

SITZUNGSBERICHTE DER WISSENSCHAFTLICHEN GESELLSCHAFT
AN DER JOHANN WOLFGANG GOETHE-UNIVERSITÄT FRANKFURT AM MAIN
BAND LIX, NR. 2

ERFÜLLTE GEGENWART.
ÜBER GIOVANNI BELLINS BILDER
„MARIA MIT DEM KIND“

VON
DIETRICH KORSCH



Wissenschaftliche Gesellschaft an der Johann Wolfgang Goethe-Universität
Frankfurt am Main

in Kommission bei
FRANZ STEINER VERLAG STUTTGART
2022

DIETRICH KORSCH
ERFÜLLTE GEGENWART.
ÜBER GIOVANNI BELLINIS BILDER „MARIA MIT DEM KIND“

SITZUNGSBERICHTE DER WISSENSCHAFTLICHEN GESELLSCHAFT
AN DER JOHANN WOLFGANG GOETHE-UNIVERSITÄT
FRANKFURT AM MAIN

BAND LIX, NR. 2

Wissenschaftliche Gesellschaft an der Johann Wolfgang Goethe-Universität
Frankfurt am Main

in Kommission bei
FRANZ STEINER VERLAG STUTTGART
2022

ERFÜLLTE GEGENWART.
ÜBER GIOVANNI BELLINIS BILDER
„MARIA MIT DEM KIND“

VON
DIETRICH KORSCH



Wissenschaftliche Gesellschaft an der Johann Wolfgang Goethe-Universität
Frankfurt am Main

in Kommission bei
FRANZ STEINER VERLAG STUTTGART
2022

Der Beitrag „Erfüllte Gegenwart. Über Giovanni Bellinis Bilder ‚Maria mit dem Kind‘“ wurde vorgetragen anlässlich der Sitzung der Wissenschaftlichen Gesellschaft am 4. Dezember 2021.

Bibliographische Information der Deutschen Nationalbibliothek.
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen
Nationalbibliographie; detaillierte bibliographische Daten sind im Internet
über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.
ISBN: 978-3-515-13321-0

Jede Verwertung des Werkes außerhalb der Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist unzulässig
und strafbar. Dies gilt insbesondere für Übersetzung, Nachdruck, Mikroverfilmung oder vergleichbare
Verfahren sowie für Speicherung in Datenverarbeitungsanlagen.

© 2022 Franz Steiner Verlag Stuttgart. Satz und Druck: Bonifatius GmbH Druck – Buch – Verlag.
Printed in Germany

ERFÜLLTE GEGENWART. ÜBER GIOVANNI BELLINIS BILDER „MARIA MIT DEM KIND“

Dietrich Korsch

VORWORT

Diese Abhandlung dient der Deutung einer ästhetischen Erfahrung, die sich im Betrachten von Bildern Giovanni Bellinis eingestellt hat, welche Maria mit dem Jesuskind zeigen.

Der Versuch zu verstehen, was sich in dieser Erfahrung ereignet, macht kategoriale Erwägungen über das Phänomen der Präsenz nötig und verlangt nach Erörterungen über Herkunft und Gestalt von Marienbildern, damit schließlich die spezifische Darstellungsweise Bellinis beschrieben und die Wirkung seiner Bilder für den gegenwärtigen Betrachter ermessen werden kann.

Die ästhetische Erfahrung erweist sich im Fortgang der Analyse als ökumenische Erfahrung, die auf die Zusammengehörigkeit christlicher Glaubensvollzüge zu verschiedenen historischen Zeiten und in unterschiedlichen kirchlichen Kontexten stößt. Genau darüber erschließt sich eine Einsicht in die Struktur ästhetischer Erfahrung überhaupt.

Wie eine jede, so besitzt auch diese Erfahrung einen biographischen Kontext. Die Bilder Giovanni Bellinis wären mir in ihrer Eindringlichkeit nicht begegnet ohne die vielen, mich nun fast zwanzig Jahre begleitenden Aufenthalte am Istituto di Studi Ecumenici S. Bernardino (ISE) und im Convento di S. Francesco della Vigna in Venedig, die Forschung und Lehre in ökumenischer Gemeinschaft ermöglichten. Den Brüdern im Konvent ist darum diese Studie gewidmet. Sie macht das Fundament sichtbar, welches die verschiedenen christlichen Konfessionen miteinander verbindet.

Martina Sitt hat mir Einsichten in Geschichte und Struktur der venezianischen Malerei zur Zeit der Renaissance vermittelt. Das gemeinsame Seminar im Sommer 2021 ist mir in bester Erinnerung. Mit Peter Gemeinhardt habe ich mich über die Marienfrömmigkeit in der Geschichte austauschen können. Michele Cassese und Rino Sgarbossa ofm haben mir die Frömmigkeitsgeschichte Venedigs im 15. Jahrhundert nähergebracht. Wilhelm Gräß hat eine Präzisierung des Präsenzbegriffs vorgeschlagen. Die Wissenschaftliche Gesellschaft an der Universität Frankfurt am Main hat nicht nur den Anstoß zur Abfassung dieser Abhandlung gegeben, sie hat es auch ermöglicht, dem Text die unverzichtbaren Abbildungen begeben zu können. Susanne Sievers hat die Drucklegung

sorgfältig betreut und mir geholfen, manche Fehler zu vermeiden. Ihnen allen danke ich von Herzen.

1. EINE PRÄSENZERFAHRUNG UND IHRE DEUTUNG

Der Gegenstand der nachfolgenden Ausführungen ist eine Präsenzerfahrung, die mir vor einigen Jahren in den *Gallerie dell'Accademia* (Abb. 1) in Venedig zuteil geworden ist. Sie hat sich in einem kleinen Raum mit Madonnenbildern Giovanni Bellinis (ca. 1438–1516) eingestellt – und mich, wie es sich für eine solche Erfahrung gehört, überrascht.

Natürlich ist ein Besuch im Museum von spezifischen Wahrnehmungserwartungen geprägt; diese bewegen sich aber doch grundsätzlich im Rahmen alltäglicher Erfahrungskontinuität, in der Kunstwerke Wohlgefallen oder Enttäuschung auslösen (oder auch unberührt lassen). Doch damals war das anders. Da ist aus diesen gut fünfhundert Jahre alten Bildern mit einem scheinbar üblichen und verbreiteten Thema etwas auf mich zugekommen, das mich erfasst und angerührt hat, indem sich ein Moment der Gegenwärtigkeit spürbar machte, welches den Zeitverlauf zu unterbrechen schien. Das hatte ich nicht erwartet – im evangelischen Pfarrhaus aufgewachsen, ist mir bis heute Marienfrömmigkeit jeder Art unvertraut; theologisch im Spannungsfeld von Luther und Kant sozialisiert, habe ich mich mit dem Thema Mariologie nie tiefer befasst, und auch die venezianische Renaissancemalerei gehörte nicht zu den mir selbstverständlich erschlossenen Feldern der Kunst. Seitdem bewegt mich die Absicht, zu verstehen, was es mit dieser Erfahrung auf sich hat; von dem Versuch dieser Erkundung handelt der hier gebotene Text.

Dabei werde ich drei verschiedene Verfahren verknüpfen. Erstens geht es darum, diesen Eindruck der Vergegenwärtigung genau zu bestimmen; es ist also um eine phänomenologische Beschreibung von Präsenz zu tun. Zweitens kommt die Frömmigkeitsgeschichte ins Spiel, indem nach der Rolle Marias in



Abb. 1: Gallerie dell'Accademia Venezia, Sala IV. <https://www.gallerieaccademia.it/sale/sala-iv>.

der gelebten Religion und ihrer reflexiven Bearbeitung in der Theologie gefragt wird. Drittens ist eine kunstgeschichtliche Betrachtung nötig, die sich auf die in meinem Falle so spürbar wirksam gewordenen Werke Giovanni Bellinis und ihren historisch-biographischen Zusammenhang konzentriert. Das ist, schon methodisch gesehen, ein ziemlich waghalsiges Programm, und vielleicht gibt es gute Gründe, bescheidener und abgesicherter zu verfahren. Die Eindrücklichkeit der Erfahrung, deren Gehalt ich verstehen wollte, hat mich aber ermutigt, es gleichwohl mit einem solchen methodischen Freibeuterverfahren zu versuchen. Ob sich dabei zu einem Ergebnis gelangen lässt, das mehr ist als eine private Antwort auf die Ausgangsfrage? Das wird nicht zuletzt davon abhängen, ob die Erfahrung, die mir grundlegend war, auch anderen Betrachtern vertraut ist, und ob die Deutung, die der Erfahrung gegeben wird, sich über die Begegnung mit diesen Bildern hinaus als aufschlussreich erweist, also auch für andere Kunstwerke als erkenntnisfördernd verwendbar sich darstellt.

Zuerst nun also zum Präsenzbegriff.

2. PRÄSENZ¹

2.1 Das Rätsel der Gegenwart

Wenn wir von Gegenwart sprechen, dann meinen wir einen identischen Punkt, der aber gerade keine Identität besitzt. Diese Paradoxie verlangt nach Aufklärung.

Jede Gegenwart hat das Ganze der Vergangenheit hinter sich. Es sind nicht nur die kurzfristig wirksamen Momente aus der Vergangenheit, die die Gegenwart prägen; wo sollte man auch eine Grenze ziehen? Konsequenter betrachtet, ist es nichts weniger als alles Vergangene, welches gegenwärtig vergangen ist, und der Umfang dieser Vergangenheit wird immer größer. Damit wächst aber auch der Umfang all dessen, was die Gegenwart beeinflusst. Gegenwart ist das Resultat der Vergangenheit insgesamt.

Jede Gegenwart hat das Ganze der Zukunft vor sich. Auch hier gilt: Grenzen lassen sich nicht ziehen. Alles, was jetzt geschieht, hinterlässt künftig seine Folgen. Die sind, so eindeutig sie Konsequenzen der Gegenwart sind, insgesamt unabsehbar und unbeherrschbar – und gerade in diesem Modus gegenwärtig präsent. Gegenwart ist der Ausgangspunkt der gesamten Zukunft.

Wenn es die Gegenwart nur als diese scharfe und harte, jedoch sich ständig verschiebende und darum sich entziehende Grenze zwischen Vergangenheit und

1 Es ist verblüffend, dass sich das zentrale Buch der kulturwissenschaftlichen Präsenzdebatte der letzten Jahre (Hans Ulrich Gumbrecht, *Präsenz*, Berlin 2012 [³2019]) um eine Bestimmung des Begriffs gar nicht bemüht. Ich gebe für unsere Zwecke eine relativ schlichte Phänomenologie auf subjekttheoretischem Hintergrund.

Zukunft gibt – was erlaubt es uns dann überhaupt, von Gegenwart zu reden? Freilich: Wenn zugleich alle Kräfte der Vergangenheit auf sie zulaufen und alle Geschehnisse der Zukunft von ihr ausgehen – wie könnten wir darauf verzichten?

In der Regel verfahren wir so, dass wir eine begrenzte Zeit der Vergangenheit als maßgeblich für unsere Gegenwart ansehen – und entsprechend einen gewissen Korridor der Zukunft öffnen, für den wir uns als zuständig betrachten. In gewisser Weise sind dann die jüngste Vergangenheit und die nahe Zukunft in der akut bewussten Gegenwart präsent. Retention und Protention hat Edmund Husserl diese Dimensionen des Gegenwartsbewusstseins genannt.² Warum tun wir das? Wir verstehen die kategoriale Form der Gegenwart als eine empirische Jetzt-Zeit von mehr oder weniger geringer Ausdehnung, weil wir einen Handlungsraum benötigen, in dem wir Voraussetzungen und Folgen unseres Handelns unterbringen können. In diesem Handlungsraum aber wollen und müssen wir handeln; und das heißt: den unmittelbaren Übergang von Vergangenheit zu Zukunft sinnvoll selbst gestalten. Genau das tun wir in jedem Moment unseres Lebens.

Die scharfe Grenze der Gegenwart hat es also mit der prinzipiellen Unvermeidlichkeit und der tatsächlichen Unwiderrufflichkeit unseres Handelns zu tun – wir sind es, die sie setzen. Gegenwart ist immer und genau: meine Gegenwart. Wenn es sich so verhält, dann stellt sich abermals und verschärft die Frage, woher wir dazu befugt sind – befugt zu beidem: zum Setzen der Grenze zwischen Vergangenheit und Zukunft ebenso wie zum Überschreiten derselben. Einsichtig ist, dass eine Klärung dieser Frage nicht durch den einfachen Hinweis auf das tatsächlich gebrauchte Verfahren beantwortet werden kann. Vielmehr hat das Rätsel der Gegenwart mit der Verfasstheit unserer eigenen Subjektivität zu tun.

2.2 Die Innerlichkeit der Präsenz

Indem wir in der empirischen Kontinuität der Zeit, die in ihrem Ablauf keine Gegenwart kennt, für uns Gegenwartigkeit reklamieren, stellen wir zur Vergangenheit und zur Zukunft eine Distanz her, die wir sogleich wieder überbrücken, also Vergangenheit und Zukunft erneut einander zuordnen, nun aber diese Verknüpfung mit dem Index von „Sinn“ versehen. Diesen Index zu setzen, macht eine Distanzierung vom schlichten Verlauf nötig. Unser Leben ist mehr als der bloße Zeitstrom; es ist *es selbst* im Gewordensein, Werden und Vergehen; das ermöglicht uns, im Verlaufen der Zeit uns mit Sinn zu bewegen. Die der Differenzierung sogleich nachfolgende Verknüpfung mit dem Zeitstrom ist schon deshalb unausweichlich, weil wir unser leibliches Leben andauernd unter den Bedingungen verlaufender Zeit führen, also handeln müssen, um unser Leben zu erhalten.

2 Edmund Husserl, Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewußtseins, hg. von Martin Heidegger, Tübingen 32000.

Diese Fähigkeit zum Vornehmen von Distanz und zur Fortsetzung von Kontinuität stammt nun offenkundig nicht einfach aus der verlaufenden, gegenwarts-indifferenten Zeit. *Wir* sind es, die über dieses Vermögen verfügen und wir wenden es stets an; darum können wir der darin zum Ausdruck gelangenden Verfassung unsers Lebens auch, wie es in unserem Nachdenken jetzt gerade geschieht, auf die Spur kommen. Wir können diese Daseinsverfassung der Gegenwartigkeit aber nicht erzeugen, wir finden sie in uns vor und wir stoßen auf sie in bestimmten Erfahrungen, in denen wir uns, handlungsentlastet, auf uns selbst bezogen finden. Diese Erfahrungen stellen sich als eine Transformation desjenigen Zeitbewusstseins dar, in dem die Gegenwart nichts anderes ist als das Übergangsfeld von Vergangenheit in die Zukunft. Die Verwandlung, die sich vollzieht, ist eine Vertiefung des eigenen Existenzbewusstseins, eben: erfüllte Gegenwart.

Wenn sich eine solche Erfahrung einstellt, ohne zugleich wieder ins Handeln verweben zu sein, dann tritt ein merkwürdiges Empfinden der Erfüllung ins Gemüt: Wir erleben es, ganz bei uns zu sein, wir werden unserer selbst inne, werden uns selbst gegenwärtig, erfahren scheinbar zeitenthobene „Präsenz“, um dann gleich wieder in den alltäglichen Erlebnisstrom zurückzukehren. Von dieser Art war die Erfahrung, die mir damals in Venedig zuteil wurde: Eine Erfahrung momentan erfüllten Lebens im Strom der Zeit.

Nun handelt es sich bei diesem Präsenzerleben um ein Geschehen, das – trotz der Zeitenthobenheit, in die es versetzt – selbst zeitlich ist, also auf einen empirisch-sinnlichen Anstoß zurückgeht. Gerade weil das Bewusstsein der Gegenwartigkeit kein Erzeugnis unserer Reflexion ist, muss es sich wie von selbst einstellen; genau dafür aber bedarf es durchaus einer Provokation durch äußere Reize – und zwar solcher, in denen selbst bereits ein strukturierender Sinn verborgen ist. Wie lässt sich dieser Sinn erfassen?

2.3 Konkrete Präsenz

In meinem Fall waren es Bilder Giovanni Bellinis in der *Accademia*, die Maria mit dem Jesuskind zeigen, welche die Präsenzerfahrung auslösten. Mit einem ersten Bild fing es an; dann traten die anderen drei, vier hinzu, die das Motiv abwandeln, aber von demselben Sinn getragen werden. Maria und das Kind auf ihrem Arm – damit bewegen wir uns im religionskulturellen Raum des Christentums. Und wir begegnen Maria in einem historisch bestimmten Umfeld, in dem Frömmigkeit und Kunst durch den Maler Giovanni Bellini zusammengeführt wurden.

Wir müssen uns zur Aufklärung der Erfahrung also nun erstens fragen, wie Maria ins Bild kommt und was das mit der Verfassung des Christentums zu tun hat. Und wir müssen uns sodann darum bemühen, die spezifische Akzentuierung dieses Motivs durch Bellini zu verstehen, die offenbar in der Lage war, mich zu berühren (was durchaus nicht bei allen Marienbildern der Fall ist).

3. MARIA UND DIE PRÄSENZERFAHRUNG ERFÜLLTEN LEBENS

„Maria ist der häufigste Gegenstand der christlichen Kunst.“ Mit diesem lapidaren Satz beginnt der Artikel „Maria, Marienbild“ im Lexikon der christlichen Ikonographie.³ Wie ist es dazu gekommen? Und was soll das besagen? Die Antwort verläuft über verschiedene Stufen und nimmt ihren Ausgang bei dem Verständnis des Christentums als Präsenzreligion.

3.1 Das Christentum als Präsenzreligion

Von seinem Ursprung her ist das Christentum eine Präsenzreligion par excellence. Das hat grundlegend mit der Verkündigung Jesu vom Reich Gottes zu tun.⁴ Jesus bringt das Reich Gottes in seiner umfassenden Wirklichkeit so zur Geltung, dass darin die ganze Zukunft gegenwärtig ist; Gottes Handeln dringt geradezu aus der Zukunft in die Gegenwart hinein. Zugleich ist der ganze Sinn der Vergangenheit darin erfüllt; das Reich Gottes ist das Ziel der Geschichte überhaupt. Es versteht sich von selbst, dass diese Verkündigung nicht anders zu artikulieren ist als so, dass sie auch die Person des Verkündigers einschließt. Das hat einmal mit der Individualität der Präsenzerfahrung zu tun, über die wir ja eben schon nachgedacht haben; dem Ursprung im eigenen Erleben entspricht die „objektive“ Unbeweisbarkeit des Sachverhaltes „Reich Gottes“. Sodann muss dieses Reich Gottes eben auch so gedacht werden, dass es aus seiner eigenen Vollmacht den Verkündiger in seinen Wirkungsbereich hineinzieht. Darum hatte Jesus auch Nachfolger finden müssen und finden können, also Menschen, die sich ihm mit ihrem eigenen Lebensvollzug anschlossen; ein bloßes Fürwahrhalten und Übernehmen seiner „Lehre“, etwa als Angebot einer Weltanschauung oder als Anweisung zum sittlichen Leben, hätte den Sinn seines Auftretens und seiner Botschaft verfehlt.

Genau diese persönliche Konzentration der Verkündigung Jesu – also die Tatsache, dass seine Botschaft nicht ohne die geschichtliche Realität seines Lebens zu haben ist – ließ nun aber die tiefgreifende Frage stellen, was denn aus der Wirklichkeit des Reiches Gottes werden sollte, als Jesus am Kreuz hingegerichtet wurde. Die Alternative ist klar: Entweder ist das Reich Gottes, gerade in seiner präsenzstiftenden Macht, eine Illusion – oder es integriert auf eine noch unabsehbare Weise auch noch den Tod Jesu in sich. In der Tat ist diese Alternative entschieden worden. Denn die unbedingte Präsenz Gottes, von der Jesus geredet hat – also die Präsenz, in welcher sich die Zeitdimensionen durchdrungen haben –, hat die Person des toten Jesus in sich aufgenommen. Das ist der Sachgehalt der religiösen Vorstellung von der Auferweckung Jesu, nach der der

3 Wolfgang Braunfels, Art. „Maria, Marienbild“, Lexikon der christlichen Ikonographie, Darmstadt 2020, Bd. 3, 155.

4 Zur ausführlicheren Entfaltung vgl. Dietrich Korsch, *Mit der Theologie anfangen. Orientierungen für das Studium*, Tübingen 2020, III. Wer ist Jesus Christus?, 103–182.

irdische Jesus als er selbst ins Leben Gottes aufgenommen wird. Das zeitliche Ende seines Lebens konnte, so stellte es sich heraus, die Wirklichkeit des in ihm stattgefundenen Präsenzerlebens nicht tilgen. Sofern es die Wirklichkeit des Reiches Gottes selbst ist, die als Grund dieses Präsenzerlebens gilt, kann man sagen: Gott bleibt als Grund der absoluten Gegenwart gerade darin präsent, dass er die Geschichte Jesu unter Einschluss seines Sterbens in die göttliche Gegenwart integriert. Damit wird die Botschaft Jesu – durch dessen Leben und Sterben hindurch – zu einer unvergänglichen Botschaft ewiger Präsenz. Seine Person besitzt einen unendlichen Sinn. An diesem kann aber nur teilhaben, wer mit seinem eigenen Leben daran teilnimmt; Nachfolge ist auch hier – und hier erst recht – ein Lebensvollzug in unbedingter Gegenwart, nicht ein Teilen von lehrhaften Überzeugungen. Genau das hat die frühe Christenheit lernen müssen, als sie sich daran machte zu begreifen, wie die Gegenwart Jesu Christi zu verstehen und wie in ihr und aus ihr zu leben sei. Das Ergebnis ist ein Leben aus dem Glauben, also dem Bewusstsein, ganz und gar durch Gott bestimmt zu sein – ein Leben in erfüllter Gegenwart.

Es entstand so in der Folge der Geschichte Jesu – die man nun, unter Einschluss seines Todes am Kreuz und seiner Auferweckung, als heilsame Geschichte Jesu Christi bezeichnen kann – die christliche Gemeinde. Und es lässt sich ohne weiteres nachvollziehen, dass das Medium der Vermittlung dieser Wirklichkeit des Reiches Gottes die Narration ist, also die auf einen Fokus konzentrierte Nacherzählung der Geschichte des Menschen Jesus von Nazareth in menschlicher Sprache. Denn die Erzählung ist die Art und Weise, wie sich sprachliche Vollzüge des Nacheinanders in die Einheit eines Momentes fassen lassen. Dazu gehört nicht nur die Konzentration auf das eine Thema der Narration (hier: die Geschichte Jesu Christi), es gehört ebenso hinzu die Ausrichtung der Sprachhandlungen auf die rezipierenden Zuhörer mit der Intention einer Aneignung des Gehörten in Gestalt einer Übernahme in die Orientierung der eigenen Lebensgeschichte.

3.2 Narrative und ikonische Präsenz

Die narrative Präsenz im frühen Christentum verband auf durchaus spannungsvolle Weise zwei verschiedene Momente der neu orientierten Lebensgeschichte der Christenmenschen. Einerseits war nun das ganze Leben vom bereits wirk-samen Reich Gottes erfasst und bestimmt – und zwar, und zunächst vorherrschend, durch den Eindruck, in der Teilhabe an Christus von der mit Macht kommenden Gegenwart Gottes erfasst zu sein und also in dieser Bestimmung auf das auch zeitlich vorgestellte Weltende zugehen zu können. Der umwälzende Charakter dieser neuen Einstellung musste sich geradezu notgedrungen auf ein geschichtliches Weltende einstellen; diese Haltung konnte dabei durchaus an vorhandene apokalyptische Erwartungen anschließen. Andererseits war aber die eigene Lebensgeschichte bis zu diesem zeitlich erwarteten Ende auch noch

zu verantworten. Es stellte sich somit die Frage, wie dieses Leben bis dahin zu führen sei. Daraus resultierten die spezifisch ethischen Leitlinien der frühen Christenheit mit ihrer eigentümlichen Mischung von unbedingter Verbindlichkeit des Handlungsauftrags und relativer Variabilität der Handlungsumstände. Das klassische Beispiel für den Versuch, diese beiden Seiten der frühchristlichen Narration zusammenzuhalten, stellen die Briefe des Apostels Paulus dar.

Das große Versprechen der christlichen Lebensführung bestand darin, die eigene Lebensgeschichte durch die Präsenz Gottes (als Gegenwart des „Geistes“ im „Glauben“) zu einer Einheit gelangen zu lassen, die als aus allen anderen Gründen unerreichbar gilt. Im Glauben wird das je eigene Leben eines jeden Christenmenschen zu einer erzählten Geschichte, die erfüllte Gegenwart bestimmt auch den Verlauf der Lebensgeschichte. Die Narration der Grundlegung und die Narration der Aneignung entsprechen einander: Christenmenschen sind „mit Christus“ in Tod und Leben von Gott bestimmt (Röm 6,8). Und leben „in Christus“ (Röm 6,11).

Mit dieser narrativen Struktur von Präsenz blieb das frühe Christentum durchaus in der Erscheinungswelt des spätantiken Judentums und seiner Bildlosigkeit. Zudem half die zunächst mündliche, dann schriftliche Form der Identitätsübermittlung dem frühen Christentum, eine unterhalb der öffentlichen Anschaulichkeit agierende religiöse Gruppierung zu bleiben; gewiss ein Baustein für den Erfolg dieser zunächst durchaus marginalen, dem Judentum entsprungene Glaubensrichtung.⁵

Dieses Phänomen der durchgreifenden lebensgeschichtlichen Präsenz war es, die das frühe Christentum vom Zurücktreten der apokalyptischen Endzeiterwartung, wie sie in der Zeit seines Entstehens verbreitet war, unabhängig machte. Für Jesus selbst war die Verdichtung der Zeitdimensionen noch durchaus mit der Erwartung eines zeitlich alsbald eintretenden Weltendes verbunden; auch Paulus lebte in diesem Erwartungshorizont und legte den Akzent darauf, in der Kraft des Geistes bis zur Wiederkunft Christi bewahrt zu bleiben.

Das Zurücktreten der apokalyptischen Erwartung war jedoch nicht nur ein historisches Geschick der Epoche. Die darin erwartete Vollendung gehörte für die Christenmenschen nicht mehr zu den konstitutiven Merkmalen der eigenen Identität, sondern zu den Folgebestimmungen derselben. Dadurch traten Zug um Zug Fragen der Lebensführung im Blick auf das von Gott gesetzte Ziel auf neue und intensivere Weise in die Mitte der Aufmerksamkeit. Damit erhielt der eben genannte zweite Aspekt des Christseins neues Gewicht, nämlich die Regelmäßigkeit eines von Gott bestimmten Verhaltens mit den Mitteln des eigenen Handelns zu stärken. Die über die christlichen Narrationen entstehende Präsenzerfahrung musste in die Bestimmtheit der Lebensführung vor und aus Gott übersetzt werden.

5 Christoph Marksches, *Das antike Christentum. Frömmigkeit. Lebensformen, Institutionen*, München²2012: Warum hat das Christentum in der Antike überlebt?, 240–264.

