

Die Genter Kreuztragung des Hieronymus Bosch (Abb. 1) präsentiert uns in Nahaufnahme (als close up) inmitten von glotzáugigen, knollennasigen, froschmäuligen Grimassen, spottenden, hämischen, gewalttätigen Ausgeburten der Häßlichkeit – Christus, mit geschlossenen Augen diesen Alptraum ertragend, sein Leid gesammelt und geläutert zu herbmännlicher Schönheit.¹ In der rechten oberen Ecke ein Dominikaner, der dem guten Schächer zweifelhaften Rat bedeutet, unten links Veronika als niederländische Matrone, das Tuch mit den ausdruckslosen Zügen Christi gleichsam aus dem Bild gedrängt oder gehängt, die ablaßbegabte Reliquie aus dem Schatz der Sancta Romana Ecclesia.²

Leid und Schönheit kulminieren in der Gestalt Christi. In seinem Leib wird das menschliche Fleisch erniedrigt und verklärt, verspottet und verherrlicht, qualvoll ge-



1 Hieronymus Bosch, Kreuztragung (Gent, Musée des Beaux-Arts)

tötet und siegreich restituiert. Daß die beiden Begriffe nicht a priori für Gegensätze stehen, zeigt z.B. das Bild von Bosch, gleichwohl können sie in polare Spannung treten, und das Problem wird auf neue Weise virulent, wenn wir uns vom Antlitz dem Leib Christi in seiner Gesamtheit, seiner im Leiden bedrohten Integrität zuwenden.

Der locus classicus für das Aussehen Christi und seiner Bilder ist Ps. 44,3: *Speciosus forma prae filiis humanis*. In den mittelbyzantinischen Beschreibungen, später auch im Westen kanonisch, werden Christus und Maria in den Termini antiker Schönheitsideale beschrieben, die Ikonen artikulieren und überliefern dies im Bild.³ Die Ikonen transportieren so antike Vorstellungen auf eine Weise durchs Mittelalter, die sich nicht mit Panofskys Schere aus Renaissance und Renaissance dividieren läßt, für solche war sie auch schließlich nicht eingerichtet.⁴ Die Lage wird noch dadurch kompliziert, daß viele Bilder, die bis ins 16./17. Jahrhundert als Werke des heiligen Lukas galten, aus dem Mittelalter stammten, man aber gerade in einer Zeit, in der man sich besonders für die Authentizität der Züge Christi interessierte, an solche verwiesen war. Prominentes Beispiel ist die Veronika, die von ihrem Bildkonzept her geradezu als antike Photographie galt, in Wirklichkeit aber wohl nicht viel vor das frühe 13. Jahrhundert zurückreichte.⁵

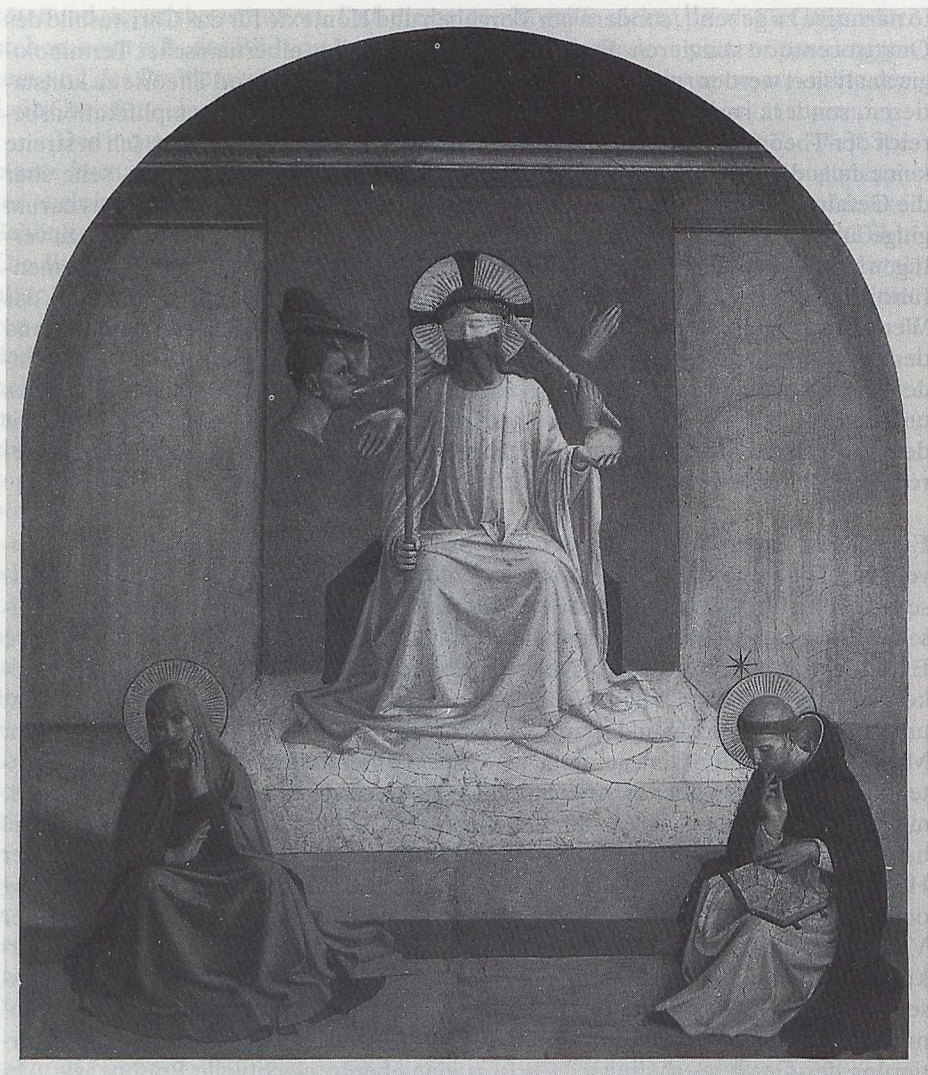
Während die Schönheit Christi gewissermaßen apokryph ist, ihr neoplatonische Vorstellungen zugrundeliegen, bildet das Leiden, die Passion des inkarnierten Logos den Kern des neutestamentarischen Geschehens. Die byzantinische Ikone nimmt im 11. und 12. Jahrhundert den Leidens-Aspekt mehr und mehr auf, und ihr Import im Westen seit etwa 1200 ist Ferment in einem Gestalt- und Funktionswandel des Tafelbildes sub specie passionis im Kontext des liturgischen Theaters, des Marienplanctus, der Aktivitäten der Bettelorden, der neuen Formen der organisierten Laienbewegung (Konfraternitäten, Geißlerbewegung etc.). Berühmtes und weitverbreitetes Beispiel ist die *imago pietatis*, anhand derer Belting diesen Prozeß in Bild und Publikum untersucht hat.⁶ Ein weiteres sind die Veroniken. Die Bildthemen kennen eine Verbreitung in allen sozialen Schichten und Kreisen, werden von Meistern wie Bellini gemalt, für den burgundischen Hof in Elfenbein geschnitzt oder in Massenproduktion in den neuen druckgraphischen Medien hergestellt. Dadurch ergeben sich brisante Fragen in Hinsicht auf religiöse Volkskultur versus Hofkunst, das Verhältnis von Qualität und Funktion, die hier nicht behandelt werden können. Doch zurück zu unseren beiden Leitparadigmata.

