

Der Stein trägt

**Die Imitation von Skulpturen in der niederländischen Tafelmalerei
im Kontext bildtheoretischer Auseinandersetzungen
des frühen 15. Jahrhunderts**

**Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde der
Philosophischen Fakultät der Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg,
Institut für Europäische Kunstgeschichte**

**vorgelegt bei
Prof. Dr. Lieselotte E. Saurma**

**von
Constanze Itzel
aus Nürnberg**

Vorwort

Bei vorliegender Abhandlung handelt es sich um eine reduzierte Fassung meiner im Dezember 2003 an der Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg eingereichten Dissertation. Eine bebilderte Druckversion befindet sich in Vorbereitung.

Thema der vorliegenden Arbeit ist die Imitation von Skulpturen in der niederländischen Tafelmalerei, ein Phänomen, dem schon sehr viel Forschungszeit gewidmet wurde. Sollte es dennoch gelungen sein, weiterführende Ergebnisse zu erzielen, so ist dies nicht zuletzt der Hilfsbereitschaft zahlreicher Personen zu verdanken.

Frau Prof. Dr. Lieselotte E. Saurma hat die Arbeit mit großem Engagement begleitet, viel Zeit und Geduld für anregende Gespräche aufgebracht und Abwege rechtzeitig aufgezeigt. Ihrer fördernden Unterstützung gilt mein größter Dank. Dem Zweitgutachter Herrn Prof. Dr. Johannes Tripps danke ich für sein offenes Ohr und seinen wertvollen fachlichen Rat.

Danken möchte ich darüber hinaus folgenden Damen und Herren für ihre kompetente Hilfe: Anna Bartl, M.A., Basel; Dr. Sophie Guillot de Suduiraut, Paris; Holger Guster, M.A., Wiesbaden; Ilka Herrmann, M.A., Heidelberg; Dr. Daniel Hess, Nürnberg; Ingrid-Sibylle Hofmann, M.A., Heidelberg; Kim Hust-Korspeter, Kaiserslautern; Dr. Renate Kroos, München; Manfred Lautenschlager, M.A., Basel; Dr. Ariane Mensger, Heidelberg; Pfr. Karl Scheidhauer, Kaiserslautern; Dagmar Schumacher, M.A., Karlsruhe; Prof. Dr. Matthias Untermann, Heidelberg; Andrea Wähning, Karlsruhe; Dr. William Whitney, Paris. Für die große Hilfe bei der sprachlichen Verfeinerung des Textes sei Sylvia Beiser, M.A., Sandra Debs, Christine Mann, M.A., Sibyl Scharrer, M.A. und Stephanie Tripke, M.A. herzlich gedankt.

Dank der finanziellen Unterstützung der Landesgraduiertenförderung Baden-Württemberg war es mir möglich, in unabhängiger Konzentration kontinuierlich an dem Thema zu arbeiten. Von vitaler Bedeutung für das Promotionsvorhaben war darüber hinaus der Rückhalt im privaten Umfeld. Mein wärmster Dank gilt deshalb Heidi und Peter für die zweite Heimat und ganz besonders Christian, Heide und Werner für die unermüdliche Unterstützung und Ermunterung.

Inhaltsverzeichnis

Vorwort.....	2
Inhaltsverzeichnis.....	3
I. Einleitung.....	5
1. Forschungsthesen zur Imitation von Skulpturen.....	7
a. Ergänzung und Ersatz realer Skulptur.....	8
b. Gemalte Skulptur als Paragonemotiv.....	10
c. Skulpturenimitation im Dienst des Realismus.....	12
2. Bewertung der Forschung.....	14
a. Terminologie.....	14
b. Methodik.....	16
c. Inhaltliche Schwerpunkte.....	18
3. Zielsetzung der Arbeit.....	25
a. Fragestellung.....	25
b. Geographischer und zeitlicher Rahmen.....	27
II. Die spätmittelalterliche Bilddebatte in den burgundischen Niederlanden.....	34
1. Der Bilderstreit in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts.....	34
a. Zur Entstehung der spätmittelalterlichen Bilddebatte.....	34
b. Die Konzilien von Konstanz und Basel.....	35
c. Zum bildtheoretischen Schrifttum prominenter Theologen.....	38
2. Bilddebatte und Häresie in den südlichen Niederlanden.....	40
a. Predigten und Traktate.....	40
b. Anhängerschaften der Hussiten.....	42
3. Die Auseinandersetzung mit hussitischen Thesen in Tournai.....	45
a. Der Fall Gilles Mersault.....	46
b. Das Traktat Mersaults und verwandte Schriften.....	48
c. Zum Erfolg häretischer Thesen in Tournai.....	51
d. Klerus und Künstler als Adressaten häretischer Kritik.....	55

III. Die Imitation von Skulpturen im Kontext bildtheoretischer Auseinandersetzungen.....	64
1. Kritik am Bildgebrauch.....	66
a. Die Gleichsetzung von Darstellung und Dargestelltem.....	66
b. Maßnahmen zur Verbesserung des Bildgebrauchs.....	72
c. Bildhaftigkeit als Rezeptionshilfe?.....	77
2. Bildkritik.....	85
a. Dreidimensionalität und Beweglichkeit.....	85
b. Materieller Reichtum.....	97
c. Lebensechtheit und Wirklichkeitsnähe.....	103
d. Bilder als „ <i>Libri falsi</i> “.....	114
e. Skulpturenimitationen als ideale Bilder?.....	124
3. Anleitung zur Bildrezeption.....	124
a. Stein und Holz.....	125
b. Künstlichkeit und Leblosigkeit.....	128
c. Von der Darstellung zum Dargestellten.....	138
4. Bildrezeption und Bildgestaltung.....	153
IV. Schlussfolgerung und Ausblick.....	158
Literaturverzeichnis.....	165

I. Einleitung

Zahlreiche niederländische Retabel des 15. Jahrhunderts präsentieren auf den Außenseiten täuschend echte Imitationen steinerner Nischenfiguren. Heilige oder die Verkündigung werden in Steinfarbe und in so perfekter statuarischer Manier präsentiert, dass die malerische Ausführung oft erst auf den zweiten Blick zu erkennen ist. Die ältesten erhaltenen Tafeln mit diesem Bildmotiv stammen aus den Werkstätten der prominentesten Vertreter der frühen niederländischen Malerei.¹ Sie werden den rekonstruierten Werkkomplexen um Robert Campin, Rogier van der Weyden und die Brüder van Eyck zugeordnet.²

Zum Campin'schen Werkkomplex zählen die Trinitätstafel in Frankfurt,³ eine Tafel mit Jakobus dem Älteren und Clara in Madrid⁴ sowie das Schächerfragment mit Johannes dem Täufer in Frankfurt.⁵ In der Brüsseler Werkstatt Rogier van der Weydens entstand kurz vor der Jahrhundertmitte das Weltgerichtsretabel in Beaune.⁶ Der Rogier-Nachfolge wird ferner das Edelheer-Triptychon in Löwen zugeschrieben.⁷ Aus den Werkstätten Hubert und Jan van Eycks stammen die beiden Johannesfiguren des Genter Altars⁸ sowie die Verkündigungen des Dresdner Marientriptychons⁹ und

¹ Für die vorliegende Internetpublikation wurde auf Abbildungen verzichtet, da sich eine Verlagsversion in Vorbereitung befindet. Die meisten der behandelten Werke sind in leicht zugänglichen, gut bebilderten Editionen nachzuschlagen. Auf diese wird im Text nach folgendem System verwiesen: Grundsätzlich wird bei jeder Erwähnung eines Werks eine Abbildungsquelle genannt. Von dieser Regel ausgenommen bleiben die in der Einleitung genannten 13 Werke, die im Mittelpunkt dieser Arbeit stehen. Da es den Text erheblich belasten würde, jedes Mal auf eine Abbildung zu verweisen, werden diese nur eingangs einmalig erwähnt. Der Leser sei darauf hingewiesen, dass das Abbildungsmaterial fast vollständig den Publikationen des Corpus der niederländischen Malerei des 15. Jahrhunderts, sowie ergänzend den farbig bebilderten Bänden THÜRLEMANN 2002, DE VOS 1999 und BELTING, KRUSE 1994 zu entnehmen ist.

² Auf Fragen der Zuschreibung und Lokalisierung wird weiter unten eingegangen; s. Kap. I.3.b.

³ Frankfurt am Main, Städelsches Kunstinstitut, Gemäldegalerie, Inv.-Nr. 939 B; s. KAT. FRANKFURT 1993, Tf. 7, S. 88-128; THÜRLEMANN 2002, Abb. 161.

⁴ Madrid, Museo del Prado, Inv.-Nr. 1887; s. THÜRLEMANN 2002, S. 309-12; DE VOS 1999, Abb. 77.

⁵ Frankfurt am Main, Städelsches Kunstinstitut, Gemäldegalerie, Inv.-Nr. 886; s. KAT. FRANKFURT 1993, Tf. 9, S. 129-53; THÜRLEMANN 2002, S. 132.

⁶ Beaune, Hospices Civiles de Beaune, Inv.-Nr. 87 GHD 299; s. DE VOS 1999, S. 252-65, Abb. 17.

⁷ Löwen, St. Peter; s. COMBLEN-SONKES 1996, Bd. 1, S. 118-56, Bd. 2, Tf. 15-16, 230-274.

⁸ Gent, St. Bavo; s. BELTING, KRUSE 1994, Tf. 18-19.

⁹ Dresden, Staatliche Gemäldegalerie Alter Meister, Inv.-Nr. 799; s. KAT. DRESDEN 1992, S. 193-94; BELTING, KRUSE 1994, Tf. 56.

des Thyssen-Diptychons.¹⁰ In den weiteren Umkreis Jan van Eycks gehört außerdem das Diptychon mit der Muttergottes und Johannes dem Täufer im Louvre.¹¹

Von den genannten Malern und ihren Werkstätten in den 1420er bis 1430er Jahren zu einer ersten Verbreitung gebracht, werden die gemalten Steinfiguren im Lauf des 15. Jahrhunderts zum beherrschenden Bildmotiv niederländischer Retabelaußenseiten und finden schließlich auch in die deutsche und französische Malerei Eingang. Ihrer starken Verbreitung und oft frappierenden Qualität entsprechend haben sie in der Forschung bereits viel Beachtung gefunden. Trotz zahlreicher, zum Teil sehr unterschiedlicher Ansätze ist es bisher jedoch nicht gelungen, eine unanfechtbare Erklärung für das neue Bildmotiv zu finden. Bedeutung und Funktion der gemalten Steinfiguren bleiben bis heute im Grunde ungeklärt.

Vorliegende Arbeit schlägt einen neuen Erklärungsansatz vor, der auf einer Analyse des historischen und theologischen Umfeldes beruht. Der neue Bildtypus wird vor dem Hintergrund bildtheoretischer und historischer Quellen analysiert, die eine grundlegende Neubewertung der niederländischen Kunst des frühen 15. Jahrhunderts erlauben. Wie die neuere Forschung geht auch die Verfasserin von der These aus, dass die malerische Darstellung einer Kunstgattung auf eine Auseinandersetzung mit kunsttheoretischen Fragestellungen schließen lässt. Die Existenz einer kunsttheoretischen Debatte lässt sich jedoch im handwerklich geprägten Künstlermilieu des frühen 15. Jahrhunderts nördlich der Alpen nur in sehr geringem Umfang nachweisen. Deshalb richtet die Arbeit den Blick auf die vorreformatorische Bilddebatte, die seit dem Ende des 14. Jahrhunderts mit neuer Intensität geführt wurde und die Entstehung zahlreicher Schriften zu Form, Inhalt und Funktion von Kunstwerken mit sich brachte. Das im Zuge dieser Bilddebatte entstandene bildtheoretische Quellenmaterial wird in der Arbeit auf seine Relevanz für die Malerei des frühen 15. Jahrhunderts geprüft.

Voraussetzung für diese Untersuchung ist die auf einer Analyse der historischen Quellen gründende Erkenntnis, dass die aktuelle Bilddebatte im Entstehungsgebiet des neuen Bildmotivs bekannt und verbreitet war. So kann im ersten Teil der Arbeit gezeigt werden, dass in Tournai und den umliegenden Gebieten bildtheoretische Thesen von

¹⁰ Madrid, Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, Inv.-Nr. 137a-b, Acc. 1933.11.1-2; s. EISLER 1989, S. 50-61, Abb. S. 51; BELTING, KRUSE 1994, Tf. 57.

¹¹ Paris, Musée du Louvre, Inv.-Nr. R.F. 38-22; s. COMBLÉN-SONKES, LORENTZ 1995, Bd. 1, S. 1-10; Bd. 2, Farbt. 1, Tf. 1-8.

prominenten Akteuren mündlich und schriftlich verbreitet wurden. In einem zweiten Teil werden die wichtigsten bildtheoretischen Topoi vorgestellt und zu Charakteristika der niederländischen Malerei und Skulptur in Beziehung gesetzt, um zu prüfen, ob die Bilddebatte zu einem besseren Verständnis der Kunst des frühen 15. Jahrhunderts beitragen kann.

Die Ergebnisse der bisherigen Forschung bilden Grundlage und Ausgangspunkt der Fragestellung. Sie seien deshalb eingangs in groben Zügen referiert.

1. Forschungsthesen zur Imitation von Skulpturen

Die Imitation steinerner Skulpturen wird in der Forschung meist einem größeren Komplex farbreduzierter Malerei zugeordnet, der bisher hauptsächlich unter dem Begriff der „Grisaille-Malerei“ abgehandelt wurde. Farbreduzierte Malereien treten im Mittelalter in unterschiedlichen Ausprägungen in der Tafel-, Buch-, Glas-, Tuch- und Wandmalerei auf.¹² Angesichts der großen Vielfalt verschiedener Erscheinungsformen wies die Forschung früh darauf hin, dass die Grisaille-Malerei einer differenzierten Betrachtung bedürfe. Besonders zwischen zwei Typen gilt es nach Ansicht vieler Autoren zu unterscheiden: Zwischen einer mimetischen, steinimitierenden Farbreduzierung auf der einen und einer in Grautönen ausgeführten szenischen Malerei ohne Anzeichen einer Steinimitation auf der anderen Seite.¹³

Vorliegende Arbeit berücksichtigt die Forderung nach einer Unterscheidung beider Phänomene.¹⁴ Im Zentrum der Untersuchung steht ausschließlich diejenige Form farbreduzierter Malerei, die eindeutig als Imitation steinerner Figuren verstanden werden kann. Andere Formen der Grisaille-Malerei finden keine Berücksichtigung.

Der folgende Überblick über die Forschung trägt diesem Schwerpunkt Rechnung. Es werden vorrangig Abhandlungen vorgestellt, die sich mit der Imitation von Stein und Steinskulpturen beschäftigen. Da Forschungsergebnisse zur Grau-in-

¹² Einen Überblick über die Erscheinungsformen von Grisaille-Malerei in den mittelalterlichen Malerei-Gattungen geben KRIEGER 1996b, S. 672-77 und TÄUBE 1991, S. 25-43.

¹³ In diesem Sinne schon TAUBERT 1967, S. 12; COEKELBERGHS 1968, S. 81; MARANDEL 1974, S. 17; PREIMESBERGER 1989, S. 86; STEINER 1990, S. 64; TÄUBE 1991, S. 61; KRIEGER 1995, S. 3-5; KRIEGER 1996, S. 12; KRIEGER 1996a, S. 576, 585; KRIEGER 2001, S. 223-24.

¹⁴ S. dazu ausführlicher unten, Kap. I.2.b.

Grau-Malerei auf Fastentüchern¹⁵ oder in der spätmittelalterlichen Buchmalerei¹⁶ nach Ansicht der Verfasserin schlecht auf die steinimitierende Malerei übertragbar sind, werden Abhandlungen zur grauen oder andersfarbig monochromen Malerei nur am Rande erwähnt. Auch ikonographische Deutungen von Motiven, die zwar in der Wandmalerei, nicht aber in der Tafelmalerei auftreten, finden keine Berücksichtigung.¹⁷

a. Ergänzung und Ersatz realer Skulptur

Im Zuge der systematischen Aufarbeitung der niederländischen Malerei des 15. Jahrhunderts durch Max J. Friedländer und Erwin Panofsky fand eine erste Auseinandersetzung mit Bedeutung und Funktion gemalter Skulpturen statt. In frühen Abhandlungen wird die Imitation von Skulpturen als Mittel verstanden, reale Skulptur zu ergänzen oder gar zu ersetzen. So nimmt Max J. Friedländer an, die gemalten Steinfiguren dienten als Ersatz der realen Skulptur, die von der Malerei nach und nach aus dem Retabel verdrängt worden sei.¹⁸ Erwin Panofsky gibt zu bedenken, dass Maler aufgrund ihrer Tätigkeit als Fassmaler über eine gute Kenntnis realer, ungefasster Skulptur verfügten. Er versteht die gemalten Skulpturen als ästhetische Ergänzung

¹⁵ Auf die viel zitierte Arbeit Molly Teasdale Smiths sei hier nur kurz eingegangen. Smiths Auffassung zufolge sollten die farbreduzierten Retabelaußenseiten die Funktion von Fastentüchern übernehmen. Die auf Heilige und die Verkündigung beschränkte Ikonographie der Außenseiten führt Smith auf die Tatsache zurück, dass während der Fastenzeit nur die Feste von Heiligen, Märtyrern und der Verkündigung gefeiert wurden; s. SMITH 1957-59, S. 47, 51. Smiths Versuch, die liturgische Funktion der Retabel zu eruieren, ist zwar sehr wertvoll, zumal in der Grisaille-Forschung selten. Doch erscheinen die formalen und ikonographischen Unterschiede farbreduzierter Fastentücher und skulpturenimitierender Retabelaußenseiten zu groß, um eine direkte Vergleichbarkeit zu gewährleisten.

¹⁶ Die Unterschiede zwischen farbreduzierter französischer Buchmalerei und der niederländischen skulpturenimitierenden Malerei hat Michaela Krieger herausgearbeitet. Sie betont, dass erstere zwar Anspielungen auf andere Materialien enthalte, aber dennoch nicht als Materialimitation gelesen werden könne; s. KRIEGER 1995, z.B. S. 65, 119, 155-157, 165. Es sei deshalb anzunehmen, dass sich die Skulpturendarstellung unabhängig von der übrigen Grisaille-Malerei entwickelt habe; s. ebd., S. 180. Die Grisailen in der französischen Buchmalerei deutet Krieger als Metapher für die Kostbarkeit, die durch Anspielungen auf andere kostbare Gattungen verwirklicht werde; s. ebd., S. 157, 172. Wie Michaela Krieger hob schon Gloria König Fiero hervor, dass die niederländischen Handschriften des 15. Jahrhunderts mit wenigen Ausnahmen eine malerische Verwendung von Grisaille aufwiesen, die mit Steinimitation nichts zu tun habe; s. FIERO 1970, S. 62. - Aufgrund dieses fundamentalen Unterschiedes zwischen farbreduzierter Buchmalerei und skulpturenimitierender Tafelmalerei bleiben Publikationen wie RENGER 1983 und FIERO 1970, die sich auf die Untersuchung nicht materialimitierender Grisaille-Miniaturen konzentrieren, in der folgenden Abhandlung unberücksichtigt.

¹⁷ Dies gilt etwa für die Ausführungen von Johannes Tripps zur Arena-Kapelle in Padua; s. TRIPPS 1993, S. 191-93. Nicht berücksichtigt werden im Folgenden auch rein deskriptive Aufsätze zur farbreduzierten Malerei; s. etwa DESTRÉE 1911; SULZBERGER 1962.

¹⁸ FRIEDLÄNDER 1924, S. 32.

realer Skulptur, die dazu geeignet gewesen sei, die Achtung des Betrachters für monochrome plastische Werke zu steigern.¹⁹ Auch Anton Legner interpretiert die gemalten Figuren als Ersatz oder künstlerisches Äquivalent für fehlende reale Skulptur.²⁰ Die Imitation ungefasster Bildwerke sieht er als Ausdruck einer Freude des Spätmittelalters am Artifizialen, die sich nicht nur an den gemalten Skulpturen manifestiere, sondern darüber hinaus auch an einem neuen Interesse für den Materialwert realer Skulptur.²¹

Jörg Feldkamp, der in seiner Dissertation die Entwicklung der Statuendarstellung von der Antike bis zum 15. Jahrhundert untersucht, erklärt die Skulpturenimitationen auf den Retabelaußenseiten als Ersatz für kostspielige Bildhauerarbeiten und zugleich als Mittel zur unauffälligen Eingliederung des Retabels in einen mit Statuen geschmückten Kirchenraum.²² Die spätmittelalterliche Tendenz zur malerischeren Ausführung von Skulpturendarstellungen deutet er als Überwindung der vordergründigen Imitation von Bildwerken zugunsten eines gesteigerten Interesses an den abstrakten Werten eines Standbildes. Die Wiedergabe einer Person als Standbild versteht Feldkamp als Versuch, ihre geistige Größe zur Darstellung zu bringen.²³

Die These, Skulpturenimitationen dienten dem Ersatz plastischer Figuren, wurde in jüngster Zeit noch einmal aufgegriffen. In seiner Arbeit zu kleinen Triptychen vermutet Karl Schade, die gemalten Statuen ersetzen nicht nur Steinskulpturen, sondern auch Elfenbeintriptychen. Durch ein Zitat dieser Triptychen werde die Unterlegenheit monochromer Elfenbein-Andachtsbilder gegenüber der Malerei augenfällig demonstriert.²⁴

Mit seinem Versuch, einen Bezug zwischen steinimitierender Malerei und dem Material des Elfenbeins herzustellen, steht Schade weitgehend allein. Überlegungen zu einem engen Verhältnis zwischen gemalter und realer Skulptur beziehen sich in anderen Arbeiten meist auf Bau- oder Retabelskulptur. Schades Annahme, die Malerei sei der Elfenbeinskulptur überlegen, steht dagegen in einer Forschungstradition, die die

¹⁹ PANOFSKY 1953, Bd. 1, S. 161-62. Noch Marion Grams-Thieme vermutet, der Anblick von Steinskulptur im Rohzustand könne zur Entstehung der ersten Scheinskulpturen in der Tafelmalerei beigetragen haben; s. GRAMS-THIEME 1988, S. 309.

²⁰ LEGNER 1977, S. 160-61

²¹ LEGNER 1977a, S. 168, 173.

²² FELDKAMP 1983, S. 205, 226.

²³ FELDKAMP 1983, S. 215, 222, 226.

²⁴ SCHADE 2001, S. 21.

Darstellung von Skulptur in der Malerei als Beleg für einen Wettstreit der beiden Gattungen versteht.

b. Gemalte Skulptur als Paragonemotiv

Die Imitation einer Kunstgattung durch eine andere erklären zahlreiche Autoren als Ausdruck eines nördlich der Alpen zwar nicht durch Quellen nachgewiesenen, aber dennoch existenten Wettstreites der Gattungen.²⁵ So bemerkt Hans Holländer schon in den Siebziger Jahren, die Imitation von Skulptur durch die Malerei lasse eine Konkurrenz zwischen beiden Gattungen spürbar werden. Die reduzierte Farbigkeit solle das Material der Skulptur sichtbar machen und ihre steinerne Stofflichkeit betonen. Die Offenlegung des Steinmaterials diene dazu, im Wettbewerb zwischen den Gattungen die Unterscheidung von Skulptur und Malerei zu gewährleisten.²⁶

Zu einem ähnlichen Schluss kommt Reinhard Steiner in seiner Untersuchung der Tugenden und Laster in Giotto's Arena-Kapelle in Padua. Steiner deutet diese als Ausdruck kunsttheoretischer Überlegungen des Malers. Die gemalten Steinfiguren seien nicht Ergebnis einer simplen Nachahmung von Skulptur, sondern einer reflektierten Auseinandersetzung mit der Wirklichkeit und mit den Möglichkeiten des Mediums.²⁷

In seiner Untersuchung zum Verkündigungsdiptychon Jan van Eycks stellt auch Rudolf Preimesberger heraus, dass die Imitation von Skulpturen auf eine theoretische Reflexion künstlerischer Möglichkeiten zurückgehe. Herausragende Charakteristika Van Eyck'scher Statuendarstellungen, etwa die Erzeugung von Plastizität durch Licht und Schatten bzw. Weiß und Schwarz oder das Hinaustreten der Statue aus dem Bild leitet Preimesberger aus einer Vertrautheit des Malers mit kunsttheoretischen Topoi des Plinius her.²⁸ Die Spiegelung der Figuren auf der schwarzen Marmorplatte verrate Kenntnisse antiker Literatur, aber auch der zeitgenössischen Optik.²⁹ Die Imitation von Stein versteht Preimesberger als Versuch des Malers, mittels einer selbstauferlegten

²⁵ Zum Paragone-Streit s. zuletzt AK MÜNCHEN, KÖLN 2002, mit weiterführender Literatur. Besonders frühe schriftliche Belege zu einer theoretischen Auseinandersetzung mit dem Vergleich von Malerei und Bildhauerei in Italien finden sich bei LEPPER 1987, passim.

²⁶ Holländer weist einschränkend darauf hin, dass es keine einheitliche Erklärung für das Phänomen geben könne; s. HOLLÄNDER 1973, S. 109-10.

²⁷ STEINER 1990, bes. S. 75.

²⁸ PREIMESBERGER 1991, S. 467.

²⁹ PREIMESBERGER 1991, S. 475-78.

Schwierigkeit seine Meisterschaft unter Beweis zu stellen. Die Darstellung von Stein in nur vier Farben zeige schließlich den Willen Van Eycks, mit der von Plinius gerühmten Vierfarben-Malerei des Apelles zu konkurrieren.³⁰ Außerdem deutet Preimesberger die Statuenimitationen als Ausdruck eines mit künstlerischen Mitteln ausgetragenen Wettstreits zwischen Malern und Bildhauern. Als bildimmanente Belege für einen solchen Paragone-Streit nennt er die simultane Darstellung von Vorder- und Rückseite der Skulptur mittels der Spiegelung, die zunehmende Konsequenz in der Darstellung von Skulptur im Werk Van Eycks, sowie die malerische Übertragung der im Zuge der Debatte des öfteren thematisierten Bewegungs- und Sprachlosigkeit der Malerei auf die Skulptur.³¹

Michaela Krieger gelangt zu einer alternativen Interpretation des Paragone-Streites. Ihrer Auffassung zufolge demonstriert das farbige Innere der Grisaille-Retabel, dass allein die Malerei eine innere Schau darstellen könne, während die auf den Außenseiten dargestellte Skulptur auf die Wiedergabe des Irdischen beschränkt bleibe. Durch diese Opposition werde die Überlegenheit der Malerei demonstriert. Die Grisaille-Retabel seien deshalb als Plädoyer für die Malerei zu verstehen.³²

In der jüngsten Forschung stößt die Paragone-These auf breite Akzeptanz. So deutet jüngst Willibald Sauerländer am Rande seiner Abhandlung zur Polychromie das Nebeneinander monochromer und polychromer Malerei als Ausdruck eines Wettstreites zwischen Malerei und Skulptur.³³ Auch Jeffrey H. Hamburger fasst das Phänomen implizit als Beleg für einen Wettstreit der Künste auf.³⁴

Scheint die Paragone-These die aktuelle Forschung zu dominieren, so bleibt sie dennoch nicht ohne Konkurrenz. Denn ein weiteres, älteres Erklärungsmodell findet weiterhin breite Zustimmung: Die These, die Imitation realer Skulptur diene vor allem der Steigerung der Wirklichkeitsnähe.

³⁰ PREIMESBERGER 1991, S. 480-84; PREIMESBERGER 1989, S. 93. Auch Lloyd William Benjamin versteht die Skulpturenimitationen als Demonstration künstlerischer Fähigkeiten; s. BENJAMIN 1973, S. 53.

³¹ PREIMESBERGER 1991, S. 480-81; PREIMESBERGER 1989, S. 92-93. Zur Frage des Paragone bei Jan van Eyck s. auch LAND 1999, S. 1-7.

³² KRIEGER 2001, S. 224; KRIEGER 1996a, S. 586.

³³ SAUERLÄNDER 2002, S. 27-28.

³⁴ HAMBURGER 1998, S. 300.

c. Skulpturenimitation im Dienst des Realismus

Seit den Sechziger Jahren ist in zahlreichen Abhandlungen zu lesen, die Ursache für die Skulpturenimitation sei in einem gesteigerten Wunsch nach Wirklichkeitsnähe zu suchen. Schon in einem Aufsatz von 1968 hebt Denis Coekelberghs das große Interesse der frühen Niederländer an der korrekten Darstellung von Plastizität und Volumen hervor.³⁵ Paul Philippot, der sich mit den verschiedenen „*degrés de réalité*“ bei den frühen Niederländern auseinandersetzt, versteht die Skulpturenimitationen als Mittel zur Erhöhung der Realitätsnähe. Die Präsenz von Skulpturen auf den Außenseiten der Altäre, so Philippot, sei für den Betrachter wahrscheinlicher als die Anwesenheit farbiger Figuren. Durch den Kontrast zu farbigen Stiftern, wie er am Genter und am Beauner Retabel zu beobachten ist, werde die Realitätsnähe der gemalten Skulpturen noch gesteigert.³⁶ Auch Lloyd Benjamin weist darauf hin, dass die Steinskulpturen als unbelebte Gegenstände in einem Retabel realistischer wirkten als farbige Stifter.³⁷ Dagmar Täube, der das Verdienst zukommt, die umfassende stilistische und motivische Entwicklung der von ihr so benannten „Monochromen Gemalten Plastik“ in der niederländischen Malerei des 15. Jahrhunderts detailliert dargelegt und das erhaltene Bildmaterial in einem umfangreichen Katalog zusammengestellt zu haben, führt die gemalten Statuen ebenfalls auf einen gesteigerten Wunsch nach Realitätsnähe zurück.³⁸

Einige Autoren fassen die gemalten Nischenfiguren als Beispiel für ein perfektes Trompe-l’oeil auf. So kommt Michaela Krieger in ihrer Untersuchung zum Illusionismus im 14. und 15. Jahrhundert zu folgendem Schluss: Während eine italienische Augentäuschung rasch als solche zu erkennen sei, böten die gemalten Steinfiguren der frühen Niederländer einen derart perfekten Augentrug, dass Van Eycks Tafeln als Höhepunkt der Trompe-l’oeil-Malerei zu bezeichnen seien.³⁹

Als frühes Trompe-l’oeil interpretiert auch Rudolf Preimesberger das Thyssen-Diptychon Jan van Eycks, weil es seinen Materialcharakter verberge und sich als Teil der Wirklichkeit präsentiere.⁴⁰ Zu ähnlichen Ergebnissen kommen Arbeiten zur

³⁵ COEKELBERGHS 1968, S. 88-89.

³⁶ PHILIPPOT 1966, S. 230.

³⁷ BENJAMIN 1973, S. 29-30.

³⁸ TÄUBE 1991, S. 208-10. Eine Zusammenfassung der Ergebnisse findet sich bei TÄUBE 1993; Rezensionen geben WILHELMY 1990-91, passim; sowie KRIEGER 1996a, S. 579-80.

³⁹ KRIEGER 1996, S. 12; KRIEGER 1996a, S. 586.

⁴⁰ PREIMESBERGER 1991, S. 468.

Trompe-l'oeil-Malerei. In der einschlägigen Literatur werden die gemalten Steinfiguren der frühen Niederländer meist als frühe Beispiele malerischen Augentrugs aufgeführt.⁴¹

In einigen jüngeren Arbeiten wird die Realitätsnähe der gemalten Skulpturen nicht als Selbstzweck verstanden, sondern in einen religiösen Funktionszusammenhang gestellt; so von Marion Grams-Thieme, die in ihrer Dissertation eine nach Motiven gegliederte ikonographische Beschreibung klein- und großformatiger Skulpturenimitationen vorlegt. Die Autorin ist der Auffassung, die gemalten Skulpturen besäßen den höchsten Realitätsgrad des gesamten Altarwerks, weil ihre Anwesenheit in Nischen wahrscheinlicher sei als die lebendiger Menschen. Grams-Thieme deutet die Figuren als Meditationshilfe, als Ausgangspunkt eines Aufstiegs von einer körperlichen zur geistigen Schau und als Mittler zwischen der irdischen und der himmlischen Sphäre. Die zurückhaltende Farbigekeit versteht Grams-Thieme ferner als Mittel, die Wirkung der buntfarbigen Innenseiten vorzubereiten und zu steigern. Außerdem sieht die Autorin in den Steinfiguren die „lebendigen Steine“ des Himmlischen Jerusalem dargestellt.⁴²

In einer der jüngsten Abhandlungen zum Thema führt William Whitney aus, die gemalten Skulpturen seien nicht Darstellungen von Realität, sondern glichen sich einer Realität des Bildes an, wie man sie in antiken Texten habe studieren können. Retabel mit Skulpturenimitationen versteht Whitney als Mittel, die Seele zum Geistigen zu erheben.⁴³

Auch für Jochen Sander ist der Detailrealismus der Skulpturenimitationen Mittel zur Transzendierung. Die monochrome Skulptur der Außenseite versteht er als Ausgangspunkt für eine fromme Bildbetrachtung, deren Endpunkt in der visionären Anlage des Retabelinneren zur Darstellung komme. In den gemalten Skulpturen sieht er des weiteren sowohl einen erhöhten Realitätsgrad, als auch einen Wettstreit mit der Skulptur verwirklicht.⁴⁴

Wie der Überblick über die Forschungslage zeigt, besteht gegenwärtig die Tendenz, entweder dem Postulat der Realitätsnähe oder der Paragone-These zu

⁴¹ MILMAN 1984, S. 54-55; D'OTRANGE-MASTAI 1975, S. 77-80; SCHMIDT 1955, S. 253-54.

⁴² GRAMS-THIEME 1988, S. 8-12; 310-13. Zusammenfassung der Ergebnisse bei GRAMS-THIEME 1989; Rezension bei WILHELMY 1990-91, passim; sowie bei KRIEGER 1996a, bes. S. 585.

⁴³ WHITNEY 2002, S. 25, 28.

⁴⁴ AK FRANKFURT 1995, S. 141-50.

folgen.⁴⁵ Während die Frage eines Ersatzes realer durch gemalte Skulptur heute kaum noch debattiert wird, bleiben Realismus- und Paragone-These die wichtigsten Erklärungsansätze für das Phänomen der Skulpturenimitation. Zu beiden Thesen seien im Folgenden einige kritische Bemerkungen erlaubt.

2. Bewertung der Forschung

Bei eingehender Begutachtung weist die Forschung zur Grisaille-Malerei bestimmte, großteils immer wiederkehrende terminologische, methodische und inhaltliche Tendenzen auf. Diese sollen im Folgenden kritisch beleuchtet werden, um zu prüfen, welche möglichen Fehler künftig zu vermeiden sind und ob neuartige Fragestellungen sinnvoll erscheinen.

a. Terminologie

Der Begriff der „Grisaille-Malerei“ wird für sehr unterschiedliche Phänomene verschiedener Malerei-Gattungen gleichermaßen verwendet. Er wird oftmals sehr weit gefasst und selten im strengen Sinne seiner lexikalischen Definition verwendet. Wird Grisaille-Malerei in Lexika als monochrome, vorwiegend in Grautönen ausgeführte Malerei definiert,⁴⁶ so weisen die unter dieser Bezeichnung subsumierten Kunstwerke eine erstaunliche Vielfalt unterschiedlicher Farbtöne auf. In den wenigsten Fällen sind die entsprechenden Werke tatsächlich monochrom oder grau in grau ausgeführt. Kleinster gemeinsamer Nenner der als „Grisaille“ bezeichneten Phänomene ist eine mehr oder weniger reduzierte Farbigkeit.⁴⁷

Der Skulpturen imitierenden Malerei der frühen Niederländer wird der Begriff nicht wirklich gerecht. Wie Michaela Krieger richtig bemerkt hat, kann der Begriff der „Grisaille“ nur sinnvoll angewandt werden, wenn größere Teile eines Bildganzen grau in grau gehalten sind.⁴⁸ Die Retabelaßenseiten der frühen Niederländer weisen jedoch

⁴⁵ SAUERLÄNDER 2002, S. 27-28; HAMBURGER 1998, S. 300; KEMPERDICK 1997, S. 20; WILHELMY 1993, S. 63-64.

⁴⁶ Im Dictionary of Art findet sich die Definition „*Grisaille. Term applied to monochrome painting carried out mostly in shades of grey.*“ S. KRIEGER 1996b, S. 672.

⁴⁷ Zum Problem der undifferenzierten Verwendung des „Grisaille“-Begriffes für sehr unterschiedliche Phänomene s. auch KRIEGER 1995, S. 3. Verbraeken weist darauf hin, dass ähnliche begriffliche Schwierigkeiten schon zur Barockzeit zu beobachten sind; s. VERBRAEKEN 1979, S. 64-66.

⁴⁸ KRIEGER 1995, S. 3.

kaum Grau auf, sondern präsentieren eine Vielzahl unterschiedlicher Farbtöne.⁴⁹ Nur selten ist eine konsequente Monochromie zu beobachten. Aus diesem Grund kann auch der Vorschlag, die Skulpturenimitationen als monochrome Malerei zu bezeichnen, nicht vollständig überzeugen.⁵⁰ Begriffe wie „peinture en camaieu“, „Halb- oder Semigrisaille“ bleiben ebenfalls unbefriedigend.⁵¹

Wie weiter oben angesprochen, wurde in der Forschung schon mehrfach darauf hingewiesen, dass die Steinimitation von anderen Phänomenen farbreduzierter Malerei sorgfältig abzugrenzen sei. Für die in dieser Arbeit behandelten Skulpturenimitationen gilt dies in besonderem Maße. Die reduzierte Farbigkeit frühniederländischer Retabelaußenseiten tritt immer in Verbindung mit dem Motiv einer Nischenfigur auf. Sie dient folglich eindeutig dazu, Steinmaterial darzustellen und die Figuren als Steinskulpturen zu kennzeichnen. Eine Quelle aus Valenciennes belegt, dass dies schon im Spätmittelalter entsprechend wahrgenommen wurde.⁵²

Um der gegenstandsbezeichnenden Funktion der Farbigkeit gerecht zu werden, erscheint es notwendig, sie von anderen Formen der Grisaille-Malerei abzugrenzen und mit einem eigenen Begriff zu versehen. Besonders geeignet erscheint der Verfasserin hierzu der Begriff der „Steinfarbe“.⁵³ Er bringt zum Ausdruck, dass die reduzierte Farbigkeit der Imitation von Stein dient, legt die Darstellung aber, anders als „Grisaille“ oder „Monochromie“, nicht auf einen einzigen Farbton fest.⁵⁴ Der Begriff ist auch

⁴⁹ Drei Beispiele mögen hier genügen, um die reiche Palette steinimitierender Retabelaußenseiten zu belegen. An Van Eycks Thyssen-Diptychon in Madrid sind gelblich-weiße, rötliche, schwarze und andere Farbpigmente festgestellt worden; s. BOSSHARD 1992, S. 6-7. Das Weltgerichtsretabel in Beaune zeigt eine bläuliche Steinmarmorierung; s. VERONEE-VERHAEGEN 1973, S. 16-19. Das Frankfurter Schächerfragment dagegen präsentiert gelbe, rote und bräunliche Farbtöne in Baldachin und Glöckchen; s. ASPEREN DE BOER 1996, S. 22. Die Aussage, die Werke Campins und van Eycks trügen auf ihren Werktagsseiten Grau-Malerei, s. etwa DITTELBACH 1993, S. 15, sind deshalb als ungenau abzulehnen.

⁵⁰ Dagmar Täube verwendet für die Skulpturenimitationen den Begriff der „Monochromie“; s. TÄUBE 1991, Titel. Viele Skulpturenimitationen sind jedoch ebenso wenig monochrom wie ausschließlich in Grautönen gehalten. Zu wirklich monochromer Malerei, wie etwa jener des Yves Klein im 20. Jahrhundert, besteht ein fundamentaler Unterschied; s. dazu RIOUT 1996, passim.

⁵¹ Zu diesen alternativen Begriffen s. KRIEGER 1995, S. 3-5.

⁵² Das Inventar der Lukaskapelle in Valenciennes von 1463 vermerkt: „*la table d'autel, de la dite chapelle Saint-Luc, est de cest excellent ouvrier, Marmion, digne de très grande admiration; singulier en la draperie, relèvement de plate peinture, que l'on jureroit que c'est piere blanche, qui n'y prendroit garde de bien près et surtout en la table d'autel la chandelle qui samble vrayement ardre*“; zitiert nach COEKELBERGHS 1968, S. 80.

⁵³ Auf diese Bezeichnung hat schon Reinhard Steiner hingewiesen; s. STEINER 1990, S. 64.

⁵⁴ KOBLER, KOLLER 1981, Sp. 293 erläutern, dass mit „Steinfarbe“ in der Architekturfassung meist der Farbton des regional abgebauten Steines gemeint war. Zur Verwendung von Steinfarbe zur Fassung von Architektur s. ebd., Sp. 284-85; sowie KOLLER 2003, S. 32-38.

deshalb adäquat, weil er, ganz im Gegensatz zu „Grisaille“, schon im Spätmittelalter bekannt war⁵⁵ und explizit auf die farbreduzierten Retabelaußenseiten angewandt wurde; so etwa von Albrecht Dürer in seiner Korrespondenz mit dem Auftraggeber des Heller-Altars.⁵⁶

Aus diesem Grund soll die farbliche Erscheinung der Skulpturenimitationen im Folgenden nicht als „Grisaille“, sondern als „Steinfarbe“ bezeichnet werden.⁵⁷ Da der Begriff der „Grisaille“ nunmehr zur Konvention geworden ist, mag es sinnvoll sein, ihn als Oberbegriff farbreduzierter Malerei beizubehalten. Eine stärkere begriffliche Differenzierung innerhalb dieser Gattung erscheint jedoch dringend notwendig, um unterschiedliche Phänomene der Grisaille-Malerei sorgfältig voneinander abgrenzen und getrennt bewerten zu können. In der bisherigen Forschung wurde dies häufig nicht geleistet. Dies hatte Ungenauigkeiten und eine mangelnde Kohärenz mancher Deutungen zur Folge.

b. Methodik

Das methodische Problem der mangelnden Abgrenzung unterschiedlicher Erscheinungsformen farbreduzierter Malerei begegnet bereits in den Fünfziger Jahren bei Molly Teasdale-Smith. Die Autorin bezeichnet die Retabelaußenseiten der frühen niederländischen Maler zwar als steinimitierende Malerei, setzt sie aber in Parallele zu farbreduzierten Fastentüchern, obwohl diese als reine Grau-in-Grau-Malerei nicht unmittelbar vergleichbar sind.⁵⁸ Auch Marion Grams-Thieme versucht, beiden Phänomenen gleichermaßen gerecht zu werden. Dies führt sie zu widersprüchlichen Interpretationen. So stellt sie fest, die gemalten Steinfiguren gehörten aufgrund ihrer steinernen Stofflichkeit dem irdischen, aufgrund ihrer Farblosigkeit aber einem transzendenten Bereich an.⁵⁹ Der gleiche Widerspruch begegnet bei Helmut Möhring,

⁵⁵ Der Begriff der „Grisaille“ ist erst seit dem 17. Jahrhundert belegt. Für das Spätmittelalter konnte seine Existenz bisher nicht nachgewiesen werden; s. KRIEGER 1995, S. 3; GRAMS-THIEME 1988, S. 3-4, 317-18, Anm. 9-12; VERBRAEKEN 1979, S. 65.

⁵⁶ RUPPRICH 1956, S. 65-66. Dürer verwendet den Begriff auch als Bezeichnung für eine Farbe, von der er in Antwerpen 1521 einen Stüber erworben hatte; s. KOLLER 2003, S. 35.

⁵⁷ In ähnlicher Weise hat Johannes Taubert vorgeschlagen, die farbreduzierten Malereien des Altars in der Alpirsbacher Klosterkirche als „holzfarben“ zu bezeichnen; s. TAUBERT 1967, S. 126.

⁵⁸ SMITH 1957-59, passim.

⁵⁹ GRAMS-THIEME 1988, S. 10.

der die „Tegernseer Lettnerkreuzigung“⁶⁰ einerseits als Imitation von Skulptur deutet und ihren Aufbau mit real existierenden architektonischen Anlagen in Verbindung bringt, sie aber andererseits als ein durch reduzierte Farbigkeit ausgedrücktes Bekenntnis zu Bescheidenheit und Zurückhaltung interpretiert.⁶¹ Rudolf Preimesberger schließlich ist geneigt, die These der fastenzeitlich bedingten Farbreduzierung Molly Teasdale Smiths zu akzeptieren, obwohl seine brillante Analyse des Thyssen-Diptychons auf der Erkenntnis beruht, dass Van Eycks Diptychon nicht als Grisaille im eigentlichen Sinne, sondern als Steinimitation zu verstehen sei.⁶²

Die mangelnde Differenzierung zwischen Grau-in-Grau-Malerei und Steinimitation führt also vielfach dazu, dass die mit beiden Phänomenen jeweils verbundenen Interpretationen wie Bescheidenheit, Zurückhaltung und fastenzeitliche Verhüllung auf der einen sowie Paragone oder Deutung als lebendige Steine auf der anderen Seite bisweilen widersprüchlich nebeneinander stehen. Ohne eine genauere Abgrenzung unterschiedlicher Arten der Farbreduzierung erscheint eine kohärente Deutung des Phänomens jedoch schwierig, wenn nicht gar unmöglich.

Dies zeigt auch ein Blick auf das ikonographische Spektrum farbreduzierter Malerei. Während die steinfarbenen Retabelaußenseiten der frühen Niederländer fast ausschließlich Heilige oder die Verkündigung zeigen,⁶³ weisen graufarbene Miniaturen des 15. Jahrhunderts eine sehr große ikonographische Vielfalt auf. Den statuarischen Steinfiguren in der Tafelmalerei stehen in der Buchmalerei oft erzählerische, anekdotisch ausgeführte Szenen gegenüber. Schließlich lässt die Tatsache, dass die Skulpturenimitationen als alleiniges Bildmotiv fast ausschließlich auf Retabelaußenseiten auftreten, einen anderen Funktionszusammenhang erwarten als farbreduzierte szenische Darstellungen in Handschriften oder auf Glasfenstern. Grenz man die verschiedenen Phänomene der Grisaille-Malerei also nicht sorgfältig voneinander ab, so sind in stilistischer, ikonographischer und funktionaler Hinsicht kaum kohärente Ergebnisse zu erwarten.

⁶⁰ Gabriel Angler zugeschrieben, Lettnerkreuzigung; München, Alte Pinakothek, Inv.-Nr. 1438; s. KAT. MÜNCHEN 1986, S. 337-38.

⁶¹ MÖHRING 1997, S. 100-10, 119-23; MÖHRING 1992, S. 139.

⁶² PREIMESBERGER 1991, S. 460, 462, 485; PREIMESBERGER 1989, S. 85.

⁶³ Von den über 170 von der Verfasserin zusammengestellten Retabeln zeigen nur etwa zehn auf den Außenseiten ein anderes Bildthema als Heilige und die Verkündigung. Seltener Bildthemen sind die Dreifaltigkeit sowie Ecclesia und Synagoge. Beispiele für diese Ikonographie gibt GRAMS-THIEME 1988, S. 177-210.

Innerhalb des Themas der steinfarbenen Malerei liegt eine weitere Eingrenzung nahe. Die Dissertationen von Marion Grams-Thieme und Dagmar Täube zeigen, dass die gemeinsame Untersuchung kleinformatiger gemalter Bauskulptur in farbigen Szenen einerseits und bildfüllender Skulpturen auf Retabelaußenseiten andererseits kaum zu zufriedenstellenden Resultaten führt. Anders als kleinformatige Bauskulptur an gemalten Gebäuden oder torähnlichen Konstruktionen⁶⁴ sind die gemalten Nischenfiguren keine Ergänzung farbiger Hauptszenen, sondern Hauptmotiv einer Retabelansicht. Sie werden allenfalls von farbigen Stifterfiguren begleitet, bleiben ansonsten aber isoliert. Ihre Platzierung auf der Außenseite von Retabeln lässt einen Zusammenhang mit dem Gebrauch der Wandelaltäre vermuten. Möchte man also versuchen, Funktion und Bedeutung der gemalten Skulpturen tiefer zu ergründen, so erscheint es notwendig, die Untersuchung auf eine Erscheinungsform zu beschränken.

Die folgenden Ausführungen konzentrieren sich deshalb auf die Imitation steinerner Nischenfiguren als Einzelmotiv. Es wird zu fragen sein, aus welchem Grund sich in den burgundischen Niederlanden die Praxis durchsetzt, Retabelaußenseiten gänzlich steinfarben zu belassen und die in anderen Kunstlandschaften üblichen buntfarbigen Darstellungen durch imitierte Skulpturen zu ersetzen. Zur Deutung dieses neuen Bildtypus wird in einigen Punkten an die bisherige Forschung anzuknüpfen sein. Darüber hinaus sollen jedoch neue Wege beschritten werden.

c. Inhaltliche Schwerpunkte

Die Forschungsliteratur zur Imitation von Skulpturen lässt gewisse Konstanten in Fragestellung und Argumentation erkennen. Die einschlägigen Untersuchungen sind stark von den kunsthistorischen Begriffen des Realismus, des Trompe-l'oeil und des Paragone geprägt ist. Fragen nach der Funktion der Werke oder nach ihrem konkreten liturgischem Gebrauch⁶⁵ blieben bisher außen vor, obwohl diese in der übrigen kunsthistorischen Forschung eine immer stärkere Beachtung finden.

Die nahezu ausschließliche Konzentration auf obengenannte Fragestellungen erstaunt vor allem deshalb, weil ihnen die Forschung zur frühen niederländischen Malerei seit längerem skeptisch gegenübersteht und ihre Einbindung in andere

⁶⁴ Zu diesem Motiv s. ausführlicher NEUNER 1994-95, S. 35-41; TÄUBE 1991, S. 180-88; GRAMS-THIEME 1988, S. 128; KELBERG 1986, S. 145-47; BIRKMEYER 1961, bes. S. 19.

⁶⁵ Zur Begrifflichkeit von Funktion und Gebrauch äußert sich sehr anschaulich BASCHET 1996, S. 17-22.

Zusammenhänge fordert. Insbesondere der Begriff des Realismus ist immer wieder kritisch hinterfragt worden. So konstatiert Craig Harbison schon in den 80er Jahren, der niederländische Realismus sei nicht als reine, fotografische Abbildung der sichtbaren Welt zu verstehen, sondern als „*a kind of descriptive realism of particulars*“, der durch das jeweils unterschiedliche Zusammensetzen realistischer Details zustande komme.⁶⁶ Das so entstandene Gemälde sei nicht als mimetisches Abbild der sichtbaren Wirklichkeit, sondern als Ausdruck eines „*reconstructed realism*“ zu verstehen.⁶⁷ Auch Didier Martens weist darauf hin, dass die Bilddarstellung der frühen Niederländer keine absolute Übereinstimmung mit der sichtbaren Wirklichkeit aufweist. Er demonstriert dies in seiner Analyse verschiedener Realitätsstufen in Darstellungen der Gregorsmesse.⁶⁸

Auch in der deutschsprachigen Forschung finden sich Bemühungen zu einer Neubewertung des Realismusbegriffs. Winfried Wilhelmy stellt fest, dass die niederländischen Gemälde der Erwartung an ein realistisches Bild kaum entsprechen, da sie zwar Detailgenauigkeit, nicht aber eine glaubwürdige Konstruktion von Raum und Figur zeigen.⁶⁹ Wilhelmy schlägt den Begriff des „projektiven Realismus“ vor, um die Durchdringung von Betrachter- und Bildraum besser zu fassen.⁷⁰ Gerhard Schmidt hingegen empfiehlt, die Wiedergabe von Details bei Jan van Eyck nicht als „Realismus“, sondern als „Naturalismus“ zu bezeichnen.⁷¹ Um eine Neudefinition des Realismus-Begriffes bemüht sich auch Heike Schlie, die sich skeptisch gegenüber einer isolierten Behandlung der Mimesis äußert und eine stärkere Berücksichtigung des religiösen Kontextes fordert.⁷²

Die Tatsache, dass niederländische Gemälde trotz ihrer scheinbaren Wirklichkeitsnähe nicht als Abbild der sichtbaren Realität bezeichnet werden können, deuten einige Autoren als bewussten Verfremdungseffekt, der die Bedeutung des Bildes erst konstituiert. Die naturalistische Ausführung eines Bildes sei geeignet, dem

⁶⁶ HARBISON 1984, S. 588-89, 591; daneben HARBISON 1989, S. 199-200.

⁶⁷ HARBISON 1984, S. 590, 596; HARBISON 1989, S. 200. Zu einer ähnlichen Einsicht kommt jüngst auch Robert Suckale; s. SUCKALE 2002, S. 278-79.

⁶⁸ MARTENS 1988-89, bes. S. 54. Zur Analyse verschiedener Realitätsstufen s. auch BIALOSTOCKI 1983, S. 38-42; RINGBOM 1980, S. 52-69; PHILIPPOT 1966, S. 225-442, sowie SANDSTÖM 1963, passim, mit einem Überblick über die ältere Forschung; ebd., S. 10.

⁶⁹ WILHELMY 1993, S. 6.

⁷⁰ WILHELMY 1993, bes. S. 128-30, 213-15.

⁷¹ SCHMIDT 1995, S. 750-51.

⁷² SCHLIE 2002, bes. S. 229-254.

Betrachter die Abweichung einiger Bildelemente von der sichtbaren Wirklichkeit umso deutlicher vor Augen zu führen, so Christopher Braider in seiner Analyse von Jan van Eycks *Madonna in der Kirche*.⁷³ Braiders Interpretation zufolge dient der Naturalismus folglich dazu, das Übernatürliche sichtbar zu machen.⁷⁴

Den Verzicht auf die mimetische Wiedergabe der sichtbaren Wirklichkeit deutet Lieselotte E. Saurma-Jeltsch als bewusst verfremdendes Formmittel, das eine Distanz zwischen Betrachter und Bild schaffe. Sie analysiert Unterschiede im Umgang der Maler mit der sichtbaren Wirklichkeit: Die *Lucca-Madonna*⁷⁵ Jan van Eycks zeige eine mit der Welt des Betrachters kongruente Bildwelt, wodurch der Betrachter in die Gefahr gerate, Bild- und Betrachterwelt in eins zu setzen. In späteren Werken⁷⁶ dagegen führten Barrieren und Verfremdungseffekte die Künstlichkeit des Bildes vor Augen. Dies bewirke im Betrachter ein Bewusstsein für den fiktionalen Charakter des Gemalten und könne ihn dazu veranlassen, im Geiste nicht beim Bild zu verharren, sondern zu einer höheren Wirklichkeit aufzusteigen.⁷⁷

Von einer bewussten Verfremdung der sichtbaren Wirklichkeit geht auch Jeffrey F. Hamburger aus. Das Interesse der frühen Niederländer an einer detailgenauen Darstellung von Material versteht er als Versuch, mittels einer optischen Annäherung der Malerei an Skulptur oder Reliquiare die Authentizität des Kunstwerkes zu steigern und die Präsentation des Unsichtbaren durch das sichtbare Kunstwerk glaubhafter zu machen.⁷⁸ Über die genannten Autoren hinaus finden sich Überlegungen zur bewussten Verfremdung der sichtbaren Wirklichkeit auch bei Hans Belting und Yves Pauwels.⁷⁹

In den referierten Arbeiten tritt die Auffassung zu Tage, dass der Detailrealismus der frühen Niederländer nicht als Selbstzweck oder oberstes Ziel der

⁷³ Jan van Eyck, *Maria in der Kirche*; Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie; s. KAT. BERLIN 1978, S. 154-55, Kat.-Nr. 525C.

⁷⁴ BRAIDER 1993, S. 46.

⁷⁵ Jan van Eyck, *Lucca-Madonna*; Frankfurt am Main, Städelsches Kunstinstitut, Gemäldegalerie, Inv.-Nr. 944; s. KAT. FRANKFURT 1993, S. 245-63, Tf. 17.

⁷⁶ So etwa bei einer *Maria mit Hieronymus und Franziskus von Petrus Christus*; Frankfurt am Main, Städelsches Kunstinstitut, Gemäldegalerie, Inv.-Nr. 920; s. KAT. FRANKFURT 1993, S. 155-74, Tf. 10.

⁷⁷ SAURMA-JELTSCH 1996, S. 407-28.

⁷⁸ HAMBURGER 2000, S. 49-61.

⁷⁹ In seinem kurzen Exkurs zur Skulpturenimitation vermutet Hans Belting, dass die gemalten Skulpturen nicht der reinen Abbildung der Realität, sondern der Betonung des Bildcharakters dienen; s. BELTING, KRUSE 1994, S. 60-61. Yves Pauwels betrachtet Verfremdungseffekte an einigen Werken Jan van Eycks, s. PAUWELS 1995, S. 206-07.

Malerei verstanden werden dürfe, sondern in untrennbarer Verbindung mit der religiösen Funktion des jeweiligen Werkes zu sehen sei.⁸⁰ Diese Feststellung wird in der Grisaille-Forschung zwar bisweilen referiert, führt aber kaum zu einer Veränderung der Fragestellung, die weiterhin hauptsächlich ästhetischen Problemen verhaftet bleibt.⁸¹ Auch eine kritische Auseinandersetzung mit dem niederländischen Realismus und seinen verschiedenen Ausprägungen fehlt in vielen neueren Arbeiten. Zwar arbeiten einige Autoren unterschiedliche Realitätsstufen eines Retabels heraus oder verstehen die gemalten Skulpturen als Mittel zur Unterscheidung verschiedener innerbildlicher Realitäten,⁸² doch wird der immer wieder postulierte starke Bezug der gemalten Skulpturen zur sichtbaren Wirklichkeit kaum kritisch hinterfragt. Selbst in den Arbeiten, die eine Steigerung des Realitätsgrades als Hauptziel gemalter Skulpturen verstehen, wird die kritische Forschungsdiskussion zum Realismus selten referiert, geschweige denn diskutiert.⁸³

Die Annahme, die gemalten Skulpturen seien als besonders realitätsnah oder gar als perfektes Trompe-l'oeil zu verstehen, sollte jedoch kritisch hinterfragt werden. Einer neueren Definition zufolge präsentiert ein Trompe-l'oeil einen Gegenstand oder eine Person, der oder die sich in der täglichen Erfahrung des Betrachters an gleicher Stelle hätte befinden können, und muss ausreichend mimetisch sein, um die Augen des Betrachters zu täuschen.⁸⁴ Während der zweite Teil dieser Definition auf die gemalten Steinskulpturen zweifelsohne zutrifft, ist dies für den ersten Teil nicht ohne Weiteres anzunehmen. Geht man, wie die Definition es voraussetzt, von der Seherfahrung des spätmittelalterlichen Betrachters aus, so erscheint kaum wahrscheinlich, dass dieser aufgrund seiner täglichen Erfahrung ungenutzte steinerne Nischenfiguren an der

⁸⁰ Dies fordern explizit HAMBURGER 2000, S. 61; SCHMITT 1996a; MOXEY 1996, S. 17, 20; BRAIDER 1993, S. 46; HARBISON 1989, S. 204; HARBISON 1984, S. 597; HARBISON 1985, S. 107. Schon in der kritischen Auseinandersetzung mit Panofskys Begriff des „disguised symbolism“ hatten mehrere Autoren betont, der Realismus sei nicht ohne eine Berücksichtigung des religiösen Kontextes zu verstehen; s. BENJAMIN 1976, S. 19; LANE 1988, S. 109, 114-15 und MARROW 1986, S. 51-52. Auch wird in der Forschung immer wieder darauf hingewiesen, dass die Ikonographie von Retabeln nur im Zusammenhang mit der Liturgie vor Ort zu verstehen sei; s. TRIPPS 2000, S. 222; WELZEL 1991, S. 15; WOODS 1990, S. 78-86; EHRESMANN 1982, bes. S. 368.

⁸¹ KRIEGER 1996, S. 16; BELTING, KRUSE 1994, S. 61. Die spärlichen Versuche, den gemalten Steinfiguren eine religiöse Funktion zuzuschreiben, führten bisher nicht zu abschließenden Lösungen; s. AK FRANKFURT 1995, S. 143-44; GRAMS-THIEME 1988, S. 9-11, S. 308-13.

⁸² GRAMS-THIEME 1988, S. 9; BIALOSTOCKI 1983; HOLLÄNDER 1973, S. 110; PHILIPPOT 1966, passim.

⁸³ So fehlen die Arbeiten Harbisons etwa im Literaturverzeichnis Dagmar Täubes.

⁸⁴ LECOQ 1998, S. 63.

rückwärtigen Kante eines Altares erwartete.⁸⁵ Die Frage Creighton E. Gilberts, ob man die Darstellung einer dreidimensionalen Figur in einem Bilderrahmen überhaupt als Trompe-l'oeil bezeichnen dürfe, erscheint gerechtfertigt und bedarf der Überprüfung.⁸⁶ Die Bemerkung Didier Martens, echte Trompe-l'oeils seien in der niederländischen Malerei des 15. Jahrhunderts äußerst selten, sollte ernst genommen werden.⁸⁷ Auch stellt sich grundsätzlich die Frage, ob der mittelalterliche Zeitgenosse die gemalten Skulpturen als ebenso realistisch empfand wie der heutige, an abgelagte, materialsichtige Skulpturen gewöhnte Betrachter.⁸⁸ Solche Fragen gilt es einzubeziehen, wenn man den tatsächlichen Realitätsbezug gemalter Steinskulpturen eruieren will. Im Laufe der Untersuchung wird auf sie zurückzukommen sein.

Auch die These eines Künstlerwettstreites lässt einige Fragen offen. Zwar spricht die Darstellung einer Kunstgattung durch eine andere deutlich für eine theoretische Auseinandersetzung mit der Kunst im Allgemeinen und der Skulptur im Besonderen. In diesem Punkt ist den Autoren, die eine täuschend ähnliche Imitation von Skulptur als Beleg für eine theoretische Reflexion ansehen, unbedingt recht zu geben.⁸⁹ Ob die gemalte Skulptur jedoch tatsächlich als Paragone-Motiv gedeutet werden darf, bleibt angesichts der schlechten Quellenlage fraglich. Ein Wettstreit der Gattungen konnte nördlich der Alpen bis heute nicht anhand schriftlicher Belege nachgewiesen werden.⁹⁰ Dies überrascht insofern, als sich in den burgundischen Niederlanden durchaus eine Beschäftigung mit kunsttheoretischen Fragen nachweisen

⁸⁵ Dagegen trifft die Trompe-l'oeil-Definition zum Beispiel auf ein Gemälde des Fra Angelico zu, das mit einem gemalten Vorhang versehen war; s. GILBERT 1992, S. 414, Abb. 2. Da der gemalte Vorhang auf die zur Fastenzeit übliche Verhängung von Bildern anspielt, ersetzt er einen Gegenstand, der sich nach der Seherfahrung des Betrachters an gleicher Stelle hätte befinden können. In diesem Fall scheint tatsächlich eine Augentäuschung möglich, wie sie in der berühmten Anekdote von Zeuxis und Parrhasios beschrieben wird; s. ebd., S. 414.

⁸⁶ Wie Anne-Marie Lecoq geht auch Gilbert davon aus, dass eine perfekte Augentäuschung voraussetze, dass sich der dargestellte Gegenstand in der Seherfahrung des Betrachters tatsächlich an entsprechender Stelle befunden haben könnte. Lebensechte Figuren in einer von Menschen bevölkerten Umgebung, wie jene Duane Hansons, können seiner Ansicht nach als Trompe-l'oeil gelten, Figuren in einem Rahmen dagegen kaum; s. GILBERT 1992, S. 415-16.

⁸⁷ MARTENS 1994, S. 269.

⁸⁸ S. dazu ausführlicher unten, Kap. III.1.c.

⁸⁹ PREIMESBERGER 1991, S. 465; STEINER 1990, S. 75.

⁹⁰ MÖHRING 1997, S. 105; BELTING, KRUSE 1994, S. 65. Keiner der Autoren, die Skulpturenimitationen auf einen Paragone-Streit zurückführen, kann einen schriftlichen Beweis für die Existenz eines Künstlerwettstreites nördlich der Alpen erbringen. Rudolf Preimesberger leitet diesen lediglich aus bildimmanenten Kriterien ab; s. PREIMESBERGER 1991, S. 480-81. Auch im Rahmen der Recherchen für die vorliegende Arbeit konnte nicht ein einziger Quellenbeleg für einen nördlich der Alpen ausgetragenen Künstlerwettstreit gefunden werden.

lässt. So führt Rudolf Preimesberger wesentliche Charakteristika Van Eyck'scher Werke auf eine durch Plinius vermittelte Kenntnis antiker Malerei zurück.⁹¹ Mit Hilfe des überlieferten Bücherbestandes lässt sich belegen, dass Plinius am burgundischen Hof tatsächlich gelesen wurde.⁹² Van Eycks Kenntnis des Plinius wird darüber hinaus durch Bartolommeo Fazio bezeugt.⁹³ Die theoretische Auseinandersetzung Van Eycks mit antiker Literatur lässt sich also nicht nur aus bildimmanenten Charakteristika, sondern auch aus den überlieferten Quellen einigermaßen überzeugend herleiten.

Grundsätzlich ist anzumerken, dass zahlreiche mittelalterliche Schriftzeugnisse von einer Beschäftigung mit kunsttheoretischen Fragen zeugen. So finden sich Überlegungen zu verschiedenen Aspekten der Kunst, etwa zu Farbe und Licht oder zu den Begriffen der Schönheit, der Ordnung, und der Proportion. Allerdings findet diese Auseinandersetzung mit kunsttheoretischen Fragen nicht im künstlerischen, sondern im theologischen Umfeld statt.⁹⁴

Während um 1500 in den burgundischen Niederlanden eine von Künstlern geführte Beschäftigung mit kunsttheoretischen Fragen nachzuweisen ist,⁹⁵ konnte dies für das frühe 15. Jahrhundert bisher nicht belegt werden.⁹⁶ Erst kürzlich wurde darauf hingewiesen, dass die aus dem künstlerischen Umfeld erhaltenen schriftlichen Quellen des 15. Jahrhunderts hauptsächlich normative Texte wie Zunftordnungen und Verträge umfassen.⁹⁷ Diese behandeln nicht ästhetische, sondern praktische Fragen, wie etwa

⁹¹ Hierzu gehören etwa Spiegelungseffekte, das scheinbare Heraustreten der Figuren über den Rahmen, die Kenntnis der plastischen Wirkung von Licht und Schatten, sowie eventuell die Farbigkeit; s. PREIMESBERGER 1991, S. 466-69, 482-83.

⁹² Aus erhaltenen Bücherlisten geht hervor, dass sich Exemplare von Plinius' *Naturalis historia* im Besitz hochrangiger Würdenträger des burgundischen Hofes befanden; s. z.B. DEROLEZ, VICTOR, BRACKE 2001, S. 381.

⁹³ BAXANDALL 1964, S. 102.

⁹⁴ Zu Theorie und Verständnis von Kunst im Mittelalter nördlich der Alpen s. KRUSE 2000, S. 305-25; BRUYNE 1998, bes. Bd. 2, S. 503-601; ASSUNTO 1996, S. 81-157; MARTINDALE 1994, S. 207-15; SPEER 1994, passim; EMERY 1989, S. 307-24; POCHAT 1986, S. 91-205; MARSHALL 1981, S. 170-75; BEIERWALTES 1976, S. 237-65; PANOFKY 1960, S. 17-22; HOLT 1957, S. 1-150, 297-305. Zu den wenigen erhaltenen spätmittelalterlichen Quellen, die von nicht-theologischer Seite ästhetische Urteile zur niederländischen Kunst abgeben, s. WILHELMY 1993, S. 133-44.

⁹⁵ S. dazu die interessanten Ausführungen von EICHBERGER 2002, S. 347-67.

⁹⁶ Das Werk Leone Battista Albertis über die Malkunst, in dem der Autor unter anderem auf antike Maler eingeht, die nur ein oder vier Farben verwendet hätten, kann aufgrund der späten Entstehungszeit im Jahre 1435 nicht zur Erklärung der hier behandelten farbreduzierten Malerei beitragen. Zu Albertis Äußerung über die Vierfarbigkeit in der antiken Malerei s. BÄTSCHMANN, GIANFREDA 2002, S. 141.

⁹⁷ SIMON 2002, S. 42.

Regelungen zu Material und Qualität handwerklicher Erzeugnisse.⁹⁸ Für ästhetische Fragestellungen dagegen erweisen sich theologische Texte als weitaus fruchtbarer.⁹⁹ Aus diesem Grund stellt sich die Frage, ob die Auseinandersetzung mit kunsttheoretischen Fragen auch im frühen 15. Jahrhundert nicht, wie im Hochmittelalter zu beobachten, hauptsächlich theologisch geprägt ist.

Im Rahmen der Recherchen für die vorliegende Arbeit hat sich das entsprechende Quellenmaterial in der Tat als äußerst ergiebig erwiesen. Wie noch zu zeigen sein wird, fand im frühen 15. Jahrhundert eine intensive, theologisch dominierte Auseinandersetzung um das Bild statt, in deren Verlauf nicht nur Fragen des religiösen Bildgebrauchs, sondern auch formale und gattungsspezifische Eigenschaften des Bildes diskutiert wurden. Bildtheoretische Traktate, die Bildgebrauch und Bildwirkung gleichermaßen thematisierten, bergen eine Vielzahl äußerst aufschlussreicher Werturteile zu Form, Funktion und Inhalt von Kunstwerken.

Angesichts dieser Quellenlage erscheint es fragwürdig, die Suche nach kunsttheoretischem Schriftmaterial allein auf das künstlerische Milieu zu beschränken. Bedenklich ist dies auch deshalb, weil die steinernen Nischenfiguren als Einzelmotiv vor allem im religiösen Kontext vorkommen. Sie stehen in Einzelfällen auf den Außen- oder Innenflügeln von Diptychen, meist jedoch auf den Außenseiten von Wandelretabeln.¹⁰⁰ Bei einer so eindeutigen Zuordnung des Motivs zu einer bestimmten Retabelansicht ist ein Zusammenhang mit liturgischen und religionspraktischen Belangen nicht auszuschließen. Es stellt sich deshalb die Frage, welchen Sinn ein prominent auf der Außenseite von Retabeln dargestellter Wettstreit der Künste im kirchlichen Kontext gehabt haben sollte.

Das Wissen um die weitgehend religiöse Prägung der Kunst des 15. Jahrhunderts muss gegenüber einer rein ästhetischen Erklärung skeptisch stimmen. Es erscheint fraglich, ob ein Künstlerwettstreit als oberstes Ziel einer Malerei gelten darf, die von Stiftern zu ihrem Seelenheil bestellt oder vom Klerus zur Belehrung der

⁹⁸ SIMON 2002, S. 43-52.

⁹⁹ Dies ist jüngst an der Arbeit Achim Simons festzustellen. Simon versucht, aus einigen mittelalterlichen Quellen eine Auseinandersetzung mit Stilfragen abzulesen. Da sich die handwerklichen Quellen als unzureichend erweisen, ist der Autor gezwungen, auf theologische Texte auszuweichen; s. SIMON 2002, bes. S. 65-66.

¹⁰⁰ Einen Überblick über mögliche Positionen gemalter Steinfiguren innerhalb der Retabel gibt das Inhaltsverzeichnis bei GRAMS-THIEME 1988, S. VII-IX.

Gläubigen eingesetzt wurde.¹⁰¹ Wie in der Forschung schon nachgewiesen wurde, waren didaktische und propagandistische Zielsetzungen im Mittelalter bisweilen Ausgangspunkt ikonographischer Neuerungen.¹⁰² Diese Erkenntnis scheint auf die formale Gestaltung übertragbar. Im Laufe der Arbeit wird noch zu zeigen sein, dass das spätmittelalterliche Kunsturteil kaum von ästhetischen, sondern vielmehr von religionspraktischen und didaktischen Überlegungen dominiert wird.¹⁰³ Ästhetische Belange scheinen im Spätmittelalter im Dienst didaktischer und religionspraktischer Überlegungen gestanden zu haben, nicht umgekehrt. Es erscheint deshalb dringend geboten, eine Untersuchung zur spätmittelalterlichen Kunst nicht auf rein ästhetische Fragestellungen zu beschränken, sondern den theologischen Kontext mit einzubeziehen.

3. Zielsetzung der Arbeit

a. Fragestellung

Da die Darstellung von Steinskulpturen in der Malerei für eine theoretische Auseinandersetzung mit der Kunst spricht, der theologische Kontext aber ebenfalls als relevant erachtet wird, richtet die vorliegende Arbeit das Augenmerk auf die theologische Bilddebatte. Fragen zur künstlerischen Herkunft und zur stilistischen Entwicklung der Skulpturenimitationen rücken in den Hintergrund, da sie bisher zu keiner befriedigenden Erklärung geführt haben.¹⁰⁴ Statt dessen soll untersucht werden, ob die im Kontext der theologischen Bilddebatte diskutierten kunsttheoretischen Topoi für die Erklärung stilistischer und ikonographischer Charakteristika der Skulpturenimitationen fruchtbar gemacht werden können.

¹⁰¹ S. dazu auch SCHLIE 2002, S. 296-97. Die Autorin plädiert für eine von religiösen Werten geprägte Kunsttheorie. Sie weist an Bildbeispielen eine bewusste Auseinandersetzung mit den Möglichkeiten des religiösen Bildes nach, ohne jedoch umfassende Quellenbelege für die Existenz einer solchen Debatte aufzuführen; s. ebd., S. 299-307.

¹⁰² Über mögliche Beweggründe zu ikonographischen Neuerungen im Mittelalter gibt das Beispiel des Pariser Reliquienstreites Aufschluss. Zur Erläuterung ikonographischer Veränderungen traditioneller Bildkonzepte werden von den Protagonisten dieses interklerikalen Zwistes nicht ästhetische Belange, sondern ausschließlich didaktisch-propagandistische Gründe angeführt; s. BÄHR 1984, S. 46.

