Marius Rimmele

Selbstreflexivität des Bildes als Ansatzpunkt historischer Bildforschung

Ein Diskussionsbeitrag zur Rolle des Trägermediums

Eine noch in weiten Teilen ungeschriebene Medienreflexionsgeschichte des Bildes muss ergänzend zu schriftlichen Quellen auch die selbstbezüglichen Aussagen der Bilder als Quelle nutzen lernen. Dies gilt insbesondere für Epochen wie das westliche Mittelalter, in denen das Wissen über Bilder und ihre Träger kaum kodifiziert wurde. Eine ernsthafte Verfolgung selbstbezüglicher Phänomene in Richtung »vor dem Zeitalter der Kunst« verspricht aber auch, die Trennschärfe in der Betrachtung bildlicher Selbstreflexivität überhaupt zu erhöhen. Wie Bilder im späten Mittelalter gerade auf ihr Trägermedium Bezug nehmen und dieses in eine religiös motivierte Selbstbefragung des Bildes integrieren können, wird an zwei Beispielen skizziert.

Bildanthropologische Parameter

»Welche Fragen stellt die Bildwissenschaft?«, das bedeutet derzeit eigentlich: »Welche Bildwissenschaft stellt welche Fragen?« Aus guten Gründen sprechen sich viele der von kunsthistorischer Seite involvierten Bildforscher für eine Mehrzahl von Bildwissenschaften aus,[1] und de facto gibt es einige sinnvolle und dennoch methodisch und gegenständlich differierende Ansätze, sich dem enigmatischen Phänomen »Bild« zu nähern. Innerhalb eines bildwissenschaftlichen Fragenhorizontes ist der folgende Ansatz unter denjenigen zu verorten, die auf die soziale Bildpraxis, die Symbolisierungs- bzw. Animationsvorgänge, den Status des Bildes in einer (Bild-)Kultur, das historische Verhältnis von mentaler und materieller Bildproduktion und Ähnlichem abzielen.[2] Die Stärken eines solchen »bildanthropologischen« Ansatzes liegen wohl unzweifelhaft in den Potentialen für eine *spezielle*,[3]

---

1 Martin Schulz: *Ordnungen der Bilder. Eine Einführung in die Bildwissenschaft*, München 2005, 12f.; siehe auch Hans Dieter Huber: »Systemische Bildwissenschaft«. In: Klaus Sachs-Hombach (Hrsg.): *Bildwissenschaft zwischen Reflexion und Anwendung*, Köln 2005, 155–162, mit der Unterscheidung zwischen einer allgemeinen, einer speziellen und einer historischen Bildwissenschaft.

2 Hans Belting: *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, München 2001.

3 Vgl. Huber 2005 (wie Anm. 1), wobei ich »speziell« und »historisch« nicht als zwei strikt zu trennende Kategorien verstehe.

eine historisch differenzierte Bildwissenschaft, die gerade nicht nach anthropologischen Konstanten und letztgültigen Definitionen des Bildes sucht, sondern den Wandel innerhalb bestimmter Parameter ins Visier nimmt.[4] Diese Form der heuristischen Vorjustierung des Blickes orientiert sich an der Trias Bild, Körper und Medium.[5]

Die im Einzelfall präziser zu fassende Generalformel vom »Körper« trägt zum Beispiel dazu bei, die Parallelen zwischen Trägermedien des Bildes und dem Menschen in den Blick zu bekommen. Diesen als Bildspeicher und Bildträger, also ebenfalls als Medium von Bildern anzusehen, ermöglicht es, Transfer- und Interaktionsphänomene zwischen den materiellen Bildern und den »inneren Bildern« des Menschen kommensurabel zu beschreiben, was nicht heißt, dass keine Unterschiede bestünden. Auch historisch wandeln sich zumindest die Konzepte und Praktiken, welche an diesen Transfer zwischen Artefakt und Imagination anschließen. Nicht zuletzt um diese zu verfolgen, muss man aber Bild und Trägermedium auseinander buchstabieren, auch wenn dies zuweilen nicht ohne eine gewisse Grobheit vonstatten geht.[6] Begünstigt wird eine solche Operationalisierung gerade im Bereich spätmittelalterlicher Bilder (um die es in der Folge gehen wird) dadurch, dass man auf ganz ähnlich strukturierte zeitgenössische Bild-, Medien- und Transfervorstellungen stößt.

Mit diesen einleitenden Überlegungen ist selbstverständlich die Frage nach der Methode noch nicht beantwortet. Welche Fragen lassen sich also an die Gegenstände stellen? Hier wird in der Folge die These vertreten, dass man mittels etablierter kunstwissenschaftlicher Methoden bestimmte Bilder selbst auf den ihnen eingeschriebenen Status und auf bestimmte intendierte Bildpraxen befragen kann. Ausgehend von der Idee, dass sich die Besonderheit eines historischen Bildverständnisses innerhalb des variablen Bezugsverhältnisses von Nutzer, Bild und Medium skizzieren lässt, geht es mir dabei vor allem um den Status und die Rolle des Trägermediums im späten Mittelalter.

Angesichts solcher Fragestellungen liegt der Verdacht nahe, man sollte sich weniger die Bilder, als vielmehr die Praktiken und Diskurse einer Zeit heranziehen, welche sich vorzugsweise schriftlich übermittelt haben. Solche Aufzeichnungen sind aber begrenzt, und es lohnt sich aus mehreren Grün-

---

4 Vgl. Birgit Mersmann, Martin Schulz (Hrsg.): *Kulturen des Bildes*, München 2006, 9–17.

5 Zur Begründung dieser Trias von Begriffen siehe das einführende Kapitel in Belting 2001 (wie Anm. 2) und Schulz 2005 (wie Anm. 1), 13–20, auch: 97–149. Es ist zu betonen, dass mit »Medium« nicht das Bild in seiner kommunikativen Funktion, sondern seine Materialität im Sinne eines Mittels der Verkörperung gemeint ist.

6 Belting 2001 (wie Anm. 2), 13, fasst das Bild und sein Medium als »zwei Seiten einer Münze« auf.

den, das, was die Bilder selbst über herrschende Konzepte und Praktiken aussagen können, ergänzend hinzuzuziehen. Auch diesbezüglich ist das Mittelalter, welches in ernüchternder Weise die immergleichen bildtheologischen Maximen wiederholt, ein dankbares Beispiel. Ganz offensichtlich ist nämlich das Verhältnis zwischen den Bildern, ihren Trägermedien und der frommen Arbeit am Bild weitaus komplexer und differenzierter, als es die meisten schriftlichen Quellen vermuten lassen. Zudem gibt es ein Wissen über Bilder und Bildpraktiken, das sich nicht schriftlich niederschlägt, weil es mit den offiziellen Positionen der Theologie in einem gewissen Widerspruch steht oder von diesen – das Bild war im Westen schließlich kein dogmatischer Gegenstand[7] – kaum beachtet wird.[8] Manche Auffassungen und Praktiken waren offenbar auch derart selbstverständlich, dass sie gar nicht explizit irgendwo formuliert wurden. Zuletzt – und diesen Aspekt darf man nie unterschätzen – drücken sich diejenigen, die berufsbedingt über Bilder nachdenken, auch gerade in ihren Bildern aus. So lässt sich konstatieren, dass vieles, was im Rahmen einer Mediengeschichte bzw. Medienreflexionsgeschichte des Bildes von Interesse ist, schlichtweg nicht in kodifizierter Form greifbar wird und die Bilder unzweifelhaft dem vorhandenen Wissen einen eigenen Teil hinzufügen können. Wie aber geben Bilder ein Wissen über Symbolik und Nutzen ihres Trägers preis?

