

MICHAEL VIKTOR SCHWARZ

INTENSITÄT, DIFFERENZ, AUTHENTIZITÄT

ZWEI FLORENTINER TAFELKREUZE IM VERGLEICH

INHALT

Worte: Bonaventura, Margaretha Ebner, Wilhelm Durandus, Lando di Pietro, Giordano da Rivalto	133
Bilder: Cimabue in Santa Croce, Giotto in Santa Maria Novella	140

Worte: Bonaventura, Margaretha Ebner, Wilhelm Durandus, Lando di Pietro, Giordano da Rivalto

Warum nutzen die weitaus meisten christlichen Bekenntnisse Bilder als Kultrequisiten – ganz anders als das Judentum, von dessen Konzepten die Christen ausgingen? Die Frage kann als Historiker nur beantworten, wer bedenkt, daß das Christentum Platz in einer Kultur hatte finden müssen, die von einer ausgesprochenen Bildreligion dominiert war, dem Kult der olympischen Götter. Die Konkurrenz mit diesem und anderen Kulturen rief eine christliche Bildpraxis hervor und als ihren Begleiter einen theoretischen Diskurs.¹ Über die Jahrhunderte lieferte er frommen Autoren Argumente für und gegen die verschiedenen Formen von Bildgebrauch. Um bei der Gegenüberstellung von zwei besonders anspruchsvollen Bildern des Gekreuzigten aus der Zeit um 1300 geeignete Worte zu finden, gehe ich im Folgenden von Positionen aus, die innerhalb der lateinischen Kirche des hohen und späten Mittelalters formuliert wurden.² Als Einstieg dient ein Text des mittleren 13. Jahrhunderts: In seinem Sentenzenkommentar begründete der heilige Bonaventura religiöse Bilder, wenn man so will, psychologisch funktional:

»Die Bilder sind wegen der Trägheit der Gefühle eingeführt worden, damit nämlich Menschen, die zur andächtigen Hingabe an das, was Christus für uns getan hat, nicht angeregt werden, solange sie nur davon hören, doch immerhin dazu angeregt werden, wenn sie es in Figuren und Bildern als gleichsam gegenwärtig mit körperlichen Augen erblicken.«³

Das Dargestellte soll demnach Präsenz in unserer Wahrnehmung gewinnen und zu einer Erfahrung führen, vergleichbar einer wirklichen Lebenserfahrung, die Handeln

und Sein beeinflusst. Ein Motiv, aus dem heraus Christen Bilder benutzen, läßt sich also mit dem Schlagwort *Intensität* beschreiben.

Wer die Vita der seligen Margaretha Ebner († 1351) liest, erhält einen – allerdings zwiespältigen – Eindruck von solcherart intensivem Bildgebrauch aus der Nutzer-Perspektive. Die Nonne brachte ihre Tage und Nächte in Körperkontakt mit Bildern des Gekreuzigten hin und schreckte auch nicht davor zurück, sie durch Diebstahl zu beschaffen. Heinrich von Nördlingen, ihr Biograph und Beichtvater, legte ihr folgenden Bericht in den Mund:

»Nun heten wir ain grozz cruzifixus in dem chor. Da het ich die grösten begird, daz ich ez solt küssen und an mein hercz solt druken als diu anderen. Do was ez mir ze grozz und ze hoh. Do west es niemant von mir dann ain swester. Diu wolt mirs niht helfen, dar umb daz siu vorht, ez würd miner menschait ze vil.«⁴ Doch erscheint der Gekreuzigte aus dem Chor Margaretha dann bald im Traum, ist lebendig, läßt sie die Seitenwunde küssen und Blut daraus trinken. Sie empfindet, »grozze creftig gnad und süezkait«, Gefühle, die sie noch lange begleiten. Was dem modernen Leser nicht nur bei Margaretha, sondern auch in anderen Schilderungen charismatischen Bildgebrauchs als eine Spielart von Erotik entgegentritt, wird man Frömmigkeitsgeschichtlich als mystisches Erleben einordnen.⁵ Psychologisch ist das Phänomen durch eine vom Visuellen ins Körperliche umspringende Intensitätserfahrung charakterisiert.

In prinzipiell dieselbe Kategorie gehört das letale Erlebnis, das die heiligen Katharina von Siena mit einem Werk Giotto's hatte. Als sie in der Fastenzeit 1380 Sankt Peter in Rom aufsuchte, um die Beichte abzulegen und ihrer Sünden ledig zu werden, fiel ihr Blick auf das kolossale Navicella-Mosaik im Atrium, das zeigte, wie Christus dem Apostel Petrus sogar die Sünde des Unglaubens vergibt und ihn vor dem Ertrinken rettet. Da fühlte die Heilige plötzlich das Schiff aus dem Mosaik auf ihren Schultern (vom Schiff der Kirche, sprechen ihre Biographen) und brach sterbend unter der Riesenlast zusammen.⁶

Es gibt aber auch Aussagen über religiöse Bilder, die in eine ganz andere Richtung weisen – sogar gereimt und in

¹ MATTHEWS 1999; SCHWARZ 2005a. In der Tat muß die Entstehung der christlichen Bilder aus der Konkurrenzsituation mit dem »heidnischen« Bildkult statt wie bisher meist aus der Opposition zum Kaiserkult erklärt werden. Die konziseste mir bekannte Einführung in die mittelalterliche Bildtheologie ist WIRTH 2000.

² »Words for Pictures« – so der Titel eines späten Buchs von Michael Baxandall (BAXANDALL 2003).

³ »Propter affectus tarditatem similiter introductae sunt, videlicet ut homines, qui non excitantur ad devotionem in his quae pro nobis Christus gessit, dum illa aure percipiunt, saltem excitentur, dum eadem in figuris et picturis tamquam praesentia oculis corporeis cernunt.« BONAVENTURA 1887, S. 203; BÜTTNER 1998.

⁴ STRAUCH 1882, S. 21.

⁵ DINZELBACHER 2004.

⁶ KÖSTER 2003, bes. Anm. 16, S. 12.

Versen, damit man sich die Inhalte besser merken und sie fehlerfrei wiedergeben kann:

Effigiem Christi qui transis pronus honora,
 Non tamen effigiem sed quem designat adora.
 Esse Deum ratione caret cui contulit esse
 Materiale lapis effigiale manus.
 Nec Deus est nec homo presens quam cernis ymago
 Sed Deus est et homo quem sacra figurat ymago.

(Das Bild Christi ehre, der du vorübergehst, tiefgebeugt,
 Doch nicht zum Bild bete, sondern zu dem, für den es zeugt.
 Es ist wider die Vernunft, wenn man sagt,
 Von Menschenhand geformter Stein sei Gott.
 Weder Gott noch Mensch ist, was du siehst. Es ist nur Bild.
 Doch Gott wie Mensch ist der, dem es Gestalt leiht, das heilige Bild.)

So Wilhelm Durandus in seinem für viele Generationen maßgeblichen liturgischen Handbuch aus dem späten 13. Jahrhundert, dem *Rationale Divinorum Officiorum*.⁷ Was Bildgebrauch im christlichen Kult ermöglicht, ist nach diesen Sätzen die Erfahrbarkeit von etwas, dem am ehesten das Schlagwort *Differenz* gerecht wird – Differenz zwischen dem gottmenschlichen Christus und dem materiellen Bild von ihm, das die Künstler herstellen.

Die von Wilhelm verwendete Denkfigur liegt ebenso der Lehre von der Eucharistie zugrunde – auch bei Anblick und Genuß des Sakraments ist es wichtig, daß die Gläubigen verstehen, wie Schein (Wein, Oblate) und Sein (Blut, Fleisch) auseinanderfallen. Aber in der Weise, wie Wilhelm die Figur kritisch wendet, nimmt sie sich bei ihm geradezu modern aus. Mit Ferdinand de Saussure lassen sich seine Verse so umformulieren: Wenn in der Sprache zwischen *signifiant* und *signifié* (*significans* und *significatum*, Bedeutendem und Bedeutetem) unterschieden werden muß, dann beim Kultbild zwischen Darstellendem und Dargestelltem (*repraesentans* und *repraesentatum*, wenn man so will).⁸ Das Dargestellte ist nicht auf natürliche Weise im Darstellenden gegenwärtig, sondern als eine durch Verabredung oder Gewohnheit programmierte Vorstellungsleistung des Betrachters, die durchaus unterdrückt werden kann. Daß sich die Bildbenutzer dessen bewußt sind und bleiben, das klagen Wilhelms Verse ein.

Von Alltagserfahrungen in einer vormodernen Welt ist die Denkfigur der visuellen Differenz radikal abgehoben –

anders als Bonaventuras Feststellung, welche die Erfahrung nutzt: Was ich sehe ist verfügbar. So ähnlich und so einfach beschreibt auch Leon Battista Alberti in seinem Male-reitratat den Effekt von Malerei: »Wie man es der Freundschaft nachsagt«, machen Bilder Abwesende anwesend (machen sie liebe Menschen unseren Emotionen verfügbar).⁹ Und daraus wird dann ein Hauptstrang neuzeitlichen Bild-Erlebens und bildtheoretischer Reflexion bis hin zu Ernst Gombrichs *Art and Illusion* und noch weiter.¹⁰

Was die sprachwissenschaftliche Verwendung der Denkfigur angeht, so zeigt ein Blick in die Geschichte, wie avanciert sie tatsächlich ist: »Die Sprache verliert ihre Verbindung mit der Natur« – laut Niklas Luhmann ein wichtiges Symptom dafür, wie die Vorstellungen über Kommunikation zur Moderne hin umschlugen.¹¹ Noch im frühen 19. Jahrhundert waren die Europäer von einem naturgegebenen Zusammenhang zwischen Laut und Bedeutetem ausgegangen: Herder stellte sich vor, der Laut *Schaf* sei aus dem Blöken der Schafe entstanden (»scha-a-a-af«).¹² Wo jemand »Schaf« sagt, wird also die Gegenwart dieses Tiers mittels einer Imitation seiner akustischen Spur vorgetäuscht, und unter keinen Umständen könnte der Laut beispielsweise ein Pferd repräsentieren. So naiv das klingt: Um 1800 – ein Jahrhundert vor Saussure – war dieser Standpunkt auf der Höhe eines schon durch die Aufklärung hindurchgegangenen Denkens. Vor diesem Hintergrund gilt es abzuschätzen, ob die Position zur visuellen Differenz, die Wilhelm und andere vertraten, den hoch- und spätmittelalterlichen Bildbenutzern ohne weiteres einleuchtete. Ein Teil des Problems ist dabei, daß es in der Theorie visueller Zeichen schwierig ist, ohne das Argument der Ähnlichkeit auszukommen:¹³ Unhinterfragbar ist zwischen Christusbildern und Christus Ähnlichkeit gegeben – und wenn es nur die eines Menschenbildes zu einem Menschen ist. Trotzdem kam es darauf an, Differenz zu erleben.