¹⁰³ Auf die Tatsache, dass in den mittelalterlichen Quellen Kunstwerke eher nach didaktischen denn ästhetischen Gesichtspunkten bewertet werden, haben unter anderem TRIPPS 2000, S. 226; BASCHET 1996, S. 9; und CHRISTIN 1988, S. 242, hingewiesen. Zur didaktischen Funktion von Kunstwerken s. auch unten, Kap. III.2.d.

¹⁰⁴ Zu diesen Fragestellungen äußert sich ausführlich TÄUBE 1991, passim; s. außerdem KRIEGER 2001, S. 223; GRAMS-THIEME 1988, S. 1-3.

Die Auswirkungen der theologischen Bilddebatte auf das künstlerische Schaffen im Spätmittelalter wurden bislang wenig untersucht.¹⁰⁵ Die Aufarbeitung bildtheoretischer Schriften geschah im Wesentlichen im Rahmen von Textanalysen oder historischen Abhandlungen zum Ikonoklasmus.¹⁰⁶ Nur wenige Kunsthistoriker haben versucht, Charakteristika spätmittelalterlicher Kunst mit der Bilddebatte in Zusammenhang zu bringen. So schlägt Lieselotte E. Saurma-Jeltsch vor, die Verfremdung der sichtbaren Wirklichkeit in der niederländischen Malerei auf den Versuch zurückzuführen, den in der Bilddebatte verbreiteten Vorwurf der Verwechslung von Bild und Prototyp zu entkräften.¹⁰⁷ Thomas Lentjes weist darauf hin, dass ein Einfluss der spätmittelalterlichen Bilddebatte auf die niederländische Malerei des 15. Jahrhunderts nicht auszuschließen sei.¹⁰⁸ Jörg Rosenfeld deutet das Phänomen der nicht polychromierten Retabelskulptur als Anzeichen einer Bildreform, die auf die vorreformatorische Bildkritik zurückzuführen sei.¹⁰⁹ Eine ähnliche Deutung findet sich bei Bernhard Decker und, von polnischer Seite, bei Jakub Kostowski.¹¹⁰ Jack Greenstein zeigt Übereinstimmungen gotischer Bildstrukturen mit Thomas von Aquins Ausführungen zur Wahrnehmung eines Kunstwerkes auf.¹¹¹

Die genannten Autoren gehen also davon aus, dass schon für das Mittelalter ein Einfluss der theologischen Bilddebatte auf Gestaltung und Ikonographie von Kunstwerken anzunehmen ist.

Für das frühe 15. Jahrhundert scheint dies in besonderem Maße zu gelten. Es ist auffällig, dass in einer Zeit, in der bildtheoretische Auseinandersetzungen mit seltener Intensität geführt werden, ein neuer, mit großer Wahrscheinlichkeit theoretisch reflektierter Bildtypus entsteht.

Die Relevanz der theologischen Bilddebatte für die niederländische Malerei zu prüfen, ist das zentrale Anliegen dieser Arbeit. Bildtheoretische Quellen sollen auf ihre inhaltliche Übereinstimmung mit Charakteristika der Skulpturenimitationen untersucht

¹⁰⁵ Der Einfluss reformatorischer Bildkritik auf das künstlerische Schaffen des frühen 16. Jahrhunderts hat dagegen schon viel Beachtung gefunden; s. jüngst RECHT 2002, S. 20-21; VAISSE, WIRTH 2002, S. 76-80.

¹⁰⁶ S. etwa zuletzt die Arbeiten von Norbert Schnitzler und Margaret Aston; SCHNITZLER 2002; SCHNITZLER 1996; SCHNITZLER 1996a; ASTON 1988; ASTON 1984.

¹⁰⁷ SAURMA-JELTSCH 1996, S. 412-13.

¹⁰⁸ LENTES 2001, S. 40-41.

¹⁰⁹ ROSENFELD 1992, bes. S. 67-69; ROSENFELD 1990, S. 174.

¹¹⁰ DECKER 1990, S. 90-105; KOSTOWSKI 2000, S. 117.

¹¹¹ GREENSTEIN 1997, S. 675-81.

werden. Dieser Ansatz erfordert eine enge zeitliche und räumliche Eingrenzung des zu untersuchenden Materials, um mögliche Übereinstimmungen zwischen dem gehäuftem Auftreten des neuen Bildtypus einerseits und der Aktualität bestimmter bildtheoretischer Topoi andererseits genau erfassen zu können. Sinnvoll erscheint eine Beschränkung auf die Entstehungszeit des neuen Bildtypus sowie auf den geographischen Raum, in dem er erstmals zu fassen ist. Vorab ist deshalb die Frage zu stellen, wo und wann die frühesten erhaltenen Skulpturenimitationen aller Wahrscheinlichkeit nach entstanden sind.

b. Geographischer und zeitlicher Rahmen

Wie einleitend angemerkt, stammen die ältesten erhaltenen Tafeln mit bildfüllenden Skulpturenimitationen aus den Werkstätten der prominentesten Vertreter der frühen niederländischen Malerei. Sie sind entweder dem „flémallesken“, dem Van der Weyden'schen oder dem Van Eyck'schen Werkkomplex zuzuordnen. Damit gehören sie zu einer Gruppe von Werken, deren Zuschreibung und Datierung seit Jahrzehnten umstritten sind. Für die „flémallesken“ Werke gilt dies ebenso wie für die beiden Johannesfiguren des Genter Altars. Entstehungsdatum und Autor der ersten Skulpturenimitationen genauer bestimmen zu wollen, erscheint zum jetzigen Zeitpunkt nahezu unmöglich. Der aktuelle Stand der Forschung sei dennoch kurz referiert, um Entstehungsort und –zeit des neuen Bildtypus zumindest grob eingrenzen zu können. Es soll darauf verzichtet werden, in der komplexen Debatte Stellung zu beziehen, da dies den Rahmen eines einführenden Kapitels sprengen würde.

Die Frankfurter Trinitätstafel, das Schächerfragment und die Madrider Tafel mit Jakobus und Klara fallen unter den mehr als hundertjährigen Streit über den Anteil Robert Campins oder Rogier van der Weydens an einem heterogenen „flémallesken“ Werkkomplex.¹¹² Die Frankfurter Trinität, über deren Zuschreibung bisher keine endgültige Klarheit erlangt werden konnte, wird in der neueren Forschung in die 1420er

¹¹² Zu dieser Debatte s. zuletzt KEMPERDICK 2003, S. 510-15; THÜRLEMANN 2002, S. 235-51; SANDER 1996, S. 11-13.

oder an den Beginn der 1430er Jahre datiert.¹¹³ Gleiches gilt für das Frankfurter Schächerfragment mit Johannes dem Täufer.¹¹⁴ Die Madrider Tafel mit den Heiligen Jakobus und Clara, in der Grisaille-Literatur oft als frühestes niederländisches Beispiel steinfarbener Nischenfiguren bezeichnet,¹¹⁵ wird in der neueren Forschung in die 1420er-30er Jahre oder erst um 1450 datiert.¹¹⁶

¹¹³ Felix Thürlemann hält die Frankfurter Tafeln für die Flügel zur Madrider Kreuzabnahme. Es handele sich dabei um das Retabel der Löwener Armbrustschützen, das um 1430 in der Werkstatt Robert Campins geschaffen worden sei; s. THÜRLEMANN 2002, S. 117-19. DE VOS 1999, S. 77 sieht die Tafel zu einer Hauptgruppe fortschrittlicher flémallesker Werke gehörig, die er Robert Campin zuschreibt, aber nicht näher datiert. Kemperdick unterscheidet innerhalb des flémallesken Werkkomplexes zwei stilistische Gruppen. Die fortschrittlichere Gruppe um den Gnadenstuhl schreibt er Rogier van der Weyden zu, der vor seinem Eintritt in die Werkstatt Campins 1427 bei Hubert van Eyck ausgebildet worden sei. Die Trinität datiert er an das Ende der 20er Jahre; s. KEMPERDICK 1997, S. 24, 160-61. Die Ergebnisse Kemperdicks werden indirekt bestätigt durch Elisabeth Dhanens, die nach einer Neubewertung der Quellen ebenfalls vermutet, dass Rogier schon als fertiger Maler in Campins Werkstatt eingetreten sei; s. DHANENS, DIJKSTRA 1999, S. 97; DHANENS 1995, S. 179-80. CHÂTELET 1996, S. 65 bleibt bei der traditionellen Zuschreibung des Gnadenstuhls an Campin und datiert die Tafel um 1415-20; s. ebd., S. 91. Jochen Sander schreibt das Werk Campin zu, hält aber eine Beteiligung Rogiers bzw. der Werkstatt für möglich. Er geht von einer Datierung auf die Jahre 1428-32 aus; s. KAT. FRANKFURT 1993, S. 123. Für eine gute Zusammenfassung des älteren Forschungsstandes s. ebd., S. 98-108. ASPEREN DE BOER, DIJKSTRA, VAN SCHOUTE 1992, S. 11 konstatieren, dass die Unterzeichnungen der Tafel des Gnadenstuhls sehr von den anderen abweichen. Zu Datierung und Zuschreibung machen sie keine Angaben.

¹¹⁴ Der ursprüngliche Retabelkontext dieses Fragmentes ist durch den Vergleich mit einer schwächeren Kopie aus der Mitte des 15. Jahrhunderts, dem Liverpools Kreuzabnahmetriptychon, zu erhellen; s. Liverpool, Walker Art Gallery, Inv.-Nr. 1178; s. KAT. LIVERPOOL 1977, Bd. 1, S. 37-38, Bd. 2, Abb. S. 41-42. Zum Vergleich zwischen beiden Werken s. KAT. FRANKFURT 1993, S. 136-43; Abb. 73-74. THÜRLEMANN 2002, S. 131-40, 276-79 rekonstruiert einen Passionsaltar, der in der Werkstatt Campins um 1430 für eine Kirche in Brügge geschaffen worden sei. KEMPERDICK 1997, S. 35-38, 149 datiert das Schächerfragment an den Beginn der 1430er Jahre und schreibt es einem anonymen Meister zu. CHÂTELET 1996, S. 78-91, bleibt bei der Zuschreibung an Campin und datiert um 1415-20. Jochen Sander schreibt das Fragment der gleichen Hand zu wie die Trinitätstafel; s. KAT. FRANKFURT 1993, S. 148. Zum älteren Forschungsstand s. ebd., S. 134-44.

¹¹⁵ TÄUBE 1991, S. 234; GRAMS-THIEME 1988, S. 13.

¹¹⁶ THÜRLEMANN 2002, S. 55 sieht hier einen so genannten Meister der Vermählung Mariens am Werk. Es handle sich um eine veränderte Kopie nach einem Josefsleben von Robert Campin, die um 1450 entstanden sei. DE VOS 1999, S. 78 schreibt die Vermählung Mariens einer so genannten „Mérode-Gruppe“ zu. Diese Gruppe gehöre nicht zu den flémallesken Werken im eigentlichen Sinn. KEMPERDICK 1997, S. 100-12 gibt die Tafel einem anonymen Meister und datiert sie um 1435. CHÂTELET 1996, S. 138 bleibt bei der Zuschreibung an Campin, nimmt aber einen Einfluss Rogiers an und datiert deshalb um 1428-30, allerdings mit Fragezeichen. Jochen Sander datiert das Werk in die 1420er Jahre und sieht es zu einem Kernbestand eigenhändiger Werke Campins gehörig; s. KAT. FRANKFURT 1993, S. 120-21. THÜRLEMANN 1993, S. 722 sowie ASPEREN DE BOER, DIJKSTRA, VAN SCHOUTE 1992, S. 13, 90 kommen aufgrund technologischer Untersuchungen zu der Annahme, die Unterzeichnungen der steinfarbenen Außenseiten seien später entstanden als die der Innenseiten. Ihrer Ansicht nach findet sich diese Art der Unterzeichnung erst um die Jahrhundertmitte. Sie vermuten, dass das Triptychon um 1450 überarbeitet worden sei. Zur Zuschreibung beider Seiten legen sie sich nicht fest. Den starken Unterschied in der Qualität von Außen- und Innenseiten bestätigt GARRIDO 1996, S. 63-64.

Die späteren Werke sind leichter einzuordnen. Das Weltgerichtsretabel ist mit einiger Sicherheit in den Jahren zwischen der Gründung des Beauner Spitals 1443 und der Kirchweihe 1451 entstanden und wird nach allgemeinem Konsens Rogier van der Weyden und seiner Werkstatt zugeschrieben.¹¹⁷ Das Edelheer-Triptychon ist auf der Außenseite des rechten Flügels auf 1443 datiert; die Zuschreibungsvorschläge variieren beträchtlich.¹¹⁸

Äußerst umstritten ist die Datierung der Skulpturenimitationen des Genter Altars. Glaubt man der Inschrift auf dem Rahmen der Außenseiten, so wurde das Retabel 1432 von Jan van Eyck vollendet, in seinen wesentlichen Teilen aber von dessen Bruder Hubert ausgeführt.¹¹⁹ Die Tatsache, dass auch die Verkündigung ursprünglich in Form von Skulpturenimitationen angelegt war, belegt, dass die gemalten Steinfiguren einem frühen Stadium der Ausführung angehören.¹²⁰ Es ist deshalb zu vermuten, dass die beiden Johannesfiguren noch auf das Konzept Hubert

¹¹⁷ VERONEE-VERHAEGEN 1973, S. 88. Zur früheren Debatte um die Zuschreibung s. ebd., S. 64-70. Die Außenseiten wurden häufig als minderwertige Werke angesehen und der Werkstatt zugeschrieben; s. ebd., S. 70. Veronee folgt dieser Meinung nicht, sieht die Werkstatt aber an anderen Stellen tätig; s. ebd., S. 88-92. Die Datierung ist verhältnismäßig wenig umstritten, da man die Gründungscharta von 1443 als *Terminus post quem*, die Änderung des Antonius- in das Johannespatrozinium und die Kirchweihe 1451 als *Terminus ante quem* ansieht; s. ebd., S. 70-75. FEDER 1981, S. 95-96, weist auf den vom Auftraggeber Nicolas Rolin in der Gründungscharta geäußerten Wunsch hin, die Ausstattung des Spitals möge so schnell als möglich fertig gestellt werden, und vermutet deshalb, das Beauner Retabel könne schon 1447-48 vollendet gewesen sein.

¹¹⁸ Das Triptychon ist zwar mit der Jahreszahl „1443“ versehen, seine Ausführung wird jedoch im Allgemeinen schon in die Zeit vor 1439 datiert, weil der Auftraggeber in diesem Jahr verstorben ist; s. COMBLEN-SONKES 1996, Bd. 1, S. 144, mit weiterer Literatur. Hinsichtlich der Zuschreibung besteht große Uneinigkeit. In der älteren Forschung dominieren Zuschreibungen an Werkstatt oder Nachfolge Campins oder Van der Weydens. Die Anzahl der vorgeschlagenen Meisternamen ist beträchtlich; s. dazu ausführlich COMBLEN-SONKES 1996, Bd. 1, S. 132-37. Dagegen wurde das Triptychon jüngst einem Löwener Maler zugeschrieben; s. ebd., S. 145. Zum Vergleich des Edelheer-Triptychons mit dem für das Werk Vorbildliche Kreuzabnahmetriptychon in Madrid s. NEUNER 1995, S. 165-69

¹¹⁹ Die Authentizität der Inschrift ist des öfteren angezweifelt worden, um Entwurf und Ausführung des Retabels vollständig Jan van Eyck zuschreiben zu können; s. zuletzt, wenig überzeugend, HERZNER 1995, passim. Auf der Grundlage technologischer Untersuchungen stimmt die neuere Forschung aber grundsätzlich darin überein, dass die Inschrift glaubwürdig sei; s. VAN BUREN 1996, S. 704; PÄCHT 1989, S. 80; SCHNEIDER 1986, S. 83. Aufgrund der intensiven Reisetätigkeit Jan van Eycks nach dem Tod seines Bruders wird angenommen, dass Hubert der Hauptanteil an Konzeption und Ausführung der Retabelaußenseite zuzuschreiben sei. Einen guten Überblick über die überlieferten Daten zu Jan van Eyck gibt PAVIOT 1990, S. 83-93. Zur älteren Debatte über die Händescheidung s. SCHNEIDER 1986, S. 82-93; PÄCHT 1989, S. 79-80; GOODGAL 1981, S. 122-32.

¹²⁰ Zur ursprünglichen Nischenkonzeption der Verkündigung s. COREMANS 1953, Tf. 62.

van Eycks zurückgehen und demnach vor dessen Tod im Jahre 1426 angelegt wurden.¹²¹

Die beiden steinfarbenen Verkündigungen Jan van Eycks sind später entstanden. Das Dresdner Marien triptychon trägt das Datum 1437.¹²² Für das Thyssen-Diptychon wird von der Forschung ein Entstehungsdatum um 1435 angenommen.¹²³ Das Diptychon im Louvre wird entweder der Van-Eyck-Nachfolge oder einem Werkstattmitarbeiter zugeschrieben, die Datierung liegt meist um 1440.¹²⁴

Bei den wenigsten frühen Skulpturenimitationen besteht folglich Gewissheit über Autor und Datum der Ausführung. Auf der Grundlage der referierten Forschungslage ist mit einiger Sicherheit anzunehmen, dass die ältesten erhaltenen Werke in den Zwanziger Jahren des 15. Jahrhunderts entstanden sind. Es muss allerdings unklar bleiben, ob die frühesten erhaltenen Skulpturenimitationen von der Hand Hubert Van Eycks oder aus der Campin-Werkstatt stammen.¹²⁵ Auch ist aufgrund der schlechten Erhaltungslage nicht eindeutig festzustellen, ob einem der genannten

¹²¹ Schon DHANENS 1973, S. 112 vermutet, dass das ursprüngliche Nischenkonzept auf Hubert, seine spätere Veränderung auf Jan van Eyck zurückgeht. Van Buren nimmt aufgrund von Untersuchungen zu Arbeitstechnik und Unterzeichnung an, dass die Außenseite vorwiegend auf Hubert zurückzuführen sei, während Jan lediglich die überarbeitete Verkündigung und die Lünettenfiguren zu verantworten habe; s. VAN BUREN 1996, S. 705-07.

¹²² NEUNER 1994-95, S. 32. Glaubt man der von Paviot rekonstruierten Biographie Van Eycks, so ist das Triptychon wahrscheinlich in Brügge entstanden; s. PAVIOT 1990, S. 90. Aufgrund eines Wappens wird angenommen, dass das Werk von einem in Brügge lebenden Mitglied der Genueser Familie Giustiniani in Auftrag gegeben wurde; s. dazu zuletzt PARMA 2002, S. 98-99.

¹²³ Die Datierungen variieren zwischen 1432 und 1440; s. EISLER 1989, S. 57-59.

¹²⁴ Zu den unterschiedlichen Vorschlägen bezüglich Datierung und Zuschreibung s. COMBLENSONKES, LORENTZ 1995, Bd. 1, S. 5-7. Till-Holger Borchert zufolge steht das Diptychon der Tafel mit dem Madrider Lebensbrunnen nahe. Diese hält er für das Werk eines Mitarbeiters der Van Eyck-Werkstatt und datiert sie in die Mitte des 15. Jahrhunderts; s. BORCHERT 2002, S. 22. Im Katalog der Brügger Ausstellung wird das Diptychon in die Jahre 1440-45 datiert; s. AK BRÜGGE 2002, S. 238.

¹²⁵ Sowohl Felix Thürlemann als auch Stephan Kemperdick tendieren dazu, die Johannesfiguren des Genter Altars früher zu datieren und als Beleg für einen Einfluss Hubert van Eycks auf die frühen Skulpturenimitationen aus der Campin-Werkstatt zu verstehen; s. THÜRLEMANN 2002, S. 175-77; KEMPERDICK 1997, S. 23-24. Stephan Kemperdick weist jedoch zu Recht darauf hin, dass das Problem der Priorität des einen oder des anderen Malers nicht abschließend gelöst werden kann; s. ebd., S. 23.

Maler die Urheberschaft für den neuen Bildtypus zuzuschreiben ist, oder ob dieser, wie eine Quelle vermuten lässt, schon zu Beginn des Jahrhunderts existierte.¹²⁶

Mit einiger Sicherheit lässt sich lediglich konstatieren, dass das neue Bildmotiv seit den Zwanziger und Dreißiger Jahren eine starke Verbreitung erfuhr, die entweder von der Werkstatt Hubert van Eycks oder Robert Campins ausging und an die jeweils andere Werkstatt weitervermittelt wurde. Eine wechselseitige Beeinflussung Robert Campins und der Brüder Van Eyck ist verschiedentlich an den Werken konstatiert worden.¹²⁷ Persönliche Begegnungen zwischen den Protagonisten der frühen niederländischen Malerei sind wahrscheinlich. Kontakte zwischen Campin, van der Weyden und Jan van Eyck sind schon deshalb gut vorstellbar, da Jan van Eyck 1425-28 unter anderem im benachbarten Lille tätig war.¹²⁸ Eine Lehre Rogier van der Weydens bei Hubert van Eyck vor seinem Eintritt in die Werkstatt Campins im Jahre 1427 wäre ein weiterer möglicher Berührungspunkt.¹²⁹ Außerdem wird in der Forschung übereinstimmend angenommen, dass im Jahre 1427 in Tournai ein Treffen zwischen Jan van Eyck, Robert Campin und Rogier van der Weyden stattgefunden hat.¹³⁰ Auch der Tournaiser Bischof, der sowohl in Gent, als auch in Tournai residierte, könnte zur Vermittlung neuer Bildkonzepte beigetragen haben.¹³¹ Eine weitreichendere Verbreitung fand das Bildmotiv vermutlich durch Jan van Eyck und Rogier van der

¹²⁶ Ein Eintrag im Inventar des Herzogs von Berry aus den Jahren 1402-03 nennt folgendes Werk: „*Item, uns tableaux de boys, où il a une Pitié d'une part, et, de l'autre part, un ymage de Nostre Dame tenant un enfant, et sont faiz de blanc et de noir; donné par Maistre Guillaume Bie, si comme dit ledit Ruilly*“; s. GUIFFREY 1896, Bd. 2, Nr. 53, S. 17. Das gleiche Objekt wird mit ähnlichem Wortlaut im Inventar von 1413-16 nochmals genannt; s. GUIFFREY 1896, Bd. 1, Nr. 15, S. 19. Aufgrund der reduzierten Farbigkeit und der auf zwei Heiligendarstellungen beschränkten Ikonographie erscheint es möglich, dass es sich bei diesem Objekt schon um ein Skulpturen imitierendes Diptychon handelte.

¹²⁷ So nimmt Felix Thürlemann an, dass die steinfarbenen Figuren des Genter Altares, von Hubert van Eyck ausgeführt, einen Einfluss auf Campin ausgeübt hätten, während Campins Mérode-Triptychon wiederum Vorbildlich für Jan van Eycks Überarbeitung der Genter Retabelaußenseiten gewesen sei; s. THÜRLEMANN 2002, S. 174-77. Auch Stephan Kemperdick vermutet einen Einfluss der Entwürfe Huberts auf Robert Campin; s. KEMPERDICK 1997, S. 24.

¹²⁸ PAVIOT 1990, S. 86.

¹²⁹ KEMPERDICK 1997, S. 161.

¹³⁰ In der Forschung wird der „*Johannes pointre*“, der am 18. Oktober 1427 vom Rat der Stadt Tournai ein Weingeschenk erhielt, übereinstimmend mit Jan van Eyck identifiziert. Es wird vermutet, dass Van Eyck an diesem Tag an dem jährlichen Festbankett der Malerzunft zum Sankt-Lukas-Tag teilgenommen habe, bei dem auch Robert Campin und Rogier van der Weyden zugegen gewesen sein müssen. Darüber hinaus wird angenommen, dass Jan van Eyck im Jahr darauf nochmals ein Weingeschenk in Tournai entgegennahm, und zwar am 23. März 1428; s. DE VOS 1999, S. 51; DHANENS, DIJKSTRA 1999, S. 101; CHÂTELET 1996, S. 26; PAVIOT 1990, S. 86; HOUTART 1914, S. 360.

¹³¹ S. dazu ausführlicher unten, Kap. II.

Weyden, die ab den Dreißiger Jahren in ihren Werkstätten in Brügge und Brüssel steinfarbene Skulpturenimitationen herstellten.

Wenn es zum jetzigen Zeitpunkt auch unmöglich ist, Entstehungsort und -zeitpunkt der Skulpturenimitationen genauer zu bestimmen, so ist das zeitliche und örtliche Umfeld ihrer ersten stärkeren Verbreitung doch einigermaßen einzugrenzen. Es gilt festzuhalten, dass der neue Retabeltyp nach aktuellem Erkenntnisstand in den Zwanziger oder frühen Dreißiger Jahren in Tournai und Gent erstmals gehäuft auftrat und von dort ausgehend in der niederländischen Malerei Verbreitung fand. Während aus Gent nur ein Retabel mit Skulpturenimitationen erhalten ist, so scheint sich vor allem Tournai in den Zwanziger Jahren zu einem Zentrum entwickelt zu haben, in dem der neue Bildtypus in größerer Zahl und in außerordentlicher Qualität hergestellt wurde.

Die besprochenen frühen Skulpturenimitationen stehen im Zentrum der vorliegenden Abhandlung.¹³² Da das Quellenmaterial zur Bilddebatte hauptsächlich aus der Zeit der Konzilien in Konstanz und Basel stammt,¹³³ erscheint es sinnvoll, nur Werke zu berücksichtigen, die in den Jahrzehnten von 1410 bis 1450 entstanden sind, um eine bessere Vergleichbarkeit von Bild- und Quellenmaterial zu gewährleisten. Arbeiten aus der Zeit nach der Jahrhundertmitte, wie etwa das Diptychon des Laurent Froimont¹³⁴ oder das Sforza-Triptychon,¹³⁵ finden deshalb keine Berücksichtigung.

Geographisch gesehen ist eine Konzentration auf den Bereich zweckmäßig, in dem die Skulpturenimitationen erstmals gehäuft nachzuweisen sind. In politischer Hinsicht hat man sich hier mit dem französischen und dem burgundischen Herrschaftsbereich,¹³⁶ in kirchenpolitischer Hinsicht mit dem Bistum Tournai

¹³² Auf einen Katalog der zu behandelnden Werke ist verzichtet worden, weil diese in der neueren Literatur bereits hinreichend beschrieben wurden und in guten Abbildungen vorliegen. Auf die einschlägigen Publikationen wird in den Fußnoten jeweils verwiesen. Ein umfassender Katalog mit Beschreibungen nahezu aller erhaltenen Skulpturenimitationen hat darüber hinaus schon Dagmar Täube erstellt; s. TÄUBE 1991, S. 229-473.

¹³³ S. Kap. II.

¹³⁴ Caen, Musée des Beaux-Arts, Collection Mancel, Inv.-Nr. M. 91 und Brüssel, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Inv.-Nr. 4279; s. DE VOS 1999, S. 323-27, Abb. 33, mit umfassender Bibliographie, sowie KAT. BRÜSSEL 1996, Tf. 9-10, S. 122-29.

¹³⁵ Brüssel, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Inv.-Nr. 2407; s. KAT. BRÜSSEL 1996, S. 131-51, Tf. 11-14, Abb. 79-80. Zur Zuschreibung an die Van der Weyden-Werkstatt s. jüngst DE VOS 1999, S. 137, 161; KAT. BRÜSSEL 1996, S. 139-42.

¹³⁶ Einen Überblick über die zum burgundischen Herrschaftsbereich gehörenden Fürstentümer und ihre Erwerbungsdaten gibt die Karte bei PREVENIER, BLOCKMANS 1986, S. 390.

auseinanderzusetzen.¹³⁷ Da sich die vorliegende Untersuchung mit der theologischen Bilddebatte beschäftigt, werden kirchenpolitische Einheiten naturgemäß stärker im Zentrum des Interesses stehen.

Im folgenden Kapitel soll untersucht werden, ob die theologische Bilddebatte in den genannten Territorien überhaupt Verbreitung gefunden hat. Diese Frage bildet eine wichtige Voraussetzung für den im dritten Kapitel folgenden Vergleich von Quellen- und Bildmaterial.

¹³⁷ Eine Karte der mittelalterlichen Bistümer des heutigen Belgien findet sich bei FREDERICQ 1889, nach S. 16.

II. Die spätmittelalterliche Bilddebatte in den burgundischen Niederlanden

Ohne den genaueren Inhalt bildtheoretischer Schriften vorwegzunehmen, sollen in diesem Kapitel Entstehung und Verbreitung der Bilddebatte des frühen 15. Jahrhunderts thematisiert werden. Es wird zu zeigen sein, dass der Streit um das religiöse Bild keineswegs auf einzelne Unruheherde beschränkt blieb, sondern einen großen Teil der europäischen theologischen Elite in Europa über einen längeren Zeitraum hin beschäftigte. Vor allem aber gilt es zu belegen, dass der Bilderstreit auch in Tournai, in Gent und in den umgebenden Territorien verbreitet war und zu intensiven Auseinandersetzungen geführt hat.

1. Der Bilderstreit in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts

a. Zur Entstehung der spätmittelalterlichen Bilddebatte

Im frühen 15. Jahrhundert entwickelte sich in Europa eine heftige Debatte um Funktion und Legitimation des religiösen Bildes. Auslöser war die vehemente Kritik, die englische Lollarden¹³⁸ und böhmische Hussiten¹³⁹ seit dem Ende des 14. Jahrhunderts an der kirchlichen Bildpraxis übten. Beide Reformbewegungen forderten eine Rückbesinnung auf die biblischen Ursprünge des Christentums und die Einhaltung der in der Heiligen Schrift verzeichneten Gesetze. Die Beschäftigung mit den Zehn Geboten führte Lollarden und Hussiten zu einer Auseinandersetzung mit dem alttestamentarischen Bilderverbot. Dieses veranlasste einige Kirchenkritiker zu einer radikalen Ablehnung von Bildern und vereinzelt auch zu bilderstürmerischen Handlungen. Ein Großteil der Reformer jedoch gestand den Bildern unter bestimmten Umständen eine gewisse Existenzberechtigung zu. Ihr Verbleib in den Kirchen wurde an die Bedingung geknüpft, dass sie keine idolatrischen Reaktionen provozierten.

¹³⁸ In England entstand gegen Ende des 14. Jahrhunderts unter dem Einfluss der Lehre des Oxforder Universitätslehrers John Wyclif die von der Kirche als häretisch eingestufte Bewegung der Lollarden, die Kritik an kirchlichen Missständen und am Reichtum geistlicher Institutionen übte. Zur Einführung in die Geschichte und die Grundsätze der lollardischen Bewegung s. zuletzt LAMBERT 2001, S. 234-93, mit weiterführender Literatur; sowie knapper BARRIE-CURIEN 1995, S. 447-60; VAUCHEZ 1991, S. 338-40.

¹³⁹ Die hussitische Reformbewegung entstand an der Wende vom 14. zum 15. Jahrhundert aus der Kritik Prager Universitätsgelehrter an kirchlichen Missständen. Einführend zur hussitischen Bewegung s. LAMBERT 2001, S. 294-372; VAUCHEZ 1991, S. 340-46; MACHILEK 1986, S. 710-30. Umfassende Informationen zur Hussitenbewegung in Europa gibt SEIBT 1997, mit zahlreichen Beiträgen und umfassender Bibliographie. Eine zwar ältere, aber ebenfalls sehr umfangreiche Bibliographie zur Hussitenbewegung mit Verweisen auf zahlreiche Ausgaben und Übersetzungen hussitischer Originaltexte findet sich bei ZEMAN 1977, S. 1-85.

Falsches Betrachterverhalten und eine der Idolatrie zuträgliche Bildgestaltung wurden hart kritisiert und eine Reform des kirchlichen Bildgebrauchs angemahnt.¹⁴⁰

Die Bildkritik von Lollarden und Hussiten führte seit dem Ende des 14. Jahrhunderts zu einer Bilddebatte eines seit dem byzantinischen Bilderstreit ungekannten Ausmaßes.¹⁴¹ Einige Kirchenvertreter antworteten auf das in ihren Augen häretische Schrifttum mit dezidiert bilderfreundlichen Schriften.¹⁴² Zugleich aber mehrten sich auch innerhalb der Kirche bildkritische Stimmen. Namhafte Theologen übernahmen, häufig in abgeschwächter Form, zentrale Argumente der Häretiker und warnten ihrerseits vor idolatrischem Fehlverhalten. Zur Vorbeugung von Idolatrie und Ikonoklasmus rückten Fragen der Bildgestaltung und des Betrachterverhaltens ins Zentrum theologischen Interesses.¹⁴³

b. Die Konzilien von Konstanz und Basel

Während der Reformkonzilien des frühen 15. Jahrhunderts gestaltete sich die Auseinandersetzung mit häretischen Thesen besonders intensiv. Da es Ziel der Konzilien war, die Spaltung der Kirche zu überwinden, sie an Haupt und Gliedern zu reformieren und von Häresien zu reinigen, stand die Beschäftigung mit lollardischen und hussitischen Positionen auf der Tagesordnung.¹⁴⁴

Einen ersten Höhepunkt erreichte die Debatte um häretische Thesen während des Konstanzer Konzils, das von 1414-18 in der Bodenseestadt tagte.¹⁴⁵ Im Vorfeld der Verurteilung häretischer Schriften und Personen befassten sich die Konzilsväter mit den entsprechenden Glaubenssätzen. Im Frühjahr 1415 verdamnte das Konzilskollegium alle Schriften des Oxforder Gelehrten John Wyclif.¹⁴⁶ Verurteilt

¹⁴⁰ Zur Einführung in die Bildkritik der Hussiten s. bes. ROYT 1997, S. 313-18; SCHNITZLER 1996, S. 51-61; COOK 1982, S. 333-42; BREDEKAMP 1975, S. 231-332; zum Ikonoklasmus der Lollarden ASTON 1988, S. 96-159; JONES 1973, S. 27-36.

¹⁴¹ Aufgrund ihres immensen Ausmaßes bezeichnet Jones die spätmittelalterliche Bilddebatte als „zweite ikonoklastische Kontroverse“; s. JONES 1973, S. 28.

¹⁴² Zu innerkirchlichen Bildverteidigung s. u.a. SCHNITZLER 1996, S. 48-51; AUZÉPY 1987, S. 157-65; JONES 1973, S. 37-48.

¹⁴³ SCHNITZLER 1996, S. 61-76, mit zahlreichen Beispielen.

¹⁴⁴ Einen Überblick über Schisma und Konzilien gibt OURLIAC 1991, S. 75-131. Einen Eindruck von der Intensität der Auseinandersetzung mit den Häretikern vermitteln die detaillierten Schilderungen der Konzilssitzungen bei HEFELE 1869, S. 26-349, 426-658.

¹⁴⁵ Zur Einführung in den Ablauf und die wichtigsten Ergebnisse des Konstanzer Konzils s. LAMBERT 2001, S. 321-25, mit weiterführender Literatur; sowie OURLIAC 1991, S. 96-107.

¹⁴⁶ HEFELE 1869, S. 116-19.

wurden damit unter anderem alle Schriften, in denen sich Wyclif vorsichtig kritisch zum religiösen Bildgebrauch geäußert hatte.¹⁴⁷

Es folgte eine intensive dreimonatige Auseinandersetzung mit der Lehre des Jan Hus. Obwohl die Bilderfrage nicht im Zentrum der Konzilsdebatten stand, ist wohl davon auszugehen, dass im Zuge der Beschäftigung mit Hus' Thesen auch seine Haltung zum Bild gestreift wurde, die in mehreren Schriften zum Ausdruck kommt.¹⁴⁸ Da Jan Hus trotz mehrmaliger Aufforderung nicht widerrief, erlitt er Verurteilung und Verbrennung.¹⁴⁹ Im Jahr darauf ereilte seinen Landsmann Hieronymus von Prag das gleiche Schicksal. Hieronymus wurde unter anderem zur Last gelegt, die Verehrung von Heiligenbildern als häretisch bezeichnet und ein Kruzifix mit Kot beschmutzt zu haben.¹⁵⁰

Im Jahre 1418 setzte sich das Konzil mit dem Fall des Tournaiser Augustinermönchs Nicole Serrurier auseinander. Serrurier hatte seit der Zeit um 1412 in Tournai Elemente der hussitischen Lehre verbreitet, gegen den Antoniuskult polemisiert und die Verehrung des Antonius-Schreines als Idolatrie bezeichnet. In Konstanz verlas man Schilderungen des Prozesses, den Jean de Thoisy, Bischof von Tournai, und Pierre Floure, Generalinquisitor der Kirchenprovinz Reims, gegen Serrurier veranlasst hatten. Serrurier wurde zum Widerruf veranlasst. Er schwor einer Liste von 31 Ketzereien sowie den Lehren des Wyclif und Hus ab. Das Urteil des Konzils verbot Serrurier die Rückkehr in seine Heimatdiözese.¹⁵¹

Der Fall Serrurier belegt eindrücklich, dass sich das Konzil nicht nur mit den prominentesten Vertretern der lollardischen und der hussitischen Glaubensrichtungen befasste, sondern bemüht war, das Problem der Verbreitung häretischer Thesen auf breiter geographischer Basis anzugehen.

¹⁴⁷ Seine Haltung zum Bild formuliert Wyclif an verschiedenen Stellen, so etwa in der Dekalogerklärung *De mandatis divinis* von 1375-76; s. LOSERTH, MATTHEW 1922, S. 152-67, aber auch in einigen englischsprachigen Traktaten; s. MATTHEW 1880, S. 7, 210, 279.

¹⁴⁸ Hus' Einstellung zum Bild ist mehreren Traktaten zu entnehmen, so der *Expositio decalogi*, vor 1414 entstanden; s. FLAJŠHANS 1903, S. 1-45, bes. S. 6, dem umfangreichen Werk *Super IV Sententiarum*, um 1409; s. FLAJŠHANS, KOMÍNKOVÁ, S. 3-744, bes. S. 414-23, und dem *Grand Commentaire*, einem in tschechischer Sprache verfassten Kommentar zu den Zehn Geboten; s. LAVIČKA 1985, S. 120-30.

¹⁴⁹ Zu den dramatischen Konzilssitzungen, den dort zitierten Glaubenssätzen und den intensiven Verhandlungen mit dem Böhmen s. HEFELE 1869, S. 142-213.

¹⁵⁰ HEFELE 1869, S. 254-83, bes. S. 262.

¹⁵¹ Zum Fall Serrurier s. SPRUYT 1997, S. 288; MOREAU 1949, S. 216-17; CHAMPION, THOISY 1943, S. 371-72; CAUCHIE 1893, S. 258. Sämtliche Schritte der Obrigkeit gegen Serrurier und die dazu erhaltenen Quellen finden sich bei CAUCHIE 1893, passim.

Da die Hinrichtung der als Ketzer verurteilten Andersgläubigen den gewünschten Erfolg verfehlte und die hussitische Bewegung zumindest in Böhmen eher stärkte denn schwächte,¹⁵² kamen die entsprechenden Thesen während des Basler Konzils ab 1431 erneut auf die Tagesordnung.¹⁵³ In Basel nahm man langwierige Verhandlungen mit 300 eigens angereisten Böhmen auf, die damit endeten, dass man ihnen am 30. November 1433 den Laienkelch gestattete.¹⁵⁴ Einer der 28 in Basel debattierten Glaubenssätze forderte, dass Bilder Christi, Maria oder der Heiligen nicht zu verehren, sondern zu verbrennen seien.¹⁵⁵ Während der Verhandlungen wurde der Vorwurf laut, Mitglieder der böhmischen Delegation hätten in Basel Heiligenbilder geschändet und versucht, die Bevölkerung in der Umgebung von ihren Lehren zu überzeugen.¹⁵⁶ Darüber hinaus diente das Konzil den Hussiten als Umschlagplatz zur schriftlichen Verbreitung ihrer Thesen.¹⁵⁷

Während der Konzilsverhandlungen stand die Bilderfrage zwar nicht im Zentrum des Interesses, da man sich mit brisanteren Themen, wie etwa der Frage nach der Bedeutung von Sakramenten und Messe, der Forderung nach dem Laienkelch oder dem Status von Priestern auseinanderzusetzen hatte. Dennoch zeigen mündliche und schriftliche Äußerungen von Kirchenvertretern, dass die bilderfeindliche Haltung der Hussiten von der Gegenpartei durchaus reflektiert wurde. In Konstanz empfahl Pierre d'Ailly, Bischof von Cambrai, gestrenger Ankläger des Jan Hus¹⁵⁸ und eifriger Bekämpfer der Ketzer in den burgundischen Niederlanden,¹⁵⁹ nicht zu viele Bilder in

¹⁵² Zu den Ausschreitungen nach der Verurteilung des Jan Hus' s. FUDGE 1996, S. 38; HEFELE 1869, S. 249-50; zur posthumen Überhöhung des hingerichteten Hussitenführers s. FUDGE 1996, S. 48-50.

¹⁵³ Einen Überblick zu den Ereignissen des Basler Konzils gibt OURLIAC 1991, S. 107-31.

¹⁵⁴ Ausführliche Schilderungen der Verhandlungen mit den Böhmen finden sich bei HEFELE 1869, S. 465-581. Zur nunmehr toleranteren Haltung gegenüber den hussitischen Positionen s. HELMRATH 1989, S. 132-34.

¹⁵⁵ „*Imagines Jesu Christi, aut salutiferae crucis ac beatae Virginis et Sanctorum Dei, non sunt venerandae sed confringendae et comburendae*“, lautet ein Teil des 13. Artikels der Böhmen; s. HEFELE 1869, S. 507; PALACKY 1873, Bd. 2, S. 343-45.

¹⁵⁶ HEFELE 1869, S. 505.

¹⁵⁷ S. dazu HELMRATH 1989, S. 138-40; zum Basler Konzil als „Büchermarkt“ s. ebd., S. 163-66. In den Beständen der Basler Universitätsbibliothek haben sich zahlreiche hussitische Traktate erhalten. Noch heute finden sich dort bildkritische Traktate von Autoren wie Jan Hus, Jakobellus von Mies, John Wyclif und Nikolaus von Dresden; s. KAMINSKY, BILDERBACK, BOBA 1965, S. 29, 32-33.

¹⁵⁸ HEFELE 1869, S. 142-73.

¹⁵⁹ ALTMeyer 1886, S. 82-83.

einem Kirchenraum zuzulassen.¹⁶⁰ Dagegen trat in Basel Aegidius Carlier, Dekan von Cambrai, zu einer vehementen Verteidigung von Reliquien und Bildern an.¹⁶¹

c. Zum bildtheoretischen Schrifttum prominenter Theologen

Die zweideutige Position der Kirchenvertreter, die einerseits den Vorwurf der Häretiker zu entkräften, andererseits aber ihrerseits idolatrischem Bildgebrauch vorzubeugen suchten, kommt in entsprechenden Schriften zum Ausdruck. Grundsätzlich ist zur Zeit der Reformkonzilien ein Anwachsen bildtheoretischen Schrifttums festzustellen. Außerdem ist damit zu rechnen, dass auch früher entstandene Traktate im Zuge der aktuellen Debatte verbreitet wurden.¹⁶²

Als Autoren der in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts entstandenen bildtheoretischen Schriften treten Theologen hervor, die bei den Verhandlungen mit den Hussiten als Vertreter der kirchlichen Positionen fungiert hatten. Zu nennen sind hier etwa Johannes Gerson, prominenter Gesandter der Pariser Universität und des französischen Königs bei den Verhandlungen mit Jan Hus,¹⁶³ der einflussreiche Wiener Universitätslehrer Nikolaus von Dinkelsbühl, der 1416 mit einem Bericht über die Zeugenverhöre gegen Hieronymus von Prag betraut worden war,¹⁶⁴ der englische Inquisitor Thomas Netter, genannt Waldensis, von 1414-19 als Gesandter des englischen Königs in Konstanz und durch seinen Kampf gegen die Lollarden in

¹⁶⁰ ASTON 1988, S. 26; JONES 1977, S. 90.

¹⁶¹ HEFELE 1869, S. 522.

¹⁶² Dies zeigen etwa die oben angesprochenen Bestände der Universitätsbibliothek Basel.

¹⁶³ Gersons grundsätzlich positive, aber dennoch nicht unkritische Haltung zum Bild kommt schon in frühen Predigten zum Ausdruck, etwa in der Weihnachtspredigt *Puer natus est* aus dem Jahr 1396; s. GLORIEUX 1968, S. 948-68. Sie ist außerdem einigen Schriften zu entnehmen, so dem *Miroir de l'ame*, vor 1415; s. GLORIEUX 1966, S. 193-206, dem *A.B.C. des simples gens*; s. GLORIEUX 1966, S. 154-57, sowie *De Meditatione cordis*, 1417; s. GLORIEUX 1971, S. 83, *Adversus superstitionem in audiendo missam*, 1429; s. GLORIEUX 1973, S. 143 und *In Marc 1.7*; s. GLORIEUX 1962, S. 107. Gerson hatte sich bereits in seiner Funktion als Kanzler der Pariser Universität mit hussitischen Thesen auseinander gesetzt. Im Jahre 1414 sprach die Pariser Fakultät gegen 20 Artikel aus Jan Hus' *De Ecclesia* die Zensur aus. Johannes Gerson setzte den Erzbischof von Prag, Konrad von Vechta, brieflich von dieser Entscheidung in Kenntnis und ermahnte ihn, in seiner Diözese streng gegen die Häresien des Wyclif vorzugehen. Zur Auseinandersetzung zwischen der Pariser Fakultät und dem Erzbischof von Prag s. ausführlich VOOGHT 1975, Bd.1, S. 322-331; zum Wortlaut der zensierten Artikel s. PALACKY 1869, S. 185-88; zu den beiden Briefen an Konrad von Vechta s. GLORIEUX 1960a, S. 157-66; PALACKY 1869, S. 523-28; GLORIEUX 1960, S. 127-28.

¹⁶⁴ HEFELE 1869, S. 254. Nikolaus von Dinkelsbühl setzte sich in seinem Traktat *De adoratione ymaginum* sowie in seiner Dekalogerklärung ausführlich mit der Bilderfrage auseinander. Zu seinen Thesen s. bes. SCHNITZLER 1996, S. 66-76; SCHNITZLER 1996a, S. 177.

England schon für die Bilderfrage sensibilisiert,¹⁶⁵ der prominente deutsche Theologe Nikolaus von Kues, der 1433 in Basel mit den Böhmen verhandelte,¹⁶⁶ sowie der Dominikaner Johannes Nider, der als Gesandter des Basler Konzils zu Verhandlungen nach Böhmen reiste.¹⁶⁷

Neben den Traktaten dieser Konzilsvertreter hat sich eine Vielzahl von Werken weniger prominenter oder gar anonymen Autoren erhalten.¹⁶⁸ Die Fülle überlieferter Schriften belegt eindrücklich, in welchem hohem Maße die Reformkonzilien das Problem der Bilderverehrung ins Bewusstsein der Theologen rückten.

Die summarische Einführung in die spätmittelalterliche Bilddebatte zeigt, dass das Problem der Bilderverehrung in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts namhafte Kirchenvertreter französischer, englischer und deutscher Nationalität, ja sogar Gesandte des englischen und französischen Königs beschäftigte. Diese hochrangige Besetzung sowie die Tatsache, dass die Bilderfrage auf den Reformkonzilien debattiert wurde, sprechen für eine gewisse Breitenwirkung der Bilddebatte. Für die vorliegende Untersuchung erscheint es dennoch geboten, die Situation in den burgundischen Niederlanden und den benachbarten französischen Territorien genauer zu beleuchten. Im Folgenden soll deshalb die Frage gestellt werden, ob in diesen Gebieten die Verbreitung häretischer Lehren und die Auseinandersetzung mit bildtheoretischen Fragen eindeutig nachweisbar sind.

¹⁶⁵ Zur Biographie des englischen Karmeliter und Inquisitors s. SHIRLEY 1858, S. lxx-lxxii; zum Vorgehen Netters gegen die Lehren Wyclifs und ihre Anhänger in England, während der Konzilien und in seinen Schriften s. NICHOLS 1994, S. 118-22; SMITH 1989, S. 292-98. Der Ratgeber und Beichtvater der englischen Könige Heinrich V. und Heinrich VI. arbeitete von 1421 bis 1428 an seinem Werk *Doctrinale Antiquitatum Fidei Catholicae Ecclesiae*, in dem er sich ausführlich mit der Lehre von Lollarden und Hussiten auseinandersetzte; s. FELD 1993, Sp. 636. Ein Teil dieser Abhandlung, betitelt *De cultu imaginum*, behandelt die Frage des religiösen Bildes. Dieses Werk blieb für lange Zeit die ausführlichste Schrift zur Bilderfrage; s. FELD 1990, S. 96. Eine kurze inhaltliche Zusammenfassung dieses Traktats gibt ders., S. 96. Das Werk ist in einem Nachdruck nach der Ausgabe Blanciottis, Venedig 1759, zugänglich; s. BLANCIOTTI 1967, bes. Sp. 901-52.

¹⁶⁶ HEFELE 1869, S. 517. Nikolaus von Kues äußerte sich im Rahmen seiner Reformtätigkeit zum religiösen Bild. In schriftlicher Form legte er Überlegungen zur Rolle und zum Umgang des Bildes in seiner 1453 entstandenen Schrift *De visione Dei* nieder; s. die Textausgabe von RIEMANN 2000, bes. S. 10-38.

¹⁶⁷ HEFELE 1869, S. 465. Zur Bildtheorie des Johannes Nider in den *24 Goldenen Harfen* s. LENTES 2002, S. 181-85; LENTES 1996, S. 179.

¹⁶⁸ S. die zahlreichen Beichtspiegel und Dekalogerklärungen bei GEFFCKEN 1855, passim, sowie die im Rahmen von Ordensreformen entwickelten bildtheoretischen Überlegungen; s. HAMBURGER 1998, S. 449-59; LENTES 1996, passim.

2. Bildebate und Häresie in den südlichen Niederlanden

Der Verbreitungsgrad der Bilderfrage in den südniederländischen und französischen Territorien ist an drei Aspekten ablesbar. Zunächst kann man den Quellen entnehmen, dass einige der oben genannten prominenten Autoren dort gelesen wurden oder sogar persönlich bekannt waren. Darüber hinaus lässt sich feststellen, dass die hussitische Häresie in den Bistümern Tournai, Cambrai und Arras zahlreiche Anhänger fand, so dass die Autoritäten zu einer Auseinandersetzung mit den entsprechenden Thesen gezwungen waren. Schließlich sind in den nordfranzösischen und südniederländischen Territorien bildtheoretische Schriften entstanden. Zu allen drei Aspekten werden in diesem und im folgenden Kapitel Belege aufgeführt.

a. Predigten und Traktate

Schon im Werk des 1384 verstorbenen Begründers der Devotio Moderna, Geert Grote, begegnet das Problem der Bilderverehrung. Grote, der zwar grundsätzlich den Nutzen von Bildern anerkennt, aber dennoch vor deren Missbrauch warnt, legte seine Haltung zum Bild in seinem Traktat *De quattuor generibus meditabilium* umfassend dar.¹⁶⁹ Da Grote von 1379 bis 1383 im ganzen Bistum Utrecht als Prediger tätig war und seine Predigten einen großen Erfolg verzeichneten, ist mit einem gewissen Bekanntheitsgrad seiner Thesen zu rechnen.¹⁷⁰

Auch Johannes Gerson erfreute sich in den südlichen Niederlanden einiger Bekanntheit. Nach den erhaltenen Bücherverzeichnissen zu urteilen, gehörten seine Werke dort zu den meistgelesenen Schriften.¹⁷¹ Schriften des Pariser Theologen befanden sich im Besitz hochrangiger kirchlicher Würdenträger.¹⁷² Seine Texte wurden zum Teil ins Niederländische übertragen.¹⁷³ Darüber hinaus ist mit großer Wahrscheinlichkeit anzunehmen, dass Gerson in den burgundischen Niederlanden

¹⁶⁹ S. die Ausgabe von TOLOMIO 1975, v.a. S. 46-66.

¹⁷⁰ S. dazu BAUTZ 1990, Sp. 354-55.

¹⁷¹ In den erhaltenen belgischen Bücherverzeichnissen des 15. Jahrhunderts ist Johannes Gerson einer der am häufigsten verzeichneten Autoren; s. dazu die außerordentlich nützliche Aufstellung bei DEROLEZ, VICTOR 1999, S. 305; DEROLEZ 1966, S. 159, sowie die zahlreichen, nicht über das Register erschließbaren Beispiele bei DEROLEZ, VICTOR, BRACKE 2001, S. 21-382.

¹⁷² So erhielt etwa Mathieu Regnault, Bischof von Thérouanne, im Jahr 1415 ein Exemplar des Traktats *Miroir de l'ame*, in dem auch Gersons Einstellung zum Bild zum Ausdruck kommt, s. GLORIEUX 1960, S. 119.

¹⁷³ Beispiele erhaltener Handschriften bei KRAUME 1980, S. 73-74.

persönlich bekannt war. Sein Dekanatsamt in Brügge veranlasste ihn zu zahlreichen Aufenthalten in den burgundischen Niederlanden. Seine umfangreiche Reisetätigkeit führte ihn außerdem nach Arras und nach Reims, Sitz des Erzbischofs, dem das Bistum Tournai unterstellt war.¹⁷⁴

Einen gewissen Bekanntheitsgrad erreichte vermutlich auch Thomas Netter. Der englische Karmeliter und Inquisitor war Beichtvater und Berater des englischen Königs, der große Teile des französischen Territoriums seit 1415 besetzt hielt. Im Auftrag der englischen Könige hielt er sich nicht nur in Konstanz auf, sondern auch in Rouen, wo er 1431 verstarb.¹⁷⁵ Aufgrund der politischen Situation und Netters hochrangiger Stellung ist zu vermuten, dass auch dieser Autor in den nordfranzösischen und südniederländischen Gebieten nicht unbekannt war.

Nach den erhaltenen Bücherverzeichnissen zu urteilen, waren in den burgundischen Niederlanden außerdem Schriften einiger der auf dem Konstanzer Konzil verurteilten Häretiker im Umlauf. Besonders gut kann dies am Beispiel des Nicolaus Clopper gezeigt werden, der seit 1441 als Berater der burgundischen Herzöge tätig war. Der Kleriker an der Brüsseler Kathedrale hinterließ nach seinem Tod nicht nur einen *Dialogus contra Bohemus et Taboritas*, sondern auch ein Werk namens *Conclusiones magistri Iohannis Wiclef Anglici*.¹⁷⁶

Häretische Thesen fanden nicht nur durch einschlägige Schriften, sondern auch durch Predigten Verbreitung. Neben den vor Ort lebenden Hussiten, von denen noch die Rede sein wird, trugen auch Wanderprediger zur Kenntnis der hussitischen Überzeugungen bei. So predigte im Frühsommer 1424 der deutsche Hussit Johannes Drändorf in Brabant hussitisches, wyclifitisches und waldensisches Gedankengut. Der Überlieferung zufolge fand er zahlreiche Anhänger.¹⁷⁷

¹⁷⁴ Zu den zahlreichen Reisen Gersons, die ihn auch nach Südfrankreich, Genua, Konstanz, Bayern, Tirol und Wien führten, s. GLORIEUX 1960, S. 105-39. Der große Bekanntheitsgrad Gersons lässt sich daran ermessen, dass noch heute viele seiner Schriften in zahlreichen Exemplaren erhalten sind; s. dazu jeweils die Angaben bei GLORIEUX 1960-1973, passim. Auch wurden zahlreiche Werke Gersons noch im 15. Jahrhundert übersetzt; s. etwa die Übersetzung der Dekalogerklärung durch Johann Geiler von Kaysersberg bei GEFFCKEN 1855, S. 38. Zur Verbreitung der Werke Gersons s. KRAUME 1980, S. 19-96.

¹⁷⁵ FELD 1993, Sp. 636-37. Zur Biographie des englischen Karmeliters s. ausführlicher SHIRLEY 1858, S. lxx-lxxii.

¹⁷⁶ DEROLEZ, VICTOR, BRACKE 2001, S. 69-80. Seine Thesen kann John Wyclif selbst nach Flandern exportiert haben, als er dort zwei Jahre lang lebte und predigte; s. ALTMAYER 1886, S. 68. Zum Einfluss Wyclifs auf die burgundischen Niederlande s. außerdem BEUZART 1912, S. 47-48.

¹⁷⁷ S. dazu SPRUYT 1997, S. 290.

Von einer Kenntnis häretischer Thesen zeugen auch Stellungnahmen gegen die Hussiten, wie sie aus Löwen oder Gent bekannt sind. So nahmen Heimeric van de Velde, seit 1435 Professor an der 1432 gegründeten Theologischen Fakultät der Universität Löwen,¹⁷⁸ und Jan Vaerenacker, seit 1443 Dekan derselben Fakultät, in Traktaten gegen die Thesen von Hus und Wyclif Stellung.¹⁷⁹ Der Prior der Genter Abtei St. Bavo, Olivier de Langhe, unternahm in einer Abhandlung zum Eucharistiesakrament ebenfalls eine Widerlegung hussitischer Thesen.¹⁸⁰ Zum burgundischen Herrscherhaus ist anzumerken, dass Jean Rolin, Sohn des Kanzlers Nicolas Rolin, im Jahre 1433 auf dem Basler Konzil als Botschafter Philipps des Guten fungierte und dort mit Sicherheit auch mit bilderkritischen Positionen in Berührung kam.¹⁸¹

Es lässt sich also belegen, dass auch in den burgundischen Niederlanden eine theologische Auseinandersetzung mit den hussitischen Thesen stattfand. Dies geschah offensichtlich nicht aus uneigennützigem Interesse an den debattierten Fragestellungen. Denn aus den Quellen geht hervor, dass die häretischen Lehren in den burgundischen Lehren nicht nur Gegner, sondern auch einige Anhänger fanden.

b. Anhängerschaften der Hussiten

Nach den Quellen zu urteilen, fand die hussitische Glaubensrichtung in den Bistümern von Tournai, Cambrai und Arras einigen Zulauf. Zahlreiche Dokumente berichten von Männern und Frauen, die aufgrund ihrer Hinwendung zum ketzerischen Glauben der Böhmen verfolgt und verurteilt wurden.¹⁸² Anhängerschaften der Hussiten sind

¹⁷⁸ Unter den Schriften Heimeric van de Veldes befinden sich Werke mit den Titeln *Disputatio de incomposito statu Ecclesiae et de haeresi Bohemorum ad Martinum V papam*, 1425, sowie *Articuli erronei asscribuntur Hussitis vel Pragensibus*; s. BURIE 1977, S. 227-28.

¹⁷⁹ WILHELMY 1993, S. 56. Ein Verzeichnis der Schriften Vaerenackers gibt BURIE 1977, S. 238-43.

¹⁸⁰ GOODGAL 1981, bes. S. 220. Zur rekonstruierbaren Bibliothek des Olivier de Langhe s. DEROLEZ, VICTOR 1999, S. 72-96.

¹⁸¹ GUYOT-BACHY 1995, S. 251.

¹⁸² Zur Verbreitung hussitischer Thesen in den französischen und burgundischen Territorien im 15. Jahrhundert s. SPRUYT 1997, S. 283-93; VACKOVÁ, SMAHEL 1983, S. 345; LACAZE 1969, S. 70-71; DELARUELLE, LABANDE, OURLIAC 1962, S. 372-73; MOREAU 1949, S. 210-24; BEUZART 1912, S. 37-101; VALOIS 1909, S. 154-58. Überblickslisten zu den aus dem 15. Jahrhundert namentlich bekannten Ketzern gibt FREDERICQ 1889, S. XXVI-XXVII; FREDERICQ 1896, S. XVI-XIX; FREDERICQ 1903, S. XXVI-XXXV.

zwischen 1410 und 1430 unter anderem in Arras, Douai und Valenciennes,¹⁸³ in Lille,¹⁸⁴ Bergen¹⁸⁵ und Tournai¹⁸⁶ belegt. Eine böhmische Chronik berichtet von 40 Männern und Frauen, die 1418 aus der Picardie nach Prag emigrierten, um dort ein Leben in größerer religiöser Freiheit zu führen.¹⁸⁷

Neben den Anhängern der Hussiten nennen die Quellen zahlreiche Häretiker, deren genaue Glaubensrichtung nicht näher präzisiert wird. Solche Fälle sind für Lille in den Jahren 1411, 1415, 1418, 1424, 1429 belegt,¹⁸⁸ 1414 sind sie in Cambrai,¹⁸⁹ 1426 in Douai,¹⁹⁰ zwischen 1416 und 1430 in Tournai,¹⁹¹ 1428 in Löwen¹⁹² sowie 1430 in Mons¹⁹³ nachweisbar.¹⁹⁴

In den benachbarten Erzdiözesen von Köln und Trier¹⁹⁵ wurde die Ausbreitung hussitischer und wyclifitischer Thesen ebenfalls problematisiert. Das Dekret eines Kölner Provinzialkonzils aus dem Jahre 1423 legt Zeugnis von Bemühungen ab, gegen

¹⁸³ Quellen zu Verfolgungen der „*Pragoys*“ in den drei Städten finden sich zusammengefasst bei BARTOS 1931a, S. 472-73, Anm. 22; BEUZART 1912, S. 37-101; FREDERICQ 1889, S. 280, 302, 318-19. Speziell zu Arras s. DELARUELLE, LABANDE, OURLIAC 1962, S. 418; VALOIS 1909, S. 158. Zur Aufdeckung geheimer Treffen einer großen Gruppe von Hussitenanhängern im Jahre 1420 in Douai s. ausführlich BEUZART 1912, S. 39-47, 473-79; FREDERICQ 1903, S. 56-63.

¹⁸⁴ Hier wurden in den Jahren 1429-30 22 „*faulx herites Pragois*“ verfolgt; s. LACAZE 1969, S. 71-72; FREDERICQ 1889, S. 312-14.

¹⁸⁵ FREDERICQ 1889, S. 314-15.

¹⁸⁶ Zur Situation in Tournai s. unten, Kap. II.3.

¹⁸⁷ VACKOVÁ, SMAHEL 1983, S. 345; BARTOS 1931a, S. 465.

¹⁸⁸ BARTOS 1931a, S. 469-70, 478; BEUZART 1912, S. 37-38; Quellen bei FREDERICQ 1903, S. 50, 55-56, 74-80; FREDERICQ 1889, S. 281-82, 311.

¹⁸⁹ FREDERICQ 1889, S. 280-81.

¹⁹⁰ FREDERICQ 1903, S. 66.

¹⁹¹ S. Kap. II.3.

¹⁹² FREDERICQ 1889, S. 306-07.

¹⁹³ BARTOS 1931a, S. 479 und Anm. 35.

¹⁹⁴ Ketzergruppen, die im Zusammenhang mit der Bilddebatte weniger von Interesse sind, sind etwa die Geißlerbewegung des 14. Jahrhunderts; s. LAMBERT 2001, S. 228-31; ALTMAYER 1886, S. 71-81, die Brüsseler Gruppe der „*Hommes d'Intelligence*“; s. MOREAU 1949, S. 211, sowie die Waldenser in der Gegend von Arras, Douai und Tournai; s. ebd., S. 218-20. Die Lollarden scheinen auf dem Kontinent weitaus weniger Anhänger gehabt zu haben als die Hussiten. Seit 1414 verloren sie auch in England an Einfluss; s. LAMBERT 2001, S. 276-288; THOMSON 1967, S. 5-238.

¹⁹⁵ Teile dieser Erzdiözesen gehörten ab 1430 bzw. 1450 zum Territorium der burgundischen Niederlande. Das Herzogtum Limburg, das zum Erzbistum Köln gehörte, und das Herzogtum Luxemburg, das zum Teil der Erzdiözese Trier unterstand, wurden 1430 bzw. 1450 den burgundischen Territorien einverleibt. Einen Überblick über die zum burgundischen Herrschaftsbereich gehörenden Fürstentümer und ihre Erwerbungsdaten gibt die Karte bei PREVENIER, BLOCKMANS 1986, S. 390.

die häretischen Thesen vorzugehen. Das Dokument verurteilt die Glaubenssätze von Wyclif, Hus und Hieronymus von Prag und ruft die Prediger dazu auf, das Volk zu guten Werken zu ermahnen. Für Hinweise auf Anhänger der Hussiten wird ein Ablass von 40 Tagen versprochen und zur Wiedergutmachung hussitischer Bilderfrevler eine zusätzliche Messfeier angeordnet.¹⁹⁶ Aus dem Jahre 1425 ist ein Brief Papst Martins V. überliefert, in dem er die amtierenden Erzbischöfe bittet, eifrig zur Ausrottung der Sekte der Hussiten und Wyclifiten beizutragen.¹⁹⁷

Kirchliche Autoritäten äußerten sich vielerorts besorgt über die Ausbreitung hussitischer Thesen. So formulierte eine Versammlung von Kathedralkapiteln in Noyon am 8. Mai 1423, bei der auch Vertreter der Kapitel von Tournai, Cambrai, und Thérouanne anwesend waren, die Sorge, aufgrund der schlechten pastoralen Betreuung in der Kirchenprovinz Reims könnte das im Gesetz Gottes schlecht unterrichtete Volk den hussitischen Thesen verfallen.¹⁹⁸ Englische und französische Autoritäten äußerten die gleiche Befürchtung und baten Martin V. 1425-26 deshalb um die möglichst baldige Eröffnung eines Konzils.¹⁹⁹ Auch die Pariser theologische Fakultät sprach sich 1429 dafür aus, so schnell als möglich ein Konzil zu eröffnen und zusätzlich Provinzialsynoden abzuhalten, um das Christentum vor der Verbreitung hussitischer Glaubenssätze zu bewahren.²⁰⁰ Wegen des Umsichgreifens der böhmischen Häresie in seiner Diözese plädierte der Bischof von Arras 1432 für eine Verlängerung des inzwischen in Basel einberufenen Konzils.²⁰¹ Im gleichen Jahr forderte eine Versammlung französischer Bischöfe ein entschlossenes Vorgehen weltlicher und geistlicher Obrigkeiten gegen die hussitische Irrlehre. Diese sei in Frankreich immer

¹⁹⁶ SCHNITZLER 1996, S. 130; Wortlaut bei FREDERICQ 1889, S. 303-04.

¹⁹⁷ HOUTTE 1896, S. 8-9, Anm. 2.

¹⁹⁸ „*Item, et quod relatu durissimum est, cultus divinus in eadem provincia, praesertim in villis campestribus, taliter diminutus est et de die in diem in nichilum deducitur ac diminuitur, quod propter pastorem absentiam plebes earumdem ecclesiarum, minime spirituali cibo refectae, labuntur in errores, quia vix in decem parochiis reperiuntur duo aut tres curati parochiales, qui simplices et litterarum paene inexperti cum difficultate eisdem plebibus ministrant quae Dei sunt. Unde, quod dolentes referimus, formidandum est quod ne tractu temporis eadem plebes et populus, in lege divina minime instructus, incidat in illorum Pragensium errores damnatissimos et a jure reprobatos*“; zitiert nach SOULLIÉ 1890, S. 757, Anm. 12. Zur Versammlung in Noyon s. ebd., S. 746-57, sowie LACAZE 1969, S. 88, Anm. 3.

¹⁹⁹ LACAZE 1969, S. 88, Anm. 3.

²⁰⁰ LACAZE 1969, S. 90.

²⁰¹ „*Pululant in dies in dyocesi ista hereses et zizania Bohemorum...*“, so der Bischof von Arras am 30. März 1432 an das Basler Konzil. Zum gesamten Wortlaut des Briefes s. VALOIS 1909, S. 158, Anm. 2.

weiter auf dem Vormarsch und habe schon die Gebiete von Macon, Forez und des Dauphiné erreicht.²⁰²

Den Äußerungen kirchlicher Autoritäten ist zu entnehmen, dass man die hussitischen Gruppierungen in den französischen und flämischen Bistümern nicht als isolierte, leicht zu bekämpfende Einzelfälle betrachtete, sondern vielerorten eine rasche, weitreichende Verbreitung des hussitischen Glaubens befürchtete.

Die Sorge um die Anfälligkeit der Bevölkerung für häretische Lehren scheint nicht ungerechtfertigt gewesen zu sein. Am Beispiel der Stadt Tournai lässt sich aufzeigen, dass viele Menschen den von der Kirche verfolgten Häretikern einige Sympathien entgegenbrachten. Tournai ist weiterhin ein eindrückliches Beispiel dafür, wie intensiv die Auseinandersetzung mit häretischen Thesen in einer mittelgroßen spätmittelalterlichen Stadt ausfallen konnte. Da gerade Tournai für die Entwicklung und Verbreitung des in dieser Arbeit untersuchten Bildtypus von großer Bedeutung ist, soll die Situation in dieser Stadt im Folgenden ausführlicher thematisiert werden.²⁰³

3. Die Auseinandersetzung mit hussitischen Thesen in Tournai

Tournai, französische Enklave, Bischofssitz des Bistums Tournai und in Teilen zum Bistum Cambrai gehörig,²⁰⁴ scheint zwischen 1400 und 1430 in besonders starkem Maße mit dem Problem der Ausbreitung ketzerischer Glaubensrichtungen befasst gewesen zu sein. In Tournai wirkten prominente Häretiker, die nicht nur lokale städtische und kirchliche Autoritäten über längere Zeit hin beschäftigten, sondern auch das Konstanzer Konzil und Papst Martin V. Einige dieser Häretiker sind eindeutig dem hussitischen Glauben zuzurechnen. Es sind dies der predigende Augustinermönch Nicole Serrurier, der schon von Zeitgenossen als Hussit bezeichnet wurde,²⁰⁵ der ehemalige Stadtschreiber Gilles Mersault, der sich in einem Traktat eindeutig zu hussitischen Thesen bekennt,²⁰⁶ sowie einige weitere namentlich bekannte oder aber

²⁰² LACAZE 1969, S. 72, Anm. 5; HEFELE 1869, S. 463-64.

²⁰³ Über die Situation in Tournai geben publizierte Quellen der Stadtverwaltung und der Inquisition Auskunft. Der Bestand der Tournaiser *Archives Communales* ist am 14. und 16. Mai 1940 einem Brand zum Opfer gefallen; s. dazu VERRIEST 1942, S. 186-93. Zahlreiche Quellen wurden jedoch gegen Ende des 19. Jahrhunderts ediert und sind deshalb gut zugänglich.

²⁰⁴ Die Pfarreien Saint Brice, Saint Nicolas und Saint Jean, die vom Kathedralbezirk durch die Schelde getrennt waren, gehörten dem Bistum Cambrai an; s. LA GRANGE 1882, S. 301. Ein frühneuzeitlicher Stadtplan von Tournai findet sich bei THOMAS, NAZET 1995, S. 252-53.

²⁰⁵ MOREAU 1949, S. 215-16.

²⁰⁶ S. Kap. II.3.b.

anonym gebliebene Personen.²⁰⁷ Darüber hinaus verzeichnen die Quellen zahlreiche in Tournai verfolgte Häretiker, deren genaue Glaubenszugehörigkeit nicht weiter aufgeschlüsselt wird.²⁰⁸

Unter den in Tournai verurteilten Häretikern ist die Person des Gilles Mersault von besonderem Interesse, da von seiner Hand ein bilderfeindliches Traktat erhalten ist, das für die vorliegende Arbeit von einiger Bedeutung sein wird. Sein Schicksal sei deshalb im Folgenden genauer dargestellt. Darüber hinaus soll der Fall des oben bereits erwähnten Nicole Serrurier angesprochen werden, da er beispielhaft die Sorge der Kirche um eine negative Beeinflussung der städtischen Bevölkerung belegt.

a. Der Fall Gilles Mersault

Im Jahre 1420 begann Gilles Mersault mit der Verbreitung häretischer Thesen in Tournai. Der Jurist und ehemalige Schreiber der Posamentierzunft brachte an Kirchenmauern Flugblätter an, die Glaubenssätze der Hussiten enthielten und der korrumpierten katholischen Kirche den baldigen Untergang verhießen.²⁰⁹ Diese Aktion wiederholte Mersault drei Jahre später, unmittelbar nach seiner Rückkehr von einer Reise nach Böhmen. In der Nacht des 10. März 1423 plakatierte er über 80 Stellen in der Stadt mit dem gleichen hussitischen Manifest, das nun zum Teil ins Französische übertragen war.²¹⁰ Diese Schrift ist in ihrem lateinischen Wortlaut überliefert.²¹¹ Sie

²⁰⁷ Den laut FREDERICQ 1889, S. 281 im Jahre 1417 zum Tode verurteilten Pierre du Pret rechnet Mersault zu den Hussiten; s. BARTOS 1933, S. 301. Viel Beachtung schenken die Quellen einem hussitischen Ketzler namens Jean Hiellin; s. FREDERICQ 1903, S. 80-82; ferner LACAZE 1969, S. 71; MOREAU 1949, S. 212-13; BARTOS 1932, S. 8-10. Ein unbekannter Häretiker wurde 1427 auf den Scheiterhaufen geführt, weil er die Prager als gute Christen bezeichnet hatte; s. HOUTART 1908, S. 185, Anm. 1. Darüber hinaus berichten die Quellen vom Tod weiterer Personen, die aufgrund ihres hussitischen Glaubens verfolgt worden waren; s. BARTOS 1933, S. 301.

²⁰⁸ S. die Einträge zu Tournaiser Ketzern bei FREDERICQ 1903, S. XXVII-XXVIII, sowie die Quellen bei FREDERICQ 1903, S. 67-72, 80-82; FREDERICQ 1896, S. 200-03, 262, 308-11; sowie FREDERICQ 1889, S. 310-11.

²⁰⁹ BARTOS 1931a, S. 475.

²¹⁰ Die Tournaiser Stadtrechnungen geben Auskunft über diese Aktion: „(...) *le merquedy précédent, de nuit, avoit semé, en iijxx lieux et plus par la ville, cédules, rolles et quoyers del hérésie que ceulx de Peraghe et de Behagne tenoient contre la foy chrestienne (...)*“; s. VANDENBROECK 1863, S. 21, Anm. 1; des Weiteren FREDERICQ 1903, S. 63-64; FREDERICQ 1896, S. 247-48, 304-05. Den Fall Mersault thematisieren darüber hinaus FEDER 1981, S. 6-16; MOREAU 1949, S. 213-14; BARTOS 1931a, S. 476; HOUTART 1908, S. 184-85; COUSIN 1868, S. 204-05; CHOTIN 1840, S. 13.