Diese Übersetzung verläuft aus Gründen der inneren Unbeständigkeit aller Menschen nun niemals bruchlos und vollständig; und das ist gerade dann zu beobachten, wenn sie in so grundlegender Weise gefordert ist. Daher kam in der frühen Christenheit eine besondere Aufmerksamkeit denjenigen Christenmenschen zu, die die Konsequenz ihrer Lebensbestimmtheit durch Gott, also ihren Glauben, bis zum Lebensende durchhielten; das waren angesichts der Anfeindungen und Verfolgungen in den ersten zwei Jahrhunderten der christlichen Gemeinden insbesondere die Märtyrer, die ihr Leben um des Glaubens willen ließen. In ihnen zeigte sich, dass ein andauerndes Leben in der Bestimmtheit durch Gott möglich war; darum konnten sie auch für diejenigen, denen das Martyrium erspart blieb, als Vorbild dienen. Und es konnten überdies – ohne das Geschick einer in den Tod führenden Leidensgeschichte – solche Menschen, die sich in ihrer Lebensgestaltung ganz den ablenkenden Einflüssen der Welt entzogen, also die Asketen, als Gestalten anerkannt werden, die einer strengen Konsequenz des Lebens aus Gott folgten. Die Lebensgeschichten der Märtyrer und Asketen, die nun als in besonderer Weise zu Gott gehörig empfunden und also „Heilige“ genannt wurden, erzeugten Bilder des christlichen Lebens, Muster der Lebensführung, denen man sich verpflichtet wusste, ohne ihre Geschichte am eigenen Leibe nachvollziehen zu müssen. Einerseits gehörten sie mit allen anderen Christenmenschen zur Gemeinde als dem „Leib Christi“; ihre Taten und ihr Leiden kamen also der ganzen Christenheit zugute. Andererseits blieben sie als Vorbilder vom Alltag der Menschen geschieden. Ihre Rückwirkung auf den Alltag bestand daher, zusammenfassend gesagt, darin, dass sie die Menschen angesichts des am Ende einmal richtenden Herrn dessen vergewissern konnten und sollten, dass ein diesseitiges Leben aus Gottes Kraft möglich ist. Das ist das gewissermaßen sekundär stellvertretende Handeln der Heiligen; es betrifft nicht den Grund, aber die Konsequenzen des christlichen Handelns.⁶

Diese Akzentverschiebung vom alsbald endenden auf das alltäglich gelebte Leben war es, die dem Christentum unter gewandelten geschichtlichen Gegebenheiten einen Übergang von der narrativen in ikonische Präsenz erlaubte und ihm damit eine neue Erscheinungsform erschloss. Die ikonische Präsenz verdankt ihren Anstoß der Geschichte, realisiert aber ein Potential, das dem Christentum schon zu eigen war.

Die historischen Umstände dieser Erweiterung des Präsenzverständnisses traten ein, als zu Beginn des 4. Jahrhunderts (313) die Anerkennung der christlichen Religion als *religio licita* durch Konstantin den Großen erfolgte. Damit wurde eine Öffentlichkeit der christlichen Religionsausübung über die internen kultischen Versammlungen hinaus möglich; jetzt erst war ein Bau von Kirchen als spezifischen Kult- und Versammlungsräumen erlaubt. Das veränderte auch den Vollzug der Gottesdienste; den Erzählungen traten ikonische Präsenzformen von größerer Reichweite an die Seite. Die heiligen Handlungen

6 Zum Phänomen der Heiligen: Peter Gemeinhardt, *Die Heiligen. Von den frühchristlichen Märtyrern bis zur Gegenwart*, München 2010.

der Liturgie, insbesondere das Abendmahl, fanden nun am Altar statt als dem sichtbaren Zeichen der Gegenwart Christi, die sich gerade dieses Ortes bedient, um inszeniert zu werden. Die Erzählungen der Lebensgeschichte Jesu gingen in Bilder ein, die das konzentrierte Thema der Jesus-Narration in die anschauliche Gegenwärtigkeit eines Momentes versammeln. Das architektonische und ikonische Gegenüber wurde zum anschaulichen Voraus, zur Vorgabe der Aneignung. Die Bildlichkeit im Christentum gewann erst jetzt eine systematische und konzeptionell schlüssige Verbreitung. Diesen Vorgängen gesteigerter Sichtbarkeit entsprach, dass sich die institutionelle Verfassung des Christentums neu akzentuierte und dass sich Machtzentren in Konstantinopel und Rom etablieren konnten. In diesen Zusammenhängen der Vereinheitlichung war überdies die Lehre zu regeln, etwa mit der Hilfe von Konzilien. Schließlich konnte sich auch das Leben der Frömmigkeit anschaulicher entfalten, wurde freilich auch deutlicher regulierbar – im Sinne gesteigerter individueller Verantwortung ebenso wie im Sinne sozialer Kontrolle.

In all dem kam zum Ausdruck, dass sich die Bezugsbasis des Christentums veränderte und erweiterte; nun konnte es tatsächlich seine weltumspannende, auf Allgemeinheit angelegte Verfassung auch öffentlich zur Geltung bringen. Dafür war allerdings ikonische Präsenz als Ergänzung, Präzisierung und Erweiterung der narrativen Präsenz erforderlich.

Die Logik und Konsequenz dieser Veränderung lässt sich gut nachvollziehen, wenn wir uns begrifflich etwas genauer dem Phänomen ikonischer Präsenz im Christentum widmen. Das Bild versammelt das Nacheinander der Narration in ein anschauliches Zugleich; die Zeit der Erzählung wird im Raum der Anschauung bildlich stillgestellt. Darin vollendet sich in gewisser Weise die Intention der Erzählung, war diese doch selbst auf die Erzeugung eines inneren Bildes hin angelegt, das nicht erst durch den Fortgang der Erzählung zustande kommen und mit ihrem Ende auch nicht vergehen sollte. Doch ist der Übergang in die momentane Anschauung des Bildes nicht einfach eine bloße Alternative zur Narration. Denn das Bild leitet selbst zur Zeitlichkeit seiner Betrachtung an – durch seinen Aufbau, seine Farben, seine Präsentation des Gezeigten. Im Bild wird auch eine Geschichte erzählt, die sich in der Abfolge wechselnder Aufmerksamkeitsschwerpunkte dem Betrachter enthüllt. Und nicht nur das. Die Bildbetrachtung ist selbst ein zeitlicher Vorgang, gerahmt von einem Vorher und Nachher, eingespannt in Tätigkeiten, die keine Betrachtung sind, auf welche die Betrachtung aber bezogen wird, auf welche sie sich also auch auswirkt. Die Betrachtung des Bildes gehört in den Zusammenhang von Tätigkeiten, wie immer diese beschaffen sind – und es ist gar nicht absonderlich, diesem Zusammenhang selbst wieder einen Sinn zu unterstellen, also mit einem Rhythmus von Beobachten und Nichtbeobachten zu rechnen. Dieser Rhythmus ist in einen Tätigkeitszusammenhang eingespannt; es ist daher auch denkbar, dass sich das Betrachten selbst mit einer zugeordneten mentalen oder leiblichen Tätigkeit verbindet, im religiösen Fall also etwa dem Beten oder Niederknien. Diese Vermittlung durch Tätigkeiten bewegt sich stets in einem sozialen Kontext von

Erfahrungen und Erwartungen, ist also durch und durch historisch konnotiert. Die Bestimmung reicht noch bis in die Orte hinein, an denen Bilder präsentiert werden; auch diese Lokalisierung verdankt sich historischer Konvention (oder auch ihrer Durchbrechung durch Invention).

Die Zuordnung von ikonischer und narrativer Präsenz relativiert freilich die Besonderheit des Bildes nicht. Anders als es sich bei der Erzählung verhält, ist das Bild auch *extra usum* da, kann darum als Dauer-Angebot zum Eintritt in eine zeitliche Aneignung aufgefasst werden.⁷ Das ist nun für den Selbstvollzug einer öffentlichen Religion nicht unerheblich. Sie kann ihren Verweis auf Präsenz auch dann reklamieren, wenn eine aktuelle religiöse Tätigkeit nicht stattfindet; und wo sie stattfindet, kann sie sich auf die quasi objektive Vorgegebenheit des Bildes beziehen – eine doppelte Absicherung sozusagen.⁸ In dieser Erweiterung der Präsenzmodi kommt nun entscheidend auch die Gestalt der Maria in den Blick.

3.3 *Maria – Jesu Mutter und Muttergottes*

Zur narrativen Gestalt des Lebens Jesu gehört es, dass seine zeitliche Herkunft erzählt werden muss. Das hat Lukas, der „Historiker“ unter den Evangelisten, am konsequentesten getan, indem er die Geschichte der Geburt Jesu aufgeschrieben hat. Von der Geburt reden, schließt ein, auch von der Gebärenden zu sprechen. Die fromme Phantasie hat sich alsbald ausführlich daran angeschlossen und, Lukas überbietend, ein „Marienleben“ erfunden, das sich selbst schon durch einen wunderbaren Verlauf auszeichnet – und womöglich sogar einen wundersamen Beginn, nämlich in Gestalt einer „unbefleckten Empfängnis“, verlangt, welche die Tradition der Weitergabe der Erbsünde durch den Zeugungsakt unterbricht. Das apokryphe Protevangelium des Jakobus aus der Mitte des 2. Jahrhunderts hat für diese legendarische Biographie der Maria, die freilich nur bis zur Geburt Jesu reicht, die wesentlichen Bestandteile geliefert. Doch ist diese Überlieferung nicht als heilsrelevant betrachtet worden, und das

7 Darin dem geschriebenen Text verwandt, dessen Aneignung im Lesen stattfindet und der dann auch laut gelesen werden kann. Demgegenüber bleibt die Anschauung des Bildes selbst ein individueller Akt. Der geschriebene Text kann zum Ausgangspunkt einer öffentlichen Verlesung werden, die ein Individuum ins Werk setzt. Das gemalte Bild ist vorab im stets auch sozial geprägten Raum präsent und kann in diesem nur individuell angeeignet werden.

8 Man könnte an dieser Stelle erwägen, ob es einen Unterschied zwischen dieser Form ikonischer Präsenz im Christentum und den vielfältigen künstlerischen Präsenzformationen der frühen und späten Antike gibt. Meine Vermutung lautet, dass die christlichen Präsenzgestalten ohne die Forderung nach einer individuellen Aneignung nicht zu haben sind. Zur ikonischen Präsenz im antiken Christentum s. Hans Belting, *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München ⁶2004, 164–166.

apokryphe Jakobusevangelium hat niemals einen Platz in der kanonischen Literatur des Christentums gefunden.⁹

In den Schriften des Neuen Testaments bleibt es dabei, dass Maria namentlich nur in den Geschichten um Jesu Geburt bei Matthäus und Lukas, einmal in dessen Apostelgeschichte und einmal bei Markus vorkommt; ansonsten, vor allem bei Johannes, ist von der „Mutter“ Jesu ohne Namensnennung die Rede. Bisweilen wird ihr Unverständnis für das Auftreten ihres Sohnes kritisiert (etwa in der Erzählung von den „wahren Verwandten“ Jesu Mt 12,46 oder der Hochzeit von Kana Joh 2); unter dem Kreuz ist sie, folgt man dem Johannesevangelium, schweigend dabei.¹⁰ Historisch kann man davon ausgehen, dass Maria nach Jesu Tod zusammen mit ihrem Sohn Jakobus (und möglicherweise weiteren Familienangehörigen) zur frühen Gemeinde in Jerusalem zählte; Jakobus gehörte zur Gemeindeleitung in Jerusalem; über Maria selbst ist aus diesem Kontext nichts bekannt. Das Neue Testament legt eine Verehrung Marias über ihre geschichtliche Verflechtung mit dem Leben Jesu hinaus nicht nahe. Diese ist vielmehr das Ergebnis gelebter christlicher Frömmigkeit. Wie kann man sich diesen Weg vorstellen? Und wann sind welche Schritte auf diesem Weg gegangen worden?¹¹

Es ist auffällig, dass der Akzentwechsel der Präsenzmodi im Christentum von dem Überwiegen der narrativen zur Bevorzugung der ikonischen Präsenz einen Schlüssel für die Genese der Marienverehrung darstellt. In der Marienverehrung nämlich geht es nicht um die Erzählung über den biographischen Anfang des Lebens Jesu, sondern um ein Gebet zu Maria, in dem sich Anliegen des eigenen Heils artikulieren.

9 Protevangelium des Jakobus (Oskar Cullmann), in: Edgar Hennecke, Neutestamentliche Apokryphen in deutscher Übersetzung, hg. von Wilhelm Schneemelcher, Bd. I. Evangelien, Tübingen 1968, 277–290.

10 Die Stellen: Maria erscheint bei Lukas in den Erzählungen von Jesu Geburt (Lk 1,27–2,34), einmal – als unverständig – in der Geschichte vom zwölfjährigen Jesus im Tempel (Lk 2,41–52), dann noch einmal im Kontext der frühen Gemeinde in der Apostelgeschichte (Apg 1,14). Das wunderbare „Magnificat“ (Lk 1,46–55) ist natürlich nicht historisch, sondern ein heilsgeschichtlicher Beitrag des Evangelisten Lukas im Munde der Maria. Bei Matthäus tritt Maria nur in der ohnehin viel knapperen Überlieferung von Jesu Geburt auf (Mt 1,16.20; 2,11) sowie in der Erzählung über Jesu Kritik an seiner Familie, die ihn nicht versteht (Mt 12,46); im Markus-Evangelium, dem ältesten, erscheint ihr Name nur zitatweise im Zusammenhang der Herkunft Jesu aus Nazareth (Mk 6,3); bei Johannes taucht die Mutter Jesu – als von Jesus zurechtgewiesen – in der Geschichte von der Hochzeit zu Kana auf (Joh 2,1) und, zusammen mit dem Jünger Johannes, unter dem Kreuz Jesu (Joh 19,25–27); an beiden Stellen, ohne ihren Namen Maria zu nennen. Jede dieser Vorkommensweisen hängt dabei von der Intention der jeweiligen neutestamentlichen Schriftsteller ab; das bedürfte eigener Kommentierung.

11 Das umfangreiche, zweibändige Handbuch der Marienkunde, hg. von Wolfgang Beinert und Heinrich Petri, völlig neu bearbeitete Auflage, Regensburg Bd. 1, 1996, Bd. 2, 1997, gibt darüber in seiner synthetisch-apologetischen Ausrichtung nur unzureichende Auskünfte. Das gilt auch noch für den vergleichsweise kritischsten Beitrag von Wolfgang Beinert, Die mariologischen Dogmen und ihre Entfaltung, Bd. 1, 267–363 und den darin enthaltenen Abschnitt „Maria in der Geschichte“, 282–292. Historisch wertlos: Klaus Schreiner, Maria. Jungfrau, Mutter, Herrscherin, München / Wien 1994.

Wir hatten gesehen, dass die Heiligen, also Märtyrer und Asketen, eine Rolle für die Vollendung der christlichen Lebensführung spielen. Vorausgesetzt ist dabei die Frage nach der Richtigkeit des Lebens vor dem Tod und einem möglichen Endgericht. Aus dieser Haltung heraus konzentrierte sich das Interesse auf die Frage, wie der Glaube in der sittlichen Lebensführung eine beharrliche Gestalt gewinnt; Jesu Verkündigung wurde als Gesetz für richtiges Verhalten aufgefasst – und die Entscheidung über die Gerechtigkeit der Lebensführung wurde auf das noch ausstehende Lebens- bzw. Weltende verschoben – auf das Gericht, in dem der Gesetzgeber zugleich als von Gott eingesetzter Richter auftritt. Dabei rückt ein tiefgreifendes Problem ins Bewusstsein, nämlich die aus der eigenen Lebenserfahrung sich speisende Gewissheit, die geforderte Sittlichkeit nicht rein zur Darstellung bringen zu können. Gewiss geben die Sakramente der Kirche immer wieder einen Anstoß und eine Hilfe zur sittlichen Vervollkommnung; allein, es scheint die menschliche Natur als solche der durchgreifenden Umgestaltung des Lebens auf das Reich Gottes hin im Wege zu stehen. Genau in diesem Zusammenhang kommt Maria auf eine neue Weise in Betracht – und zwar in charakteristischem Unterschied zu den Heiligen.¹²

Denn als Mutter Jesu stellt sie die vorab anerkannte und sodann mit Gott mitwirkende menschliche Existenz als solche dar. Maria hat in ihrer Natur bereits erfüllt, was die Heiligen erst durch die Konsequenz ihres gelebten Lebens und durch ihren Tod um des Glaubens willen erfüllen können. Als Mutter des göttlichen Sohnes ist sie in dessen Auftrag so mit hineingenommen, dass sie die *natura humana*, das menschliche Wesen, als für das *genus humanum*, das Menschengeschlecht, erreichbar darstellt. Was ihr geschehen ist, kann auch uns geschehen. Wenn wir uns ihr nähern und anvertrauen, werden wir durch sie grundsätzlich auf dem richtigen Weg gehalten, mit ihrer Hilfe können wir das Ziel des Lebens auch faktisch erreichen; dazu können die Heiligen zwar insbesondere und fallweise, orts- und zeitbezogen, beitragen – aber für alle Menschen insgesamt ist allein Maria zuständig. Denn jeder Mensch hat eine Mutter, durch die er seinen Platz im Menschengeschlecht erhält.

Darum kann Maria für die Christen, die in einem auf Sittlichkeit ausgerichteten, deren Vollendung aber immer wieder verfehlenden Leben unterwegs sind, die Strenge des endgerichtlichen Urteils ermäßigen, indem sie an die Menschennatur erinnert, an welcher sie mit den Christen gemeinsam teilhat. Der die Handlungen beurteilenden Funktion des Sohnes im Gericht stellt Maria die Erinnerung an die Natur der Menschen zur Seite. Im Sinne des Zugleich von manifestem Patriarchalismus und subkutanem Matriarchalismus im antiken Mittelmeerraum kann man sagen: Der Sohn gehorcht – urteilend – dem strengen

12 Deshalb ist allein die Redeweise, von „Maria und den Heiligen“ zu sprechen, korrekt. Genau betrachtet, gibt es keinen (für die Heilsfunktion geltenden) Oberbegriff für Maria und die Heiligen.

Willen des Vaters, aber er hört – begnadigend – auf die nachsichtige Bitte der Mutter. Darum also: Maria, bitte für uns ...¹³

Diese besondere Funktion der Maria wird nun genau dann nötig und sinnvoll, wenn das Christentum sich eben nicht nur an Erwählte richtet, die sich, wie die Heiligen, um die Vollkommenheit ihres Lebens bemühen, sondern an alle Menschen, wie es die Öffentlichkeit der christlichen Religion seit Konstantin zu artikulieren erlaubt. Die Mutter Jesu soll, so wie es das Anliegen jeder Mutter ist, zum Gelingen des Lebens der Kinder beitragen.

In diesem Zusammenhang musste dann auch Maria allererst ein dogmatisches Profil gewinnen – über ihre biographische Verknüpfung mit dem Leben Jesu hinaus.¹⁴ Es war das Konzil von Ephesus 431, welches Maria als „Gottesgebärende“ (*theotókos* – daher der Ausdruck „Muttermottes“) definierte. Was damit von Maria gesagt wurde, sollte unterstreichen, dass der von einer Frau geborene Jesus *als Mensch* Gott ist. Als Mutter Jesu gilt sie damit nicht nur als menschlicher Ausgangspunkt, sondern als sachliche Garantin für das Gelingen der lebensbezogenen Präsenz durch die Geschichte Jesu Christi. Wenn es darum zu tun ist, dass Christenmenschen in die Lebensgestalt Christi eintreten, also an der in ihm aufleuchtenden Präsenz Anteil gewinnen, dann kann Maria durch ihre besondere Repräsentanz der *natura humana* für die Gestaltwerdung dieser

13 Der historische Ursprung der Marienverehrung lässt sich wohl erst im 4. Jahrhundert bemerken. Sie ist ein Vorgang der Frömmigkeit, kein Resultat der Dogmatik. Vgl. Otto Stegmüller, *Sub tuum praesidium. Bemerkungen zur ältesten Überlieferung*, in: *Zeitschrift für katholische Theologie* 74, 1952, 76–82. In seinem Testament von 1501 spricht der Doge Agostino Barbarigo anlässlich der Verbringung seines von Giovanni Bellini gemalten Votivbildes in die Kirche nach Murano davon, dass wir hoffen, „in der heiligen Jungfrau Maria unsere Advokatin bei unserem höchsten Schöpfer und Gott zu haben.“ (Oskar Bätschmann, *Giovanni Bellini. Meister der venezianischen Malerei*, München 2008, 92. 218.) Beachtenswert für die Grundeinstellung zur Marienverehrung ist auch eine eher beiläufige Bemerkung Martin Luthers in seiner „Vermahnung an die Geistlichen“ auf dem Reichstag zu Augsburg 1530: „Vnd ich bin so wol drinnen gesteckt als alle ander, das wir Mariam schlecht an Christus stat vnd ampt zu halten gelert waren, Hielten Christū fur vnsern zornigen Richter, vnd Maria fur vnsern gnadenstuel, da hin all vnser trost vnd zuflucht stünd, so wir anders nicht verzweifeln wollten“, *D. Martin Luthers Werke. Kritische Gesamtausgabe (Weimarer Ausgabe [WA])*, 30 II, 299, 5–9.

14 “The church fathers of the earliest Christian centuries are surprisingly reticent regarding Mary the mother of Jesus. ‘Orthodox’ Christian writers of the first four centuries in fact have little to say about her, generally considering her only in relation to her son’s birth or as a model of female virginity, and there is almost no evidence of Marian cult. Then, toward the middle of the 5th century, things change suddenly”. Stephen Shoemaker, *Art. Mary (Mother of Jesus)*, in: *Encyclopedia of the Bible and its Reception*, 17, 2019, 1138 f. Obwohl Shoemaker in seinem Artikel diese Auffassung zu differenzieren beansprucht, kann auch er keine durchschlagenden Belege für eine Marienverehrung im strengen Sinne vor dem Gebrauch des *Theotokos*-Titels geben.

Präsenz in den Menschen mitverantwortlich gemacht werden.¹⁵ Durch das Prädikat *theotókos* wurde eine lehrmäßige Absicherung der Frömmigkeit gegeben, die sich der Fürbitte Mariens für das Gelingen des von Gott bestimmten Lebens versichern möchte. Sie rückt damit in eine besondere, wenn auch sekundäre Nähe zu Gott. Es kann als Ausdruck dieser besonderen Gottesnähe Marias angesehen werden, dass kurz nach dem Konzil von Ephesus die erste speziell der Maria gewidmete Kirche, Santa Maria Maggiore in Rom, geweiht wurde; ihre Sichtbarkeit wird damit unübersehbar.

Das heißt: Ikonische Präsenz und Marienverehrung gehören zusammen, sie sind nicht nur zeitlich zugleich entsprungen, sie sind auch sachlich zutiefst miteinander verknüpft. Der dogmatische Begriff Marias soll festhalten, die Menschheit des Gottessohnes ungeschmälert zur Geltung zu bringen. Damit kommt Maria jenseits ihrer Individualität, aus der sie den Gottessohn geboren hat, als Repräsentantin des gesamten Menschengeschlechts in Betracht. Darin liegt die Bedingung der Möglichkeit, sich im Gebet der Fürbitte Marias versichern zu wollen. Und dafür liefert das Bild den objektiv-anschaulichen Anhalt.¹⁶ Wenn man es aus der Perspektive der subjektiven Beteiligung formuliert, kann man sagen: Maria ist – wie die eigene Mutter eines jeden Menschen – schon immer und uns voraus für uns da; es gilt nur noch, den je eigenen Lebensvollzug in das von ihr repräsentierte Dasein einzuordnen, damit dieses Dasein auch tatsächlich „für mich“ wird. Dazu ist insbesondere das Marienbild hilfreich: Sich in es zu versenken, heißt sich in ihre Präsenz zu versetzen, die für das eigene Leben hilfreich ist. Maria gerät zur Dauer-Repräsentanz für christliche Präsenzerfahrungen, was die Voraussetzung für das Gelingen der Lebensführung angeht.

Allerdings besteht dieser Zusammenhang genau unter zwei Bedingungen. Erstens ist eine Marienverehrung dann sinnvoll und nötig, wenn das christliche Leben als ein sittlicher Fortschritt zum Heil im Gericht verstanden wird. Dieser Auffassung zufolge ist die *natura humana* so verfasst, dass es die aus ihr entspringenden Taten sind, die das zugrunde gelegte Wesen verwirklichen. Der Eintritt in den Anfang des menschlichen Lebens ist in der Tat nur der Anfang, dem seine wesentliche Verwirklichung noch bevorsteht. Die Vollkommenheit der *natura humana* wird für uns erst an ihrem Ende erreicht. Diese Annahme ist

- 15 Alle späteren „Mariendogmen“ ergeben sich hieraus. Wenn Maria eine vorab anerkannte menschliche Existenz darstellen soll, muss in ihrem Falle die durch die Generationenfolge vermittelte „Ersünde“ unterbrochen werden: daher die „unbefleckte Empfängnis“. Weil sie im Voraus, vor allem Handeln, von Gott anerkannt ist, unterlaufen ihr keine sündigen Bestrebungen und Handlungen mehr: die „Sündlosigkeit“ Mariens. Weil ihre irdische Existenz als makellos bis zum Ende angesehen wird, wird sie in den Himmel aufgenommen. Dies alles resultiert aus der Funktion Marias, diejenige Gestalt der christlichen Frömmigkeit zu stärken, die sich auf das Bestehen im Lebenslauf angesichts eines in seinem Ergebnis ungewissen Endgerichts konzentriert.
- 16 Die Probe aufs Exempel liefert das Gedankenexperiment, ob Maria Gegenstand der zum Glauben rufenden Predigt sein kann. Das kann sie nicht, weil sie niemals als Grundlage, sondern immer nur als Veranschaulichungsform des Glaubens thematisch wird. Es ist eben allein Jesus „Wort Gottes“, niemals Maria.

jedoch, kritisch betrachtet, nicht zwangsläufig. Es könnte auch ein Menschenwesen gedacht werden, das seine Erfüllung vor allem Handeln besitzt. Zweitens löst das Verständnis der *natura humana* als einer geschichtlichen Wirklichkeit, die sich in menschlichen Handlungen manifestiert, eine unausweichliche Rückkopplung aus. Denn wenn sich ein Handeln nach Maßgabe der durch Christi Gesetz geformten und von Maria beförderten Menschennatur tatsächlich in einer Verwandlung der humanen Wirklichkeit niederschlägt, dann wirken auch Veränderungen der Kontexte des Handelns, die sich anderen Einflüssen verdanken, auf das Verständnis des menschlichen Wesens zurück. Auch der theologische Begriff der *natura humana* wird geschichtlich – und mit ihm verändert sich auch die Gestalt der Maria. Die scheinbar dogmatische Fixierung der *natura humana* in der Gestalt der Maria ist – aus inneren wie aus äußeren Gründen – in sich dialektisch verfasst.

Dieser geschichtliche Vorgang der Veränderung kann, wie an einer Schnittstelle, im Vergleich zweier Marienbilder beobachtet werden, die im 15. Jahrhundert durchaus zu selben Zeit in religiösem Gebrauch waren.

3.4 Maria und ihre Präsenz im Bild

Die Funktion des Marienbildes für das Menschenbild lässt sich in ihrer älteren Wirkung gut am Exempel einer ostkirchlichen Ikone zeigen, die in Venedig eine prominente Rolle spielte. Es handelt sich um ein Bild, welches, vermutlich aus dem 9. Jahrhundert stammend, im 13. Jahrhundert von Konstantinopel nach Venedig gebracht und dort als Sinnbild venezianischer Herrschaft gebraucht wurde: ein Bild der sog. *Maria Nikopeia*, das sich heute in S. Marco befindet (Abb. 2).

Wir sehen den Goldgrund hinter der Figur der Maria, die das Kind auf ihrem Schoß trägt; Mutter und Kind stehen frontal zu uns, schauen uns aber nicht direkt in die Augen. Ich hebe vier Momente heraus. Das erste ist der goldene Hintergrund. Er ist in seinem Goldauftrag unendlich wertvoll; es ist das Himmelreich, das sich in ihm verbirgt. Er weist in sich Strukturen auf, die aber nichts darstellen; es ist das goldene Material selbst, welches den Inhalt ausmacht. Vor diesem Hintergrund, zweitens: Maria in einem blauen Mantel und mit einem blauen Kopftuch, das innen anscheinend selbst goldgefüttert ist; von einem Heiligenschein ist sie umgeben, der an der goldenen Heiligkeit des Hintergrundes teilhat. Die Wangen sind leicht gerötet, ein Zeichen von Lebendigkeit. Drittens: Das Kind auf ihrem Schoß: unkindlich, ernsten Blicks – und von derselben Goldfarbe wie der Hintergrund. In ihm, so muss man sagen, scheint das Himmelreich durch. Auf irgendeine Geste, etwa auf eine segnende Hand, wird verzichtet, die Repräsentanz des Himmels-Goldes reicht aus.

