

haften Konzeptes notwendig die Differenzierung eine Einbuße erleiden – auch dies gehört zum erwarteten Vorverständnis der Rezipienten. Die andere Problematik war mit dem Sujet selbst verbunden: Das Reich selbst als umfassendstes Gebilde bot (wie das heutige Europa) Vieles und Bedeutendes im Einzelfall, vermochte aber nur mühsam eine einheitliche Aussage zu formulieren. Wie eingangs angedeutet, war die Ausstellungskonzeption mit diesem Schicksal verbunden und konnte dieses Faktum nicht hinterschreiten, wollte sie nicht die Geschichte zu „korrigieren“ versuchen.

Diese Aussagen betreffen auch die Anliegen und Ansprüche heutiger Kunstgeschichte an eine solche Ausstellung. Der kulturhistorische Ansatz von Präsentation und Publikationen bot einen instruktiven Beitrag zu den Rahmenbedingungen und geschichtlichen Wirkkräften, denen das Kunstschaffen ausgesetzt war, insbesondere auch Erklärungen dafür, wieso im Reich – etwa kunstgeographisch gesprochen – überaus heterogene und individuelle Produkte zustande kommen mussten. Die Form, wie diese Rahmenbedingungen erhellt worden sind, wirft jedoch – wie in dieser Rezension mehrfach angedeutet – auch Fragen auf, wenn man sie vor dem Ansatz einer akkumulierten, zeitversetzt wirkenden „Interdisziplinarität“ betrachtet. Auf Dauer wird die kunstgeschichtliche Forschung als Disziplin sich nicht damit begnügen können, ihre Fragestellungen als die kulturgeschichtliche Variante anderer Fächer zu begreifen. Die rechtzeitige Einflussnahme und die aktive Mitwirkung an solchen multidisziplinären Ausstellungsprojekten (im Hinblick auf die Exponateauswahl, auf das Einbringen eigener Themen bis hin zur Auswahl der Abbildungen in Katalogen) wird daher auch in Zukunft eine Herausforderung für die Kunstgeschichtsforschung darstellen.

HANNIS PETER NEUHEUSER
Köln

Kristin Marek, Raphaële Preissinger, Marius Rimmel, Katrin Kärcher (Hg.): Bild und Körper im Mittelalter; München: Fink 2006, 350 Seiten, zahlr. SW-Abb.; ISBN 978-3-7705-4319-9; EUR 39,90.

Die Kunst hält es mit dem freien Ausdruck und die Wissenschaft mit geregelten Eindrücken. Wie frei nun tatsächlich jene und wie determiniert diese sich aus der menschlichen Urteilskraft erhoben haben, war immer Zeugnis einer geschichtlichen Mentalität. Eine synergetische Beziehung hat die beiden Weltzugänge jedoch längst zu Erzeugern eines gemeinsamen Produktes gemacht: Dem Bild, als gespiegelter Offenbarung der nach und nach freigelassenen Gedanken, die wiederum dem Medium Bild seine rationale Legitimation verschaffen. Für gewöhnlich bildet ein Bild etwas ab; einen Gegenstand, der immer auch Körper ist. Und der Körper repräsentiert gegenüber dem Betrachter die Fragen seiner Zeit, seien sie politischen, moralischen oder kosmischen Ursprungs. In dem Buch „Bild und Körper im Mittelalter“, einer Zusammenstellung von Beiträgen des Graduiertenkollegs „Bild. Körper. Medium. Eine anthropologische Perspektive“ der Staatlichen Hochschule für Gestaltung Karls-

ruhe, wird dieses grundlegende Motiv aus verschiedenen Blickwinkeln beglaubigt. Es dokumentiert das Interesse am Körper vor dem Hintergrund der heilsgeschichtlichen Theologie. Ausgehend von der florierenden Lehre der Inkarnation Gottes erklärt sich das spätmittelalterliche Bewusstsein für die fleischliche Abbildung religiöser Sujets. Die kumulative Präsenz der hier vorgelegten Einzeluntersuchungen vermag als Tatsachen zu vermitteln, was eine selektierte Betrachtung nur andeutet: Die Vagheit der medialen Funktionsbestimmung durch die im Inkarnationsgedanken involvierten Personen; i. e. Gott, Christus und Mensch. Denn der mimetische Prozess, der Christus in Analogie zum Urbild Gottes stellt, wie auch den Menschen in einer ästhetisch äquivalenten aber moralisch geminderten Form, verhängt sich – soviel kann man vorwegnehmen – unausweichlich in eine begriffliche Unschärfe in Bezug auf das „Bild“. Der Mensch disponiert sich selbst nun am Scheitel von glaubensbehaftetem Denken und Kunst als rein ästhetisches Abbild Gottes. Und der Versuch, das Transzendente der Vorstellung durch Bilder anheim zu geben, ist im Sinne der Herausgeber schon platonischen Ursprungs. Die Autoren scheinen damit schon einleitend die Überdeckung abstrakter und konkreter Begriffe preiszugeben, zumal gerade die herangezogene Philosophie dem „Ästhetischen“ kaum weniger ideellen Charakter zuweist als dem „Moralischen“, sowie das „Bild“ der gemäß auch fern aller dauerhaft plastischen Vergegenwärtigung verharret, als Anamnese der Idee. Die Problemstellung, welche medialen Widersprüchlichkeiten die somatischen Illustrationen offen legen, prädiziert die zwei Kreisläufe des materiellen und mentalen Bilddiskurses, der die verschiedenen Ausgangspunkte der Autoren, und deren Fortlauf festlegt.

