

**„Noli me sic intueri“**  
**Zu einer Exegese von Fra Angelicos „Noli me tangere“**  
**im Florentiner Dominikanerkloster San Marco**  
**durch Georges Didi-Huberman aus dem Jahre 1990**  
(Rezension)

*„Im Auslegen seid frisch und munter! Legt ihr's nicht aus, so legt was unter.“*  
(Goethe)

Wenn ein angedachter kunsthistorischer Novize die abbildungslose, aber „kommentierte“ ‚Blütenlese‘ der ‚Kunstgeschichte im 20. Jahrhundert‘ von Hubert Locher (\*1963), dem späteren Marburger Professor der Bildmedien, aus der mittlerweile auch beerdigten und nicht wieder auferstandenen ‚Wissenschaftlichen Buchgesellschaft‘ von 2007, S. 202-213 erspäht, sie in die Hand nimmt und aufschlägt, so stösst er am Ende auf einen Abschnitt aus einer etwas älteren, aber noch 2024 unverändert als Taschenbuch wieder aufgelegten umfänglichen Publikation des renommierten, äusserst produktiven französischen Philosophen und Kunsthistorikers mit tunesisch-polnisch-jüdischen Wurzeln Georges Didi-Hubermann (\*1953), Sohn eines Malers und und Schüler des ebenso bekannten Louis Marin (1931-1992): ‚Fra Angelico. Unähnlichkeit und Figuration (Dissemblage et Figuration)‘, Paris 1990, dt. 1995 oder ein partiell evidenzbasiertes Lehrstück von (kunsthistorischer) Interpretation ähnlich Louis Marin, Daniel Arasse (1944-2003), Max Imdahl (1925-1988) und Michael Bockmühl (1943-2009) zu Ende des 20. Jahrhunderts. Allerdings zeigt die Gliederung des ganzen Buches schon deutlich das anspruchsvolle scholastisch theologisch-philosophische Gedanken-Korsett des Autors, in das die Bilder eingezwängt werden.

Der Forderung Hubert Lochners in seinem Vorwort nach ‚eine(r) eigenständige(n) kritische(n) Haltung‘ wollen wir nach einer schon lange zurückliegenden, mit Fragezeichen versehenen ersten Lesung jetzt etwas ‚de-konstruierend‘ nachkommen, indem wir ganz naiv zuerst den ‚Litteralsinn‘ des Textes in der deutschen Übersetzung und etwas weniger verlustlos im französischen Original nachzuspüren versuchen. Wir lassen uns dabei auch nicht von Lochers einleitenden Vorbemerkungen (‚hermeneutische Metapsychologie‘ oder vom symbolischen zum symptomatischen Verständnis des Bildes) zu sehr beeinflussen. Glücklicherweise für uns können wir Didi-Hubermans eigene und fremde, methodische und resultierende Gedanken und Worte an einem konkreten Artefakt nämlich einem Wandfresko einer Zelle im Dominikanerkloster San Marco von Florenz (‚Devant l’image‘, ‚ante figuram‘) selbst nachprüfen (Fig. 1).