Ein Indiz dafür, daß mindestens auf Seiten der Bilderproduzenten ein Bewußtsein für das kultisch so wichtige Auseinanderfallen von Darstellendem und Dargestelltem bestand, liefert ein Schriftstück des Sienesischen Bildhauers und Architekten Lando di Pietro aus dem mittleren 14. Jahrhundert. Es war im Corpus eines lebensgroßen Gekreuzigten für ein Triumphkreuz verborgen und kam zutage, als das Bildwerk im Zweiten Weltkrieg beschädigt wurde. Die

⁷ DURANDUS 1995, S. 35; BUGGE 1975; FAUPEL-DREVS 2000, S. 381.

⁸ Für Zusammenhänge zwischen mittelalterlicher Sprach- und Sakramententheorie: RUBIN 1991, S. 16. Für Koinzidenzen zwischen der Sprach- und Bildtheorie des Mittelalters: WIRTH 2000, S. 32.

⁹ ALBERTI 2002, S. 100f. Daß diese Position nicht neu war, sei etwa durch eine Stelle im *Bestiaire d'Amours* des Richart de Fournival belegt (um 1250); FOURNIVAL 1996, S. 370. Wenn man die Taten verstorbener Helden gemalt sieht, dann sieht man sie »com si fussent present.« Hinweis von Christian Opitz.

¹⁰ SCHWARZ 2005b.

¹¹ LUHMANN 2008, S. 26.

¹² HERDER 1949, S. 426f.

¹³ ECO 1999.

Situation erinnert von ferne an ein Reliquien-Depositorium. Anzuführen wäre etwa das ehemalige Triumphkreuz der Lübecker Jakobikirche (Lübeck, St. Annen-Museum), das gleichfalls aus dem mittleren 14. Jahrhundert stammt. Die Seitenwunde ist dort vertieft und enthielt hinter einem Bergkristall heute verlorenes Material; so könnte man an eine Heilig Blut-Reliquie oder eine Hostie denken.¹⁴ Auch verborgene Depots kamen vor (Dangolsheimer Madonna, Imerward-Kreuz). Daneben sei an den Bericht Thietmars von Merseburg († 1018) erinnert, Erzbischof Gero habe das Haupt des von ihm gestifteten Gekreuzigten im Kölner Dom »repariert«, indem er eine Hostie und ein Kreuzpartikel in den plötzlich entstandenen Riß legte.¹⁵ Aber wenn es bei solchen Depositorien um Authentifizierung oder Sakralisierung geht, dann in Siena, beim Text-Depositorium, um das Gegenteil, um die Kennzeichnung der Künstlichkeit des Bildes.

Auf dem Pergament stand zunächst nur ein Gebet, das folgende Position vorträgt: Der Künstler hat einen Anteil an dem Guten Werk der Stiftung und an dem Umstand, daß das Bild eine intensive Erfahrung und dadurch Andacht und Belehrung (oder besser noch Umkehr) hervorruft. Gerechterweise profitiert davon in seiner postmortalen Existenz also nicht nur der Auftraggeber, der das Geld gibt, sondern auch der Künstler, der Arbeitskraft und Können einbringt: »Domene dio fece scolpire quest croce in questo legno a Lando Pieri da Siena a similitudine del vero Iesu Christo per dare memoria alla gente de la passione di iesu christo. [...] Adunqua tu vera croce santa di iesu christo filio di dio rende el detto lando a dio.«¹⁶

In dieser Art, mit immer neuen Anrufungen und in einer bemühten Buchschrift (also so, daß der Text, obwohl menschlichen Augen verborgen, gut leserlich ist) geht es 25 Zeilen lang. Blätter mit ähnlichen Texten von 1472 und 1488 fanden sich in Bernd Notkes Gekreuzigtem am Triumphkreuz des Lübecker Doms und in einem Kruzifix im elsässischen Hagenau.¹⁷ Lando war mit dem Anspruch, neben dem Stifter vor Gott zu stehen, also nicht allein. Gleichzeitig blieb das Mitteilungsbedürfnis des Bildhauers Lando gegenüber seinem jenseitigen Herrn aber nicht auf dieses Anliegen beschränkt. Als das Gebet schon fertig geschrieben war, wurde das unregelmäßige Blatt durch Anstückung zu einem Quadrat vergrößert und ein zweiter, kurzer Text angefügt:

»Anno Domini 1337 di gennaio fu compiuta questa figura a similitudine di Iesu Christo crocefisso figliuolo di

dio vivo et vero. Et lui dovendo adorare et non questo legno.«

Lando ist also nicht nur kompetent als Bilderproduzent, sondern auch als Medientheoretiker, und als ein solcher sichert er sich ab. Er weiß um das Auseinanderfallen von Darstellendem (Holz, 1337 gemacht) und Dargestelltem (dem lebendigen Christus). Kein Idol hat er geschaffen, sondern etwas Darstellendes, das die Gedanken der Bildbenutzer auf etwas Abwesendes und letztlich Unverfügbares lenkt.

Was die *Nutzer* und *ihre* Selbstdistanzierung beim Anblick des Bildes angeht, sei auf einen allerdings bereits reformationszeitlichen Text verwiesen: handschriftliche Vermerke auf einem Holzschnitt der Jahre um 1500. Das Blatt zeigt zwischen Petrus und Paulus die Vera Icon und ist entweder ein Andenken an oder Reklame für eine Wallfahrt nach Rom: Wer dort Sankt Peter aufsuchte, betrat nicht nur ein Heiligtum jenes Sünders, dem Christus alles vergab, sondern konnte auch die Vera Icon oder Veronica, das textile Abdruckbild von Christi Gesicht verehren. Wohl der verstörend hohe Anspruch dieses Objekts, authentisches Abbild und Berührungsreliquie des Gottmenschen zugleich zu sein, hat den Besitzer der Graphik bewogen, theologische Bildung zu mobilisieren und zur Feder zu greifen. Die oberhalb der Darstellung angebrachten Zeilen sprechen von Intensität: Ein Bild, so der Schreiber, berührt die Seele (*anima*) mehr als ein Text den Verstand (*ratio*) bewegen könnte. Die beiden Zeilen, die er am Fuß der Darstellung anbrachte, klagen hingegen kritische Wahrnehmung ein und folgen dabei der argumentativen Linie, die wir von Wilhelm Durandus kennen:¹⁸

Nam deus est, quod imago docet, sed non deus ipsa
Hanc videas: sed mente colas, quod cernis in ipsa.

(Gott ist, was das Bild lehrt, aber es ist nicht selber Gott.
Sieh es an: Aber verehere mit dem Verstand, was du in ihm erblickst.)

Bislang wurden im wesentlichen zwei Positionen wiedergegeben. Erstens die bei Bonaventura dokumentierte: Was wir im Bild sehen, ist präsent und soll mit der entsprechenden Intensität auf uns einwirken (oder für uns verfügbar werden). Zweitens die schwierigere, die in Wilhelms Versen niedergelegt ist: Daß uns im Bild etwas präsent würde, das nicht Bild wäre, ist reine Fiktion; Bildkontemplation heißt vor allem, auf den Grund des Grabens zu blicken, der das

¹⁴ ALBRECHT/ROSENFELD/SAUMWEBER 2005, Kat. Nr. 9.

¹⁵ THIETMAR VON MERSEBURG 1935, S. 98f.

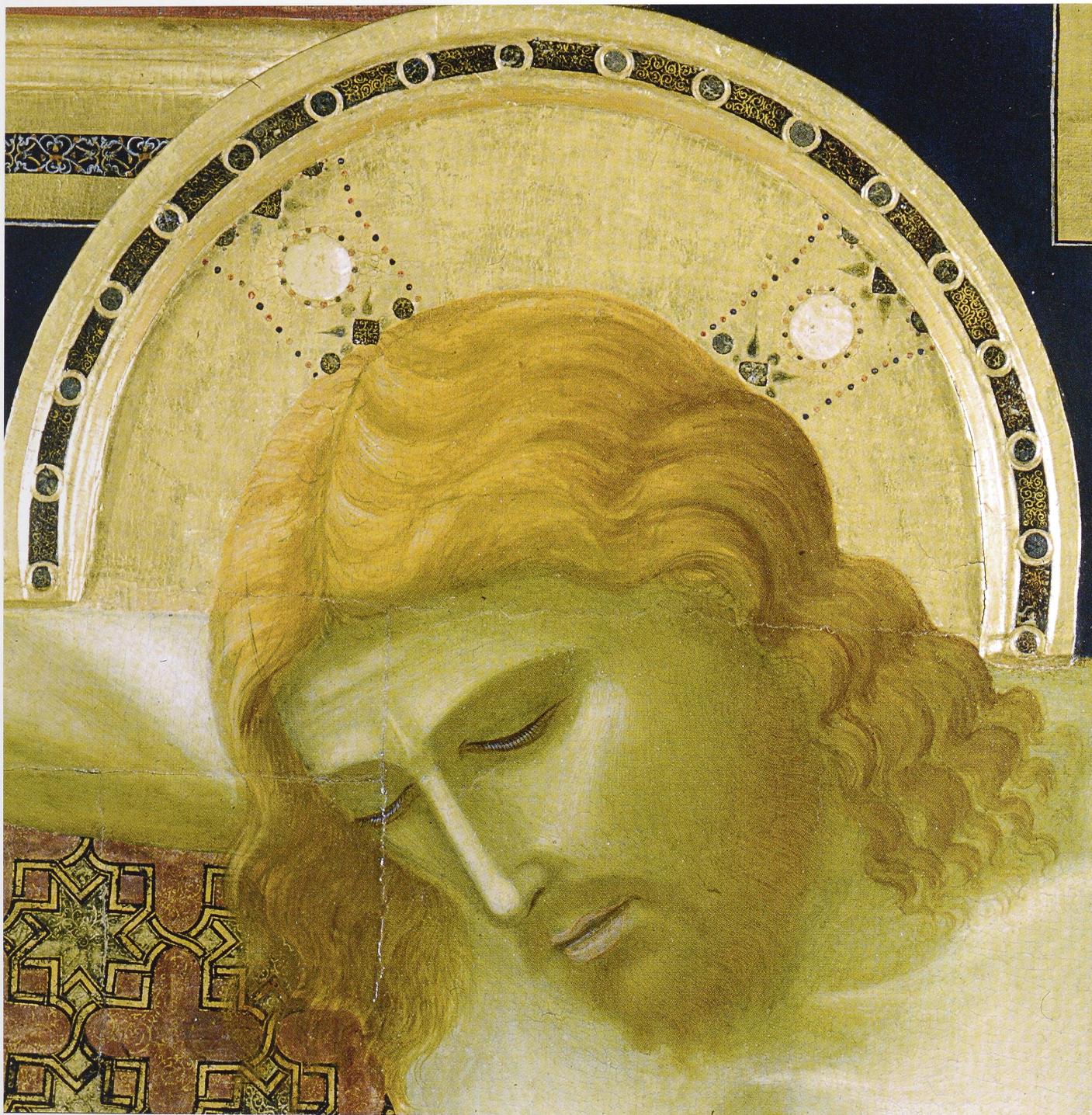
¹⁶ BAGNOLI/BARTALINI 1987, S. 65–68; COLLARETA 2004, S. 80–82. Die Behandlung des Textes unter »fama« ist abwegig. Grundsätzlich zu ahistorischen Lesungen von Künstlerinschriften: WELZEL 2006.