Um einen engeren Kreis um den Inhalt zu ziehen: Während der theozentrischen Jahrhunderte galt nun vor allem der Figur Christi und der Heiligen durch ihre moralisch-interne Nähe zu Gott das Faszinosum der Ikonographie. Sofern die Körperdarstellungen der zeitgenössischen Kunst eine interaktive Beziehung zum Betrachter aufzubauen gedacht waren, wurden sie umgekehrt zur Projektion seiner Frömmigkeit und Dienstbarkeit, einem Instrument seines erhofften Aufstiegs zum Heil. Die Identifikation des Numinosen mit dem Menschen im Leib Christi ist also die Prämisse für die Fremd- und Selbsterfahrung des Menschen in der Kunst, im Körper, im Bild. Wobei der Körper als subjektive Konstante mit dem Bild als dynamischer Objektivation dieses Körpers gemeinsam die Identität bildet. Die subtile Abhandlung der einzelnen Wirkungskomponenten in der Aufsatzreihe verwehrt dem Leser allerdings die übergreifende Thematik, einfach die Konfrontation von Identität und Kunst, etwa als abschließendes Resümee. Stattdessen bleibt eben dieses Beziehungsgeflecht (menschlicher Geist als Initiator setzt sich ins Bild und erzeugt sich gewissermaßen neu als ideell Anstoß Erteilendes, das wiederum auf sich selbst zurückwirkt) analog zur Titelstruktur des 350-Seitenwerkes nur partiell aufgedeckt und transparent. Entsprechend der Zuordnung der Beiträge nach den Bezugsverhältnissen von Körper und Bild in die Kapitel „Der Körper des Bildes“, „Bilder, die zu Körpern werden“, „Das Bild des Körpers“, „Körper, die zu Bildern werden“ oder „Bilder im Körper“ – quasi ganz im Kolorit der mittelalterlich-latenten Mystik. Das materielle Objekt der Verschmelzung von Natur und Technik, der Politik des Menschen mit

und um Gott, wird hier zurück in die Wiege hauptsächlich des 12. und 13. Jahrhunderts begleitet, um die Gründe und Grundbausteine seiner Erzeugung herauszuheben. Am Beispiel des stigmatisierten Franziskus von Assisi lässt sich eine im 13. Jahrhundert erwachende Verschmelzung von „effigies“, dem lebenden Medium Körper, und „imago“, technischem Medium Bild als hermeneutisches Programm um die Heiligeninszenierung ermitteln. Hans Belting zieht ein klares Profil um die Einheit des historischen und kreierte Heiligen. Von der Kunst erforderte das verbreitete Ansehen des Franziskus, sowohl seinen internen als auch den externen Wesensbestimmungen gerecht zu werden. Und so definierten Tafelbilder und Skulpturen gleichermaßen den Heiligen als „Erzeuger innerer Bilder“, wie auch als „Träger eines äußeren Bildes“. In seinem christusähnlichen und doch realmenschlichen Leib zeigt er sich als Betrachter, der zum Zeichen (Stigma) dessen geworden ist, den er betrachtet. Hier geht es noch nicht um ein „Bild des Körpers“, sondern um ein „Bild im Körper“, d. h. es liegt eine theologische eher als eine anthropologische Deutung zugrunde. Aber auch profane Herrscher beanspruchten für sich den Status des zeitlosen Weltherrschers Christus, und ersuchten mittels der künstlerischen Selbstinszenierung dem Makel körperlicher Vergänglichkeit durch das bildhafte „Festhalten“ von Macht zu begegnen (Portraitmalerei, Personendenkmäler, Grabmäler etc.). Womit die anthropozentrische Perspektive den Vorrang erreicht hätte. Beide Wendungen werden zur Basis eines vielstufigen Kommunikationsprozesses. Bereits die ersten Kapitel des Buches zentrieren sich um die gegenwärtige Forschungsdebatte des medialen Gebrauchs von Zeichen im Mittelalter und geben Aufschluss über die Konfluenz der realistischen und symbolistischen Tendenzen jener Zeit. Spürbar wird etwa die geschichtliche Divergenz in der Bewertung der Mimesis.¹ Marius Rimmele erweitert das Feld der kommunizierenden Bildlichkeiten um die des Stufensystems immanente Schreinmadonna (Paris, Musée de Cluny, um 1400). Auf dem Plateau der abendländischen Kirchenkunst gelang auch die Schreinmadonna als artifizielle Mittlerin im Heilsprozess zu höchstem Ruhm. Rimmele klassifiziert das Schutzmanteltriptychon mit seinen aufklappbaren Reliefs (darin abgebildet Szenen aus der Passion, die Trinität und Adoranten) als Kompendium der marianischen Eigenschaften: Die Gebärerin des Göttlichen und vice versa die Fürsprecherin der Menschen vor Gott, hier namentlich die „Mediatrix“. Den Begriff der Matrix bzw. Mediatrix leitet der Autor etymologisch aus Mater und ihrer mittelalterlichen Bedeutung eines weiblichen Uterus ab. Diesem eigentümlichen Wortkonstrukt entspricht die Doppelfunktion jener Marienskulptur, als Bild und als bloß rahmendes Medium für das Bild, wirksam vom „Öffnen“ bis zum „Einschließen“ der Botschaft. Konträr zum Allumfassenden ergreift das Partikuläre des Körpers im Spätmittelalter zunehmende Symbolkraft. Paradigmatisch der konkrete Leib, der mehr als er die imaginäre Wahrnehmung affiziert, den Einstieg über die Sinne des Betrachters in dessen Vorstellung findet. Silke Tammen

