



Prof. Dr. Barbara Schellewald zum 65. Geburtstag

Henriette Hofmann, Caroline Schärli
und Sophie Schweinfurth (Hg.)

**INSZENIERUNGEN VON
SICHTBARKEIT
IN MITTELALTERLICHEN
BILDKULTUREN**

REIMER

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie;
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Layout und Umschlaggestaltung: Nicola Willam, Berlin
Umschlagabbildung: Istanbul, Parekklesion der ehemaligen Pammakaristos-Klosterkirche, Apsismosaik,
Detail. Foto: Wolfram Raither

Schrift: Adobe Caslon Pro, Avenir
Papier: 135 g/m² Maximat Prime
Druck: Elbe Druckerei Wittenberg, Lutherstadt Wittenberg

© 2018 by Dietrich Reimer Verlag GmbH, Berlin
www.reimer-mann-verlag.de

Alle Rechte vorbehalten
Printed in Germany

ISBN 978-3-496-01595-6

Inhalt

Tabula Gratulatoria	7
Henriette Hofmann, Caroline Schärli und Sophie Schweinfurth Sichtbarkeiten statt Sichtbarkeit: Eine Einleitung	9
Annette Hoffmann und Gerhard Wolf Licht und Landschaft: Zur Sakraltopographie Mzchetas in Georgien	21
Ulrich Rehm »Dass durch das Laster der Mensch nicht verdunkelt werde«: Der <i>Gloucester Candlestick</i>	49
Susanne Wittekind »et lux in tenebris lucet«: Licht als Medium der Präsenz Gottes in katalanischen Sanktuarien des Hochmittelalters	63
Michele Bacci Von Frömmigkeit zu Kunstgeschichte: Zur Rezeptionsgeschichte der Bethlehemer Mosaiken (13.–19. Jahrhundert)	87
Gia Toussaint Bücher aus heiliger Hand: Zerschlagen, vergraben, verehrt	111
Sabine Söll-Tauchert Die heilige Ursula im Wandel des Lichtes: Ein neuer Blick auf das Büstenreliquiar aus dem Basler Münsterschatz	133
Karin Krause Passionsfrömmigkeit und kommunale Propaganda um 1300: Die »byzantinischen« Fresken im Dom von Genua	163
Silke Tammen Mehr als glänzend: Spätmittelalterliche Reliquiaranhänger	217

Katharina Corsepius Kardinal Bessarion und die Ikone im römischen Quattrocento	235
David Ganz Vor schwarzem Grund: Die Bildgewänder des Ordens vom Goldenen Vlies	251
Vera Beyer Wenn Ornamente einem den Kopf verdrehen: Überlegungen zur Funktions- und Bedeutungs-Losigkeit von Ornamenten	289
Grischka Petri »Jeder Kuh ihr Kälbchen« und »The Battle of the Book«: Zur Geschichte eines irischen Rechtsspruchs	307
Anne-Marie Bonnet Gold in der Kunst von Moderne und Gegenwart: Eine Reverenz an das mittelalterliche oder byzantinische Erbe?	325
Abbildungsnachweis	337
Die Herausgeberinnen, Autorinnen und Autoren	339

Tabula Gratulatoria

Prof. Dr. Andreas Beyer, Universität Basel | Prof. Dr. Claudia Blümle, Humboldt-Universität zu Berlin | Prof. Dr. Birgitt Borkopp, Universität Bern | Dr. Antje Bosselmann-Ruickbie, Johannes Gutenberg-Universität Mainz | Dr. Mariam Didebulidze, Chubinashvili National Research Centre for Georgian Art History and Heritage Preservation | Dr. Nikola Doll, Kunstmuseum Bern | Prof. Dr. Eva Ehninger, Humboldt-Universität zu Berlin | Dr. Peter Fornaro, Universität Basel | Prof. Dr. Beate Fricke, Universität Bern | PD Dr. Axel Gampp, Universität Basel | Prof. Dr. Thomas Grob, Universität Basel | Prof. Dr. Henriette Harich-Schwarzbauer, Universität Basel | Prof. Dr. Ulrike Heinrichs, Universität Paderborn | Prof. Dr. Ute Holl, Universität Basel | Prof. Dr. Andrea von Hülsen-Esch, Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf | Prof. Dr. Carola Jäggi, Universität Zürich | Prof. Dr. Markus Klammer, Universität Basel | Prof. Dr. Holger Klein, Columbia University | Prof. Dr. Susanne Leeb, Leuphana Universität Lüneburg | Dr. Susan Marti, Bernisches Historisches Museum | Prof. Dr. Daniela Mondini, Università della Svizzera italiana | Prof. Dr. Matteo Nanni, Justus-Liebig-Universität Gießen | Dr. Kerstin Petermann, Netzwerk Kunst und Kultur der Hansestädte | Prof. Dr. Olaf Peters, Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg | Dr. Anja Rasche, Netzwerk Kunst und Kultur der Hansestädte | Prof. Dr. Bruno Reudenbach, Universität Hamburg | Prof. Dr. Lukas Rosenthaler, Universität Basel | Prof. Dr. Matthias Schmidt, Universität Basel | Prof. Dr. Adrian Stähli, Harvard University | Prof. Dr. Lioba Theis, Universität Wien | Prof. Dr. Ralph Ubl, Universität Basel | Prof. Dr. Martin Warnke | Prof. Dr. Barbara Welzel, Technische Universität Dortmund | Prof. Dr. Iris Wenderholm, Universität Hamburg

