

Zeitschrift: Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft.
Serie 2 = Publications de la Société Suisse de Musicologie. Série 2

Herausgeber: Schweizerische Musikforschende Gesellschaft

Band: 56 (2014)

Artikel: Das innere Gespräch mit Gott

Autor: Signori, Gabriela

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-858684>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 09.02.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

GABRIELA SIGNORI

Das innere Gespräch mit Gott

Repräsentatio und Imaginatio in der spätmittelalterlichen Theologie bzw. Theorie des Bildes und der Bilder

Wie kan man bildlos gebilden unde wiselos bewisen, daz über alle sinne und über menschlich vernunft ist? Wan waz man glichnist dem git, so ist es noh tusentvalt ungelicher, den es glich sie.¹

Wie läßt sich, fragt der Dominikaner Heinrich Seuse († 1366), das Unfaßbare fassen, das Unbeschreibbare beschreiben? Wie kann man das genuin Bildlose vergegenwärtigen, vergegenständlichen, bildhaft und damit anschaulich machen? Seuse findet in der Tradition der «mystischen Theologie» keine Antwort:² Bilder, Sprachbilder, Metaphern und Metonymien waren für ihn bestenfalls Hilfsmittel, unzulänglich und doch unverzichtbar im Gespräch zwischen Mensch und Gott. Die Distanz bzw. die Differenz läßt sich mit ihnen aber nicht überbrücken. Das Unbeschreibbare bleibt folglich unbeschreibbar. Gegen eine solch «pessimistische» Sicht der Dinge bzw. Bilder sprechen – könnte man meinen – die unzähligen spätmittelalterlichen Bildwerke, die trotz Bildersturm die heutigen Museen und Archivdepots dies- und jenseits der Alpen füllen. Aber wollen oder sollen Bilder wirklich das Unsichtbare sichtbar machen, wie 825 auf dem Konzil von Lyon postuliert?³ Oder, in den Worten Erwin Panofskys (1892–1968) formuliert,

1 Heinrich Seuse, *Deutsche Schriften, im Auftrag der Württembergischen Kommission für Landesgeschichte*, ed. Karl Bihlmeyer, Stuttgart 1907, S. 190. Vgl. Michael Egerding, *Die Metaphorik der spätmittelalterlichen Mystik*. Bd. 1: *Systematische Untersuchung*; Bd. 2: *Bildspender – Bildempfänger – Kontexte: Dokumentation und Interpretation*, Paderborn 1997, sowie speziell zu Seuses Bildverständnis von kunsthistorischer Warte aus Jeffrey F. Hamburger, «The use of images in the pastoral care of nuns: The case of Heinrich Suso and the Dominicans», in: *The Art Bulletin* 71 (1989), S. 20–46; Steven Rozenski, «Von aller bilden bildlosekeit: the trouble with images of heaven in the works of Henry Suso», in: *Envisaging Heaven in the Middle Ages*, hg. V. Carolyn Muessig und Ad Putter (Routledge Studies in Medieval Religion and Culture 6), London 2007, S. 108–119.

2 Kurt Ruh, *Die mystische Gotteslehre des Dionysius Areopagita* (Bayerische Akademie der Wissenschaften. Phil.-Hist. Klasse, Jg. 1987, Heft 2), München 1987.

3 *Libellus synodalensis Parisiensis* (MGH. Leges. Concilia aevi Karolini 2,2), S. 489. Darauf nimmt unter anderem der Münsteraner Ausstellungskatalog *Imagination des Unsichtbaren* (Münster 1993) Bezug.

geht es der mittelalterlichen Kunst tatsächlich darum, Spirituelles in körperliche Metaphern respektive Bilder zu kleiden?⁴ Für die mittelalterlichen ‹Bildtheoretiker› stellte sich das Problem etwas anders. Sie interessierten sich zunächst für Gattungsfragen und unterschieden schematisch zwischen Stand- und Historienbildern, unabhängig vom jeweiligen Bildträger.⁵ Unter Historienbildern wurden Bilder verstanden, die im ursprünglichen Wortsinn Geschichten bzw. Heils geschichte erzählen. Und was die Bestimmung der Bilder anbelangt, folgten die meisten Autoren mehr oder weniger wörtlich Gregor dem Großen († 604), der im Bild – genauer im Wandbild – ein Instrument sah, um schriftkundige Laien in religiösen Dingen zu unterweisen: *Idcirco enim pictura in ecclesiis adhibetur, ut hi qui litteras nesciunt saltem in parietibus uidendo legant, quae legere in codi bus non ualent.*⁶

- 4 Erwin Panofsky, *Early Netherlandish Painting. Its Origins and Character*, Bd. 1, New York–London 1947–1948, S. 131–148. Zu den verschiedenen Positionen vgl. Lloyd Benjamin, «Disguised Symbolism Exposed and the History of Early Netherlandish Painting», in: *Studies of Iconography* 2 (1976), S. 11–24; Anne Hagopian van Buren, «Thoughts, Old and New, on the Sources of Early Netherlandish Painting», in: *Simiolus* 16 (1986), S. 93–112; James H. Marrow, «Symbol and Meaning in Northern European Art of the Late Middle Ages and the Early Renaissance», in: *Simiolus* 16 (1986), S. 150–169; Barbara G. Lane, «Sacred Versus Profane in Early Netherlandish Painting», in: *Simiolus* 18 (1988), S. 107–115; Heike Schlie, *Bilder des Corpus Christi. Sakramentaler Realismus von Jan van Eyck bis Hieronymus Bosch*, Berlin 2002, S. 233–284; Craig Harbison, *Jan van Eyck. The Play of Realism*, London 1991, S. 13–18. In den Kontext ihrer Entstehung eingebettet findet sich Panofskys Position neuerdings bei Sabine Augath, *Jan van Eycks Ars Mystica*, München 2007.
- 5 Jeffrey F. Hamburger, «The place of theology in medieval art history: problems, positions, possibilities», in: *The Mind's Eye. Art and Theological Argument in the Middle Ages*, hg. von dems. und Anne-Marie Bouché, Princeton 2006, S. 11–31.
- 6 Gregorius Sereno episcopo Massiliensi, in: *S. Gregorii magni registrum epistularum libri VIII–XIV*, appendix, ed. Dag Norberg (CSL 140A), Turnhout 1982, IX, 209, 768. Die Literatur zu dem Thema ist ausufernd, auf die von Gregor genannte Kirchenwand als Bildträger gehen allerdings nur wenige Autoren ein: Michael Camille, «Seeing and Reading: Some Visual Implications of Medieval Literacy and Illiteracy», in: *Art History* 8 (1985), S. 26–49; ders., «The Gregorian definition revisited, writing and the medieval image», in: *L'image. Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval*, hg. von Jérôme Baschet und Jean-Claude Schmitt (Cahiers du Léopard d'Or 5), Paris 1996, S. 89–107; Herbert L. Kessler, «Pictorial Narrative and Church Mission in Sixth-Century Gaul», in: *Pictorial Narrative in Antiquity and the Middle Ages*, hg. von dems. und Marianna Shreve Simpson (Studies in the History of Art 16), Washington 1985, S. 75–91; Ann Eljenholm Nichols, «Books-for-Laymen: The Demise of a Commonplace», in: *Church History* 56 (1987), S. 457–473; Lawrence G. Duggan, «Was Art Really the 'Book of the Illiterate'?», in: *Word & Image* 5 (1989), S. 227–251; Herbert L. Kessler, «Diction in the Bibles of the Illiterate», in: *World Art. Themes of Unity in Diversity*, hg. von Irving Lavin, Bd. 2, London 1989, S. 297–308; Klaus Krüger, «Die Lesbarkeit von Bildern. Bemerkungen zum bildungssoziologischen Kontext von kirchlichen Bildausstattungen im Mittelalter», in: *Bild und Bildung. Ikonologische Interpretationen vor modernerer Dokumente von Erziehung und Bildung* (Wolfenbütteler Forschungen 49), Stuttgart 1992, S. 105–133; Michael Curschmann, «*Pictura laicorum litteratura?* Überlegungen zum

Auf Gregor den Großen bezog sich rund zweihundert Jahre später auch Papst Hadrian I. (772–795) in seinem Brief an Karl den Großen. Hadrian erschuf darin die, aus der *longue durée* betrachtet, ebenso wirkungsmächtige Formel: *Aliud est enim picturam adorare, aliud per picturam istoriam, quid sit adorandum.*⁷ «Es ist nämlich eines, Bilder anzubeten, ein anderes durch das Bild die Geschichte, die verehrt werden muß» dem Betrachter näherzubringen. Hadrian erkannte die Bedeutung der Bilder für die menschliche Einbildungskraft. Ihre Funktion bestehe darin, Heiliges in Erinnerung zu rufen, Ansporn für das eigene Verhalten zu sein und zur Geistigkeit Gottes hinaufzuführen. Um seiner Einschätzung mehr Gewicht zu verleihen, berief er sich auf einen zumindest in Teilen erfundenen Brief Gregors des Großen an den Knecht Gottes Secundinus. Dieser soll ihn gebeten haben, ihm Bilder zu senden – eine Bitte, die ihm sehr gefallen habe:

