

# Das berührte Bild?

## Eine unbekannte *Vera Ikon*-Tafel aus dem 15. Jahrhundert und die Fragen zur Funktion von Tuchdarstellungen

Mateusz Kapustka

Während der letzten Inventarisierungen in Neisse (Nysa), die anlässlich einer Konferenz zur Neisser Kunst im Jahr 2005 durchgeführt wurden<sup>1</sup>, ist ein in der Forschung bisher nicht berücksichtigtes und unpubliziertes mittelalterliches Tafelbild einer *Vera Ikon* wiederentdeckt worden (Abb. 1).<sup>2</sup> Es befindet sich heute im Magazin des Neisser Museums. Bereits als es 1945 in die Neisser Jesuitenkirche überführt wurde, wies es einen schlechten Zustand auf.<sup>3</sup> Aufgrund vielfacher Übermalungen wurde das Bild auch für die Spezialisten, die 1971 an seiner Restaurierung arbeiteten, zu einem Rätsel. Der Konservator erklärte im Ergebnis seiner Untersuchungen das Bild paradoxerweise nicht aufgrund seiner Technik, sondern lediglich aufgrund eher allgemeiner Bildanalogien zu einem Bild »deutscher Schule aus Nordosteuropa« und datierte es auf die Mitte des 16. Jahrhunderts.<sup>4</sup> Aufgrund einiger Beobachtungen lässt sich jedoch dieses Kunstwerk in das engere künstlerische Umfeld Neisses plazieren und zugleich seine ursprüngliche Gestalt vermutlich etwa einhundert Jahre früher datieren, also an den Anfang der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Hieraus ergeben sich Fragen zu seinem ursprünglichen Kontext wie auch zu seiner Funktion im Rahmen der mittelalterlichen Ausstattung der Neisser Kirchen, über die nur spärlich erhaltene Dokumente bis dato Auskunft geben können.

Das mit Tempera auf Kiefernholz aufgebrachte Bild wurde wahrscheinlich im 17. und 18. Jahrhundert mit Ölfarben stark übermalt.<sup>5</sup> Diese Änderungen haben das ursprüngliche Bild in vielen Details zerstört, wobei jedoch die grundsätzliche Struktur seiner Komposition unversehrt blieb. Da es in Schlesien nur eine geringe Anzahl mittelalterlicher *Vera Ikon*-Bilder gibt, die als Vergleichsbeispiele dienen können, soll

---

1 Die Konferenz wurde unter dem Titel: Nysa. Sztuka w dawnej stolicy księstwa biskupiego [Neisse. Kunst in der ehemaligen Hauptstadt des bischöflichen Fürstentums] im Museum in Neisse (Muzeum w Nysie) vom Kunsthistorischen Institut der Universität Breslau (Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu Wrocławskiego) im Oktober 2005 organisiert. Das Neisser Bild der Vera Ikon war Thema meines Kurzbeitrags während dieser Konferenz.

2 Museum in Neisse, Inv.-Nr. MNa/SA 51.

3 Ich berufe mich hierbei auf Information aus dem Archiv des Museums. Die Geschichte des Bildes vor 1945 ist bis dato unbekannt.

4 Die Restaurierung wurde von Iwanka Todorowa Petrova im Institut für Denkmalkunde und Denkmalpflege der Nikolaus-Kopernikus-Universität Thorn (Instytut Zabytkoznawstwa i Konserwatorstwa Uniwersytetu im. Mikołaja Kopernika, Toruń) durchgeführt. Die Dokumentation liegt im Neisser Museum vor.

5 Die Datierung der Übermalungen wurde durch die Analyse der Pigmente bestätigt (z.B. durch das Vorhandensein von Preußischblau, das erst 1710 entdeckt wurde).