Selbstreflexion und Selbstreferenz

Kurioserweise verspricht ein solches zeitgenössisches Wissen um ganz gewöhnliche Bilder vor allem ein Aspekt zu vermitteln, den man traditionellerweise der *modernen Kunst* zuschlagen würde.[9] In einem Kontext funktionaler Bilder gibt es solche, die neben ihrer Funktionalität noch einen Diskurs über sich selbst zu führen im Stande sind. Dies lässt sich zurückführen auf eine basale Eigenschaft des materiellen Bildes: Wie »wahrnehmungsnah« es auch sein mag, in seiner Eigenschaft als Bild unterscheidet es sich zwangsläufig von einer unmittelbaren Sinneswahrnehmung des Repräsentierten durch ein gewisses Maß an Opazität, »Durchblick und

---

7 Vgl. Rudolf Berliner: »The Freedom of Medieval Art«. In: *Gazette des Beaux-Arts*, période 6, 28 (1945), 263–288; Jean-Claude Schmitt: »Normen für die Produktion von Bildern im Mittelalter«. In: Doris Ruhe, Karl-Heinz Spieß (Hrsg.): *Prozesse der Normbildung und Normveränderung im mittelalterlichen Europa*, Stuttgart 2000, 5–26.

8 Vgl. Hans Belting: *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München 1990, 11–19.

9 Für einen Überblick über die Bewertung selbstbezüglicher Phänomene in der Kunstgeschichte siehe Valeska von Rosen: »Selbstbezüglichkeit«. In: Ulrich Pfisterer (Hrsg.):*Metzler Lexikon Kunstwissenschaft*, Stuttgart, Weimar 2003, 327–329.

Durchblicksverweigerung« konstituieren gemeinsam das Bild.[10] In religiösen Zusammenhängen ist nun dieser Punkt von besonderer Relevanz, denn es geht darum, etwas Transzendentes präsent zu setzen. An das Ausmaß dieser Präsenz wiederum knüpft sich großes theologisches Gewicht. Deshalb wird das eigene »Bildsein« zuweilen explizit thematisiert, wenn auch nicht notwendig durch eine gesteigerte Opazität auf Ebene der »Spuren des Werkprozesses«.[11] Was für unsere Fragestellung interessant ist: Auch die konkrete Materialität des Bildes kann dabei eine gewichtige Rolle spielen, denn das jeweilige Medium war fast immer der Ansatzpunkt einer Kritik an »falschen« Bildern.[12] Nicht zuletzt obliegt es der Auseinandersetzung des Bildes mit dem eigenen Medium, die produktive Spannung aus erwünschter Präsenz und notwendiger Verhüllung Gottes zu inszenieren.[13]

Eine Ausdehnung der Selbstreflexionsforschung auf das mittelalterliche religiöse Bild kommt nicht nur der historischen Bildforschung zugute. Umgekehrt scheint es sehr wahrscheinlich, dass auch das Phänomen bildlicher Selbstreflexivität in mehrfacher Hinsicht durch eine Erweiterung des Gegenstandsbereichs an Profil gewinnt. Die Kunstgeschichte hat seit Victor I. Stoichitas Abhandlung über das selbstbewusste Bild der frühen Neuzeit[14] zunehmendes Interesse gezeigt an den Formen, wie Bilder sich selbst, d. h. ihre illusionistische Kraft, ihre kommunikative Rolle und vor allem zugrunde liegende ästhetische Konzepte in Form einer »metapeinture« thematisieren können.[15] Man hat mit guten Gründen postuliert, dass sich die historische Grenze, ab der solches möglich ist, nahezu beliebig in die Vergangenheit ausdehnen lässt.[16] Dazu muss man aber von einer rein ästhetischen Matrix absehen und auch vermeiden, den Blick lediglich auf die Eigenheiten der Malerei zu richten, welche sie gegen andere Kunstgattungen oder die Literatur ausspielt.[17] Es ist noch einmal zu betonen, dass der hier

---

10 Gottfried Boehm: »Vom Medium zum Bild«. In: Yvonne Spielmann, Gundolf Winter (Hrsg.): *Bild – Medium – Kunst*, München 1999, 165–177, Zitat: 167; Stefan Majetschak: »Opazität und ikonischer Sinn. Versuch, ein Gedankenmotiv Heideggers für die Bildtheorie fruchtbar zu machen«. In: Klaus Sachs-Hombach (Hrsg.): *Bildwissenschaft zwischen Reflexion und Anwendung*, Köln 2005, 177–194.

11 Rosen 2003 (wie Anm. 9), 328, betont den vergleichsweise späten Einsatz dieses Mittels in der Geschichte des künstlerischen Bildes.

12 Belting 2001 (wie Anm. 2), 13, 22, 32f.

13 Zu den bildtheologischen Grundlagen vgl. Klaus Krüger: *Das Bild als Schleier des Unsichtbaren. Ästhetische Illusion in der Kunst der frühen Neuzeit in Italien*, München 2001, besonders 11–27.

14 Victor I. Stoichita: *Das selbstbewußte Bild. Vom Ursprung der Metamalerei*, [Paris 1993], übers. von Heinz Jatho, München 1998.

15 Vgl. die Rezension Stoichitas von Christiane Kruse in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 62 (1999), 585–594, die bereits den richtungweisenden Wert der Arbeit betont, und die Würdigung bei Rosen 2003 (wie Anm. 9).

16 Kruse 1999 (wie Anm. 15), 587; Rosen 2003 (wie Anm. 9), 328.

17 Repräsentativ: Katharina Sykora: »Paragone. Selbstreflexivität im vorfilmischen Bild«. In:

zur Anwendung gebrachte Medienbegriff sich von denjenigen unterscheidet, die darunter künstlerische Praktiken wie etwa die Malerei verstehen.[18] Im Sinne eines »Körpers« des Bildes kann er helfen, Bezugsgrößen der bildlichen Selbstbefragung auch in anderen Bildkulturen zu fassen.

Das Bild aktiviert und variiert seine apriorische Selbstbezüglichkeit jeweils vor dem Hintergrund wichtiger kollektiv geteilter Bewertungskriterien, und diese offeriert auch im späten Mittelalter an erster Stelle die Religion, also Theologie und Frömmigkeit. Auch wenn man mit dem Spätmittelalter unzweifelhaft eine Zone der Verhandlungen und Überlappungen vorfindet, empfiehlt es sich, die religiösen Problemstellungen als konstitutiv für eine Selbstreflexion des Bildes anzunehmen.

Obwohl maßgebliche jüngere Studien den Blick für die religiösen Grundlagen ästhetischer Reflexion in der frühen Neuzeit geschärft haben,[19] scheinen die kunsthistorischen Auseinandersetzungen mit bildlicher Selbstreflexion das Bezugsfeld genuin ästhetischer Möglichkeitsbedingungen derzeit nur sehr zögerlich in Richtung »vor dem Zeitalter der Kunst« verlassen zu wollen.[20] Dieser Beitrag versteht sich auch als Anregung, eine spezifisch religiös geprägte Form der Selbstbezüglichkeit des Bildes ernsthafter in Augenschein zu nehmen und den vorgebahnten Weg ins Mittelalter weiter zu verfolgen, bis dahin, wo ästhetische Kriterien im neuzeitlichen Sinne keine Rolle für selbstreflexive Phänomene mehr spielen.[21] Kritische Stimmen, die eine Rückkehr zu einer produktionsästhetischen Geistesgeschichte über die Hintertür der Selbstreflexivitätsforschung befürchten,[22] könnten

---

Ernst Karpf, Doron Kiesel, Karsten Visarius (Hrsg.): *Im Spiegelkabinett der Illusionen. Filme über sich selbst*, Marburg 1996, (Arnoldshainer Filmgespräche 13), 31–56.

18 Zum Beispiel Christiane Kruse: *Wozu Menschen malen. Historische Begründungen eines Bildmediums*, München 2003.

19 Krüger 2001 (wie Anm. 13); Gerhard Wolf: S*chleier und Spiegel. Traditionen des Christusbildes und die Bildkonzepte der Renaissance*, München 2002.