[...] quia illum in corde tota intentione quaeris, cuius imaginem pre oculis habere desideras, ut visio corporalis cottidiana semper reddit exortum, ut, dum pictura vides, ad illum animo ardescas, cuius te imaginem videre consideras habere.⁸

Die tägliche Schau mit den Augen des Körpers steigere das geistige Verlangen nach dem, der auf den Bildern abgebildet sei. Hadrians Position in der Bilderverfrage vermochte sich längere Zeit nicht durchzusetzen.⁹ Eine Generation nach

Verhältnis von Bild und volkssprachlicher Schriftlichkeit im Hoch- und Spätmittelalter bis zum Codex Manesse», in: *Pragmatische Schriftlichkeit im Mittelalter. Erscheinungsformen und Entwicklungsstufen*, hg. von Hagen Keller u. a. (Münstersche Mittelalter-Schriften 65), München 1992, S. 211–229; Jérôme Baschet, «Introduction: L'image-objet», in: *L'image. Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval* (wie oben), S. 7–26; Danièle Alexandre-Bidon, «Une foi en deux ou trois dimensions? Images et objets du faire croire à l'usage des laïcs», in: *Annales* 53 (1998), S. 1155–1190; Peter Brown, «Image as a substitute for writing», in: *East and West: Modes of Communication*, hg. von Evangelos Chrysos und Ian Wood (The Transformation of the Roman World 5), Leiden 1999, S. 15–34; Jean-Claude Schmitt, «Écriture et image», in: ders., *Les corps des images. Essais sur la culture visuelle au Moyen Âge*, Paris 2002, S. 98–133; Francesca Manzari, «Rudes autem erudiri debent in libris laycorum, id est in picturis»: il ciclo biblico di uno «Speculum humanae salvationis» avignonesi», in: *Cicli e immagini bibliche nella miniatura* (Rivista di storia della miniatura 6–7), Florenz 2003, S. 145–156.

7 Hadrianus I, *Epistolae*, Nr. 5. Zu Hadrian vgl. Florian Hartmann, *Hadrian I. (772–795). Frühmittelalterliches Adelpapsttum und die Lösung Roms vom byzantinischen Kaiser* (Päpste und Papsttum 34), Stuttgart 2006, zu seinem Bildverständnis vgl. Maria Andaloro, «Immagine e immagini nel Liber Pontificalis da Adriano I a Pasquale I», in: *Mededelingen van het Nederlands Instituut te Rome* 60–61 (2002), S. 45–103.

8 Hadrianus I, *Epistolae*, Nr. 5; Gregorii I papae regnum epistularum IX, 147, Bd. 2: libri VIII–XIV cum indicibus et praefatione, ed. Ludwig M. Hartmann (MGH. Epistolae 2), Berlin 1939, S. 147, Hadrians Zusätze. vgl. Hans Georg Thümmel, *Die Konzilien zur Bilderfrage im 8. und 9. Jahrhundert. Das 7. ökumenische Konzil von Nikaia 787* (Konziliengeschichte. A: Darstellungen), Paderborn u.a. 2005, S. 145f.

9 Ebd., S. 218–245.

ihm orientierte sich Agobard von Lyon († 840) in seinem Traktat *De picturis et imaginis* wieder streng an Gregors Brief an Bischof Serenus.¹⁰ Dasselbe gilt noch für die jüngeren Liturgiehandbücher des Johannes Beleth (12. Jahrhundert) und des Wilhelm Durandus († 1296). Mehr noch, Beleth brachte das Diktum Gregors des Großen auf die einfache Formel, *quod est clerico literatura, hoc est laico pictura*.¹¹ «Was dem Kleriker die Schrift, ist dem Laien das Bild.» Mit den Worten Hadrians – nicht den Worten Gregors, wie er vorgibt – forderte Durandus den Leser auf, konsequent zwischen Darstellung (*pictura*) und Dargestelltem (*historia*) zu unterscheiden:

Picture et ornamenta in ecclesia sunt laicorum lectio et scripture, unde Gregorius:

Aliud est picturam adorare, aliud per picture ystoriam quid sit adorandum addiscere, nam quod legentibus scripture hoc ydiotis cernentibus prestat pictura, quia in ipsa ignorantes uident quid sequi debeant, in ipsa legunt qui litteras nesciunt.¹²

Agobard, Beleth und Durandus vertraten in der Bilderfrage die weltgeistliche, pastorale Sicht der Dinge. Die Mönche hingegen entwickelten aus dem täglichen Gebet heraus früh einen anderen Zugang zu den Bildern, eine Betrachtungsweise, die wie in Hadrians Brief an Karl den Großen Bild und Einbildungskraft in sich vereinte.¹³ Einer der ersten, der beobachtete, daß Bilder nicht nur unterweisen, sondern auch zu Tränen bzw. Mitleid bewegen (*compungere*) können, war der

10 Agobard von Lyon, *De picturis et imaginis*, in: *Opera omnia*, ed. L. van Acker (CCCM 52), Turnhout 1981, S. 151–181. Siehe Thümmel, *Die Konzilien zur Bilderfrage*, S. 285–289, sehr knapp Jean Wirth, «Voir et entendre. Notes sur le problème des images de Saint Augustin à l’iconoclasme», in: *Micrologus* 10 (2002), S. 71–86, vgl. auch Celia Chazelle, «Memory, instruction, worship: «Gregory's» influence on early medieval doctrines of the artistic image», in: *History, Hope, Human Language, and Christian Reality*, hg. von Everett Ferguson (Recent Studies in Early Christianity 6), New York 1999, S. 303–337, und David Appleby, «Instruction and inspiration through images in the Carolingian period», in: *Word, Image, Number. Communication in the Middle Ages*, hg. von John J. Contreni und Santa Casciani (Micrologus' Library 8), Florenz 2002, S. 85–111.

11 Iohannes Beleth, *Summa de ecclesiasticis officiis*, cap. 85, ed. Heribert Douteil (CCCM 51), Turnhout 1976, S. 154.

12 Guillelmus Duranti *Rationale divinorum officiorum* I, cap. 3,1,3, ed. A. Davril und T.M. Thibodeau (CCCM 140), Turnhout 1995, S. 34f. Vgl. Kirstin Faupel-Drevs, *Vom rechten Gebrauch der Bilder im liturgischen Raum. Mittelalterliche Funktionsbestimmungen bildender Kunst im «Rationale divinorum officiorum» des Durandus von Mende (1230/31–1296)* (Studies in the History of Christian Thought 89), Leiden u.a. 2000.

13 Wie es scheint ab dem 6. Jahrhundert, vgl. Elizabeth S. Bolman, «Depicting the kingdom of heaven: painting and monastic practice in early Byzantine Egypt», in: *Egypt in the Byzantine World, 300–700*, hg. von Roger S. Bagnall, Cambridge 2007, S. 408–433; dies., «Joining the community of the saints: monastic paintings and ascetic practice in early Christian Egypt», in: *Shaping Community: The Art and Archaeology of Monasticism*, hg. von Sheila McNally, Oxford 2001, S. 41–56.

Reichenauer Mönch Walafrid Strabo († 849). Ihm schwebten Bilder der Passion Christi und anderer «Glaubenswunder» vor Augen, die sich wie ein Stempel in das Herz des Betrachters eindrückten:

[...] ex pictura passionis dominicae vel aliorum mirabilium ita compungi, ut lacrimis testentur exteriores figuræ cordi suo quasi lituris impressas.¹⁴

Eine Bildtheologie im engeren Wortsinn entwickelte sich in den Klöstern, wie es scheint, aber erst im Verlauf des 13. Jahrhunderts.¹⁵ Und wie schon bei Walafrid Strabo war es vornehmlich die Passion Christi, die die Mönche veranlaßte, sich systematischer mit der Bilderfrage zu befassen.¹⁶ Bilder sollten den Gläubigen, dem Mönch wie dem Laien, helfen, sich das Heilsgeschehen zu vergegenwärtigen und den «Affekt der Andacht» zu entfachen.¹⁷ Dafür, meinte man, seien die Augen besser geeignet als das Gehör.¹⁸ Aus drei Gründen habe die Kirche die Bilder eingeführt, resümierte der Franziskaner Bonaventura († 1274) in seinem Sentenzenkommentar:

1. «wegen der Roheit der einfachen Menschen» (*propter simplicium ruditatem*),
2. «wegen der Langsamkeit der Affekte» (*propter affectum tarditatem*),
3. «und wegen der Unzuverlässigkeit des menschlichen Gedächtnisses» (*et propter memoriae labilitatem*).¹⁹

14 Walafrid Strabo's *Libellus de exordiis et incrementis quarundam in observationibus ecclesiasticis rerum* II, 8, ed. Alice L. Harting-Correa (Mittelleinische Studien und Texte 19), Leiden u.a. 1996, S. 73–81. Vgl. Michael Camille, «Before the gaze. The internal senses and late medieval practices of seeing», in: *Visuality Before and Beyond the Renaissance. Seeing as Other Saw*, hg. von Robert S. Nelson, Cambridge 2000, S. 197–223 u. 209–211 («sense impressions and sculpture»).

