

PETER HOFMANN / ANDREAS MATENA
(Hrsg.)

CHRISTUSBILD

Icon + Ikone

Wege zu Theorie und Theologie des Bildes

Ferdinand Schöningh

Paderborn · München · Wien · Zürich

Umschlagabbildung:

„Vera effigies Sacri Vultus Domini Nostri Jesu Christi quae Romae colitur in sancrosancta Basilica S. Petri in Vaticano“: Brandeum der Veronika aus St. Peter/Vatikan, Grafik von P. Caselli

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Umschlaggestaltung: Anna Braungart, Tübingen

Gedruckt auf umweltfreundlichem, chlorfrei gebleichtem
und alterungsbeständigem Papier © ISO 9706

© 2010 Verlag Ferdinand Schöningh, Paderborn
(Verlag Ferdinand Schöningh GmbH & Co. KG, Jühenplatz 1, D-33098 Paderborn)

Internet: www.schoeningh.de

Alle Rechte vorbehalten. Dieses Werk sowie einzelne Teile sind urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung in anderen als den gesetzlich zugelassenen Fällen ist ohne vorherige schriftliche Zustimmung des Verlages nicht zulässig.

Printed in Germany. Herstellung: Ferdinand Schöningh, Paderborn

ISBN 978-3-506-76495-9

Inhaltsverzeichnis

Vorwort.....	7
ANDREAS MATENA Contemplata aliis tradere. Probleme einer Theorie und Theologie des Bildes im Christentum	9
ECKHARD NORDHOFEN Die Konkurrenz der Gottesmedien	15
DIRK VAN DE LOO „Sie grüssen sich von Ferne...“. Bildtheologie, Poetische Dogmatik und eine Philosophie der Frömmigkeit	31
CHRISTIAN SPIES Ikonen des abwesenden Bildes	47
JÖRG SPLETT Person als Bild. Im Gespräch mit Johann Gottlieb Fichte	63
HANSJÜRGEN VERWEYEN Bildwerden im Ikonoklasmus. Fichtes vom Bild im Kontext heutiger Fundamentaltheologie	73
BERNHARD H. F. TAURECK Metapher, Ereignis, Bild.....	85
REINHARD HOEPS Gottes Gegenwart im Bild? Vom Streit zwischen Bild und Sakrament.....	101
MATEUSZ KAPUSTKA Per velamen, id est, carnem suam. Die textile Dimension des Christuskörpers als Bildparadox	117

PETER HOFMANN

Aber was ist nun ein Bild? Ein vorsichtiger Rückblick auf
verschiedene Redeweisen 137

Zu den Autoren 145

Bildteil nach S. 72

Per velamen, id est, carnem suam.
Die textile Dimension des Christuskörpers
als Bildparadox

Dieser Beitrag resultiert aus einer Verzweiflung, die sich auf zweifache Art und Weise äußert. Denn während sich einerseits die Frage stellen lässt, was heutzutage eigentlich noch Konstruktives über Christusbilder gesagt werden kann, wird andererseits im interdisziplinären Zugriff deutlich, dass nach wie vor eine scheinbar immer noch unüberbrückbare methodische Kluft zwischen der Kunstgeschichte bzw. den Bildwissenschaften und der sich ebenfalls mit Bildern befassenden modernen Theologie besteht. Letztere versucht, obwohl sie in dieser Hinsicht eher zeichentheoretisch und begriffsorientiert ist, immer noch in den gemalten und skulptierten Bildern die tatsächliche Präsenz Gottes zu lokalisieren. Die vor inzwischen neunzehn Jahren nach dem Erscheinen von Hans Beltings Buch „Bild und Kult“ animierte Debatte um die Trias *Bild – Kult – Kunst* scheint also, trotz einiger gemeinsamer Bemühungen, bisher zu keiner festen Verständigungsebene der interdisziplinären Ansätze geführt zu haben.¹ Diese Tatsache wurde letztlich auch auf der „Christus-Bild-Tagung“ in Koblenz deutlich, indem die ewige und immer noch nicht erschöpfend beantwortete Frage der Bildwissenschaften: „Was ist ein Bild?“ nicht im Voraus als offenes Motto und hermeneutischer Ausgangspunkt des geplanten Diskurses gestellt wurde, sondern sich eher als ein Rettungsring auf den bereits irreführenden Wegen der unterschiedlichen Begrifflichkeit erwies.

Diese ungünstige methodische Erkenntnis liefert jedoch immerhin eine kathartische Botschaft. In Anlehnung an die Feststellung Jeffrey Hamburgers „At issue is not whether historians of medieval art should

¹ H. Belting, *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München 1990, 11-19 (Kap. „Die Macht der Bilder und die Ohnmacht der Theologen“); dazu vor allem E. Nordhofen, *Der Engel der Bestreitung. Über das Verhältnis von Kunst und Negativer Theologie*, Würzburg 1993, 31-35, 169-175; ders., *Eine Konvergenz. Bild-Anthropologie und Bild-Theologie*, in: *Im Zwischenreich der Bilder*, hg. von R. M-E. Jacobi/B. Marx/G. Strohmaier-Wiederanders, Leipzig 2004, 105-116. Vgl. J. F. Hamburger, *The Place of Theology in Medieval Art History: Problems, Positions, Possibilities*, in: *The Mind's Eye. Art and theological Argument in the Middle Ages*, Princeton 2006, 11-31.

come to terms with theology, but how"² möchte ich also dennoch den Versuch unternehmen, erneut nach möglichen Berührungspunkten der Biblexegese und der historischen Rhetorik der Theologie mit der konkreten historischen Bildpraxis, also mit dem *Blick auf das Bild* fragen. Gegenstand meiner Abhandlung wird aber daher nicht eine theologische Herangehensweise an das Bild sein, sondern die mittelalterlichen Visualisierungskonzepte des christlichen Denkmodells der Fleischwerdung Gottes und der menschlichen Möglichkeiten ihrer Wahrnehmung. Von Interesse werden dabei die medialen Verhältnisse des Christusporträts sein, die dem Bild mithilfe einer unerwarteten visuellen Kongruenz eine gewisse Unbestimmtheit garantieren. Auf diese Art und Weise schaffen sie einen autonomen Bezug auf diese epistemologische Situation, die auch den systematisch entwickelten theologischen Topos der Sprach- und Denkgrenzen bei der menschlichen Gotteserkenntnis fundiert. Es handelt sich in diesem Fall um eine sich selbst relativierende intuitive Wahrnehmung von mimetischen Bildern des Christuskörpers. Da diese – wie ich versuchen werde zu zeigen – einer phänomenologischen Lektüre unterzogen werden können, kann bei ihnen der Blick des Betrachters zum Instrument einer Selbstpositionierung und epistemologischen Erfahrung angesichts der mit ontologischer Ambivalenz ausgestatteten leiblichen Offenbarung Gottes werden.

Auf dem Hamburger Bild von Meister Francke von ca. 1430, das übrigens trotz seines außerordentlichen visuellen Potenzials bisher erstaunlich wenig Beachtung in der neueren bildtheoretischen Literatur fand³, wird der Betrachter mit einer ungewöhnlichen Präsentation des Christuskörpers konfrontiert. Sie geht weit über die in der ikonographischen Forschung stets betonten heilsgeschichtlichen und eucharistischen Kontexte des aus der römischen Kirche S. Croce in Jerusalem stammenden ersten gregorianischen Urbild des Schmerzensmannstypus hinaus.⁴

² J. F. Hamburger, *The Place of Theology* (wie Anm. 1), 21.

³ Die bisher umfassendste kunsthistorische Bearbeitung: B. Martens, *Meister Francke*, Hamburg 1929, 51-54, 135-146 (die Interpretation des Gemäldes von Francke wird in diesem Buch stark von der Theorie der „deutschen Ausdrucksformeln“ im Mittelalter geprägt). S. darüber hinaus z.B.: Ausstellungskatalog „Meister Francke und die Kunst um 1400“, Hamburg 1969, 55; H. L. Leppien, *Der Thomas-Altar von Meister Francke in der Hamburger Kunsthalle*, Stuttgart 1992, 42-45. Zur Zeit arbeitet ebenfalls Marius Rimmel (Konstanz) zur textilen Metaphorik dieses Bildes: s. M. Rimmel, *Der verhängte Blick. Meister Franckes Hamburger Schmerzensmann und die Ikonographie des zweiten Vorhangs* (in Vorbereitung).