20 Wiederum sei als Indiz auf die Schwerpunktsetzungen und die explizite Koppelung an eine »Ästhetik, die Kunst (auch) als Auseinandersetzung mit Kunst bestimmt« durch Rosen 2003 (wie Anm. 9) verwiesen (Zitat: 327). Ausgriffe ins Mittelalter unter der spezifischen Perspektive der Malerei allerdings bei Kruse 2003 (wie Anm. 18).

21 Einen ersten Ansatz hat Steffen Bogen: *Träumen und Erzählen. Selbstreflexion der Bildkunst vor 1300*, München 2001, mit seiner Bewertung von Erzählschemata als Referenz auf göttliche Ordnungsmuster des Heilsgeschehens vorgestellt. Gerade die Differenz zu den hier in Folge erläuterten Aspekten belegt die Erfassungs- und Ordnungsarbeit, die auf dem Gebiet der Selbstreflexivität noch zu leisten ist, wenn man sie als systematisches und nicht als historisch begrenztes Phänomen erforschen möchte.

22 Vgl. die Rezension von Ingo Herklotz von: Arne Karsten: *Bernini. Der Schöpfer des barocken Rom. Leben und Werk*, München 2006. In: *Journal für Kunstgeschichte* 10 (2006), 132–135, hier: 133, und Wolfgang Brassats Rezension von: Valeska von Rosen, Klaus Krüger, Rudolf Preimesberger (Hrsg.): *Der stumme Diskurs der Bilder. Reflexionsformen des Ästhetischen in der Kunst der Frühen Neuzeit,* München, Berlin 2003. In: sehepunkte 4 (2004), Nr. 12 [15.12.2004], URL: <http://www.sehepunkte.de/2004/12/4654.html> (letzter Zugriff: 30.08.2006).

so durch einen Mehrwert auch für breitere historische Fragestellungen besänftigt werden.[23]

Mit der avisierten Verbreiterung des Gegenstandsbereiches hätte aber – dies kann hier nur angedeutet werden – wohl auch eine Arbeit an der Terminologie zu erfolgen. Beschränkt man sich auf eine Geschichte des Gemäldes oder der Malerei in Korrelation bzw. im »Dialog«[24] mit kodifizierten Ästhetiken, so fallen viele Aspekte zusammen, die in anderen Bildkulturen zu trennen wären. Mit einem gewissen Recht variiert etwa Stoichita frei zwischen »metamalerisch«, »metaartistisch« und »metapiktural«.[25] Auch zwischen den Begriffen »Selbstreferentialität« und »Selbstreflexivität« wird gemeinhin nicht unterschieden,[26] was aber kein spezifisches Problem der Kunstgeschichte ist.[27] Für die Bildforschung lohnte es, so denke ich, die »Reflexion« im einen Begriff als quasi-kognitiven Akt des »Über-sich-Nachdenkens« und die »Referenz« im anderen als semiotische Bezugnahme, als Gegenstand oder Art der Darstellung, zu fassen. Die Extremform eines selbstreferentiellen Bildes wäre demnach eines, das nur noch seine eigenen Mittel ausstellt bzw. sich oder Aspekte des »Kunstsystems« zum Gegenstand hat, wie zum Beispiel eine konkrete Malerei oder aber bereits die Darstellung einer umgedrehten Leinwand im 17. Jahrhundert.[28] Nicht notwendigerweise aber muss eine solche gegenständliche Reduktion als Aufforderung verstanden werden, über das Wesen, die Vorzüge oder Unzulänglichkeiten des Bildes oder der Kunst nachzudenken.[29] Letzteres ist es, was ich unter »Selbstreflexion/Selbstreflexivität«[30] subsumieren würde. Dieses Phänomen könnte wiederum auch ohne eindeutige Selbstreferenz zum Tragen kommen. Insbesondere der Bezug auf bildtheoretische Parame-

---

23 Ähnliche Gedanken zum bildhistorischen Nutzen gerade selbstreflexiver Bilder äußerte bereits Klaus Krüger: »Geschichtlichkeit und Autonomie. Die Ästhetik des Bildes als Gegenstand historischer Erfahrung«. In: Otto Gerhard Oexle (Hrsg.): *Der Blick auf die Bilder. Kunstgeschichte und Geschichte im Gespräch*, Göttingen 1997, (Göttinger Gespräche zur Geschichtswissenschaft 4), 55–85.

24 Valeska von Rosen: »›Der stumme Diskurs der Bilder‹. Einleitende Überlegungen«. In: Rosen, Krüger, Preimesberger 2003 (wie Anm. 22), 9–16, besonders 12.

25 Stoichita 1998 (wie Anm. 14).

26 Vgl. zum Beispiel Sykora 1996 (wie Anm. 17), Rosen 2003 (wie Anm. 9).

27 Vgl. die Klagen in: Kay Kirchmann: »Zwischen Selbstreflexivität und Selbstreferentialität. Überlegungen zur Ästhetik des Selbstbezüglichen als filmischer Modernität«. In: Frank Amann, Siegfried Kaltenecker, Jürgen Keiper (Hrsg.): *Selbstreflexivität im Film*, Frankfurt am Main 1994, (Film und Kritik 2), 23–37; Michael Scheffel: *Formen selbstreflexiven Erzählens. Eine Typologie und sechs exemplarische Analysen*, Tübingen 1997, 3–5.

28 Vgl. Stoichita 1998 (wie Anm. 14), 299–312.

29 Man denke etwa an monochrome Farbflächen, die rein affektiv auf den Betrachter wirken sollen.

30 Ich folge hier der verbreiteten, aber eigentlich nicht korrekten Praxis, »Selbstreflexivität« als substantiviertes Adjektiv von »Selbstreflexion« zu verwenden.

ter jenseits eines bloß ästhetischen Rahmens, wie etwa die Gottebenbildlichkeit des Menschen oder die Bildhaftigkeit des inkarnierten Gottessohnes, aber zum Beispiel auch anthropologische Grundlagen des Bildermachens,[31] eröffnet die Möglichkeit, dass Bilder durch eine vordergründig vermeintlich eindeutige Fremdreferenz letztlich auch zum Nachdenken über ihren Status auffordern wollen.

So gewännen die beiden Begriffe an Kontur im Hinblick auf ihre extremen Ausprägungen, doch in den allermeisten Fällen liegt eine Verquickung von beidem in unterschiedlichem Ausmaße und mit teilweise stark differierenden Intentionen vor. Mit der vorgeschlagenen begrifflichen Trennung ließe sich zumindest bereits grob markieren, inwieweit im einzelnen Fall »eine zusätzliche Sinndimension« erschlossen oder von einem »dominante[n] Strukturmerkmal« die Rede ist, »das schließlich sogar an die Stelle der Zeigefunktion des Werks tritt«.[32]

Auch wenn die meisten Aspekte einer *expliziten*,[33] letztlich *semantischen* Selbstbezüglichkeit des Bildes ihrer systematischen Erfassung und Differenzierung noch harren und von einer enormen Vielfalt auszugehen ist – mit einem vagen *umbrella term* bzw. einem Cluster von Synonymen kann es nicht getan sein, will man selbstbezügliche Strukturen in Bildern systematisch zumindest ein wenig gliedern und auch in diesem Feld historische Veränderungen präziser benennen. Um das Ausmaß und die Intention zu rekonstruieren, mit der ein Bild bzw. sein Erschaffer die bereits im Repräsentationsprozess[34] eingeschriebenen Selbstbezüglichkeiten zu aktivieren trachtet, ist die Suche nach einer Spezifizierung des jeweiligen »Selbst« von ausschlaggebender Bedeutung. Dabei sind die genannten »Meta…«-Begrifflichkeiten eine gewisse Hilfe, auch wenn sie in der bisherigen Beschränkung der Gegenstände ihre differenzierende Kraft kaum entfalten konnten. Im Einzelfall ist also zu fragen: Wird ein Nachdenken angeregt über das vorliegende konkrete Bild, eine künstlerische Praxis oder Schule, die Kunst, zeitgenössische Bildtheorien? Steht dahinter das Problem der Repräsentation, der Wahrnehmung, medialer Kommunikation …?[35] Die

---

31 Kruse 2003 (wie Anm. 18).

32 Rosen 2003 (wie Anm. 9), 328.

33 Letztlich hat jedes darstellende Zeichen eine selbstreferentielle Dimension, insbesondere – wie bereits erwähnt – das Bild. Explizite Formen der Selbstbezüglichkeit knüpfen hier an. Besonders dem »ästhetischen Zeichen« billigt die Semiotik in der Nachfolge Roman Jakobsons eine besondere Selbstreferentialität zu, vgl. dazu die Zusammenfassung bei Scheffel 1997 (wie Anm. 27), 9–23.