Sichtbarkeiten statt Sichtbarkeit: Eine Einleitung

»Es gibt nichts Sichtbares ohne Licht«

Nicolas Poussin an Paul Fréart de Chambray (Rom, 1. März 1665)¹



1 Istanbul, Hagia Sophia, Apsismosaik, 9. Jahrhundert

»Betrifft man an einem sonnigen Frühlingsmorgen die Hagia Sophia in Istanbul durch die sogenannte Kaisertür, die aus dem Narthex, der Vorhalle, in den Naos führt, so vermag man weit in der Ferne, hoch oben in der östlichen Apsis das Mosaik mit der thronenden Gottesmutter und dem Christuskind zu entdecken. Eben dieses hatte der Patriarch Photios 867 in einer Predigt am Karsamstag, zu seiner feierlichen Enthül-

lung nach dem Ende des Bilderstreits ausführlich in einer *ekphrasis* gewürdigt. Nähert man sich heute allmählich, schrittweise der Apsis, so scheint das aus den darunter liegenden Fenstern in den Innenraum sich ergießende Licht keineswegs allein der Erhellung oder gar Enthüllung des Goldmosaiks zuträglich zu sein, sondern ebenso einer Verhüllung desselben Vorschub zu leisten. Am Ende seines Weges wird der auf die Apsis Zuschreitende gar in eine Art Lichtaureole eingetaucht. Überblendet ist das Bild unserer Wahrnehmung entzogen, in der Fülle des Lichts ist es nahezu unsichtbar geworden. Das Licht hat es unserem Blick entzogen, wiewohl doch gerade ihm die Eigenschaft attestiert wird, seine Goldoberfläche zu vitalisieren.«² (Abb. 1)³

Mit der Schilderung dieser Wahrnehmungserfahrung beginnt Barbara Schellewald ihren Aufsatz *Eintauchen in das Licht: Medialität und Bildtheorie*, in dessen weiterem Verlauf sie das Mosaik als bevorzugtes Bildmedium in Byzanz profiliert. Die besondere Eignung des Mosaiks als sakraler Bildvermittler, so kann Barbara Schellewald überzeugend zeigen, ist durch seine medialen Qualitäten bedingt, denn die vitale Oberfläche der *tesserae* wird abhängig vom jeweiligen Lichteinfall⁴ dynamisiert.⁵ Daraus resultiert, dass die Oberfläche – also auch das Bild – einem permanenten Wandel unterliegt: Wie beim oben beschriebenen Besuch der Hagia Sophia evozieren Mosaik eine sich unabschließbar verändernde Bildlichkeit, die immer wieder neu und anders zu sehen gibt bzw. sich immer wieder neu und anders entzieht.⁶ Begreift man diesen ganz im Visuellen sich vollziehenden Wandlungsprozess als Spezifikum des Mosaiks, wird deutlich, dass die Qualitäten des Mediums es gleichsam befähigen, die eigene Bildlichkeit unablässig zu aktualisieren. Die daraus resultierende zeitliche Unabgeschlossenheit des Bildes, so ließe sich argumentieren, korrespondiert mit dem Ewigkeitsanspruch der im Mosaik dargestellten Figuren der Heilsgeschichte, die gemäß dem orthodoxen Ikonendogma weniger Repräsentationen als Realpräsenz markieren. Die Lichtaffinität des Mosaikmediums, so arbeitet Barbara Schellewald in dem einleitend zitierten Aufsatz weiter heraus, findet seine Entsprechung in der zentralen Rolle des Lichts für das östliche Bildverständnis. Mit Barbara Schellewald sei hierfür Pseudo-Dionysius Areopagita zitiert:

Denn anders ist es ja gar nicht möglich, dass der vom göttlichen Ursprung aller Dinge ausgehende Lichtstrahl uns einleuchte, es sei denn durch den bunten Formenreichtum der geheiligten Vorhänge verhüllt, jedoch so, dass dieser über sich hinaus verweist [...].⁷

Die grundsätzliche, in neuplatonischer Tradition stehende Idee, dass Materielles auf Immaterielles verweist, assistiert in Byzanz einem Bildbegriff, in dem Urbild und Abbild in einer unauflöselichen, lebendigen Verweisbeziehung⁸ stehen. Sich weder mimetisch noch memorial erschöpfend, ist die Beziehung vom Abbild zum Urbild die einer intimen Stellvertreterschaft, in der das Abbild unaufhörlich durch die göttliche Gnade am Transzendenten partizipiert.⁹ Das Mosaik als Medium des permanenten Wandels – als »im Licht dynamisiertes Bild«¹⁰ – macht die Partizipation des Bildes (und des gläubigen Betrachters) am Göttlichen visuell erfahrbar und ist so sichtbare Konkretion göttlicher Emanation. Barbara Schellewalds Aufsatz zeigt eindrücklich, wie sich die Analyse medialer Spezifika sowohl mit der Geschichte der Bildmedien als auch der Genese historischer Bildkonzepte verbinden lässt.