⁴ Aus der ungewöhnlich reichen Literatur zu der Entwicklung des byzantinischen Schmerzensmannstypus s. zum methodologischen Vergleich die klassische Studie von E. Panofsky, „*Imago Pietatis*“. Ein Beitrag zur Typengeschichte des „Schmerzensmanns“ und der „*Maria Mediatrix*“, in: *Deutschsprachige Aufsätze I* (Studien aus dem Warburg-Haus 1),

Christus in der üblichen halbfigurigen Gestalt des geopfertem, die Beweise seines körperlichen Leidens ostentativ demonstrierenden Heilands, erscheint trotz seiner Lebendigkeit den klaren Kriterien von Leben und Tod entzogen und wird dergestalt auf einem zeitlosen Niveau präsentiert. Begleitet wird er von fünf Engeln, die verschiedene Stufen seiner Erscheinung betonen, indem sie seine Inszenierung mittels des Textilen arrangieren. Zwei von ihnen halten, Christus flankierend, sowohl den rot-weißen Mantel, der den Heiland als *iudex mundi* erscheinen lässt und sich auf sein körperliches Leiden und gleichzeitig auf die Würde seines bereits verklärten Leibes bezieht, als auch einen Brokatvorhang, der die gesamte Szenerie hinterfängt.⁵ Unterstützt werden sie dabei von einem weiteren Engel, der von der jenseitigen Seite aus den Vorhang hält, so dass dessen blaue Unterseite deutlich sichtbar wird. Diese erscheint wie eine Fortführung des blauen Hintergrunds, der sich als schmaler Streifen am oberen Rand des Bildes abzeichnet und eine weitere potenzielle Ausdehnung des Raumes über die auf den Betrachter hin ausgerichtete Szene andeutet. Am unteren Bildrand wird dagegen ein weiterer Brokatvorhang mit undefinierbarer Musterung von zwei Engeln gehalten, die zugleich Lilie und Schwert, zwei Attribute des Weltenrichters, vorzeigen. Der Betrachter wird dadurch nicht mit einem statischen Porträt des durch die *vela* umgebenen Christus konfrontiert, sondern mit einer dynamischen Szene der Enthüllung seiner Gestalt. Denn sowohl der Mantel als auch der untere Vorhang deuten den Vorgang des Auskleidens wie auch Enthüllens an. Es kann also vermutet werden, dass es sich in der gesamten Präsentation um die Sichtbarmachung des transzendentalen Leibes Christi handelt, welcher sich der singulären historischen Realität seiner Menschlichkeit entzieht und auf die ewige Aktualität des Selbstopfers Gottes in sakramentaler Deutung hinweist.⁶

Die Wahrnehmung dieses Bildes als eine visuelle Offenbarung des Christuskörpers wird jedoch durch ein störendes Element bestimmt. Eine besondere Bedeutung kommt dabei dem vorderen Vorhang als Schwelle des Blicks zu, die ein Übergangsstadium zwischen dem *bereits* und *noch nicht Zeigen* der Christusgestalt markiert. Als Vorläufer solch einer Komposition einer vor dem Betrachter gehaltenen textilen Barriere wurden zwar in der kunsthistorischen Forschung bereits französische Miniatur-

Berlin 1998, 186-233, und die frühe Studie von H. Belting, *An Image and its Function in the Liturgy. The Man of Sorrows*, in: *Byzantium* 34/35 (1980/81), 1-16.

⁵ J. F. Hamburger, *The Visual and the Visionary. Art and female Spirituality in late medieval Germany*, New York 1998, 375.

⁶ Für die aufschlußreiche Diskussion und kritischen Bemerkungen zu diesem Punkt bin ich Thomas Lentens und Antje Kempe zu Dank verpflichtet.

bilder erwähnt⁷, sie können jedoch lediglich im Rahmen einer Motivsuche in Betracht gezogen werden. Denn in ihnen überschreitet der tote Christus selber diese Schwelle, indem seine Hände dem Raum *vor dem Vorhang* zuzuordnen sind. Damit werden der Betrachter- und Bildraum, als dessen physische Grenze der Vorhang simuliert wird, illusorisch miteinander verbunden. Dem Blick gelingt es dabei, die mediale Barriere der Bildfläche zu bewältigen und eine direkte Begegnung mit dem Dargestellten zu implizieren.⁸ Der vordere Vorhang im Bild Franckes ist dagegen kein Instrument der Illusion, denn er bildet nicht nur ein Mittel der räumlichen Abgrenzung. Vielmehr wird hier ein Moment der bildlichen Differenz fassbar. Durch das subtile Umschlagen des oberen Vorhangsrandes ist diese textile Schwelle mit einer phänomenologisch bestimmten Ambivalenz ausgestattet. In ihr ist die Quelle eines inneren Konflikts dieser Bilderscheinung zu sehen, welcher vor allem durch die starre faltenlose Fläche des Vorhangs und durch ein Spiel zwischen der Innen- und Außenseite des Stoffes aufgelöst wird. Die detaillierte Differenzierung des ostentativ und deiktisch bestimmten Körpers, der sich durch seine Farbigkeit und Plastizität dem Auge des Betrachters anzunähern scheint, verliert nämlich an gewünschter Anfassbarkeit, indem das faltenlose Abstraktum des vorderen Vorhangs durch seine erstarrende Fläche den Blick in die Tiefe zieht und somit den angeblich bereits definierten inneren Raumbezug des gesamten Bildes plötzlich in Frage stellt. Durch das sich Abzeichnen des gelblichen Saums des Vorhangs scheint die plötzliche visuelle Verkürzung des Körpers Christi zusätzlich durch einen sichtbaren scharfen Schnitt betont zu sein. Diese Störung führt den Betrachter in eine Situation der radikalen Entfremdung, indem der glatte horizontale Bogen des gelben Vorhangsaums sich als deutliche Schnittstelle erweist und die Rekonstruktion des Christuskörpers im Blick behindert. Der Betrachter wird durch diese rein optischen Mittel der intuitiv vorgestellten Vollkommenheit des gerade sichtbar werdenden Körpers Christi beraubt.

Andererseits jedoch – und darin liegt das Dubiose dieses Bildes – zeigt der Stoff als Grenzort gerade durch diese Falte seine in diesem Kontext

⁷ Tres Belles Heures de Notre-Dame, BN Paris, Nouv. Acq. Lat. 3093, fol. 155, und Stundenbuch des Rene d'Anjou, BN Paris, Lat. 1156 A, fol. 82, s. dazu u.a.: Meister Francke und die Kunst um 1400 (wie Anm. 3), 70-71, 76-77.

⁸ Wie es deutlich wird in viel früheren Bildbeispielen, wie z.B. in dem Sakramentar von Metz von ca. 870 (Bibl. Nat. Paris, Ms. Lat. 1141), in dessen Miniatur Gregor der Grosse von einem Schreiber durch den leicht angehobenen unteren Vorhang heimlich beobachtet wird. In dieser Darstellung handelt es sich eher um eine verdoppelte Perspektive: Die verborgene Realität lässt sich doch durch das Hochheben des Vorhangs ansehen oder durch ein Loch im Stoff (wie z.B. in einer Miniatur zum gleichen Thema im ottonischen Registrum Gregorii von 983-985, Stadtbibliothek Trier), und zugleich wird der Betrachter in dieser Situation zu einem Augenzeuge des Geschehens.

als intim zu bezeichnende Innenseite, die im direkten Kontakt mit dem Innenraum der Bildes steht. Diese Umwertung des Verhüllungswerkzeugs, die als Paradox zu bezeichnen ist, trägt somit definitiv zur Öffnung des inneren Kerns des Bildes nach außen zum Betrachter hin bei. Das Phänomen des abgeschnittenen Körpers, der als Sachverhalt des Bildes (noch) verborgen, gleichzeitig jedoch enthüllt und dazu mithilfe eines rein optischen Konflikts gerade in seiner Körperlichkeit relativiert wird, wird im Franckes Bild gleichzeitig durch ein eigenartiges Übergangsmoment begleitet, welches einen wichtigen Schlüssel für die Interpretation dieses Gemäldes liefert. Das aus der Seitenwunde Christi nach unten fließende Blut vereinigt sich nämlich mit dem Lententuch und hinterlässt dort auf dem weißen, nahezu transparenten Stoff rote Spuren und scheint im Verlauf des Faltenrhythmus auf den subtil rötlich markierten gelben Saum des Vorhangs überzugehen. Durch solch eine farbliche Wahrnehmung des Saumes als Inkarnat wird eine Fleischigkeit des Stoffes evoziert und der damit verbundene Eindruck der leiblichen Fortsetzung des Christuskörpers im Textil. Das rein ikonische Verhältnis der textilen Verkürzung des Leibes wird also durch die Andeutung einer organischen Verbundenheit und gegenseitigen Komplettierung der beiden Polen des Konflikts ausgeglichen. Wie wichtig gerade diese Vereinigung zwischen dem aus dem Körper Christi fließenden Blut und dem Stoff für das Verständnis des Christuskörpers ist, zeigt ein Bild Giambonos von ca. 1430⁹, in dem der Blutstrom sich auf dem Schoß des im Grabe stehenden Schmerzensmanns direkt in das *substratorium* des vom Lententuch Christi symbolisch sich herleitenden *corporale* verwandelt, den mit einem gestickten Kreuz markierten Ort der Hostie während des Altarrituals. Dieses Bild ist als eine Visualisierung der physischen Übertragung der Macht *ex contactu* auf das liturgische Parament, als eine Argumentation für die Garantie seiner Echtheit, zu verstehen. Meister Francke, der mithilfe der autonomen Bildsprache den Blick des Betrachters auf das Spiel zwischen dem Dargestellten und der Bildfläche fokussiert, geht über diese rein sachliche Konsequenz hinaus. Er modifiziert die bisher bekannten Verhüllungsebenen aus ähnlichen Darstellungen, um der organischen Integrität des Körpers Christi mit dem Textil Ausdruck zu verleihen. In diesem Fall handelt es sich also um ein visuelles

⁹ S. L. Testi, Michele Giambono, in: Rassegna d'Arte XI/6 (1911), 93-94, und ferner H. Belting, Das Bild und sein Publikum im Mittelalter. Form und Funktion früherer Bildtafeln der Passion, Berlin 1981, 122; G. Wolf, *Deus atque caro*. Versuch über Körper und Bild angesichts einer Giambono zugeschriebenen Veronika in Pavia, in: Die Beredsamkeit des Leibes. Zur Körpersprache in der Kunst, hg. von I. B. Fliedl, Salzburg 1992, 181-189, hier: 184-185; ders., Schleier und Spiegel. Traditionen des Christusbildes und die Bildkonzepte der Renaissance, München 2002, 162-163.

