

Gerhard Wolf: Schleier und Spiegel. Traditionen des Christusbildes und die Bildkonzepte der Renaissance, München: Fink 2002, 508 S., 16 Farbtafeln, 134 s/w-Abb., ISBN 3-7705-3632-2, EUR 66,00

Rezensiert von:

Ursula Nilgen

Ludwig-Maximilians-Universität München

Dieses Buch will keine Ikonographie des Christusbildes bieten. Vielmehr geht es bestimmten grundlegenden Formen des angeblich wahren, authentischen, nicht von Menschenhand geschaffenen Bildes Jesu, der *acheiropoiet*a, ihrer legendären Entstehung und historischen Ausdifferenzierung, ihrer Rezeption und ihrer Wirkungsgeschichte nach. Einen zweiten Schwerpunkt bilden Bildkonzepte der Renaissance, die in Spannung zu diesen tief verwurzelten Vorstellungen vom Bild schlechthin entwickelt wurden. Der Cover-Text bezeichnet den Inhalt "als kunstgeschichtlichen Beitrag zu dem transdisziplinären Projekt einer historischen Bild- und Medienanthropologie". Mit Einzelaspekten aus diesem Problemkreis hat sich der Verfasser schon seit über zehn Jahren in zahlreichen Studien auseinander gesetzt.

Das Buch ist in fünf lose zusammenhängende Hauptteile in chronologischer Ordnung strukturiert, in die ein substanzielles "Vorwort" (IX-XXIX) einführt. Sinn und Problematik der Titelbegriffe "Schleier" und "Spiegel" werden erörtert, hier vor allem als Schleier der Veronika und Spiegel des göttlichen beziehungsweise des Gott ebenbildlichen menschlichen Antlitzes, aber auch als Quelle des Narziss (nach Alberti) verstanden und als "Leitmetaphern des anthropologischen, theologischen und bildtheoretischen Diskurses der europäischen Kultur" apostrophiert (XXIII). Es folgt eine lockere Darlegung des Argumentationsgangs und der Vorgaben der Forschung sowie der Entstehungsumstände des Buchs.

Teil I (1-109) geht in zwei Hauptkapiteln den legendären Voraussetzungen und frühen Ausformungen "authentischer" Bilder Jesu in Byzanz und dann auch im römisch-westlichen Bereich bis ins 13. Jahrhundert nach. Ausgangspunkt ist das Gleichnis vom Zinsgroschen und das dort aufscheinende *imago*-Verständnis, ferner frühe theologische Auslegungen im Horizont von Gen 1,26 (der Mensch nach Gottes Bild "geprägt") und die Vorstellung von dem Mensch gewordenen Logos als *imago* des Vaters. Damit sind grundsätzliche Parameter für die weitere Bild-Diskussion angesprochen. Im Zentrum der Erörterung stehen Tuchbilder, die als Abdruck des Gesichtes Jesu entstanden sein sollen, so das im späten 6. Jahrhundert nach Konstantinopel überführte Bild von Kamulia in Kappadokien, dessen nicht von Menschenhand geschaffene Natur schon von den Zeitgenossen als Analogon zur Inkarnation Gottes gesehen wurde und das mit dem Bilderstreit aus den Schriftquellen verschwindet.

Frühbyzantinische Bilddarstellungen Christi vor allem auf den Münzen Justinians II. bilden den argumentativen Hintergrund für eine Vorstellung vom möglichen Aussehen dieses frühen *acheiropoiton*. Zahlreiche Kopien gibt es dagegen von seinem berühmteren Nachfolger, dem 944 aus Edessa nach Konstantinopel überführte "Mandylion". Dieses wird von der Legende mit einem König Abgar (oder Ananias) in Verbindung gebracht, der durch das ihm von Jesus selbst gesandte Abdruck-Bild vom Aussatz befreit worden sein soll. In einer Variante ist es das Tuch, mit dem sich Jesus am Ölberg den Blutschweiß abwischte, das der König erhält. Außerdem gab es einen angeblich von diesem Tuchbild stammenden Abdruck auf einem Ziegel, das "Keramion", das mit dem Mandylion in der Kapelle des kaiserlichen Palastes aufbewahrt wurde. Beide gelangten 1204 in die Hände der westeuropäischen Kreuzritter, das Mandylion vermutlich in den Schatz des Königs von Frankreich, doch schwindet die Bedeutung der byzantinischen Abdruck-Bilder im Westen völlig angesichts der neuen, durch Papst Innozenz III. geförderten Prominenz des in St. Peter zu Rom schon seit dem 10. Jahrhundert nachweisbaren *sudariums*, des Tuchbildes der *Vera Icon*, das von der Legende mit der blutflüssigen Frau des Evangeliums beziehungsweise der hl. Veronika in Verbindung gebracht wird und von ihr auch seinen populären Namen "Veronika" erhält.

