

Wolfgang Brückle/Jürgen Müller (Hamburg)

Der innere Christus

Zur mnemonischen Tradition der Passionsandacht
und einer mystischen Vergegenwärtigung
des Gekreuzigten bei Pieter Bruegel d. Ä.

EINLEITEND: *memoria*, MYSTIK, MALEREI

Kaum ein Begriff kommt während der mittelalterlichen Diskussion um den Legitimationszusammenhang von Bildern dem der *memoria* an Wichtigkeit gleich. Noch die stets beschworene Funktion der Kunst als *biblia pauperum* – als das Buch der Leseunkundigen – partizipiert an dem zentralen Stellenwert, den die Pflege der Erinnerung innerhalb des christlichen Selbstverständnisses einnimmt. Von den Erörterungen der Kirchenväter an und bis in die Reformationszeit hinein ist, wenn man von den radikalen Bilderfeinden etwa im hussitischen Böhmen absieht, das Gedächtnis der Erlösungstat Gottes die einzig unangefochtene Funktion der Ästhetik bildender Kunst. Sie orientiert sich dabei zumindest vermittelt an den Argumenten zur Erklärung der Meßfeier, die als Vergegenwärtigung des Heilsereignisses ebenfalls ein wenigstens prinzipiell erklärungsbedürftiger Gegenstand der Theologie ist.

Tatsächlich stand zeitweise auch für die Meßfeier das Argument des Gedächtnisses im Vordergrund. Im späteren Mittelalter ist die Vorstellung von der Messe als gegenwärtigem Neuvollzug des Opfers, also seiner Darbringung durch die kirchliche Gemeinschaft, ganz in den Hintergrund getreten. Von der Gemeinde als für und vor Gott handelnder Gemeinschaft ist kaum je die Rede. Stattdessen ist das auf Allegorese abgestellte Handbuch der Liturgie, das Durandus von Elne im 13. Jahrhundert verfaßt hat, bis in die Reformationszeit hinein tonangebend.¹ Die mnemonische Funktion der Feier, wie sie in dem Auftrag Christi an seine Jünger formuliert ist, ist im Gegensatz zur soteriologischen, derzufolge sich in der Messe das Kerygma der Erlösung fortsetzt, nie aus den Augen verloren worden.² Der Prediger Vater Sigmund stellt in einer Predigt über das Altarsakrament fest: *Vnser aller liebster herr, der liess vns dise spis zü einer letze dor vmb daz wir sin niemer me möchten vergessen vnd daz wir sin möchten ein stete gedechtniss han.*³ Dieselbe Position einer mnemonischen Auslegung der klerikalen Zeremonien erhellt aus einer unübersehbaren Zahl äquivalenter Formulierungen; so etwa aus einer Meßerklärung des 15. Jahrhunderts, die für die Gabe, die die Gläubigen beim Opfergang erbringen, angibt: *sie kauffent sich und frument sich in die marter*

*Christi und in das verdienen seines leidens, das da wirt bedacht in der meß.*⁴ Die Kritik des Nikolaus von Kues, der sich genötigt sah, daran zu erinnern, daß das Sakrament der Eucharistie als Speise, nicht als Schaumittel eingesetzt worden sei, zeugt von der Verflachung des Meßgedankens und seiner Folgen für die zeremonielle Praxis.⁵ In der *memoria passionis* tritt so den Gläubigen, unter denen allein der Priester noch tätig ist, das Leiden des Herrn als zeremonialisiertes Schauspiel vor Augen, um ihr frommes Gedenken zu befördern.⁶

Während die konventionalisierte Messe selbst in dieser Hinsicht auslegungsbedürftig war, ist für die gleiche Epoche für viele künstlerische Innovationen sowohl medialer wie ikonographischer Art die Intention unzweifelhaft im Zusammenhang mit dem Interesse einer Passionsmnemonik zu sehen, die andere Funktionen zum Teil völlig überlagert. Die Beförderung des Gedenkens der Leiden des Herrn wurde zu einem zentralen Anliegen der religiösen Erneuerungsbewegung, die als *devotio moderna* die Frömmigkeit des Spätmittelalters beherrschte. Die Konzeptionen dieser Kreise gingen bis hin zu einer die äußerlichen Zeremonialstrukturen auflösenden Meßandacht der Passion.⁷ Auf die Einwirkungen der gleichen, zum Teil Ansätze der Mystik aufnehmenden Bewegung sind, außerdem, die Ausdifferenzierungen von ikonographischen Typen der Passionsgeschichte und die appellativen Strukturen der Kunst vor allem des 15. Jahrhunderts, aber auch ähnliche Tendenzen der zeitgenössischen Literatur rückführbar.

Wiederholt ist auf die Parallelen hingewiesen worden, die die erbauliche Passionsliteratur mit bildlichen Werken im Interesse verbinden, das Bewußtsein der Rezipienten mit dem Geschehen um Christi Kreuzestod zu okkupieren.⁸ Bernhard von Clairvaux ist als einer der Autoren zu nennen, deren literarisches Werk am Anfang der Erneuerungsbewegung dieser Zeit steht, und es ist charakteristisch, daß sein Name am Ende eines der wichtigsten Passionstraktate der Epoche im Zusammenhang mit der Indienstnahme des Gedächtnisses für die Andachtspraxis angeführt wird. Ludolph von Sachsen schließt seine *Vita Christi* mit dem Begriff, aus dem heraus die Funktion des ganzen Werkes zu verstehen ist:

Daer om soe wilick / met iubilacien mijns herren spreken ende singen die minnelijke worden dye de honich vloeyende doctoor sinte Bernaert ghesproken heest / ende met een soete iubilacie met begeerte zijns herten hem gheoffert heest / alsoe hier nae volcht. // Hier nae volcht een schoon minnelijk Carmen oft iubileringhe vanden soeten name Jesus / dwelcke sinte Bernaert gemaect heuet En heet inden latine Jesu dulcis memoria.⁹

Nun steht aber die mystische Kontemplation des Mittelalters, als deren besonderer Beförderer Bernhard von Clairvaux bekanntlich anzusehen ist, in einem durchweg zwispältigen Verhältnis zur bildlichen *memoria*, indem sie, zumindest dem theoretischen Ideal nach, die Bildlosigkeit des Eingedenkens und eine Selbstvergessenheit des Me-



Abb. 122: Pieter Bruegel d. Ä.: Aufstieg zum Kalvarienberg.
Öl auf Holz, 124 x 170 cm, 1564. Wien, Kunsthistorisches Museum.

ditierenden impliziert, die ihn der bewußten Gedächtnisleistung eigentlich entheben soll. Die fromme Kontemplation der Mystiker entspricht zumindest nicht der rationalisierten Gedächtnisleistung, wie sie die antike Tradition dem Mittelalter überliefert hat. Die Ausführungen des vorliegenden Beitrags wollen versuchen, die Zweigleisigkeit der mittelalterlichen Gedächtniskonzeption mit Rücksicht auf die bildende Kunst darzustellen. Daraus soll sich ein Vorschlag zur ästhetischen Einordnung eines niederländischen Bildes der späteren Renaissance ergeben, dessen verschiedene Interpretationen bislang nicht um eine genauere Herleitung der theologischen Zusammenhänge, auf die zu seiner Erklärung angespielt wurde, bemüht gewesen sind: Gemeint ist die in Wien befindliche *Kreuztragung* von Pieter Bruegel dem Älteren, deren kompositorische Eigenarten und Anachronismen schon wiederholt zu weitreichenden, wiewohl immer spekulativen Behauptungen geführt hat (Abb. 122).

Ikonographisch gehört die Tafel in die Traditionslinie der bildlichen Passionsvergegenwärtigung, die im späten Mittelalter ihren Ausgang nimmt. Das Sujet ist in einer kaum übersehbaren Zahl von Variationen, auf die Bruegel für seinen Entwurf hätte



Abb. 123: Kopie nach dem Braunschweiger Monogrammist: Kreuztragung Christi.
Öl auf Holz, 27,5 x 42 cm, zweites Drittel 16. Jahrhundert. Brüssel, Privatsammlung.

zurückgreifen können, überliefert. Jedoch fallen die Besonderheiten gerade bei einem Vergleich mit anderen Darstellungen der gleichen Szene auf.¹⁰ Am herausstechendsten ist dabei wohl die in allen wichtigeren Interpretationen erwähnte Tatsache, daß die Hauptfigur des Geschehens keinen besonderen Raum beansprucht, ja daß sie, ganz im Gegenteil, erst auf den zweiten Blick überhaupt zu identifizieren ist (Abb. 124): Christus ist Teil des Durcheinanders einer bunt gefächerten Menschenmenge, in deren Unübersichtlichkeit er sich ganz zu verlieren droht. Die vielfarbige Scheckigkeit der öden Landschaft mit ihren locker verteilten Wiesen-, Erd- und Schattenflächen hilft dem Betrachter zur Orientierung so wenig wie die Desorganisation der Figurengruppen, die in Ermangelung einer sichtbaren Straßenführung querfeldein über den Bildgrund verstreut ihren Weg zu suchen scheinen. Die vielfarbigen Kleider machen aus der Ansammlung der Schaulustigen, deren Interesse an der Kreuzigung – zumindest wenn man nicht gleich auf die museale Betitelung der Tafel achtet – sich dem Betrachter erst nach einiger Zeit erschließt, einen Schwarm von Tupfen in der scheinbar richtungslos dahingestreckten Fläche. Im übrigen scheint auch den dargestellten Menschen selbst zum größeren Teil das Ziel ihres Ausflugs nicht einsichtig, zumindest aber nicht vorrangig zu sein. Kaum jemand sieht auf den Erlöser, der gerade unter dem



Abb. 124: Pieter Bruegel d. Ä.: Kreuztragung (Ausschnitt).

Kreuz zusammenbricht. Weit mehr sind damit beschäftigt, ihre Hüte vor dem Wind zu schützen oder ihnen bereits hinterherzulaufen: eine metaphorische Formulierung der Desorientiertheit des Menschen im Angesicht des Heilsgeschehens? Jedenfalls trägt die Zerstreung der Figurenmenge nicht dazu bei, die Aufmerksamkeit des Bildbetrachters, der nach einem Zentrum des Geschehens suchen muß, zu konzentrieren, und so hilft es wenig, daß Christus im absoluten Zentrum des Bildes angesiedelt ist: Der Blick wird wie im Fluge, so scheint es, über das Gewimmel hinweg und auf den Horizont hingelenkt, wo sich eine dunkle Wolkenmasse drohend über Golgatha zusammensieht.¹¹

Nun handelt es sich bei der Verbergung des themendefinierenden Gegenstandes um eine künstlerische Technik, die nicht nur von Bruegel angewandt und ganz im allgemeinen als Kennzeichen des niederländischen Manierismus angesehen wird.¹² Es existiert aber eine zweite Besonderheit des Bildes, die sich aus Stiltendenzen nicht erklären läßt: Das ist die Gruppe von Trauernden, die sich im Vordergrund der Szene



Abb. 125: Lucas van Leyden: Kreuztragung.
Kupferstich, Durchmesser 22,2 cm, 1509. Museum
Boymanns-Van Beuningen, Rotterdam.

versammelt hat und völlig von dem Geschehen losgelöst zu sein scheint. In ihr ist leicht eine *compassio*-Gruppe mit Maria im Zentrum zu erkennen: Johannes und die drei Marien, die in sich zusammengesunken sind und ihrem Schmerz in verhaltener Trauergestik nachgeben. Der Kreuzestod scheint ihnen bereits vor Augen zu stehen – wenngleich das nicht erklärt, warum sie der Kreuztragung hinter ihnen keinen Blick schenken. Die Gruppe bleibt ganz auf sich bezogen und läßt an die Grablegungen denken, innerhalb derer sie seit dem 15. Jahrhundert in immer ähnlichen Zusammensetzungen auf Andachtsbildern und als Skulpturen auftritt. Vor einer Kreuztragung wirkt sie im Grunde deplaziert.

Sie unterbricht das zeitliche Kontinuum des Passionsgeschehens und scheint auch räumlich nicht in die Szene integriert zu sein.¹³ Ein Hügel trennt die vier Figuren von allen anderen, und damit nicht genug: Ihre überkommene Kleidung ist um mindestens zwei Generationen älter zu datieren als die zu Bruegels Lebzeiten übliche der Menschenmenge im Mittel- und Hintergrund. Spätgotischer Faltenwurf und Reichtum der Materialien sowie die Körpersprache kontrastieren auffallend mit der Umgebung und weisen auf altniederländische Anregungen zurück, wie sie Bruegel leicht in graphischen Reproduktionen zugänglich gewesen sein können (Abb. 126). Es ist kaum wahrscheinlich, daß Bruegel hiermit keine Absicht verfolgt haben sollte, zumal die Gruppe für das Bildgeschehen eigentlich ganz überflüssig scheint.¹⁴ Daß sie indes mit Bedacht zum Bestandteil der Tafel gemacht wurde, legen schon zeitgenössische Äußerungen zur Hintergründigkeit der Arrangements des Niederländers nahe. So schreibt Abraham Ortelius über den Maler, daß in allen seinen Werken stets mehr begriffen sei, als in ihnen gemalt erscheine.¹⁵ Damit meint er offensichtlich mehr als nur die Selbstverständlichkeit, daß in Bruegels Gemälden keine reinen Genrebilder vorliegen.

Vorerst soll aber nur die Hypothese benannt sein, daß die formalen Besonderheiten sich mit Bezug aufeinander erklären lassen und daß hinter der Komposition ein integrierender Sinn aufzufinden ist. Um den assoziativen Gemeinplätzen zu entgehen, die von einem „Bekennnisbild“, von verkehrter Welt, Welttheater und Landstraßenromantik sprechen, soll der Umweg über die theoretischen Hintergründe der Tradition des Themas und der künstlerischen Gattung genommen werden.¹⁶ Aus diesem heraus



Abb. 126: Rogier van der Weyden: Kreuzabnahme.
Öl auf Holz, 220 x 262 cm, vor 1443. Madrid, Museo del Prado.

ergibt sich auch die Anbindung der Interpretation an die mnemonische Tradition, die für die Erklärung von Bedeutung ist, ohne daß Bruegel selbst sich für ihre Theorie hätte interessieren müssen: Es soll gezeigt werden, daß die Eigenheiten des Gemäldes nicht vorrangig mit Rücksicht auf manieristische Kunsttheorie, sondern unter Bezug auf den theologischen Stellenwert von Bildern und Bildlichkeit überhaupt innerhalb der christlichen Ästhetik zu erfassen sind.