34 Vgl. Louis Marin: »Die klassische Darstellung«. In: Christiaan L. Hart Nibbrig (Hrsg.): *Was heißt »Darstellen«?* Frankfurt am Main 1994, 375–397.

35 Kruse 2003 (wie Anm. 18), 28, unterscheidet hier grundlegend zwischen »Metamedialität« (bei ihr aber auf Malerei als Medium gerichtet) und »Metakommunikation«.

Beispiele werden zeigen, dass hier eine Ebene auf die nächste verweisen kann und sich eindeutige Antworten hin und wieder verbieten, während in anderen Fällen weitaus präzisere Eingrenzungen möglich sind. Erhellend für eine Medienreflexionsgeschichte des Bildes sind solche Fragen aber in jedem Fall.

Will man ausgehend von einem oben skizzierten übergeordneten historischen Erkenntnisinteresse und in Ergänzung zu bisher beobachteten Phänomenen bildlicher Selbstbezüglichkeit[36] Bilder befragen, deren Selbstreflexivität sich auf das *Trägermedium* richtet oder sich zumindest an diesem entzündet oder sich dessen bedient, so liegt es nahe, solche Bilder zu wählen, deren Träger ein gewisses Eigenleben führen; Bilder, die nicht allzu leicht im Hinblick auf ein Dargestelltes durchsichtig zu machen sind. Hier bieten sich *Triptychen* an, dreiflügelige verschließbare Tafeln mit zumeist zwei Ansichten, einer geschlossenen und einer geöffneten.[37] Mit ihrer Dreiteiligkeit, die eine kohärente Raumfiktion auch nur der geöffneten Ansicht hintertreiben muss, indem Spalten oder zumindest Rahmungen Zäsuren setzen, lassen sie sich als paradigmatische Trägermedien des vorneuzeitlichen Bildes charakterisieren. Im Gegenzug bildet ein Triptychon selbst einen gewissen Raum aus, weist Züge eines Schreins auf. Es handelt sich um Bildträger, die nicht ausschließlich in der zu verflüchtigenden Trägerfunktion aufgehen, wie es die Holztafel oder die Leinwand tun. Somit bieten sie sich in besonderer Weise der Reflexion durch die Bilder an, fast so, als ob es Gegenstände oder minimale Orte seien, welche die Bilder besetzen und kommentieren. Zudem eignet Triptychen ein bildtheoretisches metaphorisches Potential, das in die Gesamtbedeutung eines Bildes einfließt: So verdoppeln oder explizieren sie zum Beispiel die Grundfunktion des Bildes, etwas zu zeigen. Sowohl Betrachter als auch Künstler waren weitaus gewohnter als wir heute, die Materialien und deren Formen auf ihre allegorischen Bedeutungen zu befragen, was zum einen in der allgemeinen Praxis der Sinnerschließung durch von Gott gestiftete Analogien, im Besonderen aber im mittelalterlichen Verständnis eines »Kunstwerks« als Gemeinsames von Bedeutung, Form und Materie begründet liegt.[38] Die Art und Weise, wie metaphorische Potentiale des Trägermediums in

---

36 Eine Übersicht typischer Formen bei Rosen 2003 (wie Anm. 9), 329.

37 Zu den Varianzen in der Definition eines Triptychons vgl. Wolfgang Pilz: *Das Triptychon als Kompositions- und Erzählform in der deutschen Tafelmalerei von den Anfängen bis zur Dürerzeit*, München 1970, 17–21; Antje M. Neuner: *Das Triptychon in der frühen altniederländischen Malerei. Bildsprache und Aussagekraft einer Kompositionsform*, Frankfurt am Main 1995, 13ff.

38 Rosario Assunto: *Die Theorie des Schönen im Mittelalter*, übers. von Christa Baumgart, Köln 1963, (Geschichte der Ästhetik 2), vor allem 21–24; 51.

bildtheoretischer Absicht aktiviert wurden, kann äußerst verschieden sein, wie sich an zwei Beispielen skizzieren lässt.[39]

Paragone, Repräsentationskritik und Medienreflexion

Unbestritten ist die Existenz eines selbstreflexiven Diskurses in zahlreichen Bildern frühniederländischer Malerei. Diese scheint in besonders charakteristischer Weise zwischen Mittelalter und Neuzeit angesiedelt, amalgamiert religiöse und künstlerische Bildkonzepte und bereitet Kommendes vor, ohne bereits über eine konsultierbare kodifizierte Kunsttheorie zu verfügen, wie sie zeitgleich im Süden entsteht.[40] Innerhalb der Phänomene lässt sich mit Grisaille-Darstellungen von Verkündigungen ein richtiggehender »hot spot« malerischer Selbstbespiegelung ausmachen.

Zahlreiche Studien insbesondere der letzten beiden Jahrzehnte haben dazu beigetragen, die Beweggründe der so ungemein typischen frühniederländischen Steinmalerei auf den Außenseiten von Triptychen (Abb. 1) zu erhellen.[41] Der Komplex kann hier – auch weil er noch eine eigene dialektische Geschichte hat – nur verkürzt wiedergegeben werden, wobei ich zudem die These vertrete, dass das Gespinst aus symbolisch genutzter Trägermedienreflexion, Künstlerstolz, gemalter Anthropologie und

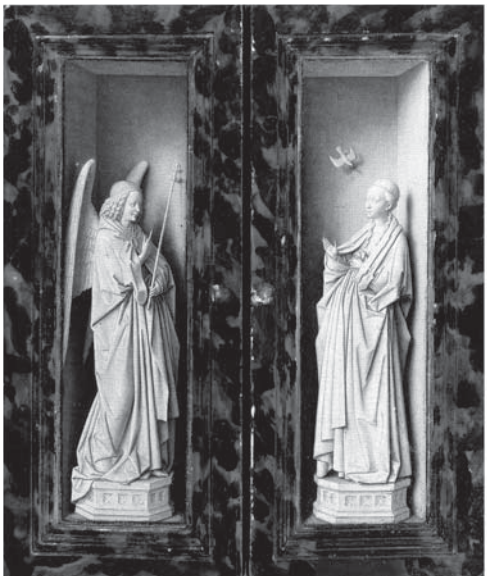

Abb. 1: Jan van Eyck, >Marientriptychon< (Außenseite), 1437, Dresden, Gemäldegalerie.

---

39 Ausführlicher dazu meine an der Universität Konstanz abgeschlossene Dissertation zur Semantisierung von Triptychen. Die Drucklegung befindet sich in Vorbereitung.

40 Vgl. Hans Belting, Christiane Kruse: *Die Erfindung des Gemäldes. Das erste Jahrhundert der niederländischen Malerei*, München 1994.