Der Verfasser macht deutlich, dass offenbar keines dieser als hochheilige Berührungsreliquien und Offenbarungen des göttlichen Antlitzes angesehenen Tuchbilder in seinen Einzelzügen genau erkennbar war. Zumeist verhüllt, erscheinen sie bei Zeigungen "glänzend" oder "obskur". Das Innozenz III. zugeschriebene, mit einem Ablass verbundene Gebet zur *Vera Icon* spielt auf die für die Rezeption des Bildes zentrale Vorstellung (aus dem 1. Kor 13,12) auf die irdisch bedingte Schau *per speculum et in enigmate*, in Spiegel und Gleichnis an, aber auch auf die "Signierung" der Gläubigen durch den Glanz des göttlichen Antlitzes. Das für die "Dissemination des Mandylion" (XVI) entwickelte Bildformular - anfangs ein frontaler Kopf mit Halsansatz, seit dem 12. Jahrhundert meist das isoliert auf dem Tuch liegende Antlitz - wird im 13. Jahrhundert zunächst im Westen für Kopien der *Vera Icon* adaptiert, doch gibt es daneben Varianten mit eigenen Filiationen, die inschriftlich ebenso auf das römische Urbild bezogen werden. Die schon im Ablassgebet suggerierte Entstehung des Tuchbildes im Zusammenhang der Passion (Ölberg oder Kreuzweg) findet in den Kopien nur gelegentlich durch schmerzliche Züge Ausdruck, meist wird das "verklärte" Antlitz dargestellt. Die Verbreitung solcher "Veroniken" verläuft zeitgleich mit einer allgemeinen Intensivierung des Eucharistiekultes, zu dem sie auch frömmigkeitsgeschichtlich in enger Symbiose stehen als Angebot einer Kommunion des Blickes: wahrer Leib und wahres Antlitz ergänzen sich. Der Blick auf die Veronika kommt darüber hinaus dem Wunsch eines Vorerlebens endzeitlicher Gottesschau "*facie ad faciem*" entgegen, wobei - so der Verfasser - im Horizont von 2. Kor 3,18 auch die Spiegel-Metapher zum Tragen kommt. Zahlreiche weitere theologisch-philosophische und anthropologische, auch kirchenpolitische Aspekte der Thematik werden in eindringlicher Argumentation umkreist. Die im Schleierbild enthaltene Paradoxie von Verbergen und Enthüllen, die Spannung zwischen Berührung und Blick, Original und Kopie spielen durchgehend eine Rolle.

Fallstudien zu zeitgleichen Ausprägungen vom begnadeten Menschen als "wahrem Bild" Gottes schließen sich an. Auch die Vorstellungen von "caput" und "corpus" mit ihren politischen Konnotationen im Spannungsverhältnis zu der spirituellen und quasisakramentalen Natur der "sancta facies" werden thematisiert.