15 Cynthia Hahn, «Visio Dei. Changes in Medieval Visuality», in: *Visuality Before and Beyond the Renaissance*, S. 169–196.

16 Aber auch bilderfeindliche Tendenzen lassen sich im Kontext der Ordensreform früh ausmachen, vgl. Rudolph, Conrad, The «*Things of Greater Importance*»: Bernhard von Clairvaux's *Apologia and the Medieval Attitude Toward Art*, Philadelphia 1990; Helmut Feld, «Konrad Summenhart. Theologe der kirchlichen Reform vor der Reformation», in: *Rottenburger Jahrbuch für Kirchengeschichte* 11 (1992), S. 85–116.

17 Herbert L. Kessler, «Early medieval art and the metamorphoses of vision», in: ders., *Spiritual seeing. Picturing God's Invisibility in Medieval Art*, Philadelphia 2000, S. 104–148; David Appleby, «Instruction and inspiration through images in the Carolingian period», in: *Word, Image, Number: Communication in the Middle Ages*, hg. von John J. Contreni und Santa Casian (Micrologus' Library 8), Florenz, 2002, S. 85–111.

18 Zum Auge als Königin der Sinne vgl. Gudrun Schleusner-Eichholz, *Das Auge im Mittelalter* (Münstersche Mittelalter-Schriften 35), München 1985, zu den Gefahren des Sehens vgl. Suzanne Biernoff, *Sight and Embodiment in the Middle Ages*, New York 2002.

19 Bonaventura, «Commentaria in quatuor libros sententiarum magistri Petri Lombardi», in: *S. Bonaventurae opera omnia*, Bd. 3, Quaracchi 1887, S. 203. Vgl. Ulrich Köpf, Die Bilderfrage in der Reformationszeit, in: *Blätter für Württembergische Kirchengeschichte* 90 (1990),

Prägnanter finden wir die drei Funktionsebenen im *Catholicon* des Genueser Dominikaners Johannes Balbi († um 1298) zusammengefaßt, ein alphabetisch geordnetes Lexikon für Geistliche abermals aus dem 13. Jahrhundert:

Item scire te uolo quod triplex fuit ratio institutionis ymaginum in ecclesia. prima ad instructionem rudium qui eis quasi quibusdam libris edoceri uidentur. secunda ut incarnationis ministerium et sanctorum exempla magis in memoria nostra essent dum cottidie oculis nostris repentantur. tertium erga ad excitandum deuacionis affectum qui ex uisis efficacius excitatur quam ex auditis. vide eciam in latria. Item de ymagine faciei Christi dicam in Iuda. [Hervorhebungen durch G.S.]²⁰

Häufig hat die Forschung auf die zahlreichen Berührungspunkte zwischen der Bilderfrage und der spätmittelalterlichen Passionsfrömmigkeit hingewiesen.²¹ Allenthalben bemerkenswert ist, daß die *Imitatio Christi* als religiöse Praxis bzw. Technik selbst keiner Bilder bedarf. Auch die häufig zitierte *Vita Christi* des Kartäusers Ludolf von Sachsen († um 1377/1378) handelt ausschließlich von der menschlichen Einbildungskraft und eben nicht von Bildern.²² In Form von Appellen fordert Ludolf den Leser wiederholt auf, sich in die Heilsgeschichte hineinzuversetzen, sich die Heilsgeschichte zu vergegenwärtigen und sich mit allen menschlichen Sinnen die Ereignisse so vorzustellen, als ob sie gerade geschähen.²³ Ludolf von Sachsen teilte Seuses Vorbehalte gegenüber den Sprachbildern offenkundig nicht. Von Bildern aber ist in seiner *Imitatio* an keiner Stelle die Rede.

S. 38–64, hier 47; Frank Büttner, «Vergegenwärtigung und Affekte in der Bildauffassung des späten 13. Jahrhunderts», in: *Erkennen und Erinnern in Kunst und Literatur*, hg. von Dietmar Peil, Michael Schilling und Peter Strohschneider, Tübingen 1998, S. 195–213.

- 20 Johannes Balbi, *Catholicon*, Mainz 1460 [Neudruck 1971], keine Paginierung. Vgl. Gerhard Jaritz, in: «Et est ymago facta non veritas». Sachkultur und Bilder des späten Mittelalters», in: *Pictura quasi fictura. Die Rolle des Bildes in der Erforschung von Alltag und Sachkultur des Mittelalters und der frühen Neuzeit* (Österreichische Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-Historische Klasse; Forschungen des Instituts für Realienkunde des Mittelalters und der frühen Neuzeit. Diskussionen und Materialien 1), Wien 1996, S. 9–13.
- 21 Fritz Oskar Schuppisser, «Schauen mit den Augen des Herzens». Zur Methodik der spätmittelalterlichen Passionsmeditation, besonders in der *Devotia Moderna* und bei den Augustinern», in: *Die Passion Christi in Literatur und Kunst des Spätmittelalters*, hg. von Walter Haug und Burghart Wachinger (Fortuna vitrea 12), Tübingen 1993, S. 169–210.
- 22 Als Ausnahme gilt Grootes Traktat «Über die vier Arten der Meditation»: Gerardo Groote, *Il Trattato «De quattuor generibus meditabilium»*, ed. und übers. von Ilario Tolomio, Padua 1975. Grootes Haltung ist allerdings ambivalent.
- 23 Ludolphus de Saxonia, *Vita Jesu Christi*, ed. L.-M. Rigollet, Rom 1870. Vgl. C. A. Conway, *The Vita Christi of Ludolph of Saxony and the Late Medieval Devotion Centered on the Incarnation* (Analecta Cartusiana 34), Salzburg 1976; Walter Baier, *Untersuchungen zu den Passionsbetrachtungen in der 'Vita Christi' des Ludolf von Sachsen* (Analecta Cartusiana 44), 3 Bde., Salzburg 1977; Walter S. Melion, «Introduction: meditative images and the psychology of the soul», in: *Image and Imagination of the Religious Self in Late medieval and Early Modern Europe*, hg. von Reindert Leonard Falkenburg u.a. (Proteus. Studies in Early

Dessenungeachtet finden wir das «Als-ob» des Kartäusers eine Generation später hundertfach ins Medium Bild übertragen, sowohl in der Tafelmalerei, als auch in den Stundenbüchern. Fortan wird Heilsgeschichte nicht mehr dargestellt, sondern in wortwörtlichem Sinne bildlich vergegenwärtigt, in die Gegenwart hinein geholt.²⁴ Der häufig bestaunte Realismus bzw. Naturalismus, der sich von den südlichen Niederlanden her kommend bald in ganz Europa ausbreitete, ist kein künstlerischer Selbstzweck, sondern steht im Dienste eben dieser religiösen Vergegenwärtigung.²⁵ In diesem Sinne wäre der Naturalismus eben nicht metaphorisch zu lesen, sondern als religiöser Darstellungsmodus ernst zu nehmen. Der Bezug zwischen Gott und dem Menschen ist in der flämischen Bilderwelt des 15. Jahrhunderts ein radikal anderer als noch in den Bildwerken des 13. und 14. Jahrhunderts.²⁶ In ihr hat sich das Subjekt bzw. die subjektive Vorstellungskraft der Heilsgeschichte bemächtigt und in eine

Modern Identity Formation 1), Turnhout 2007, S. 1–36. Zur Rezeption vgl. unter anderem Lawrence F. Hundersmarck, «Preaching the Passion: late medieval Lives of Christ as sermon vehicles», in: *De ore Domini. Preacher and Word in the Middle Ages*, hg. von Thomas L. Amos et al. (Studies in Medieval Culture 27), Kalamazoo 1989, S. 147–167; Karl-Ernst Geith, «Die Leben-Jesu-Übersetzung der Schwester Regula aus Lichtenthal», in: Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur 119 (1990), S. 22–37; ders., «Un texte méconnu, un texte reconnu: la traduction de la Vita Jesu Christi de Michael de Massa», in: *Le Moyen Age dans la Modernité. Mélanges offerts à Robert Dragonetti*, hg. von Jean R. Scheidegger et al. (Nouvelle Bibliothèque du Moyen Age 39), Paris 1996, S. 237–249; Marc Gil, «Du manuscrit enluminé au livre imprimé: le Maître de la Vita Christi de Cambrai, successeur du Maître des Privilèges de Gand», in: *Bulletin du bibliophile* 1997, S. 7–32; Dennis D. Martin, «Behind the Carthusian presence in late medieval spirituality», in: *Nicholas of Cusa and His Age. Intellect and Spirituality. Essays Dedicated to the Memory of F. Edward Cranz, Thomas P. McTigha and Charles Trinkhaus*, hg. von Thomas M. Izbicki u. Christopher M. Bellitto (Studies in the History of Christian Thought 105), Leiden 2002, S. 29–62.