²¹¹ Der Text wurde von BARTOS 1933, S. 290-302, ediert. Zur Datierung s. BARTOS 1931a, S. 475-83.

enthält eine leidenschaftliche Invektive gegen das religiöse Bild, deren Inhalt im nächsten Kapitel ausführlich thematisiert wird.

Nach seiner nächtlichen Aktion war Mersault der Verfolgung durch die städtische und die kirchliche Obrigkeit ausgesetzt. Am 16. März 1423 wurde er in einem Versteck aufgegriffen und unter dem Verdacht der Ketzerei in das bischöfliche Gefängnis verbracht.²¹² Sein Schicksal blieb zunächst ungewiss, da sich die Ratsherren offenbar im Unklaren darüber waren, wie mit dem Fall zu verfahren sei. In der Ratssitzung des 15. Juni 1423 verlas man Briefe des Bischofs Jean de Thoisy zum Fall Mersault und debattierte über das weitere Vorgehen, kam jedoch zu keiner Entscheidung. Am 30. Juni wurde ein Datum für den Prozess festgelegt.²¹³ Am 8. Juli beschloss der Rat, den Bischof, der sich in Gent aufhielt, in der Angelegenheit Mersault nach Tournai zu bitten. Jean de Thoisy kam der Bitte nach.²¹⁴ Am 19. Juli 1423 erörterten die Ratsherren die Nachricht, dass der Bischof zur Abwicklung des Prozesses gegen Mersault den Inquisitor nach Tournai bestellt habe, und dass das Schafott am Portal der Kirche St. Quentin auf der Grand'Place angebracht werden solle. Gegen den Wunsch des Bischofs entschieden die Ratsherren, das Schafott vor der Markthalle zu errichten. Tags darauf legte der Bischof den endgültigen Termin für den Prozessbeginn fest.²¹⁵

Am 22. Juli 1423 wurde Gilles Mersault auf der Grand'Place auf das Schafott geführt. In Anwesenheit von Jean de Thoisy, zwei weiteren Bischöfen und einigen Äbten verlas man die von ihm verbreiteten Glaubenssätze. Da Mersault sich weigerte, zu widerrufen, verfügte der Bischof seine Hinrichtung. Zur Vollstreckung des Urteils wurde Mersault den *prévotz et jurez* der Stadt übergeben und noch am gleichen Tag auf den Scheiterhaufen geführt.²¹⁶ Am 24. Juli 1423 führte der Bischof eine Prozession an, die den Frieden, die Ruhe und die Einigkeit in der Stadt wieder herstellen sollte.²¹⁷

Neben den lokalen Autoritäten wurden hochrangige Instanzen mit Mersault befasst. Jean de Thoisy hatte das von Mersault ausgehängte Manifest zur Beurteilung

²¹² Dies geht aus den Stadtrechnungen hervor, in denen ein gewisser Bauduyn de Maingonal für den Verrat des Versteckes entlohnt wird; s. VANDENBROECK 1863, S. 21, Anm. 1. Auch die Festnahme des „*Gilles Mersault, accusé d'hérésie*“, ist in den Stadtrechnungen verzeichnet; s. VANDENBROECK 1863, S. 21.

²¹³ VANDENBROECK 1863, S. 44-45; FREDERICQ 1896, S. 305-06.

²¹⁴ VANDENBROECK 1863, S. 50, Anm. 1.

²¹⁵ VANDENBROECK 1863, S. 56.

²¹⁶ S. dazu die Eintragungen im Stadtregister bei FREDERICQ 1889, S. 304.

²¹⁷ HOUTART 1908, S. 234.

nach Paris gesandt, wo sich die theologische Fakultät der Sorbonne mit dem Fall auseinander setzte.²¹⁸ Auch Papst Martin V. wurde in der Sache tätig. Einige Zeit nach Mersaults Hinrichtung versandte er drei Briefe an Bischof, Klerus und Stadtrat von Tournai, um sie für ihr konsequentes Vorgehen im Umgang mit dem Ketzer zu loben.²¹⁹

Das harte Verfahren der städtischen und kirchlichen Obrigkeit und die Einflussnahme hoher kirchlicher Würdenträger legen die Schlussfolgerung nahe, dass Gilles Mersault als ernstzunehmende Bedrohung für die Autorität der genannten Instanzen verstanden wurde. Diese Tatsache wirft die Frage auf, welche Thesen der zum Ketzer verurteilte ehemalige Stadtschreiber zu verbreiten suchte. Glücklicherweise ist das Manifest Gilles Mersaults in seiner lateinischen Fassung überliefert und gut zugänglich.²²⁰ Sein Inhalt sei in den wichtigsten Zügen kurz vorgestellt.

b. Das Traktat Mersaults und verwandte Schriften

Gilles Mersault adressiert das Manifest an die „*Omnibus burgensibus, manentibus et habitantibus in villa et civitate Tornacensi*“.²²¹ Zu Beginn seiner Ausführungen ruft er den Tournaisern den finanziellen Beitrag zum Kreuzzug gegen die Böhmen in Erinnerung, den man ihnen im Jahre 1420 abgenötigt hatte. Im vorliegenden Schreiben, so Mersault, wolle er seine Leser davon in Kenntnis setzen, aus welchem Grund sich die Böhmen gegen die Kirche stellten. In Kürze erläutert der Autor die Vier Prager Artikel, für deren Umsetzung sich die Böhmen einsetzten.²²² Es folgt ein Lob des reformierten Lebenswandels in Böhmen und eine Invektive gegen Papst und Kirche. Sodann kündigt Mersault an, die Gebote Gottes, wie sie Mose auf dem Berg Sinai empfangen habe, erläutern zu wollen. Seine Ausführungen beschränken sich jedoch auf die Auslegung des ersten Gebotes, das nach mittelalterlicher Zählweise das

²¹⁸ FÉRET 1897, S. 105.

²¹⁹ Zum Inhalt der Briefe s. ausführlicher unten, Kap. II.3.d, zu ihrem Wortlaut HOUTTE 1897, S. 14-19.

²²⁰ Den Originaltext hat BARTOS 1933, S. 290-302, publiziert.

²²¹ BARTOS 1933, S. 290. Da das Manifest titellos ist, wird es im Folgenden nach den ersten Worten „*In nomine Patris*“ bezeichnet; s. ebd., S. 290.

²²² Eine kurze inhaltliche Zusammenfassung des Traktates gibt SPRUYT 1997, S. 289-90. In den Vier Prager Artikeln, die 1420 bekannt gegeben worden waren, wurden der Laienkelch, die Predigtfreiheit und die Priesterarmut gefordert und an das Volk der Böhmen appelliert, sich von Todsünden und Verleumdungen loszusagen; s. LAMBERT 2001, S. 342-43.

Bilderverbot beinhaltet.²²³ Ein beträchtlicher Teil des Traktates besteht aus einer seitenlangen, mit zahlreichen Bibelziten versehenen Invektive gegen das religiöse Bild. Mersault bringt grundsätzliche Argumente gegen den Gebrauch von Bildern vor, äußert sich aber auch zu Form und Inhalt der zeitgenössischen Kunstwerke, deren mangelnde Übereinstimmung mit der Bibel er mehrfach hervorhebt.²²⁴

An mehreren Stellen seiner Abhandlung betont Mersault, dass seine Ausführungen, ganz im Gegensatz zu jenen des Klerus, der reinen Wahrheit entsprechen. Dieser Wahrheit zu folgen, sei für das persönliche Heil des Lesers unabdingbar. Der Autor fordert die Tournaiser Bevölkerung auf, keine Furcht vor dem Klerus zu haben, sondern den Gesetzen Christi zu gehorchen und den hussitischen Thesen zu folgen.²²⁵ Wie aus seinen Ausführungen hervorgeht, versteht Mersault die Abwendung vom religiösen Bildgebrauch als Hinwendung zum göttlichen Gesetz und als Voraussetzung für das Heil des Einzelnen.

Eine ähnliche Position zum religiösen Bildgebrauch ist einem anderen, wesentlich umfangreicheren Traktat zu entnehmen. Es stammt aus der Feder eines anonymen Autors, der sich selbst als „*Puer Bohemus*“ bezeichnet,²²⁶ und ist mit großer Wahrscheinlichkeit um 1430 ebenfalls in den südlichen Niederlanden entstanden.²²⁷

²²³ Zur unterschiedlichen Zuordnung des Bilderverbotes zum ersten oder zweiten Gebot s. CAMILLE 1989, S. 31; ASTON 1988, S. 98.

²²⁴ BARTOS 1933, S. 293-301. Auf den Inhalt des Traktates wird in Kap. III. ausführlicher eingegangen.

²²⁵ BARTOS 1933, S. 301-02.

²²⁶ S. den Originaltext bei BARTOS 1924, S. 8-57 und BARTOS 1931, S. 88-90. Da auch dieses Traktat unbetitelt ist, soll es ebenfalls nach seinem Anfang benannt werden: „*Immola deo sacrificium lautis*“; s. BARTOS 1931, S. 88.

²²⁷ Einer der besten Kenner der hussitischen Bewegung in den burgundischen Niederlanden, Frantisek M. Bartos, schreibt dieses Manifest einem Autor aus dem geographischen Umfeld Gilles Mersaults zu. Argumente für diese Zuschreibung entnimmt er im Wesentlichen dem Originaltext. Die Tatsache, dass der Text Französismen aufweist, dass der Puer Bohemus die Verfolgung und Verbrennung seiner eigenen Glaubensgenossen beklagt und dass er Kardinäle als Schlächter bezeichnet, führt Bartos zu der Annahme, dass der Autor nicht im hussitischen Böhmen beheimatet war, sondern in den südlichen Niederlanden, wo die Anhänger hussitischen Glaubens in ständiger Angst vor Verfolgungen lebten und wo sich Pierre d’Ailly, Kardinal und Bischof von Cambrai, als strenger Richter häretischer Gruppierungen hervortat; s. BARTOS 1924, S. 57; BARTOS 1932, S. 25; BARTOS 1931a, S. 484-85. Diese Argumentation ist deshalb überzeugend, weil die in Böhmen lebenden Hussiten zwar kriegerische Auseinandersetzungen und die Spaltung in verschiedene Gruppierungen in Kauf nehmen mussten, vor Ort jedoch kaum durch die Inquisition verfolgt wurden, da weite Teile des Landes in hussitischer Hand waren; s. MACHILEK 1986, S. 710-30. Dagegen waren die hussitischen Gruppierungen etwa im Bistum Cambrai, das seit 1396 dem Kardinal Pierre d’Ailly unterstand, zahlreichen Verfolgungen ausgesetzt, wie die oben aufgeführten Quellen zeigen. Zur Tätigkeit des Kardinals s. ALTMAYER 1886, S. 82-83.

Auch das Manifest des Puer Bohemus präsentiert eine vehemente Schmäherei gegen das religiöse Bild. Auf lange bilderfeindliche Ausführungen folgen Überlegungen zur Eucharistie und zum eschatologischen Gedankengut der Kirche. Auch hier liegt also der inhaltliche Schwerpunkt nicht auf der systematischen Vermittlung zentraler hussitischer Glaubenssätze, sondern auf dem Gebrauch von Bild und Eucharistie.²²⁸ Der Autor fordert eine Abkehr von Bildern und äußeren Zeichen und eine Hinwendung zu geistiger Verehrung.²²⁹ Wie Mersault appelliert er an den Leser, sein eigenes Verhalten zu überdenken und zu seinem eigenen Heil eine Umkehr zu erwägen.²³⁰

Die Traktate des Gilles Mersault und des Puer Bohemus enthalten Topoi, die in der Bilddebatte grundsätzlich sehr verbreitet waren. Um ihre Leser von den Gefahren des falschen Umgangs mit dem Bild zu überzeugen, greifen beide Autoren Argumente auf, die sowohl in zeitgenössischen, als auch in früh- und hochmittelalterlichen bildkritischen Traktaten nachzulesen sind. Die Abhandlungen stehen in der Kontinuität einer Tradition bildkritischer Schriften, die von der Antike bis zur Reformation stets um die gleichen Themen kreisten.²³¹ Diese Topoi, die im nächsten Kapitel vorgestellt werden sollen, wurden im Zuge der Bilddebatte in immer neue Zusammenhänge gestellt und für ein breites Spektrum bildkritischer oder bilderfreundlicher Meinungen vereinnahmt.

Den Quellen ist zu entnehmen, dass in den Gebieten um Tournai weitere hussitische Traktate in Umlauf waren. Bei der in Douai im Jahre 1420 aufgefliegenen hussitischen Anhängerschaft wurden häretische Schriften gefunden, die sich die Gruppenmitglieder gegenseitig vorzulesen pflegten.²³² Dem Kleriker Jean de Hiellin aus der Diözese Tournai wurde 1431 vorgeworfen, Bücher häretischen Inhalts in der

²²⁸ Eine genauere Zusammenfassung des Inhaltes, insbesondere zur Eucharistie, gibt SPRUYT 1997, S. 298-300.

²²⁹ BARTOS 1924, S. 8.

²³⁰ BARTOS 1924, S. 52.

²³¹ Zur früh- und hochmittelalterlichen Bilddebatte s. u.a. FAUPEL-DREVS 2000, bes. S. 247-83; TRIPPS 2000, S. 226-32; WIRTH 1996; SAURMA-JELTSCH 1994, S. 69-72; BARBER 1993, S. 8-17; FENDRICH 1993; FREEDBERG 1993, S. 557-90; THÜMMEL 1991; BELTING 1990, S. 164-347; FELD 1990, S. 1-84; SCHMITT 1990a; STOCK 1990; WIRTH 1989; BOESPFLUG, LOSSKY 1987, mit zahlreichen Aufsätzen; STERNBERG 1987. Zur reformatorischen Bildkritik s. u.a. RECHT 2002, S. 17-25; SCHNITZLER 1996, S. 29-36; WANDEL 1993; FELD 1990, S. 118-192; EIRE 1990; GÖTTLER 1990; WANDEL 1989; CHRISTIN 1988; BAXANDALL 1984, S. 81-82; FREEDBERG 1982; sowie weitere Literatur bei PARSHALL 1986, S. 5-42.

²³² BEUZART 1912, S. 41-42, 474; FREDERICQ 1903, S. 56-63.

Volkssprache verfasst, einer von ihm angeführten Sekte vorgelesen und den Inhalt für seine Zuhörer interpretiert zu haben.²³³ Gilles Mersault zufolge zirkulierten auch in Tournai zahlreiche häretische Werke. Der Autor weist darauf hin, dass bei genauer Suche vorgeblich verbrannte häretische Schriften am bischöflichen Hof in Tournai wiederzufinden seien.²³⁴ Es ist folglich festzuhalten, dass die Traktate Mersaults und des Puer Bohemus nicht als isolierte Äußerungen einzelner Kirchenkritiker zu verstehen, sondern in ein breiteres Milieu hussitischer Schriften einzuordnen sind. Da Mitglieder der in Douai verfolgten Gruppierung, bei der häretische Bücher gefunden wurden, auch das religiöse Bild ablehnten,²³⁵ ist anzunehmen, dass über Gilles Mersault und den „Puer Bohemus“ hinaus zumindest in einigen der zirkulierenden Schriften auch bildkritische Thesen enthalten waren.

Angesichts der Verbreitung bildkritischer Thesen in den südlichen Niederlanden drängt sich die Frage auf, ob die einschlägigen Schriften eine Auswirkung auf die zeitgenössische Kunstproduktion gehabt haben könnten. Die Tatsache, dass in der Malerei Tournais in den ersten Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts eine so umfassende Überarbeitung traditioneller Bildkonzepte zu beobachten ist, lässt eine solche Frage umso stärker gerechtfertigt erscheinen. Motivationen zu einer Reform überlieferter Bildkonzepte scheinen in Tournai ausreichend vorhanden gewesen zu sein, wie in den folgenden Kapiteln zu zeigen sein wird.

c. Zum Erfolg häretischer Thesen in Tournai

Aus den Tournaiser Quellen geht hervor, dass die von Stadt und Kirche verfolgten Häretiker in einigen Fällen mit den Sympathien der örtlichen Bevölkerung rechnen konnten. Dies lässt sich sowohl an den Ereignissen um Gilles Mersault und seinen Helfer Jaquemart de Bléharies, als auch am Beispiel des Augustinermönches Nicole Serrurier ablesen.

²³³ FREDERICQ 1903, S. 81.

²³⁴ „*Et scitote, quod vos illuserunt et deceperunt faciendo signum, quod comburerent libros eorum, quos scaffaudabant, quoniam in veritate mendacium est. (...) Nam qui bene quereret in curia episcopi, invenirentur fere omnes libri eorum.*“ Gilles Mersault, *In nomine Patris*; s. BARTOS 1933, S. 301.

²³⁵ BEUZART 1912, S. 478.

Einige Monate nach der Gefangennahme Gilles Mersaults wurde ein gewisser Jaquemart de Bléhairies,²³⁶ begleitet von anderen Mitgliedern der Zunft der Posamentier, an der bischöflichen Kurie vorstellig und forderte im Namen der Zünfte die Freilassung des Gefangenen. Den Quellen zufolge gab das Kathedralkapitel aus Furcht vor dem Zorn der Bevölkerung der Bitte statt.²³⁷ Die Zunftoberen dementierten jedoch die Forderung nach der Freilassung des Häretikers, und Mersault wurde wieder gefangengesetzt.²³⁸

Wegen des Befreiungsversuches wurde Jaquemart de Bléhairies ebenfalls ins Gefängnis verbracht. Auch er fand Unterstützung in der Bevölkerung. Im Jahre 1426 versammelten sich einige Rebellen auf der Place du Becquerel, um das Volk zur gewaltsamen Befreiung Bléhairies aus dem bischöflichen Gefängnis zu mobilisieren.²³⁹ Auch der Prozess gegen Bléhairies war offensichtlich von beträchtlichen Unruhen unter den Zuschauern begleitet. Der unter Häresieverdacht stehende Gefangene sollte dem Inquisitor vorgeführt werden. Am Vorabend forderte der Rat „*peuple et bonnes gens*“ zur Teilnahme am Prozess auf, knüpfte diese allerdings an die Bedingung, dass sich das Publikum vorbildlich verhalte „*comme bons chrestiens et fils de sainte église doivent faire*“.²⁴⁰ Diese Vorsichtsmaßnahme fruchtete jedoch wenig. Als Jaquemart de Bléhairies gegen das Urteil der Inquisition Widerspruch einlegte, gab es Tumulte, die nur unter dem Einsatz von Gewalt beigelegt werden konnten. Bléhairies wurde zu zehn Jahren Haft verurteilt.²⁴¹ Zwei Jahre später wurde ihm gemeinsam mit anderen Häretikern erneut der Prozess gemacht. Er wurde zum Tode verurteilt.²⁴² Anlässlich

²³⁶ Jaquemart de Bléhairies ist nicht zu verwechseln mit Jean de Blaries, der aufgrund seiner Anführerschaft der Juni-Revolution des Jahres 1423 der Stadt verwiesen wurde; s. FREDERICQ 1896, S. 305; VANDENBROECK 1863, S. 63-64; 174-75.

²³⁷ LA GRANGE 1882, S. 304-05.

²³⁸ BARTOS 1931a, S. 477.

²³⁹ FREDERICQ 1903, S. 70.

²⁴⁰ VANDENBROECK 1863, S. 225-26.

²⁴¹ BARTOS 1931a, S. 477-78; HOUTTE 1896, S. 7. Städtische Quellen zum Prozess bei VANDENBROECK 1863, S. 226-27; FREDERICQ 1903, S. 67-72; FREDERICQ 1896, S. 307-08.

²⁴² FREDERICQ 1889, S. 310-11.

dieses zweiten Prozesses sah sich der Rat erneut genötigt, ein Verbot der Unruhestiftung zu erlassen.²⁴³

Den geschilderten Ereignissen lässt sich entnehmen, dass die Ketzerprozesse Anlass zu Unruhen und zum Ungehorsam gegenüber städtischen und kirchlichen Autoritäten gaben. Der Grund für diesen Ungehorsam ist nicht eindeutig zu fassen. Die Quellen geben keine Auskunft darüber, ob die Unruhen auf die schwierige politische Situation zurückzuführen sind²⁴⁴ oder ob sie auf dem Einverständnis der Bevölkerung mit den häretischen Thesen beruhen.

Anders verhält es sich im Falle des 1420 durch eine päpstliche Bulle verurteilten Ketzers Nicole Serrurier. An seinem Beispiel ist nachzuweisen, dass ein Häretiker Teile der öffentlichen Meinung für die von ihm vertretenen Thesen gewinnen konnte.

Der Tournaiser Augustinermönch verbreitete ungefähr seit 1412 in Predigten Elemente der hussitischen Lehre. Seine Kritik galt unter anderem der Verehrung des Antonius-Schreines, die er als Idolatrie bezeichnete. Serrurier trug seine Thesen zum Teil in der Volkssprache vor. Es gelang ihm, nicht nur einige Augustinermönche von seinen Ansichten überzeugen, sondern Teile der Bevölkerung derart gegen den Klerus aufbringen, dass dieser es nicht mehr wagte, öffentliche Prozessionen durchzuführen.²⁴⁵

Um die öffentliche Ruhe wieder herzustellen, ließen Bischof und Kathedralkapitel am 10. Mai 1412 verkünden, dass einige Gesandte der Pariser Universität in Tournai erwartet würden, um den Glauben der Menschen wieder in korrekte Bahnen zu lenken. Dies werde für nötig befunden, weil einige Augustinermönche durch ihre öffentliche Rede wider die Kirche die Herzen der

²⁴³ „*Qu'il ne soit personne aucune, quelle qu'elle soit, qui, le jour de demain que M. l'inquisiteur de la foy crestienne et aultres srs d'église ont intention de entendre au fait d'aucuns hérétiques, telz que Jaquemart de Bleharies et aultres, et les escaffauder sur le marchié, ainsi que par l'ordonnance de nostre mère sainte église appartient, qui en ce faisant, devant ne après, face ne die chose dont murmure, mal, noise ou inconvénient aucun se puist ensuir, ne baillier empeschement audit inquisiteur, mais en obéissant à Dieu et à sainte église et aux ministres de la foy crestienne, ung chacun assiste et demeure, avec Messieurs de la loy de ladite ville, ledit inquisiteur et aultres de l'église, comme bons crestiens et filz de sainte église doivent faire et qu'il est délibéré, ordonné et conclu par mesdis srs les consaux, sur paine celui ou ceulx qui feroient le contraire d'en estre incontinent pugny criminellement ou aultrement, selon l'exigence du cas, à le discrétion et ordonnance de Messieurs prevostz et jurez.*“ S. VANDENBROECK 1863, S. 367-68.

²⁴⁴ S. dazu ausführlicher unten, Kap. II.3.d.

²⁴⁵ CAUCHIE 1893, S. 255. Zum Fall Serrurier s. ausführlich ebd., passim; daneben MOREAU 1949, S. 214-17; CHAMPION, THOISY 1943, S. 368-73; BARTOS 1931a, S. 482, ebd., Anm. 43.

einfachen Gläubigen durcheinander brächten, „*en tourblant et mettant les coers du simple peuple en grant variation et qui plus est en aucuns grans erreurs, contre la sainte doctrine des aposteles*“. Bis zur Ankunft der Pariser Gelehrten wird die Bevölkerung angehalten, den Predigten besagter Augustinermönche keinen Glauben mehr zu schenken.²⁴⁶ Auch die Theologen des Konstanzer Konzils, 1418 von Bischof Jean de Thoisy und dem Inquisitor Pierre Floure um Hilfe gebeten, versuchten, einen weitreichenderen Einfluss des Predigers auf die öffentliche Meinung abzuwenden. Sie verboten Serrurier für immer die Rückkehr in die Diözesen von Tournai und Cambrai. Ihm wurde untersagt, mit Laien auch nur ein einziges Wort zu wechseln. Seine Verurteilung und der ihm abgerungene Widerruf sollten auf den Marktplätzen von Tournai und Cambrai öffentlich verlesen werden.²⁴⁷

Die Empfänglichkeit der Bevölkerung für die Thesen Serruriers, die Angst des Klerus, Prozessionen durchzuführen, die Befreiungsversuche und Unruhen nach den Ketzerprozessen – all diese Ereignisse legen die Schlussfolgerung nahe, dass die Häretiker tatsächlich eine Gefahr für die öffentliche Ordnung darstellten.²⁴⁸ Das harte Vorgehen von Stadtregierung und Kirche und die Befassung hochrangiger kirchlicher Autoritäten mit den lokalen Problemen verstärken diesen Eindruck. Auf der Basis der überlieferten Quellen ist zwar schwer zu entscheiden, ob die Unruhen und der Ungehorsam gegenüber der Obrigkeit jeweils auf die mit der Zunftrevolte²⁴⁹ verbundenen sozialen Spannungen und auf die Solidarität mit Zunftgenossen oder Angehörigen der gleichen gesellschaftlichen Schicht zurückzuführen sind, oder ob sie auf Einverständnis der Bevölkerung mit den häretischen Thesen beruhten. Zumindest der Fall Serrurier aber belegt deutlich, dass durch die ketzerischen Aktivitäten tatsächlich eine Unterwanderung der kirchlichen Lehre zu befürchten war.

Diese Tatsache wirft die Frage auf, ob neben den repressiven Maßnahmen möglicherweise auch andere Schritte unternommen wurden, um die Vorwürfe der Kirchenkritiker zu entkräften und die Legitimität häretischen Wirkens in Frage zu stellen. Der hussitischen Polemik gegen den religiösen Bildgebrauch, wie sie Gilles

²⁴⁶ Zum Originaltext der bischöflichen Verlautbarung s. FREDERICQ 1896, S. 198-99; VANDENBROECK 1861, S. 90-91.

²⁴⁷ CHAMPION, THOISY 1943, S. 371-72; CAUCHIE 1893, S. 258.

²⁴⁸ S. dazu auch LACAZE 1969, S. 71; BARTOS 1931a, S. 478. Zum Vergleich der Aufstände in und um Tournai mit den hussitischen Revolten in Böhmen s. VACKOVÁ, SMAHEL 1983, S. 345. Vauchez hebt hervor, dass weite Teile der spätmittelalterlichen Bevölkerung für häretische Thesen empfänglich waren; s. VAUCHEZ 1991, S. 336-37.

²⁴⁹ S. dazu ausführlicher das folgende Kapitel.

Mersault übt, wäre wohl am besten zu begegnen, wenn man idolatrisches Verhalten von Gläubigen von vorneherein zu vermeiden wüsste.

d. Klerus und Künstler als Adressaten häretischer Kritik

Bei näherer Betrachtung gab es in Tournai zumindest zwei Bevölkerungsgruppen, die ein Interesse an der Entkräftung des Idolatrievorwurfes gehabt haben können: Der Klerus und die lokale Künstlerschaft. Beide standen im Kreuzfeuer der häretischen Kritik und hatten um die Legitimation ihres Berufsstandes zu kämpfen.

Insbesondere die Geistlichen wurden von Gilles Mersault und Nicole Serrurier vehement angegriffen. In Mersaults Manifest wird der Klerus beschuldigt, Lügen zu verbreiten und sich unrechtmäßig zu bereichern. Der Autor wirft den Geistlichen vor, teuflisch beeinflusste Wunder und Zeichen zu vollbringen und den Gläubigen falsche Bilder zu zeigen, die nicht mit der biblischen Wahrheit übereinstimmen. Schließlich appelliert er an seine Leser, nicht dem Klerus, sondern dem Gesetz Gottes zu folgen.²⁵⁰

Auch Nicole Serrurier bezichtigt den Klerus zahlreicher Sünden. Unter anderem bezeichnet er die Kleriker, die bei Prozessionen den Schrein mit den Reliquien des Heiligen Antonius herumtrugen und vom Papst Ablässe für das Füttern der Antonius-Schweine erwirkten, als Betrüger.²⁵¹

Der Vorwurf, der Klerus verleite die Gläubigen durch falsche Predigten, Ablässe oder die Vorspiegelung von Wunderzeichen zur Verehrung von Bildern und damit zur Idolatrie, war Allgemeingut hussitischer Literatur.²⁵² In den Augen vieler Kirchenkritiker trug nicht nur der Betrachter, sondern auch der Klerus die Schuld an idolatrischem Verhalten.

Die Polemik Serruriers und Mersaults muss den lokalen Klerus unter einigen Druck gesetzt haben. Wie oben ausgeführt, hatten die Thesen Serruriers in der Bevölkerung einen solchen Erfolg, dass sich der Klerus genötigt sah, auf die Durchführung von Prozessionen zu verzichten. Im Falle Gilles Mersaults ist eine solche Reaktion nicht nachweisbar. Dennoch gilt es anzumerken, dass seine Thesen einen hohen Verbreitungsgrad erreicht haben müssen. Nachweislich bekannt waren sie den Mitgliedern der Stadtregierung und des bischöflichen Klerus, den Zuschauern des

²⁵⁰ BARTOS 1933, S. 299-301.

²⁵¹ CAUCHIE 1893, S. 253-55.

²⁵² S. die Beispiele bei VOOGHT 1971, S. 147; NECHUTOVÁ 1970, S. 216; NECHUTOVÁ 1964, S. 154. Zu ähnlichen Thesen bei den Lollarden s. JONES 1973, S. 32-33.

Prozesses vom 22. Juli 1423 sowie den Menschen, die eines der über 80 von Mersault in der Stadt verteilten Manifeste in die Hand bekommen hatten.

Der Tournaiser Klerus sah sich nicht nur den Vorwürfen von häretischer Seite ausgesetzt. In der Zeit nach Mersaults Hinrichtung erhielten Bischof, Kapitel und Stadtrat je einen Brief Papst Martins V. In diesen Dokumenten gibt das Kirchenoberhaupt direkt oder indirekt dem örtlichen Klerus die Schuld an der Ausbreitung häretischer Thesen in der Stadt.²⁵³

In seinem Schreiben an Bischof Jean de Thoisy ermahnt Martin V. den Bischof, die Priester angemessen zu unterrichten und als gutes Beispiel der Disziplin und der Tugend voranzugehen. Denn die Häretiker rechtfertigten ihre Positionen durch den Hinweis auf die Laster des Klerus. Ein tadelloses Verhalten der Geistlichen dagegen aber könne das Volk dazu veranlassen, gut von den Kirchenvertretern zu denken, den häretischen Thesen keinen Glauben zu schenken und die eigene Lebensweise nach dem klerikalem Vorbild auszurichten. So könnten Würde und Autorität der Kirche auf das Beste erhalten werden.²⁵⁴

An das Kathedralkapitel schreibt Martin V., der ganze Klerus solle ermahnt werden, seine Sitten zu verbessern und sich von Sünden fernzuhalten. Führten die Geistlichen ein gutes und gerechtes Leben, so gingen den Häretikern die Themen aus.²⁵⁵

In seinem dritten Schreiben dankt der Papst den *prévotz et jurés* der Stadt Tournai für ihr beherztes Vorgehen gegen die Häresie. Er appelliert an seine Adressaten, sich nicht am Fehlverhalten einzelner Personen zu orientieren, sondern ihr Leben nach dem Gesetze Gottes auszurichten und Bischof und Kapitel weiterhin tatkräftig zu unterstützen.²⁵⁶

Über die häretische Polemik hinaus musste sich der Tournaiser Klerus also vorhalten lassen, sein unkorrektes Verhalten habe die Ausbreitung häretischer Thesen erst ermöglicht. Diese herbe Kritik von höchster Stelle muss die Geistlichen unter beträchtlichen Reformdruck gesetzt haben. Die Tatsache, dass einige prominente

²⁵³ Zum Wortlaut der Briefe s. HOUTTE 1897, S. 14-19; FREDERICQ 1896, S. 248-52. Houtte weist überzeugend nach, dass es sich bei dem in den Briefen erwähnten Häretiker nur um Gilles Mersault handeln kann; s. HOUTTE 1897, S. 5-9. Weitere Briefe Martins V. zur Hussitenproblematik bei FINK 1935-36, z.B. S. 189.

²⁵⁴ HOUTTE 1896, S. 15.

²⁵⁵ HOUTTE 1896, S. 17.

²⁵⁶ HOUTTE 1896, S. 18-19.

Tournaiser Häretiker dem örtlichen Klerus entstammten, mag dazu nicht wenig beigetragen haben.²⁵⁷

Da Bild- und Reliquienpraxis im Zentrum der Invektiven Mersaults und Serruriers standen, erscheint es durchaus möglich, dass dem Tournaiser Klerus daran gelegen war, den häretischen und päpstlichen Vorwürfen der Begünstigung von Idolatrie und Häresie durch eine Reform des Bildgebrauchs entgegenzuwirken. Die Tatsache, dass die ältesten erhaltenen Skulpturenimitationen im Bistum Tournai entstanden sind, lässt weiterhin annehmen, dass die bischöfliche Kurie unter Jean de Thoisy an der Ausarbeitung oder der Verbreitung des neuen Bildkonzeptes beteiligt gewesen sein könnte.²⁵⁸ Der Bischofssitz in Tournai war als „*cour spirituelle*“ Zentrum der Ketzerverfolgungen im gesamten Bistum. An der Kurie muss also eine besonders intensive Auseinandersetzung mit den häretischen Thesen stattgefunden haben.²⁵⁹

Wie die Ausführungen zu Mersault und Serrurier gezeigt haben, tat sich Jean de Thoisy als strenger Verfolger der Häretiker hervor. Er handelte damit im Einvernehmen mit der geistlichen und weltlichen Obrigkeit. Zum einen kam er dem Wunsch Martins V. nach, der schon 1418 von seinen Erzbischöfen ein konsequentes Vorgehen gegen Ketzer gefordert hatte.²⁶⁰ Außerdem stand seine Handlung im Einklang mit den Bemühungen Philipps des Guten, dem er von 1419 bis 1422 als Kanzler gedient hatte.²⁶¹ Der Herzog forderte die Autoritäten seiner Länder und Diözesen mehrmals

²⁵⁷ Die Quellen nennen als häretische Kleriker den Augustinermönch Nicole Serrurier, den Priester Richard du Crocquet; s. FREDERICQ 1896, S. 200-03, sowie den Priester Jean de Hiellin; s. LACAZE 1969, S. 71; BARTOS 1932, S. 8-10; FREDERICQ 1903, S. 80-82.

²⁵⁸ Zur Ausübung des Tournaiser Bischofsamtes durch Jean de Thoisy s. ausführlich CHAMPION, THOISY 1943, passim.

²⁵⁹ Nach den Quellen zu urteilen war Tournai als Bischofssitz für die Verfolgung von Ketzern aus dem gesamten Bistum zuständig. So wurde in Tournai Ketzern aus den umliegenden Ortschaften der Prozess gemacht, so z.B. 1418 drei Ketzern aus Lille und 1430 Häretikern aus der „*chastellenie de Lille et Orchies*“; s. BARTOS 1931a, S. 470; FREDERICQ 1896, S. 312. Eine Quelle aus den Archiven von Lille vermerkt, dass 1411 „*plusieurs docteurs de la cour spirituelle de Tournay et Pierre Floure*“ den Rat von Lille darum baten, einige der Häresie verdächtige Personen aus Lille festzunehmen; s. FREDERICQ 1889, S. 279-80. Im gleichen Jahr schickte der Rat einen Vertreter nach Tournai, um Bischof und Inquisitor um eine milde Behandlung der Lilloiser Bürger zu bitten; s. ebd., S. 281-82, sowie FREDERICQ 1903, S. 50-51.

²⁶⁰ In einer Bulle, die Martin V. am 22. Februar 1418 an alle Erzbischöfe und Inquisitoren richtete, ruft er zur Verfolgung all derjenigen auf, die die Thesen Wyclifs und Hus' vertraten; s. den Originalwortlaut bei FREDERICQ 1889, S. 284-96.

²⁶¹ Zu diesem Amt s. DELARUELLE, LABANDE, OURLIAC 1962, S. 371; ROLLAND 1956, S. 144; MOREAU 1949, S. 63; FÉRET 1897, S. 104. Zu den Bischöfen von Tournai s. ausführlich PYCKE 1993, S. 209-38, sowie den Überblick bei TOUSSAERT 1960, S. 546-47. Über die Nominierung der Bischöfe von Tournai durch die Herzöge von Burgund gibt Moreau Auskunft; s. MOREAU 1949, S. 55-59. Allgemeiner zur Besetzung kirchlicher und weltlicher Ämter im Herzogtum Burgund s. BLOCKMANS 1997, S. 15; VAN UYTVEN 1994, S. 22-33.

schriftlich dazu auf, durch die Unterstützung der Inquisitoren²⁶² und das Aufgreifen von Verdächtigen zur Ausrottung der „*secte dampnable et perverse desdits Pragois*“ beizutragen.²⁶³ Aufgrund des hohen internationalen Drucks sah er sich außerdem dazu gezwungen, bei den Planungen für den 1420 von Martin V. ausgerufenen, aber nie durchgeführten Kreuzzug gegen die wyclifitische und hussitische Ketzerei eine führende Rolle zu spielen.²⁶⁴

Bischof Jean de Thoisy unterhielt nicht nur enge Kontakte zum burgundischen Herrscherhaus und zum Papst, sondern auch zur theologischen Fakultät der Universität Paris²⁶⁵ und zum englischen Königshaus,²⁶⁶ das weite Teile Frankreichs seit 1415 besetzt hielt. Aufgrund dieser Beziehungen ist anzunehmen, dass an der bischöflichen Kurie in Tournai nicht nur die bilderfeindlichen Thesen Mersaults, sondern auch die verhalten positiven Schriften eines Johannes Gerson oder eines Thomas Netter bekannt waren.

Das Zentrum der Tätigkeit Jean de Thoisy befand sich in Tournai. Daneben besaß der Bischof eine Residenz in Gent, in die er sich bisweilen zurückzog.²⁶⁷ Seine Funktion als Kanzler des burgundischen Hofes veranlasste ihn außerdem zu zahlreichen Aufenthalten in Lille.²⁶⁸ Es ist auffallend, dass Jean de Thoisy sich hauptsächlich an den drei Orten aufhielt, wo durch Robert Campin, Rogier van der Weyden und Jan van Eyck die innovativen neuen Konzepte der niederländischen Malerei entwickelt

²⁶² Listen der Inquisitoren in den Niederlanden im 15. Jahrhundert gibt FREDERICQ 1889, S. XXXVI-XXXVII; FREDERICQ 1896, S. XXII-XXIII.

²⁶³ Entsprechende Befehle ergingen 1427 an die Fürsten von Holland, Seeland und Friesland; s. FREDERICQ 1889, S. 305, 1430 an die Herren all seiner Länder; s. FREDERICQ 1889, S. 312-14, und 1431 an die Obrigkeiten in den Diözesen Cambrai und Lüttich, s. FREDERICQ 1889, S. 323-24.

²⁶⁴ Vom Papst mit der strategischen Durchführung des Kreuzzugs betraut, ließ Philipp der Gute 1428 in Zusammenarbeit mit Kardinal Henry Beaufort von seinem Berater Ghillibert de Lannoy Pläne für den Kreuzzug entwerfen. Zu diesem Kreuzzugsvorhaben, das letztendlich wegen der höheren Dringlichkeit anderer Kriegsschauplätze scheiterte, s. umfassend HOLMES 1973, bes. S. 721-42, sowie LACAZE 1969, passim.

²⁶⁵ Mit der Pariser Fakultät nahm der Tournaiser Bischof wegen Mersault und Serrurier Kontakt auf, s. dazu oben, Kap. II.3.c. Häufige Aufenthalte in Paris sind ebenfalls belegt; s. CHAMPION, THOISY 1943, S. 19.

²⁶⁶ Jean de Thoisy war offensichtlich als Berater des englischen Königs tätig. Als Dank für entsprechende Dienste erhielt er ein Haus in Paris zum Geschenk; s. SOULLIÉ 1890, S. 750.

²⁶⁷ So auch am 16. Juni 1423, als Thoisy in Gegenwart von Herzog Philipp dem Guten die Botschaft des Rates von Tournai erhielt, die ihn über die Befreiung Gilles Mersaults aus dem Gefängnis informierte; s. CHAMPION, THOISY 1943, S. 292.

²⁶⁸ CHAMPION, THOISY 1943, S. 290. Thoisy wurde in diesem Amt 1422 durch Nicolas Rolin abgelöst, s. DE VOS 1999, S. 259.

wurden. Die örtliche und zeitliche Übereinstimmung der Entstehung neuer Bildkonzepte mit dem Wirken des Bischofs legt die Vermutung nahe, dass dieser an der Entstehung oder zumindest der Verbreitung neuer Bildkonzepte beteiligt gewesen sein könnte.

Doch hatte möglicherweise nicht nur der Klerus ein Interesse an der Entkräftung häretischer Thesen. Auch den Künstlern muss daran gelegen gewesen sein, den Verdacht der Idolatrie von ihren Werken abzulenken. Denn auch sie standen im Kreuzfeuer hussitischer Kritik. So weist Gilles Mersault in seinem Manifest auf die Nutzlosigkeit des Handwerks und seiner Produkte hin. Die Künstler stellten eitle, lächerliche Dinge her, die nicht geistig beseelt seien. Als Hersteller von Götzenbildern seien sie ihren Produkten gleichzusetzen, denen trotz ihrer Sinnesorgane die wahre Sicht auf die Dinge verwehrt bleibe.²⁶⁹ Da sie dem Gesetz Gottes zum Trotz Bilder herstellten, seien sie Verwirrung und Verderben nahe.²⁷⁰

Diese Polemik war ein beliebter Topos hussitischer Schriften. Künstler wurden als Lügner bezeichnet, weil sie Heilige malten, die sie selbst nie gesehen hatten, oder weil sie Heilige nicht getreu der kirchlichen Schriften in ihrer historischen Umgebung, sondern in zeitgenössischen Kostümen darstellten.²⁷¹ Für das spätere 15. und das frühe 16. Jahrhundert lässt sich außerdem nachweisen, dass die Künstler aufgrund der zunehmenden Bildkritik vielerorts um ihre Aufträge zu fürchten hatten.²⁷²

Es ist grundsätzlich schwer zu entscheiden, ob Maler und Bildhauer mit den bilderfeindlichen Vorwürfen vertraut waren. Im Falle Tournais ist dies allerdings mit größter Wahrscheinlichkeit anzunehmen. Denn aufgrund der besonderen politischen Lage in der Stadt waren die Tournaiser Handwerker unmittelbar an den Auseinandersetzungen um Gilles Mersault beteiligt.

Soziale Spannungen sowie Uneinigkeit über die Frage der Loyalität gegenüber dem französischen Dauphin oder dem burgundischen Herzog hatten am 7. Juni 1423 zu einem Aufstand geführt, in dessen Verlauf es den Handwerkern gelungen war, ihre

²⁶⁹ Mersault belegt diese Ansicht an verschiedenen Bibelstellen; s. BARTOS 1933, S. 294.

²⁷⁰ „*Hic nos docent scripture, quod illi sunt propinqui confusioni et perditioni, qui colunt aut faciunt imagines aut sculpturas quascunque contra tenorem antedicti primi mandati.*“ Gilles Mersault, *In nomine patris*; s. BARTOS 1933, S. 294.

²⁷¹ S. dazu besonders ausführlich Nikolaus von Dresden, *De imaginibus*; bei NECHUTOVÁ 1970, S. 223-25. Zum Topos der Künstlerkritik s. außerdem SCHNITZLER 2002, S. 233-34; SCHNITZLER 1996, S. 57-59, LECERCLE 1990, S. 48; CAMILLE 1989, S. 27-40; BREDEKAMP 1975, S. 254.

²⁷² Beispiele bei HABENICHT 2002, S. 166-67.

Wiederbeteiligung an der Stadtregierung durchzusetzen.²⁷³ Die Zunftdekane, die von nun an das vierte und größte Kollegium der Stadtregierung stellten, legten am 10. Juni 1423 vor der Volksversammlung einen Treueeid ab.²⁷⁴ Ihre Rechte und Privilegien sowie die neue Zunftverfassung wurden in der Ratssitzung des 15. Juni von den Ratsherren angenommen.²⁷⁵ In der gleichen Sitzung verlas man einen Brief des Bischofs zu Gilles Mersault und debattierte über den Gefangenen. Bis zur Verurteilung Mersaults am 22. Juli 1423 setzte sich der Rat immer wieder mit dem Fall auseinander.²⁷⁶ Im Rahmen ihrer neuen politischen Funktion hatten sich die Zunftvertreter also mit einem Autor zu beschäftigen, der den Nutzen künstlerischer Produkte in Frage stellte und ihren Herstellern das sichere Verderben voraussagte.

An der Stadtregierung, die sich in den Zwanziger Jahren wiederholt mit dem Problem der Ketzerei konfrontiert sah, war zeitweise auch Robert Campin beteiligt. Zwar ist unklar, ob er schon 1423 ein Amt innehatte. Unsicher ist auch, ob er, wie vielfach angenommen, zeitweise als „*sous-doyen*“ im vierten Kollegium des Rates vertreten war.²⁷⁷ Mit Sicherheit weiß man allerdings, dass Campin 1425 und 1427 das Amt des „*eswardeur*“ ausübte, dass er also Mitglied des 30köpfigen Wahlkollegiums war, das im Februar jeden Jahres über die Zusammensetzung der übrigen Gremien

²⁷³ „*Nota. Le mardi, merquedy et jeudi ensuiant viije, ixte et xe jour dudit mois, fu le peuple de ledite ville en armes assemblé sur le marchié, jour et nuyt*“, vermerken die Stadtregister zu dem Ereignis; s. VANDENBROECK 1863, S. 42. Das auf dem Marktplatz versammelte Volk setzte die Herausgabe der 1367 beschlagnahmten Zunftinsignien, die Neuorganisation der Zünfte in 36 Gruppen und die Ausarbeitung einer neuen Verfassung der Stadtregierung durch. Zum Aufbau der neuen Stadtregierung s. PAVIOT 1993, S. 68; SCHABACKER 1980, S. 4. Allgemeiner zu den politischen und sozialen Ereignissen des Jahres 1423 in Tournai s. THÜRLEMANN 2002, S. 12; DE VOS 1999, S. 44; CHÂTELET 1996, S. 24-25; CHÂTELET 1993, S. 13-17; SCHABACKER 1980, S. 3-5; ROLLAND 1956, S. 143-53; LA GRANGE 1882, S. 301-04; sowie sehr ausführlich HOUTART 1908, S. 183-213.

²⁷⁴ S. den Wortlaut des Schwurs bei VANDENBROECK 1863, S. 42-43.

²⁷⁵ VANDENBROECK 1863, S. 44-45. Zur Zunftordnung von 1423, den Statuten der Malerzunft von 1480 und der Frage ihres Zusammenhangs s. VANWIJNSBERGHE 2001, S. 115; DHANENS, DIJKSTRA 1999, S. 92-95; DHANENS 1995, S. 179; SCHABACKER 1982, S. 10-27; SCHABACKER 1980, S. 5, Anm. 6; FEDER 1981, S. 14-15; 43, 46-47; FEDER 1966, S. 423-30; HOUTART 1914, S. 356; GOOVAERTS 1896, *passim*, mit dem Originalwortlaut des Textes von 1480 ebd., S. 147-82.

²⁷⁶ S. oben, Kap. II.3.a.

²⁷⁷ THÜRLEMANN 2002, S. 12 und SCHABACKER 1980, S. 5-7, bezweifeln dies.

bestimmte.²⁷⁸ Außerdem wirkte Campin 1428, möglicherweise auch in anderen Jahren, im Sechserat mit, der sämtliche städtische Ausgaben kontrollierte.²⁷⁹

Robert Campin kann also im Rahmen seiner politischen Tätigkeit Kenntnis vom Manifest Mersaults erhalten haben. Wenn auch nicht mit Sicherheit festzustellen ist, ob Campin tatsächlich persönlich als Autor der in Frankfurt erhaltenen frühen steinfarbenen Tafeln gelten darf,²⁸⁰ so war in seiner Werkstatt doch zumindest Rogier van der Weyden tätig, der mit einiger Sicherheit für einige Skulpturenimitationen verantwortlich zeichnet. Falls Campin im Jahre 1423 nicht selbst im Stadtrat tätig gewesen sein sollte, so kann er trotzdem über den Fall Gilles Mersault unterrichtet gewesen sein. 1423 gab es in der Stadt nur 15 Malerwerkstätten.²⁸¹ Es ist anzunehmen, dass die Meister im Rahmen der Zunftzugehörigkeit miteinander in Kontakt standen, und es ist gut vorstellbar, dass der im Stadtrat vertretene „*sous-doyen*“ der Malerzunft den übrigen Zunftmitgliedern von den in den Ratssitzungen debattierten Themen berichtete. Aufgrund der politischen Beteiligung der Zunftdekane an der Stadtregierung darf es folglich als wahrscheinlich gelten, dass die Maler in Tournai an der Debatte um den Bilder- und Kirchenkritiker Mersault beteiligt waren.

In Tournai sind also zwei Bevölkerungsgruppen auszumachen, die von Mersault direkt angegriffen wurden. Grundsätzlich ist es jedoch schwierig, die Rolle einzelner Personen an der Entwicklung neuer Bildkonzepte genauer zu definieren und zu entscheiden, ob den Künstlern, dem Klerus oder einzelnen Auftraggebern die Initiative zur Erfindung innovativer Bildgestaltungen zuzuschreiben ist. Die Rolle der

²⁷⁸ PAVIOT 1993, S. 68.

²⁷⁹ Zu den Ämtern Campins s. zuletzt THÜRLEMANN 2002, S. 12, mit einer Übersicht aller zu Robert Campin bekannten Quellen ebd., S. 338-361; daneben DE VOS 1999, S. 49; CHÂTELET 1996, S. 28-29; CHÂTELET 1993, S. 15; HOUTART 1914, S. 90.

²⁸⁰ S. dazu oben, Kap. I.3.b.

²⁸¹ LA GRANGE, CLOQUET 1888, S. 68.

Auftraggeber²⁸² ist ohnehin schwer zu beurteilen, weil diese im Fall der frühen Skulpturenimitationen nicht mit Sicherheit bestimmt werden können.²⁸³

Einige Tournaiser Quellen sind jedoch eindeutig in Richtung auf eine starke Beteiligung des Klerus an der Ausarbeitung von Bildkonzepten zu interpretieren.²⁸⁴ So macht Gilles Mersaults in seinem Manifest nicht Künstler oder Auftraggeber, sondern den Klerus für die Ikonographie eines Werkes verantwortlich. „*Item scitote errorem esse, quem demonstrant vobis in suis ecclesiis...*“,²⁸⁵ schreibt der Autor und versteht damit offensichtlich den Klerus als Urheber der von ihm kritisierten ikonographisch ungenauen Darstellungen.

In ähnlicher Weise kommt die Zuständigkeit des Klerus für inhaltliche Konzepte in einer 1408 erlassenen Verordnung des Tournaiser Rates zur Fronleichnamsprozession zum Ausdruck. In der Verlautbarung wird angeordnet, dass bestimmte Szenen der Heilsgeschichte zur Aufführung im Rahmen der Prozession nicht von Laien konzipiert werden dürften, sondern ausschließlich von Theologen und anderen Experten.²⁸⁶

Im Falle des hier behandelten Bildtypus steinfarbener Skulpturendarstellungen ist eine theologische Einflussnahme vor allem deshalb wahrscheinlich, weil das neue Bildkonzept auf die Beschäftigung mit kunsttheoretischen Fragen deutet, diese im

²⁸² Zu den Auftraggebern der frühen niederländischen Malerei s. ROOCH 1988; HELLER 1976; BLUM 1969. Zum Stiftungswesen in den burgundischen Niederlanden s. KAMP 1997. Die Auftragslage am burgundischen Hof analysiert SMITH 1998, mit weiterer Literatur. Zu wirtschaftlichen Gesichtspunkten der Auftragslage NORTH 2002; BLOCKMANS 1996, passim.

²⁸³ Der ursprüngliche Bestimmungsort der „Flémaller Tafeln“ ist weiterhin umstritten; zuletzt wurde eine Kirche in Löwen vorgeschlagen; s. KEMPERDICK 1997, S. 21-22. Was das Frankfurter Schächerfragment betrifft, so vermutet Thürlemann unter Berufung auf einige in Brügge entstandene Kopien die Herstellung für eine Kirche in der gleichen Stadt; s. THÜRLEMANN 2002, S. 279. Die Herkunft der Vermählungstafel mit Klara und Jakobus ist unklar; s. THÜRLEMANN 2002, S. 312. Auch die genaue Provenienz von Van Eycks Dresdner Triptychon ist unbekannt; s. dazu zuletzt PARMA 2002, S. 98-99; NEIDHARDT, SCHÖLZEL 2000, S. 27-28. Mit Sicherheit zu bestimmen sind lediglich die Auftraggeber der späteren Werke. Der Genter Altar, das Beauner Weltgerichtsretabel und das Löwener Edelheer-Triptychon wurden von reichen Familien in Auftrag gegeben. Zur Auftraggeberschaft Nicolas Rolins in Beaune s. KAMP 1993; zur Stiftung des Edelheer-Altars s. BLUM 1969, S. 49-50; zur Stiftung des Genter Altars s. HELLER 1976, S. 61-69; DHANENS 1973, S. 24-48, sowie den Wortlaut der Stiftungsurkunde bei DHANENS 1965, S. 89-93.

²⁸⁴ In der jüngeren kunsthistorischen Forschung wurde schon gezeigt, dass oftmals Theologen für die Konzeption eines Werkes zu Rate gezogen wurden. So belegt Wilhelmy unter anderem, dass der Sakramentsaltar des Dieric Bouts von Professoren der theologischen Fakultät zu Löwen konzipiert wurde; s. WILHELMY 1993, S. 44. Der berühmte Pariser Reliquienstreit aus dem Jahre 1410 zeigt, dass neue ikonographische Konzepte bisweilen genau definierten theologischen Zielsetzungen dienen sollten; s. BÄHR 1984, passim.

²⁸⁵ BARTOS 1933, S. 299.

²⁸⁶ FREDERICQ 1896, S. 194-95.

frühen 15. Jahrhundert der Quellenlage zufolge aber vor allem von Theologen debattiert wurden. Angesichts der zeitlichen und räumlichen Koinzidenz der Auseinandersetzung mit hussitischen Strömungen einerseits und der Entstehung neuer Bildkonzepte andererseits erscheint es denkbar, dass die bildkritischen Thesen einen Einfluss auf die künstlerische Produktion ausgeübt haben könnten. Wer genau Urheber des neuen Bildkonzeptes war, ist nicht mit letzter Sicherheit zu entscheiden. Die Analyse der Situation in Tournai hat jedoch gezeigt, dass sowohl der Klerus, als auch die Künstler ein Interesse daran gehabt haben könnten, bilderfeindlichen Tendenzen durch vorbeugende Maßnahmen zu begegnen.

Die These, der Bildtypus der Skulpturenimitation könne zur Entkräftung bilderfeindlicher Vorwürfe entstanden sein, beruht nicht nur auf der Analyse der Situation in Tournai, sondern auch auf der Feststellung, dass das neue Bildkonzept in zahlreichen Punkten mit den im Rahmen der Bilddebatte an das religiöse Bild gestellten Forderungen übereinzustimmen scheint. Betrachtet man die steinfarbenen Heiligen- und Verkündigungsdarstellungen im Vergleich zu anderen Werken gleichen Inhalts, so werden Veränderungen deutlich, die durch die Lektüre bildkritischer Schriften einen neuen Sinn erhalten. Diese auffallende Übereinstimmung zentraler Gestaltungsmerkmale gemalter Skulpturen mit den bildtheoretischen Topoi soll im folgenden Kapitel thematisiert werden. Ein Einfluss der Bilddebatte auf das neue Bildkonzept soll erstmals in umfassender Weise in Erwägung gezogen werden. Schon im Vorhinein gilt es zu betonen, dass das vorgeschlagene Erklärungsmuster nicht den Anspruch der Alleingültigkeit erheben, sondern als einer unter mehreren möglichen Deutungsversuchen verstanden werden will.

III. Die Imitation von Skulpturen im Kontext bildtheoretischer Auseinandersetzungen

Bildtheoretische Traktate des Spätmittelalters weisen eine verhältnismäßig überschaubare Zahl immer wiederkehrender Themen auf. Diese Haupttopoi der Bilddebatte sollen im Folgenden vorgestellt und auf ihre Relevanz für die niederländische Kunst des frühen 15. Jahrhunderts überprüft werden.

Die inhaltlichen Schwerpunkte bildtheoretischer Schriften weichen von den gängigen kunsthistorischen Beschreibungskriterien in einigen Punkten ab. Es empfiehlt sich deshalb, die Untersuchung nach den Haupttopoi des mittelalterlichen Quellenmaterials aufzubauen. Bei einer Gliederung nach kunsthistorischen Kriterien würde man den heutigen Konventionen der Kunstwissenschaft in höherem Maße gerecht als dem spätmittelalterlichen Werturteil. Gerade die mittelalterliche Bewertung von Kunst jedoch ist für die vorliegende Arbeit von zentraler Bedeutung.

Die wichtigsten Topoi der bildtheoretischen Literatur seien zur Einführung des Lesers eingangs kurz umrissen.²⁸⁷ Zielsetzung nahezu aller einschlägigen Abhandlungen, seien sie bildkritisch oder bilderfreundlich, ist die Vermeidung von Idolatrie. Die Kritik an Missständen des aktuellen kirchlichen Bildgebrauchs steht im Zentrum der meisten Bildtraktate. Einige Autoren beschränken sich darauf, Bildmissbrauch und Idolatrie anzuprangern. Andere bieten darüber hinaus Lösungen, indem sie auf mögliche Korrekturen des Bildgebrauchs hinweisen. Schließlich finden sich in zahlreichen Traktaten Werturteile über das Kunstwerk selbst. Diese beschränken sich in den meisten Fällen auf die Verurteilung bestimmter stilistischer oder ikonographischer Charakteristika des mittelalterlichen Bildes. Eine positive Bewertung von Bildelementen begegnet kaum.

Aus den beschriebenen Schwerpunkten der Bilddebatte ergibt sich die Struktur des folgenden Kapitels. Da die Kritik an idolatrischem Bildgebrauch weit verbreitet und Ausgangspunkt nahezu aller bildkritischen Schriften ist, soll sie an erster Stelle thematisiert werden. Auf die Kritik an formalen und inhaltlichen Eigenschaften der gemalten Bildwerke wird im zweiten Teil des Kapitels eingegangen. In einem dritten Teil soll schließlich untersucht werden, welche Vorschläge zur Verbesserung des Betrachterverhaltens in bildtheoretischen Schriften vorgegeben werden.

²⁸⁷ Die einzelnen Topoi werden weiter unten jeweils eingehend erläutert und mit Quellenangaben versehen.

Jeder dieser Aspekte wird jeweils zur frühen niederländischen Malerei in Beziehung gesetzt. Um die Relevanz bildtheoretischer Äußerungen für die Kunstwerke prüfen zu können, werden die einzelnen Topoi aus ihrem Textzusammenhang gelöst und gesondert betrachtet. Jedes Thema wird zunächst vorgestellt und durch Zitate und Quellenangaben belegt. In einem zweiten Schritt wird geprüft, ob der jeweilige Topos zur Erhellung bestimmter Charakteristika der frühen niederländischen Malerei fruchtbar gemacht werden kann.

Um Kunstwerke und Textmaterial sinnvoll in Beziehung setzen zu können, werden vor allem die Autoren berücksichtigt, die in den südlichen Niederlanden gewirkt haben oder dort mit großer Wahrscheinlichkeit rezipiert wurden. Wie oben gezeigt, sind dies insbesondere Gilles Mersault und der Puer Bohemus, Johannes Gerson, Thomas Netter und Geert Grote. Aufgrund der oben dargelegten, nachweislich intensiven Auseinandersetzung der Zeitgenossen mit den Thesen John Wyclifs und Jan Hus' erscheint es legitim, auch deren Position an geeigneter Stelle einzubeziehen. Darüber hinaus soll in einigen Fällen auf inhaltlich vergleichbare Äußerungen anderer hussitischer oder lollardischer Autoren verwiesen werden.²⁸⁸ Die Verbreitung der zu untersuchenden Topoi in der volkssprachlichen Literatur werden einzelne Zitate aus dem Werk des französischen Dichters Eustache Deschamps belegen.²⁸⁹ Wie oben schon angemerkt, wird sich die Untersuchung im Wesentlichen auf Bild- und Textmaterial der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts beschränken.

Die Zusammenstellung der bildtheoretischen Topoi erhebt keinen Anspruch auf Vollständigkeit, berücksichtigt aber die wichtigsten Themen, die im Rahmen des

²⁸⁸ Hier sind insbesondere die Traktate von Matthias von Janow, Nikolaus von Dresden und Jakobellus von Mies zu nennen; s. Matthias von Janow, *Regule Veteris et Novi Testamenti*, 1398-93; Auszüge bei NECHUTOVÁ 1964, S. 153-58, sowie in französischer Übersetzung bei LAVIČKA 1985, S. 80-89; Nikolaus von Dresden, *De imaginibus*, 1415; Originaltext bei NECHUTOVÁ 1970, S. 211-34; Jakobellus von Mies, *Posicio de ymaginibus*; 1417; s. dazu VOOGHT 1972, S. 142-49. Während Matthias von Janow von 1375 bis 1381 in Paris studierte, beschränkt sich die Tätigkeit der anderen beiden Autoren hauptsächlich auf Prag. Wie oben auf S. 38 angemerkt, belegen die Bestände der Universitätsbibliothek Basel eine weite Verbreitung der Werke des Jakobellus und des Nikolaus von Dresden, die vermutlich unter anderem auf die Konzilien zurückgeht. Kurze Informationen zu den drei Autoren gibt SCHNITZLER 1996, S. 51-61.

²⁸⁹ Eustache Deschamps setzt sich in seiner Ballade „*Que on ne doit mettre es eglises nulz ymaiges entaillez, fors le crucifis et la vierge, pour doute d'ydolatrie*“ mit dem Missbrauch von Bildern auseinander. Der berühmte, 1404 verstorbene französische Dichter stand zunächst in den Diensten Charles V. und war seit 1392 bei Louis d'Orléans beschäftigt. Im Auftrag dieses Herzogs reiste er 1397 nach Böhmen, wo er möglicherweise Gelegenheit hatte, sich mit den bildkritischen Thesen der Prager Gelehrten auseinanderzusetzen. Zur Biographie Deschamps s. HEGGER 1994, S. 839, zum Wortlaut der Ballade RAYNAUD 1893, S. 201.

Bilderstreites debattiert wurden. Mit den genannten Autoren wird ein breites Spektrum bildtheoretischer Haltungen einbezogen. Wie viele Hussiten oder Lollarden nehmen Gilles Mersault und der Puer Bohemus eine extrem bilderfeindliche Haltung ein. Sie lehnen das Bild grundsätzlich ab, fordern seine radikale Abschaffung und rufen dezidiert zu bilderstürmerischen Handlungen auf.²⁹⁰ Dagegen vertreten die geistigen Führer der lollardischen und hussitischen Bewegung, John Wyclif und Jan Hus, eine gemäßigte Position, die Übereinstimmungen mit der Auffassung Gersons und Grotes aufweist. Die vier Autoren warnen zwar einerseits vor Idolatrie, gestehen den Bildern aber andererseits unter bestimmten Bedingungen einen gewissen Nutzen zu. Eine eindeutig bilderfreundliche Position vertritt Thomas Netter. Er weist jeglichen Verdacht christlicher Idolatrie weit von sich und zieht alle nur möglichen Argumente heran, um den kirchlichen Bildgebrauch gegen lollardische und hussitische Anfechtungen zu verteidigen.²⁹¹

Trotz dieser unterschiedlichen Tendenzen ist anzumerken, dass bilderfeindliche und gemäßigte Autoren oftmals die gleichen Argumente verwenden, zum Teil mit analoger, zum Teil mit unterschiedlicher Zielsetzung. Bei der nun folgenden Behandlung einzelner bildtheoretischer Topoi werden deshalb Äußerungen aus beiden Lagern oft nebeneinander zitiert.

1. Kritik am Bildgebrauch

Im Mittelpunkt der spätmittelalterlichen Bilddebatte stand der Vorwurf der Idolatrie.²⁹² Hauptstreitpunkt war die Frage, ob der Betrachter in der Lage war, zwischen dem Bild und dem Dargestellten zu unterscheiden, oder ob er statt dessen das Bild um seiner selbst willen verehrte.

a. Die Gleichsetzung von Darstellung und Dargestelltem

In nahezu allen bildkritischen Traktaten des frühen 15. Jahrhunderts begegnet der Vorwurf, viele Gläubige wüssten nicht zwischen der Darstellung und dem Dargestellten zu unterscheiden und richteten ihre Verehrung deshalb fälschlicherweise an das Bild

²⁹⁰ BARTOS 1924, S. 16; BARTOS 1933, S. 294-95.

²⁹¹ S. dazu im Einzelnen Kap. III.1 – III.3.

²⁹² Zu unterschiedlichen Definitionen von Idolatrie im Spätmittelalter und in der frühen Neuzeit s. LECERCLE 1990, S. 39; JONES 1973, S. 43.

selbst. Dieser Vorwurf der Gleichsetzung von Zeichen und Bezeichnetem stand im Zentrum sämtlicher Auseinandersetzungen zwischen bilderfeindlichen und bilderfreundlichen Autoren. Im Folgenden seien dazu aus den Schriften der oben genannten Autoren einige Beispiele angeführt.

In seinem Tournaiser Manifest polemisiert Gilles Mersault gegen all Jene, die Götzenbilder verehrten und sie mit Göttern gleichsetzten.²⁹³ Der anonyme Puer Bohemus wirft Gläubigen vor, Bilder zu verehren, weil sie diese für etwas Größeres hielten, als sie es eigentlich seien.²⁹⁴ John Wyclif weist darauf hin, dass das Zeichen nicht anstelle des Bezeichneten verehrt werden dürfe.²⁹⁵ Auch Jan Hus geht in mehreren Texten darauf ein, dass ein Bild nicht mit Gott identisch sei und deshalb nicht mit der gleichen Verehrung bedacht werden dürfe.²⁹⁶ Ähnliche Warnungen vor der Verwechslung von Darstellung und Dargestelltem begegnen in zahlreichen weiteren hussitischen oder lollardischen Bildtraktaten.²⁹⁷

Den Vorhaltungen der Bildkritiker begegneten Bildbefürworter stets mit dem gleichen Gegenargument. So bringt Johannes Gerson gegen den Idolatrievorwurf vor, man verehere das Bild nicht um seiner selbst willen. Vielmehr gelte die Verehrung

²⁹³ „*Confundantur omnes, qui adorant sculptilia et qui gloriantur in suis simulachris.*“ (...) „*Confundantur confusione, qui confidunt in sculptilibus, qui dicunt conflatilibus: ‘vos estis nostri dii’*“; Gilles Mersault, *In nomine Patris*; s. BARTOS 1933, S. 294.

²⁹⁴ „*Sic et isti cum affectui et fallaci, quam senciuunt, devocioni satisfacere volunt, figmenta colunt, facti sicut equus et asinulus, quibus non est intellectus, putantes aliquod esse figmentum, non solum quid est, sed et magnum quid, cum nichil sit.*“ Puer Bohemus, *Immola deo sacrificium lautis*; s. BARTOS 1924, S. 14.

²⁹⁵ „*Cum ergo primo et maximo mandato precipimur non adorare humanam fabricam, in tantum quod Iudei precipiuntur non facere tales ymagines, patet quod summa diligencia cavere debemus venenum sub melle adorando ydolatrice signum loci signati.*“ John Wyclif, *De mandatis divinis*; s. LOSERTH, MATTHEW 1922, S. 157.

²⁹⁶ „*Nulla adoracio soli Deo debita debetur ymagini Salvatoris, cum nulla talis ymago sit Salvator.*“ Jan Hus, *Super IV Sententiarum*; s. FLAJŠHANS, KOMÍNKOVÁ 1908, S. 417. Den Hinweis, dass nicht das Bild, sondern der Dargestellte angebetet werden solle, wiederholt Hus mehrfach; s. ebd., S. 418, 421, 422. Er unterscheidet genau zwischen der Verehrung (*dulia, veneratio*), die er dem Bild zugesteht, und der Anbetung (*latria*), die nur dem Dargestellten gebühre. Dies wird an seiner Dekalogerklärung anschaulich: „*Licet ymagines materiales non sint adoracione latrie adorande, nec spes in eis est ponenda, sed solum racione sui signati (sunt) venerande* (...).“ Jan Hus, *Expositio decalogi*; s. FLAJŠHANS 1903, S. 6.

²⁹⁷ Beispiele bei SCHNITZLER 1996, S. 56; FELD 1990, S. 87; ASTON 1988, S. 31-34, 102; HUDSON 1978, S. 87; JONES 1973, S. 30-31.

einzig und allein Gott und den Heiligen, die das Bild darstelle.²⁹⁸ Auch Thomas Netter führt aus, die katholischen Gläubigen verehrten Bilder nicht um ihrer eigenen Heiligkeit willen, sondern als Zeichen heiliger Dinge.²⁹⁹

Wie Gerson und Netter führten viele Theologen zur Verteidigung des kirchlichen Bildgebrauchs das Argument ins Feld, der christliche Gläubige sei sehr wohl in der Lage, zwischen Darstellung und Dargestelltem zu unterscheiden.³⁰⁰ Viele Autoren wiesen darauf hin, dass man das Bild lediglich als Zeichen für die dargestellte Person betrachte, als Verweis auf denjenigen, der zu verehren sei.³⁰¹ Andere präzisierten, die Verehrung wende sich nicht an das Bild selbst, sondern steige zum Prototyp auf.³⁰²

Der Beteuerung, Gläubige wüssten zwischen Bild und Heiligem zu unterscheiden, begegneten Bildkritiker mit Skepsis. Der anonyme Puer Bohemus

²⁹⁸ „*Mais contre ce que j'ay dit puent estre faictes trois doubtes et questions. La premiere font contre nous les juifs, et disent que par ceste nativité ydolatrie n'est mie cessee par envers nous pour tant que nous adourons ymaiges de boys et de pierres. Je leur respon que non faisons, car nous ne aourons riens proprement fors Dieu. Se je me encline devant l'imaige de la croix ce n'est mie pour ce que je aoure plus ce boys dont elle est faite que ung autre boys, mais je adoure tant seulement Dieu qui ceste croix represente. Quant aux ymaiges de sains et des saintes, pareillement je ne les honnoure pas mais je honnoure les sains et les saintes qui sont representez par ces ymaiges. Comme les juifs me diront que s'enclinoient devant l'arche Moyse et baisent son role, et ont figures des angels, et non pourquant ilz ne disent mie qu'ilz soyent ydolatres car ilz n'aourent mie les choses devant dictes mais Dieu seulement.*“ Johannes Gerson, *Puer natus est nobis*; s. GLORIEUX 1968, S. 963. Ähnlich äußert sich Gerson in seinem Traktat *In Marc. 1,7*: „*Idololatria est ex depravatione intellectus vel affectus, exhibitio cultus alicui rei, non ut signum est alterius, cuius cultus illa res nec vere nec attributive est particeps (...). Per hoc quod dicitur: non ut signum est alterius, secluditur omnis cultus qui tribuitur imaginibus; non enim adorantur ut sunt res, nec proprie loquendo adorantur ut signa, sed res signatae in earum rememoratione coluntur atque venerantur; venerantur, inquit, tali prorsus cultu qualem rei praesenti donaremus.*“ Johannes Gerson, *In Marc. 1,7*; s. GLORIEUX 1962, S. 107.

²⁹⁹ „*Fideles ergo catholici nec sacras colunt imagines sine rebus, idest, ut ipsae sint in natura sua sic sacrae; sed ut sint signa sacrarum rerum (...)*“; Thomas Netter, *Doctrinale Antiquitatum Fidei Catholicae Ecclesiae, De cultu imaginum*; s. BLANCIOTTI 1967, Sp. 925.

³⁰⁰ Die Behauptung, Gläubige wüssten zwischen Zeichen und Bezeichnetem zu unterscheiden, wurde seit Beginn des Bilderstreits von nahezu allen bilderfreundlichen Autoren verwendet. Eine erste Verbreitung fand das Argument durch seine Aufnahme in die offizielle Verlautbarung des 2. Konzils von Nizäa; s. FENDRICH 1993, S. 114; Auszüge aus dem originalen Wortlaut bei BELTING 1990, S. 561-64. In der Folgezeit wurde es zum wichtigsten Argument der Bilderfreunde im Westen; s. die zahlreichen Beispiele bei WIRTH 2001, S. 30-37; SCHNITZLER 1996, S. 39; GÖTTLER 1990, S. 272; LECERCLE 1990, S. 37-46; SCHMITT 1990a, S. 114; CAMILLE 1989, S. 120, 187, 203-04, 295; WIRTH 1989, S. 299; ASTON 1988, S. 31-34; WIRTH 1986, S. 324-27; 334; BAXANDALL 1984, S. 64; BREDEKAMP 1975, S. 144-45; JONES 1973, S. 43-44; sowie GEFFCKEN 1855, Sp. 23, 38, 52.

³⁰¹ Zu dieser Zeichentheorie s. LENTES 2001, S. 27-30. Das Argument der Unterscheidung von *signum* und *signatum* stützte man oft auf die augustinische Zeichenlehre; s. etwa JONES 1973, S. 45, mit einigen Beispielen. Zur augustinischen Zeichenlehre s. sehr ausführlich WIENBRUCH 1971, S. 78-93, sowie knapper CHAZELLE 1990, S. 146-47.