1 Vera Ikon, nach 1450?, Museum in Neisse (Muzeum w Nysie)



2 Barbaraaltar, 1447, Barbarakirche in Breslau, Zustand vor 1945

hier eine Parallele zum Typus der *Sancta facies* gezogen werden. Dieser wurde in der Schule des Meisters des Breslauer Barbaraaltars, der herausragenden Werkstatt im mittelalterlichen Schlesien, deren Œuvre Adam Labuda in seinem Buch ausführlich beschrieben hat, kreiert (Abb. 2).<sup>6</sup> Ein detaillierter Vergleich des Neisser Bildes mit einer *Vera Ikon* aus Liegnitz (Legnica) aus dieser Werkstatt, die eine ähnliche Figur des gemarterten Antlitzes Christi auf einem mit einer fiktiven Inschrift versehenen Tuch zeigt<sup>7</sup>, scheint sowohl die ursprüngliche typologische Verbindung beider Werke

6 LABUDA, Adam: Wrocławski ołtarz św. Barbary i jego twórcy. Studium o malarstwie śląskim połowy XV wieku [Der Breslauer Barbaraaltar und seine Schöpfer. Eine Studie über die schlesische Malerei um die Mitte des 15. Jahrhunderts], Poznań 1984. Die Autorschaft des Altars wurde von Labuda zwei Meistern zugeschrieben. – Die Identität eines Autors wurde in der letzten Zeit von Ewa Wólkiewicz aufgrund der Forschungen zu dem von den gleichen Händen stammenden Neisser Retabel zu St. Jakobi entdeckt: Den Archivalien entsprechend hieß er Wilhelm Kalteysen, stammte aus Aachen und arbeitete in Schlesien u.a. mit einem Meister Martin zusammen; WÓLKIEWICZ, Ewa: Twórcy retabulum w kościele św. Jakuba w Nysie. W kwestii organizacji i kosztów wyposażenia wnętrza w połowie XV w. [Der Schöpfer des Retabels in der Kirche St. Jakobi zu Neisse. Zur Organisation und zu den Kosten der Innenausstattung in der Mitte des 15. Jahrhunderts], in: *Kwartalnik Historii Kultury Materialnej* 52, 2004, Nr. 4, S. 453–460. – Eine überarbeitete Version des Artikels erscheint demnächst in: HOŁOWNIA, Ryszard; KAPUSTKA, Mateusz (Hg.): Nysa. Sztuka w dawnej stolicy księstwa biskupiego [Neisse. Die Kunst in der ehemaligen Hauptstadt des bischöflichen Fürstentums], Konferenzband, in Vorbereitung.

7 LABUDA 1984 (wie Anm. 6), S. 170. – Siehe auch KAPUSTKA, Mateusz: Gotyk [Gotik], in: Kapustka, Mateusz; Kozieł, Andrzej; Oszczańowski, Piotr (Hg.): *Op niderlandse manier. Inspiracje niderlandz-*

als auch die Ähnlichkeit der künstlerischen Gestaltung einiger Details des Gesichts zu bezeugen. Diese Analyse kann nur oberflächlich zu konkreten Schlüssen der Übereinstimmung führen, da die Ähnlichkeiten mit dem Stil des Meisters aus der Werkstatt des Barbaraaltars vor allem in den neuzeitlichen Übermalungen des Neisser Bildes zu erkennen sind. Der Zustand des Bildes zwingt also zu großer Vorsicht bei seiner Analyse. Es kann jedoch festgestellt werden, daß sich diese neuzeitlichen Eingriffe vor allem auf die Augenpartien, die Haare und die Dornenkrone wie auch auf die graphische Auffassung der Tuchinschrift konzentrieren. Sie verraten demnach eher die Intention des neuzeitlichen Malers, das mittelalterliche Bild in seinen Details nachzuzeichnen. Anhand dessen kann also vermutet werden, daß das Gesicht Christi auf dem Neisser Bild in seiner ursprünglichen Form jenem der Darstellung in der Liegnitzer Tafel ähnelte.<sup>8</sup>