Wenn wir aus der Perspektive der florentinischen Frührenaissance auf Schönheit und Leid oder »aktiv« Leiden blicken und nach ihren Darstellungsweisen fragen, so entpuppen sie sich als zwei Kernprobleme der Malerei, wie sie in den kunsttheoretischen Schriften von Alberti formuliert sind: Zum einen handelt es sich um den menschlichen/männlichen Körper in idealer Proportioniertheit⁷, zum anderen um den Ausdruck der Gefühle in der Mimik und vor allem in den körperlichen Bewegungen, zu komplexem Wechselspiel in der *historia* komponiert.⁸ Auch hier erhebt sich die Frage nach der Vereinbarkeit von Schönheit und Ausdruck, deren Regulativ die Lehre des *Decorum* bildet.⁹ Man könnte dies exemplifizieren in einem Vergleich der Kruzifixe von Donatello und Brunelleschi, zitiert sei nur aus der von Vasari überlieferten Kritik Brunelleschis an Donatello, daß Christus »*fu delicatissimo ed in tutte le parti il più perfetto uomo che nascesse già mai.*«¹⁰

Wenn zunächst über Ikonen gesprochen wurde und anschließend über Albertis Konzept der *Historia*, so nicht, um im folgenden Beschreibungen in der Abfolge icon

to narrative zu geben¹¹, sondern um Vorgaben und Kontexte für das Christusbild des Quattrocento zu skizzieren. Es sollen also nicht Bilder in albertianischer Terminologie analysiert werden, um schließlich die Kongruenz von Bild und Theorie zu konstatieren, sondern nach den Grenzen von Leistungsfähigkeit und Exemplifikationsbereich der Theorie Albertis zumindest andeutungsweise gefragt werden. Ich bestreite keinesfalls die Nützlichkeit, zeitgenössische Textquellen heranzuziehen, sehe eher die Gefahr einer Kanonisierung bestimmter Texte und Textgattungen, wo es darum ginge, über ein möglichst umfangreiches Korpus von Quellen aller Gattungen zu verfügen und sensibel damit umzugehen. Ein problematischer Fall einer Zusammenführung von Text und Bild ist die Anwendung von Landinos Kategorien auf das Werk Fra Angelicos, den schon Vasari zum naiv-devoten Maler erklärt hatte und dessen Bilder doch vielmehr visuelle und intellektuelle Experimente sind, Auseinandersetzungen mit mittelalterlichen Traditionen auf der einen, der Malerei Masaccios und den von Alberti formulierten Prinzipien auf der anderen Seite, zweifellos mit dem Ziel, Bilder als Gefäße der Andacht zu offerieren, aber auch zu problematisieren.¹²

Ein solches Experiment ist der *Cristo deriso* in der Cella VII im Dominikanerkonvent von S. Marco (Abb. 2), reformiert unter Giovanni di Domincis, mit mediciescher Unterstützung neuerrichtet und ausgestattet mit Fresken verschiedener biblischer Themen von Fra Angelico und Gehilfen ca. 1436-40.¹³ Abt war der spätere Erzbischof Antoninus, dessen Äußerungen zur Malerei Gilbert den Kunsthistorikern nahegebracht hat.¹⁴ In der Zelle VII also das Fresko des *Cristo deriso*, vielleicht ursprünglich rechteckig und später verändert. In einem kargen Raum drei Figuren: Maria und Dominikus links und rechts vorn auf einer niederen Stufe sitzend, dahinter auf rotem Thron über marmorfarbenem Postament Christus in weißem Gewand, mit Dornenkrone und Kreuznimbus, die Augen verbunden, Rohrstab und Kugel haltend, umgeben von gestikulierenden Händen, einer spuckenden Büste, einer Hand mit Hut usw. Die Gestalt Christi wird hinterfangen von einem grünen Vorhang oder einer grünen Tafel, die zugleich die Folie für die Gesten des Spottes und der Verachtung bildet. Die Tiefe des Raums konstituieren die vier perspektivisch verkürzten Linien von Postament und Thron, die just hinter Maria und Dominikus ansetzen und sich in der Mitte der Brust Christi trafen. Dies wird zugleich aufgenommen durch die Dreieckskomposition der Figuren und konterkariert durch die Invertierung der Größenverhältnisse, Christus eine ebenso machtvolle Präsenz wie Abwesen verleihend. Der *Cristo deriso* ist keine *historia*, kein sich vor dem Betrachter öffnendes Bildfenster, deren Fluchtpunkt das Auge Gottes wäre¹⁵, sondern eine literale Zerlegung der *narratio* und »Assoziierung« zu einer vielschichtigen Bildrealität, in deren Zentrum die verbundenen Augen Christi stehen. Maria und Dominikus wenden keinen Blick zu ihm: Dominikus, leicht nach rechts gedreht, mit gesenktem Haupt in einem Codex lesend und sich ans Kinn fassend, Maria frontal gelagert, einerseits die Gesten des Dominikus aufgreifend, aber dessen Meditation deutlicher in Betroffenheit ummünzend, andererseits die Haltung Christi aufnehmend als *Mittlerin* und *Thronus sapientiae*. So transformiert sich die demutsvolle Haltung des Dominikaners vor dem Bild (die dieses jedenfalls unterstellt) über Dominikus und Maria stufenweise bis zum königlichen Thronen Christi und vermag sich auf diesen Stufen auch als zwei Weisen der Kontemplation auszudifferenzieren. (Die Perspektivli-



2 Fra Angelico, Cristo deriso (Florenz, Konvent von San Marco)

nien sind die Schienen dieser Kontemplation.)¹⁶ Doch was ist der Gegenstand, der kontempliert wird, und wie wird er präsentiert?