Dieses Bild betrachten nun *wir*; das ist das Vierte. Das Aktive daran ist unser Blick; und er fällt – das ist das Kraftzentrum des Bildes – auf den Blick der Maria. Sie schaut intensiv, aber scheinbar ins Nirgendwo hinein. Wir müssen



Abb. 2: Madonna Nikopeia, 11./12. Jh., Holz, 48 x 36 cm, Venedig, Basilica di San Marco. © bpk / Scala.

ihren Blick suchen, und er lässt sich, wenn wir der leichten Blickverschiebung folgen, auch finden. Mit dem Blick des Kindes auf ihrem Schoß verhält es sich ebenso. Was geschieht dann in der Korrespondenz der Blicke? Antwort: Durch unseren etwas verschobenen Blick erschließt sich Maria als Gefäß des Heiligen. Der blaue Mantel, der ihre Figur umhüllt, ist der menschliche Ort, durch den das Himmelreich in der Gestalt des Sohnes uns zugänglich wird. Wir werden durch die Ikone in den Horizont des goldenen Himmels hineingezogen. Unser Blick wird, leicht versetzt, verwandelt – und damit unser Wesen selbst. Wir sehen, was ansonsten verborgen, nun aber offenbar und uns umfangend da ist: das Himmelreich im Bereich unserer irdischen Wirklichkeit.

Zwei Dimensionen kommen bei der Betrachtung dieser Ikone zusammen. Es ist das durch Maria in die Menschheit gelangende Heil, welches sich uns erschließt und uns zu umfassen beginnt. Und es ist unser eigenes menschliches Wesen, welches uns darin aufgeht: dass wir in Wahrheit in Gottes Reich gehören und alles Vorläufige durchdrungen haben. Die Ikone setzt ein tiefendimensionales Kommunikationsgeschehen in Gang, welches auf eine Teilhabe des Menschlichen an der transzendenten Wirklichkeit Gottes zielt.

Daraus ergeben sich zwei Schlussfolgerungen über den Ursprung und die Verwendung der Ikone. Erstens besitzt das Bild unmittelbar verwirklichende

Kraft; es ist insofern „wahres Bild“¹⁷ das kann so gedeutet werden, dass es – obwohl die Konstruktion als dogmatisch, nicht historisch auf der Hand liegt – als absolut authentisches Bild behauptet wird, in der narrativen Fiktion: als ein vom Apostel Lukas, dem Maler, selbst nach Autopsie gemaltes Bild, in dem alle subjektiven Zutaten untergegangen sind. Die andere Schlussfolgerung geht nicht auf den Ursprung, sondern den Gebrauch. Wer im Besitz dieses Bildes ist, kann dessen vergewissernde Funktion jederzeit abrufen. Der Besitzer ist daher allen anderen überlegen, die auf das Bild verzichten müssen. So kann es zum Inbild der Herrschaft – hier: Venedigs – werden, das sich ja selbst und ganz besonders der Schutzherrschaft der Maria rühmt.¹⁸ Die Leistung des Bildes, nämlich in die Transzendenz hineinzuziehen, wird dabei durch den Besitz des Bildes partikular verengt: der Überschuss des Transzendenten ist an das sinnliche Dasein des Bildes geknüpft.

Es handelt sich bei diesem Bild um ein ganz herausragendes Exemplar der Gattung „Ikone“, weil es auf alle anderen, auch noch möglichen Variationen verzichtet. Mir scheint, dass sich gerade durch diese Konzentration die Eigenart ikonischer Präsenz im Bild besonders deutlich ermessen lässt.

Schauen wir jetzt, dieses Umfeld im Bewusstsein haltend, einmal genauer die *Madonna Lochis* Giovanni Bellinis an (Abb. 3).¹⁹

Natürlich fällt die Gleichheit des Motivs auf: Maria in blauem Gewand und Kopfbedeckung mit dem Jesuskind, uns frontal gegenüber. Doch gleich dann beginnen die Unterschiede. Der Hintergrund: ein blaues Tuch aus vielen Stücken zusammengesetzt; von Menschenhand gemacht, in rechteckigen Formen, nicht amorph-golden. Der Blick der Maria geht zu ihrer rechten Seite nach unten; wir können ihn nicht erreichen, wie wir uns auch bemühen. Das Kind: erkennbar ein kleiner Junge voll Bewegungsdrang, aufmüpfig fast mit seinem kurzen weißen Hemd, das durch die Drehung des Körpers Falten wirft. Sein Blick geht nach rechts oben; kreuzt den Blick der Mutter, allerdings ohne sie zu erreichen. Auf dem Schoß der Mutter sitzt er nicht, sondern auf einer Brüstung wie der eines Balkons oder einer Terrasse, immerhin noch auf einem Stück des mütterlichen Mantels. Licht kommt von der rechten Seite der Figuren her, aus

17 Zur Geschichte des Marienbildes: Hans Belting, a.a.O., 44–49.

18 Mit der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts kam es zu einem reichen Import solcher Madonnenbilder nach Venedig, vgl. Rona Goffen, *Icon and Vision. Giovanni Bellini's Half-Length Madonnas*, in: *The Art Bulletin* 57, 1975, 488. „Beginning in the second half of the fifteenth century, a market for these Byzantine Madonnas rapidly expanded in the West“, heißt es bei Margaret A. Morse, *Creating sacred space. The religious visual culture of the Renaissance Venetian "casa"*, in: *Renaissance Studies* 21, 2007, 159.

19 Über den Anschluss Giovanni Bellinis an die Ikonentradition s. Goffen, a.a.O., 488–490. Zum Bild: Rona Goffen, *Giovanni Bellini*, New Haven / London 1989, 45–49 und Günter Brucher, *Geschichte der venezianischen Malerei*, Bd. 2: *Von Giovanni Bellini zu Vittore Carpaccio*, Wien / Köln / Weimar 2010, 118–121. – Die Anzahl der überkommenen, aber niemals vom Maler mit Bildtiteln versehenen, Marienbilder Bellinis hat dazu geführt, dass zu ihrer Bezeichnung nicht selten von der Besitzgeschichte – statt der Angabe des gegenwärtigen Aufbewahrungsortes – Gebrauch gemacht wird. Dieser Übung folgen wir selbstverständlich.

ihrer merkwürdig unübereinstimmenden Blickrichtung: Gold-Licht, wie Gold-Staub. Und unten auf der Brüstung steht der Name des Malers auf dem *cartellino* in großen Buchstaben: IOANNES BELLINUS.



Abb. 3: Giovanni Bellini, *Madonna mit Kind (Madonna Lochis)*, um 1470–75, Öl auf Holz, 47,4 x 33,8 cm, Bergamo, Accademia Carrara. © akg-images / Erich Lessing.

Was hat sich geändert? Der Maler tritt mit seinem Namen ins Bild. Nicht der Apostel Lukas hat es gemalt (wie man legendarisch die Originalität des „authentischen Bildes“ der Ikone rechtfertigen wollte), sondern Giovanni aus Venedig, der damit an die Stelle des Malerfürsten aus der Legende tritt.²⁰ Es handelt sich dezidiert um ein Bild: was als Brüstung dargestellt zu sein scheint, kann auch als gemalter Bilderrahmen verstanden werden, das Bild ist Bild-im-Bild, Bild-vom-Bild.²¹ Damit wird der Übergang von Bild und Betrachter selbst zum Thema, die Aufforderung zur Betrachtung geht vom Bild als Bild selbst aus; das Dargestellte ist „im Bild Dargestelltes“.²² Mutter und Sohn sind in spannungsvoller Bewegung vereint – ohne dass ihre Blicke sich treffen, auch ohne dass sie uns anschauen.²³ Und doch sind wir als Betrachter ganz dabei. Im Hintergrund kein Himmel, sondern ein Innenraum: dort, innerhalb des Menschengemachten, findet statt, was sich zwischen Mutter und Kind, Bild und Betrachtern ereignet.²⁴

Der Unterschied liegt auf der Hand. Die durch Versenkung erfolgende Vertiefung und Erfüllung der *natura humana* geschieht nicht durch einen Eintritt in den hintergründig-unbewegten Goldgrund des Himmels, sondern spielt sich in der lebendigen Interaktion von Mutter und Sohn ab, der wir zuschauen, die wir selbst nachvollziehen können und die sich uns darüber erschließt. Der Effekt ereignet sich, unanschaulich, im Inneren. Ein solches Bild kann man nicht als äußerlich sichtbares Herrschaftszeichen durch die Stadt tragen.

Das ist zunächst einmal ein erster flüchtiger Eindruck. Historische Bemerkungen führen uns näher an die Veränderungen heran und erlauben uns einen Ausblick auf das Ausmaß derselben für Bild- und Selbstverständnis der Betrachter. Dabei werden wir sehen, inwiefern den Madonnenbildern ein Schlüsselcharakter zukommt.

20 S. Rona Goffen, *Icon and Vision*, a.a.O., 509 f.

21 Es bleibt „dem Betrachter bewusst [...], vor einem Bild und nicht vor der Sache selbst zu stehen“, urteilt Johannes Grave, *Giovanni Bellini. Venedig und die Kunst des Betrachtens*, München 2018, 243, zu Altären Bellinis. Das gilt auch hier.

22 Zur Dialektik der Brüstung Goffen, *Icon and Vision*, 499 f. Dagegen überzeugt mich Goffens Deutung nicht, mit der Brüstung sei stets der Altar des Messopfers und, als dessen Vergewärtigung, das Grab Christi gemeint. Dafür setzt Goffen die Aneignung von Bildern des Gregorswunders voraus, das von einer Erscheinung Christi beim Messopfer spricht. Das ist aber bereits historisch eine kaum haltbare Hypothese, von sachlichen Divergenzen ganz abgesehen. Zurückhaltend auch Grave, a.a.O., 78–81. S. unten bei Anm. 90.

23 Hans Aurenhammer hat herausgestellt, dass die Haltung des Kindes auf eine aus der Antike stammende Haltung eines verletzten Kriegers zurückgeht: Das Christuskind als tragischer Held? Eine antike Pathosformel in Giovanni Bellinis ‚Lochis-Madonna‘, in: *Fremde Zeiten. Festschrift für Jürgen Borchhardt zum 60. Geburtstag*, hg. von Fritz Balkolmer u.a. Wien 1996, II, 377–394. Es handelt sich dabei um ein vom Humanismus inspiriertes Zitat. Das hält auch Johannes Grave, a.a.O., 82, für möglich. Bellini hätte dann, gebildeten Zeitgenossen verständlich, eine humanistische Geste zitiert. Doch sieht auch Aurenhammer, ebd., 380. 392, dass damit der Aussagesinn des Zitats in diesem Kontext noch nicht erschlossen wird. Man könnte fragen, ob nicht doch eher die liegende Position verlassen werden soll. Dann wäre die Bewegung des Kindes, durchaus im Erschrecken über den bevorstehenden Tod, bereits ein Vorschein der Auferstehung. Gleichwohl: Das im humanistischen Wahrnehmungszusammenhang sprechende Zitat belegt, an wen Bellini als Rezipienten gedacht hat.

24 Auch dazu, mit guten Beobachtungen, Goffen, a.a.O., 511. 514.

4. GIOVANNI BELLINI UND SEINE BILDER „MADONNA COL BAMBINO“

Giovanni Bellini darf man als den vermutlich bedeutendsten Maler Venedigs in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts ansehen. Albrecht Dürer zollte dem alten Bellini, als er ihn 1506 in Venedig besucht hatte (in einem Brief vom 7. Februar an Willibald Pirckheimer in Nürnberg), sein hohes Lob.²⁵ Bellinis Werk ist seit langem trotz einiger offenbar nicht zu schließender Lücken in seiner Biographie gut und vielfältig erforscht.²⁶

Der Gegenstand der nachfolgenden Betrachtungen sind vor allem diejenigen seiner Bilder, die Maria mit dem Jesuskind als Halbfigur dargestellt zeigen. Davon sind 36 Exemplare erhalten geblieben;²⁷ es ist die bedeutendste Motivgruppe in Bellinis Werk. Es handelt sich durchweg um Bilder von mäßiger Größe im Hochformat; in der Fläche gehen sie nicht über 60 x 80 cm hinaus, oft sind sie sogar etwas kleiner. Die große Anzahl der Bilder und die durchaus versatzstückhafte Verwendung von Motivdetails weisen darauf hin, dass – selbstverständlich für die Epoche – der Maler zusammen mit Gehilfen in seiner Werkstatt tätig war. Darum kommen 31 Werke hinzu, die Bellini zugeschrieben werden.²⁸ Unterschiede zwischen der Hand des Meisters und Verfertigungen durch die Werkstatt bleiben freilich fast immer sichtbar, besonders im Farbauftrag des Inkarnats der Personen – bis heute erwecken die Originale höchste Bewunderung für deren Lebendigkeit und Zartheit. Hier geht es darum, Gesichtspunkte zusammenzustellen, die dazu helfen, die Eigenart seiner Madonnenbilder genauer zu erfassen. Dabei zielt das Interesse auf die von ihm vorgenommenen Neuerungen – und bewegt sich darum in gewissem Unterschied zu einer bisweilen in der Kunstgeschichte überwiegenden Fragestellung, vor allem Abhängigkeiten und Traditionslinien zu betonen.²⁹

25 Über „Sambelling“ schreibt er: „Vnd sagen mir dy lewt alle, wy es so ein frumer man sey, daz jch jm gleich günstig pin. Er jst ser alt und jst noch der pest jm gemoll [der beste in der Malerei].“ Albrecht Dürer, Schriftlicher Nachlaß, Bd. 1, hg. von Hans Rupprich, Berlin 1956, 44. Leicht zugänglich unter: <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/rupprich1956bd1/0050>.

26 Zuletzt ausführlich im deutschen Sprachraum, darum hier noch einmal mit ganzer Titelan-gabe: Oskar Bätschmann, Giovanni Bellini. Meister der venezianischen Malerei, München 2008. Günter Brucher, Geschichte der venezianischen Malerei, Bd. 2: Von Giovanni Bellini zu Vittore Carpaccio, Wien / Köln / Weimar 2010. Johannes Grave, Giovanni Bellini. Venedig und die Kunst des Betrachtens, München 2018. Bätschmann bietet a.a.O., 214–219 eine Liste der biographischen Quellen. Eine Zusammenfassung der Debatte über Giovanni Bellinis Geburtsjahr bei Grave, a.a.O., 44–47.

27 Bätschmann, a.a.O., 83.

28 Zu Bellinis Werkstatt s. Grave, a.a.O., 192–195.

29 Zur Tradition der Halbfigur, ihren Anklängen an Herrscherdarstellungen und Porträts sowie den Innovationen Giovanni Bellinis s. Goffen, *Icon and Vision*, a.a.O., 497 f. Zuvor: Sixten Ringbom, *Icon to Narrative. The Rise of the Dramatic Close-Up in Fifteenth-Century Devotional Painting* (1965), ²Doornspijk 1984.

4.1 *Bellinis Venedig*

Die Geschichte Venedigs in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhundert war wechselhaft – und brachte schließlich das Ende seiner politischen Vormachtstellung in Italien und im östlichen Mittelmeer. Unter der langen Regierungszeit des Dogen Francesco Foscari (1423–1457) stand die Republik in voller Blüte; nach längeren kriegerischen Auseinandersetzungen mit Mailand war es 1454 gelungen, den Besitz auf der Terraferma zu erweitern und zu stabilisieren. Allerdings hatte die Eroberung Konstantinopels durch die Türken 1453 sofort anschließend eine Phase von Kriegen im Osten zur Folge, die erst 1479 für zwei Jahrzehnte zur Ruhe kam; eine Zeit, in der es Venedig gelang, seine Einflussphären, vor allem durch die Herrschaft über Zypern, wieder auszudehnen. Doch brachten der Zweite Türkenkrieg 1499–1502, insbesondere aber die Niederlage Venedigs gegen die Liga von Cambrai 1516 das Ende aller Großmachtsprüche mit sich, einschließlich der Versuche, eine Vorrangstellung in Italien zu behaupten.³⁰ Giovanni Bellini war Zeitgenosse dieser Blütezeit und ihres Vergehens.

Nun verhält es sich bekanntlich so, dass ästhetische Prägungen und Haltungen nicht völlig synchron mit politischen Entwicklungen sich verändern. Einerseits werden Traditionen übernommen, die den aktuellen Geschehnissen vorangegangen sind; diese werden durch individuelle Impulse der Künstler verändert und haben auf diese Weise erst einmal Bestand. Andererseits wirken sich neue politische und gesellschaftliche Konstellationen durchaus auf Produktion und Rezeption, auf Herstellung, Vermarktung und Gebrauch von Kunstwerken aus und erzeugen auf diesem Weg wiederum Innovationen. Beides, Tradition und Innovation, kann man bei Giovanni Bellini beobachten.

Die Zusammenhänge, in denen sich das künstlerische Talent Giovanni Bellinis entfaltete, lassen sich ziemlich genau angeben. Wie sein Bruder Gentile (1429–1507), so ist auch Giovanni Schüler seines Vaters Jacopo Bellini (ca. 1400–1470). Dessen Rolle in der Entwicklung von perspektivischer Darstellung ist bedeutend, wie man an den in London und Paris verwahrten Skizzenbüchern sehen kann (Abb. 4).³¹ Seine skizzierten Entwürfe haben auch noch seinen Söhnen zur Vorlage von Gemälden gedient. Jacopo hatte sich in Florenz aufgehalten und sich von der neuen toskanischen Kunst inspirieren lassen. Über Kontakte nach Ferrara kann er Bekanntschaft mit dem Werk Leon Battista Albertis gewonnen haben, dessen Theorie der Malerei einen ständig mitlaufenden

30 Zusammenfassend nach Brucher, 7–26. Ausführlich: *A Companion to Venetian History, 1400–1797*, ed. Eric R. Dursteler, Leiden / Boston 2014.

31 Elektronisch zugänglich unter <https://www.britishmuseum.org/collection/search?keyword=Jacopo&keyword=Bellini> bzw. <https://collections.louvre.fr/en/recherche?q=Jacopo%20Bellini&collection%5B0%5D=11&typology%5B0%5D=4&author%5B0%5D=190>.



Abb. 4: Jacopo Bellini, *La Mort de la Vierge dans une riche architecture de palais vénitien* (o.J.), Paris, Louvre. <https://collections.louvre.fr/en/recherche?q=Jacopo%20Bellini&collection%5B0%5D=11&typology%5B0%5D=4&author%5B0%5D=190>.

Bezugspunkt auch der künstlerischen Praxis abgeben sollte.³² Jacopo hatte sich mit seinen Söhnen und seiner Werkstatt in Venedig niedergelassen; gern würde man von seinen Gemälden mehr erhalten sehen.

Gentile Bellini³³ zeichnet sich insbesondere durch die Bilder aus, die er im Auftrag der venezianischen Signoria schuf. Ihnen kann man deutlich den offiziellen Charakter abspüren (Abb. 5). Überliefert wird auch eine gemeinschaftliche Arbeit an einigen Kunstwerken.

So hatte Giovanni etwa ein von Gentile begonnenes Werk im Dogenpalast zu Ende zu führen, als sein Bruder zwischenzeitlich nach Konstantinopel abgeordnet war: ein – freilich nicht mehr erhaltenes – Fresko, welches den zwischen Papst Alexander III. und Kaiser Friedrich Barbarossa geschlossenen Frieden

32 Leon Battista Alberti, *Della Pittura – Über die Malkunst*, hg. von Oskar Bätschmann und Sandra Gianfreda, Darmstadt 2014. Eine persönliche Begegnung hält Bätschmann, Bellini, 35, für ausgeschlossen; er macht gleichwohl von Referenzen auf Albertis Werk Gebrauch – gewiss zu Recht, wenn man den Zeugnissen für das gelehrte Interesse Gentile und Giovanni Bellinis Glauben schenken mag, vgl. ebd., 36–38. Vgl. auch Grave, a.a.O., 144–147.

33 Jürg Meyer zur Capellen, Gentile Bellini, Stuttgart 1985. Bätschmann, a.a.O., 28–30.



Abb. 5: Gentile Bellini, *Prozession auf dem Markusplatz*, 1496, Tempera auf Holz und Leinwand, 373 x 745 cm, Venedig, Gallerie dell'Accademia. © akg-images / Cameraphoto.

von Venedig (1177) zeigt.³⁴ Zu Gentile bestand lebenslang ein gutes Verhältnis. Offenbar hatten beide Maler ihre unterschiedliche Kundschaft, und das in ausreichendem Maße. Durch Gentile und seine guten Beziehungen zur Führung der Republik dürfte auch Giovanni an Kontakten und Einfluss gewonnen haben; so wurde ihm 1483 die Würde eines *pittore del dominio* verliehen: der Höhepunkt seines Ruhms und seines wirtschaftlichen Erfolgs.³⁵

Als wichtiger Anreger, ästhetische Referenzgestalt und – in begrenzter Weise – auch Konkurrent gilt Bellinis Schwager Andrea Mantegna (1431–1506).³⁶ Mantegna unterscheidet sich von Giovanni Bellini in dreifacher Hinsicht. Erstens war er langfristig am Hofe der Gonzaga in Mantua tätig und empfing seine Aufträge wesentlich von dort. Zweitens hatte er seine Malerei durchaus rhetorisch-didaktisch angelegt, teils mit deutlichen thematischen Aufnahmen antiker Stoffe, wie sie durch den Humanismus vermittelt wurden. Drittens zeigte er sich, anders als sein Schwager, offen für das neue Medium der Druckgrafik des Kupferstichs, setzte also auf eine „moderne“ Technik mit größerem Verbreitungsradius.³⁷

Im Unterschied zu allen drei Genannten zeichnen sich die Gemälde Giovanni Bellinis im Blick auf die malerische Technik durch eine gesteigerte Farbigkeit und eine erhöhte Lebendigkeit der Personengestaltung aus. Der Vergleich

34 Dazu Jan Rohls, *Kunst und Religion zwischen Mittelalter und Barock*, Bd. 1, Berlin / Boston 2021, 355 f.

35 Grave, a.a.O., 212.

36 Dazu zuletzt ausführlich: *Mantegna & Bellini. Meister der Renaissance*. Katalog zu den Ausstellungen in National Gallery of Art, London, 2018, und Gemäldegalerie, Berlin, 2019. Hg. von Caroline Campbell u. a., München 2018. S. auch Bättschmann, a.a.O., 41–54 und Grave, a.a.O., 88–104.

37 Bättschmann, a.a.O., 56.

mit den Madonnenbildern Jacopos (Abb. 6) und Gentiles (Abb. 7), die wesentlich näher an der Ikonentradition bleiben, macht das bereits dem raschen Blick deutlich.

Für das Verhältnis zu Mantegna ist es aufschlussreich, wie Giovanni dessen „Darstellung im Tempel“ aufnimmt und abwandelt.³⁸ Die selbstreferentielle Abgeschlossenheit der Blicke auf Mantegnas Bild (Abb. 8) wird bei Giovanni Bellini (Abb. 9) zu einem Netz der Blickrichtungen umgewandelt. Die äußere linke Frauengestalt und die innere rechte Männergestalt schauen der Übergabe des Kindes an den Hohenpriester Simeon zu; die linke innere Frauengestalt dagegen schaut auf die Betrachterin neben ihr; sie nimmt deren Sehen wahr. Und die rechte äußere Männergestalt schaut uns als Betrachter an, leitet dabei sozusagen den Blick der Person neben ihr auf uns um. Hinzu kommt: Keine der Gestalten Bellinis trägt (mehr) einen Heiligenschein – alles Heilige spielt sich, unbeschadet des frommen Gehalts, im Diesseits ab. Der geschlossene Rahmen Mantegnas, der Transzendenz und Immanenz zu scheiden scheint und der lediglich durch das Kissen auf dem Rahmen überbrückt wird, wird bei Bellini zu einer Brüstung, die – wie wir sahen – verbindet, indem sie trennt; es sind die Blicke aus dem Bild heraus, die hier die Verbindung über die Grenze hinweg stiften.

Die kunsthistorische Forschung hat darauf verwiesen, dass für die Landschaftsdarstellungen, die Giovanni Bellini vor allem in seinen Madonnenbildern und Bildern biblischer Stoffe als Hintergründe verwendet, mit Einflüssen der niederländischen Malerei zu rechnen ist.³⁹ Auch die Porträts Giovanni Bellinis atmen den Geist dieser nördlichen Kunst.⁴⁰ Doch erklären allein diese Herkünfte den aktuellen Sinn der Aufnahme und Veränderung bei Giovanni Bellini nicht. Dafür ist vielmehr eine erweiterte Wahrnehmung anderer Kontexte nötig.

Die amerikanische Kunsthistorikerin Ronda Kasl zitiert aus dem Bericht, den der Mailänder Ordensmann Fra Pietro Casola von seiner Reise ins Heilige Land verfasst hat, den Eindruck, welchen Venedig auf ihn im Jahr 1494 gemacht hat: eine prächtige, wohlhabende Stadt voller Leben und Kultur, mit vielen und bestens ausgeschmückten Kirchen.⁴¹ Dafür, so meint er, sei Gottes stetige Hilfe vonnöten gewesen – oder, genauer gesagt, die Hilfe der Jungfrau Maria. Denn Venedig verstand sich in ausgezeichneter Weise als Stadt der Muttergottes, der Legende nach im Jahr 421 am Tag der Verkündigung an Maria, dem 25. März, gegründet, aktuell mit 21 Kirchen und 300 Altären ausgestattet, die ihr geweiht waren, und mit zwei Bruderschaften, die sie als Patronin gewählt hatten.⁴²

Venedig, die Marienstadt. Diese Kennzeichnung besitzt eine politische, eine kirchliche und eine private Dimension. Die schon erwähnte und betrachtete

38 Dazu Bättschmann a.a.O., 83–87 und Grave, a.a.O., 101–104.

39 Bättschmann, a.a.O., 55–64.

40 Grave, a.a.O., 88.

41 Ronda Kasl, *Holy Households: Art and Devotion in Renaissance Venice*, in: *Giovanni Bellini and the Art of Devotion*, hg. von Ronda Kasl, Indianapolis 2004, 59.

42 Ebd., 60.



Abb. 6: Jacopo Bellini, *Madonna mit segnendem Kind und Cherubinen*, ca. 1455, Tempera auf Holz, 94 x 66 cm, Venedig, Gallerie dell'Accademia. © akg-images / Cameraphoto.



Abb. 7: Gentile Bellini, *Maria mit dem Kind und einem Stifterpaar*; um 1460, Lindenholz (auf Leinwand übertragen), 79,4 x 48 cm, Berlin, Gemäldegalerie Staatliche Museen Kat.Nr. 1180. © Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie / Jörg P. Anders.



Abb. 8: Andrea Mantegna, *Die Darbringung Christi im Tempel*, um 1454, Leinwand, 77,1 x 94,4 cm, Berlin Gemäldegalerie Staatliche Museen, Kat.Nr. 29. © Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie / Christoph Schmidt.



Abb. 9: Giovanni Bellini, *Darbringung Jesu im Tempel*, um 1470–1475, Holz, 81 x 105 cm, Venedig, Fondazione Querini Stampalia. © bpk / DeAgostini / New Picture Library / F. Ferruzzi.

Maria Nikopeia, die Siegbringende, wurde in Venedig als Zeichen der staatlichen Macht verwendet, also etwa bei Prozessionen mitgeführt, die sich politischen Anlässen verdankten. „Maria hat geholfen“ – diese Aussage konnte auch als Urteil über das politische Geschick und den ökonomischen Erfolg der Serenissima gewertet werden. Maria, die Schutzherrin von Bruderschaften: Damit stellten sich zwei der *Scuole Grandi* unter die Autorität Mariens. Die in Venedig im 15. Jahrhundert tätigen *Scuole Grandi* waren bürgerliche Vereinigungen, die sich um das Begräbnis und die Sozialfürsorge ihrer Mitglieder kümmerten, daneben aber auch soziale Kontakte förderten. In dieser Weise wirkten sie in die Stadtgesellschaft hinein, besonders öffentlich erkennbar durch die Feste und Prozessionen zu Ehren ihrer Schutzheiligen. Schließlich und nicht unerheblich wurde Maria auch im Bereich privater Frömmigkeit verehrt. Nachlassverzeichnisse auswertend, gelangte Ronda Kasl zu dem Schluss, dass jeder Haushalt in Venedig mindestens ein Marienbild besaß.⁴³ Dabei kam es nicht unbedingt auf dessen besondere künstlerische Qualität an; es ist damit zu rechnen, dass im Bereich des privaten Besitzes viele Ikonen auch kleineren Formats in Gebrauch waren; nicht zuletzt war der Import byzantinischer Ikonen bzw. (nach 1453) die Verfertigung von Marienbildern aus dieser Tradition in Venedig selbst verbreitet. Das Marienbild, so kann man zusammenfassend urteilen, stellt eine Integrationsform für staatlich-politisches, kirchlich-soziales und privat-frommes Leben bereit. In diesem Kontext sind die Madonnen Bellinis zu positionieren. Welche Interessen können sich spezifisch mit ihnen verbunden haben? Wer kommt als Besitzer und „Nutzer“ in Betracht? Hier sind zwei Momente anzuführen.