Von wesentlicher Bedeutung sind bei dieser Gegenüberstellung die Proportionen der Holztafel des Neisser Bildes (42,5 × 70 cm) im Vergleich zu den Seitenmaßen der Tafeln des Barbaraaltars (52 × 86 cm). In beiden Fällen läßt sich das Verhältnis der Seiten zueinander als identisch bestimmen. Die Beobachtung dieser Maßstabsübereinstimmung scheint bei unserer Analyse wichtig zu sein, denn die Tafeln des Breslauer Retabels sind in ihren schlanken Proportionen untypisch im Vergleich zu anderen gotischen gemalten Altaraufsätzen in Schlesien.<sup>9</sup> Diese Besonderheit der Proportionen der Altartafeln drückt sich konsequent im Aufbau der dargestellten Szenen selbst aus, in denen jeweils ein Streifen des Vordergrunds unten und des goldenen Hintergrunds oben von figürlichen Darstellungen freigelassen werden. Im Aufbau der Neisser *Vera Ikon* ist vermutlich wegen der Verwendung dieses wahrscheinlich in der Malerwerkstatt gebräuchlichen Maßverhältnisses eine gewisse Diskrepanz wahrzunehmen. Das Tuch der Veronika – ein zum Aufhängen oder im Rahmen der vor dem Betrachter visualisierten *ostensio* zum Aufspannen bestimmter Kultgegenstand – erfordert nämlich einen bestimmten Raum bzw. eine bestimmte Breite, um präsentiert werden zu können. Im Neisser Bild ist ein gewisser Mangel daran deutlich zu spüren. Der Vergleich mit weiteren Bildern, die eine ähnliche Ikonographie aufweisen, belegt dies ausreichend. Um dieses Moment der Reduktion der üblichen Version der Tuchdarstellung anschaulich zu machen, soll an dieser Stelle auf den Meister der *Vera*

---

kie w sztuce śląskiej XV–XVIII w. [Op niderlandse manier. Niederländische Inspirationen in der schlesischen Kunst vom 15. bis zum 18. Jahrhundert], Ausst.-Kat., Legnica 2001, S. 16f. (Katalogeintrag Nr. I.6). – Eine farbige Abbildung (in der jedoch die mit der Inschrift versehenen Ränder des Bildes abgeschnitten wurden) bei: GULDAN-KLAMECKA, Bożena; ZIOMECKA, Anna (Hg.): Sztuka na Śląsku XII–XVI w., Muzeum Narodowe we Wrocławiu, Katalog, [Kunst in Schlesien 12.–16. Jahrhundert, Katalog des Nationalmuseums in Wrocław], Wrocław 2003, Abb. 47, S. 262.

8 Anhand der vorläufigen technologischen Analyse der Neisser Tafel, vor allem hinsichtlich der genutzten Pigmente und der Bearbeitung der Schichten der Bildfläche, kann ihr Zusammenhang mit der Werkstatt des Barbaraaltars nicht ausgeschlossen werden. Für die Beurteilung des Neisser Bildes in diesem Kontext bin ich Dr. Krzysztof Chmielewski sehr dankbar.

9 Die Flügel des Altars sind seit 1945 verschollen. Die zentrale Tafel mit den vier anschließenden kleineren Tafeln wird im Nationalmuseum in Warschau (Muzeum Narodowe we Warszawie) aufbewahrt, Inv.-Nr. Śr. 35.

*Ikon* aus der Thomaskirche in Brünn (Brno) von 1420 verwiesen werden<sup>10</sup>, der sich mit seinem Bild an das berühmte Kultbild der *Sancta facies* im Prager Domschatz anlehnte.<sup>11</sup> Da er sich jedoch dem Maßstab der schlanken Madonnendarstellung auf der Vorderseite der gerahmten Tafel anpassen mußte und gleichzeitig das im Prager Original fehlende Motiv des Tuches einführen wollte, faltete er dieses Tuch im unteren Teil zusammen, um die Aufspannung des gesamten Gewebes und seine Aufhängung in den oberen Ecken des Bildes überhaupt sichtbar machen zu können. So entstand eine ungewöhnlich gestreckte und damit in gewisser Weise deformierte Darstellung der *Vera Ikon*.