¹⁷ OELLERMANN 1979, S. 55–72, Abb. S. 56; ROTT 1928, S. 57, Taf. 31.

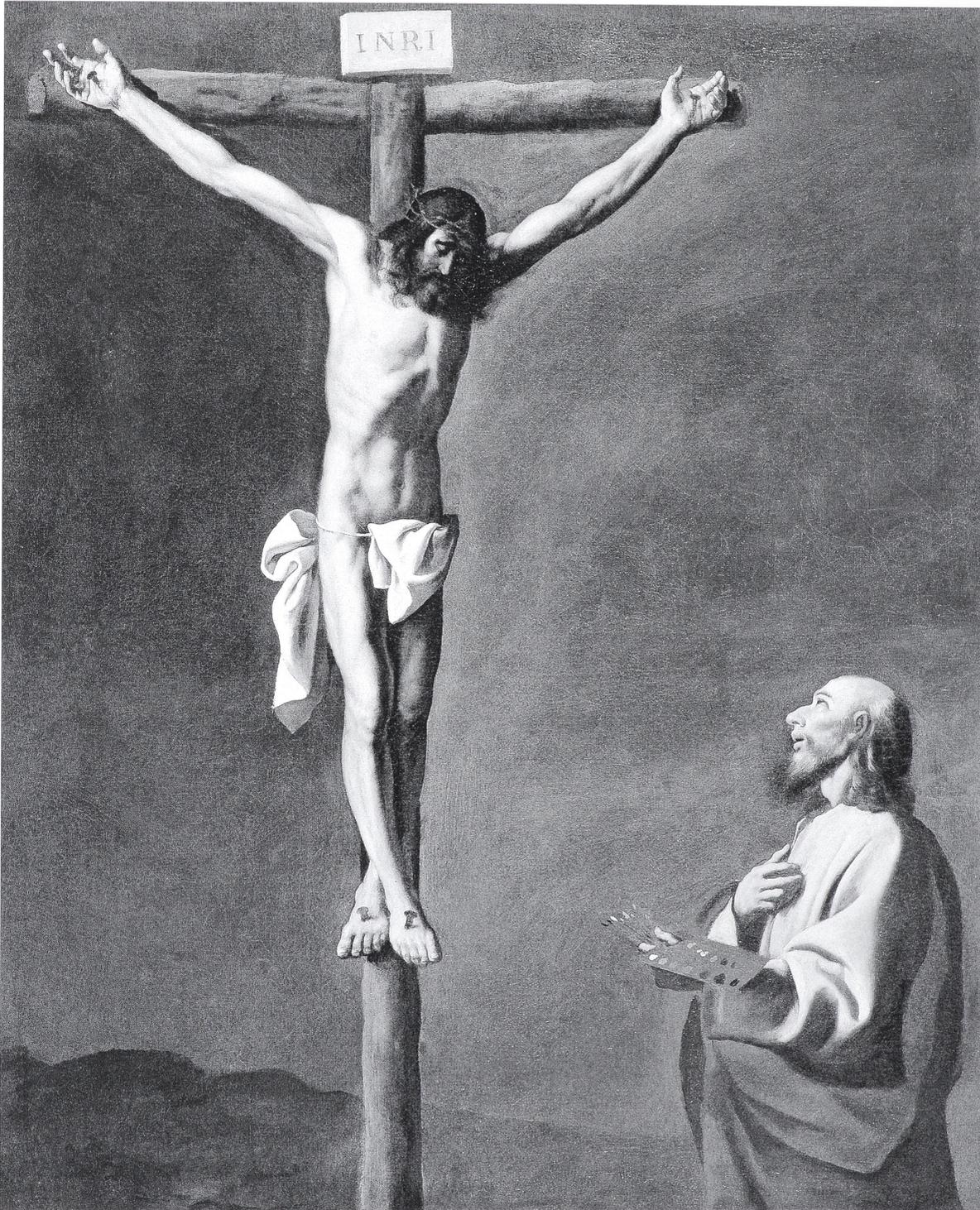
¹⁸ SCHREIBER 1926–30, Bd. 3, Nr. 1659; SCHMIDT 2002, S. 370f.



1. Giotto, Tafelkreuz. Florenz, Santa Maria Novella (© 2002. Foto Scala, Florenz/Fondo edifici di Culto – Ministero dell'Interno)



2. Giotto, Tafelkreuz, Detail. Florenz, Santa Maria Novella (Foto Florenz, Opificio delle Pietre Dure)



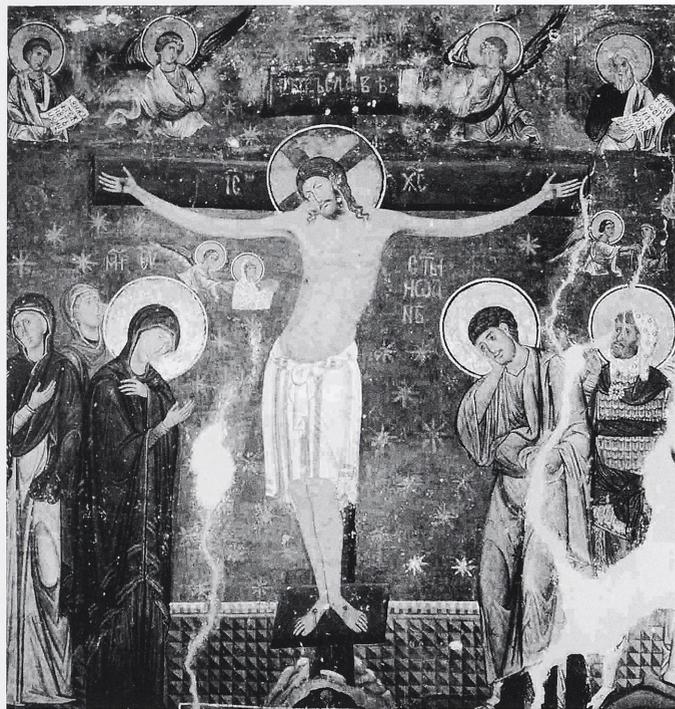
3. Zurbarán, *Nikodemus unter dem Kreuz*. Madrid, Prado (Foto Prado, Madrid)

Bild vom Abgebildeten trennt – damit sich dann Christus in der Aura der Ferne unser bemächte, wie man angelehnt an Walter Benjamin und sicher in Wilhelms Sinn fortfahren könnte.¹⁹ Daneben gibt es noch eine dritte Position. Sie wird

in einer Predigt anschaulich, die am 6. Januar 1305 in Gegenwart von Giotto's berühmter *Croce dipinta* in der Florentiner Dominikanerkirche Santa Maria Novella zu hören war²⁰ (Abb.1 u. 2). Wer den Worten lauschte, konnte ver-

¹⁹ BENJAMIN 1977, S.15; BENJAMIN 1998, S.560; JAUSS 1994, bes. S.351.

²⁰ SEIDEL 2001.



4. Kreuzigung, Fresko. Studenica, Serbien (Foto nach Šakota, Studenica Monastery, Belgrad 1986)

mutlich den Blick zu dem Kreuz schweifen lassen, wenn man nicht sogar angehalten war, zu ihm aufzuschauen. Am durch den Festtag nahegelegten Beispiel der heiligen drei Könige sprach der berühmte Prediger Giordano da Rivalto über die verschiedenen Medien der göttlichen Offenbarung.

An erster Stelle stehe das Zeugnis der Heiligen Schrift, die autorisiert über die Könige und die anderen Heiligen berichtet. Daneben aber »ereignete sich noch ein anderes großes Zeugnis, das meint die ersten Gemälde von ihnen, die aus Griechenland kamen: denn die Gemälde sind das Buch der Laien und noch dazu allen Volks. Denn die Gemälde kommen ursprünglich alle von Heiligen her. Und da diese über das denkbar vollkommenste Wissen verfügten, machten sie die Gestalten der Heiligen wie sie waren, sowohl der Gestalt als auch der Beschaffenheit, als auch der Art nach. Denn es begab sich, daß Nikodemus als erster auf einer schönen Tafel Christus am Kreuz malte in jener Gestalt und Art, die Christus besaß, so daß wer die Tafel sah, fast das ganze Ereignis vollständig sah, so gut war Christus abgemalt der Art und Gestalt nach. Denn Nikodemus stand am Kreuz Christi, als dieser ans Kreuz geschlagen und als er davon heruntergenommen wurde. [...] Die Heiligen haben diese Gemälde gemacht, um den Völkern eine leichter faßliche Kunde von dem Ereignis zu geben, so daß diese Gemälde und besonders die ganz alten, die vor langer Zeit aus Griechenland gekommen sind, allergrößte Autorität besitzen.«²¹ Neben dem Textmedium gibt es als Informationsträger



5. Mosaikikone. Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst (Foto Bode-Museum, Berlin)

demnach die Bilder, und zwar die von heiligen Augenzeugen gemalten, die via Griechenland nach Italien gelangen.

An Giordanos Feststellung ist im Rahmen dieses Beitrags folgender Aspekt besonders wichtig: Was wir in bestimmten Bildern – speziell in den griechischen – erblicken, ist wahr; das Nikodemus-Bild und seine Kopien zeigen Christus so, wie er sich im Zustand der Kreuzigung den Blicken der Anwesenden darbot. Das dritte Schlagwort (nach Intensität und Differenz) lautet also: *Authentizität*.

²¹ »Avvenne ancora un'altra grande testimone, cioè le prime dipinture che vennero di Grecia di loro: onde le dipinture sono libro de' laici ed eziandio d'ogni gente; perocché le pinture vennono tutte da' santi primamente: acciocché se ne potesse avere più compiuta conoscenza, si faceano le figure de' santi prima come erano, e nella figura, e nella condizione e nel modo. Onde si truova che Nicodemo dipinse Cristo in croce in una bella tavola, primamente a quella figura e modo che Cristo fu, che chi vedea la tavola, si vedea quasi tutto l'fatto pienamente, tanto era ben ritratta, secondo il modo e la figura, chè Nicodemo fu alla Croce di Cristo, quando vi fu posto e quando ne fu levato. [...] Faceano i santi quelle dipinture per dare più chiara notizia alle genti del fatto: sicchè queste dipinture, e specialmente l'antiche, che vennero di Grecia anticamente, sono di troppo grande autoritàdem.« GIORDANO DA RIVALTO 1867, S.170f.; BELTING 1982, S.42.