Erstens gab es im Venedig der ersten Hälfte des 15. Jahrhundert eine beachtenswerte religiöse Reformbewegung.⁴⁴ Sie ging aus vom Konvent S. Giorgio in Alga, der sich auf der gleichnamigen kleinen Insel Alga in der Lagune gegründet hatte. Dort tat sich zu Anfang des Jahrhunderts eine Gruppe von Priestern zum gemeinsamen Leben zusammen, ohne freilich in einen Mönchsstatus einzutreten. Unter ihnen waren drei Personen aus dem venezianischen Patriziat, die eine weiterreichende Bedeutung für Frömmigkeit und Kirche gewinnen sollten. Ludovico Barbo (1381–1443) wurde später Bischof von Padua und trieb dort die Reform des zentralen Klosters S. Giustina voran. Gabriele Condulmer (1383–1447) wurde 1431 zum Papst gewählt und nahm den Namen Eugen IV. an. Lorenzo Giustiniani (1383–1454) wurde Bischof in Venedig und erhielt, als das Patriarchat von Grado aufgelöst und mit Venedig vereinigt wurde, erstmals den Titel eines Patriarchen Venedigs, wie er heute noch gebraucht wird.⁴⁵ Giustiniani gab in Predigten und Schriften Anleitungen zum geistlichen Leben – nicht nur für Ordensangehörige, sondern auch für Laien. Aus seiner Feder stammen u.a. drei volkssprachliche Schriften mit dem frömmigkeitspädagogischen

43 Ebd., 63.

44 Dazu: A Companion to Venetian History, 1400–1797, a.a.O., 384–386.

45 Zu Giustiniani und seinem Kreis: Ebd., 400–403, sowie zur Biographie Lorenzos die Einleitung zu Bernardo Giustiniani, *Vita di San Lorenzo Giustiniani, primo patriarca di Venezia*, Roma 1962, XI–XLIII.

Anspruch, die religiöse Innerlichkeit zu pflegen. Für die Wertschätzung Giustinianis in Venedig spricht, dass ein Verfahren zu seiner Heiligsprechung 1471 in Gang gebracht (aber erst 1690 abgeschlossen) wurde – es muss also sowohl ein staatliches Interesse an einem einheimischen Heiligen aus dem Patriziat als auch eine längerfristige volkstümliche Begeisterung für ihn gegeben haben.⁴⁶ Man darf insofern davon ausgehen, dass sich inmitten der bestehenden Kirche eine spirituelle Reformbewegung ausgeprägt hatte, die auch Spuren im privaten Leben hinterließ. Die Vermutung, dass dafür die niederländisch-böhmische *devotio moderna* die Anregung gegeben hätte, hat sich nicht bestätigen lassen; gleichwohl ist eine ähnliche Haltung der Frömmigkeit, wie sie dort geherrscht hatte, unübersehbar.⁴⁷

Die Beschäftigung mit Lorenzo Giustiniani führt zu einem weiteren Aspekt der religiös-kulturellen Lage in Venedig, dem Humanismus.⁴⁸ Denn Lorenzos Bruder Leonardo Giustiniani (1388–1446) gehörte zum *Consilio dei Dieci*, dem für das Polizeiwesen verantwortlichen politischen Leitungsgremium der Serenissima, das seine Befugnisse im 15. Jahrhundert immer mehr erweiterte; er war zugleich Literat und Humanist; und er verfasste, nicht ohne den Einfluss seines Bruders, religiöse Lieder (*Laudes*). In seiner Person zeigt sich, dass die Grenzen zwischen einer reformierten, verinnerlichten Frömmigkeit und einem gelehrten, an der Antike gebildeten Humanismus durchlässig waren. In die venezianische Humanistenszene gehört, ebenfalls aus dem Patriziat stammend, auch der deutlich jüngere Pietro Bembo (1470–1547), der als glänzender Stilist im Lateinischen und im (florentinisch geprägten) Italienischen galt und der in Aldo Manuzio (1449–1515) seinen kongenialen Verleger fand. Zwischen den Familien der Bembo und Bellinis gab es eine längere Freundschaft; Pietros Vater Bernardo, ebenfalls Mitglied des *Consilio dei Dieci*, war mit Giovanni Bellini fast genau gleichalt (1433–1519); Jacopo Bellini hatte für ihn gemalt – so wie Giovanni später Pietro Bembo porträtieren sollte (wenn die weitgehend geteilte Zuschreibung des ca. 1505 entstandenen Porträts stimmt). Auch in die Verhandlungen mit Isabella d’Este aus Mantua, die unbedingt ein Bild

46 Gentile Bellini hat ihn, sechs Jahre nach seinem Tod, im Profil porträtiert, wahrscheinlich im Zuge dieses Verfahrens. Vgl. <https://www.gallerieaccademia.it/il-beato-lorenzo-giustiniani#&gid=1&pid=1>. Zur Verehrung Giustinianis s. A Companion to Venetian History, 1400–1797, 395 f.

47 Dazu gründlich: Marie-Luise Favreau-Lilie, „Devotio moderna“ in Italien? Kontakte zwischen „Prag“ und Venedig im 14./15. Jahrhundert und die Suche nach neuen Wegen der Frömmigkeit in Venetien, in: Marek Derwich, Martial Straub (Hg.), Die „Neue Frömmigkeit“ in Europa im Spätmittelalter (Veröffentlichung des MPI für Geschichte, 205), Göttingen 2004, 301–330. Aus lateinischen Schriften Giustinianis zitiert Grave, a.a.O., 68 f. (De triumphali agone mediatoris Christi) und 172 (Lignum vitae).

48 Dazu detailreich: Margaret L. King, Umanesimo Cristiano nella Venezia del quattrocento, in: La chiesa di Venezia tra medioevo ed età moderna, hg. von Giovanni Vian, Venezia 1989, 15–54. Ihr Urteil: „umanesimo cristiano e umanesimo veneziano [sono] quasi perfettamente concordi“ (24). Zum Verhältnis von Leonardo und Lorenzo Giustiniani, ebd., 21. Siehe auch: A Companion to Venetian History, 1400–1797, a.a.O., 575–579. 586 f.

Giovanni Bellinis in Auftrag geben wollte, war Pietro Bembo involviert.⁴⁹ Leider wissen wir aufgrund fehlender Quellen nichts darüber, wie sich diese ganz offensichtlich bestehenden und gepflegten Beziehungen alltäglich gestalteten. Die beschränkte Quellenlage schließt nicht aus, dass es weitere Verknüpfungen mit dem venezianischen Humanismus gab – man wäre ja an einer Verbindung zu Aldo Manuzio interessiert; von einer seiner Schrifttypen hat Giovanni Bellini jedenfalls in einem *cartellino* Gebrauch gemacht⁵⁰, möglicherweise hat er auch ein (nur als nachgebildeter Kupferstich erhaltenes) Porträt Aldos gemalt.⁵¹ Der Humanismus gehörte sicher zum ästhetischen Resonanzfeld für Bellinis Schaffen, wie ja auch das Bildzitat des „gefallenen Kriegers“ für die Christusgestalt in dem *Madonna Lochis*-Bild (Abb. 3) belegt.⁵²

Immerhin kann man die soziale und ökonomische Situation Giovanni Bellinis etwas genauer fassen.⁵³ Von seiner Familie her gehörte er zu den *cittadini originari*, also in die oberste Bürgerschicht unterhalb des engeren Patriziats. Er führte in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts die bedeutendste und größte Malerwerkstatt Venedigs; dort wurden auch Schüler ausgebildet, darunter (vermutlich) Giorgione (Giorgio da Castelfranco, 1477–1510) und Tizian (Tiziano Vecellio, 1488–1576); nach dem Zeugnis seiner Mitarbeiter und Schüler war Bellini ein begnadeter Lehrer. Berufsständisch vollzog Giovanni einen Rollenwechsel, indem er die Mitgliedschaft in der eher kunsthandwerklich ausgerichteten Malergilde aufgab; damit bildete sich, zuerst in seiner Person, der Stand eines Malers als Künstler heraus. Nicht unerheblich dafür wird es gewesen sein, dass Giovanni der *Scuola Grande di S. Marco* angehörte, deren Gebäude bei SS. Giovanni e Paolo lag; heute beherbergt es die Klinik SS. Giovanni e Paolo. Zwischen dieser Kirche und der Rialto-Brücke befanden sich Wohnhaus und Werkstatt Bellinis, zunächst bei S. Marina, dann bei S. Lio. In seiner *Scuola* hatte er mehrfach das Amt des *decano* inne und war in dieser Funktion für die Verteilung sozialer Unterstützungsgelder zuständig. Ökonomisch darf man ihn als sehr erfolgreich einschätzen. Dazu haben nicht nur die großen Auftragswerke wie die Altäre (S. Zaccaria, S. Giobbe, S. Maria dei Frari) beigetragen; auch die Produktion der Madonnenbilder, vermutlich von vornherein für den Markt vorgesehen, wird dazu geholfen haben.⁵⁴

49 Jennifer M. Fletcher, Bellini's Social World, in: The Cambridge Companion to Giovanni Bellini, Cambridge 2004, 31. Zu Bellinis Beziehungen zu Humanisten und Dichtern, ebd., 32–41.

50 Debra Pincus, Giovanni Bellini's Humanist Signature: Pietro Bembo, Aldus Manutius and Humanism in Early Sixteenth-Century Venice, in: Artibus et Historiae 29, 2008, 89–119. Zu Giovanni Bellini und dem Humanismus auch Grave, a.a.O., 212–215. 220.

51 Siehe https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1865-1111-50 (13.1.22).

52 S.o. Anm. 23.

53 Alle nachfolgenden Informationen sind dem Aufsatz von Jennifer M. Fletcher, a.a.O., entnommen.

54 Einen Einblick in die geschickte Produktionstätigkeit der Werkstatt gibt Keith Christiansen, Giovanni Bellini and the Practice of Devotional Painting, in: Giovanni Bellini and the Art of Devotion, hg. von Ronda Kasl, Indianapolis 2004, 7–57.

4.2 *Bellinis Madonnen*

4.2.1 Der Gebrauch

Damit kommen wir auf die Frage nach dem Ort, dem Zweck und dem Gebrauch der Madonnenbilder. Von ihrer Größe her sind die Bilder für private Räume, nicht für Kirchen (auch nicht für Seitenkapellen) bestimmt; allerdings für solche Räume, die dann auch wiederum groß genug sind, um ihnen den gebührenden Platz zu bieten – und die solchen Besitzern gehören, welche sich derartige Räume leisten können und zudem über genügend Finanzmittel verfügen, ein solches Werk erwerben zu können. Seit Erwin Panofsky wird der Zweck der Bilder in den Begriff „Andachtsbilder“ gefasst, ohne dass damit schon geklärt wäre, was näherhin unter „Andacht“ zu verstehen ist und inwiefern Bilder dafür dienlich sind.⁵⁵ Wie deren Präsentation aussieht, kann man immerhin von ihrem Ort in den großen Häusern Venedigs ahnen.⁵⁶

Magaret A. Morse hat in ihrer Rekonstruktion der religiösen Gestaltung des „Hauses“, also der *palazzi*, auf wichtige Umstände zu Ort und Zweck hingewiesen. Zunächst hebt sie hervor, dass die Stadt Venedig sich als auf einzigartige Weise „geistlich“ verstand; dadurch lag der Übergang zwischen „frommem“ und „weltlichem“ Bereich der Wirklichkeit nahe – ein entscheidender Faktor zur Ausbildung von „Laienfrömmigkeit“.⁵⁷ Religiöse Objekte (nicht nur Bilder) im Haus und der private Umgang mit ihnen beförderten die Subjektivierung der kirchlich-rituellen Frömmigkeit; dazu half die Ausbildung von gewissen Verhaltensroutinen.⁵⁸ Zugleich ist die Sichtbarmachung dieser persönlichen Frömmigkeit auch ein soziales Distinktionsmerkmal. Die Anbringung der frommen Bilder nicht nur in ausschließlich privat genutzten Räumen, sondern auch in den halböffentlichen Empfangs- und Begegnungsräumen (*porteghi*) unterstreicht die Christlichkeit der Bewohner nach außen für alle Besucher.⁵⁹ Die Orte der Mari-

55 Bättschmann, a.a.O., 76. Zur Komplexität der Terminologie Thomas Noll, Zu Begriff, Gestalt und Funktion des Andachtsbildes im späten Mittelalter, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 67, 2004, 297–328. Grave bezeichnet Andachtsbilder als Experimentierfeld künstlerischer Innovation, a.a.O., 63. Zum humanistisch-gebildeten Hintergrund dieser Bildformate s. Davide Gasparotto, La nascita del „quadro“: dipinti domestici nella Venezia di Manuzio, in: Aldo Manuzio. Il rinascimento di Venezia, Venezia 2016, 63–73.

56 Vgl. Grave, a.a.O., 80 f. Dort auch der Verweis auf eine Anleitung Ludovico Barbos zur Bildmeditation für Mönche aus den Jahren 1440/41, 150.

57 „Renaissance Venice was an environment ripe for the flourishing of new approaches to lay piety, largely due to its inhabitants’ conception of the lagoon city as uniquely sacral.” Morse, a.a.O., 157.

58 „Para-liturgical devotions, expressed in vernacular formulas and observances, assumed chief importance for the laity in the early modern period as a more attainable means of accessing the mysteries of the church and gaining divine favour. Religion became more human, personal, and accessible”, ebd. 157.

59 Beispiele für Hängungen bei Morse, ebd., 167 und Grave, a.a.O., 80 f.

enbilder ebenso wie ihr Gebrauch dienen damit der Integration von alltäglichem und religiösem Leben unter dem Vorzeichen der religiösen Verwirklichung. Die repräsentative Aufnahme der Madonna ins Haus stärkt den Anspruch, mit dem eigenen Leben auf umfassende Weise das Ziel des ewigen Lebens zu erlangen.⁶⁰ Die Anregungen zu frommem Leben, wie man sie etwa bei Lorenzo Giustiniani finden kann, können einen gedanklich-spirituellen Beitrag dazu geleistet haben.

Allerdings wird damit die Frage nach einer spezifischen Aneignung der Madonnenbilder Giovanni Bellinis nur schärfer gestellt. Bereits die anfängliche Gegenüberstellung einer traditionellen Ikone und der diese Tradition verändernden Bildgestaltungen Bellinis haben uns die Spur zu der nun kräftiger zu äußernden Vermutung gelegt, dass die Erwerber und Verwender seiner Bilder der Schicht sowohl frommer wie wohlhabender, an den Neuerungen der Renaissance interessierter Venezianer entstammen. Dafür spielt der ästhetische Wert der Bilder gewiss ebenso eine Rolle wie die veränderte Auffassung der *natura humana* als einer lebendigen Beziehungsstruktur. Glaube und ästhetische Bildung gehen auf dem Boden einer humanistisch inspirierten „modernen“, entfaltungsbereiten Frömmigkeit Hand in Hand.⁶¹

Hierin kommt die innere Dialektik des Bildes – nun am Beispiel des Marienbildes – deutlich zum Austrag. Einerseits ist das Bild zwar als Bild materiell „da“, bleibt ein externes Gegenüber, zu dem man sich in Beziehung setzen kann und muss, ist öffentlich sichtbar. Auf der anderen Seite ist gerade eine individuelle Betrachtung des Bildes möglich und nötig; jede Aneignung erfolgt vereinzelt; darum kann sich auch die individuelle religiöse Aneignung vom institutionellen Rahmen der Messe ablösen. Das Andachtsbild muss, statt wie das Altarbild mit dem Vollzug des Messopfers im Zusammenhang der Liturgie zu stehen, seine eigene Liturgie entfalten. Diese Liturgie der Betrachtung wird nun aber nicht von außen an das Bild herangetragen. Sie muss sich aus der Faktur des Bildes selbst ergeben. Es bedarf daher einer durch die Ästhetik des Bildes bestimmten Abfolge der Betrachtung, vermöge derer sich der Gehalt und die Wirkung des Bildes vermitteln. Im Bild muss die betrachtende Person „herumgehen“ und es sich Zug um Zug aneignen, um dann zu einer Erfassung des „Sinns“ zu gelangen, der nur in der inneren Resonanz des nachklingenden Betrachtens zu fühlen ist. Eben dies ist dann die „Wirkung“ des Bildes, die natürlich von der Eigenart des jeweiligen Bildes abhängt. In unserem Fall geht es um die religiöse Aneignung der verwandelten *natura humana* auf dem Wege der ästhetischen Aneignung.

60 Darum lautet das Fazit bei Morse: „No longer can the Renaissance casa be considered secular space; rather, it was a complex environment, situated at the intersection of public and private, individual and communal, spiritual and worldly, as were the sacred objects that both emerged from and informed this sphere.“ Ebd., 184.

61 „Der Kunstwert des Madonnenbildes steht dessen sakraler Bedeutung ... keineswegs entgegen, er fördert, ja begründet sie vielmehr“: Klaus Krüger, Grazia. Religiöse Erfahrung und ästhetische Evidenz, Göttingen 2016, 37.

Diese Bildfunktion der Marienbilder Bellinis, welche für die Vermittlung von geistlichem und weltlichem Leben eintreten, strahlt nun weiter auch auf andere Sujets aus. Denn was in dem Fall des einen, frommen Bildtypus des Marienbildes geschieht und gezeigt wird, findet sich auch in einem anderen ausgedrückt, etwa im Porträt, welches einen Menschen zeigt, der ebenso unbedingt zur Wirkung gebracht werden soll. Es verhält sich also so, dass selbst „weltliche“ Bilder einen „geistlichen“ Rang einnehmen.⁶²

Dem Verhältnis von Religion und Ästhetik, von innerlicher Frömmigkeit und äußerer Repräsentanz kommt damit gerade bei Bellini eine besondere, intrinsische Bedeutung zu. Diese Sichtweise soll nun in der Betrachtung einzelner Bilder im Zusammenhang des Bildtypus erprobt werden.

4.2.2 Bildtypologie

Die Konstante in den Bildern, die wir näher betrachten wollen, liegt in der Darstellung von Maria mit dem Jesuskind, wobei die Mutter als Halbfigur wiedergegeben ist.⁶³ Wir haben gesehen, dass dafür die Tradition der Ikonen das Muster vorgegeben hat. Diese Bildanlage erlaubt eine Konzentration auf Gesicht und Oberkörper mit charakteristischen Haltungen von Armen und Händen. Sie fördert auch ein dichteres Verhältnis zwischen Bild und Betrachter, als es der Fall sein könnte, wenn die Figur insgesamt gezeigt würde; denn dann müsste auch der Ort, an dem sie steht, zusammen mit der Körperhaltung wiedergegeben werden.

Nimmt man Bellinis Bilder mit diesem Thema zusammen, dann weisen sie bereits von ihrem Bildaufbau her typische Varianten auf.⁶⁴

Es gibt darunter Bilder mit und ohne Rahmen bzw. Brüstung (Abb. 10 u. 12). Das Motiv der Brüstung, das Bellini bereits überkommen ist,⁶⁵ passt gut zum Halbfigur-Format, weil es, wie wir gesehen haben, durch die Abgrenzung zugleich größere Nähe erlaubt.

Es gibt Bilder, bei denen Mutter und Kind aus dem Bild heraus uns anschauen (und auf denen das Jesuskind auch manchmal die Betrachter segnet: Abb. 12) – und solche, bei denen die Blicke an uns als Betrachtern vorbeigehen

62 Zu Bellinis Porträts, die zugleich das dargestellte Individuum zeigen und verbergen, Grave, a.a.O., 216–224.

63 Als drei Ausnahmen werden herangezogen die *Madonna del prato* (Abb. 11), die *Pietà Donà dalle Rose* (Abb. 16) und die *Madonna in der Mailänder Brera* (Abb. 22). Allerdings zeigt sich bei genauer Betrachtung, dass die auf diesen Bildern gezeigte Gestalt Marias, obwohl umfänglicher zu sehen, doch „vor“ dem Hintergrund bleibt, also nicht in die Landschaft eingeordnet ist. Sie ist im ersten und im zweiten Fall durch eine dunkelgrüne Umrandung hinter der Figur, im dritten Fall durch ein schwebendes „Ehrentuch“ auf eine eigene Ebene vor der Landschaft versetzt.

64 Erweiterungen durch andere Figuren und die Variationen des Themas auf Altären sollen hier einstweilen außer Betracht bleiben.

65 Grave, a.a.O., 77.



Abb. 10: Giovanni Bellini, *Madonna mit Kind (Madonna Rogers)*, um 1485–1490, Holz, 88,9 x 71,1 cm, New York, Metropolitan Museum of Art. © bpk | The Metropolitan Museum of Art | Schecter Lee.



Abb. 11: Giovanni Bellini, *Madonna del prato*, um 1500–1505, Holz, auf Leinwand übertragen, 67,3 x 86,4 cm, London, National Gallery. © wikimedia commons.



Abb. 12: Giovanni Bellini, *Madonna mit segnendem Kind (Madonna Contarini)*, um 1480, Holz, 60 x 78 cm, Venedig, Gallerie dell'Accademia. © akg-images / Cameraphoto.



Abb. 13: Giovanni Bellini, *Madonna mit Kind*, ca. 1480–1485, Holz, 62,2 x 46,4 cm, Kelvingrove Art Gallery and Museum, Glasgow. © wikimedia commons.

(Abb. 13). Blicke sind Kommunikationssignale. Sie machen eine Verbindung (oder auch Distanz) zwischen den dargestellten Personen sichtbar; teils suchen sie explizit, teils vermeiden sie den Kontakt zu den Betrachtern.

Weiter: Es gibt Bilder, die eine auffällige Bezeichnung des Urhebers auf einem gemalten *cartellino* (oder auf einem Objekt im Bild) aufweisen (Abb. 14) – und solche, in denen diese Herkunftsbezeichnung fehlt (Abb. 15). Die Tatsache, dass Bellini einen solchen Hinweis auf seine Autorschaft als Künstler gegeben hat, ist so bedeutend, dass man auch das Fehlen einer solchen „Signatur“, die selbst Teil des Bildes ist, nicht so bewerten darf, als sei damit eine Anonymität des Malers oder eine (Pseudo-)Authentizität des Bildes als „vera icon“ intendiert.

Schließlich: Es gibt Bilder, die im Hintergrund eine Landschaft aufweisen, teils in Gestalt einer natürlich anmutenden Szene, teils in Form einer stilisierten Naturrepräsentation – und solche, die im Hintergrund ein Ehrentuch oder einen Vorhang oder etwas Ähnliches zeigen (siehe *Madonna Rogers*, Abb. 10, *Madonna del prato*, Abb. 11, *Madonna degli alberetti*, Abb. 14). Auch in diesem Fall plädiere ich dafür, die verschiedenen Varianten zusammenzusehen. Die Erfindung Bellinis, die beiden heiligen Gestalten, Mutter und Kind, vor dem



Abb. 14: Giovanni Bellini, *Madonna degli alberetti*, 1487, Holz, 71 x 58 cm, Venedig, Gallerie dell'Accademia. © bpk / Scala – courtesy of the Ministero Beni e Att. Culturali.



Abb. 15: Giovanni Bellini, *Madonna mit Kind (Madonna Davis)*, um 1460–65, Holz, 72,4 x 46,4 cm, New York, Metropolitan Museum of Art. © bpk | The Metropolitan Museum of Art.

Hintergrund einer Landschaft zu zeigen, macht deutlich, dass das Fehlen der Landschaft nicht der „Normalfall“ ist, sondern selbst der Deutung bedarf.

Auf alle diese Einzelheiten und ihre Unterschiede voneinander werden wir uns besinnen müssen. Gleichwohl halte ich den Zugang für tauglich, sie insgesamt als Durchführung einer zentralen ikonographischen Idee zu verstehen, die in Variationen Gestalt gewinnt. Dabei ist dann als erste hermeneutische Maxime zu beachten, dass sie alle aufeinander verweisen und nicht gegeneinander ausgespielt werden sollten. Darüber hinaus kommt als zweite hermeneutische Maxime in Betracht, dass sich potentiell in jeder der Variationen das Ganze der Idee wiederfinden lassen muss. Dieser Zusammenhang von Typ und Variation liegt nicht zuletzt deshalb nahe, weil sich die Gemälde unserer Art nicht stringent in eine zeitliche Reihenfolge der Entstehung bringen lassen, auch wenn einige Bilder datiert sind; selbst wenn sich eine Chronologie durchführen ließe, wird man – angesichts der Innovationsfreudigkeit Bellinis bis in seine (datier-

baren) Spätwerke hinein – nicht ohne weiteres eine „Entwicklungslinie“ annehmen können und dürfen.⁶⁶

4.2.3 Lesarten

Wir wenden uns jetzt der Interpretation einzelner Bilder zu. Mein Interesse an einem übergreifend-zusammenfassenden Verständnis derselben veranlasst mich, für die Reihenfolge der Erörterung einen Leitfaden zu wählen, der Einsichten der zeitgenössischen Kunsttheorie folgt; ich wähle einen freien Anschluss an Leon Battista Albertis Schrift *Della pittura* (De pictura / Über die Malkunst).⁶⁷

Albertis Traktat, um 1435/36 entstanden und auf Italienisch und Lateinisch handschriftlich im Umlauf befindlich (erst 1540 gedruckt), spielt in der kunstgeschichtlichen Debatte eine große, wenn auch in seinen Auswirkungen kontrovers beurteilte Rolle.⁶⁸ Es handelt sich um die erste frühneuzeitliche Theorie der Malerei, und die Meinungen gehen auseinander, inwiefern Alberti seine Schrift als eine normative Vorgabe oder als eine der künstlerischen Praxis parallellaufende Verdichtung von malerischen Grundsätzen verstanden wissen wollte. Mir erscheint die Annahme am plausibelsten, dass Alberti von Ansätzen in der Malerei seiner Zeit ausgeht und diese sozusagen hermeneutisch-rhetorisch konzentriert und damit sowohl akzeptabel als auch handhabbar macht. Ohne also deshalb auf Einzelheiten in den Ausführungen Albertis einzugehen, entnehme ich seinem Werk den durch dessen Gliederung nahegelegten Dreischritt, dass es bei dem vollkommenen Kunstwerk um einen Einklang zwischen *natura* des Abgebildeten, der *storia* der Darstellung und dem *officio del pittore* zu tun ist – also zwischen der Wahrnehmungsgenauigkeit des Aufgefassten, der Dynamik im Wiedergegebenen und der Aktivität des Künstlers.⁶⁹ Dass Giovanni Bellini diesen Traktat gekannt hat, ist möglich, da Alberti sich auch in Mantua aufhielt, wohin Jacopo Bellini Beziehungen unterhielt und wo auch Andrea Mantegna tätig war.

(a) Alberti hatte erstens die Künstler auf die *Darstellung* der *natura rerum* verpflichten wollen – und dafür Hinweise zum Studium und zur Verwendung etwa von Geometrie und Perspektive gegeben. Diese Hinweise sehen zunächst ziemlich praktisch aus. Dahinter steckt aber die anspruchsvolle theoretische

66 Eine Werkgeschichte versucht Brucher, darin an ältere Forschungen anschließend, vorsichtig zu rekonstruieren (a.a.O., 31. 72. 135: Frühwerk bis 1470, Spätwerk ab 1483). Skeptischer in dieser Frage ist Grave, a.a.O., 11. Gut nachvollziehbar ist der Übergang von den frühen, an Mantegna orientierten Umrissen bei Personenbildern zu einer Dominanz der Abgrenzung der Figuren durch Kolorierung im späteren Werk. Das Thema „Maria mit Kind“ weist zwar viele Variationen auf, es lässt sich aber keine eindeutige Entwicklungslinie feststellen. In der Frage der Datierung der einzelnen Werke schließe ich mich Johannes Grave, Bellini, an.

67 S.o. Anm. 31.

68 Bächtmann, Einleitung zu Alberti, a.a.O., 44–48.

69 Mit Bächtmann, Einleitung zu Alberti, a.a.O., 46.

Überlegung, wie es gelingen kann, „Natur“ ins „Bild“ zu bringen; denn das „Bild“ ist nicht *eo ipso* „die Wirklichkeit“, diese soll aber „im Bild“ erscheinen.