Es stellt sich die Frage, inwieweit der schlechte Zustand des Neisser Werkes seine Interpretation verhindert oder ob er vielleicht umgekehrt gerade zur ursprünglichen Funktion der Tafel sowie zu ihrer topographischen Identifizierung führen kann? Dieses Bild muß offensichtlich in ständigem Gebrauch gewesen sein, worauf gerade seine auf bestimmte Bereiche konzentrierte Zerstörung klar hinzuweisen scheint. Denn seine Restaurierung – oder eher die komplette Übermalung – der ursprünglichen »Substanz« der Bildfläche bezeugt eindeutig seine hohe Bedeutsamkeit noch in der frühen Neuzeit, wenn nicht gar die Konstanz seiner Funktion über das Mittelalter hinweg. Was ist nun über die Funktion anderer schlesischer Bilder des autonomen *Sancta facies*-Typus bekannt? Die zweite, aus der Breslauer Barbarakirche stammende *Vera Ikon* aus der Werkstatt des Barbarameisters wurde von Adam Labuda aufgrund der Archivalien mit einem von einem gewissen Peter aus Liegnitz 1450 oder 1451 gestifteten Fronleichnam-Altarministerium in der Breslauer Barbarakirche in Verbindung gebracht. Labuda zieht dabei die Möglichkeit in Betracht, im Kontext dieses Bildes eine Prozession und eine Votivmesse zum *Facie Domini* zu sehen. Weitergehende Schlüsse in Bezug auf die konkrete Funktion und Situierung des Bildes hat er daraus nicht gezogen. Jedoch verweist er auf das naheliegende Phänomen der großen Anzahl von Bildern des Heiligen Antlitzes, die im eucharistischen Kontext zu finden sind, so auch in der Nähe von Sakramentshäusern.<sup>12</sup> Einen Hinweis auf den funktionellen Kontext des *Vera Ikon*-Bildes in Neisse liefert möglicherweise eine kurze Notiz in einem Dokument des Breslauer Bischofs Konrad aus dem Jahr 1435. Es handelt sich hierbei um die Anordnung eines vierzigstägigen Ablasses für die Gläubigen, die das »Salvatorbildnis« in der Kirche St. Jakobi andächtig betrachten werden: »coram [...] facie Salvatoris Veronica nuncupata in assere depicta et reliquiis circum ipsam faciem in marginibus per honorabilem virum dominum Jacobum Eicholtz plebanum ibidem in Nissa ad honorem Dei et decorem Ecclesiae collocatis.«<sup>13</sup> Diese Anmerkung bezieht

---

10 BARTLOVÁ, Milena: Poctivé obrazy. Deskové maliřství v Āechach a na Moravě 1400–1460 [Ehrwürdige Bilder. Tafelmalerei in Böhmen und Mähren 1400–1460], Praha 2001, S. 207–209 (dort die ältere Literatur).

11 BARTLOVÁ 2001 (wie Anm. 10), S. 199–203.

12 LABUDA 1984 (wie Anm. 6), S. 172.

13 Das Dokument befindet sich heute in der Neisser Sammlung im Staatlichen Archiv Oppeln (Archiwum Państwowe w Opolu). Für die Information zu dieser Notiz bedanke ich mich sehr bei Dr. Ewa Wólkiewicz.

sich zwar wegen ihrer Datierung wahrscheinlich nicht auf die heute vorhandene Tafel, bezeugt aber sicher eine lokale Tradition der Verehrung des Bildnisses Christi, die schon vorher durch einen bestimmten Gegenstand des mit Reliquien versehenen *Sancta facies*-Bildes bestimmt gewesen sein muß.

Ich möchte daher hier die Frage der ursprünglichen Aufbewahrung der Neisser *Vera Ikon* innerhalb der Struktur des ehemaligen Hochaltars der Kirche St. Jakobi in Neisse aus der Mitte des 15. Jahrhundert zur Diskussion stellen. Dieses Retabel ist nicht mehr erhalten – es wurde 1679 während der Barockisierung der Kirche zunächst aus dem Chor entfernt und dann vernichtet. Die einzige heute noch erhaltene, auf beiden Seiten bemalte Tafel des Altars, die sich im Museum der Erzdiözese Breslau befindet, zeigt den Hl. Jakob mit Hermogenes und auf der Rückseite Christus auf dem Ölberg.<sup>14</sup>