Doppelparadox, in dem nicht nur Christus als gezeigte Gestalt gleichzeitig enthüllt und verborgen bleibt, sondern auch die Sichtbarkeit seines Körpers als Prinzip relativiert wird, indem er sich als Stoff, als Verhüllung von sich selbst erweist. Gewiss eine ungewöhnliche Formel, die es sich jedoch lohnt weiter zu analysieren, um danach zu fragen, was denn der Zweck einer solchen Verschmelzung wäre.

Um den breiteren Hintergrund dieser frappierenden Visualisierung näher zu skizzieren, sei zunächst noch auf zwei frühere Werke verwiesen. Es handelt sich um zwei Bilder von den Kanzeln Giovanni Pisanos aus Pistoia (1301) und Pisa (1302-1311). An diesen beiden skulptierten Lesepulten wird der geopferte Christus ebenfalls als halbfigurig sichtbarer Schmerzensmann von zwei Engeln auf einem Tuch gehalten bzw. empor getragen. Im Gegensatz zu dem sich selbst in seinem gemarterten Körper und folglich die dauernde Aktualität des Opfers beweisenden Schmerzensmanns Franckes geht es hier in beiden Fällen um das Bildnis des toten Heilands mit gekreuzten Armen auf dem Schoß, welches vielmehr dem ursprünglichen Typus der *imago pietatis* entspricht. An dem zum Teil nicht erhaltenen Pisaner Pult sind zusätzlich vor Christus menschliche Gestalten zu sehen, von denen eine nackte sich gerade vom Boden erhebt und das Tuch mit der Hand greift, während rechts eine bekleidete Engelsegestalt sich dagegen angesichts Christi erschreckt. Diese beiden Pultbilder wurden durch die Kunstgeschichte bisher größtenteils als Darstellungen der Grablegung oder Auferstehung Christi interpretiert, obwohl ihre ahistorische Formel bereits beim ersten Anblick auffällt.¹⁰ Die visuelle Prägnanz dieser Bilder liegt in zwei Momenten, in denen das Textile mit dem Körper eine enge Beziehung eingeht. Denn die Gestalt Christi wird einerseits durch die Engel von oben enthüllt; andererseits – und diese Tatsache wurde zum größten Rätsel der gesamten Bildkonstruktion – entsteht die halbfigurige *imago pietatis* als Bildformel erst durch die Verkürzung des Christusleibes mit einem Stück Stoff, welches sich in diesem räumlichen Kontext nur schwer als übliches Lententuch interpretieren lässt. Unter der Christusgestalt verschwindet der Stoff sofort diagonal im steinernen Hintergrund des Lesepults und statt der natürlichen Fortsetzung der Körperglieder oder

¹⁰ Vgl. auch die bereits mehrmals in der kunsthistorischen Literatur gezogenen Sinnvergleiche mit den Darstellungen der *elevatio animae*, u.a. auch einer im Relief von Pisano (s. u.a. A. Middeldorf-Kosegarten, Nicola und Giovanni Pisano 1268-1278, in: Jahrbuch der Berliner Museen 11 (1969), 36-80, hier 72-73; dies., Identifizierung eines Grabmals von Nicola Pisano. Zur Genese des Reliefsarkophags in der Toskana, in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz 22/2 (1978), 119-146; R. Bartolini, Nicola Pisano: un rilievo pistoiese e le origini del sarcofago parietale, in: Prospettiva 115/116 (2004 [2005]), 12-41, hier 23-32.

des eventuell zu erwartenden Grabes erscheint eine störende Leere. Besonders im Pistoieser Relief kommt diese Überraschung zustande, indem hier die zwei Modi des Textilen – der formbildende mittels des Umhüllens eines Körpers sowie der formlose, hier durch die in den Hintergrund gezogenen hängenden Falten signalisiert und mit einer von unten sichtbaren Kerbe deutlich betont – in einer heterogenen Kombination zusammengeführt werden. Diesmal wird also der Christuskörper mit keinem Vorhang verhüllt wie bei Francke, sondern durch ein zusammengefaltetes Tuch verkürzt. Solch eine physische Reduktion des Körpers, verständlicher in der zweidimensionalen und durch den Rahmen begrenzten Malerei, wirkt in dieser Auffassung eines räumlich freigestaltbaren Mediums äußerst befremdlich. Der den Christuskörper definierende Stoff wird daher zum Sinnerzeuger der gesamten Bildformel. Hans Belting, der ebenfalls auf gerade diese Eigenschaft der beiden Pulte Pisanos Gewicht legte, interpretierte diese Körperbilder Christi im Bezug auf die österlichen Riten des Hostienbegräbnisses und der Hostienelevation. Die Wahrnehmung dieser Rituale, zusammen mit der bisherigen ikonischen Praxis und mit den eucharistischen Konnotationen des Schmerzensmannsbildes soll zu solch einer visuellen Verschmelzung der historischen und sakramentalen Realität im Bild geführt haben.¹¹ Ähnlich argumentierte Bernhard Ridderbos, der die Ahistorizität der beiden Pultbilder betonte und in diesem Kontext zusätzlich ikonische Impulse des imperial konnotierten Pantokrator-Bildes erwähnte.¹² Natürlich ist eine solche Kumulation der vielschichtigen Bildvorlagen, bildgebärenden Visionen und der performativen Kultpraxis, die zusammen in solch einer synthetischen visuellen Bildformel durchaus reflektiert werden können, nicht auszuschließen. Allerdings kann mit Rückblick auf die eingangs besprochene visuelle Konstruktion des Schmerzensmanns von Meister Francke eine alternative Interpretation der beiden Kanzelbilder vorgeschlagen werden, in der ihre hermeneutische Leseart eine Erkenntnismotivation erzeugt.

Die im Berliner Bode-Museum sowie im etwas schwer zugänglichen Deposit des Pisaner Doms aufbewahrten Reliefs bleiben heutzutage ihrem ursprünglichen Kontext an den seit dem 16. Jahrhundert mehr-

¹¹ H. Belting, *Das Bild und sein Publikum* (wie Anm. 9), 105-126 (s. dazu die in diesem Buch angeführten Bildbeispiele des Schmerzensmanns mit dem vorderen Vorhang, wie etwa ein Epitaph aus dem 15. Jahrhundert aus Bourges, in dem dieses Motiv sogar verdoppelt wurde (ebd. 126-127).

¹² B. Ridderbos, *The Man of Sorrows. Pictorial Images and Metaphorical Statements*, in: *The Broken Body. Passion Devotion in Late-Medieval Culture*, hg. von A. A. MacDonald/H. N. B. Ridderbos/R. M. Schlusemann Gronigen 1998, 145-18¹ hier 167, 172.

mals umgebauten und rekonstruierten Kanzeln entzogen.¹³ Und obwohl man in der Forschung ihre mögliche ursprüngliche Platzierung innerhalb der Konstruktion der beiden *pergami* wahrgenommen hat, hat diese Tatsache wenig Platz in den bisherigen Interpretationen eingenommen. An dieser Stelle ist ausdrücklich zu betonen, dass diese beiden Bilder den visuellen Kern der Leseplatte der Kanzel bildeten und dass ihre Betrachtung aus der Ferne im sakralen Raum der Kirche sicherlich auf die Natur der Schrift und ihre performativ ausgestaltete Auslegung fixiert war. Diese Tatsache gewinnt besonders an Relevanz, wenn wir die bereits des öfteren beschriebenen Phänomene der mittelalterlichen Verschriftlichung der Welt, Verkörperung der Schrift und Auratisierung des liturgischen Buches als körperlicher Gegenstand im Rahmen der Poetik der Visualität in Betracht ziehen.¹⁴ Wahrscheinlich an den Epistelseiten der Kanzeln angebracht, dienten die Christusbilder Giovanni Pisanos physisch als Orte der Vorlesung und Exegese der Hl. Schrift, als Ersatzkörper für das nicht sichtbare Buch. Vorstellbar ist, dass die Ersetzung sich als ein Tausch von *Buchkörper* und *Bildkörper* am Ende der Prozession des Priesters sowie des Lektoren zusammen mit den Akolythen vollzog, in deren Rahmen der Blick des Betrachters auf das Buch stark fokussiert wurde, indem es auf dem ganzen Weg quer durch das Presbyterium hochgehalten, getragen und mit *thuribula* beräuchert wurde.¹⁵ Und gerade an dem Ort, wo die im Foliant verborgene Schrift zum gesprochenen Wort wird, nämlich auf der Kanzel¹⁶, verschwindet das

¹³ Aus der überaus reichenden Literatur zur Rekonstruktion des ursprünglichen Aussehens der beiden Kanzeln Pisanos s. v.a.: P. Bacci, *La ricostruzione del Pergamo di Giovanni Pisano nel Duomo di Pisa*, Milano u.a. 1926; G. Jászai, *Die Pisaner Domkanzel. Neuer Versuch zur Wiederherstellung ihres ursprünglichen Zustandes*, München 1968; G. L. Mellini, *Il pulpito di Giovanni Pisano a Pistoia*, Milano 1969; E. Carli, *Giovanni Pisano: il pulpito di Pistoia*, Milano 1986; G. Kreytenberg, *L'ambone del duomo di Pisa. Aspetti storici e artistici*, in: *L'ambone del duomo di Pisa*, hg. von C. Valenziano, Milano 1993; A. Fiderer Moskowitz, *Pious devotion, pious diversion. Nicola and Giovanni Pisano: the pulpits*, London 2005; dort insbesondere zu ihrer ursprünglichen Platzierung an der Grenze vom Chor und Langschiff (Pisa) bzw. in der unmittelbaren Nähe zum Chor (Pistoia).