³⁰² Zum Konzept der *Translatio ad prototypum* s. umfassend LECERCLE 1990, S. 35-51.

schreibt, dies möge wohl für einige der Gläubigen zutreffen, nicht aber für alle.³⁰³ Andere Bildkritiker äußerten ähnliche Zweifel.³⁰⁴ Auch in Schriften prominenter Theologen kommt die Befürchtung zum Ausdruck, einfache Menschen könnten dazu neigen, das Bild für den Dargestellten zu halten. So führt Geert Grote in seinem Traktat *De quattuor generibus meditabilium* aus, manch einfacher Mensch glaube vor einem Bild Christi, er könne die Präsenz des Gottessohnes mit seinen äußeren Sinnen wahrnehmen, ihn sehen, hören und berühren. Solche Menschen seien Opfer einer gefährlichen Illusion, weil sie die Zeichen für die bezeichneten Dinge hielten, ganz so, als ob jemand ein Bild Christi mit Christus selbst verwechsle.³⁰⁵ Auch Johannes Gerson selbst stellt fest, dass manch einfacher Mensch aus Unwissenheit sündige, indem er das Bild selbst verehere.³⁰⁶ Ähnliche Zweifel an der Fähigkeit der Gläubigen zum korrekten Bildgebrauch waren im Laufe der Kirchengeschichte von theologischer Seite immer wieder laut geworden.³⁰⁷

Es stellt sich die Frage, ob diese Vorwürfe der spätmittelalterlichen Realität entsprachen. In der Forschung ist die Vermutung geäußert worden, die Annahme, man könne nicht zwischen einer Sache und einem Lebewesen unterscheiden, sei unbegründet und entstamme der Vorstellung des 19. Jahrhunderts.³⁰⁸ Angesichts der Fülle entsprechender spätmittelalterlicher Äußerungen muss diese Behauptung jedoch kritisch hinterfragt werden.

Als Indiz für die Gleichsetzung von Darstellung und Dargestelltem galt einigen Bildkritikern die gängige Praxis, eine Statue beim Namen des dargestellten Heiligen zu

³⁰³ „*Sed dicitis vos: „Quamvis ossa et statuas defunctorum colimus, non tamen eos deos putamus nec tamquam deos adoramus, sed ossa scimus esse ossa mortuorum, statuas vero nichil aliud, nisi ligna et lapides, quos propter defunctos homines, quorum vel ossa sunt vel ymagines, adoramus et in quibus homines illos invocamus“. Verum est hoc de pluribus vobis, sed non de omnibus. Aliqui enim putant aliquid esse statuas nec solummodo aliquid, sed magnum quid.“* Puer Bohemus, *Immola deo sacrificium lautis*; s. BARTOS 1924, S. 9.

³⁰⁴ Beispiele bei SCHNITZLER 1996, S. 56; ASTON 1988, S. 31-34, 102; JONES 1973, S. 30-31.

³⁰⁵ „...*sicque homo simplex credit Christum vel aliquem sanctum, cuius tale est phantasma, praesentem secundum corporalem sensum sentire, ut secundum visum videre eum vel secundum auditum audire, vel secundum taccum tangere sibi videatur. Et talis deceptio non est sine periculo; immo tales signis utuntur pro rebus, sicut si quis imaginem Christi crederet esse Christum.“* Geert Grote, *De quattuor generibus meditabilium*; s. TOLOMIO 1975, S. 60.

³⁰⁶ Nach der oben zitierten Verteidigung gegen den Idolatrievorwurf fährt Gerson fort: „*Et se tu me dis que les simples gens ne font pas ainsy, je dy qu'ilz pechent et ilz ne sont excusez ou par invincible ignorance ou parce que ilz ont entencion de faire comme l'Eglise fait en honnourant telles ymaiges.“* Johannes Gerson, *Puer natus est nobis*, 1396; s. GLORIEUX 1968, S. 963.

³⁰⁷ Beispiele bei FAUPEL-DREVS 2000, S. 250; ASTON 1988, S. 31; CLARK 1985, S. 16; JONES 1973, S. 28-29.

³⁰⁸ WIRTH 1986, S. 326-27.

nennen.³⁰⁹ Bilderfreunde entgegneten auf diesen Vorwurf, dabei handle es sich nur um einen üblichen Sprachgebrauch, der keine Rückschlüsse auf die tatsächliche Wahrnehmung des Bildes erlaube.³¹⁰

Aus dem hohen und späten Mittelalter haben sich Berichte zu Formen des Bildgebrauchs erhalten, auf den die Vorwürfe der Bildkritiker zu passen scheinen. So ist überliefert, dass man eine Jesusfigur umsorgte wie ein kleines Kind,³¹¹ dass man mit einer Christus- oder Heiligenfigur sprach oder ein Bildwerk liebevoll berührte und küsste.³¹² Ein solches Verhalten legt die Schlussfolgerung nahe, dass im Mittelalter durchaus die Tendenz bestand, ein Bild zu personifizieren. Deutlich wird dies auch an Quellen, die Handlungen von Bildwerken zum Thema haben, die etwa schildern, wie ein Gläubiger ein Bild lebendig werden sah oder fühlte,³¹³ es sprechen hörte,³¹⁴ wie man Umarmung oder Kuss erwidert fühlte,³¹⁵ wie ein Bild Forderungen stellte,³¹⁶ blutete, litt³¹⁷ und strafend oder heilend tätig wurde.³¹⁸

Einige Quellen zeugen darüber hinaus von der Annahme, das Material eines Bildes könne eine Heilswirkung in sich bergen. So ist noch im 15. Jahrhundert die Praxis verbreitet, Heiligenbildchen zu essen.³¹⁹ Die Vorstellung, in einzelnen Farb-

³⁰⁹ „(...) car ils étaient souvent tentés de prier le signe et non la chose signifiée. De nos jours encore, ces expressions aberrantes se sont conservées chez les ignares qui s'écrient en voyant l'image de Jésus ou de sa mère: 'Tiens! voici Dieu!', ou: 'Voici la mère de Dieu!'“ Jan Hus, *Grand Commentaire*. Zugunsten der besseren Lesbarkeit wird dieser Text nicht nach dem tschechischen Original, sondern nach der französischen Übersetzung zitiert; s. hier LAVIČKA 1985, S. 125. Kritik an diesem Sprachgebrauch begegnet seit der Antike und wurde im Spätmittelalter häufig geübt; s. die Beispiele bei LANGE 1990, S. 41; WIRTH 1986, S. 324-28; JONES 1973, S. 35. Noch die Reformatoren verlachten Gläubige, die Kruzifixe „hergotten“ nannten und Heiligenbilder beim Namen des Heiligen riefen; s. LENTES 2001, S. 30; GÖTTLER 1990, S. 278. Kirchliche Autoritäten versuchten, gegen diese Praxis vorzugehen. So verbot 1445 die Provinzialsynode von Rouen den Brauch, einzelnen Bildern besondere Namen zu geben, weil dies zu der Auffassung verführe, diese Bilder zeichneten sich durch eine besondere Virtus aus; s. MARCHAL 1993, S. 269; JONES 1977, S. 90.

³¹⁰ Beispiele bei JONES 1973, S. 48.

³¹¹ Beispiele bei FREEDBERG 1993, S. 13.

³¹² DINZELBACHER 2002, S. 307, 316; HAMBURGER 1998, S. 124.

³¹³ Zahlreiche Beispiele bei DINZELBACHER 2002, S. 305-13; HAMBURGER 2000, S. 55-59; FREEDBERG 1993, S. 434-60; MARCHAL 1993, S. 266-68; CAMILLE 1989, S. 222, 236; WIRTH 1989, S. 200-01; RINGBOM 1969, S. 160-62.

³¹⁴ FREEDBERG 1993, S. 449; HONÉE 1994, S. 166.

³¹⁵ DINZELBACHER 2002, S. 306, 316 und HAMBURGER 1998, S. 85, 132, 450.

³¹⁶ HAMBURGER 1998, S. 283-85; 300-01.

³¹⁷ FREEDBERG 1993, S. 457-58.

³¹⁸ HAMBURGER 1998, S. 283-85; 434, 441; FREEDBERG 1993, S. 452.

³¹⁹ RIGAUX 1996, S. 159-60.

oder Materialpartikeln sei das Heilige präsent, zeugt ebenfalls von einem magischen Bildverständnis.³²⁰ Berichte dieser Art legen die Vermutung nahe, dass in den Bildern analog zu Hostie und Reliquien eine Art reale Präsenz des Heiligen vermutet wurde.³²¹

Der Glaube an die Wundertätigkeit von Bildern scheint auch in den burgundischen Niederlanden verbreitet gewesen zu sein. Zahlreiche mittelniederländische Mirakelbücher berichten von Wundern an Marienbildern in Delft, Halle, Brügge und anderen Städten.³²² Es ist überliefert, dass Herzog Philipp der Gute nicht weniger als dreizehn Mal nach Boulogne reiste, um vor einer wundertätigen Marienstatue zu beten.³²³ Auch verfasste Jean Miélot für den Herzog eine Neuauflage der *Miracles de Nostre Dame* des Gautier de Coincy.³²⁴ Eine Handschrift der *Miracles*, die sich im Besitz des Herzogs befand,³²⁵ berichtet mehrfach von Bildwundern, etwa von einem Marienbild, das in die Kampfhandlungen einer Burgbelagerung eingreift,³²⁶ von einer steinernen Jesusfigur, deren von Übeltätern abgeschlagener Arm zu bluten beginnt, oder von einer Muttergottesfigur, die aus Trauer ihre Kleider zerreißt.³²⁷

In manchen *Miracles* kommt die von den Bildkritikern bemängelte Gleichsetzung von Darstellung und Dargestelltem zum Ausdruck. So berichtet eine

³²⁰ Ein solcher Glaube kommt in der berühmten Legende des Heinrich Seuse zum Ausdruck, in der Seuse einen erblindeten Maler heilt, indem er mit den Händen über ein Fresko streicht und sie dann dem Maler auflegt; s. HAMBURGER 1998, S. 207; RIGAUX 1996, S. 158. Eine ähnliche Vorstellung verrät ein Bericht von einer Frau, die Farbe von einem Fresko der Heiligen Cosmas und Damian kratzt, um daraus eine Medizin zuzubereiten; s. RIGAUX 1996, S. 159.

³²¹ Zur Vorstellung von der realen Präsenz des Heiligen in seinen Reliquien s. LEGNER 1995, S. 156; DINZELBACHER 1990, bes. S. 124.

³²² S. dazu NISSEN 1990, S. 279-91. Allgemeiner zur Verbreitung von Bildlegenden in den burgundischen Niederlanden des 15. Jahrhunderts s. HARBISON 1985, S. 114.

³²³ HARBISON 1990a, S. 158.

³²⁴ Abbildungen und Text bei LABORDE 1928-29; zur Tätigkeit des Jean Miélot s. ebd., S. 19-21.

³²⁵ Es handelt sich um die 1456 entstandene Handschrift der Bibliothèque nationale, Ms. fr. 9198. Zur Provenienz dieser Handschrift aus der Bibliothek des Herzogs s. LABORDE 1928-29, S. 24.

³²⁶ „Lors descocha ung quarrel et le trait de tel air qu’il l’eust tantost fait cheoir en bas, se ne fust Dieu et l’ymage de Nostre Dame, ja soit ce qu’elle fust de bois, toutesfois par la voulenté divine, elle tendy incontinent son genou vers le guarrel, qui descendoit, tout ainsy comme se ce fust une femme et le receut sur son genoul.“ Jean Miélot, *Miracle d’ung ymage de Nostre Dame que ung archer traist après et elle tendy son genouil encontre*, aus den *Miracles de Nostre Dame* der Handschrift der Bibliothèque nationale, Ms. fr. 9198, fol. 122-22v; zitiert nach LABORDE 1928-29, S. 126.

³²⁷ „(...) si abaty de ce coup le bras à terre et la main qui estoient de pierre et en cheirent grosses gouctes de cler sang, comme le veirent tous ceulx qui là estoient presens (...). (...) l’ymage de Nostre Dame, voiant tout le peuple, se print à deschirer vestements pour lagrande injure que on avoit fait à elle et à son chier enfant.“ Jean Miélot, *Miracle de l’ymage de Nostre Dame, qui deschira sa robe pour l’ymage de son fil, qui avoit le bras brisié*, aus den *Miracles de Nostre Dame* der Handschrift der Bibliothèque nationale, Ms. fr. 9198, fol. 131v; zitiert nach LABORDE 1928-29, S. 132.

Legende von einer Mutter, die einem Marienbild das Jesuskind raubt, weil sich ihr eigenes Kind in Gefangenschaft befindet. Die Witwe nimmt die Jesusfigur mit nach Hause und erpresst durch diese Entführung von der Muttergottes die Befreiung ihres eigenen Sohnes. Im Text der Legende wird häufig nicht sauber zwischen dem Bild und dem Jesuskind selbst unterschieden.³²⁸

Es ist unklar, ob sich die Kritik an der Gleichsetzung von Bild und Person auf die beschriebenen Formen mystischen und magischen Bildverständnisses bezieht. Ein solcher Zusammenhang geht aus den spätmittelalterlichen Quellen nicht eindeutig hervor. Die genannten Berichte legen jedoch die Annahme nahe, dass die Vorwürfe der Bildkritiker nicht, wie von Jean Wirth vermutet, jeglicher Grundlage entbehren. Es ist im Gegenteil anzunehmen, dass der Verdacht der Gleichsetzung von Zeichen und Bezeichnetem, den Gerson und Grote einfachen Leuten, Hussiten und Lollarden dagegen einer Vielzahl von Gläubigen anhängen, zumindest teilweise gerechtfertigt gewesen sein muss.³²⁹ Anders wäre kaum zu erklären, warum sich zahlreiche spätmittelalterliche Kirchenvertreter zu einer Korrektur des Betrachterverhaltens genötigt sahen.

b. Maßnahmen zur Verbesserung des Bildgebrauchs

Zahlreiche Theologen unternahmen im 15. Jahrhundert den Versuch, den Bildbetrachter zu einer Unterscheidung von Darstellung und Dargestelltem anzuleiten. Im Folgenden sei dies anhand einiger Beispiele gezeigt.

In seiner Weihnachtspredigt gibt Johannes Gerson eine kurze Anleitung zum korrekten Bildgebrauch. Bilder, so Gerson, dürften nicht mehr verehrt werden als

³²⁸ Als Maria den gefangengesetzten Sohn aus dem Gefängnis entkommen lässt, spricht sie zu ihm: „(...) *je te feray escu et garant jusques à la maison de ta mere, par tele condicion neantmoins que tu luy diras que je luy mande que tout ainsy que je luy rens toy son filz, qu'elle desire tant, que samblablement elle me raporte tantost le mien aussy.*“ Jean Miélot, *De la femme qui pour son enfant qu'elle avoit perdu tolli à l'ymage de Nostre Dame le sien qu'elle tenoit*; aus den *Miracles de Nostre Dame* der Handschrift Paris, Bibliothèque nationale, Ms. fr. 9198, fol. 48; zitiert nach LABORDE 1928-29, S. 136.

³²⁹ In der bildwissenschaftlichen Forschung wird angenommen, dass der Glaube an Bildwunder keineswegs nur im Milieu der „*Illiterati*“ verbreitet war, wie dies Theologen gerne glauben machen wollten. S. DINZELBACHER 2002, S. 312-13; FREEDBERG 1993, S. 461; WIRTH 1986, S. 327. Zur Annäherung von *illiterati* und *literati* im Spätmittelalter sowie zum kontinuierlichen Abgrenzungsbedürfnis des Klerus s. SCHREINER 1992, bes. S. 27-41.

andere Steine. Niederknien dürfe man vor einem Bild nur deshalb, weil es die Erinnerung an die dargestellten Heiligen fördere.³³⁰

In einer weit verbreiteten Dekalogerklärung betont der Pariser Theologe weiterhin, Bilder, heilige Stätten und Reliquien sollten nicht um ihrer selbst willen verehrt werden. Sie dienten lediglich der Ehre derjenigen, die sie darstellen. Wer dies nicht berücksichtige und glaube, dass dem Bild eine göttliche Macht innewohne, der mache sich der Idolatrie schuldig.³³¹

Der englische Karmeliter Thomas Netter führt aus, Gott habe die Herstellung von Bildern nicht grundsätzlich verboten. Es gehe im Bilderverbot lediglich darum, zu vermeiden, dass Gott als Gegenstand der Verehrung durch ein Bild ersetzt werde.³³²

Wie Johannes Gerson wandten sich zahlreiche Theologen in der Volkssprache an die Gläubigen, um sie zu einem korrekten Umgang mit dem Bild anzuleiten. In unzähligen Predigten, Dekalogerklärungen, Beichtspiegeln und anderen Werken wiesen spätmittelalterliche Kirchenvertreter immer wieder darauf hin, dass die Verehrung nicht dem Bild, sondern dem Heiligen gebühre, da das Bild mit dem Heiligen nicht identisch sei, sondern nur auf diesen verweise.³³³

Von besonderem Interesse ist die Tatsache, dass man sich bisweilen veranlasst sah, das Bild selbst mit einer Anleitung zu seinem Gebrauch zu versehen. Mehrere erhaltene Werke legen Zeugnis von der Praxis ab, die Warnung vor der Gleichsetzung von Bild und Heiligem schriftlich auf Bildern zu fixieren. Dies geschah in Form prägnanter, einprägsamer Verse. Insgesamt sind drei Distichen überliefert, die in verschiedenem Wortlaut und mit unterschiedlichen inhaltlichen Schwerpunkten den

³³⁰ „Et icy je pourroye donner plusieurs enseignemens. Il me souffist de vous dire quant a present que vous ne devez adouuer les ymaiges plus que autres pierres. Et quant vous les baisiez ou vous agenouillez devant elles plus que devant aultre chose, ce n'est pas fors sentiment que par elles vous avez memoire et remembrance de Dieu qu'elles representent ou des saints et saintes (...).“ Johannes Gerson, *Puer natus est nobis*; s. GLORIEUX 1968, S. 963.

³³¹ „Et onsi on doit honorer les reliques, les lieux saintz et les ymages, nonmie pour elles, car en les veant on porte honneur a ce qu'elles representent selon l'intencion de la sainte eglise, quar autrement fere seroit ydolatrie en croyant que l'ymage ait vertu diuine (...).“ Johannes Gerson, *Le miroir de l'ame*; s. GLORIEUX 1966, S. 193-206, hier S. 196. Die Dekalogerklärung wurde schon im 15. Jahrhundert ins Deutsche übersetzt; s. GEFFCKEN 1855, Sp. 38. In Kurzfassung formuliert Gerson das Bilderverbot in seinem *A.B.C. des simples gens*, s. GLORIEUX 1966, S. 154-57, hier S. 155.

³³² „(...) ne sculpas imaginem, ut tibi sit Deus, & non sola imago Dei ipsa, quam sculpis. Hic solus error est, qui fideles distinguit a gentibus.“ Thomas Netter, *Doctrinale Antiquitatum Fidei Catholicae Ecclesiae, De cultu imaginum*; s. BLANCIOTTI 1967, Sp. 916.

³³³ S. die zahlreichen Beispiele bei LENTES 1996, S. 185; BARNUM 1976, z.B. S. 85-87 und GEFFCKEN 1855.

Betrachter ermahnen, ein Bild nicht für Gott zu halten und die Verehrung nicht an das Bild, sondern an die dargestellte Person zu richten.³³⁴ Alle drei Varianten sind als Inschriften auf verschiedenen Kunstwerken belegt.³³⁵

Als Beispiel für diese Art der Betrachterführung sei ein Einblattholzschnitt aus dem 15. Jahrhundert vorgestellt.³³⁶ Er zeigt Petrus und Paulus, die ein Tuch der „Vera icon“ präsentieren. Dieser Darstellung ist handschriftlich eines der oben zitierten Distichen beigelegt. Es lautet übersetzt: „Denn das Bild zeigt Gott, ist aber nicht Gott selbst. Sieh es an: aber verehere mit dem Verstand, was Du in ihm erkennst.“³³⁷

Die beschriebenen Verse waren offenbar als eine Art Rezeptionsanleitung für den Betrachter gedacht. Sobald dieser den Blick auf das Bild richtete, wurde ihm ins Bewusstsein gerufen, dass er keine heilige Person, sondern einen artifiziellen Kunstgegenstand vor sich sah, der keinerlei Macht in sich trug, sondern allenfalls als Zeichen für den Dargestellten dienen konnte.³³⁸ Die Inschriften forderten den Betrachter auf, die Verehrung nicht an das Bild, sondern an die dargestellte Person zu richten.

Mittels der Inschrift wurden folglich die Gefahr des Missbrauchs und der Verdacht der Idolatrie von vorneherein von den Bildern abgelenkt. Aus einem Traktat des Jan Hus geht dieser Zusammenhang deutlich hervor. Im Rahmen seiner Warnung vor einer Gleichsetzung von Darstellung und Dargestelltem lobt der Autor die Maßnahme, ein Bild mit einem der oben zitierten Distichen zu versehen. Eine solche

³³⁴ Die drei Distichen lauten: „*Nam Deus est, quod imago docet, sed non Deus ipsa: Hanc recolas, sed mente colas, quod cernis in ipsa.*“; „*Effigiem Christi, qui transis, semper honora. Non tamen effigiem, sed quem designat, adora.*“; „*Nec Deus est, nec homo, praesens, quam cernis imago. Sed Deus est, et homo, quem sacra figurat imago.*“ Alle drei Varianten waren vom 12. bis zum 18. Jahrhundert überaus verbreitet. In zum Teil leicht veränderter Form wurden sie in vielen spätmittelalterlichen Traktaten zur Bilderverehrung zitiert. Zur Interpretation von Wortlaut und Varianten sowie zur Verbreitung der drei Distichen s. BUGGE 1975, passim; daneben GREENSTEIN 1997, S. 675-76; zur Verbreitung in den Niederlanden ebd., S. 131, 135. Beispiele für die Rezeption der Verse in spätmittelalterlichen und frühneuzeitlichen Bildtraktaten geben SCHNITZLER 2002, S. 238; GÖTTLER 1990, S. 266-67.

³³⁵ S. die Beispiele von ca. 1100 bis zum 18. Jahrhundert bei BUGGE 1975, passim; sowie GREENSTEIN 1997, S. 675-76. Die Warnung kommt auch auf Retabeln vor, etwa auf dem Kreuzaltar der ehemaligen Abteikirche von Bad Doberan, um 1360/70; s. dazu SCHNITZLER 2002, S. 237.

³³⁶ Abb. bei SCHMIDT 2002, S. 383.

³³⁷ Zitiert nach SCHMIDT 2002, S. 370.

³³⁸ S. dazu auch GREENSTEIN 1997, S. 675.

Inschrift vermeide, dass sich heidnische Irrtümer wiederholten und wirke der Versuchung entgegen, das Zeichen anstelle des Bezeichneten zu verehren.³³⁹

Die Tatsache, dass zahlreiche Bilder mit einer Inschrift versehen wurden, die darauf abzielte, das Betrachterverhalten im Sinne eines korrekten Bildgebrauchs zu steuern, wirft die Frage auf, ob die Rezeption eines Werkes nicht auch durch seine Gestaltung beeinflusst werden konnte.

Den Quellen ist zu entnehmen, dass Bilder im Spätmittelalter je nach ihrer Wirkung auf den Betrachter positiv oder negativ beurteilt wurden. So hebt John Wyclif hervor, Bilder könnten eine gute Wirkung auf den Betrachter ausüben, wenn sie geeignet seien, religiöse Gefühle anzuregen und den Geist des Betrachters zu Gott zu erheben. Schlechte Bilder verursachten idolatrisches Verhalten, indem sie selbst zum Gegenstand der Verehrung würden.³⁴⁰ Johannes Gerson fordert die Entfernung eines bestimmten Bildes, weil es die Legende eines Heiligen in falscher Weise wiedergebe und den Betrachter so zu einem Irrtum im Glauben verleiten könne.³⁴¹ Andere Autoren führen aus, die Bilder erfüllten nur dann ihre Aufgabe, wenn sie Ereignisse der Heilsgeschichte historisch genau oder bibeltreu nacherzählten.³⁴² Schließlich ist überliefert, dass Nikolaus von Kues in den Statuten einer Kölner Provinzialsynode von 1452 Bischöfen und Vikaren empfahl, idolatrischem Fehlverhalten vorzubeugen, indem man solche Bilder entfernte, die durch ihre Gestaltung die Aufmerksamkeit der Gläubigen in zu hohem Maße forderten.³⁴³

³³⁹ „*Les livres et les images ne sont que des indicateurs qui nous conduisent vers les objets qu'ils désignent et figurent. C'est donc à juste titre que les sages d'antan mettaient cette inscription au-dessus des tableaux du Christ: 'En ce Christ n'aies fiance, crois par lui, mais non point à lui; adore et prie Celui auquel tu crois grâce à celui-ci.'* Cette légende écartait des croyants l'erreur païenne et leur enseignait la vraie foi; car ils étaient souvent tentés de prier le signe et non la chose signifiée.“ Jan Hus, *Grand Commentaire*; zitiert nach der französischen Übersetzung bei LAVIČKA 1985, S. 125.

³⁴⁰ „*Et patet quod ymages tam bene quam male possunt fieri: bene ad excitandum, facilitandum et accendendum mentes fidelium, ut colant devocius Deus suum; et male ut occasione ymaginum a veritate fidei aberretur, ut ymago illa vel latria vel dulia adoretur, vel ut in pulcritudine, preciositate aut affectione impertinentis circumstancie minus debite delectetur.*“ John Wyclif, *De mandatis divinis*; s. LOSERTH, MATTHEW 1922, S. 156; s. daneben ASTON 1988, S. 100, 102; COOK 1973, S. 336; JONES 1973, S. 30.

³⁴¹ GLORIEUX 1960a, S. 103-05. S. dazu genauer unten, Kap. III.2.d.

³⁴² Beispiele bei ASTON 1984, S. 165; COMPSTON 1911, S. 743.

³⁴³ „*Item statuimus & ordinamus, quod Visitaciones fiant, prout de jure praecipitur: & si Ordinarii in Visitacionibus suarum Diocesium, vel alias reperiant concursum populi ad aliquas imagines, cognoverintque informatione summaria recepta, populum amplius ad dispositionem figura talis imaginis, quam salva fide expediat, inclinari, quod tunc imaginem tollant, & alias omnino provideant, ne idolatriam committant.*“; s. HARTZHEIM, SCHANNAT 1763, S. 416.

Aus den zitierten Bemerkungen geht hervor, dass der Missbrauch von Bildern nach Ansicht einiger Autoren durch die Art der Gestaltung begünstigt werden konnte. Offensichtlich war nach spätmittelalterlicher Auffassung die Bildrezeption durch die Bildgestaltung zumindest teilweise vorgeprägt.³⁴⁴

Es ist überliefert, dass im Zuge der Auseinandersetzungen zwischen hussitischen Häretikern und Kirchenvertretern Bilder eingesetzt wurden, um die Bevölkerung von der Richtigkeit der jeweiligen Thesen zu überzeugen.³⁴⁵ Darüber hinaus kann nachgewiesen werden, dass Bilder als Mittel gegen die Verbreitung häretischer Glaubenssätze eingesetzt wurden. In ihrer Abhandlung zur Darstellung der Sieben Sakramente legt Ann Eljenholm Nichols dar, dass die Sakramentsikonographie in England genau zu der Zeit und an den Orten verbreitet war, an denen Lollarden die Gültigkeit der kirchlichen Sakramentenlehre angefochten hatten.³⁴⁶

Die Tatsache, dass man das Bild so eindeutig als Propagandamittel gegen häretische Anfechtungen nutzte, legt die Annahme nahe, dass man Bildern nicht nur die Provokation idolatrischer Bildrezeption zuschrieb, sondern ihnen umgekehrt auch zutraute, einen positiven Einfluss auf den Betrachter auszuüben.

Beobachtungen der neueren Forschung an Werken der frühen Niederländer haben ergeben, dass die Rolle des Betrachters bei der Gestaltung des Bildes durchaus mitbedacht wurde. In Abhandlungen zu Arbeiten Van Eycks und seiner Zeitgenossen wurde nachgewiesen, dass viele Werke trotz ihrer scheinbar leichten Zugänglichkeit Verfremdungsmechanismen in sich bergen, die den Betrachterzugang zum Bild lenken und so die Art der Bildrezeption steuern.³⁴⁷ Bestrebungen zur Betrachterführung sind der niederländischen Malerei also nicht fremd. Es erscheint deshalb durchaus möglich, dass man im Mittelalter versuchte, mittels bildimmanenter Elemente eine positive Beeinflussung des Betrachters im Sinne der oben zitierten Distichen zu erreichen.

³⁴⁴ Die Quellen bestätigen damit zumindest für das Spätmittelalter die Annahme Kemps, die Betrachterrezeption sei bei der Konzeption des Werkes mit bedacht werden; s. KEMP 1992, S. 22.

³⁴⁵ Zur hussitischen Bildpropaganda s. FUDGE 1996, S. 54-55; SUCKALE 1992, S. 66-67; ROSENFELD 1990, S. 82-93; KAMINSKY, BILDERBACK, BOBA u.a. 1965, S. 34-36. Thomas A. Fudge hat gezeigt, dass diese Bildpropaganda nicht nur von hussitischer Seite betrieben wurde, sondern auch von der kirchlichen Gegenpartei; s. FUDGE 1993, S. 135-52.

³⁴⁶ NICHOLS 1994, S. 90-128.

³⁴⁷ HAMBURGER 2000, S. 47-49; SAURMA-JELTSCH 1996, S. 407-28. Die grundsätzliche Annahme, dass die Bildrezeption durch die Bildgestaltung vorgegeben werden konnte, formulieren auch SCRIBNER 1998, S. 104-17, sowie FREEDBERG 1993, S. 424.

c. Bildhaftigkeit als Rezeptionshilfe?

Ziel der oben zitierten Distichen war es, durch den Hinweis auf die wahre Qualität des Bildes einer idolatrischen Bildrezeption vorzubeugen. Die Verse machten den lesenden Betrachter darauf aufmerksam, dass er lediglich ein Bild vor sich sah, das nicht mit dem Dargestellten verwechselt werden sollte. Es ist also der Hinweis auf die Bildhaftigkeit eines Kunstwerkes, der zur Vermeidung von Idolatrie eingesetzt wurde.

Dieser inhaltliche Schwerpunkt der Distichen wirft die Frage auf, ob eine mit malerischen Mitteln betonte Bildhaftigkeit nicht ebenfalls als Versuch gelten darf, den Betrachter zur Unterscheidung von Bild und Prototyp anzuleiten. Einem Kunstwerk, das den Blick auf die eigene Bildhaftigkeit lenkt, mag eine ähnliche Wirkung zuzuschreiben sein wie den Inschriften auf den Bildwerken: die Künstlichkeit des Dargestellten vor Augen zu führen und so eine Gleichsetzung von Darstellung und Dargestelltem zu erschweren.

Vor den Tafeln mit gemalten Steinskulpturen drängt sich diese Vermutung nahezu auf, ist es doch gerade die demonstrative Bildhaftigkeit, die diese Tafeln gegenüber anderen Werken auszeichnet. Die Darstellung eines Heiligen in Form einer Skulptur scheint genau darauf abzuzielen, das Heiligenbild als Artefakt erkennbar zu machen. Anhand eines Vergleiches gemalter und realer Skulptur soll dies im Folgenden gezeigt werden.

In der Forschung zur farbreduzierten Malerei wurde immer wieder auf die Gemeinsamkeiten zwischen gemalter und realer Skulptur hingewiesen, so vor allem von Panofsky, Friedländer, Legner und Feldkamp.³⁴⁸ Auch in anderen Arbeiten der Frühniederländer-Forschung wurden des öfteren enge Bezüge zwischen Malerei und Skulptur herausgestellt.³⁴⁹

Eine gewisse Übereinstimmung zwischen bestimmten Charakteristika gemalter und realer Skulptur ist in der Tat festzustellen. Die steinfarbenen Tafeln stellen reale Skulptur überzeugend dar. Das Steinmaterial, ein gewisses Maß an Steifheit und Unbeweglichkeit, sowie das Verhältnis zum Nischenraum sind gut beobachtet. Die imitierten Steinsorten scheinen in Anlehnung an die zeitgenössische Skulptur ausgewählt. So erinnert das Diptychon Jan van Eycks in der Sammlung Thyssen mit

³⁴⁸ S. dazu oben, Kap. I.1.c.

³⁴⁹ S. u.a. STEYAERT 2000, S. 122-23, Abb. 7 und 8; GOODGAL-SALEM 1995, S. 117-21; HADERMANN-MISGUICH 1979, S. 85-91; LEGNER 1969, S. 113, 144-45.

seiner Steinkombination und seinen Spiegeleffekten an die zeitgenössische franko-flämische Grabplastik, etwa an die Gisants Johanna von Évreux und Karls IV. aus Maubuisson.³⁵⁰ Die Kombination von weißem und bläulichem Stein am Beauer Weltgerichtsretabel ähnelt der in Tournai geläufigen Kombination weißer Kalksteinarten mit der „pierre bleue de Tournai“.³⁵¹ Auch bei der Frankfurter Trinitätsdarstellung sind verschiedenfarbige Steinlagen unterschieden, die möglicherweise ebenfalls auf die in Tournai übliche Steinkombination anspielen.³⁵² Andere Beispiele, wie etwa Jakobus und Klara aus dem Campin-Umkreis oder die beiden Johannesfiguren des Genter Altars können als kalksteinfarbene Figuren zwischen Säulenstellungen eher mit der nordfranzösischen oder der Brüsseler gotischen Bauskulptur verglichen werden.³⁵³ Die Reihe der Verweise auf die zeitgenössische Skulptur könnte noch beliebig fortgesetzt werden.³⁵⁴

Trotz dieser Übereinstimmungen tut sich die Verfasserin schwer, die in der Forschung verbreitete These, die Darstellung von Steinskulptur diene der Steigerung der Realitätsnähe, ohne Weiteres zu akzeptieren.³⁵⁵ Denn trotz einer allgemeinen Verwandtschaft mit der realen Skulptur ist das Erscheinungsbild der gemalten Figuren nicht ohne Einschränkung als realistisch zu bezeichnen. Manche der gemalten

³⁵⁰ Jean de Liège, Gisants Johanna von Évreux und Karls IV. aus Maubuisson, um 1370-72; Paris, Musée du Louvre, Inv.-Nr. R.F. 1436-1437; s. TOMANN 1998, S. 321, mit Abbildung. Die Liegefiguren befanden sich in Maubuisson auf einer Grabplatte aus schwarzem Marmor; s. TOMANN 1998, S. 320. Zur Kombination farblich kontrastierender Steinmaterialien südlich und nördlich der Alpen s. MICHLER 1995, S. 207.

³⁵¹ S. dazu etwa das Epitaph des Jean Dubos und der Catherine Bernard, Tournai, vor August 1438; Tournai, Kathedrale Notre-Dame; s. NYS 2001, S. 245-47; NYS 1993, S. 80, Abb. 16. Zur Gewinnung und Bearbeitung des kohlehaltigen Steines in und um Tournai s. zuletzt die interessante Arbeit von Ludovic Nys. Der Stein aus den Steinbrüchen rund um Tournai eignete sich aufgrund seiner Brüchigkeit kaum für vollrunde Bildwerke. Er wurde deshalb hauptsächlich für Reliefs und Gravuren auf Stein verwendet, während für vollrunde Darstellungen der weiße Kalkstein aus der Gegend von Valenciennes importiert werden musste; s. NYS 1993, S. 162. Zum Export des kohlehaltigen Steines s. ESTHER 1997, S. 19-20.

³⁵² Dazu auch PREIMESBERGER 1991, S. 463; PREIMESBERGER 1989, S. 86.

³⁵³ S. dazu etwa die Prophetenfiguren der Inneren Westwand in der Kathedrale von Reims, um 1250-60; Reims, Kathedrale Notre-Dame, Innere Westwand des Mittelschiffs, untere Nischenreihe; s. SAUERLÄNDER 1970, Tf. 231. Die Übereinstimmungen mit der Kathedralarchitektur beschränken sich hauptsächlich auf die Kalksteinfarbe. Die Anordnung der Nischenfiguren erinnert zwar vage an Ensembles wie jenes der inneren Westwand der Kathedrale von Reims, ohne jedoch in sämtlichen Details mit den erhaltenen Beispielen französischer Kathedralarchitektur übereinzustimmen. Zur Bearbeitung des weißen Steins aus der Brüsseler Gegend s. ESTHER 1997, S. 19.

³⁵⁴ Weitere Beispiele bei MÖHRING 1997, S. 97, 139; PREIMESBERGER 1991, S. 463.

³⁵⁵ Diese Skepsis äußern schon HAMBURGER 2000, S. 51, sowie BELTING, KRUSE 1994, S. 60-61, ohne ihre Bedenken näher zu begründen.

Steinfiguren erinnern zwar in Einzelheiten an zeitgenössische Bildhauerarbeiten, präsentieren in ihrer Gesamtanlage aber grundlegende Abweichungen. So ist der auffällig breite, ursprünglich grau-gelb marmorierte Rahmen des Dresdner Triptychons vor realen kalksteinernen Nischen mit feinen Alabaster- oder Kalksteinfiguren kaum vorstellbar.³⁵⁶ Derartige Kalksteinnischen sind allenfalls von einem steinernen Profil umgeben, nicht jedoch von auffälligen Bilderrahmen. An einer Katharinenfigur in Courtrai wird dieser Unterschied anschaulich deutlich.³⁵⁷ Auch die Figuren des Pariser Diptychons aus dem Van-Eyck-Umkreis gleichen zwar auf den ersten Blick der zeitgenössischen Bauskulptur, doch ist der Verfasserin keine reale Steinskulptur bekannt, die mit einem derart dominant präsentierten Holzrahmen versehen wäre.³⁵⁸ Auch die gemalten Nischen des Beauner Weltgerichtsretabels erinnern zwar an die zeitgenössische Architektur, doch steht deren Verbindung mit zwei kaum näher zu bestimmenden, nur vage an Privatoratorien erinnernden Räumlichkeiten diesem Eindruck wieder entgegen. Auch die gemeinsame Präsentation steinerner Skulpturen und farbiger Stifter auf den Retabeln in Beaune und Gent lässt sich nicht überzeugend mit realen skulpturalen oder architektonischen Anlagen gleichsetzen.³⁵⁹

Bei genauerer Betrachtung erweist es sich als nahezu unmöglich, die Skulpturenimitationen einer bestimmten Skulpturengattung und damit der bildhauerischen Realität zuzuordnen. Die gemalten Steinfiguren in der Nischenarchitektur erscheinen nicht als Darstellung existenter Zusammenhänge der zeitgenössischen Skulptur, sondern vielmehr als Kompilation von Versatzstücken aus unterschiedlichem Kontext zu einem neuen, mit der Wirklichkeit nicht eindeutig übereinstimmenden Gebilde.

Zu einem ähnlichen Ergebnis führt ein Vergleich der Farbigkeit realer und gemalter Skulptur. Zwar ist überliefert, dass es im Spätmittelalter ungefasste,

³⁵⁶ Die auffällige rot-schwarze Marmorierung des Rahmens geht auf eine spätere Übermalung zurück. Ursprünglich war der Rahmen grau-gelb marmoriert; s. NEIDHARDT, SCHÖLZEL 2000, S. 27.

³⁵⁷ André Beauneveu zugeschrieben, Katharina, um 1380; Courtrai, Notre-Dame; s. SCHER 1992, Abb. 3.

³⁵⁸ Der breite Rahmen ist original und war ursprünglich in dunklem Braun-Rot gefasst, vielleicht sogar marmoriert; s. COMBLEN-SONKES, LORENTZ 1995, Bd. 1, S. 2; VEROUGSTRAETE, VAN SCHOUTE 2000, S. 113.

³⁵⁹ Schon KRIEGER 1996a, S. 583, konstatiert, dass die Anwesenheit des Stifterpaares einem perfekten Trompe-l'Oeil-Effekt entgegenwirkt.

materialsichtige, sowie stein- oder holzfarben gefasste Skulpturen gegeben hat.³⁶⁰ Dennoch scheint nach Darstellung der aktuellen Forschung der größte Teil der bisher untersuchten Skulptur ursprünglich bunt gefasst gewesen zu sein. Für die Bauskulptur³⁶¹ und für Steinretabel³⁶² gilt dies gleichermaßen. Auch Holzskulptur war wohl in der Regel gefasst.³⁶³ Die Tendenz, Figuren holzsichtig³⁶⁴ zu belassen, hat sich nach Meinung der aktuellen Forschung erst im Laufe des 15. Jahrhunderts herausgebildet.³⁶⁵ Für die südlichen Niederlande ist die These der Existenz holzsichtig konzipierter Skulptur zuletzt ganz abgelehnt worden.³⁶⁶ Obwohl die Frage nach der Verbreitung stein- oder holzsichtiger Skulptur nicht mit letzter Sicherheit beantwortet werden kann, so ist mit der bisherigen Forschung doch mit aller gebotenen Vorsicht

³⁶⁰ KNIPPING 2002, S. 48-51 belegt an einigen Beispielen die spätmittelalterliche Tendenz, Skulpturenportale entweder ganz oder teilweise ungefasst zu belassen oder sie lediglich in Steinfarbe zu fassen. Beispiele für die steinfarbene Fassung von Bauskulptur und Architektur nennt auch KOLLER 2003, S. 34-37. Jürgen Michler hat am Beispiel des Kölner Domchores aufgezeigt, dass Polychromie und Monochromie in vielfältiger Weise nebeneinander stehen konnten; s. MICHLER 1995, S. 197-219. Renate Prochno vermutet, dass auch die Figuren des Portales der Kartause von Champmol nie gefasst waren; s. PROCHNO 2002, S. 36, 44.

³⁶¹ Umfassende Analysen zur Farbigkeit hochgotischer Kirchenportale geben jüngst die Beiträge bei VERRET, STEYAERT 2002, passim. Zur überwiegend farbigen Fassung von Bauskulptur s. außerdem TAUBERT 1978, S. 30; zur Polychromie belgischer Kirchenräume s. BUYLE 1997, S. 205-227, mit zahlreichen Abbildungen. Allgemein zur Fassung von Kirchenräumen s. KOBLER, KOLLER 1981, Sp. 274-428; MICHLER 1977, passim.

³⁶² Die Steinretabel, die sich in belgischen Monumenten erhalten haben, waren offensichtlich alle gefasst oder zumindest mit partieller Vergoldung versehen; s. BUYLE 2000, S. 85.

³⁶³ SERCK-DEWAIDE 2002, S. 63; VAN DAMME 1993, S. 165.

³⁶⁴ Da die entsprechenden Figuren häufig mit einem feinen Leimüberzug versehen sind oder eine Teilbemalung aufweisen, ist der Begriff „holzsichtig“ Begriffen wie „monochrom“ oder „ungefasst“ vorzuziehen; s. ROMMÉ 1997, S. 97-99; WESTHOFF 1993, S. 394. Für die ausführlichen, erhellenden Gespräche zum Thema Holzichtigkeit sei Andrea Wähning, Karlsruhe, und Sophie Guillot de Suduiraut, Paris, wärmstens gedankt.

³⁶⁵ Als ältestes erhaltenes holzsichtiges Retabel im deutschsprachigen Gebiet gilt das Retabel in Lorch, 1483 entstanden; s. WÖRNER, MARKSCHIES 1992, S. 200. Es wird vermutet, dass schon der verlorene Ulmer Hochaltar von 1474 holzsichtig angelegt war; s. WEILANDT 1996, S. 456-59. Die Kriterien der Oberflächengestaltung zur Identifizierung holzsichtig geplanter Skulpturen und Retabel sind noch immer sehr umstritten. Über mögliche Gründe für eine bewusst holzsichtige Gestaltung konnte noch keine Einigkeit erzielt werden. Einen kritischen Überblick über diese Problematik und die bisherige Forschung geben HABENICHT 2000, S. 9-46, mit umfassender Bibliographie, sowie ROMMÉ 1997, S. 97-99. Zur Oberflächenbehandlung ungefasster Skulptur s. TAUBERT 1967, S. 119-26.

³⁶⁶ SERCK-DEWAIDE 2002, S. 63; GUILLOT DE SUDUIRAUT 2001, S. 19. Da Lynn F. Jacobs jedoch nachgewiesen hat, dass in manchen niederländischen Kirchen während einer Periode von zehn Jahren ungefasste Holzretabel anzutreffen waren, s. JACOBS 1998, S. 84-85, und da in Brüssel 1454 verordnet wurde, dass Bildhauer auch Aufträge für nichtpolychromierte Skulpturen annehmen dürften, s. GUILLOT DE SUDUIRAUT 2001, S. 22, ist dieses abschließende Urteil mit Vorsicht zu beurteilen. Ähnlich wie für die deutschsprachigen Gebiete scheint es zum jetzigen Zeitpunkt unmöglich, zu entscheiden, ob eine fehlende Fassung auf praktische Erwägungen, etwa auf Geldmangel, oder aber auf eine inhaltliche Entscheidung zurückzuführen ist. Im Rahmen der vorliegenden Arbeit kann dieses ungelöste Forschungsproblem nur referiert werden.

anzunehmen, dass das Gros der im frühen 15. Jahrhundert *in situ* befindlichen Skulptur im Allgemeinen gefasst war. Einen Eindruck von der Buntfarbigkeit realer Skulptur vermittelt noch heute das Dreikönigsportal der Kirche St. Martin in Halle.³⁶⁷

Die Fassung von Skulpturen war auch in Tournai durchaus üblich. Dies belegen nicht nur neue Forschungsergebnisse zu den in Tournai und Umgebung hergestellten Votivreliefs aus „pierre blanche“ und „pierre bleue“,³⁶⁸ sondern auch Quellen, nach denen Robert Campin und Rogier van der Weyden wie viele ihrer Malerkollegen mit der Fassung von Steinskulpturen beauftragt wurden.³⁶⁹

Die Tournaiser Maler waren also offensichtlich mit einem buntfarbigen Erscheinungsbild von Skulptur vertraut. Umso mehr erstaunt es, dass der von den gleichen Malern entwickelte neue Bildtypus, der seit den 1420er Jahren auf den Außenseiten von über 170 Retabeln³⁷⁰ nachzuweisen ist, vom alltäglichen Erscheinungsbild realer Skulptur deutlich abweicht. Einige der frühen gemalten Skulpturenimitationen sind so konsequent in Steinfarbe gehalten, dass noch nicht einmal Münder und Augen durch farbige Akzente belebt werden, so zu beobachten an der Frankfurter Trinitätstafel, an Van Eycks Thyssen-Diptychon und am Genter Altar.³⁷¹ Dagegen ist eine Minimalfassung von Mündern und Augen an der realen Skulptur häufig festzustellen. Alabaster oder Marmor wurden zwar bisweilen ungefasst belassen, dann aber meist mit einer Teilfassung ausgestattet, die Münder, Augen,

³⁶⁷ Halle, St. Martin, Dreikönigsportal, um 1385; s. BUYLE 1997, S. 204-05, Abb. S. 204.

³⁶⁸ Ludovic Nys hat nachgewiesen, dass die in Tournai und Umgebung entstandenen Reliefs aus weißem und blauem Stein allesamt gefasst waren; s. NYS 2001, S. 105; NYS 1993, S. 124.

³⁶⁹ THÜRLEMANN 2002, S. 338-40, 346-47, 353; DE VOS 1999, S. 416-18.

³⁷⁰ Im Rahmen der Vorarbeiten zur vorliegenden Abhandlung stellte die Verfasserin über 170 Beispiele aus dem 15. und frühen 16. Jahrhundert zusammen.

³⁷¹ Der Verzicht auf die farbige Gestaltung von Details ist zumindest in zwei Fällen nachweislich bewusst erfolgt. Für das Thyssen-Diptychon und für den Genter Altar konnte nachgewiesen werden, dass Van Eyck in der Unterzeichnung die Augen Marias und der beiden Johannes angelegt, die Figuren in der Endausführung jedoch blicklos belassen hatte; s. KEMPERDICK 1997, S. 23; PREIMESBERGER 1991, S. 481.

Mantelsäume und Kleiderborten farblich hervorhob.³⁷² Eine solche Teilfassung ist auch an materialsichtigen Skulpturen anderen Steinmaterials sowie an holzsichtigen und steinfarben gefassten Skulpturen nachweisbar.³⁷³

Aus den Beobachtungen zu Farbigkeit und Anlage der gemalten Skulpturen ergibt sich die Schlussfolgerung, dass diese nicht ohne Weiteres als realistische Wiedergabe zeitgenössischer Skulpturen gelten dürfen. Es lässt sich feststellen, dass die Skulpturenimitationen den gleichen Umgang mit der zeitgenössischen Wirklichkeit aufweisen, wie er generell für die frühe niederländische Malerei konstatiert wurde: Realistische Details werden zu einer Konstruktion zusammengesetzt, die zwar auf den ersten Blick wirklichkeitsgetreu erscheint, die aber dennoch nicht als mimetisches Abbild der sichtbaren Wirklichkeit gelten darf.³⁷⁴

Eine genaue Übereinstimmung der gemalten Skulptur mit realen bildhauerischen Werken oder bestimmten Skulpturengattungen scheint nicht Hauptintention der Maler gewesen sein. Aus der Vielfalt der dargestellten architektonischen Zusammenhänge lässt sich schließen, dass es für die Zeitgenossen offensichtlich unerheblich war, ob die dargestellte Skulptur an Grabmals- oder an Bauskulptur erinnerte. Auch die Wahl der Steinsorte scheint eher willkürlich erfolgt zu sein, da diese bei jedem Beispiel jeweils anders ausfällt.

Als auffallende Gemeinsamkeit der verschiedenen Skulpturenimitationen ist dagegen die Tatsache hervorzuheben, dass das Material grundsätzlich als Stein und das Dargestellte als Skulptur erkennbar ist. Zu diesem eindeutigen Erscheinungsbild tragen

³⁷² Nach Ansicht der neueren Literatur war Alabasterskulptur bis auf wenige Ausnahmen teil- oder vollständig gefasst; s. KAT. PARIS 1998, S. 36; CHEETHAM 1996, S. 518; CHEETHAM 1984, S. 26. Jürgen Michler, der in seiner Analyse des Kölner Domchores den Beleg für die Existenz materialsichtiger Skulptur erbringen möchte, präzisiert, dass die materialsichtigen Statuetten aus Alabaster und Marmor akzentuierend teilvergoldet waren und Monochromie selten in Reinform vorkommt; s. MICHLER 1995, S. 202, 206. Ein prominentes Beispiel für die Praxis von Teilfassungen ist der so genannte Rimini-Altar im Frankfurter Liebieghaus, der zwar weitgehend ungefasst ist, ursprünglich aber dennoch farbig gefasste Lippen und Wundmale aufwies; s. LEGNER 1969, S. 147. Teilfassung und Teilvergoldung zeichnen auch die von Robert Didier beschriebenen Marmorskulpturen des Moselgebietes aus; s. DIDIER 1993, S. 42. Für einen Überblick über die Praxis und Technik der Fassung von Alabasterskulptur s. CHEETHAM 1984, S. 26-27 mit zahlreichen Beispielen in einem umfassenden Katalog; s. ebd., S. 67-337.

³⁷³ So etwa am Hauptportal des Regensburger Domes; s. KNIPPING 2002, S. 48, oder am Weltgerichtsportal der Kathedrale von Bern; s. SCHWEIZER 2002, S. 179.

³⁷⁴ S. dazu oben, Kap. I.2.c. Ein ähnliches Verhältnis zur Realität wurde auch an niederländischen Architekturdarstellungen nachgewiesen. Eva Frodl-Kraft hat gezeigt, dass Architekturdarstellungen aus dem Campin-Umkreis ebenfalls aus Elementen der Wirklichkeit kompilatorisch zusammengesetzt sind, ohne genauere Übereinstimmungen mit bestimmten Architekturtypen aufzuweisen; s. FRODL-KRAFT 1981, S. 294-304.

verschiedene Elemente bei. In erster Linie ist hier die detailgenaue Imitation von Steinmaterial zu nennen. Marmor, Kalkstein oder die Tournaiser „*pierre bleue*“ sind mit großer Sorgfalt dargestellt. Die Steinfarbigkeit, aber auch typische Beschädigungen wie ausgebrochene Kanten oder Risse kennzeichnen das Material in aller Deutlichkeit.³⁷⁵ Auch die Gattung der Skulptur wird in ihren Eigenschaften eindeutig charakterisiert. Skulpturentypische Motive wie Sockel und Nische werden mit meisterhaften malerischen Tricks zur Suggestion von Volumen und Tiefenräumlichkeit kombiniert.³⁷⁶ Kleine gemalte Stege suggerieren Stützkonstruktionen, so etwa, in besonders ausgeprägter Form auf den Außenseiten des Beauner Weltgerichtsaltars. Die fingierten Stege zur vorgeblichen Stabilisierung der zerbrechlichen Blütenstängel in der Verkündigungsdarstellung sind so prominent angebracht, dass das Auge sie schneller erfasst als die gewundenen Blätter der Pflanze selbst.³⁷⁷ Auch die vereinfacht gestalteten Haar- und Bartpartien und die auffallend dicken Gewandsäume an den Figuren des Genter Altars tragen zur Charakterisierung des Steinmaterials bei.

In der demonstrativen Zurschaustellung von Material und Stützkonstruktionen zeigen die Skulpturenimitationen Elemente, die in der realen Skulptur meist durch die farbige Fassung oder durch die Art der Positionierung der Figur in der Nische verborgen wird.³⁷⁸ Auch Sockel und Nische als charakteristische Elemente rundplastischer Figuren begleiten reale Skulpturen nicht immer, werden in der malerischen Darstellung aber sorgfältig ausgeführt. Im Vergleich zur realen Skulptur erscheinen die Skulpturendarstellungen folglich geradezu karikaturhaft überzeichnet. Die Tafeln geraten zu einer Demonstration bildhauerischer Charakteristika. Es scheint, als solle mittels der Überzeichnung skulpturenspezifischer Elemente und der

³⁷⁵ Dazu auch KOLLER 2003, S. 36.

³⁷⁶ Es wurde mehrfach darauf hingewiesen, dass die Nische in der mittelalterlichen Kunst dazu dienen konnte, die Künstlichkeit des Dargestellten zu demonstrieren; s. DECKER 1990, S. 93; CAMILLE 1989, S. 27. Zur engen Verbindung von Statue und Nische im Mittelalter s. KALUSOK 1996, bes. S. 212.

³⁷⁷ Man vergleiche auch die Geisttaube auf den Außenseiten des Portinari-Altars des Hugo van der Goes, deren fingierter Steinsteig nur im Schatten sichtbar wird. Hugo van der Goes, Portinari-Altar, Florenz, Uffizien; s. BELTING, KRUSE 1994, S. 230-34; Tf. 171-81.

³⁷⁸ S. als Beispiele etwa den Brunnen im großen Kreuzgang der Kartause Champmol von Claus Sluter und Jean Malouel, 1420 aufgestellt; PROCHNO 2002, S. 215-39, Abb. 111-16, das Portal von St. Martin in Halle; BUYLE 1997, S. 204, eine nach Gent lokalisierte Pietà, um 1430-40 in Lede, St. Martin; s. STEYAERT 1994, S. 215, eine um 1400-1410 entstandene südniederländische Figur einer Maria mit Kind, London, Victoria and Albert Museum, Inv.-Nr. 4077-1857; s. Kat. London 1988, S. 167, oder eine Prophetenfigur aus Reims; s. SAUERLÄNDER 1970, Tf. 231.

Abweichung der gemalten von der realen Figur gewährleistet werden, dass das Dargestellte unzweifelhaft als steinerne Skulptur erkannt wird.

Diese Tatsache wurde schon mehrfach hervorgehoben.³⁷⁹ Es ist jedoch bisher nicht gelungen, zu erklären, aus welchem Grund der mittelalterliche Betrachter das Heiligenbild als Artefakt wahrnehmen sollte.

In Kenntnis des bildtheoretischen Streites um die Unterscheidung von Darstellung und Dargestelltem erscheint es denkbar, dass der neue Bildtypus in dem Bestreben entstand, das Bewusstsein für die Bildhaftigkeit eines Kunstwerkes zu fördern. Denn die Verwechslung von Darstellung und Dargestelltem wird durch die anthropomorphe Form gefasster, realer Skulpturen begünstigt,³⁸⁰ durch die demonstrative Wiedergabe eines Heiligen als steinerne Skulptur aber erschwert. Die Botschaft der oben zitierten Distichen, dass das Bild nur eine Darstellung, nicht aber der Dargestellte sei, erscheint auf den steinfarbenen Tafeln in die Bildsprache umgesetzt.

Eine solche Hypothese bedarf weiterer Belege. Für sich genommen lässt sie einige Fragen offen. So erklärt sie nicht, warum die Retabelaußenseiten zur Demonstration der Bildhaftigkeit Skulpturen und nicht ein Gemälde darstellen.³⁸¹ Auch bleibt genauer zu klären, warum gerade eine ungefasste Steinskulptur wiedergegeben wird, hätte doch auch eine farbige oder vergoldete Skulptur auf einem Sockel durchaus als Bildwerk erkannt werden können.

Auf diese Fragen wird im Folgenden einzugehen sein. Anhand eines Vergleiches charakteristischer Bildelemente mit einzelnen bildtheoretischen Topoi soll die These, die Skulpturenimitationen dienten der Vermeidung einer idolatrischen Bildrezeption, sorgfältig geprüft werden.

Weiter oben ist gezeigt worden, dass die Zeitgenossen der Bildgestaltung einen Einfluss auf das Betrachterverhalten zutrauten. In bildtheoretischen Texten finden sich hierzu einige Präzisionen. Zahlreiche Autoren äußern sich zu der Frage, welche formalen oder inhaltlichen Charakteristika von Kunstwerken ihrer Ansicht nach

³⁷⁹ BELTING, KRUSE 1994, S. 60; MARTENS 1994, S. 265-67.

³⁸⁰ S. dazu Kap. III.2.c.

³⁸¹ Reflexionen über die Malerei begegnen andernorts in der niederländischen Malerei; s. dazu KRUSE 1999, S. 178-82. Wie Klaus Krüger gezeigt hat, wurde schon im Tre- und Quattrocento die „Bildlichkeit“ des Mediums Tafelbild reflektiert; s. KRÜGER 1993, bes. S. 424-28; KRÜGER 1997, S. 77. Angesichts dieser Tradition stellt sich die Frage, warum für die hier behandelten Tafeln gerade Skulpturen als Motiv gewählt wurden.

geeignet waren, einen negativen Einfluss auf den Betrachter auszuüben. Diese Kritik am Kunstwerk soll im folgenden Kapitel zur Sprache kommen. Es wird zu prüfen sein, in welcher Form die von den Zeitgenossen negativ bewerteten Bildelemente in der niederländischen Kunst zu finden sind. Sollten die Skulpturenimitationen im Vergleich zu anderen Werken auf derart kritisierte Bildelemente verzichten, so fände die These, sie dienten zur Vermeidung von Idolatrie, eine mögliche Bestätigung.

2. Bildkritik

Im folgenden Kapitel werden die bildkritischen Schriften daraufhin untersucht, welche formalen und inhaltlichen Gestaltungskriterien sie für den Bildmissbrauch verantwortlich machen. Das Kapitel ist nach den Haupttopoi dieser Bildkritik gegliedert. Jeder bildkritische Topos wird zunächst anhand von erhaltenen Quellen vorgestellt. In einem zweiten Schritt wird untersucht, ob der jeweilige Topos zum besseren Verständnis frühniederländischer Bildkonzepte beitragen kann.

a. Dreidimensionalität und Beweglichkeit

Bei der Lektüre bildtheoretischer Schriften des Spätmittelalters fällt auf, dass nicht alle Bildgattungen gleichermaßen thematisiert werden. Es ist zu beobachten, dass sich die Autoren überwiegend mit dreidimensionalen Kunstwerken auseinandersetzen.

Ein solcher Schwerpunkt ist an den Texten Gilles Mersaults und des Puer Bohemus festzustellen. Gilles Mersault geht zwar zweimal kurz auf die „*pictura*“ ein,³⁸² schließt diese aber nicht in seine umfassende Polemik gegen das Götzenbild ein, in der Skulptur und Bildhauer dagegen eine große Rolle spielen.³⁸³ Der Puer Bohemus bezieht sich in seinem bilderfeindlichen Traktat ebenfalls vorwiegend auf

³⁸² Gilles Mersault, *In nomine Patris*; s. BARTOS 1933, S. 296, 300.

³⁸³ Diese Polemik beginnt mit dem Satz: „*Item scitote, quod imago, sculptura, idolum, statua aut simulachrum, omnia hec sunt unum.*“ Gilles Mersault, *In nomine Patris*; s. BARTOS 1933, S. 294. Es ist auffallend, dass in dieser Gleichstellung von Skulpturen, Bildern und Götzenbildern die Malerei nicht vorkommt. Neben den allgemeineren Begriffen „*imago*“, „*idolum*“ und „*simulachrum*“ verwendet Mersault die gattungsspezifischen Termini „*sculptura*“ und „*statua*“, nicht aber den Begriff „*pictura*“. Auch in Mersaults Schmährede gegen die Künstler wird der „*sculptor*“ eigens erwähnt, der Maler jedoch nicht. Zur Bezeichnung der Tätigkeit der Künstler kommen die Verben „*formare*“, „*conflare*“ und „*facere*“ vor, nicht aber das Malen; s. BARTOS 1933, S. 294. – Zur Bedeutung der Begriffe „*imago*“ und „*simulacrum*“ im Mittelalter s. CAMILLE 1989, S. 43; MINAZZOLI 1987, S. 313-16; SMITH 1968, S. 263; BAUCH 1967, S. 2-4; zum Begriff „*idolum*“ s. SAID 1990, S. 11-18; zu „*statua*“ s. SMITH 1968, S. 263-67. Zur französischen Bild- und Skulpturen-Terminologie des Mittelalters s. HARTWIG 1936, S. 13-31. Den Bildbegriff des Mittelalters und seine weite Auslegung erläutert BONNE 1991, S. 356-59.

Skulpturen.³⁸⁴ Der gleiche Schwerpunkt ist bei Johannes Gerson zu beobachten. Der Theologe spielte mit großer Wahrscheinlichkeit auf Skulpturen an, als er die Gläubigen in seiner Predigt ermahnte, Bildern nicht mehr Verehrung entgegenzubringen als anderen Steinen.³⁸⁵

Die Konzentration der Aufmerksamkeit auf plastische Werke ist ein grundlegendes Charakteristikum spätmittelalterlicher Bildkritik. Während die Skulptur sehr häufig allein im Zentrum der Bildkritik stand, wurde die Malerei weitaus seltener angegriffen.³⁸⁶ Tafelbilder und Retabel konnten zwar mit eingeschlossen sein, wenn die radikaleren unter den Bilderfeinden jegliche Art von Bildern ablehnten. Eine gattungsspezifische Bildkritik, wie sie im Hinblick auf die Skulptur zu beobachten ist, wurde der Tafelmalerei jedoch kaum zuteil. Auch war sie seltener Ziel ikonoklastischer Aktionen. Lollardische Bilderstürmer richteten ihre Angriffe fast nie gegen Tafelbilder, sondern meistens gegen Skulpturen.³⁸⁷ Wenn Malerei kritisiert wurde, so war damit oft die Fassmalerei gemeint, mit deren Hilfe Skulpturen aus Holz und Stein scheinbar in Menschen aus Fleisch und Blut verwandelt wurden.³⁸⁸

Ein Grund für die Konzentration der Bildkritik auf die Skulptur mag die Orientierung am alttestamentarischen Bilderverbot gewesen sein. Die mittelalterliche Bildkritik gründete zu einem großen Teil auf der Forderung nach einer Rückkehr zu den biblischen Ursprüngen.³⁸⁹ Die Rückbesinnung auf das dekalogische³⁹⁰ und andere³⁹¹

³⁸⁴ Die Hinweise auf hölzerne und steinerne Skulpturen, auf gegossene Figuren und auf das Bild im Allgemeinen sind zahlreich; auf die Malerei wird dagegen geht der Autor nicht eigens ein. Skulpturen und Götzenbilder werden häufig in eins gesetzt, etwa an folgender Stelle: „*Ubi in ea legitis, quod propter angelos vel propter homines adorare vel venerari debetis ligna et lapides, nec lapides quoscunque, sed eos potissime, in quibus sculpte sunt hominum effigies? Si propter istos colenda sunt sculptilia, cur non propter deum magis adorentur omnia, tam sculptilia quam reptilia, tam celi militia quam alia quamvis immundicia? Evigilate ergo et respicite et statuas, quas statuistis, destruite tam in corde quam in pariete.*“ Puer Bohemus, *Immola deo sacrificium lautis*; s. BARTOS 1924, S. 10.

³⁸⁵ „...vous ne devez adouner les ymaiges plus que autres pierres.“ Johannes Gerson, *Puer natus est nobis*; s. GLORIEUX 1968, S. 963.

³⁸⁶ Diese Tatsache wurde in der Forschung zur mittelalterlichen Bilddebatte schon mehrfach hervorgehoben; s. SCHMITT 1990a, S. 108; CAMILLE 1989, S. 41-45; ASTON 1988, S. 109. Weitere Quellenbelege für diesen Schwerpunkt bildkritischer Quellen finden sich bei BELTING 1990, S. 600; sowie ASTON 1988, S. 109, 195.

³⁸⁷ ASTON 1988, S. 110. Dieses Phänomen ist auch bei reformatorischen Bilderstürmen noch zu beobachten, s. ASTON 1988, S. 404.

³⁸⁸ Beispiele bei ASTON 1988, S. 110; BELTING 1990, S. 600; HUDSON 1978, S. 85; NECHUTOVÁ 1970, S. 224. Zur Kritik der Fassmalerei s. ausführlicher Kap. III.2.c.

³⁸⁹ Diese Praxis lässt sich an den Texten des Gilles Mersault und des Puer Bohemus gut belegen. Beide stützen ihre Argumentation auf zahlreiche Bibelstellen; s. BARTOS 1924, S. 293-99; BARTOS 1933, bes. S. 294-95.

biblische Bilderverbote führte Hussiten und Lollarden dazu, die Unvereinbarkeit von kirchlicher Bildpraxis und Heiliger Schrift zu thematisieren.³⁹² Das Bilderverbot steht deshalb am Beginn zahlreicher bildkritischer Schriften, so auch bei Gilles Mersault.³⁹³ Einige Bildkritiker, unter ihnen Gilles Mersault, zogen aus dem Bilderverbot die Konsequenz, dass Bilder grundsätzlich zu entfernen und zu zerstören seien.³⁹⁴ Auf kirchlicher Seite bemühte man verschiedene Argumente, um den Gebrauch von Bildern durch eine modifizierte Auslegung des Bilderverbotes zu rechtfertigen.³⁹⁵

Für die Fragestellung der vorliegenden Arbeit ist es von großem Interesse, dass in vielen Formulierungen des alttestamentarischen Bilderverbotes nicht jegliche Art von Bildern verboten wird, sondern speziell das gehauene oder gegossene Bildwerk aus Metall oder Stein.³⁹⁶ So zitiert etwa der Puer Bohemus einen Auszug aus dem Bilderverbot nach Lev. 26,1, in dem nicht nur das Götzenbild, sondern auch die

³⁹⁰ Ex. 20,4; Dtn. 5,8.

³⁹¹ Ex. 20,23; Ex. 34,17; Lev. 19,4; Lev. 26,1; Dtn. 4, 16-19; Dtn. 5,8; Dtn. 27,15; s. dazu SCHMITT 1990a, S. 107; CAMILLE 1989, S. 27; DOHMEN 1987, S. 14.

³⁹² S. die Beispiele bei LAMBERT 2001, S. 290-93; SCHNITZLER 1996, S. 42-44; CLARK 1985, S. 10; HUDSON 1978, S. 83; JONES 1973, S. 31-37. Zur Überwindung des Bilderverbotes in frühchristlicher Zeit s. FAUPEL-DREVS 2000, S. 250-253; FENDRICH 1993, S. 111-18; FREEDBERG 1993, S. 572-88; WIRTH 1989, S. 89-93; STERNBERG 1987, passim; BREDEKAMP 1975, S. 15-70. Zur Auslegung des Bilderverbotes im Spätmittelalter s. ausführlich CAMILLE 1989, S. 27-56; ASTON 1988, bes. S. 344-479; BAXANDALL 1984, S. 62, zu seiner Umsetzung in die Kunst, allerdings recht summarisch, LAUN 1979, S. 78-86.

³⁹³ Mersault beginnt seine Polemik gegen die Bilder mit einer Einführung in das dekalogische Bilderverbot: „*Et sunt scripta Exodi XX^o nono A. Unde primum est: Dominus loquutus est omnia verba hec: 'Ego sum Dominus Deus tuus, qui te eduxi de terra Egipti, de domo servitutis. Non habebis deos alienos ante me. Non facies tibi sculptile quodcunque nec ullam similitudinem, que est in celo desuper et que in terra deorsum nec eorum, que sunt in aquis sub terra; non adorabis ea neque coles.*“ Gilles Mersault, *In nomine Patris*; s. BARTOS 1933, S. 293. Andere Beispiele für die Orientierung der Bildkritik am Bilderverbot bei ASTON 1988, S. 116-20; BARNUM 1976, S. 81-82; LOSERTH, MATTHEW 1922, S. 153-54. Zur unterschiedlichen Zählweise in Dekalogerklärungen, die das Bilderverbot entweder dem ersten oder dem zweiten Gebot zurechnen, s. CAMILLE 1989, S. 31; ASTON 1988, S. 98; BAXANDALL 1984, S. 62.

³⁹⁴ Mersault führt zahlreiche biblische Exempla zur Zerstörung von Bildwerken an, s. BARTOS 1933, S. 294-97. Beispiele für eine analoge Haltung hussitischer und lollardischer Autoren und entsprechende bilderstürmerische Aktionen geben ROYT 1997, S. 315-16; FUDGE 1996, S. 41, 47; SCHNITZLER 1996, S. 51-55, 88-95; ASTON 1988, S. 133-43; KRÁSA 1983, S. 54-55; JONES 1977, S. 75. Zum politisch motivierten Bildersturm im Mittelalter s. MARCHAL 1993; zum reformatorischen Bildersturm s. zuletzt AK BERN, STRASSBURG 2001, S. 46-103, mit weiterführender Literatur, sowie die Bibliographie bei PARSHALL 1986, S. 43-66.

³⁹⁵ Zu den Argumenten von Bildbefürwortern gegen bildkritische Auslegungen des Bilderverbotes s. u.a. GÖTTLER 1990, S. 273; LECERCLE 1990, S. 42; SCHMITT 1990a, S. 114; CAMILLE 1989, S. 27-28 und 165-74; ASTON 1988, S. 147; BAXANDALL 1984, S. 62-64; JONES 1973, S. 38-48.

³⁹⁶ S. Dtn. 27,15; Ex. 20,23; Ex. 34,17; Lev. 19,4; Lev. 26,1.

Aufrichtung von Steinmalen oder von zu Bildern behauenen Steinen verboten wird.³⁹⁷ In seinem Kommentar zum Bilderverbot nach Ex. 20,4 spricht Thomas Netter vom Schnitzen oder Meißeln von Bildern.³⁹⁸

Ein eindeutiger Zusammenhang zwischen dem Bilderverbot und der Ablehnung von Skulpturen geht aus der Äußerung eines Lollarden hervor. Dieser gab 1429 zu Protokoll, dass nach Aussage des ersten Gebotes in den Kirchen keinem von Menschenhand geschnitzten Bildwerk Ehre erwiesen werden dürfe.³⁹⁹ Es ist folglich anzunehmen, dass die Ablehnung von Skulptur mit dem biblischen Bilderverbot in Zusammenhang steht.⁴⁰⁰

Skulpturen standen jedoch vermutlich auch aus anderen Gründen im Zentrum der Kritik. Der einseitigen Ausrichtung mancher Quellen ist zu entnehmen, dass dreidimensionale Werke offensichtlich stärker im Verdacht standen, idolatrische Reaktionen auszulösen. So setzt Gilles Mersault „*sculptura*“ und „*statua*“, „*imago*“ und „*simulachrum*“ mit einem Götzenbild gleich, nicht aber die „*pictura*“.⁴⁰¹ Der Puer Bohemus bemerkt, einige Menschen hielten Statuen für etwas Größeres, als sie es eigentlich seien.⁴⁰² Der bekannte französische Dichter Eustache Deschamps schreibt, man solle keine geschnitzten Bilder in die Kirchen stellen, da sonst die Gefahr der Idolatrie bestehe.⁴⁰³

Die Befürchtung, gerade eine dreidimensionale Figur könne zu idolatrischem Verhalten Anlass geben, erscheint nicht vollkommen unbegründet. Denn die meisten der Legendenberichte, in denen mittelalterliche Betrachter ein Bild wie eine menschliche Person behandeln oder diesem gar menschliche Reaktionen zuschreiben,

³⁹⁷ Puer Bohemus, *Immola deo sacrificium lautis*; s. BARTOS 1924, S. 13.

³⁹⁸ „(...) *ne sculpas imaginem, ut tibi sit Deus, & non sola imago Dei ipsa, quam sculpis.*“ Thomas Netter, *Doctrinale Antiquitatum Fidei Catholicae Ecclesiae, De cultu imaginum*; s. BLANCIOTTI 1967, Sp. 916.

³⁹⁹ „...*that in the first commandment is contained that no honour should be shown to any images sculpted in churches by the hand of man...*“; zitiert nach ASTON 1988, S. 106.

⁴⁰⁰ In diesem Sinne auch SCHMITT 1990a, S. 108; CAMILLE 1989, S. 41; ASTON 1988, S. 109.

⁴⁰¹ „*Item scitote, quod imago, sculptura, idolum, statua aut simulachrum, omnia hec sunt unum.*“ Gilles Mersault, *In nomine Patris*; s. BARTOS 1933, S. 294.

⁴⁰² „*Aliqui enim putant aliquid esse statuas nec solummodo aliquid, sed magnum quid.*“ Puer Bohemus, *Immola deo sacrificium lautis*; s. BARTOS 1924, S. 9.