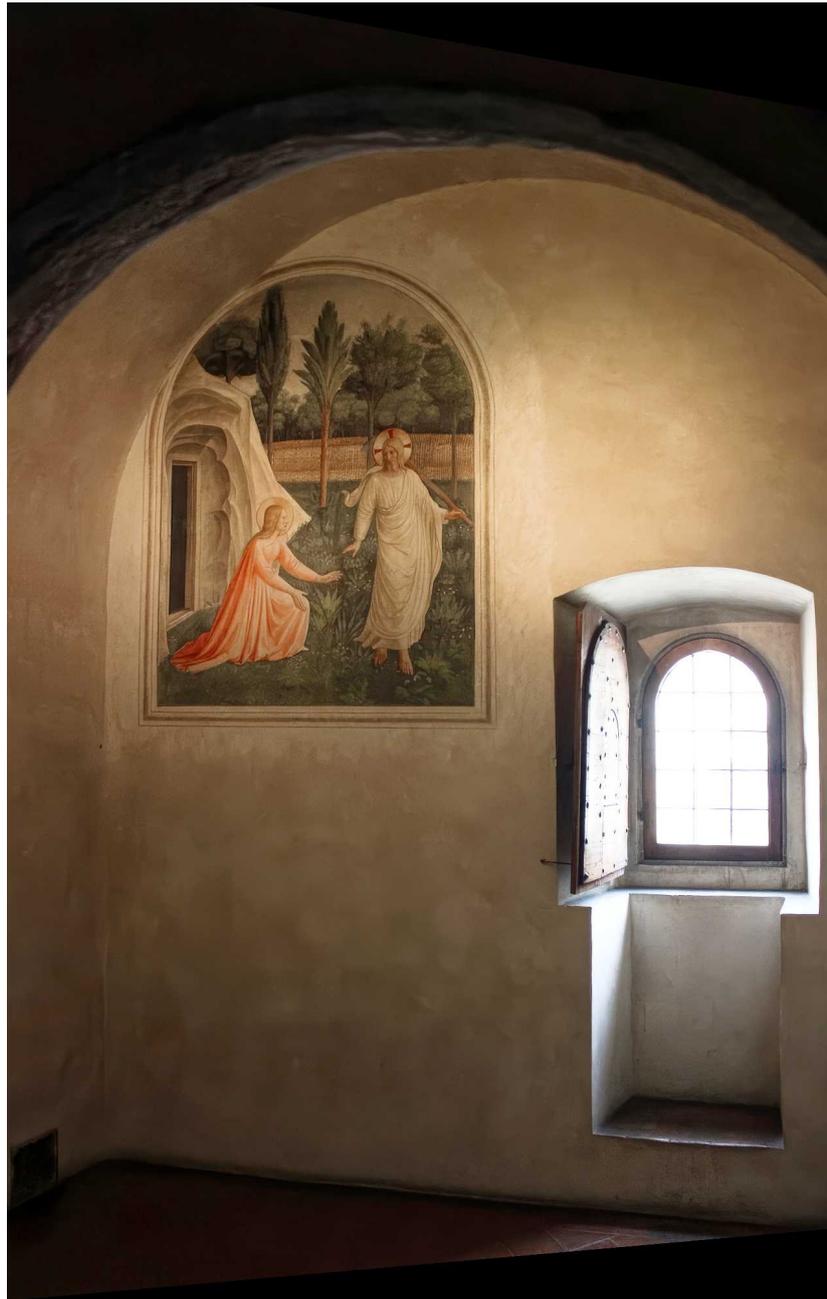


Fig. 1: Blick in die erste Zelle. Florenz, Dominikanerkloster San Marco. (Wikimedia)

Der von Hubert Locher ausgewählte Text entstammt also dem I. Teil „Farben des Mysteriums“ und dessen erstem Kapitel: „Fra Angelico, Maler des Unähnlichen; Frage der Figur, Frage des Hintergrundes [= Grundes] (Couleurs du mystère: Fra Angelico, Peintre du Dissemblable: Question de Figure, Question de Fond)“. Es fehlt aber hier zu Beginn der Satz, der den ersten Absatz des Exzerptes einleitet: „Repartons donc de L'évidence“ (Gehen wir also noch einmal von der Evidenz aus, Beginnen wir also noch einmal mit der Evidenz [= Augen-Scheinlichkeit, Offen-Sichtlichkeit]).



Fig. 2: Fra Angelico, ‚Noli me tangere‘, um 1437-1446, Wandmalerei Tempera. Florenz, Dominikanerkloster San Marco. (Wikimedia)

In versuchter Selbst-Distanz lässt nun Didi-Huberman die Leser sich einen Kunsthistoriker vorstellen beim Eintritt in die erste (?) Zelle des Dominikanerkloster San Marco in Florenz mit dem

Vorwissen, dass die Figuren auf der um 1440 datierten Wandmalerei (Fig. 2) [nur] auf seinen ikonographischen und ikonologischen Durchblick, Scharfsinnigkeit [beim Bilderrätsel] warten würden, obwohl deren vom Künstler oder Besteller vorgegebenen Aufgabe es natürlich sein sollte sich möglichst selbst zu ‚outen‘. Dieses Erkennen und Einordnen der Figuren scheint für diesen von Didi-Huberman gezeichneten Kunsthistoriker das einzige heuristische Verfahren zu sein, um die (wahre, eigentliche) Bedeutung von Fra Angelicos Werk zu entschlüsseln. Wie unschwer (und im folgenden selbst mit unfreiwilliger Referenz und Reverenz?) ist damit die Richtung des jüdischen Emigranten Erwin Panofsky (1892-1968) zu erkennen, die nach 1945 und vor allem in den 60er Jahren als schulisches hermeneutisches Rezept weite Zustimmung und Nachahmung fand mit seinem an die alte Trias ‚Form, Inhalt, Gehalt‘ erinnernden Dreischritt: Beschreibung des natürlichen Objekts, Motivs (vorikonographisch, quasi ohne Vor-Wissen), Deutung des konventionellen oder ikonographischen Objekts, Sujets und ikonologische Be-Deutung der Symbolischen Werte (‚disguised symbolism‘). Den letzten Schritt lässt Didi-Huberman hier vorerst aus, um quasi werkimmanent, vorikonographisch „in der Welt der von Fra Angelico gemalten Formen mühelos [nur] zwei Personen, zwei »Figuren« zu erkennen“, nicht aber ein hochrechteckiges, oben halbrund geschossenes Format wohl bewusst tafelbildartig mit einem ebenfalls direkt auf die Wand gemalten Rahmen relativ hoch und fast zu knapp unter dem Gewölbe (Unterkante wohl übliche Augenhöhe) eingepasst dazu in eher ungünstiger Beleuchtung. Übersehen wurde auch, dass die dargestellte Szene mit den beiden Protagonisten sich in einem mit dichtem Flechtwerk abgeschlossenen Garten und auf einer grünlichen Blumen- und Pflanzenwiese abspielt. Leicht aus der Mittelachse verschoben stehen dort eine (Sieges-) Palme, links eine (Trauer-) Zypresse und zwei weitere undefinierbare Bäume. Hinter dem Zaun befindet sich ein dichter, wilder Wald. Auf der linken Seite schiebt sich angeschnitten eine Felsformation mit einer Tür zu einem dunklen Dahinter herein. Die Perspektivlinien der Tür treffen sich übrigens ziemlich genau im Hals der stehenden bärtigen männlichen Figur.

Der Autor erkennt aber einen ‚Furchtbaren Moment‘ in der Handgestik und Körperhaltung (Ablehnung und Hinwendung). Über das Links und Rechts (Leserichtung, mögliche Vertauschung) macht er sich hingegen gar keine Gedanken. Etwas weiter im Text fällt dem Autor wenigstens die „Inversion“ (und Frontalität) in der Fussstellung der männlichen Hauptperson auf, was „schlimmstenfalls“ Germain Bazin 1941 als Unfähigkeit oder Gehilfenarbeit bewertete, er aber „bestenfalls“ als Andeutung eines Sich-Umwendenden, „Sich Entfernenden“ „auf hieratische Weise“ federleicht „in freier Luft“ („en l’air“) einschätzt. Der Autor stellt Fra Angelicos Werk etwas zur Entschuldigung („das fatale Ergebnis“) ein (fragliches) Zeugnis als nicht realistische Malerei aus, sodass die Urteile „Konservativer“ oder „Rückständiger“ hier nicht greifen würden. Zusammen

mit dem wehenden, pneumatischen Tuchzipfel im Schulterbereich kann man sich dies als Schwerelosigkeit vorstellen, ohne z.B. den Dominikaner Thomas von Aquin (1225-1274) an dieser Stelle schon jetzt zu zitieren oder zitieren zu müssen.