41 Eine Zusammenfassung der neueren Forschung bei Michaela Krieger: »Die niederländische Grisaillemalerei des 15. Jahrhunderts. Bemerkungen zu neuerer Literatur«. In: *Kunstchronik* 49 (1996), 575–588. Eine Typologie der Phänomene liefert Dagmar Täube: *Monochrome gemalte Plastik. Entwicklung, Verbreitung und Bedeutung eines Phänomens niederländischer Malerei der Gotik*, Essen 1991, besonders 201.

Repräsentationskritik nicht eigentlich in einer abschließenden Aussage arretiert werden kann, sicher ein Charakteristikum jeder selbstbezüglichen ›Schleifenbildung‹.

Ein Ausgangspunkt der Forschungen war die am funktionalen Kontext orientierte These, die farbreduzierten Flächen mit der typischen Verkündigung könnten dem Brauch der Verhüllung des Altarschmucks zur Fastenzeit zu verdanken sein.[42] Farbreduktion statt den so genannten »Fastentüchern« nutze demnach das medienspezifische Selbstverhüllen der Triptychen liturgisch aus. Doch schon zu den Zeiten eines Jan van Eyck (gest. 1441) hat der verbreitete Usus unzweifelhaft weitere, selbstreflexive Dimensionen. Lässt die freiwillige Beschränkung auf Grautöne »bereits mediale und abbildtheoretische Reflexionen voraussetzen«,[43] so tritt neben der Imitation einer konkurrierenden künstlerischen Gattung (der Plastik) im Zuge eines Paragone[44] auch noch der bildtheoretische Hintergrund der Verkündigung hinzu: Im Moment der Verkündigung wird Gott erstmals nach der Erschaffung des Menschen erneut zum Bild.

Die imitierten ungefassten Skulpturen auf der Außenseite gegenüber einem in neuartigem Illusionismus und sich selbst negierender lasierender Ölmalerei dargebotenen Inneren – dies kann kontrastierend den der farbigen frühniederländischen Malerei häufig zugesprochenen Effekt einer göttlichen Offenbarung oder Vision vertiefen.[45] Eine erste metaphorische Indienstnahme des Trägers, der anschaulich zwischen einer tendenziell weltlichen (toten) Außen- und einer transzendenteren Innenseite zu differenzieren hilft, verschärft für den mehr denkenden als bloß erlebenden[46] Betrachter damit die Unterscheidung zwischen den weltlichen, materiellen, medial vermittelten und den in quasi unvermittelter »Schau« erfahrenen

---

42 Gerade in diesem Zeitraum ist nämlich auch das Fest *Mariä Verkündigung* (25. März) datiert. Molly Teasdale Smith: »The Use of Grisaille as a Lenten Observance«. In: *Marsyas* 8 (1957–59), 43–54.

43 Charlotte Schoell-Glass: »Repräsentation«. In: Pfisterer 2003 (wie Anm. 9), 306–309, Zitat: 308. Zur Vorgeschichte der Grisaillen vgl. Michaela Krieger: *Grisaille als Metapher. Zum Entstehen der peinture en camaieu im frühen 14. Jahrhundert*, Wien 1995.

44 Rudolf Preimesberger: »Ein ›Prüfstein der Malerei‹ bei Jan van Eyck?« In: Matthias Winner (Hrsg.): *Der Künstler über sich in seinem Werk. Internationales Symposion der Bibliotheca Hertziana, Rom 1989*, Weinheim 1992, 85–100, hier: 87; vgl. auch: ders.: »Zu Jan van Eycks Diptychon der Sammlung Thyssen-Bornemisza«. In: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 54 (1991), 459–489.

45 Siehe Karl Schade: *Ad excitandum devotionis affectum. Kleine Triptychen in der altniederländischen Malerei*, Weimar 2001, 81. Zum frühniederländischen Realismus als Mittel religiöser Erfahrung siehe Heike Schlie: *Bilder des Corpus Christi. Sakramentaler Realismus von Jan van Eyck bis Hieronymus Bosch*, Berlin 2002, 227–284.

46 Damit sei übrigens nicht impliziert, ein normaler Gläubiger wäre häufiger Zeuge eines Schauseitenwandels von Retabeln gewesen, sondern nur, dass man aus dem Kontrast zwischen einer häufigen unauffälligen und einer selteneren, überwältigenderen Ansicht einen Nutzen gezogen haben könnte.

»inneren« Bildern, die von höherer Wahrheit und Wirksamkeit sind. Hans Belting hat diesbezüglich im Triptychon als symbolischem Dispositiv der Bilder zugleich ein Analogon des menschlichen Körpers erkannt, der gemäß der zeitgenössischen Anthropologie zu einem »doppelten Blick«, einem äußeren weltlichen und einem inneren spirituellen, fähig ist.[47] Teil dieser Erkenntnis aber ist die metaartistische Ebene einer Gegenüberstellung der Gattungen, welche vordergründig der Intention des Künstlerstolzes Ausdruck verleiht. Eine weitere, in diesem Fall gerade aufgrund der Involviertheit des symbolischen Trägers nicht zu eliminierende Stoßrichtung bildlicher Selbstreflexivität aber ist die Idolatrie mindernde *Repräsentationsskepsis,* die das christliche Bild begleitet:[48] Mit Hilfe von Trompe-l'œil-Effekten treiben die Figuren den Naturalismus der Malerei auf eine sich selbst entlarvende Spitze und betonen in letzter Konsequenz die Oberfläche, die ästhetische Grenze als Schwelle. Auch kann man, einmal auf der Ebene künstlerischer Reflexion angelangt, nicht die Ergebnisse einer anderen künstlerischen Praxis als »weltliche« Zeichen abwerten, ohne selbst unter Verdacht zu geraten. Hier vollzieht die im Träger explizierte Unterscheidung von außen und innen zwangsläufig einen »re-entry«, denn auch das innere gemalte Bild ist letztlich nur materiell. Religiöse und metaartistische Aussagen interferieren also sehr komplex, und es lässt sich Absicht dahinter vermuten: Indem die Malerei andere künstlerische Praktiken imitiert, kann sie sich selbst problematisieren, ebenso wie durch die Staffelung verschiedener ›Lebendigkeitsstufen‹ hintereinander. Weitere Abstufungen werden möglich und so vermittelt sich bei tieferem Nachdenken vielleicht ein Gefühl der Uneinholbarkeit des »Echten«. Zu dieser Erkenntnis trägt übrigens auch der (bild-)theologische Gehalt der Verkündigung bei, der sich auf kongeniale Weise mit dem Trägermedium verknüpft: Die Undarstellbarkeit einer Bildwerdung Gottes in der Welt bzw. der ›Tiefenschicht‹ des Göttlichen im Fleisch ist fest mit dem Sujet der Verkündigung verbunden.[49]

---

47 Belting, Kruse 1994 (wie Anm. 40), 51ff., besonders 62.

48 Zum mittelalterlichen (Problem-)Bewusstsein für Repräsentations- und Abbildungsverhältnisse vgl. zum Beispiel den Sammelband: Albert Zimmermann (Hrsg.): *Der Begriff der Repraesentatio im Mittelalter. Stellvertretung, Symbol, Zeichen, Bild*, Berlin, New York 1971, (Miscellanea Medievalia 8); Jean Wirth: »Soll man Bilder anbeten? Theorien zum Bilderkult bis zum Konzil von Trient«. In: Cécile Dupeux, Peter Jezler, Jean Wirth (Hrsg.): *Bildersturm. Wahnsinn oder Gottes Wille?*, München 2000, 28–37; Krüger 2001 (wie Anm. 13), besonders 11–26; speziell zu bildkritischen Positionen auch in den Bilderfluten des Spätmittelalters: Norbert Schnitzler: »Illusion, Täuschung und schöner Schein. Probleme der Bildverehrung im späten Mittelalter«. In: Klaus Schreiner (Hrsg.): *Frömmigkeit im Mittelalter. Politisch-soziale Kontexte, visuelle Praxis, körperliche Ausdrucksformen*, München 2002, 221–242.