24 Zum Konzept vgl. *Mediale Gegenwärtigkeit*, hg. von Christian Kiening (Medienwandel – Medienwechsel – Medienwissen 1), Zürich 2007.

25 Über den Realitätsbezug wird seit Panofsky (vgl. Anm. 4) viel und kontrovers diskutiert. Einen Bogen zur Wahrnehmungstheorie schlägt Martin Büchsel, «Realismus und Meditation: Überlegungen zu einigen Madonnenbildern Jan van Eycks», in: *Realität und Projektion. Wirklichkeitsnahe Darstellungen in Antike und Mittelalter*, hg. von dems. und Peter Schmidt (Neue Frankfurter Forschungen zur Kunst 1), Berlin 2005, S. 191–225.

26 Vgl. Elisabeth Heller, *Das altniederländische Stifterbild* (Tuduv-Studien 6), München 1976; Elisabeth Vavra, «Kunstwerke als religiöse Stiftung. Überlegungen zum Stifterbild in der deutschen Tafelmalerei des Spätmittelalters», in: *Artistes, artisans et production artistique au moyen âge*, hg. von Xavier Barral I Altet, Bd. 2: *Commande et travail*, Paris 1987, S. 257–272; dies., «Kunstwerke als Massenquellen. Möglichkeiten und Grenzen einer EDV-unterstützten Auswertung», in: *Pictura quasi fictura* (Anm. 20), S. 191–206; Alarich Rooth, *Stifterbilder in Flandern und Brabant. Stadtbürgerliche Selbstdarstellung in der sakralen Malerei des 15. Jahrhunderts* (Kunst – Geschichte und Theorie 9), Essen 1988; Brigitte Dekeyzer, «For eternal glory and remembrance: on the representation of patrons in late medieval panel paintings in the southern low countries», in: *The Use and Abuse of Sacred Places in Late Medieval Towns*, hg. von Marjan De Smet (Medievalia Lovaniensia. Studia I/38), Leuven 2006, S. 71–101.

Vielfalt unterschiedlicher Imaginationen atomisiert. Der im Gebet versunkene Betrachter betritt das Bild, stellt sich – auf Augenhöhe – neben Christus und die Heiligen. Er partizipiert an der dargestellten Handlung, indem er sie imaginiert und sich mitten ins Geschehen hineinversetzt, das in der Vergegenwärtigung selbst gegenwärtig geworden ist.

Doch zunächst ein Blick zurück ins 13. Jahrhundert, als sich in der Buch- und Glasmalerei die ersten Brechungen ankündigten. Auf den frühgotischen Glasfenstern begegnen sich Sakrales und Profanes, Heilsgeschichte und Gegenwart, im Kircheninnenraum.²⁷ Beide Bereiche sind aber noch strikt voneinander getrennt. Die Künstler folgen in der Kirchenkunst festen Regeln, auch was die Positionierung des Laienpersonals anbelangt. Zwei Beispiele sollen zeigen, was damit gemeint ist.

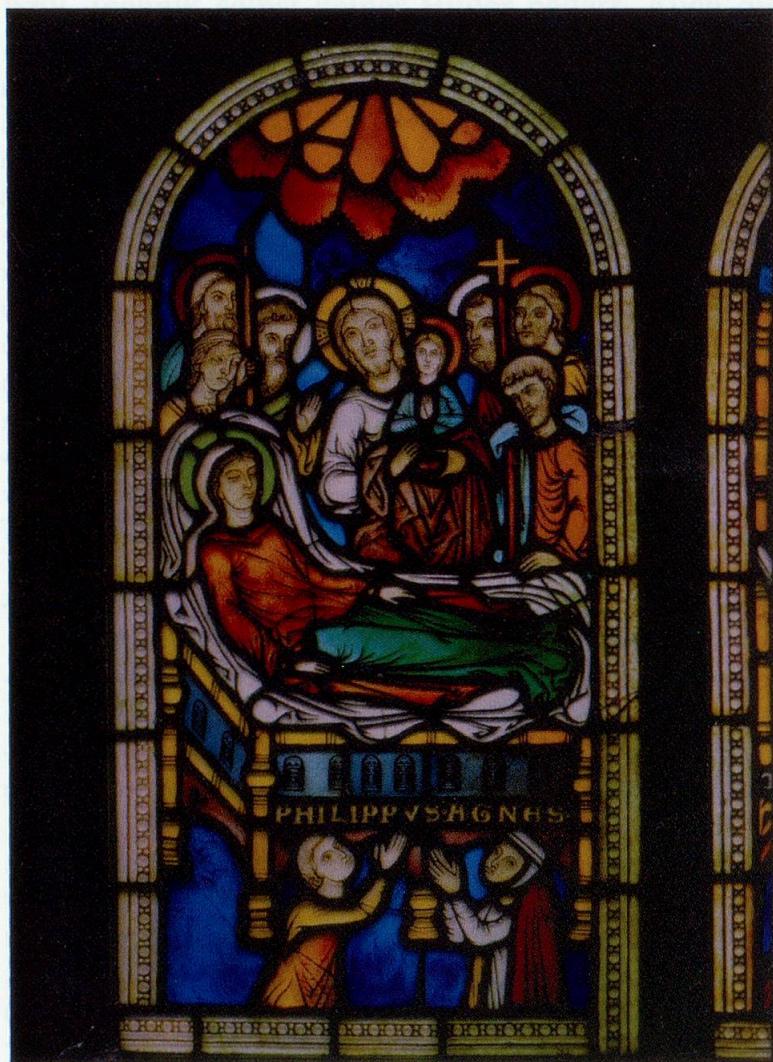


Abb. 1: Marientod mit Stifterpaar Philippus und Agnes, Köln, Schnütgenmuseum, Köln um 1240/50.

²⁷ Vgl. Rüdiger Becksmann, «Fensterstiftungen und Stifterbilder in der deutschen Glasmalerei des Mittelalters», in: *Vitrea dedicata*, hg. von der Stiftung Volkswagenwerk Hannover, Berlin 1975, S. 65–85.

Dargestellt ist auf dem Kölner Glasfenster unbekannter Provenienz der Marientod (*Transitus beatae Mariae*), das heißt die Besammlung der Jünger Christi um das Totenbett der Gottesmutter herum.²⁸ Die Jünger tragen die für das Totengeleit notwendigen Requisiten (Kreuz und Kerze) bei sich. In der Bildmitte steht Christus, der die Seele seiner Mutter (als Kinderkörper dargestellt) in Empfang genommen hat. Am unteren Bildrand erscheinen mit Gebetsgestus die beiden Stifter der Glasscheibe, das Stifterpaar Philippus und Agnes, wie in der Holzstreu über ihnen festgehalten ist. Es ist das Totenbett, welches das Bildfeld in zwei Teile trennt, in den Laienteil mit den Stiftern und in einen sakralen, in den die Heilsgeschichte eingeschrieben ist. Die Frau trägt das für die Zeit typische Gebende einer verheirateten Frau, und sie ist im heraldisch linken Bildbereich, auf der sogenannten Kunkelseite platziert, so wie in den Paradiesdarstellungen Eva gewöhnlich zu Adams Linken unter dem Baum der Erkenntnis positioniert ist.²⁹ Dieselben Darstellungsprinzipien gelangen nicht nur bei Laien, sondern auch bei Geistlichen (Mönchen und Weltklerikern) zum Einsatz, wie eine rund fünfzig Jahre jüngere Glasscheibe aus dem Westfälischen Landesmuseum in Münster zeigt.

In einem gotischen Architekturrahmen (Spitzbögen und Türmen) steht Maria mit dem Jesuskind auf ihrem linken Arm, leicht nach links, in Richtung des Stifters gewendet.³⁰ Sie trägt eine Krone, darunter einen weißen Schleier, und einen TasselmanTEL, der von einer Fibel zusammengehalten und mit einer breiten Bordüre umrandet ist. Am unteren Bildrand, heraldisch links zur Jungfrau, kniet der Stifter mit Gebetsgestus, dessen Kleidung und Tonsur ihn als Mönch ausweisen, noch sehr demütig und klein im Vergleich zur Himmelskönigin, aber in diesem Fall ohne Trennelemente zwischen dem Dies- und dem Jenseits. Der Bezug zwischen dem profanen und dem sakralen Bereich wird also hauptsächlich durch die relative Größe des Figurenpersonals bestimmt sowie durch die Platzierung der Stifter in der linken oder rechten Bildhälfte bzw. im Zentrum oder an der Peripherie des Bildgeschehens.