Im Rahmen des vorliegenden Bandes wollen wir nochmals zu dem von Barbara Schellewald vorgeschlagenen Besuch in der Hagia Sophia zurückkehren, da in ihrer Beschreibung etwas evident wird, das uns nicht nur für das Medium des Mosaiks, sondern für die Bildkulturen des Mittelalters im Allgemeinen eklatant erscheint: Der durch den Besuch der Hagia Sophia initiierte Wahrnehmungsprozess, der auf eine prozessuale Wahrnehmung angelegt ist, stellt die Sichtbarkeit des Bildes selbst in Frage. Zwischen Licht und Dunkel, zwischen zu viel Licht in Form von Überblendung und zu wenig, wird die Sichtbarkeit des Bildes selbst prekär, verortet sich das Bild zwischen Enthüllen und Verbergen.¹¹ In dieser prekären Sichtbarkeit des Bildes, so die leitende These dieses Bandes, erkennen wir ein Spezifikum mittelalterlicher Bildkulturen. Das grundsätzlich Andere mittelalterlicher Sichtbarkeitskonzeptionen wird unmittelbar deutlich, wenn man die für die Hagia Sophia beschriebene Seherfahrung mit dem eigenen, letzten Besuch eines Kunstmuseums konfrontiert: Ebenso sorgfältig ausgeleuchtet wie isoliert wird das Bild präsentiert. Nichts soll seine Sichtbarkeit beeinträchtigen; die Störung der Wahrnehmung – so will es die Bildinszenierung der Moderne – indiziert allein das Kunstwerk.¹² Anders gewendet: Mit maximaler Anstrengung wird die Wahrnehmung auf das Bild reduziert und soll nur noch Bild-immanente Impulse erhalten. Dieser auf äußerste Sichtbarkeit angelegte Präsentationsexzess, in dem das Kalkül der weißen, in den Raum stoßenden Wand die Leinwand selbst zu überformen beginnt, ist in Brian O’Dohertys mittlerweile kanonisch gewordenem Essay *Inside the White Cube* prägnant beschrieben worden: »Schattenlos, weiß, clean und künstlich – dieser Raum ist ganz der Technologie des Ästhetischen gewidmet. Kunstwerke werden gerahmt, aufgehängt, locker verteilt. Ihre sauberen Oberflächen erscheinen unberührt von der Zeit und ihren Wechselfällen. Hier existiert die Kunst in einer Art Ewigkeitsauslage, und obwohl es viele Perioden und Stile gibt, gibt es keine Zeit.«¹³ Die maximale Sichtbarkeit des Bildes hegt es ein in das, was es zeigt, um es als eine Totale nur noch der subjektiven Wahrnehmung anzuvertrauen. Die Absolutheit der Prämisse einer unhintergehbaren Sichtbarkeit, wie sie sich in den Präsentationsstrategien zeitgenössischer Kunstmuseen finden lässt, scheint offensichtlich auch den Umgang mit Bildern in sozialen Medien wie Facebook und Instagram zu inspirieren, in denen die Sichtbarkeit der Bilder gleichsam zur Legitimation ihrer Öffentlichkeit genutzt wird.¹⁴ Kurz, es wird deutlich, dass ein solches Sichtbarkeitskonzept inkompatibel ist mit der Betrachtung des Apsismosaiks in der Hagia Sophia, in der die Sichtbarkeit des Bildes selbst stetigem, unabschließbarem Wandel unterliegt.

Zu zeigen, dass eine labile, prekäre Sichtbarkeit als essenziell für mittelalterliche Bildstrategien und Bildinszenierungen gelten muss, hat sich der vorliegende Band zur Aufgabe gemacht. Dabei gilt uns Sichtbarkeit als eine grundsätzlich in ihren sozialen, historischen, performativen, inszenatorischen und perzeptiblen Formen und Kontexten zu befragende Kategorie. Ein solcher Ansatz, der Sichtbarkeit als variable Eigenschaft des Bildes im historischen Feld anerkennt, ist etwa von Louis Marin in seinem grundlegenden Text *Das Sein des Bildes und seine Wirksamkeit* vertreten worden: »Mächte des Bildes zwischen den Möglichkeiten seiner Erscheinung und den Effekten seiner Manifestation? Da wäre theoretisch nach diesem Intervall zu

fragen und nach den Bewegungen, die es in der Geschichte und in den Kulturen durchlaufen, hängen doch die Erscheinungsmöglichkeiten des Bildes gerade von den Bedingungen seiner Sichtbarkeit ab – und, weil Sichtbarkeit bereits die Dimension des Möglichen einschließt (das Sichtbare ist nicht das ›Gesehene‹, sondern das, was die Kapazität hat, gesehen zu werden), – von der Bedingung der Sichtbarmachung des Bildes.«¹⁵ Jenseits theoretischer Vereinnahmung geht es also darum, den historischen Bedingungen von Sichtbarkeit nachzuspüren und – die von Marin an dieser Stelle postulierte Differenz ist auch für das Vorhaben dieses Buches grundlegend – Strategien der *Sichtbarmachung* als konstitutiv für die in Frage stehenden mittelalterlichen Bildphänomene zu begreifen. Geht es um Sichtbarmachung – oder im kunsthistorischen Rahmen der in diesem Band versammelten Aufsätze um *In-szenierungen* von Sichtbarkeit –, ist es offenkundig, dass dem Licht, sei es natürlich oder künstlich, eine Sonderstellung zufällt: Objektoberflächen reflektieren Licht, Bilder und Objekte werden durch künstliche Lichtquellen be- und umleuchtet, Bilder so an Architekturen angebracht, dass sie durch das durch Fenster hereinströmende Licht beschienen werden etc. Doch wie das Beispiel aus der Hagia Sophia so eindringlich demonstriert, produzieren unterschiedliche Lichteffekte keineswegs die unhintergehbare Sichtbarkeit des im Museum ausgestellten Kunstbildes, sondern sind vielmehr Agenten jener prekären, sich in permanentem Wandel befindlichen Sichtbarkeit, die uns als ein Charakteristikum mittelalterlicher Bildpraktiken gilt. Lassen wir nochmals Louis Marin zu Wort kommen: »Ein Werk betrachten, es im Blick sammeln, bedeutet gewissermaßen immer, es als Grenze zu erfassen oder besser, es als solche zu erproben, mit ihm den Versuch und die Probe einer Überschreitung zu machen; das heißt die transzendente Farbe betrachten, das wahrnehmbare *Apriori*, das die Gebung aller Farben und aller bildhaften Erscheinungen möglich macht, das Licht. Die ›Wahrheit‹ der ›ästhetischen‹ Betrachtung des Werkes ist so, bei ihm die Grenze zu erkennen, wo es sich als Effekt konstituiert – ›kein Sichtbares ergibt sich ohne Licht‹ –, als Effekt des ursprünglichen unsichtbaren Lichts, und die das Werk überschreitet, wie um das Unsichtbare zu treffen, dessen Prägnanz es ist, und sich von da aus zu verlieren.«¹⁶