Ergänzend kann man sagen, der Gekreuzigte tritt uns vor Augen wie der Gegenstand einer Reportage-Photographie, sagen wir der Agentur Magnum. Beim Pressephoto wie beim wahren Bild Giordanos gilt: Weit Entferntes – im einen Fall räumlich weit entfernt, im anderen zeitlich – wird medial unserer Wahrnehmung zugeführt, wird visuell nachprüfbar und in seiner Faktizität glaubhaft. Daß der bildliche Eintritt von fernem Leid in die eigene Lebenswelt eine genuin moderne und an die Photographie gebundene Erfahrung sei, wie Susan Sontag in ihrem Buch *Regarding the Pain of Others* betonte, ist demnach eine Aussage, die überdacht zu werden verdient.²² Allerdings gibt es einen aufschlußreichen Unterschied zwischen den Medialitäten von Ikone und Photo: Wo sich nicht Kunsthistoriker und Sammler seiner annehmen, wird das Photo als ein mittels Licht und Chemie zustande gekommenes Produkt seines Urbildes wahrgenommen und damit als etwas, was physisch an dieses gebunden ist. Demgegenüber muß die Ikone als Produkt ihres Urhebers erlebt werden, weshalb dessen Persönlichkeit und Lebenslauf Bedeutung gewinnen. Wie es ähnlich von seiten der Literaturwissenschaft für den Umgang der Scholastiker mit Texten festgestellt wurde, gibt es beim wahren Bild einen Nexus zwischen Authentizität, Autorität und Autorschaft: Nur wo der Urheber bekannt und ausgewiesen ist, kann von Autorität und Authentizität die Rede sein.²³ Bei Giordano geht es demnach um eine formal gedachte, durch den Autor Nikodemus garantierte Authentizität und nicht um jene substantielle, wie sie etwa Roland Barthes am Photo konstatiert hat und wie sie vorher für die raren »nicht von Menschenhand gemachten« Bilder mit Reliquienstatus, darunter etwa die römische Veronica, in Anspruch genommen wurde.²⁴

Vorausgesetzt erstens, die aus der *Legenda Aurea* bekannte Nikodemus-Figur habe nicht nur für Giordano, sondern auch für seine Florentiner Zuhörer eine Realität besessen.²⁵ Im frühneuzeitlichen Spanien etwa wurde an den Nikodemus der *Legenda Aurea* geglaubt – darauf weist ein Gemälde, in dem Zurbarán die Postulate der Augenzeugenschaft und des Malerberufs des Heiligen mit allen Mitteln caravaggesker Darstellungstechnik konkretisiert hat²⁶ (Abb.3). Und vorausgesetzt zweitens, dem Begriff »aus Griechenland« («di Grecia») habe bei Giottos und Cimabues Zeitgenossen eine

visuelle Realität entsprochen, man habe sich also etwas Wiedererkennbares darunter vorgestellt. Wenn beides zusammenkam, muß den medienkompetenten unter Giordanos Zuhörern eine Christusgestalt vors innere Auge getreten sein, wie sie etwa ein Fresko in Studenica (Serbien) aus der Zeit um 1200 zeigt oder eine in Berlin aufbewahrte Konstantinopler Mosaikikone des späten 13. Jahrhunderts²⁷ (Abb.4 u. 5). Es handelt sich um jene Christusgestalt, welche nicht nur die mittel- und spätbyzantinische Malerei, sondern auch die Geschichte der Tafelkreuze in den Jahrzehnten vor Giotto dominierte. Mit dem 1236 von Bruder Elias in Auftrag gegebenen und von Giunta Pisano gemalten Tafelkreuz für San Francesco in Assisi, das leider verloren ist, dessen Gestalt aber aus anderen Kreuzen Giuntas erschlossen werden kann, hatte sie sich in Mittelitalien durchgesetzt.²⁸

Bilder: Cimabue in Santa Croce, Giotto in Santa Maria Novella

Das heute bekannteste Beispiel eines Gekreuzigten *di Grecia* findet sich in Florenz – dort allerdings nicht in Santa Maria Novella. Giordano hielt seine Predigt im Grunde vor dem falschen Bild. Den beschworenen Typus *di Grecia* verkörpert das Tafelkreuz von Santa Croce – ehemals in der Kirche, heute im Refektorium. Mindestens seit dem frühen 16. Jahrhundert gilt es für ein Werk Cimabues und kommt als ein solches wirklich in Frage²⁹ (Abb.6). Entstanden am ehesten bald nach 1295 (Grundsteinlegung der Kirche) dürfte es auch der Ausgangspunkt für die Konzeption des 1301 mehr oder weniger vollendeten Giotto-Kreuzes in Santa Maria Novella gewesen sein.³⁰ Dies sei vorausgesetzt, obwohl es ganz anders aussieht. Wie nämlich die beiden gewaltigen Kirchenbauten der Franziskaner und der Dominikaner als Konkurrenten aus den Gärten und Feldern östlich und westlich vor den Florentiner Stadtmauern wuchsen, so hat man sich wohl auch die beiden Triumphkreuze – das eine wie das andere überdimensional nach damaligem Standard (Cimabue 433 auf 390, Giotto 578 mal 406 Zentimeter), das jüngere aber doch noch ein Stück größer – als mit-

²² SONTAG 2003, S.16.

²³ MINNIS 1988, S.11 u. passim.

²⁴ Es geht um das Problem, daß das »wahre« Bild nicht unbedingt ein »echtes« im Sinn von Hans Belting ist: SCHWARZ 2005a. Zur »Echtheit« des Photos demgegenüber: BARTHES 1979. Indem ich eine Verschränkung von Wahrheit und Wirklichkeit feststelle, folgte ich der Analyse von Herta Wolf: WOLF 1985, S.63.

²⁵ *Legenda Aurea* 1846, S.608f.; LUISO 1928, S.253–75; SEIDEL/SILVA 2007, S.91–138; 251–66.

²⁶ Eigenartigerweise scheint bisher eine Identifizierung als Nikodemus noch nicht erwogen worden zu sein: STOICHITA 1996, S.72–74. Über-

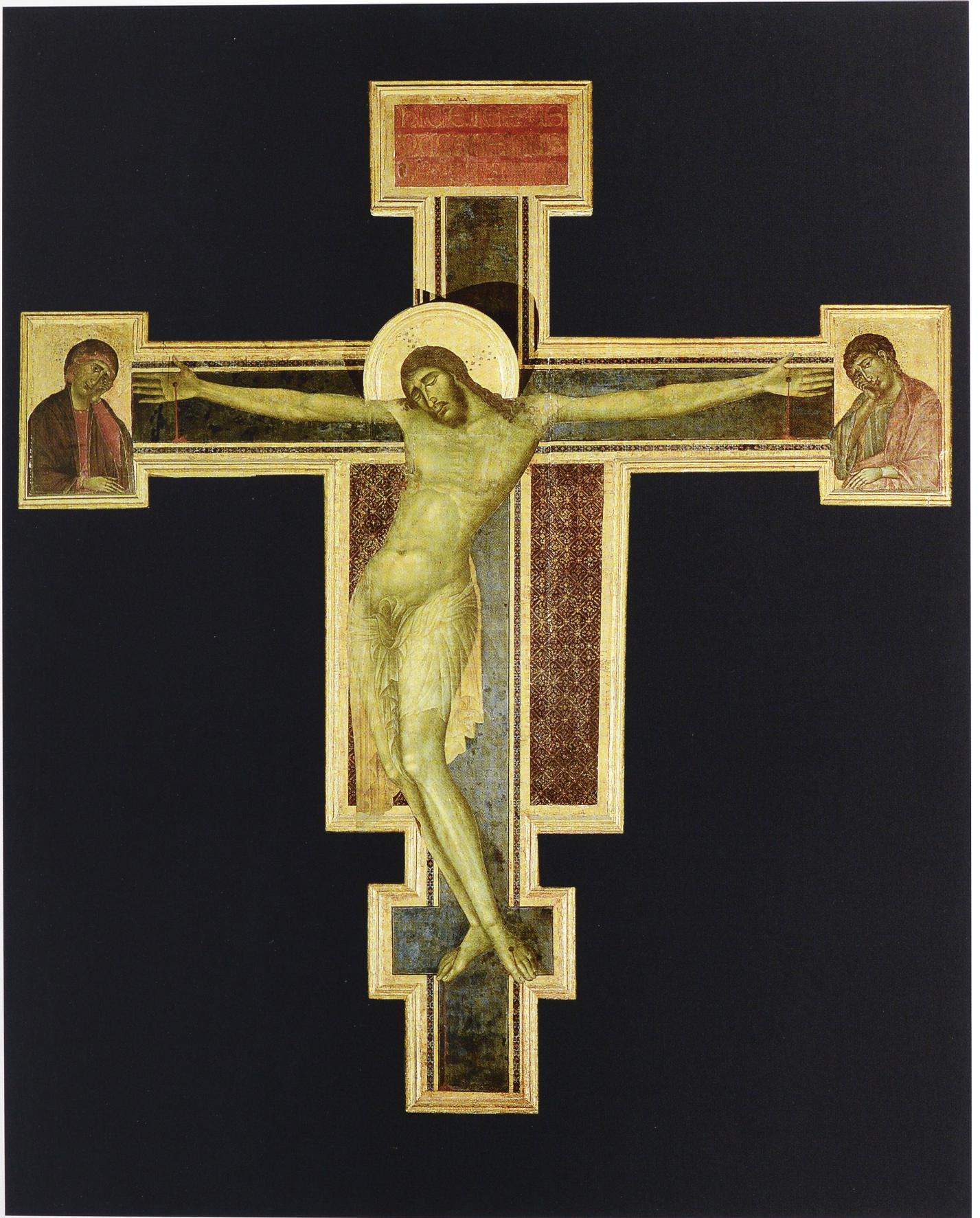
haupt ist Nikodemus ein wenig beforschter Künstler-Heiliger. Daß er auch der posttridentinischen Kirche etwas bedeutete, zeigt seine Erwähnung bei BELLARMINO 1590, Sp.1656.

²⁷ HAMANN-MACLEAN/HALLENSLEBEN 1963, S.61f.; HAMANN-MACLEAN/HALLENSLEBEN 1976, S.309–14; BRANDT/EFFENBERGER 1998, Nr.35 (Gudrun Bühl).

²⁸ CAMPINI 1966; BELTING 1981, S.220 u. passim; KRÜGER 1992, S.158–67; GIEBEN 2001.

²⁹ BALDINI/CASAZZA 1983; Entscheidend für die Zuweisung an Cimabue ist das Zeugnis bei ALBERTINI 1510.

³⁰ SCHWARZ 2008, S.280–98.