1 Im Übergang vom 12. ins 13. Jahrhundert gab es sowohl die christliche Ansicht, die Mimesis (als eine rein Erscheinungsorientierte) opfere die göttliche Originalität der verfehlten Identifikation mit den Körperwesen, als auch jene, wonach die Mimesis in der Teilnahme an vermittelten Gefühlen eine Katharsis, d. h. Seelenreinigung nach sich ziehe.

exemplifiziert die „Berührung“ von Bild und Betrachter anhand der Seitenwunde Christi². Die sogenannte „fons vitae“, die seit der Patristik als Teil für das Ganze (der Passion Christi zum Abschluss und der ausströmenden Kirche zum Beginn) suggeriert wurde, gewinnt die ihr zugeordnete Effektivität trotz aller hervorgehobenen Unmittelbarkeit doch erst über die Praxis der Kontemplation. Das gerade in Stundenbüchern und Andachtsbildern dargestellte Motiv der Seitenwunde unterliegt sozusagen der gegenseitigen Bedingung von Heilsanfrage und Gnadenvermittlung durch das Gebet bzw. die Betrachtung. Dem kaum linearen Weg des Sehens jener soteriologischen Antwort scheint sich die überwiegend deskriptiv lavierende Sprache der Autorin anzupassen. Zumal die in ihrer Deutungsgeschichte bis hin zur weiblichen Vulva dechiffrierte Lanzenstichwunde Jesu die nur schwer zu nivellierenden Blicke auf ein nur schwer zu nivellierendes Bild offenbart, weicht hier zuletzt auch die semantische Untersuchung vom eigentlichen Gegenstand auf das Herz Christi aus, das erst seit dem 15. Jahrhundert das Wundenbild sukzessive überholte. Dieter Blume gibt in seinem Aufsatz über die geschichtliche Entwicklung der Körper-Bild-Relation und ihre weltanschaulichen Einflüsse noch einmal die Möglichkeit, kategoriale Grundprobleme dieser Debatte aufzudecken. Allen voran das „Leib-Seele-Problem“. Schließlich fügt sich der Mensch laut Blume als Mikrokosmos zwischen die Koordinaten Naturverständnis und Weltgeschehen. Vom Früh- bis zum Spätmittelalter zunächst in Form von Allegorien und bald in Konkurrenz zu bildtauglichen astrologischen Phänomenen wie Tierkreiszeichen; letztere Charakteristik immer in pragmatischen Absichten, wie der medizinischen Anwendung. Den Anstoß für den Einzug des menschlichen Körpers in das kosmische Bildgefüge gab die damalige Popularität naturphilosophischer Werke, wie des platonischen Timaios, der den Menschen als Schnittstelle zwischen geistiger und materieller Ebene auslegte. Diesem Annäherungsgedanken von Körper und Geist schließen sich die Verfasser des Buches an. Denn entgegen der verbreiteten These, der Leib-Seele-Dualismus des mediävales Christentums habe der Seele überwiegend den Primat vor dem Leib vorbehalten, stellen die hier auftretenden Kunsthistoriker bereits einleitend den Anspruch, die Trennungstheorie zu widerlegen respektive sie „allenfalls als Subtext der dominierenden Körperfrage“ zu vernehmen (S. 11). In diesem Anspruch scheint jedoch gerade die im aristotelisch-thomistischen Denken wurzelnde Synthesis von Leibesbejahung und -verneinung, transitiv zum neuzeitlichen Einheitsprinzip, als spätmittelalterliches Interim hervor. Was übrig bleibt, ist eine stetige Diskrepanz zwischen der Erhöhung und der Erniedrigung des immer (!) relevanten Körperlichen. Von der Subsumption des Sichtbaren und Unsichtbaren unter den im Gesamttext verwendeten Körperbegriff bleibt die eigentliche Kernfrage jedoch unberührt: Die „Henne-oder-Ei-Frage“ um die schöpferische Qualität von Bild und Betrachter. Am stärksten spitzt sich das wechselbedingte Verhältnis zu, wo der Körper sich selbst begegnet – bei der Reliquie. Anders als die ganz vom Sehvermögen losgelöste und nur in der Erinnerung oder Phantasie aufkeimende Vision, und anders als der nur eine sinnliche Vermittlungs-