DIE PASSION: *flyssig gedencken vnd betrachten*

Bernhard von Clairvaux ist als emphatischer Verfechter des intensiven Passionsgedenkens einer der meistzitierten Referenzautoren der spätmittelalterlichen devotionalen Traktatliteratur. Er ist neben Augustinus wohl der wichtigste Stichwortge-

ber für die Gedächtniskultur der *devotio moderna* und der Mystik, die ohne seine Theologie kaum denkbar wäre. So heißt es in einem der volkssprachlichen *libri sacri*, die seit dem 14. Jahrhundert in ansteigender Zahl erscheinen, gleich zu Beginn:

Es spricht der hailig wirdig süß lerer Sanctus Bernhardus, das dem menschen nichtz nützers noch bessers sy zuo dem ewigen leben vund zuo siner ewigen sälikeit vnd fur all anuechtung des lybs, der welt vnd des bösen gaists dann ämssigs, flyssig gedencken vnd betrachten das edel vnd wirdig lyden [...] vnsers lieben herren Ijesu Christi vnd daz Junckfröhlich mitlyden siner zarten, rainen muoter Maria.¹⁷

Für Bernhard war das Gedächtnis der Passion unerläßliche Durchgangsstation auf dem Weg zu christlicher Frömmigkeit in Form der *imitatio* seiner Leiden. Wie nach ihm Seuse und Tauler versteht er die Schau des inkarnierten Gekreuzigten als unterste Stufe auf dem mystisch verinnerlichten Heilsweg und vereinigt dadurch zwei Phänomene, die als *devotio moderna* und Mystik zu unterscheiden problematisch, wenn gleich üblich ist.¹⁸ In einer Ansprache auf den Mittwoch der Karwoche schreibt er:

Das Leiden des Herrn steht uns vor Augen, das noch bis heute die Erde erschüttert, die Felsen spaltet, die Gräber öffnet. [...] Deshalb will ich Zeit meines Lebens all der Mühen gedenken, die er beim Predigen ertragen, der Ermüdung auf seinen Wanderungen, seiner Versuchungen während des Fastens, der Nachtwachen im Gebet, seiner Tränen des Mitleids. Ich will auch an seine Schmerzen denken, an die Schmähungen, an das Anspeien, an die Backenstrieche, an die Verhöhnungen, die Beschimpfungen, die Nägel usw., das ihn alles in so reichlichem Maße traf und über ihn erging.¹⁹

In dieser Passage ist die literarische Vorwegnahme des Bildtyps deutlich, der dem Meditierenden die sogenannten *arma Christi* als Ansammlung von memorabilen *imagines* vorhielt. *Imagines* in Analogie zu den Bestandteilen antiker Mnemonik sind sie insofern, als sich die Bedeutung der Elemente nur aus ihrer meditativen Reintegration in den historischen Kontext des Passionsgeschehens ergibt.²⁰ Es handelt sich in der Mehrzahl der Fälle nicht um symbolische Formulierungen des theologischen Zusammenhangs, sondern um bloße Orientierungshilfen – *signa* – für die Rekonstruktion des geschichtlichen Verlaufs. Am ehesten ist ihr Zeichenstatus dem der Wörter des Bibeltextes zu vergleichen, die in der Exegese des Hochmittelalters in meditativer Verknüpfung verschiedener Textstellen über die Identität einzelner in der Erinnerung gespeicherter Worte oder Passagen und in der Verkettung der Auslegungen dieser Einzelstellen auf den hinter der Schrift stehenden Sinn zu verweisen hatten, ansatzweise (indem auf den „Geschmack“ von Textstellen rekurriert würde) mithilfe einer ganz auf sinnliche Eindrücke abgestellten Assoziation.²¹ Diese meditativen Ordnungs- und Verweisungsformen stehen innerhalb der Tradition mittelalterlicher Bemühungen um eine Mnemonik, die unter Umgehung theoretischer Esoterik auf die plakativen Aspekte

des Sinnlichen setzt. Angeblich hat bereits Walafrid Strabo ein mnemotechnisches Bibelkompendium unter dem Titel *Picturae historiarum Novi Testamenti* geschrieben.²² Von Peter von Poitiers, der bis 1205 lebte, wird berichtet, daß er in Form bebildeter Zeittafeln einen Baum der Geschichte des Alten und Neuen Testaments zu zeichnen pflegte, um auf diese Weise armen Studenten mit einer bibelkundlichen Hilfe zu dienen. Die vielen Varianten der *bibliae pauperum* stehen in dieser Tradition; für das 15. Jahrhundert sind dann mehrere Bildpublikationen bezeugt, die unter der Rubrik Gedächtniskunst auch namentlich firmieren: *Ars memorandi notabilis per figuras evangelistarum, hic et post descripta, quam diligens lector legat et practicet per signa localia, ut in practica explicitur*.²³ Ihre abbreviaturhaften Motive lassen an die Kompositionsweise der *arma*, der Gregorsmesse und verwandter Sujets denken.²⁴ Die Titulierung als *artes memorandi* weist eventuell darauf hin, daß man die Nähe etablierter Vergegenwärtigungsverfahren zur im gleichen Jahrhundert wieder verstärkt rezipierten regelrechten Mnemotechnik bewußt empfunden hat.

Daß die Ikonographie der zeichenhaften Andachtsbilder, in Analogie zu den genannten, direkt als Bibelhilfen konzipierten Schaubildern, wohl auch von Zeitgenossen als differenzierende Gedächtnisstütze wahrgenommen wurde, erhellt etwa aus der mnemonischen Theorie des Boncompagno da Siena. In seiner *Rhetorica novissima* weist er darauf hin, daß schon in der Bibel mnemonische Zeichen zu finden seien, und er fügt als Beispiel eins der Motive der Gregorsmesse an – nämlich das des Hahnes, dessen Krähen für Petrus als Erinnerungszeichen gedient habe.²⁵ Dessen Leiden, so schließt auch eins der populären Passionstraktate indirekt an dieses Modell an, erneuerte sich besonders, wenn er einen Hahn krähen hörte, und angeblich führte diese – wenngleich unwillkürliche – Memorierhilfe dazu, daß er vom Tage an, als er Christus verleugnet hatte, so viel weinte, daß ihm die Tränen tiefe Furchen in die Wangen gruben.²⁶ Anscheinend sollte dieses Motiv Petrus zum Vorbild einer *compassio* stilisieren, wie sie das erklärte Ziel der Passionsandacht war und in den religiösen Schriften dieser Zeit reproduziert erscheint. So bittet Gertrud von Helfta in ihrem *Legatus divinae pietatis* Gott, daß er sie, wenn je das Andenken an sein bitteres Leiden ihrem Gedächtnisse entswinde, durch einen der Größe seines Leidens gleichkommenden Schmerz erneut daran erinnern solle.²⁷ Und der bereits zitierte anonyme Passions-traktat führt aus:

Er [Gott] wil iemer, daz wir alle tag von im gespiset werden, als verre as es a im ist, enwenders sacramentlich oder sus geistlich, as getrurlich het er vns versehen. Er het vns geben vnd git vns teglich sin wirdige, gantz gotheit vnd sin helige driualtikeit, sin verklerten lip mit sinen heligen V minnzeichen, die klorer sint denn hundert tusent sunnen [...].²⁸

Bei den fünf Minnzeichen handelt es sich um die Wundmale des Schmerzensmannes, denen als Fixpunkten der Passion zunehmend eine besondere Verehrung zukam. Viele

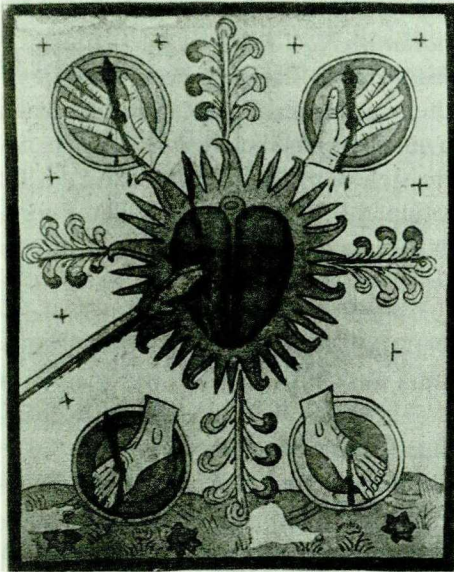


Abb. 127: Herz Jesu, unter den Wundmalen hervortretend. Augsburger Holzschnitt von 1450. Hier nach Richstätter: Herz-Jesu-Verehrung (wie Anm. 27). Tafel nach S. 104.

minne, ide si ze got hate, ainst minnesiech ward und wol XII wuchen ze bet lag also jamrig und serwende na gote, daz es die arzet kuntlich innen wurden und guot bild dar ab namen.

Doch damit nicht genug. Im direkten Anschluß wird von ihrem Tod berichtet, der in offensichtlicher Analogisierung zum Bibelgeschehen aus dem Liebesaffekt die quasimystische Übersteigerung der irdischen Gegenwart bezieht. Das devote Mitgefühl wird in eine totale Identifikation mit dem Kreuzesgeschehen verwandelt, die das tatsächliche Verscheiden als Konsequenz der psychischen Selbstaufgabe des gottgefälligen Menschen erscheinen läßt.³¹

Si gie einest ze angender vasten in daz mœnster, da dœ abloesung [die Kreuzabnahme] mit geschniten bilden uf einen alter stat, und vor den bilden hinderkom si neiswi in enpfintlicher wise der gross smerz, den dœ zart muoter hate under dem kroetze. Und von der not geschah diser guoten frowen och als we von erbermde, daz ir herz neiswi erkrachete enpfintlich in ir libe, daz si von amaht nider seig an die erde und weder sah noh sprach. Do man ir hein gehalf, do lag si siech unz an den stillen fritag ze none, do starb si, under danen do man den passion las.³²

Hier wird eine extreme Form der Leidensimitation heraufbeschworen, die bis zur sym-

Darstellungen zeigen sie von der Person Christi abgelöst und, infolge der abstrahierenden Tendenz dieser Repräsentationsform, in ihrem Zeichenwert den *arma Christi* gleichgestellt (Abb. 127).²⁹ Die Benennung der Wunden Christi als Minnezeichen erklärt sich aus der mystischen Komponente der Andachtspraxis, innerhalb derer die Beziehung des Gläubigen zu Gott in Analogie zum irdischen Liebesaffekt ausgestaltet wurde.³⁰ Deutlich ausgeprägt findet sich dieses literarische Vorgehen in Heinrich Seuses *Vita*; so etwa in dem Kapitel der Lebensbeschreibung, das von seiner Mutter berichtet. Es heißt darin, daß sie tatsächlich liebeskrank geworden sei:

Si [...] erweinti sich bitterlich von herzklichem mitlidene, daz si mit cœnsers herren marter hate und siner getrœwen muoter, und seit im och, daz si von der unmessigen

bolischen Koinzidenz der Sterbezeiten geht und, indem Seuses Mutter an gebrochenem Herzen stirbt, die mystische Deutung von Jesu Herzens-Tod erneuert.³³ Diese Geschichte vollzieht *in extremis* das, was als Funktion der Passionspredigten und der entsprechenden Ikonographie bildender Kunst allgemein veranschlagt wurde.

ZWISCHEN SÜNDEFALL UND *deiformitas*: DER MYSTISCHE RAUM DER *memoria*

Die Kunst soll – darin sind sich *devotio moderna* und die sogenannte Deutsche Mystik einig – die Rekapitulation des historischen Heilsgeschehens befördern und damit zur Versenkung auf einer niederen, eventuell durch die Gelassenheit bildloser Selbstentleerung zu übersteigende Stufe anleiten. Die Metaphorik des Eingedenkens impliziert selbst den Stellenwert der Bilder in der Praxis der Passionsandacht: *Daz bild alles gruntlich jn dich als du jemer kannst oder macht, als ob du es alles ietz vor dir sechist oder hoerist.*³⁴ Ein rechter Christ soll täglich das Leid des Herren vor Augen haben. Die äußeren Bilder dienen dabei nicht nur Ungeübten zur Produktion von Bildern der Vorstellung in der Seele. Sie sind darüber hinaus für die scholastische Theorie, soweit sich diese mit den Funktionen des Gedächtnisses systematisch befaßt, ein Korrelat der nicht hintergehbaren sinnlichen Informationen, die in der Seele gespeichert werden. Für die vom Aristotelismus geprägte Theologie des Aquinaten hat die Einbildungskraft die Aufgabe, die durch den Allgemeinsinn empfangenen sinnlichen Eindrücke festzuhalten. Das Erinnerungsvermögen dagegen hat die Bestimmung, die durch die *vis aestimativa* vermittelten nicht-sinnlichen Eindrücke zu konservieren. Bonaventura argumentiert ähnlich. Beider von Aristoteles übernommene Auffassung, derzufolge das Gedächtnis dem sensitiven Seelenteil angehöre, deutet darauf hin, daß die menschliche Erkenntnis den Zusammenhang mit dem Sinnlichen bewahren müsse, um klare Vorstellungen und lebhafte Erinnerungsbilder gewinnen zu können.³⁵

Allerdings ist die Bildmeditation der Folgezeit wohl nicht aus scholastischen Theoremen heraus erklärlich. Im Gegenteil ist aus den meisten erbaulichen Schriften, die sich der psychologischen Disposition bei der Andacht und ihren Techniken widmen, die Opposition zur Erkenntnislehre der systematischen Philosophie spürbar. Ein franziskanischer Traktat in der Nachfolge Bonaventuras macht das besonders deutlich. Er deutet, im Prinzip durchaus nicht ungewöhnlich, das Passionsgedenken als antwortende Liebesgabe des Menschen aus Dankbarkeit gegenüber Gott.³⁶ Zum Verfahren im Passionsgedächtnis schreibt der Anonymus:

Wie man soll betrachten das leyden Cristi. Die betrachtung, als Bonauentura spricht an ein andern büchlen, soll geschehen mit grossem verwündern vnd andacht also: Am ersten betracht wer der sey der am kreuz hangt. Vnd da solt du nider trucken dein vernufft vnd

durch den glauben festklichen halten das der sey der war sun gottes, ein anfanck aller ding, ein hailmacher vnd belöner aller außerwelten. [Es folgen sechs weitere Anweisungen.] Fragst du aber wie der mensch mog kumen zu disen dingen, antwurt Bonaventura: Frag die gnad gottes, nit vnterweisung vom menschen, frag die lieb, nit vernufft, frag das seyff-zen des gepets vnd nit das studiren der leczen, frag den gesponß [d.h. den himmlischen Bräutigam], nit ein maister, frag gott, nit den menschen, frag die hicz vnd das fewr der gotlichen lieb, die da den menschen ganz verwandelt in got, welches fewr ist got [...].³⁷

Es könnte nach diesen Zeilen scheinen, daß mystische Kontemplation und die methodisch geleitete Erkenntnis der Scholastik nichts gemein haben. Aber das trifft nicht einmal in personeller Hinsicht zu. Der von dem Anonymus als Referenz genannte Bonaventura hat sich 1269 in der Schrift *Iterinarium mentis in Deum* ausführlich mit dem systematischen Ort des Gedächtnisses nach Maßgabe der scholastischen Anthropologie und mit seinem Zusammenhang mit den anderen Seelenkräften befaßt, ohne deshalb die mystischen Tendenzen auszublenden, aufgrund derer sein Werk als eine *theologia affectiva* bezeichnet worden ist.³⁸ Die oben zitierte Textstelle seines Ordensbruders könnte sogar direkt daraus entnommen sein.³⁹ Der Traktat beschreibt den Aufstieg der Seele zur mystischen Vereinigung mit Gott. Schon im Prolog beruft sich Bonaventura darauf, daß auf dem Weg der Beschauung (*per contemplationem*) nur ins himmlische Jerusalem gelangen könne, wer durch das Blut des Gotteslammes wie durch eine Tür eintrete.⁴⁰ Das meint natürlich die Passion. Die folgenden Darlegungen sind indes durchaus nicht in der Art mystischer Erbauungsschriften gehalten. Bonaventura beginnt mit den Spuren Gottes in der Außenwelt, die durch die Tätigkeit der Sinne erfahrbar seien und als Abbilder in die Seele gelangen, wo sie der Vernunft zum Vorwurf ihres Urteils über die ewige Wahrheit dienen:

Nach diesen Gesetzen bilden wir uns also ein sicheres Urteil über alle sinnenfälligen Dinge, die in unseren Gesichtskreis treten. Sie sind für den Verstand (*considerationem*) des Wahrnehmenden unfehlbar und unbezweifelbar; sie bleiben dem Gedächtnis dessen, der sich auf sie besinnt, unauslöschlich eingeprägt, gleich als seien sie immer gegenwärtig (*sint indelebiles a memoria recolectis tanquam semper praesentes*) [...]. Deshalb können wir auch nur durch sie mit Gewißheit urteilen.⁴¹

Verstand und Gedächtnis sind, zusammen mit dem Willen, die Kräfte der Seele, in die die Bilder eingehen, um uns, nachdem wir von Gott und damit aus uns selbst entfernt sind, zu ihm zurückzuführen.⁴² Nichts kann mit dem Verstand erfaßt werden, was nicht in der Erinnerung enthalten ist; die Erinnerung besteht aber nicht nur im Behalten und in der Vergegenwärtigung der körperlich präsenten Dinge, sondern auch all jener, die als vergangene und zukünftige dem als Wiedererinnerung von Daten, die Gott in die Seele gelegt hat, tätigen Gedächtnis zugänglich sind. Das Gedächtnis ist ein Bild

der Ewigkeit (*habet effigiem aeternitatis*).⁴³ Die Vernunft beurteilt nun den Inhalt des Gedächtnisses und führt das willentliche Verlangen zu Gott als dem höchsten Guten, zu dem der Mensch hingezogen ist.