6. Cimabue, Tafelkreuz (Zustand vor 1966). Florenz, Santa Croce (Foto Scala, Florenz/Fondo edifici di Culto – Ministero dell'Interno; © 1990)

einander konkurrierende Medien vorzustellen. Gerade weil die sozialen und spirituellen Angebote der Konvente so ähnlich waren – gemessen an den Angeboten der alten Orden und des Weltklerus –, war Unterscheidbarkeit in der medialen Repräsentanz wichtig.³¹ Der 1302 aus seiner Heimatstadt vertriebene Dante dürfte zumindest eine provisorische Installation von Giotto's Kreuz noch gesehen und das Echo der Kirchgänger noch gehört haben. Wenn die berühmte Terzine im Purgatorium der Göttlichen Komödie, welche die Reaktion einer Öffentlichkeit auf Werke der Maler Giotto und Cimabue beschreibt (IX, 94–96), von einem konkreten Anlaß inspiriert war, dann am ehesten von der Konkurrenz zwischen den Kreuzen der beider großen Ordenskirchen.³² Allerdings war es kaum Giotto, der den Wettbewerb gesucht hat, sondern es waren entweder die Dominikaner selbst oder Freunde dieses Konvents, die mit der Stiftung des Bildes in deren Sinn handelten.

Im zweiten Teil des Beitrags wird erprobt, wie unter (teils expliziter, teils impliziter) Verwendung der Kriterien *Intensität*, *Differenz* und *Authentizität* eine fromme Betrachtung der beiden Tafelkreuze gelingen konnte. Daneben soll versucht werden, von einem Diskurs der Texte her die Bilder in ihrer Ähnlichkeit und Verschiedenheit zu verstehen: Wie stellen sich die Unterschiede zwischen dem Cimabue- und dem Giotto-Kreuz vor dem Hintergrund der besprochenen bildtheoretischen Einlassungen in den Augen, Köpfen und im Sprechen der Zeitgenossen dar?³³ In diesem Zusammenhang werden auch Unterschiede thematisiert, die in der herkömmlichen Terminologie des Fachs Kunstgeschichte stilistische heißen. Besser wäre es, von Unterschieden auf dem Feld des Darstellenden zu sprechen, wobei es jetzt nicht so sehr auf Holz, Stein und Menschenwerk ankommt, wie in den Texten von Wilhelm Durandus und Lando di Pietro, als auf Strategien der Formgebung.³⁴ In welcher je spezifischen Weise lassen die beiden Künstler aus Darstellendem ein Dargestelltes werden und wie erleben die Betrachter den Unterschied?

Das Kriterium der Authentizität wurde schon verwendet: Nur das Cimabue-Kreuz hat eine Tradition über »Griechenland« zurück (vermeintlich) zum Nikodemus der *Legenda Aurea* und somit zu einem Augenzeugen, der das Ereignis getreu wiedergeben konnte. Interessanterweise steht es damit auch in einem Zusammenhang der Differenz. Wenn es nämlich Christus von einem Maler gemalt zeigt, dann muß, was wir sehen, substantiell verschieden von Christus sein. Anders gesagt: Cimabues

Gekreuzigtem eignet überhaupt nur deshalb die Qualität der Authentizität, weil er ein gemaltes Bild und eine Kopie ist, deren Original von Menschenhand, nämlich von Nikodemus hergestellt wurde. Unversehens sind wir beim Argument des Wilhelm Durandus. Wenn sich das Differenz-Argument in vormoderner Zeit wirklich schwer nachvollziehen ließ, dann sekundierte ihm hier wirkungsvoll das Authentizitäts-Argument, zu welchem eben das Bewußtsein von der Gemachtheit des Bildes durch einen Urheber unablässig gehört.

Vor diesem Hintergrund betrachtet, ist manches, was an Cimabues Entwurf widersprüchlich anmutet, nicht unbedingt eine Schwäche. Dazu zählt die elegante Tanzfigur mit dem Hüftschwung nach links. Sie erschließt sich kaum aus der dargestellten Situation oder aus dem Darstellungsgegenstand (schließlich handelt es sich um einen leblosen Körper), sondern wird als eine expressive Steigerung der byzantinischen Vorlage verständlich (vgl. Abb. 4 u. 5). Daneben mutet die spannungsvolle Montage auf der Fläche des Kreuzobjektes, mit welcher der Maler geschmeidige Kurven und starre Geraden, besetzte und leere Flächen gegeneinander ausspielte, hochkalkuliert und künstlich an und bringt die Figuration als solche zur Geltung.

Im Grunde kann man Cimabues forciert zeichenhaften Christuskörper also in zwei Richtungen als funktional – als Kommunikationsmedium – erleben: Erstens spricht er zu uns in ergreifend schöner Weise vom Leiden. Zweitens tut er das ausdrücklich aus zweiter Hand. Er präsentiert sich dabei als hoch stilisierte Kunstfigur, die durch die Kenntnis anderer Bilder an Verständlichkeit gewinnt, gemalt auf ein dem Interesse der Betrachter empfohlenes Trägerobjekt, welches das eigentliche Kultrequisit ist und es auch ohne figürliche Bemalung wäre.

Allerdings gibt es auch Zonen (oder es gab sie jedenfalls bevor das Kreuz bei der Flutkatastrophe von 1966 so schwer beschädigt wurde), wo die Malerei Präsenz herstellt. Die größte zusammenhängende ist der von Licht beschienene gewölbte Bauch mit dem tiefen dunklen Nabel. Hier, so möchte man sagen, tasten körperliche Augen (*oculi corporei*, wie Bonaventura sich ausdrückt) körperliche Phänomene visuell ab. »Abtasten« könnte sogar einem wörtlichen Verständnis anheimgestellt werden, dürften wir wirklich davon ausgehen, daß Platons und Euklids Sendetheorie der Sehstrahlen nicht nur von einzelnen gelehrten Zeitgenossen, sondern auch vom Maler und seinem Publikum reflektiert wurde: Strahlen, die aus dem betrachtenden Auge ausfahren, die Gegenstände berühren und so sichtbar machen.³⁵ Jedenfalls läßt sich der Leib des Gekreuzigten in

³¹ Vgl. LESNICK 1989.

³² SCHWARZ 2009, S. 9.

³³ Ich knüpfe dabei an einen eigenen Versuch über den Gekreuzigten des Naumburger Westlettners an: SCHWARZ 2002.

³⁴ SCHWARZ 2006.

³⁵ LINDBERG 1987, S. 40 u. passim.

diesem Bereich auch als ein wirklich entblößter erleben – zumal mit dem ikonographischen Wink des transparenten Lententuchs daneben, das Nacktheit ausdrücklich zum Thema macht.³⁶ Letztlich sind die Zonen somatischer Intensität aber isoliert. Sie wecken beim Betrachter Aufmerksamkeit, ohne die Erscheinung der Gesamttafel zu bestimmen. Die Mehrzahl der Motive widerlegt den Eindruck und signalisiert Perfektion, Ornament, Fläche, Kunst, Stil – kurz: Darstellendes in Vollendung, ausdrucksvoll schöne Form als Erlebnisangebot, Differenz nicht als Defizit, sondern als Signal auratischer Ferne des Dargestellten.

Vollendung – das ist es wohl nicht, was demgegenüber das Giotto-Kreuz repräsentiert (Abb.1). Wer sich zuerst in das Cimabue-Kreuz vertieft hat, erlebt es leicht als plump und improvisiert.³⁷ Der Körper Christi erscheint diesmal vor der geometrischen Lineatur des Kreuzobjekts unkontrolliert ausgesetzt. Den Gesäßschwung nach rechts, der den Hüftschwung nach links ablöst, kann man als peinlich erleben. Auf den zweiten Blick wird allerdings klar, daß es nicht nur um eine alternative Figuration geht, sondern ein Körper gemeint ist, der in zusammengesunkenem Zustand vor dem Bildträger quasi schwebt. Letztlich intendiert und mit gutem Willen nachvollziehbar ist der Eindruck, daß der Leib praktisch frei vom Bildträger herabhängt. Man kann das etwa am Detail der Hände ablesen: Giotto gibt sie geradezu illusionistisch, so wie wir die Hände eines über unseren Köpfen ans Kreuz geschlagenen Menschen vielleicht wirklich sehen würden. Sie sind nicht gestisch geöffnet und vor dem Hintergrund ausgestellt wie Christi Hände bei Cimabue.

Wer sagt, Giotto habe in seinem Kreuz den byzantinischen Typus des Gekreuzigten gegen den französischen bzw. gotischen ausgetauscht, hat natürlich recht – verfehlt aber den wesentlichen Unterschied zwischen den Lösungen.³⁸ Der Akzent ist so zu setzen: Der Maler hat die byzantinische Kreuzigungsikone und die mit ihr verbundene Bildhaftigkeit, Authentizität und Bedeutung aus seinem Konzept aus-

geschieden und sie durch etwas ersetzt, das einen grundlegend anderen Status besaß. Dieses Andere war weder legitimiert noch verbraucht durch die Sehgewohnheiten und die darauf gründenden Publikumserwartungen langer Jahrzehnte, sondern besaß in Italien Neuigkeitswert. Daneben war es empirisch stimmiger. Letzterem Umstand entspricht, daß der gestische Zug fehlt. Giottos Christuskörper *spricht* nicht vom Leiden, wie ein toter Körper erfahrungsgemäß nicht spricht, sondern durch sein Schweigen bestürzend ist. Stumm, schwer und furchtbar ist er einfach da.

Daneben tritt in den Hintergrund, daß dieser Leib gemalt ist und aus Darstellendem besteht, das wir verstehen müssen. Vor allem durch Giottos überall gleich genaue und nirgends formelhafte Modellierung der Körperformen mit Licht und Schatten und aufgrund der durchsichtig schimmernden Oberfläche des lebensnah hellen Inkarnats *erleben* wir das Dargestellte. Der Gegensatz zur inselhaften Angabe von gewölbter Plastizität bei Cimabue ist deutlich. Mögen den Körper Christi bei Giotto gemalte Linien und Ornamente umgeben, wie es ebenso beim Cimabue-Kreuz der Fall ist, – was den Leib selbst angeht, so tut Giotto viel, damit wir die Chance haben, sein Volumen im ganzen so wahrzunehmen, als sei es ein Bestandteil der Wirklichkeit, der wir angehören. Anders als der Cimabue-Körper ist Giottos Gekreuzigter damit weniger der Tafelform des Kreuzobjekts, sondern vor allem dem Luftraum davor zugeordnet und damit demselben Raum, in dem die Bildbenutzer aufblickend stehen. Die Perzeption des Körpers geschieht im Modus der Gegenwart: *Praesentia* – so der zentrale Begriff, mit dem Bonaventura intensives und lebensveränderndes Bild-Erleben beschrieben hat. Was charismatische Begabungen wie Margaretha Ebner mutmaßlich in jedes Bild des Gekreuzigten hineinlegen konnten, das bietet Giotto auch den Nicht-Begnadeten.

Und auf diesen Modus der körperlichen Präsenz setzt die Inszenierung rückhaltlos. Es wird wenig mitgeteilt: nichts

³⁶ DERBES 1996, S.27–34

³⁷ Wirklich scheint Giotto bei der Ausführung des Bildes improvisiert zu haben. Beobachtungen bei der letzten Restaurierung zeigten, daß an der Schreinerarbeit noch getüfelt wurde, als sie schon im Bau war: Der Haupttabellone mit dem Velum wurde nach unten vergrößert, die Tafel für die Füße tiefer gelegt. CASTELLI/PARRI/SANTACESARIA 2001.