In einer zugegebenermaßen etwas spekulativen Erweiterung, die aber nach unseren Erwägungen zum Verhältnis von Marienbild und *natura humana* auch nicht fernliegt, würde ich sagen: Unabhängig davon, dass Giovanni Bellini sich in der Tat erfolgreich um Perspektive bemüht hat, geht es ihm darum, in seinen Madonnenbildern mit dem Kind die *natura humana* zur Darstellung zu bringen – als „natürliche“ *natura humana*, in der *als solcher* das Geheimnis der Göttlichkeit des Kindes steckt. Die *natura humana* im Spannungsfeld von Mutter und Kind – das ist nicht unplausibel. Denn mit der Mutter ist das ursprüngliche Gegenüber des Kindes präsent; dieses Verhältnis greift auf das Werden des Kindes, seine nachfolgende Lebensgeschichte aus. Zudem ist implizit auch die Geschichte des Vergehens in der Abfolge der Generationen enthalten; hier mit der besonderen Pointe, dass es dem Sohn bestimmt ist, vor seiner Mutter zu sterben. Lässt sich nun die *natura humana* ganz in diesem Verhältnis von Mutter und Sohn, von Maria und Jesus zur Darstellung bringen – im Bild?

Dafür sind zwei Bedingungen erforderlich. Erstens kommt es darauf an, das Bild als Bild zu markieren. Diesem Zweck dient die Brüstung, die zugleich die Funktion eines gemalten Bilderrahmens wahrnimmt. Der Rahmen ist ja ein dialektisches Phänomen.⁷⁰ Er verlangt das Hin- und Hergehen zwischen dem Dargestellten und dem Betrachter. Er zeichnet das Bild als Bild aus, indem er dazu nötigt, die Bildlichkeit zu durchschauen. Das Wesen des Dargestellten ist nicht „im Bild“, sondern vermittelt sich „durch das Bild“ – im Kontakt zwischen dem Dargestellten und dem Betrachter. Das Bild ist die sinnliche Konzentration einer geistigen Mitteilung und Teilhabe. Es schafft die Distanz, die es selbst wiederum überwindet.⁷¹ Diese Bewegung wird bei Bellini ikonographisch ins Werk gesetzt, wo die Grenze, die die Brüstung darstellt, vom Bildinhalt her überschritten wird: Gott kommt zum Menschen – eben in der Dialektik des Bildes, die Distanz und Nähe, Anschauen und Aneignen miteinander vermittelt. Bellinis Marienbilder beziehen daher ihre religiöse Kraft nicht aus der verehrten Madonna, sondern aus der Präsenz des göttlichen Kindes, dessen umfassende Menschlichkeit in seinem Verhältnis zur Mutter zur Erscheinung kommt. Es ist diese Kraft, die den Bildern selbst innewohnt und ihren Sinn ausmacht.⁷²

Zweitens muss die göttliche Geschichte, aufgrund derer die *natura humana* in ihrer Vollkommenheit und Vollständigkeit dargestellt werden soll, in dem

70 Grave, a.a.O., 77 f.

71 Klaus Krüger thematisiert die Dialektik der Grenze unter dem Stichwort der „Liminalität“: „Bilder stellen Liminalität nicht nur dar, vielmehr verfügen sie durch ihren medialen Status selbst über eine liminale Qualität.“ Klaus Krüger, *Bildpräsenz – Heilspräsenz. Ästhetik der Liminalität* (Figura Bd. 6), Göttingen 2018, 22. Zur weiteren Entfaltung des Phänomens: 22–28.

72 „Dass die christologische Medialität durch die Paradoxialität des Bildmediums ‚bedeutet‘ und ‚dargestellt‘ wird, heißt anders gesprochen, dass sich die theologische bzw. religiöse Schwelensituation in der Instanz seiner bildlichen Vermittlung substantiiert. Damit wird sie aber zugleich zu einer ästhetischen Situation.“ Ebd., 79.

Bild zur Anschauung kommen. Dieser Gesichtspunkt leitet weiter zum zweiten Kapitel von Albertis Traktat.

(b) Um diesem Zweck zu entsprechen, ist das Bild als solches in einer eigenen Logik zu gestalten; der Rahmen allein vermag diese Funktion der Mitteilung nicht zu übernehmen, so sehr er dazu nötig, nach ihr zu fragen. Darum behandelt Alberti nachfolgend die Kunst des Malers zur *Anordnung der Elemente des Bildes*. *Storia* oder *istoria* heißt Albertis Ausdruck für das Gefüge, welches das Bild zur Darstellung bringt. Das Bild muss eine eigene Logik aufweisen, die das Betrachten leitet und auf die geistige Wahrnehmung dessen führt, was gemeint ist. Die offensichtlichen Dinge sollen „dem Betrachter noch weit mehr zu denken geben, als er sehen kann“, lautet die einschlägige Maxime Albertis (die natürlich dargestellten Sachverhalte, die *cose, lassino da pensare a chi le guarda molto più che egli non vede*).⁷³ Der klassische Fall für dieses Sichtbarmachen des Unsichtbaren ist, dass „wir Maler mit den Bewegungen der Glieder die seelischen Bewegungen zeigen wollen“ (*noi dipintori ... vogliamo coi movimenti delle membra mostrare i movimenti dell'animo*).⁷⁴

Daraus ergibt sich eine Heuristik zur Interpretation von Bellinis Madonnen: Aus den Blicken, der Körperhaltung, der Mimik und Gestik der beiden Personen die Fülle des Menschseins zu erkennen, wie sie sich dem Betrachter darbietet und zu der sie den Betrachter einlädt.⁷⁵ Auf diese Konstellationen beziehen wir uns vor allem.

Beginnen wir mit der sog. *Madonna Davis* (Abb. 15).⁷⁶ Die Mutter schaut versunken und besorgt mit seitlich nach vorn gesenktem Haupt auf das nackte und schlafende Kind, das vor ihr auf der marmornen Brüstung liegt, immerhin mit einem Kissen unter dem Kopf. Das Hellblau ihres Umhangs dürfte ausgeblichen sein; man sollte es im Original dunkler erwarten. Ein romanischer Bogen spannt sich über ihren Kopf, im Hintergrund ist eine Landschaft mit Häusern, Straßen und Bäumen zu sehen. Es fallen die Korrespondenzen auf: das Rot der Wangen des Kindes findet sich auf den Wangen der Mutter wieder; ihre Hände, zum Gebet zusammengelegt, berühren das Kind nicht, umfassen es aber symbolisch, sofern sich die Linie der Hände nach links auf den Kopf, nach rechts auf die Füße hin fortsetzen lässt. Das Kind schläft, die linke Hand an die Brust, auf das Herz gelegt. Ungeborgen liegt es da, auch die Mutter kann es nicht schüt-

73 Alberti, a.a.O., 132.

74 Alberti, a.a.O., 134. Dazu: Kristine Patz, Zum Begriff der ‚Historia‘ in L. B. Albertis ‚De Pictura‘, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 49, 1986, 269–287, sowie Hans H. Aurenhammer, Malerei im Horizont von Rhetorik und Poesie. Zu Leon Battista Albertis Theorie der historia, in: Rhetorik. Ein internationales Jahrbuch, 24, 2005, 27–42. Als Beispiel der bleibenden Unbestimmtheit in der Verwendung des Begriffs s. jedoch Grave, a.a.O., 14 f. 182–185. Für *historia* als weiten Begriff plädiert auch Bättschmann, a.a.O., 110. Vgl. auch Bättschmann, Einleitung zu Alberti, a.a.O., 31–36.

75 Hier gilt: „die in der historia dargestellten Personen müssen selbst von den Affekten innerlich erfaßt sein, nur dann können sie diese Affekte auch beim Zuschauer erzielen“, Patz, a.a.O., 282.

76 Dazu Brucher, a.a.O., 60 f.

zen. Wie tot, wären da nicht die roten Wangen. Im Leben des kleinen Kindes ist der Tod präsent.

Die Blickführung, sozusagen die vom Bild induzierte „Liturgie“ der Betrachtung, beginnt in der Bildmitte, bei den zusammengelegten Händen der Maria. Der Blick wandert abwärts zu Kopf und Füßen des Kindes, dann aufwärts zum Gesicht der Mutter. Wer sich in diese Bewegung versetzt sieht, versteht, dass die zur Andacht gefalteten Hände die Konzentration der gesamten Geschichte in sich tragen und mag sich dann auch selbst aufgefordert finden, die Hände zu falten. Aber auch, wenn diese Geste erfolgt ist, aufgefordert, sich auf den Weg durch die Welt zu machen – so wie es die winzig kleine Figur in der Nähe des linken Bildrandes tut, die offenbar aus der Stadt ins Offene zieht. Geburt und Tod Jesu sind in seiner Geschichte auf diesem Bild zusammengefasst; seine Geschichte greift in der Andacht des Betrachters auf die Gegenwart aus und motiviert zu eigenem Leben.

Das Jesuskind liegt vor seiner Mutter in derselben Haltung, die der Körper des toten Jesus im Schoß seiner Mutter einnimmt, die – wie auf der *Pietà Donà dalle Rose* (Abb. 16) in der venezianischen Akademie zu sehen – älter, voller Trauer und mit demselben gesenkten Blick auf den Toten schaut. Diese beiden Bilder entsprechen einander.



Abb. 16: Giovanni Bellini, *Pietà Donà dalle Rose*, um 1500–1505, Holz, 65 x 87 cm, Venedig, Gallerie dell'Accademia. © bpk / Scala – courtesy of the Ministero Beni e Att. Culturali.

Das zeigt sich auch in der Blickführung. Der Blick wird, als Ausgang, auf die durch das Licht vorgezeichnete Verbindung zwischen dem Blick der Mutter und der Seitenwunde des Sohnes gelenkt: Er ist nun wirklich tot. Dabei bilden die beiden Schultern Marias, in ihr blaues Gewand gehüllt, die Schenkel eines Dreiecks, in dem der tote Sohn geborgen ist. Vertikal in diesem Dreieck markiert die Entsprechung zwischen dem Lendenschurz Jesu und dem Kopftuch der Mutter die Aneignung seines Leidens und Sterbens – ein Vor-Bild für den Betrachter. Das Gesicht Jesu dagegen, Ausdruck seines lebendigen Handelns, liegt merkwürdig im Schatten – heilsrelevant ist nicht sein Leben, sondern dieses allein über seinen Tod. Der Blick wird so stark auf das geschichtsträchtige Verhältnis von Maria und Jesus gelenkt, dass die Landschaft im Hintergrund zunächst unbetont, ja uninteressant erscheint. Erst wenn sich der Blick löst, bemerkt man die Wege, die von Stadt zu Stadt führen; auf ihnen geht niemand – außer es wäre der Betrachter, der sich auf den, auf seinen Weg macht. Dass die rechte Seite des weißen Tuches auf dem Kopf der Madonna just in die Richtung dieses Weges weist, mag man als Aufforderung verstehen, die von dem Bild ausgeht.

Geburt und Tod – das sind die Eckmarkierungen des menschlichen Lebens. Sie muss man aufnehmen, wenn man die *natura humana* zeigen will. Zwischen ihnen spielt sich die Geschichte des Lebens ab, in verschiedenen, stets spannungsvollen inneren Zuständen. Und wenn wir uns als Betrachtende da hineinnehmen lassen, prägt das unseren Lebensweg.

Glück und Trauer gehören als nächste Empfindungen zu den Extremen von Geburt und Tod. Für das *Glück* steht die *Madonna degli cherubini rossi* in der *Accademia* in Venedig (Abb. 17). In einer innigen Abendstimmung umschwebt die rote Farbe der Engel Mutter und Kind, deren Blicke sich hier, offen füreinander, begegnen.⁷⁷ Auch hier sei die Blickführung nachgezeichnet. Den Ausgang nimmt das Auge des Betrachters bei der Korrespondenz der Blicke zwischen Mutter und Kind. Von den Händen Marias umfassen, schaut es geborgen in ihre Augen. Die roten Engel im Himmel nehmen diese Stimmung auf, als wollten sie mit ihrer Farbe, die alle individuellen Gesichtszüge verschwinden lässt, diese Gefühlseinheit kolorieren. In der roten Farbe von Marias Gewand ist diese Botschaft angekommen; dieses Gewand der Liebe ist es, auf dem das Kind sitzt. Wer so weit ist in der Meditation des Bildes, sieht sich selbst in diese Gefühlswelt hineingezogen.

Zwischen den beiden menschlichen Personen und den Engeln befinden sich: Himmel und Erde. Der himmlische Himmel und der irdische Himmel, die sind hier voneinander zu unterscheiden. Das Wolkenband etwas oberhalb der Bildmitte zeigt den meteorologischen Himmel an; der Aufenthaltsort der Engel dagegen ist der göttliche Himmel – und von dort aus spannt sich der Bogen der Liebe über alles irdische Dasein. Dieses ist, wie der Fluss im Hintergrund zeigt, lebendig und bewegt. Dem Wasserlauf müsste und könnte man folgen, wenn

77 Dazu Brucher, a.a.O., 125 f.



Abb. 17: Giovanni Bellini, *Madonna degli cherubini rossi*, um 1485–1490, Pappelholz, 77 x 60 cm, Venedig, Gallerie dell'Accademia. © bpk / Scala – courtesy of the Ministero Beni e Att. Culturali.

man sich auf das Zwischen einlässt, in welches den Betrachter das intensive Gegenüber von Mutter und Kind entlässt. Gleichwohl gibt es hier eine Irritation. Sie geht aus von dem Blick des Kindes, und man bemerkt die Abweichung, die die Korrespondenz der Blicke verstört. Denn es stecken in den Augen des Kindes auch Sorge und Befremden; sein Blick geht nicht vollends im Blick der Mutter auf, sondern zugleich an ihm vorbei, ein eigenes Geschick erahnend. Ob es also nicht nur die Liebe ist, die sich im massiven Rot des Bildes ausdrückt? Und wenn man dann die Engel noch einmal anschaut und nach ihren Physiognomien sucht – dann erweisen sich diese als ganz und gar nicht nur „glücklich“ oder „harmonisch“. Dann steckt auch in ihnen eine verborgene Trauer.

Es wird dann unübersehbar, dass im hier gezeigten Glück bereits die *Traurigkeit* zugegen ist. Vollends ins Zentrum gerückt wird diese in der *Madonna Lehman* (Abb. 18).⁷⁸

Hier trägt das Kind eine Kleidung aus Bellinis Zeit; auch die Mutter ist, wie es scheint, weltlicher gewandet. Ihr Blick geht am Kopf des Kindes vorbei auf den Boden; das Kind schaut zur anderen Seite hin nach unten. Seine segnen-

78 Dazu Brucher, a.a.O., 62 f.



Abb. 18: Giovanni Bellini, *Madonna mit Kind (Madonna Lehman)*, um 1465–70, Holz, 53,9 x 39,9 cm, New York, Metropolitan Museum of Art. © bpk | The Metropolitan Museum of Art | Malcolm Varon.

de rechte Hand ist eher resignativ erhoben, wenig eindeutig, gar nicht zusprechend. Die Linke umfasst Marias Finger, als sollten diese Halt geben und ihre Gegenwart festhalten. Die Girlande über den Köpfen hilft der Szene auch nicht auf – was für ein Unterschied zwischen den bescheidenen roten Blüten und den *cherubini rossi*, die im vorangegangenen Bild die Figuren umschwebten. Auf der Brüstung zwei Zeichen der Vergänglichkeit: eine Knospe, die nicht mehr blühen wird; eine Kugel, die wie das Leben selbst weggrollen wird. Auch hier fallen die Rot-Korrespondenzen auf. Das Jesuskind trägt ein rotes Gewand mit weißen Ärmeln und einer weißen Bauchbinde, dazu eine rote Mütze; die roten Früchte und die roten Bänder, die die Girlande bilden, hängen ortlos und schlaff im Bild, als wären sie am Rahmen angeheftet – und trennen doch die Vorder- und Hintergrund, Mutter und Kind, von der insgesamt ruhigen Landschaft im Hintergrund. Die Beziehung ist von der drohenden Beziehungslosigkeit bestimmt.

Das ergibt sich auch aus der Blickführung. Es ist die so zögerlich segnende Hand des Kindes in der Mitte des Bildes, die an den Anfang der „Liturgie“ des Bildes rückt. Eben keine triumphale Geste, so dass man sich fragen muss, was in ihr zum Ausdruck gelangt. Auf die rechte Hand Marias zu schauen, ist die nächste Anweisung. Sie hält das Kind um den Leib, aber eher zaghaft; wie der

Kleine ihre Finger mit seiner Linken umschließt, deutet gerade nicht auf eine zuverlässige Verbindung, obwohl diese gesucht wird. Die Linke Marias weist, auf der Brüstung liegend, nach unten, als wolle sie das Kind auf einen Weg schicken – um nicht zu sagen: weggeben. Wenn man dann von dieser Aussichtslosigkeit der Berührungen auf die Nichtentsprechung der Blicke kommt, offenbart sich die ganze Tragik des Geschehens. Jesu Blick folgt der Richtung, in die Marias linker Daumen deutet; so wie ihr Blick in die Richtung derselben Hand geht, die den Kleinen loslassen wird. Die Girlande hinter Marias Kopf erweist sich als Zeichen der Trauer, nicht des Festes. Aber auch hier heißt es wieder: den Weg mitgehen, der am linken Bildrand eingezeichnet ist. Man kann sich höchstens dessen gewiss sein, dass der Heiland auf diesem Weg, so kurvenreich und steil er sein mag, mit dabei ist. Die Trauer, so in den Vordergrund gestellt, ist ein Teil des christlichen Lebens. Ja, nur über den Weg der Trauer vermittelt sich auch die Gemeinschaft mit Jesus und seiner Mutter.

Nähe und Ferne herrschen in gleicher Weise zwischen Maria und dem Jesuskind. Am deutlichsten ist – wenn auch hier schon nicht ganz eindeutig – die Nähe bei den *cherubini rossi* zu spüren (Abb. 17); die Augen von Mutter und Kind versinken geradezu ineinander. Wie anders ist die fast kalte Distanz zu beurteilen, die sich bei der *Madonna Contarini* zeigt (Abb. 12):⁷⁹ Als hätte sich die Mutter schon von dem Kind verabschiedet, das da eher pflichtgemäß seine rechte Hand zum Segen erhebt, ausdruckslos auch es. Sie schaut diesmal uns an – aber auch eher bedauernd als beglückt, als möchte sie uns erreichen und bleibt zugleich in unüberbrückbarer Ferne sowohl zu dem Kind als auch zu uns, den Betrachtern.

Doch auch hier gibt es wieder eine interessante Gegenbewegung, wenn wir uns dem Blickregime überlassen. Das so zurückhaltend segnende Kind schaut uns mit traurigen Augen an, aber direkt uns fokussierend. Es sieht uns so, wie wir sind, und das ist nicht erfreulich. Man möchte sagen: Gegen dieses Unerfreuliche im Blick kommt der schmale Segen nicht an. Anders der Blick der Mutter. Darin liegt Mitleid. Teilhabende Zugewandtheit. Und: Dieser Blick ist auch auf uns gerichtet. Wir, als Betrachter, liegen genau im Schnittpunkt beider Blicke. Als hätte der Maler die Maxime umgesetzt, dass der Sohn im Auftrag des Vaters richten muss, auf die Bitte der Mutter hin aber Erbarmen walten lässt. In unserer Person also fällt beides zusammen, das ganze Werk Gottes vollendet sich in denen, die dieses Bild betrachten und die sich von ihm, durch seine Faktur geleitet, betreffen lassen. Tiefer kann man nicht zum Ausdruck bringen, was mit „Andacht“ gemeint ist. Nähe und Ferne, als menschliche Lebensdimensionen, gehören in die humane Geschichte mit Gott hinein – und in dieser konfiguriert sich, was die wahre *natura humana* ausmacht.

Diese Grundspannungen lassen freilich auch anderen Gefühlen ihren Ort. *Bewunderung* zum Beispiel im Falle der *Madonna Morelli* (Abb. 19).⁸⁰ Aber-

79 Dazu Brucher, a.a.O., 65 f.

80 Dazu Brucher, a.a.O., 123–125.



Abb. 19: Giovanni Bellini (und Werkstatt?), *Madonna di Alzano* (auch *Madonna Morelli*), um 1480–1490, Holz, 84,3 x 65,5 cm, Bergamo, Accademia Carrara. © bpk | Scala.

mals sind es die Hände, die den Blick zuerst leiten. Die Linke der Mutter und die Rechte des Kindes laufen synchron, mit den Fingern auf die Brust des Sohnes verweisend. Von da aus wandert das Auge weiter zum Gesicht des Jesusknaben, der an seiner Mutter vorbei aufwärts schaut, erwartend, was kommen wird. Der Blick der Mutter fällt auf den Sohn, geht aber auch an ihm vorbei in Richtung des Bodens. Er signalisiert Einverständnis mit dem Kind, ist voller Zutrauen zu ihm und zu dem, was der Knabe erwartet. Auch ein gewisser Stolz ist zu spüren – ausgedrückt in einer Bewunderung des Nachkommen. Wer sich auf dieses Gegenüber einlässt und im Gefühl mitgeht, mag selbst einen Stolz empfinden, mag sich aufgehoben und sicher fühlen. Das wird auch nötig sein, denn im Hintergrund geht es lebhaft und kämpferisch zu: da findet links eine Jagd statt mit Hund und Reiter und Jägern, die Spieße tragen. Da sitzen weiter vorn zwei, die verhandeln mögen; dabei geht es immer auch um gegensätzliche Interessen. Und ob die Konversation der zwei Gestalten hinten rechts, am Fuß des Turmes, friedlich verläuft, kann man nicht entscheiden. Gut, dass man dann zum Vordergrund wieder zurückkehren kann, der Ausgleich und Anerkennung zum Ausdruck bringt – und uns mit hineinnimmt.

Wie in einer Experimentalsituation wird hier die innere Dynamik zwischen Mutter und Kind aufgerufen, die die Voraussetzung für das Leben in der Welt



Abb. 20: Giovanni Bellini (Werkstatt), *Maria mit dem Kind, das auf einer Brüstung steht*, um 1460, Pappelholz, 67 x 49 cm, Berlin, Gemäldegalerie Staatliche Museen, Kat.Nr. 1177. © Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie / Christoph Schmidt.

darstellt, ohne die also nicht zu leben ist. Doch auch hier gibt es ein Zeichen der Vergänglichkeit in Gestalt der Frucht, die auf der Brüstung abgelegt ist. Also auch hier ist nichts ohne Ambivalenz; das *Erschrecken* liegt gleich neben dem Zutrauen, wie die *Madonna mit Kind, Berlin* (Abb. 20) zeigt.

Die Farben sind gedeckt, wohl trotz möglicher Firnis-Verfärbungen so gewollt. Ausgangspunkt der Betrachtung sind die Augen des Kindes, aufgerissen vor Schrecken, ebenso der Mund. Hilfesuchend, scheint es, wendet es sich an seine Mutter. Deren Blick antwortet zugewandt, aber auch bitter: das Erschrecken wird dem Kind nicht erspart bleiben. Sie drückt es mit beiden Händen an sich, das Kind hält den Daumen der Rechten fest – verzweifelte Verklammerungen der vier Hände, und doch aussichtslos: Berührungen, die gegen die düstere Gefühlslage keinen Bestand haben werden. Wie in einer Vorabbildung des Todes ist die Mutter rot gewandet, schwarzgekleidet das Kind. Die Frucht auch hier auf der Brüstung, ein Zeichen für Endlichkeit und Sünde möglicherweise. Leid und Mitleid werfen ihre Schatten voraus, verweisen auf die dunklen Seiten, die sich im Lauf der Geschichte einstellen werden. Im Hintergrund unbeteiligte Figuren, die ihrer Wege gehen und ihren Geschäften frönen. Unbemerkt bleibt das wahre Geschehen im Vordergrund. Aber *wir* sehen es, *uns* als Betrachtern zeigt es der Maler – und schon sind wir mit betroffen, hineingenommen in die Geschichte Jesu und aufgefordert, uns nicht abzuwenden, sondern ergreifen zu lassen. Auch hier führt uns das Bildregime zur Andacht, statt diese vorauszusetzen.

Wie die Geschichte ausgeht, in diesen ganzen Spannungen und Zweideutigkeiten? Vielleicht so wie bei der *Madonna mit Kind, Berlin* (Abb. 21).⁸¹ Auch hier bildet das Gesicht des Kindes den Ausgangspunkt: sein Blick ist gen Himmel gerichtet, die linke Hand fasst an den geöffneten Mund, fragend, neugierig, was sich ereignen mag. Die Mutter trägt das Kind auf dem linken Arm, die Rechte umfasst den Leib, der Daumen weist auf den Mund des Kindes hin: den sollt ihr hören. Dabei schaut sie uns an, mit nachdenklichem Blick, aber ohne Harm und in gefasster Stimmung. Das Kind trägt ein schwarzes Gewand, doch das bedeckt den Körper nicht mehr ganz; das lebendige Fleisch ist schon zu sehen an der Schulter. Darum eignet auch dem roten Hintergrund keine bedrohliche Färbung mehr, abgedunkelt wie er ist. Vielmehr sitzt das Kind auf einem Blumengewand, welches die Mutter trägt, die es im Arm hält. Was von oben kommt, wird entgegengenommen und im Blick der Mutter an uns weitergegeben. Da braucht es keine Hintergründe mehr, es ist in seiner Schlichtheit aussagekräftig genug. Was da kommt, das gilt auch uns, das vermittelt sich in der Betrachtung des Bildes.

Oder so – in anderer, nun gleichlaufender Bewegung bei der *Madonna mit Kind, Glasgow* –, dass Mutter und Kind, nun ganz kontextfrei, auf die Erde schauen, ihre Geschichte annehmend, weil in dem Blick „auf die Erde“ sich der Sinn ihres Lebens erfüllt (Abb. 13). Alles ist dunkel im Hintergrund, auch der Mantel der Madonna. Nur das Untergewand ist rot, wie das Blut, aber auch

81 Dazu Brucher, a.a.O., 122.



Abb. 21: Giovanni Bellini, *Maria mit dem Kind*, Holz, ca. 1475, 75,5 x 53 cm, Berlin, Gemäldegalerie Staatliche Museen, Kat.Nr. 10A. © Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie / Christoph Schmidt.

das Leben. Gemeinsam sind die Blicke nach unten gerichtet, bleiben aber im Licht, das aus unsichtbarer Quelle leuchtet. Die Blicke richten sich auf uns – genauer: sie erwarten, dass wir uns unter ihre Blicke stellen, dass wir den Gemütsausdruck teilen, den sie bereits innehaben. Alles, was in der Geschichte von Mutter und Kind geschieht, das ganze Geschick des Kindes, ist in dieser Übereinstimmung der Blickrichtung abgeschlossen und vorhanden. Uns wird nur Dabeisein angeboten, Teilhabe wird von uns erwartet, Zustimmung wird uns abenötigt. Das ist *Ergebenheit*, und darin erfüllt sich die *natura humana* in ihrem letzten Sinn, wenn auch nur nach dem zuvor geschehenen Durchgang durch die Geschichte des Sohnes. Die Fülle des menschlichen Lebens – in dieser Konstellation der beiden Figuren wird sie zum Ausdruck gebracht durch Blicke und Körperhaltung, Mimik und Gestik. Spannungsvoll, stets ambivalent, aber im höheren Sinn doch mit sich und Gott übereinstimmend.

Die Ambivalenz, die wir jetzt überall beobachtet haben, sorgt dafür, dass sich bereits in einem Bild alle anderen aufgehoben finden. Keines kann für sich allein stehen, jedes verweist auf andere Bilder, die dieselben Aspekte, wenn auch abgewandelt, erneut zur Darstellung bringen.

Das alles macht das menschliche Leben aus. Man könnte anachronistisch sagen: Was da gezeigt wird, umreißt die existentielle Situation des Lebens vor Gott. Das Leben stellt sich hier – in seiner ganzen Widersprüchlichkeit – als von Gott so gewolltes und bejahtes Leben dar. Wenn es sich zwischen Muttergottes und Gottessohn so verhält, dann sind auch wir mit unserem Leben entsprechend dran. Das heilige Bild wird zum menschlichen Bild. Was da im Bild geschieht und durch das Bild hervorgerufen wird, ist die Präsenz erfüllter Gegenwart. Sie gewährt Gewissheit in den Schwankungen des Erlebens. Sie ist da – in allem, was sich ändert.