49 Vgl. etwa Louis Marin: »Annonciations toscanes«. In: ders.: *Opacité de la peinture. Essais sur la représentation au Quattrocento*. Paris 1989, 125–163; Georges Didi-Huberman: *Fra Angelico. Unähnlichkeit und Figuration*, [Paris 1990], München 1995; Daniel Arasse:

Eine solche Defizienz lässt sich vermittels der Staffelung von Bildebenen wenn nicht kompensieren, so doch zumindest deutlich markieren. Zugleich wird selbstverständlich in der Öffnung ein Zeitenumbruch sichtbar, der wiederum mit einer ›Qualitätssteigerung‹ der Bildebenen korreliert. Dabei bleibt aber die Undarstellbarkeit Gottes im »Außen der Welt« ebenfalls dem gesamten Ensemble als Signet der Uneinholbarkeit vorgeschaltet.

Die einander überlagernden Oberflächen stellen also ein zweites metaphorisches Potential des Trägermediums Triptychon dar, das hier auf die Interpretationen in bildtheoretischer Hinsicht Einfluss nimmt. Eine hoch entwickelte illusionistische Technik, eine komplexe implizite Kunsttheorie und Stolz auf die eigenen Fähigkeiten müssen kein Hindernis für die Evokation traditioneller Idolatriewarnungen sein, im Gegenteil: Sich auf höchstem theoretischem und technischem Niveau selbst zu bescheiden verspricht in einem frommen Milieu die dankbarste Form eines malerischen Intellektualismus zu sein. Wo die Schwelle zwischen Sichtbarem und Unsichtbarem, empirisch Erfahrbarem und Imaginiertem (oder Visioniertem), zwischen Weltlichem und Transzendentem im Zusammenspiel von Träger und Bildebenen so ostentativ thematisiert wird, erfasst dies leicht auch das ganze Objekt und mit ihm die Intention, qua eines Bildes das Numinose darzustellen. Diese, wenn man so will, »metarepräsentationale« Ebene kann vielleicht sogar dazu dienen, den reflektierenden Sprung vom bloßen Überwältigtsein gleichsam »geoffenbarter« Bilder auf die skizzierte symbolische Ebene einer Propagierung innerer Bildwelten zu leisten. Brechen wir die Überlegungen hier ab, ohne der Versuchung nachzugeben, eine Reflexion über das »Selbst« der Malerei in höherem religiösen Dienst *neben* einer solchen über das Potential des Trägermediums in ebenfalls weiterführender Absicht zu postulieren, da dies der gegenseitigen Durchdringung und wechselseitigen »Anhebung« des metamalerischen und des metamedialen Diskurses zu einem religiösen nicht gerecht werden würde. Gemeinsam machen sie das Bild als Schwelle erfahrbar, die dank der Inkarnation Gott innerweltlich greifbar macht, die aber keine unmittelbare Durchschreitung der Membran auf ein Jenseits erlaubt, bevor nicht eine andere heilsgeschichtliche Ära angebrochen ist.

Im gleichen Sinne nutzt auch Hans Memling die Außenseiten zweier Brügger Triptychen (Abb. 2 und 3), um mit fingierten offenen Torbögen vor latent paradiesischen Landschaften einerseits einen Durchblick anzudeuten, diese expliziten *Türschwellen* oder *Vorhöfe* aber mit heiligen

---

»Gott im Detail. Über einige italienische Verkündigungsszenen«. In: Wolfgang Schäffner, Sigrid Weigel, Thomas Macho (Hrsg.): *»Der liebe Gott steckt im Detail«. Mikrostrukturen des Wissens*, München 2003, 73–90.

Abb. 2: Hans Memling, ›Floreins-Triptychon‹ (Außenseite), 1479, Brügge, Memlingmuseum.

Abb. 3: Hans Memling, ›Reins-Triptychon‹ (Außenseite), 1480, Brügge, Memlingmuseum.

Mittlerpersonen zu blockieren, welche allesamt Repräsentationsformen Christi vorzuweisen haben: Das heilige Antlitz im Tuch der Veronika, das Lamm des Täufers, die Brote der Hl. Maria Ägyptiaca und das Kreuz der Hl. Wilgefortis. Auch sie kratzen mit Trompe-l'œil-Effekten an der ästhetischen Grenze. Das Triptychon wird so im Sinne des christlichen Bildes als Schwelle und Membran[50] instrumentalisiert.

Ohne Zweifel lässt sich diese Gemengelage verschieden akzentuieren, je nachdem, ob man die religiöse Botschaft als Vehikel künstlerischen Selbstbewusstseins[51] deuten möchte oder umgekehrt. Dies konnte bereits der historische Betrachter; es ist bezeichnend für die ›Brackwasserzone‹ der Selbstreflexivität zwischen Mittelalter und Neuzeit, dass Kunstfertigkeit und religiöser Intellektualismus dialektisch miteinander verbunden bleiben. Man konnte sicher auch mit guten Gründen die didaktische (damals: »moralische«), auf eine Privilegierung des »inneren« Bildes hinauslaufende Lehre Beltings (siehe oben) daraus ziehen. Das zweite Beispiel wird in gewisser Weise eine Vorgeschichte dieses symbolischen Werts des Triptychons als Schwelle zwischen weltlichen und spirituellen Bildern liefern. Leider kann dies nur sehr verknappt erfolgen.[52]

Das personifizierte Medium des Bildes

Die Welt der Frauenkonvente des 13. und 14. Jahrhunderts ist ein Milieu, das von metaartistischen Artikulationen gewiss freizusprechen ist, was aber nicht heißt, dass nicht die aktive Auseinandersetzung mit dem Träger als Spezifikum »weltlicher« Bildlichkeit starke bildtheoretische Züge trägt und mithin als selbstreflexiv charakterisiert werden kann. Darin spiegelt diese Auseinandersetzung äußerst pointiert sowohl die Problematik einer Medialität des Bildes als auch den Umgang mit »inneren« Bildern. Die abgebildete Schreinmadonna von ca. 1300[53] (Abb. 4) stand wohl in

---

50 Vgl. Krüger 2001 (wie Anm. 13); instruktiv sind auch einige Beiträge in: Johann Endres, Barbara Wittmann, Gerhard Wolf (Hrsg.): *Ikonologie des Zwischenraums. Der Schleier als Medium und Metapher*, München 2005.

51 In diesem Sinne Christiane Kruse: »Eine gemalte Kunsttheorie im Johannes-Veronika-Diptychon von Hans Memling«. In: *Pantheon* 54 (1996), 37–49.

52 Für eine genauere Beschreibung und theologische wie frömmigkeitsgeschichtliche Begründungen der folgenden Zusammenhänge sei erneut auf meine Dissertation verwiesen. Siehe auch: Marius Rimmele: »Die Schreinmadonna – Bild, Körper, Matrix«. In: Kristin Marek et al. (Hrsg.): *Bild und Körper im Mittelalter*. München 2006, 39–58.

53 Vgl. Gudrun Radler: *Die Schreinmadonna »Vierge Ouvrante« von den bernhardinischen Anfängen bis zur Frauenmystik im Deutschordensland*, Frankfurt am Main 1990, Kat. Nr. 16, 271–276; Henk van Os (Hrsg.): *The Art of Devotion 1300–1500*, Princeton 1994, 52–57.