28 Ebd., Farbtafel II. Zum *Transitus* vgl. Klaus Schreiner, «Der Tod Marias als Inbegriff christlichen Sterbens. Sterbekunst im Spiegel mittelalterlicher Legendenbildung», in: *Tod im Mittelalter*, hg. von Arno Borst et al. (Konstanzer Bibliothek 20), Konstanz 1993, S. 261–321; Leopold Kretzenbacher, *Sterbekerze und Palmzweig-Ritual beim «Marientod»* (Österreichische Akademie der Wissenschaften. Phil.-Hist. Klasse 667), Wien 1999.

29 Jérôme Baschet, «Ève n'est jamais née. Les représentations médiévales et l'origine du genre humain», in: Ève et Pandora: la création de la première femme, hg. von Jean-Claude Schmitt, Paris 2001, S. 115–162. Vgl. Otto Nussbaum, «Die Bewertung von Rechts und Links in der römischen Liturgie», in: *Jahrbuch für Antike und Christentum* 5 (1962), S. 158–171; Ursula Deitmarling, «Die Bedeutung von Rechts und Links in theologischen und literarischen Texten bis um 1200», in: *Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur* 98 (1969), S. 265–292.

30 *Vitreæ dedicata* (Anm. 27), Farbtafel III.



Abb. 2: Muttergottes mit Stifter Igbrandus, Münster, Westfälisches Landesmuseum, Köln um 1300.

Im Verlauf des 13. Jahrhunderts treten immer mehr Gesellschaftsgruppen in Erscheinung, die sich auf Glasscheiben als Stifter abbilden lassen: Zünfte, einzelne Adelsgeschlechter, bald auch gewöhnliche Bürger und ebenso gewöhnliche Gemeindepriester.³¹ Und zusehends verwischen sich die Grenzen zwischen Sakral und Profan, nicht nur in den Kirchenfenstern, sondern auch in der Buchmalerei und bald auch in der Tafelmalerei. Die Figuren werden immer größer und bewegen sich immer weiter in Richtung Bild- bzw. Heilsgeschehen. Und das Stifterpersonal wird mit dem Dargestellten immer enger in Bezug gesetzt, Bild und Vorstellungsbild gehen so zusagen ineinander über. Das bildhaft Dargestellte entspricht dem, was der im Bild oder am Bildrand anwesende Betrachter mit den Augen seines Herzens sieht.³² Die Bild vermittelnde Instanz ist das Buch oder das Gebet, nicht das Bild. Davon soll im Folgenden, dem Rahmenthema dieses Sammelbandes entsprechend, etwas ausführlicher die Rede sein, ausgehend von Rogiers van der Weyden Abegg-Triptychon.

Auf der Mitteltafel befindet sich eine Kreuzigungsgruppe, darüber, in dunkle Wolken gehüllt, Sonne und Mond, die sich verfinstern.³³ Johannes Evangelista hält die Gottesmutter, die zusammenzubrechen droht und deren Schmerz mit einer Trauergebärde zum Ausdruck gebracht wird. Zu ihrer Linken befindet sich die kostbar gekleidete Maria Magdalena, die Marias Gewandsaum berührt. Dazu gesellen sich mit weiteren Trauergesten Maria, die Mutter des Jakobus und Josef, sowie die Mutter der Söhne des Zebedäus (Mt 27,56). Knochen und Schädel am Fuß des Kreuzes verweisen auf die Richtstätte und fungieren als *Memento mori*. Auf dem linken Flügel wird die Kreuzabnahme vorbereitet. Der bekehrte reiche Mann aus Arimathäa, «der heißt Josef» (Mt 27,57), bewegt sich zusammen mit

31 Hans-Rudolf Meier, «Selbstdarstellungen institutioneller Donatoren und Auftraggeber in der Kunst des 12. und 13. Jahrhunderts», in: *Für irdischen Ruhm und himmlischen Lohn. Stifter und Auftraggeber in der mittelalterlichen Kunst*, hg. von demselben et al., Berlin 1995, S. 183–202.

32 Vgl. unter anderem Sixten Ringbom, «Devotional Images and Imaginative Devotions. Notes on the Place of Art in Late Medieval Private Piety», in: *Gazette des Beaux-Arts* 73 (1969), S. 159–170; Craig Harbison, «Visions and Meditations in Early Flemish Painting», in: *Simiolus* 15 (1985), S. 87–118; Peter Schmidt, «Inneres Bild und äußeres Bildnis. Porträt und Devotion im späten Mittelalter», in: *Das Porträt vor der Erfindung des Porträts*, hg. von Martin Büchsel und Peter Schmidt, Mainz 2003, S. 219–239; *The Mind's Eye. Art and Theological Argument in the Middle Ages*, hg. von Jeffrey Hamburger und Anne-Marie Bouché, Princeton 2006; *Prayers and Portraits. Unfolding the Netherlandish Diptych*, hg. von John Oliver Hand et al., Yale University Press 2007.

33 Vgl. *Der Meister von Flémalle und Rogier van der Weyden*, hg. von Stephan Kemperdick und Jochen Sander, Frankfurt 2008, S. 328–333, zur Ikonographie James H. Marrow, *Passion Iconography in northern European Art of the late Middle Ages and early Renaissance*, Kortrijk 1979; *Die Passion Christi in Literatur und Kunst des Spätmittelalters*, hg. von Walter Haug u. Burghart Wachinger (Fortuna vitrea 12), Tübingen 1993; Tobias A. Kemper, Die Kreuzigung Christi. Motivgeschichtliche Studien zu lateinischen und deutschen Passionstraktaten des Spätmittelalters (Münchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters 131), Tübingen 2006.

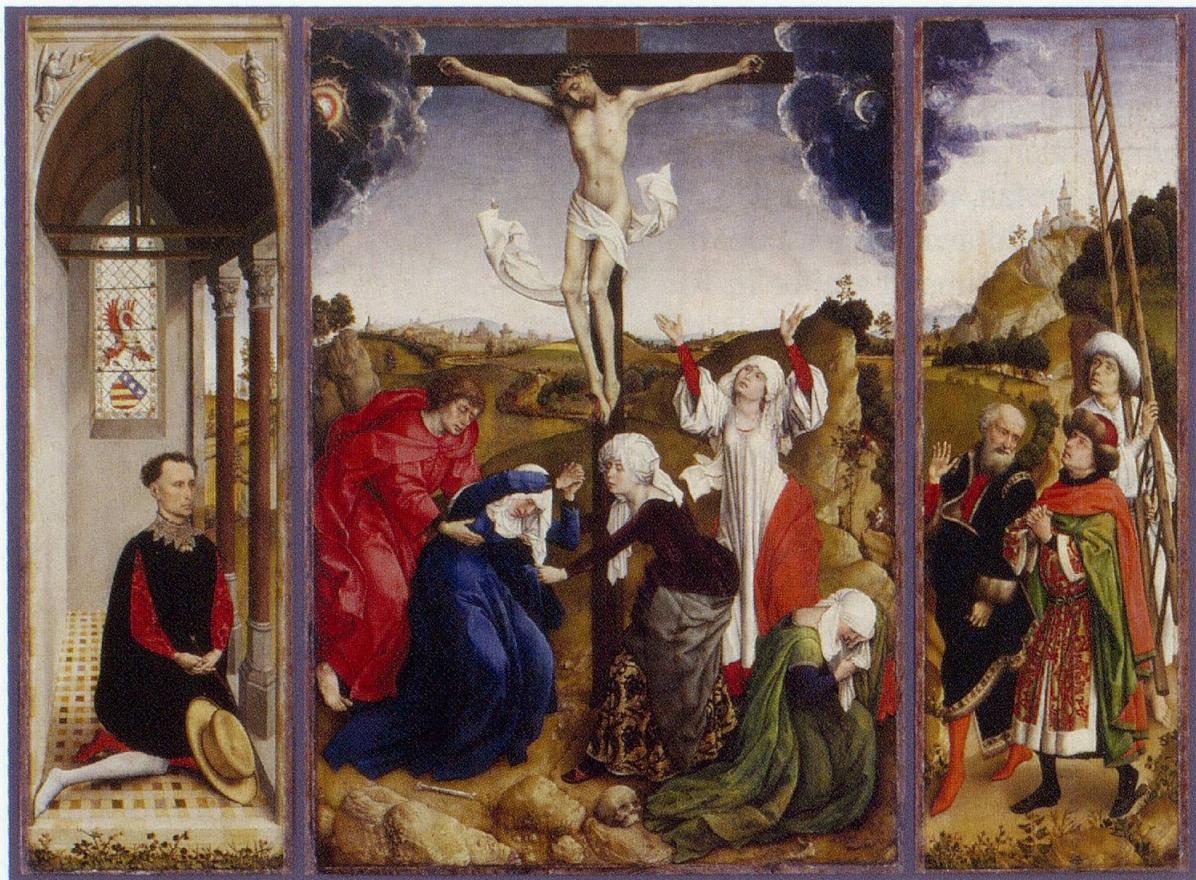


Abb. 3: Abegg-Tryptichon, Werkstatt Rogier van der Weyden, Abegg-Stiftung, Riggisberg bei Bern, um 1445 (Mitteltafel 102 x 70,5 cm; Flügel je 103 x 31 cm).