(c) In allem, was sich ändert. Dazu gehört auch die *Geschichte des Bildes*. Alberti hatte im dritten Teil seiner Abhandlung über den Maler gesprochen, modern würde man sagen: über sein Genie. Nämlich über die von ihm zu erwartende Fähigkeit, den Menschen in seiner Körpersprache, Mimik und Gestik zum Schlüssel des Ganzen, auch der Natur zu machen. Es empfiehlt sich, sagt Alberti, „dafür zu sorgen, dass wir nicht nur Menschen malen können, sondern auch Pferde, Hunde und alle Tiere, überdies alle übrigen Dinge, die der Betrachtung würdig sind“ (*conviensi curare sappiamo dipignere non solo un uomo, ma ancora cavalli, cani e tutti altri animali, e tutte le cose degne d'essere vedute*).⁸² Kommen wir von dieser Forderung her noch einmal auf den gemalten Rahmen zurück – und insbesondere auf die *cartellini*, auf denen die Signatur des Malers zu finden ist. Es ist nicht „die Natur“, die sich unmittelbar ins Bild setzt – es ist der Maler, der uns die Natur „zeigt“, damit sie richtig bei uns ist. Dafür steht er mit seiner Subjektivität der Bild-Erfindung und der Bild-Ausführung ein. Das Bild öffnet die Augen für die Wirklichkeit.

82 Alberti, a.a.O., 162.

Von dieser Überlegung her ergibt sich auch eine Deutung der Tatsache, dass Giovanni Bellini in seine Marienbilder die *Landschaft* einbezogen hat.⁸³ Es handelt sich nicht nur, wie man zunächst meinen könnte, um eine aktualisierende Versetzung der biblischen Figuren in die Zeit von Bellinis Gegenwart; das wäre zu trivial.⁸⁴ Vielmehr muss man sagen: Die anthropologische Dynamik der beiden Figuren von Mutter und Kind ist es, die die Welt erschließt, und zwar genau in ihrer natürlichen und gesellschaftlichen Existenzweise. Im zweiten Blick zeigt es sich ja, dass sich die beiden Gestalten niemals in derselben Welt befinden, die als natürliche und kulturell geformte Landschaft den Hintergrund bildet. Immer stehen die beiden Figuren „vor“ dem Hintergrund; er lässt sich erst durch sie hindurch erblicken. Dafür ein paar Beispiele aus dem schon gezeigten Bestand.

Die *Madonna Contarini* (Abb. 12) zeigt Mutter und Kind an einer Brüstung, einem Rahmen. Die Landschaft dahinter liegt in übergangsloser Ferne. Allein wenn man dem Fingerzeig des Jesuskindes folgt, wird man in die Landschaft hingewiesen. Noch deutlicher sieht man die Filterfunktion der heiligen Gestalten etwa in der *Madonna* in der Mailänder *Brera* (Abb. 22).

Hier fehlt der Rahmen – und gleichwohl befindet sich das Personal auf einer eigenen Ebene; und das gilt gerade auch dann, wenn die Landschaft mit Tieren und Menschen eine eigene Aufmerksamkeit auf sich zieht (wie etwa der rätsel-



Abb. 22: Giovanni Bellini, *Madonna mit Kind*, 1510, Holz, auf Leinwand übertragen, 85 x 115 cm, Mailand, Pinacoteca di Brera. © bpk / Alinari Archives / Mauro Magliani.

83 Dazu Grave, a.a.O., 189–195.

84 So noch, überraschend, Bättschmann, a.a.O., 68.

hafte Stein mit dem Tier – vielleicht ein Gepard –, auf dem die Signatur Bellinis vermerkt ist). Die Tücher, Rest-Motive einer Thronbespannung, heben den Schlüsselcharakter der Szene hervor. Von da aus gewinnt auch die Darstellung von Mutter und Kind vor einem Vorhang oder einem Tuch ihre Bedeutung; gerade da, wo es keine Landschaft im Hintergrund gibt, ist die Haltung der beiden ganz und gar schlüsselhaft für alles Mögliche. Exemplarisch zu sehen bei der *Madonna mit Kind, Berlin* (Abb. 21) – und dann auch bei der *Madonna Rogers*, die eine Mischform von Tuch und Landschaft repräsentiert (Abb. 10) – oder in Gestalt einer paradigmatisch verknappten Landschaft wie bei der *Madonna degli alberetti* (Abb. 14).⁸⁵

4.2.4 Folgerungen

Was wir also bei Giovanni Bellini finden, ist die Anreicherung und Erweiterung des Ikonenbildes als Darstellung vollendeter Menschlichkeit durch die Integration der Geschichte Jesu Christi in Gestalt von Körperhaltungen, Blicken und Gesten – sozusagen eine narrative Aufladung ikonischer Präsenz.⁸⁶ Wenn man es systematisch überpointiert ausdrücken wollte, dann stellt die Geschichte der *natura humana*, wie sie in den Spannungen von Mutter und Kind hervortritt, so etwas wie die transzendente Bedingung der Welterkenntnis überhaupt bereit.

Das ist die Umstellung, die sich in Bellinis Madonnenbildern zeigt. Die Überweltlichkeit der Transzendenz, von der die klassischen Ikonen zeugten, welche das Menschsein verwandeln wollten, wird zur Innerweltlichkeit der Transzendenz, die das Menschsein von Gott her, in unbedingter Präsenz, vertieft. Das durchsichtige Bild der Madonna in der Ikone wird, ohne das Thema des Bildes zu verändern, zum ansichtigen Bild der Mutter mit dem göttlichen Kind, beide vereint in der Geschichte des Lebens Jesu Christi. Das ist, auch theologisch, ein Gewinn für das Christentum. Denn es ist die Niedrigkeit Gottes als Mensch, die das Menschsein neu bestimmt. Maria und das Kind, sie führen die Betrachter, die sich auf die im Bild enthaltenen Hinweise konzentrieren, wie es gesehen werden will, durch die eigene Lebensgeschichte, die in emblematischer Verdichtung unmittelbar und plötzlich vor Augen tritt und im inneren Mit- und Nachgehen ihre konkrete, für jeden Betrachter individuelle Gestalt gewinnt.

Das alles vollzieht sich durch die Bilder selbst. Die Interaktion auf dem Bild wird zur Interaktion mit dem Bild: Da kommt etwas auf mich als Betrachter zu; Gefühle und Gesten, die ich kenne – nun aber so, dass ich davon berührt und bewegt werde. Die eigene Aktivität des Betrachtens und Deutens wird angeregt; in der Aneignung des Bildes wird das eigene Leben geklärt und vertieft; der Akt

85 Dazu Brucher, a.a.O., 126–129.

86 So lässt sich die Tendenz aufnehmen, die Sixten Ringbom zum Titel seines Buches gemacht hat: *Icon to Narrative*, s.o. Anm. 29.

der Deutung wird zum Akt der Selbsterkenntnis in einem unbedingten Sinne. Eben daraus erwächst diejenige Grundierung des Lebens, die mich zur akuten Lebensführung befähigt, ohne mich zu einem so oder so bestimmten und begrenzten guten Handeln zu nötigen.

Dieser Vorgang ist das, was im Begriff der Präsenz zusammengefasst wird: eine zeithobene Konzentration der Zeitvermittlung. Aus dem Zusammenhang der Erfahrungskontinuität sticht eine Vertiefung und Verwandlung des Subjekts der Erfahrung heraus, die in ein orientiertes und begründetes Leben führt.

Exkurs. Johannes Grave hat diese Zeitlichkeit der Bildbetrachtung, wie sie sich uns aus ästhetischen und theologischen Gründen nahegelegt hat, zum Schlüssel seiner Bellini-Monographie gemacht; darum verdienen seine Beobachtungen und Schlussfolgerungen eine besondere Aufmerksamkeit.⁸⁷ Seine diesbezügliche Auffassung lässt sich am besten vom letzten Satz seines Buches aus rekonstruieren. Bellinis Bilder, sagt er mit einer an Ernst Cassirer erinnernden Formulierung, „laden ... zum Schauen ein, zu einem anderen Sehen, in dem sich Sinnlichkeit und Sinn verbinden“ (263). „Dabei geht es offenkundig nicht mehr vorrangig um das Reproduzieren bestimmter Bedeutungen, sondern um die Erfahrung, wie Sinn im Sehen entsteht, sich herausbildet und zugleich fragil und revidierbar bleibt.“ (ebd.) Was wir „ikonische Präsenz“ nannten, sahen wir bei Bellini in eine sozusagen narrative Bildbetrachtung umgelegt und damit bereichert. Es ist Bellinis „Anspruch, dem tieferen Gehalt der dargestellten Szenen mit genuin bildlichen Mitteln gerecht zu werden. [...] Bellini denkt in seinen Bildern nicht nur über einzelne Motive und deren sinnträchtige Konstellation nach, sondern behält die Frage im Blick, wie sich die Gestaltung des jeweiligen Sujets auf den Prozess der Bildbetrachtung und dessen zeitlichen Verlauf auswirkt.“ (105). In der Tat scheint mir damit die Pointe des malerischen Schaffens Bellinis exakt beschrieben.

Dieser Vorgang kann und muss nun aber noch schärfer gefasst werden. Denn in der zeitlich erstreckten Betrachtung des Bildes baut sich genau die Präsenz auf, die das zeitliche Leben begleitet und erfüllt. Zu Recht spricht Grave darum davon, dass der Gang der Betrachtung – hier am Beispiel der frühen Mailänder *Pietà* (Abb. 23) – sich in der „Vergegenwärtigung“ vollendet (63). Darum ist es jedoch unplausibel, wenn er andernorts behauptet: „Bellini legt den Hauptakzent indes nicht auf Präsenzeffekt und Narration. Seine Malerei soll gleichsam Zeitkunst sein und den Betrachter in lang andauernde Rezeptionsprozesse verstricken.“ (177). Statt dessen verhält es sich ja gerade so, dass es eben die zeitlich erstreckten Wahrnehmungs- und Verarbeitungsvorgänge sind, die das Medium der Präsenz darstellen. Dafür muss man lediglich den Sachgehalt der religiösen Bilder Bellinis vollends ernstnehmen: Dass sich im Bild und der in ihm vorliegenden und aus ihm hervorgehenden Bewegung die Wirklichkeit des Dargestellten selbst aufbaut. Es ist, theologisch-dogmatisch gesprochen, die versöhnende Wirklichkeit Jesu selbst, die sich in der Menschlichkeit des gemalten Bildes zeigt und die in der Betrachtung beim Menschen ankommt. Wenn man auf diese Weise zeitliche Erstreckung des Sehens und momentane Erfülltheit durch das Gesehene zusammennimmt, dann kommt man, wie

87 Grave, a.a.O., Seitenzahlen im Text.



Abb. 23: Giovanni Bellini, *Pietà*, Tempera auf Holz, um 1460–1465, 48 x 28 cm, Museum Poldi Pezzoli, Mailand. © wikimedia commons.

eben formuliert, auf die Figur der Präsenz als der zeitenthobenen Konzentration der Zeitlichkeit.

Dieser rezeptionsästhetisch bedeutsame Vorgang besitzt nun einen tiefen theologischen Grund, der ihn allererst ermöglicht. Er besteht darin, dass sich in der Bildlichkeit die Gegenwart Gottes als Geist ereignet. Die Unschärfe, die Graves Trennung von „Vor-Augen-Stellen“ und „Zeitkunst“ auszeichnet (177), wurzelt in der Trennung zwischen der Sichtbarkeit des toten Jesus „allein in seiner sterblichen Natur [...], während er in seiner göttlichen Natur den Tod mit der Auferstehung ... überwinden wird.“ (65) Doch steht „die Abwesenheit des Gottessohns“, wie es am Beispiel der *Pietà* in der *Brera* heißt, nicht *gegen* „die anschauliche Präsenz des Leichnams“ (120); jene ist vielmehr unmittelbar *in* dieser präsent – und genau das ergibt sich in der Wegleitung der Anschauung, auf die das Bild die Betrachter führt. Der „Unterschied zwischen bildlicher Darstellung und Dargestelltem“ wiederholt eben nicht „nochmals die Differenz zwischen Leichnam Jesu und dem abwesenden Gottessohn“ (122). Graves Theorie der Bildbetrachtung selbst geht weiter und ist zutreffender und zielführender als diese erneute einschränkende Zurücknahme des theologischen Grundes und Gehaltes, die für das vermittelnde Verfahren von zeitlicher Betrachtung und momentaner Präsenz ausschlaggebend sind. So steckt nach meinem Urteil in Graves anregender und selbst in Bewegung versetzender Theorie der ästhetischen Rezeption mehr theologischer Gehalt, als der Autor selbst ausführt.

Damit ist, bei aller thematischer Kontinuität, eine Neuformatierung für das Sich-Begreifen des christlichen Lebens gegeben; eine Neuformatierung, die von der Wende des 15. zum 16. Jahrhundert ausgeht. Sie steht in erkennbarer Verbindung mit dem zeitgenössischen Humanismus – in seiner venezianischen, nicht florentinischen Variante –, ohne sich explizit auf die antiken, sei es mythologischen, sei es literarischen Figuren zurückzubeziehen und damit eine gewisse Opposition zur christlich-kirchlichen Tradition einzunehmen. Gewissermaßen subkutan hat Bellini die humanistischen Impulse der Darstellung unbedingten Menschseins in die herkömmliche Marien-Ikonographie eingeschleust; das muss man als ausgesprochen sachgemäß bezeichnen. Es bedarf gar nicht eines ausdrücklichen Themenwandels, um das neue Bei-Sich-Sein des Menschen zur Anschauung zu bringen. Auch die Verehrung Mariens führt, konsequent bedacht, zu nichts anderem als zur Aneignung Christi in der Fülle und Zerbrechlichkeit eigenen Lebens.

Damit erfüllt sich die erste Bewegung der Dialektik, die dem Marienbild eigen ist (s. oben S. 15 f.). Aus seiner eigenen Dynamik heraus führt es zu einer Auffassung der *natura humana*, nach der das Ganze des Menschenwesens in den Beziehungen gegenwärtig ist, die das Leben ausmachen und gründen. In der Beziehung Marias zu ihrem Sohn ereignet sich die zugleich ästhetisch und religiös überzeugende Vergegenwärtigung des Menschseins. Indem der Horizont der Bedingungen abgeschritten wird, die sich in einem Menschenleben als Gefühle geltend machen – Tod und Leben, Glück und Trauer, Angst und Hoffnung –, stellt sich die Wirklichkeit humaner Existenz dar. Diese Darstellung kann man eine existentielle Vergewisserung nennen. Das eigentümlich dialektische Moment darin ist, dass es dieser Beziehung zwischen Maria und Jesus bedarf, um gerade über eine mögliche konstitutive Bedeutung Mariens hinauszugehen. Denn die Dynamik, von der Bellinis Bilder zehren, kommt nicht von einer Ikonisierung Mariens her, sondern entspringt der narrativen Durchdringung des Beziehungsgeflechts von Mutter und Kind.

Liegen die Bezüge zum zeitgenössischen Humanismus auf der Hand, so verblüfft auf der anderen Seite die zeitliche Nähe zur Reformation, für die sich kein historischer Herkunftszusammenhang statuieren lässt. Doch ist es eine Tatsache, dass ein Jahr nach Giovanni Bellinis Tod 1516 mit Martin Luthers Ablassthesen 1517 die reformatorische Bewegung in Deutschland beginnt. Mag man als gemeinsamen Hintergrund möglicherweise die auf innere Frömmigkeit eingestellte mystisch geprägte Reformbewegung ansehen, wie sie sich in der *devotio moderna* und in den volkspädagogischen Anstößen etwa Giustinianis unterschiedlichen Ausdruck verschaffte, so gibt es doch keine Verknüpfung zwischen der kultiviert humanistischen Marienfrömmigkeit Venedigs und der monastisch geprägten Bußfrömmigkeit des Wittenberger Augustinermönchs. Was beide Bewegungen allerdings eint, ist der Hinblick auf die existentielle Struktur des Menschseins, der die elementaren menschlichen Lebensbedingungen grundlegend neu zu entdecken sich anschickt. Insofern enthalten auch Bellinis Madonnen einen die römische Kirchlichkeit durchstoßenden anthropologisch-

theologischen Impuls; gerade dann, wenn man ihre Kraft von der Christuspräsenz in den Bildern Marias mit dem Kind wahrnimmt. Und das mag dann einer der Gründe sein, warum diese wunderbaren Bilder das Erleben der Präsenz auch einem Protestanten wie mir zu vermitteln vermögen. Die Renaissance stellt sich dann als profunder Entdeckungszusammenhang für den göttlichen Grund des Menschlichen inmitten der Gleichförmigkeit der Geschichte dar; ein Sachverhalt, den man auch für die Reformation geltend machen könnte.

Das ist der andere Aspekt in der Dialektik des Marienbildes als Darstellung der *natura humana*: dass das religiös grundierte Bild sich weitet, auch andere Überlieferungszweige des Verständnisses vom Menschsein integriert und beide Herkünfte synthetisiert. Denn das in dem Beziehungsgeflecht aufscheinende Wesen des Menschen besitzt zwar durch seine Herkunft einen religiösen Ursprung; dieser ist aber gerade nicht ausschließlich und ausgrenzend im Verhältnis zu anderen Menschenbildern zu verstehen. Vielmehr mag die Unbedingtheit seiner Gestalt Sinn und Ziel aller möglichen Menschenbilder anzuzeigen. Dass das Menschsein eben einen unbedingten Charakter trägt, macht es, auf seine Geltung gesehen, von seiner historischen Herkunft unabhängig, so wenig es sich ohne seine Geschichte verwirklichen könnte.

Diese Überlegung betrifft nun die Folgegeschichte des Marienbildes. Denn mit der Reformation teilt sich dessen Funktion neu auf. Auf der einen Seite steht das exemplarische Bild Mariens. Sie ist und bleibt die Mutter Jesu; sie ist das durch die Geburt des Sohnes geworden, indem sie es sich gefallen ließ, seine Mutter zu werden. Das aus dieser Geschichte resultierende Menschenbild bewahrt die Erinnerung an sie, ohne ihr eine konstitutive Rolle beizumessen. Denn die Konstitution des wahren Menschseins erfolgt, seine Geltung betreffend, durch Jesus Christus allein. Hält man jedoch, auf der anderen Seite, eine konstitutive Mitbeteiligung Mariens für nötig, wie es der nachtridentinische Katholizismus tut, dann verengt man die Gestalt Mariens auf ein Zeichen konfessioneller Zugehörigkeit. Das zeigt sich dann auch – aber das bedürfte einer eigenen Untersuchung – daran, dass etwa im Barock der in der Renaissance gewonnene existentielle Tiefblick in den Madonnendarstellungen wieder in kirchlichen Verwendungszusammenhängen untergegangen ist. Die Partikularisierung der Funktion der Maria, die damit stattfindet, öffnet, gegen die erklärte Absicht, den Weg zu einer Herabstufung ihrer Bedeutung. Sie wird zum Sinnbild der irdischen Mutter – und unterliegt damit auch den historischen Wandlungen, denen diese Rolle unterworfen ist.⁸⁸ Ihre Wegweisung für das Menschenbild hat sie verloren.

Geschichtlich gibt es solche schlüsselhaften Epochen, die zu Erkenntnissen führen, welche spätere Zeitalter grundbegrifflich bestimmen. Die Konzentration auf das Menschsein vor Gott – hier durch die Vermittlung der Mariengestalt hindurch – leitet zur Zentralstellung des individuellen Menschen in der Ge-

88 Anschaulich nachzuverfolgen in der Ausstellung „Mutter!“, Kunsthalle Mannheim (1.10.21–6.2.22), vgl. <https://www.kuma.art/de/mutter> (4.2.22).

schichte, wie sie sich etwa politisch in der Formulierung der Menschenrechte, philosophisch in der Hochschätzung des Einzelnen ausgesprochen hat. Und in der ästhetischen Erfahrung verstetigt sich der Entdeckungsmoment des unmittelbaren Betroffenseins über seinen historischen Entstehungskontext hinaus; vom religiösen Grund und dem religiösen Thema aus vermag jede ästhetische Erfahrung von Rang sich davon auch wieder abzulösen und einen eigenen Charakter der Präsenzerfahrung zu gewinnen. Zu Recht urteilt Johannes Grave am Ende seines Buches: „Bellinis Werk markiert ... eine entscheidende Phase in der langwierigen und keineswegs geradlinigen Transformation des mittelalterlichen allegorischen Denkens zu Hermeneutik und Ästhetik des neuzeitlichen Bildes.“⁸⁹

5. ERGÄNZUNGEN

Vier abschließende Ergänzungen zu Giovanni Bellini seien diesen Erwägungen angeschlossen. Sie sind nicht mehr als Fingerzeige für die mögliche Reichweite der hier vorgelegten Erwägungen und erfordern in jedem Fall eine ausführlichere Untersuchung. Sie ziehen Folgerungen aus der These, dass die Darstellung der erfüllten *natura humana* in den Madonnen Bellinis auch als Schlüssel für andere seiner Werke dienen kann.

(1) Das gilt erstens für die im engeren Sinne „narrativen“ Bilder, in denen Bellini Szenen aus dem Evangelium dargestellt hat. Wie immer man die historische Frage nach der Priorität von Bildern des Gregorswunders und der *imago pietatis* beurteilen mag, so lässt sich mit Sicherheit sagen, dass Bellini mit seiner Christusfigur der *Mailänder Pietà* (Abb. 23) auf unmittelbare Aneignung setzt; sogar Assistenzfiguren fehlen hier, die Christus zur Seite stehen. Die im Gregorswunder sakramental vermittelte Unmittelbarkeit wird in der Betrachtung dieses Bildes Bellinis zur ästhetischen Unmittelbarkeit. Das zeigt auch der Vergleich mit dem selbst schon höchst reflektierten *Bild des Gregorswunders*, das wir Albrecht Dürer verdanken (Abb. 25).⁹⁰

89 Grave, a.a.O., 263.

90 Das Deutungsmuster der Abhängigkeit Bellinis vom Gregorswunder findet sich immer wieder, etwas stereotyp, bei Rona Goffen, z.B. *Icon and Vision*, 505. Dagegen bemerkt Brucher, a.a.O., 46 zu Recht, dass bereits im Mailänder *imago-pietatis*-Bild „die legendäre Situation der Vision des hl. Gregor am Altar, dem Ort der Theophanie, verloren“ geht. Überhaupt ist eher damit zu rechnen, dass das *imago-pietatis*-Motiv bereits selbstständig vorlag und in Darstellungen des Gregorswunders übernommen wurde, s. David Ganz, *Christus im Doppelblick*. Die Vision Papst Gregors und die Imagination des Betrachters, in: Andreas Gormans / Thomas Lentz (Hg.), *Das Bild der Erscheinung. Die Gregorsmesse im Mittelalter* (KultBild 3), Berlin 2007, 218. In diesem Sammelband findet sich auch eine vorzügliche Analyse von Dürers Kupferstich: Dirk van de Loo, *Zwischen Diakon und Dekoration. Zur bildtheologischen Hermeneutik von Engelsdarstellungen auf Einblattgedrucken der Gregorsmesse*, ebd., 168–171.

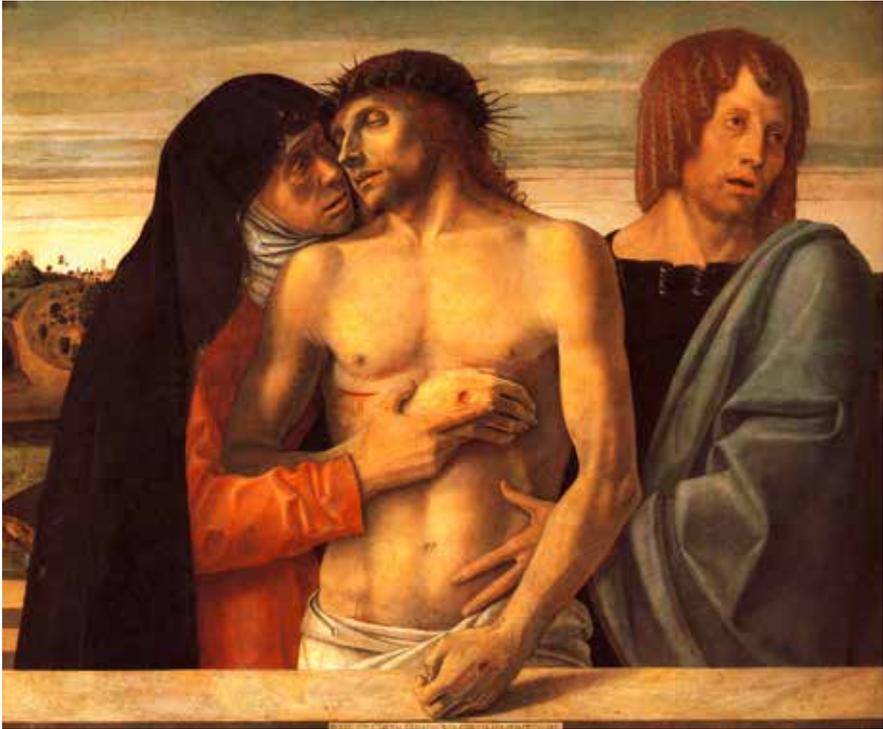


Abb. 24: Giovanni Bellini, *Pietà*, Holz, um 1465–1470, 86 x 107 cm, Mailand, Pinacoteca di Brera. © wikimedia commons.

Nur noch das offene Grab ist von Bedeutung. Jegliche eucharistische Vermittlung fällt aus – es ist die im Bild stattfindende Beziehung zu dem gestorbenen und doch nicht im Grab verbleibenden Jesus selbst und allein, welche sich dem inneren Empfinden einprägt und darüber die Gleichzeitigkeit mit Christus schafft. Gerade dieses Bild, in dem Maria und Johannes, die man auch als Seitengestalten der Szene kennt (Abb. 24, selbst eine Verdichtung von Joh 19!), nicht mehr präsent sind, zielt auf unmittelbare Vergegenwärtigung ab. Und zwar in dem durchaus ambivalenten Modus, dass der Betrachter gar nicht sicher zu sagen vermag, ob das offene Grab die Gestalt Jesu aufnehmen wird – oder ob es als Ausgangspunkt der Auferstehung zu verstehen ist. Es wird dem Vorgang der Betrachtung überlassen, die erste Assoziation, es handle sich um die Grablegung Christi, umzukehren und das offene Grab als Ausgangspunkt der Überwindung des Todes zu verstehen. Dass der tote Christus dabei nicht in die Gestalt des triumphalen Siegers versetzt wird, ist völlig sachgerecht. Man könnte sagen: Was sich in den Leidensminen von Mutter und Kind etwa in der *Berliner Madonna* (Abb. 20) implizit zeigt, kommt hier in narrativer Weise ins Bild. Die Funktion der Bilder, nämlich eine Synchronisation von Jesu Leben und Tod mit unserem Leben und Sterben vorzunehmen, ist identisch.



Abb. 25: Albrecht Dürer, *Die Messe des hl. Gregor*, 1511, 30,4 x 20,9 cm, Braunschweig, Herzog Anton Ulrich Museum, Kupferstichkabinett. © Herzog Anton Ulrich Museum.

Ähnlich wird man im Verständnis auch der anderen „narrativen“ Bilder Bellinis vorgehen können, welche Szenen aus den Evangelien zeigen. Sie nehmen ihrerseits allesamt eine starke Konzentration auf die Aneignung durch den Betrachter vor; die Jesusgestalt ist der Fokus, auf den der Blick des Betrachters fällt und der von ihm weitergeleitet oder umgelenkt wird.

