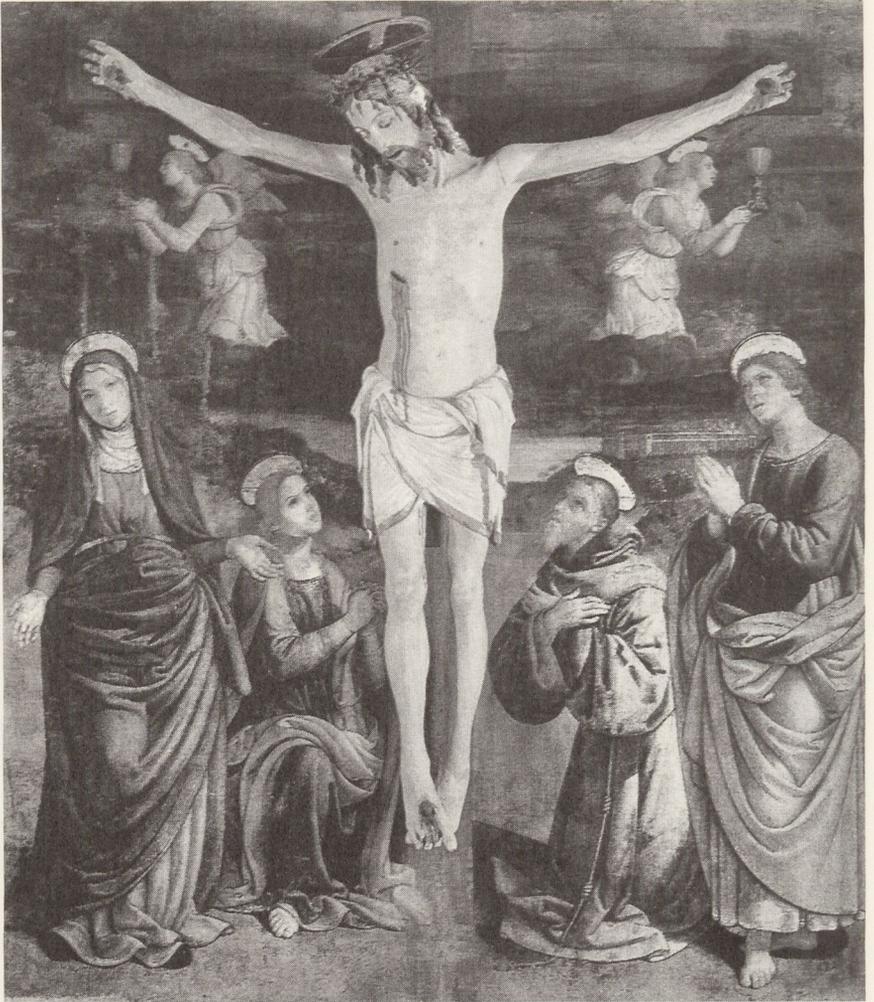


Abb. 8: Giovanni di Pietro, gen. Lo Spagno (Rahmenbild) und Giovanni Tedesco (Kruzifixus), Kreuzigung Christi mit den Heiligen Magdalena und Franziskus, ca. 1510 und ca. 1480-90, Terni, Pinacoteca Comunale



Abb. 9: Cenni di Francesco di Ser Cenni, Kreuzigung Christi (plastischer Kruzifixus verloren), ca. 1400, Volterra, Pinacoteca Comunale