Besagter, leidlich religiös gebildeter Kunsthistoriker wird nach Georges Didi-Huberman auch heute sogleich Christus nach dem Kreuznimbus und den Stigmata als Gärtner mit Hacke und die Szene mit Maria Magdalena vor dem leeren Grab erkennen, der dieser nach Joh. 20, 17 „Rühr, fass mich nicht an“ [Halte mich nicht auf?] oder „Noli me tangere“ bzw. „μή μου ἅπτου“ entgegnet, weil er noch nicht zu seinem Vater (im Himmel) aufgestiegen sei.

Bis hierher zählt der Autor alles noch zu dem üblichen ‚Evidenz‘-Bereich, der dem obigen Kunsthistoriker etwas innere Ruhe verschafft bzw. ihm die Unruhe, das Unbehagen über das isolierte, unbekannte Kunstwerk (Heinrich Wölfflin) beseitigt, und er sich damit zufrieden gibt im Glauben mit dem „Sujet“ die [tiefere, eigentliche] Bedeutung des Kunstwerkes schon entdeckt, aufgedeckt zu haben, um im an sich folgenden dritten Schritt konventionell der Themenhäufigkeit, Vergleichbarkeit oder nur den „stilistischen »Einflüssen«, „dem Reflex der Gedankenwelt des Auftraggebers“, „Anwendung ... von Gesten“ u.a. noch nachzugehen, „oder aber sich ... auf sonderbare (= besondere?) Details“ (sur le détail de quelques singularités = auf das Detail von/bei einigen Besonderheiten, Einzigartigkeiten) zu konzentrieren. Hans Sedlmayr könnte hier auf seine „kritischen Formen“ verweisen.

Unser Autor bringt aber überraschend zuerst einmal wieder einen theoretisch-philosophischen Einschub durch die definierende Annäherung an den Begriff und die Anschauung von „Figur“: 1. Unterscheidbarkeit (vor Grund), 2. Bezug zur Wirklichkeit (mimesis), 3. Sinnträger. Didi-Huberman versteht wohl unter „die Malerei figurativ denken“ (penser la peinture figurativ) oder vorstellen als „die grosse theatralische Metapher“, dass ganz banal figurative (gegenständliche, repräsentative) Malerei szenisch wirkt und zu deuten ist.

Nach dem französischen ‚Urtext‘ (von 2024) würde dieser (doppelte?) Gemeinplatz aber die Feinbezüge zwischen Bild und Text bzw. Figur und Grund vernachlässigen: Es zähle die Figur, der Grund sei Beiwerk, Behälter der Bedeutung (vgl. Jacques Derridas ‚parergon‘) im vorliegenden Fall: Wiese = Aussenbereich, Palme = Palästina. Strenggenommen bräuchte es diesen Hinter-Grund gar nicht, wenigstens nach oberflächlicher, besser: vorder-gründiger Evidenz.

Statt einer Induktivität des doch Anderen aus einer Analyse der Parerga wird deduktiv dann doch der angebliche ‚Bildungshammer‘ für Fra Angelico als Angehörigem eines Erziehungs-Inquisitionensordens hervorgeholt. Hubert Locher hat zwar durch Textauslassung die ganz grossen Namen der Scholastik wie Albertus Magnus aus Lauingen oder seines Schülers Thomas von Aquin erst einmal etwas unterschlagen. Im verbliebenen Text werden aber doch noch einige Dominikaner

aus dem direkten persönlichen Umfeld Fra Angelicos bemüht, um den Gegensatz zwischen avantgardistischem pikturen „Humanismus“ und eines „scholastischen Traditionalismus“ im Werk Fra Angelicos (P. O. Kristeller) etwas zu dekonstruieren. Zum weiteren (Schein-) Beweis führt der Autor noch die im Aufbau begriffene Klosterbibliothek mit ihrem reichen antiken Bestand (Aristoteles) neben neuerer Ordensliteratur an. Man fragt sich allerdings, ob ein von Giorgio Vasari als einfach, bescheiden, sehr religiös geschilderter Mönch neben seiner Aufgabe als auch von ausserhalb gesuchter Klostermaler viel Zeit, Musse und grosses Bedürfnis hatte sich derartige recht anspruchsvolle Literatur einzuverleiben, zumal diese direkt keine sinnlich-künstlerischen Produktivkräfte weckte.

Bei unserem Autor hat die mehr naturwissenschaftliche Albertus-Magnus-Lektüre („De natura loci“) nicht zu einem ‚stillen Örtchen‘, sondern zu einem „Locus“ mit anderer Potenz (dynamis), einem sonst oft  $\mu\eta\ \delta\upsilon\upsilon$ , und zum Schlüssel- und Schlüssel-Behältnis, dem Geschehen im Hinter-Untergrund, dem Bild-Ort-Raum geführt. Unser engelsgleicher Bruder (oder eher unser Autor) habe also erst Albertus den Grossen gebraucht, um das (evidenzielle) Augenmerk auf den Bild-Hintergrund von „Noli me Tangere“ (Fig. 3) zu lenken: Eine „frontal (tapetenartig) wirkende Wiese“ aus unterscheidbaren Grau-Grün-Tönen mit weissen und roten Tupfen als Blumen bzw. Blüten in variabler Verteilung – der Autor verwendet die ungewöhnliche, eher literarisch-musikalische Bezeichnung „Skansion“. Vor allem die pastos zum Schluss aufgetragenen ‚hektischen‘ Flecken haben es dem Autor plötzlich angetan. „Faszinierend (sei) es nun zu beobachten, wie sich Fra Angelico in der Praxis seiner Malerei streng auf der Höhe“ von Albertus Magnus’ naturphilosophischem „Begriff von Ort (bewege)“. Was sollen aber diese vom bestimmenden Ort „operiert(en)“ Tupfen bedeuten? Zuvor müsse jedoch ihre Zeichenstruktur (Ch. S. Peirce) geklärt werden: Anwesende Zeichen (Flecken) und abwesender Gegenstand (Blume), was dem Foucaultschen Präsentations- und Repräsentationsdenken (Zeigen und Verbergen) verwandt erscheint. Und warum nicht: Anwesende Zeichen (Flecken) und wenigstens abbildlich anwesender Gegenstand (Flecke)?