(2) Was die Madonnenbilder auszeichnet, die wir durchgesehen haben, gilt, zweitens, auch von den großen *Altären* Bellinis, also von *San Giobbe* (Abb. 26), von der *Pala Contarini* in der *Frari-Kirche* (Abb. 27) und schließlich von *San Zaccaria* (Abb. 28).⁹¹

Hier treten, wie auch in den *sacra-conversazione*-Bildern, fromme Begleitgestalten zu Maria und dem Kind auf – ein Personal, das ebenso biblische Gestalten wie christliche Heilige umfasst. Es wird in diesen Gestaltungen nur erweitert gezeigt, wonach schon die Madonnenbilder gerufen haben, nämlich sich um Mutter und Kind zu versammeln. Alle, ob sie aus dem Alten Testament, aus den Neuen Testament oder der Geschichte der Kirche stammen, sind, im Blick auf ihr Menschsein vor Gott und in der Konzentration auf dessen Erscheinung und Darstellung in Jesus und seiner Mutter, gleich. Es bewährt sich in ihnen

91 Dazu Brucher a.a.O., 91–101; 108–112; 148–155. Bättschmann, a.a.O., 164–172; 187–190.

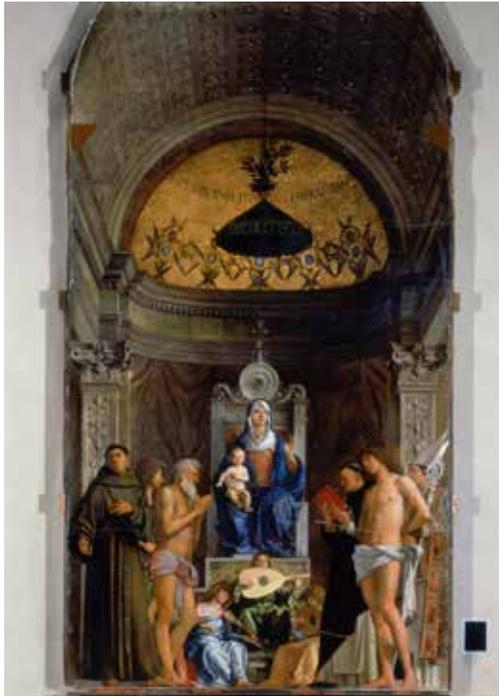


Abb. 26: Giovanni Bellini, *Maria mit Kind und den Heiligen Franziskus, Johannes dem Täufer, Hiob, Dominikus und Ludwig von Toulouse (Pala di San Giobbe)*, um 1480–1485, Holz, 471 x 292 cm, Venedig, Gallerie dell'Accademia. © bpk / Alinari Archives / Mauro Magliani.

die Formel: Maria und die Heiligen – zusammengehörig, aber kategorial voneinander unterschieden. Die Heiligen stehen den einfachen Gläubigen näher. Darum kann sich die Personenschar auf den großen Altären um die Betrachter, die sich ihnen widmen, gewissermaßen erweitern. Das ist der Grund, warum zum Teil die architektonischen Gegebenheiten der Kirchen, in denen sich die Altäre befinden, in die Bildkomposition aufgenommen wurden: Was da im Bild geschieht, erfüllt die reale Gegenwart von Raum und Zeit und zieht die andächtig Frommen (ebenso wie alle übrigen Betrachter) in sich hinein – ja, sogar die unaufmerksam Vorübergehenden bleiben, sofern sie nur denselben Raum teilen, nicht unbetroffen.⁹²

(3) Drittens erschließt unser Deutungszugang die Aufnahme von Landschaftsdarstellungen im Hintergrund sowohl der ikonisch-narrativen Madonnen als auch der narrativ-ikonischen Jesusbilder. Es ist meines Erachtens nicht geraten, undifferenziert von „Landschaft“ zu sprechen.⁹³ Tatsächlich nimmt Bel-

92 Die Heiligen aus Bibel und Kirchengeschichte stehen so exemplarisch für uns als Betrachter; wir gehören gewissermaßen als weitere Gemeinschaft mit ihnen zusammen, vgl. Grave, a.a.O., 196. Zum Phänomen der Heiligen: Peter Gemeinhardt, a.a.O. (Anm. 6).

93 Zur Differenzierung des Begriffs auch Grave, a.a.O., 162–164.



Abb. 27: Giovanni Bellini, *Maria mit Kind und den Heiligen Nikolaus von Bari, Perus, Markus und Benedikt (Frari-Triptychon)*, 1488, Holz, Mitteltafel 184 x 79 cm, seitl. Tafeln je 115 x 46 cm, Venedig, Basilica di Santa Maria Gloriosa dei Frari. © akg-images / Cameraphoto.



Abb. 28: Giovanni Bellini, *Pala di San Zaccaria*, 1505, Venedig, Öl auf Leinwand, von Holz übertragen, 402 x 273 cm. © bpk / DeAgostini / New Picture Library / A. Dagli Orti.

lini ganz verschiedene Konstellationen auf, die aber stets genauer zugespitzt werden. Grundsätzlich kann man von Natur- und Kulturphänomenen sprechen.

Auffällig ist ja, wie oft im Hintergrund Städte und Burgen zu sehen sind – Dokumente entfalteter humaner Kultur; sie im Einzelnen zu identifizieren, mag teilweise möglich sein, doch wird man daraus kaum auf einen spezifischen Beitrag zum Bild schließen können. Sie als symbolische Umspielungen von Marienattributen (Burg als Symbol der Jungfräulichkeit) zu werten, mag möglich sein, lässt aber die dort stattfindende Erweiterung der religiösen Szene zum Weltverständnis überhaupt unterbestimmt.⁹⁴ Wichtiger ist vielmehr die Tatsache, dass die in Stadt und Burg auslaufende Kulturentwicklung zu dem gehört, was von der religiösen Wahrnehmungsprägung im Vordergrund erschlossen wird.

Auf der anderen Seite findet sich die Natur, sei es in Gestalt von Pflanzen oder Tieren. Auch diese tragen möglicherweise einen je eigenen Sinn oder wollen eine bestimmte Bedeutung aufrufen. Aber auch hier ist die Tatsache der Gesamtpräsenz des Natürlichen wichtiger als symbolisch aufgeladene Einzel-

94 Dass man Bellinis Landschaften nicht als „Rätselbilder“ auffassen kann, die einen geheimen Sinn verschlüsseln, der aufgedeckt werden müsste, meint auch Grave, a.a.O., 173.

heiten; gerade die nicht-determinierte Vielfalt macht den zentralen Sinn des Natürlichen aus.⁹⁵

Zwischen Natur und Kultur stehen humane Handlungszusammenhänge, die auf den vielfältigen Hintergründen Bellinis ebenfalls zu sehen sind. Da findet sich der naturbezogene Kulturberuf des Hirten mit seiner Herde. Da finden sich Menschen, die auf dem Feld arbeiten. Da stehen welche, die sich streiten. Potentiell und exemplarisch ist das gesamte Feld des humanen Handelns anwesend. Und genau auf diesem Feld der umfassenden Wirklichkeit sollen sich diejenigen bewegen, deren Sinn und Selbstverständnis durch die Ansprache der Bilder gebildet wurden.

Besonders schön kann man die Kultur-Natur-Aufteilung auf Bellinis *Berliner Auferstehungsbild* (Abb. 29) sehen; beide Aspekte teilen sich geradezu symmetrisch auf: links mit Baum, Vogel und Hasen Dimensionen der natürlichen Welt, rechts mit Burg, Stadt und Hirten die kulturelle Welt. Die Frauen, trotz ihrer geringen Größe ins Licht gesetzt, sind vielleicht auf dem Weg zum bereits leeren Grab; sie sind auf dem Weg, den auch wir als Betrachter gehen müssen und auf dem wir uns am Ende am Auferstandenen orientieren.

Der Auferstandene nämlich befindet sich deutlich auf einer Ebene vor diesem weltlichen Geschehen; er bestimmt es durch seine vorgezogene, herausragende Stellung insgesamt: die ganze Welt ist von diesem Auferstandenen her zu verstehen. Was man, in anderer Hinsicht, auch von dem Gekreuzigten sagen kann, wie es in dem *Crocifisso Niccolini di Camulgniano* (Abb. 30) dargestellt ist.

Der Gekreuzigte ist so gewaltsam an den Bildrand geheftet, dass seine Füße gar nicht mehr sichtbar sind. Von dem Bild im Hintergrund lässt sich nur etwas sehen, wenn man durch die Darstellung des Gekreuzigten hindurchsieht. Ohne ihn ist die Welt nicht zu sehen. Mit anderen Worten: Die „Landschaften“ Bellinis umreißen das Gesamt des natürlich-kulturellen Lebens – erschlossen durch die vorgelagerten Personen, welche uns auf die *natura humana* in ihrer Vollgestalt einstellen.

(4) Schließlich, viertens: Unsere Zugangsweise über die Madonnenbilder macht auch Versuche plausibel, wie mit zwei Bildern Bellinis umzugehen ist, die insgesamt vermutlich immer ein Rätsel bleiben werden; es geht um die (in der Datierung umstrittene) sog. *Allegoria sacra* (Abb. 31) und das (späte, 1515 datierte) Bildnis der *jungen Frau mit dem Spiegel* (Abb. 32).

Johannes Grave hat einen überzeugenden Zugang zur *Allegoria Sacra* vorgeschlagen, demzufolge sich der Sinn des Bildes durch ein „Herumgehen“ mit den dargestellten Figuren erschließt.⁹⁶ Dafür kommt insbesondere und als Anfang die Gestalt des Antonius Abbas in Frage, eines Mönchstheologen, der durch

95 Dazu passt Bellinis Insistieren auf der *vaghezza*, der von Vorschriften der Bedeutungsträchtigkeit absehenden Freiheit des malerischen Schaffens, also sein „Anspruch auf eine polysemantische Öffnung des Werkes und seine Lösung aus einer geregelten oder gar strikten Bedeutungsfestlegung.“ Klaus Krüger, *Grazia*, a.a.O., 74.

96 Grave, a.a.O., 14–27.

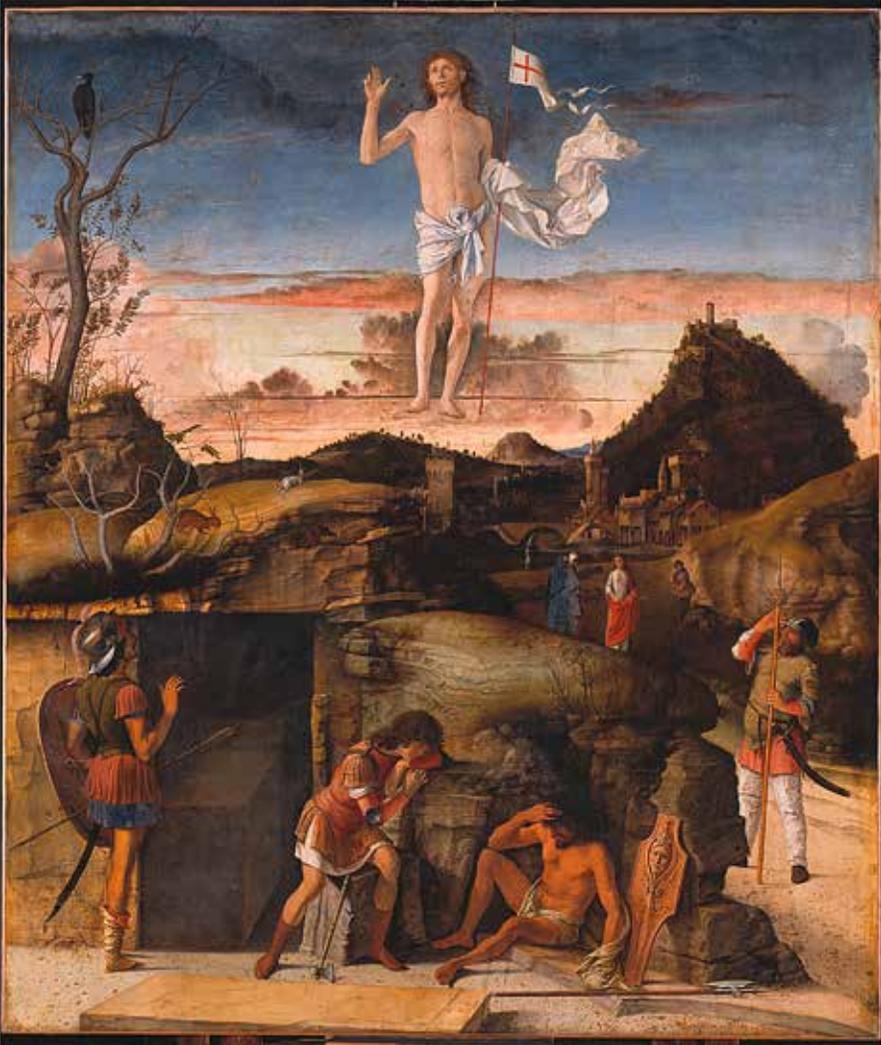


Abb. 29: Giovanni Bellini, *Die Auferstehung Christi*, um 1475–1479, Pappellholz auf Leinwand übertragen, 148 x 128 cm, Gemäldegalerie Staatliche Museen Berlin, Kat.Nr. 1177A. © Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie / Jörg P. Anders.



Abb. 30: *Crocifisso Niccolini di Camugliano*, um 1490–1505, 80 x 48,9 cm, Vicenza, Banca Popolare di Vicenza / Intesa Sanpaolo. © akg-images / MPortfolio / Electa.



Abb. 31: *Giovanni Bellini, Sacra Allegoria*, 1480er Jahre, 73 x 119 cm, Florenz Uffizien. © bpk / Hermann Buresch.



Abb. 32: Giovanni Bellini, *Junge Frau mit dem Spiegel*, auf Pappelholz, 1515, 62,9 × 78,3 cm, Wien Kunsthistorisches Museum Gemäldegalerie. © bpk / DeAgostini / New Picture Library / G. Nimatallah.

diskursive Argumente Zweifler und Gegner des Christentums überzeugt.⁹⁷ Das ist die Gestalt, die auf dem Bild ganz rechts die Stufen hinabsteigt. Dessen aus der Überlieferung festgelegte Rolle, eine Überzeugung von der Wahrheit des Christentums zu schaffen, übernimmt nun das Bild im Ganzen. Mit dem Mönch soll der Betrachter im Bild herumgehen – interessanterweise, gegen die übliche Leserichtung, von rechts nach links schreitend. Und anders, als wir es auf den Marienbildern gesehen haben, beginnt die Entzifferung hier bei der Landschaft des Hintergrundes, statt die Motive im Vordergrund als Zugangsweg zu wählen. Es kommt also darauf an, von dort aus die Szenerie im Vordergrund des Bildes in ihrer Funktion zu erfassen; in dem Vordergrund, der sich, den uns bekannten Brüstungen und Rahmen entsprechend, wie eine Terrasse oder Veranda darstellt. Die – zweifellos religiöse – Geschichte, die sich da auftut, muss als Interpretationsschlüssel für all das dienen, was im Hintergrund zu sehen ist. Das durchzuführen, ist freilich eine äußerst anspruchsvolle Aufgabe; unmöglich scheint sie mir nicht, vollends alle Rätsel wird sie freilich ebenso wenig lösen.

97 Antonius Abbas findet sich auch als Seitengestalt im Triptychon des Hl. Sebastian für S. Maria della carità in Venedig (heute: *Gallerie dell'Accademia*); hier hat man Giovanni Bellinis Hand vermutet, vgl. Grave, a.a.O., 41 f.

Dagegen ist das Bild der *Jungen Frau mit dem Spiegel* (Abb. 32) von anderer Art.⁹⁸ Hier wird das reflexive Verfahren, das wir in den Marienbildern thematisch ausgeführt fanden, selbst zum Gegenstand gemacht: das Ganze des Selbstseins im Spiegel des Bildes zu sehen. Die unbekleidete, also unverstellte junge Frau bereitet sich durch ihre Toilette auf die Welt vor, in die sie in wenigen Momenten eintreten wird. Dabei schaut sie sich im Spiegel an – und sieht darin sich und die Welt zugleich. Sie sieht mehr, als sie weiß; das ist der Grund dafür, sich dann auch auf die Welt einlassen zu können. Die junge Frau ist, gerade mit sich beschäftigt, *a priori* weltkompetent. Hier hat sich das religiös begründete Verfahren der Welterschließung aufs Knappste verdichtet. Es dürfte aber ratsam sein, die Herkunft dieses Spiegelverfahrens, nämlich die Unbedingtheit des humanen Weltzugangs aus dem Erschlossensein der *natura humana* von Gott her, nicht zu vergessen.

6. SCHLUSS

Am Ende mag gefragt werden, ob es gelungen ist, die Präsenzerfahrung, von der ich eingangs sprach, genauer zu verstehen. Ausgelöst durch über 500 Jahre alte Bilder, bei einem Betrachter, dem die Marienfrömmigkeit unvertraut geblieben ist?

Ja, das ist der Fall – und durch die Bilder angeregt, lässt sich das Phänomen der Präsenz sogar noch genauer beschreiben, als das in der einigermaßen dürren Strukturbeschreibung am Anfang dieses Textes möglich war.⁹⁹

Bei der Präsenz, von der die Rede ist, handelt es sich um ein Erleben. Im Modus des Erlebens anhand dieser Bilder wird die eigene Lebensgeschichte verdichtet. In der ikonischen Konzentration der Zuordnung der Figuren zueinander ist die ganze Lebensgeschichte beider enthalten; damit wird die *natura humana* als *historia humana* vorgestellt und nimmt als solche den Betrachter in sie hinein. Sie eröffnet unsere je eigene Lebensgeschichte.

Der Stoff dieser Erfahrung stammt aus der Erinnerung, also dem Innewerden der *Vergangenheit* in ihren erlittenen Widerfahrnissen und tätigen Gestaltungen, die das Ganze der Lebensgeschichte ausmachen. In diesem Erleben lebt der eigenartige Sachverhalt auf, dass die Fülle der gesamten Vergangenheit in die eigene Lebensgeschichte mündet und auf diese Weise präsent wird. Insofern kommt der Präsenz der Charakter eines unbedingten Beisichseins zu, welches sich zugleich im umfassenden Ganzen der Welt stehen sieht. Damit verbindet sich das Gefühl der *Dankbarkeit*, nämlich sich inmitten dieser unendlichen Vielfalt selbst zu begegnen; ein Gefühl, das sich wie von selbst in Richtung auf das Unbedingte öffnet.

98 Grave, a.a.O., 258–263.

99 Die Formulierung dieses Ergebnisses verdanke ich dem Austausch mit Wilhelm Gräb.

Auch die *momentane Präsenz* selbst ist von der Art des Erlebens. So sehr die Präsenz einen von der Verlaufszeit zu unterscheidenden Moment des Innenwerdens und Inneseins ausmacht und insofern eine quasi transzendente Rolle spielt, so sehr ist sie doch selbst zu spüren – in dem eigenartigen Gefühl der *Freude*, die das eigene Dasein als ein grundlos verdanktes empfindet und darin die Dimension des Unbedingten spürt.¹⁰⁰

Erlebt wird auch die Präsenz der *Zukunft*, also die Gesamtheit künftiger Widerfahrnisse und möglicher Handlungen in noch unabsehbaren Umständen. Denn die jetzt erlebte Präsenzgewissheit ist von der Art, dass ihre Geltung nicht wieder eingeschränkt zu werden vermag, was auch immer geschieht. Es erwächst daraus das Vertrauen, auch in den sich neu auftuenden Umständen handlungsbereit und deutungsfähig zu sein. Das Gefühl, das diese Ausrichtung auf die in der Präsenz erlebte Zukunft begleitet, ist die *Hoffnung*, die als Vergewisserung künftiger Selbstvertrautheit empfunden wird.

Erlebte Präsenz ist demnach erfüllte Zeit. Sie ist ein Erleben ewigen Lebens in der Gewissheit ungebrochener Gottesgegenwart. Man kann sie auch den Inbegriff des Glaubens nennen.

Diese reiche Erfahrung hat hier ihren Ausgang bei Werken Giovanni Bellinis genommen. Denn wir haben es historisch in ihnen mit einer bedeutenden Umstellung dessen zu tun, was unter *natura humana* zu verstehen ist. Nicht das Durchscheinen des transzendent bleibenden Heiligen durch den Goldglanz der Ikone macht den Menschen zu dem, was er sein soll, zu einem unvergänglichen Wesen. Es ist vielmehr das alle Dimensionen des Verhaltens und Erleidens einschließende geschichtliche Beziehungsgeschehen, durch das sich die tiefste Vergewisserung des Menschseins aufbaut. Dieses Beziehungsgeschehen ereignet sich „in der Welt“, im Diesseits, und eröffnet damit auch den Blick für die Welt in ihrer spannungsreichen und widersprüchlichen Vielfalt.

Wie immer in der Geschichte, so ist auch diese Wendung nicht unvorbereitet und analogielos. Der kunstgeschichtlichen Forschung ist ja gerade und insbesondere an der Herstellung von Abhängigkeiten und Kontinuitätslinien gelegen; die können auch im Falle Giovanni Bellinis mit Erfolg nachgezeichnet werden. Gleichwohl vermag auch die Kunstgeschichte Situationen zu würdigen, in denen sich längerfristige Veränderungsprozesse konzentriert verdichten; Bellinis Marienbilder würde ich als einen solchen historischen Moment auszeichnen wollen. Dafür spricht vermutlich auch die gleichzeitig anhebende Verbreitung von individuellen Porträts; auch dazu hat Bellini – vor allem, seit er Ölfarben statt Ei-Tempera verwendete – beigetragen. Was im Marienbild in einer konzentrierten Verhältnisdarstellung auftaucht, wird im Porträt in die Einheit eines singulären Menschenbildes gefasst; auch hier steckt in der gemalten Physiog-

100 Dietrich Korsch, „In sich selbst vergnügt.“ Ein kleiner Versuch über die Freude in der Logik der Gefühle, in: Religion und Gefühl. Festschrift für Wilhelm Gräß, hg. von Birgit Weyel und Lars Charbonnier, Göttingen 2013, 93–106. S. auch: Dietrich Korsch, Gott in der Logik der Gefühle, in: Themenheft „Emotionen in religionspädagogischer Perspektive“ der Zeitschrift „Theo-Web. Zeitschrift für Religionspädagogik“ 21, 2022, H. 1 (<https://www.theoweb.de/>).

nomie die Ganzheit des Lebens. Darum ist es ganz folgerichtig, dass die als „Andachtsbilder“ bezeichneten Gemälde Bellinis neben Porträts hingen – ihnen beigeordnet und vielleicht von der Ahnung begleitet, dass sich in ihnen der Schlüssel auch zum Porträt des individuellen Menschen findet.¹⁰¹

Welche Bedeutung man Bellini beimisst, das hat natürlich auch damit zu tun, wie man die Folgegeschichte beurteilt. Auch diesbezüglich gilt: Nichts ist historisch ohne Folgen, und die Reichweite einer neuen Konstellation ist auch immer umstritten. Der hier unternommene Versuch, die Präsenzerfahrung angesichts der Bellini-Bilder zu rekonstruieren, geht davon aus, dass die Präsenz des Göttlichen in den menschlichen Beziehungen ein Merkmal ist, das in der Konsequenz der Christentumsgeschichte auch die Kunst- und Kulturgeschichte Europas beeinflusst hat. Das ist, so könnte man es sagen, die Bedingung der Möglichkeit, in den fünfhundert Jahre alten Bildern etwas Gegenwärtiges zu erkennen, also das Zeitübergreifende der „Präsenz“ festzuhalten.

Das schließt natürlich ein, dass sich Präsenzerfahrungen, wenn sie einmal so angeleitet worden sind, auch an anderen Kunstwerken machen lassen. Sie stellen sich als der harte Kern ästhetischer Erfahrung heraus. Sie lösen sich von religiösen Entstehungs- und Wandlungsprozessen ab, können aber durch die religiöse Deutung, wie sie etwa bei Bellini vorliegt, eine größere Selbstdurchsichtigkeit und Tiefenschärfe gewinnen.

Das lässt sich insbesondere dort am Menschenbild und seinen Darstellungsformen sehen, wo vermittelnde, geschichtlich assistierende Umstände und Personen ausfallen, sozusagen „jenseits des Marienbildes“. Dann gewinnt der Sachverhalt, den Anspruch des Unbedingten zu erheben, also das Menschenwesen ungeschminkt und ungeschönt zum Ausdruck zu bringen, eine schärfere und radikalere Fassung. Dann ist es nicht mehr die Leben und Tod in eine Geschichte fassende und so präsentierende Ganzheit, die die *natura humana* repräsentiert, sondern es ist das Zerbrochene, Fragmentarische, welches so weit in die Negativität getrieben ist, dass es unerbittlich danach schreit, wiederum zum Ausgangspunkt einer Vollendung zu werden – einer Vollendung, die sich nicht im Kunstwerk, sondern erst durch die Interaktion des Betrachtens im Betrachter selbst ereignet. Grade wenn die anschauliche Schönheit und Harmonie zerfallen sind, ruft der fragmentarische Rest nach Vervollständigung, die Beschädigung nach Rettung, die Verdammnis nach Erlösung.¹⁰²

Als Beispiel eines solchen Kontrastes, der in thematischer Kontinuität zum hier Erörterten steht, soll hier verwiesen werden auf ein Kunstwerk, das dem äußeren Anschein nach gar keine religiöse Konnotation aufweist, dem aber jeder, der es einmal gesehen hat, auch eine tiefe Präsenzerfahrung verdanken kann: Werner Knaupp, *12erReihe Lebensspur* (Abb. 33).

101 Über Giovanni Bellinis Rolle in der modernen Porträtmalerei: Brucher, a.a.O., 160.

102 Dietrich Korsch, Christusbild. Spuren der Geschichte einer Transformation, in: Das Christusbild in der Kunst der Gegenwart, Kunst und Kirche 84, Wien 2021, 4–9.

Zwölf Torsi, verbrannten menschliche Gestalten gleich, nur als Hohlräume erhalten, Lebensspur, die im Tod endet. Und nun in einer Reihe liegend, fast nach Größe geordnet. So leer und so erwartungsvoll, dass die Torsi nach Ergänzung, nach Erlösung, nach Auferstehung verlangen. Die ist nicht zu sehen, wie sollte sie auch. Aber in der Präsenzerfahrung, die sich im Umgang auch mit diesem Kunstwerk einstellt, wird die Zeitenthobenheit spürbar, die Ewigkeit geahnt. Eben: erfüllte Gegenwart.



Abb. 33: Werner Knaupp, 12er-Reihe Lebensspur; gebranntes Eisen, 1984. © Werner Knaupp.

LITERATURVERZEICHNIS

A Companion to Venetian History 1400–1797, ed. Eric R. Dursteler, Leiden / Boston 2014.

Alberti, Leon Battista, Della Pittura – Über die Malkunst, hg. von Oskar Bätschmann und Sandra Gianfreda, Darmstadt 2014.

Art. Maria, Marienbild, in: Lexikon der christlichen Ikonographie, hg. von Engelbert Kirschbaum, Freiburg 1968 (Sonderausgabe Darmstadt 2020), Bd. 3, 154–210.

Aurenhammer, Hans, Allzu menschliche Götter. Giovanni Bellinis *Götterfest* als Mythenparodie?, in: Gegenbilder. Bildparodistische Verfahren in der frühen Neuzeit, hg. von Jürgen Müller ed. al., Berlin 2021, 175–199.

Aurenhammer, Hans, Das Christuskind als tragischer Held? Eine antike Pathosformel in Giovanni Bellinis „Lochis-Madonna“, in: Fremde Zeiten, FS Jürgen Borchhardt, hg. von Fritz Blakolmer u.a., Wien 1996, 377–394.

Aurenhammer, Hans, Malerei im Horizont von Rhetorik und Poesie. Zu Leon Battista Albertis Theorie der *historia*, in: Rhetorik. Ein internationales Jahrbuch, 24, 2005, 27–42.

Aurenhammer, Hans, Poetische Invention und Allegorie in Leon Battista Albertis *De pictura*, in: Die Oberfläche der Zeichen. Zur Hermeneutik visueller Strukturen in der frühen Neuzeit, hg. von Ulrike Tarnow, Paderborn 2014, 53–75.

Aurenhammer, Hans, Reflexionen des Sehens in Gemälden Giovanni Bellinis, in: Mobile Eyes. Peripatetisches Sehen in den Bildkulturen der Vormoderne, hg. von David Ganz und Stefan Neuner, München 2013, 199–239.

Aurenhammer, Hans, Schräge Blicke, innere Landschaften. Räume der *Kreuzigung Christi* bei Jacopo Bellini, Giovanni Bellini und Andrea Mantegna, in: Räume der Passion. Raumvisionen, Erinnerungsorte und Topographien des Leidens Christi in Mittelalter und Früher Neuzeit, hg. von Hans Aurenhammer und Daniela Bohde (Vestigia Biblicae 32/33), Bern etc. 2015, 335–275.