Auf der Basis der Synoptiker kennt das Mittelalter (z.B. die *Legenda Aurea* des Dominikaners Jacobus de Voragine)¹⁷ vier Verspottungen. Wenn wir die Verhöhnung am Kreuz als vierte beiseite lassen: 1. die Verspottung im Hause des Hohepriesters Annas, »da er angespitten ward, an seine Wange geschlagen und seine Augen ihm verbunden wurden«¹⁸, 2. die Verspottung durch Herodes, der ihn mit seinen Soldaten beschimpfte und mit einem weißen Gewand bekleidete¹⁹ und 3. die Ver-

spottung durch die Kriegsknechte des Pilatus, die ihn mit einem Purpurmantel bekleideten, ihm ein Rohrzepter in die Hand gaben, eine Dornenkrone aufs Haupt drückten und in frevelhafter Anbetung als König der Juden huldigten.²⁰

Christus wird im Fresko als der dreifach Verspottete präsentiert, mit der Augenbinde, im weißen Gewand, mit der Dornenkrone und den Herrscherattributen, geschlagen, bespieden, frevelhaft begrüßt und angebetet. Die Präsentation geschieht – wie angedeutet – nicht in narrativer Weise, sondern in Zeichen, hierin den Armatafeln verwandt oder den Pietà-Darstellungen, in denen die Gestalt des aufrechten toten Christus von Leidenswerkzeugen umgeben ist. Doch handelt es sich hierbei oft nicht nur um Werkzeuge, sondern auch um zeichenhafte Abkürzungen des Passionsgeschehens: Köpfe, Hände für die Verleugnung Petri, die Dornenkrönung usw. Auch die Gegenstände wie Nägel, Schwamm werden nicht depotenziert, sondern aufgeladen durch den Verweis auf das Leiden Christi, beziehen ihre Signifikanz aus dessen Körper als einer Landschaft des Schmerzes.²¹ Suckale hat den dissoziativen Bildcharakter der Arma-Tafeln in seinem schönen Aufsatz im Städel Jahrbuch analysiert.²² Doch zurück zu Fra Angelico. Der *Cristo deriso* ist nicht umgeben von einzelnen Passionsinstrumenten, sondern ausschließlich von Gesten als Abkürzungen von Handlungen im Umfeld der Verspottung, kulminierend in dem speienden Gesicht, sie bleiben also ebenso wie die Gestalt Christi selbst unmittelbar einem bestimmten Aspekt der Leidensgeschichte verbunden.

Die biblischen Verspottungen, *historiae*, werden hier zusammengezogen zu einem Gegenstand der Meditation von Maria, Dominikus und dem Betrachter. Mit seinen blonden Haaren, seinem blonden zweigeteilten Bart, den wohlproportionierten Zügen, dem Rot der Lippen ist die Gestalt Christi dem Christus der Verklärung aufs engste verwandt; kein Zeichen des Schmerzes »überschattet« sein Antlitz, nur das leicht geneigte Haupt deutet auf das schweigende Dulden von Spott und Hohn; das weiße Gewand, wie bei der Transfiguration aus dem *Intonaco* modelliert, ist das Gewand eines »verklärten« Christus, seine Unversehrtheit im Leid darstellend, kein Blutstropfen fließt von der Dornenkrone über das Gesicht. Stock und Ball wandeln sich in Hoheitszeichen, wie schon in mittelalterlichen Darstellungen²³ erweist sich der als König verspottete in seiner Majestät, ikonisch erscheint sein Bild auf grünem Grund, selbst einer reduzierten Würdeformel. Doch ist diese ikonische Erscheinung gleichsam negiert durch ein recht selten dargestelltes Motiv: die verbundenen Augen.²⁴

Gott, der alles sieht, die »*figura cuncta videntis*«, von Nicolaus Cusanus angesichts eines Christusbildes von Roger beschrieben²⁵, blind wie die Synagoge, wie die zum Tode Verurteilten auf dem Weg zur Hinrichtung oder soll man sagen wie die höchste Stufe der Liebe?²⁶ Wenn wir nämlich die Gestalt Christi wie eine Ikone betrachten, kehrt sich auch dieses Motiv um, wird zum verhüllten Antlitz Gottes (wie bei verhüllten Kultbildern), zur vorenthaltenen *visio Dei*. Einer Vielzahl von Quellen zufolge sind just der Blick, die Augen der Zielpunkt der Betrachtung, eröffnen den Kontakt mit dem Betrachter, in den »Augen der Bilder« liegt ihre Macht.²⁷ Im *Cristo deriso* wird der unmittelbare Kontakt mit Christus verstellt, der Weg führt über die Arbeit der Erkenntnis (Lektüre) zur kontemplativen Einfühlung, und artikuliert hier insofern auch die Grenzen der Leistungsfähigkeit der Bilder als Gefäße der Betrachtung, die letztlich geistig ist und zur höchsten Form der Liebe führt: In ihrer äußeren Blindheit innere Einsicht gewährt. Dies ist das thomistische Konzept der

geistlichen Liebe, die nicht dem bernhardinisch-franziskanischen Modell der physischen Anverwandlung folgt.²⁸

Vom verhüllten zum enthüllten Haupt: Allgemein als Werk Fra Angelicos akzeptiert wird das Christusbild aus den Collegiata in Livorno (heute Museo Civico) (Abb. 3)²⁹; in frontaler Ansicht zeigt es die Büste Christi mit der Dornenkrone: Die Augen sind gerötet, Blut fließt über das heilige Antlitz. Auf dem Gewand die Aufschrift Rex regum nach Apoc 19.16 wie auf der Berliner Kopie des verlorenen Christusbildes von Van Eyck.³⁰ Fra Angelicos Bild steht recht vereinzelt in seinem künstlerischen Ambiente, wirft eine Vielzahl von Problemen auf, weist ikonographisch wohl eher nach Norden, fordert zum Vergleich mit Roger van der Weyden. Bei intensiver Betrachtung des Bildes scheint das Leiden das Gesicht nicht von innen her zu formen, sondern als eine Rhetorik der Passion darüber ausgebreitet, in die ideale Schönheit des Antlitzes Christi werden das Rot der Iris und die Falten der Stirn eingetragen, und das heilige Blut wird darüber vergossen. Nicht unähnlich dem Cristo deriso wird das Leiden in der Schönheit durch Kontemplationszeichen visualisiert, doch in einer anderen Weise nahegebracht, vielleicht nicht bewußt als Bild problematisiert, aber durchaus problematisch.