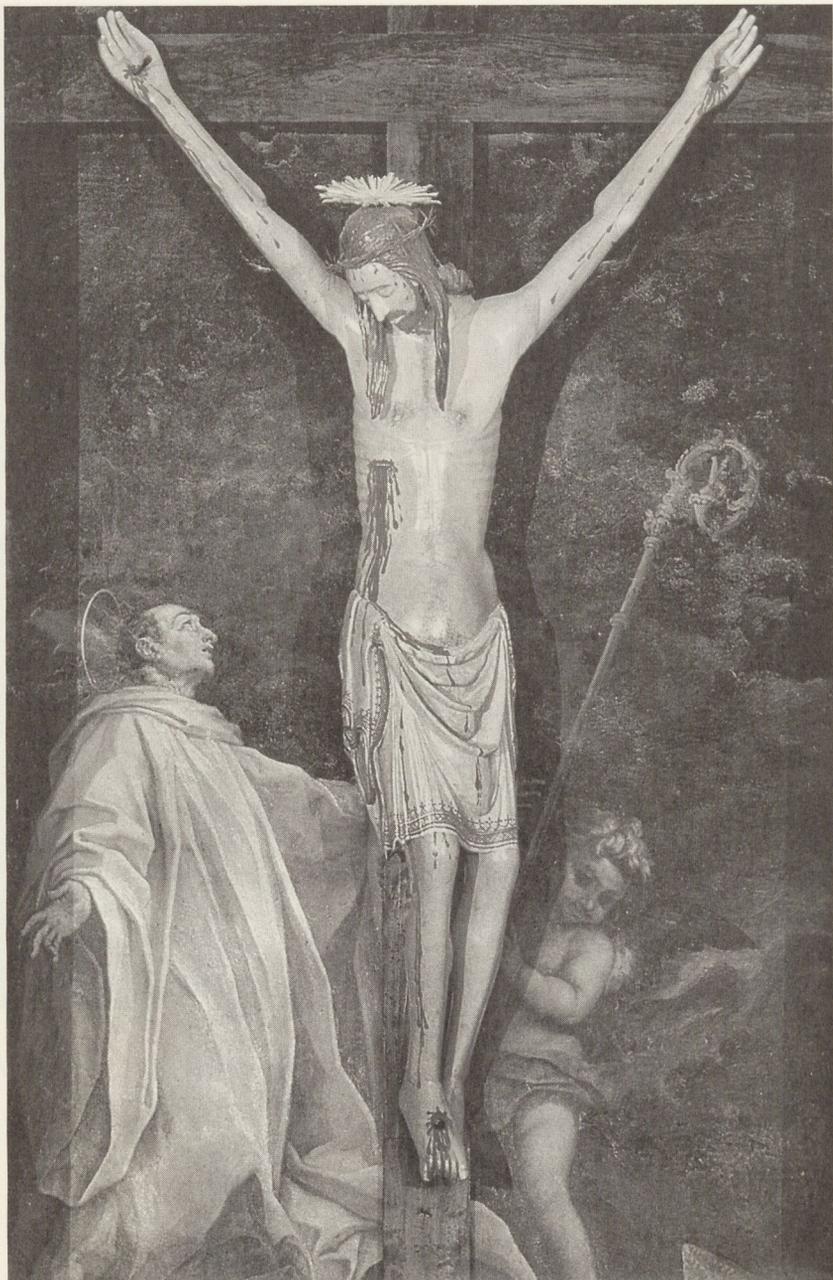


Abb. 10: Raffaello Vanni (Rahmenbild), der Selige Bernardo Tolomei in Verehrung des Kruzifixus, ca. 1650 (Kruzifixus frühes 14. Jh.), Monte Oliveto Maggiore, Abteikirche