Abb. 4: Kölnisch, Schreinmadonna, ca. 1300, New York, The Metropolitan Museum of Art.

einem kölnischen Konvent und diente mit ihrer Größe von etwa 37 cm als Hilfsmittel individueller Andacht. Sie veranschaulicht wie zahlreiche andere solcher Figuren das hohe Bewusstsein der Konzeptoren für den theologischen Hintergrund, der auch in der frühen Neuzeit noch die Verkündigungsdarstellungen prägt[54] und als sinnstiftende Folie christlicher Bildtheorie fungiert: Da die Inkarnation seit der frühen Kirche als Akt der Bildwerdung Gottes aufgefasst wurde, war Maria zugleich das Gefäß des Kindes (und damit der Dreieinigkeit[55]) als auch das (fleischliche) Medium, in dem sich eine »Einsiegelung« des göttlichen Bildes vollzog. Ganz ohne Zweifel wird in einer ersten Ebene Maria als Gefäß des Erlösungsmysteriums dargestellt. Zudem aber auch als Materialspenderin: Das Bild

---

[54] Siehe Anm. 49.

[55] Zur Verknüpfung von Inkarnation und Dreieinigkeit im Spätmittelalter vgl. Peter Kern: *Trinität, Maria, Inkarnation. Studien zur Thematik der deutschen Dichtung des späteren Mittelalters*, Berlin 1971, (Philologische Studien und Quellen 55).

[56] Heute fehlen dem in der Gestalt des Sohnes gegebenen Vater der Kruzifixus und die Taube, die das Ensemble zu einem so genannten »Gnadenstuhl« vervollständigten, vgl. Radler 1990 (wie Anm. 53), 271.

Gottes in seiner (ehemals) dreieinigen Form[56] wächst gleichsam aus der Gottesmutter heraus. Vor allem aber ist sie im wahrsten Sinne des Wortes »Bildträger«. Umgekehrt wird das Triptychon, das die geöffnete Figur de facto ist, zu einem konkreten Körper semantisiert. Die latente Symbolik des Triptychons im 15. Jahrhundert wurzelt nicht zuletzt in dieser expliziten Analogisierung von Körper und Bildträger. Hier manifestiert sich die stete Einbindung eines zeitgenössischen Denkens über das Bild und seine irdischen Medien in zugrunde liegende theologische Muster der Bildtheorie, auf die entscheidenden »Vor-Bild«-Konzeptionen der Inkarnation und der Gottebenbildlichkeit hin.[57]

Von besonderem Interesse ist hier der zweite Komplex, die Gottebenbildlichkeit des Menschen, denn vor diesem Hintergrund erschließt sich die Relaisfunktion des vorliegenden Bildkörpers als Schnittstelle zwischen inneren und äußeren Bildern. Die Außenseite des »Triptychons« zeigt Maria mit Kind, mithin also die weltliche Erscheinung Gottes und seiner wichtigsten Heiligen, die im Spätmittelalter eine gottgleiche Position einnahm.[58] Der Körper kann sich öffnen und Gott in einer »wahreren«, seiner dreifaltigen, Form vorzeigen. Die bereits erwähnte Zeigesymbolik des Triptychons wird durch Maria geradezu personifiziert.

Auch hier muss gelten, dass sich der Betrachter trotz der Transzendierung, die auch eine Allegorisierung ist, der prinzipiellen Uneinholbarkeit des Göttlichen in der sinnbildlichen Repräsentation bewusst bleibt. Zugleich aber wird in diesem Fall der Sprung zu einer »moralischen« Lesart nicht nur ermöglicht, sondern geradezu erzwungen. Nicht nur, dass es explizit das Körper*innere* ist, in dem sich die »Bilder« der Trinität und des frühen Lebens Jesu befinden – Maria gilt zudem als ultimatives Vorbild eines jeden Frommen, insbesondere der Nonnen. Der *Spiegel* Maria, von der es heißt, sie habe alles mit Jesus Erlebte in ihrem Herzen bewahrt (Luk 2, 19), steht für eine fromme Aufbewahrung und stetige imaginative Neubetrachtung der Szenen des Lebens Christi, wie sie die spätmittelalterliche Frömmigkeit in der Folge auch außerhalb der Klöster prägen wird.[59] Insbesondere auf ihre Mütterlichkeit richtete sich die meditative Aufmerksamkeit der

---

57 Rimmele 2006 (wie Anm. 52).

58 Peter Dinzelbacher (Hrsg.): *Handbuch der Religionsgeschichte im deutschsprachigen Raum*, Bd. 2: Hoch- und Spätmittelalter, Paderborn et al. 2000, 141f.

59 Vgl. etwa Charles A. Conway: *The Vita Christi of Ludolph of Saxony and Late Medieval Devotion Centered on the Incarnation*, Salzburg 1976, (Analecta Cartusiana 34), und Fritz Oskar Schuppisser: »Schauen mit den Augen des Herzens. Zur Methodik der spätmittelalterlichen Passionsmeditation, besonders in der *Devotio Moderna* und bei den Augustinern«. In: Walter Haug, Burghart Wachinger (Hrsg.): *Die Passion Christi in Literatur und Kunst des Spätmittelalters*, Tübingen 1993, (fortuna vitrea 12), 169–210.

Nonnen, die Gott nach dem Vorbild der Muttergottes geistlich gebären wollten.[60] Dies bedeutet, sich derart mit den Tugenden, aber auch mit den bildlich evozierten Geschehnissen und Handlungen um die Gottesmutter zu identifizieren, dass man schließlich selbst Gott im Herzen eine Wohnung, einen Tempel oder ein Kindbett bereitet. Das aufgeklappte Bild erweist sich als vorbildlicher Spiegel des Innenlebens, besonders deshalb, weil die im Sündenfall verschmutzte Gottebenbildlichkeit der Seele seit Augustinus als trinitätsförmig begriffen wurde.[61] Der Gnadenstuhl, wie er hier ursprünglich zu sehen war, ist die gängige Formel für das Mysterium der Trinität im Mittelalter, er bezeichnet sozusagen als visuelle Vokabel den Begriff: dreieiniger Gott.[62] Es war also äußerst wahrscheinlich, dass die meditierende Nonne, die mit dem Öffnen des Bildwerks auch die eigene geistige Wendung nach Innen sinnlich initiierte, die beiden Bildsorten im Inneren als kausal aufeinander bezogen betrachten sollte: Wer Maria als Mutter und Glaubensvorbild nacheifern will, so die Anleitung durch die Figur, behält stets die evozierten Szenen aus dem Leben Christi, die gemeinsam das Mysterium der Menschwerdung umkreisen, in seinem inneren Bildspeicher, malt sie sozusagen an die Wände seines Herzens,[63] um deshalb, so die bildtheologische Pointe dieser moralischen Auslegung, selbst letztlich bildförmig zu werden, ganz ausgefüllt von einer goldglänzend wiederhergestellten gottebenbildlichen Seele.[64] Eine leicht differierende zweite Lesart lässt sich ergänzen: Wer eifrig das Leben Christi in sich einprägt, der darf Gott geistlich gebären, so wie bereits Maria Gott nicht nur im Uterus,

---

60 Hugo Rahner: »Die Gottesgeburt. Die Lehre von der Geburt Christi aus dem Herzen der Kirche und der Gläubigen«. In: ders.: *Symbole der Kirche. Die Ekklesiologie der Väter,* Salzburg 1964, 13–87; Peter Dinzelbacher: »Die Gottesgeburt in der Seele und im Körper. Von der somatischen Konsequenz einer theologischen Metapher«. In: Thomas Kornbichler, Wolfgang Maaz (Hrsg.): *Variationen der Liebe. Historische Psychologie der Geschlechterbeziehung*, Tübingen 1995, (Forum Psychohistorie 4), 94–128.

61 Arnold Angenendt: *Geschichte der Religiosität im Mittelalter,* Darmstadt ^{2}2000, 252–257.

62 Vgl. Wolfgang Braunfels: *Die heilige Dreifaltigkeit*, Düsseldorf 1954, 35, 42.

63 So befiehlt Christus in einer Vision der Mystikerin Gertrud von Helfta: »Öffne dein Herz weit, so wie einst im Tempel heidnischer Götterbilder vergoldete Tafeln geöffnet wurden, um an den heidnischen Festen das Volk zum Opfer aufzufordern. Laß mich die gemalten Bilder in deinem Herzen sehen.«, zitiert nach: Norbert Wolf: *Deutsche Schnitzretabel des 14. Jahrhunderts*, Berlin 2002, 11.