¹⁴ S. u.a. H. Wenzel, *Hören und Sehen, Schrift und Bild. Kultur und Gedächtnis im Mittelalter*, München 1995 (insbes. 344-356) wie auch einzelne Beiträge in: *Die Verschriftlichung der Welt. Bild, Text und Zahl in der Kultur des Mittelalters und der Frühen Neuzeit*, hg. von H. Wenzel/W. Seipel, Wien/Mailand 2000.

¹⁵ Vgl. J.-D. Müller, *Ritual, pararituale Handlungen, geistliches Spiel. Zum Verhältnis von Schrift und Performanz*, in: *Audiovisualität vor und nach Gutenberg. Zur Kulturgeschichte der medialen Umbrüche*, hg. von H. Wenzel/W. Seipel/G. Wunberg, Wien/Mailand 2001, 63-71. Vgl. in diesem Kontext R. Melcher, *Die mittelalterlichen Kanzel der Toskana*, Worms 2000, 206-225.

¹⁶ M. Ayrton, *Giovanni Pisano: sculptor*, London 1969, 131 (die Kanzel in Pistoia als „platform for sound“). Vgl. M. Seidel, *Die Kanzel als Bühne. Zur Funktion der Pisani-Kanzeln*,

Buch als körperlicher Träger des *Logos* gerade im Moment seines Aufschlagens aus der Sicht und wird mittels eines mimetischen Körperbildes substituiert, dessen Maßstab und räumliche Disposition gerade durch diese Ersatzfunktion bestimmt ist. So präsentiert sich das diagonal nach unten gerichtete Schmerzensmannsbild offensiv dem Betrachter und offenbart während der an die Gemeinde gerichteten *lectio* wie ein vorgezeigtes aufgeschlagenes Buch seinen leiblich erscheinenden Inhalt. In der Pisaner Variante des Pultes wird diese Verbundenheit des Buches mit dem Bild als zusammen zur Schau gestellten Medien des Christuskörpers durch die Zweiteilung des Hintergrunds mit einer mittleren Kante signalisiert, die den Eindruck eines geöffneten Einbandes entstehen lässt.¹⁷

Bezieht man nun auch die biblischen Texte, die während dieser Phase des Gottesdienstes von den Pulten aus verlesen wurden, in die Interpretation ein, ergibt sich ein weiterer Verweis auf die gegenseitige mediale Motivierung von Text und Bild. Zusammen mit dieser performativ inszenierten körperlichen Verbundenheit des Buches mit dem Bild geht eine inhaltliche Begründung des Bildes durch konkrete Textfragmente der Apostelbriefe einher, deren Abschnitte aller Wahrscheinlichkeit nach während der Gottesdienste von diesen Pulten verlesen wurden. Bei der Suche nach einer Denkformel, welche bei der Erklärung des Phänomens der visuellen Verschmelzung des Körpers Christi mit dem Textil eventuell helfen könnte, stößt man schnell auf eine bestimmte Stelle. In dem Hebräerbrief, der als eine Art Protrephtikos der Überzeugung der Juden von dem Sinn des Selbstopfers des Gottessohnes als neuer Hohepriester diente, ist in 10,20 direkt von dem *Vorhang des Fleisches* die Rede: „(19) So wir denn nun haben, liebe Brüder, die Freudigkeit zum Eingang in das Heilige durch das Blut Jesu, (20) welchen er uns bereitet hat zum neuen und lebendigen Wege **durch den Vorhang, das ist durch sein Fleisch,**

in: Begegnungen. Festschrift für Peter Anselm Riedl zum 60. Geburtstag, hg. von K. Güthlein, Worms 1993, 28-34.

¹⁷ Die beiden Pultbilder funktionierten höchstwahrscheinlich auch zeitweise zusammen mit den parallel situierten Adlerpulten der Evangelienseite als einzige Bildquellen des gesamten Kanzelensembles, da die übrigen narrativen Tafeln an den Brüstungen der beiden Kanzeln möglicherweise mit entsprechenden *vela* verdeckt wurden, was im Fall der Sieneser Kanzel von Giovanni Pisano in einer Bildquelle aus dem 15. Jahrhundert nachgewiesen ist. Es handelt sich um einen Bildumschlag der *libri di biccherne*, der Sieneser Finanzbücher, aus dem Jahre 1483 (Siena, Archivio di Stato, 41), auf dem eine Szene der Übergabe der Stadtschlüssel an die Madonna im Inneren des Sieneser Doms mit der verhüllten Kanzel dargestellt wurde, s. u.a.: Le Biccherne. Tavole dipinte delle magistrature senesi (secoli XIII – XVIII), hg. von L. Borgia/e.Carli, Roma 1984, 184; Le biccherne di Siena. Arte e finanza all'alba dell'economia moderna, hg. von A. Tomei, Azzano San Paolo u.a. 2002, 218.

(21) und haben einen Hohenpriester über das Haus Gottes“.¹⁸ Dieser mit dem Fleisch Christi gleichgesetzte Vorhang stellt eines der größten Probleme der Bibelexegese dar und bleibt auch für die heutigen Bibelwissenschaften und Theologie ein Rätsel. Von den zahlreichen Auslegungen dieses Fragmentes möchte ich hier lediglich zwei Hauptrichtungen erwähnen. Meistens wurde der *Vorhang des Fleisches* einerseits mit dem Vorhang beim Eingang zum Allerheiligsten, vor allem im historischen Kontext des jüdischen Festes Yom Kippur in Verbindung gebracht, und andererseits mit dem im Moment der Kreuzigung Christi zerrissenen Tempelvorhang wie es in Mk 15,38 dargelegt wird.¹⁹ Dabei wurde jedoch in denselben Studien meistens bemerkt, dass diese Beziehungen nicht ohne Zweifel auskommen, da im Hebräerbrief diesbezüglich eigentlich keine entsprechende Andeutung darauf zu finden ist. Es kann zusätzlich bemerkt werden, dass solch eine typologische Leseart dieses Fragmentes lokal und objektbezogen ist, denn sie basiert auf der Überzeugung von einem festen sachlichen Bezugssystem, dank dem erst die signalisierte Referenz mit einer vom Leser *a priori* gewünschten Differenzierung beider Objekte, „Fleisch“ und „Vorhang“, zusammengehen kann. Wegen dieses gegenständlichen Zwiespalts zwischen Körper und Textil suchte man ebenfalls im Rahmen der lexikalisch-semantisch orientierten Textanalysen nach einem möglichen Ausweg. Eine sprachliche Alternative, welche die verzweifelt gesuchte Logik des gesamten Satzes retten sollte, wurde z.B. mit einer Umstellung gefunden, in der das Wort „Fleisch“ sich nicht auf das Wort „Vorhang“, sondern auf das vorherige Wort

¹⁸ Hebr 10,19-21; vgl. lat.: (19) *habentes itaque fratres fiduciam in introitu sanctorum in sanguine Christi* (20) *quam initiavit nobis viam novam et viventem per velamen, id est, carnem suam* (21) *et sacerdotem magnum super domum Dei.*

¹⁹ S. E. Käsemann, *Das wandernde Gottesvolk. Eine Untersuchung zum Hebräerbrief*, Göttingen 1959, 145-146; O. Hofius, *Der Vorhang vor dem Thron Gottes. Eine exegetisch-religionsgeschichtliche Untersuchung zu Hebräer 6,19f und 10,19f*, Tübingen 1972 (insbes. 75-84); H. Zimmermann, *Das Bekenntnis der Hoffnung. Tradition und Redaktion im Hebräerbrief*, Köln 1977, 203-206; W. R. G. Loader, *Sohn und Hoherpriester. Eine traditionsgeschichtliche Untersuchung zur Christologie des Hebräerbriefes*, Neukirchen-Vluyn 1981, 175-178; H. W. Attridge, *The Epistle to the Hebrews*, Philadelphia 1989, 285-287; B. Lindars, *The Theology of the Letter to the Hebrews*, Cambridge 1991, 91, 102-103; C.-P. März, *Studien zum Hebräerbrief*, Stuttgart 2005, 141-158, 218-219. Vgl. dazu: H. L. Chronis, *The Torn Veil. Cultus and Christology in Mark 15:37-39*, in: *Journal of Biblical Literature* 101/1 (1982), 97-114; M. de Jonge, *Matthew 27:51 in Early Christian Exegesis*, in: *The Harvard Theological Review* 79/1-3 (1986), 67-79; D. D. Sylva, *The Temple Curtain and Jesus' Death in the Gospel of Luke*, in: *Journal of Biblical Literature* 105/2 (1986), 239-250; D. Ulansey, *The Heavenly Veil Torn: Mark's Cosmic Inclusio*, in: *Journal of Biblical Literature* 110/1 (1991), 123-125. Für visuelle Topoi des zerrissenen Tempelvorhangs im Mittelalter: J. F. Hamburger, *Body vs. Book. The Trope of Visibility in Images of Christian-Jewish Polemic*, in: *Ästhetik des Unsichtbaren. Bildtheorie und Bildgebrauch in der Vormoderne*, hg. von D. Ganz/Th. Lentens, Berlin 2004 (KultBild 1), 112-145.