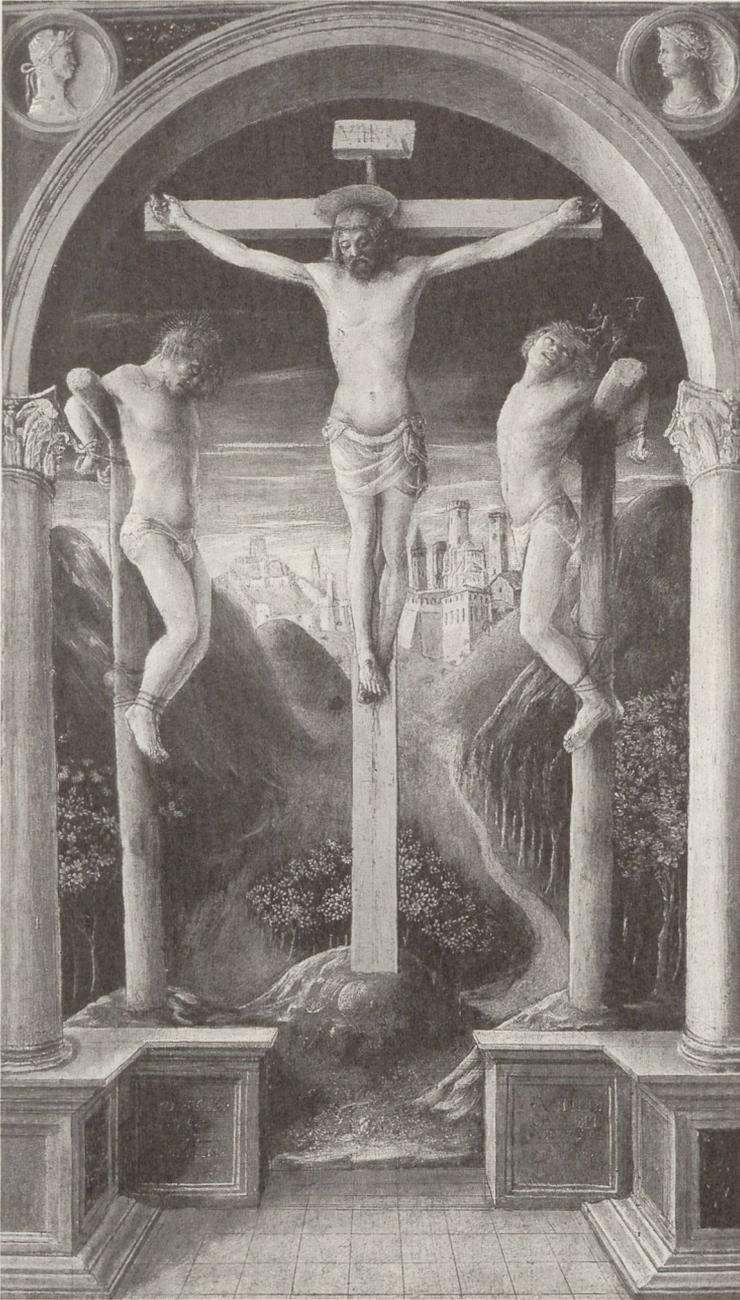


Abb. 11: Vincenzo Foppa, Kreuzigung Christi, 1456,
Bergamo, Accademia Carrara

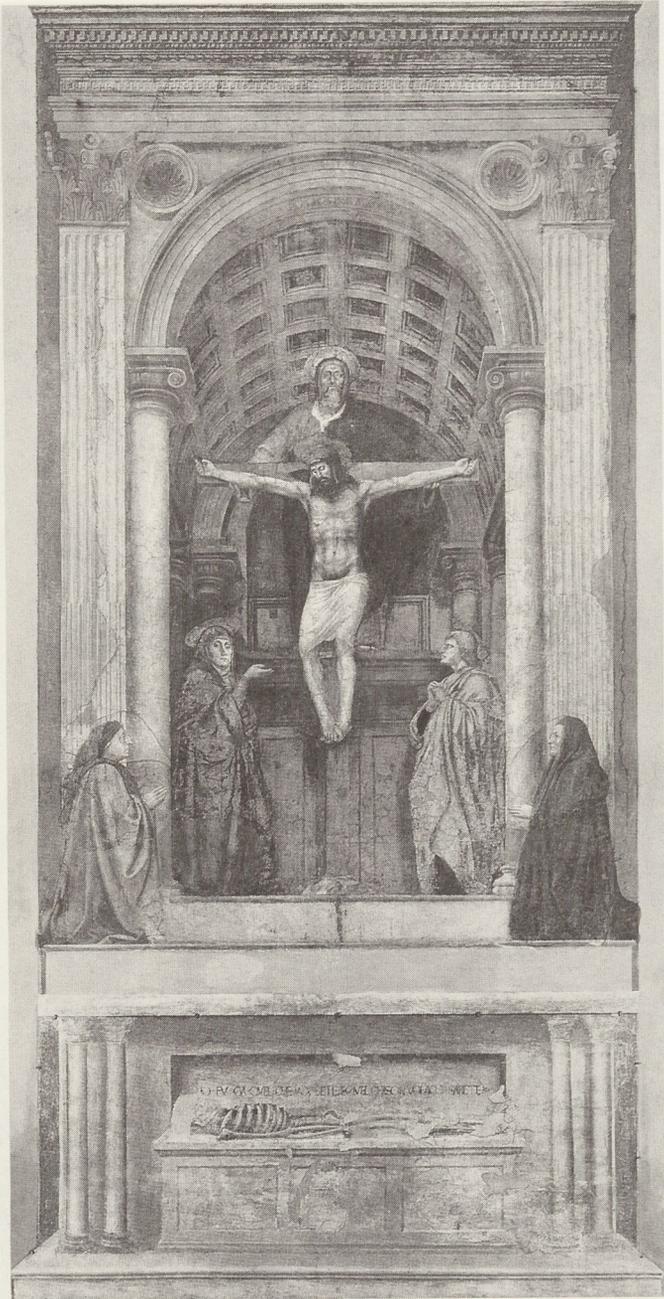