Darüber hinaus, davon ist auch Marins Zitat informiert, gibt es eine offensichtliche Affinität von Licht und Transzendenz, wie sie uns bereits bei Pseudo-Dionysius Areopagita begegnet ist.¹⁷ Gerade im sakralen Kontext, dem die meisten mittelalterlichen Bildobjekte angehören, ist die Analogie von Licht zum Göttlichen immer wieder visuell ausgeschöpft worden. Es ist nicht Ziel der vorliegenden Publikation, nach den Gründen jener hier in Frage stehenden, prekären Sichtbarkeit zu fragen, sondern sie vielmehr in ihren unterschiedlichen Formen nachzuvollziehen, daher mögen an dieser Stelle ein paar Bemerkungen genügen: In der christlichen Heilslehre ist das Prinzip einer heterogenen Sichtbarkeit, die verschiedene Ausprägungen und Graduierungen kennt, gleichsam vorgegeben. Erich Auerbach schreibt in seiner magistralen Studie *Figura* über das durch die Typologie aufgespannte Sichtbarkeitsgefüge von Altem und Neuem Testament, Eschatologie und Gläubigem: »Und während in der modernen Entwicklungsvorstellung die Tatsache selbstherrlich gesichert, die Deutung aber grundsätzlich unvollendet ist, bleibt in der Figural-

deutung die Tatsache einer im Ganzen bereits gesicherten Deutung unterworfen: sie richtet sich aus nach dem Urbild des Geschehens, das in der Zukunft liegt und bislang nur verheissen ist. [...] jenes zukünftige Urbild, obgleich als Geschehen noch unvollendet, ist bereits in Gott vollständig erfüllt und war in seiner Vorsehung von Ewigkeit her. Die Figuren, in denen er es verhüllte, und die Inkarnation, in der er seinen Sinn enthüllte, sind daher Prophetien eines jederzeit Bestehenden, welches nur die Menschen noch verhüllt sehen, bis der Tag kommt, an dem sie den Erlöser *revelata facie* geistig und sinnlich schauen werden.«¹⁸ Prekäre, komplexe Formen von Sichtbarkeit, die Ziel ganz unterschiedlicher Sichtbarmachungsstrategien sind, erscheinen als visuelle Manifestationen eines christlichen Sichtbarkeitsverständnisses, dessen Zentrum alle Differenzen in sich aufnimmt. Sichtbarkeiten statt Sichtbarkeit. Diese mittelalterliche Bildphänomene konstituierende Sichtbarkeitsauffassung hat vielleicht niemand präziser beschrieben als Paulus, wenn er im ersten Brief an die Korinther schreibt: »Jetzt schauen wir in einen Spiegel / und sehen nur rätselhafte Umrisse, / dann aber schauen wir von Angesicht zu Angesicht. Jetzt erkenne ich unvollkommen, / dann aber werde ich durch und durch erkennen, / so wie ich auch durch und durch erkannt worden bin.«¹⁹

Die Beiträge dieses Bandes

Die in diesem Band versammelten Beiträge thematisieren die Frage einer komplexen Sichtbarkeit über einen exklusiv christlichen Zusammenhang hinaus in unterschiedlichen medialen und historischen Kontexten. Gemeinsam ist den meisten Beiträgen ein Interesse an den Funktionsweisen einzelner Bildträger im Verhältnis zu ihrer Inszenierung, also ihrer Präsentation und Sichtbarmachung, wobei die Frage der Sichtbarkeit durchaus auch Bild- oder Objekt-immanent verhandelt werden kann. In diesem Sinne kann die vorliegende Publikation auch als Versuch einer historischen Perspektivierung unterschiedlicher, mittelalterlicher Sichtbarkeitsformen verstanden werden, will aber vor allem – ohne eine systematische Zuspitzung zu behaupten – ein Panorama mittelalterlicher Sichtbarkeitsinszenierungen entfalten.

Den Auftakt des Bandes bildet der Beitrag von *Annette Hoffmann* und *Gerhard Wolf*, der die Christianisierung Georgiens und deren Rezeption im frühen und hohen Mittelalter in den Blick nimmt. Die Autoren spüren der Frage nach, wie die Christianisierung in den schriftlichen Quellen legendarisch inszeniert wurde. Beschrieben werden Ortsstiftungen, die eine topomimetisch an Jerusalem orientierte Sakraltopographie in der Landschaft Mzchetas ausbilden. Als zentrale Legitimationsfiguren für die Einrichtung sakraler Orte in Mzcheta erweisen sich sodann Lichtphänomene, deren Form und Erscheinungskontext in den Quellen jedoch stark variieren. Hoffmann und Wolf können hier eine Tendenz zur Pluralisierung göttlicher Offenbarungsereignisse innerhalb eines lokalen Erzählraumes nachweisen. Die wiederholte Lokalisierung der Lichterscheinungen in der offenen Landschaft lässt zudem das Bedürfnis errahnen, ein kollektives Erkennen Gottes durch eine, wie die Autoren betonen, auch in den Quellen als dezidiert heterogen beschriebene

Gemeinschaft zu tradieren. Die Sichtbarkeit des Göttlichen in Form der miraculösen Lichterscheinungen ist in den georgischen Quellen weniger ein exklusives Phänomen, sondern wird vielmehr als dezidiert integratives Ereignis profiliert.