„Weg“ beziehen soll.²⁰ Diesen Versuchen kann man jedoch die paränetische Interpretation des gesamten Hebräerbriefes entgegensetzen.²¹ Laut ihrer soteriologischen Deutung ist das Fleisch Christi im Hebr 10,20 doch mit dem Vorhang identisch, indem es dank der Inkarnation als Ort der Verwirklichung des göttlichen Heilsplans verstanden wird. Solch eine Interpretation ist übrigens bereits in den Katechesen Cyrills von Jerusalem zu finden.²² Der Vorhang erscheint in diesem Licht nicht negativ als gnostisches Hindernis der verderblichen Materie, das durch das notwendige Zerreißen bewältigt werden muss, sondern gerade als geheimnisvoller Zugang zum Heilsplan, fernerhin als Ort der unbegreifbaren Offenbarung Gottes in zwei Naturen des Gottessohnes in Fleisch und Blut. Denn obwohl sich die Menschlichkeit Christi im Moment seines Todes vollkommen in seiner göttlichen Würde wiederauflöste, deutet der Autor des Hebräerbriefes unzweideutig im ekklesiologischen Sinne auf die dauernde Aktualität des „Eingangs in das Heilige“ und des *durch den Vorhang* führenden, gerade vorbereiteten „lebendigen Weges“ hin. Zugleich wird hier keine autonome lokale Existenz eines Mittels der Verhüllung impliziert; das Fragment informiert nur, dass etwas *wegen des Fleisches* bzw. gerade *in dem Fleisch* Christi als Vorhang, als Schwelle, nicht direkt greifbar oder nicht sichtbar wird und ferner der erkennbaren Gestalt entzogen bleibt.²³ Darüber hinaus ist im Hebräerbrief vom Zerreißen dieses Vorhangs keine Rede, trotz des Indizes auf den Weg, der *durch* ihn führt. Es handelt sich also eher darum, dass das Fleisch sich selber verhüllt.

Wenn man dieses Fragment des Hebräerbriefes nun mit der Konstruktion der zuvor beschriebenen Bildern des Körpers Christi in Verbindung bringt, fällt auf, dass es sich in beiden Fällen, in Text und Bild, um eine Konfrontation des sichtbaren und erkennbaren Körpers mit der Gestaltlosigkeit des passiven, faltbaren und verdeckenden Textilen handelt. Es ist eine ungewöhnliche Zusammensetzung, die man tatsächlich zuerst als gegenständlichen Konflikt erklären möchte. Diese Tatsache zieht eine Reihe von Fragen nach sich: Handelt es sich bei den vorgestellten Bildern um einen Hinweis auf die Verborgenheit Christi, die paradoxerweise gerade in der leiblichen Offenbarung implizit enthalten ist? Ginge man einen

²⁰ Z.B. bei G. Gäbel, Die Kulttheologie des Hebräerbriefes. Eine exegetisch-religionsgeschichtliche Studie, Tübingen 2006, 203-211.

²¹ F. Laub, Bekenntnis und Auslegung. Die paränetische Funktion der Christologie im Hebräerbrief, Regensburg 1980, 179-207. Dazu dessen Kritik bei H. Feld, Der Hebräerbrief, Darmstadt 1985, 75.

²² *Cyrrill von Jerusalem*, Katechese XIII, 32.

²³ Vgl. H. W. Attridge, The Uses of Antithesis in Hebrews 8-10, in: The Harvard Theological Review 79/1-3 (1986), 1-9.

Schritt zu weit, wenn man ihre Konstruktion als eine bewusste Visualisierung der Unmöglichkeit des Begreifens der Inkarnation, also als eine Manifestation der scheiternden Erkenntnis von zwei voneinander untrennbaren Naturen Christi ansehen würde? Sind demnach diese Bildformeln als paradoxe Darstellungen der *Verhüllung im Fleisch* zu verstehen?

Bei der Suche nach einem eindeutigen Link zwischen dem zitierten Bibelwort und dem Bild in Form einer direkten intermedialen Übersetzung wird man enttäuscht werden. Die zwei sich in einer dogmatisch definierten *persona* manifestierenden Naturen Christi, deren Verständnis mindestens seit dem Konzil von Chalkedon (451) einen wesentlichen Streitpunkt der Theologie bildet, ließen sich trotz mehrmaliger Versuche im Bild nicht entsprechend visualisieren.²⁴ Das Bild des sichtbaren Körpers Christi wurde im Mittelalter von der Begrifflichkeit der biblisch-christologischen Debatten – wie es auch letztlich Hans Belting bereits betonte – von einer widersprüchlichen Körperontologie überfordert.²⁵ Es wäre auch ziemlich riskant anzunehmen, dass man es mit einer einfachen ikonographischen Transposition der Zweinaturenlehre oder des Hebr 10,20 zu tun hat. Genauso wenig wie an dieser Stelle das mittelalterliche Denkmodell der Verleugnung und Entgegensetzung der *similia* mit den *dissimilia*, welches zu der erkenntnistheoretischen Erfahrung des durch Pseudo-Dionysius in seiner „*De mystica theologia*“ iniizierten *via negativa* gehört, greift. Denn das durch Syntax und Prädikat bestimmte Negationssystem, wie es den Kern der *theologia negativa* bildet, richtet sich – und davon kann im Bildkontext nicht abgesehen werden – auf das, was als Objekt jenseits der sprachlichen Argumentation steht²⁶, wobei die innere Spannung des *zeigenden* Körperbildes gerade das in diesem Bild *Gezeigte* relativiert. Die ontologische Ambivalenz des historischen Christuskörpers problematisiert sich selber nahezu automatisch in seinem bildlichen Erscheinen, indem der Blick des Betrachters das Bild in eine materielle Verkörperung seines Vorstellungspotenzials verwandelt

²⁴ S. letztlich H. Belting, *Das echte Bild. Bildfragen als Glaubensfragen*, München 2005, 93-101 (Kap. „Die zwei Naturen am Kreuz“).

²⁵ Ebd. 94.

²⁶ S. u.a.: J. N. Jones, *Sculpting God. The Logic of Dionysian Negative Theology*, in: *The Harvard Theological Review* 89/4 (1996), 355-371; J. Fisher, *The Theology of Dis/similarity. Negation in Pseudo-Dionysius*, in: *The Journal of Religion* 81/4. (2001), 529-548; R. Stolina, *Niemand hat Gott je gesehen. Traktat über negative Theologie*, Berlin 2000; D. Westerkamp, *Via negativa. Sprache und Methode der negativen Theologie*, München 2006; vgl. D. F. Duclow, *Divine Nothingness and Self-Creation in John Scotus Eriugena*, in: *The Journal of Religion* 57/2 (1977), 109-123, und zur Rolle der *dissimiles formationes* und *demonstratio per visibilia* bei dem Dionysius-Kommentator Hugo von St. Viktors: S. Otto, *Die Funktion des Bildbegriffes in der Theologie des 12. Jahrhunderts*, Münster 1963, 127-134.

und immer eine immanente Aktualisierung der Sichtbarkeit und Erkennbarkeit des Gottessohnes gerade in seiner Leiblichkeit impliziert. Jedoch kann in diesem Punkt auf eine bestimmte Stelle bei Pseudo-Dionysius verwiesen werden, in der er, ohne die hierarchisch disziplinierten Sprachregeln des apophatischen Weges direkt zu verwenden, sich in einem seiner wenigen christologischen Fragmente explizit gerade auf die Verborgenheit Christi direkt in seiner sichtbaren leiblichen Offenbarung bezieht. In dem III. Brief an Gaius den Mönch verbindet er die Inkarnation Gottes vor allem mit der Unfähigkeit des Menschen, sie trotz aller ihrer Offensichtlichkeit begreifen zu können und setzt den Akzent auf den Überraschungseffekt: „Mit *plötzlich* bezeichnet man, was unverhofft eintrifft und aus dem Dunkel, in dem es bisher gewesen, zur Sichtbarkeit gelangt. Wenn die Theologie von der Menschenliebe in Christus spricht, dann bedient sie sich dieser Vokabel, um verrätselt anzudeuten, wie mir scheint: der alles Sein transzendiert, ist ein Menschenwesen geworden und aus seiner Verborgenheit in die uns zugängliche Sichtbarkeit hervorgegangen. Verborgene bleibt er aber selbst nach solchem Offenbarwerden oder, um es in einer gottgemäßerer Weise auszudrücken, selbst im Vollzuge solchen Offenbarwerdens“.²⁷ Die gleichzeitige Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit des Gottessohnes ist also dem Menschen ein unauf lösbares Paradox der Erkenntnis. Dieser jenseits der Sprache präsente Zwiespalt sagt nicht so viel über Christus selber, wie sie die epistemologische Situation des Menschen definiert, die gerade durch die Erläuterungs- und Wahrnehmungsmöglichkeiten der zwei miteinander verbundenen Naturen des Gottessohnes bestimmt wurde. Hier kommt also, anders als bei der eigentlichen *via negativa*, die leibliche Erscheinung mit der Negation zusammen. Eriugena übersetzt „plötzlich“ (*exaiphnês*) des Areopagiten als *ex occulto* (d.h. aus dem Versteck heraus) statt des gewöhnlichen *repente, subito* oder *ex abrupto*. Diese Wortverwendung, ähnlich wie die von Pseudo-Dionysius öfters verwendete Formel „im Augenblick“, verstärkt die dynamische Visualität der theologischen Sprache und weist an dieser Stelle darauf hin, dass die „plötzliche“ Offenbarung nicht verstanden werden kann, „weil das sich [in Christus, M.K.] zeigende Eine nichts als dieses Sich-Zeigen zeigt“.²⁸