³⁸ Als Beispiel sei ein Kanonblatt aus einem im Paris des mittleren 13. Jahrhunderts für die Kirche Sainte-Geneviève hergestellten Missale angeführt (Paris, Bibliothèque Sainte-Geneviève Ms. 90, Fol. 167, BRANNER 1977, Abb.283): eingeknickte Hüfte, aufeinander genagelte Füße, erschlaifte Hände, dazu ein wie im Schlaf entspanntes Gesicht. Giotto war weder der erste noch der einzige italienische Künstler seiner Zeit, der diesen Typus bearbeitete. Auf den byzantinischen Kruzifixus an der Pisaner Baptisteriumskanzel hatte Nicola Pisano an der Sienser Domkanzel einen gotischen folgen lassen; sein Sohn Giovanni verwendete dann nur noch den gotischen Typ. In der Buch- und Tafel-

malerei Umbriens der Jahre um 1300 wurde eine Reihe »gotischer« Gekreuzigter beobachtet. Der Befund weist aber nicht auf ein von Giotto für Assisi geschaffenes Tafelkreuz, wie Luciano Bellosi meint, sondern belegt wenig überraschend die Aktualität von transalpinen Mustern auch bei anderen Malern: BELLOSI 2001. Ebenso gibt es »gotische« Gekreuzigte vereinzelt im Spätdugento-Rom: Verwiesen sei auf ein Kreuzigungsfragment, das zu dem von französischer Formensprache mit geprägten Freskenzyklus von Sant' Agnese fuori le mura gehört: ROMANO 1992, S.35–46, bes. Abb.I, 2, 12. Zu nennen ist auch das kleine Tafelkreuz aus Santa Maria in Aracoeli (Museo Nazionale del Palazzo di Venezia). TOMEI 2009, Kat.22 (Claudia D'Alberio). Der im Zusammenhang mit dem Giotto-Kreuz zuweilen zitierte »gotische« Gekreuzigte im Kuppelmosaik des Florentiner Baptisteriums ist das Produkt einer Restaurierung des 15. Jahrhunderts. SCHWARZ 1997, S.145f. Vgl. auch BOSKOVITS 2007, S.286f.

Erzählerisches, kaum Leidenshinweise – der Blutstrahl aus der Seitenwunde gehört zu den am wenigsten realen Stellen des Bildes. Es gibt keinen Appell zum Nachvollzug. Bei Cimabue blicken Maria und Johannes uns an und fordern – auch sie in ihren Gesten und Affekten Modellen *di Grecia* verpflichtet – geradezu inständig zur *Compassio* auf; demgegenüber erscheinen die beiden bei Giotto wie nach innen schauend mit sich selbst beschäftigt. Alles, was frommen Betrachtern sonst durch ablesbare Argumente und visuelle Rhetorik vermittelt wird, soll offenbar die simulierte Gegenwart des toten Leibes in uns auslösen. Dabei wird hingegenommen, daß das Bild, wenn es als Typus »neu« ist, nicht »authentisch« sein kann – ganz anders eben als die durch die Tradition übermittelte Christusikone Cimabues. Giotto bietet packende Fiktion statt Dokumentation. Provozierend gesagt: Hollywood ersetzt Magnum.

Doch verloren die Verantwortlichen bei den Dominikanern den Authentizitätsaspekt keineswegs aus den Augen: Welche Rolle »Wahrheit« für sie spielte, kann man aber noch nicht lange wissen. Ein erstaunlicher Umstand in der Forschungsgeschichte zu dem Kreuz von Santa Maria Novella ist, daß der spezifische Einsatz des Schriftmediums, nämlich der Text auf dem Titulus, erst 2001 Aufmerksamkeit gefunden hat. Es handelt sich nicht wie beim Cimabue-Kreuz um eine lateinische Inschrift, sondern um eine dreisprachige und zwar, so haben die Bearbeiter festgestellt, um die früheste bekannte dreisprachige Kreuzesinschrift, die auch in ihrer hebräischen Version durchgängig korrekt ist.³⁹ Mehr noch: Ein achtbarer älterer Versuch ist nicht nachweisbar, und es sollte über 100 Jahre dauern, bis es zu weiteren korrekten dreisprachigen Tituli kam.⁴⁰ Dabei ist die Dreisprachigkeit der Inschrift biblisch gefordert. Johannes (19, 19–20) teilt nämlich mit, Pilatus habe eine »Überschrift« verfaßt und am Kreuz anbringen lassen. Sie lautete: »Jesus von Nazareth, König der Juden«. Weiter heißt es: »Diese Überschrift lasen viele Juden, denn die Stätte da Jesus gekreuzigt ward, war nahe bei der Stadt. Und sie war geschrieben in hebräischer, lateinischer und griechischer Sprache.«

³⁹ Die Transkription der hebräischen Zeile lautet: Jeshu nozri melekh jahudim. In melekh wären der zweite und dritte Buchstabe korrekt mit Über- bzw. Unterlänge zu schreiben. Daß diese Elemente fehlen, kommt aber auch bei Inschriften auf Grabsteinen vor. Auskunft von Ursula Ragacs.

⁴⁰ SARFATTI/PONTANI/ZAMPONI 2001; SARFATTI 2001; SEIDEL 2001, S.75, weist auf den dreisprachigen Titulus des Kreuzes von Giovanni Pisano in der Sieneser Opera del Duomo hin. Doch ist dort tatsächlich nicht mehr zu sehen als Reste einer griechischen Inschrift unter dem neuzeitlichen Titulus INRI. Wie alt und von welcher Qualität der zugehörige hebräische Text war, läßt sich nicht feststellen. Vgl. CANOCCHI/CIATTI/PANDOLFO 1988, S.33 und Fig. 3, S.32.

⁴¹ BEN-ARYEH DEBBY, S.180.

Dem Bericht war also gleichzeitig der Wortlaut der Inschrift zu entnehmen. Die lateinische Version stand in der Vulgata zur Verfügung und die griechische überall dort, wo es ein griechisches Neues Testament gab und jemand Griechisch lesen konnte. Im Florenz der Zeit um 1300 war das eine wohl vereinzelt vorhandene Fertigkeit. Ein *hebräischer* Wortlaut der Inschrift jedoch existierte nicht. Er mußte durch Übersetzung erst erstellt werden. Das führt zu der Frage, auf wessen Kompetenz man zurückgegriffen hat. Jüdische Bevölkerung gab es in Florenz erst ab dem 15. Jahrhundert.⁴¹ Im übrigen entsprechen die von Giotto reproduzierten Lettern nicht den in Mittelitalien benutzten. Die Kalligraphie folgt der ashkenasischen Quadratschrift, welche die jüdischen Gemeinden in Frankreich, Deutschland und Oberitalien verwendeten.⁴² Die Vorlage stammt also am ehesten von einem christlichen Gelehrten, dessen Hebräisch aus einer nördlichen Lehrtradition schöpfte. Ein solcher war in Florenz am ehesten bei den für ihren hohen Bildungsstand bekannten Dominikanern von Santa Maria Novella zu finden. Und der in jeder Hinsicht nächstliegende Kandidat hier ist Fra Ricoldo di Montecroce, Missionar, Orient-Reisender und Islam-Forscher. Er demonstrierte Hebräisch-Kenntnisse, wo er sich im vierten Kapitel seines auf das Jahr 1300 datierten und noch wenig untersuchten *Libellus ad nationes orientales* mit zentralen Begriffen aus dem Alten Testament auseinandersetzte. Ihr mangelndes Verständnis stand seiner Ansicht nach der Bekehrung der Juden im Weg, woraus er die Forderung ableitete, Theologen sollten grundsätzlich Hebräisch lernen.⁴³ Diese Position scheint überzeugt zu haben, denn 1310 gab sich das Generalkapitel der Dominikaner in Piacenza entschlossen, die Sprache an den Ordenschulen zu unterrichten.⁴⁴ Ricoldo war aber nicht nur der weltläufigste und einflußreichste Gelehrte unter den Mönchen von Santa Maria Novella, sondern auch der geistliche Führer jenes Ricuccio di Puccio, der bei Giotto ein (verlorenes) Tafelbild für San Domenico in Prato in Auftrag gegeben hat, eine beinerne Lampe für Giottos Kreuz von Santa Maria Novella stiftete und in seinem Testament von 1312 Mittel zu deren Betrieb hinterließ, so daß wir sicher sein können, daß Giottos Gekreuzigter und sein Titulus Jahrhunderte lang rund um die Uhr beleuchtet im Kirchenraum nicht zu übersehen waren.⁴⁵

⁴² Hinweis von Karl-Georg Pfändtner. Rat holte ich mir auch bei Kathrin Kogman-Appel und Ursula Ragacs.

⁴³ Die älteste der drei erhaltenen Handschriften scheint die in Florenz zu sein (Biblioteca Nazionale Centrale, Conv. Sopr. C.8.1173, Fol. 219r–244r). Ich beziehe mich auf die von Kurt Villads Jensen 1998 veröffentlichte Inhaltsangabe: <http://www1.sdu.dk/Hum/kvj/Ricoldo/> Zu Ricoldos Schriften insgesamt: DONDAINE 1967.

⁴⁴ DOUAIS 1884, S.138, Nr.6.

⁴⁵ SCHWARZ/THEIS 2004, S.39; 248–54. Wenn man Ricoldo als Verfasser der Inschrift ins Kalkül zieht, ist das Datum der Rückkehr von seiner

Aber wer auch immer die hebräische Version beige-steuert oder veranlaßt hat: Der Titulus lenkt den Blick darauf, daß Giotto's Arbeit für die Dominikaner philologisch unterstützt wurde. Diese Bemühungen stellten eine Form von Authentizität her, wie man sie bis dahin noch nicht gekannt hatte.

Die Kunsthistoriker sind gewohnt, die Unterschiede zwischen dem Cimabue- und dem Giotto-Kreuz als Fortschritt zu beschreiben: Angeblich fällt Licht auf ein Stück Weg der großen Künstler-Karawane in Richtung Naturalismus und Renaissance. Hans Belting spricht hinsichtlich des Santa Maria Novella-Kreuzes von »einer neuen Qualität des Andachtsbildes, das mit subtileren, ja lyrisch verfeinerten Mitteln auskommt«. Und: »Eine neue Generation, für die sich Giotto zum Sprecher machte, fand hier ein neues Idealbild.«⁴⁶ Auch in dieser Beurteilung bleibt die Vorstellung von einer Entelechie der Kunstproduktion wirksam: Es gibt ein Gefälle in Richtung Mimesis und reine Schönheit. Statt entwicklungsgeschichtlich möchte ich die Unterschiede zwischen den Kreuzen von der Frage der Präsentation spiritueller Angebote her lesen. Da Triumphkreuze außerordentlich wichtige Bilder waren – die wichtigsten Kultbilder der Laien –, darf man wohl annehmen, daß sie Kirchen und Konvente wirklich repräsentieren sollten und daß sie dies in einer den Zeitgenossen verständlichen Sprache taten.