Ulrich Rehms Beitrag stellt ein für die »Choreographie des Lichts« im mittelalterlichen Kirchenraum zentrales Objekt ins Zentrum seiner Beobachtungen: den berühmten »Gloucester Candlestick«. Rehm zeigt, wie die Funktion des metallenen Leuchters zwischen Licht und Dunkelheit sowohl durch die Ikonographie des Leuchters als auch in den auf ihm platzierten Inschriften thematisiert wird. Dabei induziert der Leuchter in Nah- und Fernsicht völlig unterschiedliche visuelle Eindrücke, die sich zwischen Labilität und Unordnung (Nahsicht) und Stabilität und Ordnung (Fernsicht) formieren. Der Leuchter wird so zum Träger einer ambivalenten Sichtbarkeit; diese dem »Gloucester Candlestick« immanente ästhetische Spannung ist allerdings nicht im Sinne neuzeitlicher Ambiguitätskonzepte zu verstehen, sondern als Visualisierung polarer Gegensätze – Licht/Dunkel, Gut/Böse, Schuld/Erlösung. Rehm macht deutlich, wie besonders die Aktivierung des Leuchters in der Osterliturgie dazu dienen kann, die durch die ästhetische Polarität des Objekts ausgelöste Seherfahrung in Analogie zur heilsgeschichtlichen Dimension des Osterereignisses treten zu lassen, das sich im gleichen semantischen Spannungsfeld verortet.

Die Lichtinszenierung im Kirchenraum beschäftigt auch *Susanne Wittekind* in ihrem Beitrag zu den hochmittelalterlichen Wandmalereien einiger abgelegener Pyrenäenkirchen Kataloniens. Mehrere dieser Kirchen sind durch ein ikonographisches Detail verbunden, das der Architektur gewissermassen aufliegt: ein gemaltes weißes Tuch, das von der Sohlbank der Ostfenster herabhängt. Wittekind untersucht die Wirkung des gemalten Tuchs im Fenster dieser kleinen, nur wenig beleuchteten Sanktuarien, das sich unmittelbar oberhalb des sich unter ihm stehenden Altars befindet, und kann dabei nachweisen, wie sich die Wirkung der Malereien mit den Lichtverhältnissen wandelt: Bei einströmendem Tageslicht sind die auf die Eucharistiefeyer verweisenden Bilder im Gegenlicht nicht sichtbar, sondern treten erst bei künstlicher Beleuchtung (meist während der Eucharistiefeyer) in Erscheinung. Doch auch bei einfallendem Tageslicht konnte die Lichtinszenierung durch das gemalte weiße Tuch, in dem das Licht gleichsam gebündelt wird, die Präsenz Gottes am Altar jenseits der Eucharistiefeyer visuell erfahrbar machen.

Michele Baccis Aufsatz zur Bethlehemer Geburtskirche (1169 vollendet) vollzieht die Geschichte der Rezeption ihrer Mosaiken durch sie besuchende Pilger bis ins 18. Jahrhundert nach. Bacci zeigt, dass der zunehmende Verfall und die dadurch eingeschränkte Sichtbarkeit der Mosaiken zu keinem Zeitpunkt den herausragenden Sakralstatus der Geburtskirche sowie die Wahrnehmung der Mosaiken als adäquates Medium für die Gestaltung eines artifiziellen Grenzraumes, der gleichsam den graduellen Zugang zur sich unter der Kirche befindlichen Geburtsgrotte vermittelte, unterminierte. Auch *Gia Toussaint* befasst sich in ihrem Beitrag mit einer mittelalterlichen Rezeptionsgeschichte: Sie fragt, was passiert, wenn sich die für das christliche Mittelalter als grundsätzlich zu verstehende Verehrung heiliger Bücher mit dem Narrativ des Besitzes durch einen Heiligen verbindet. Dabei macht die von Toussaint entworfene Typologie dieser Heiligen zugeschriebenen Bücher

deutlich, wie unterschiedlich die Strategien sein können, die Zeugenschaft dieser »authentischen« Bücher sichtbar zu machen. Inhaltlich dienen diese verschiedenen visuellen Strategien allerdings stets dem Zweck, die legendären Bücher als sichtbare Artefakte der Heiligenlegenden zu inszenieren. Dies kann, so zeigt Toussaint etwa am Beispiel des Cuthbert Gospels oder des Ragyndrudis-Codex, auch dazu führen, dass die Bücher als materiell-visuelle Residuate des Heiligenmartyriums selbst zu Reliquien avancieren.