Im Neisser *Vera Ikon*-Gemälde sind besonders im Bereich des Mundes und des Barts Zerstörungen und Abwischungen der ursprünglichen Temperaschicht erkennbar. Diese Fragmente, die während der letzten Restaurierung sichtbar gemacht wurden, waren in der Neuzeit am stärksten übermalt worden. Dies scheint darauf hinzuweisen, daß das Bild in seinem ursprünglichen Kontext zum öfteren Berühren genau an diesen Stellen ausgestellt war. Als Ort einer für diese Funktion angemessenen Aufstellung im Kircheninneren käme, wenn auch nicht ganz ohne Bedenken, der Hauptaltar in Frage. Es ist jedoch bekannt, daß im 15. Jahrhundert als einziger Teil eines gotischen Altarretabels lediglich dessen Rückseite der Laiengemeinde zugänglich war. Manchmal bildete sie, wenn sie figürlich ausgestattet war, eine Art »Ersatzbild« oder eine räumlich nahe Alternative für die Vorderseite des Retabels. Die Mensa und die Retabelvorderseite waren zwar von Ferne für alle visuell erfassbar, der unmittelbare Kontakt oder gar die Berührung selbiger waren jedoch ausschließlich Priestern und anderen Zelebranten vorbehalten. Die Rückseite wurde daher bisweilen so gestaltet, daß beim Betrachter der Eindruck einer gewissen »Transparenz« der Altarkonstruktion entstand und zugleich aus den dortigen Darstellungen ein greifbares und wörtlich berührbares Äquivalent für die direkte Teilnahme an den Altarbildern für die Laien geschaffen wurde, wobei die Predella eine Hauptrolle spielte. Ein gutes Beispiel für dieses Prinzip bietet das bekannte Marienretabel von Michael Pacher in St. Wolfgang im Salzkammergut 1481, das mit solch einer »transparenten« Predella mit halbfigurigen Gestalten der Evangelisten auf dessen Rückseite ausgestattet wurde (Abb. 3). Diese gemalten Darstellungen erinnern hier beredt an die Art und Weise der üblichen Exposition der Büstenreliquiare auf der Vorderseite der Predella. Die Rückseite selbiger wurde später zusätzlich mit einer lokalen Reliquie des ursprünglichen Altarsteins des Hl. Wolfgang versehen, die wahrscheinlich als ein Blick- und Berührungsobjekt während eines Umgangs oder einer Prozession um den Chor diente.

---

14 Erzdiözesanmuseum in Breslau (Muzeum Archidiecezjalne we Wrocławiu), Inv.-Nr. 24. – Die Tafel wurde 2005 restauriert. Zum Altar siehe die letzte Bearbeitung: SZEWCZYK, Aleksandra; WITKOWSKI, Jacek: Gotycki ołtarz główny kościoła św. Jakuba w Nysie [Der Gotische Hochaltar der Kirche St. Jakobi in Neisse], in: HOŁOWNIA/KAPUSTKA in Vorbereitung (wie Anm. 6).



3 Michael Pacher, Marienaltar, Rückseite der Predella, 1481, Pfarrkirche, St. Wolfgang im Salzkammergut

Die Darstellung des *Sancta facies* als ein eucharistisches Spiegelbild wird unter den eventuell zu solch einer Funktion bestimmten Bildern zu einem Mittel von besonderer Wirkung. Denn dieser Bildtypus, zusammen mit dem Bild des Schmerzensmannes, verwirklicht am anschaulichsten die Idee der »Transparenz« des Retabels, deren Hauptzweck es ist, das Meßopfer besser zu visualisieren. Das Bild der *Vera Ikon* wurde im Mittelalter mit der Wandlung des *Corpus Christi* gleichgesetzt und zugleich als Zeugnis dieser begriffen. Johannes Tripps, der sich mit den Funktionen von Retabelrückseiten befaßte, erinnert an Darlegungen Joseph Brauns und hebt die eucharistisch-eschatologischen Konnotationen der Bilder der *Vera Ikon* und des *Jüngsten Gerichts* auf Rückseiten von Retabeln im Kontext des hinter dem Altar vollzogenen Bußsakraments hervor.<sup>15</sup> Diese greifbare Visualisierung des Körpers Christi erfolgte mitunter sehr direkt, was bei manchen bis heute erhaltenen Altarkonstruktionen zu sehen ist, wie z. B. die Rückseite des 1466 entstandenen Hochaltarretabels aus der Werkstatt Friedrich Herlins in der Kirche St. Jakobi in Rothenburg ob der Tauber. Hier wurde außer den zwei Bildern des Schmerzensmannes, dessen Gestalt üblicherweise von vorn nur als Skulptur im hohen Gesprenge des Altars und in der