Teil II (111-145) widmet sich den Legenden und Darstellungen der römischen Bildreliquie der *Vera Icon* oder "Veronika" im 14. und beginnenden 15. Jahrhundert. Mit dem Sendschreiben Papst Bonifaz VIII. zum Heiligen Jahr 1300 tritt ein neues Bildformular für die *Vera Icon* auf, mit schematischem, in zwei Haar- und einer Bartspitze endendem Umriss. Auffallend ist die Ähnlichkeit mit den beiden älteren byzantinischen, Authentizität beanspruchenden "Mandylien" heute in Genua beziehungsweise in Rom, beide aber erst seit dem späteren 14. beziehungsweise 15. Jahrhundert im Westen nachweisbar. Der Verfasser geht dieser Merkwürdigkeit sowie der Abweichung dieses Bildformulars von den sonstigen östlichen Darstellungen des Mandylion nicht nach. Kopien dieses schematischen Typs der römischen "Veronika" verbreiteten sich schnell und in unterschiedlichsten Medien. Einige (zum Teil mit Authentizitätsanspruch) gelangten aus dem Besitz Kaiser Karls IV. nach Prag. Die qualitativste unter ihnen veredelt den schematischen Gesichtstyp zu einem Antlitz von verklärt-sanftem Ausdruck. Im 14. Jahrhundert treten auch, zunächst in Frankreich, die ältesten Darstellungen der hl. Veronika auf, die das *sudarium* mit dem Antlitz Christi präsentiert. Die beiden Tafelbilder des Kölner "Veronika-Meisters" um 1420 in London und München zeigen die Heilige einmal mit einem lyrisch-verklärten, einmal mit einem dunkel-schmerzlichen, dornengekrönten Tuchbild, eine Neu-Interpretation, die den Abdruck-Charakter des Schweißtuchs problematisiert.

Teil III (147-272), besonders umfangreich, geht zunächst in subtilen Analysen auf ausgesuchte Einzelwerke des Quattrocento mit ungewöhnlicher Inszenierung der *Vera Icon* sowie mit den neuen, damit zusammenhängenden Bildthemen der *Imago pietatis* und des *Salvator mundi* ein. Eine eindringliche Untersuchung erfährt die *Vera Icon* des Giambono in Pavia mit der bestürzenden Kombination eines wie aus einer *Imago pietatis* entnommenen Christus-Kopfes mit dem ausgebreiteten Schweißtuch. Das "authentische Bild" weicht hier dem intensiven Ausdruck der Passion. Auch die aus dem byzantinischen Ikonen-Formular des halbfigurigen Passions-Christus entwickelte *Imago pietatis* ist ein Passionsbild par excellence, das alsbald - schon aufgrund der Legende seiner Entstehung bei der Gregormesse - eucharistische Konnotationen an sich zieht und durch die *arma Christi* erweitert werden kann, zu denen auch das Tuchbild der Veronika gehört. Wahrer Leib und wahres Antlitz steigern sich in ihrer Aussagekraft, werden dann aber auch jedes in narrativen Darstellungen seiner jeweiligen legendären Entstehungsumstände (Gregormesse, Veronika beim Kreuzweg) dargestellt. Bemerkenswert sind vor allem die hier gebotenen Deutungen der großen Bilder des Schmerzensmannes des Meisters der Madonna

Strauss (Florenz) und des Masolino in Empoli; von letzterem wird überdies eine Brücke geschlagen zu Hiobs (19,25-26) berühmtem *dictum* von der endzeitlichen Gottesschau. Über Memlings Veronika-Diptychon führt der Argumentationsgang weiter zu Jan van Eycks Tafeln des *Salvator mundi*, deren Kopien in den Quellen trotz abweichenden Bildformulars als *Vera icon* apostrophiert werden und die jedenfalls als Summe des damaligen Wissens vom Aussehen Christi angesehen werden können. Die "Aneignungen" dieses Salvator-Typs durch Fra Angelico und Dürer beschließen diesen Themenkomplex.

In eine zeitgleiche, aber doch zunächst sehr unterschiedliche Vorstellungswelt wird der Leser in den folgenden Kapiteln dieses 3. Teils geführt: in die Albertis, dann auch Dantes und des Nikolaus Cusanus. Hier geht es primär um Albertis Malerei-Traktat und seine Lehre vom Bild, und dies vor dem Hintergrund des bis dahin im Zentrum der Argumentation stehenden (ganz anders ausgerichteten) Bildverständnisses. Durch Analogien der Begrifflichkeit - objektiv in den jeweiligen zeitgenössischen Äußerungen, aber auch in den subjektiven Formulierungen des Verfassers - wird der Leser suggestiv an riskante Schlussfolgerungen herangeführt, die dann beiläufig doch als inhaltlich kaum tragfähig infrage gestellt werden (212, 251, auch 335). Beispiele dafür sind das "Velum" als Hilfsmittel zur perspektivischen Erfassung bei Alberti - und der Schleier der Veronika; oder die weit ausholende Umkreisung des Mythos des von Alberti zum Erfinder der Malerei stilisierten Narziss und seines Quell-Spiegelbildes und die Spiegelmetapher in der Gott-Mensch-Beziehung. Andererseits bietet dieser zu unterschiedlichsten Problemen vorstoßende Abschnitt eine Fülle von Ausblicken, unter anderem auf die ambivalente Deutung des Narziss-Mythos, aber auch auf Bildkonzepte und Spiegel-Bilder bei Jan van Eyck und bis zu Poussin.