Van Eycks Christusbild bzw. -bilder von 1436 und 1440 sind nurmehr in Repliken erhalten. Das Exemplar in der Swinburn Collection (Abb. 4) wird gelegentlich als beschädigtes Original angesehen.³¹ Christus, en buste, frontal mit dunklem zweiseitigem Bart, langen lockigen Haaren, ohne Nimbus aber von feinverästeltem Or-



3 Fra Angelico, Leidender Christus en buste (Livorno, Museo civico)



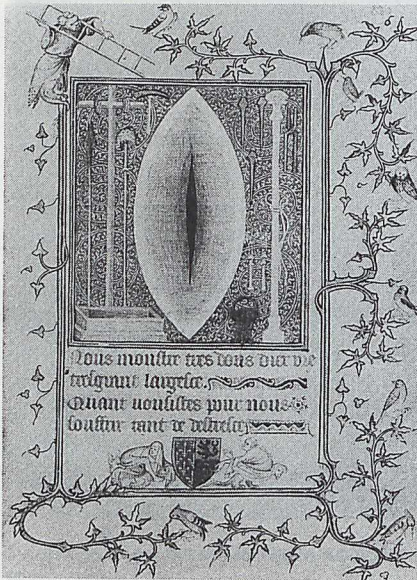
4 Jan Van Eyck (Kopie nach ?): »Porträt« Christi (Newcastle upon Tyne, Swinburne Collection)

nament kreuzförmig umgeben, mit A und Ω in Art einer Ikone bezeichnet. Man hat dieses heilige Antlitz oft als Porträt Christi bezeichnet, dessen Modell die römische Veronika gewesen sei, und in der Tat ist der Wunsch nach Authentizität nicht nur am Bild selbst zu erkennen, sondern ein wohlbekanntes Anliegen des Meisters.³² Im übrigen konnte das heilige Antlitz Eycks in Funktionsräume der Veronika treten, wie z.B. auf einem Porträt des Petrus Christus zu sehen ist, wo es als Andachtsbild mit dem Ablaßgebet der Veronica unterschrieben an der Wand hängt.³³ Auf der anderen Seite wissen wir nichts über einen Romaufenthalt Jan Van Eycks. Veronikakopien gab es seit dem späteren 13. und 14. Jahrhundert unzählige in ganz Europa, aber im Hinblick auf Porträtgenauigkeit werden sie den Maler schwerlich attrahiert haben. Die römische Veronika selbst jedoch, könnte man überspitzt sagen, hat es überhaupt nicht gegeben, kaum jemand hat sie von nahem zu Gesicht bekommen, sie war ein Tuch mit »macchie«, ihrerseits von einem Tuchbild überfangen, sie war mehr ein Bildkonzept als ein Bild. Gerade darum konnte sie in einer Zeit noch vor der Entwicklung der druckgraphischen Medien so weit verbreitet werden, weil jedes Christusbild, dargestellt auf einem Tuch, von einer Frau oder Engeln gehalten, oft mit zweigeteiltem Bart usw., als vera-icon zu erkennen und damit an die römische Reliquie in einem Urbild-Abbild Verhältnis im mittelalterlichen Sinn geknüpft war.³⁴ Ein solches Abbild der Veronika ist das Eycksche Christusporträt nicht. – Auf der anderen Seite gibt es bereits seit der Mitte des 13. Jahrhunderts (vor allem auf Miniaturen) Darstellungen Christi, die sich als Vera-icon-Analogien zur Anleitung der Andacht verstanden und die Figur Christi en buste zeigten. Wenn hier ein römisches Kultbild zitiert wird, würde man eher an den Lateransalvator denken, ein Thronbild, das wohl von Innozenz III. durch eine Silberverkleidung literaliter in ein close up verwandelt wurde.³⁵ Van Eyck schließt an die englischen und französischen Christusdarstellungen an, die im 14. Jahrhundert recht zahlreich sind.

Als Bildausschnitt eine Hoheitsform, in Haartracht und Zügen so »genau« wie es tradiert war, im übrigen jedoch ein individualisiertes Christusbild, frei von äußeren Zeichen der Passion, doch voll Würde und Trauer in den ebenmäßigen Zügen, eine Schönheit, die sich als eine Erfahrung von Leid konstituiert, verfestigt (und dieses schließlich transzendiert). In den Augen das Spiegelbild eines Fensters, das Geheimnis der Inkarnation und das Leib-Seele-Verhältnis symbolisierend.³⁶ Insofern im Bild Eycks Christus auch als Modell der Individuation in der Immanenz seiner Passion anschaulich wird, öffnet sich ein Identifikationsspielraum für den Künstler. Ich will das Porträt nicht zum Selbstbildnis stilisieren, denke aber, daß dieser im Eyckschen Christusbild artikulierte Spielraum nicht nur für das eingangs genannte Bild von Bosch, sondern auch für Dürers Münchner Selbstbildnis von 1500 konstitutiv ist.³⁷ Wo sich die Schönheit nicht in der Passion in der Folge des principium individuationis konstituiert und darin die Hoffnung auf Erlösung gründet, sondern die Schönheit wie bei Fra Angelico a priori die Gestalt Christi bestimmt und das Leiden letztlich unversehrt durchschreitet, läge eine Porträtübertragung Christus-Künstler ferner. Man könnte Dürers Selbstbildnis das Selbstporträt Michelangelos im jüngsten Gericht auf der Haut des Bartolomaeus gegenüberstellen – die Vera-icon eines Künstlers, der die Gestalt Christi selbst in antiker Nacktheit heroisiert und idealisiert hat.³⁸

Ich unterscheide hier nicht einfach einen Weg Italiens und einen Weg des Nordens, es gibt weitere Modelle der Verähnlichung und Verunähnlichung z.B. in der Gestalt von Franziskus, die man mit hereinnehmen müßte. – Die verhüllte Schönheit des verspotteten Christus hat uns zunächst zum enthüllten Antlitz und schließlich zum enthüllten Körper des Menschensohnes geführt. Diese Enthüllung unterliegt nun ihrerseits der Dialektik von Entblößung, »mise en nu«, als Erniedrigung und von Aufdeckung, zum Vorschein-Kommen der nackten Wahrheit in Gestalt idealer Schönheit.