Sabine Söll-Tauchert stellt in ihrem Text und in neuen, bisher unpublizierten Abbildungen eine Analyse des berühmten Büstenreliquiars der hl. Ursula (ausgehendes 13. Jahrhundert) aus dem Historischen Museum Basel vor und rückt die Frage nach der Zugänglichkeit und Platzierung des Büstenreliquiars sowie den damit verbundenen Inszenierungsstrategien im historischen Wandel ins Zentrum. Auch wenn das Büstenreliquiar auf den ersten Blick eine Identifizierung mit der hl. Ursula nicht zwingend zu fordern scheint, da es nicht zuletzt aufgrund seiner Form die üblichen Attribute unterschlägt, wurde es bereits früh mit der Heiligen in Verbindung gebracht. Dies zeigt auch, wie Söll-Tauchert herausarbeitet, dass die Gestaltung des Büstenreliquiars besonders geeignet war, dessen mediale Funktion als Behältnis der (meist unsichtbaren) Reliquie sichtbar werden zu lassen. Dabei unterlagen die Inszenierungsstrategien des Reliquiars im Laufe der Zeit einem beträchtlichen Wandel, wobei die der Entstehungszeit des Objekts zeitgenössischen Formen der Inszenierung die heutige, museale Präsentation inspirieren können, um die dem Reliquiar eigene Dynamik von Enthüllen und Verbergen auch für moderne Besucher visuell erfahrbar zu machen.

Jenseits von immer noch gängigen Ost–West–Dichotomien widmet sich *Karin Krause* in ihrem Beitrag den unter Genueser Auftraggeberschaft, wahrscheinlich von einer byzantinischen Werkstatt ausgeführten, wohl im zweiten Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts entstandenen Fresken der Kathedrale von Genua. Krause macht nachvollziehbar, in welchen historischen Zusammenhängen sich die Passionsikonographie der Kathedralesfresken als intelligente Synthese von östlichen und westlichen bzw. als von lokalen Interessen beeinflusstes Programm interpretieren lässt. Dabei erweisen sich die Kathedralesfresken nicht nur als Zeugnisse spätmittelalterlicher Passionsfrömmigkeit, sondern als visuelle Reflexe des Aufstiegs der Seerepublik zur wichtigsten Verbündeten der byzantinischen Kaiser. In die lokale Matrix einer sich den Ansprüchen der Republik gemäß etablierenden Reliquientradition eingebettet, so weist Krause überzeugend nach, überführen die Kathedralesfresken ein vermeintlich östlich konnotiertes Bildformular in ihren architektonischen Zusammenhang und machen Präsenz und Status der eigenen Kommune in Byzanz vor Ort sichtbar.

Silke Tammens Beitrag richtet unseren Blick weg von einer sich öffentlich formierenden Sichtbarkeit auf den sich nicht nur historisch wandelnden, sondern auch performativ labilen, stets gefährdeten Körper, der als Bildträger von Schmuckobjekten permanent zwischen Zeigen und Verbergen vermitteln muss. Tammens Aufmerksamkeit gilt devotionalem Schmuck wie etwa Reliquiaranhängern, die – mutmaßlich unter der Gewandung getragen oder in Täschen aufbewahrt – intensiv von dem Spannungsverhältnis von Verbergen und Offenbaren, von Ausstrahlen und Einwir-

ken gekennzeichnet sind. Andachtsschmuck, so Tammen, fungiert als Schaltstelle zwischen außen und innen und ruft so unterschiedliche Sehakte hervor: Seine Außenwirkung als materielles Ausstrahlen wird erst durch eine Wirkungsrichtung vervollständigt, die den Blick von der sichtbaren Oberfläche auf das Unsichtbare lenkt und so die Vorstellungskraft des Betrachters animiert.

Ähnlich wie bei Karin Krause steht auch am Ende von *Katharina Corsepius'* Untersuchung der neuen Marienbilder im Rom der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts die westliche Adaption eines östlichen Bildkonzepts. Kardinal Basilius Bessarion, namentlich einer der größten Humanisten und Theologen des Quattrocento mit östlichen Wurzeln, ist eine der treibenden Kräfte innerhalb eines Prozesses, in dessen Verlauf das Spannungsfeld zwischen kurialer Politik und künstlerischer Emanzipation aus den herkömmlichen gesellschaftlichen Strukturen ein neues Bildformular erzeugt. Am Beispiel des Grabmals des Bessarion in Santi Apostoli zeigt Corsepius, welche Konsequenzen die Überführung des östlichen Bildkonzepts in den römischen Kontext hat: Indem das östliche Bildkonzept der Ikone mit römischen Bildkonventionen verschränkt wird, wird die Ikone zum multiplen Träger einer Dignität, die sich sowohl östlich wie auch römisch verorten lässt. Allerdings führt die Multiplikation der Gnadenbilder durch die Werkstatt des Antoniazzo Romano, der auch für das Madonnenbild in Santi Apostoli den Auftrag erhalten hatte, dazu, dass die Ikone in Rom ihr genuin östliches Verständnis als Trägerin göttlicher Gnade preisgeben muss und ebenso der spezifische Rombezug der römischen Madonnenbilder verloren geht. Die durch ihre Reproduzierbarkeit sich vervielfältigende visuelle Verfügbarkeit löst den festen Funktionsrahmen der Marienikonen auf und stellt so nicht nur die Exklusivität der Hodegetria von Santi Apostoli, sondern das Konzept der Ikone selbst in Frage.