Nikodemus in Richtung Richtstätte. Mit ihnen geht ein Knecht, der die Leiter trägt, die bei der Kreuzabnahme zum Einsatz gelangen soll. Auf dem heraldisch rechten Flügel kniet der Stifter in einer Loggia oder einer Kapelle mit Säulen. Aus Ehrfurcht vor dem Heilsgeschehen zu seiner Linken hat er gemäß Korintherbrief seinen Strohhut abgenommen.³⁴ Im Glasfenster hinter ihm ist sein Wappen mit Helmzier angebracht, das Wappen der italienischen Bankiersfamilie de Villa. Der Stifter ist auf dem Bild also doppelt ausgewiesen: als Person mit seinem individualisierende Züge tragenden Porträt und mit Hilfe seines Familienwappens.³⁵ Er ist jedoch genauso wie das Personal auf der Mitteltafel und dem linkem Flügel streng vom Heilsgeschehen geschieden, wenngleich im heraldisch rechten, nicht im linken Bildflügel. Allelal eine bemerkenswerte Seitenwahl!

34 Gabriela Signori, *Räume, Gesten, Andachtsformen. Geschlecht, Konflikt und religiöse Kultur im europäischen Spätmittelalter*, Ostfildern 2005, S. 96–113.

35 Zu den Wappen auf Bildern als Identitätsgarantie vgl. Hans Belting, *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft* (Bild und Text), München 2001, S. 115–142; Daniel Spanke, *Porträt – Ikone – Kunst. Methodologische Studien zum Porträt in der Kunsliteratur. Zu einer Bildtheorie der Kunst*, München 2004, S. 68–71.

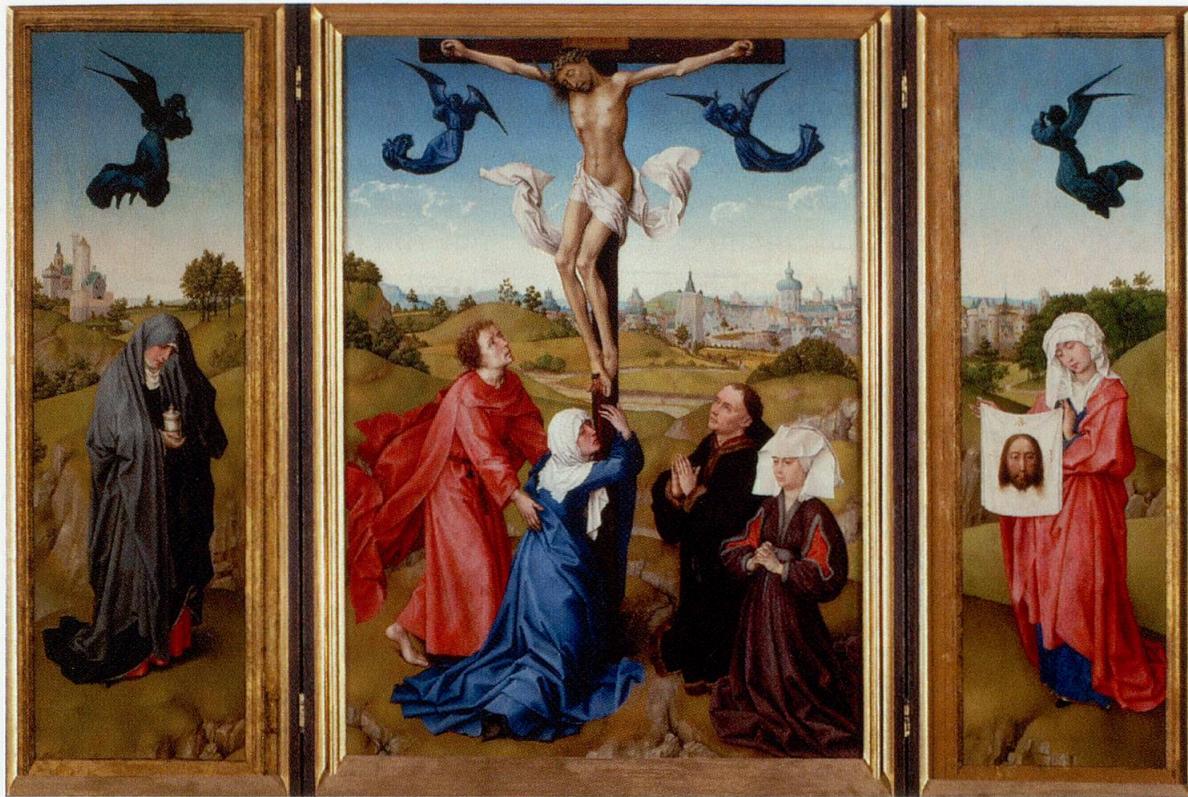


Abb. 4: Kreuzigungstriptychon, Wien, Kunsthistorisches Museum, um 1445 (Mitteltafel 96 x 69 cm; Flügel 96 x 27 cm).

Das Kreuzigungstriptychon aus Wien datiert genau aus demselben Jahr wie das Abegg-Triptychon. Auf der Mitteltafel hält Johannes die Gottesmutter Maria, die am Kreuz entlang zu Boden sinkt. Das übrige Personal – Maria Magdalena und die anderen Frauen – ist aus dem Bild verschwunden. An seiner Statt ist das Stifterehepaar in die Bildmitte gerückt, aber zu Christi Linken. Auf dem heraldisch linken Flügel befindet sich die heilige Veronika mit dem «wahren Abbild» (*Vera Icon*) des Antlitzes Christi; auf dem rechten Flügel erscheint Maria Magdalena, mit ihrem Attribut, dem Salbgefäß, ganz in sich gekehrt. Die Stifter sind gleich groß wie das restliche Bildpersonal und überdies mitten ins Bildgeschehen hineinversetzt, wenngleich in andächtiger Gebetshaltung und kniend. Der Vergleich der beiden Triptychen zeigt, daß die Stifter in der flämischen Tafelmalerei aufgehört haben, sich in Bezug auf das Jenseits als demütig und klein zu begreifen. Ebenso deutlich geworden ist die enorme formale Bandbreite, wie sich um die Mitte des 15. Jahrhunderts der Einzelne zu Gott in Beziehung setzt. Dies zeigt auch der Vergleich zwischen der Lukasmadonna Rogiers van der Weyden († 1464) und Jan van Eycks († 1441) Rolin-Madonna:

Lukas malt die Madonna, die dem Jesuskind die Brust gibt. Der königliche Baldachin hebt die Heiligkeit von Mutter und Sohn hervor, Maria sitzt auf einem treppenartigen Möbel, und zwar auf dem untersten Absatz, der prächtige weit

ausfallende Brokatstoff verhüllt ihre Füße.³⁶ Ihr gegenüber kniet Lukas, mit Papier in der Hand, das auf ein Holzstück aufgelegt ist, als Kopfbedeckung trägt er einen Doktorhut, der Evangelist soll Arzt gewesen sein.³⁷ Der Raum erscheint mit zwei Säulen nach hinten offen, eine zweite Grenze setzen die Mauerzinnen, vor denen ein Mann und eine Frau, vermutlich Joachim und Anna, stehen, auf die Stadt am Fluß blickend, die sich im Bildhintergrund andeutet. Am oberen Bildrand befindet sich ein Rundfenster, am heraldisch linken Bildrand der Stier, das Attribut des Evangelisten, sowie ein Lukas-Evangelium, das auf einem Pult aufgeschlagen ist.



Abb. 5: Rogier van der Weyden, Lukasmadonna, Boston, Museum of Fine Arts, 1435–1440 (137,5 x 111 cm).

36 Vgl. Rogier van der Weyden, *St. Luke Drawing the Virgin. Selected Essays in Context*, [Hg.:] The Museum of Fine Arts Boston, Turnhout 1997. Zur Ikonographie vgl. Gisela Kraut, *Lukas malt die Madonna. Zeugnisse zum künstlerischen Selbstverständnis in der Malerei*, Worms 1986.

37 Andrea von Hülzen-Esch, *Gelehrte im Bild. Repräsentation, Darstellung und Wahrnehmung einer sozialen Gruppe im Mittelalter* (*Veröffentlichungen des MPI 201*), Göttingen 2006, S. 124–132.



Abb. 6: Jan van Eyck, Madonna des Kanzlers Nicolas Rolin, Paris, Louvre, sog. Rolin-Madonna, um 1435 (66 mal 62 cm).