Der Körper Christi ist bekanntlich ein realer Körper in dreifacher Hinsicht, einmal als geschichtlicher Leib des inkarnierten Gottes, als sakramentaler Leib der eucharistischen Speise und zum dritten als Ecclesia, die Gemeinschaft der Gläubigen als Glieder des corpus Christi.³⁹ Ich kann dem hier nicht weiter nachgehen, jedenfalls kann eine Darstellung des Leidens Christi auch als das Leiden seiner zeitlichen »Glieder« verstanden werden und damit an Aktualität und Präsenz gewinnen.⁴⁰ Leo Steinberg hat sich in seinem Buch »The Sexuality of Christ« eines einzelnen Gliedes am Leib Christi angenommen und damit eine fruchtbare Kontroverse ausgelöst.⁴¹ Caroline Bynum wies in ihrer Rezension⁴² darauf hin, daß es keine Quellen für die von Steinberg unterstellte Bedeutung des Penis als Inbegriff von Kraft und Männlichkeit Christi, für eine direkte Verbindung von Erektion und Resurrektion gebe und daß vom 12. bis ins 15. Jahrhundert der Körper Christi meist als weiblich beschrieben wird, dem göttlichen Logos in der Inkarnation vermählt, in seinem Leiden zugleich köstliche Speisung gewährend, gebärend: In der Passion, so Bernhard, habe sich Christus, der König, als der Geliebte des Hoheliedes erwiesen. Sein Leiden entsprach der mittelalterlichen Vorstellung des Weiblichen als schmerzreich und fruchtbar (aber sozusagen in Gemeinschaft der Säfte mit dem Männlichen), ich verweise auf die Geburt der Kirche aus der Seitenwunde, die eucharistische Speisung, die ihr entstammt, ja ihre Vaginalisierung in Kontemplationsbildern (Abb. 5).⁴³ –



5 Seitenwunde Christi (Mitte 14. Jh.) (Gebetbuch der Bonne de Luxembourg)



6 Sebastiano del Piombo, Geißelung Christi (Rom, S. Pietro in Montorio)



7 Michael Wolgemut, Geißelung Christi (Berliner Skizzenbuch)

Dieser Diskurs der Weiblichkeit des Körpers Christi ist durchaus noch in Bildern des 16. Jahrhunderts zu konstatieren. Gleichwohl findet, grob vereinfacht gesagt, in der Renaissance parallel zu einem Neuverständnis und Wandel des Geschlechterverhältnisses⁴⁴ in den Bildern ein Paradigmenwechsel, eine gewisse Verschiebung statt, die Bynum und Steinberg aufgrund ihrer jeweiligen Optik entgangen ist: Christus wird zum Mann, oder genauer, immer häufiger ausschließlich auf Männlichkeit begrenzt, wird zum Inbegriff männlicher Schönheit, sei es des im Antikenstudium idealisierten und heroisierten Körpers auf der einen Seite, sei es im Werk von Eyck, seinem Diskurs von Virtus und Veritas auf der anderen.⁴⁵

Man könnte diesen Prozeß am Bildthema der Geißelung demonstrieren, die auch aus frömmigkeitsgeschichtlichen Gründen im 15. Jahrhundert besonders häufig dargestellt wurde, und hier wieder unsere Parameter Schönheit und Leid anlegen. Genannt seien nur die Geißelungen Ghibertis am Florentiner Dombaptisterium, in Jacopo Bellinis Skizzenbüchern und Sebastiano del Piombos Cappella Borgherini (S. Pietro in Montorio, Rom) (Abb. 6).⁴⁶ Ein extremes Gegenbeispiel gegen diese Unversehrtheit der Schönheit im Bild ist die Darstellung von Destruktion und Disfiguration auf den Zeichnungen Wolgemuts im Berliner Skizzenbuch (Abb. 7), welche einen weiteren Weg in der nordischen Kunst repräsentieren mit literarischen Parallelen wie »Christi Leiden in einer Vision geschaut.«⁴⁷ Solche Werke rufen nicht Ps. 44,3 herauf, sondern das Gegenzitat Is. 53,2: »Es war weder Gestalt in ihm noch Schönheit.« Gilio läßt Polidoro in seinen Dialogi von 1543 die Schönheit des Körpers Christi in Sebastianos Geißelung loben, und Troilo antworten: »Molto più mostrebbe il pittore la forza de l'arte in farlo afflito, sanguinoso, pieno di sputi, depelato,

piagato, difformato, livido e brutto, di maniera che non avesse forma d'uomo.«⁴⁸ Für Gilio ist, in seinen eigenen *exercices de style*, die Darstellung der Disfiguration eine der höchstgepriesenen Schwierigkeiten (difficoltà) der Kunst geworden.

Ich habe eine Reihe von ganz inkompatiblen Begriffspaaren an das Christusbild herangetragen: Schönheit und Leid, Weiblichkeit und Männlichkeit, Forma und Disfiguration, und das Christusbild selbst verhüllt und enthüllt, in Kopf und Körper dissoziiert. Man könnte hier die Frage nach der Macht der Bilder anschließen, als Arbeitshypothese einen Wandel ihres Funktionsprinzips vom Rituellen zum Rhetorischen annehmen, und hier läge der Ansatzpunkt für eine Analyse des religiösen und mythologischen Bildes der Renaissance in Anknüpfung an Warburg als Energiepotential und Bewältigung: der vera icon und der Medusa, des Gesichtes Christi und des Gorgonenhauptes.

Anmerkungen

Der Artikel ist die leicht überarbeitete Version des Vortrages in der Renaissance-Sektion des XXII. Deutschen Kunsthistorikertages in Aachen (geleitet von Horst Bredekamp und Mattias Winner). Insofern früher Schritt in einem weiterreichenden Projekt (mit dem Titel »Corpus Christi. Das religiöse Bild der Renaissance: Kunstgeschichte und Anthropologie«) handelt es sich bei dem Folgenden mehr um die Formulierung von Problemen und Hypothesen als um das Präsentieren einer abgeschlossenen Forschung. Der Anmerkungsteil mußte in der Regel auf die Angabe der wichtigsten Literatur beschränkt werden. – Für Hilfe bei der Beschaffung von Abbildungsvorlagen danke ich der Bibliotheca Hertziana.

- 1 Cf. Hammer-Tugendhat, Daniela: Hieronymus Bosch. Eine historische Interpretation seiner Gestaltungsprinzipien. München 1981, p. 89. Sie sieht in der Gestalt Christi nicht »männliche« Schönheit, sondern Verschwommenheit. Cf. dagegen Winkler, Christine: Die Maske des Bösen. Grotteske Physiognomie als Gegenbild des Heiligen und Vollkommenen in der Kunst des 15. und 16. Jahrhunderts. München 1986 (Beiträge zur Kunstwissenschaft,

Bd. VI), pp. 153ff, bes. p. 157 mit einer der meinen ähnlichen Sichtweise. Zum Bild cf. auch Van Schoute, Roger: Le Portement de croix de Jérôme Bosch au Musée du Gand, in: Bulletin de l'Institut Royal du Patrimoine Artistique, vol. II, 1959, pp. 47-48.