Glücklicherweise schaut sich der Autor diese roten Flecke im Bild nochmals genauer an. Es fehlen ihm in dieser von Natur aus etwas ‚grosszügigeren‘ Wandmalerei die botanisch-realistischen Details. Einen praktischen Grund der Eile wegen der Abbindung des Putzes o.ä. lehnt der Malersohn jedoch ab. Es sei so gewollt, die Antwort läge nicht „in absentia“ wie Texten, sondern „in praesentia“ des Bildes als Evidenz. Sie seien nach seinem Eindruck gemalt wie die „Stigmata“ [= Gestochenes, Stiche, als Vertiefung angedeutet, und was im Bild allenfalls bei der Hand zutrifft] Christi (und nachfolgend z.B. des Hl. Franziskus) und beschrieben „einen Weg“, der ... auf der Hand von bzw. den Füßen von Christus (enden würde) [mit viel Phantasie]“.



Fig. 3: Fra Angelico, ‚Noli me tangere‘ (Ausschnitt), um 1437-1446, Wandmalerei Tempera. Florenz, Dominikanerkloster San Marco. (Wikimedia)

Unser Autor meint also endlich so seinen Haupt-Schlüssel zur eigentlichen Bild-Be-Deutung gefunden zu haben. Aber im Gegensatz zu dem Zeichen sei das Bezeichnete (= Bedeutung) nicht eindeutig: Sind es die „Blumen seines Leibes“? Oder ist es, dass Christus „seine Stigmata [!] im Garten der irdischen Welt »aussät«“, da sie scheinbar nach der heiligen Zahl sieben mal in Fünfer-Gruppen (nach der Anzahl der Stigmata) auftauchen? Bei dem angeführten Hinweis auf Thomas von Aquins Summa theologica IIIa. 54,a 4 ad 3 [Unde patet quod cicatrices quas Christus post resurrectionem in suo corpore ostendit, nunquam postmodum ab illo corpore sunt remotae] dreht es sich in scholastischer Logik vor allem darum, ob Christus als Auferstandener seine Stigmata verloren hat, aber nicht darum, dass er nach der Auferstehung als quasi Gärtner die ‚Stigmata‘ (vgl. Fünf-Wunden-Darstellungen) auf der Wiese und auf wundersame Weise vermehrt und verteilt hat. Egal ob Blume oder Wundmal, es sei Fra Angelico nicht um eine „Anekdote auf die Evangelien gegangen“, sondern um einen Meditationsanreiz durch die drei blutigen kleinen Kreuze als Erinnerung an die Passion Christi und zugleich an die Trinität. Didi-Huberman gibt selbst seinen semiotischen Ansatz wegen Unbestimmtheit, Unbestimmbarkeit auf und schreibt zu Recht die Stigmata wegen ihrer potentiellen Unschärfe einem Bereich der Verschiebung, des Übergangs oder der Assoziation zu. Es herrsche ein „grossartiges Paradox durch einfache Mittel zur Fruchtbarkeit und Subtilität des Sinns“.

Von Locher weggelassen wurde übrigens, dass die „terra rossa [= Haematit oder Blutstein] mehrmals (im Sinne von Verschiebung) vorkomme: Kleid Maria Magdalenas als Sünde, Mitleid, Frühlingsblumen, Passion, aber auch Auferstehung, Fleisch des Menschen (Körperkonturvorzeichnung, Inkarnat, rotes Kreuz des Nimbus).

Wenn der Autor ferner behauptet, dass das Bild mit seiner ‚Bildlogik‘ der ‚Verstandeslogik‘ gegenüber letztlich „unzugänglich bzw. gleichgültig“ sei und gerade daraus „(seine) ganze Kraft des Bedeutens (schöpfe)“, müsste er sein ganzes bisheriges Bemühen am Ende als etwas absurd in Frage stellen, zumindest seine eigene aufgewandte Verstandeslogik.

Bei näherem und vergleichendem Hinschauen lässt sich Georges Didi-Hubermans das ganze Buch durchziehende Idee vorderhand Nebensächliches, Nicht-Figuratives oder Unähnliches als Hauch von Fremdheit, Rätselhaftigkeit wenigstens bei Fra Angelico mit dem jüdischen Bilderverbot In Verbindung bringen zu wollen, allenfalls als projektives, nicht evidentes Wunschbild erkennen.

Was konnte und sollte nun eine jüngere Studierende oder Studierender der Kunstgeschichte aus diesem Text von Georges Didi-Huberman mitnehmen? Dass dem Kunstwerk immer etwas Rätselhaftes, Unerklärbares eignet? Dass man besonders auch auf die Nebensächlichkeiten achten

sollte? Etwa, dass ähnlich wie bei Erwin Panofsky zu allererst die grossen Namen und Geister bei der Lösung des Bildrätsels zu Rate gezogen werden sollten?