Denn aus dem Gedächtnis geht als dessen Sproß die Erkenntnis hervor. Wir erkennen ja immer dann, wenn das im Gedächtnis ruhende Bild in der Spitze des Verstandes aufleuchtet, und das ist nichts anderes als das [innere] Wort (*quae nihil aliud est quam verbum*).⁴⁴

Die nächsthöhere Stufe ist gemäß Bonaventura die Betrachtung des göttlichen Urgrundes nicht durch, sondern in uns selbst. Warum ist überhaupt auf die niedrigere Wert zu legen? Der Franziskaner gibt die Begründung, die auch in populärerem Erörterungen geistlicher Kontemplationsformen gebräuchlich ist: Durch Sorgen, Phantasiebilder und Begierden sind die Seelenkräfte des Menschen zerstreut und geschwächt. Die theologischen Tugenden des Glaubens, der Hoffnung und der Liebe sind es, die, indem sie das Bild der Seele bekleiden (*supervestient*), die Seele reinigen, erleuchten und vollkommen machen. So wird ihr Bild neu gestaltet, dem himmlischen Jerusalem unverwandelt und zu einem Teil der *Ecclesia militans* geformt.

Wenn die Seele an Christus glaubt, auf ihn hofft und den liebt, der das fleischgewordene, ungeschaffene und eingehauchte Wort ist, [...] dann erlangt sie das geistliche Gehör und Gesicht (*spiritualem auditum et visum*) wieder [...]. Wenn sie voll Hoffnung sich danach sehnt, das eingehauchte Wort aufzunehmen, erhält sie durch Verlangen und Liebe den geistlichen Geruchssinn (*spiritualem olfactum*) wieder. Umfängt sie in Liebe das fleischgewordene Wort, um von ihm mit Wonne erfüllt und durch ekstatische Liebe darin umgewandelt zu werden, dann [...] sieht, hört, riecht, kostet und umfängt sie den Bräutigam (*sponsum*) und kann wie die Braut das Hohe Lied singen.

Diese innerliche Sinnlichkeit entfernt von den logischen Schlüssen, die im ersten Teil der kleinen Schrift noch vorherrschen, und leitet zur affektiven Eigenart der mystischen Schau über. Demgemäß spricht Bonaventura im nächsten Absatz von der seelischen Vereinigung mit Gott als einer Liebesneigung.⁴⁵ An diesem Punkt berührt seine Argumentation die Ästhetik der spätgotischen Andachtsbilder. Keiner von ihren Verteidigern hätte behauptet, daß ihre bloße Betrachtung genüge. Schon die häufig zu beobachtende Beifügung von Gebetstexten scheint – auch unabhängig von den Ablassversprechen, die an sie in mehr oder minder inflationärer Form geknüpft worden sind – darauf hinzuweisen, daß bei der Konzeption von äußeren Bildern ihre verinnerlichende, also vergeistigende Rezeption mit bestimmend war.⁴⁶ Die Funktion der Sinne in diesem Prozeß kann womöglich im Fall einer ikonographischen Neuerung, die im 15. Jahrhundert in den Niederlanden auftritt, auf die franziskanische Devotion zurückgeführt werden, wie sie im *Iterinarium* entworfen wird: die Bilder der Mutter-



Abb. 128: Goossen van der Weyden: Triptychon mit der Muttergottes und dem Jesusknaben sowie Gebetstexten auf den Flügeln. Um 1500.

gottes mit dem Jesusknaben mit Blumen oder Früchten, etwa einer Birne in der Hand Jesu (Abb. 128). Die Bandbreite der Bedeutungen der Früchte und Pflanzen schließt allgemeine Tugendsymbolik, die Passion und die Liebe Christi und seiner Mutter ein. Referenzen an die gesamte Heilsgeschichte lassen sich in den zum Teil komplizierten Variationen auffinden.⁴⁷ Indem Christus solche Symbole auf den Bildern verzehrt, beschwört er die Inkarnation, die Passion und die Auferstehung, Marias Tugenden und die *compassio* in der Liebe zwischen Braut und Bütigam. Als Adressat der dargestellten Sinnestätigkeit ist der Betrachter angehalten, sie meditativ nachzuvollziehen. Derart ergänzen sich die Devotion Christi und die Andacht des Betrachters zu einem geistigen Mahl, an dem beide teilhaben. Über die meditative Erfassung der motivischen Symbolik in rein rationaler Reflexion sollen die Bilder die Seele zu einem intensiven „Schmecken“ anleiten, woraus deren Vereinigung mit dem Mysterium der Gnade, die in Christus verkörpert ist, resultiert. Einige biographische Überlieferungen bestätigen diese Interpretation indirekt, indem sie von Visionen berichten, innerhalb derer heilige Personen über den Geschmackssinn die mystische Vereinigung vor einem

Kunstwerk erreichen: so Lutgard von Tongeren, die vor einer Statue in Trance versetzt wurde und darin ihren Mund auf die Seitenwunde Christi legte, um dessen Blut aufzunehmen. Andere Berichte überliefern, daß Ekstatiker Milch aus den Brüsten Marias tranken. Als erster hat der Überlieferung zufolge Bernhard von Clairvaux dieses Geschenk der *lactatio* erhalten.⁴⁸

Daraus ergibt sich der innerhalb der gesamten mystischen Strömung des Mittelalters überaus ambivalente Status der Kunst: Sie soll, weil irdisch und, wie sich Bonaventura ausdrückt, nur schattenhaft das Göttliche bezeichnend, als bloßes Hilfsmittel betrachtet werden.⁴⁹ Andererseits rekonstruiert die visionäre Entrückung wiederum eine Welt von Bildern, die gar nicht anders kann, als der mystisch überstiegenen zu entsprechen. Diese Entsprechung ist aber nicht vollständig. Die inneren Bilder, die in der visionären Schau aktiviert werden, sind diejenigen, die von Gott in das Gedächtnis eingesetzt worden sind und an die das Bewußtsein des Menschen nach dem Sündenfall nicht mehr umstandslos gelangen kann. Insofern handelt es sich um Analogien, nicht aber um Identität, zumindest nicht aus rezeptionsästhetischer Perspektive: Die inneren Bilder sind die von irdischen Sorgen und Begierden bereinigten *imagines*, die das Gedächtnis frommer Betrachtung aufbewahrt. Zu Beginn seines *Itinerarium* weist Bonaventura seine Leser an, daß der Spiegel, den er ihnen in seiner Deutung der Schöpfung vorhält, nichts nütze, wenn nicht der innere Spiegel rein und wohlgeglättet sei.⁵⁰ Bernhard von Clairvaux hatte das gleiche im Sinn, als er – wie Bonaventura mit Rücksicht auf Augustinus und dessen Vorstellung eines nachparadiesisch-verirrten Raumes von *imagines* Gottes – das Gedächtnis als Hort von Erinnerungen betrachtete, die durch den Sündenfall befleckt seien. Es kann gemäß den Vorstellungen des Zisterziensers nur dadurch bereinigt werden, daß der Gläubige mit Hilfe der Sinne, die zuvor Ursachen der Sünden waren, das Gedächtnis säubere.⁵¹ Um der inneren Stimme, mit der Gott spricht, lauschen zu können, bedarf es einer Umwelt, deren sinnliche Beschaffenheit dem göttlichen Wort entspricht. Diese Umwelt ist das dem himmlischen Jerusalem nachgebildete Kloster, für das Bernhard in lobpreisenden Schilderungen wirbt und dessen Einwohner in einer Art habituellen Selbstverlustes die Sünde aus dem Gedächtnis entfernen, ohne deren *imagines* zu verlieren – deshalb die Metaphorik des Bleichens und Waschens, in der sich Bernhard ergeht. So können die Sünden zum Heil gereichen, denn sie erinnern an die Pflicht, Gott dafür zu danken, daß er sie durch sein Opfer auf sich genommen hat.⁵²

Bernhard wählt ungewöhnliche Analogien, um durch Bilderfindungen das Gedächtnis zu materialisieren. Sein Schüler Aelred von Riveaulx kehrt, vielleicht um die theoretische Integrität der Vorstellung vom Memorialraum zu erhalten, wieder zur metaphorischen Tradition der im Inneren gemalten Bilder zurück. In einem Brief erwähnt er die beim Gebet vor dem inneren Auge gleichsam entstehenden Gemälde.⁵³ Dage-

gen wird in einer der präziösen Schilderungen der *Vita* Heinrich Seuses noch einmal das reale Kloster als idealer Kontemplationsort beschrieben:

Do der diener des ersten an gevie und sich mit bihte gnuog hate gelœtert, do machet er dar na im selb mit gedenken drie kreiss, hinder die er sich in geischlich huot hate beschlossen. Der erst kreiss waz sin celle, sin capell und der kor; wenn er in disem kreiss was, so duhte in, er weri in guoter sicherheit. Der ander kreiss was daz kloster alles ane allein dœ port. Der drit und der ussrest waz dœ porte, und hie bedorft er guoter huotnust. [...] Er hat im och do in sinem anvang ein heimlich stat, ein capell uss erwelet, da er sinem andacht nah bildricher wise moehti gnuog sin. [...] Waz aber endrœ sinœ bild do werin nah inrem gegenwurf, als es im und andren anvahenden menschen zuo gehoeret, daz mag man merken an den gemaleten bilden und guoten sprœchen der alten veter, [...] als sœ in der capell sind entworfen [...].⁵⁴

Die Kreise, die Seuse zieht, existieren wohlgermerkt nur in seinem *gedenken*. Durch sie bezeichnet er vor seinem geistigen Auge einen Kontemplationsraum als Abbild seiner seelischen Disposition, dessen Zentrum er mit beschrifteten Bildern ausstattet, die ihm die Ausübung der Andacht erleichtern sollen. Bernhards Verherrlichung eines himmlisch verklärten Lebens, das die Seele gewissermaßen mit einer äußeren Reproduktion des reinen Gedächtnisses nach dem Muster von seinem Zustand vor dem Sündenfall versieht, erscheint hier den Bedürfnissen der *devotio moderna* angepaßt.

REFORMIERTE ANDACHT

Die mystische Komponente des gleichen Ideals wird, wie oben ersichtlich war, auch in Bonaventuras Beschreibung der Seele als Abbild Jerusalems aufgenommen; bei dem Franziskaner freilich unter Absehung von einer wirklichen Weltabgeschiedenheit im Kloster. Der Kehraus der *memoria*, der sich von der künstlichen Gedächtnispflege der Antike dadurch unterscheidet, daß er das Haus der Seele gewissermaßen nur renoviert, ist aber nicht nur auf die mystische Reflexion von Fachtheologen beschränkt geblieben. Vor dem dargestellten Hintergrund lassen sich auch in der populäreren Literatur Hinweise darauf finden, daß die Theorie des Gedächtnisraums und der Erinnerung breiter rezipiert worden ist, als es aus rein geistesgeschichtlicher Perspektive scheinen mag. Der bereits mehrfach zitierte anonyme Passionstraktat aus München enthält eine Stelle, deren Metaphorik kaum zufällig auf die mystischen Vorgaben etwa Bernhards und Bonaventuras rekurriert. In einer Passage über die Zeremonien der Juden heißt es darin in allegorischer Auslegung:

Daz lamb, daz si ossend, daz gebroten waz bi dem fur, daz bezeichnet vns ein stark, kreftig,



Abb. 129: Adriaen Isenbrandt: Van de Velde-Diptychon, rechter Flügel: Madonna der Sieben Schmerzen. Öl auf Holz, 138 x 138 cm, 1530. Notre-Dame in Brügge.

furin minne zuo got; vnd daz si ire bistelle bestrichent mit dem bluot vnd es leitend vf die vber tur [Exod. 12,8], daz bezeichet vns, daz wir vnserem herren vnser inwendig hus soellent bestrichen mit dem bluot vnsers herren vnd vns dor inne vor weschen [!] vnd lutren soellent, eb wir enphohent daz helig sacrament.⁵⁵

Das inwendige Haus, es sei wiederholt, bezeichnet die Seele, deren Memorialkraft sie mit *images* der Passion besetzen soll: Nur durch das Blut des Gotteslammes, so hieß

es bei Bonaventura, sei ein kontemplativer Eingang ins himmlische Jerusalem zu erlangen. Es muß fraglich bleiben, inwieweit und für welche Kreise die Gedächtnismetaphorik in dieser christlichen Ausprägung als allgemein bekannt vorausgesetzt werden kann. Uns scheint es aber möglich, daß in einem Brügger Gemälde Adriaen Isenbrandts von 1530 das architektonische Rahmenschema, das seit der altniederländischen Malerei oft als Platzhalter einer zweiten Realitätsebene in das ikonographische Gefüge der Bilder mit aufgenommen wird, eben jener Metaphorik anverwandelt worden ist (Abb. 129).⁵⁶ Gegenstand der Tafel sind die sieben Schmerzen der Gottesmutter, die mit dem Ende des 15. Jahrhunderts zu einem der populärsten Motive der allgemeinen Marienandacht geworden waren. Sie boten der Verehrung Marias einen memorativen Anhaltspunkt, der etwa zu einer Strukturierung des Gedenkens auf sieben Stunden des Tages Anlaß bot, zu denen jeweils einer der Schmerzen gedacht wurde. Ikonographisch stellt das Gemälde insofern noch keine Besonderheit dar.⁵⁷ Isenbrandt gibt der Darstellung jedoch eine Tendenz, die das gängige Schema leicht verwandelt, indem er das altertümliche Verfahren einer Anordnung der akzidentuellen Szenen in Medaillons, die sonst meist der Hauptszene überblendet wurden, zugunsten einer behutsameren Verbindung der Realitätsebenen aufgibt.