- 2 Die bildrhetorische Funktion der vom Rand überschrittenen vera icon soll hier nicht diskutiert werden. Zur römischen Reliquie cf. die Angaben in Anm. 5.
- 3 Zur Prosopographie Christi cf. Doberschütz, Ernst von: Christusbilder. Untersuchungen zur christlichen Legende. Leipzig 1899 (Texte und Untersuchungen, N.F. vol. III), pp. 293**ff.
- 4 Panofsky, Erwin: Renaissance and Renaissances in Western Art. Stockholm 1960.
- 5 Quellen und Literatur zur römischen Veronika (= vera icon) in Wolf, Gerhard: Salus Populi Romani. Die Geschichte römischer Kultbilder im Mittelalter. Weinheim 1990, pp. 80ff und 276ff. Cf. auch Anm. 34.
- 6 Belting, Hans: Das Bild und sein Publikum im Mittelalter. Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion. Berlin 1981.
- 7 Alberti, Leone Battista: On painting and Sculpture. The Latin Text of De pictura

- and De statua. Ed. with Translation and Notes by Cecil Grayson. London 1972. Cf. Panofsky, Erwin: Die Entwicklung der Proportionslehre als Abbild der Stilentwicklung, in: *Sinn und Deutung in der Bildenden Kunst*, Köln 1975, pp. 68-124; zuerst 1921.
- 8 Cf. Patz, Kristine: Zum Begriff der »Historia« in Leone Battista Albertis »De pictura«, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, vol. XLIX, 1986, pp. 269-287; Michels, Norbert: *Bewegung zwischen Ethos und Pathos. Zur Wirkungsästhetik italienischer Kunsttheorie des 15. und 16. Jahrhunderts*. Münster 1988.
- 9 Cf. zur Lehre des »Decorum« Horn-Onken, Alste: Über das Schickliche. Studien zur Geschichte der Architekturtheorie, I. Göttingen 1967 (Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften in Göttingen, Phil.-Hist. Klasse, 3. Folge, Nr. 70).
- 10 Vasari, Giorgio: *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*. Testo a cura di Rosanna Bettarini. Vol. III. Firenze 1971, p. 204.
- 11 Cf. Ringbom, Sixten: Icon to narrative. The Rise of the Dramatic Close up in Fifteenth-Century Devotional Painting. Abo 1965.
- 12 Cf. Baxandall, Michael: Die Wirklichkeit der Bilder. Malerei und Erfahrung im Italien des 15. Jahrhunderts. Frankfurt a.M. 1980 (engl. Ed. Oxford 1972), pp. 181ff und die Kritik bei Didi-Huberman, Georges: *La Dissemblance des figures selon Fra Angelico*, in: *Mélanges de l'école Française de Rome. Moyen age – temps modernes*, vol. XCVIII, 1986, pp. 709-802. Cf. auch Marek, Michaela: Ordenspolitik und Andacht. Fra Angelicos Kreuzigungsfresko im Kapitelsaal von San Marco in Florenz, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, vol. XLVIII, 1985, pp. 451-475 mit einer vorsichtigen Analyse der Kreuzigung als Anwendung von Albertis Malereitheorie.
- 13 Hood, William: Saint Dominic's Manners of Praying. Gestures in Fra Angelico's Cell Frescoes at San Marco, in: *The Art Bulletin*, vol. LXVIII, 1986, pp. 195-206; bes. pp. 201-203 die kurze und billante Besprechung von Zelle VI; *La Chiesa e il convento di San Marco a Firenze*. Vol. I. Firenze 1989; Dini, Dino/Scuderi, Magnolia: Gli affreschi di San Marco nella storia del restauro, in: *Le pitture murali. Tecniche, problemi, conservazione*. Firenze 1990, pp. 269-288. Cf. auch Marek (wie Anm. 12) und Jolly, Penny Howell: Roger van der Weyden's Escorial and Philadelphia Crucifixions and their Relations to Fra Angelico at San Marco, in: *Oud Holland*, nr. 95, 1981, pp. 113-126. – Zu Fra Angelico im übrigen: Pope Hennessy, Sir John: *Fra Angelico*. London 1974, 2. ed.; Beato Angelico (Beatus). *Miscellanea di studi*. Roma 1984 (mit umfassender Bibliographie); Baldini, Umberto: *Beato Angelico*. Firenze 1986; Castelfranchi Vegas, Liana: *L'Angelico e l'umanesimo*. Milano 1989.
- 14 Gilbert, Creighton: The Archbishop on the Painters of Florence, in: *The Art Bulletin*, vol. XLI, 1959, pp. 57-87.
- 15 Perrig, Alexander: Massacios Trinità und der Sinn der Zentralperspektive, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, vol. XXI, 1986, pp. 9-43.
- 16 Cf. André Chastel: *Les Apories de la perspective au Quattrocento*, in: *La Prospettiva Rinascimentale*. Ed. M. Dalai Emiliani. Firenze 1980, pp. 45-62, p. 55. Kemp, Wolfgang: *Masaccios Trinität im Kontext*, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, vol. XXI, 1986, pp. 45-72, p. 67.
- 17 Zu den Textquellen (vor allem zu Jacobus) cf. auch Hood (wie Anm. 13), pp. 201f. Auf eine Analyse des Freskos im Kontext dominikanischer Passionsfrömmigkeit anhand zeitgenössischer Traktate und Andachtsliteratur muß hier verzichtet werden. Die vier Verspottungen bei Jacobus de Voragine. *Legenda aurea*. Übersetzt von Richard Benz. Heidelberg 1975 (8. ed.), pp. 261f.
- 18 *ibid.* p. 261. (Cf. Mark. 14.65).
- 19 *ibid.* p. 261. Nach Luc. 23,11: »Et illius indutum veste alba et remisit ad Pilatum.« Auch das weiße Gewand also ist biblisch, und in diesem Punkt kann ich Hood nicht folgen. Zur seltenen Darstellung der Verspottung durch Herodes und des weißen Gewandes (z.B. auf Duccios Maestà und der Kölner Tafel des Veronikameisters) cf. Schiller, Gertrud: *Ikongraphie der christlichen Kunst*. Vol. II: *Die Passion Christi*. Gütersloh 1968, p. 73.
- 20 *ibid.* p. 262. Cf. z.B. Matth. 27,27-31. Da