²⁷ *Ex occulto est, quod contra spem, et ex eo usque obscurum in manifestum deductum. Ast secundum Christum humanitate et hoc arbitror theologiam declarare, ex occulto superessentialem in nostram manifestationem humanitus essentialium provenisse. Occultus autem est et post manifestationem, aut ut hoc divinius dicam, et in manifestatione. Et hoc enim Jesu occultatur, et nullo verbo, neque intellectu secundum ipsum investigatur mysterium, sed et dictum ineffabile manet, et intellectum incognitum. (Dionysius Areopagita, Epistulae III; dt. Übersetzung nach: D. Westerkamp, Via negativa (wie Anm. 26), 29).*

²⁸ *D. Westerkamp, Via negativa (wie Anm. 26), 29.*

Der Augenblick der visuellen Körpererscheinung setzt eigentlich das Moment des Sehens mit dem Moment des Erkennens gleich. Wenn gerade diese Verbundenheit einer Relativierung unterliegt, indem die übliche mimetische Kohärenz des Bildes unerwartet von einer sofort bemerkbaren sachlichen Antinomie ersetzt wird, stellt sich die offensichtliche Identität des Gezeigten selber in Frage. Das Verständnis der gerade sichtbargemachten Körperlichkeit Christi erweist sich beim Betrachter in demselben Augenblick und auf der gleichen visuellen Projektionsfläche als eine lediglich angebliche Erkenntnis. Mit solch einer momentanen Demonstration des rein visuellen Widerspruchs entsteht eine epistemologische Kluft. Wenn dabei also ein subtiles Moment erfasst werden sollte, bei dem sich die theologische Intention und die ikonische Argumentation des Bildes auf einem schmalen Grat zusammentreffen, müsste es eine Theologie sein, die – wie im oben zitierten Dionysius-Fragment – auf das prozessuale Verfahren des rationalisierten und sprachlich bedingten Emporsteigens verzichtet und mithilfe des plötzlichen Staunens den ambivalenten Charakter der körperlichen Präsenz Gottes zu demonstrieren versucht.²⁹

Gerade dieser Anspruch auf innerliche Antinomie des Sichtbaren wird in den Kanzelbildern Giovanni Pisanos visualisiert. Bereits die Tatsache, dass die Komposition der halbfigurigen Christusgestalt an den beiden Pulten durch Pisano aus dem Werk seines Lehrers Maestro Guglielmo entliehen und weiterentwickelt wurde, ist in diesem Kontext höchst markant. An dem von Guglielmo um 1270 komponierten Lesepult in S. Giovanni Fuorcivitas in Pistoia wurde ebenfalls die Erhebung des fragmentarisch erscheinenden Christuskörpers durch die Engel dargestellt.³⁰ In diesem Fall handelt es sich jedoch noch um eine mit goldenem Mosaik versehene *imago clipeata* des Pantokrators. Die Engel scheinen in dieser Darstellung einer anderen Realität anzugehören, als die durch den inneren ovalen Bildrahmen abgegrenzte Christusgestalt. Auf den ersten Blick funktioniert dieser Rahmen als medialer Grenzort innerhalb der gesamten Präsentation. Allerdings geht es hierbei weniger um die mediale Teilung der Präsenzschichten im Bild als um die Andeutung der phäno-

²⁹ Genauer zu untersuchen wäre in diesem Kontext auch, inwieweit die aporische Gegenwart des sich zeigenden und zugleich verborgenen Gottes bei dem an Areopagita anknüpfenden Nicolaus Cusanus mit einer ähnlichen visuellen Poetik des *Plötzlichen* ausgedrückt wurde; vgl. u.a. M. Alvarez-Gómez, Die verborgene Gegenwart des Unendlichen bei Nikolos von Kues, München/Salzburg 1968; H. Schwatzer, *Aequalitas*. Erkenntnistheoretische und soziale Implikationen eines christologischen Begriffs bei Nikolaus von Kues. Eine Studie zu seiner Schrift *De aequalitate*, Hildesheim u.a. 2000, insbes. 60-65; M. Thurner, *Gott als das offenbare Geheimnis nach Nikolaus von Kues*, Berlin 2001.

³⁰ Vgl. R. Melcher, Die mittelalterlichen Kanzel (wie Anm. 15), 342-343.

menalen Unvollständigkeit des sichtbargemachten Körpers Christi mithilfe des Porträtschildes als immanente Form seiner Erscheinung. Christus wird hier tatsächlich im entfremdenden Rahmen als Bild präsentiert, gleichzeitig jedoch deutet die illusorische Gestaltung der aus diesem Rahmen hinauslaufenden Falten seiner Kleidung auf die Lebendigkeit und leibliche Aktualität seiner fragmentarischen Gestalt hin. Somit wird die den Rahmen überschreitende Toga zu einem Indiz seiner rein körperlichen Differenz. Als Bildtyp wurde die *imago clipeata* von den Zeitgenossen, wie kurz vor 1204 von Nicolaus Mesarites, Kustos der Apostelkirche Justinians in Konstantinopel, gerade wegen ihrer defiziten Körpererscheinung für das beste Bild der Natur Christi gehalten, die hier den „nicht oberflächlich Zuschauenden“ erklärt wird. Denn diese ist eben „nur zum Teil und wie im Rätsel und in einem Spiegel“ zu begreifen (eine deutliche Anspielung auf *per speculum et in aenigmate* von 1 Kor 13,12). Das Bild zeigt also Christus „nicht mit dem ganzen Körper und nicht in voller Gestalt“.³¹ Die Darstellung des Christuskörpers bei Pisano in seiner Verschmelzung mit dem Abstraktum des verhüllenden Tuches kann in diesem Sinne als programmatische Fortsetzung aufgefasst werden. Der Betrachter wird auf solch eine Art und Weise, mithilfe der auf dem Pult vorgelesenen Schrift, deren mediale Verlängerung das Bild des unvollständigen Körpers darstellt, mit der Wahrheit der Fleischwerdung Gottes konfrontiert. Und auch in anderen Körperbildern Christi, die durch ihre Unvollständigkeit zunächst einen kuriosen Eindruck erwecken, wie z.B. in einer Zeichnung aus dem Skizzenbuch des Jacques Daliwe aus dem Anfang des 15. Jahrhunderts, muss man nicht zwischen verschiedenen Realitäten im Bild unterscheiden. Die halbfigurige Gestalt des von einer Engelglorie hinterfangenen Schmerzensmanns wird in diesem Bild von der sitzenden *Mater dolorosa* links und dem auf das Christusgesicht schauenden Johannes Evangelist rechts begleitet. Diese

³¹ „Diese Kuppel zeigt uns den Gottesmenschen Christus im Bilde, wie er sich aus ihrem Scheitelpunkte wie aus dem Himmelsgewölbe herabneigt zu dem Boden der Kirche und zu allem, was in ihr ist, jedoch nicht mit dem ganzen Körper und nicht in voller Gestalt. Das hat aber der Künstler weise bei sich erwogen und seinen weisesten Gedanken durch die Kunst für die nicht oberflächlich Zuschauenden dargestellt, weil wir einstweilen nur zum Teil und wie im Rätsel und in einem Spiegel erkennen, was Christus angeht und was Christus betrifft, dann aber auch, weil wiederum vom Himmel herab der Gottesmensch uns erscheinen will in der Zeit seiner zweiten Wiederkehr zur Erde, niemals aber bis jetzt der Zeitraum bis zu seiner Wiederkehr vollständig erlassen worden ist, und weil er zugleich im Himmel bleibt am Herzen seines Vaters und zugleich mit dem eigenen Vater zu den irdischen Wesen zurückkehren will nach dem Worte: Ich und der Vater werden kommen und Aufenthalt bei ihnen nehmen [...]; zit. nach J. Bolten, *Die Imago Clipeata*. Ein Beitrag zur Portrait- und Typengeschichte, New York 1968, 94, vgl. auch 38, 93-95.