David Ganz beschäftigt sich in seinem Beitrag mit der textilen Prachtentfaltung am Hof Philipps des Guten. Der burgundische Hof, so legt Ganz dar, war Schauplatz eines sorgfältig orchestrierten Farbspektakels, wie es sich etwa bei den Zusammenkünften des von Philipp dem Guten gegründeten Ordens vom Goldenen Vlies beobachten lässt. Anlässlich dieser Zusammenkünfte wurde der vom Herzog verordnete Verzicht auf Farbe und Leuchtkraft, wie er sich in Philipps revolutionärer Verordnung von Schwarz als Hofkleidung manifestiert, aufgegeben. Im Zentrum dieser textilen Inszenierung standen die roten Mäntel der Ordensmitglieder, die im Ordenszeremoniell gezielt mit anderen Farben kontrastiert wurden. Ebenfalls aus dem zeremoniellen Kontext des Ordens vom Goldenen Vlies stammen die sechs Wiener Paramente, die Ganz in seinem Text analysiert. Diese goldenen Gewänder reflektieren als liturgische Bildgewänder ikonographisch die liturgische Aktualisierung des Heilsgeschehens durch die Kirche, treten aber auch in einen sichtbaren Bezug zu den Ordensgewändern der weltlichen Ordensritter, zu denen sie durch farbliche Bezüge visuelle Korrespondenzen herstellen. Der so gesetzte textile Bezugsrahmen verweist gleichzeitig zurück auf den Herrscher, der die höfische Gewandinszenierung vorgibt und kontrolliert.

Vera Beyers Text setzt universalistischen Annahmen einer Bedeutungs- und Funktionslosigkeit von Ornamenten eine Fallstudie entgegen: Ihre Analyse eines Ornamentes innerhalb eines safavidischen Manuskriptes von Nizāmīs *Khamsah*

(Topkapı, H. 788, fol. 319r) weist auf, dass dem Ornament im Kontext dieses Manuskriptes, seines Narrativs und Layouts, bestimmte Bedeutungen und Funktionen zukommen. Dass diese Bedeutungen nur durch diesen spezifischen Kontext mit dem Ornament assoziiert werden, kontert essentialistische Deutungen. Zugleich stellt Vera Beyer damit die These zur Diskussion, dass Ornamente in dem Sinne als bedeutungs- und funktions-los angesehen werden könnten, dass ihr Verhältnis zu Funktionen und Bedeutungen als ein loses, leicht zu lösendes und in anderen Kontexten neu zu knüpfendes zu beschreiben ist.

Grischka Petri behandelt in seiner Untersuchung die aus Irland stammende Legende des »Battle of the Book«, die von der unautorisierten Kopie eines Psalters und seiner Entwendung durch Colm Cille (hl. Columban) im 6. Jahrhundert berichtet. Nach dem Protest durch den zuständigen Abt des Klosters, in dem die Kopie angefertigt und aus dem sie entwendet wurde, kam es zu einer Gerichtsverhandlung, die das Manuskript mit folgendem Urteilsspruch wieder in den Besitz des Kisters überführte: »Wie jeder Kuh ihr Kalb, so jedem Buch seine Abschrift«. Petri dekonstruiert in seinem Beitrag die sich ab dem 19. Jahrhundert herausbildende historiographische Fiktion dieser Legende als Geburt des Copyrights und zeigt, dass die heimlich angefertigte Abschrift Colm Cilles zwar einen Verstoß gegen die Klosterhierarchie und Ordnung darstellte, Colm Cille aber das Gebot, das Wort des Herrn zu verbreiten, gewissenhaft befolgte. Dieser theologische Rahmen verhindert letztlich eine urheberrechtliche Wertung der Ereignisse. Es ist dennoch das von der Legende eröffnete Spannungsfeld zwischen Eigentumsschutz und der Verbreitung von kopierten Inhalten zum allgemeinen Nutzen, deren materielles, sichtbares Zentrum das Buch bildet, mit welcher der irische Fall aus dem 6. Jahrhundert seine Aktualität behauptet.

Anne-Marie Bonnet widmet sich in ihrem Aufsatz der modernen Aneignung des östlichen Bildformulars, das uns als byzantinisch geprägtes, orthodoxes Bild entgegentritt: der Ikone. In der Ikone ist der (theologische/theoretische) Anspruch auf Realpräsenz untrennbar mit dem Modus der Darstellung verbunden, zu dem – neben der Frontalität der Figuren – vor allem der Goldgrund gehört, der den Transzendenzanspruch des Bildes visuell einholt. Am Beispiel von mittlerweile selbst zu Ikonen der Moderne avancierten Bildern wie Malewitschs »Schwarzem Quadrat« und Warhols »Gold Marilyn Monroe« zeigt Bonnet, wie das auch im modernistischen Diskurs virulente Problem von Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit durch Bemächtigung des Ikonenparadigmas in seinen verschiedenen Brechungen bewältigt wird und somit das Bild der eigenen Immanenz entzieht.

Dank

»Des Geistes Gut ist seinem Begriff zufolge Mitteilung, sein Besitz neidlos und gütig, an und für sich Mitteilung.«²⁰ Ein großer Dank gilt den Autorinnen und Autoren, die durch ihre Bereitschaft, sich an diesem Sammelband zu beteiligen, maßgeblichen Anteil an dem Panorama mittelalterlicher Sichtbarkeiten haben, das sich hier ent-

faltet. Unschätzbar wertvoll für das Gelingen des vorliegenden Buches war die stets unterstützende, aufmerksame und kompetente Betreuung, die unser Projekt durch den Reimer Verlag Berlin erfahren hat. Anna Felmy und Beate Behrens sei hierfür herzlich gedankt. Wir bedanken uns außerdem bei Vanessa Vogler für ihre engagierte Mithilfe bei der Korrektur der Druckfahnen. Ohne die Unterstützung des Kunsthistorischen Seminars der Universität Basel, allen voran Prof. Dr. Andreas Beyer und Prof. Dr. Ralph Ubl, wäre die Realisation dieses Buchprojekts unmöglich geblieben. Unser Dank mischt sich mit der einsichtigen Überzeugung, dass diese Unterstützung vor allem der Wertschätzung der Person gilt, der das vorliegende Buch gewidmet ist: Prof. Dr. Barbara Schellewald. Das Zustandekommen dieser Publikation ist nicht nur von ihr inspiriert, sondern verdankt ihr seine Fragestellung grundsätzlich: Als Lehrerin, Kollegin, Freundin hat sie, in ganz unterschiedlicher Weise, allen an dieser Publikation Beteiligten einen Zugang zum Spektrum mittelalterlicher Sichtbarkeiten eröffnet. Möge der vorliegende Band – Barbara Schellewald in Dankbarkeit anlässlich ihres 65. Geburtstags gewidmet – dieses Spektrum in ihrem Sinn erweitern.