Wer als Gläubiger nach Santa Croce geht, dem wird dort das Bild des gekreuzigten Christus geboten, das ihn (»authentisch«) so zeigt, wie er wirklich gekreuzigt worden war. Als emotionale Zugabe zu diesem Lehrstück wird Leiden pathetisch herausgestellt. Ebenso wird die demütigende Nacktheit veranschaulicht. Nacktheit ist das, was die Nachfolge Christi so unheroisch bitter und letztlich zu einer franziskanischen Sonderleistung macht.⁴⁷ Aber nie besteht in Santa Croce die Gefahr, daß den Gläubigen die fundamentale Wahrheit der Differenz zwischen dem Bild und Christus selbst aus dem Blick gerät. Eher ist es so, daß der Kontrast zwischen den haptischen Zonen am Corpus einerseits und der Flächigkeit und Gesuchtheit der Gesamtkomposition andererseits den Abgrund der Differenz ausleuchtet. Die Bildhaftigkeit des Kreuzes und damit die auratische Ferne des lebendigen Christus sind in einer Weise inszeniert, die schließlich eine eigene Form von Spiritualität entfaltet – Intensität der Form statt des Inhalts, so möchte man sagen.⁴⁸

Dieser komplexen Offerte antwortet von Santa Maria Novella her ein Paukenschlag: Wer zu den Dominikanern geht, wird dort der Gegenwart eines gekreuzigten Menschen ausgesetzt. Ausgestattet mit der Erfahrung eines Besuchs im heutigen Kirchenraum, wo das Kreuz jetzt wieder »in medio ecclesiae« hängt (wenn auch einige Meter zu tief),⁴⁹ möchte man sogar zuspitzen und sagen: Wer im 14. Jahrhundert S. Maria Novella betrat, muß den Kultbau als einen Schrein für den (simulierten) Christus-Leichnam erlebt haben – als ein Gehäuse, das den Toten und ebenso seine Besucher umschloß. Der Maler und die Auftraggeber setzten ganz auf Präsenz und die damit verbundene Form von Intensitätserfahrung. Das Problem der Authentizität wird im Titulus und mit sprachkundlichen Mitteln berührt: Auch in Santa Maria Novella gibt es etwas zu sehen, was den Anspruch erhebt, genauso zu sein wie einstmals auf dem Hügel Golgotha. Verbunden mit der Präsenz des Christusleibes macht das – anders als in Santa Croce – die Kirchgänger und Titulus-Leser aber geradezu zu Golgotha-Besuchern. Wir sehen nicht ein Bilddokument, sondern stehen, während wir den Titulus zu entziffern suchen, in Santa Maria Novella »nahe bei der Stadt« Seite an Seite mit (fiktiv anwesendem) griechisch- und hebräischsprachigem Volk und blicken zum Gekreuzigten auf. Anders als bei den Franziskanern ist das Authentizitätsargument damit gewendet und statt Bildhaftigkeit (d. h. Differenz) ein Hier und Jetzt als Form von Erleben angesagt. Mit der Inschrift wird eine zusätzliche, Gemeinschaft stiftende Intensitätserfahrung hervorgerufen.

Da von Hollywood die Rede war, sei in diesem Zusammenhang auf den Film *The Passion of the Christ* von Mel Gibson hingewiesen.⁵⁰ In seiner blutigen Kompromißlosigkeit gehörte er zu den Kinoereignissen des Jahres 2004. Wer sich diesen Film ansah, kannte keinen der Schauspieler, die auftraten (ähnlich wie die Florentiner mit dem gotischen Typus des Gekreuzigten nichts verbunden haben dürften), und hörte wohl zum ersten Mal in seinem Leben von der Leinwand keine lebende Sprache, sondern Latein, Griechisch und Hebräisch. So wenig wie Giotto und die Dominikaner rechnete Mel Gibson, als er drehte, mit Leuten im Publikum, die alle diese Sprachen beherrschten. Im Gegenteil: Was der Autor des Films damit erreichte, war, daß die Dialoge materiell und in dieser Form besonders präsent wurden. Die Kinogänger sollten nicht Bedeutungen verstehen, sondern sprachlos der Gegenwart erleben: Hier und Jetzt der Passion.

Wie steht es mit der Mahnung des Wilhem Durandus »Non tamen effigiem sed quem designat adora«? Diese

großen Orientreise ein wichtiges Faktum. Gleichgültig ob man das Datum 1300 für den Libellus und andere Schriften als real oder fiktional ansieht, steht als Terminus ante quem der 10. Oktober 1301 fest. An diesem Tag trat er in Florenz als Zeuge auf: ORLANDI 1955, Bd. 1, S. 310. 1301 ist auch der Terminus ad/ante quem für die Vollendung des Kreuzes: PREVITALI 1993, S. 41.

⁴⁶ BELTING 1981, S. 224.

⁴⁷ CHATILLON 1974.

⁴⁸ »Intensität der Form« nach SCHÄFER 2005.

⁴⁹ SCHWARTZ 2005.

⁵⁰ Offizielle Website: <http://www.thepassionofthechrist.com> [2006–10–12]



7. Giotto, Tafelkreuz, Detail: Maria. Florenz, Ognissanti (Foto Institut für Kunstgeschichte der Universität Wien)

Frage berührt wohl eine problematische Seite des Kreuzes von Santa Maria Novella als christlichem Kultbild. Giottos Wahrnehmungsangebot dürfte in dieser Hinsicht tatsächlich nicht ausbalanciert gewesen sein und drohte dorthin zu kippen, wo Artefakte nicht mehr Kult unterstützen, sondern selbst Kult auf sich ziehen. Erinnerung sei an die in einem anderen Triumphkreuz abgelegte Versicherung des Lando di Pietro, »nicht dieses Holz« sei als Gegenstand der Anbetung vorgesehen, sondern der lebendige Christus. Einsicht in die mediale Unausgewogenheit des Santa Maria Novella-Kreuzes wiederum mag ein Grund dafür sein, warum alle späteren Tafelkreuze Giottos und des Trecento, beginnend schon mit dem in Rimini, so brav – so künstlerisch und so schön – wirken verglichen mit dem kompromißlosen Anfang. Indes bezieht sich diese Feststellung nicht unbedingt auch auf die »Assistenzfiguren«. Hingewiesen sei etwa auf die häßliche und, wenn man so will, ganz unkünstlerische Maria auf dem

linken Tabellone von Giottos oft unterschätztem Tafelkreuz der Kirche Ognissanti in Florenz:⁵¹ (Abb.7) ein herzzerreißender Anblick! In gesteigerter Form ist der appellative Gestus der entsprechenden Figuren bei Cimabue und Giunta Pisano zurückgekehrt. Wo das Tafelkreuz den Modus der simulierten Wirklichkeit wieder verläßt, kehrt es gleichsam zur Beredtheit der Bilder *di Grecia* zurück.

Zu den in den letzten Jahren am häufigsten zitierten Stellen aus kunsthistorischer Literatur gehören zwei Dikta aus dem Buch *Bild und Kult* von Hans Belting: Das eine besagt, in der christlichen Religiosität des Mittelalters treffe die »Macht der Bilder« auf die »Ohnmacht der Theologen«:⁵² Alle dogmatische und pastorale Anstrengung habe nichts vermocht gegen die Suggestivkraft des Visuellen und die Empfänglichkeit der Gläubigen. Das andere Diktum (der Untertitel des Buches) nennt das Mittelalter eine Epoche der Bilder »vor dem Zeitalter der Kunst«. Sofern der Autor mit »Kunst« nicht gar eine autonome Kunst meinte (also das, was die Moderne des 19. und frühen 20. Jahrhunderts über ihre eigene Produktion und die der Renaissance dachte), darf man ihn wohl in jenem Sinn verstehen, wie der Sachverhalt schon seit dem mittleren 19. Jahrhundert formuliert wird:⁵³ Bildschaffen war im christlichen Mittelalter wesentlich Ausführung von Vorgegebenem; die Kultmedien wurden konzipiert und hergestellt, ohne daß eine Mitverantwortung der Künstler und Kunstliebhaber sowie ihre spezifischen Interessen und Kompetenzen dabei zum Tragen gekommen wären. Kombiniert man beide Aussagen, so tritt uns unversehens eine Gesellschaft vor Augen, ausgeliefert an Jahrhunderte alte Phantasmen, über die niemand, weder Theologe noch Künstler, wirklich eine Kontrolle hatte und die sich als Kultbilder doch immer neu materialisierten. Schwarze Romantik!

Demgegenüber enthält der vorstehende Beitrag Indizien dafür, daß die Künstler, Nutzer und Theoretiker über eine erhebliche Bandbreite von Möglichkeiten im Umgang mit dem Kultrequisit Bild verfügten – eingeschlossen das alle anderen visuellen Medien weit überragende Bild des gekreuzigten Christus. Die Theoretiker (Theologen) fanden durchaus Gehör – nicht nur wenn sie zum Bildgebrauch ermunterten und Vorteile dieser Kultform beschrieben, sondern auch wenn sie die aus dem Judentum und der Spätantike

⁵² BELTING 1990, S.11.

⁵³ Verwiesen sei etwa auf das Vorwort von Adolphe-Napoléon Didron zur Veröffentlichung des von ihm entdeckten sog. Malerhandbuchs vom Berge Athos: *Manuel d'icongraphie* 1845, S.IX.

⁵¹ PREVITALI 1993, S.331; SCHWARZ 2008, S.466–68. Das Kreuz wird gegenwärtig restauriert.

ererbten Vorbehalte in Erinnerung brachten. Und die kreativen unter den Malern und Bildhauern (damals wie später eine Minderheit) nutzten die von den Theoretikern weniger eingeengten als erweiterten Spielräume, um situativ abgestimmte Lösungen zu entwickeln. Die Produkte wandten sich in ihrem gestalterischen Aufwand und ihrer Differenziertheit natürlich vor allem an die visuell besonders empfänglichen im Publikum (auch sie damals wie später eine Minderheit, die aber auch schon damals die Meinungsführerschaft innegehabt haben dürfte). Wer sich in das hier ver-

suchsweise nachvollzogene Spiel mit den Elementen Intensität, Differenz und Authentizität vertieft, kann nicht umhin, es raffiniert und eine hohe Kunst zu nennen. »Kunst« im Sinn von Künstlichkeit war dabei einerseits ein Mittel, Vorbehalte gegen den Bildgebrauch in den Bildern zu reflektieren und eine Aura der Ferne und Allgegenwart des Dargestellten zu erzeugen. Andererseits und vor allem war »Kunst« im Sinn von Kreativität und gesteigerter Funktionalität aber ein zentraler Beitrag zur Religiosität und zum Gesellschaftsprozess.