Ausstellung „Mutter!“ in der Kunsthalle Mannheim (1.10.21–6.2.22), <https://www.kuma.art/de/mutter> (4.2.22).

Bätschmann, Oskar, Giovanni Bellini. Meister der venezianischen Malerei, München 1996–1997.

Beinert, Wolfgang und Heinrich Petri (Hg.), Handbuch der Marienkunde, 2 Bde., Regensburg 1996/97.

Belting, Hans, Bild und Kunst. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst, München 2004.

Brucher, Günter, Geschichte der venezianischen Malerei, Bd. 2: Von Giovanni Bellini zu Vittore Carpaccio, Köln / Weimar 2010.

Christiansen, Keith, Giovanni Bellini and the Practice of Devotional Painting, in: Giovanni Bellini and the Art of Devotion, hg. von Ronda Kasl, Indianapolis 2004, 7–57.

Das Bild der Erscheinung. Die Gregorsmesse im Mittelalter (KultBild 3), hg. von Andreas Gormans und Thomas Lentes, Berlin 2007.

Dürer, Albrecht, Schriftlicher Nachlaß, Bd. 1, hg. von Hans Rupprich, Berlin 1956.

Favreau-Lilie, Marie-Luise, „Devotio moderna“ in Italien? Kontakte zwischen „Prag“ und Venedig im 14./15. Jahrhundert und die Suche nach neuen Wegen der Frömmigkeit in Venetien, in: Marek Derwich und Martial Straub (Hg.), Die „Neue Frömmigkeit“ in Europa im Spätmittelalter (Veröffentlichung des MPI für Geschichte 205), Göttingen 2004, 301–330.

Fletcher, Jennifer M., Bellini's Social World, in: The Cambridge Companion to Giovanni Bellini, Cambridge 2004, 13–47.

Ganz, David, Christus im Doppelblick. Die Vision Papst Gregors und die Imagination des Betrachters, in: Das Bild der Erscheinung. Die Gregorsmesse im Mittelalter (KultBild 3), hg. von Andreas Gormans und Thomas Lentes, Berlin 2007, 208–257.

Gasparotto, Davide, La nascita del „quadro“: dipinti domestici nella Venezia di Manuzio, in: Aldo Manuzio. Il rinascimento di Venezia, Venezia 2016, 63–76.

Gemeinhardt, Peter, Die Heiligen. Von den frühchristlichen Märtyrern bis zur Gegenwart, München 2010.

Giovanni Bellini (Roma 2008–2009), hg. von Mauro Lucco und Giovanni Carlo Federico Volla, Milano 2008.

Giovanni Bellini and the Art of Devotion, ed. Ronda Kasl, Indianapolis 2004.

Goffen, Rona, Giovanni Bellini, New Haven / London 1989.

Goffen, Rona, Icon and Vision. Giovanni Bellini's Half-Length Madonnas, in: *The Art Bulletin* 57, 1975, 487–518.

Grave, Johannes, Giovanni Bellini. Venedig und die Kunst des Betrachtens, München 2018.

Giustiniani, Bernardo, Vita di San Lorenzo Giustiniani, primo patriarca di Venezia, Roma 1962.

Gumbrecht, Hans Ulrich, Diesseits der Hermeneutik. Die Produktion von Präsenz, Frankfurt am Main 2004.

Gumbrecht, Hans Ulrich, Präsenz, Berlin 2012 (³2019).

Husserl, Edmund, Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewußtseins, hg. von Martin Heidegger, Tübingen ³2000.

Kasl, Ronda, Holy Households: Art and Devotion in Renaissance Venice, in: Giovanni Bellini and the Art of Devotion, hg. von Ronda Kasl, Indianapolis 2004, 59–89.

King, Margaret L., Umanesimo Cristiano nella Venezia del quattrocento, in: La chiesa di Venezia tra medioevo ed età moderna, hg. von Giovanni Vian, Venezia 1989, 15–54.

Korsch, Dietrich, Christusbild. Spuren der Geschichte einer Transformation, in: Das Christusbild in der Kunst der Gegenwart, Kunst und Kirche 84, Wien 2021, 4–9.

Korsch, Dietrich, Gott und die Logik der Gefühle, in: Themenheft „Emotionen in religionspädagogischer Perspektive“ der Zeitschrift „Theo-Web. Zeitschrift für Religionspädagogik“ 21, 2022, H. 1 (<https://www.theoweb.de/>).

Korsch, Dietrich, „In sich selbst vergnügt.“ Ein kleiner Versuch über die Freude in der Logik der Gefühle, in: Religion und Gefühl. Festschrift für Wilhelm Gräßl, hg. von Birgit Weyel und Lars Charbonnier, Göttingen 2013, 93–106.

Korsch, Dietrich, Mit der Theologie anfangen. Orientierungen für das Studium (UTB 5471), Tübingen 2020.

Krüger, Klaus, Bildpräsenz – Heilspräsenz. Ästhetik der Liminalität, Göttingen 2018.

Krüger, Klaus, Grazia. Religiöse Erfahrung und ästhetische Evidenz, Göttingen 2016.

Luther, Martin, Vermahnung an die Geistlichen auf dem Reichstag zu Augsburg 1530, D. Martin Luthers Werke. Kritische Gesamtausgabe (Weimarer Ausgabe [WA]), 30 II, 268–365.

Mantegna & Bellini. Meister der Renaissance. Katalog zu den Ausstellungen in der National Gallery of Art, London, 2018 und der Gemäldegalerie, Berlin, 2019, hg. von Caroline Campbell u. a., München 2018.

Markschies, Christoph, Das antike Christentum. Frömmigkeit. Lebensformen, Institutionen, München ²2012.

Meyer zur Capellen, Jürg, Gentile Bellini, Stuttgart 1985.

Morse, Margaret A., Creating sacred space: the religious visual culture of the Renaissance Venetian "casa", in: Renaissance Studies 21, 2007, 151–184.

Noll, Thomas, Zu Begriff, Gestalt und Funktion des Andachtsbildes im späten Mittelalter, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 67, 2004, 297–328.

Patz, Kristine, Zum Begriff der ‚Historia‘ in L. B. Albertis ‚De Pictura‘, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 49, 1986, 269–287.

Pincus, Debra, Giovanni Bellini's Humanist Signature: Pietro Bembo, Aldus Manutius and Humanism in Early Sixteenth-Century Venice, in: Artibus et Historiae 29, 2008, 89–119.

Protevangeliem des Jakobus (Oskar Cullmann), in: Edgar Hennecke, Neutestamentliche Apokryphen in deutscher Übersetzung, hg. von Wilhelm Schneemelcher, Bd. I. Evangelien, Tübingen 1968, 277–290.

Ringbom, Sixten, Icon to Narrative. The Rise of the Dramatic Close-Up in Fifteenth-Century Devotional Painting, Doornspijk ²1983.

Rohls, Jan, Kunst und Religion zwischen Mittelalter und Barock, Bd. 1, Berlin / Boston 2021.

Schreiner, Klaus, Maria. Jungfrau – Mutter – Herrscherin, München 1994.

Shoemaker, Stephen, Art. Mary (Mother of Jesus) II. Christianity A. Greek and Latin Patristics, in: Encyclopedia of the Bible and its Reception, 17, 2019, 1138–1141.

Stegmüller, Otto, Sub tuum praesidium. Bemerkungen zur ältesten Überlieferung, in: Zeitschrift für katholische Theologie 74, 1952, 76–82.

The Cambridge Companion to Giovanni Bellini, ed. Peter Humfrey, Cambridge 2004.

van de Loo, Dirk, Zwischen Diakon und Dekoration. Zur bildtheologischen Hermeneutik von Engelsdarstellungen auf Einblattgedrucken der Gregorsmesse, in: Das Bild der Er-

scheinung. Die Gregorsmesse im Mittelalter (KultBild 3), hg. von Andreas Gormans und Thomas Lentjes, Berlin 2007, 155–177.

SITZUNGSBERICHTE

der Wissenschaftlichen Gesellschaft an der Goethe-Universität Frankfurt a.M.

- Band XXXI,1 KLAUS REICHERT
„Zeit ist“
Die Bibelübersetzung von Franz Rosenzweig und Martin Buber im Kontext
1993. 33 Seiten, brosch.
- Band XXXI,2 WERNER SCHRÖDER
Text und Interpretation V
Über die Liebe der Getrennten im „Tristan“ Gottfrieds von
1993. 38 Seiten, brosch.
- Band XXXI,3 JOST BENEDUM
Die Therapie rheumatischer Erkrankungen im Wandel der Zeit
1994. 71 Seiten m. 50 Abb. (davon 3 farbig), brosch.
- Band XXXI,4 HARALD PATZER
Sprache und Dichtung im homerischen Epos
1994. 23 Seiten, brosch.
- Band XXXI,5 PAUL GERHARD SCHMIDT
Probleme der Schreiber – Der Schreiber als Problem
1994. 18 Seiten, brosch.
- Band XXXI,6 FRIEDRICH BECKER
Ursachen und Folgen der Selbstbeschleunigung chemischer Reaktionen
1994. 51 Seiten m. 32 Abb., brosch.
- Band XXXII,1 WERNER SCHRÖDER
Der Eneasroman Heinrichs von Veldeke deutsch
1994. 24 Seiten, brosch.
- Band XXXII,2 WILHELM RAU
Altindisches Pfeilgift
1994. 18 Seiten, brosch.
- Band XXXII,3 MICHAEL STOLLEIS
„Junges Deutschland“, jüdische Emanzipation und liberale Staatsrechtslehre in Deutschland
1994. 24 Seiten, brosch.
- Band XXXII,4 JÜRGEN PETERSOHN
Rom und der Reichstitel „Sacrum Romanum Imperium“
1994. 35 Seiten m. 2 Abb., brosch.
- Band XXXII,5 HELMUT VIEBROCK
Die Geburt des Mythos aus dem Geiste der Rebellion
William Blakes visionäre Dichtung
„Europe. A Prophecy“ (1794)
1994. 38 Seiten m. 9 Abb., brosch.
- Band XXXII,6 WALTER RÜEGG
Was lehrt die Geschichte der Universität?
1994. 23 Seiten, brosch.
- Band XXXIII,1 WERNER SCHRÖDER
Textkritisch oder überlieferungskritisch
Zur Edition des deutschen „Lucidarius“
1995. 42 Seiten, brosch.
- Band XXXIII,2 WERNER THOMAS
Zur tocharischen Syntax
Adverbiales A mak, B maka „viel“
1995. 26 Seiten, brosch.
- Band XXXIII,3 HANS-WALTER GEORGII
Von der Physik zur Chemie der freien Atmosphäre
1995. 26 Seiten, brosch.
- Band XXXIII,4 JOCHEN BLEICKEN
Gedanken zum Untergang der Römischen Republik
1995. 26 Seiten, brosch.
- Band XXXIII,5 WERNER SCHRÖDER
Das Ambraser Mantel-Fragment
1995. 57 Seiten, brosch.
- Band XXXIV,1 FRIEDRICH BECKER
Über die Natur der Wärme
Verschlungene Wege zur wissenschaftlichen Erkenntnis
1996. 42 Seiten, brosch.
- Band XXXIV,2 PETER JANICH
Was heißt und woher wissen wir, daß unser Erfahrungsraum dreidimensional ist?
1996. 33 Seiten, brosch.
- Band XXXIV,3 WERNER SCHRÖDER
Variable Verschriftlichung eines Märe
Ein history von eim edelman vnd sinem knechte Heinrich
1996. 104 Seiten, brosch.
- Band XXXIV,4 WOLFGANG NAUCKE
Kants Kritik der empirischen Rechtslehre
1996. 19 Seiten, brosch.
- Band XXXIV,5 KLAUS ZANZER
Michelangelo und die religiösen Bewegungen seiner Zeit
1996. 48 Seiten, brosch.
- Band XXXV,1 WERNER SCHRÖDER
Der arme Heinrich Hartmanns von Aue in der Hand von Mären-Schreibern
1997. 30 Seiten, brosch.
- Band XXXV,2 ROLAND PRINZINGER
Betrachtungen um und in das Ei
Von der Stoffwechselembryogenese der Amsel zur Altersforschung beim Menschen
1997. 31 Seiten mit zahlr. Abb., brosch.
- Band XXXV,3 WERNER THOMAS
Interpretationsprobleme im Tocharischen
Unflektiertes A puk, B po „ganz, all, jeder“
1997. 80 Seiten, brosch.
- Band XXXV,4 PAUL GERHARD SCHMIDT
Visio Alberici
Die Jenseitswanderung des neunjährigen Alberich in der vom Visionär um 1127 in Monte Cassino revidierten Fassung
1997. 70 Seiten, brosch.
- Band XXXV,5 REINHARD BRANDT
Zu Kants politischer Philosophie
1997. 33 Seiten, brosch.
- Band XXXVI,1 KLAUS LÜDERSSSEN
Die Zusammenarbeit von Medizinprodukte-Industrie, Krankenhäusern und Ärzten – strafbare Kollusion oder sinnvolle Kooperation?
1998. 105 Seiten, brosch.
- Band XXXVI,2 JOACHIM W. ENGELS
Gene, die uns bewegen
Von der Definition der Gene zur Sequenzierung des menschlichen Genoms
1998. 24 Seiten, brosch.
- Band XXXVI,3 KONRAD F. FEDERLIN
Transplantationsversuche mit isolierten Langerhansschen Inseln in der Behandlung des Diabetes Mellitus (Typ I)
1998. 40 Seiten, brosch.
- Band XXXVI,4 HERRMANN JUNGRAITHMAYR
Das Orakel von Ife
Reflexionen über das verborgene Afrika
1998. 31 Seiten, brosch.

SITZUNGSBERICHTE

der Wissenschaftlichen Gesellschaft an der Goethe-Universität Frankfurt a.M.

- Band XXXVI,5 HANS-RAINER DUNCKER
**Evolutionbiologische Neubewertung der stammes-
geschichtlichen Entwicklung des Menschen und seiner
Ontogenese**
Skizze einer Theorie der evolutionären Differenzierungs-
Hierarchien
1998. 125 Seiten, brosch.
- Band XXXVI,6 NACHRUFE auf
**Erich Egner, Adalbert Erler, Herbert Ludat,
Friedrich H. Tenbruck, Manfred Wilk, Alfred Rammel-
meyer, Adolph Lowe, Helmut Beumann, Theodor Hermann
Felix Wieland, Wolfgang Franz, Friedrich Becker, Hans
Möller, Carlrichard Brühl**
1999. 70 Seiten, brosch.
- Band XXXVII,1 HERMANN MÜLLER-KARPE
Zur frühen Menschheitsgeschichte
1999. 18 Seiten, brosch.
- Band XXXVII,2 PETER JANICH
Die Naturalisierung der Information
1999. 36 Seiten, brosch.
- Band XXXVII,3 JÜRGEN PETERSOHN
**Papst Innocenz III. und das Verjährungsrecht der Römi-
schen Kirche**
1999. 36 Seiten, brosch.
- Band XXXVII,4 MARIO A. CATTANEO
Naturrechtslehre als Idee der Menschenwürde
1999. 25 Seiten, brosch.
- Band XXXVII,5 WERNER SCHRÖDER
Anmerkungen zur Edition des St. Trudperter Hohenliedes
und zur Rezeption des Ackermanns aus Böhmen
1999. 32 Seiten, brosch.
- Band XXXVII,6 FRIEDRICH KÜBLER
Äußerungsfreiheit und rassistische Propaganda
Güdrechtskonflikte im Zugwind der Globalisierung
2000. 40 Seiten, brosch.
- Band XXXVIII,1 HANS BERCKHEMER
Die Erde im kosmischen Bombardement
2000. 20 Seiten mit 7 Abb., brosch.
- Band XXXVIII,2 ARBOGAST SCHMITT
**Der Einzelne und die Gemeinschaft in der Dichtung
Homers und in der Staatstheorie bei Platon**
Zur Ableitung der Staatstheorie aus der Psychologie
2000. 66 Seiten, brosch.
- Band XXXVIII,3 PETER HERDE
Der Japanflug
Planungen und Verwirklichung einer Flugverbindung
zwischen den Achsenmächten und Japan 1942–1945
2000. 389 Seiten m. 15 Abb. (davon 5 farbig), brosch.
- Band XXXVIII,4 PAUL GERHARD SCHMIDT
Das römische Jubeljahr 1300
Mit einer Übersetzung von Jacopo Gaetano Stefaneschis
De anno iubileo
2000. 34 Seiten, brosch.
- Band XXXIX,1 MICHAEL STOLLEIS
**Der Methodenstreit der Weimarer Staatsrechtslehre – ein
abgeschlossenes Kapitel der Wissenschaftsgeschichte?**
2001. 22 Seiten, brosch.
- Band XXXIX,2 PETER JANICH
Die Begründung der Geometrie aus der Poiesis
2001. 46 Seiten m. 9 Abb., brosch.
- Band XXXIX,3 WOLFGANG SCHWARZ
**Zur Entwicklung einiger Gebiete der Zahlentheorie,
insbesondere im 19. Jahrhundert**
2001. 55 Seiten, brosch.
- Band XXXIX,4 PETER HERDE
**Großasiatische Wohlstandssphäre. Die japanische
Besatzungspolitik auf den Philippinen und in Indonesien
im Zweiten Weltkrieg und ihre Folgen**
2002. 146 Seiten, brosch.
- Band XL,1 MARIO A. CATTANEO
**Totalitarismus und Politik – Rechtsstaat und Menschen-
würde**
2002. 19 Seiten, brosch.
- Band XL,2 PETER JANICH
Mensch und Natur
Zur Revision eines Verhältnisses im Blick auf die Wissen-
schaften
2002. 33 Seiten, brosch.
- Band XL,3 JÜRGEN PETERSOHN
Heinrich Raspe und die Apostelhäupter
2002. 39 Seiten, brosch.
- Band XLI,1 ERIKA SIMON
Aias von Salamis als mythische Persönlichkeit
2003. 48 Seiten, brosch.
- Band XLI,2 DIETER VAITL
Veränderte Bewusstseinszustände
2003. 75 Seiten, brosch.
- Band XLI,3 GÜNTHER BINDING
**Die Bedeutung von Licht und Farbe für den mittelalter-
lichen Kirchenbau**
2003. 47 Seiten, brosch.
- Band XLII,1 KLAUS VOGEL UND INGRID GLAUB
**450 Millionen Jahre Beständigkeit in der Evolution
endolithischer Mikroorganismen?**
2004. 42 Seiten, brosch.
- Band XLII,2 MARIA R.-ALFÖLDI
**Phoenix aus der Asche: Die Liburna, ein Gründungs-
monument von Constantinopolis**
2004. 50 Seiten, brosch.
- Band XLII,3 ROLAND PRINZINGER
**Altern und Tod: Stochastischer Verschleiß oder
deterministisches Programm?**
2004. 41 Seiten, brosch.
- Band XLIII,1 GÜNTHER BINDING
**Wanderung von Werkmeistern und Handwerkern
im frühen und hohen Mittelalter**
2005. 46 Seiten, brosch.
- Band XLIII,2 MICHAEL STOLLEIS
**Die unvollendete Gerechtigkeit. Das Projekt Sozialstaat
und seine Zukunft**
2005. 25 Seiten, brosch.
- Band XLIII,3 ARBOGAST SCHMITT
Platon und das empirische Denken der Neuzeit
2006. 37 Seiten, brosch.
- Band XLIV,1 WOLFRAM MARTINI
**Das Pantheon Hadrians in Rom. Das Bauwerk und seine
Deutung**
2006. 47 Seiten, brosch.

SITZUNGSBERICHTE

der Wissenschaftlichen Gesellschaft an der Goethe-Universität Frankfurt a.M.

Band XLIV,2 MICHAEL STOLLEIS

Brotlose Kunst. Vier Studien zu Johann Peter Hebel
2006. 48 Seiten, brosch.

Band XLIV,3 ERIKA SIMON

Adolf Michaelis. Leben und Werk
2006. 55 Seiten, brosch.

Band XLV,1 GÜNTHER BINDING

Antike Säulen als Spolien in früh- und hochmittelalterlichen Kirchen und Pfälzen – Materialspolie oder Bedeutungsträger?
2007. 49 Seiten, brosch.

Band XLV,2 KONRAD F. FEDERLIN

Das metabolische Syndrom
2007. 44 Seiten, brosch.

Band XLV,3 ULRICH KONRAD

Anspielen, Erinnern, Verstehen. Dimensionen musikalischen Zitierens in Richard Strauss' Intermezzo (1924) und Alban Bergs Wozzeck (1925)
2007. 54 Seiten, brosch.

Band XLVI,1 NACHRUFE auf

Wolfgang Preiser, August Buck, Wilhelm G. Grewe, Helmut Coing, Dietrich Starck, Jost Benedum, Harald Patzer, Leopold Horner, Karl Otto Hondrich, Werner Krämer
2008. 64 Seiten, brosch.

Band XLVI,2 HERRMANN JUNGRAITHMAYR

Der perfekte Ton. Zur Dreidimensionalität afrikanischer Sprachen
2008. 27 Seiten, brosch.

Band XLVI,3 REINHARD H. SCHMIDT

Microfinance, Kommerzialisierung und Ethik
2008. 41 Seiten, brosch.

Band XLVI,4 ROLAND PRINZINGER

Programmed Aging: Altersgene und ihre Funktion
2008. 95 Seiten, brosch.

Band XLVII,1 JÜRGEN PETERSOHN

Capitolium ascendimus. Kaiser Heinrich V. und Rom
2009. 36 Seiten, brosch.

Band XLVII,2 NACHRUFE auf

Werner Thomas, Karl Häuser, Rainer Klinke, Martin Lindauer, Jochen Bleicken, Helmut Viebrock
2009. 41 Seiten, brosch.

Band XLVII,3 GÜNTHER BINDING

Methoden und Probleme bei der Datierung von mittelalterlichen Bauwerken
2009. 76 Seiten, brosch.

Band XLVIII,1 WOLFRAM MARTINI

Die Akropolis von Perge in Pamphylien.
Vom Siedlungsplatz zur Akropolis
2010. 95 Seiten, brosch.

Band XLVIII,2 KARL-HEINZ KOHL

Zwischen Kunst und Kontext.
Zur Renaissance des Völkerkundemuseums
2011. 27 Seiten, brosch.

Band XLIX,1 MARIA R.-ALFÖLDI, EDILBERTO FORMIGLI UND JOHANNES FRIED

Die römische Wölfin – Ein antikes Monument stürzt von seinem Sockel, The Lupa Romana – An Antique Monument falls from her Pedestal
2011. 161 Seiten, brosch.

Band XLIX,2 PETER JANICH, ergänzt um eine

Korrespondenz mit HANS-RAINER DUNCKER
Emergenz – Lückenbüssergottheit für Natur- und Geisteswissenschaften
2011. 111 Seiten, brosch.

Band L,1 DIETER VAITL

Meditation: Neurobiologische Grundlagen und klinische Anwendung
2012. 60 Seiten, brosch.

Band L,2 KLAUS REICHERT

Metamorphosen. Unmöglichkeiten und Chancen des Übersetzens
2012. 50 Seiten, brosch.

Band LI,1 FRIEDRICH KÜBLER

Institutionelle Aspekte der Eurokrise
2013. 22 Seiten, brosch.

Band LII,1 ULRICH KONRAD

1833. Wagner wird Opernkompist
2015. 24 Seiten, brosch.

Band LII,2 RAINER FORST

Toleranz und Fortschritt
2015. 10 Seiten, brosch.

Band LIII,1 MICHAEL STOLLEIS

Wie Institutionen lernen
2016. 30 Seiten, brosch.

Band LIII,2 PETER JANICH

Mundwerk ohne Handwerk?
Ein vergessenes Rationalitätsprinzip und die geistesgeschichtlichen Folgen
2016. 50 Seiten mit 15 Abb., brosch.

Band LIII,3 PETER GRAF KIELMANSEGG

Repräsentation und Partizipation. Überlegungen zur Zukunft der repräsentativen Demokratie
2016. 53 Seiten, brosch.

Band LIV,1 STEFAN KADELBACH

Die Freiheit der Meere – Individuelle Rechte, Seehandel und Kriegsrecht bei Hugo Grotius
2017. 35 Seiten, brosch.

Band LV,1 HERBERT ZIMMERMANN

Plastizität und Erneuerung im adulten Gehirn: Die Neurogeneseforschung weckt Hoffnungen auf neue therapeutische Ansätze
2018. 74 Seiten mit 14 Abb., brosch.

Band LV,2 BERTRAM SCHEFOLD

Die Bedeutung des ökonomischen Wissens für Wohlfahrt und wirtschaftliches Wachstum in der Geschichte
2018. 38 Seiten, brosch.

Band LVI,1 GUIDO PFEIFER

Zur intellektuellen Infrastruktur des Rechts im Alten Orient
2019. 23 Seiten, brosch.

Band LVI,2 MORITZ BÄLZ

Streitbeilegung im japanischen Recht
2019. 35 Seiten, brosch.

Band LVI,3 JOSEF PFEILSCHIFTER

Bildung und Freiheit - Von der (Un-)Freiheit der medizinischen Fakultät
2019. 9 Seiten, brosch.

SITZUNGSBERICHTE

der Wissenschaftlichen Gesellschaft an der Goethe-Universität Frankfurt a.M.

Band LVII,1 ANDREAS GOLD
**Disparitäten der Lesekompetenz: Ausmaß, Genese und
Legitimation von Ungleichheiten**
2020, 29 Seiten, brosch.

Band LVII, 2 DIETER VAITL
**Ganz normale Verrückte:
Das Spektrum außergewöhnlicher Erfahrungen**
2020, 25 Seiten mit 3 Tab. und 4 Abb., brosch.

Band LVII, 3 ROLAND PRINZINGER
**Der springende Punkt: Vergleichende Physiologie und
Morphologie des Vogel-Herzens. Von Aristoteles bis zur
Xenotransplantation von Nandu-Herzen**
2020, 59 Seiten mit 45 Abb. und 4 Tab., brosch.

Band LVII,4 GÜNTHER BINDING
**Ein Beitrag zur sachgerechten Übersetzung baubezogener
Bibelstellen unter besonderer Berücksichtigung der im
Mittelalter benutzten Vulgata**
2020, 52 Seiten, mit 3 Abb., brosch.

Band LVII,5, NACHRUFE auf
**Mario A. Cattaneo, Werner Schröder, Paul Gerhard
Schmidt, Rainer Jelitto, Rudolf Selheim, Wolfgang
Schwarz, Hermann Müller-Karpe, Friedrich Kübler, Hans
Berckhmer, Walter Rüegg, Klaus Lüderssen, Peter Janich,
Jutta Schütt, Jürgen Petersohn, Wolfram Martini, Joachim
Engels, Konrad Federlin, Walter Georgii, Erika Simon**
2020, 92 Seiten, brosch.

Band LVIII,1 CHRISTOPH PERELS
Zwischen Kunst und Wissenschaft. Goethe und Linné
2021, 28 Seiten, brosch.

Band LIX,1 HERRMANN JUNGRAITHMAYR
Regelwerk und Schönheit afrikanischer Sprachstrukturen
2022, 27 Seiten, brosch.

Band LIX,2 DIETRICH KORSCH
**Erfüllte Gegenwart. Über Giovanni Bellinis Bilder „Maria
mit dem Kind“**
2022, 76 Seiten, mit 33 Abb., brosch.

Die Bilder, die Giovanni Bellini (ca. 1438–1516) von Maria mit dem Kind malte, werden noch heute als berührend und bewegend empfunden. Die Abhandlung versucht in drei Schritten zu verstehen, inwiefern diese Empfindung sich einzustellen vermag. Zunächst gilt die Aufmerksamkeit dem Phänomen der Präsenz, wie es dem gegenwärtigen Bewusstsein erschlossen ist. Sodann richtet sich der Blick auf die Geschichte des Marienbildes, seine theologische Aussage und seine religiöse Funktion. Schließlich zeigen die Bilder Bellinis, wie sich über das Verhältnis Marias zu dem Kind die Wahrnehmung der Gegenwart des Göttlichen so öffnet, dass das ganze menschliche Leben darin inbegriffen ist. In Bellinis Gemälden gewinnt neuzeitliches Christentum eine anfängliche und bis heute wirksame Gestalt.



9 783515 133210