Christusdarstellung wurde meistens als Bild einer Vision der klagenden Maria und Johannes bezeichnet und als eine symbolische Anspielung an die Kreuzigungsdarstellung analysiert.³² Zugleich wird hier jedoch ein Übergangsmoment deutlich signalisiert, welches diese angebliche Teilung zwischen dem „Realen“ und der Vision aufhebt. Denn das hier lediglich leicht angedeutete Lendentuch des toten Heilands vereinigt sich auf dem Boden mit einer fließenden Materie, deren Substanz zwar zuerst undefinierbar zu sein scheint, jedoch durch ihre sich merkwürdig ausbreitende physische Faltung und den vorne geworfenen, gut sichtbaren Schatten ihres Randes, äußerst gegenständlich wirkt. Gerade auf der unteren Falte dieser fassbaren Materie liegt neben Maria ein dickes Buch, aus dem – ähnlich wie bei Johannes, der das Buch seines Evangeliums oder Offenbarung hält – das Ätherische der Engelsglorie erst herauszuströmen scheint. Es gibt also keine feste szenographische Teilung der Realitätsebenen in diesem Bild, eher wird die Ambivalenz der Präsenz des bereits verklärten Leibes des selbstgeopferten Gotteseingesenen in einer dynamisch aufgebauten, mit Inkohärenz argumentierenden Präsentationsform problematisiert.³³

Bei solch einer Relativierung der Körperlichkeit Gottes im Bild handelt es sich also nicht um eine Bild-Auslöschung oder um die objektivierende und entfernende *Alteritätsmarkierung*, wie sie in heutigen Untersuchungen der Theologie zu den „nicht von Menschenhand gemachten“ Bildern postuliert wird, und auch nicht um ein ikonoklastisches Moment in dem Sinne, wie es in der modernen Kunst präsent ist.³⁴ Statt dessen ist es ein Versuch, durch ein intuitiv rezipierbares Bildparadox das unlösbare Geheimnis der zwei in Christus vereinigten Naturen zu signali-

³² S. H. Kreuter-Eggemann, *Das Skizzenbuch des Jacques Dali*, München 1964, 18-20 – hier wurden ebenfalls Analogien des vorderen Vorhangs angegeben: in einer Miniatur des Grossen Stundenbuchs des Herzogs von Berry aus der Werkstatt des Jacquemart de Hesdin von 1409 (BN Paris, Ms. lat. 919, fol. 53) und auch des Kleinen Stundenbuchs (BN Paris, Ms. lat. 18014, fol. 22). Zur Typologie der Visionsbilder im Mittelalter s. letzte Bearbeitungen: J. F. Hamburger, *Seeing and Believing. The Suspicion of Sight and the Authentication of Vision in late medieval Art and Devotion*, in: *Imagination und Wirklichkeit. Zum Verhältnis von mentalen und realen Bildern in der Kunst der frühen Neuzeit*, hg. von K. Krüger/A. Nova, Mainz 2000, 47-69, und *Das Bild der Erscheinung. Die Gregorsmesse im Mittelalter*, hg. von A. Gormans/Th. Lentz, Berlin 2007 (KultBild 3).

³³ Zur Bedeutung des Einbands als Signal der körperlichen Verwandtschaft Marias mit Christus als fleischgewordener *Logos* s. u.a. K. Schreiner, '...wie Maria geleicht einem puch'. *Beiträge zur Buchmetaphorik des hohen und späten Mittelalters*, in: *Archiv für Geschichte des Buchwesens* 11 (1971), 1437-1464 (für diesbezügliche Literaturhinweise bedanke ich mich bei Frank Brüder).

³⁴ Vgl. E. Nordhagen, *Der Engel der Bestreitung* (wie Anm. 1), 30-31; G. Boehm, *Ikonoklastik und Transzendenz. Das religiöse Bild in der Moderne*, in: *Im Zwischenreich der Bilder* (wie Anm. 1), 39-52.

sieren und einen dynamischen Diskurs zur Rolle des Glaubens zwischen *doxa* und *episteme* zu provozieren. Die in diese Bilder eingeschriebene visuelle Entfremdung des dargestellten Körpers animiert bei dem Betrachter eine Alienation, denn es handelt sich um eine Visualisierung der Konfrontation zwischen zwei verschiedenen Arten der menschlichen Körperlichkeit: der gezeigten von Christus und der dabei selbsterfahrenen des Betrachters. Der historische Körper Christi wird in dieser Hinsicht zu einem Ort der Unwiederholbarkeit der Vereinigung von zwei Naturen, deren Bündnis sich mit Unvorstellbarkeit und Unerklärbarkeit auszeichnet. Diese Art von Menschlichkeit, die Christus zu eigen war, bleibt also sogar für die eifrigsten heiligen Imitatoren vom Prinzip her unverständlich und unerreichbar.³⁵ Denn der von Gott für Christus „vorbereitete Leib“ (Hebr 10,5-7) war von Anfang an der singulären und unwiederholbaren Selbstopferung des Gottessohnes als neuer Hohepriester für die Menschheit gewidmet. Dieses Selbstopfer wurde als gezielter Vorgang mit den wiederholbaren Opfern mehrerer Priester kontrastiert (Hebr 10,1). Und dabei ist das nur im reinen Glauben mögliche Streben nach der wahren Erkenntnis des sich nur einmalig opfernden Hohenpriesters von höchster Bedeutung.³⁶ Hier kommt der deiktische Gestus des Hamburger Schmerzensmanns von Meister Francke erneut zum Ausdruck, der als gemarterter Weltenrichter mit der Hand seine eigene Seitenwunde umfasst. Es handelt sich hier nicht nur um die Betonung der attributiven Rolle dieser Wunde im Heilsgeschehen. Von hermeneutischer Relevanz ist dabei eine radikale körperliche Selbstreferenz des individuellen Subjekts, der sich *hic et nunc* im Bild durch das *Auf-sich-selbst-Hinweisen* in seiner Unwiederholbarkeit präsentiert. Und eben an diesem sicheren Ort der Erkennung wird dem Betrachter der

³⁵ Vgl. G. Didi-Huberman, *Vor einem Bild*, München-Wien 2000, 192: „Die Fleischwerdung des Wortes war der Zugang des Göttlichen zur Sichtbarkeit eines Körpers, war also die Öffnung der klassischen Nachahmung *auf* die Welt, die Möglichkeit, die Körper in den Bildern der religiösen Kunst mitspielen zu lassen. Aber sie war gegenüber den Körpern ebenso eine bedrohliche Opferungsökonomie und insofern eine *Öffnung in* der Welt der Nachahmung, die Bloßlegung des Fleisches unter seiner Hülle oder in der Masse eines Körpers. Darin bestünde die elementare Dialektik, die mit der christlichen Erfindung des Fleischwerdungsmotivs herbeigeführt wurde: etwas das in einer Hinsicht das große Gewebe der klassischen Nachahmung verdoppelt hätte, damit die Bilder prunken könnten; etwas das in anderer Hinsicht in der Mitte desselben Gewebes einen Riss bewirkt hätte.“

³⁶ S. dazu: W. E. Brooks, *The Perpetuity of Christ's Sacrifice in the Epistle to the Hebrews*, in: *Journal of Biblical Literature* 89/2 (1970), 205-214; T. Söding, „Hohepriester nach der Ordnung des Melchisedek“ (Hebr 5,10). Zur Christologie des Hebräerbriefes, in: *Ausharren in der Verheißung. Studien zum Hebräerbrief*, hg. von R. Kampling, Stuttgart 2005, 63-109; S. D. Mackie, *Eschatology and Exhortation in the Epistle to the Hebrews*, Stuttgart 2007, 125, 169-211.

ontologische Widerspruch dieses bereits transzendent erscheinenden Subjekts durch seine fragmentarische Auffassung deutlich gemacht.

Die Unfassbarkeit und Nichtobjektivierbarkeit der untrennbaren Verbindung (und nicht Verschmelzung) der menschlichen und göttlichen Natur im Fall Christi kommt also in der autonomen Sprache der Bilder gerade durch automatische Problematisierung des sichtbarwerdenden Körpers besonders deutlich zustande. Die Bildfrage erweist sich demgemäß zugleich als eine komplexe Verständnisfrage. Durch die „textile Verkürzung“ des Christuskörpers als visueller Widerspruch wird im Bild das notwendige phänomenologische Paradox der Erscheinung von Transzendenz angedeutet. Denn sie muss bei ihrer im Rahmen der Bildstruktur konstruierten körperlichen Offenbarung gleichzeitig eine unentbehrliche Distanz gegenüber dem Betrachter signalisieren, um ihren übergreifenden Status als Transzendenz zu bewahren.³⁷ In dem Spannungsfeld *Bild – Stoff – Körper* wird folglich nicht nur das Dargestellte als Objekt thematisiert, sondern auch ausdrücklich das Medium des Bildes. Als materieller und die Einbildungskraft provozierender Träger solches über die Sprach- und Schriftmöglichkeiten hinausgehenden, widersprüchlichen Sichtbarwerdens des Gottesleibes ist das Bild dem Betrachter zugewandt. Dem Bild, dessen innere Logik in dieser Auffassung nicht auf einer statisch aufgebauten Verleugnung, sondern auf einer dauernden Bewegung und gespannten Transformation beruht, wird eine provozierende Unbestimmtheit gegenüber dem fordernden Blick garantiert, etwa im Sinne von Gottfried Boehm, der den Begriff der *ikonischen Differenz* der Bilder ebenfalls mit der Kategorie eines visuellen Widerspruchs definiert. In seiner hermeneutischen Leseart der Bildsprache erklärt er die Sinnerzeugung der Bilder im Blick gerade durch die Inkohärenz der Erscheinung: „Der Künstler“, so Boehm, „arbeitet nicht unter der Prämisse Wahr oder Falsch, Einheit versus Vielheit, nicht unter der

³⁷ Vgl. M. Brötje, *Bildsprache und intuitives Verstehen*: exemplarisch: Dürer, *Das Schweißtuch von zwei Engeln gehalten*; *Melencolia I*; Magritte, *Die Suche nach dem Absoluten*, Hildesheim u.a. 2001, 117-146 (hier vor allem 132-145 – „Transzendenz gibt sich in Christus in eine seinsverwandte und doch seinsverschiedene Verkörperung fort – sie vollzieht eine Umwendung, Inversion ihrer selbst in eine geschichtliche Existenz hinein, um über sie mit dem Menschen in eine fördernde Begegnung einzutreten.“ (132); „Das Absolute kann sich niemals einer selbstbestimmten, endlichen Wirklichkeit anheimgeben bzw. von ihr einholen lassen – dann würde es selbst zu einem Relativ-Endlichen. Nur wenn die Wirklichkeit in sich widersprüchlich, gebrochen, unfähig zu einer eigenen Einheitsfindung erscheint, bewahrheitet sie *aus sich* die Ebene, deren sinnliche Ausdifferenzierung sie ja selber ist, als das alles Seiende für immer *übersteigende Eine* – als Evokation der Transzendenz“ (145). Zum *Sich-Zeigen* der Transzendenz bei Pseudo-Dionysius vgl. diesbezüglich u.a. J. N. Jones, *The Status of the Trinity in Dionysian Thought*, in: *The Journal of Religion* 80/4 (2000), 645-657, hier 652.