Näher zum Kernthema gelangt die Argumentation dann wieder mit dem Blick auf des Nikolaus Cusanus Traktat "De visione Dei sive de icona", einen profunden Text, der von theologischer Warte grundlegende Aussagen zu den Vorstellungen um Blick und Bild Gottes und die Spiegelmetapher in der Gott-Mensch-Beziehung macht. Von hier ergibt sich denn auch eine neue Sicht auf gewisse Analogien - und grundsätzliche Unterschiede - in den Vorstellungen Albertis. Ein deutender Ausblick auf Albertis selbstbezogene Imprese des geflügelten Auges, Gegenbild des göttlichen Auges bei Cusanus, beschließt den 3. Teil.

Teil IV (273-324) wendet sich noch einmal der Problematik des Christus-Bildes, und nun der spezifischen Situation in Florenz zu, wo es keine eigene Tradition eines authentischen Christus-Bildes gab. Hier ist es ein Künstler, Andrea del Verrocchio, der in seiner Christus-Thomas-Gruppe an Or San Michele einen eigenen Christus-Typus mit Wahrheits-Anspruch schuf, der eine enorme Ausstrahlung haben sollte und vor allem als Portrait-Büste beziehungsweise -Medaille Jesu mit Profilbildnis von großer Wirkung war. Das schon früher in Florenz deutliche Anliegen, die Schönheit des Gottes- und Menschensohns darzustellen, wird offenbar im Rückgriff auf venezianische, entfernt an Byzanz orientierte Prototypen

verwirklicht. Das Profilbildnis Jesu auf den Medaillen in der Nachfolge Verrocchios wird aber auch schon bald - über das Zwischenglied eines ähnlichen, nicht erhaltenen antiken Intaglio - als authentisches Bild seines Antlitzes gedeutet. Zurück zur *Vera Icon* lenken Überlegungen zu Filippino Lippi, der sich mehrfach mit dem Thema auseinandergesetzt hat. Als Exkurs (317-324) wird ein Ausblick auf Darstellungen der *Vera Icon* in der Druckgrafik und generell bis ins 17. Jahrhundert gegeben, beiläufig auch auf das Verschwinden der römischen Bildreliquie beim Sacco di Roma 1527 verwiesen.

Der kurze abschließende Teil V (325-355) wählt aus einer Reihe möglicher Ausweitungen des Diskurses eine knappe (und für das Hauptthema unergiebig) Darlegung von Leonardos Bildbegriff sowie einen durchaus zur Sache beitragenden Ausblick auf die Bildkonzepte des Hauptes der Medusa beziehungsweise des Johannes-Hauptes auf der Schüssel aus. Der Medusenkopf mit dem versteinernenden Blick, ein Gegenmodell zur *Vera Icon*, wird in seinen anthropologischen Implikationen analysiert. Sexualität und Geschlechter-Beziehung kommen in den Blick und werden in Bezug sowohl auf das Tuchbild Christi als auch auf Medusa und Narziss ausgespielt. Man fragt sich aber, wie weit die als Denkmöglichkeiten durchaus schlüssigen anthropologischen Assoziationen in der Rezeptionsgeschichte dieser Bilder jeweils relevant waren. Ein Blick auf Cellinis Perseus im Umfeld des Statuenprogramms der Piazza della Signoria in Florenz sowie die subtile Analyse einer Zeichnung Guercinos mit Mandylium und Johannes-Haupt beschließen das Buch.