Abb. 12: Masaccio, Trinität mit Stiftern, ca. 1427-28,
 Florenz, Santa Maria Novella

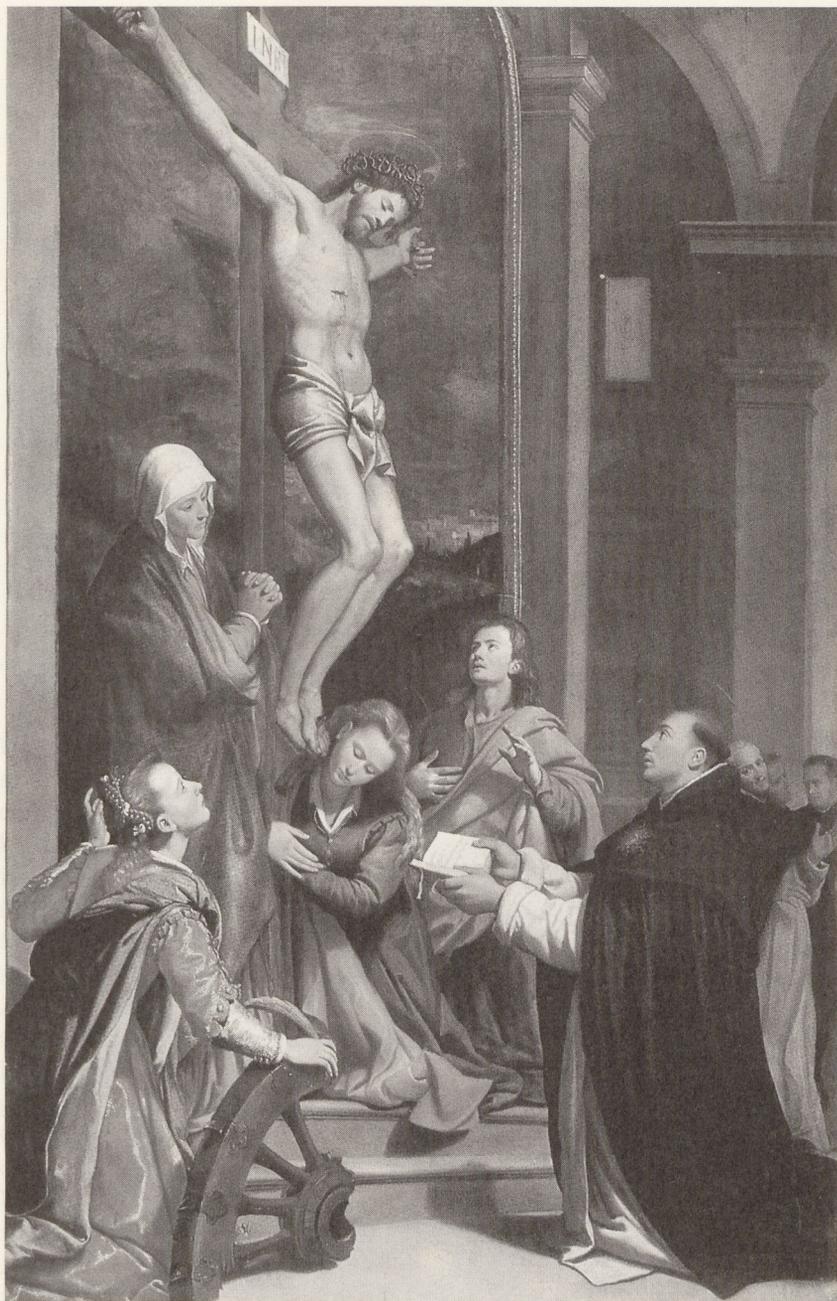


Abb. 13: Benvenuto Tisi, Vision des Heiligen Thomas von Aquin, 1593,
Florenz, San Marco