- DINZELBACHER 2004 Peter Dinzelbacher, »Religiöses Erleben vor bildender Kunst in autobiographischen und biographischen Zeugnissen des Hoch- und Spätmittelalters«, in *Images of Cult and Devotion: Function and Reception of Christian Images in Medieval and Post-Medieval Europe*, hg. v. S. Kaspersen u. U. Haastrup, Kopenhagen 2004, S.61–88.
- DONDAINE 1967 Antoine Dondaine, »Ricoldiana. Notes sur les oeuvres de Ricoldo da Montecroce«, *Archivum Fratrum Praedicatorum*, 37 (1967), S.119–79.
- DOUAI 1884 Célestin Douais, *Essai sur l'organisation des études dans l'ordre des frères prêcheurs*, Paris, Toulouse 1884.
- DURANDUS 1995 *Guillelmi Duranti Rationale Divinorum Officiorum I–IV*, hg. v. A. Davril u. T.M. Thibodeau, Turnhout 1995.
- ECO 1999 Umberto Eco, »Kritik der Ikonizität«, in Umberto Eco, *Im Labyrinth der Vernunft. Texte über Kunst und Zeichen*, hg. v. M. Franz u. S. Richter, Leipzig 1999, S.54–88.
- FAUPEL-DREVS 2000 Kirstin Faupel-Dreves, *Vom rechten Gebrauch der Bilder im liturgischen Raum. Mittelalterliche Funktionsbestimmungen bildender Kunst im Rationale Divinorum Officiorum des Durandus von Mende (1230/1–1296)*, Leiden, Boston, Köln 2000.
- FOURNIVAL 1996 Richard de Fournival, »Il Bestiaire d'Amours«, in *Bestiari Medievali*, hg. v. L. Marini, Turin 1996, S.363–424.
- GIEBEN 2001 Servus Gieben, »La croce con Frate Elia di Giunta Pisano«, in *Il cantiere pittorico della basilica superiore di San Francesco in Assisi*, hg. v. G. Basile u. P. Magro, Assisi 2001, S.101–10.
- GIORDANO DA RIVALTO 1867 *Prediche inedite del B. Giordano da Rivalto dell'Ordine de' predicatori*, hg. v. E. Narducci, Bologna 1867.
- HAMANN-MACLEAN/HALLENSLEBEN 1963 Richard Hamann-MacLean u. Horst Hallensleben, *Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien vom 11. bis zum frühen 14. Jahrhundert*, Bd.3 (Bildband), Gießen 1963.
- HAMANN-MACLEAN/HALLENSLEBEN 1976 —, *Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien vom 11. bis zum frühen 14. Jahrhundert*, Bd.4 (Bildband), Gießen 1976.
- HERDER 1949 Johann Gottfried Herder, »Abhandlung über den Ursprung der Sprache«, in *Sturm und Drang. Kritische Schriften*, hg. v. E. Loewenthal, Heidelberg 1949, S.399–506.
- JAUSS 1994 Hans Robert Jauss, *Wege des Verstehens*, München 1994.
- KÖSTER 2003 Gabriele Köster, »Aequae multae – Populi multi. Zu Giotto's Navicella und dem Meerwunder Petri als Metapher der Papstkirche«, *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana*, 33 (1999–2000) [2003], S.7–30.
- KRÜGER 1992 Klaus Krüger, *Der frühe Bildkult des Franziskus in Italien: Gestalt und Funktionswandel des Tafelbildes im 13. und 14. Jahrhundert*, Berlin 1992, S.158–67.
- Legenda Aurea 1846 *Jacobi a Voragine Legenda Aurea*, hg. v. Johann Georg Theodor Graesse, Leipzig 1846.
- LESNICK 1989 Daniel R. Lesnick, *Preaching in Medieval Florence. The Social World of Franciscan and Dominican Spirituality*, Athens, Ge., 1989.
- LINDBERG 1987 David C. Lindberg, *Auge und Licht im Mittelalter. Die Entwicklung der Optik von Alkindi bis Kepler*, Frankfurt a.M. 1987.
- LUHMANN 2008 Niklas Luhmann, *Liebe: Eine Übung*, Frankfurt a.M. 2008.
- LUISO 1928 Francesco Paolo Luiso, *La leggenda del Volto Santo*, Pescia 1928, in *Il volto di Cristo* (Ausstellungskatalog Rom), hg. v. G. Morello u. G. Wolf, Mailand 2000, S.253–275.
- Manuel d'iconographie 1845 Adolphe-Napoléon Didron, *Manuel d'iconographie chrétienne grecque et latine, traduit du manuscrit byzantin*, hg. v. Paul Durand, Paris 1845.
- MATHEWS 1999 Thomas F. Mathews, *The Clash of Gods. A Reinterpretation of Early Christian Art*, Revised and Expanded Edition, Princeton 1999.
- MINNIS 1988 Alastair J. Minnis, *Medieval Theory of Authorship. Scholastic Literary Attitudes in the Later Middle Ages*, Aldershot 1988.
- OELLERMANN 1977 Eike Oellermann, *Triumphkreuz im Dom zu Lübeck*, Wiesbaden 1977.
- ORLANDI 1955 Stefano Orlandi, *Necrologio di Santa Maria Novella*, 2 Bde., Florenz 1955.
- PREVITALI 1993 Giovanni Previtali, *Giotto e la sua bottega*, Mailand 1993.
- ROMANO 1992 Serena Romano, *Eclissi di Roma. Pittura murale a Roma e nel Lazio da Bonifazio VIII a Martino V (1295–1431)*, Rom 1992.
- ROTT 1928 Hans Rott, »Oberrheinische Meister des 15./16. Jahrhunderts: Namen und Werke«, *Oberrheinische Kunst*, 3 (1928), S.55–86.
- RUBIN 1991 Miri Rubin, *Corpus Christi. The Eucharist in Late Medieval Culture*, Cambridge, Ma., 1991.
- SARFATTI 2001 Gad B. Sarfatti, »Hebrew Script in Western Visual Arts«, *Italia: Studi e ricerche sulla storia, la cultura e la letteratura degli ebrei d'Italia*, 13/14 (2001), S.451–547.
- SARFATTI/PONTANI/ZAMPONI 2001 Gad Sarfatti, Anna Pontani, Stefano Zamponi, »Titulus Crucis«, in *Giotto. La Croce di Santa Maria Novella*, hg. v. M. Ciatti u. M. Seidel, Florenz 2001, S.191–202.

- SCHÄFER 2005 Armin Schäfer, *Die Intensität der Form. Stefan Georges Lyrik*, Köln 2005.
- SCHMIDT 2002 Peter Schmidt, »Beschriebene Bilder: Benutzernotizen als Zeugnisse frommer Bildpraxis im späten Mittelalter«, in *Frömmigkeit im Mittelalter. Politisch-soziale Kontexte, visuelle Praxis, körperliche Ausdrucksformen*, hg. v. K. Schreiner in Zusammenarbeit mit M. Müntz, München 2002, S.347–84.
- SCHREIBER 1926–30 Wilhelm Ludwig Schreiber, *Handbuch der Holz- und Metallschnitte des XV. Jahrhunderts*, 8 Bde., Leipzig 1926–30.
- SCHWARTZ 2006 Frithjof Schwartz, »In medio ecclesiae. Giotto's Tafelkreuz in Santa Maria Novella«, *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 54 (2005), S.95–114.
- SCHWARZ 1997 Michael Viktor Schwarz, *Die Mosaiken des Baptisteriums in Florenz. Drei Studien zur Florentiner Kunstgeschichte*, Köln 1997.
- SCHWARZ 2002 —, *Visuelle Medien im christlichen Kult. Fallstudien aus dem 13. bis 16. Jahrhundert*, Wien 2002.
- SCHWARZ 2005a —, Rezension zu: »Hans Belting, Das echte Bild. Bildfragen als Glaubensfragen«, München: Beck 2005, *Kunstchronik*, 9/10.59 (2005), S.484–90.
- SCHWARZ 2005b —, »Das Problem der Form und ihrer Geschichtlichkeit. Hildebrand, Riegl, Gombrich, Baxandall«, in *Wiener Schule: Erinnerung und Perspektiven* (Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, 53, 2004), Wien 2005, S.203–16.
- SCHWARZ 2006 —, »What is Style for?«, *Ars*, 39 (2006), S.21–32.
- SCHWARZ 2008 —, unter Mitarbeit von Michaela Zoeschg, *Giottos Werke* (Giottus Pictor 2), Wien 2008.
- SCHWARZ 2009 —, »Poesia e verità: una biografia critica di Giotto«, in *Giotto e il Trecento. Il più Sovrano Maestro stato in dipintura* (Ausstellungskatalog Rom), hg. v. A. Tomei, Mailand 2009, I saggi, S.9–29.
- SCHWARZ/THEIS 2004 Michael Viktor Schwarz u. Pia Theis, *Giottos Leben. Mit einer Sammlung der Urkunden und Texte bis Vasari* (Giottus Pictor 1), Wien 2004.
- SEIDEL 2001 Max Seidel, »Il crocifisso grande che fece Giotto«, in *Giotto. La Croce di Santa Maria Novella*, hg. v. M. Ciatti u. M. Seidel, Florenz 2001.
- SEIDEL/SILVA 2007 Max Seidel u. Romano Silva, *The Power of Images, the Images of Power. Lucca as an Imperial City. Political Iconography*, München 2007.
- SONTAG 2003 Susan Sontag, *Regarding the Pain of Others*, London 2003.
- STOICHITA 1996 Victor I. Stoichita, *Visionary Experience in the Golden Age of Spanish Art*, London 1996.
- STRAUCH 1882 Philipp Strauch, *Margaretha Ebner und Heinrich von Nördlingen. Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Mystik*, Freiburg/Tübingen 1882.
- THIETMAR VON MERSEBURG 1935 Thietmar von Merseburg, *Thietmari Merseburgensis Episcopi Chronicon*, hg. v. R. Holtzmann, Berlin 1935.
- TOMEI 2009 *Giotto e il Trecento. Il più Sovrano Maestro stato in dipintura* (Ausstellungskatalog Rom), hg. v. A. Tomei, Mailand 2009.
- WELZEL 2006 Barbara Welzel, »Memoria und Bildende Kunst. Überlegungen zu einer postsäkularen Kunstgeschichte«, in *Die Dortmunder Dominikaner und die Propsteikirche als Erinnerungsort*, hg. v. Th. Schlip u. B. Welzel, Bielefeld 2006, S.70–97.
- WIRTH 2000 Jean Wirth, »Soll man Bilder anbeten? Theorien zum Bilderkult bis zum Konzil von Trient«, in *Bildersturm. Wahnsinn oder Gottes Wille* (Ausstellungskatalog Bern u. Straßburg), hg. v. C. Dupeux u. a., München 2000, S.28–37.
- WOLF 1985 Herta Wolf, »Das, was ich sehe, ist gewesen: Zu Roland Barthes' Die helle Kammer«, *Fotogeschichte*, 18.5 (1985), S.62–66.