Der Aufbau der so genannten Rolin-Madonna folgt dem der Lukas-Madonna (oder umgekehrt).³⁸ Lukas aber ist ganz aus dem Bild verschwunden, auch sein Arbeitszimmer und sein Attribut fehlen dieser Version. Die Muttergottes ist da platziert, wo bei Rogier van der Weyden Lukas steht. Die Darstellung folgt der

38 Vgl. Carol J. Purtle, *The Marian Paintings of Jan van Eyck*, Princeton 1982, S. 59–84; Hermann Kamp, *Memoria und Selbstdarstellung. Die Stiftungen des burgundischen Kanzlers Rolin*, Sigmaringen 1993; *Portrait – Landschaft – Interieur. Jan van Eycks Rolin-Madonna im ästhetischen Kontext*, hg. von Christiane Kruse und Felix Thürlemann (Literatur und Anthropologie 4), Tübingen 1999; *La splendeur des Rolin: un mécénat privé à la cour de Bourgogne*, hg. von Sophie Cassagnes-Brouquet und Brigitte Maurice-Chabard, Paris 1999;

Ikonographie der Marienkrönung, das Jesuskind wird als Weltenherrscher inszeniert, Maria trägt einen roten Umhang, der mit Edelsteinen besetzt ist, dahinter öffnet sich der Ausblick auf eine weitläufige Landschaft entlang eines Flusses. Der Kanzler Rolin hat den Platz eingenommen, auf dem bei van der Weydens Lukasmadonna Maria sitzt. Auf seinen Knien befindet sich ein Buch mit geschmückten Initialen, es ist geöffnet, auf welcher Seite lässt sich nicht erkennen. Der Stifter hat sich hier also wörtlich ins Bild gesetzt und dies (abermals) im heraldisch rechten Bildfeld. Daß er aus der Binnenperspektive des Bildes der majestätisch thronenden Maria mit Kind gegenüber sitzt, schwächt das heraldische Argument keineswegs, Rolin beansprucht für einen Laien die falsche Bildseite.³⁹ Auch die gewählte Gestik irritiert. Weder kniet, noch steht der Stifter, sondern er sitzt!⁴⁰ Die Grenzen zwischen Sakral und Profan scheinen auf der Rolin-Madonna fast völlig verwischt, Himmel und Erde begegnen sich in der Schau sozusagen auf Augenhöhe und im Sitzen. Faktisch sind die Grenzen aber da, sichtbar und doch unsichtbar, in Gestalt der Säulen und des Flusses, der das Bild in eine irdische und eine himmlische Hälfte trennt.

Ähnliche ‹Spielereien› zwischen profanen und sakralen Bildbereichen lassen sich um die Mitte des 15. Jahrhunderts auch im Medium der Buchmalerei nachweisen.⁴¹ In einen fürstlich-blauen Mantel gehüllt kniet die Stifterin des

Philippe Lorentz, «The Virgin and Chancellor Rolin and the Office of Matins», in: *Investigating Jan van Eyck*, hg. von Susan Foister et al., Turnhout 2000, S. 49–57; Bret Rothstein, «On devotion as social ornament: Jan van Eyck's Virgin and Child with Chancellor Nicolas Rolin», in: *Dutch Crossing: A Journal of Low Countries Studies* 24 (2000), S. 96–132; Laura D. Gelfand u. Walter S. Gibson, «Surrogate selves: the *Rolin Madonna* and the late-medieval devotional portrait», in: *Simiolus* 29 (2002), S. 119–138; Klaus H. Dingeldein, *Das Wort. Die als «Madonna des Kanzlers Rolin» bezeichnete Tafel im Louvre von Jan van Eyck in ihrem kunstgeographischen, historischen und spirituellen Kontext*, Diss. Kiel 2007.

39 Hugo van der Velden, «Diptych altarpieces and the principle of dexterity», in: *Essays in Context. Unfolding the Netherlandish Diptych*, hg. von John Oliver Hand u. Ron Spronk, Cambridge–New Haven–London 2006, S. 124–155.

40 Zum *Status reverentiae* vgl. Signori, *Räume, Gesten, Andachtsformen* (Anm. 34), S. 7495.

41 Zu dem Themenkomplex vgl. u. a. Léopold Delisle, *Livres d'images*, in: *Histoire littéraire de la France* 31 (1893), S. 213–285; *Andachtsbücher des Mittelalters aus Privatbesitz*, bearb. von Joachim M. Plotzek, Köln 1987; Roger S. Wieck, *The Book of Hours in Medieval Art and Life*, London 1988; ders., *Painted Prayers. The Book of Hours in Medieval and Renaissance Art*, New York 1997; Flora Lewis, «From Image to Illustration: The Place of Devotional Images in the Book of Hours», in: *Iconographie médiévale. Image, Texte, Contexte*, hg. von Gaston Duchet-Suchaux, Paris 1990, S. 29–48; *Masters and Miniatures*, hg. von Koert van der Horst u. Johann-Christian Klamt, Ghent 1991; Melissa Conway, «Artists on the Edge: Collaboration, Accommodation and Imagination in ‹Typical› Fifteenth-Century Flemish Book of Hours», in: *La bibliofilia* 100 (1998), S. 111–123; *The Art of the Book. Its Place in Medieval Worship*, hg. von Margaret M. Manion und Bernard J. Muir, Exeter 1998; Jeffrey Hamburger, «The Picture Book of Madame Marie (Paris, Bibliothèque Nationale Ms. n. a. fr. 16251)», in: *Scriptorium* 52 (1998), S. 413–429; Gregory T. Clark, *Made*



Abb. 7: Stundenbuch des Meisters Guillebert de Mets, Rom, Biblioteca Vaticana, Codex Ottob. lat. 2919, fol. 25v, um 1400.

Stundenbuchs des Meisters Guillebert de Mets im Gebet vor einem Prie-Dieu, auf dem als *Mise en abyme* wiederum ein Gebetbuch aufgeschlagen ist (Abb. 7).⁴²

in Flanders. The Master of the Ghent Privileges and Manuscript Painting in the Southern Netherlands in the Time of Philip the Good (Ars nova), Turnhout 2000; Isabel von Bredow-Klaus, *Heilsrahmen. Spirituelle Wallfahrt und Augentrug in der flämischen Buchmalerei des Spätmittelalters und der frühen Neuzeit* (Tuduv-Studien 81), München 2005; James H. Marrow, *Pictorial Invention in Netherlandish Manuscript Illumination of the Late Middle Ages: The Play of Illusion and Meaning* (Corpus of Illuminated Manuscripts 16), Paris etc. 2005; *Flemish Manuscript Painting in Context. Recent Research*, hg. von Elizabeth Morrison und Thomas Ken, Los Angeles 2006.

⁴² Vgl. *Die schönsten Stundenbücher aus der Biblioteca Apostolica Vaticana*, hg. von Giovanni Morello, Zürich 1988, S. 72–76; Patrick M. de Winter, *Manuscrits à peintures produits pour le mécénat lillois sous les règnes de Jean sans Peur et de Philippe le Bon*, Paris 1978; Christian

Mantel und Stoffhülle, die über den Gebetstisch fallen, greifen über den Bildrahmen in die Darstellung der Kreuzigung hinein.⁴³ Die Schächer hingegen, die um Christi Hemd würfeln, sind aus dem Bildrahmen hinaus in das von der Stifterin und vier Engeln eingenommene florale Rankenwerk der Buchseite hinein versetzt. Die Heilsgeschichte dringt in den profanen Raum des Ornaments, die Stifterin wiederum überschreitet die Grenze, die der Bildrahmen zwischen dem profanen und dem sakralen Raum zieht, zaghafte, allein mit der Spitze ihres Mantels, aber dennoch sichtbar. Gänzlich beigelegt finden wir die Scheu, in den Sakralraum einzudringen, in den vielbeachteten ‹Fensterbildern› des Stundenbuchs der Maria von Burgund, das heute in der österreichischen Nationalbibliothek aufbewahrt wird. Die Auftraggeberin des Stundenbuchs war allerdings nicht Maria von Burgund († 1482), sondern Marias Stiefmutter Margareta von York († 1503), die zweite Frau Karls des Kühnen († 1477).⁴⁴

Die Miniatur ist zweifach gerahmt, zu einem äußerer, Holz imitierenden Bildrahmen gesellt sich in Form eines Fensters mit Butzenscheiben ein zweiter, innerer Bildrahmen (Abb. 8).⁴⁵ Auf der heraldisch rechten Bildseite sitzt eine Frau mit

Coppens, «Hidden sex on Christmas night: some unveiling observations about the Master of Guillebert de Mets», in: *Flanders in a European perspective: manuscript illumination around 1400 in Flanders and abroad*, hg. von Maurits Smeyers und Bert Cardon (Corpus 8), Leuven 1995, S. 569–580; Erik Driggsdahl, «The false use of Rome: apropos a reconstruction of Copenhagen Ms. NKS 132 4° [illuminated by the Master of Guillebert de Mets]», in: ebd., S. 581–591.