Wir wollen es anschliessend mehr nach dem Augenschein und etwas nach dem rasiermesserscharfen Rezept des 1347 in München verstorbenen Franziskaners Wilhelm von Ockham und mit hoffentlich gesundem Menschenverstand noch einmal selbst versuchen per Wider- und Auslegung.

Wenn wir zum ersten Mal das Gemälde im Original an der Wand oder als Abbildung betrachten, wird uns evident im Überblick: Eine morgendliche Gartenlandschaft selektiv mit Blumenwiese, Bäumen und zwei menschenähnlichen Figuren, ein Fels(engrab) mit Öffnung. Bei näherem Herangehen ergeben sich für unseren figurativen Wieder-Erkennungsdrang noch weitere teilweise oben angeführte Details wie die Machart, Malweise, Geschlecht, Alter dieser menschlichen Figuren, ihre Bekleidung, Bewegung, Mimik und Gestik, die dunkle Türöffnung, die verschiedenen Arten der Bäume, das Zaunflechtwerk, die Bodenpflanzen. Je nach Seherfahrung und Vorbildung lassen sich noch einige rätselbehaftete Auffälligkeiten feststellen. Die Figuren besitzen seinen kreisrunden Nimbus (ein Heiligenschein sogar mit rotem Kreuz). Beide haben dazu blondes (fast goldenes?) Haar bzw. Bart. Die eine Stehende oder Gehende mit den Stigmata trägt eine togaähnliche antike helle (weisse?) Gewandung, die andere Kniende ein rötliches Gewand mit Umhang. Botanisch lassen sich wie schon oben gesagt Palme, Zypresse und andere Baumformen taxieren. Die Blüten-Wiesenpflanzen bleiben ziemlich unbestimmt, unbestimmbar (Gras, Klee, u.a.). Ausser helleren vor

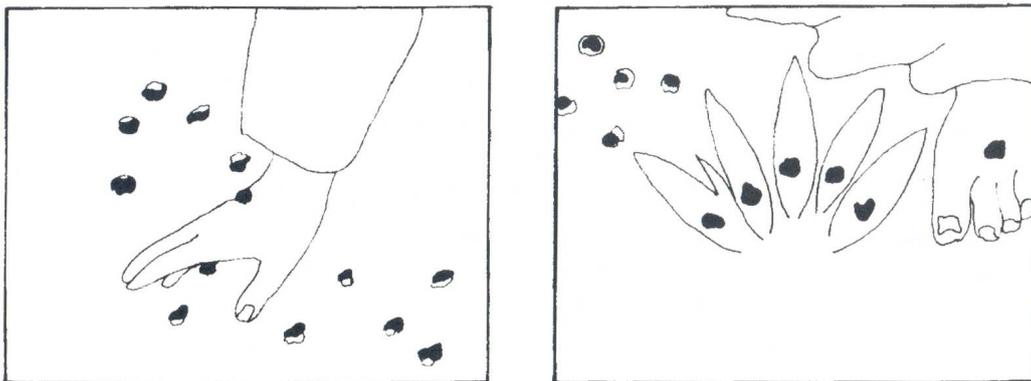


Fig. 4: Umzeichnung von zwei Ausschnitten aus Fig. 2 u. 3.  
(Abb. aus: G. Didi-Hubermann, a.a.O, 1995, S. 25)

dunkleren, gebrochenen wenigen Grüntönen gibt es nur die erst gegen Ende deckend bis pastos aufgetragenen weissen (angeblich „St. Johannesweiss“ = nach der Johannesapokalypse? Totenbinden?) und darauf blut- und scharlachroten ominösen nicht nur dekorativ belebenden

Blüten- aber auch Blatt-Flecken. Es fehlen Gelb und Blau zu einer spektral umfassenden Buntheit. Die vom Autor dabei angeführte und in zwei Umrisszeichnungen (Fig. 4) verdeutlichte, sieben Mal wiederkehrende Fünferzahl können wir durchgehend so nicht feststellen, im Gegensatz zu den einmaligen drei Blüten in X- oder Kreuzform und weiter unten den Abdrücken in der Form eines Vogelfusses („Krähfuß“).

Die meisten der mit dem Neuen Testament der Christen in Berührung Gekommenen werden in der Tat längst die Szene aus dem Johannes-Evangelium 19, 42: Garten mit neuem Grab, 20, 14-18: Christus als Gärtner („noli me tangere“) wieder-erkannt haben. Bei Marcus 16, 9 wird nur gesagt, dass der auferstandene Christus Maria Magdalena erschienen wäre, der er zuvor siebenmal den Teufel ausgetrieben habe. Bei Matthäus 28, 1-10 sind es mehrere Frauen, die sogar an die Füße von Christus gegriffen, sich ihrer „bemächtigt“ haben (ἐκράτησαν αὐτοῦ τοὺς πόδας).



Fig. 5: Fra Angelico, ‚Verkündigung‘, um 1437-1446, Wandmalerei, Tempera. Florenz, Dominikanerkloster San Marco, Gang.  
(Foto: Wikimedia)

War es das mit einer banalen Visualisierung eines zur Genüge bekannten Textes? dem Littersinn? Nach allegorisch-symbolischem Allgemeinverständnis stehen die Texte und das Bild natürlich im



Fig. 6: Fra Angelico, ‚Verkündigung‘ (Ausschnitt), um 1437-1446, Wandmalerei, Tempera. Florenz, Dominikanerkloster San Marco, Gang. (Foto: Wikimedia)



Fig. 7: Fra Angelico: ‚Grablegung Christi mit Maria, Johannes u. Nikodemus‘, um 1738, Tempera auf Holz. München, Bayr. Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek. (Foto: Museum)

Zusammenhang mit dem Erlösungswerk, der Inkarnation und der Auferstehung auch hinsichtlich seines Grundes oder Hintergrundes. Zur näheren Bestimmung und Feindifferenzierung dürften die meisten Kunsthistoriker nicht nur in der Nachfolge von Erwin Panofsky jetzt zur Vergleichsmethode greifen. Obwohl Georges Didi-Huberman im weiteren Verlauf seines Buches selbst zahlreiche Gemälde Fra Angelicos in San Marco wie die ‚Verkündigung‘ (Fig. 5 u. 6) (1995, S. 173: hier als Blutstropfen und nicht als Stigmata) unter verschiedenen, aber letztlich immer theologisch-philosophischen Aspekten behandelte, dienten sie ihm nicht dazu, seine vorgetragene Vorstellung einer Darstellung „nur (von) Stigmata“ oder „Wunden“ rückwirkend etwas zu korrigieren.