15 So Johannes Tripps in seinem Vortrag zu Ehren von Dr. Renate Kroos im Zentralinstitut für Kunstgeschichte in München, gehalten im März 2001 unter dem Titel: »Rückseiten spätgotischer Retabel. Fragen zu Funktion, Form und Dekoration«. Dieser Vortrag ist die gedankliche Fortsetzung des Kapitels: »Das hyperwandelbare Retabel« in: TRIPPS, Johannes: Das handelnde Bildwerk in der Gotik. Forschungen zu den Bedeutungsschichten und der Funktion des Kirchengebäudes und seiner Ausstattung in der Hoch- und Spätgotik, Berlin 2000, S. 216–222.



4 Friedrich Herlin (Werkstatt), Hochaltar, Rückseite der Predella, 1466, Jakobskirche, Rothenburg ob der Tauber

Sakramentsnische links vom Altar zu sehen ist, auf der Retabelrückseite auch die *Vera Ikon* zentral dargestellt. Da in ihrem Tuch die Spuren der Faltung zu sehen sind, ruft diese Darstellung eine offensichtliche Parallele mit dem während der Messe vom Zelebrant genutzten und nach dem Entfalten mit quadratischen Feldern gekennzeichneten *corporale* hervor (Abb. 4).<sup>16</sup> In diesem Bild sind im übrigen auch die markanten Abnutzungserscheinungen des *Sancta facies* zu sehen und zwar vor allem im Bereich des Mundes und der unteren Tuhecken. Daß gerade die letztgenannten im Laufe der Zeit eine solche Abnutzung erfahren haben, scheint von Bedeutung. Die ursprüngliche Wahrnehmung dieses Bildes kann nämlich als Resultat einer natürlichen und einfachen Konnotation begriffen werden. Die unteren Ecken des Tuches werden, im Gegensatz zu den oberen, normalerweise beim Aufhängen des Tuches nicht auf-

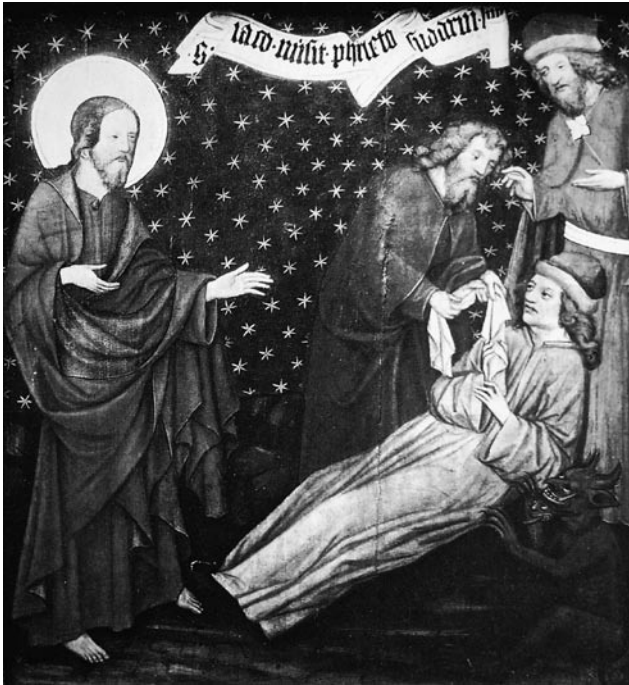
16 Zur Spannung zwischen realer Präsenz im Sakrament und Repräsentation im Bild siehe: BELTING, Hans: Das echte Bild. Bildfragen als Glaubensfragen, München 2005, S. 89–93. – Dieses selbstverständliche enge Verhältnis der Bedeutungen der beiden Tücher läßt sich eindrücklich z.B. beim Deckel eines Korporalkästchens aus dem 15. Jahrhundert im Bayerischen Nationalmuseum in München beobachten, auf dessen innerer Seite sich die Darstellung der *Vera Ikon* befindet, die beim Schließen des Kastens direkt mit dem hineingelegten Korporal zusammentrifft; siehe dazu HAMBURGER, Jeffrey: *The Visual and the Visionary. Art and Female Spirituality in Late Medieval Germany*, New York 1998, S. 340–342, Abb. 7.27, 7.28.