- alle Motive biblischen Ursprungs sind, ist der Rekurs auf Jacobus nicht exklusiv aus diesem Fresko beweisbar.
- 21 Ich beziehe mich auf die Gestalt Christi auf dem Fresko in St. Georg in Rüzüns (Graubünden, frühes 15. Jh.), wo die Leidenswerkzeuge durch Verweislinien an den gemarteten Körper rückgebunden werden. Cf. Berliner, Rudolf: *Arma Christi*, in: *Münchener Jahrbuch für Bildende Kunst*, III. Folge, vol. VI, 1955, pp. 35-152, p. 67, p. 133.
 - 22 Suckale, Robert: *Arma Christi*. Untersuchungen zur Zeichenhaftigkeit mittelalterlicher Andachtsbilder, in: *Städel Jahrbuch*, N.F. vol. VI, 1977, ed. 1978, pp. 177-208. Cf. auch Belting (wie Anm. 6), p. 40.
 - 23 Cf. z.B. die Pala d'oro in Aachen von ca. 1020, in: Schiller (wie Anm. 19), pp. 79ff mit weiteren Beispielen.
 - 24 Zu den neuteamentarischen Fresken in der Collegiata, S. Gimignano, die traditionell als Werk des sog. Barna da Siena galten cf. Caleca, Antonio: *Quel che resta des cosidetto Barna*, in: *Simone Martini. Atti del Convegno*. Siena 27-29 Marzo 1985. Firenze 1988, pp. 183/4; Freuler, Gaudenz: *Lippo Memmi's New Testament Cycle in the Collegiata in San Gimignano*, in: *Arte Cristiana*, vol. LXXIV, 1986, pp. 93-102; Hoffmann, Franz: »Barna da Siena« und der Freskenzyklus des Neuen Testaments in der Collegiata in San Gimignano. Diskussion grundlegender Probleme und Literaturkritik. Unpubl. Magisterarbeit Universität Bamberg 1988.
 - 25 Zur *Figura cuncta videntia* cf. Kauffmann, Hans: *Ein Selbstporträt Rogers van der Weyden auf dem Berner Trajansteppich*, in: *Repertorium für Kunstwissenschaft*, vol. XXXIX, n.s. IV, 1916, pp. 15-30; Benken, Herrmann: *Figura cuncta videntis*, in: *Kunstchronik*, vol. IV, 1951, pp. 266-269, p. 277. Cf. auch Anm. 37.
 - 26 Cf. *Fra Angelicos* Darstellung der Hinrichtung von Cosmas und Damian auf der Predella der Pala di San Marco (Paris, Louvre). Cf. auch Edgerton, Samuel: *Pictures and Punishment. Art and Criminal Persecution during the Florentine Renaissance*. Ithaca, New York 1985.
 - 27 Zum *Amor caecus* cf. Panofsky, Erwin: *Blind Cupid*, in: *Studies in Iconology*. New York 1939, pp. 95-128, (deutsche Ed. Köln 1980, pp. 153ff); Wind, Edgar: *Pagan Mysteries in Western Art*. London 1968, pp. 57 (deutsche Ed. Frankfurt a.M. 1981, pp. 68ff).
 - 28 Cf. Freedberg, David: *The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response*. Chicago and London 1989, pp. 51f und s.v. »eyes«.
 - 29 Das Werk (Tempera auf Holz, 55 X 39) befindet sich in Livorno, Museo Civico Giovanni Fattori (deposito dell'Arcipretura di S. Maria del Soccorso). Cf. *Pittura di luce. Giovanni di Francesco e l'arte fiorentina di metà Quattrocento a cura di Luciano Bellosi*. Milano 1990 (mostra Casa Buonarrotti), pp. 104-107, mit Farbtafel und Details, Bibl.
 - 30 Cf. die Bibl. in Anm. 31.
 - 31 Conway, Martin: *A Head of Christ by John van Eyck*, in: *Burlington Magazine*, vol. XXXIX, 1921, p. 253f; Baldass, Ludwig: *Jan van Eyck*. London 1952, p. 61, 279, 283; Panofsky, Erwin: *Early Netherlandish Painting. Its Origins and Character*. Cambridge Mass. etc. 1953, p. 187, p. 430; Dhannens, Edith: *Hubert und Jan van Eyck*. Antwerpen 1980, p. 292-294; Belting, Hans/Eichberger, Dagmar: *Jan Van Eyck als Erzähler. Frühe Tafelbilder im Umkreis der New Yorker Doppeltafel*. Worms 1983, pp. 95f; Belting, Hans: *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*. München 1990, pp. 480f. Cf. auch Anm. 35.
 - 32 Zu den Porträts Van Eycks cf. Jansen, Dieter: *Similitudo*. Untersuchungen zu den Bildnissen Jan Van Eycks. Köln, Wien 1988, mit Bibl.
 - 33 Cf. Friedländer, Max J.: *The Van Eycks – Petrus Christus*. Preface by Erwin Panofsky and Notes by Nicole Veronee Verhaegen. Translated by Heinz Norden. Leiden 1967 (*Early Netherlandish Painting*, vol. I), Plate 91. Der Hinweis auf dieses Porträt in der National Gallery, London ist in der Veronikaliteratur inzwischen »klassisch« geworden. Das Werk von Upton, Joel: *Petrus Christus. His Place in Fifteenth Century Flemish Painting*. University Park 1991 lag mir noch nicht vor.
 - 34 Zur römischen Reliquie cf. Angaben in Anm. 5. Cf. auch Belting 1990 (wie Anm.