Fra Angelico malte unter Bibelkenntnis und Vertrautheit mit herkömmlichen Frömmigkeitsinhalten neben intuitiv und meditativ vor allem aber auch rational. Der Einfall mit den blutroten Flecken, Blumen dürfte ihm nicht erst im Laufe der Arbeit eingefallen sein. Zu einem etwas belastbaren Urteil bringt uns der Vergleich mit dem querformatigen Tafelbild einer einst als Predella in San Marco dienenden ‚Grablegung‘ (Fig. 7) um 1438 in der Münchner Alten Pinakothek bei ähnlichem Wiesengrund. Hier haben wir allerdings eine weiss-blaue Blumenmischung (Vorschein des Himmels?) vor uns.

Im Korridorfresko in San Marco der oben erwähnten ‚Verkündigung‘ (Fig. 5 u. 6) in einer blickdichten Gartenlaube (vgl. hortus conclusus, paradeisos) finden sich dagegen ganz ähnliche rote Blüten-Blut-Flecke allerdings in freier, zufälliger Verteilung ohne zusätzliche Assoziation von Stigmata am ‚verheissungsvollen‘ Beginn des Erlösungswerkes.

Fra Angelico gibt uns eine weitere Lösung des Rätsels um die Ecke in Gestalt des Bildes wiederum im Korridor von San Marco: ‚Der Heilige Dominikus umarmt das Kreuz des Heiligen Blutes Christi‘. (Fig. 8) In den vielen Varianten von Kreuzigungsdarstellungen in San Marco fließt immer reichlich heiliges Opfer-Blut. Ein klares System der Motivik in den ungefähr 50 Gemälden Fra Angelicos und seiner Werkstatt wird für uns dennoch nicht richtig erkennbar.

In dem Bild ‚Noli me tangere‘ wimmelt es also nicht von „Stigmata“, sondern – es ist auch nicht nur scholastisch logisch – von den daraus herabgefallenen oder abgedruckten Blutstropfen Christi bzw. des sich selbst opfernden Pelikans, der es trittweise verbreitet, um zum Ende hin etwas mutiger zu spekulieren. Die drei ‚Kreuzblumen‘ sprechen eher auf die Kreuzigung an als auf die Trinität an, wie der Autor vermutet.

Um auch textlich begründend fündig zu werden, sollte man an dieser Stelle nicht ähnlich wie wohl Panofsky und Didi-Huberman zuerst eine dominikanische Geistesblütenlese veranstalten, sondern bei einem Orden für Predigt und Glaubenswahrung müsste man eher in dessen Homiletik und

einfacher Andachtsliteratur nachschauen, ob und wie über die Vision der Maria Magdalena, Noli me tangere, Stigmatisation, Inkarnation, Deinkarnation u.ä. nachgedacht wurde.