- 43 Andrea von Hülsen-Esch, «Der Rahmen im Rahmen der Buchmalerei», in: *Format und Rahmen. Vom Mittelalter bis zur Neuzeit*, hg. von Hans Körner und Karl Möseneder, Berlin 2008, S. 9–40, fokussiert auf den Rahmen als Grenze und geht nicht systematisch auf die Grenzüberschreitungen ein.
- 44 Christine Weightman, *Margaret of York, Duchess of Burgundy, 1446–1503*, Stroud–New York 1989; *Women of Distinction. Margaret of York, Margaret of Austria*, hg. von Dagmar Eichberger, Leuven 2005, S. 24–25, 43–47, 103–113, 207–219.
- 45 Vgl. Otto Pächt, *The Master of Mary de Burgundy*, London 1944; G. I. Lieftinck, «De meester van Maria van Bourgondië en Rooclooster bij Brussel», in: *Bulletin KNOB* 17 (2964), S. 257–294; John Harthan, *Books of Hours and Their Owners*, New York 1977, S. 110–115; Anne H. van Buren, «A codicological and iconographic window on Mary of Burgundy: her Book of Hours in Vienna», in: *Manuscripta* 21 (1977), S. 24f.; dies., «A window on two duchesses of Burgundy», in: *Tributes in Honor of James H. Marrow: Studies in Painting and Manuscript Illumination of the Late Middle Ages and Northern Renaissance*, hg. von Jeffrey F. Hamburger und Anne S. Korteweg, London 2006, S. 505–520; Penketh, Sandra, «Women and Books of Hours», in: *Women and the Book. Assessing the Visual Evidence*, hg. von Lesley Smith und Jane H. M. Taylor, London 1996, S. 266–281; Anja Grebe, «Die Fensterbilder des sogenannten Meisters der Maria von Burgund», in: *Portrait – Landschaft – Interieur. Jan van Eycks Rolin-Madonna im ästhetischen Kontext*, hg. von Christiane Kruse und Felix Thürlemann (Literatur und Anthropologie 4), Tübingen 1999, S. 257–271; Bret Rothstein, «The rule of metaphor and the play of the viewer in the ‹Hours of Mary of Burgundy›», in: *Image and Imagination* (Anm. 23), S. 237–275.



Abb. 8: Stundenbuch der Maria von Burgund, Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Codex Vindobonensis 1857, um 1477, fol. 14v.



Abb. 9: Stundenbuch der Maria von Burgund, Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Codex Vindobonensis 1857, um 1477, fol. 43v.

Spitzenhaube, in goldfarbenen Samt gekleidet, ihr gegenüber ist ein farblich passendes Sitzkissen ausgebreitet, das den Eindruck erweckt, hier habe soeben noch eine zweite Person gesessen. Auf dem Schoß der Dame mit Spitzenhaube sitzt ein Hündchen, das Symbol für Treue. In ihrer Hand hält sie ein Stundenbuch, das bei einem nicht identifizierbaren Mariengebet aufgeschlagen ist. Auf der Fensterbank liegt eine Gebetsschnur aus Korallen und Perlenschmuck. Derselben Dame begegnen wir auch auf der anderen Seite des Fensters, im Innenraum einer gotischen Kirche. Sie kniet zur heraldisch Rechten der in blauen Stoff gehüllten thronenden Muttergottes mit dem Jesuskind, begleitet von drei jungen Frauen. Im heraldisch linken Bildfeld kniet ein Mann vor der Marienfigur, vermutlich Karl der Kühne.

Auf Folio 43v, die Miniatur zum Officium vom Leiden Christi (Abb. 9), folgt die Kreuzabnahme Christi. Nun hat auch die Dame den Bildrahmen verlassen, zurückgelassen hat sie ihr Gebetbuch bzw. Stundenbuch, das sich auf ein Kreuzigungsbild öffnet. Auf dem Kissen liegt eine Gebetsschnur aus Gagat (Pechkohle), so genannter schwarzer Bernstein, daneben befindet sich eine Schmuckschatulle. Das Buch liegt auf einem Tuch aus schwarzem Samt, der Trauerfarbe des burgundischen Hofes.⁴⁶ Derselben Vierergruppe wie auf Folio 14v begegnen wir auf Folio 43v am unteren Bildrand, als Zuschauerinnen der Kreuzabnahme mitten ins Bildgeschehen hinein versetzt. Zwei von ihnen blicken vom Heilsgeschehen weg, zurück zum Bildrahmen bzw. in die Richtung des Bildbetrachters.

Das Spiel zwischen Sakral und Profan erfährt im Stundenbuch der Maria von Burgund wohl einen vorläufigen Höhepunkt. Die Miniaturen werden als Medium benutzt, um via Andacht, buchgeleiteter Frömmigkeit und innere Bilder, die beim Beten bzw. Lesen entstehen, die heiligen Geheimnisse zu reflektieren. Die Bedeutung der Bilder geht aber weit über das Dargestellte hinaus. Jenseits ihrer künstlerischen Originalität informieren sie uns, wie ich meine, wie keine andere spätmittelalterliche Quellengattung darüber, wie sich im 15. Jahrhundert die Laien zum Sakralen selbst in Bezug gesetzt haben. Über die Gründe ist schon viel nachgedacht worden. Eine der Hauptantriebskräfte für diesen Wandel im Bereich der religiösen Vorstellungen und Praktiken sieht die Forschung gemeinhin in der *Devotio moderna*.⁴⁷ Aufmerken lässt allerdings, daß der Umgang der modernen Devoten mit dem Medium Bild bislang wenig Beachtung gefunden hat. Die Bücher scheinen ihnen wichtiger gewesen zu sein als die Bilder.⁴⁸ Und

46 Anders als am französische Hof, vgl. Ralph E. Griesey, *The Royal Funeral Ceremony in renaissance France*, Genf 1960, S. 41–49, der die Farbe Purpur bevorzugte.

47 Vgl. unter anderem *Die «neue Frömmigkeit» in Europa im Spätmittelalter*, hg. von Marek Derwich (Veröffentlichungen des MPI für Geschichte 205), Göttingen 2004; *Kirchenreform von unten. Gerhard Zerolt von Zuphen und die Brüder vom gemeinsamen Leben*, hg. V. Nicolaus Staubach (Tradition – Reform – Innovation 6), Frankfurt am Main 2004.

48 Thomas Kock, *Die Buchkultur der Devotio moderna. Handschriftenproduktion, Literaturversorgung und Bibliotheksaufbau im Zeitalter des Medienwechsels* (Tradition – Reform – Innovation 2), Frankfurt am Main 1999.

gerade Bilder waren in ihren Büchern unerwünscht. Nicht in der *Devotia moderna*, sondern in der Offenbarungsmystik des ausgehenden 13. und 14. Jahrhunderts findet sich in Worten vorformuliert, was im 15. Jahrhundert in die Welt der Bilder eindringt: nämlich die Möglichkeit, auf Augenhöhe mit Gott in ein Zwiegespräch zu treten.⁴⁹ Dieses radikal subjektive Gespräch findet aus dem Gebet heraus erwachsend in den Herzen des Menschen statt. Es bedarf keiner Heilsvermittler und keiner realen Kirche aus Stein oder Holz.⁵⁰ Es ist, dies zeigen Bilder und Texte gemeinsam, überall möglich, im Kirchenraum genauso wie im privaten Andachtsraum.

- 49 Siegfried Ringler, *Viten und Offenbarungsliteratur in Frauenklöstern des Mittelalters. Quellen und Studien* (Münchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters 72), Zürich–München 1980; Ursula Peters, «Vita religiosa und spirituelles Erleben. Frauenmystik und frauenmystische Literatur im 13. und 14. Jahrhundert», in: *Deutsche Literatur von Frauen*, hg. von Gisela Brinker-Gabler, Bd. 1, München 1988, S. 88–113; Johanna Thali, *Beten, Schreiben, Lesen. Literarisches Leben und Marienspiritualität im Kloster Engelthal* (Bibliotheca Germanica 42), Tübingen 2003. Zur Rezeption der Offenbarungsliteratur im 15. Jahrhundert vgl. unter anderem David Griffith, «The reception of continental women mystics in fifteenth and sixteenth century England: some artistic evidence», in: *The Medieval Mystical Tradition in England*, hg. von E. A. Jones, Cambridge 2004, S. 97–117; Annette C. Grisé, «Holy Women in print: continental female mystics and the English mystical tradition», in: ebd., S. 83–95; dies., «Continental holy women and the textual relics of prayers in late-medieval England», in: *The Medieval Translator/Traduire au Moyen Age*, hg. von Jacqueline Jankins und Olivier Bertrand, Turnhout 2007, S. 165–178.
- 50 Volker Leppin, «Mystische Frömmigkeit und sakramentale Heilsvermittlung im späten Mittelalter», in: *Zeitschrift für Kirchengeschichte* 112 (2001), S. 189–204.