5 Jakob mit Hermogenes, Tafel des Neisser Altars, um 1450, Zustand nach der Restaurierung 2006, Erzdiözesanmuseum in Breslau (Muzeum Archidiecezjalne we Wrocławiu)

gespannt, sondern bleiben locker und frei hängen. Sie können also berührt oder im Rahmen des Rituals der *osculatio* geküßt werden. Die Darstellung des Tuches sowie die Abnutzungsspuren an den unteren Tuchecken scheinen hier also die Praxis mit dem eigentlichen, zum Kontakt ausgestellten Tuch wiederzuspiegeln. Es ist dabei der Erwähnung wert, daß die eigentliche mobile Bildtafel, welche im Mittelalter während der Messe den Laien zum Küssen als »Paxbild« (*tabula pacis, osculatorium*) gereicht wurde, meistens mit einer Szene der Kreuzigung oder mit einer *Vera Ikon* versehen war und normalerweise zur Ausstattung der Altarmensa gehörte.



6 Jakob heilt Filetus, Tafel des Jakobsaltars, 2. Drittel des 15. Jahrhunderts, Nationalgalerie in Prag (Národní galerie v Praze)

Solch eine Funktion des Tuchbildes der Kirchen St. Jakobi, sowohl in Neisse als auch in Rothenburg, scheint zusätzlich durch die hagiographischen und ikonographischen Verbindungen des Hl. Jakob mit dem Gegenstand des heiligen und durch das Berühren heilenden *sudarium* bestätigt zu sein. Die Legende berichtet von einem vom Magier Hermogenes zu Jakob geschickten Mann namens Filetus, dessen Aufgabe es war, den Heiligen von seinem Glauben abzubringen und seinen Glaubenswechsel anschließend den Juden vorzuführen. Statt dessen wurde jedoch Filetus von Jakob bekehrt und als Strafe dafür von Hermogenes paralytisiert. Jakob übersandte Filetus daraufhin ein Tuch, das zum Abwischen des Schweißes diente. Sobald dieser das Tuch berührte, war er von seiner Erstarrung geheilt. Es ist sehr wahrscheinlich, daß diese Szene ursprünglich im Neisser Altar zu sehen war. Wie eine heutige Rekonstruktion dieses Retabels zeigt, waren auf seinen Flügeln Szenen aus der Legende des Hl. Jakobs an den Innenseiten und die Passion Christi an den Außenseiten dargestellt – wie anfangs erwähnt zeigt eine bis heute erhaltene Tafel des Neisser Altars gerade den Hl. Jakob mit Hermogenes (Abb. 5). Die Szene der wunderbaren Heilung von Filetus war in der damaligen Ikonographie bekannt – sie wurde z.B. auf einem böhmischen Jakobsaltar aus dem zweiten Drittel des 15. Jahrhundert dargestellt. Hier wird die Geschichte auf einem Spruchband auf der Tafel ausdrücklich kommentiert: »Sanctus Iacobus misit Phileto sudarium suum« (Abb. 6).<sup>17</sup> Der Hl. Jakob wird also

17 Die Tafel mit dieser Darstellung befindet sich heute in der Nationalgalerie in Prag (Národní galerie v Praze), Inv.-Nr. O 599. – BARTLOVA 2001 (wie Anm. 10), S. 345f. (dort die ältere Literatur).

in diesem Kontext zum Nachfolger Christi, dessen Schweiß- und Blutspuren auf dem bildgewordenen Tuch als heilende Reliquien dienten (*Vera Ikon*) und dessen Bildnis auch als Heilmittel versandt wurde (Mandylion aus Edessa).<sup>18</sup> Es scheint hier also eine besondere Bildform entstanden zu sein, in der das im 15. Jahrhundert liturgisch verortete und aus der ursprünglichen Diskrepanz zwischen Reliquie und Bild resultierende Bildverständnis der *Sancta facies* mit der Tradition des heilenden Tuches der Jacobslegende verschmolzen ist. Das wird im Kontext des Patroziniums der Neisser Kirche wie auch der vorher erwähnten Rothenburger Kirche nicht ohne Wirkung geblieben sein. Das Bild der *Vera Ikon* wurde nun in diesem Fall zu einem neuen unmittelbaren Kontaktmedium, zu einer greifbaren Visualisierung des heilenden, bildlichen Ersatzes der sich am Altar zeigenden göttlichen Macht, der als ein aus der Vita des Heiligen hergeleiteter Gegenstand eine lokale Evidenz bekam.