⁴⁰³ Eustache Deschamps überschreibt eine seiner Balladen mit dem Titel „*Que on ne doit mettre es eglises nulz ymaiges entailliez, fors le crucifis et la vierge, pour doubte d'ydolatrie*“. Die ersten Verse der Ballade lauten: „*Ne faictes pas les dieux d'argent, / D'or, de fust (Holz), de pierre ou d'arain, / Qui font ydolatre la gent.*“ Eustache Deschamps, *Que on ne doit mettre es eglises nulz ymaiges entailliez, fors le crucifis et la vierge, pour doubte d'ydolatrie*; s. RAYNAUD 1893, S. 201.

handeln von Skulpturen.⁴⁰⁴ Für einen Bildkritiker oder Reformen, der eine Gleichsetzung von Bild und Prototyp vermeiden wollte, musste die Skulptur also in höherem Maße verdächtig sein als die Malerei.

Der Zusammenhang von Idolatrie und dreidimensionalen Werken kommt auch in Darstellungen von Götzenbildern zum Ausdruck. So zeigt etwa eine Tafel des Meisters der Katharinenlegende im Hintergrund zwei dreidimensionale, vollrunde, vergoldete Götzenbilder.⁴⁰⁵ Ihre raumgreifende Bewegung verleiht diesen Idolen den Anschein starker Lebendigkeit. In ihrer Vergoldung tragen sie eine provozierende Materialität zur Schau. Ihre Dreidimensionalität, Kostbarkeit und Beweglichkeit entsprechen genau den Charakteristika, die in der Forschung als Hauptmerkmale mittelalterlicher Götzenbilddarstellung gelten.⁴⁰⁶

Im Hinblick auf die mittelalterliche Skulptur ist diese Charakterisierung von Idolen nicht ohne Brisanz. Denn die genannten Eigenschaften sind die gleichen, die auch die meisten spätmittelalterlichen Skulpturen auszeichnen. So sind viele erhaltene Figuren nicht nur dreidimensional und vollrund, sondern auch vergoldet. Beispielhaft vertreten diesen Skulpturentypus eine südniederländische, vollrund gearbeitete Muttergottesfigur mit Resten von Fassung und Vergoldung⁴⁰⁷ und eine Pietà aus Gent, die ebenfalls mit reicher Farbigkeit und Vergoldung ausgestattet ist.⁴⁰⁸ Besonders prächtig präsentiert sich eine Muttergottesstatuette in Tongeren,⁴⁰⁹ die ganz in Silber gearbeitet und mit einer Teilvergoldung, mit Perlen und mit Edelsteinen überreich ausgeschmückt ist.

An den drei Skulpturen ist zu beobachten, dass Kostbarkeit und Dreidimensionalität grundlegende Merkmale zahlreicher mittelalterlicher Skulpturen sind. Doch nicht nur das: Auch die für Götzendarstellungen charakteristische

⁴⁰⁴ S. oben, Kap. III.1.a.

⁴⁰⁵ Meister der Katharinenlegende, Szene aus dem Leben der Heiligen Katharina, 2. H. 15. Jh.; Genua, Privatsammlung; s. HARBISON 1985, S. 114, Abb. 33.

⁴⁰⁶ Dazu BASCHET 1991, S. 348; MARCHESIN 1990, S. 121; SCHMITT 1990a, S. 116; CAMILLE 1989, S. 18, 67; FELDKAMP 1983, S. 71. Sämtliche von Michael Camille und Isabelle Marchesin gesammelten Darstellungen von Götzenbildern zeigen dreidimensionale Figuren auf Säulen oder in Nischen; s. die zahlreichen Abbildungen bei MARCHESIN 1990; CAMILLE 1989, jeweils passim.

⁴⁰⁷ Südniederländisch, um 1400-1410, Maria mit Kind; London, Victoria and Albert Museum, Inv.-Nr. 4077-1857; s. KAT. LONDON 1988, S. 166-69, Abb. S. 167.

⁴⁰⁸ Gent, um 1430-40, Pietà; Lede, St. Martin; s. STEYAERT 1994, S. 214-15, Abb. S. 215.

⁴⁰⁹ Meister Hendrik und die Gebrüder Gufkens, Tongeren, Maria mit Kind, 1400; Tongeren, Onze-Lieve-Vrouw-Geboortekerk, Basilica Museum; s. STEYAERT 1994, S. 262, Abb. S. 263.

Beweglichkeit zeichnete einige mittelalterliche Skulpturen aus. Hier sind vor allem die Figuren mit beweglichen Gliedmaßen zu nennen, die im liturgischen Jahreslauf der wirkungsvollen Inszenierung heilsgeschichtlicher Ereignisse dienten.⁴¹⁰ Dem mittelalterlichen Betrachter, der im Alltag selten mit Bildern konfrontiert wurde, müssen solche Figuren überaus lebendig erschienen sein.⁴¹¹

Aus der Tatsache, dass die Merkmale der Dreidimensionalität, der Kostbarkeit und der Beweglichkeit im Allgemeinen Götzenbildern zugeschrieben werden, lässt sich schließen, dass es eben diese Kriterien waren, die einen idolatrischen Gebrauch von Skulpturen begünstigten. Ein plastisches, dreidimensionales Werk konnte eine stärkere Illusion von Wirklichkeitsnähe⁴¹² und Lebensechtheit hervorrufen als ein Tafelbild.⁴¹³ Anders als Gemälde konnten Skulpturen bekleidet und geschmückt werden und wirkten dann noch lebensechter, als ihre dreidimensionale menschliche Gestalt dies ohnehin mit sich brachte.⁴¹⁴

Aus diesen Beobachtungen folgt, dass die Verurteilung dreidimensionaler Werke vermutlich nicht nur auf das Bilderverbot, sondern auch auf die spezifischen Eigenschaften einer dreidimensionalen Figur zurückzuführen ist. Schließlich leistete diese Gattung genau dem Missbrauch Vorschub, der im Zentrum bildkritischer Ausführungen stand.

Die Konzentration bildkritischer Texte auf die Skulptur ist im Hinblick auf die oben referierte Paragone-These sehr aufschlussreich. Wie der Blick auf die bildkritischen Quellen gezeigt hat, wurden die Gattungen der Malerei und der Skulptur im Spätmittelalter durchaus differenziert beurteilt. Zwar begegnet in den zitierten Quellen nirgends explizit die Frage, ob die eine Gattung der anderen vorzuziehen sei. Dennoch tritt eine Wertung beider Gattungen zu Tage, die eindeutig zuungunsten der Skulptur ausfällt. Dieses Werturteil über Malerei und Skulptur ist nicht von ästhetischen Fragestellungen, sondern von den Bemühungen um einen korrekten Umgang mit dem religiösen Bild geprägt.

⁴¹⁰ Zur Verwendung von Bildwerken im liturgischen Jahreslauf s. umfassend TRIPPS 2000, S. 69-222, mit zahlreichen Beispielen, sowie TAUBERT 1978, S. 38-50.

⁴¹¹ Zur lebendigen Wirkung mittelalterlicher Skulpturen s. SCHMITT 1990a, S. 112; CAMILLE 1989, S. 222-24; sowie ausführlicher unten, Kap. III.2.c.

⁴¹² Zu diesem Verständnis von Wirklichkeitsnähe s. unten, Kap. III.2.c.

⁴¹³ S. dazu auch BÜTTNER 2002, S. 43-47.

⁴¹⁴ Der Brauch, Statuen zu bekleiden und mit Schmuck auszustatten, ist für das Spätmittelalter unter anderem für Marienstatuen in Tournai, in Tongeren und in Halle belegt; s. dazu TREXLER 1991, S. 196, 198; HARBISON 1990a, S. 160.

Die Relevanz bildtheoretischer Quellen für gattungsspezifische Fragen spricht einmal mehr dafür, dass die Bilddebatte für das Verständnis der Skulpturenimitationen fruchtbar gemacht werden kann. Es wird deshalb im Folgenden zu fragen sein, wie das Verhältnis zwischen gemalter und realer Skulptur vor dem Hintergrund der überwiegend skulpturenkritischen Literatur zu beurteilen ist.

An den Retabeln mit steinfarbenen Außenseiten fällt zunächst auf, dass sie zwar gemalte Skulpturen präsentieren, auf reale Skulptur aber vollkommen verzichten. Retabel mit gemalten Steinskulpturen sind bis auf wenige Ausnahmen immer vollständig in Tafelmalerei ausgeführt. Kaum einer der zahlreichen Retabel verbirgt hinter den steinfarbenen Flügeln einen Schrein mit realer Skulptur.⁴¹⁵ Dies erstaunt insofern, als die Kombination gemalter Flügel mit einem Skulpturenschrein grundsätzlich viele burgundische und südniederländische Retabel auszeichnet. Beispielhaft sei auf das Dijoner Kreuzigungsretabel von Jacques de Baerze und Melchior Broederlam aus der Kartause von Champmol hingewiesen.⁴¹⁶ Bei geöffneten Flügeln bietet dieses Retabel des ausgehenden 14. Jahrhunderts den Blick auf eine aufwändige plastische Gestaltung von Figuren und bekrönender Architektur. Plastisch und dreidimensional sind auch etliche Verzierungen, etwa die seitlich aufgesetzten Blumen- und Blattornamente in der Hohlkehle der äußeren Rahmung.

Die Verbindung eines Skulpturenschreins mit gemalten Flügeln war in den südlichen Niederlanden des 15. Jahrhunderts so verbreitet, dass man sie als Standardausführung des südniederländischen Schnitzretabels bezeichnet hat.⁴¹⁷ Umso erstaunlicher ist die Konsequenz, mit welcher der in dieser Arbeit behandelte Retabeltypus auf jegliche Art realer Skulptur verzichtet.

Wie oben ausgeführt, können die Skulpturenimitationen nicht ohne Weiteres als Abbilder realer Skulptur aufgefasst werden. Im Gegenteil sind in der Gesamtkonzeption der Retabelaußenseiten gewisse Unterschiede zur Anlage realer Skulpturen erkennbar.

⁴¹⁵ Diese Beobachtung macht schon JACOBS 1998, S. 112. Die Autorin konstatiert, dass niederländische Schnitzretabel fast nie Außenseiten mit Grisaille-Malereien aufweisen. Sie nennt lediglich drei Ausnahmen: den Ambierle-Retabel in Gaasbeek; das Geburtsretabel der Maison du Roi in Brüssel, sowie das Epiphanietabel einer Privatsammlung; s. ebd., S. 286, Anm. 180. Angesichts der über 170 der Verfasserin bekannten Retabeln erscheint diese Anzahl verschwindend gering.

⁴¹⁶ Jacques de Baerze, Melchior Broederlam, Kreuzigungsretabel, 1399 aufgestellt; Dijon, Musée des Beaux-Arts, Inv.-Nr. CA 1420 A; s. COMBLEN-SONKES 1986, Bd. 1, S. 70-158; Bd. 2, Tf. 36-128.

⁴¹⁷ JACOBS 1998, S. 102. Die Autorin bildet zahlreiche Beispiele für diesen Retabeltypus ab, s. z.B. ebd., Abb. 51-58.

Diese Unterschiede beschränken sich nicht nur auf die schon besprochene räumliche Anlage und die Farbigkeit, sondern betreffen auch Dreidimensionalität und Beweglichkeit als problematische Charakteristika realer Skulptur. Ein Vergleich der gemalten Skulpturen mit den Prophetenfiguren des Mosesbrunnens in Champmol ist geeignet, diese Unterschiede zu illustrieren.⁴¹⁸ Der Kleeblattrahmen, der die Propheten des Mosesbrunnens hinterfängt, kehrt am Genter Altar nahezu formgleich als Rahmen der beiden Johannesfiguren wieder. Doch das Verhältnis von Rahmen und Figur ist jeweils ein anderes. Die in Stein gehauenen Brunnenfiguren stehen vor dem Kleeblattrahmen. Sie sind größer als dieser und scheinen sich ihm dynamisch zu entwinden. Der Raum der Skulpturen ist nicht begrenzt; sie teilen ihn mit dem Betrachter. Im Gegensatz dazu bleiben die gemalten Steinfiguren des Genter Altars hinter der Nischenrahmung zurück. Diese definiert nicht nur den engen Nischenraum, sondern auch die Bildfläche, der die Figuren verhaftet sind. Durch die Nischenrahmung erscheint die vorderste Bildebene betont und das Bild zum Betrachtterraum hin abgegrenzt. Diesen Eindruck vermitteln viele steinfarbene Retabelaußenseiten, und zwar besonders dann, wenn die Vorderkanten der Skulpturensockel genau mit dem vorderen Abschluss der Nische und des Nischenrahmens übereinstimmen, wie dies bei den Heiligenfiguren des Beauner Weltgerichtsretabels und des Genter Altars sowie bei dem Pariser Diptychon aus der Van Eyck-Nachfolge der Fall ist.

Während in den genannten Werken die vorderste Bildebene mit verschiedenen Mitteln klar definiert wird, ragen andere gemalte Figuren scheinbar in den Betrachtterraum hinein.⁴¹⁹ Durch malerische Tricks wie die Verschattung einzelner Partien wird suggeriert, dass die gemalte Steinskulptur über den Nischenrand hinaus vorkrage. Oft wird dies nur fein angedeutet, wie etwa an der Verkündigung in Beaune oder dem Edelheer-Triptychon. In zwei Fällen aber ist der Eindruck des Hervortretens sehr stark. So sind Marien- und Engelsfigur auf dem Thyssen-Diptychon von einem gemalten Steinrahmen umgeben, den sie beide scheinbar überschneiden. Auf der Frankfurter Trinitätstafel scheint der gesamte Sockel aus der Nische herauszuragen; er wird von den Steinfiguren nochmals überschritten. Durch die meisterhafte

⁴¹⁸ Claus Sluter, Jean Malouel, Brunnen im großen Kreuzgang der Kartause Champmol, 1420 aufgestellt; s. zuletzt PROCHNO 2002, S. 215-39, Abb. 111-16.

⁴¹⁹ So bei der Trinitätstafel in Frankfurt, bei Van Eycks Thyssen-Diptychon und bei der Verkündigung des Beauner Weltgerichtsretabels.

Schattengebung werden Plastizität und Tiefe suggeriert. In ihrer Wirkung kommt diese gemalte Figur plastischen Werken noch am ehesten nahe.

Weiter oben wurde schon angemerkt, dass ungewöhnlich breite Rahmen die scheinbare Vergleichbarkeit mit realer Skulptur konterkarieren.⁴²⁰ Wie am Dresdner Triptychon und am Diptychon des Louvre noch zu erkennen ist, wurden manche Rahmen durch eine auffallende Marmorierung deutlich von den kalksteinfarbenen Steinfiguren abgesetzt. In Gent findet die Rahmung durch die Inschrift eine besondere Betonung. Auch die gemalten Schatten in den Bildfeldern der Genter Verkündigung lenken die Aufmerksamkeit des Betrachters auf die hölzerne Einfassung der Tafeln.⁴²¹ Durch solche Bildmittel werden die gemalten Figuren optisch an die Fläche gebunden, die sie auf den ersten Blick zu überwinden schienen. Im Vergleich zur realen Skulptur erscheint der Bildcharakter des jeweiligen Werkes stark hervorgehoben.⁴²² Die Propheten des Mosesbrunnens⁴²³ und Skulpturen wie die Katharina in Courtrai⁴²⁴ oder die Portalfiguren in Halle⁴²⁵ treten dem Betrachter so suggestiv und rundplastisch aus der Wand entgegentreten, dass man geneigt ist, ihre Bildhaftigkeit zu übersehen. Dagegen binden Nischenwand, vorderer Sockelabschluss, Nischenrahmung und reale Bildrahmung die gemalte Figur an die Bildfläche. Bildfläche und Rahmen werden zwar bisweilen optisch so miteinander verschmolzen, dass nicht deutlich ist, wo das Bild aufhört und der Rahmen anfängt. Dennoch kann nach Ansicht der Verfasserin nicht von einer Auflösung der Bildgrenze gegen den Betrachtterraum gesprochen werden.⁴²⁶ Die auffällig gestalteten Rahmungen wirken der scheinbaren Verschränkung von Bild- und Betrachtterraum entgegen. Das Bild wird als künstlicher Gegenstand charakterisiert.

Wie oben schon angesprochen, sind skulpturale Elemente bei den gemalten Figuren bisweilen überspitzt dargestellt. Dies betrifft nicht nur bildhauerische Stützkonstruktionen, sondern auch Merkmale wie Unbeweglichkeit und Steifheit. An realen Skulpturen sind sehr unterschiedliche Grade an Beweglichkeit festzustellen.

⁴²⁰ So beim Dresdner Marien-Triptychon und beim Thyssen-Diptychon.

⁴²¹ Zur Frankfurter Trinitätstafel können keine entsprechenden Bemerkungen gemacht werden, weil die Rahmung nicht die ursprüngliche ist; s. AK Frankfurt 1993, S. 90.

⁴²² Schon Sandström hat darauf hingewiesen, dass im 15. Jahrhundert mittels der Rahmgestaltung versucht wurde, ein Bild als Gegenstand oder Kunstwerk zu kennzeichnen; s. SANDSTRÖM 1963, S. 61.

⁴²³ PROCHNO 2002, S. 215-39, Abb. 111-16.

⁴²⁴ SCHER 1992, Abb. 3.

⁴²⁵ BUYLE 1997, S. 204.

⁴²⁶ SCHLIE 2002, S. 260-61.

Während Sluters Propheten⁴²⁷ dynamisch und raumgreifend wirken und manche Holzfiguren im liturgischen Jahreslauf real in Bewegung versetzt wurden, ist die Gestik der Katharinenfigur in Courtrai⁴²⁸ eher verhalten. Eine solche Bandbreite verschiedener Gestaltungsmöglichkeiten weisen die gemalten Figuren nicht auf. Sie sind grundsätzlich von geringer Beweglichkeit. Steif, um nicht zu sagen hölzern, stehen sie in ihren Nischen. Ihre Gestik ist wenig ausgreifend. Kaum sind unter der fingierten steinernen Gewandmasse die Gliedmaßen zu erahnen. Die Figuren scheinen in höherem Maße dem imaginären Steinblock verhaftet als manch real behauene Steinskulptur. Die beengten Nischen tragen zu diesem Eindruck des Statischen noch bei. Auch wenn die Figuren, wie im Falle der Verkündigungen in Beaune, Madrid und Dresden, als zusammengehörige Gruppe gedacht werden, sind sie durch die mittlere Rahmung dennoch deutlich voneinander getrennt und damit noch stärker isoliert, als dies bei manch realer Bauskulptur der Fall ist.⁴²⁹

Unterschiede in der Wirkung gemalter und realer Skulptur ergeben sich jedoch vor allem aus der Licht- und Schattenregie. Betrachtet man die Katharinenfigur in Courtrai⁴³⁰ neben der Dreifaltigkeitstafel in Frankfurt, so scheint die Wirkung gemalten und realen Schattens zunächst vergleichbar. Dieser Eindruck kommt zum einen durch die meisterhafte malerische Ausführung eines gut beobachteten Schattenwurfes zustande, zum anderen aber auch dadurch, dass der gemalte Schatten der Retabelaußenseiten an die realen Lichtverhältnissen seines ursprünglichen Aufstellungsortes angeglichen war. Diese Tatsache lässt sich an Rogier van der Weydens Weltgerichtsretabel gut veranschaulichen. Das Bildlicht der Außenseiten suggeriert einen Lichteinfall von schräg links oben. Dies kann auf die Lichtverhältnisse im Altarraum der Spitalkapelle des Hôtel-Dieu in Beaune zurückgeführt werden. Der Hauptaltar mit dem Weltgericht befand sich vermutlich gemäß der mittelalterlichen Praxis⁴³¹ nicht an der Wand, sondern in einigem Abstand davor. Mit großer Wahrscheinlichkeit stand er genau hinter der Bodenplatte, die auf das Grab der Guigone de Salins verweist, denn die Stifterin war vor dem Hauptaltar bestattet

⁴²⁷ PROCHNO 2002, S. 215-39, Abb. 111-16.

⁴²⁸ SCHER 1992, Abb. 3.

⁴²⁹ Vgl. etwa die Portalfiguren von St. Martin in Halle; BUYLE 1997, S. 204.

⁴³⁰ SCHER 1992, Abb. 3.

⁴³¹ REINLE 1988, S. 7.

worden.⁴³² In dieser Position empfing das Retabel sein Beleuchtungslicht von dem vorderen der beiden in die Nordwand eingelassenen Fenster.⁴³³ Von Süden dagegen konnte kein Licht in den Altarraum dringen, da dort der Ostflügel des Spitals angebaut ist.

Das Beleuchtungslicht des Beauer Weltgerichtsretabels war folglich an die reale Kirchemgebung angeglichen.⁴³⁴ Das Beauer Retabel ist hierin kein Einzelfall. Eine analoge Übereinstimmung realer und gemalter Lichtverhältnisse lässt sich auch am Genter und am Edelheer-Altar belegen, also an allen Werken mit Skulpturenimitationen aus der ersten Jahrhunderthälfte, deren ursprünglicher Aufstellungsort bekannt ist und heute noch begangen werden kann.⁴³⁵

Die Praxis, die gemalte Figur den realen Lichtverhältnissen vor Ort zu unterwerfen, scheint zunächst auf dem Wunsch nach einer wirklichkeitsgetreuen Wiedergabe realer Skulpturen zu gründen. Rekonstruiert man jedoch das Erscheinungsbild realer Skulptur unter Berücksichtigung der Lichtverhältnisse eines spätmittelalterlichen Kirchenraumes, so muss sich ihre Wirkung von jener der gemalten Skulptur erheblich unterscheiden haben.

Mittelalterliche Kirchenräume empfingen ihre Beleuchtung nicht nur durch die Fenster, sondern darüber hinaus von zahlreichen Kerzen. Stand eine Skulptur auf einem Altar, so war ihr Erscheinungsbild vermutlich oft stärker vom Kerzenlicht dominiert als von dem durch die weiter entfernten Fenster fallenden Tageslicht. Das Spiel flackernden Kerzenlichtes auf der zerklüfteten Oberfläche aber verlieh einer gotischen Skulptur einen irritierenden Anschein von Lebendigkeit.⁴³⁶ Die im Kerzenlicht

⁴³² BAVARD 1979, S. 93.

⁴³³ Zur Veränderung dieser Fenster im 19. Jahrhundert s. WILHELMY 1993, S. 100.

⁴³⁴ Zur Entwicklung des Beleuchtungslichtes in der Malerei seit ca. 1420 s. SCHÖNE 1994, bes. S. 119-24; zur Licht- und Schattengebung in der frühen niederländischen Malerei s. umfassend DITTMANN 1987, S. 72-85.

⁴³⁵ S. dazu die umfangreichen Untersuchungen bei WILHELMY 1993, bes. S. 72, 98-101, 105. Durch eine genaue Analyse erhaltener Retabel und ihres ursprünglichen Aufstellungsortes kann Wilhelmy belegen, dass die bildimmanenten Lichtverhältnisse in der frühen niederländischen Malerei auf die realen Lichtverhältnisse abgestimmt wurden. Weitere Belege für diese Praxis geben MARTENS 1996, S. 78-87; sowie schon PHILIP 1967, S. 62. Zur Einbeziehung der externen Lichtquelle in die italienischen Renaissance-malerei und zu ihrer Rolle bei der Strukturierung des Betrachtterraums s. SCHWARTZ 1995, S. 236-39.

⁴³⁶ Das Phänomen der scheinbaren Lebendigkeit von Bildwerken im Kerzenlicht beschrieben Bildkritiker schon sehr früh. In seiner im 11. Jahrhundert verfassten Schrift zum Missbrauch des Bildes der Fides in Conques beklagt Bernhard von Angers, der Reflex der Flammen in den Augen der Fidesfigur lasse diese lebendig erscheinen; s. SCHMITT 1990a, S. 112. Zu Bildkritik und Person des Bernhard von Angers s. ausführlich WIRTH 1989, S. 172-94.

tanzenden Schatten der Figur verstärkten diesen Eindruck. Vergoldete Partien ließen das flackernde Licht lebhaft widerscheinen.

Es liegt in der Natur dreidimensionaler Skulptur, dass ihre Wirkung wesentlich von den jeweiligen Lichtverhältnissen abhängt und sich mit diesen verändert. Für den mittelalterlichen Betrachter, der Bilder hauptsächlich im Kontext kerzenbeleuchteter liturgischer Inszenierung wahrnahm, muss dieser Anschein von Lebendigkeit sehr eindrücklich und eng mit dem Erscheinungsbild einer Skulptur verbunden gewesen sein.

Das Verhältnis der Skulpturenimitationen zum Licht präsentiert sich deutlich anders. Da das Beleuchtungslicht in die Malerei integriert ist, sind Lichtreflexe und Schatten auf den Figuren und in der umgebenden Nische festgelegt. Die Lichtverhältnisse im Bild sind also fixiert. Die Wirkung des Bildes bleibt nicht mehr dem Zufall einfallenden Lichtes überlassen. Zwar mag das Kerzenlicht einzelne Reflexe auf der Maloberfläche des Retabels hervorgerufen haben. Weder Licht noch Schatten konnten aber der gemalten Figur den Anschein von Lebendigkeit verleihen, wie er die realen Figuren auszeichnete. Mehr noch, der demonstrativ in der gemalten Nische fixierte Schatten führt den unbelebten, statischen Charakter einer Skulptur eindrücklich vor Augen.

Der Vergleich realer und gemalter Skulptur erlaubt einige Schlussfolgerungen. Es fällt auf, dass die grundlegenden Eigenschaften einer Steinfigur, wie Unbeweglichkeit, Steifheit und die Notwendigkeit von Stützkonstruktionen in der gemalten Form oft deutlicher zu Tage traten als beim realen Vorbild. Während eine dreidimensionale Figur durch ihre Farbigkeit und ihre häufig suggestive dynamische Haltung dem menschlichen Vorbild angeglichen wurde, ist an den gemalten Skulpturen eine umgekehrte Tendenz zu beobachten. Durch die Betonung skulpturaler Eigenschaften wurde dem Betrachter der künstliche Charakter einer Steinfigur vor Augen geführt. Der Eindruck scheinbarer Lebendigkeit realer Skulptur wurde durch die Demonstration steinerner Unbeweglichkeit und durch die Fixierung von Lichtverhältnissen konterkariert. Die plastische Dreidimensionalität, die zum lebendigen Erscheinungsbild realer Skulpturen beiträgt, wird auf den Tafeln als Illusion erkennbar, indem die Figuren durch auffallende gemalte und reale Rahmen als an die Fläche gebundene Bilder entlarvt werden.

Im Gegensatz zu anderen Retabeln binden die hier behandelten Werke keine reale Skulptur in das Bildganze ein, sondern präsentieren eine Form der Darstellung

von Skulptur, die deren reale Eigenschaften demonstrativ hervorkehrt, sie als Bild erkennbar macht und ihre scheinbare Lebendigkeit als Illusion entlarvt. Haptische Dreidimensionalität und potentielle Beweglichkeit, also genau die Charakteristika realer Skulptur, die idolatrische Betrachterreaktionen mit großer Wahrscheinlichkeit begünstigten, werden nicht nur vermieden, sondern zugleich als Bestandteile eines künstlichen steinernen Werkes und damit als Augentrug kenntlich gemacht. Es scheint, als komme in den Skulpturenimitationen eine Auseinandersetzung mit eben jenen spezifischen Eigenschaften einer Skulptur zum Ausdruck, die von der spätmittelalterlichen Bildkritik als problematisch erachtet wurden. Diese These soll im Folgenden anhand anderer bildtheoretischer Topoi weiter überprüft werden.

b. Materieller Reichtum

Dreidimensionalität und Beweglichkeit waren nicht die einzigen Kriterien, die nach spätmittelalterlicher Auffassung eine idolatrische Bildrezeption begünstigten. Auch die reiche materielle Ausstattung von Bildern war Kritikern ein Dorn im Auge. Als charakteristisches Beispiel für die Verurteilung des Bilderluxus sei der anonyme Puer Bohemus genannt. Der Autor legt in seinem Traktat in drastischer Weise dar, dass das Schmücken von Bildwerken mit Gold, Silber, Edelsteinen und bunter Kleidung vor dem Jüngsten Gericht in keiner Weise von Nutzen sei.⁴³⁷ Auch Gilles Mersault polemisiert gegen die in seinen Augen betrügerische Praxis, unter Verweis auf das Fegefeuer Geld für Götzenbilder, Kerzen und andere nutzlose Gegenstände einzutreiben.⁴³⁸

⁴³⁷ Der Autor beschreibt, wie Bilderverehrer vor der Himmelspforte mit den Worten um Einlass bitten: „*servi sumus servorum tuorum, Petri verbi gracia et Pauli, illis servimus, illos colimus, nam ossa eorum et statuas eorum, quas fecimus argenteas, auro cooperuimus, purpura et bisso vestivimus, preciosissimis lapidibus ornavimus, calcios eorum et caligas plus quam mille vicibus devotissime osculati sumus, illis genua fleximus et in eorum cultu substanciam nostram large expendimus.*“ Diese Aufzählung mit dem Bilderkult verbundener Leistungen gerät den fiktiven Bilderfreunden zum Nachteil. Sie ernten von Gott nur Tadel. Puer Bohemus, *Immola deo sacrificium lautis*; s. BARTOS 1924, S. 15.

⁴³⁸ Mersault lehnt die Existenz des Fegefeuers vollständig ab. Er schreibt: „*Unde scitote hoc esse falsum et tenete solum duas vias, paradisum et infernum, sicut Ihesus Christus nobis ostendit in evangelio sancti Mathei VII° cap. A. Item et nolite amplius ignorare eorum fraudem in hoc, quod vobis dant intelligere habere nos tot advocatos et advocatas ante Deum, et qualiter sub umbra illius usurpaverint usque adhuc aurum et argentum in candelis, iocalibus et contraponderibus et in omnibus offertoriis, factis ipsis, et suis antedictis idolis maledictis, sicut potuistis legere supra.*“ Gilles Mersault, *In nomine Patris*; s. BARTOS 1933, S. 298.

Die hussitische Kritik am Bilderluxus stand vielfach im Zusammenhang mit einer generellen Verurteilung kirchlichen Reichtums.⁴³⁹ Doch wurde das Ausschmücken von Bildwerken auch aus anderen Gründen verurteilt. Gilles Mersault und der Puer Bohemus bemängeln die mangelnde Übereinstimmung reich geschmückter Heiligenbilder mit heilsgeschichtlichen Fakten. Beide Autoren weisen darauf hin, dass die reiche, silber- und goldbeladene Ausschmückung von Apostelbildern in keiner Weise mit dem bescheidenen Leben der Nachfolger Christi vereinbar sei.⁴⁴⁰ Auch Jan Hus beklagt, dass den Heiligenfiguren Arme oder Häupter aus Silber angefertigt wurden, obwohl die Heiligen zu ihren Lebzeiten den Reichtum verachteten.⁴⁴¹

Hervorgehoben wurde außerdem die negative Wirkung, die materieller Bilderluxus auf den Betrachter ausüben konnte. John Wyclif legt dar, dass Kostbarkeit und Schönheit eines Bildes Missbrauch begünstigen könnten.⁴⁴² Eustache Deschamps weist darauf hin, dass die Schönheit glänzenden Goldes die Menschen dazu verleite, ein

⁴³⁹ Kritik an dem Luxus, den der Klerus in Lebenswandel und Kirchengestaltung demonstrierte, war im 15. Jahrhundert stark verbreitet. Zur Luxuskritik der Lollarden s. ASTON 1988, S. 113; JONES 1973, S. 30, 36; zu den Hussiten s. BREDEKAMP 1975, S. 247-52. Hinsichtlich der Luxuskritik der Devotio moderna sei auf das Beispiel Geert Grotes verwiesen, der sich vor 1382 in seinem Traktat *Contra turrim Traiectensem* gegen den prächtigen Bau des Kathedralturms von Utrecht aussprach. Zu Erläuterung und Textausgabe s. HOFMAN 2003, S. 753-806; zu den Hintergründen POST 1968, S. 124-29.

⁴⁴⁰ „*Et scitote etiam errorem, quem vobis demonstrant vestiendo aut figurando in picturis sanctum Petrum, sanctum Paulum et alios in tam insignibus indumentis omnino contrario modo vite ipsorum, ut videre potuistis supra.*“ Gilles Mersault, *In nomine Patris*; s. BARTOS 1933, S. 299-300. „*Statuas fecistis et erexistis, ornastis et adorastis, sed numquid per hoc lampades vestras aptastis aut oleum in vasis comparavistis? Numquid hoc erit voluntas Petri et Pauli, quorum servos vos esse arbitramini? Illi relictis omnibus secuti sunt me in frigore et nuditate, non modo sua et se ipsos pro salute pauperum meorum exponentes.*“ Puer Bohemus, *Immola deo sacrificium lautis*; s. BARTOS 1924, S. 15.

⁴⁴¹ „*Toi non plus, saint Bernard, tu ne débiterais ces propos: ‚Aidez saint Venceslas, aidez saint Guy, faites lui faire une tête ou une main en argent!‘ C’est là, sans doute, ce que tu entendais en affirmant que ces saints qui, leur vie durant, avaient méprisé l’argent en étaient réduits à mendier.*“ Jan Hus, *Grand Commentaire*; zitiert nach der französischen Übersetzung bei LAVIČKA 1985, S. 128.

⁴⁴² „*Et patet quod ymagines tam bene quam male possunt fieri: bene ad excitandum, facilitandum et accendendum mentes fidelium, ut colant devocius Deum suum; et male ut occasione ymaginum a veritate fidei aberretur, ut ymago illa vel latria vel dulia adoretur, vel ut in pulcritudine, preciositate aut affectione impertinentis circumstantie minus debite delectetur.*“ John Wyclif, *De mandatis divinis*; s. LOSERTH, MATTHEW 1922, S. 156.

Bild für Gott zu halten.⁴⁴³ Aus einem Text Johannes Gersons geht weiterhin hervor, dass offenbar die Tendenz bestand, einem schönen und alten Bild eine höhere Wirkkraft zuzutrauen als einem neuen oder hässlichen Kunstwerk.⁴⁴⁴ Andere Quellen berichten, einfache Menschen neigten dazu, goldene, prächtige und bunt bemalte Kunstwerke für heiliger zu halten als einfachere Bilder und ihnen entsprechend mehr Verehrung entgegenzubringen.⁴⁴⁵ Eine Prager Synode lässt 1418 verlauten, eine zu starke Ausschmückung der Bilder könne Augen und Gedanken der Gläubigen von der wahren Verehrung ablenken.⁴⁴⁶

Der von Bildkritikern verurteilte materielle Reichtum ist an erhaltenen Kunstwerken gut zu beobachten. Das Dijoner Kreuzigungsretabel von Jacques de Baerze und Melchior Broederlam⁴⁴⁷ ist dafür anschauliches Beispiel. Das reich vergoldete Innere dieses Werkes des ausgehenden 14. Jahrhunderts vermittelt den Eindruck überwältigender Kostbarkeit. Die Holzskulpturen sind so vollständig mit dem kostbaren Metall überzogen, dass sie Goldschmiedearbeiten gleichen. Einzelne Figuren, etwa der Heilige Georg im linken Innenflügel, sind in aufwändigster Kleinarbeit mit applizierten Nägeln, Schnallen, Schnüren und Gürteln versehen, die bis ins kleinste Detail vergoldet sind. Einige Heiligengewänder, so jenes der Heiligen Barbara, präsentieren über der Vergoldung feinste Lüstertechnik zur Imitation von

⁴⁴³ „*Car l'ouvrage est forme plaisant;/ Leur peinture dont je me plain,/ La beauté de l'or reluisant,/ Font croire à maint peuple incertain/ Que ce soient dieu pour certain*“. Eustache Deschamps, *Que on ne doit mettre es eglises nulz ymaiges entailiez, fors le crucifis et la vierge, pour doubte d'ydolatrie*; s. RAYNAUD 1893, S. 202. Wie die Äußerungen Wyclifs und Deschamps zeigen, wurde der Begriff der Schönheit oft auf eine reiche Bildgestaltung angewandt. Andere Beispiele für diese Auffassung finden sich bei CAMILLE 1989, S. 230; NECHUTOVÁ 1970, S. 215; RUDOLPH 1990, S. 11. Van Damme weist darauf hin, dass ein Bild für umso schöner gehalten wurde, desto farbiger es gestaltet war; s. VAN DAMME 1993, S. 166.

⁴⁴⁴ „(...) *seroit ydolatrie en croyant que l'ymage ait vertu diuine, et plus la belle que la layde, et la vielhe que la nouvelhe*.“ Johannes Gerson, *Le Miroir de l'ame*; s. GLORIEUX 1966, S. 196. Ähnlich der gleiche Autor in *Adversus superstitionem in audiendo missam*, 1429; s. GLORIEUX 1973, S. 143.

⁴⁴⁵ Beispiele bei SCHNITZLER 1996, S. 44-45; MARCHAL 1993, S. 268; ASTON 1988, S. 107; HUDSON 1978, S. 84-85; NECHUTOVÁ 1970, S. 215; BREDEKAMP 1975, S. 247; OBERMAN, COURTENAY 1965, S. 267. Wie Bredekamp aufzeigt, ist der Hinweis auf die Gefahr des Missbrauchs überreich gefasster und vergoldeter Bilder spätestens seit Bernhard von Clairvaux verbreitet; s. BREDEKAMP 1975, S. 241-42.

⁴⁴⁶ „*Kirchliche Bilder können in den Kirchen behalten werden, aber nur wenn sie nicht im Überfluß vorhanden sind und wenn sie nicht ausschweifend und falsch ausgeschmückt sind, derart, daß die Augen der Abendmahlsgäste von der Ehrfurcht gegenüber dem Leib Christi abgelenkt werden oder daß sie die Gedanken abschweifen lassen oder anderweitig stören*.“ Zitiert nach BREDEKAMP 1975, S. 259-60; s. auch BAXANDALL 1984, S. 104.

⁴⁴⁷ Jacques de Baerze und Melchior Broederlam, Kreuzigungsretabel, 1399 aufgestellt; Dijon, Musée des Beaux-Arts, Inv.-Nr. 1420; s. COMBLEN-SONKES 1986, Bd. 1, S. 70-158; Bd. 2, Tf. 36-128.

Brokatstoffen. Die kostbare Wirkung der Figuren wird gesteigert durch die sorgfältige Punzierung des Hintergrunds. Der Rahmen trägt außen wie innen ein fein punziertes Rankenornament. Auch die Außenseiten sind durch einen großen materiellen Reichtum gekennzeichnet. Die Szenen aus der Jugend Christi spielen sich vor einem sorgfältig punzierten Goldgrund ab; die Bodenfliesen der kirchenähnlichen Räume sind zum Teil vergoldet, punziert und bemalt. Gewänder, wie das des alten Simeon in der Darbringungsszene, sind in Lüstertechnik über Vergoldung gefertigt.

Eine so reiche Ausstattung von Retabeln war um 1400 in den burgundischen Niederlanden weit verbreitet, wie zahlreiche erhaltene Beispiele belegen. Zu nennen sind hier unter anderem ein Dreifaltigkeitstriptychon aus Dijon,⁴⁴⁸ ein Tabernakelaltar in Antwerpen,⁴⁴⁹ das Dionysiusretabel des Henri Bellechose,⁴⁵⁰ das als Pendant dazu entstandene Georgsretabel⁴⁵¹ sowie schließlich das Robert Campin zugeschriebene Seilern-Triptychon.⁴⁵² Auch in der französischen Kunst dominiert glänzendes Gold die Erscheinung vieler Retabel; sowohl im Norden, etwa bei einer kleinen Pietà aus dem Louvre,⁴⁵³ bei einer Beweinungstafel in Brüssel⁴⁵⁴ und zahlreichen anderen Werken,⁴⁵⁵ als auch in der Malerei der Provence, so etwa im so genannten *Retable de Thouzon*⁴⁵⁶ oder einer Verkündigungstafel der Schule von Avignon.⁴⁵⁷

Auch das Gros der im 15. Jahrhundert in den südlichen Niederlanden hergestellten Schnitzretabel prunkt mit außerordentlicher Kostbarkeit. Die Skulpturen

⁴⁴⁸ Dreifaltigkeitstriptychon, E. 14. Jh.; Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie; s. PROCHNO 2002, Abb. 101.

⁴⁴⁹ Tabernakelaltar, E. 14. Jh.; Antwerpen, Musée Mayer van den Bergh; s. PROCHNO 2002, S. 199-201, Abb. 100.

⁴⁵⁰ Henri Bellechose, Dionysiusretabel, um 1416; Paris, Musée du Louvre, Inv.-Nr. M.I. 674; s. PROCHNO 2002, S. 54-55, Abb. 27.

⁴⁵¹ Georgsretabel, 2. V. 15. Jh.; Dijon, Musée des Beaux-Arts (Dauerleihgabe des Louvre), Inv.-Nr. D 1968-3-P; s. PROCHNO 2002, S. 56-58.

⁴⁵² Robert Campin zugeschrieben, Seilern-Triptychon; London, Courtauld Institute Galleries, The Princes Gate Collection; s. THÜRLEMANN 2002, S. 29, Abb. 19; Beschreibung, Zuschreibung und Datierung ebd., S. 255-57.

⁴⁵³ Paris (?), Petite Pietà ronde, um 1410; Paris, Musée du Louvre, Inv.-Nr. R.F. 2216; s. STERLING 1987, S. 280-85, Abb. 184.

⁴⁵⁴ Paris (?), Beweinung, um 1400; Brüssel, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique; s. STERLING 1987, S. 305-09, Abb. 209.

⁴⁵⁵ S. die weiteren Beispiele bei STERLING 1987, Abb. 217, 294.

⁴⁵⁶ Provence, um 1410-15, Retable de Thouzon; Paris, Musée du Louvre, Inv.-Nr. R.F. 2677-2678; s. LACLOTTE, THIÉBAUT 1983, Abb. S. 59.

⁴⁵⁷ Werkstatt des Jacques d'Ivry zugeschrieben, Tafel mit der Verkündigung; Dublin, National Gallery of Ireland; s. LACLOTTE, THIÉBAUT 1983, Abb. S. 62.

in den Schreinen sind reich gefasst und so stark vergoldet, dass das Gold das jeweilige Erscheinungsbild eindeutig dominiert.⁴⁵⁸ In aufwändigster Technik werden Brokatstoffe imitiert, Punzierungen eingefügt und plastische Formen aufgesetzt.⁴⁵⁹

Verglichen mit den genannten Werken erscheint die materielle Kostbarkeit von Flügelretabeln mit steinfarbenen Skulpturenimitationen stark zurückgenommen. Der neue Retabeltypus verzichtet nicht nur auf dreidimensionale Bildwerke, sondern auch auf zahlreiche kostbare und dekorative Elemente. Die Quantität teurer Materialien ist deutlich reduziert. Die Rahmen der äußeren Bildtafeln sind nicht vergoldet, sondern meist steinfarben gefasst oder marmoriert.⁴⁶⁰ Punzierungen oder Lüstererleichterungen, wie sie auf den Außenseiten des Dijoner Kreuzigungsretabels⁴⁶¹ zu beobachten sind, finden sich kaum.

Auch ist an einigen Werken ein Verzicht auf den Goldgrund zu beobachten, so an dem Retabelensemble, zu dem die Frankfurter Trinität gehört haben muss,⁴⁶² an dem Madrider Retabelflügel mit Jakobus und Klara, am Dresdner Triptychon⁴⁶³ und am Genter Altar,⁴⁶⁴ wo innen nur die drei zentralen Figuren von schmalen Goldstreifen umfassen werden. Wird Gold verwendet, so wird dieses nicht nur sparsamer eingesetzt, sondern auch in neuer Weise verwendet. Es dominiert nicht mehr den Gesamteindruck des Werkes, sondern wird oft zur Gegenstandsfarbe umgedeutet. So bezeichnet eine metallene Partie auf den Außenseiten des Schächerfragments einen Skulpturenbaldachin, die Vergoldung im Inneren des Edelheer-Triptychons gestaltet

⁴⁵⁸ S. dazu auch GUILLOT DE SUDUIRAUT 2001, S. 29; JACOBS 1998, S. 102; SCHULZE-SENGER 1993, S. 478, sowie die zahlreichen Beispiele im AK ANTWERPEN 1993.

⁴⁵⁹ Zu diesen Techniken in den Werkstätten von Brüssel, Antwerpen und Mecheln s. SERCK-DEWAIDE 2000, S. 88-103.

⁴⁶⁰ Der nunmehr goldene Rahmen des Diptychons aus dem Van-Eyck-Umkreis im Louvre war ursprünglich rot und möglicherweise marmoriert; s. VEROUGSTRAETE, VAN SCHOUTE 2000, S. 113. Der Rahmen des Beauner Weltgerichtsretabels war vermutlich steinfarben gefasst; s. VERONEE-VERHAEGEN 1973, S. 25. Die auffällige rot-schwarze Marmorierung am Dresdner Triptychon geht auf eine spätere Übermalung zurück, ursprünglich war der Rahmen grau-gelb marmoriert; s. NEIDHARDT, SCHÖLZEL 2000, S. 27. VEROUGSTRAETE, VAN SCHOUTE 2000, S. 115 interpretieren die Marmorierung von Rahmen bei Van Eyck als Anlehnung an marmorierte Buchrücken.

⁴⁶¹ Jacques de Baerze, Melchior Broederlam, Kreuzigungsretabel, 1399 aufgestellt; Dijon, Musée des Beaux-Arts, Inv.-Nr. CA 1420 A; s. COMBLEN-SONKES 1986, Bd. 1, S. 70-158; Bd. 2, Tf. 36-128.

⁴⁶² Für farbige Abbildungen der beiden Tafeln mit der Veronica und der Maria lactans, die als Innenseiten eines größeren Retabelensembles gelten, s. THÜRLEMANN 2002, Abb. 4; DE VOS 1999, Abb. 28.

⁴⁶³ Für die Innenseiten s. HERZNER 1995, Tf. XIV; PÄCHT 1989, Tf. 7.

⁴⁶⁴ Für die Innenseiten s. HERZNER 1995, Tf. II; BELTING, KRUSE 1994, Abb. 24-29, 32-33.

den Hintergrund eines Skulpturenschreines,⁴⁶⁵ und auf dem Beauner Retabel und den Innenflügeln der Frankfurter Trinität dient das Gold zur Bezeichnung kostbarer Stoffe. Im Inneren des Beauner Retabels wird der Himmel durch ein goldhinterlegtes Wolkengebilde von der irdischen Umgebung abgegrenzt.⁴⁶⁶ Nur in wenigen Fällen, etwa auf der Innenseite des Frankfurter Schächerfragments, gleicht die Verwendung des Goldgrundes der traditionellen Praxis, das Geschehen zu überhöhen, ohne dass eine Bindung der Goldfarbe an einen bestimmten Gegenstand zu erkennen wäre. Fast scheint es, als bedürfe die Verwendung materieller Kostbarkeit der Begründung durch das jeweilige Bildthema.

Kommen kostbare Gegenstände zur Darstellung, so werden diese an vielen Stellen nicht durch materielle, haptische Veränderungen der Bildoberfläche hervorgerufen, sondern durch die flache Malerei suggeriert. Ein Beispiel ist etwa die Darstellung des Marienmantels im Inneren des Dresdner Triptychons.⁴⁶⁷ Während die Gewänder der Heiligenfiguren im Inneren des Dijoner Kreuzigungsretabels⁴⁶⁸ mit höchst aufwändig gefertigten, aufgesetzten Nägeln, Schnallen, Schnüren und Gürteln versehen sind, wird der Reichtum des Marienmantels in Dresden lediglich durch die Malerei suggeriert. Perlen und Edelsteine der reich besetzten Borte werden malerisch dargestellt.

Im Vergleich zu den Werken, die wenig früher in den burgundischen Niederlanden entstanden sind, ist an den Retabeln mit steinfarbenen Außenseiten also eine deutliche Reduktion materiellen Reichtums zu verzeichnen. Was kurz zuvor noch dreidimensional und haptisch greifbar gemacht wurde, wird nun in die zweidimensionale Bildebene übertragen. Kostbares Material wird oftmals nicht mehr appliziert, sondern imitiert. Auf den Außenseiten weichen kostbares Gold und bunte Farben der Imitation einfacher Steinmaterialien. Der neue Retabeltypus verzichtet also auch in dieser Hinsicht auf die Verwendung von Elementen, die nach Meinung der Zeitgenossen die Gefahr eines falschen Bildgebrauchs erhöhten.

⁴⁶⁵ DE VOS 1999, Abb. 37.

⁴⁶⁶ Für die Innenseite s. DE VOS 1999, S. 254-59.

⁴⁶⁷ Für die Innenseiten s. HERZNER 1995, Tf. XIV; PÄCHT 1989, Tf. 7.

⁴⁶⁸ Jacques de Baerze, Melchior Broederlam, Kreuzigungsretabel, 1399 aufgestellt; Dijon, Musée des Beaux-Arts, Inv.-Nr. CA 1420 A; s. COMBLEN-SONKES 1986, Bd. 1, S. 70-158; Bd. 2, Tf. 36-128.

c. Lebensechtheit und Wirklichkeitsnähe

Idoltrische Betrachterreaktionen resultierten nach Ansicht spätmittelalterlicher Bildkritiker nicht nur aus der suggestiven dreidimensionalen Form von Skulpturen oder dem materiellen Reichtum der Ausschmückung, sondern konnten auch durch eine bestimmte Art der Darstellungspraxis gefördert werden.

Besonders aufschlussreich für diese Art der Bildkritik ist ein im Jahre 1415 verfasstes Traktat des deutschen, in Prag lebenden Hussiten Nikolaus von Dresden. In dieser Schrift kritisiert der Autor, dass Ereignisse der Heilsgeschichte entsprechend den Sitten, Gewohnheiten, Riten und der Lebensart des eigenen Vaterlandes dargestellt würden, als wolle man die Heiligen den Einheimischen angleichen und umgekehrt.⁴⁶⁹ Eine ähnliche Ansicht vertritt der böhmische Magister Matthias von Janow. Dieser schreibt, die Maler hätten weder Christus noch die Heiligen je gesehen. Wenn sie diese malten, so ließen sie sich von dem inspirieren, was sie in ihrer eigenen Umgebung gesehen und gehört hätten.⁴⁷⁰ Ein Kunstwerk aber könne Christus oder den Heiligen nicht ähnlich sein, weil die körperliche Hülle der Heiligen längst zerfallen sei.⁴⁷¹ Matthias von Janow und Nikolaus von Dresden thematisieren also gleichermaßen die Unvereinbarkeit realistischer Darstellungsweisen mit der religiösen Glaubenswahrheit.

Neben der Einbettung von Heiligen in ein zeitgenössisches Umfeld verurteilte man die Angleichung von Bildwerken an das Aussehen von Menschen. Lollarden bemängelten, dass die Fassmaler Skulpturen heiliger Personen durch den Farbauftrag so stark an lebendige Menschen anglichen, dass der Betrachter über den künstlichen

⁴⁶⁹ „Igitur pocius depingunt suas similitudines proprias secundum modum patrie vivencium; et hoc docet/experientia, quomodo in qualibet provincia sive civitate procurantur huismodi simulacra secundum similitudinem, ritum, habitum, morem, et vitam hominum inhabitancium, quasi vellent sanctos ipsis incolis consimulare et similes fieri ipsis sanctis. Quare non depingunt secundum vitam eorum in paupertate, humilitate et omni abiiectione?“ Nikolaus von Dresden, *De imaginibus*; s. NECHUTOVÁ 1970, S. 225. Zum Problem der Angleichung von Heiligen an die Zeitgenossen s. auch SCHNITZLER 2002, S. 233-34; SCHNITZLER 1996, S. 57.

⁴⁷⁰ „En effet, aucun de nos contemporains – et en particulier aucun des peintres qui exécutent les images du Christ et des saints – ne les a vus. Et, comme nous l’avons dit, l’imagier travaille selon sa fantaisie qui s’inspire de ce qu’il a vu et entendu autour de lui.“ Matthias von Janow, *Regule Veteris et Novi Testamenti*; zitiert nach der französischen Übersetzung bei LAVIČKA 1985, S. 85.

⁴⁷¹ „Ainsi, ces statues quant à leur figure ou effigie n’ont aucune ressemblance avec les saints du ciel. D’autre part, ceux-ci n’ont plus les traits qu’il possédaient dans leur corps, car leur enveloppe charnelle s’est corrompue depuis longtemps et personne de nos jours n’a vu leurs traits ni leur aspect. Donc, aucune statue n’a été formée, ne peut être formée à l’image et semblance des saints ou du Christ, mais plutôt selon le bon vouloir des hommes.“ Matthias von Janow, *Regule Veteris et Novi Testamenti*; zitiert nach der französischen Übersetzung bei LAVIČKA 1985, S. 85.

Charakter des Bildwerkes hinweggetäuscht würde.⁴⁷² Die Farbe wurde folglich als trügerische Substanz empfunden, die geeignet war, eine Skulptur in ein Idol zu verwandeln.⁴⁷³

Die geläufige Praxis, Heilige lebensecht und in zeitgenössischem Kontext darzustellen, barg den Quellen zufolge zweierlei Gefahren. Zunächst befürchtete man, die lebensechten Heiligenbilder könnten eine körperliche Anziehungskraft auf den Betrachter ausüben. So nimmt Johannes Gerson an, Frauen würden dazu verleitet, sich gedanklich mit der Nacktheit oder dem Perizonium des Gekreuzigten zu beschäftigen, während Männer leicht dem Charme von Marienfiguren verfallen könnten.⁴⁷⁴ Jan Hus stellt fest, der Anblick der heiligen Jungfrauen löse in manchen Männern fleischliche Begierde aus.⁴⁷⁵ Gilles Mersault traut eine solche Wirkung auch Gemälden zu. Er zitiert eine Stelle aus dem Gleichnis der schamlosen Schwestern Israel und Juda nach Ez. 23, 14-16, demzufolge das Betrachten buntfarbiger Wandmalereien chaldäischer Männer im Lendenschurz, die eine starke Ähnlichkeit mit Babyloniern aus Chaldäa aufwiesen, in einer der schamlosen Schwestern ein solches Begehren nach den Babyloniern erweckte, dass sie nach diesen schickte, um mit ihnen Unzucht zu treiben.⁴⁷⁶ Mersault vermutet also in der lebensechten Darstellung der Babylonier in bunten Farben und in der Ähnlichkeit des Wandbildes mit den babylonischen Männern die Ursache für die Anstiftung der Betrachterin zu unreinen Gedanken und Handlungen.

Einigen bildtheoretischen Traktaten ist die Sorge zu entnehmen, lebensechte Bilder könnten die Gleichsetzung von Darstellung und Dargestelltem begünstigen. Thomas Netter bemerkt, ähnliche Bilder führten den Unterschied zwischen Bild und göttlichen Dingen nicht eindeutig genug vor Augen und könnten deshalb zu Irrtümern

⁴⁷² Beispiele bei ASTON 1988, S. 110-14; ASTON 1984, S. 164. Auf die Tatsache, dass das Schmücken des Äußeren von Bildwerken dazu diene, diese auf die Ähnlichkeit mit dem Menschen hin zu bilden, war schon im 11. Jahrhundert von Bernhard von Angers hingewiesen worden; s. SCHULZE-SENGER 1993, S. 455.

⁴⁷³ PASTOUREAU 1994, S. 30, 32, 39.

⁴⁷⁴ AK BERN, STRASSBURG 2001, S. 114. Ähnlich auch Nikolaus von Dresden, *De imaginibus*; s. NECHUTOVÁ 1970, S. 225-26.

⁴⁷⁵ „Certains hommes éprouvent même des désirs charnels à la vue des saintes vierges que l'on montre plus belles qu'elles ne furent en réalité.“ Jan Hus, *Grand Commentaire*; zitiert nach der französischen Übersetzung bei LAVIČKA 1985, S. 123.

⁴⁷⁶ „Vidi, quod via unius illarum polluta esset et auxit fornicationes suas, et cum vidisset viros depictos in pariete, imagines Chaldeorum, expressas coloribus, et renes accinctos baltheis et thyaras tinctas in capitibus eorum formam ducum omnem similitudinem filiorum Babilonis terreque Chaldeorum, in qua orti sunt et insaniunt super eos concupiscentia oculorum. (...)“; Gilles Mersault, *In nomine Patris*, 1423; s. BARTOS 1933, S. 296.

führen.⁴⁷⁷ Der französische Dichter Eustache Deschamps führt aus, die farbige Fassung der Bilder verleite viele Menschen dazu, ein Bild für Gott zu halten.⁴⁷⁸

Ein Zusammenhang zwischen einem lebensecht bemalten Bildwerk und einer unangemessenen Bildrezeption wird auch in einer der Bildlegenden der *Miracles de Nostre Dame* des Jean Miélot hergestellt. Die Erzählung *Miracle de l'enfant qui fiancha l'ymaige de Nostre Dame* berichtet von einer Marienfigur, die so gut bemalt war, dass sie lebendig zu sein schien.⁴⁷⁹ Diese Erscheinung hat zur Folge, dass sich ein Kind unsterblich in die Marienfigur verliebt, woraufhin die Gottesmutter an der Statue Wunder wirkt, so dass diese tatsächlich lebendig wird und mit dem Kind eine Verlobung eingeht.⁴⁸⁰

Die Tatsache, dass in der Legende die farbige Fassung einer Skulptur für ihre lebendige Wirkung verantwortlich gemacht wird, zeigt, dass der Schein der Lebensechtheit nicht nur von Bildkritikern befürchtet, sondern auch von anderen Zeitgenossen so wahrgenommen wurde.⁴⁸¹ Die lebendige Wirkung bunter Farbigkeit belegen auch Quellen, die von der Rezeption spätmittelalterlicher Kunstwerke berichten. So lobte ein Betrachter im 14. Jahrhundert die Lebendigkeit der Statuen der Königsgalerie im Pariser Grand Palais.⁴⁸² Bartolommeo Fazio bescheinigte einer Hieronymus-Tafel des Van Eyck, dass der dargestellte Heilige wirklich lebe,⁴⁸³ und

⁴⁷⁷ „*Et in Commento praecedenti idem Lincolniensis (...) ,Per modum autem similis formationis non manifeste ostenditur, quod divina non sunt illa, quae esse dicuntur; sed a multis intelligentur esse ea, & illas affirmationes proprie sumi, & non symbolice tantum dici. Et est modus iste similis formationis propinquior, ut faciat multitudinem errare circa divina, quam sit modus ille, qui fit per formationes dissimiles.*“ Thomas Netter, *Doctrinale Antiquitatum Fidei Catholicae Ecclesiae, De cultu imaginum*; s. BLANCIOTTI 1967, Sp. 929.

⁴⁷⁸ „*Car l'ouvrage est forme plaisant;/ Leur peinture dont je me plain,/ La beauté de l'or reluisant,/ Font croire a maint peuple incertain/ Que ce soient dieu pour certain.*“ Eustache Deschamps, *Que on ne doit mettre es eglises nulz ymaiges entailliez, fors le crucifis et la vierge, pour doubte d'ydolatrie*; s. RAYNAUD 1893, S. 202.

⁴⁷⁹ „*Il y avoit aussi en la ditte chapelle ung bel ymaige de Nostre Dame bien paincte si qu'elle sambloit estre vive.*“ Jean Miélot, *Miracle de l'enfant qui fiancha l'ymaige de Nostre Dame*, aus den *Miracles de Nostre Dame* der Handschrift der Bibliothèque nationale, Ms. fr. 9199, fol. 77; zitiert nach LABORDE 1928-29, S. 195.

⁴⁸⁰ LABORDE 1928-29, S. 196.

⁴⁸¹ Erik Van Damme führt aus, dass buntfarbig gefasste Skulpturen auf den mittelalterlichen Betrachter eine weitaus stärkere Wirkung gehabt haben müssen, als dies heute der Fall ist. Der Autor nimmt sogar an, die Verehrung eines Bildwerkes sei wesentlich durch dessen Polychromie bedingt worden; s. VAN DAMME 1993, S. 168.

⁴⁸² SIMON 2002, S. 122.

⁴⁸³ SIMON 2002, S. 123.

Hieronymus Münzer bezeichnete die Malereien des Genter Altares als „lebende Bilder“.⁴⁸⁴

Kommt bei Fazio und Münzer vor allem die humanistische Bewunderung für das Können der Maler zum Ausdruck, so war die lebendige Wirkung von Bildern aus theologischer Sicht problematisch, wie die oben zitierten Quellen belegen. Für die Bewertung spätmittelalterlicher Kunst sind zwei Elemente der Bildkritik von besonderer Bedeutung. Erstens ist es von nicht geringem Interesse, dass die farbige Fassung von Skulpturen für die lebensechte Wirkung von Skulpturen und damit für die Provokation von Idolatrie verantwortlich gemacht wurde. Es ist zweitens bemerkenswert, dass Bildkritiker gerade jene Darstellungsweise anprangern, die im Allgemeinen als Charakteristikum und als neue Errungenschaft der frühen niederländischen Malerei und Bildhauerei bezeichnet wird: Die Praxis, menschliche Physiognomien und Körper naturalistisch und glaubwürdig wiederzugeben und Szenen des Heilsgeschehens in eine zeitgenössische Umgebung einzubetten.

In der jüngeren Forschung konnte nachgewiesen werden, dass in der Reformationszeit durch eine Veränderung der Farbpalette der Kritik an der trügerischen Wirkung der Farbe Rechnung getragen wurde.⁴⁸⁵ Es stellt sich die Frage, ob auch im 15. Jahrhundert mit einer solchen Berücksichtigung farbkritischer Äußerungen gerechnet werden darf. Um dies zu klären, seien im Folgenden verschiedene niederländische Kunstwerke gleichen Themas miteinander verglichen.

Auf einige Arbeiten der niederländischen Kunst des frühen 15. Jahrhunderts erscheinen die bildkritischen Äußerungen wie zugeschnitten. Beispielhaft sei dies an den Prophetenfiguren von Sluters Mosesbrunnen aus dem Kreuzgang der Kartause von Champmol⁴⁸⁶ dargelegt. Die sechs Propheten wirken außerordentlich lebensecht. Claus Sluter verstand es meisterhaft, seinen Figuren eine starke Dynamik, eine überzeugende Gestik, eine äußerst ausdrucksstarke Mimik und ein hohes Maß an Individualität zu verleihen. Der Gesichtsausdruck des Jesaja oder die Art und Weise, wie Jeremia in die Seiten seines Buches greift, lassen den Betrachter schnell vergessen, dass ihm ein unbelebtes Kunstwerk aus Stein gegenübersteht. Der Eindruck der Lebensechtheit muss im späten Mittelalter noch weitaus ausgeprägter gewesen sein, präsentierte sich doch

⁴⁸⁴ „*Et omnia illa sunt ex mirabili et tam artificioso ingenio depicta: ut ne dum pictura: sed artem pingendi totam ibi videres videntur que omnes ymagines vive.*“ Zitiert nach SIMON 2002, S. 123.

⁴⁸⁵ PASTOUREAU 1994, S. 30-44.

⁴⁸⁶ Claus Sluter, Jean Malouel, Brunnen im großen Kreuzgang der Kartause Champmol, 1402-03 aufgestellt; Champmol, ehem. Kartause; s. PROCHNO 2002, s. 215-39, Abb. 111-16.

der Brunnen damals vollständig farbig gefasst und vergoldet.⁴⁸⁷ Die ursprüngliche Farbschicht kaschierte das Werkmaterial und verlieh dem Stein den Anschein menschlicher Haar- und Hautfarbe.⁴⁸⁸ Deutlich farbig akzentuierte Pupillen, wie sie noch heute an einigen Prophetenfiguren zu beobachten sind, präzisieren den Augenausdruck und die Blickrichtung und vermitteln so den Eindruck einer lebhaften Aktivität der Sinnesorgane.⁴⁸⁹ Die Tatsache, dass der Prophet Jeremia einst mit einer feinen Metallbrille ausgestattet war, lässt annehmen, dass diese lebensechte Wirkung durchaus intendiert war.⁴⁹⁰

Bei intakter Farbfassung erschienen die Figuren in eine prächtige, detailreich ausgestaltete Kleidung gehüllt. Besonders modisch präsentierte sich die Figur des Jesaja. Noch heute ist das Untergewand mit engen Ärmeln zu erkennen, über das ein geschlitztes Überkleid aus Brokat geworfen ist. In seiner ursprünglichen Ausführung war dieser Brokatstoff von roten und blauen Fäden durchzogen.⁴⁹¹ Das Gewand wird von einem breiten, tiefsitzenden Gürtel mit aufgesetzten Metallringen gehalten, an dem eine große Tasche mit Troddeln und ein Schreibköcher hängen.⁴⁹² Die Figur des Jesaja zeigt sich also in einer sehr reichen Gewandung, die mit den typischen Accessoires der spätmittelalterlichen Mode angereichert ist. Ihr Erscheinungsbild ist nicht am historischen Leben des Propheten ausgerichtet, sondern folgt dem, was den Zeitgenossen als teuer, schick und modisch galt.

⁴⁸⁷ Zur ursprünglichen Fassung aus der Werkstatt des Jean Malouel s. PROCHNO 2002, S. 215-16, Anm. 22, S. 219.

⁴⁸⁸ Diese Angleichung hölzerner und steinerner Figuren an das Erscheinungsbild eines lebendigen Menschen zeichnet spätmittelalterliche Skulpturenfassungen fast ausnahmslos aus. Zu unterschiedlichen Fassungskonzepten des 14. und 15. Jahrhunderts s. VAN DAMME 1993, S. 165-69; BRACHERT, KOBLER 1981, Sp. 798-808.

⁴⁸⁹ Die Bedeutung des Augenausdrucks für die lebensechte Wirkung hat David Freedberg hervorgehoben. Freedberg nimmt an, das Vorhandensein gemalter Augen könne darüber entscheiden, ob ein Bild für lebendig gehalten würde oder nicht; s. FREEDBERG 1993, S. 305. Diese Annahme findet eine indirekte Bestätigung durch den Bericht des Bernhard von Angers, der die starke Reaktion von Gläubigen auf den Glanz der Augen der Figur der Hl. Fides thematisiert; s. MARCHAL 1993, S. 264.

⁴⁹⁰ PROCHNO 2002, S. 216, Anm. 29.

⁴⁹¹ PROCHNO 2002, S. 217. Zur Verbreitung golddurchwirkter Stoffe unter den Herzögen von Burgund s. BEAULIEU, BAYLÉ 1956, S. 27-31. Die Autoren präzisieren, dass die Kostbarkeit von Brokat- und anderen golddurchwirkten Stoffen im Spätmittelalter mit dem Reichtum goldener Schmuckstücke gleichgesetzt wurde; s. ebd., S. 27.

⁴⁹² Zur burgundischen Mode tiefsitzender Gürtel mit Metallaufsätzen, sowie zu dieser Art der Befestigung von Taschen s. BEAULIEU, BAYLÉ 1956, S. 95-101.

Diese Praxis, Heilige in zeitgenössische Gewänder zu kleiden, war im frühen 15. Jahrhundert weit verbreitet,⁴⁹³ obwohl eine solche Aufmachung für die Identifizierung eines Heiligen oder Propheten in keiner Weise von Nutzen war. Auf Werke wie die Prophetenfiguren des Brunnens in Champmol trifft also genau der Vorwurf zu, den Gilles Mersault und der Puer Bohemus in ihren Abhandlungen formulierten. Dem unbedarften Betrachter vermitteln die Figuren den Eindruck, die Propheten seien zu ihren Lebzeiten mit teuren Stoffen und modischen Schnitten ausgestattet gewesen.⁴⁹⁴ Auch die oben zitierte Kritik, Fassmaler glichen Werke aus Holz und Stein der menschlichen Erscheinung an und täuschten dadurch die Betrachter, scheinen auf die Prophetenfiguren in Champmol wie zugeschnitten.

Von der lebensechten Wirkung zeitgenössischer Skulptur unterscheidet sich das Erscheinungsbild der steinfarbenen Skulpturenimitationen erheblich. Die Unfarbigkeit von Inkarnat, Haaren und Kleidern lässt keinen Eindruck von Lebendigkeit entstehen. Augen und Münder bleiben oft steinfarben; Pupillen werden in feiner Ton-in-Ton-Lasur angegeben oder fehlen völlig. Aufgrund der fehlenden farbigen Akzentuierung wirken die Sinnesorgane unbelebt.

Wie der Vergleich realer und gemalter Skulptur zeigt, impliziert der Verzicht der gemalten Steinfiguren auf die farbige Fassung eine wichtige Aussage. Denn die farbige Fassung realer Bildwerke dient nicht nur der Verhüllung des zugrunde liegenden Materials, sondern trägt auch wesentlich zur Bedeutung eines Werkes bei. Mittels der farbigen Fassung werden Haare, Kleider und Inkarnat suggeriert. Mehr noch, eine Farbfassung kann Gefühlswerte wie Freude, Trauer oder Schmerz zur Darstellung bringen, indem sie einen bestimmten Augenausdruck, ein Lächeln, Tränen oder Blutstropfen andeutet.⁴⁹⁵ Durch solche Gefühlswerte wird der Anschein von

⁴⁹³ SCOTT 2000, S. 131-41.

⁴⁹⁴ „*Et scitote etiam errorem, quem vobis demonstrant vestiendo aut figurando in picturis sanctum Petrum, sanctum Paulum et alios in tam insignibus indumentis omnino contrario modo vite ipsorum.*“ Gilles Mersault, *In nomine Patris*; s. BARTOS 1933, S. 299-300. „*Statuas fecistis et erexistis, ornastis et adorastis, sed numquid per hoc lampades vestras aptastis aut oleum in vasis comparavistis? Numquid hoc erit voluntas Petri et Pauli, quorum servos vos esse arbitramini? Illi relictis omnibus secuti sunt me in frigore et nuditate, non modo sua et se ipsos pro salute pauperum meorum exponentes.*“ Puer Bohemus, *Immola deo sacrificium lautis*; s. BARTOS 1924, S. 15.

⁴⁹⁵ S. etwa die bereits erwähnte, nach Gent lokalisierte Pietà, um 1430-40, in Ledé, St. Martin, s. STEYAERT 1994, S. 215.

Menschlichkeit noch verstärkt, eine Möglichkeit, die in gotischen Fassungskonzepten oftmals voll ausgeschöpft wird.⁴⁹⁶

Der Ersatz buntfarbiger durch steinfarbene Figuren kann also auch als Verzicht auf den Anschein von Lebensechtheit und Menschlichkeit gedeutet werden. An den Retabeln in Gent und Beaune wird diese Tatsache augenfällig. Die steinfarbenen Heiligenfiguren stehen dort in auffälligem Kontrast zu den beiderseits knienden Stifterfiguren. In ihrer buntfarbigen Darstellung sind die Stifter als lebendige Menschen charakterisiert. Ihre modische Erscheinung weist sie als Zeitgenossen des spätmittelalterlichen Betrachters aus. So trägt etwa Nicolas Rolin in Beaune die am burgundischen Hof seit den 30er Jahren übliche schwarze Kleidung mit modischem Pelzbesatz.⁴⁹⁷ Das Bild der Stifter entspricht also ihrer historischen Erscheinung. Die Heiligen dagegen sind als steinerne Skulpturen in zeitloser Gewandung gezeigt. Anders als die Stifter kann der als steinerne Skulptur charakterisierte Heilige weder für lebendig gehalten, noch mit einem Zeitgenossen gleichgesetzt werden.

Dieses Charakteristikum unterscheidet die gemalten Steinfiguren nicht nur von der spätmittelalterlichen Skulptur, sondern auch von zahlreichen Werken der frühen niederländischen Malerei. Anhand eines Vergleiches von Verkündigungsdarstellungen soll dies im Folgenden veranschaulicht werden.⁴⁹⁸

An den Verkündigungen der Campin- und Van der Weyden-Werkstätten hat vor allem ein Charakterzug große Beachtung gefunden: Die Verlagerung des Heilsgeschehens in einen zeitgenössischen bürgerlichen Innenraum.⁴⁹⁹ Der flémalleske

⁴⁹⁶ Johannes Taubert hat an gotischen Fassungskonzepten eine Tendenz zur „Vermenschlichung“ und zur „Versinnlichung“ festgestellt; also das Bemühen, menschliche Körper, Kleidungen, Gefühle und Materialien wirklichkeitsgetreu in die Fassung zu übersetzen; s. TAUBERT 1978, S. 30-36. Analoge Beobachten macht Van Damme an der niederländischen Skulptur; s. VAN DAMME 1993, S. 165-67.

⁴⁹⁷ Zur Mode schwarzer Stoffe im Herzogtum Burgund s. KAMP 1993, S. 257; BEAULIEU, BAYLÉ 1956, S. 26; zu den Pelzbordüren ebd., S. 31-33.

⁴⁹⁸ Leider finden die steinfarbenen Verkündigungsgruppen in der ikonographischen Forschungsliteratur zu diesem Bildthema kaum Berücksichtigung. Zur Verkündigungsikonographie im 15. Jahrhundert s. LÜKEN 2000, passim, mit umfangreichem Katalog; eher oberflächlich DUWE 1994, passim; des Weiteren DENNY 1977, S. 52-17; ROBB 1936, bes. S. 490-520. Zur Interpretation flämischer Verkündigungsdarstellungen s. MANN 1995, S. 143-73; JAKOBY 1987, S. 160-10; PURTLE 1982, S. 28-139; CHÂTELET 1981, S. 318-24; WARD 1975, S. 196-220; MCNAMEE 1974, S. 37-40; PHILIP 1967, S. 64-99.

⁴⁹⁹ Zur Entwicklung der Verkündigungsdarstellung in einem Innenraum s. LÜKEN 2000, S. 41-44; ROBB 1936, S. 500-13.