Alternative begründbares Wissen oder unbegründete Doxa, er arbeitet – traditionell gesprochen – in einem Kontinuum des Wahrscheinlichen. Das Paradox, auch das visuelle, ist ihm ein vertrautes und ein produktives Vehikel des Ausdrucks³⁸. Nicht nur nach dem christologischen Gedanken, sondern alleine nach der mit solcher Kontradiktion arbeitenden Autonomie der Bildsprache, die statt einer objektbezogenen Sättigung im Sehakt das plötzliche Staunen anbietet, muss also der *Vorhang des Fleisches* als Verhüllung nicht hochgehoben und noch weniger zerrissen werden. Genauer gesagt, der visuell bewirkte Sinn der unbegreiflichen doppelten Natur Christi und der einzigartigen Art seiner Menschlichkeit und Körperlichkeit wird jenseits der mimetischen Analogie der zuerst erkennbaren Körpergestalt erst *im Fleisch als Vorhang von sich selber* offenbart. Der Weg *durch den Vorhang* ist in diesem Sinne keine gewalttätige Aktion des Überschreitens, die realisiert werden muss, sondern erweist sich mithilfe des Visuellen als eine durch das erkenntnismotivierte Bewusstsein gestaltete Perspektive, als eine epistemologisch bestimmbare Potenzialität.

Eine mittelalterliche Miniatur im burgundischen Gebetsbuch von ca. 1440, die hier als abschließendes Beispiel der Argumentation zitiert werden soll, treibt dieses dialektische Verhältnis des Bildes ins Extreme.³⁹ In der Darstellung, die eine autonome Seitenwunde Christi zeigt, welche auf einem durch zwei Engel gehaltenen Tuch platziert wurde, manifestiert sich der Gedanke der *Verhüllung im Fleisch* explizit. Die Perspektive dieser Präsentation ist allerdings verkehrt, der Blick wird zwischen beiden Polen des „endoskopischen“ Bildes der Wunde⁴⁰ als fragmentarisches Körpersurrogat und des gewebten Textilien als eine gestaltlose, gefaltete Fläche gelenkt. Mit dem auf die Einbildungskraft und die Projektionsfähigkeit des affektierten Betrachters gestützten intimen Eindringen in den Körper des Gottesmenschen kommt unvermeidbar die erstaunende Entfremdung. Die zuerst sich einstellende Freude über den äußerst persönlichen und präsenzerzeugenden Kontakt verschwindet, indem in demselben Augenblick das strukturelle Abstraktum des gewebten Stoffes als Körperlichkeitsträger eine Überraschung und Enttäuschung her-

³⁸ G. Boehm, *Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens*, Berlin 2007, 224.

³⁹ G. Wolf, *Schleier und Spiegel* (wie Anm. 9), 180-181 (hier eher eine assoziative Andeutung auf Tunika Christi und seine als Kleid metaphorisierte Haut). Ein Bezug dieser Miniatur auf Hebr 10,20, obwohl in einem von hiesiger Interpretation leicht abweichenden Sinne, wurde ebenfalls von Silke Tammen signalisiert: S. Tammen, *Blick und Wunde – Blick und Form. Zur Deutungsproblematik der Seitenwunde Christi in der spätmittelalterlichen Buchmalerei*, in: *Bild und Körper im Mittelalter*, hg. von K. Marek u.a., Paderborn 2006, 85-114, hier 109-112.

⁴⁰ Vgl. G. Didi-Huberman, *Phasmes*, Köln 2001, 217.

vorrufft. Die gewöhnliche Befriedigungslust angesichts dieses eine anfassbare Fleischigkeit evozierenden, zur selbständigen Montage geeigneten Körperbildes Christi wird durch die ontologische Differenz und innerliche Antinomie des Dargestellten bewältigt und bloßgestellt. Darin liegt aber gerade die innere *dynamis* solcher Christusbilder, welche sich den logischen Gesetzen der Nachahmung entziehen können, ohne zugleich amimetisch zu werden, und sich mit ihrer Dialektik als visuelle Provokation direkt an den plötzlich staunenden Betrachter richten.



Kapustka Abb. 1 Meister Francke, Schmerzensmann, um 1430, Hamburger Kunsthalle



Kapustka Abb. 2 Très Belles Heures de Notre-Dame, um 1400, Bibliothèque Nationale Paris



Kapustka Abb. 3 Giambono, Schmerzensmann und Stigmatisation von Franziskus, um 1430, Metropolitan Museum of Art New York



Kapustka Abb. 4 Giovanni Pisano, Leseulpt der Kanzel in S. Andrea in Pistoia (?), 1301, Bode-Museum Berlin



Kapustka Abb. 5 Giovanni Pisano, Leseulpt der Kanzel im Pisaner Dom S. Maria Maggiore (?), 1302-1311, Opera Primaziale



Kapustka Abb. 6 Giovanni Pisano, Lesepult der Kanzel in S. Andrea in Pistoia (?) –
Fragment, 1301, Bode-Museum Berlin



Kapustka Abb. 7 Die Kanzel im Pisaner Dom S. Maria Maggiore – Rekonstruktion des ursprünglichen Zustands nach Gert Kreytenberg



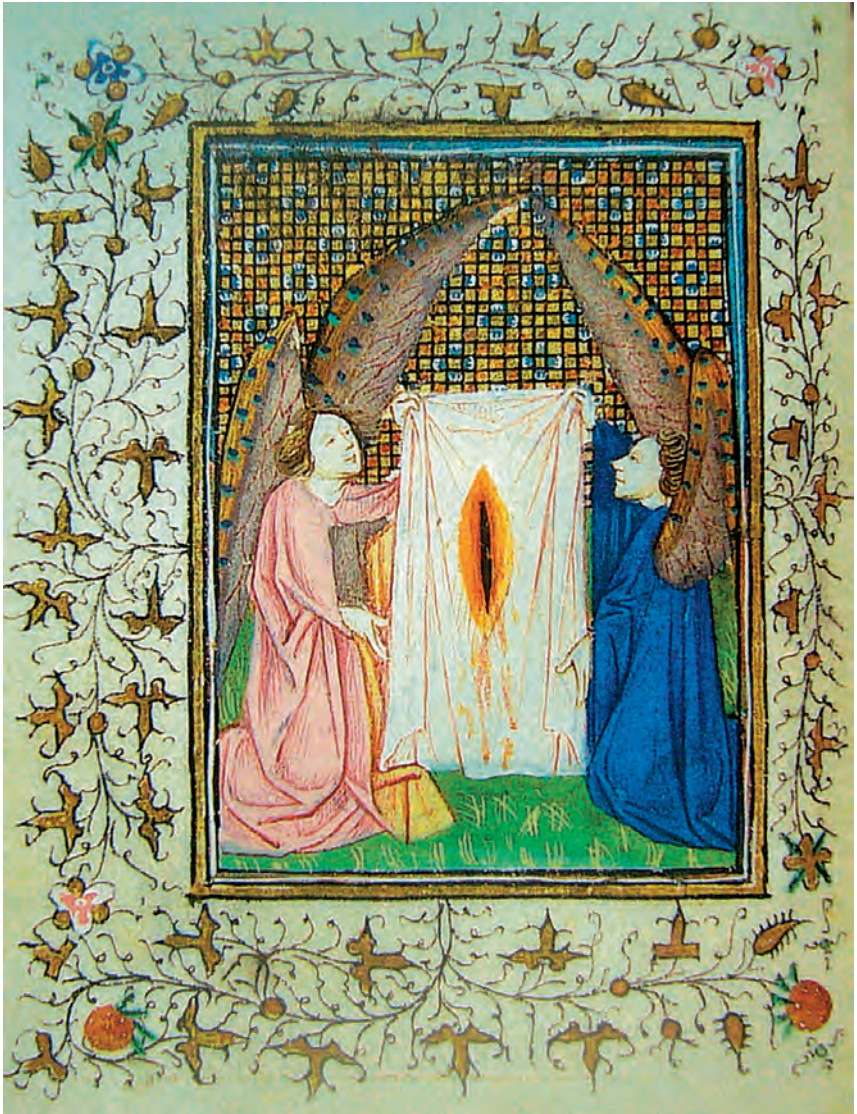
Kapustka Abb. 8 Maestro Guglielmo da Pisa, Kanzel, um 1270, S. Giovanni Fuorcivitas in Pistoia



Kapustka Abb. 9 Maestro Guglielmo da Pisa, Leseulpt der Kanzel, um 1270, S. Giovanni Fuorcivitas in Pistoia



Kapustka Abb. 10 Jacques Daliwe, Schmerzensmann mit Maria und Johannes, Anfang des 15. Jh., Staatsbibliothek Berlin



Kapustka Abb. 11 Engel mit dem Tuch als Träger der Seitenwunde Christi, Miniatur in einem burgundischen Gebetsbuch, um 1440, Walters Art Gallery Baltimore