Das Bild zeigt Maria in kontemplativer Versenkung; ihre trauernde Haltung im geschlossenen Mantel zeigt an, daß sie der Leiden Jesu gedenkt. Sie ist von einem architektonischen Rahmen hinterfangen, den man in Anbetracht ihrer Meditation als Memorialarchitektur zu bezeichnen versucht ist: Leichte Anklänge an die ornamentalen Triumphmotive von Renaissancebauwerken können nicht den Eindruck einer annähernd leblosen Strenge verhindern, der sich aus der Gliederung des Rückraums in ein Raster von rechtwinklig eingeteilten Kompartimenten ergibt. Maria sitzt zwischen zwei Balustersäulen. Links und rechts von diesen sowie über ihrem Haupt sind diejenigen Szenen aus dem Leben Jesu dargestellt, die das Bild zur Darstellung der sieben Schmerzen Mariae machen. Die Farbenprächtigkeit der kleinen Bilder, die in die Wandarchitektur scheinbar in Form einer Vertäfelung eingelassen sind, steht in Kontrast zur Monotonie von Marias Gewandung, die aus der verschatteten Einbuchtung der rückwärtigen Fläche kaum hervortritt und die ihre gefalteten Hände, vor allem aber das markant gerahmte Gesicht fast vom Körper zu trennen scheint. Diese Loslösung des gesenkten Kopfes von der körperlichen Erscheinung erscheint als Absicht und würde kommentierend den Sinn der Anordnung unterstreichen: Es sind die inneren Bilder, der meditative Gegenstand von Marias Passionsandacht, die der Betrachter des Bildes in Augenschein nehmen kann, während Maria selbst von ihnen abgewendet und in memorialer Devotion versunken ist.⁵⁸ Der funktional unspezifische Innenraum betont die Verinnerlichung noch, indem er die Maria ganz mit sich allein und aller realistischen Bezüge enthoben sein läßt. Die Tafel vollzieht damit einen Schritt in Richtung auf die Formulierung bildloser Meditation.

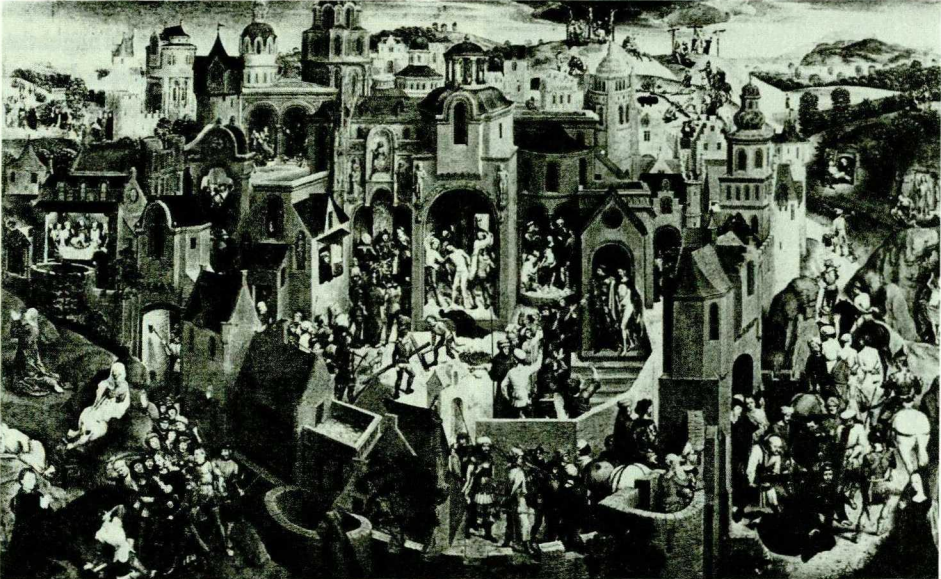


Abb. 130: Hans Memling: Panorama mit der Passion.
Öl auf Holz, 56,7 x 92,2 cm, nach 1470. Turin, Galleria Sabauda.

Die gleiche Haltung der Gottesmutter kehrt ungefähr dreißig Jahre später auf Bruegels Kreuztragung wieder (vgl. Abb. 122). Zu Beginn ist bereits der Umstand angesprochen worden, daß die vordere Gruppe wie isoliert wirkt und dem Geschehen der Passion keinerlei Beachtung zu schenken scheint. Es ergäbe sich daraus die Möglichkeit, sie im Sinne der Kontemplation zu deuten, die Isenbrandt dargestellt hat, und die Hintergrundszenen als Gegenstand ihrer Meditation zu begreifen; die Tafel wäre dann im Prinzip so organisiert, wie Hans Memling die Passionsgeschichte nach 1470 gemalt hatte (Abb. 130): Das historische Geschehen spielt sich bei ihm hinter einer sich zur Mitte hin verlierenden Anhöhe ab, auf der die Stifter in Anbetung knien. Sie sind im Halbprofil gegeben und können die Szenen der Passion nicht unmittelbar wahrnehmen; diese ist in vielfigurigen Szenen als Simultanbild über die Stadt Jerusalem und deren Umgebung verteilt.⁵⁹ Von einer Behauptung prinzipieller Ähnlichkeit halten aber mehrere Umstände ab. Erstens ist, während die Aufteilung Memlings einen detaillierten Nachvollzug erlaubt, die Kreuztragung bei Bruegel in ihrer manierierten Komposition und aufgrund der anekdotischen Schilderungen kaum geeignet, als Abbild der Andacht der Marien zu erscheinen.⁶⁰ Zweitens ist davon auszugehen, daß die Drehung der Stifterfiguren auf der älteren Tafel zugunsten ihrer Porträtierung in Kauf genommen wurde, sie jedoch eigentlich auf das Hintergrundgeschehen blickend beten

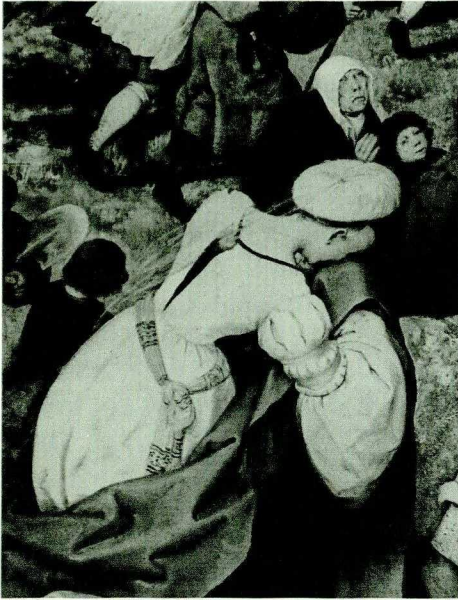


Abb. 131: Pieter Bruegel d. Ä.: Kreuztragung
(Ausschnitt).

und als Stifter außerhalb des Handlungsraums angesiedelt sind.⁶¹ Bei Bruegel dagegen führt der Mangel an *convolezza* – also von historischer Angemessenheit der Kostümierung – auf eine andere Spur, die jetzt näher erläutert werden soll.

Es fällt bei genauerer Betrachtung ins Auge, daß die andächtige Gruppe um Maria und Johannes nicht ganz ohne Bezug zur umliegenden Szenerie ist. Zwar ist sie in keiner direkten Interaktion mit anderen Figuren begriffen. Aber mehrere Figuren, die jenseits der Erhebung stehen, die die vordere Szene trägt, blicken nicht etwa in die Richtung, die der Blick des Betrachters auf den Passionsweg nimmt. Hinter einer der Marien richtet eine Alte mit kummervollem Antlitz und gefalteten Händen ihre Augen in den Himmel nach dem Vordergrund; ein Kind daneben folgt ihrem Bei-

spiel (Abb. 131). Hinter der anderen äußeren Maria bedeckt sich eine Frau das Gesicht mit einem Tuch. Sie verweigert sich der Szene im Hintergrund, die ihr Kind sie zu betrachten drängt. Vielsagender noch richten eine Frau, die hinter dem Mast am rechten Bildrand steht, und eine Mutter mit ihrem Kind ihre Augen in den Himmel über den Marien. Auch zwischen Mast und vorderem Hügel steht am rechten Bildrand eine alte händeringende Frau, die Verzweiflung ausstrahlt, ohne jedoch auf den Passionsweg zu blicken; auch sie scheint etwas in Augenschein zu nehmen, was im Rücken der vorderen Gruppe erhöht angesiedelt ist. Aber was? In Anbetracht der Selbstverständlichkeit, mit der ein frühneuzeitlicher Betrachter mit Stil und Zusammensetzung der Figuren um die Gottesmutter eine Kreuzigungsszene assoziiert haben wird, liegt folgender Schluß nahe: Die Figuren blicken auf ein unsichtbares Kreuz. Der Betrachter hat es ergänzend hinter der von Johannes gestützten Maria hinzuzudenken. Der Kalvarienberg ist nicht am Horizont zu suchen, wo sich ein Kreis von Menschen versammelt hat, um dem Schauspiel beizuwohnen, sondern am vorderen Bildrand, worauf auch Knochen deutlich weisen, die aus der Erde hervorlugen.⁶²

Wenn der Blick des Betrachters durch ein unsichtbares Kreuz hindurch auf den Passionsweg Christi geht, dann ergibt sich für das Versteckspiel mit der Hauptperson

des historischen Geschehens ein besonderer Sinn. Der Christus, der unter dem Kreuz zusammenbricht, ist auf dieser Tafel nicht der eigentliche Gegenstand der Verehrung. Der ikonographischen Tradition nach wäre in einer der Darstellung eingefügten Reproduktion der *vera icon* des Erlösers der Fluchtpunkt des Passionsgedenkens gegeben (Abb. 132). Doch forscht man danach bei Bruegel vergeblich: Die Eliminierung eines solchen Objekts andächtiger Kontemplation führt offenbar absichtlich in die Irre.⁶³ Damit ist genau das Problem benannt, das innerhalb der Theorie mystischer Schau der bildenden Kunst als Bestandteil der vergänglichen Außenwelt vorgehalten wird. Bonaventura schreibt in seinem *Itinerarium*: *Verwunderlich ist daher die Blindheit der Vernunft, die das nicht beachtet, was sie zuerst sieht und ohne das sie nichts erkennen kann.* Für die rechte Erkenntnis bzw. Schau des Wesens Gottes gibt Bonaventura in der Folge – wie es theologisch angemessen ist – die Anweisung, das innere Auge auf die Sühnstätte, also auf Golgatha zu richten. Äußerlich gleichsam tot, gelinge es doch, sich wie der verzückte Franziskus, als er die Wundmale empfing, mit Christus im Paradies zu fühlen.

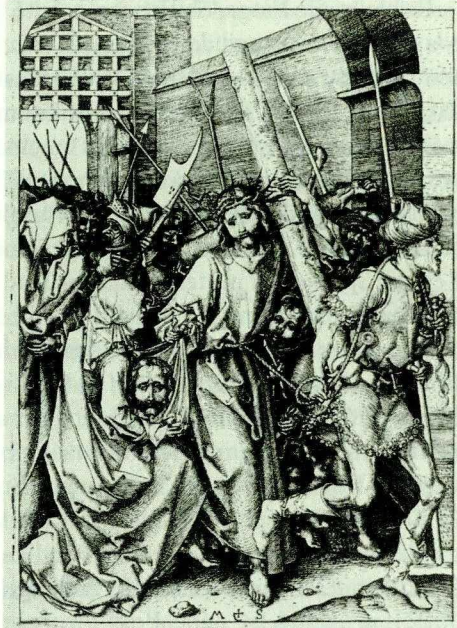


Abb. 132: Martin Schongauer: Die Kreuztragung. Kupferstich, 16,3 x 11,5 cm, spätes 15. Jahrhundert. Wien, Albertina.

Nachdem unser Geist Gott erkannt hat, [...] bleibt ihm jetzt nur noch übrig, sich über dies schauend zu erheben und nicht allein über diese sichtbare Welt, sondern auch über sich selber hinauszuschreiten. Dabei ist Christus Weg und Tür, Leiter und Gefährt, gleichsam die Sühnstätte über der Bundeslade und das von Ewigkeit her verborgene Geheimnis. Wer zu diesem Sühneort sein Antlitz ganz hinwendet und voller Glaube, Hoffnung und Liebe, in Verehrung, Bewunderung und Erhebung, in Ehrfurcht, Lob und Jubel ihn am Kreuze hängen sieht, der feiert mit ihm Pascha, das heißt Vorübergang.⁶⁴

Anstelle des Buchs der Schöpfung, die durch den Sündenfall der menschlichen Einsicht verschlossen sei, bilde Christus ein *liber intus et foris*, das sich jedoch keiner oberflächlichen Betrachtung erschließe: *iste liber est imaginandus, inviscerandus et sicut speculum semper prae oculis habendus.*⁶⁵

Es bleibt die Frage, ob Bruegel solche Gedankengänge geläufig gewesen sein können. Er wird meist mit der humanistischen Kultur in Verbindung gebracht, die sich aus den spärlichen biographischen Daten als der intellektuelle Kreis ergibt, in dem er sich aufgehalten hat.⁶⁶ Die christlichen Themen in der Malerei Bruegels werden dabei meist nur am Rande als signifikant erachtet. Dabei machen sie die größte Gruppe seines Werkes aus und zeigen in manchem Parallelen zu anderen gleichzeitigen Versuchen niederländischer Malerei, das Problem der Darstellbarkeit Gottes künstlerisch zu reflektieren.⁶⁷ Zudem ist es leicht, innerhalb der humanistischen Literatur seiner Zeit die Spuren der mittelalterlichen Tradition zu finden, die oben als bestimmend für die Konzeption von Andachtsbildern beschrieben worden ist. Erasmus von Rotterdam, der bis in die zweite Hälfte des Jahrhunderts hinein die Ausrichtung des christlichen Humanismus vorgegeben hat, schreibt seinem *Handbüchlein des christlichen Streiters* über das Problem rechter Frömmigkeit unter Anspielung auf die gleichen Auffassungen, die innerhalb der *devotio moderna* das Verhältnis von inneren und äußeren Bildern bestimmt hatten und deren Argumente bis auf die Kirchenväter und Paulus zurückzufolgen sind.⁶⁸ Er setzt das äußerlich sichtbare Kreuz dem Mysterium entgegen, das der Christ im innerlich präsenten Kreuz erfahre: Die mentalen Bilder, die im Gebet vor dem inneren Auge sichtbar seien, könne keine Malerei reproduzieren. Dabei ist seine Position nicht etwa so radikal, daß er ein Bilderverbot befürwortete. Bilder seien, so schreibt Erasmus nicht anders als die Wortführer der sogenannten Deutschen Mystik, für Laien ein geeignetes, ja unverzichtbares Hilfsmittel. Seine Abwertung des äußeren Bildes, gewissermaßen des „Schweißstuches der Veronika“, beschreibt umso deutlicher die Stoßrichtung der Bruegelschen Komposition, die im Medium der Malerei auf deren Grenzen zu verweisen scheint.