Es sei am Schluß angemerkt, daß in der Forschung weder für das Neisser Retabel noch für den Breslauer Barbaraaltar die Funktion einer ursprünglich eventuell vorhandenen Predella bestimmt wurde. Im Neisser Fall machen es die geringen Spuren des Werkes und das Fehlen anderer schriftlicher Zeugnisse nahezu unmöglich, das Vorhandensein einer Predella zu rekonstruieren. Bei dem Breslauer Altarwerk wurde dieses Problem gleichfalls nicht berührt, obwohl die Existenz einer Predella bei einem Retabel solchen Ausmaßes ohne Zweifel anzunehmen ist. Die zwei bzw. drei Bilder der *Vera Ikon*, die mit dem Breslauer Barbarameister und seiner Werkstatt eventuell in Verbindung gebracht werden können<sup>19</sup>, werden dabei in der Literatur zumeist allgemein der Kategorie der Andachtsbilder zugeordnet.<sup>20</sup> Im Lichte der soeben angestellten Überlegungen kann aber vermutet werden, daß die Neisser *Vera Ikon* in die Rückseite des Retabels aus St. Jakobi, möglicherweise im Bereich der Predella, integriert war. Diese Tafel – abgenutzt im Zuge des ständigen Gebrauchs, später aufbewahrt und wiederbelebt durch neuzeitliche »Restauratoren« – kann hiervon ausgehend möglicherweise einen wichtigen Impuls für die Rekonstruktion des Verhältnisses zwischen Form, Funktion und Rezeptionsmodell der Bilderwerke des besprochenen Barbarameisters und seiner Werkstatt liefern. Zugleich veranschaulicht es die besondere Bedeutung der mittelalterlichen Darstellungen der *Sancta facies* als Tuchbilder.

---

18 Über die Verschmelzung dieser beiden Bildtypen im Rahmen ihrer breiten Rezeption siehe u.a.: KRUSE, Christiane: Vera Icon – oder die Leerstellen des Bildes, in: Belting, Hans; Kamper, Dieter; Schulz, Martin (Hg.): *Quel corps? Eine Frage der Repräsentation*, München 2002, S. 105–129.

19 Die erwähnte Liegnitzer Vera Ikon wie auch eine aus der Barbarakirche in Breslau; heute beide im Nationalmuseum Breslau (Muzeum Narodowe we Wrocławiu), Inv.-Nr.: Dep. 761; XI-228. Auf die Existenz eines dritten schlesischen Bildes dieses Themas aus dieser Malerwerkstatt kann eventuell mittels einer Graphik aus dem 18. Jahrhundert von dem Breslauer Stecher Bartholomeus Strachowski hingewiesen werden, die eine Mischform der zwei oben genannten Beispiele zeigt.

20 Siehe LABUDA, Adam; SECOMSKA, Krystyna (Hg.) unter Mitarbeit von Włodarek, Andrzej; Łozińska, Teresa; Palińska, Anna; Rączkowski, Wojciech: *Malarstwo gotyckie w Polsce [Gotische Malerei in Polen]*, Bd. 3.2: *Katalog zabytków [Katalog der Kunstdenkmäler]* (= Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, *Dzieje sztuki polskiej*, Bd. II, Tl. III), Warszawa 2004, S. 217f., 291f. (dort der aktuelle Forschungsstand).

### Abbildungsnachweis

- 1, 3, 4 Foto Mateusz Kapustka
- 2 Foto aus dem Archiv Mateusz Kapustka
- 5 Foto R. Stasiuk
- 6 ERNST, Richard: Beiträge zur Kenntnis der Tafelmalerei Böhmens im XIV. und am Anfang XV. des Jahrhunderts, Prag 1912.