Etliche gute Farbtafeln und zahlreiche Schwarzweiß-Abbildungen illustrieren die weit ausgreifenden Ausführungen. Die umfangreiche, sehr heterogene Titel umfassende Bibliografie spiegelt erst recht die Breite und Komplexität der Thematik. Ein Index erleichtert die Auffindbarkeit wiederholt erwähnter Objekte und Personen.

So wenig wie die Thematik des Buches fest umgrenzt ist, so wenig sind die diese Thematik umkreisenden und dabei immer wieder in ungewöhnliche Bereiche vorstoßenden Überlegungen auf feste Ergebnisse hin ausgerichtet. Vielmehr versucht die stark assoziativ vorgehende Argumentation den unter der Oberfläche der Objekte und ihrer Rezeption wahrnehmbaren philosophisch-theologischen und anthropologischen Bedingtheiten, ihrer Interaktion und ihrer Wirkung in die historische Realität auf die Spur zu kommen. Es ist eine Spurensuche in unwegsamem Gelände, die eine immense Ansammlung komplexen Informations-Materials zu Tage fördert, das (noch) nicht immer einer abschließenden Interpretation zugeführt werden kann. Daher bleiben viele Fragen offen und Deutungen in der Schwebe. Nicht allen wird jeder zu folgen bereit sein. Andererseits liegen manche dem Leser spontan kommende Fragen an die Objekte deutlich außerhalb des Interesses des Verfassers, wie zum Beispiel die Klärung des Verhältnisses der sich überschneidenden Bildformulare von Mandylium und Veronika zueinander, oder die Interpretation der unterschiedlichen (durch den erhaltenen Rahmen für die Veronika jedoch gesicherten) Formate in den Kopien mit

Authentizitätsanspruch. Grundsätzlich ist aber bei der Umkreisung der zentralen Fragen und Objekte das sichere Gespür für das Wesentliche, die großen Heils-Themen einer von christlichem Gedankengut geprägten Gesellschaft, in diesem schwierigen und von Spannungen und Paradoxien bestimmten Untersuchungsfeld hervorzuheben. Daraus erwachsen denn auch oft hervorragende "Fallstudien", eindringliche Analysen und Deutungen einzelner bedeutender Werke. Darüber hinaus bietet das Buch auch auf seinen "Nebenwegen" eine Fülle von Anregungen und neuen Denkanstößen.

Natürlich bleiben bei der Bewältigung einer solchen Materialfülle und ausufernden Problematik kritische Punkte nicht aus: Es gibt gelegentlich Flüchtigkeiten in den Beschreibungen, auch in den grammatikalischen Bezügen des sehr flüssigen, aber durchaus komplexen Satzbaus. Dem Leser wird ein permanentes Präsenthalten aller vorher einmal erwähnten Assoziationen, gelegentlich auch die Kenntnis der Inhalte entlegener Literatur abverlangt. Zu langen und schwierigen Zitaten in Mittelitalienisch oder Mittelhochdeutsch (!) werden keine Übersetzungen geliefert. Und - verständlich bei der Fülle, aber trotzdem ärgerlich - die meiste Literatur wird ohne Seitenangaben zitiert, und eine Auseinandersetzung mit abweichenden Meinungen findet nicht statt. Generell ist festzuhalten, dass dieses Buch keine leichte Lektüre und zum eben einmal "Hineinschnuppern" völlig ungeeignet ist. Man muss sich schon darauf einlassen, aber es ist der Mühe wert.

Redaktionelle Betreuung: Ulrich Füst / Hubertus Kohle

Empfohlene Zitierweise:

Ursula Nilgen: Rezension von: *Gerhard Wolf: Schleier und Spiegel. Traditionen des Christusbildes und die Bildkonzepte der Renaissance*, München: Fink 2002, in: **sehepunkte** 4 (2004), Nr. 12 [15.12.2004], URL: <http://www.sehepunkte.historicum.net/2004/12/1882.html>

Bitte setzen Sie beim Zitieren dieser Rezension hinter der URL-Angabe in runden Klammern das Datum Ihres letzten Besuchs dieser Online-Adresse ein.

Diese Rezension erscheint auch in KUNSTFORM.

issn 1618-6168