- 31), s.v.
- 35 Zu den frühen Veronika»kopien«en buste cf. Pächt, Otto: The »Avignon Diptych« and Its Ancient Ancestry, in: *De artibus opuscula. Essays in Honour of Erwin Panofsky*. Ed. by M. Meiss. New York 1961, 2 vols., vol. I, pp. 402-421, vol. II, pp. 130-134. Lewis, Flora: The Veronica. Legend. Image, Viewer, in: *England in the Thirteenth Century. Proceedings of the 1984 Harlaxton Symposium*. Grantham 1985, pp. 100-106. Wolf, Gerhard: La veronica e la tradizione romana di icone, in: *Il ritratto e la memoria. Atti del Convegno Roma 1989*, ersch. 1992. Cf. jetzt auch Koerner 1991 (wie Anm. 37), p. 104.
- 36 Zu diesem Motiv cf. Bialostocki, Jan: *The Eye and the Window. Realism and Symbolism of Light – Reflections in the Art of Albrecht Dürer and His Predecessors*, in: *The Message of Images. Studies in the History of Art*. Vienna 1988, pp. 77-92, 250-252; zuerst 1970.
- 37 Es sei hier noch einmal verwiesen auf den Traktat von Nicolaus Cusanus »De visione Dei sive de icona« (1453) (benutzt wurde die Ausgabe in Nicolai Cusae Cardinalis Opera. Parisiis 1514, vol. I, f. XCIC-CXIII und die Übersetzung »Von Gottes Sehen« von E. Bohnenstaedt. Leipzig 1942): »Trittst du, mein Gott, mir auch manchmal als gleichsam erste, durch jede Form bestimmbare Materie entgegen, da du die Form eines jeden dich Anschauenden annimmst, so erhebst du mich doch, auf daß ich erkenne, wie der zu dir Hinsehende nicht dir Form verleiht, sondern in dir sich selbst ansieht, weil und indem er von dir empfängt, was er ist. Was du daher von dem dich Anschauenden anzunehmen scheinst, das gibst du, als seist du gleichsam ein lebendiger Spiegel der Ewigkeit, d.h. der Gestalt der Gestalten. Wenn einer in diesen Spiegel schaut, erblickt er seine Gestalt in der Grundgestalt der Gestalten [in forma formarum], die Spiegel ist. Und er meint, die Gestalt, die er in diesem Spiegel erblickt, sei die Abbildung seiner eigenen Gestalt; verhält es sich so doch bei einem Spiegel aus blankem Material. Es ist jedoch das Gegenteil der Fall. Was er in diesem Spiegel der Ewigkeit sieht, ist nicht Abbildung, sondern die Wahrheit, von der er, der Sehende, Abbild ist [non est figura, sed veritas, cuius ipse videns est figura]. Abbildgestalt ist also in dir, mein Gott, die wahre Wirklichkeit und das Urbild von allem insgesamt wie von jedem einzelnen, was ist oder sein kann [figura igitur in te ...].« (Kap. 15 = f. 107 bzw. p. 102). Ohne daß dies hier im einzelnen auseinandergesetzt werden kann, sollen diese Passagen verdeutlichen, wie das Christusbild an das Bild des Betrachters rückgebunden werden kann und eine reziproke Beziehung sich herauszubilden vermag. – Kurz nach Abschluß dieses Artikels ist die wichtige Arbeit von Koerner, Joseph Leo: *Self Portraiture and the Crisis of Interpretation in German Renaissance Art*. Albrecht Dürer, Hans Baldung Griem und Lucas Cranach the Elder. Ann Arbor 1991 (Phil. Diss. University of California, Berkeley 1988) erschienen. Der Autor geht (pp. 100ff) nicht nur auf die Bedeutung des Eyckschen Christusbildes für Dürers Selbstporträt ein, sondern ebenso auf den Traktat des Nikolaus Cusanus (p. 131ff). Ich komme auf diesen Fragenkomplex an anderer Stelle zurück.
- 38 Zum Selbstporträt Michelangelos cf. Wind 1968 (wie Anm. 27), pp. 155f; Steinberg, Leo: *The Line of Fate in Michelangelo's Painting*, in: *Language of Images*. Ed. W. J. T. Mitchell. Chicago 1980; Liebert, Robert S.: *Michelangelo. A Psychoanalytic Study of His Life and Images*. New Haven, London 1983, pp. 343-360. Das Christusbild des Künstlers bedürfte im übrigen trotz der umfangreichen Michelangeloliteratur weiterer Untersuchung (z.B. Körperdarstellung und Problem des Leidensausdrucks bei der Christusstatue in S. Maria sopra Minerva).
- 39 Die Literatur zum Corpus-Modell ist umfangreich. Es sei hier nur verwiesen auf die klassische theologische Studie von De Lubac, Henri: *Corpus Mysticum*. Kirche und Eucharistie im Mittelalter. Deutsch von Hans Urs von Balthasar. Einsiedeln 1969. Ausführlicher hierzu die eingangs angekündigte Untersuchung.
- 40 Cf. Huizinga, Johan: *Herbst des Mittelalters*. Ed. Kurt Köster. Stuttgart 1975.
- 41 Steinberg, Leo: *The Sexuality of Christ in Renaissance Art and Modern Oblivion*.

- New York 1983.
- 42 Bynum, Caroline: *The Body of Christ in the Later Middle Ages. A reply to Leo Steinberg*, in: *Renaissance Quarterly*, vol. XXXIX, 1986, pp. 399-439, wieder in eadem: *Fragmentation and Redemption. Essays on Gender and the Human Body in Medieval Religion*. New York 1991.
- 43 Zur abgebildeten Miniatur aus dem Gebetbuch der Bonne de Luxembourg (Mitte 14. Jh.) in New York, Metropolitan Museum (The Cloisters Collection 69.86 f. 331r) cf. das Februarheft 1971 des Bulletin of the Metropolitan Museum of Art New York, N.S. vol. XXIX, 1970/1971, pp. 253-284, vor allem den Artikel von Florens Deuchler pp. 267ff. Cf. auch den Katalog der Hamburger Kunsthalle: *Luther und die Folgen für die Kunst*. Herausgegeben von Werner Hofmann. München 1983, p. 649, p. 656, wo die Miniatur im Kontext zeitgenössischer Kunst figuriert (Fontana, Günter Brus); freundlicher Hinweis von Werner Hofmann.
- 44 Zum Neuverständnis des Weiblichen und dem Wandel der Geschlechterverhältnisse cf.: MacLean, Ian: *The Renaissance Notion of Woman. A Study in the Fortune of Scholasticism and Medieval Science in European Intellectual Life*. Cambridge etc. 1980; Jordan, Constance: *Renaissance Feminism. Literary Texts and Political Models*. Ithaca and London 1990; *Wandel der Geschlechterbeziehungen zu Beginn der Neuzeit*. Herausgegeben von Heide Wunder und Christina Vanja. Frankfurt a.M. 1991.
- 45 Hammer-Tugendhat, Daniela: Jan van Eyck. *Autonomisierung des Aktbildes und der Geschlechterdifferenz*, in: *Kritische Berichte* 3/1989, pp. 78-99.
- 46 Zu der abgebildeten Geißelung Sebastiano del Piombos in der Cappella Borgherini in S. Pietro al Montorio (um 1520) cf. Hirst, Michael: *Sebastiano del Piombo*. Oxford 1981, pp. 49-65; Jungic, Josephine: *Joachimit Prophecies in Sebastiano del Piombo's Borgherini Chapel and Raphael's Transfiguration*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institute*, vol. LI, 1988, pp. 66-83.
- 47 Michael Wolgemut, *Berliner Skizzenbuch*, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, MS 78 b 3a, f. 51v (cf. auch die beiden anderen Szenen der Geißelung f. 50v und f. 52v). Bellm, Richard: *Wolgemuts Skizzenbuch im Berliner Kupferstichkabinett. Ein Beitrag zur Erforschung des graphischen Werkes von Michael Wolgemut und Wilhelm Pleydenwurff*. Baden-Baden, Strassbourg 1959. Cf. zu Wolgemuts Geißelung ebenso wie zu »Christi Leiden in einer Vision geschaut« Marrow, James H.: *Passion Iconography in Northern European Art of the Late Middle Ages and Early Renaissance. A Study of the Transformation of Sacred Metaphor into Descriptive Narrative*. Kortrijk 1979, pp. 18ff und s.v.
- 48 Gilio, Giovanni Andrea: *Dialogo nel quale si ragiona degli errori e degli abusi de' pittori circa l'istorie*, in: *Trattati d'arte del Cinquecento fra Manierismo e Controriforma*. A cura di Paola Barocchi. Vol. II, Bari 1961, pp. 1-115, p. 40.