2 Abgebildet etwa in der Kunigundepassionale, Prager St. Georgkloster, um 1320

stufe konzедierende (allegorische) Signifikant eines Signifikats, ist im Falle der Reliquie mit Christof Diederichs die direkte Konfrontation beider Leiber, des Toten und des Betrachters gegeben. „Dabei ist der Körper des verehrten Heiligen ohne den Körper des Gläubigen ebenso wenig vorstellbar, wie eine Theateraufführung ohne Publikum.“ (S. 259). Sofern es sich im Reliquienkult um die Schaustellung von Körperfragmenten an Stelle von gegenständlichen³ handelt, wurden diesen Fragmenten regelrechte Tugenden (*praesentia, virtus*) zugesprochen, an denen der Betrachter zu partizipieren ansann. Die darin befundenen psychologischen Beifügungen, von Hysterie bis zur simplen Frage, ob auch hier das Wundersame der Körperpräsenzerfahrung nicht zuvor vollständig vom Erfahrenden in sein Objekt der Bewunderung hineinprojiziert wurde, bleibt allerdings zu Recht außerhalb der fachlichen Implementierung des Autors. Diederichs' Aufsatz beschließt einvernehmlich mit allen übrigen Referenten unter Berufung auf die moderne Diskussion um die „*Imago Dei*“, die Grundidee Gottes, als Ursache für das über die Bildbetrachtung wieder entflamte Angleichen des Menschen an den ursprünglich der Vorstellung bekannten Gott in der Kunst. Über manche sich beiläufig auftuende methodologische Klärungswürdigkeiten hinweg hält das Sammelwerk einen Tenor konsequent aufrecht: Immer wird der Mensch durch empfundene Teilhabe zum Bild, das er betrachtet. Nur mit einer zeitlichen Variation der Bewusstwerdung: Einmal erinnernd, einmal erwartend und einmal hier und jetzt.

Insgesamt ermöglichen die Aufsätze zur wechselseitigen Metamorphose von Körper und Bild einen detaillierten, teils wissenschaftlichen, teils mystischen Eintritt in die interdisziplinäre Ästhetik. Dies nämlich in erster Linie durch den bisher noch weitgehend unausgehandelten Vorsprung medienwissenschaftlicher Instrumentarien in das Themengebiet der „*art sacral*“. Durch die bewältigte Herausforderung, ein Geschichtsbild nicht bloß aus den ideen- und realgeschichtlichen Leitfäden herzuleiten, sondern um den vielseitig begründeten Anteil der Körpergeschichte zu erweitern, hat dieser Band sich um ein nuancierte Ausleuchtung eines oft im Opaken zurückgelassenen Interpretationsfeldes der Kunststhorik verdient gemacht. Dabei hat er anthropologische und erkenntnistheoretische Akzente in der mittelalterlichen Kunst aufgedeckt. Und damit der universellen Grundlage der *conditio humana* theoretisch Rechnung getragen, da – mit Jacques Le Goff gesprochen – die Widersprüche im Körper existentiell sind, sofern der Körper nicht bloß eine Geschichte hat, sondern unsere Geschichte ist.⁴

JOELLE VERREET
Berlin

3 Hier erwähnt unter anderem die „Heilige Lanze“ aus den Christusreliquien der karolingischen Reichskleinodien; heute im Kunsthistorischen Museum in Wien.

4 JACQUES LE GOFF, NICOLAS TRUONG: Die Geschichte des Körpers im Mittelalter; Stuttgart 2007.