Die Herausgeberinnen

Basel, im Januar 2018

Anmerkungen

- 1 Unter der Überschrift »Grundsätze, die jeder vernunftbegabte Mensch erlernen kann« in: Bruhn 2000, S. 227.
- 2 Schellewald 2012, S. 16.
- 3 Die Lichtstudie des Apsismosaiks der Hagia Sophia stammt von Barbara Schellewald. Wir danken ihr für die Erlaubnis, das Foto hier abdrucken zu dürfen.
- 4 In diesem Zusammenhang auch der wichtige Hinweis bei Schellewald, dass sich Mosaiken dem Versuch der technischen Reproduktion entziehen: »Sucht man unter den heutigen Gegebenheiten des digitalen Bildes die spezifische Situation »einzufangen«, so bleibt ein derartiges Vorhaben letztlich doch ein hilfloser Versuch. Zwar vermag man das über die Tesserae wandernde Licht durch zu verschiedenen Zeiten gemachten Photographien aufzunehmen. Die sich permanent wandelnde Oberfläche wird dabei jedoch immer in einen Stillstand gezwungen, der einer dem Medium zutiefst inhärenten Qualität, seines Wandels, entgegensteht.« Schellewald 2012, S. 17.
- 5 »Es gibt kaum ein anderes Medium als das Mosaik, das eine dermaßen starke Abhängigkeit von der Inszenierung des Lichts, sei dieses natürlich oder auch artifiziell, prägt. Mit seiner vitalen Oberfläche ist es auf eine momentane Wahrnehmung angelegt. Entscheidend bleibt der Augenblick der Rezeption bzw. der temporäre Wandel, der nicht eingefangen werden kann. Die Wirkung des Goldgrundes bei den Mosaiken entsteht jedoch in hohem Maße durch ihre unregelmäßige Oberfläche, die durch den individuellen Neigungswinkel der einzelnen eingelassenen Tesserae erzielt ist. Die dadurch erzeugte Brechung des Lichts hat eben diese Auswirkung zur Folge, die die Faszination der Betrachter seit jeher erweckt.« Schellewald 2012, S. 17. Einen ähnlichen Ansatz, der v. a. auf die medialen Wirkungsweisen eines bestimmten Materials und die damit verbundene Erzeugung einer spezifischen Form von Sichtbarkeit fokussiert, hat Barbara Schellewald auch für ihre jüngst erschienene Untersuchung zu Lapislazuli im Mittelalter mit dem Titel »*Out of the Blue* – die Erscheinung des Göttlichen. Der Einsatz von Lapislazuli im Mittelalter« gewählt; vgl. Schellewald 2018, S. 217–238.

Die Herausgeberinnen, Autorinnen und Autoren

Die Herausgeberinnen

Henriette Hofmann

Universität Basel, wissenschaftliche Assistentin am Lehrstuhl für Ältere Kunstgeschichte

Caroline Schärli

Universität Basel, wissenschaftliche Assistentin am Lehrstuhl für Ältere Kunstgeschichte (bis 2017)

Sophie Schweinfurth

Universität Zürich, wissenschaftliche Assistentin am Lehrstuhl für Kunstgeschichte des Mittelalters

Die Autorinnen und Autoren

Prof. Dr. Michele Bacci

Université de Fribourg/Universität Freiburg, Professor für Kunstgeschichte des Mittelalters

PD. Dr. Vera Beyer

Bergische Universität Wuppertal, Privatdozentin an der Fakultät für Design und Kunst

Prof. Dr. Anne-Marie Bonnet

Universität Bonn, Professorin für Mittlere und Neuere Kunstgeschichte

PD Dr. Katharina Corsepius

Universität Bonn, Privatdozentin am Kunsthistorischen Institut

Prof. Dr. David Ganz

Universität Zürich, Professor für Kunstgeschichte des Mittelalters

Dr. Annette Hoffmann

Kunsthistorisches Institut in Florenz, Max-Planck-Institut, Wissenschaftliche Mitarbeiterin

Prof. Dr. Karin Krause

The University of Chicago, Divinity School, Assistant Professor of Byzantine Theology and Visual Culture

PD Dr. Dr. Grischka Petri

Universität Bonn, Privatdozent am Kunsthistorischen Institut

Prof. Dr. Ulrich Rehm
Ruhr-Universität Bochum, Professor für Kunstgeschichte des Mittelalters

Dr. Sabine Söll-Tauchert
Historisches Museum Basel, Kuratorin Kunsthistorische Abteilung

Prof. Dr. Silke Tammen
Justus-Liebig-Universität Gießen, Professorin für Kunstgeschichte des Mittelalters

PD Dr. Gia Toussaint
Universität Hamburg, Privatdozentin am Kunstgeschichtlichen Seminar

Prof. Dr. Susanne Wittekind
Universität zu Köln, Professorin für Kunstgeschichte des Mittelalters

Prof. Dr. Gerhard Wolf
Kunsthistorisches Institut in Florenz, Max-Planck-Institut, Direktor