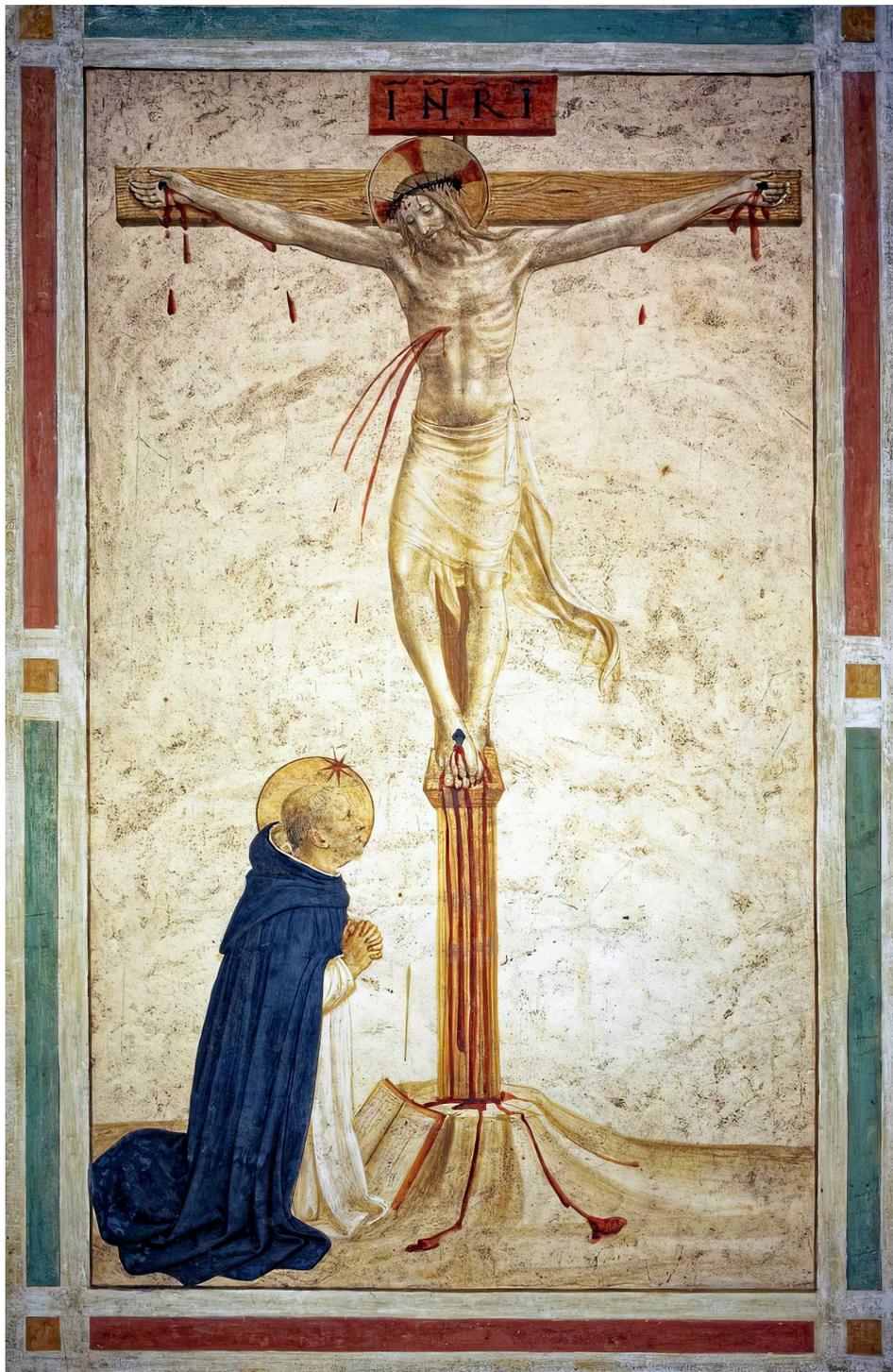


Fig. 8: Frau Angelico, ‚Hl. Dominikus verehrt das Hl. Blut‘, um 1437-1446, Wandmalerei, Tempera. Florenz, Dominikanerkloster San Marco. (Foto: Wikimedia)

Nach dem Hostien-Blutwunder von Bolsena wurde seit 1264 Fronleichnam als ‚Fest des kostbaren Blutes unseres Herrn Jesus Christus‘ gefeiert und Thomas von Aquin mit einem entsprechenden

weitverbreiteten Hymnus „Adoro te devote“ beauftragt. Hier heisst es z.B.: „O guter Pelikan, o Jesus, höchstes Gut! Wasch’ rein mein unrein Herz mit deinem teuren Blut. Ein einz’ger Tropfen schafft die ganze Erde neu, Wäscht alle Sünder rein, stellt alle schuldenfrei. (Pie pellicane, Iesu Domine, Me immundum munda tuo sanguine. Cuius una stilla salvum facere Totum mundum quit ab omni scelere)“. Ähnlich klingt auch der Hymnus „Pange, lingua“: „Preise, Zunge, das Geheimnis des verherrlichten Leibes und des kostbaren Blutes, das als Kaufpreis für die Welt die Frucht des edlen Mutterleibes, der König der Völker, vergoss. (Pange, lingua, gloriosi corporis mysterium, sanguinique pretiosi, quem in mundi pretium fructus ventris generosi rex effudit gentium)“.

Didi-Hubermans Stigmata sind eigentlich verteilte Tropfen des für uns vergossenen heiligen Blutes. Diese spezifische Nebenbedeutung stützt nur noch den Grundgedanken des Erlösungswerkes mit Inkarnation, Kreuzigung, Auferstehung.



Fig. 9: Zwei Dominikanerheilige meditieren über die ‚Verspottung Christi‘, um 1437-1446, Wandmalerei Tempera. Florenz, Dominikanerkloster, San Marco, Zelle 7 (Foto: Wikimedia)

Ansonsten bleibt uns nur noch ein kurzes Raisonement über die Funktion des Bildes und seiner Urheber (Maler und Auftraggeber). Der seit 1982 sogar selig gesprochene Fra Giovanni, geboren als Guido di Pietro und genannt nach dem ‚Wesen‘ von Person und Werk, Beato Angelico, wurde wie sein Bruder als Miniaturmaler ausgebildet, ehe er vor 1423 in das Dominikanerkloster des nahen Fiesole eintrat. Über eine vorherige bessere Schulbildung oder sogar ein Theologiestudium und höhere Weihen ist nichts bekannt. Er diente dem Orden und selbst dem Papst ungehindert als Maler, nur von 1450 bis 1452 soll er als Prior in Fiesole in Krankenvertretung fungiert haben. Von Vasari wird Fra Angelico nicht als intellektueller, besonders gebildeter, dagegen als frommer Maler geschildert, dem Gott die Hand geführt habe, sodass er nicht einmal Missglücktes zu korrigieren wagte. Auf Gottes Hilfe bauen und berufen sich auch heute noch viele Künstler. Prior, Konvent von San Marco und vor allem der Mäzen Cosimo de' Medici (1389-1464) haben unseren Maler mit Bildern eher christologischen als mariologischen Inhalts für die Klosterzellen und Gänge beauftragt. Zumindest in den einzelnen Zellen dienten sie als Reflexions-Meditations-Kompassionsanreiz. Es ist also nicht anzunehmen, dass Fra Angelico noch neben den ‚Glaubenswundern‘ (credi quia absurdum) bewusst irgendwelche versteckten Bildgeheimnisse eingebaut haben könnte. Selbst die am meisten modern-dekonstruktiv-torsiert wirkende ‚Verspottungsszene‘ (Fig. 9) mit dem lesend-meditierenden Hl. Dominikus und einer wie abwesend wirkenden, den Rücken kehrenden, an Maria erinnernden trauernden Dominikanerheiligen aber mit Stern auf dem Gewand ist ein Versuch einer bild-wörtlich-meditativen Umsetzung von Lukas 22,63: „verdeckten und schlugen ihn ins Gesicht, und fragten ihn ... Weissag, wer ist's der Dich schlug ... .“ Das Speien findet sich nur in Markus 15, 19 bzw. Matthäus 27, 29-30.