Mérodealtar,⁵⁰⁰ eine Verkündigungstafel in Brüssel,⁵⁰¹ das Pariser Verkündigungstriptychon⁵⁰² und der Münchner Columba-Altar des Rogier van der Weyden,⁵⁰³ sie alle sind herausragende Beispiele dessen, was die Forschung gemeinhin als „Realismus“ bezeichnet.⁵⁰⁴ Maria und der Engel begegnen sich hier in Räumen, die durch verschiedene Möbel und Ausstattungsgegenstände zeitgenössischen Wohn- oder Schlafräumen angeglichen sind. Wenn Auswahl und Anordnung der Einrichtungsgegenstände auch häufig symbolisch zu interpretieren sein mögen,⁵⁰⁵ einige Bildgegenstände in einem bürgerlichen Innenraum nicht zu erwarten wären⁵⁰⁶ und die Raumkonstruktion nicht als maßstabsgetreu bezeichnet werden kann, so besteht dennoch ein deutlicher Bezug zur zeitgenössischen Wirklichkeit. Ein gekachelter Boden und eine Balkendecke, kleinteilig verglaste Rautenscheiben mit hölzernen Fensterläden, Tische mit geschnitzten Seitenwangen, eine Bank mit aufgelegten Kissen, ein mit einem Himmel überspanntes, durch Vorhänge vor Kälte geschütztes Bett, Lavabokessel und Messingkännchen gehörten im Spätmittelalter zur üblichen Ausstattung eines gehobenen bürgerlichen Hausstandes.

⁵⁰⁰ Der Werkstatt des Robert Campin zugeschrieben, Mérode-Triptychon; New York, The Metropolitan Museum of Art, The Cloisters Collection, Inv.-Nr. 56.70; s. KAT. NEW YORK 1998, S. 89-96; THÜRLEMANN 2002, S. 58-76, 269-72; Abb. 42-45.

⁵⁰¹ Robert Campin-Nachfolge (?), Verkündigung, um 1425-30 (?); Brüssel, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Inv.-Nr. 3937; s. THÜRLEMANN 2002, S. 74-77; KAT. BRÜSSEL 1996, S. 36-50; Tf. 1.

⁵⁰² Rogier van der Weyden, Verkündigungstriptychon, kurz nach 1434; Paris, Musée du Louvre, Inv.-Nr. 1982 (Mitteltafel); Turin, Galleria Sabauda, Inv.-Nr. 210, 320 (Flügel); s. LORENTZ, COMBLÉN-SONKES 2001, Bd. 1, S. 21-70; Bd. 2, Tf. 12-44; sowie DE VOS 1999, S. 194-99, Abb. 7a-e, jeweils mit umfangreicher Bibliographie.

⁵⁰³ Rogier van der Weyden, Triptychon mit der Anbetung der Könige, sog. Columba-Altar, um 1450-56; München, Alte Pinakothek, Inv.-Nr. WAF 1189-1191; s. DE VOS 1999, S. 276-84, Abb. 21, mit umfassender Bibliographie.

⁵⁰⁴ S. dazu oben, Kap. I.2.c. Der Bildtypus der Verkündigung in einem Innenraum wird seit dem zweiten Viertel des 15. Jahrhunderts in den Niederlanden zu einem allgemein verbindlichen ikonographischen Typus, der sich gegenüber anderen Verkündigungsdarstellungen durchsetzt; s. LÜKEN 2000, S. 44-45; ROBB 1936, S. 507-17.

⁵⁰⁵ Zur Forschungsdebatte um den von Panofsky geprägten Begriff des „*disguised symbolism*“ s. u.a. SCHLIE 2002, S. 235-54; SIMON 2002, S. 151-67; BEDAUX 1990, S. 9-12, 53; LANE 1988; CARRIER 1987; HARBISON 1986; MARROW 1986, jeweils passim, sowie PANOFSKY 1953, Bd. 1, S. 131-48. Einen Überblick über die vorwiegend am Mérode-Triptychon entwickelte Debatte zur Bedeutung symbolischer Gegenstände gibt zuletzt LÜKEN 2000, S. 58-60. Zur Entwicklung und Bedeutung einiger Symbole in Verkündigungsdarstellungen des 15. Jahrhunderts s. LÜKEN 2000, S. 57-64; DUWE 1994, bes. S. 166-68; JAKOBY 1987, S. 162-210; DENNY 1977, S. 52-117. Zur sakramentalen Interpretation von Verkündigungsszenen s. LANE 1984, S. 41-50.

⁵⁰⁶ S. dazu JAKOBY 1987, S. 160-61.

Ein Vertrag über die Anfertigung eines Schnitzaltares aus dem Jahre 1448 lässt erkennen, dass Zeitgenossen sich dieses Wirklichkeitsbezuges durchaus bewusst waren. In dem Vertrag wird explizit gefordert, dass das Bett der Maria nach dem Vorbild der Liegestätte von Adligen und Bürgern gestaltet werden solle.⁵⁰⁷

Räumlichkeiten und Gegenstände der Verkündigungsdarstellungen müssen für den spätmittelalterlichen Betrachter ein starkes Identifikationspotenzial besessen haben. Er fand Maria und den Engel in ein bekanntes häusliches Umfeld, das Heilige in seine irdische Erfahrungswelt versetzt. Die Verkündigung stand ihm als scheinbare Gegenwart des Göttlichen im Diesseits vor Augen. Besonders deutlich wird dies am Mérode-Altar.⁵⁰⁸ Verschiedene Anzeichen deuten hier auf eine Präsenz des Göttlichen in der irdischen Umgebung: Der Engel, die Kerze, die infolge der Gegenwart des Heiligen Geistes erloschen ist,⁵⁰⁹ die goldenen Strahlen, auf denen das Jesuskind durch das geschlossene Fenster eintritt,⁵¹⁰ sowie das warme Licht, das ursprünglich von den mit Goldgrund hinterlegten Fenstern ausströmte, wie dies in der Brüsseler Verkündigung heute noch zu sehen ist.⁵¹¹

Die Integration übernatürlicher Präsenz in die spätmittelalterliche Lebenswelt ist an zahlreichen Verkündigungsdarstellungen der frühen niederländischen Tafelmalerei festzustellen.⁵¹² Auch Werke, die auf sichtbare Anzeichen göttlicher

⁵⁰⁷ Der Bildhauer Ricquart de Valenciennes wird vertraglich aufgefordert, Maria in der Szene der Geburt Christi in einem Bett darzustellen „*ainsi quant par telle manière que à présent on fait les couches des seigneurs et bourgeois*“; s. REYNOLDS 1996, S. 183. Auch andere Möbel und die Lilienvase der Verkündigung sollten dem Vertrag zufolge an Gegenstände des zeitgenössischen Gebrauchs angepasst werden; s. ebd., S. 183.

⁵⁰⁸ Der Werkstatt des Robert Campin zugeschrieben, Mérode-Triptychon; New York, The Metropolitan Museum of Art, The Cloisters Collection, Inv.-Nr. 56.70; s. KAT. NEW YORK 1998, S. 89-96; THÜRLEMANN 2002, S. 58-76, 269-72; Abb. 42-45.

⁵⁰⁹ Zu dieser Symbolik s. THÜRLEMANN 2002, S. 70, sowie S. 220, Anm. 100, mit weiterer Literatur.

⁵¹⁰ Zu dieser Darstellungsform des Jesuskindes s. ROBB 1936, S. 523-26.

⁵¹¹ Robert Campin-Nachfolge (?), Verkündigung, um 1425-30 (?); Brüssel, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Inv.-Nr. 3937; s. KAT. BRÜSSEL 1996, S. 36-50; Tf. 1. Aus Röntgenuntersuchungen geht hervor, dass die Fensteröffnungen ursprünglich mit Goldgrund gefüllt waren und mehrmals übermalt wurden. Die Brüsseler Verkündigung gibt einen Eindruck vom ursprünglichen Erscheinungsbild der Fenster des Mérode-Triptychons; s. THÜRLEMANN 2002, S. 63-65 und Abb. 54. Zur symbolischen Verwendung von Licht in Verkündigungsdarstellungen s. MEISS 1945, S. 176-81; WARD 1975, S. 197, 211-13.

⁵¹² In vielen Verkündigungsdarstellungen vom Ende des 14. und Anfang des 15. Jahrhunderts wird gar Gottvater oben im Bild dargestellt. Diese Praxis verliert sich nach dem ersten Drittel des 15. Jahrhunderts; s. DENNY 1977, S. 66.

Gegenwart vollkommen verzichten,⁵¹³ suggerieren durch die Einbettung des Engels und Marias in einen zeitgenössischen Wohnraum die Präsenz heiliger Personen in irdischer Umgebung. Die detailgenaue Schilderung von zwei lebensecht erscheinenden Gestalten in einem vertrauten Umfeld mag es für den mittelalterlichen Betrachter erschwert haben, Himmlisches und Irdisches klar zu unterscheiden. Die Kritik an der Praxis, Heiliges in zeitgenössischem Gewand zu zeigen, erscheint genau auf solche Darstellungen zugeschnitten.

Die steinfarbenen Verkündigungen in Beaune, Madrid und Dresden weisen einen vollkommen anderen Umgang mit dem Bildthema auf. Die Begegnung Marias und des Engels wird auf zwei schlichte Steinfiguren reduziert. Die Verteilung der beiden Figuren auf die beiden Altarflügel schafft einen Bruch in der erzählerischen Kontinuität der Szene. Auf anekdotische Ausschmückungen des Ereignisses wird vollständig verzichtet. Nur in einigen Fällen sind den Skulpturen symbolische Attribute beigegeben, so in Beaune ein Schriftband und eine Lilienvase oder in Beaune und am Thyssen-Diptychon ein Buch. Es sind kaum Anzeichen himmlischer Präsenz zu beobachten. Weder Lichtstrahlen noch eine Geisttaube oder ein Jesuskind zeugen von einer himmlischen Intervention bei der Menschwerdung des Gottessohnes.⁵¹⁴ Zeichenhaft verweist die schlichte Gestalt irdischer Steinfiguren auf das Ereignis der Menschwerdung.

Auch die eigentliche Verkündigungsbotschaft wird auf den steinfarbenen Tafeln auf eine ganz eigene Art vermittelt. Buntfarbige Verkündigungsdarstellungen präsentieren die göttliche Botschaft oftmals als Schriftzug in goldenen Lettern. Dies ist etwa am Genter Altar,⁵¹⁵ an Van Eycks Washingtoner Verkündigung⁵¹⁶ oder an Rogier

⁵¹³ S. etwa das oben genannte Verkündigungstriptychon Rogier van der Weydens, kurz nach 1434; Paris, Musée du Louvre, Inv.-Nr. 1982 (Mitteltafel); Turin, Galleria Sabauda, Inv.-Nr. 210, 320 (Flügel); s. LORENTZ, COMBLEN-SONKES 2001, Bd. 1, S. 21-70; Bd. 2, Tf. 12-44; sowie DE VOS 1999, S. 194-99, Abb. 7a-e

⁵¹⁴ Horst Wenzel hat an spätmittelalterlichen Verkündigungsdarstellungen die Tendenz festgestellt, den Engel als Botschafter durch eine direkte Tätigkeit Gottes oder des Heiligen Geistes abzulösen; s. WENZEL 1993, S. 36-40. Die steinfarbenen Verkündigungsdarstellungen folgen dieser Entwicklung nicht.

⁵¹⁵ Die Verkündigung des Genter Altars ist zwar in ihrer Farbigkeit reduziert, weist jedoch ansonsten mehr Gemeinsamkeiten mit den Verkündigungsdarstellungen in Innenräumen auf. Sie spielt deshalb für die vorliegende Arbeit nur eine untergeordnete Rolle. Wie Paul Coremans gezeigt hat, war ursprünglich auch hier eine Verkündigung in Form steinerner Skulpturen vorgesehen. S. dazu oben, Kap. I.3.b. Die Planänderung mag erklären, warum das Konzept der Außenseiten des Genter Altars so deutlich von den steinfarbenen Retabelaußenseiten abweicht.

van der Weydens Münchner Columba-Altar⁵¹⁷ zu beobachten. Die Forschung deutet goldene Lettern dieser Art als Rede Gottes oder als an Gott adressierte Worte Marias.⁵¹⁸

Steinfarbenen Verkündigungsdarstellungen verzichten auf goldene Lettern. Auch Schriftbänder, wie sie in französischen und deutschen Verkündigungsdarstellungen um 1400 üblich sind,⁵¹⁹ werden nicht zur Übermittlung der Verkündigungsbotschaft eingesetzt. Das einzige steinfarbene Schriftband, jenes auf dem Beauer Weltgerichtsretabel, bleibt unbeschrieben. Auch das Buch Marias in Beaune präsentiert leere Seiten. Buch und Schriftband treten in auffallenden Kontrast zu den dicht beschriebenen Büchern der Stifter, aber auch zu den Inschriften im Retabelinnern des Weltgerichtsaltars.⁵²⁰ Die Worte, mit denen der Weltenrichter ewige Rettung und Verdammnis verkündet,⁵²¹ sind locker in der wolkigen Himmelssphäre angeordnet. Ihre schwarz-weiße Farbigkeit richtet sich nach dem Gehalt der jeweiligen Aussage. Inhalt und Charakter der göttlichen Botschaft kommen folglich schon in der Gestaltung der Schrift zum Ausdruck. Diese steht in anschaulichem Gegensatz zu Buch und Schriftband auf den Außenseiten, die unbeschrieben bleiben. Es scheint, als solle durch diesen Unterschied zum Ausdruck gebracht werden, dass eine göttliche Botschaft in der himmlischen Sphäre hörbar, in der von Bildwerken und Menschen bevölkerten irdischen Sphäre aber nur zeichenhaft wahrnehmbar ist.

Von großem Interesse ist auch die Art und Weise, in der Jan van Eyck die Worte seiner steinfarbenen Verkündigungsfiguren ins Bild setzt. Auf dem Thyssen-Diptychon gibt er den Gruß des Engels und die Antwort Marias als in den Rahmen gemeißelte Schrift wieder. Während die goldenen Lettern der Genter Verkündigung in ihrer Farbigkeit und der umgekehrten Präsentation entmaterialisiert und transzendiert

⁵¹⁶ Jan van Eyck zugeschrieben, Verkündigung, um 1434; Washington D.C., National Gallery of Art, Andrew W. Mellon Collection, Inv.-Nr. 1937.1.39; s. KAT. WASHINGTON 1986, S. 76-86, Abb. S. 77, sowie BELTING, KRUSE 1994, Tf. 43.

⁵¹⁷ Rogier van der Weyden, Triptychon mit der Anbetung der Könige, sog. Columba-Altar, um 1450-56; München, Alte Pinakothek, Inv.-Nr. WAF 1189-1191; s. DE VOS 1999, S. 276-84, Abb. 21, mit umfassender Bibliographie.

⁵¹⁸ MANN 1995, S. 150-63; WENZEL 1993, S. 38.

⁵¹⁹ S. die zahlreichen Beispiele aus der französischen Buch- und der deutschen Tafelmalerei bei ROBB 1936, Abb. 14-15, 24-28. Die Entwicklung verschiedener Formen der Materialisierung des Wortes in Verkündigungsdarstellungen hat Horst Wenzel untersucht; s. WENZEL 1995, S. 274-91; WENZEL 1993, S. 32-46.

⁵²⁰ Für Abbildungen der Innenseite s. DE VOS 1999, S. 254-59.

⁵²¹ Die Worte „*Venite benedicti patris mei possidete paratum vobis Regnum a constitutione mundi*“ und „*Discedite a me maledicti in Ignem eternum qui paratus est dyabolo et angelis eius*“ sind Mt. 25,34 und 25,41 entnommen.

erscheinen, werden die Worte der Thyssener Steinfiguren als im Stein materialisierte, von Menschenhand gefertigte Schrift gezeigt.

Eine ähnliche Darstellungsform wählt Nicolas Froment für die Außenseiten des 1476 entstandenen Triptychons in Aix-en-Provence.⁵²² Die Worte der künftigen Gottesmutter und des Engels sind hier auf zwei fingierte, handschriftlich beschriebene Zettel übertragen, die links und rechts der Flügelöffnung auf den gemalten Mauern der Nischenrahmung angebracht erscheinen. Wie die Verkündigungsdarstellung selbst, so wird auch die Schrift ostentativ in ein irdisches Medium transponiert. Auch hier scheint die Übertragung der himmlischen Botschaft in ein irdisches Medium zu demonstrieren, dass die Worte des Engels für den Menschen nicht unmittelbar hörbar, sondern nur aufgrund schriftlicher, menschengefertigter Überlieferung nachvollziehbar sind.

Der Vergleich von Verkündigungsdarstellungen legt die Schlussfolgerung nahe, dass der neue Bildtypus auf eine saubere Unterscheidung irdischer und heiliger Sphäre hin angelegt ist. Die steinfarbenen Verkündigungen präsentieren Maria und den Engel weder in lebensechter buntfarbiger Erscheinung, noch in zeitgenössischen Wohnräumen. Anders als in den üblichen Darstellungen wird demonstriert, dass das Heilige im Diesseits nicht lebendig gegenwärtig, sondern nur als Kunstwerk wahrnehmbar ist. Eine allzu starke Identifikation des Betrachters mit den dargestellten Heiligen scheint bei dieser Form der Präsentation ausgeschlossen zu sein.

d. Bilder als „*Libri falsi*“

Vorbehalte hinsichtlich des religiösen Bildes richten sich nicht nur gegen Farbe und Material, sondern auch gegen den Inhalt. Manche Bilder standen im Verdacht, schriftlich überlieferte heilsgeschichtliche Ereignisse oder Dogmen inhaltlich so falsch darzustellen, dass sie den Betrachter zum Irrglauben verleiteten.

Gilles Mersault verurteilt zwei ikonographische Formulierungen wegen ihrer fehlerhaften Wiedergabe heilsgeschichtlicher Zusammenhänge. Auf seine Kritik an der mangelnden Übereinstimmung modischer Gewänder mit der nachweislich bescheidenen Lebensweise der Apostel wurde weiter oben schon eingegangen. Einen ähnlichen Vorwurf erhebt der Autor gegen die gängige Darstellungsform schlafender

⁵²² Nicolas Froment, Triptychon mit dem brennenden Dornbusch, 1476; Aix-en-Provence, Cathédrale Saint-Sauveur; s. RING 1949, Abb. 126-30; ROSENBERG 1999, S. 151. Für eine umfangreiche ikonologische Deutung s. zuletzt SCHUMACHER 1992, S. 741-72.

Wächter am Grabe Christi.⁵²³ Anhand eines Zitates aus dem Matthäus-Evangelium weist er nach, dass die Praxis, die Wächter schlafend darzustellen, den in der Bibel geschilderten Hergang der Heilsgeschichte nicht in korrekter Weise wiedergibt.⁵²⁴

Wie oben gezeigt, bemängelt auch der Puer Bohemus die reiche Ausstattung von Bildern der Apostelväter, die ein falsches Bild von deren Lebensweise vermittele.⁵²⁵ Der anonyme Autor polemisiert außerdem gegen die gängige anthropomorphe, geflügelte Darstellung von Engeln,⁵²⁶ die seiner Ansicht nach nicht mit der heilsgeschichtlichen Realität übereinstimmt.⁵²⁷

⁵²³ Als niederländisches Beispiel s. das Robert Campin zugeschriebene Seilern-Triptychon; London, Courtauld Institute Galleries, The Princes Gate Collection; s. THÜRLEMANN 2002, S. 29, Abb. 19; Beschreibung, Zuschreibung und Datierung ebd., S. 255-57.

⁵²⁴ „*Item scitote errorem esse, quem demonstrant vobis in suis ecclesiis figurando custodes sepulchro dormire, dum Jesus Christus surrexit, dicente sancto Matheo XXVIII^o cap. C: „Ecce, quidam de custodibus venerunt in civitatem et nunciaverunt principibus sacerdotum omnia, que facta fuerunt, et ipsis congregatis cum senioribus concilio accepto pecuniam copiosam dederunt militibus, dicentes: ‚Dicite, quia discipuli eius venerunt nocte et furati sunt eum vobis dormientibus, et si hoc auditum fuerit a preside, nos suadebimus ei et securos vos faciemus.‘ At illi accepta pecunia fecerunt, sicut erant edocti.‘*“ Gilles Mersault, *In nomine Patris*, 1423; s. BARTOS 1933, S. 299. Mersault zitiert hier den Bericht von der Auferstehung Christi nach Mt. 28, 11-15. Das Evangelium schildert, dass die Wächter aufgrund der Bestechung durch den Hohepriester verbreiten, Christus sei nicht auferstanden, sondern der Leichnam sei während ihres nächtlichen Schlafes gestohlen worden. Ob die Wächter während der Auferstehung tatsächlich schliefen, geht aus dem Evangeliumstext nicht hervor. Mersault hält deshalb die gemeinsame Darstellung schlafender Wächter und des auferstehenden Christus für inhaltlich falsch. Seine Kritik richtet sich also gegen eine in der spätmittelalterlichen Malerei gängige ikonographische Formel, die auch in Tournai verbreitet war, wie der rechte Flügel des auf ca. 1415 datierten und Robert Campin zugeschriebenen Seilern-Triptychons zeigt; s. THÜRLEMANN 2002, S. 255-56. Zahlreiche Bildbeispiele und Erläuterungen zur Ikonographie der schlafenden Wächter finden sich bei SCHILLER 1971, S. 75, 78-79; Abb. 226, 228, 230.

⁵²⁵ „*Statuas fecistis et erexistis, ornastis et adorastis, sed numquid per hoc lampades vestras aptastis aut oleum in vasis comparavistis? Numquid hoc erit voluntas Petri et Pauli, quorum servos vos esse arbitramini? Illi relictis omnibus secuti sunt me in frigore et nuditate, non modo sua et se ipsos pro salute pauperum meorum exponentes.*“ Puer Bohemus, *Immola deo sacrificium lautis*; s. BARTOS 1924, S. 15.

⁵²⁶ Als Beispiele s. z.B. die Innenseiten des Weltgerichtsretabels in Beaune; s. DE VOS 1999, S. 254-59; und des Genter Altars; s. BELTING, KRUSE 1994, Abb. 24-29, 32-33; HERZNER 1995, Tf. II; sowie eine Trinitätstafel in Löwen, Stedelijk Museum Vander Kelen-Mertens, Inv.-Nr. 8. Abb. bei THÜRLEMANN 2002, S. 197, Abb. 211.

⁵²⁷ „*Et tamen fabulas nonne accipitis, nonne angelos adoratis et invocatis, nonne angelis festivatis et, quod deterius est, ad illorum velud honorem lignis et lapidibus, ad hominis similitudinem excisis, alas retro habentis tamquam monstrum, nonne genua flectitis?*“ Puer Bohemus, *Immola deo sacrificium lautis*; s. BARTOS 1924, S. 11.

Der Vorwurf der falschen Wiedergabe heilsgeschichtlicher Inhalte ist in der bildkritischen Literatur vielfach nachzuweisen.⁵²⁸ Hinter der Forderung nach Wahrheit in der Darstellung stand offenbar nicht nur das Bemühen um eine theologische Rückbesinnung auf die biblischen Ursprünge, sondern auch die Auffassung, Bilder könnten eine didaktische Funktion übernehmen,⁵²⁹ ja sie könnten, dem gregorianischen Diktum entsprechend, als Bücher der Ungebildeten oder der des Lesens Unkundigen fungieren.⁵³⁰ Um einem solchen Anspruch gerecht zu werden, mussten die Bilder Inhalte der Heilsgeschichte in korrekter Weise wiedergeben. Andernfalls bestand die Gefahr der Vermittlung falscher Glaubensinhalte.

Einen solchen Zusammenhang formuliert Johannes Gerson in seiner Weihnachtspredigt. Bilder würden hergestellt, so Gerson, um einfachen Leuten, denen die Schriften nicht bekannt seien, zu zeigen, an was sie zu glauben hätten. Die

⁵²⁸ S. ASTON 1984, S. 164; COMPSTON 1911, S. 743. Sehr aufschlussreich ist in diesem Zusammenhang auch der Pariser Reliquienstreit. Die Mönche von Saint-Denis und die Domherren von Notre-Dame, die beide von sich behaupteten, die echte Schädelreliquie des Heiligen Dionysius zu besitzen, setzten ikonographisch unterschiedliche Darstellungen des Heiligen zur propagandistischen Verbreitung ihrer jeweiligen Position ein. Die Domherren forderten schließlich, die von Saint-Denis in Auftrag gegebenen Bilder zu zerstören, weil diese sonst zu falschen Annahmen verführen könnten; s. BÄHR 1984, S. 51.

⁵²⁹ Zahlreiche spätmittelalterliche Quellen legen Zeugnis davon ab, dass den Bildern im Spätmittelalter vor allem eine didaktische Aufgabe zugeschrieben wurde; s. FREEDBERG 1993, S. 16; BAXANDALL 1984, S. 93; GLORIEUX 1968, S. 963. Der Hinweis auf die didaktische Funktion diente oftmals als Rechtfertigung für den Gebrauch von Bildern; s. BARNUM 1976, S. 82-83; JONES 1973, S. 37-38; BLANCIOTTI 1967, Sp. 925. Zur Vorrangstellung der didaktischen Funktion s. außerdem TRIPPS 2000, S. 226; WILHELMY 1993, S. 39-40; KRÜGER 1991, S. 105-06.

⁵³⁰ Die Haltung Gregors des Großen zum Bild geht aus zwei Briefen hervor, die der Papst in den Jahren 599 und 600 an Serenus, Bischof von Marseille, adressierte. Zum Wortlaut der Briefe mit detaillierter Textanalyse s. CHAZELLE 1990, S. 139-50. Gregor der Große wurde im Mittelalter in verschiedenen Varianten, die zum Teil auf Bonaventura und Thomas von Aquin zurückgehen, unzählige Male zitiert. Zur Rezeption Gregors im Spätmittelalter s. SCHNITZLER 1996, S. 40-48; DUGGAN 1989, S. 233-36; ASTON 1988, S. 99, 145, 148; LAVIČKA 1985, S. 125; ARASSE 1981, S. 131-35; GLORIEUX 1968, S. 963; LOSERTH, MATTHEW 1922, S. 156. Beispiele für früh- und hochmittelalterliche Zitate des gregorianischen Diktums geben TRIPPS 2000, S. 227-30; BASCHET 1996, S. 7; FREEDBERG 1993, S. 248-51; CAMILLE 1989, S. 206-07; DUGGAN 1989, S. 230-33; SCHMITT 1987, S. 275-98. Zur reformatorischen Debatte um die gregorianischen Funktionen der Bilder s. EIRE 1990, S. 65; GÖTTLER 1990, S. 272-75; DUGGAN 1989, S. 237-38. – Die These, Bilder könnten als Ersatz für die Lektüre von Schriften dienen, ist mehrfach kritisch hinterfragt worden; s. dazu KRÜGER 1991, S. 107-31; DUGGAN 1989, S. 243-48; WIRTH 1989, S. 199. So hat Celia Chazelle dargelegt, dass Gregor der Große nicht grundsätzlich davon ausging, dass die Bilder ohne weitere Erläuterung verständlich seien; s. CHAZELLE 1990, S. 141-42. Ikonographische Erläuterungen in Bildtraktaten oder die Forderung nach einer Erklärung der Bilder durch kompetente Theologen zeigen, dass man auch im Spätmittelalter nicht auf die unmittelbare Verständlichkeit von Bildern vertraute; s. die Beispiele bei BARNUM 1976, S. 91-93; JONES 1973, S. 36.

entsprechenden Geschichten müssten allerdings korrekt dargestellt werden. Sei dies nicht der Fall, so könne das Bild zur Ursache für Irrtum und Irrglauben werden.⁵³¹

Auch John Wyclif legt dar, dass bestimmte Bilder zu einem falschen Vorstellungen führen könnten, etwa die Darstellung Gottes als betagter Familienvater.⁵³² Wieder andere Autoren stellen fest, dass unzüchtig gekleidete Bilder ein falsches Bild vom Leben der Heiligen vermittelten.⁵³³ Thomas Netter schließlich führt aus, ein heiliges Bild unterscheide sich von einem Idol durch seinen Bildinhalt.⁵³⁴

Den zitierten Quellen lässt sich entnehmen, dass bestimmte ikonographische Formulierungen abgelehnt, andere dagegen gutgeheißen wurden. Positive Beurteilungen finden sich zu Bildern, die bedeutende Ereignisse oder Inhalte der Heilsgeschichte, etwa die Armut und das Leiden Christi oder der Heiligen, historisch korrekt nacherzählten.⁵³⁵ „*The making of images truly painted is lawful*“, konstatiert ein Lollarde um 1400 und spielt auf Bilder an, die die historischen Ereignisse um Christi Leben und Tod wahrheitsgetreu wiedergeben.⁵³⁶ Die enge Anlehnung einer ikonographischen Formulierung an biblische Schriften galt folglich als Qualitätsmerkmal. Korrekten Darstellungen traute man zu, als Bücher der Laien zu fungieren, wie aus einer Äußerung des Jan Hus hervorgeht.⁵³⁷ Falsche Darstellungen

⁵³¹ „(...) *car pour autres choses ne sont faictes les ymaiges fors seulement pour monstrer aux simples gens qui ne scevent pas les escriptures ce qu'ilz doyvent croire. Et pour tant on se doit bien garder de poindre faulusement une hystoire comme de l'escrire faulusement tant que bonnement se puet faire. (...) et puet estre cause d'erreur et d'indevocion.*“ Johannes Gerson, *Puer natus est nobis*; s. GLORIEUX 1968, S. 963, sowie die deutsche Übersetzung bei BÄHR 1984, S. 56, Anm. 27.

⁵³² „(...) *et male ut occasione ymaginum a veritate fidei aberretur, ut ymago illa vel latria vel dulia adoretur, vel ut in pulcritudine, preciositate aut affectione impertinentis circumstancie minus debite delectetur. Sic enim laici depingunt infideliter trinitatem, ac si Deus pater foret grandevus paterfamilias (...)*“; John Wyclif, *De mandatis divinis*; s. LOSERTH, MATTHEW 1922, S. 156.

⁵³³ Beispiele bei SCHNITZLER 2002, S. 234; SCHNITZLER 1996, S. 60; GÖTTLER 1990, S. 281-83; WIRTH 1989, S. 320-21; NECHUTOVÁ 1970, S. 225.

⁵³⁴ So wie lollardische Codices aufgrund ihres falschen Inhalts nicht als heilige Bücher bezeichnet werden könnten, so seien auch Bilder, die Neptun darstellten, keine heiligen Bilder, präzisiert Netter. Zur Illustration zitiert er Augustinus: „*Quid mihi prodest simulachrum, verbi gratia, Neptuni, non ipsum habendum Deum (...)*“; Thomas Netter gen. Waldensis, *Doctrinale Antiquitatum Fidei Catholicae Ecclesiae, De cultu imaginum*; s. BLANCIOTTI 1967, Sp. 924.

⁵³⁵ Beispiele bei ASTON 1984, S. 164; JONES 1973, S. 33.

⁵³⁶ ASTON 1984, S. 165.

⁵³⁷ „*Mais alors demande-t-on, quelle est l'utilité des images? Je répons qu'elles servent à instruire le peuple, à lui remettre en mémoire Dieu et les saints, à tenir sa piété en éveil afin que, plein d'ardeur et d'enthousiasme, il leur obéisse avec zèle. Dans la mesure où les images répondent à ces exigences, elles sont aussi utiles que les livres.*“ Jan Hus, *Grand Commentaire*; zitiert nach der französischen Übersetzung bei LAVIČKA 1985, S. 122.

dagegen wurden in Umkehrung des gregorianischen Diktums als „*libri falsi*“ oder als „*liber erroris populo laicali*“ bezeichnet.⁵³⁸

Die Befürchtung, Bilder könnten durch inhaltlich ungenaue Formulierungen zum Irrglauben verführen, lässt sich exemplarisch am Thema der Dreifaltigkeit verfolgen.⁵³⁹ Keine andere ikonographische Formulierung wurde im Spätmittelalter so umfassend kritisiert wie Bilder der Trinität. Die korrekte Darstellung gerade dieses Dogmas war besonders wichtig, da die Stichhaltigkeit der kirchlichen Trinitätslehre im 15. Jahrhundert von vielen Seiten angezweifelt wurde.⁵⁴⁰

Hauptproblem vieler Trinitätsbilder war für deren Kritiker der Anthropomorphismus der Gottesdarstellung. Während Heilige und Christus aufgrund ihrer menschlichen Natur als prinzipiell anthropomorph darstellbar galten, wurde dies im Falle Gottes als blasphemisch angesehen. Für diese Auffassung lassen sich mehrere Beispiele anführen. Johannes Gerson bemängelt in Anspielung auf den Bildtypus der Schreinmadonnen, eine Trinität, die im Bauch einer Marienfigur gezeigt werde, verleite die Menschen zu der Annahme, die gesamte Dreifaltigkeit habe durch Maria Fleisch angenommen. Ein solches Bild könne folglich zu Irrtum und Irrglauben führen.⁵⁴¹ In einer Predigt zum Fest der Heiligen Dreifaltigkeit wendet sich Gerson außerdem gegen die Darstellung der Trinität in Form dreier Personen. Eine solche Umsetzung der Trinitätslehre könne einfache Christen zu dem Glauben verleiten, dass Gott aus drei unterschiedlich gestalteten Menschen oder Dingen bestehe, dass es drei Götter gebe,

⁵³⁸ Besonders aufschlussreich für diese Haltung ist einer der 37 Glaubenssätze der Lollarden, die in lateinischer und in der Volkssprache überliefert sind. Der lateinische Originaltext formuliert die Forderung nach korrekten Bildern folgendermaßen: „*10. Licet ymagines que representant pauperiem et passionem Christi et sanctorum esse possunt ut ,libri laicorum’ secundum Gregorium et alios, tamen ymagines false que representant gloriam mundanam et pompam seculi, ac si Christus et alii sancti meruissent beatitudinem per gloriam et pompam seculi, sunt ,libri’ falsi et corrigendi vel eciam comburendi.*“ *Conclusiones Lollardorum*; s. COMPSTON 1911, S. 743. Weitere Beispiele bei ASTON 1988, S. 131; ASTON 1984, S. 165; JONES 1973, S. 13-14.

⁵³⁹ Zum theologischen Trinitätsverständnis s. einleitend BOESPFLUG 2001, S. 9-17; sowie SÖDING, WERBICK 2001, Sp. 239-51.

⁵⁴⁰ Beispiele für die Ablehnung der Trinitätslehre in Flandern und im Hennegau bei BEUZART 1912, S. 40; FREDERICQ 1903, S. 57; ALTMAYER 1886, S. 86.

⁵⁴¹ „*Et pour tant on se doit bien garder de poindre faulusement une hystoire comme de l’escrire faulusement tant que bonnement se puet faire. Je le dy en partie pour une ymaige qui est aux Carmes et semblables qui ont dedans leur ventre une Trinité comme se toute la Trinité eus prins cher humaine en la Vierge Marie. Et qui plus merveille est, il y a enfer dedans paint. Et ne vois pas pour quelle chose on le mire ainsy, car a mon petit jugement il n’y a beauté ne devocion en telle ouverture, et puet estre cause d’erreur et d’indevocion.*“ Johannes Gerson, *Puer natus est nobis*; s. GLORIEUX 1968, S. 963-64; deutsche Übersetzung bei BÄHR 1984, S. 56, Anm. 27. Zum Bildtypus der Schreinmadonnen und ihrem liturgischen Gebrauch s. KROOS 1986, S. 58-62, Abb. 1.

oder dass Gott Christus mit einer Frau gezeugt habe. Derartige Bilder veranlassten einfache Christen dazu, Gott nicht mit den Maßstäben der Vernunft, sondern nach ihrer Phantasie zu beurteilen.⁵⁴²

Ähnliche Bedenken begegnen in England und Böhmen. John Wyclif befürchtet, eine Trinitätsdarstellung, die Gottvater als betagten Familienvater und den Heiligen Geist als Taube wiedergebe, könne den Betrachter dazu führen, Gottvater und den Heiligen Geist körperlich aufzufassen.⁵⁴³ Nikolaus von Dresden begründet seine Ablehnung der Darstellung eines alten, bärtigen Gottes vor allem damit, dass Gott nicht anthropomorph, sondern nur geistig verstanden werden dürfe.⁵⁴⁴ Ähnliche Argumente gegen Trinitätsdarstellungen begegnen bei zahlreichen anderen Autoren.⁵⁴⁵ Verteidiger traditioneller Trinitätsdarstellungen rechtfertigten die anthropomorphen Bilder Gottes vor allem mit dem Hinweis auf die Bildtradition.⁵⁴⁶

Anthropomorphe Darstellungen Gottes bargen also nach Ansicht der Zeitgenossen die Gefahr einer Anstiftung zu dem Irrglauben, Gott sei anthropomorph oder körperlich aufzufassen. Nicht nur die Verwechslung von Darstellung und Dargestelltem stand hier also zu befürchten, sondern die Verbreitung falscher religiöser Vorstellungen.

⁵⁴² „C'est ce que fait errer les Sarrasins et les juifs et les simples chrestiens quant ils pansent a Dieu et aux trois personnes; ils y pansent comme se ils fucent troit hommes ou trois choses diversement figurees ou coulourees, et jugent de Dieu non mye selon l'esperit mais selond leur ymaginacion. Si n'est pas de merveille se ilz errent ou en cuydent que se le Pere ha Filz que femme y soit, ou que ilz soient trois Dieux, et ainsy de teles frenesies ou fantaisies sotes et bestiales.“ Johannes Gerson, *Pour la Fête de la T.S. Trinité*; s. GLORIEUX 1968, S. 671-79, bes. S. 676-77.

⁵⁴³ „Sic enim laici depingunt infideliter trinitatem, ac si Deus pater foret grandevus paterfamilias, habens in genibus Deum filium suum crucifixum et Deum Spiritum Sanctum columbam utrique descendentem. Et sic de multis similitudinibus, ex quibus nedum laici sed superiores ecclesiastici errant in fide, putantes Patrem vel Spiritum Sanctum aut angelos esse corporeos.“ John Wyclif, *De Mandatis Divinis*; s. LOSERTH, MATTHEW 1922, S. 156.

⁵⁴⁴ „Et rogo, an non pudet sic depingere Trinitatem, cum tali scilicet effigie, ut Pater barbatus et vetulus depingatur? Ymmo seccundum dictum Gregorii non inmerito heritici sunt nuncupandi, qui XXXII Moralium inquit: ‚In antropoformitarum namque eresim est cadere eum, qui incircumscripse implet et complectitur omnia inter corporalia liniamenta concludere‘. Et de ista heresi habetur inter ceteras hereres XXIII q. ult. c. ult. sic.: ‚Antropomorphyte dicti pro eo, quod simplicitate rustica Deum humana membra habere, que in divinis libris scripta sunt, arbitrantur (antropos enim grece latino homo interpretatur), ignorantes vocem Domini, qui ait: ‚Spiritus est Deus‘. Incorporeus enim est, nec enim membris distingwitur nec corporis mole censetur““. Nikolaus von Dresden, *De imaginibus*; s. NECHUTOVÁ 1970, S. 227.

⁵⁴⁵ Beispiele bei WIRTH 2001, S. 34; SCHNITZLER 1996, S. 72; BOESPFLUG 1989, S. 326; ASTON 1988, S. 131; BOESPFLUG 1987, S. 156-57; ASTON 1984, S. 165; HUDSON 1978, S. 83.

⁵⁴⁶ Beispiele bei CLARK 1985, S. 114-15; JONES 1973, S. 46-47.

Die harsche Kritik der zitierten Autoren richtet sich gegen eine verbreitete Form der Trinitätsdarstellung. Viele der um 1400 gängigen Bildtypen der Dreifaltigkeit geben Gottvater in menschlicher Form wieder.⁵⁴⁷ Auch im Umkreis Robert Campins war diese ikonographische Formulierung üblich. Die flémallesken Tafeln in Löwen⁵⁴⁸ und St. Petersburg⁵⁴⁹ zeigen den toten Christus in den Armen seines Vaters. Sie folgen einen Typus der Trinitätsdarstellung, der in der Forschung unter anderem als „Not Gottes“ oder als „Pitié(-de)-Nostre-Seigneur“ bezeichnet wird.⁵⁵⁰ Auf beiden Werken ist Gottvater als betagter, bärtiger Mann wiedergegeben. Seine Haartracht ist sorgfältig geschildert, Hand und Fingernägel sind überaus fein ausgeführt, das Inkarnat wirkt äußerst lebensecht. Der dramatisch leidende Gesichtsausdruck des Löwener Gottvaters trägt zu einem menschlich-familiären Eindruck bei, der von der Vorstellung eines unerreichbaren, auf Erden nicht wahrnehmbaren Gottes weit entfernt ist. In beiden Werken wird zwischen der Menschlichkeit des gekreuzigten Christus und der göttlichen Natur seines Vaters kaum differenziert. Gottvater wird in der gleichen Körperlichkeit gezeigt wie der von ihm präsentierte, Mensch gewordene Leib seines inkarnierten Sohnes. Auch die Engel erscheinen in lebensechtem Inkarnat.

Die menschliche Darstellung Gottvaters und der Engel zeichnet zahlreiche um 1400 entstandene Bildtafeln der Dreifaltigkeit aus.⁵⁵¹ Auch plastische Formulierungen des Trinitätsthemas präsentieren Gott und Engel in lebensechter Art und Weise. So zeigt eine Tournaiser Eichenholzgruppe der ersten Jahrhunderthälfte⁵⁵² Gottvater als stattlichen älteren Herrn von beeindruckender leiblicher Präsenz. Die plastische

⁵⁴⁷ Zu den verschiedenen Typen der Dreifaltigkeitsdarstellungen im Spätmittelalter s. BOESPFLUG 2001, bes. S. 23-27; LEMAIRE 1996, S. 49-77; KOVÁCS 1992, S. 41-58; MOSNERON-DUPIN 1992, S. 193; BOESPFLUG 1989, S. 326-38; BRAUNFELS 1968, Sp. 535-36. Zur Verbreitung verschiedener Bildtypen der Trinität in den burgundischen Niederlanden s. TÖRÖK 1985, S. 10-15.

⁵⁴⁸ Löwen, Stedelijk Museum Vander Kelen-Mertens, Inv.-Nr. 8. Abb. bei THÜRLEMANN 2002, S. 197, Abb. 211. Das Werk wurde jüngst einem so genannten Meister der Löwener Trinität zugeschrieben; s. THÜRLEMANN 2002, S. 321-22.

⁵⁴⁹ St. Petersburg, Eremitage, Inv.-Nr. ГЭ 442; s. THÜRLEMANN 2002, S. 197, Abb. 210. Zur Zuschreibung an den Meister der Löwener Trinität, zu Datierung und Beschreibung s. THÜRLEMANN 2002, S. 323-24; zur älteren Zuschreibung an Robert Campin s. KAT. ST. PETERSBURG 1989, S. 52-57. Zur ikonographischen Interpretation der St. Petersburger Trinitätsdarstellung und ihrer Nachfolge s. BOESPFLUG 2001, S. 86-97.

⁵⁵⁰ BOESPFLUG 2001, S. 25; TÖRÖK 1985, S. 14-15. Zu Entwicklung und Verbreitung dieses Bildtypus s. BOESPFLUG 2001, S. 25, 42-45; zu seiner theologischen Bedeutung ebd., S. 98-101.

⁵⁵¹ S. die Beispiele bei TROESCHER 1966, Bd. 2, Tf. 6, 14-15, 61.

⁵⁵² Tournai, um 1430-50, Eichenholz mit farbiger Fassung; Lille, Musée Diocésain, Inv.-Nr. AC 220; s. STEYAERT 1994, S. 102-03.

Ausführung und die beträchtliche Größe der Figur steigern den Eindruck lebendiger Gegenwärtigkeit ebenso wie die außerordentlich ausdrucksstarken Gesichtszüge.

Ein anthropomorphes Erscheinungsbild Gottvaters ist auch an Tournaiser Grabreliefs festzustellen.⁵⁵³ Es lässt sich außerdem an plastischen Trinitätsdarstellungen beobachten, deren Steinmaterial zum Teil ungefasst bleibt, so etwa an einem Alabaster-Trinitätsrelief von Hans Multscher.⁵⁵⁴ Die steinsichtig belassenen Partien dieses Reliefs nimmt der Betrachter nicht in erster Linie als Stein, sondern vielmehr als weißes Gewand wahr. Diese Wirkung entsteht durch die Einbettung steinsichtiger Partien in ein farbiges Umfeld. Goldene Säume deuten den Stein zur Gewandfarbe um.⁵⁵⁵ Haarfarbe, Inkarnat, und die detailgenaue Wiedergabe feiner Äderchen und Körperfalten erwecken einen Eindruck von Lebendigkeit, der über die steinerne Erscheinung der ungefassten Partien dominiert. Eine ähnliche Wirkung erzielen zahlreiche englische Trinitätsgruppen und –reliefs aus Alabaster. Es scheint, als sei die Teilfassung von Alabastergruppen stets darauf angelegt, die Skulptur trotz ihrer Materialität als glaubhafte Wiedergabe lebendiger Gestalten wahrnehmbar zu machen.⁵⁵⁶

Die steinfarbenen Dreifaltigkeitstafeln in Frankfurt und am Edelheer-Triptychon erzielen eine ganz andere Wirkung. An einem Vergleich der Frankfurter Trinität mit den flémallesken Werken in Löwen⁵⁵⁷ und St. Petersburg⁵⁵⁸ wird dies eindrücklich deutlich. Trotz der auffallenden motivischen und stilistischen Übereinstimmungen präsentiert die Frankfurter Trinität einen völlig anderen Umgang mit dem Bildthema. Ähnlich wie bei der Verkündigung geht die skulpturale Darstellung der Dreifaltigkeit in Frankfurt mit einem Verzicht auf zahlreiche erzählerische Details einher. So kommen in Frankfurt weder der St. Petersburger Thron Gottvaters noch die

⁵⁵³ Man vergleiche etwa die Gnadenstuhldarstellungen auf dem Grabrelief des Robert de Quinghien, verstorben 1429; Tournai, Museum; auf dem Relief des Tasse Saveris, verstorben 1426; Tournai, Kathedrale; sowie auf jenem des Guillaume de Brouelles, verstorben 1430, in Mons, Ste. Waudru; s. RING 1923, Abb. 294, 297, 299. Zu dieser Form der Trinitätsdarstellung und ihrer Entwicklung s. BOESPFLUG 2001, S. 22. Zur Farbigkeit der Tournaiser Reliefs s. NYS 2001, S. 105-08; NYS 1993, S. 124; zu verschiedenen ikonographischen Formulierungen s. NYS 2001, S. 53-67; ROLLAND 1951, passim.

⁵⁵⁴ Hans Multscher, Dreifaltigkeitsrelief aus Schloss Sandizell, um 1430; Frankfurt am Main, Liebieghaus, Inv.-Nr. St. P. 401; s. TOMAN 1998, Abb. S. 357.

⁵⁵⁵ S. dazu auch KRIEGER 1995, S. 58.

⁵⁵⁶ Zahlreiche Beispiele in KAT. PARIS 1998, S. 50-51, 61-64; AK ROUEN, ÉVREUX 1997, S. 108-09; CHEETHAM 1984, S. 296-310.

⁵⁵⁷ Abb. bei THÜRLEMANN 2002, S. 197.

⁵⁵⁸ THÜRLEMANN 2002, Abb. 210.

Löwener Engel mit den Leidenswerkzeugen zur Darstellung. Auch die formale Umsetzung des Bildthemas unterscheidet sich in einigen Punkten. Armhaltung und Lententuch Christi etwa sind in Frankfurt weitaus weniger ausladend konzipiert; die Figurengruppe ist dem Maß der Nische angepasst. Steinfarbigkeit dominiert die gesamte Erscheinung; weder Haar noch Inkarnat werden farblich hervorgehoben. Anders als bei plastischen Trinitätsgruppen⁵⁵⁹ wird sogar auf die farbige Akzentuierung von Augen und Mündern verzichtet.

Die inhaltlichen und formalen Unterschiede zu den farbigen Werken tragen sämtlich dazu bei, dass der Betrachter die Trinitätsgruppe auf der Frankfurter Tafel als steinernes Bildwerk wahrnimmt. Bildhaft und blockartig steht die Skulptur in der Nische, durch die Inschrift als zeitloses Bild der „*Sancta Trinitas Unus Deus*“ ausgezeichnet. In der fahlen steinfarbenen Oberfläche von Gesichtern, Händen und Leib Christi liegt kein Hauch von Menschlichkeit. Christi Wunde ist zeichenhaft sichtbar, blutet aber nicht.⁵⁶⁰ Gott ist zwar anthropomorph wiedergegeben, doch tritt der Eindruck der Menschlichkeit deutlich hinter der stark betonten Bildhaftigkeit zurück.

Die gleichen Charakteristika lassen sich an der Dreifaltigkeitsdarstellung des Edelheer-Triptychons beobachten. Die Engel, die auf der buntfarbigen Löwener Tafel als körperliche, menschlich aufgefasste Wesen präsentiert werden, erscheinen hier als steife Steinskulpturen, als irdische, zeichenhafte Nachbildungen der himmlischen Boten.

Die scheinbar gemeißelten Tituli auf dem Sockel der Frankfurter Trinität und auf der Nischenwand des Edelheer-Triptychons tragen weiterhin dazu bei, die Bildhaftigkeit des Dargestellten zu demonstrieren. Dazu ist grundsätzlich anzumerken, dass eine Inschrift ein Objekt als Gegenstand auszeichnet und eine Verwechslung von Darstellung und Dargestellten erheblich erschwert. Darüber hinaus erlaubt sie Rückschlüsse auf die Natur des Bildes. Sehr deutlich wird dies am Beispiel des Edelheer-Altars. Unter den Engelsfiguren zu beiden Seiten der Trinität sind die Worte

⁵⁵⁹ Hans Multscher, Dreifaltigkeitsrelief aus Schloss Sandizell, um 1430; Frankfurt am Main, Liebieghaus, Inv.-Nr. St. P. 401; s. TOMAN 1998, Abb. S. 357.

⁵⁶⁰ Die Frankfurter Trinität unterscheidet sich hierin deutlich von anderen Werken, in denen Wunde und Blut Christi eindrücklich inszeniert werden. Man betrachte etwa das Rundbild mit der Trinität von Jean Malouel, um 1400; Paris, Musée du Louvre, Inv.-Nr. M.I. 692; Abb. und Interpretation bei BOESPFLUG 2001, Tf. 1, S. 31-49. An dieser Stelle ist Heike Schlie zu widersprechen, die konstatiert, die Christusfigur in Frankfurt sei „mit betont malerischen Mitteln sehr leiblich und „fleischlich“ gegeben“; s. SCHLIE 2002, S. 329. Leiblichkeit und Fleischlichkeit der Figur sind gegenüber den hier beschriebenen Beispielen eindeutig reduziert und in eine steinfarbene Zeichenhaftigkeit überführt.

„*Misericordia*“ und „*Iustitia*“ als scheinbar in die Steinwand gemeißelte Schriftzüge wiedergegeben. Ein Engel trägt die Lilie der Barmherzigkeit, der andere das Schwert der Gerechtigkeit. Die Inschriften dienen also der Erläuterung der symbolischen Bedeutung der Engelsfiguren.⁵⁶¹ Der Beschriftung ist folglich zu entnehmen, dass die Engel nicht um ihrer selbst willen dargestellt werden, sondern zur Veranschaulichung der abstrakten Begriffe der Barmherzigkeit und der Gerechtigkeit. In dieser Funktion verdeutlicht der Titulus, dass das Bild symbolisch und zeichenhaft, nicht aber abbildhaft zu verstehen ist. Daraus folgt, dass der Betrachter in der Darstellung keine Eins-zu-Eins-Abbildung des Dargestellten sehen und aus ihrer Gestaltung nicht wörtlich auf das Aussehen des Dargestellten schließen darf.

In ähnlicher Weise scheint auch die Inschrift unter der Frankfurter Trinitätsdarstellung interpretierbar zu sein. Die Bezeichnung „*Sancta Trinitas Unus Deus*“ weist auf den Inhalt des Bildes hin. Die Tatsache, dass dem Bild eine solche Erläuterung beigelegt ist, legt eine zweifache Schlussfolgerung nahe. Zunächst führt die Inschrift vor Augen, dass der Betrachter eine Darstellung vor sich sieht und nicht das Dargestellte selbst. Darüber hinaus impliziert sie die Annahme, dass das Bild nicht selbsterklärend ist. Diese Tatsache birgt eine Relativierung des Bildes, das seine Gestaltung nicht der Abbildhaftigkeit gegenüber dem Urbild, sondern einer erläuterungsbedürftigen Darstellungskonvention verdankt, die keine verbindliche Aussage über das tatsächliche Erscheinungsbild des dargestellten Heiligen erlaubt. Die Inschrift erscheint so als Mahnung, das Bild nicht wörtlich aufzufassen, sondern es als Zeichen für ein theologisches Konzept zu verstehen, das nur geistig, nicht aber körperlich vorstellbar ist.

Die Wiedergabe der Dreifaltigkeit als Steinskulptur scheint auf eine Veränderung der Bildrezeption abzielen. Das mittels der steinernen Darstellung geförderte Bewusstsein für die Bildhaftigkeit des Kunstwerkes musste eine kritische Lesart fördern. Es erscheint also durchaus möglich, dass man durch die Verfremdung der Trinitätsdarstellung zur Steinskulptur der Tendenz entgegenzuwirken versuchte, Bilder wörtlich zu verstehen und Gottvater entsprechend menschlich aufzufassen. Die Praxis, Bildkonzepte zu verändern oder gar zu übermalen, um falsche Rückschlüsse auf die Heilsgeschichte zu vermeiden, ist für das 16. Jahrhundert bereits belegt worden.⁵⁶²

⁵⁶¹ S. dazu BLUM 1969, S. 56.

⁵⁶² FREEDBERG 1976, S. 30.

Es scheint, als sei schon für das frühe 15. Jahrhundert mit analogen bildreformerischen Bestrebungen zu rechnen.

e. Skulpturenimitationen als ideale Bilder?

Der Vergleich steinfarbener Heiligen-, Verkündigungs- und Trinitätsdarstellungen mit buntfarbigen Werken gleichen Themas erlaubt einige Schlussfolgerungen zum Verhältnis von Kunstwerken und bildkritischen Quellen. Während die zitierten bildkritischen Topoi auf die buntfarbigen Bildkonzepte wie zugeschnitten erscheinen, ist mit den steinfarbenen Tafeln kaum eine Übereinstimmung zu beobachten. Die Retabel mit steinfarbenen Außenseiten weisen kaum eines der von den Bildkritikern verurteilten Bildelemente auf. Sie lassen eine Tendenz zur Reduktion materieller Kostbarkeit erkennen und verzichten auf die Einbindung plastischer Werke. Die scheinbare Dreidimensionalität der gemalten Skulptur wird als Illusion entlarvt. Die Heiligen werden nicht in zeitgenössischer Kleidung und Umgebung, sondern als Bildwerk in einer schlichten Steinnische präsentiert. In ihrer Bildhaftigkeit können die Darstellungen nicht mit den dargestellten Heiligen in eins gesetzt werden. Keines der verbreiteten negativen Urteile über zeitgenössische Kunstwerke kann folglich auf die Skulpturenimitationen bezogen werden.

Aus dieser Tatsache ergibt sich die Annahme, dass bei der Konzeption des neuen Bildtypus Erkenntnisse über die negative Wirkung von Bildern berücksichtigt wurden. Der Verzicht auf Bildelemente, die eine idolatrische Rezeption begünstigten, scheint bewusst erfolgt zu sein.

Diese These soll im Folgenden weiter erhärtet werden. Anhand einer dritten Kategorie bildtheoretischer Äußerungen wird zu prüfen sein, ob die gemalten Steinfiguren nicht nur zur Vermeidung von Idolatrie, sondern auch zur Verbesserung des Betrachterverhaltens beitragen konnten.

3. Anleitung zur Bildrezeption

In ihrem Bestreben, idolatrische Reaktionen zu vermeiden, fügten zahlreiche Autoren ihrer Kritik am Bildgebrauch Bemerkungen zu einer Korrektur des Betrachterverhaltens hinzu. Diese beschränken sich im Wesentlichen auf zwei Themenbereiche. Sie betreffen zum einen die Art der Wahrnehmung eines Bildes, zum anderen die Frage der geistigen Aktivität des Betrachters vor dem Bild.

Anweisungen zum Betrachterverhalten finden sich vor allem bei solchen Autoren, die das Bild nicht rundweg ablehnten, sondern ihm vorbehaltlich des korrekten Gebrauchs eine gewisse Rolle im Prozess der Heiligen- und Christusverehrung zugestanden. Auch der Polemik dezidiert bilderfeindlicher Autoren sind jedoch indirekte Hinweise zu entnehmen, wie ein Bild wahrzunehmen sei, um den viel verurteilten Bildmissbrauch zu vermeiden.

Die Bemerkungen zum korrekten Bildgebrauch beschränken sich auf wenige Topoi. Diese sollen im Folgenden vorgestellt werden. Es wird zu prüfen sein, ob sie für das Verständnis des neuen Bildtypus fruchtbar gemacht werden können. Im Hintergrund steht dabei die Frage, ob die Skulpturenimitationen geeignet waren, in positivem Sinne auf die Bildrezeption Einfluss zu nehmen.⁵⁶³

a. Stein und Holz

Einer der im Rahmen der Bilddebatte am weitesten verbreiteten Topoi ist der Hinweis auf die wahre materielle Beschaffenheit des Bildes. Vertreter kirchlicher und häretischer Positionen weisen gleichermaßen darauf hin, dass ein Bildwerk nichts Anderes sei als ein Stück Holz oder Stein.

Der Hinweis auf die materielle Beschaffenheit von Bildern war im gesamten Mittelalter überaus verbreitet. Der Topos ist bei frühchristlichen,⁵⁶⁴ hochmittelalterlichen⁵⁶⁵ und reformatorischen⁵⁶⁶ Autoren nachlesbar. Auch im 15. Jahrhundert begegnet das Thema in unzähligen Traktaten. In der lollardischen Literatur wurden Bilder so häufig als tote Steine und verrottete Holzstücke bezeichnet, dass man den Topos als Markenzeichen der englischen Bewegung bezeichnet hat.⁵⁶⁷ Auch Hussiten betonten in zahlreichen Traktaten, dass Bilder nichts Anderes seien als Menschenwerk aus Holz und Stein.⁵⁶⁸

⁵⁶³ Im Zentrum des Interesses steht also die Frage nach einer im Bild vorgegebenen Betrachterrezeption, nicht nach der tatsächlich erfolgten Bildrezeption. Um mit Wolfgang Kemp zu sprechen, verfolgt die Arbeit also den rezeptionsästhetischen Ansatz und lässt die Betrachterforschung außen vor; s. KEMP 1992, S. 22.

⁵⁶⁴ Beispiele bei DEBICKI 1992, S. 415; STERNBERG 1987, S. 33; BREDEKAMP 1975, S. 41.

⁵⁶⁵ Beispiele bei CAMILLE 1989, S. 117, 294; BUGGE 1975, S. 130-31.

⁵⁶⁶ Beispiele im AK BERN, STRASSBURG 2001, S. 65, 87, 89, 99, sowie bei ASTON 1988, S. 195; BAXANDALL 1984, S. 92; FREEDBERG 1982, S. 139.

⁵⁶⁷ ASTON 1988, S. 115. Beispiele bei BARNUM 1976, S. 85, 90, 110, 113; JONES 1973, S. 33; MATTHEW 1880, S. 7, 210, 279.

⁵⁶⁸ Beispiele bei DEBICKI 1992, S. 420; LAVIČKA 1985, S. 85-86; BREDEKAMP 1975, S. 247.

Einige Beispiele geben Auskunft darüber, in welchem Kontext auf das Material von Bildern hingewiesen wurde. In seinem Manifest spottet Gilles Mersault über Menschen, die einem schweigenden Stein und einem Stück Holz eine menschliche Reaktion zutrauen.⁵⁶⁹ Der anonyme Puer Bohemus beschuldigt die Adressaten seines Traktates mehrmals, Holz und Stein zu verehren, obwohl dies mit der Heiligen Schrift nicht vereinbar sei.⁵⁷⁰ Auch Jan Hus weist mehrfach darauf hin, dass Bilder aus Holz und Stein bestünden und deshalb nicht angebetet werden dürften.⁵⁷¹ Johannes Gerson fordert die Zuhörer seiner Predigt dazu auf, Bildern nicht mehr Verehrung zu zollen als einem einfachen Stein.⁵⁷² Ein ähnlicher Appell findet sich in dem noch im 15. Jahrhundert sehr verbreiteten⁵⁷³ *Rationale Divinorum Officiorum* des Durandus. Dem oben zitierten Distichon in der Fassung „*Effigiem Christi qui transis pronus honora / Non tamen effigiem sed quem designat adora*“ hatte Durandus folgende Bemerkung hinzugefügt: „*Esse Deum ratione caret cui contulit esse / Materiale lapis effigiale manus*“.⁵⁷⁴ Die Warnung, das Bild an Stelle Christi anzubeten, begründet Durandus also mit dem Hinweis auf das von Menschenhand bearbeitete Steinmaterial des Bildes.

Hinweise auf das hölzerne und steinerne Material von Kunstwerken verfolgten also offensichtlich das Ziel, idolatrischem Bildgebrauch vorzubeugen. Sie führten dem Betrachter vor Augen, dass ein Bild aus totem Material bestand und deshalb nicht

⁵⁶⁹ „*Maledictus sit, qui dicit ligno: ‚evigilia‘ et lapidi tacenti: ‚surge!‘*“; Gilles Mersault, *In nomine Patris*, 1423; s. BARTOS 1933, S. 294.

⁵⁷⁰ „*Ubi in ea legitis, quod propter angelos vel propter homines adorare vel venerari debetis ligna et lapides, nec lapides quoscunque, sed eos potissime, in quibus sculpte sunt hominum effigies?*“ Puer Bohemus, *Immola deo sacrificium lautis*; s. BARTOS 1924, S. 10. An anderer Stelle beschuldigt der Autor die Gläubigen, Engel in Form monstruöser, anthropomorpher Steine und Holzblöcke anzubeten, s. ebd., S. 11. Das Gegenargument, man bete Holz und Stein nicht um ihrer selbst willen an, lässt der Autor nur teilweise gelten, s. ebd., S. 9.

⁵⁷¹ Hus zitiert Holcot mit folgenden Worten: „*‘Non’ inquit, ‚docendi sunt simplices, ut sic in lapidibus et lignis Deum adorent, propter similitudinem ad ydolatriam (...)‘*“; Jan Hus, *Super IV Sententiarum*; s. FLAJŠHANS, KOMÍNKOVÁ 1908, S. 417.

⁵⁷² „*Il me souffist de vous dire quant a present que vous ne devez adourer les ymaiges plus que autres pierres*“, appelliert Gerson in seiner Weihnachtspredigt an die Zuhörer und präzisiert: „*La premiere font contre nous les juifs, et disent que par ceste nativité ydolatrie n’est mie cessee par envers nous pour tant que nous adourons ymaiges de boys et de pierres. Je leur respon que non faisons, car nous ne aourons riens proprement fors Dieu. Se je me encline devant l’image de la croix ce n’est mie pour ce que je aoure plus ce boys dont elle est faicte que ung autre boys, mais je adoure tant seulement Dieu qui ceste croix represente.*“ Johannes Gerson, *Puer natus est nobis*; s. GLORIEUX 1968, S. 963.

⁵⁷³ Das Werk erschien allein bis 1500 in 44 Druckausgaben; s. FAUPEL-DREVS 2000, S. 36.

⁵⁷⁴ Durandus von Mende, *Rationale Divinorum Officiorum*, I, III, 1; zitiert nach FAUPEL-DREVS 2000, S. 255, Anm. 19; deutsche Übersetzung ebd., S. 381. Zur Interpretation dieser Version der oben besprochenen Distichen s. BUGGE 1975, S. 130-31, mit englischer Übersetzung; sowie FAUPEL-DREVS 2000, S. 254-55.

verehrt werden durfte. Das so erweckte Bewusstsein für die wahre Beschaffenheit des Bildes musste der Neigung zur Gleichsetzung von Darstellung und Dargestelltem entgegenwirken und zu dem Schluss führen, dass ein Bild ebenso machtlos war wie Holz- oder Steinblöcke. Diese Erkenntnis musste den Betrachter schließlich dazu veranlassen, die Verehrung nicht dem Bild, sondern dem Dargestellten zu erbringen.

Letztlich zielte der Hinweis auf das Material von Bildern also darauf ab, die Aufmerksamkeit des Gläubigen vom Materiellen weg auf das Geistige zu lenken. Dieser Zusammenhang geht aus Traktaten hervor, die betonen, dass man dem Material keinen Kult erbringen dürfe, sondern sich dem Geistigen zuwenden müsse, und dass Gott nicht in äußeren Zeichen, sondern im Geiste und in der Wahrheit zu verehren sei.⁵⁷⁵

Angesichts der starken Verbreitung des genannten Topos ist es von großem Interesse, dass die gemalten Skulpturen genau das leisten, was der Verweis auf Holz und Stein erzielen sollte: Sie lenken die Aufmerksamkeit des Betrachters auf das Material der dargestellten Bildwerke. Im Gegensatz zu realer Skulptur, deren Werkstoff meist unter dicken Farb- und Goldschichten verborgen wurde, präsentieren die Retabelaußenseiten das fingierte Material steinerner Skulpturen ohne eine verschleiernde Fassung. Mittels verschiedener Bildelemente werden die Figuren eindeutig als steinerne Gegenstände charakterisiert. Zu nennen sind hier etwa fingierte Beschädigungen, wie an der gemalten Rückwand des Beauer Retabels oder vereinfacht gestaltete Haar- und Bartpartien und auffallend dicke Gewandsäume am Genter Altar. Diese wenn auch nur scheinbare Materialdemonstration bewirkt genau den Prozess der Bewusstwerdung, den Bildkritiker durch ihren Hinweis auf das Steinmaterial erreichen wollten.

Die Tatsache, dass die Skulpturenimitationen genau die Form der Wahrnehmung von Bildern fördern, die von Zeitgenossen empfohlen wurde, legt die Schlussfolgerung nahe, dass der neue Bildtypus tatsächlich in dem Bestreben entstanden ist, einen korrekteren Bildgebrauch zu begünstigen.

⁵⁷⁵ So der Puer Bohemus: „*Solus itaque deus colendus, solus adorandus, (...) non in statua vel imagine, sed in spiritu et veritate.*“ Puer Bohemus, *Immola deo sacrificium lautis*; s. BARTOS 1924, S. 8. Ähnlich formuliert Jan Hus: „*Et pro argumento notandum est, quod, ut supra dicitur secundum Origenem, adoracio consistit in spiritu, devocione et amore summo. Quod innuit Salvator dicens Johannis 4^o: ,Veri adoratores adorabunt te in spiritu et veritate. (...) Spiritus est Deus et eos, qui adorant eum, in spiritu et veritate oportet adorare.*“ Jan Hus, *Super IV Sententiarum*; s. FLAJŠHANS, KOMÍNKOVÁ 1908, S. 421. Weitere Beispiele bei FELD 1990, S. 107-08; ASTON 1988, S. 101; BREDEKAMP 1975, S. 285.

Mit Blick auf die neuere Forschung zur mittelalterlichen Skulptur gilt es zu betonen, dass gerade die Offenlegung der materiellen Beschaffenheit des Bildes mit den bildreformerischen Forderungen übereinstimmt. Hier ist Jörg Rosenfeld zu widersprechen, der die im 15. Jahrhundert auftretende Holzichtigkeit realer Skulptur als Ausdruck eines vorreformatorischen Wunsches nach Entmaterialisierung gedeutet hatte.⁵⁷⁶ In Kenntnis der oben zitierten Quellen erscheint der Verzicht auf eine farbige Fassung gerade nicht als Versuch der Entmaterialisierung, sondern im Gegenteil als Mittel zu einer bewussteren Wahrnehmung der materiellen Beschaffenheit von Bildwerken.

Es ist zu vermuten, dass auch die Praxis, Skulpturen holz- oder steinsichtig zu belassen, auf den Versuch zurückzuführen ist, das Bewusstsein des Betrachters für das Material der Bildwerke zu schärfen. Für diese Annahme spricht die Tatsache, dass in Zeiten heftiger reformatorischer Bildkritik und bilderstürmerischer Aktionen mancherorts Bauskulpturen und Kirchengebäude mit Steinfarbe überstrichen wurden.⁵⁷⁷ Es bleibt der künftigen Forschung überlassen, den Zusammenhang zwischen dem neu erwachsenden Materialbewusstsein und der Holzichtigkeit dreidimensionaler Werke näher zu prüfen.

b. Künstlichkeit und Leblosigkeit

Bildkritiker wiesen nicht nur auf das Material von Kunstwerken hin, sondern auch auf deren handwerkliche Fertigung. Einschlägige Traktate heben die Künstlichkeit der von Menschenhand hergestellten Produkte hervor und thematisieren den handwerklichen Fertigungsprozess. Gilles Mersault weist mittels eines Psalmzitates auf die künstliche Herstellung von Götzenbildern hin.⁵⁷⁸ Der Puer Bohemus beklagt die Verehrung künstlich behauener Steinblöcke.⁵⁷⁹ John Wyclif führt mehrfach aus, dass

⁵⁷⁶ ROSENFELD 1992, S. 69.

⁵⁷⁷ In Straßburg wird eine solche Aktion im 16. Jahrhundert nachträglich begründet mit der Bemerkung, die Nachkommen sollten die Abgötterei und den Aberglauben ihrer Vorfahren nicht zu Gesicht bekommen. S. dazu ROSENFELD 1995, S. 188.

⁵⁷⁸ „*Simulachra gentium sunt aurum et argentum et opera manuum hominum*“ (Ps. 115, 4). Gilles Mersault, *In nomine Patris*; s. BARTOS 1933, S. 294.

⁵⁷⁹ „*Ubi in ea legitis, quod propter angelos vel propter homines adorare vel venerari debetis ligna et lapides, nec lapides quoscunque, sed eos potissime, in quibus sculpte sunt hominum effigies?*“ Puer Bohemus, *Immola deo sacrificium lautis*; s. BARTOS 1924, S. 10.

Menschenwerk nicht angebetet werden dürfe.⁵⁸⁰ Jan Hus lehnt die Anbetung von Bildern ab, weil diese aus künstlichem Material von menschlicher Hand hergestellt wurden.⁵⁸¹ Die gleiche Einschätzung findet sich in einer volkssprachigen Ballade von Eustache Deschamps.⁵⁸² Auch Durandus thematisiert die künstliche Fertigung behauener Steinbilder.⁵⁸³

Neben der Künstlichkeit thematisierten Bildtheoretiker auch die Leblosigkeit von Kunstwerken. Der von Gilles Mersault zitierte Psalm 115,4 weist darauf hin, dass Götzenbilder zwar über Sinnesorgane verfügen, diese aber nicht funktionstüchtig sind.⁵⁸⁴ Jan Hus führt aus, man dürfe Bilder nicht anbeten, weil sie leblos seien und die Bitten des Betenden deshalb nicht hören könnten.⁵⁸⁵ Auch auf kirchlicher Seite wird der Topos verwendet. In seiner Schrift zur Verteidigung des christlichen Bildgebrauchs argumentiert Thomas Netter, anders als die Bilderverehrer des Alten Testaments erwarteten die Christen von ihren Bildern keine Reaktion der Sinnesorgane. Schon deren äußerer Gestalt sei schließlich zu entnehmen, dass sie keine Rede halten könnten.⁵⁸⁶ Die Gläubigen wüssten, dass die Sinnesorgane der Bilder nicht in der Lage

⁵⁸⁰ „Ysaie XLIV patet idem: Truncus enim, figura vel aliud opus humanum non est adorandum, cum ipsum non facit miracula (...)“: (...) „Cum ergo primo et maximo mandato precipimur non adorare humanam fabricam (...)“; John Wyclif, *De mandatis divinis*; s. LOSERTH, MATTHEW 1922, S. 157.

⁵⁸¹ Hus zitiert Robert Holcot mit den Worten: „Sed ymagine sunt opera manuum hominum, de auro, argento, lignis et lapidibus: ergo non licet illas adorare.“ Jan Hus, *Super IV Sententiarum*; s. FLAJSĚANS, KOMĚNKOVÁ 1908, S. 417. Ähnlich äußert sich Jan Hus in seinem *Grand Commentaire*, der sich stark an Wyclifs *De mandatis divinis* anlehnt; s. LAVIČKA 1985, S. 121-22.

⁵⁸² „Ne faites pas les dieux d'argent, / D'or, de fust, de pierre ou d'arain, / Qui font ydolater la gent, / Car d'omme est euvre et de sa main,“ Eustache Deschamps, *Que on ne doit mettre es eglises nulz ymaiges entailliez, fors le crucifis et la vierge, pour doubte d'ydolatrie*; s. RAYNAUD 1893, S. 201.

⁵⁸³ „Esse Deum ratione caret cui contulit esse / Materiale lapis effigiale manus.“ Durandus von Mende, *Rationale Divinorum Officiorum*, I, III, 1; zitiert nach FAUPEL-DREVS 2000, S. 255, Anm. 19.

⁵⁸⁴ „Simulachra gentium sunt aurum et argentum et opera manuum hominum. Habent os et non loquentur, oculos habent et non vident, aures habent et non audiunt, nares habent et non odorant, manus habent et nihil palpant, pedes habent et non ambulant nec iam clamabant in suo guttore.“ (Psalm 115, 4-7). Gilles Mersault, *In nomine Patris*; s. BARTOS 1933, S. 294.

⁵⁸⁵ „Il est certain – pour ce qui est de ces prières – qu'on ne doit pas prier les images, car celles-ci sont des objets fabriqués, qui – étant privés de vie – n'entendent pas les requêtes.“ Jan Hus, *Grand Commentaire*; zitiert nach der französischen Übersetzung bei LAVIČKA 1985, S. 121.