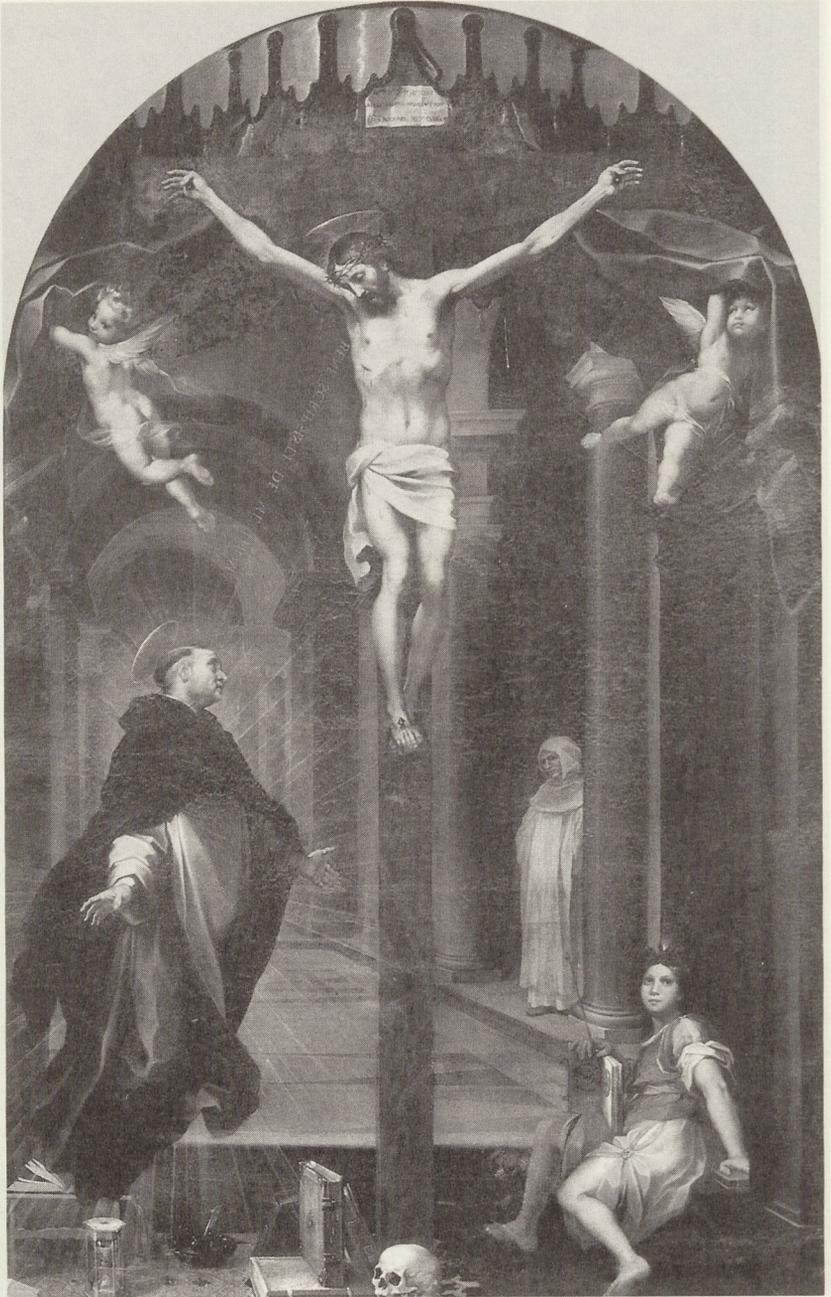


Abb. 14: Francesco Vanni, Vision des Heiligen Thomas von Aquin, 1602,
Lucca, San Romano