SCHLUSS: MYSTISCHE REFORMATION

Die Stellungnahme Luthers ist der des Erasmus, ungeachtet der späteren Konflikte zwischen den Theologen, durchaus verwandt. Er hat sich nicht notwendig an Erasmus orientiert, denn dessen Rekurs auf die Paulinische *Theologia crucis* und Luthers intensive Beschäftigung mit mystischem Gedankengut bewirken eine gemeinsame Traditionslinie für beide Reformatoren.⁶⁹ Der Gläubige müsse sich, so Luther in einer Predigt von 1519, dem Leiden Christi anverwandeln, und indem der Mensch dafür Sorge, tue er mehr für sein Heil als durch das Hören der Passionsgeschichte.⁷⁰ Nichtsdestoweniger appelliert Luther daran, das Gedächtnis mit den Szenen der Passion zu füllen, indem er die daraus resultierenden Memorialleistungen anpreist: In Schmerzenstagen und Krankheit möge der Christ die Dornenkrone und Nägel Christi bedenken, in der Anfechtung durch Stolz bedenke er die Demütigung des Erlösers durch die Schächer,

in jener durch Wollust dessen Geißelung.⁷¹ Und das heiße: Christi Leiden recht bedacht. Aber eine derartige Betrachtung sei außer Gebrauch gekommen. *Wir haben das weißen yn eynem scheyn vorwandelt, vnnnd das leyden Christi bedenken, alleyn auff die brieff vnnnd an die wendt gemalet.* Das Gegenbild hierzu nennt er immer wieder; so heißt es unter Bezug auf die Leidenswerkzeuge 1535 in einer Predigt über den Römerbrief: *Die Zeichen [...] müssen ich und alle Christen auch haben, nicht an der wand gemalet, sondern jnn unser fleisch und blut gedruckt.*⁷² Der Vergleich zu Seuses *Vita* drängt sich auf, in der als konkreter Vollzug berichtet wird, was hier ins Metaphorische gewendet ist.⁷³

Luthers ambivalente Position bleibt nicht unangefochten. Die Reformatoren um Calvin beziehen in einer Radikalisierung von Luthers Kritik am Andachtsbild – besser: an der Andachtspraxis – durchweg eine dezidiert bilderfeindliche Position. In den calvinistisch reformierten Niederlanden sind ihre Stellungnahmen zur Zeit Bruegels allgemein bekannt.⁷⁴ Hinzu kommen die spiritualistischen Sekten, die sich teils aus der Rezeption des erasmischen Humanismus, teils aus radikal reformatorischen und mystischen Quellen speisen. Sebastian Franck wäre als Paradebeispiel für die Verbindungen, die diese Traditionen in der Theologie und spiritualistischen Philosophie der Epoche eingehen, ausführlicher darzustellen, als es hier geschehen kann. Fest steht, daß sein Werk in den Niederlanden so stark rezipiert worden ist, daß wiederholt von Zeitgenossen die Existenz von Sekten in seinem Geist, so etwa einer *neuwe sect der Franckonisten genant*, behauptet wurde.⁷⁵ Klagen über die nachlässige Zensur seiner Schriften, die wiederholt in niederländischer Übersetzung erscheinen, häufen sich. Die niederländischen Reformatoren, so Sartorius und Coornhert, lassen sich von ihm inspirieren.⁷⁶ Es ist offensichtlich, daß dort ein Publikum existierte, das in Francks Schriften Vorstellungen von einer idealen, rein geistigen Gemeinschaft der wahren Kinder Gottes bestätigt fand. Das Bild von der Schrift des Geistes in *herz und mund*, das in die *Tafel vnsers hertzen* geschrieben sei, wird von Franck als Gegenbild zur tötenden Buchstabenschrift verwandt, die ihm prinzipiell mit äußeren Bildern gleichzusetzen zu sein scheint.⁷⁷ Die Tafel unseres Herzens ist, wie in den mittelalterlichen Reflexionen über Verderbnis und Reinigung der Seele deutlich wurde, mit dem Gedächtnis gleichzusetzen, in das Gott die Bilder seiner selbst und seiner Schöpfung eingebettet hat. Dem inneren Auge bietet sich so die Gegenwart Gottes dar, die äußerlich nicht zu fassen ist.

Ob Bruegel genau diese Vorstellung Francks auf seiner Tafel illustrieren wollte, ist nicht mit Gewißheit zu entscheiden; es ist angesichts der großen Ähnlichkeit von Francks diesbezüglichen Gedanken mit denen anderer Reformatoren wie auch wegen seines Einflusses auf andere Schriftsteller so unmöglich wie zweitrangig, eine direkte Quelle auszumachen. Zumindest hielt um 1600 van Mander es noch für leicht vorstellbar, daß ein Künstler von sektiererischen Gedanken geprägt gewesen sein könne.⁷⁸

Der vielbeschworene Realismus, der für lange Zeit in der Forschung und schon in den Kommentaren van Manders das eigentliche Wesen von Bruegels Malerei ausmacht, erweist sich letztlich als durchlässig für eine verborgene Ikonographie, die in der mystischen Tradition bildloser Memorialvorstellungen steht: Die *vera icon* verschwindet mit allen ihren Implikationen aus Bruegels reformierter Kunst.

Anmerkungen

- 1 Vgl. für das folgende am ausführlichsten Josef Andreas Jungmann: *Missarum sollemnia*. Eine genetische Erklärung der Römischen Messe. 2 Bde. Freiburg 1958, hier Bd. I. S. 52ff. Vgl. auch ebd. Bd. II. S. 271ff. zum „Unde et memores“ der Meßfeier, die zugleich Gedächtnis oder Anamnese und Darbringung als Opfer umfaßt. Vgl. außerdem Patricia DeLeeuw: *Unde et Memores, Domine: Memory and the Mass of St. Gregory*. In: *Memory and the Middle Ages*. Hg. von Nancy Netzer u. Virginia Reinburg. Ausst.-Kat. Boston 1995. S. 33–42. Eine Analyse liturgischer Allegorese mit Bezug auf die Mnemonik findet sich bei Lina Bolzoni: *Gedächtniskunst und allegorische Bilder. Theorie und Praxis der „ars memorativa“ in Literatur und Bildender Kunst Italiens zwischen dem 14. und 16. Jahrhundert*. In: *Mnemosyne. Formen und Funktionen der kulturellen Erinnerung*. Hg. von Aleida Assmann u. Dietrich Harth. Frankfurt a. M. 1991. S. 147–176, hier S. 148ff.
- 2 Lk. 22,19 und 1. Kor. 11,24 f. („Hoc facite in meam commemorationem – Tut dies zu meinem Gedächtnis.“)
- 3 Zitiert nach Kurt Ruh: *Franziskanisches Schrifttum im deutschen Mittelalter*. Bd. II: *Texte*. München 1985. Darin S. 100ff., hier S. 101 (vgl. auch 112f., 157).
- 4 Aus einer Stuttgarter Handschrift zitiert bei Adolf Franz: *Die Messe im deutschen Mittelalter. Beiträge zur Geschichte der Liturgie und des religiösen Volkslebens*. (1902) Reprint Darmstadt 1963. S. 705; vgl. auch Jungmann: *Missarum sollemnia* (wie Anm. 1). S. 154.
- 5 Vgl. Peter Browe: *Die Verehrung der Eucharistie im Mittelalter*. München 1933. S. 170ff.
- 6 Honorius Augustodunensis gibt im bereits um 1100 für die tägliche Meßfeier an, daß sie erstens geschehe, damit die Priester kommunizieren können, zweitens damit die Neugetauften dem Leib Christi eingefügt werden können, drittens damit bei den Gläubigen die memoria passionis lebendig erhalten bleibe. Vgl. Jungmann (wie Anm. 1). S. 154, Anm. 81 mit Verweis auf die „gemma animae sive De divinis officiis“ (1, 36; vgl. Migne PL 172, 555).
- 7 Vgl. Franz: *Messe* (wie Anm. 4). S. 26ff.
- 8 Die Literatur zu dieser Problemstellung ist mittlerweile unüberschaubar. Von den neueren Arbeiten seien hier einführend genannt: Sixten Ringbom: *Icon to Narrative. The rise of the dramatic close-up in fifteenth-century devotional painting*. Revised and augmented edition with a Postscript 1983. Doornspijk 1984; James H. Marrow: *Passion Iconography in Northern European Art of the Late Middle Ages and Early Renaissance*. Kortrijk 1979; ders.: *Symbol and Meaning in Northern European Art of the Late Middle Ages and the Early Renaissance*. In: *Simiolus* 16 (1986). S. 150–169; Frank Olaf Büttner: *Imago pietatis. Motive der christlichen Ikonographie als Modelle der Verähnlichung*. Berlin 1983.
- 9 [Ludolph von Sachsen (= Ludolph der Kartäuser)]: *Dit es d leven ons herren Ihesu cristi [...]*. Fol. ccxxi. Das Lateinisch verfaßte Werk ist schnell auch in mehrere Volkssprachen übersetzt worden; mit Rücksicht auf die abschließende Interpretation des vorliegenden Beitrags zitieren wir aus der niederländischen Ausgabe von 1536 (Hamburg, Staatsbibliothek Scrin B/72). Bei Claes de Graue, Antwerpen MCCCCXXXvi (lt. Information auf fol. cclxxij). In der *Nederlandse bibliographie van 1500 tot 1540*,

- Nr.1412, unter Ludolphus de Saxoniam; das Hamburger Exemplar ist nicht genannt. Vgl. Nr.1407ff. für Ausgaben von 1503, 1510, 1512, 1521. Es sind während des Mittelalters Übersetzungen ins Niederländische, Englische, Französische, Deutsche, Spanische, Portugiesische und Italienische nachgewiesen; vgl. für genaue Angaben M. I. Bodenstedt: *The Vita Christi of Ludolphus the Carthusian*. Diss. phil. Washington 1944. S. 19ff. und 52–92. Textliche Übernahmen lassen sich u. a. bei Heinrich Herp in seiner *Theologia mystica* feststellen. Vgl. innerhalb einer Übersicht zur Passionsliteratur der Epoche auch die kurze Charakteristik bei Albert Viktor Schelb: *Die Handschriftengruppe „Do der minnenklich got“*. Ein Beitrag zur spätmittelalterlichen Passionsliteratur. Diss. Freiburg/Br. 1972. S. 34.
- 10 Am nächsten kommen der Bruegelschen Komposition einige Werke des sogenannten Braunschweiger Monogrammisten, der wahrscheinlich ebenfalls in Antwerpen während der ersten Jahrhunderthälfte als Künstler tätig war. Vgl. Dietrich Schubert: *Die Gemälde des Braunschweiger Monogrammisten*. Köln 1970. Darin Abb. 44 und Abb. 86 (eine Kopie nach dem Braunschweiger Meister). Die Besonderheiten von Bruegels Tafel fallen aber gerade aufgrund der sonstigen Ähnlichkeit als bewußtes Arrangement ins Auge (Abb. 123).
- 11 Das Gemälde ist signiert und auf 1564 datiert. Es ist Teil der Wiener Sammlungen und stammt aus dem Besitz Rudolfs II. Großmann vermutete in ihm die Kreuztragung, die 1566 im Inventar des Antwerpener Nicolaes Jonghelinck genannt ist; dann hätte es Bruegel vielleicht in seinem Auftrag angefertigt. Vgl. Fritz Großmann: *Bruegel. Die Gemälde*. Köln 1966. S. 195. Vgl. für weitere Angaben: *Flämische Malerei im Kunsthistorischen Museum Wien*. Hg. von Arnout Balis u. a. Zürich 1989. S. 78–80. Klaus Demus, der den Kommentar verfaßt hat, sieht das Gemälde als Höhepunkt von Bruegels schildernder Erzählkunst. Ähnlich taucht es auch außerhalb der direkt mit Bruegel befaßten Forschungsliteratur auf, vgl. Hans Belting: *Jan van Eyck als Erzähler*. Worms 1983. S.180ff. Uns erscheint allerdings nicht sicher, daß, wie Belting annimmt, der Schauplatz „letztlich“ die Welt meine und ein Gesellschaftspanorama zeige, „in dem die Erzählung Trumpf ist“. Nur erzählend, meint Belting, lasse sich gemäß der niederländischen Malerei die Welt erklären. Das mag für einen Teil der ikonographischen Tradition als Konzept ausschlaggebend gewesen sein. Die vorliegende Interpretation soll dagegen zeigen, daß es zumindest für Bruegels Tafel nur vordergründig zutrifft.
- 12 Vgl. z.B. Wolfgang Stechow: *Pieter Bruegel d.Ä.* Köln 1974. S. 86. – Vgl. ferner Karel van Manders eine Generation nach Bruegel unter dem Titel „Grondt der edel vry Schilderconst“ veröffentlichte Kunsttheorie, in der er in aller Breite Beispiele für die Ablenkung vom Hauptthema durch ausschmückendes Beiwerk schildert; für ihn weisen solche Züge auf eine geistreiche Komposition hin. Unsere Vorfahren (ons Voorouders), heißt es im gleichen Text, haben besonders im Fall eines Andachtsbildes (devoot History), wofür es auch empfehlenswert bleibe, die Hauptpersonen in den Vordergrund gesetzt, damit man das Thema leicht erraten könne. Vgl. Karel van Mander: *Das Lehrgedicht*. Nach der zweiten Ausgabe von 1618. Hg. von Rudolf Hoecker. Den Haag 1916. S. 120 und S. 112.
- 13 Zumindest in einem Fall ist grundsätzliche Ähnlichkeit mit Bruegel gegeben: Lucas van Leyden hat, wie später Bruegel, innerhalb eines graphischen Zyklus zur Passionsgeschichte die niedersinkende und von Johannes gestützte Maria in den Bildvordergrund gerückt (Abb. 125). Die versteckten Hinweise, durch die Bruegel aus der Anlage eine komplexe Ikonographie entwickelt, fehlen hier aber ganz; außerdem ist bei van Leyden nicht der verfremdende Effekt anachronistischer Kostümierung gegeben. Für den Stich Lucas van Leydens vgl.: *Lucas van Leyden/Pieter Bruegel d.Ä.: Das gesamte graphische Werk*. Hg. von Jacques Lavalleye. Wien/München o.J. Tafel 30.
- 14 Auf das Gemälde Rogiers van der Weyden als mögliches Vorbild hat Walter S. Gibson hingewiesen; vgl. ders.: *Bruegel*. Amsterdam/Brüssel 1977. S. 129f. Außerdem kommen den Vordergrundfiguren in der Gestik die auf einer Kreuzabnahme des Meisters von Flémalle nahe, die auch über einen Stich Verbreitung fand (das Ringen der geschürzten Hände kommt auf der graphischen Reproduktion sogar noch

näher an die Variation Bruegels heran; vgl. die Abb. 133 und 134 bei Roger Martin Davies: Rogier van der Weyden. München 1972). – Leider als völlig unbrauchbar für die Einordnung dieses verblüffenden Motivs erweist sich wegen seiner formalistischen Methode Georg Sigmund Adelman u. Georg Weise: Das Fortleben gotischer Ausdrucks- und Bewegungsmotive in der Kunst des Manierismus. Tübingen 1954. Bruegel wird in der Untersuchung nicht erwähnt.