Nach diesen materiellen Vergleichen müssten wir uns über die symbolische Ebene oder die zweite Sinnstufe des von unserem Autor ebenfalls beanspruchten originenhaften vierfachen Wort- und Bildsinns hinaus begeben. Diese verengenden weiteren moralisch-tropologischen oder anagogischen Sinnschichten ersparen wir uns oder überlassen sie den Theologen.

Aber erst einmal lieber Hände (und Augen) weg von Albertus Magnus, Thomas von Aquin, Scholastik, Neuplatonismus ö.ä. und ad rem, ad evidentiam. Noch weniger historisch gerechtfertigt ist, die Begriffswelt moderner kluger Gegenwartsphilosophie auf Bilder aus der Vergangenheit loszulassen mit Über- und Fehlinterpretation als Folge. Die wenigste Malerei ist illustrierte oder gar visualisierte und gemalte Philosophie. Um Fra Angelico und seinem Werk noch besser beizukommen, lohnt es sich der damaligen Religionspraxis wie Hl-Blut-Verehrung (Fig. 10), Heilig-Kreuz, Fronleichnam und der von ihm noch nicht thematisierten Rosenkranzlitanei etwas weiter nachzugehen.

Kunst-Werke auch vor dem ‚Zeitalter der Kunst‘ haben vor allem Bedeutung in sich und durch sich, durch ihre unmittelbare sinnliche Wirkung; vgl. Didi-Hubermann 2024, S. 282 (1995, S. 175): „La grande préoccupation de la peinture, ce n'est pas ce que signifie le monde, c'est ce que signifie la peinture elle-même, et comment elle le signifiera“ (Das große Anliegen der Malerei ist nicht, was die Welt bedeutet, [sondern] was die Malerei selbst bedeutet und wie sie dies zum Ausdruck bringen wird [bringt]).

Unser Autor sah aber auch nur das, was er nach seinem Wissen (= Gesehen haben) glaubte er-sehen zu können.

In vicem tolle, lege, depone, vide

(Stand: 14-07-2025, Änderungen vorbehalten)

Hubert Hosch

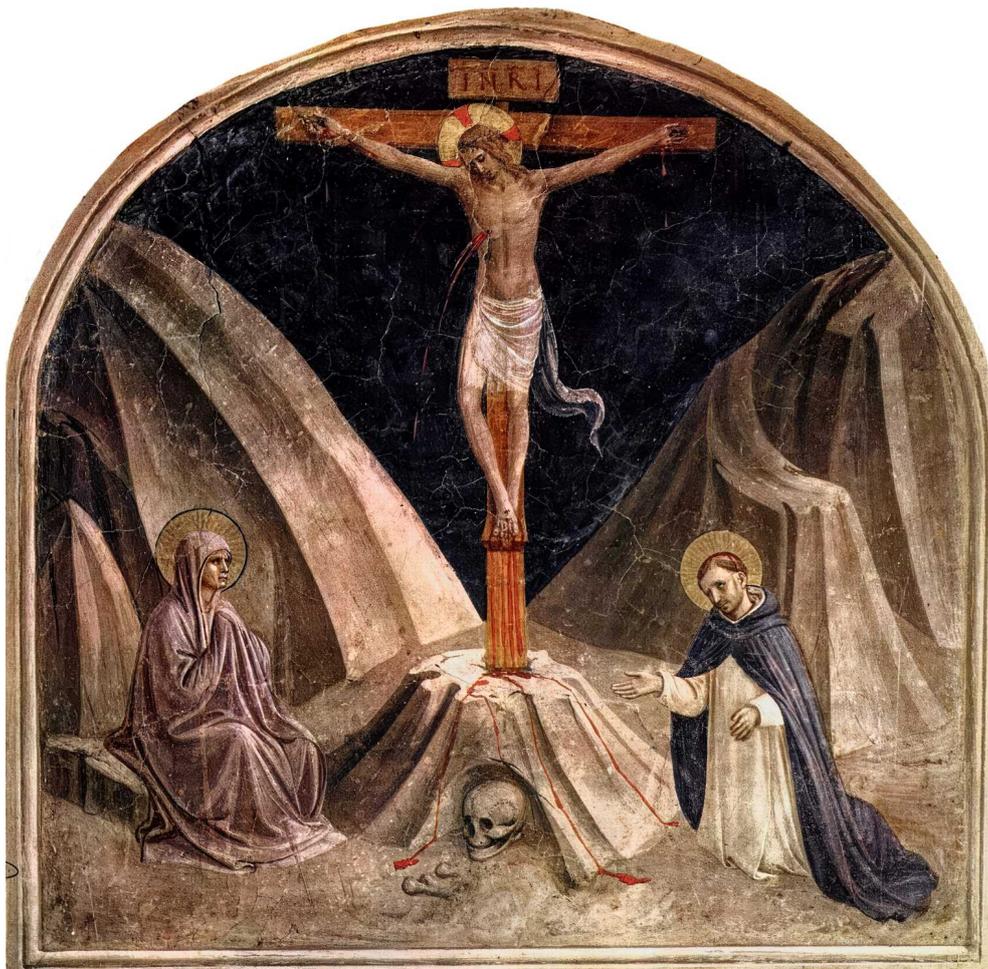


Fig. 10: Fra Angelico, ‚Meditation eines Dominikanerheiligen über Christus am Kreuz mit trauernder Maria‘, um 1437-1446, Wandmalerei Tempera. Florenz, Dominikanerkloster San Marco, Gang.  
(Foto: Wikimedia)