⁵⁸⁶ „Nostrae vero Imagines, nec surdae, nec caecae sunt, sicut iste jam blasphematur: quia nec ad videndum sunt alicujus opinione habiles, nec sermonem quis expectat ab ore ipsarum; qualiter tamen idololatrae a suis idolis expectarunt. Sic secundum philosophiam Aristotelis, lapis non est cecus, quia privatio nullius est, cujus habitus pro tunc non expectatur inesse: (...)“; Thomas Netter gen. Waldensis, *Doctrinale Antiquitatum Fidei Catholicae Ecclesiae, De cultu imaginum*; s. BLANCIOTTI 1967, Sp. 913.

sehen, selbst zu sehen, zu hören, zu tasten, und zu riechen, sondern dass sie im Gegenteil die Sinnesorgane Gottes und der Heiligen bezeichneten, die im Bild dargestellt seien.⁵⁸⁷

Der Verweis auf Künstlichkeit und Leblosigkeit diente oft der Demonstration der Machtlosigkeit von Bildern. So betont John Wyclif, dass ein handgefertigter Gegenstand keinerlei Macht in sich trage und keine Wunder vollbringen könne. Ein Bild könne allenfalls vom Teufel missbraucht werden, um die Menschen mittels eines scheinbaren Bildwunders zu täuschen.⁵⁸⁸ Andere Autoren demonstrieren die Machtlosigkeit von Bildern durch einen Vergleich mit der konsekrierten Hostie. Die Fähigkeit der Hostie, eine reale Präsenz Christi auf Erden herzustellen,⁵⁸⁹ wurde zur

⁵⁸⁷ „*Nemo audivit quempiam in Ecclesia dicere statuas animatas & sensu plenas, & spiritu, & prescias futurorum. Horrent Christiani audire Deitate plenam imaginem: sed nec hanc sculpturam sancti illo sancto, aut ejus anima animatam. Omnes enim quantumlibet idiotae noverunt imaginem talem sculptam sine spiritu, sine sensu, oculos habere quibus non videat, aures quibus non audiat, manus quibus non palpet, nares quibus non odoret: sed eum figurare praesenter sensui, qui spiritus est, aut spiritum habeat: & odores & tactus, sonos & colores vivo sensu, aut intellectu novit discernere ab hac fidei sculptura, quae nec Dii, nec sancti, sed Dei, aut sanctorum sunt imagines. Procul est paganitas Apuleij aut Hermetis sacrilegi, qui cum fecerit sculptile, vivum & sensu plenum in sculpta petra, vel ligno, efficit sibi Deum (...)*“; Thomas Netter gen. Waldensis, *Doctrinale Antiquitatum Fidei Catholicae Ecclesiae, De cultu imaginum*; s. BLANCIOTTI 1967, Sp. 918.

⁵⁸⁸ „*In secundo errant plurimi putantes aliquid numinis esse subiective in ymagine, et sic uni ymagini plus affecti quam alteri adorant ymagines, quod indubie est ydolatria (...). Ysaie XLIV patet idem: Truncus enim, figura vel aliud opus humanum non est adorandum, cum ipsum non facit miracula, sed dyabolus occasione infidelitatis illudit plures putantes quandoque esse miraculum, ubi est pure deceptio.*“ John Wyclif, *De mandatis divinis*; s. LOSERTH, MATTHEW 1922, S. 156-57. Weitere Äußerungen zur Machtlosigkeit von Bildwerken finden sich bei BARNUM 1976, S. 90; NECHUTOVÁ 1970, S. 230; NECHUTOVÁ 1964, S. 154. Die Demonstration der Leblosigkeit und Materialität von Kunstwerken war darüber hinaus ein Topos bilderstürmerischer Aktionen. Im hussitischen wie im reformatorischen Bildersturm führte man durch zerstörerische Aktionen vor Augen, dass Kunstwerke leere, von Menschenhand gefertigte Hüllen aus Holz und Stein waren; s. SCHNITZLER 1996a, S. 182-89; MARCHAL 1993, S. 257-58; BREDEKAMP 1975, S. 302. Auch wurde die Funktionslosigkeit künstlicher Sinnesorgane demonstriert, indem man den gemalten oder geschnitzten Figuren Münder und Augen auskratzte; s. CAMILLE 1989, S. 69.

⁵⁸⁹ Die Vorstellung einer realen Präsenz Christi in der konsekrierten Hostie war unter den Hussiten nicht unumstritten. Radikale Hussiten lehnten die Transsubstantiationslehre vollständig ab. So schreibt der Puer Bohemus: „*Creatura enim est, non creator, panis consecratus, sed benedictus, non caro Christi realiter nec Christus. (...) Quo enim panis est, qui frangitur, eo caro vel corpus Christi non est realiter.*“ Puer Bohemus, *Immola deo sacrificium lautis*; s. BARTOS 1924, S. 23-24. Weitere hussitische und lollardische Beispiele bei NICHOLS 1994, S. 92-99; RUBIN 1991, S. 324-34; VOOGHT 1975, Bd. 1, S. 88; Bd. 2, S. 791-815; VOOGHT 1972, S. 80, 95-108; KAMINSKY, BILDERBACK, BOBA u.a. 1965, S. 11-12; COMPSTON 1911, S. 744. Zur Uneinigkeit der Hussiten und Wiclifiten über die Art der Präsenz Christi in der Hostie SOUSEDÍK 1977, passim; COOK 1973, S. 336-48. Auch zahlreiche flämische Häretiker zweifelten die Lehre der Realpräsenz an; s. MOREAU 1949, S. 211, 217; BEUZART 1912, S. 40, 50, 474; FREDERICQ 1903, S. 57-58; ALTMeyer 1886, S. 86, 89.

Zeichenhaftigkeit einer Darstellung in Kontrast gesetzt, die keine Macht der realen Vergegenwärtigung besaß.⁵⁹⁰

Leblosigkeit, Künstlichkeit und Machtlosigkeit des Bildes wurden besonders gerne anhand eines Vergleiches der handgefertigten Werke mit lebendigen Geschöpfen demonstriert. So gelten dem Puer Bohemus die Geschöpfe Gottes aufgrund ihrer Teilhabe an Gott als würdigeres Bild als die von Menschenhand hergestellten Kunstwerke.⁵⁹¹ Da der Autor der Ansicht ist, dass Engeln, Menschen und Heiligen keine Verehrung gebühre, ergibt sich für ihn die Schlussfolgerung, dass ein künstliches Bild erst recht nicht verehrt werden dürfe.⁵⁹²

Die Auffassung, dass die gottgeschaffene Welt mehr Erkenntnis über Gott erlaube als ein Artefakt, teilten viele Bildkritiker. In zahlreichen Traktaten wird der künstliche Charakter des Bildes hervorgehoben und aufgezeigt, dass ein solches Menschenwerk als Erkenntnismittel der gesamten göttlichen Schöpfung unterlegen sei.⁵⁹³ Dabei kommt die Tatsache zum Ausdruck, dass der Bildbegriff im Mittelalter viel weiter gefasst wurde, als dies heute der Fall ist.⁵⁹⁴

Der Mensch als oberstes Geschöpf Gottes wurde Artefakten besonders häufig gegenübergestellt. So schreibt Jan Hus, der Mensch sei ein wahreres Bild Gottes als

⁵⁹⁰ Stellvertretend für zahlreiche andere Beispiele sei hier Jakobellus von Mies zitiert: „*Per consequens illo sacramento continente in se Christum tanto maior reverencia debetur secundum maiorem modum significancie et efficacie genuflexionibus coram ipso Christo Ihesu cum toto corde et corpore omnibus inclinacionibus et modo prostrandi cum incenso candelarum multo pocius quam coram artificiale ymagine.*“ Jakobellus von Mies, *Posicio de ymaginibus*, 1417; zitiert nach COOK 1982, S. 335; s. auch VOOGHT 1972, S. 144-45. Weitere Beispiele bei ANGENENDT 1993, S. 113; LAVIČKA 1985, S. 84; VOOGHT 1975, Bd. 1, S. 31; zur Erläuterung s. außerdem SCHMITT 1990a, S. 112. Zur Auffassung der Eucharistie als höchstem Bild s. CAMILLE 1989, S. 215; ASTON 1988, S. 6-7. Die Gegenüberstellung von Bild und Eucharistie ist schon weitaus älter. Zu früh- und hochmittelalterlichen Beispielen s. HAMBURGER 2000, S. 57; BARBER 1993, S. 10-11; STOCK 1990, S. 68-70; AUZÉPY 1987, S. 185; SCHMITT 1987, S. 274-75.

⁵⁹¹ „*Si propter istos colenda sunt sculptilia, cur non propter deum magis adorentur omnia, tam sculptilia quam reptilia, tam celi milicia quam alia quamvis immundicia? Plus enim de deo participant encia omnia quam de illis sculptilia. Evigilate ergo et respiscite et statuas, quas statuistis, destruite tam in corde quam in pariete.*“ Puer Bohemus, *Immola deo sacrificium lautis*; s. BARTOS 1924, S. 10.

⁵⁹² Puer Bohemus, *Immola deo sacrificium lautis*; s. BARTOS 1924, S. 8-10; BARTOS 1931, S. 88-90.

⁵⁹³ Beispiele bei SCHNITZLER 1996, S. 59-60; BELTING 1990, S. 600; ASTON 1988, S. 115, Anm. 68; LAVIČKA 1985, S. 85; VOOGHT 1972, S. 144; NECHUTOVÁ 1970, S. 218-19. Zur Anbetung von Menschenhandwerk als Topos der Götzenbilderkritik s. STOCK 1990, S. 69; sowie CAMILLE 1989, S. 8-9.

⁵⁹⁴ Zur weiten Auslegung des Bildbegriffes im Mittelalter s. BONNE 1991, S. 356-59.

gehaltlose hölzerne, metallene oder steinerne Bilder.⁵⁹⁵ Der Autor hält den Menschen für höherwertig, weil er nach dem Bilde Gottes geschaffen ist.⁵⁹⁶

Die Vorstellung von der Gottebenbildlichkeit des Menschen wurde im Spätmittelalter des öfteren als Argument gegen das von Menschenhand gefertigte Bild eingesetzt.⁵⁹⁷ Als Grund für die Bildhaftigkeit des Menschen wurde von einigen Bildkritikern außerdem angeführt, dass der Mensch in der Lage sei, sich durch eine fromme Haltung Christus, dem eingeborenen Bild Gottes, anzugleichen.⁵⁹⁸ Von besonderem Interesse ist in diesem Zusammenhang das Bildertraktat des Pariser Theologen Jakobellus von Mies aus dem Jahre 1417.⁵⁹⁹ In dieser Abhandlung stellt der Autor eine Hierarchie verschiedener Bilder auf, die nach seiner Auffassung in unterschiedlichem Maße zur Erkenntnis Gottes beitragen. Am untersten Ende dieser Hierarchie stehen Bilder und Statuen, weil diese von Menschenhand hergestellt sind. Als hochwertigeres Bild Gottes versteht Jakobellus den Menschen, Teil der Schöpfung Gottes und vor allem dann Bild des Schöpfers, wenn er bemüht ist, Christus nachzustreben und sich dem Gottessohn anzugleichen. Auch die Engel seien als Bilder Gottes geschaffen worden. Christus schließlich gilt Jakobellus als das höchste, da eingeborene Bild Gottes.⁶⁰⁰

⁵⁹⁵ „*Quis enim iste honor Dei est per lapideas et ligneas formas discurrere et inanes atque exanimas figuras tamquam numina adorare et hominem, in quo vere ymago Dei est, spernere?*“, zitiert Hus und zieht daraus die Schlussfolgerung „*Ex dicto autem b. Clementis habetur, quod homo est ymago Dei potior quam lignea vel argentea.*“ Jan Hus, *Super IV Sententiarum*; s. FLAJŠHANS, KOMÍNKOVÁ 1908, S. 419-20. Weitere Beispiele für diese Auffassung bei SCHNITZLER 1996, S. 42, 45 und JONES 1973, S. 35.

⁵⁹⁶ „*Sic correspondenter sunt duo modi adoracionum, personis honorabilibus tribuendi: primus soli Deo competit, qui dicitur latria; secundus secundarie competit creaturis, in quantum relucet in illis ymago Dei, sed principaliter competit Deo, ad cuius ymagineam crata sunt, ut homo et angelus – et ista adoracio vocatur dulia.*“ Jan Hus, *Super IV Sententiarum*; s. FLAJŠHANS, KOMÍNKOVÁ 1908, S. 415-16.

⁵⁹⁷ So formuliert ein Lollarde anschaulich, Gott habe nicht gesagt: „*Lasset uns Holz oder Stein nach unserem Bild und Gleichnis machen*“, sondern: „*Lasset uns den Menschen machen*“; s. FELD 1990, S. 91. Den gleichen Zusammenhang zeigen die Quellen bei DEBICKI 1992, S. 418-19; FELD 1990, S. 91; DUPRÉ 1989, S. 127, 153-54; NECHUTOVÁ 1970, S. 218-19.

⁵⁹⁸ S. DUPRÉ 1989, S. 153. Nach christlicher Vorstellung ist die Ähnlichkeit des Menschen mit Gott durch den Sündenfall verloren gegangen, kann aber durch ein tugendhaftes Leben wieder hergestellt werden; s. SCHMITT 1996, S. 31-32.

⁵⁹⁹ Jakobellus von Mies, *Posicio de ymaginibus*, 1417. Der Originaltext dieses Traktates stand der Verfasserin leider nicht zur Verfügung und kann deshalb nur in Auszügen zitiert werden; die Angaben sind den Abhandlungen von VOOGHT 1972, S. 142-48, ferner COOK 1982, S. 333-39, entnommen.

⁶⁰⁰ Jakobellus von Mies, *Posicio de ymaginibus*, 1417; s. VOOGHT 1972, S. 144-45; daneben COOK 1982, S. 335. Zur Hierarchisierung von Mensch und Bild s. auch oben, Kap. III.3.b. Die gleiche Hierarchie der Bilder begegnet schon bei Johannes von Damaskus, s. WIRTH 2001, S. 29. Zur Auffassung Christi als Bild Gottes s. auch KRUSE 2000, S. 318.

Um die Überlegenheit des Menschen als Bild Gottes zu belegen, hoben zahlreiche bildkritische Schriften den qualitativen Unterschied zwischen einem toten Kunstwerk und dem lebendigen, gottgeschaffenen Bild Gottes hervor. Menschen wurden als lebendige und wahre, Steinblöcke und faule Holzstöcke dagegen als tote und falsche Bilder beschrieben.⁶⁰¹

Die Minderwertigkeit von Kunstwerken war einigen Bildkritikern Anlass, die Bindung von Geldmitteln durch den Bilderkult kritisch zu hinterfragen. So beklagt John Wyclif, dass Menschen, die blinde Holzstöcke oder Bilder verehrten und für diese mehr Geld ausgäben als für die Armen, falsche Götter verehrten.⁶⁰² Der Gelehrte kritisiert die Praxis, tote Holzstöcke und Steine mit kostbaren Stoffen, mit Gold, Silber und Perlen zu behängen, während arme Menschen leer ausgingen.⁶⁰³ Auch der Puer Bohemus stellt dem exzessiven Bilderkult die Fürsorge für die Armen gegenüber.⁶⁰⁴ Andere Bildkritiker forderten, das zur Herstellung von Kunstwerken verwendete Geld solle lieber den Armen zugute kommen.⁶⁰⁵ Auch das Material solle nicht an Bilder verschwendet, sondern für praktische Zwecke genutzt werden, etwa für den Bau oder zum Kochen.⁶⁰⁶

Wendet man sich in Kenntnis der zitierten bildtheoretischen Topoi den Skulpturenimitationen zu, so begegnen dort einige Übereinstimmungen mit den zitierten Quellen. Schon im letzten Kapitel ist gezeigt worden, dass das fingierte Material der Steinfiguren im Gegensatz zum realen skulpturalen Vorbild offen zur

⁶⁰¹ Beispiele bei SCHNITZLER 1996, S. 42, 45; ASTON 1988, u.a. S. 116, 119, 125; HUDSON 1978, S. 85; BREDEKAMP 1975, S. 254.

⁶⁰² „*Zif þei chargen men more to seke blynde stockys or ymagis and to offre to hem more þan to pore bedrede men and more þan to charge goddis hestis; þei worshipen false goddis.*“ John Wyclif, *Of the Leaven of Pharisees*; s. MATTHEW 1880, S. 7. Weitere Beispiele bei HUDSON 1978, S. 83.

⁶⁰³ „*Zit riche men clopen dede stockis & stonys wiþ precious cloþis, wiþ gold & siluer & perlis & gaynesse to þe world, & suffren pore men goo sore a cold & at moche mescheþe.*“ John Wyclif, *How Satan and His Children*; s. MATTHEW 1880, S. 210. Weitere Beispiele bei HUDSON 1978, S. 84-85.

⁶⁰⁴ „*Statuas fecistis et erexistis, ornastis et adorastis, sed numquid per hoc lampades vestras aptastis aut oleum in vasis comparavistis? Numquid hoc erit voluntas Petri et Pauli, quorum servos esse arbitramini? Illi relictis omnibus secuti sunt me in frigore et nuditate, non modo sua et se ipsos pro salute paperum meorum exponentes.*“ Puer Bohemus, *Immola deo sacrificium lautis*; s. BARTOS 1924, S. 15.

⁶⁰⁵ Der uralte Topos der sozialen Ungerechtigkeit der Bilder, wie er schon in Bernhard von Clairvauxs *Apologia* begegnete; s. RUDOLPH 1990, S. 11, wurde im Spätmittelalter sehr häufig thematisiert. S. die Beispiele bei SCHNITZLER 1996, S. 60; FELD 1990, S. 106; ASTON 1988, S. 124-32; ASTON 1984, S. 159; JONES 1973, S. 36.

⁶⁰⁶ Beispiele bei SCHNITZLER 1996, S. 89; SCHNITZLER 1996a, S. 181; LAVIČKA 1985, S. 82; NECHUTOVÁ 1970, S. 219.

Schau gestellt wird. Doch nicht nur das Material, sondern auch die Künstlichkeit der gemalten Skulptur wird ins Zentrum der Aufmerksamkeit gerückt. Die scheinbar gemeißelten Inschriften, etwa auf der Frankfurter Trinitätstafel und dem Thyssen-Diptychon weisen die fingierten Skulpturen eindeutig als künstliches Produkt aus. Auch die gemalten Steinstege der Figuren in Beaune lenken den Blick auf die manuelle Fertigung einer Steinskulptur. Eine so ostentative Darstellung skulpturaler Stützkonstruktionen ist vor allem deshalb frappierend, weil derartige Hilfsmittel in der realen Skulptur meist nicht offen zu Tage treten. Selbst fragile Stein- oder Holzteile, wie etwa Schriftbänder oder feine Gliedmaßen, werden in bildhauerische Kompositionen meist integriert, ohne dass Stützkonstruktionen sichtbar werden.⁶⁰⁷

Die steinfarbenen Tafeln machen nicht nur die Künstlichkeit realer Skulptur, sondern auch des gemalten Werkes erfahrbar. Neben der Betonung bildhauerischer Charakteristika werden Bildelemente gezeigt, die in skulpturaler Ausführung anders hätten aussehen müssen. Hierzu gehören etwa die übermäßig feinen Beinchen der Geisttaube auf der Frankfurter Trinitätsdarstellung und die schwebende Taube des Dresdner Triptychons. An solchen Bildelementen wird deutlich, dass die vermeintliche Skulptur nicht real, sondern ein Produkt geschickter malerischer Illusion ist. Auch die auffällige Rahmung einiger Tafeln, Inschriften auf der Rahmung und Spiegelungseffekte⁶⁰⁸ fördern das Bewusstsein für die künstliche Fertigung des gemalten Retabels. Schließlich lenken Hinweise auf den Maler des Bildes, wie sie etwa auf dem äußeren Rahmen des Genter Altars oder auf dem inneren Rahmen des Dresdner Triptychons zu finden sind, die Aufmerksamkeit auf die handwerkliche Tätigkeit und damit letztlich auf die Künstlichkeit des Bildes.⁶⁰⁹

Neben der Künstlichkeit kommt auch die Leblosigkeit von Kunstwerken zur Darstellung. Dies geschieht nicht nur durch die oben schon beschriebene Steifheit und Unbeweglichkeit der steinfarbenen Figuren, sondern auch durch die Gestaltung der Sinnesorgane manch gemalter Skulptur. Einige der Skulpturenimitationen sind völlig

⁶⁰⁷ Als Beispiele seien genannt die Portalfiguren von St. Martin in Halle; BUYLE 1997, S. 204, eine Prophetenfigur aus Reims; s. SAUERLÄNDER 1970, Tf. 231, die Prophetenfiguren von Claus Sluters Mosesbrunnen; s. PROCHNO 2002, s. 215-39, Abb. 111-16, sowie eine Trinitätsgruppe aus Tournai, um 1430-50; Lille, Musée Diocésain, Inv.-Nr. AC 220; s. STEYAERT 1994, S. 102-03.

⁶⁰⁸ S. das Thyssen-Diptychon sowie zu den Spiegeleffekten PREIMESBERGER 1991, S. 476-77.

⁶⁰⁹ MANN 1995, S. 164-65. Zu verschiedenen Inschriften Van Eycks s. ebd., S. 123-66, sowie PHILIPPOT 1985-88, S. 77-78; KÜNSTLER 1972, S. 107-27. Die Praxis, das Kunstwerk in einer Inschrift seinen eigenen Urheber benennen zu lassen, existierte schon in der hochmittelalterlichen Skulptur; s. DIETL 1994, S. 184.

blicklos wiedergegeben. Die weit geöffneten, aber dennoch blicklosen Augen des Engels auf dem Thyssen-Diptychon vermitteln einen befremdlichen Eindruck von Blindheit. Auf der Frankfurter Trinitätstafel und dem Genter Altar sind die Augen so zurückhaltend angelegt, dass sie nur bei genauestem Hinsehen wahrgenommen werden können. Wie weiter oben schon angesprochen, erfolgte im Falle des Genter Altares und des Thyssen-Diptychons in der Endausführung ein bewusster Verzicht auf die in der Unterzeichnung angelegte Augengestaltung.⁶¹⁰

An den Steinfiguren fällt des Weiteren auf, dass sie niemals in Blickkontakt zueinander treten. Anders als in einigen buntfarbigen Verkündigungsdarstellungen der Campin-Nachfolge⁶¹¹ und Rogier van der Weydens⁶¹² blicken die steinfarbenen Engel Maria bei der Überbringung ihrer Botschaft nicht an. Auch der Vorgang des Hörens ist weniger eindeutig wiedergegeben. Während buntfarbige Verkündigungsbilder deutlich darstellen, wie Maria die durch goldene Lettern verbildlichte Verkündigungsbotschaft durch das dem Engel zugeneigte Ohr vernimmt,⁶¹³ ist dies an der steifen Haltung der skulpturalen Marienfiguren kaum abzulesen.

Die Mäuler der Steinskulpturen scheinen ebenfalls funktionslos. Ist die Verkündigungsbotschaft auf anderen Darstellungen in schwebenden Lettern vor dem Mund des Engels wiedergegeben,⁶¹⁴ so wird sie auf dem Thyssen-Diptychon in gemeißelte Schrift, auf einem Werk Nicolas Froments⁶¹⁵ auf einen fingierten, scheinbar an das Bild gehefteten Zettel übertragen oder, wie in Beaune und Dresden, ganz weggelassen. Die Worte werden also den dargestellten Figuren nicht in den Mund gelegt, sondern als künstlicher Bestandteil des Bildes gekennzeichnet. Die Steinfiguren

⁶¹⁰ KEMPERDICK 1997, S. 23; PREIMESBERGER 1991, S. 481.

⁶¹¹ Robert Campin-Nachfolge (?), Verkündigung, um 1425-30 (?); Brüssel, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Inv.-Nr. 3937; s. THÜRLEMANN 2002, S. 74-77; KAT. BRÜSSEL 1996, S. 36-50; Tf. 1.

⁶¹² Rogier van der Weyden, Triptychon mit der Anbetung der Könige, sog. Columba-Altar, um 1450-56; München, Alte Pinakothek, Inv.-Nr. WAF 1189-1191; s. DE VOS 1999, S. 276-84, Abb. 21, mit umfassender Bibliographie.

⁶¹³ S. dazu den erwähnten Columba-Altar Rogier van der Weydens; DE VOS 1999, Abb. 21, sowie die Jan van Eyck zugeschriebene Verkündigung, um 1434; Washington D.C., National Gallery of Art, Andrew W. Mellon Collection, Inv.-Nr. 1937.1.39; s. KAT. WASHINGTON 1986, S. 76-86, Abb. S. 77, sowie BELTING, KRUSE 1994, Tf. 43.

⁶¹⁴ S. dazu den erwähnten Columba-Altar Rogier van der Weydens; DE VOS 1999, Abb. 21, sowie die Jan van Eyck zugeschriebene Verkündigung, um 1434; Washington D.C., National Gallery of Art, Andrew W. Mellon Collection, Inv.-Nr. 1937.1.39; s. KAT. WASHINGTON 1986, S. 76-86, Abb. S. 77, sowie BELTING, KRUSE 1994, Tf. 43. S. dazu außerdem oben, S. 119-20.

⁶¹⁵ Nicolas Froment, Triptychon mit dem brennenden Dornbusch, 1476; Aix-en-Provence, Cathédrale Saint-Sauveur; s. RING 1949, Abb. 126-30; ROSENBERG 1999, S. 151.

erscheinen als sprachlose Bildwerke. Der von Mersault verwendete Begriff der „schweigenden Steine“⁶¹⁶ scheint anschaulich zu werden.

Die offensichtliche Funktionslosigkeit der steinernen Sinnesorgane erinnert an den von Gilles Mersault zitierten Psalm zu den Götzenbildern. Die Darstellungen scheinen zu veranschaulichen, dass Steinskulpturen, wie die im Psalm zitierten Götzenbilder, zwar über Augen, Mäuler und Ohren verfügen, aber dennoch nicht sehen, sprechen oder hören können.⁶¹⁷ Resultierte aus der Belebtheit der Augen von Bildwerken, wie oben gesehen, die Gefahr, das Bild für lebendig zu halten, so lässt die rein steinerne Ausführung der vermeintlichen Skulpturen keinen Zweifel an der steinernen Leblosigkeit der fingierten Figuren.⁶¹⁸

Diese Bildwirkung erfährt eine besondere Betonung, wenn den steinernen Statuen, wie in Gent und Beaune, buntfarbige Stifter gegenübergestellt sind. Durch den Kontrast zu den lebensecht geschilderten Menschen in stofflich genau differenzierten, farbigen Gewändern werden die steinerne Künstlichkeit und die Unbeweglichkeit der steifen Steinfiguren in ihrer Wirkung gesteigert. In Beaune ist dieser Kontrast aufgrund der unterschiedlichen räumlichen Zuordnung von steinernen und lebendigen Figuren noch stärker ausgeprägt als in Gent. Die Stifter sind hier vor einem rechteckigen „Drap d’honneur“ wiedergegeben, das ursprünglich aus rot-goldenem Brokatstoff bestand.⁶¹⁹ Sie sind also mit einer Würdeformel versehen, die auf anderen Bildtafeln höchsten Heiligen gebührt.⁶²⁰ Auch werden sie in einer Art und Weise präsentiert, die an

⁶¹⁶ Gilles Mersault, *In nomine Patris*, 1423; s. BARTOS 1933, S. 294.

⁶¹⁷ „*Simulachra gentium sunt aurum et argentum et opera manuum hominum. Habent os et non loquentur, oculos habent et non vident, aures habent et non audiunt, nares habent et non odorant, manus habent et nihil palpant, pedes habent et non ambulant nec iam clamabunt in suo guttore.*“ (Psalm 115, 4-7). Gilles Mersault, *In nomine Patris*; s. BARTOS 1933, S. 294.

⁶¹⁸ Der Eindruck der Leblosigkeit scheint der Verfasserin bei den besprochenen Skulpturenimitationen eindeutig vorherrschend, so dass der von Grams-Thieme für diesen Bildtypus gewählte Begriff der „Lebendigen Steine“ zumindest für die Werke der ersten Jahrhunderthälfte weniger passend erscheint; s. GRAMS-THIEME 1988, bes. S. 12.

⁶¹⁹ VERONEE-VERHAEGEN 1973, S. 58. Das ungefähre Aussehen des Hintergrundes kann man zwei schlecht konservierten Kopien der Stifterbilder entnehmen. Diese befinden sich in der Sammlung des Centre Hospitalier de Beaune, Inv.-Nr. 0321 und 1188.

⁶²⁰ Ein rot-goldener Brokatstoff hinterfängt die Gottesmutter auf zwei Gemälden von Van Eyck und seiner Nachfolge, und zwar auf der Tafel mit Maria und Kind am Brunnen, 1439; Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Inv.-Nr. 411, sowie auf der gleich betitelten, der Van Eyck-Werkstatt zugeschriebenen Tafel in Den Haag, Koninklijk Kabinet van Schilderijen „Mauritshuis“, Leihgabe Noortman BV, Maastricht; zu beiden Tafeln s. AK BRÜGGE 2002, S. 235-36, Abb. 26, 27.

selbstständige Porträts erinnert.⁶²¹ Den lebendigen Stiftern wird also eine Überhöhung durch Farbe und Vergoldung zuteil, die den steinernen Heiligenbildern verwehrt bleibt. Fast scheint es, als sollten auch die Stifter in dieser Inszenierung zum Bild stilisiert werden, als komme hier der Gegensatz zwischen totem Bildwerk und lebendigem Menschen zum Ausdruck, den die Zeitgenossen so gerne als Argument gegen die Verehrung von Bildern einsetzten. Während die künstlichen Heiligenbilder als macht- und tatenlose Kunstwerke präsentiert werden, zeigt sich das Ehepaar Rolin durch das fromme Gebet und die in ihrer Spitalstiftung verfügte barmherzige Fürsorge für die Armen und Kranken um eine Nachahmung Christi bemüht. Die Stifter weisen damit die Eigenschaft auf, die den Menschen nach Meinung vieler Theologen zu einem hochwertigeren Bild Christi prädestinierte.⁶²² In letzter Konsequenz erscheinen die Beauner Retabelaußenseiten als Appell an den Betrachter, Gott nicht durch die Verehrung des toten Bildes, sondern durch Gedächtnisleistungen für die dargestellten Stifter, nicht durch Bilderkult, sondern durch den Dienst am Nächsten Ehre zu erweisen.⁶²³

Es fällt auf, dass im 15. Jahrhundert zahlreiche Werke Darstellungen toter Kunstwerke und des lebendigen Menschen in einen deutlichen Kontrast zueinander stellen. Eine solche Gegenüberstellung ist nicht nur an den Retabelaußenseiten in Gent, Beaune und an Hans Memlings Weltgerichtsretabel in Danzig⁶²⁴ zu beobachten,

⁶²¹ Auf zahlreichen Porträts vor allem der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts werden die dargestellten Personen vor einem gemalten Brokatstoff mit Granatapfelmuster wiedergegeben. S. etwa das Porträt der Sibylla von Freyberg, geb. Gossenbrot, von Bernhard Strigel; München, Alte Pinakothek, Inv.-Nr. 9347; KAT. MÜNCHEN 1986, S. 513-14; sowie die zahlreichen Beispiele bei DÜLBERG 1990, Abb. 405, 409, 420, 433-34, 465-68.

⁶²² Die vorbildliche Haltung der Stifter kommt in den Inschriften im Inneren des Retabels zum Ausdruck. Der Vers aus Mt. 25,34, der zur Rechten Christi auf der Seite der Erlösten erscheint, gehört in einen größeren Kontext des Matthäusevangeliums, in dem die Speisung von Hungrigen, die Bekleidung von Armen, der Besuch von Kranken und andere Wohltaten als Ursache für die Erlösung der Gerechten dargestellt werden. Die Inschrift und ihr Kontext geben so Auskunft über die Erwartungen, die Rolin mit seiner Stiftung verband. Diese Erwartung kommt auch in der Stiftungsurkunde zum Ausdruck: Was man den Armen gebe, das leihe man Gott, der es dem Geber im Paradies mannigfach vergelten werde, heisst es in dem Dokument; s. dazu HELLER 1976, S. 89.

⁶²³ Rolin und seine Frau sicherten durch die Anwesenheit ihrer Bilder in der Spitalkirche ihr Gedächtnis, da für die mittelalterliche Memoria Stifterbild, Wappen oder Namensnennung von wesentlicher Bedeutung waren; s. dazu ANGENENDT 1984, S. 189-93; OEXLE 1984, S. 385-88. Allgemeiner zur Memoria im Mittelalter s. darüber hinaus OEXLE 1994, passim; KAMP 1993, bes. S. 11-17; TELLENBACH 1984, passim.

⁶²⁴ Hans Memling, Weltgerichtstriptychon, 1467-71; Danzig, Muzeum Narodowe, Inv.-Nr. SD/413/M; s. DE VOS 1994, S. 82—89, Abb. S. 84.

sondern auch an zahlreichen anderen Werken.⁶²⁵ Bezieht man die Retabelinnenseiten in die Betrachtung ein, so begegnet dort Christus, der menschengewordene Gottessohn, der Jakobellus von Mies als höchstes Bild Gottes galt.

Der anschauliche Kontrast von lebensecht geschilderten Menschen und demonstrativ artifiziellen Kunstwerken führt einmal mehr zu der Annahme, dass die in der bildkritischen Literatur verbreitete Sensibilität für die unterschiedliche Qualität verschiedener Bilder einen Niederschlag in der künstlerischen Produktion gefunden haben könnte.

c. Von der Darstellung zum Dargestellten

Einigen bildtheoretischen Schriften sind nicht nur Kommentare zu bestimmten Bildelementen zu entnehmen, sondern auch Bemerkungen zu möglichen Korrekturen des Betrachterverhaltens. Diese zielen meistens darauf ab, den Betrachter zu einer Abwendung vom Materiellen und zu einer Hinwendung zum Geistigen anzuregen. Viele Autoren äußern die Ansicht, die wahre Verehrung bestünde in einer geistigen, inneren Hinwendung zu den Glaubensgeheimnissen.⁶²⁶

Während einige Bildkritiker das Bild als grundsätzliches Hindernis für die geistige Verehrung verstanden und seine Entfernung forderten,⁶²⁷ sahen andere im Bild ein Mittel, das für die Hinwendung zum Geistigen nutzbar gemacht werden könne, wenn es korrekt angewandt würde. Unter den mit großer Wahrscheinlichkeit im Bistum Tournai bekannten Autoren vertraten diese Auffassung Johannes Gerson, Geert Grote, Thomas Netter, aber auch John Wyclif und Jan Hus. Sie verknüpfen Aussagen zur

⁶²⁵ S. dazu etwa die sogenannten Porträts von Hugues de Rabutin und Jeanne de Montagu von einem Burgundischen Meister, genannt Meister von Saint-Jean-de-Luze; Dijon, Musée des Beaux-Arts, Inv.-Nrn. D. 1986.1.P und D.1986.2.P, sowie die südwestflämische, um 1490 entstandene Tafel (Brüssel/Brügge?) mit der Vision der Coleta von Corbie; Frankfurt am Main, Historisches Museum der Stadt Frankfurt; Inv.-Nr. B 320; s. STEINMETZ 1995, T. 20A.

⁶²⁶ Dem anonymen Puer Bohemus zufolge ist die einzig wahre Verehrung Gottes die Verehrung im Geiste: „*Solus itaque deus colendus, solus adorandus (...), non in statua vel ymagine, sed in spiritu et veritate.*“ (...) „*Qui aliud adorant vel qui aliter adorant, veri adoratores non sunt.*“ Puer Bohemus, *Immola deo sacrificium lautis*; s. BARTOS 1924, S. 8. Ähnlich formuliert Jan Hus: „*Et pro argumento notandum est, quod, ut supra dicitur secundum Origenem, adoracio consistit in spiritu, devocione et amore summo. Quod innuit Salvator dicens Johannis 4^o: ,Veri adoratores adorabunt te in spiritu et veritate. (...) Spiritus est Deus et eos, qui adorant eum, in spiritu et veritate oportet adorare.*“ Jan Hus, *Super IV Sententiarum*; s. FLAJŠHANS, KOMÍNKOVÁ 1908, S. 421. Zur Tendenz der Vergeistigung und Verinnerlichung bei den Lollarden s. JONES 1973, S. 34; bei den Hussiten s. BREDEKAMP 1975, S. 285.

⁶²⁷ So etwa Gilles Mersault, *In nomine Patris*; s. BARTOS 1933, S. 295, und der anonyme Puer Bohemus, *Immola deo sacrificium lautis*; s. BARTOS 1924, S. 10.

Funktion des Kunstwerkes mit Bemerkungen dazu, welches Betrachterverhalten zur korrekten Bildrezeption notwendig sei.

Johannes Gerson verteidigt den Bildgebrauch mit der Bemerkung, dass man bei der Betrachtung des Bildes denjenigen, die es darstelle, Verehrung erbringe.⁶²⁸ Die Funktion des Bildes sieht er darin, das Gedächtnis der Heiligen zu fördern und dem Laien die Glaubensinhalte in Erinnerung zu rufen, denen er gedenken soll.⁶²⁹

Eine ähnliche Funktion schreibt Geert Grote Kunstwerken zu. Bilder, so Grote, vergegenwärtigen die Taten Christi und der Heiligen. Sie könnten die Schwäche der menschlichen Vorstellungskraft unterstützen, der Meditation dienen und die Menschen an die Liebe Christi heranführen.⁶³⁰ Ein analoges Bildverständnis begegnet in Schriften der *Devotio moderna*. Meditationsanleitungen, etwa jene von Gerald Zerbolt von Zutphen, empfehlen den Gläubigen, sich den Inhalt der Meditation zunächst durch ein Bild in Erinnerung zu rufen.⁶³¹

Auch John Wyclif gesteht Bildern eine Vermittlerfunktion zu, allerdings nur solchen Werken, die geeignet waren, im Betrachter religiöse Gefühle anzuregen. Nach

⁶²⁸ So formuliert Gerson in seiner Dekalogerklärung: „*Et onsi on doibt honorer les reliques, les lieux saintz et les ymages, nonmie pour elles, car en les veant on porte honneur a ce qu'elles representent selon l'intencion de la sainte eglise*“. Johannes Gerson, *Le miroir de l'ame*; s. GLORIEUX 1966, S. 196. Die gleiche Auffassung kommt in der Weihnachtspredigt zum Ausdruck: „*Se je me encline devant l'imaige de la croix ce n'est mie pour ce que je aoure plus ce boys dont elle est faicte que ung autre boys, mais je adoure tant seulement Dieu qui ceste croix represente. Quant aux ymaiges de sains et des saintes, pareillement je ne les honnoure pas mais je honnoure les sains et les saintes qui sont representez par ces ymaiges.*“ Johannes Gerson, *Puer natus est nobis*; s. GLORIEUX 1968, S. 963.

⁶²⁹ „*Et quant vous les baisiez ou vous agenouillez devant elles plus que devant aultre chose, ce n'est pas fors sentiment que par elles vous avez memoire et remembrance de Dieu qu'elles representent ou des saints et saintes, car pour autres choses ne sont faictes les ymaiges fors seulement pour monstrier aux simples gens qui ne scevent pas les escriptures ce qu'ilz doyvent croire.*“ Johannes Gerson, *Puer natus est nobis*; s. GLORIEUX 1968, S. 963. In ähnlicher Weise umschreibt die Prager Synode von 1418 die Funktion der Bilder wie folgt: „*Sie sollen nicht mehr sein als eine Erinnerung an die im Namen Christi oder von Christus vollbrachten Werke. Die Einfältigen können diese Werke anhand von Bildern leichter begreifen und so in ihrer Frömmigkeit unterstützt werden.*“ Zitiert nach BAXANDALL 1984, S. 104.

⁶³⁰ „*In quarto autem ordine multa secundum et ad nostrae parvitas adminiculum imaginata et ficta, modo inferius annotando assumuntur; non quod talia esse credantur sed quia sic imaginari iuvat nostram imbecillem phantasiam, quia hoc et mentem parvulum lacte Christi fortius et aptius nutrit et ad Christi amorem reduit tenacius. (...)*“; „*(...) sed est quaedam assumptio iuventium imaginabilium, sicut ad extra assumimus imagines ligneas ad lucrum meditationum nostrarum, quibus praesentialibus gesta ostenduntur.*“ Geert Grote, *De quattuor generibus meditabilium*; s. TOLOMIO 1975, S. 48, 58.

⁶³¹ ENGEN 1988, S. 200, 263, 286; ÉPINEY-BURGARD 1970, S. 259-63. Zur Meditationspraxis der *Devotio moderna* s. KOCK 2002, u.a. S. 123-53; SCHUPISSER 1993, passim. Einführend zur Bewegung der *Devotio moderna* s. VERDEYEN 1989, S. 5-8; JANOWSKI 1978, S. 10-42; POST 1968, S. 51-313.

Meinung des englischen Autors konnten diese dazu genutzt werden, den Geist des Betrachters auf Gott zu fixieren.⁶³²

Thomas Netter schreibt, Bilder könnten wie die Schrift heilige Dinge ins Gedächtnis rufen.⁶³³ Sie seien ein Mittel, den Geist auf Gott zu lenken und für das Dargestellte zu entflammen.⁶³⁴ Ferner führt er aus, die Anbetung eines Bildes gelte demjenigen, den das Bild darstelle.⁶³⁵ Netter folgt also der traditionellen Theorie der „*Translatio ad prototypum*“, die besagt, dass die Verehrung vor dem Bild sich nicht an das Bild wende, sondern zum Prototyp aufsteige.⁶³⁶ Jan Hus vertritt die gleiche Auffassung mit dem Hinweis, dass die dem Bild erbrachte Ehre auf den Prototyp übergehe.⁶³⁷

Auch der Reformtheologe Nikolaus von Kues hielt das Bild für nützlich, um zum Göttlichen hinzuführen. In seiner Abhandlung *De visione Dei* steht ein Bild am Ausgangspunkt einer theologischen Spekulation und ist Mittel zur geistigen Annäherung an Gott.⁶³⁸

Die Vorstellung, Bilder könnten dazu dienen, vom Sichtbaren zum Unsichtbaren zu gelangen und sich geistig Christus und den Heiligen anzunähern, war

⁶³² „*Et patet quod ymagines tam bene quam male possunt fieri: bene ad excitandum, facilitandum et accendendum mentes fidelium, ut colant devocius Deum suum*“. John Wyclif, *De mandatis divinis*; s. LOSERTH, MATTHEW 1922, S. 156. S. dazu auch LENTES 1996, S. 188; MEIER 1990, bes. S. 50; ASTON 1988, S. 100, 102; COOK 1973, S. 336; JONES 1973, S. 30.

⁶³³ „(...) *sed ut sint signa sacrarum rerum, per quae in memorias earum rerum perveniant, tamquam per literas (...)*“; Thomas Netter, *Doctrinale Antiquitatum Fidei Catholicae Ecclesiae, De cultu imaginum*; s. BLANCIOTTI 1967, Sp. 925.

⁶³⁴ „*Sic item imagines sunt media delectandi in Deo, velut Epist. ad Secundinum inclusum in rescripto, Capitulo vi. lib. Decretorum Pontificum Gregorius. ‚Imagines, quas a nobis tibi dirigendas per Dulcidium Diaconum tuum rogasti, misi tibi. In qua re valde nobis tua postulatio placuit, quia illum toto corde, tota intentione quaeris, cujus imaginem prae oculis habere desideras; ut te visio corporalis quotidiana reddat exercitatum, ut dum picturam illius vides, ad illum animo inardescas, cujus imaginem consideras. Non ab re facimus, si per visibilia, invisibilia demonstramus.‘*“ Thomas Netter, *Doctrinale Antiquitatum Fidei Catholicae Ecclesiae, De cultu imaginum*; s. BLANCIOTTI 1967, Sp. 925.

⁶³⁵ „(...) *ita qui adorat imaginem, eum adorat cujus est imago.*“ Thomas Netter, *Doctrinale Antiquitatum Fidei Catholicae Ecclesiae, De cultu imaginum*; s. BLANCIOTTI 1967, Sp. 943.

⁶³⁶ LECERCLE 1990, S. 39. Umfassend zum Konzept der *Translatio* s. ebd., passim.

⁶³⁷ „*Et quoad istud sonat superius data auctoritas Basilii, que dicit, quod honor ymaginis ad prototypum, i. e. ad exemplar pervenit, quia honor factus coram Christi ymagine transit ad Christum, qui est exemplar ymaginis.*“ Jan Hus, *Super IV Sententiarum*; s. FLAJŠHANS, KOMÍNKOVÁ 1908, S. 422.

⁶³⁸ S. dazu den Originaltext bei RIEMANN 2000, bes. S. 3-7, sowie ferner DUPRÉ 1989, S. 131-32; CERTEAU 1990, S. 336-38; STOCK 1989, S. 56-61.

im Spätmittelalter sehr verbreitet.⁶³⁹ Ein ähnliches Bildverständnis findet sich schon bei hochmittelalterlichen Autoren.⁶⁴⁰

Eine solche Vermittlerfunktion des Bildes knüpften die Theologen allerdings oft an die Bedingung, dass das Bild in korrekter Weise verwendet werde. Als wesentliche Voraussetzung für einen korrekten Bildgebrauch galt den Autoren, wie oben gesehen, eine angemessene Gestaltung des Bildes. Von vitaler Bedeutung war vielen Theologen jedoch auch das aktive Bemühen des Betrachters um eine angemessene Bildrezeption. Im Folgenden sei aufgezeigt, welches Verhalten einzelne Autoren vom Betrachter erwarteten.

Johannes Gerson führt aus, dass die Erkenntnis des Menschen immer vom Sichtbaren ausgehe. So könnten gemalte und gehauene Bilder Ausgangspunkt für eine Meditation werden. Es sei jedoch notwendig, dass man sich im Verlauf der Meditation vom Sichtbaren und Körperlichen löse und zum Unsichtbaren und Geistigen übergehe.⁶⁴¹

Für Geert Grote kann ein Bild dann von Nutzen sein, wenn der Betrachter nicht lange beim Bild verharret, sondern sich geistig von diesem löst. Andernfalls sieht der Autor die Gefahr, dass der Betrachter das Bild mit dem Gegenstand seiner Verehrung

⁶³⁹ Zu nennen sind hier etwa Robert Holcot, der das Bild Christi als Mittel zur Erkenntnis und als Anreiz zur Anbetung Christi versteht; s. SCHNITZLER 2002, S. 238; SCHNITZLER 1996, S. 39, der englische Bilderverteidiger Reginald Pecock, der den Nutzen sichtbarer Zeichen für die Hinführung zu Gott noch höher einschätzt als jenen von gehörten Dingen oder Büchern; s. ASTON 1988, S. 149; JONES 1973, S. 42, oder Walter Hilton, der Bilder für das nützlichste Mittel hält, den geistigen Glauben zu erreichen; s. CLARK 1985, S. 12. Nach Auffassung des Wiener Universitätslehrer Nikolaus von Dinkelsbühl und des Dominikaners Johannes Nider konnten Bilder der Erzeugung „innerer Bilder“ als äußerer Anreiz dienen; s. LENTES 2002, S. 185-89; SCHNITZLER 1996, S. 71; LENTES 1993, bes. S. 123-37; KRÜGER 1991, S. 117-20. Zum mittelalterlichen Verständnis der Imaginatio s. HAMBURGER 2000, S. 47; zum Einfluss von Bildern auf Imaginatio und Körper s. SCHMITT 2000, bes. S. 13-16. Zur Auffassung der Mystik s. HAMBURGER 2000a, S. 369-81; zur Rolle von Bildern in der Passionsmeditation der Devotio moderna s. SCHUPISSER 1993, S. 175, 178, 180, sowie die Quellen bei ENGEN 1988, S. 197, 200, 163-65.

⁶⁴⁰ HAMBURGER 2000, S. 60; HAMBURGER 1998, S. 121-31; FREEDBERG 1993, S. 246-68; SCRIBNER 1990b, S. 242-45; CAMILLE 1989, S. 52, 204; CHRISTE 1987, passim; RINGBOM 1969, S. 162-64. Allgemein zur Anerkennung des Sichtbaren als Weg zum Unsichtbaren in der kirchlichen Tradition seit Pseudo-Dionysius s. WIRTH 1996, S. 44; ZAPALAC 1995, S. 135; EMERY 1989, S. 312.

⁶⁴¹ „*Rursus advertendum, quoniam sicut docente Aristotele, omnis nostra cognitio venit a sensu, et iterum, quod necesse est omnem intelligentem phantasmata speculari. Sic originatur meditatio cordis nostri a sensibilibus, quae figurata sunt et colorata, ac ceteris accidentibus, temporis et loci, circumvoluta. Hinc sunt meditationes conscriptae, hinc imagines pictae vel sculptae. (...) Nihilominus debet assurgere meditans, et ultra progredi, veluti per scalam aliquam, ex visibilibus ad invisibilia (...). Propterea docens nos a corporalibus ad spiritualia migrare dicebat: (...)*“; Johannes Gerson, *De Meditatione cordis*, 1417; s. GLORIEUX 1971, S. 83.

verwechsle und glaube, mit dem leiblichen Auge die Präsenz Christi oder eines Heiligen wahrzunehmen.⁶⁴² Grote zufolge setzt der korrekte Bildgebrauch also zweierlei voraus: Zum einen das Bewusstsein für die Zeichenhaftigkeit des Bildes, zum anderen die geistige Anstrengung, nicht bei dem Zeichen zu verharren, sondern mittels innerer Versenkung zur Verehrung des Bezeichneten fortzuschreiten.⁶⁴³

Ähnlich wie Gerson und Grote äußerten sich viele spätmittelalterliche Autoren. In zahlreichen Traktaten appellieren sie an den Betrachter, nicht bei der Darstellung zu verharren, sondern geistig zur Verehrung des Dargestellten überzugehen.⁶⁴⁴

Angesichts der starken Verbreitung derartiger Anweisungen stellt sich die Frage, welche Art der Bildrezeption auf niederländischen Bildtafeln zur Darstellung kommt. In seiner Arbeit zur *Imitatio Pietatis* hat Frank Olaf Büttner dargelegt, auf welcher vielfältigen Weise der mittelalterliche Betrachter mit bildimmanenten Mitteln zum Nachvollzug bestimmter Frömmigkeitshaltungen angeleitet werden konnte. Eines der Motive, die Büttner zufolge geeignet waren, den Gläubigen zum Nachvollzug anzuregen, ist die Übertragung zeitgenössischer Andachtshaltungen auf das Bildpersonal.⁶⁴⁵ Eine solche Übertragung einer typischen zeitgenössischen Gebetshaltung⁶⁴⁶ liegt auf dem Beauer, dem Genter und dem Danziger⁶⁴⁷ Retabel vor. Die genannten Werke präsentieren vor den gemalten Steinfiguren je ein kniendes Stifterpaar. Die Stifter sind nach der zeitgenössischen Mode gekleidet und durch ihre Haltung als Teilnehmer an der Gebetsgemeinschaft der vor Ort angesiedelten Gemeinde ausgewiesen. Dem zeitgenössischen Betrachter dürften die Stifter persönlich, aus Erzählungen oder von Abbildungen bekannt gewesen sein. Sie besaßen

⁶⁴² „*Multum tamen cavendum est ne mens inhaereat, ne aliquando res pro praesenti realiter, quae non est praesens, ex huiusmodi exercitio habeatur. (...) ...sicque homo simplex credit Christum vel aliquem sanctum, cuius tale est phantasma, praesentem secundum corporalem sensum sentire, ut secundum visum videre eum vel secundum auditum audire, vel secundum taccum tangere sibi videatur. Et talis deceptio non est sine periculo; immo tales signis utuntur pro rebus, sicut si quis imaginem Christi crederet esse Christum.*“ Geert Grote, *De quattuor generibus meditabilium*; s. TOLOMIO 1975, S. 60.

⁶⁴³ Zur zweistufigen Bewegung des Geistes zum Bild als Sache und zum Bild als Bild s. GREENSTEIN 1997, S. 679; STOCK 1990, S. 77.

⁶⁴⁴ LENTES 2002, S. 190, 210; AK BERN, STRASSBURG 2001, S. 114; BARNUM 1976, u.a. S. 83-85.

⁶⁴⁵ BÜTTNER 1983, S. 10.

⁶⁴⁶ Zur Entwicklung und Bedeutung der knienden Gebetshaltung mit zusammengelegten Händen s. SCHMITT 1990, S. 295-301. Zu anderen Gebetshaltungen s. ebd., S. 301-14.

⁶⁴⁷ Hans Memling, Weltgerichtstriptychon, 1467-71; Danzig, Muzeum Narodowe, Inv.-Nr. SD/413/M; s. DE VOS 1994, S. 82—89, Abb. S. 84.

deshalb mit großer Wahrscheinlichkeit ein hohes Identifikationspotential.⁶⁴⁸ Wie weiter oben gesehen, sahen Bildkritiker in der Angleichung von Bildern an ein menschliches Erscheinungsbild, an die aktuelle Mode oder an zeitgenössische Sitten eine der Ursachen für eine starke Identifikation des Betrachters mit dem Bild. Dies muss umso mehr für bekannte Zeitgenossen gegolten haben.⁶⁴⁹ Während also die gemalten Heiligenfiguren aufgrund ihres ungewohnten steinfarbenen Erscheinungsbildes beim Betrachter vermutlich eher eine distanzierte Reflexion auslösten, erscheinen die Stifter als die eigentlichen Identifikationsfiguren der Retabelaußenseiten.

Die Gebetshaltung, die von der frommen geistigen Gesinnung der Stifter anschaulich Zeugnis ablegte, war mit großer Wahrscheinlichkeit als Vorbild für den zeitgenössischen Betrachter gedacht.⁶⁵⁰ Ein Blick in das Innere des Beauner Retabels⁶⁵¹ führt dies anschaulich vor Augen. Wurde der Kranke in Beaune mit der Weltgerichtsdarstellung konfrontiert, so fand er die fromme betende Haltung der Stifter in ähnlicher Weise unter den Seligen wieder. Dem Betrachter wurde so vor Augen geführt, dass sich die vorbildliche Haltung des Spitalstifters und seiner Frau zur Nachahmung empfahl, da sie offensichtlich zur späteren Erlösung beitrug.

Geht man von einer Vorbildfunktion der Stifter aus, so stellt sich die Frage, ob ihr Verhalten vor dem Bild zeitgenössischen Rezeptionsanleitungen entspricht. Es erscheint geboten, das Verhältnis zwischen Stiftern und Heiligenfiguren genauer zu untersuchen und auf Übereinstimmungen mit zeitgenössischen Anleitungen zur Bildrezeption zu prüfen.

Um die dargestellte Bildrezeption besser beurteilen zu können, sollen die Stifterbilder vor den gemalten Steinfiguren zunächst mit anderen niederländischen Stifterbildern verglichen werden. Vorab sei dazu angemerkt, dass die für die steinfarbenen Tafeln gewählte Art der gemeinsamen Präsentation von Stifter und Heiligen eher ungewöhnlich ist. Dies sei am Beispiel von Jan van Eycks Kanonikus

⁶⁴⁸ Der Annahme Philippots und Grams-Thiemes, die gemalten Skulpturen besäßen den höchsten Realitätsgrad des gesamten Altarwerkes, muss hier zumindest aus der Sicht des mittelalterlichen Betrachters widersprochen werden; s. GRAMS-THIEME 1988, S. 9; PHILIPPOT 1966, S. 230. Der höchste Bezug zur zeitgenössischen Realität ist vielmehr den Stiftern zuzuschreiben, die als exponierte Persönlichkeiten des öffentlichen Lebens nicht wenigen Betrachtern vertraut gewesen sein müssen.

⁶⁴⁹ Zur leichteren Identifikation des Betrachters mit zeitgenössisch gekleideten Figuren s. auch NEUNER 1995, S. 223-24.

⁶⁵⁰ Zur mittelalterlichen Tendenz, den äußeren Gestus als Ausdruck der inneren Gesinnung zu verstehen, s. SCHMITT 1990, S. 303.

⁶⁵¹ Für Abbildungen der Innenseiten s. DE VOS 1999, S. 254-59.

Georg van der Paele gezeigt.⁶⁵² Der Kanoniker wird in andächtiger Verehrung vor Maria und Kind gezeigt. Sein Namenspatron steht hinter ihm und empfiehlt den Betenden dem Schutz der Gottesmutter. Wie der Stifter, so ist auch der Heilige in zeitgenössischer Kleidung und lebensechter Farbigkeit wiedergegeben. Die Anordnung der beiden Figuren entspricht der am weitesten verbreiteten Form der gemeinsamen Präsentation von Stifter und Heiligem.⁶⁵³ Diese gängige Stifter- und Heiligendarstellung begegnet auch im Inneren einiger der hier behandelten Wandelretabel, etwa des Dresdner Triptychons.⁶⁵⁴

Auf den Retabelaußenseiten in Beaune, Gent und Danzig⁶⁵⁵ wird eine ganz andere Begegnung von Stifter und Heiligem ins Bild gesetzt. Die Stifter befinden sich nicht in Begleitung eines Heiligen, sondern knien vor einem Heiligenbild. Sie werden nicht in einer unbestimmten heilsgeschichtlichen Umgebung wiedergegeben, sondern in einem ganz und gar irdischen Umfeld. Der Heilige erscheint nicht lebensecht, sondern als Kunstwerk. Auch die Auswahl der Heiligen ist eine andere: Richtet diese sich auf den gängigen Stifterbildern oft nach Namen oder Familienpatron des Stifters,⁶⁵⁶ so stimmen die in Steinfarbe wiedergegebenen Heiligen in Beaune, Gent und Danzig mit dem Patrozinium des Altares oder des umgebenden Kirchenraumes

⁶⁵² Jan van Eyck, Maria des Kanonikus van der Paele, 1436; Brügge, Groeningemuseum, Inv.-Nr. 0.161; s. KAT. BRÜGGE 1982, S. 220-25; sowie die Abb. bei DHANENS 1980, Abb. 140.

⁶⁵³ Weitere Beispiele für diesen Bildtypus aus der ersten Jahrhunderthälfte bei BELTING, KRUSE 1994, Tf. 63, 64-65, 80. Dieser Typus der Stifter- und Heiligendarstellung ist auch in skulpturaler Form sehr gängig, etwa auf den zahlreichen überlieferten Tournaiser Epitaphien; s. RING 1923, Abb. 283, 286, 288, 291-93 etc., oder an der prominenten Portalstiftung der Kartause von Champmol, s. PROCHNO 2002, S. 36-38, Abb. 8, 9.

⁶⁵⁴ Für die Innenseiten s. HERZNER 1995, Tf. XIV; PÄCHT 1989, Tf. 7.

⁶⁵⁵ Hans Memling, Weltgerichtstriptychon, 1467-71; Danzig, Muzeum Narodowe, Inv.-Nr. SD/413/M; s. DE VOS 1994, S. 82-89, Abb. S. 84.

⁶⁵⁶ So etwa bei Jan Van Eycks Kanonikus van der Paele; s. DHANENS 1980, Abb. 140.

überein.⁶⁵⁷ Die Stifter erscheinen also nicht in Begleitung ihres persönlichen Schutzheiligen, sondern als Teilnehmer an der jeweils vor Ort vollzogenen Verehrung der Patroziniumsheiligen.

Im Vergleich zu wenig früher entstandenen Stifterdarstellungen werden weitere Besonderheiten der Retabelaußenseiten sichtbar. Beispielhaft sei dies an einer Miniatur aus dem Stundenbuch des Maréchal Boucicaut dargelegt.⁶⁵⁸ Wie die Stifter in Beaune, so kniet auch der Marschall in andächtiger Haltung vor Gebetpult und Stundenbuch. Vor ihm erscheint die Heilige Katharina. Die Augen des Betenden sind auf die Heilige gerichtet. Die Intimität der Szene und der Blickkontakt zwischen dem Marschall und Katharina vermitteln den Eindruck einer privilegierten Beziehung. Der milde Gesichtsausdruck Katharinas und das siebenfach in den Baldachinstoff eingewirkte Motto „*Ce que vous voudres*“ scheinen gleichermaßen die Erfüllung der Gebete des Marschalls zu versprechen.

Eine ähnlich privilegierte Stellung nimmt Jean de Berry in einem Brüsseler Stundenbuch vor der thronenden Maria mit Kind ein.⁶⁵⁹ Von seinem Namenspatron und dem Heiligen Andreas geleitet, kniet er in unmittelbarer Anschauung der Gottesmutter vor dem himmlischen Thron. Das Jesuskind erwidert seinen Blick und gewährt dem Betenden das Segenszeichen.

⁶⁵⁷ VERONEE-VERHAEGEN 1973, S. 46 konstatiert dies für die Retabel in Beaune und Gent. Die Johannesfiguren des Genter Altares werden auf das ursprüngliche Patrozinium der Kirche und auf den Tag der Altarweihe zurückgeführt; s. HELLER 1976, S. 69; DHANENS 1973, S. 48. Auf dem Weltgerichtsretabel in Beaune sind die Heiligen Antonius und Sebastian gemeinsam mit der Verkündigung wiedergegeben. Das 1443 von Nicolas Rolin gestiftete Spital war „*en l'honneur de Dieu tout-puissant et de sa glorieuse mere la Vierge Marie, a la memoire et a la veneration de saint Antoine, abbe*“, errichtet worden; s. FEDER 1981, S. 246. Den heiligen Sebastian dagegen verstand Rolin als Familienheiligen und persönlichen Schutzherren. Sein Namenspatron spielte für Rolin eine untergeordnete Rolle; s. KAMP 1993, S. 148, 152. Sebastian war außerdem ein wichtiger Pestheiliger; ihm dürfte folglich in einem Spital ein beachtlicher Teil des Heiligenkultes gewidmet worden sein. Das Weltgerichtstriptychon Hans Memlings, 1467-71; Danzig, Muzeum Narodowe, Inv.-Nr. SD/413/M; s. DE VOS 1994, S. 82—89, war vor seinem Raub für eine Kapelle in Florenz bestimmt gewesen, die dem Erzengel Michael geweiht war; s. DE VOS 1994, S. 88.

⁶⁵⁸ Französisch, Stundenbuch des Maréchal Boucicaut, fol. 38v: Der Marschall im Gebet vor Katharina, um 1212-16; Paris, Musée Jacquemart-André, Ms. 2, fol. 38v.; s. CHÂTELET 2000, S. 276-77, Abb. S. 76; zum gesamten Manuskript s. ebd., S. 194-321.

⁶⁵⁹ Jacquemart de Hesdin, Brüsseler Stundenbuch, p. 14: Jean de Berry mit den Heiligen Andreas und Johannes dem Täufer vor der Muttergottes, vor 1402; Brüssel, Bibliothèque Royale, Ms. 11060-61, p. 14; s. MEISS 1969, Bd. 2, Abb. 181; Beschreibung der Handschrift ebd., Bd. 1, S. 321-23.

Auch in einer Miniatur seiner sogenannten „Petites Heures“ wird Jean de Berry in direktem Blickkontakt mit dem segnenden Jesuskind gezeigt.⁶⁶⁰ In ähnlicher Weise genießt König Richard von England auf dem Wilton-Diptychon⁶⁶¹ den Segensgestus und den wohlwollenden Blick des Gottessohnes.

Ein direkter Blickkontakt und damit eine gewisse Nähe zwischen Beter und Heiligem zeichnet zahlreiche um 1400 entstandene Stifterbilder aus.⁶⁶² Auch einige der von Frank Olaf Büttner gesammelten Beispiele für die Inszenierung vorbildlicher Stifter zeigen Zeitgenossen in unmittelbarer Anschauung des heiligen Geschehens, in direktem Kontakt mit dem Jesuskind oder gar an Stelle einer heiligen Person, etwa eines der heiligen drei Könige.⁶⁶³

Die beschriebenen Darstellungen bergen das Problem, dass die Natur der Beziehung zwischen Stifter und Heiligem schwer zu fassen ist. Meist wird nicht genau präzisiert, ob der Heilige leibhaftig, als Bild oder als Vision vor den Augen des Stifters erscheint. Der Ort der Begegnung erscheint bisweilen himmlisch, manchmal dagegen irdisch,⁶⁶⁴ so dass oftmals schwer zu entscheiden ist, ob der Betrachter in ewiger himmlischer Anbetung oder vor einer visionären Erscheinung auf Erden präsentiert wird.

Derartige Unklarheiten bestehen auf den steinfarbenen Retabelaußenseiten nicht. Der Heilige ist nicht bei lebendigem Leibe, sondern in Form eines Bildwerks wiedergegeben. Es ist keinerlei Beziehung des Beters zum Heiligen erkennbar, weder in Form einer Berührung, wie dies etwa beim Kanonikus van der Paele zu beobachten ist,⁶⁶⁵ noch in Form eines Blickkontaktes. Es ist auffallend, dass der Blickkontakt zwischen Heiligem und Betenden, der im Stundenbuch des Maréchal Boucicaut⁶⁶⁶ und

⁶⁶⁰ Jacquemart de Hesdin, sogenannte Petites Heures des Jean de Berry, fol. 97v: Jean de Berry in Verehrung von Maria und Kind; Paris, Bibliothèque nationale, Ms. lat. 18014; s. MEISS 1969, Bd. 2, Abb. 114; Erläuterung der Handschrift ebd., S. 334-37.

⁶⁶¹ Französischer Meister (?), Wilton-Diptychon, um 1395-99; London, National Gallery, Inv.-Nr. NG 4451; s. KAT. LONDON 1995, S. 723-24, mit Abbildungen.

⁶⁶² Der Hinweis auf weitere Beispiele bei MEISS 1969, Bd. 2, Abb. 50, 116, 118, 123 mag hier genügen.

⁶⁶³ BÜTTNER 1983, z.B. Abb. 15, 21.

⁶⁶⁴ S. dazu die beiden oben erwähnten Werke, das Stundenbuch des Maréchal Boucicaut; s. CHÂTELET 2000, Abb. S. 76, sowie das Brüsseler Stundenbuch des Jean de Berry; s. MEISS 1969, Bd. 2, Abb. 181.

⁶⁶⁵ DHANENS 1980, Abb. 140.

⁶⁶⁶ CHÂTELET 2000, Abb. S. 76

im Brüsseler Stundenbuch des Jean de Berry⁶⁶⁷ als Verheißung künftigen Heiles erschien auf den steinfarbenen Tafeln fehlt.

Eine weitere Besonderheit fällt auf. Die Retabelaußenseiten zeigen niemals das Motiv des direkten Blickes einer Bildfigur aus dem Bild auf den Betrachter, obwohl dieses in der niederländischen Malerei des 15. Jahrhunderts ansonsten sehr häufig auftritt,⁶⁶⁸ zum Beispiel bei der sogenannten Salting-Madonna in London⁶⁶⁹ oder in Rogier van der Weydens Beweinung Christi vor dem Grabe.⁶⁷⁰ Die Augen der fingierten Steinfiguren dagegen entziehen sich stets dem Blick des Betrachters. Das Fehlen dieses Blickmotivs auf den Außenseiten ist umso auffallender, als dieses im Inneren der gleichen Retabel durchaus auftreten kann, wie die Innenansicht des Beauner Retabels zeigt.

Die Retabelaußenseiten verzichten damit auf eine wichtige Möglichkeit der direkten Ansprache des Betrachters.⁶⁷¹ Angesichts der demonstrativen Leblosigkeit der Skulpturen erscheint dies nur konsequent. Der fehlende Blickkontakt scheint auszudrücken, dass das dargestellte steinerne Bildwerk aufgrund seiner Machtlosigkeit nicht die Hilfe verheißen kann, die der Blickkontakt zwischen Stifter und Heiligen auf anderen Stifterdarstellungen suggeriert.

Diese Schlussfolgerung legen auch die Blicke der Stifter nahe. Im Unterschied zu den oben beschriebenen Stifterbildern sind die Augen der Stifter nicht auf die Bilder gerichtet. Ihre Blickrichtung ist unbestimmt. Während die Stifter in Gent leicht gen Himmel schauen, sind die Blicke des Paares in Danzig⁶⁷² in eine unbestimmte Ferne

⁶⁶⁷ MEISS 1969, Bd. 2, Abb. 181.

⁶⁶⁸ Zu diesem Motiv s. v.a. NEUMEYER 1964, bes. S. 26-62, 68-72.

⁶⁶⁹ Robert Campin zugeschrieben, Die Madonna vor dem Ofenschirm, um 1425-30; London, National Gallery, Inv.-Nr. 2609; Abb. und Beschreibung bei THÜRLEMANN 2002, Abb. 86, S. 272-73. Das Jesuskind in den Armen der Maria vor dem Ofenschirm blickt aus dem Bild hinaus auf den Betrachter.

⁶⁷⁰ Rogier van der Weyden, Beweinung Christi, um 1450; Florenz, Uffizien, Kat.-Nr. 1114; s. DE VOS 1999, S. 330-34. Auf dieser Tafel ist es Nikodemus, der den Blickkontakt mit dem Betrachter aufnimmt.

⁶⁷¹ Zum Blick aus dem Bild als Möglichkeit der Ansprache des Betrachters s. SCRIBNER 1998, S. 107-13; NEUNER 1995, S. 222-23; WILHELMY 1993, S. 145-52.

⁶⁷² Hans Memling, Weltgerichtstriptychon, 1467-71; Danzig, Muzeum Narodowe, Inv.-Nr. SD/413/M; s. DE VOS 1994, S. 82—89, Abb. S. 84.

gerichtet. Nicolas Rolin und Guigone de Salins dagegen scheinen eher in sich versunken.⁶⁷³

Ein dieserart in sich gekehrter Blick zeichnet Stifterdarstellungen der niederländischen Tafelmalerei des 15. Jahrhunderts sehr häufig aus. Jan van Eycks Kanonikus Georg van der Paele,⁶⁷⁴ der vor Maria mit dem Kind kniet, sieht die Gottesmutter nicht direkt an. Seine Brille hat er abgesetzt. Es ist nicht zu erkennen, ob er das Geschehen um ihn herum wahrnimmt oder nicht.

Der verinnerlichte Blick wird in der Forschung als Hinweis darauf interpretiert, dass der Stifter das ihn umgebende Heilsgeschehen nicht vor seinem leiblichen, sondern vor dem inneren Auge⁶⁷⁵ wahrnimmt. Die umgebende Szene aus der Heilsgeschichte wird im Allgemeinen als ein vom Stifter imaginiertes, vor dessen geistigem Auge aufscheinender Sachverhalt gedeutet.⁶⁷⁶

Diese Interpretation kann nicht ohne weiteres auf die hier behandelten Tafeln übertragen werden. Denn vor den betenden Stiftern erscheint keine heilsgeschichtliche Szene, die als Inhalt geistigen Sehens bezeichnet werden könnte, sondern künstliche steinerne Bildwerke. Als irdische Kunstwerke gehören diese zu den Gegenständen, die im Diesseits mit leiblichem Auge wahrgenommen werden können.⁶⁷⁷ Da die Stifter an den Bildwerken vorbei ins Leere blicken, ist anzunehmen, dass sie nicht mit dem leiblichen, sondern mit dem geistigen Auge wahrnehmen. Allerdings wird im Gegensatz zu anderen niederländischen Stifterbildern der Inhalt ihrer Schau nicht dargestellt. Für den Betrachter bleibt es unklar, mit welchen Inhalten sich der in die Ferne gerichtete Blick verbinden lässt.

⁶⁷³ ROOCH 1988, S. 123, interpretiert dies als Blick auf das Altargeschehen. Vor dem Original wird aber deutlich, dass die Blickrichtung Rolins dafür zu hoch angelegt ist. Darüber hinaus ist der Blick der Guigone de Salins deutlich nach innen gerichtet.

⁶⁷⁴ DHANENS 1980, Abb. 140.

⁶⁷⁵ Zur mittelalterlichen Unterscheidung von leiblicher und geistiger Schau s. besonders ausführlich SCHLEUSENER-EICHHOLTZ 1985, Bd. 2, S. 931-1075, mit zahlreichen Quellenangaben.

⁶⁷⁶ Eine solche Interpretation findet sich bei LENTES 2002, S. 213; HAMBURGER 2000, S. 48, 50; SCHMITT 2000, S. 17-18; BELTING, KRUSE 1994, S. 52; MARTENS 1987-88, S. 54; HARBISON 1985, S. 99-103. Zur Deutung der Einbettung von Stiftern in das Heilsgeschehen vor dem Hintergrund der Meditationsliteratur der *Devotio moderna* s. SCHUPISSER 1993, S. 189; HARBISON 1985, *passim*; BÜTTNER 1983, *passim*.

⁶⁷⁷ Nach mittelalterlicher Auffassung nahm das leibliche Sehorgan körperliche Gegenstände, das geistige Sehorgan dagegen Geistiges wahr; s. SCHLEUSENER-EICHHOLTZ 1985, Bd. 2, S. 957, 968.

Ein Vergleich mit anderen Darstellungen betender Personen vor Bildwerken ist in diesem Zusammenhang aufschlussreich. Dies sei zunächst an einem Halbfigurenporträt eines Mannes gezeigt, der in der Forschung traditionell mit einem gewissen Hugues de Rabutin, Seigneur d'Épiry, identifiziert wird.⁶⁷⁸ Der vornehm gekleidete Herr wird in konzentriertem Gebet gezeigt. Zu seiner Linken erscheint vor grünfarbigem Hintergrund die Imitation einer steinernen Muttergottesfigur unter einem Baldachin. Trotz der augenscheinlichen Nähe von Mensch und Bildwerk schenkt der Betende der Muttergottesfigur keine Beachtung. Sein Blick ist in eine unbestimmte Ferne gerichtet. Dennoch sind seine Augen weit geöffnet, als nehme der Betende einen Gegenstand außerhalb des Bildfeldes wahr.

Das Porträt verfügt über ein weibliches Gegenstück, das die sogenannte Jeanne de Montagu vor einer fingierten Steinfigur des Heiligen Johannes des Evangelisten zeigt.⁶⁷⁹ Auch diese weibliche Person richtet ihren Blick nicht auf die Heiligenfigur, sondern auf ein unbestimmtes Fernziel. Auch ihre weit geöffneten Augen lassen auf eine Schau schließen, deren Inhalt nicht im Bild sichtbar wird.