- 15 Im lateinischen Originalwortlaut: „In omnibus eius operibus intelligitur plus semper quam pingitur.“ In der deutschen Wortwahl schließen wir uns Beat Wyss an (vgl. ders.: Pieter Bruegel. Landschaft mit Ikarussturz. Frankfurt a. M. 1990. S. 37). Sie ist wohl zu Recht doppeldeutiger als die Umschreibung Margaret Sullivans, die, passend zu ihrer Rekonstruktion eines stoischen Humanismus Bruegels, unter „intelligitur“ den konkreteren Rekurs auf enthaltene Anspielungen versteht (vgl. dies.: Bruegel's Peasants. Art and Audience in the Northern Renaissance. Cambridge 1994. S. 69 und 128f.). Das Zitat ist berühmt; vgl. etwa auch seine Anführung im Zusammenhang einer der vielen Deutungen Bruegels als Ketzler: H. Stein-Schneider: Pieter Bruegel, peintre hérétique, illustrateur du message familiste. In: Gazette des Beaux-Arts 128 (1986). S. 71–74, hier S. 71.
- 16 Die Sekundärliteratur zu Bruegel ist längst zu umfangreich, als daß eine Übersicht der Forschungsmeinungen innerhalb unserer Fragestellung sinnvoll sein könnte. Die oben genannten Topoi sind darin ubiquitär. Vgl. für monographisch mit der Kreuztragung beschäftigte Analysen mit Angaben zur älteren Literatur Robert Genaille: La Montée au Calvaire de Bruegel l'Ancien. In: *Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen* (1979), S. 143–96; A. Weismann: *Golgotha. Vergangenheit mit Jetztzeit* geladen. Kampen 1992 (= *Kamper Series* 72); Reindert L. Falkenburg: Pieter Bruegels „Kruisdraging“. *Een proeve van ‚close-reading‘*. In: *Oud Holland* 107 (1993). S. 17–33.
- 17 Hier zitiert nach Schelb: *Handschriftengruppe* (wie Anm. 9), S. 19 (München, Staatsbibliothek cgm.138). – Auch Luther zitiert in seinem frühen „Sermon von der betrachtung des heyligen leydens Christi“, auf den noch zurückzukommen sein wird, einen Passus des Zisterziensers zum Leiden Christi; vgl. Martin Luther: *Werke*. Bd. 2. Weimar 1884. S. 136–142, hier S. 137f.
- 18 Vgl. zu dem definitiven Problem Schelb: *Handschriftengruppe* (wie Anm. 9), S. 525. Vgl. u.a. auch Friedrich-Wilhelm Wenzelslaff-Eggebert: *Deutsche Mystik zwischen Mittelalter und Neuzeit*. Dritte erweiterte Aufl. Berlin 1969; dort zum Unterscheidungsproblem S. 18, S. 137, passim: Die devotio moderna verbleibe eher in der vita activa als neue Erfüllung des mystischen imitatio-Ideals; gemeinsam ist den Strömungen die Vertiefung der Kontemplation durch Schwächung der spekulativen und Stärkung der affektiven Momente. – Jedenfalls sind die Grenzen fließend und eine strenge Unterscheidung kaum sinnvoll; in konkreten Fällen ist die Unterscheidung oft noch durch den topischen Charakter der Ausdrucksweise erschwert. Vgl. aus kunsthistorischer Perspektive zum gleichen Problem Reindert L. Falkenburg: *The Fruit of Devotion. Mysticism and the imagery of love in Flemish paintings of the Virgin and Child, 1450–1550*. Amsterdam / Philadelphia 1994. Bes. S. 83ff. und 94ff.
- 19 *Ansprache auf den Aschermittwoch*. In der Übertragung von M.A. Wolters; hier zitiert nach Schelb: *Handschriftengruppe* (wie Anm. 9), S. 11. Unter Verweis auf eine ähnliche Stelle aus Bernhards *De Trinitate* zitiert Robert Suckale (ders: *Arma Christi. Bemerkungen zur Zeichenhaftigkeit mittelalterlicher Andachtsbilder*. In: *Städel-Jahrbuch N.F.6* [1977], S. 177–208) auf S. 193 einen inhaltlich eng verwandten Passus Bonaventuras zur Novizenunterweisung.
- 20 Vgl. ausführlicher Suckale: *Arma* (wie Anm. 19), S. 182, 188 und passim. Zweifelhaft ist Suckales Annahme eines Antagonismus zwischen theologisch-theoretischem Gehalt und erzählerischem Realismus als Ablenkung, zumal die Argumentation die Trennung selbst nicht aufrecht erhält (vgl. S. 192f.). Den Nachweis für die von ihm angenommenen theologischen Implikationen als auslösendem Moment der arma-Darstellungen bleibt Suckale unseres Erachtens schuldig. Bei den die Bilder häufig begleitenden Texten handelt es sich unseres Wissens immer um kontemplative, nicht um erörternde.

- 21 Vgl. Jean Leclercq: *Wissenschaft und Gottverlangen. Zur Mönchstheologie des Mittelalters*. Düsseldorf 1963. Bes. S. 86 (ebd. in Anm. 8 einen Hinweis darauf, daß gelegentlich „meditare“ mit der erinnernden Rekapitulation des Psalters synonym gebraucht wurde); außerdem Janet Coleman: *Das Bleichen des Gedächtnisses. Hl. Bernhards monastische Mnemotechnik*. In: *Gedächtniskunst: Raum – Bild – Schrift. Studien zur Mnemotechnik*. Hg. von Anselm Haverkamp/Renate Lachmann. Frankfurt/M. 1991. S. 207–227, hier S. 208.
- 22 Vgl. Hans Rost: *Die Bibel im Mittelalter. Beiträge zur Geschichte und Bibliographie der Bibel*. Augsburg 1939. S. 146. Rost bezieht sich allderdingen anscheinend auf eine Zuschreibung des 17. Jahrhunderts, in dem die Schrift erstmals ediert wurde. Vgl. auch Helga Hajdu: *Das mnemotechnische Schrifttum des Mittelalters*. Wien / Amsterdam / Leipzig 1936. Ihr zufolge kann die Entstehung der gesamten Summenliteratur des Mittelalters auf die Forderung des leichten Einprägens und übersichtlichen Gestaltens der Stoffe zurückgeführt werden, wenngleich die Methoden der topologischen Mnemonik der Antike bis in das 11.-12. Jh. unbekannt bleiben. Hajdu führt zur Bekräftigung Hugo von St. Viktor mit der folgenden Formulierung an (ebd. S. 55): „[...] sicut ingenium dividendo investigat, ita memoria colligendo custodit. Colligere est [...] ad brevem summam colligere.“
- 23 Vgl. Rost: *Bibel* (wie Anm. 22). S. 148 und 141. Für eine nähere Beschreibung der *Ars memorandi* vgl. ebd. S. 250f. Dort auch Vermerke zum Aufbewahrungsort der erhaltenen Drucke; der älteste stammt von 1470. – Vgl. außerdem Massimiliano Rossi: *Gedächtnis und Andacht. Über die Mnemotechnik biblischer Texte im 15. Jahrhundert*. In: *Mnemosyne* (wie Anm. 1). S. 177–199 (was er als spätmittelalterliche Funktion von Bildern auf S. 188 nennt, ist allerdings für das gesamte Mittelalter gültig); vgl. allgemeiner zu den visuellen Gedächtnishilfen bei der Erschließung von Handschriften auch die Ausführungen von Hajdu: *Schrifttum* (wie Anm. 22). S. 51ff.
- 24 Der Typus der Gregorsmesse entsteht durch Kombination von Schmerzensmann und Leidenswerkzeugen. Zu den historischen Umständen seiner Entstehung vgl. Ringbom: *Icon* (wie Anm. 8). S. 25ff. und: *Die Messe Gregors des Großen. Vision, Kunst, Realität*. Hg. v. Uwe Westfeling. Ausst.-Kat. Köln 1982. – Eine Stellungnahme zur begrifflichen Problematik bei der Klassifizierung der Funktionstypen christlicher Malerei am Ausgang des Mittelalters kann hier nicht stattfinden; die eloquenteste Position findet sich bei Ringbom. Der Einfachheit halber beschränken wir uns auf die Bezeichnung aller genannten Typen als „Andachtsbilder“, da Ringboms Alternative „devotional image“ für den deutschen Sprachraum unzweckmäßig scheint.
- 25 Das Werk, das noch weitere Beispiele für mnemonische Strukturen im biblischen Text bringt, ist schon 1235 entstanden und damit vor dem Aufkommen des Bildtypus, der seinerseits allerdings nicht auf elaborierte Theorien Bezug zu nehmen scheint und mit der Mnemotechnik vor allem den Rekurs auf den appellativen Charakter des Sinnlichen teilt. Vgl. für Boncompagno da Siena Frances A. Yates: *Gedächtnis und Erinnern. Mnemonik von Aristoteles bis Shakespeare*. Weinheim 1990. S. 60. Vgl. außerdem Ulrich Ernst: *Ars memorativa und Ars poetica in Mittelalter und Früher Neuzeit. Prolegomena zu einer mnemonistischen Dichtungstheorie*. In: *Ars memorativa. Zur kulturgeschichtlichen Bedeutung der Gedächtniskunst 1400–1750*. Hg. von Jörg Jochen Berns u. Wolfgang Neuber. Tübingen 1993. S. 73–100, hier S. 93, Anm. 81.
- 26 Vgl. Schelb: *Handschriftengruppe* (wie Anm. 9). S. 518 und innerhalb seiner Textedition S. 240f.
- 27 Vgl. Karl Richstätter: *Die Herz-Jesu-Verehrung des deutschen Mittelalters*. Regensburg 1924. S. 89.
- 28 Vgl. Schelb: *Handschriftengruppe* (wie Anm. 9). S. 514 und die Textedition S. 216.
- 29 Vgl. für eine Besprechung der Abb. Romuald Bauerreis: *Pie Jesu. Der Schmerzensmann und sein Einfluß auf die mittelalterliche Frömmigkeit*. München 1931. Hier S. 120f.; außerdem Richstätter: *Herz-Jesu-Verehrung* (wie Anm. 27). S. 240ff., bes. S. 242; außerdem auch ebd. die Tafeln 2–4.
- 30 Der Liebesneigung als Verehrungsform entsprechen die innerhalb der Mystik ubiquitären Darstellungen

des Todes Jesu als Liebeshandeln (vgl. die vielen Zitate ebd. passim, z.B. S. 61: „sin minneliches herce, wie gar daz was zervlossen von der minnenden minne“). Vgl. aus der Literatur z.B. Adam Gebhard: *Die Briefe und Predigten des Mystikers Heinrich Seuse* gen. Suso nach ihren weltlichen Motiven und dichterischen Formeln betrachtet. Ein Beitrag zur deutschen Literatur- und Kulturgeschichte des 14. Jahrhunderts. Berlin 1920; Wenzelslaff-Eggebert: *Mystik* (wie Anm. 18). S. 119ff. und passim; Otto Langer: *Liebe und Leiden – Zur Spiritualität der Dominikanerinnen im Spätmittelalter*. In: *Zu dir hin. Über mystische Lebenserfahrung von Meister Eckhart bis Paul Celan*. Hg. v. Wolfgang Böhme. Frankfurt a. M. 1987. S. 107–124; Alois M. Haas: *Gottleiden Gottlieben. Zur deutschsprachigen Mystik des Mittelalters*. Frankfurt a. M. 1989.

- 31 Das ist in Analogie zur Mystik Meister Eckarts zu begreifen, ohne ganz mit dessen selbstentleerter „Gelassenheit“ identisch zu sein. Bei Eckart ergibt sie sich weniger aus einem Nach- und Mitvollzug der Passion, als vielmehr durch eine Entleerung des Selbst von allen individualitätsstiftenden Konditionen der Affekte. Vgl. allgemein zur für die Mystik zentralen Konzeption der Selbstaufgabe Ludwig Völker: „Gelassenheit“. Zur Entstehung des Wortes in der Sprache Meister Eckarts und seiner Überlieferung in der nachechartschen Mystik bis Jacob Böhme. In: *Getempert und gemischt*. FS. Wolfgang Mohr. Hg. von Franz Hundsnurscher und Ulrich Müller. Göppingen 1972. S. 281–312.
- 32 Leben Seuses, zitiert nach Heinrich Seuse: *Deutsche Schriften*. Hg. v. Karl Bihlmeyer. Stuttgart 1907. Repr. Frankfurt a. M. 1967. S. 1–195, hier S. 142f. – Ob die berühmte Vita tatsächlich auf Seuse selbst zurückgeht, ist zweifelhaft geblieben. Im XXXVI. Kapitel enthält der Text die ausführliche Beschreibung eines veritablen Liebesverhältnisses, das der Diener (= Seuse) mit der Ewigen Weisheit (= Gott) unterhält.
- 33 Golgatha sei, so schreibt z.B. Meister Eckart, der Ort, „da der minne kraft durch sin herze brach“. Zitiert nach Richstätter: *Herz-Jesu-Verehrung* (wie Anm. 27). S. 100.
- 34 Zitiert nach Schelb: *Handschriftengruppe* (wie Anm. 9). S. 516.
- 35 Vgl. Hajdu: *Schrifttum* (wie Anm. 22). S. 63 f. Thomas von Aquin etwa schreibt in der *Summa theologiae* (qu. 79, ad 2): „humana cognitio potentior est circa sensibilia. Unde et memorativa ponitur in parte sensitiva“. Vgl. ebd. S. 64, Anm. 10. Vgl. zu Thomas von Aquin auch Yates: *Gedächtnis* (wie Anm. 25). S. 76.
- 36 „Vnd auff das daz der mensch hab etwas wider zu geben für alle güthait vnd für alle gaben, die er ye empfangen hat von gott, so hat sich der herr Ihesus selber geben dem menschen, vnd hat sich selbs am ersten geopfert vnd geben dem vater am stam des heiligen creucz vnd ist für den menschen gestorben. Vnd dar nach hat er sich wider geben dem menschen, so er erstanden ist vom tod, auff das daz der mensch yn auch opferet vnd geb yn gott dem hymmlischen vater in gedechnuß seines höchwürdigsten töds vnd zu gedechnuß des verdiensts der vnentlichen lieb, die er hat erzaigt in seinen vnschuldigen leiden.“ Anonym: *Von der gotlichen lieb etliche gütte stucklen zu mercken*. Zitiert nach Ruh: *Schrifttum* (wie Anm. 3). S. 238.
- 37 Vgl. ebd. S. 242f.
- 38 Vgl. die Einleitung von Julian Kaup zu der im folgenden zitierten Ausgabe des Traktates: *Bonaventura: Itinerarium mentis in Deum/De reductione artium ad theologiam*. Hg. v. Julian Kaup. München 1961. S. 16; außerdem ausführlich Ulrich Gottfried Leinsle: *Res et Signum: Das Verständnis zeichenhafter Wirklichkeit in der Theologie Bonaventuras*. München usw. 1976. Zur Mystik bes. S. 276ff. – Nebenbei gliedert Bonaventura seinen Argumentationsgang nach einer Dispositionsallegorie des Seraphen, der seinem Ordensbruder Franziskus bei dessen Verklärung erschienen sein soll – ein Ordnungsmuster, das so gebräuchlich wie logisch sinnlos ist und wohl, indem seine einzige Funktion die Veranschaulichung der Gliederung ist, als mnemonisches Hilfsmittel interpretierbar ist. Ähnlich taucht es auch bei Rossi: *Gedächtnis* (wie Anm. 23). S. 158f. auf; er bezieht sich auf allegorische Predigten Bernhards von Siena, führt unter dessen Quellen aber den Ordensbruder Bonaventura nicht an.