64 Zur ubiquitären Verbreitung dieser Logik eines reinigenden inneren Bildhaushalts mit dem Ziel einer restaurierten Gottebenbildlichkeit siehe vor allem Thomas Lentes: »Inneres Auge, äußerer Blick und heilige Schau. Ein Diskussionsbeitrag zur visuellen Praxis in Frömmigkeit und Moraldidaxe des späten Mittelalters«. In: Schreiner 2002 (wie Anm. 48), 179–219. So erklärt ein geistiger Betreuer seinen Nonnen das Konzept wie folgt: »Wenn du eifrig gute Bilder […] in deinem Gedächtnis (memoria) hältst, so geht das Gemüt auf zu Gott.«, ebd., 187.

sondern auch geistlich an- und aufgenommen hat.[65] Nicht umsonst sitzt der semantisch offenere Gnadenstuhl und kein Christkind in einem nicht weiter definierten Innenraum und vergoldet mit dem erhaltenen Nimbus die Herzgegend.

Diese Schreinmadonna liefert materielle Bildvorlagen, von denen ausgehend eine Nonne zur Meditation der Mutterschaft Marias und des Mysteriums der Inkarnation angeregt wurde. Zugleich stellt sie eine Anweisung zur Verortung der Bilder bereit, oder wenn man so will: zu deren Überführung in ein somatisches Trägermedium, wo sie ihre Wirksamkeit erst eigentlich entfalten können.[66] Bilder auf einem materiellen Träger haben, so darf den Konzeptoren an bildtheologischer Einsicht unterstellt werden, keinerlei Wert an sich, erst in ihrer Verinnerlichung beginnen sie zu wirken, weshalb man das Trägermedium Triptychon so explizit auf zwei Körper bezieht: den als Bildträger legitimierten der Muttergottes und den zu reinigenden der Nonne. In diesem Sinne wird ein Versprechen gemacht, was die Folgen einer solchen imaginierenden Bildpraxis, die eine Art Bildtransfer ist, betrifft. Der umstrittene Begriff des *Andachtsbildes*[67] gewinnt hier eine neue Dimension: Man sieht sich mit einem Bild *zur* Andacht konfrontiert, das zugleich ein Bild *der* gelingenden Andacht ist und somit dem Primat der inneren Bilder in mystagogischer, d. h. didaktischer Hinsicht Ausdruck verleiht. Ob die »Nutzerin« dieses dirigistischen Bildwerks den beweglichen Bildkörper letztlich nicht schlicht angebetet oder gar als Ausgangspunkt von Visionen zu verehren gelernt hat, vermag ein heutiger Betrachter nicht zu sagen. Für solche konkurrierenden, unorthodoxen Wirkungen des Bildes war in diesem Rahmen ebenso wenig Raum wie für eine detailliertere Argumentation.[68] Es sollte dennoch deutlich geworden sein, wie aufschlussreich das nachvollziehbare Abarbeiten am Trägermedium – zugleich Metapher und problematische »Materialität« des Bildes – in einer Kultur ist, die Bilder auf vielfältige Weise instrumentalisiert und ihnen zugleich misstraut.

---

65 Letztlich hängen Gottesgeburt und *Imago Dei* kausal zusammen, vgl. Alois Haas: »Meister Eckharts mystische Bildlehre«. In: Zimmermann 1971 (wie Anm. 48), 113–138, hier: 135.

66 Vgl. dazu: Marius Rimmele: »Heilsleitern. Medien des Bildes und Medien zu Gott im Triptychon des Antonius van Tsgrooten (1507)«. In: Mersmann, Schulz 2006 (wie Anm. 4), 203–221.

67 Karl Schade: *Andachtsbild. Die Geschichte eines kunsthistorischen Begriffs,* Weimar 1996.

68 Vgl. Anm. 52.

Ingeborg Reichle, Steffen Siegel, Achim Spelten (Hg.)

Verwandte Bilder

Die Fragen der Bildwissenschaft

Kulturverlag Kadmos Berlin

Berlin-Brandenburgische
Akademie der Wissenschaften

Eine Publikation der
Interdisziplinären Arbeitsgruppe *Die Welt als Bild*

Gedruckt mit Unterstützung der
Gerda Henkel Stiftung, Düsseldorf, sowie der Senatsverwaltung für Bildung, Wissenschaft und Forschung des Landes Berlin und des Ministeriums für Wissenschaft, Forschung und Kultur des Landes Brandenburg.

Die Herausgeber danken den Leitern der Arbeitsgruppe
Christoph Markschies, Peter Deuflhard und Jochen Brüning.

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliographie; detaillierte bibliographische Daten sind im Internet unter <http://dnb.ddb.de> abrufbar

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.
Copyright © 2007,
Kulturverlag Kadmos Berlin. Wolfram Burckhardt
Alle Rechte vorbehalten
Internet: www.kv-kadmos.com
Umschlaggestaltung: kaleidogramm, Berlin.
Gestaltung und Satz: kaleidogramm, Berlin
Druck: INTER ALIA
Printed in EU
ISBN (10-stellig) 3-86599-034-7
ISBN (13-stellig) 978-3-86599-034-1

Inhalt

Ingeborg Reichle, Steffen Siegel, Achim Spelten
Die Familienähnlichkeit der Bilder 7

I
Bild-Körper

Marius Rimmele
Selbstreflexivität des Bildes als Ansatzpunkt historischer Bildforschung. Ein Diskussionsbeitrag zur Rolle des Trägermediums 15

Steffen Siegel
Einblicke. Das Innere des menschlichen Körpers als Bildproblem in der Frühen Neuzeit 33

Marcel Finke
Materialität und Performativität. Ein bildwissenschaftlicher Versuch über Bild/Körper 57

II
Bild-Begriffe

Achim Spelten
Sehen in Bildern. Eine Analyse zum Verhältnis von Bildwahrnehmung und Zeichenfunktion 81

Silvia Seja
Der Handlungsbegriff in der gegenwärtigen Bild- und Kunstphilosophie 97

Sebastian Bucher
Das Diagramm in den Bildwissenschaften. Begriffsanalytische, gattungstheoretische und anwendungsorientierte Ansätze in der diagrammtheoretischen Forschung 113

Jan Peter Behrendt
Das Deutschlandbild als Forschungsgegenstand. Perzeption, Imagination und Veräußerlichung 131

III
Bild-Geschichten

Barbara Kopf
Skulptur im Bild. Visuelle Dokumentation und deren Beitrag zur Entwicklung der archäologischen Wissenschaft 149

Ingeborg Reichle
Kunst-Bild-Wissenschaft. Überlegungen zu einer visuellen Epistemologie der Kunstgeschichte 169

Roland Meyer
Detailfragen. Zur Lektüre erkennungsdienstlicher Bilder 191

Alexandra Lembert
Gedanken sehen. Gedankenphotographie in Sax Rohmers Detektivgeschichten *The Dream-Detective* (1920) 209

IV
Bild-Medien

Viktor Bedö
Landkarten als Werkzeuge unseres Denkens 227

Sebastian Gießmann
Netze als Weltbilder. Ordnungen der Natur von Donati bis Cuvier 243

Sebastian Vincent Grevsmühl
Epistemische Topografien. Fotografische und radartechnische Wahrnehmungsräume 263

Michael Rottmann
Das digitale Bild als Visualisierungsstrategie der Mathematik 281

Nina Samuel
»I look, look, look, and play with many pictures«. Zur Bilderfrage in Benoît Mandelbrots Werk 297

Abbildungsverzeichnis 321

Autorinnen und Autoren 325