- 39 Der Herausgeber gibt als Bonaventura-Quelle *De triplici via*, c.III, \square 3, n.3, Punkt 1–6 an. Vgl. aber auch Bonaventura (wie Anm. 38), S. 153.
- 40 Bonaventura: *Itinerarium* (wie Anm. 38), S. 48.
- 41 Ebd. S. 85; vgl. den lateinischen Wortlaut auf S. 84.
- 42 Es handelt sich dabei um einen Gedanken Augustins, der wiederum Platons Vorstellung von der Seele als Abbild des Göttlichen aufnimmt. Die Seele schildert Bonaventura als Heiligtum in metaphorischer Orientierung am salomonischen Tempel (vgl. eine weitere Seelenhaus-Metapher auf S. 121), allerdings ohne sichtlichen Rekurs auf die Konzeption des Gedächtnis-Hauses der antiken Theorie, der Augustinus mit seiner Bezeichnung der *memoria* als Schatzkammer noch folgte. Vgl. dafür Hajdu: *Schrifttum* (wie Anm. 22), S. 36; für die Einteilung der Seelenkräfte vgl. ebd. S. 37, Anm. 16: *Memoria*, *intelligentia* und *voluntas* erscheinen bei Augustinus als die drei Grundkräfte der Seele, aber die *memoria* ist nicht bloß das Gedächtnis, sondern das Selbstbewußtsein im weitesten Sinn: das Wissen um sich selbst und um die Inhalte des Denkens. Ebd. Verweis auf *De Trinitate* X, 8ff.
- 43 Vgl. Bonaventura: *Itinerarium* (wie Anm. 38), S. 97.
- 44 Ebd. S. 105.
- 45 Ebd. S. 113; über die mystische Schau S. 113f.: „Sind nun auf dieser Stufe die inneren Sinne wiederhergestellt, um das Schönste wahrzunehmen, das Wohlklingendste zu hören, das Süßeste zu kosten und das Angenehmste zu verspüren, dann wird die Seele zu den geistlichen Entrückungen vorbereitet, und zwar durch Hingabe, Bewunderung und Frohlocken, entsprechend den drei Jubelrufen des Hohen Liedes. [...] Der dritte entspringt der Überfülle des Jubels, durch den die Seele von Wonnen süßester Freude überströmt, ganz auf ihren Geliebten geleht.“
- 46 Für die Ablaßregelungen, die sicher nicht ohne Auswirkungen auf die Verbreitung verschiedener Typen von Andachtsbildern waren, vgl. Ringbom: *Icon* (wie Anm. 8), S. 22ff. und *Die Messe Gregors* (wie Anm. 24), Einleitung. In den Abbildungsteilen bei Ringbom und bei Falkenburg: *Fruit* (wie Anm. 18) findet man zahlreiche Beispiele einer Verbindung von Tafelbild und Text.
- 47 Kürzlich hat Falkenburg dem Bildtypus eine ausführliche Studie gewidmet, an der sich das direkt Folgende unter verschobener Perspektive orientiert; vgl. ebd. S. 84f. und S. 90. Als Quelle zieht Falkenburg hauptsächlich das Hohelied und seine Auslegungen etwa durch Bernhard von Clairvaux (dazu ebd. S. 18f.) heran. Bonaventura wird mit seiner *Vitis mystica*, nicht aber mit dem *Itinerarium* genannt (vgl. ebd. S. 37ff.).
- 48 Vgl. ebd. S. 93f. und S. 79. Vgl. für einen legendarischen Bericht, der der Vision Lutgards ähnelt, auch Ringbom: *Icon* (wie Anm. 8), S. 16. Allgemein, so Falkenburg, schließt das „Schmecken“ von Tugenden in den von ihm als Quellen analysierten erbaulichen Gartentraktaten des Spätmittelalters eine Form der Meditation ein, in der die mystische Erfahrung einer Liebesvereinigung einen integralen Bestandteil ausmacht. Vgl. ebd. S. 83; außerdem Leclercq: *Wissenschaft* (wie Anm. 21), S. 86 und Coleman: *Bleichen* (wie Anm. 21), S. 208, die auf die augustiniische Tradition der metaphorischen Umschreibung von Gedächtnisleistungen als Nahrungsaufnahme verweist.
- 49 Vgl. Bonaventura: *Itinerarium* (wie Anm. 38), S. 89ff.: „Auf diesen beiden ersten Stufen werden wir angeleitet, Gott in den Spuren zu betrachten [...], die] von dieser ewigen Fülle, von dieser, sage ich, schaffenden, abbildenden, ordnenden Kunst Schatten sind, Echo und Gemälde (*umbræ, resonantiae et picturæ*); Spuren sind sie, Statuen und Schauspiele (*spectacula*), die uns vorgeführt werden, um Gott zu schauen [...], sie sind Abbilder oder besser Abgebildetes (*exemplaria vel potius exemplata*), vorgeführt einer noch ungebildeten oder sinnenbefangenen Seele, damit diese durch Sinnliches, das sie sieht, hindurchgeführt werde zum Geistigen, das sie nicht sieht, wie durch Zeichen zum Bezeichneten.“
- 50 Vgl. ebd. S. 49ff.: „[...] quod parum aut nihil est speculum exterius propositum, nisi speculum mentis nostrae tersum fuerit et politum.“ – Es entspricht dem Obenstehenden, daß auch Augustinus den Akt des Erinnerns als innere Vision bezeichnete. Vgl. Hajdu: *Schrifttum* (wie Anm. 22), S. 36.

- 51 Das hat Coleman: Bleichen (wie Anm. 21) in einer Analyse der wahrscheinlich 1139 in Paris gehaltenen Predigt *De conversione* dargestellt, vgl. S. 216. – Zu Augustinus vgl. Gerard O'Daly: *Remembering and Forgetting in Augustine, Confessions X*. In: *Memoria – Vergessen und Erinnern*. Hg. v. Anselm Haverkamp u. a. München 1993 (= *Poetik und Hermeneutik XV*). S. 31–46; außerdem, wenngleich ohne genügende Rücksicht auf die heilsgeschichtlichen Zusammenhänge, Silvia Ferretti: *Zur Ontologie der Erinnerung in Augustinus' Confessiones*. In: *Mnemosyne* (wie Anm. 1). S. 356–352.
- 52 Vgl. Coleman: *Bleichen* (wie Anm. 21). S. 221f.
- 53 Er fühle, schreibt er, die Vertrautheit und Leidenschaft nach, wenn er von den inbrünstigen Gebeten des Adressaten seines Schreibens höre, in denen das Gesicht des süßen Jesusknaben vor den Augen des Herzens erscheine, wo es mit spiritueller Imagination gleichsam gemalt werde („cum ante oculos cordis tui illa dulcis Pueri dulcis versatur imago: cum illum speciosissimum vultum spirituali quadam imaginatione depingis“). Er folgt damit der Vorstellung von der Seele als einem mit mentalen Bildern bemalten Haus, die von Ringbom: *Icon* (wie Anm. 8). S. 16 bis auf Gregor den Großen zurückverfolgt wird.
- 54 Das Leben Seuses (wie Anm. 32). S. 103f.
- 55 Schelb: *Handschriftengruppe* (wie Anm. 9). S. 212. Die Formulierung stellt eine bezeichnende Variante auf eine Formulierung des gleichen Textes dar: „Dis oster lamb, daz in gebotten waz in der alten e [Exod. 12,3], daz si essen soelten, daz sint als geistlich figuren vnd bezeichnung vnd betutung vf dis nuw e, vf daz helig sacrament, wie wir daz mit so gar grossem ernst vnd minne vnd andacht enphohen [empfangen] vnd niessen soellent vnd wie wir vns so gar mit grossem flisz vnd ernst do zuo so luterlich bereiten soellent.“ Zitiert nach ebd. S. 211. Vgl. dazu die Berufung auf das Lamm Gottes im oben wiedergegebenen *Bona-ventura-Zitat*.
- 56 Vgl. zu Komplexität der Realitätsebenen, die sich für die Bildaussage aus den im 15. Jahrhundert meist sakralarchitektonische Motive aufnehmenden bildimmanenten Rahmen ergeben: Jan Bialostocki: *Modes of Reality and Representation of Space in Memlinc's Donor Wings of the Last Judgment Triptych*. In: *Essays in Northern European Art Presented to Egbert Haverkamp-Begemann*. Doornspijk 1983. S. 38–42; Didier Martens: *Espace et niveaux de réalité dans une messe de saint Grégoire due au Maître de saint Berthélémy*. In: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch 48/49 (1987/88)*. S. 45–64.
- 57 Vgl. für die Etablierung des Kults der Sieben Schmerzen und für die Ikonographie dieser Verehrungspraxis Carol M. Schuler: *The Seven Sorrows of the Virgin: Popular Culture and in Pre-reformation Europe*. In: *Simiolus 21 (1992)*. S. 5–28. Ebd. auf S. 27 eine vage Erklärung des formalen Aufbaus solcher altertümlicher Bilder als Medaillongruppen, die hochgotische Ordnungsmuster übernehmen, aus der zeitgenössischen Frömmigkeit; auf S. 16 zur Strukturierung der Devotion. – Erasmus hat eben dieses Motiv in einer Polemik gegen die künstlerischen Auswüchse der Laienfrömmigkeit angeführt; Johannes Molanus, der 1570 einen katholischen Traktat zu *Bilderfrage* veröffentlicht, sucht es dagegen aus der Tradition („Quae communi quodam consensu receptae sunt“) zu rechtfertigen. Vgl. David Freedberg: *The Hidden God. Image and Interdiction in the Netherlands in the Sixteenth Century*. In: *Art History 5 (1982)*. S. 133–153.
- 58 Leider ist das Bild beschnitten, so daß der architektonische Rahmen nicht vollständig erhalten ist. Auf den Aspekt der Gedächtnisstütze, der mit verantwortlich für den Erfolg des Motivs gewesen sein dürfte, hat Schuler: *Sorrows* (wie Anm. 57) S. 23f. kurz hingewiesen. – Ikonographische Vergleichsbeispiele finden sich (mit zum Teil recht spekulativen Vermutungen) z.B. in Jurgis Baltrusaitis: *Cercles astrologiques et cosmographiques à la fin du moyen âge*. In: *Gazette des Beaux-Arts 6. F. 21 (1939)*. S. 65–84. Vgl. zu dem Bild Isenbrandts auch Max J. Friedländer: *Early Netherlandish Paintings Bd. XI*. Leiden / Brüssel 1974. S. 48f. und Tafel 74 (Nr. 138); außerdem Didier Martens: *La madone au trône arqué et la peinture brugeoise de la fin du moyen âge*. In: *Jahrbuch der Berliner Museen N.F. 35 (1993)*. S. 129–174, darin S. 132f.

- 59 Vgl. zu dem Gemälde Memlings zuletzt die Katalog-Nummer 4 Dirk de Vos in: Hans Memling. Hg. v. Dirk de Vos. Ausst.-Kat. Brügge 1994. S. 46–51. Dort die ältere Literatur. Der Begriff „Simultanbild“ stammt von Ehrenfried Kluckert: Die Simultanbilder Memlings. Ihre Wurzeln und Wirkungen. In: Das Münster 27 (1974). S. 284–295. Methodisch ist seine Analyse wenig ergiebig.
- 60 Reindert L. Falkenburg hat auf das Spiel Bruegels mit der scheinbar indifferent geschilderten Volksmenge hingewiesen. Für ihn ist in der Komposition die Herausforderung der rezeptiven Subjektivität und moralischen Haltung des Betrachters entscheidend: an seine Fähigkeit, vom neugierigen Sehen zum Erkennen voranzuschreiten und dabei gute und schlechte Exempla (nach Maßgabe einer angemessenen *imitatio Christi*), die der Maler in der Menge untergebracht habe, unterscheiden zu können. Der dargestellten Episode von Simon von Cyrene, der gezwungen wird, das Kreuz Christi zu tragen, kommt dabei Kommentarfunktion zu. Heftig wehrt sich die Frau des Simon gegen den Affront; ihr deutlich sichtbarer Rosenkranz kommentiert ihre scheinheilige Frömmigkeit. Auch für die umstehenden Personen ist diese Streitszene interessanter als Christus, der unter dem Kreuz zusammengebrochen ist. Diese Interpretation widerspricht dem vorliegenden Vorschlag nicht. Vgl. ders.: „Kruisdraging“ (wie Anm. 16). S. 18 und S. 25ff. – Mißverständlich ist allerdings Falkenburgs Ausdruck vom „meditatieproces“, denn um ein Andachtsbild im eigentlichen Sinn scheint es sich weder in Anbetracht der epischen Breite noch angesichts der intellektuellen Verspieltheit der Tafel zu handeln. Vgl. ebd. S. 27.
- 61 Von der Maria Isenbrandts unterscheiden sie sich durch die offenen Augen, mit denen sie auf die historischen Vorgänge zurückblicken, und durch den totalen Abstraktionsmangel in der ausufernden Darstellung des Gegenstands ihrer Meditation. Bei Isenbrandt ist es das Antlitz von Maria, auf das der Blick immer zurückkehrt; bei Memling spielt im Gegensatz dazu die implizite Aufforderung zur *imitatio* dargestellter Devotion keine nennenswerte Rolle.
- 62 Akzeptiert man diese Hypothese, so kommt auch für den auffälligen Blick, den ein berittener Soldat über die Schulter tut, eine Vereinnahmung im gleichen Kontext in Frage: Longinus? Das bleibt freilich im Bereich von Spekulation; immerhin ist seine Körperwendung auffallend. Wohin sieht er? Wenn nicht auf ein unsichtbares Kreuz, dann wohl auf den Hühnen, der rechts von ihm den Bach mit einem Kind auf den Schultern durchquert. Es liegt nahe, in dieser Figur, auf deren Bedeutsamkeit die Geste des Schergen hinweisen könnte, eine verhüllte Adaption von Christopherus zu sehen. Mit dessen Vorbildlichkeit kontrastiert die auf der Deichsel des Wagens knieende Gestalt, die nach ihm sieht und zugleich die Füße aus Furcht vor Schmutzflecken hochzuziehen scheint. – In der Gestalt mit übergehängter Jacke, deren verlorenes Profil über die linke Schulter noch gerade am rechten Bildrand zu erkennen ist, hat man wiederholt ein Selbstporträt des Malers ausmachen wollen; jedoch ohne triftige Gründe. – Ein beachtenswertes Detail ist mit dem Schädel gegeben, der die Erhebung des Vordergrunds als Golgotha ausweist: Es ist nicht, wie es der Tradition entspräche, der Schädel Adams, sondern ein Pferdeknochen. Ikonographisch scheint er in die Gruppe der *superbia*-Motive einzuordnen sein, wenn man der Darstellung Lothar und Sigrid Dittrichs folgt (Der Pferdeschädel als Symbol in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts. In: Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte 34 [1995]. S. 107–118); die Tafel Bruegels wird dort allerdings nicht mit einbezogen. Dort wären durch das Symbol nicht die Vordergrundfiguren qualifiziert, sondern die Figuren des Hintergrunds und mit ihnen diejenigen Betrachter, die das verborgene Kreuz nicht bemerken.
- 63 Weismann: Golgotha (wie Anm. 16). S. 16 hat darauf hingewiesen, daß Bruegel das Motiv der Veronika entgegen der Tradition nicht dargestellt habe. Ganz so eindeutig ist das Motiv freilich nicht Bestandteil von Kreuztragungen; wichtiger ist zu bemerken, daß auch das Gesicht des kreuztragenden Jesus selbst meist so dem Betrachter zugewendet ist, daß er es als *vera icon* wahrnehmen kann. In Bruegels Tafel ist das – wie allerdings auch in anderen manieristischen Darstellungen der Szene – nicht möglich. Zur um 1480 entstandenen Abb. 131 vgl.: Der hübsche Martin. Kupferstiche und Zeichnungen von Martin

Schongauer. Aust.-Kat. Colmar 1991. K. 91. S. 384. – Es sei nicht verschwiegen, daß ein kunstliebender Reisender am Ende des 16. Jahrhunderts eine Darstellung des Gekreuzigten von Bruegels Hand in einer Sammlung gesehen zu haben glaubt. „Vidi apud Fererium een crucifix van Bruegel, admodum divine pictum frequentibus admodum icuniculis cum fenestris ex colore aqueo nigro coloribus. Annus erat 1559.“ Vgl. Arnoldus Buchelius: *Res Pictoriae. Aanteekeningen over kunstenaars en kunstwerken, 1583–1639*. Hg. v. G. J. Hoogewerff u. J. Q. van Regteren Altena. Den Haag 1928. S. 78. Buchelius ist aber die einzige Quelle für die Existenz eines solchen Bildes, das im Werk des Flamen – auch mit Rücksicht auf die Graphik – ganz allein stünde; Zweifel an der Stichhaltigkeit der Identifikation sind also angebracht. Es mag sich um ein Werk gehandelt haben, das in der Nachfolge des Braunschweiger Monogrammisten stand oder Bruegel in ähnlicher Weise imitierte, wie es z. B. für eine inzwischen ebenfalls aus seinem Werkkatalog ausgeschiedene Tafel gilt, die die Kreuztragung im Hintergrund einer Darstellung der Austreibung der Wechsler aus dem Tempel zeigte. Vgl. für dieses Bild, damals noch mit dem Versuch einer Zuschreibung an Bruegel: Max J. Friedländer: *Neues von Pieter Bruegel*. In: *Pantheon VII* (1931). S. 53–59. Auch auf dieser Tafel ist übrigens ganz oben rechts schon ein kaum zu erkennender Kalvarienberg errichtet.

- 64 Bonaventura: *Itinerarium* (wie Anm. 38). S. 127 und 147f.
- 65 Vgl. auch Leinsle: *Res* (wie Anm. 38). S. 192ff.; hier zitiert nach ebd. S. 199. Ebd. auf S. 267 zum Übergang von der unvollkommen-zeichenhaften Erkenntnis zum mystisch-schauenden Glauben.
- 66 Vgl. dahingehend zuletzt Sullivan: *Peasants* (wie Anm. 15). *Passim*; außerdem aus der älteren Literatur Großmann: *Bruegel* (wie Anm. 11). Einleitung. Der wohl ambitionierteste Versuch, die Ikonographie des Bruegelschen Werkes geschlossen aus literarischen Quellen der Reformationszeit zu erklären, stammt von Carl Gustav Stridbeck: *Bruegelstudien. Untersuchungen zu den ikonologischen Problemen bei Pieter Bruegel d. Ä. sowie dessen Beziehungen zum niederländischen Romanismus*. (Repr. d. Ausg. Stockholm 1956) Soest 1977. Leider behandelt er die geistigen Strömungen zu kursorisch und assoziiert sehr frei. Immerhin ist er der einzige, der mit der vorliegenden Interpretation zumindest in der Andeutung der Richtung übereinstimmt; vgl. ebd. S. 250.
- 67 David Freedberg: *God* (wie Anm. 57). S. 142f. erwähnt kurz die Möglichkeit einer antiorthodoxen Konzeption von Bruegels Tafel und weist sie unter Kritik der älteren Forschungsliteratur zurück. Über die in der Tat sehr pauschal argumentierenden Arbeiten, die er kritisiert, geht seine eigene Analyse nicht hinaus; vielmehr läßt Freedberg es bei einem Hinweis auf ähnliche Kompositionen von Zeitgenossen bewenden. Die obige Beschreibung der Besonderheiten des Bildes kann gegen Freedbergs Vergleiche jedoch aufrecht erhalten werden. Darüber hinaus weist er selbst auf ein dieser und ähnlichen Kompositionen gemeinsames Element hin: nämlich die nachtridentischen Versuche auch der katholischen Kunst, die sichtbare Gestalt Gottes aus der Kunst zu entfernen und durch abstrakte Formen und Metaphern zu ersetzen. In Bildern z.B. von Pieter Aertsen, Joachim Beuckelaer und Herri met de Bles, die mit der Tafel Bruegels insofern eine Gruppe bilden, als sie profane und christliche Elemente zu einer Art Versteckspiel vermischen, erkennt Freedberg eine mögliche Reaktion sowohl auf katholische wie protestantische Zensurversuche, indem viele Darstellungsformen offenbar bewußt die Definition einer Grenze des Sakralen zum Alltäglichen (und damit einer Grenze der Kunst) verunmöglichen. Diese Interpretation läßt unseres Erachtens die Ergänzung durch die hier vorgeschlagene durchaus zu.
- 68 „Du erweist dem Bild des Gesichtes Christi Ehre, das in Stein gehauen oder aus Holz geschnitzt oder auch in Farben gemalt ist. Viel frömmere ist es, das Bild seines Geistes zu ehren, welches uns mit der Hilfe des heiligen Geistes die Schriften des Evangeliums anschaulich machen. [...] Kein Apelles gibt so mit dem Pinsel die Züge und das Aussehen des Körpers wieder, wie uns aus dem Gebet das Bild eines jeden Geistes entgegenstrahlt [...]. Du betrachtetest gespannt das Gewand oder das Schweiß Tuch, das man Christus zuschreibt [...]. Du glaubst es sei das Größte, daß du zu Hause ein Stück des Kreuzes besitzt. Doch

- das ist nichts im Vergleich dazu, daß du das Geheimnis des Kreuzes in dir trägst (mysterium crucis in pectore conditum gestes). Andernfalls, wenn diese Dinge fromm machen, wer wäre dann frommer als die Juden, von denen gerade die Ruchlosesten zu einem Teil Christus in seinem Körper lebend mit den Augen gesehen, mit den Ohren gehört, mit den Händen betastet haben?“ Desiderius Erasmus: *Enchiridion militis christiani*. In: ders.: *Werke*. Hg. v. Werner Welzig, Bd. 1. Darmstadt 1968. S. 56–365, hier S. 203 ff. Zu seiner Position gegenüber Andachtsbildern vgl. ebd. S. 207ff.
- 69 Für Luthers Beschäftigung mit der Mystik, die allerdings nur bis ins zweite Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts merkliche Auswirkungen auf die Entwicklung seiner Theologie hatte, vgl. Heinrich Bornkamm: *Mystik, Spiritualismus und die Anfänge des Pietismus im Luthertum*. Gießen 1926 (= Vorträge der theologischen Konferenz zu Gießen 44); Bernd Möller: *Tauler und Luther*. In: *La mystique Rhénane*. (Colloque de Strasbourg 1961.) Straßburg 1963. S. 157–168; Gustav Benrath: *Luther und die Mystik*. In: *Zur Lage der Lutherforschung heute*. Hg. v. Peter Manns. Wiesbaden 1982. S. 44–58; Alois M. Haas: *Luther und die Mystik*. In: *Deutsche Vierteljahrsschrift* 60 (1986). S. 177–207.
- 70 Vgl. Luther: *Sermon* (wie Anm. 17). Hier S. 138–141
- 71 Luther zählt noch weitere Beispiele auf (vgl. ebd. S. 141). Der Sermon ist in den Jahren nach seinem Erscheinen vielfach gedruckt worden. Die erste, Wittenberger Ausgabe enthielt einen Holzschnitt Cranachs, der den Gekreuzigten zwischen Maria und Johannes zeigt. Der Illustrator einer Nürnberger Ausgabe, die auf 1521 datiert, hat sich offenbar besonders von der oben erwähnten Textstelle inspirieren lassen und einen Christus im Elend zwischen den Arma dargestellt. Für Cranach vgl. Lucas Cranach. Hg. v. Dieter Koeplin u. Tilman Falk. *Ausst.-Kat.* Basel 1974. Bd. 1. S. 189, Abb. 90; für den anonymen Nürnberger Holzschnitt vgl. *Martin Luther und die Reformation in Deutschland*. Hg. v. Gerhard Bott. *Ausst.-Kat.* Nürnberg 1983. Hier S. 352 f. Abb. 469. – Eine Diskussion der Bewertung von Einflußnahmen Luthers auf die bildliche Gestaltung seiner Werke findet sich in Margarete Stirm: *Die Bilderfrage in der Reformation*. Gütersloh 1977. S. 81ff. Ebd. passim eine ausführliche Analyse der Quellen zu Luthers ästhetischen Präferenzen; auf 72ff. zur Gedächtnis- und Zeichenfunktion von Bildern: Bei dem Anblick eines solchen Merkbildes fällt dem Betrachter alles ein, was er bisher über die dargestellte Geschichte oder Person gehört hat. Das Bild erinnert ihn an Gottes Wohltaten und Strafen. Insbesondere die Darstellung des Gekreuzigten gilt Luther als idealer Trostspender; vgl. ebd. S. 36. Die Komplexität von Luthers Position erhellt etwa aus folgender Passage: „Darbey sollen die kinder unnd gemeine man bleyben, wenn man es uns nicht so furbildet, wurden wir fladdern wie die schwermer“, heißt es zur Kontemplation von Bildern einerseits; der gleiche Text fährt jedoch fort: „Man kan die geistlichen sachen nicht begreifen, nisi in Bilder fassen.“ Als „Merkbilde“ allein haben sie ihre Berechtigung. Vgl. Martin Luther, *Werke* Bd. 46. Weimar 1912. S. 306f. und 308. Vgl. ferner die Verweise bei Stirm auf folgende Bände der Weimarer Ausgabe von Luthers Werken: Bd. 10/2, 1907, S. 458; Bd. 31/1, 1913, S. 415; Bd. 28, 1903, S. 677; Bd. 18, 1908, S. 82; Bd. 37, 1910, S. 65.
- 72 Luther: *Sermon* (wie Anm. 70). S. 141f. und WA 41, 304. Weismann: *Golgotha* (wie Anm. 16). S. 13f. und S. 20ff. hat für ihre Interpretation von Bruegels Tafel ebenfalls Luther herangezogen, ohne jedoch zum gleichen Ergebnis zu kommen: Sie glaubt in dem Bild ein trostspendendes Andachtsbild im Sinne biblischer Historienmalerei, wie Luther sie in der Tat verteidigt, erkennen zu können. In der Hintergrundszene sieht sie das historische Geschehen gemäß Luthers Opposition zu „zeitloser Transzendenz“ als Bildvorwurf, positiv abgesetzt gegenüber den Vordergrundfiguren, die in ihrer übersteigert-demonstrativen Trauer gemäß Weismanns Auffassung nicht einmal erkennen, daß sich die Erlösungstat vollzieht (Luthers Vorliebe für Darstellungen des Gekreuzigten usw. übergeht sie). Sie spricht vom leeren Tatort, mit Verweis auf Walter Benjamin (!) und zugleich mit dem Hinweis, daß dieses Verfahren nur vor dem Hintergrund von Imaginierungs- und Rezeptionspraktiken vorstellbar sei, die im 16. Jh. „noch“ bestanden haben. Dieser Tatort ist für sie das zeitgenössische und durch Anspielungen auf

- das politische Tagesgeschehen zur Zeit Bruegels aktualisierte Golgatha, das der Betrachter als heilsgeschichtlich relevant zu erkennen habe; ihre Identifikationen historischer Personen sind aber rein spekulativ.
- 73 Leben Seuses (wie Anm. 38). S. 15f.: „Wie er den minneklichen namen Jesus uf sin herz zeichnete.“ Eines Tages, so erzählt die Vita, habe er sich zurückgezogen und folgende Betrachtung angestellt: „ach zarter got, wan koend ich etwas minnezeichens erdenken, daz ein ewiges minnezeichen weizen zwischen dir und mir, [...] daz keinvergessen niemer me verdilgen moecht! [...] Und wie an und stach dar mit dem grifel in daz flaisch ob dem herzen die richti, und stach also hin und her und uf und ab, unz er den namen IHS eben uf sin herz gezeichnet.“
- 74 Vgl. z.B. die Ausführungen Leo Juds, der die nach außen hin treibende Kraft der Schweizer Reformatoren in der Bilderfrage war, in der zweiten Disputation in Zürich 1523: „Daruß vermerckt würt, das die byblichen und usserlichen bilder ein hindernuß sind dem geist. Und obschon die bildnus des crütz Christi by den Christen güter meinung gmacht were worden, so were doch ietz die zyt hie, daß man söliche bildnuß hinweg thäte [...]“ Zitiert nach Stirn: Bilderfrage (wie Anm. 71). S. 137, Anm. 23. Nach Calvin, für den die Inkarnation allein das Geheimnis Christi nicht fassen kann, gehört zu dem Bild Gottes, das Christus uns zeigt, seine Rückkehr zu dem Vater, den er nie verlassen hat. Den Menschen ist Christus damit bis zu seiner leiblichen Wiederkehr aus den Augen entschwunden: „In caelum ergo sublatus, corporis sui praesentiam e conspectu nostro sustulit [...] modo fide tenet, oculis non videt.“ Zitiert nach ebd. S. 211.
- 75 Vgl., auch für das folgende, die vielen Zitate bei Cornelis Augustijn u. Theo Parmentier: Sebastian Franck in den nördlichen Niederlanden 1550 bis 1600. In: Sebastian Franck (1499–1542). Hg. v. Jan-Dirk Müller. Wiesbaden 1993. S. 303–318, passim. In einem Brief an Beza wies 1566 Marnix van St. Aldegonde auf den Einfluß derartiger Schriften nicht nur bei der abergläubischen Masse, sondern auch bei den Gebildeten hin. Vgl. ebd. S. 303.
- 76 Vgl. auch Horst Weigelt: Sebastian Franck und die lutherische Reformation. Die Reformation im Spiegel des Werks Sebastian Francks. In: Franck (wie Anm. 75). S. 39–53, bes. S. 50f. Franck definiert den Glauben inhaltlich als Aktualisierung des *verbum internum*; für die analogen Termini, die die mystische Tradition seiner Theologie bestätigen, vgl. S. 43; außerdem die Beiträge von Otto Langer und von André Séguenny über den mystischen Spiritualismus Francks im gleichen Band.
- 77 Vgl. Jan-Dirk Müller: Sebastian Franck: der Schreiber als Kompilator. In: Franck (wie Anm. 75). S. 13–38, hier S. 22; vgl. auch S. 34, Anm. 85: Der Mensch als „eüsser mensch“ glaube nur, was seine Sinne erfahren haben, so wie der „inner mensch / allein was er nach seiner art innerlich von Gott gelert / gehoert / gesehen / vnd erfahren hat“. – Nebenbei sei auf zwei Arbeiten verwiesen, in denen sich Jörg Jochen Berns der gleichen Problematik, wenngleich unter verschobener Fragestellung widmet, und in denen die Nuancen reformatorischer Ästhetik in ihrem Bezug auf die Mnemonik eingehender besprochen werden: Berns: Umrüstung der Mnemotechnik im Kontext von Reformation und Gutenbergs Erfindung. In: *Ars memorativa* (wie Anm. 25). S. 35–72; ders.: Die Macht der äußeren und inneren Bilder. Momente des innerprotestantischen Bilderstreits während der Reformation. In: *Begrifflichkeit und Bildlichkeit der Reformation*. Hg. v. Italo Michele Battafarano. Bern usw. 1992. S. 9–37. Die etwas andere Bewertung reformatorischer Verinnerlichung ergibt sich aus der im Vorliegenden höheren Bewertung der Tradition mystischer Gedankengänge.
- 78 Vgl. Karel van Mander: Das Leben der niederländischen und deutschen Maler. Worms 1991. Dort auf S. 156 eine oft mit Bruegels eventueller Ketzerei in Verbindung gebrachte Andeutung; unzweideutiger äußert sich van Mander zu Herri met de Bles auf S. 102ff.