Der Inhalt der geistigen Schau bliebe unklar, wäre dem männlichen Porträt nicht eine aufschlussreiche Inschrift beigelegt. Der dreizeilige Text formuliert ein Gebet an die Jungfrau und Gottesmutter Maria. Er zeigt also, dass sich das Gebet des Dargestellten an diejenige Heilige richtet, die als Bildwerk neben dem Stifter wiedergegeben ist. Der Stifter betet folglich vor einem Marienbild zu Maria. Er blickt das Bild nicht an, ist aber dennoch sehend dargestellt. Dies kann nur bedeuten, dass er Maria nicht materiell im Bild, sondern geistig vor seinem inneren Auge wahrnimmt. Ein solcher Umgang mit dem Bild entspricht nun genau der Forderung zeitgenössischer Theologen. Das Gebet richtet sich nicht an das Bild, sondern an den dargestellten Heiligen, der vor dem geistigen Auge wahrgenommen wird. Das Bild ist nicht Ziel, sondern allenfalls Ausgangspunkt des Verehrungsprozesses.

⁶⁷⁸ Burgundischer Meister, genannt Meister von Saint-Jean-de-Luze, sogenanntes Porträt des Hugues de Rabutin; Dijon, Musée des Beaux-Arts, Inv.-Nr. D. 1986.1.P; s. RING 1949, Abb. 131. Die Zuschreibung beruht auf dem Fundort der Tafel im Schloss von Épiry (Saône-et-Loire); der Maler wurde nach dem alten Ortsnamen der Gemeinde des Schlosses von Épiry benannt. Die Identität des Dargestellten kann jedoch nicht mit letzter Sicherheit festgestellt werden. Die Informationen sind dem Objektschild im Musée des Beaux-Arts, Dijon, entnommen; Besuch am 4.7.2003.

⁶⁷⁹ Burgundischer Meister, genannt Meister von Saint-Jean-de-Luze, sogenanntes Porträt der Jeanne de Montagu; Dijon, Musée des Beaux-Arts, Inv.-Nr. D. 1986.2.P; s. RING 1949, Abb. 132. Die Identifizierung der Dargestellten mit der Frau des Hugues de Rabutin ist ebenfalls nicht sicher zu belegen. Diese Informationen entstammen dem Objektschild im Musée des Beaux-Arts, Dijon; Besuch am 4.7.2003.

Einen ähnlichen Bildgebrauch zeigt eine Tafel mit der Vision der Heiligen Coleta von Corbie.⁶⁸⁰ Die Heilige Coleta kniet betend in einer spätgotischen Kirche vor einem Retabel mit einer Darstellung der Anna Selbdritt inmitten ihrer fünfzehnköpfigen Sippe. In seiner stein- und holzfarbenen Anlage ist das Retabel deutlich als Kunstwerk ausgewiesen.⁶⁸¹ Jenseits der Kirchenwand wird Coletas visionäre Schau der Anna Selbdritt im Kreise von Heiligen als farbige Erscheinung in himmlischer Gloriole sichtbar. Coleta hat ihren Blick sowohl von dem Retabel, als auch von ihrem Gebetbuch gelöst. Ihre Augen sind auf ein unbestimmtes Ziel gerichtet, nicht jedoch auf die himmlische Erscheinung, die durch Kirchenwand und Retabel verdeckt wird. Die dargestellte Vision wird also von Coleta nicht mit leiblichem, sondern vor dem inneren Auge wahrgenommen. Anders als auf den Tafeln in Dijon wird der Inhalt des geistigen Sehens, die Vision der Anna Selbdritt, für den Betrachter ins Bild gesetzt. Die Parallelisierung der Inhalte von Kunstwerk und Vision, die in beiden Darstellungen prominent hervorgehobene Heilige Anna sowie das geöffnete Gebetbuch auf den Stufen des Altares legen die Annahme nahe, dass ein Gebet vor dem Bild der Heiligen Anna als Auslöser der dargestellten Vision verstanden werden kann.

Die Darstellung Coletas und das oben beschriebene männliche Porträt zeigen jeweils die geistige Schau eines Betenden vor einem Bild und visualisieren zugleich in schriftlicher oder malerischer Form den Inhalt dieser Schau. Dieser stimmt in beiden Fällen mit der Ikonographie des dargestellten Kunstwerkes überein. Aus dieser Tatsache ergibt sich die Annahme, dass das Kunstwerk jeweils als Ausgangspunkt der geistigen Schau anzusehen ist. Es scheint, als seien die Betenden von der leiblichen Wahrnehmung des Kunstwerkes zur geistigen Schau des dargestellten Heiligen übergegangen.

Die beschriebenen Werke erlauben Rückschlüsse auf die steinfarbenen Retabelaußenseiten. So ist in Beaune eine analoge Gebetsituation vor einem Kunstwerk gezeigt, ohne dass Inhalt oder Adressat des Gebetes schriftlich oder bildlich

⁶⁸⁰ Südwestflämisch (Brüssel/Brügge?), Die Vision der Coleta von Corbie, um 1490; Frankfurt am Main, Historisches Museum der Stadt Frankfurt; Inv.-Nr. B 320; s. STEINMETZ 1995, T. 20A.

⁶⁸¹ Zur Analyse der Retabeldarstellung und zu ihrem Verhältnis zu zeitgenössischen Schnitzretabeln s. STEINMETZ 1995, S. 134-35.

visualisiert würden.⁶⁸² Aufgrund des Vergleiches mit den eben beschriebenen Werken ist jedoch anzunehmen, dass auch hier das Gebet den Heiligen gilt, die durch die Kunstwerke repräsentiert werden. Da die Skulpturenimitationen zum großen Teil mit den Patrozinien der Spitalstiftung in Beaune übereinstimmen, entspräche dies der Praxis, einen großen Teil der Gebete an die jeweiligen Patroziniumsheiligen zu richten. Die Tatsache, dass Rolin für die Spitalkirche in Beaune das tägliche Rezitieren des Marienoffiziums zur Auflage gemacht hatte⁶⁸³ und dass die Verkündigung in Stundenbüchern stets der Illustration dieses Offiziums dient,⁶⁸⁴ spricht weiterhin für diese These. Da die Stifter ihren Blick von den Kunstwerken abgewandt haben, liegt die Schlussfolgerung nahe, dass sie wie Coleta und der sogenannte Hugues de Rabutin vor ihrem inneren Auge der Heiligen und Maria gedenken, die sie mit leiblichem Auge nur in Form von Kunstwerken vor sich sehen können.

Die Retabelaußenseiten scheinen also genau den Bildgebrauch darzustellen, den zeitgenössische Theologen propagierten. Zwar besteht auf den ersten Blick kaum ein Unterschied zwischen den Stifterbildern und mittelalterlichen Darstellungen heidnischer Idolatrie, die kniende und betende Bilderverehrer vor Götzenbildern zeigen.⁶⁸⁵ Bei genauerer Betrachtung demonstriert der vom Bildwerk abgewandte Blick der Stifter jedoch deutlich, dass das Kunstwerk nicht als Adressat des Gebetes verstanden wird. Wie eine Äußerung des Jan Hus anschaulich belegt, wird an dieser

⁶⁸² Die Texte in den Gebetbüchern des Beauner Retabels sind nicht zu entziffern, so dass der Adressat des Gebetes aus diesen nicht hervorgeht. Erkennbar sind lediglich die Initialen B und D bei Rolin sowie B und zweimal D bei Guigone. Sieht man spätmittelalterliche Stundenbücher auf diese Lettern hin durch, so begegnen diese Buchstabenfolgen als Textanfänge nirgends in der genannten Reihenfolge.

⁶⁸³ Im Jahre 1443 hatte der burgundische Kanzler Nicolas Rolin das Hôtel-Dieu gestiftet, dieses mit dem Auftrag versehen, Kranke und Gebrechliche zu versorgen, und einige Schwestern zu seiner Betreuung bestellt. Zur Spitalstiftung Nicolas Rolins s. u.a. KAMP 1993, bes. S. 42-55, 105-08; 129-32; FEDER 1981, S. 91-102; BAVARD 1979, S. 4-14; STEIN 1933. Zum Originaltext der Gründungscharta s. BOUDROT 1878, S. 5-46. In den zugehörigen Statuten veranlasste Rolin das tägliche Beten des Marien- und des Totenoffiziums und der Messe. Diejenigen Schwestern, welche die Gebete der Offizien nicht beherrschten, sollten zum Ersatz 15mal das *Ave Maria* und das *Vater Unser* beten. Nach dem Tod der Stifter waren die Gebete durch weitere Texte aus Totenoffizium und Totenmesse zu ergänzen; s. FEDER 1981, S. 251; BOUDROT 1878, S. 106-27. Zu den Texten von Marien- und Totenoffizium s. AK KÖLN 2001, S. 46-61, 69-78; WIECK 1988, S. 159-67; UNTERKIRCHER 1985, S. 32-35, 59-62, 64-70, 89-122, 150-74.

⁶⁸⁴ S. die Beispiele in AK Köln 2001, S. 46, 92, 104, 113, 125, 129, 160, 181, 191, 204, 219 etc. Es ist auffällig, dass die Verkündigung so eng mit dem Marienoffizium verknüpft ist und nie bei der Marienmesse steht. Diese wird meist durch isolierte Darstellungen von Maria mit Kind illustriert; s. die Beispiele im AK Köln 2001, S. 117, 205, 293, 312, 342.

⁶⁸⁵ Darstellungen heidnischer Idolatrie zeigen die Bilderverehrer häufig kniend und mit betend erhobenen Händen vor einem Bild; s. MARCHESIN 1990, S. 121.

Blickrichtung ein feiner, im Rahmen der Bilddebatte jedoch überaus bedeutender Unterschied deutlich. In einem Traktat weist Jan Hus auf die Tatsache hin, dass das Knien vor einem Bild nicht mit dem Gebet zu einem Bild identisch sei. Man knie zwar vor dem Bild, richte das Gebet aber an Gott oder den Heiligen, der im Bild dargestellt sei.⁶⁸⁶

Die geistige Loslösung vom Bild, die spätmittelalterlichen Autoren als Bedingung für eine korrekte, verinnerlichte Heiligenverehrung galt, scheint auf den Retabelaußenseiten ins Bild gesetzt. Voraussetzung für die Loslösung vom materiellen Gegenstand ist nun aber das Bewusstsein für die Verschiedenheit von Darstellung und Dargestelltem. Diese Unterscheidung haben die Stifter offensichtlich schon vollzogen. Anders als Jean de Berry in seinem Brüsseler Stundenbuch⁶⁸⁷ kann das Ehepaar Rolin in Beaune nicht in den Verdacht geraten, das vor ihm stehende Bild zu verehren und sich so der Idolatrie schuldig zu machen.

Die Bedeutung des Kunstwerkes im Gebetsprozess wird durch den Blick der Stifter auf anschauliche Weise relativiert. Die Bildwerke scheinen dazu zu dienen, Glaubensinhalte, wie etwa das Martyrium des Sebastian, in Erinnerung zu rufen, die Konzentration auf bestimmte Personen der Heilsgeschichte zu lenken und so das Gedächtnis der Heiligen zu fördern.

In dieser Lenkung der Aufmerksamkeit scheint sich die Rolle der Bildwerke zu erschöpfen. Das Verhalten der Stifter demonstriert, dass weiterführende Erkenntnis im Diesseits nur vor dem inneren Auge zu erlangen ist. Angesichts der ostentativ dargestellten Machtlosigkeit der Skulpturen erscheint der nach innen gewandte Blick der Stifter als logische Konsequenz aus der Erkenntnis, dass von einem Bild an sich keine Heilswirkung zu erwarten ist.

⁶⁸⁶ „Nous avons donc vu quel culte on doit rendre à Dieu et à la créature. Apprends maintenant quel est celui qui convient aux images. Notons qu'il y a une différence entre se prosterner ou prier devant une image et adresser une prière à cette image. C'est qu'en effet, on ne croit pas, on ne doit pas croire en elle, mais, en sa présence, assis, à genoux ou prosterné devant elle, on croit en Dieu dont elle est l'effigie. Celui qui s'incline, prie, s'agenouille, pleure, ôte son couvre-chef, donne un cierge, confesse ses péchés, s'adresse non pas à elle, mais à Dieu ou au saint qu'elle représente. Voilà pourquoi on l'appelle fort à propos en tchèque „reflet“: elle invite l'âme à ne pas s'arrêter à elle dans l'adoration, la pensée et l'oraison, mais à s'élever en se réfléchissant en elle vers l'objet qu'elle figure.“ Jan Hus, *Grand Commentaire*; zitiert nach der französischen Übersetzung bei LAVICKA 1985, S. 125.

⁶⁸⁷ MEISS 1969, Bd. 2, Abb. 181.

4. Bildrezeption und Bildgestaltung

Im letzten Kapitel wurden zentrale Topoi des spätmittelalterlichen Bilderstreites vorgestellt. Den inhaltlichen Schwerpunkten der Bilddebatte entsprechend, kamen kritische Bemerkungen zum Bildgebrauch, Kritik an negativen Eigenschaften von Bildern und Anweisungen zu einer verbesserten Bildrezeption zur Sprache. Wie eingangs angemerkt, äußerten sich Bildkritiker hauptsächlich zu diesen Themenkomplexen, während die Frage nach den positiven Eigenschaften eines Bildes weitgehend unbehandelt bleibt.

Nach der intensiven Auseinandersetzung mit den genannten Themenbereichen lässt sich dennoch thesenhaft formulieren, wie ein Bild ausgesehen haben müsste, um einen korrekten Bildgebrauch zu begünstigen. Ein in diesem Sinne ideales Bild müsste frei von all den gestalterischen Merkmalen sein, die Bildkritiker für den Bildmissbrauch verantwortlich machten. Es dürfte folglich nicht zu kostbar und zu stark ausgeschmückt sein und keinerlei Reize aufweisen, die sündhafte Gedanken hervorrufen könnten. Auch dürfte es nicht in dem Maße an zeitgenössische Umgebung und Mode angeglichen sein, dass es eine Verwechslung mit Zeitgenossen provozieren könnte. Jeglicher Anschein von Lebendigkeit und Beweglichkeit müsste vermieden werden. Das Bild müsste im Gegenteil demonstrieren, dass es als totes Kunstwerk weniger Anspruch auf die Vermittlung von Kenntnissen über das Heilige erheben darf als der Mensch, das lebendige Bild Gottes. In jedem Fall dürfte das Bild keinerlei Verwechslung mit seinem Bildinhalt begünstigen.

Der Vergleich der steinfarbenen Tafeln mit zeitgenössischen und früheren Werken der gleichen Kunstlandschaft hat gezeigt, dass erstere diesem hypothetischen Idealbild verhältnismäßig nahe kommen. Sie sind frei von dreidimensionalen Werken, verzichten weitgehend auf Gold, Edelsteine und aufwändige Verzierungen, und ihre Außenseiten präsentieren sich in stark reduzierter Farbigkeit. Keine materielle Kostbarkeit lädt zum Staunen und Verharren ein. Material wird nicht ausgebreitet, sondern imitiert. Die Materialimitation dient nicht der Vortäuschung von Kostbarkeit, sondern der ostentativen Präsentation fiktiven steinernen Materials. Die steinernen Heiligenbilder provozieren weder sündhaftes Verlangen, noch die Gleichsetzung mit Zeitgenossen oder gar mit den dargestellten Heiligen. Da die Darstellungen nur wenige Analogien zum zeitgenössischen künstlerischen, modischen oder sozialen Umfeld aufweisen, sind die Möglichkeiten der Identifikation mit den Bildwerken verringert.

Die ostentative Künstlichkeit der dargestellten Steinfigur fördert dagegen eine ästhetische Wahrnehmung des Kunstwerkes und damit eine distanziertere Betrachtung des Heiligenbildes. Durch die Demonstration der Bildhaftigkeit wird die Verwechslung des Bildes mit der dargestellten Person ausgeschlossen.

Das Bewusstsein für die Bildhaftigkeit des Dargestellten wird auf verschiedenen Ebenen gefördert. Die Offenlegung des Steinmaterials und das betont skulpturale Erscheinungsbild von Figuren und Nischen provozieren zunächst die Erkenntnis, dass hier ein steinernes Kunstwerk dargestellt ist. Dem Betrachter wird vor Augen geführt, dass vollrunde Heiligenbilder lediglich aus Stein gehauen sind, eine Tatsache, über die die Fassung realer Skulpturen leicht hinwegtäuschen konnte. Auf den zweiten Blick erkennt der Betrachter Dreidimensionalität und Tiefe der vermeintlichen Bildwerke als Fiktion. Diese Erkenntnis erzwingt die Einsicht in die Bildhaftigkeit des gesamten Werkes, letztlich also auch der gemalten Bildtafeln. Werden die gemalten Steinfiguren als flache Malerei erkannt, so erscheint in letzter Konsequenz auch die Malerei als trügerische Kunst.

Die Retabelaußenseiten beschränken sich rein auf die Darstellung irdischer Kunstwerke vor steinernen Mauern. Alles Übernatürliche ist aus den Bildtafeln verbannt.⁶⁸⁸ Mittels der innerbildlichen Lichtverhältnisse werden die Nischenfiguren in den realen Umraum eingebunden.

Die Verfremdung der bildhauerischen Wirklichkeit auf der einen und seine gleichzeitige Einbettung in die reale Kirchemgebung auf der anderen Seite mögen zunächst als Widerspruch erscheinen. Doch dienen beide Bildmittel letztlich dem gleichen Zweck. Sowohl die überzeichnete Präsentation bildhauerischer Elemente und die in der realen Skulptur seltene Offenlegung des Materials, als auch die Verschränkung von Bild- und Betrachterwelt tragen dazu bei, die Heiligenfigur als künstliches, von Menschenhand im Diesseits gefertigtes Bild erkennbar zu machen.

⁶⁸⁸ Als Ausnahme sind lediglich die Engel des Retabels in Beaune zu nennen. Diese weisen möglicherweise auf den überzeitlichen Charakter der Wappen hin, den Hans Belting in einem jüngeren Aufsatz herausgearbeitet hat. Belting zufolge vertrat ein Porträt den natürlichen Körper eines Menschen und nahm damit Bezug auf dessen Lebenszeit, während ein Wappen eng mit der Genealogie der repräsentierten Person verbunden war. Der Autor zeigt auf, dass Wappenschilder in Versammlungen wie der jährlichen Sitzung des Ritterordens vom Goldenen Vlies am Platz verstorbener Mitglieder angebracht wurden, um diese über den Tod hinaus zu repräsentieren; s. BELTING 2003, bes. S. 92-96. Eine solche Repräsentation durch das Wappen muss für Rolin von Bedeutung gewesen sein, um das Gedenken an ihn und seine Frau über seinen Tod hinaus zu sichern. Möglicherweise bringen die wappentragenden Engel die Vorstellung einer Einbindung des Wappens in Geschichte und Heilsgeschichte zum Ausdruck.

Während andere Verkündigungs- oder Heiligendarstellungen zahlreiche Augenreize boten, mit denen sich der Betrachter beschäftigen konnte, laden die gemalten Bildwerke in ihrer Schlichtheit kaum zum Verweilen ein. Die geschlossene fingierte Steinwand und die äußerste Schlichtheit des Dargestellten verweisen den Betrachter vielmehr auf sich selbst zurück. Sie führen die Begrenztheit alles Irdischen vor Augen. Der Blick der Stifter unterstreicht diese Begrenztheit und demonstriert zugleich die Möglichkeit, diese im Geiste zu überwinden. Angesichts der offensichtlichen Machtlosigkeit der Heiligenbilder wird der Betrachter dazu angeleitet, wie die Stifter die auf dem Bild angedeuteten heilsgeschichtlichen Ereignisse vor seinem inneren Auge zu imaginieren und das Bild hinter sich zu lassen, um in geistiger Versenkung zur wahren Verehrung der Heiligen fortzuschreiten.⁶⁸⁹

Für den geistigen Prozess der Annäherung an das Heilige erscheint das Bild nicht vollkommen nutzlos. Es scheint vielmehr genau die Rolle auszufüllen, die man ihm im Mittelalter zuschrieb. Die imitierten Bildwerke erinnern an die Heiligen oder an die Verkündigung. Ihre Attribute rufen das Leiden der Märtyrer oder die Reinheit Mariens ins Gedächtnis. Sie fördern so das Gedenken an die Heiligen und regen zur Reflexion über die angedeuteten heilsgeschichtlichen Ereignisse an, ohne jedoch eine zu starke Identifikation mit den Bildern selbst zu ermöglichen. Die Bilder können so als Ausgangspunkt einer geistigen Annäherung an Christus, Maria und die Heiligen dienen und zur Steigerung der Frömmigkeit beitragen.

Die didaktische Leistung der gemalten Bildwerke scheint weniger in einer detaillierten Unterrichtung über Ereignisse der Heilsgeschichte zu liegen als vielmehr in der Anleitung des Betrachters zur korrekten Bildrezeption. Ein letzter Blick auf die Quellen soll dies veranschaulichen.

Neben den unzähligen Kommentaren über Bildelemente mit negativer Wirkung auf den Betrachter finden sich in bildtheoretischen Traktaten vereinzelt auch Bemerkungen dazu, welche Eigenschaften ein Bild besitzen müsse, um einen korrekten Bildgebrauch zu begünstigen.

⁶⁸⁹ Die Annahme, dass die gestalterische Reduktion der Kunstwerke einen geistigen Prozess in Gang setzt, deckt sich mit den Beobachtungen von John W. Onians. In einer hochinteressanten Studie zur spätantiken Kunst stellt Onians fest, dass die Entwicklung zu einer stärkeren Abstraktion in der Kunst mit einem kunsttheoretischen Schrifttum korrelierte, das die Vorstellungskraft als notwendige Qualität bei der Betrachtung von Kunstwerken immer mehr in den Vordergrund rückte; s. ONIANS 1980, S. 1-23. Ein solcher Zusammenhang zwischen künstlerischer Abstraktion einerseits und der Forderung nach einer aktiven Tätigkeit der Imaginatio bei der Bildbetrachtung andererseits ist offenbar auch für das 15. Jahrhundert anzunehmen.

So hält Geert Grote für die Heranführung des Gläubigen an die Liebe Christi solche Bilder für geeignet, die dem Bezeichneten so unähnlich wie möglich seien. Da unähnliche Bilder nichts enthielten, was Gott oder den geistigen Dingen auch nur annähernd würdig sei, bewegten sie den menschlichen Geist dazu, sich vom Zeichen zu entfernen und geistig nach Höherem zu streben.⁶⁹⁰

Thomas Netter vertritt eine ähnliche Auffassung. Er spricht sich gegen die wyclifitische Vorstellung aus, Gott solle im Menschen statt in einem Artefakt verehrt werden. Ein unbelebtes Bild, so Netter, sei besser geeignet, die Aufmerksamkeit des Betrachters direkt auf Gott zu lenken. Verehere man Gott im Menschen, so bestehe die Gefahr, Stolz und Eitelkeit Vorschub zu leisten.⁶⁹¹ Je unbelebter ein Bild, desto besser eigne es sich zur Verehrung Gottes.⁶⁹²

Neben der Unbelebtheit nennt Thomas Netter auch die Unähnlichkeit als positive Eigenschaft eines Bildes. Sie zeige, dass das Bild nicht mit dem Dargestellten übereinstimme, sondern nur als Zeichen zu verstehen sei. Ähnliche Bilder dagegen könnten zu Irrtümern verleiten, da sie ihre Verschiedenheit von göttlichen Dingen nicht ausreichend vor Augen führten.⁶⁹³ Sie seien zwar schöner anzusehen, beinhalteten aber die Gefahr, dass sich der Geist zu lange bei ihnen aufhalte.⁶⁹⁴

⁶⁹⁰ „*Sed hoc etiam sciendum quod sicut negationes de Deo sunt affirmationibus veriores, sic dissimiliores similitudines et difformiores de Deo et spiritualibus rebus utiliores sunt, eo quod, nihil dignum Deo vel spiritualibus rebus utiliores sunt, eo quod, nihil dignum Deo vel spiritualibus in se continentes, cogunt mentem hominis ab eis declinare et altius aspirare. Sic et in rebus, quae prae manibus tractamus de Christo, saepe illa quae longius a veritate sunt, dummodo illis non inhaerent amplius, nobis proficiunt.*“; Geert Grote, *De quattuor generibus meditabilium*; s. TOLOMIO 1975, S. 54. Grote greift hiermit eine These aus der negativen Theologie auf, der zufolge Gott am reinsten aus den Dingen zu erkennen sei, die ihm unähnlich sind; s. JAUSS 1994, S. 355.

⁶⁹¹ Thomas Netter überschreibt ein Kapitel seines Traktates „*Quod imago artificialis aptior est cultui hominum, quam imago nudi hominis, vel naturae intellectualis.*“ Er führt aus, dass der Mensch sich nicht als Gegenstand der Verehrung eigne, weil dies zu menschlichem Hochmut führen könne. „*Dicimus cum quibusdam: sed ne superbiret homo de cultu, rapinam arbitrans se quid divinum, non est aptum huic cultui instrumentum (...)*“; Thomas Netter, *Doctrinale Antiquitatum Fidei Catholicae Ecclesiae, De cultu imaginum*; s. BLANCIOTTI 1967, Sp. 927-28.

⁶⁹² „*Ita & imago illa est aptius repraesentativum Dei, aut hominis ad mentem colentis, & susceptivum instrumentum divini cultus, quo est a vita, ratione, aut excellenti manifestatione ejus congrua saltem proportione remotius.*“ Thomas Netter, *Doctrinale Antiquitatum Fidei Catholicae Ecclesiae, De cultu imaginum*; s. BLANCIOTTI 1967, Sp. 929.

⁶⁹³ „*Et in Commento praecedenti idem Lincolnensis. „Est itaque iste dissimilis ultimus modus dissimilis formationis divinatorum conventientior eo, qui per formationes fit similes: quia per hunc manifeste perpenditur divina non esse ea, quae de eis dicuntur, sed alia per ea symbolice significata. Per modum autem similis formationis non manifeste ostenditur, quod divina non sunt illa, quae esse dicuntur; sed a multis intelligentur esse ea, & illas affirmationes proprie sumi, & non symbolice tantum dici. Et est modus iste similis formationis propinquior, ut faciat multitudinem errare circa divina, quam sit modus ille, qui fit per formationes dissimiles.”*“

Unbelebtheit und Unähnlichkeit sind in den Augen der zitierten Autoren also Eigenschaften, die zu einem guten Umgang mit dem Bild führen konnten. Beide Merkmale sind den in dieser Arbeit behandelten Werken eindeutig zuzuschreiben. Die steinfarbenen Tafeln demonstrieren die Unbelebtheit steinerner Bildwerke und geben die Unähnlichkeit eines toten, künstlichen Bildes mit dem lebendigen Heiligen zu erkennen. Eine solche Bildgestaltung war mit großer Wahrscheinlichkeit dazu geeignet, eine korrekte Bildrezeption zu fördern. Angesichts der offensichtlichen Machtlosigkeit der steinfarbenen Heiligenbilder blieb dem Betrachter nur, die Position der Stifter einzunehmen und sich im Geiste vom materiellen Kunstwerk zu entfernen.

Thomas Netter, *Doctrinale Antiquitatum Fidei Catholicae Ecclesiae, De cultu imaginum*; s. BLANCIOTTI 1967, Sp. 929.

⁶⁹⁴ „*Bene dicit, quod imagines similiores sunt pulchriores aspectui venerantis, sed periculosiores: quia in his rudis animus facile detinetur.*“ Thomas Netter, *Doctrinale Antiquitatum Fidei Catholicae Ecclesiae, De cultu imaginum*; s. BLANCIOTTI 1967, Sp. 932.

IV. Schlussfolgerung und Ausblick

Die vorliegende Arbeit ging von der Annahme aus, dass die Imitation von Skulpturen von einer theoretischen Auseinandersetzung mit der Kunst zeugt, der theologische Kontext aber nicht unberücksichtigt bleiben darf. Diese Feststellung führte zu der These, dass die Aufarbeitung des theologischen Bilderstreites zum Verständnis der gemalten Steinskulpturen beitragen könnte.

Das Studium der Bilddebatte des 15. Jahrhunderts hat sich in der Tat als äußerst fruchtbar erwiesen. Es ließen sich neue Einblicke in das spätmittelalterliche Urteil über Kunstwerke gewinnen. Die Wertmaßstäbe, nach denen Zeitgenossen das religiöse Bild kommentierten, konnten nach inhaltlichen Schwerpunkten erfasst und mit der zeitgenössischen Kunst in Verbindung gebracht werden. Für das Verständnis der frühen niederländischen Malerei war diese Untersuchung überaus aufschlussreich. Sie führte zu der Annahme, dass im frühen 15. Jahrhundert neue Bildkonzepte entwickelt wurden, die den Betrachter zu einer korrekten Rezeption des Bildes anleiten sollten. In den besprochenen Werken wurden solche Bildelemente vermieden, die Bildkritiker als Ursache idolatrischer Reaktionen verstanden. Sie förderten eine Art der Bildbetrachtung, wie sie von Theologen in Predigten und Traktaten propagiert wurde: Eine Bildbetrachtung, die in vollem Bewusstsein für Materialität, Künstlichkeit und Leblosigkeit des Bildes erfolgte und die Gleichsetzung von Darstellung und Dargestelltem zu vermeiden wusste.

Das neue Retabelkonzept entstand zu einer Zeit, in welcher der Streit um Legitimität und Gestaltung des religiösen Bildes von großer Aktualität war. Wie gezeigt werden konnte, stand die Bilderfrage nicht nur auf den Konzilien von Konstanz und Basel auf der Tagesordnung, sondern wurde auch auf regionaler Ebene thematisiert. In Tournai, Bischofssitz und lokales Zentrum der Verfolgung hussitischer Häretiker, erreichten die Thesen eines Nicole Serrurier und eines Gilles Mersault eine breite Öffentlichkeit. Für die Jahre zwischen 1410 und 1430 verzeichnen die Quellen zahlreiche Zwischenfälle, in die hussitische Häretiker verwickelt waren. Manifeste an Kirchenmauern, Traktate, die mündliche Überlieferung sowie die zahlreichen Schauprozesse müssen zum Bekanntheitsgrad hussitischer Thesen beigetragen haben. An der Abwicklung der Prozesse waren sowohl Vertreter der Malerzunft als auch der lokale Klerus beteiligt. Sowohl Handwerker als auch Kleriker sahen ihren Berufsstand harter Kritik ausgesetzt. Besonders schwer trafen die Vorwürfe den örtlichen Klerus,

der nicht nur von häretischer Seite, sondern auch vom Papst für das Fehlverhalten der Gläubigen verantwortlich gemacht wurde.

Die angreifbare Stellung von Klerus und Handwerkern sowie die unter den französischen und burgundischen Bischöfen verbreitete Sorge um die drohende Ausbreitung hussitischer Thesen erscheinen Motivation genug für das Bemühen, das Fehlverhalten von Gläubigen zu korrigieren und so den häretischen Vorwürfen den Wind aus den Segeln zu nehmen. Die zeitliche und räumliche Koinzidenz von Bildebate, intensiver Ketzerverfolgung und neuem Bildtypus legt die Schlussfolgerung nahe, dass das neue Bildkonzept vom Klerus des Tournaiser Bistums aus pastoralem Interesse heraus entwickelt wurde, um den in lokalen bilderfeindlichen Schriften und Predigten zirkulierenden Vorwurf der Idolatrie zu entkräften.

Es ist von großem Interesse, dass der neue Bildtypus gerade in dem künstlerischen Milieu entstand, das gemeinhin als Wiege einer neuen realistischen Malerei bezeichnet wird. Niederländische Verkündigungsdarstellungen weisen einige Bildelemente auf, die nach Ansicht zeitgenössischer Quellen idolatrische Reaktionen begünstigt haben müssen. Es scheint, als habe das Bild gerade dort für reformbedürftig gegolten, wo die Angleichung der Bild- an die Betrachterwirklichkeit in besonders hohem Maße fortgeschritten war.

Abschließend gilt es zu betonen, dass der in dieser Arbeit behandelte Retabeltypus in einem größeren Kontext verschiedener in den burgundischen Niederlanden des frühen 15. Jahrhunderts hergestellten Bildkonzepten zu sehen ist. Neben dem neuen Bildtypus wurden nicht nur modisch bemalte, buntfarbige Heiligenbilder und goldglänzenden Schnitzretabel in Auftrag gegeben, sondern auch Tafeln im Stile byzantinischer Ikonen.⁶⁹⁵ Diese gleichzeitige Existenz verschiedener Bildkonzepte führt zu der Schlussfolgerung, dass die Bildgestaltung nicht ausschließlich von der Fähigkeit bestimmter Künstler abhing, sondern auch von der Bestimmung des jeweiligen Werkes. Konnten Kopien vorgeblicher Lukas-Marienbilder möglicherweise dazu dienen, Spenden einzutreiben,⁶⁹⁶ so sollten die Skulpturenimitationen vermutlich einen korrekten Umgang mit dem Bild sicherstellen.

⁶⁹⁵ Die Kathedrale von Cambrai erhielt im Jahre 1450 eine in Italien erworbene Tafel mit einer Muttergottes-Darstellung, die vorgeblich von der Hand des Lukas stammte. Von dieser Tafel wurden innerhalb weniger Jahre nicht weniger als 15 Kopien in Auftrag gegeben, s. WILSON 1995, S. 132-34, und passim.

⁶⁹⁶ Wilson vermutet, dass die Ikonen im Zuge der Vorbereitungen für einen Kreuzzug gegen die Türken in Auftrag gegeben wurden; s. WILSON 1995, S. 140.

Elemente der Verfremdung, die geeignet sind, der Gleichsetzung von Darstellung und Dargestellten vorzubeugen, finden sich auch in anderen Werken. So weisen auf den ersten Blick realistische Arbeiten mit verschiedenen Mitteln auf den Hersteller des Werkes und damit auf seinen künstlichen Charakter hin. Dies kann durch Spiegelungen des Künstlers im Bild⁶⁹⁷ oder durch Künstlerinschriften erfolgen.⁶⁹⁸ Derlei Bildmittel durchbrechen die auf den ersten Blick scheinbar vollkommene Illusion.⁶⁹⁹ Auch in farbigen Werken der frühen Niederländer begegnen also Reflexionen über die Kunst,⁷⁰⁰ auch hier wird die Bildhaftigkeit der Darstellung ins Bewusstsein des Betrachters gerückt. Die Skulpturenimitationen erscheinen also lediglich als eine besonders konsequente Umsetzung einer Bildgestaltung, die eine korrekte Rezeption durch den Betrachter gewährleisten sollte.

Offen bleiben muss zunächst die Frage, ob eine veränderte Bildrezeption durch den Betrachter auch tatsächlich erfolgte. Auch der Gebrauch der Retabel im liturgischen Kontext konnte in vorliegender Arbeit nicht thematisiert werden. Eine Untersuchung des liturgischen Gebrauchs lässt jedoch weiterführende Erkenntnisse zum Gesamtkonzept der hier behandelten Retabel erwarten. Denn es fällt auf, dass den steinfarbenen, inhaltlich und formal reduzierten Außenseiten im Retabelinneren stets eine überaus detailreiche, farbige Darstellung gegenübersteht.⁷⁰¹ Die das Äußere dominierende schlaglichtartige, auf den realen Umraum abgestimmte Beleuchtung ist im Inneren durch eine gleichmäßige Helligkeit ersetzt, die bisweilen durch vergoldete Partien ergänzt wird. Die Innenseiten werden von lebensecht geschilderten Personen bevölkert, die zu den bewegungslosen Steinbildwerken des Äußeren in starken Kontrast treten. Die Heiligen erscheinen hier nicht als Bildwerke, sondern als Menschen aus Fleisch und Blut. Es fehlt die Demonstration des Irdischen und Artifizialen, die auf den Außenseiten so deutlich ins Bewusstsein des Betrachters gehoben wird.

⁶⁹⁷ So etwa bei Jan Van Eycks Kanonikus van der Paele; s. DHANENS 1980, Abb. 140.

⁶⁹⁸ Der Rahmen der Maria des Kanonikus van der Paele trägt die Inschrift: „*Hoc opus fecit fieri magister Georgius de Pala huius ecclesiae canonicus per Johannem de Eyck pictorem...*“; s. KÜNSTLER 1972, S. 105. Ähnliche Inschriften finden sich auf acht weiteren Werken des Malers; s. KÜNSTLER 1972, S. 107-08.

⁶⁹⁹ S. dazu weiterführend die Arbeiten von HAMBURGER 2000, S. 49-61; KRÜGER 1997, S. 77; SAURMA-JELTSCH 1996, S. 407-28; HARBISON 1985, S. 103, 111, 116.

⁷⁰⁰ S. dazu auch KRUSE 1999, S. 178-82.

⁷⁰¹ S. etwa die Abbildungen bei DE VOS 1999, S. 254-59; BELTING, KRUSE 1994, Abb. 24-29, 32-33; HERZNER 1995, Tf. XIV.

Auch die Ikonographie der Retabelansichten unterscheidet sich deutlich. Beschränken sich die Außenseiten auf Skulpturenimitationen, die fast ausschließlich Heilige oder die Verkündigung zum Thema haben,⁷⁰² so zeigt das Retabelinnere meistens Christus oder das Jesuskind in verschiedenen thematischen Zusammenhängen. Da die für die frühe niederländische Malerei so charakteristischen Szenen der Kindheit und Passion Christi⁷⁰³ in der Forschung schon mehrfach eucharistisch gedeutet worden sind,⁷⁰⁴ stellt sich die Frage, ob eine genauere Untersuchung von örtlicher Wandlungspraxis,⁷⁰⁵ Liturgie und Eucharistie zur Erklärung der unterschiedlichen Ikonographie von Außen- und Innenseiten beitragen könnte.⁷⁰⁶ Derartige Fragen zu beantworten, muss weiterführenden Forschungen überlassen bleiben.

⁷⁰² Von den über 170 von der Autorin gesichteten Retabeln zeigen über 150 die Verkündigung und Heilige; nur wenige Werke präsentieren Ecclesia und Synagoge oder eine Trinitätsdarstellung; s. dazu GRAMS-THIEME 1988, S. 177-210.

⁷⁰³ Barbara Lane stellt eine Konzentration niederländischer Retabel auf nur vier Szenen der Kindheit Christi fest, und zwar auf die Verkündigung, die Darbringung, die Geburt und die Anbetung der Könige; s. LANE 1984, S. 50. Von den Ereignissen der Passion dagegen seien nur die Szenen von der Kreuzigung zur Grablegung ins Bild gesetzt, nicht aber Folter und Verurteilung Christi; s. ebd., S. 79. Eine ähnliche ikonographische Schwerpunktsetzung zeichnet auch die niederländischen Schnitzretabel aus; s. GUILLOT DE SUDUIRAUT 2001, S. 19; VANTHILLO 2000, S. 53-54; JACOBS 1998, S. 54.

⁷⁰⁴ Lane kann glaubwürdig belegen, dass die in der niederländischen Malerei häufig dargestellten Szenen der Kindheit und Passion Christi Hochfeste des Kirchenjahres illustrieren, dass die Ikonographie folglich mit der Liturgie in engem Zusammenhang steht; s. LANE 1984, u.a. S. 50, 79, 100-03. Lane zeigt des Weiteren, wie Darstellungen des Jesuskindes oder des Leibes Christi durch verschiedene Inszenierungen und Symbole mit eucharistischen Konnotationen versehen wurden, um einen Bezug zu der vor dem Retabel stattfindenden sakramentalen Handlung zu schaffen; s. ebd., passim. Eucharistische Interpretationen niederländischer Retabel finden sich außerdem bei Nilgen, McNamee und Schlie; s. NILGEN 1967, S. 313-16; MCNAMEE 1998, S. 73-207; SCHLIE 2002, S. 17-48, 115-42, 173-89, 192-98.

⁷⁰⁵ Zur Wandlungspraxis spätmittelalterlicher Retabel ist immer noch wenig bekannt. S. dazu bes. TRIPPS 2000, S. 216-22; JACOBS 1998, S. 17-18, 108; LAABS 1997, S. 74-86; EHRESMANN 1997, S. 225; BOOCKMANN 1994, S. 6; WELZEL 1991, S. 13-17; BRAUN 1924, S. 355. Wie bereits Joseph Braun, so vermuten einige Autoren, die Retabel würden generell sonn- und feiertags geöffnet, s. JACOBS 1998, S. 18; andere nehmen an, die Wandlung erfolge entsprechend den auf die Hochfeste des Kirchenjahres abgestimmten Bildprogrammen einzelner Werke; s. WELZEL 1991, S. 15; WOODS 1990, S. 78-86; LANE 1984, u.a. S. 50, 79; EHRESMANN 1982, bes. S. 368; LANE 1978, passim.

⁷⁰⁶ Eine gemeinsame Untersuchung von Innen- und Außenseiten steinfarbener Retabel bleibt ein Desiderat der Forschung. Während sich Abhandlungen zur Grisaille-Malerei auf die Außenseiten konzentrieren, befasst sich die Triptychon-Forschung fast ausschließlich mit den Innenseiten; s. NEUNER 1995; PILZ 1970; LANKHEIT 1959. Nur wenige Autoren versuchen Interpretationen zum gesamten Retabelkonzept. So bemerkt Marion Grams-Thieme, die reduzierte Farbigkeit der Außenansicht diene zur Steigerung und Vorbereitung der farbigen Wirkung des Inneren; s. GRAMS-THIEME 1988, S. 311. Hans Belting stellt fest, auf den Außenseiten werde nur das mit dem leiblichen Auge empirisch Wahrnehmbare präsentiert, während die Innenseiten das Paradies als Thema der inneren Vorstellung inszenierten; eine Bilderfindung, die er als „Prinzip der zweifachen Ansicht“ bezeichnen möchte; s. BELTING, KRUSE 1994, S. 60-61.

Die Kenntnis spätmittelalterlicher Werturteile zum religiösen Bild erlaubt es, einige der von der heutigen Forschung geprägten Wertmaßstäbe kritisch zu hinterfragen. So hat die Untersuchung gezeigt, dass der Begriff des „Realismus“ im Allgemeinen vorsichtiger verwendet werden sollte. Wie aus der Analyse bildkritischer Quellen hervorgeht, wurde Wirklichkeitsnähe von den Zeitgenossen anders aufgefasst als von der heutigen Forschung. Kritik an der Wirklichkeitsnähe umfasste im Spätmittelalter vor allem die Kritik an Bildelementen, die zu einer Verwechslung des Dargestellten mit zeitgenössischen Personen oder zu einer Gleichsetzung von Himmlischem und Irdischem führen konnten. Eine gemalte Steinfigur fällt nicht unter diese Kriterien. Konnte die Darstellung von Heiligen in lebensechter, scheinbar beweglicher Form den Quellen zufolge zu einer starken Identifizierung des Betrachters mit dem Bild führen, so bewirkte die ostentative Präsentation eines Kunstwerkes mit großer Wahrscheinlichkeit eine reflektierte, distanziertere Betrachtung des Bildes und stellte die Unterscheidung von Darstellung und Dargestelltem sicher.⁷⁰⁷

Die Tatsache, dass sich die durch den neuen Bildtypus vermittelte Demonstration von Künstlichkeit und Bildhaftigkeit mit Hilfe der theologischen Bildebate erklären lässt, erlaubt eine wesentliche Schlussfolgerung zur Entwicklung der spätmittelalterlichen Kunst. Es wird deutlich, dass ein neues Bewusstsein für die Ästhetik, für das Material und die Wirkung von Kunstwerken nicht notwendig auf eine Abwendung von theologischen Inhalten hindeuten muss.⁷⁰⁸ Die Hinwendung zu Ästhetik und Material der Skulptur muss nicht um ihrer selbst willen geschehen sein, sondern kann auch im Dienst der religiösen Funktion des Bildes stehen. Dies schließt selbstverständlich nicht aus, dass ein im Rahmen der theologischen Bildebate entstandenes neues Materialbewusstsein auch in ästhetischer Hinsicht zu einer neuen Wertschätzung des Materials führen konnte.

Der neue Bildtypus der Skulpturenimitationen erfreute sich auch nach 1450 äußerster Beliebtheit. Bis 1520 ist er auf den Außenseiten von über 170 Retabeln nachzuweisen. Seit der Jahrhunderthälfte und verstärkt seit den 1470er Jahren geht das

⁷⁰⁷ Die Tatsache, dass eine reflektierende Haltung, eine „ästhetische Distanz“, Voraussetzung für die Unterscheidung von Darstellung und Dargestelltem ist, hat Hans Robert Jauß sehr prägnant und anschaulich dargestellt; s. JAUSS 1994, S. 351-52; daneben KRÜGER 1997, S. 73-77.

⁷⁰⁸ Eine strikte Trennung religiöser Funktion und neuzeitlicher Ästhetik suggeriert Hans Belting, wenn er ein Marienbild des Joos van Cleve als Zitat einer Ikone versteht, dieses Zitat auf ein neues Kunstverständnis zurückführt und darin die „verlorene Dimension des frommen Bildes“ zu erkennen glaubt; s. BELTING 1990, S. 530. HAMBURGER 2000, S. 61 und FREEDBERG 1995, bes. S. 70-71, äußern sich bereits kritisch zu dieser Auffassung.

Motiv auch in die deutsche Malerei ein. Dabei ist sowohl an Werken der deutschen, als auch der niederländischen Kunstlandschaft zu beobachten, dass die Betonung skulpturaler Elemente in der zweiten Jahrhunderthälfte nachlässt, die gemalten Skulpturen beweglicher werden und bisweilen gar einen lebendigen Anschein erhalten. Im späteren 15. und frühen 16. Jahrhundert wird bei manchen Skulpturendarstellungen die Steinfarbigkeit aufgegeben,⁷⁰⁹ andere wiederum sind teilgefasst.⁷¹⁰ Durch diese Verschleifung der im frühen 15. Jahrhundert noch eindeutig gekennzeichneten skulpturalen Elemente wird das Erkennen der Skulptur als solcher auf den ersten Blick erschwert. Doch zeigen auch diese Tafeln Sockel und Inschriften, die die Illusion der Lebendigkeit konterkarieren und zur Unterscheidung von Darstellung und Dargestelltem beitragen.

Wie in den südlichen Niederlanden, so legt auch die Situation in den deutschsprachigen Gebieten die Vermutung nahe, dass neue Bildkonzepte dort entwickelt wurden, wo man sich mit bildtheoretischen Fragen auseinandersetzte. Die älteste erhaltene deutsche Tafel mit rein steinfarbenen Darstellungen, die so genannte „Tegernseer Lettnerkreuzigung“,⁷¹¹ ist in einem Umfeld entstanden, in dem bildtheoretische Fragen mit Sicherheit reflektiert wurden. Die Mönche des Klosters Tegernsee, Auftraggeber der Tafel, waren nicht nur beim Basler Konzil aktiv,⁷¹² sondern beschäftigten sich nachweislich auch mit der Rolle von Bildern im Erkenntnisprozess.⁷¹³ Das gehäufte Auftreten steinfarbener Skulpturenimitationen im deutschsprachigen Gebiet seit den 1470er Jahren⁷¹⁴ könnte auf eine stärkere Verbreitung bildtheoretischer Schriften durch den Buchdruck zurückzuführen sein.⁷¹⁵

⁷⁰⁹ So etwa auf den Außenseiten des Isenheimer Altares von Matthias Grünewald; Colmar, Unterlinden-Museum; s. KAT. COLMAR 1991, Abb. S. 61.

⁷¹⁰ So der Annenaltar des Meisters von Frankfurt aus der Frankfurter Dominikanerkirche; Frankfurt am Main, Historisches Museum; s. KAT. FRANKFURT 1957, S. 50-58, Abb. S. 57.

⁷¹¹ Gabriel Angler zugeschrieben, „Lettnerkreuzigung“; München, Alte Pinakothek, Inv.-Nr. 1438; Abbildung und Beschreibung im KAT. MÜNCHEN 1986, S. 337-38. Zu Datierung und Zuschreibung s. MÖHRING 1997, S. 110-19; 189-96.

⁷¹² PALACKY 1873, Bd. 2, S. 344.

⁷¹³ Nikolaus von Kues verfasste seine Schrift *De visione Dei*, 1453, die unter anderem Anleitungen zum Umgang mit dem Bild enthält, für die Mönche von Tegernsee; s. DUPRÉ 1989, bes. S. 127-133, 153-54.

⁷¹⁴ S. die Beispiele bei KRIEGER 2001, Abb. 2, 9.

⁷¹⁵ Für diese Zeit ist nachzuweisen, dass einige bildkritische Schriften gedruckt verfügbar und damit leichter zu verbreiten waren; s. die Werke bei GEFFCKEN 1855, Sp. 31-215.

Ein möglicher Zusammenhang zwischen der Bilddebatte und der Entwicklung neuer Bildtypen konnte in der vorliegenden Arbeit nur am Beispiel eines einzelnen Bildmotivs aufgezeigt werden. Das Studium der vorgestellten Quellen lässt jedoch weiterführende Erkenntnisse zur spätmittelalterlichen Kunst erwarten, die weiterer Forschungen bedürften. So bliebe zu untersuchen, ob die oftmals skulptural anmutenden neuen Bildkonzepte der südwestdeutschen Malergeneration um Konrad Witz, Lukas Moser und Hans Multscher auf eine Kenntnis der auf dem Basler Konzil debattierten bildtheoretischen Fragen zurückzuführen sein könnten. Eine Inschrift auf dem Tiefenbronner Magdalenenaltar des Lukas Moser zeigt immerhin, dass der Maler mit der Problematik der Bildkritik vertraut war.⁷¹⁶ Auch die Frage, ob das gehäufte Auftreten stein- und holzfarbener Malerei in den deutschsprachigen Gebieten im späten 15. und frühen 16. Jahrhundert⁷¹⁷ mit der Verbreitung vorreformatorischer und reformatorischer Bildkritik in Einklang zu bringen ist, verdiente eine genauere Untersuchung. Darüber hinaus ist der Zusammenhang von holzsichtiger Skulptur und Bilddebatte noch einmal zu überdenken. Das neue Materialbewusstsein, das sich im Auftreten holzsichtiger Skulptur manifestiert, geht möglicherweise ebenfalls auf das Bemühen zurück, die Künstlichkeit des Werkes zu demonstrieren und die Unterscheidung von Bildwerk und Heiligem zu gewährleisten.

In Kenntnis der einschlägigen Quellen, der immensen Verbreitung und der Brisanz bildtheoretischer Fragen erscheint es gut denkbar, dass die spätmittelalterliche Bilddebatte noch in viel größerem Rahmen zu Bildreformen geführt hat, als dies im Rahmen der vorliegenden Arbeit dargestellt werden konnte.

⁷¹⁶ „*Schri.kunst.schri.vnd.klag.dich.ser.din.begert.jecz.niemen.mer.so.o.we*“, lautet eine Inschrift auf dem 1432 datierten Werk des Lukas Moser in der Kirche von Tiefenbronn; s. dazu STRIEDER 1983, S. 19.

⁷¹⁷ MORAHT-FROMM 1993, S. 153-59.

Literaturverzeichnis

AK Antwerpen 1993

Nieuwdorp, Hans (Hrsg.): Antwerpse retabels. 15de – 16de eeuw. Kathedraal Antwerpen 26 mei – 3 oktober 1993. Museum voor Religieuze Kunst Antwerpen. Bd. 1: Catalogus. Bd. 2: Essays. Antwerpen 1993.

AK Bern, Straßburg 2001

Dupeux, Cécile; Jezler, Peter; Wirth, Jean (Hrsg.): Iconoclasm. Vie et mort de l'image médiévale. Bern, Straßburg, Zürich 2001.

AK Brügge 2002

Borchert, Till-Holger (Hrsg.): Jan van Eyck und seine Zeit. Flämische Meister und der Süden 1430-1530. Stuttgart 2002.

AK Frankfurt 1995

Sander, Jochen: „Die Entdeckung der Kunst.“ Niederländische Kunst des 15. und 16. Jahrhunderts in Frankfurt. Mainz 1995.

AK Houston 1974

Menil, Dominique de (Hrsg.): Gray is the Color. An Exhibition of Grisaille Painting, XIIIth - XXth Centuries, organized by the Institute for the Arts, Rice University, Rice Museum, Houston, Texas, Oct. 19, 1973 to January 19, 1974. Houston 1974.

AK Köln 2001

Plotzek, Joachim M.; Winnekes, Katharina; Kraus, Stefan; u.a. (Hrsg.): ars vivendi. ars moriendi – Die Kunst zu leben. Die Kunst zu sterben. Erzbischöfliches Diözesanmuseum Köln. 15. Dezember 2001 bis 22. Mai 2002. München 2001.

AK München, Köln 2002

Mai, Ekkehard; Wettengl, Kurt (Hrsg.): Wettstreit der Künste. Malerei und Skulptur von Dürer bis Daumier. München, Köln 2002.

AK Rouen, Évreux 1997

Flavigny, Laurence; Jablonski-Chauveau, Christine: D'Angleterre en Normandie. Sculptures d'albâtre du Moyen Age. Rouen 1997.

Altmeyer 1886

Altmeyer, J.-J.: Les précurseurs de la réforme aux Pays-Bas. Bd. I. La Haye 1886.

Angenendt 1984

Angenendt, Arnold: Theologie und Liturgie der mittelalterlichen Toten-Memoria. Aus: Schmid, Karl; Wollasch, Joachim (Hrsg.): Memoria. Der geschichtliche Zeugniswert des liturgischen Gedenkens im Mittelalter. München 1984 (= Münstersche Mittelalter-Schriften. 48.), S. 79-199.

Angenendt 1993

Angenendt, Arnold: Figur und Bildnis. Aus: Kerscher, Gottfried (Hrsg.): Hagiographie und Kunst. Der Heiligenkult in Schrift, Bild und Architektur. Berlin 1993, S. 107-119.

Arasse 1981

Arasse, Daniel: Entre dévotion et culture: Fonctions de l'image religieuse au XVe siècle. Aus: Faire croire. Modalités de la diffusion et de la réception des messages religieux du XIIe au XVe siècle. Rom 1981, S. 131-146.

Asperen de Boer 1996

Asperen de Boer, J.R.J. van: On the Painting Technique of the Master of Flémalle Panels at Frankfurt. Aus: Foister, Susan; Nash, Susie (Hrsg.): Robert Campin. New Directions in Scholarship. Turnhout 1996 (= Beiträge des Campin-Colloquiums, National Gallery London 1993.), S. 21-25.

Asperen de Boer, Dijkstra, Van Schoute 1992

Asperen de Boer, J.R.J.; Dijkstra, Jeltje; Van Schoute, Roger: Underdrawings in Paintings of the Rogier van der Weyden and Master of Flémalle Groups. Zwolle 1992. (= Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek. 1990. 41.)

Assunto 1993

Assunto, Rosario: Die Theorie des Schönen im Mittelalter. Köln 1993.

Aston 1984

Aston, Margaret: Lollards and Reformers. Images and Literacy in Late Medieval Religion. London 1984. (= History Series. 22.)

Aston 1988

Aston, Margaret: England's Iconoclasts. Bd. 1: Laws Against Images. Oxford 1988.

Auzépy 1987

Auzépy, Marie-France: L'iconodoulie: Défense de l'image ou de la dévotion à l'image? Aus: Boespflug, François; Lossky, Nicolas (Hrsg.): Nicée II. 787-1987. Douze siècles d'images religieuses. Actes du colloque international Nicée II tenu au Collège de France, Paris les 2, 3, 4 octobre 1986. Paris 1987, S. 157-65.

Bähr 1984

Bähr, Ingeborg: Aussagen zur Funktion und zum Stellenwert von Kunstwerken in einem Pariser Reliquienprozeß des Jahres 1410. In: Wallraf-Richartz-Jahrbuch 45, 1984, S. 41-57.

Bätschmann, Gianfreda 2002

Bätschmann, Oskar; Gianfreda, Sandra (Hrsg.): Leone Battista Alberti: Della Pittura. Über die Malkunst. Darmstadt 2002.

Barber 1993

Barber, Charles: From Transformation to Desire: Art and worship after Byzantine Iconoclasm. In: The Art Bulletin 75, 1993, S. 7-16.

Barnum 1976

Barnum, Priscilla Heath (Hrsg.): Dives and Pauper. Oxford 1976. (= Early English Text Society. 275.)

Barrie-Curien 1995

Barrie-Curien, Viviane: Die Lollarden. Aus: Venard, Marc (Hrsg.): Von der Reform zur Reformation (1450-1530). Deutsche Ausgabe bearbeitet und herausgegeben von Heribert Smolinsky. Freiburg, Basel, Wien 1995 (= Die Geschichte des Christentums. Religion, Politik, Kultur. 7.), S. 447-60.

Bartos 1924

Bartos, Frantisek M. (Hrsg.): Puer Bohemus. Dva projevy husitské propagandy. In: Věstník Královské české společnosti nauk. Třída filosoficko-historicko-Jazykozpytná. Ročník 1923. (Mémoires de la Société Royale des Sciences de Bohême. Classe des Lettres. Année 1923.) Prag 1924, S. 1-58.

Bartos 1931

Bartos, Frantisek M.: Husitika a bohemika několika knihoven německých a švýcarských. (Hussitica et bohemica dans quelques bibliothèques allemandes et suisses). In: Věstník Královské české společnosti nauk. Třída filosoficko-historicko-Jazykozpytná. Ročník 1930. (Mémoires de la Société Royale des Sciences de Bohême. Classe des Lettres. Année 1930.) Prag 1931, S. 1-92.

Bartos 1931a

Bartos, Frantisek M.: Picards et „Pikarti“. In: Bulletin de la Société de l'histoire du Protestantisme français 80, 1931, S. 465-86.

Bartos 1932

Bartos, Frantisek M.: Picards et „Pikarti“ (Fortsetzung). In: Bulletin de la Société de l'histoire du Protestantisme français 81, 1932, S. 1-28.

Bartos 1933

Bartos, Frantisek M.: Manifesty města Prahy z doby husitské. In: Sborník Příspěvků k dějinám hlavního města Prahy, 7, 1933, S. 21-301.

Baschet 1991

Baschet, Jérôme: Images ou Idoles? In: Annales. Économies – Sociétés – Civilisations 46, 1991, H. 2, S. 48-52.

Baschet 1996

Baschet, Jérôme: Introduction: L'Image-Objet. Aus: Baschet, Jérôme; Schmitt, Jean-Claude (Hrsg.): L'image. Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval. Actes du 6e „International Workshop on Medieval Societies“. Centre Ettore Majorana (Erice, Sicile, 17-23 octobre 1992). Paris 1996 (= Cahiers du Léopard d'Or. 5.), S. 7-26.

Bauch 1967

Bauch, Kurt: Imago. Aus: Bauch, Kurt (Hrsg.): Studien zur Kunstgeschichte. Berlin 1967. S. 1-20.

Bautz 1990

Geert Grote. Aus: Biographisch-Bibliographisches Kirchenlexikon. Begründet und herausgegeben von Friedrich Wilhelm Bautz. Bd. 2: Faustus von Mileve – Jeanne d'Arc. Herzberg 1990, Sp. 354-55.

Bavard 1979

Bavard, Abbé E.: L'Hôtel-Dieu de Beaune 1443-1880. Reprint der Ausgabe Beaune 1881. Marseille 1979.

Baxandall 1964

Baxandall, Michael: Bartholomaeus Facius on Painting. A Fifteenth-Century Manuscript of the De Viris Illustribus. In: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 27, 1964, S. 90-107.

Baxandall 1984

Baxandall, Michael: Die Kunst der Bildschnitzer. München 1984.

Beaulieu, Baylé 1956

Beaulieu, M.; Baylé, J.: Le costume en Bourgogne de Philippe le Hardi à la mort de Charles le Téméraire (1364-1477). Paris 1956.

Bedaux 1990

Bedaux, Jan Baptist: The reality of symbols. Studies in the iconology of Netherlandish art 1400-1800. Den Haag 1990.

Beierwaltes 1976

Beierwaltes, Werner: Negati Affirmatio: Welt als Metapher. Zur Grundlegung einer mittelalterlichen Ästhetik durch Johannes Scotus Eriugena. In: Philosophisches Jahrbuch 83, 1976, S. 237-65.

Belting 1990

Belting, Hans: Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst. München 1990.

Belting 2003

Belting, Hans: Wappen und Porträt. Zwei Medien des Körpers. Aus: Büchsel, Martin; Schmidt, Peter (Hrsg.): Das Porträt vor der Erfindung des Porträts. Mainz 2003, S. 89-100.

Belting, Kruse 1994

Belting, Hans; Kruse, Christiane: Die Erfindung des Gemäldes. Das erste Jahrhundert der niederländischen Malerei. München 1994.

Benjamin 1973

Benjamin, Lloyd W.: The Empathic Relation of Observer to Image in Fifteenth Century Northern Art. Ph.D.Diss. University of North Carolina. Chapel Hill 1973.

Benjamin 1976

Benjamin, Lloyd W.: Disguised Symbolism Exposed and the History of Early Netherlandish Painting. In: Studies in Iconography 2, 1976, S. 11-24.

Beuzart 1912

Beuzart, Paul: Les hérésies pendant le Moyen Age et la Réforme jusqu'à la mort de Philippe II dans la région de Douai. I. Le Puy 1912.

Bialostocki 1983

Bialostocki, Jan: Modes of Reality and Representation of Space in Memlinc's Donor Wings of the 'Last Judgment' Triptych. Aus: Logan, Anne-Marie (Hrsg.): Essays in Northern European Art presented to Egbert Haverkamp-Begemann on his 60. birthday. Doornspijk 1983, S. 38-42.

Birkmeyer 1961

Birkmeyer, Karl M.: The Arch Motif in Netherlandish Painting of the Fifteenth Century. In: The Art Bulletin 43, 1961, S. 1-20; 99-112.

Blanciotti 1967

Blanciotti, F. Bonaventura (Hrsg.): Thomae Waldensis Carmelitae Anglici Doctrinale Antiquitatum Fidei Catholicae Ecclesiae. Bd. 3: De sacramentalibus. Farnborough 1967. (Nachdruck der Ausgabe Venedig 1759.)

Blockmans 1996

Blockmans, Wim: The Burgundian Court and the Urban Milieu as Patrons in 15th Century Bruges. Aus: North, Michael (Hrsg.): Economic History and the Arts. Köln, Weimar, Wien 1996 (= Wirtschafts- und Sozialhistorische Studien. 5.), S. 15-26.

Blockmans 1997

Blockmans, Wim: Institutionelle Rahmenbedingungen der Kunstproduktion in den burgundischen Niederlanden. Aus: Franke, Birgit; Welzel, Barbara (Hrsg.): Die Kunst der burgundischen Niederlande. Eine Einführung. Berlin 1997, S. 11-27.

Blum 1969

Blum, Shirley Neilsen: Early Netherlandish Triptychs. A Study in Patronage. Berkeley, Los Angeles 1969.

Boehm 1994

Boehm, Gottfried: Die Bilderfrage. Aus: Boehm, Gottfried (Hrsg.): Was ist ein Bild? München 1994, S. 325-43.

Boespflug 1987

Boespflug, François: Die bildenden Künste und das Dogma. Einige Affären um Bilder zwischen dem 15. und 18. Jahrhundert. Aus: Dohmen, Christoph; Sternberg, Thomas (Hrsg.): ...kein Bildnis machen. Kunst und Theologie im Gespräch. Würzburg 1987, S. 149-66.

Boespflug 1989

Boespflug, François: „...Du Père au Fils ne doit avoir nulle différence...“. A propos du christomorphisme de la représentation de Dieu à la Renaissance. Aus: Girard, Alain; Le Blévec, Daniel (Hrsg.): Les chartreux et l'art: XIVE-XVIIIe siècle. Actes du Xe colloque international d'histoire et de spiritualité cartusiennes, Villeneuve-lès-Avignon, 15-18 septembre 1988. Paris 1989, S. 325-45.

Boespflug 2001

Boespflug, François: Trinität. Dreifaltigkeitsbilder im späten Mittelalter. Paderborn, München, Zürich u.a. 2001.

Boespflug, Lossky 1987

Boespflug, François; Lossky, Nicolas (Hrsg.): Nicée II. 787-1987. Douze siècles d'images religieuses. Actes du colloque international Nicée II tenu au Collège de France, Paris les 2, 3, 4 octobre 1986. Paris 1987, S. 303-11.

Bonne 1991

Bonne, Jean-Claude: A la recherche des images médiévales. In: Annales. Économies – Sociétés – Civilisations 46, 1991, H. 2, S. 353-73.

Boockmann 1994

Boockmann, Hartmut: Belehrung durch Bilder? Ein unbekannter Typus spätmittelalterlicher Tafelbilder. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte 57, 1994, H. 1, S. 1-22.

Borchert 2002

Borchert, Till-Holger: Zur Einführung: Jan van Eyck und seine Werkstatt. Aus: Borchert, Till-Holger (Hrsg.): Jan van Eyck und seine Zeit. Flämische Meister und der Süden 1430-1530. Stuttgart 2002, S. 9-31.

Bosshard 1992

Bosshard, Emil: Revealing van Eyck. The examination of the Thyssen-Bornemisza Annunciation. In: Apollo 136, 1992, Juli, S. 4-11.

Boudrot 1878

Boudrot, Abbé J.-B.: Fondation et statuts de l'Hôtel-Dieu de Beaune. Texte latin complet et traduction. Beaune 1878.

Boudrot 1880

Boudrot, Abbé J.-B.: Petit Cartulaire de l'Hostel-Dieu de Beaune. Inventaires - Bulles Pontificales, Lettres patentes des Ducs de Bourgogne et des Rois de France. Beaune 1880.

Brachert, Kobler 1981

Brachert, Thomas; Kobler, Friedrich: Fassung von Bildwerken. Aus: Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte. Herausgegeben vom Zentralinstitut für Kunstgeschichte München. Bd. 7: Farbe, Farbmittel – Fensterladen. München 1981, Sp. 743-826.

Braider 1993

Braider, Christopher: Refiguring the Real: Picture and Modernity in Word and Image. Princeton 1993.

Braun 1924

Braun, Joseph: Der christliche Altar in seiner geschichtlichen Entwicklung. Bd. 2. München 1924.

Braunfels 1968

Braunfels, Wolfgang: Dreifaltigkeit. Aus: Kirschbaum, Engelbert (Hrsg.): Lexikon der christlichen Ikonographie. Erster Band. Allgemeine Ikonographie. A - Ezechiel. Rom, Freiburg, Basel, u.a. 1968, Sp. 525-38.

Bredekamp 1975

Bredekamp, Horst: Kunst als Medium sozialer Konflikte. Bilderkämpfe von der Spätantike bis zur Hussitenrevolution. Frankfurt am Main 1975.

Brown 1973

Brown, P.: A Dark-Age Crisis. Aspects of the Iconoclastic Controversy. In: English Historical Review 88, 1973, S. 1-34.

Bruyne 1998

Bruyne, Edgar de: L'Ésthetique du Moyen Âge. 2 Bde. Paris 1998. (Nachdruck der Ausgabe Brügge 1946.)

Bugge 1975

Bugge, Ragne: „Effigiem Christi, quem transis, semper honora“. Verses Condemning the Cult of Sacred Images in Art and Literature. In: Acta ad Archaeologiam et Artium Historiam Pertinenta 6, 1975, S. 127-39.

Burie 1977

Burie, Luc: Proeve tot inventarisatie van de in handschrift of in druk bewaarde werken van de leuvense theologieprofessoren uit de XVe eeuw. Aus: Eijl, Edmond J. M. van (Hrsg.): Facultas S. Theologiae Lovaniensis 1432-1797. Bijdragen tot haar geschiedenis. Löwen 1977, S. 215-72.

Büttner 2002

Büttner, Andreas: Vom Körper zum Raum. Einige Anmerkungen zu den medialen Möglichkeiten der Plastik. Aus: Mai, Ekkehard; Wettengl, Kurt (Hrsg.): Wettstreit der Künste. Malerei und Skulptur von Dürer bis Daumier. München, Köln 2002, S. 39-51.

Büttner 1983

Büttner, Frank Olaf: Imitatio Pietatis. Motive der christlichen Ikonographie als Modelle zur Verähnlichung. Berlin 1983.

Byule 1997

La couleur dans l'architecture gothique. Aus: Byule, Marjan; Coomans, Thomas; Esther, Jan; u.a. (Hrsg.): Architecture gothique en Belgique. Brüssel 1997, S. 205-33.

Byule 2000

Byule, Marjan: Autres formes de retables et autres matériaux. Aus: Byule, Marjan; Vanthillo, Christine (Hrsg.): Retables Flamands et Brabançons dans les monuments belges. Brüssel 2000, S. 79-86.

Byule, Vanthillo 2000

Byule, Marjan; Vanthillo, Christine (Hrsg.): Retables Flamands et Brabançons dans les monuments belges. Brüssel 2000.

Camille 1989

Camille, Michael: The Gothic Idol. Ideology and Image-Making in Medieval Art. Cambridge, Massachusetts 1989.

Camille 1996

Camille, Michael: The Gregorian Definition Revisited: Writing and the Medieval Image. Aus: Baschet, Jérôme; Schmitt, Jean-Claude (Hrsg.): L'image. Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval. Actes du 6e „International Workshop on Medieval Societies“. Centre Ettore Majorana (Erice, Sicile, 17-23 octobre 1992). Paris 1996 (= Cahiers du Léopard d'Or. 5.), S. 89-107.

Carrier 1987

Carrier, David: Naturalism and Allegory in Flemish Painting. In: The Journal of Aesthetics and Art Criticism 45, 1987, H. 3, S. 237-49.

Cauchie 1893

Cauchie, Alfred: Nicole Serrurier, hérétique du XV^e siècle. In: *Analectes pour servir à l'histoire ecclésiastique de la Belgique* 2.F. 8 (24. der Slg.), 1893, S. 241-336.

Certeau 1990

Certeau, Michel de: Nikolaus von Kues: Das Geheimnis eines Blicks. Aus: Bohn, Volker (Hrsg.): *Bildlichkeit. Internationale Beiträge zur Poetik*. Frankfurt am Main 1990, S. 325-356.

Champion, Thoisy 1943

Champion, Pierre; Thoisy, Paul de: *Bourgogne – France – Angleterre au Traité de Troyes*. Jean de Thoisy, évêque de Tournai, chancelier de Bourgogne, membre du conseil du Roi, 1350-1433. Paris 1943.

Chapeaurouge 1983

Chapeaurouge, Donat de: „Das Auge ist ein Herr, das Ohr ein Knecht.“ *Der Weg von der mittelalterlichen zur abstrakten Malerei*. Wiesbaden 1983.

Châtelet 1981

Châtelet, Albert: Fenêtre et fontaine dans l'Annonciation. A propos de Jean van Eyck et du Maître de Flémalle. Aus: McKnight Crosby, S.; Chastel, André; Prache, Anne u.a. (Hrsg.): *Études d'Art médiéval offertes à L. Grodecki*. Paris 1981, S. 317-324.

Châtelet 1993

Châtelet, Albert: L'atelier de Robert Campin. Aus: Dumoulin, Jean; Pycke, Jacques (Hrsg.): *Les Grands Siècles de Tournai (12^e - 15^e siècles)*. Recueil d'études publié à l'occasion du 20^e anniversaire des Guides de Tournai. Tournai, Louvain-la-Neuve 1993 (= *Tournai – Art et Histoire* 7.), S. 13-37.

Châtelet 1996

Châtelet, Albert: Robert Campin. Le Maître de Flémalle. *La fascination du quotidien*. Antwerpen 1996.

Châtelet 2000

Châtelet, Albert: *L'âge d'or du manuscrit à peintures en France au temps de Charles VI et les Heures du Maréchal Boucicaut*. Dijon 2000.

Chazelle 1990

Chazelle, Celia M.: Pictures, books and the illiterate: Pope Gregory I's letters to Serenus of Marseilles (*sic!*). In: *Word and Image* 6, 1990, H. 2, S. 138-53.

Cheetham 1984

Cheetham, Francis: *English Medieval Alabasters*. With a catalogue of the collection in the Victoria and Albert Museum. Oxford 1984.

Cheetham 1996

Cheetham, Francis: Alabaster. Aus: Turner, Jane (Hrsg.): *The Dictionary of Art*. Band 1: A to Anckerman. London, New York 1996, S. 515-20.

Chotin 1840

Chotin, Charles-Alexandre-Benoît-Joseph: *Histoire de Tournai et du Tournésis, depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours*. Bd. 1. Tournai 1840.

Christe 1987

Christe, Yves: L'émergence d'une théorie de l'image dans le prolongement de Rm 1,20 du IX^e au XII^e siècle en occident. Aus: Boespflug, François; Lossky, Nicolas (Hrsg.): *Nicée II. 787-1987. Douze siècles d'images religieuses*. Actes du colloque international Nicée II tenu au Collège de France, Paris les 2, 3, 4 octobre 1986. Paris 1987, S. 303-11.

Christin 1988

Christin, Olivier: De Imaginibus. Une Littérature de controverse et son public dans la France du XVI^e siècle. In: Revue d'histoire de l'église de France 74, 1988, S. 235-43.

Christin, Gamboni 1999

Christin, Olivier; Gamboni, Dario (Hrsg.): Crises de l'image religieuse. De Nicée II à Vatican II. Krisen religiöser Kunst. Vom 2. Nicaenum bis zum 2. Vatikanischen Konzil. Paris 1999.

Clark 1985

Clark, Revd. J. P. H.: Walter Hilton in Defence of the Religious Life and of the Veneration of Images. In: Downside Review 103, 1985, S. 1-25.

Coekelberghs 1968

Coekelberghs, Denis: Les Grisailles de Van Eyck. In: Gazette des Beaux-arts 71, 1968, S. 79-92.

Comblen-Sonkes 1984

Comblen-Sonkes, Michelle: Guide Bibliographique de la Peinture Flamande du XV^e siècle. Brüssel 1984.

Comblen-Sonkes 1986

Comblen-Sonkes, Micheline: Le Musée des Beaux-Arts de Dijon. Brüssel 1986. 2 Bde. (= Les Primitifs Flamands. I. Corpus de la Peinture des Anciens Pays-Bas Méridionaux au Quinzième siècle. 14.)

Comblen-Sonkes 1996

Comblen-Sonkes, Micheline: The Collegiate Church of Saint Peter, Louvain. 2 Bde. Brüssel 1996. (= Corpus of Fifteenth-Century Painting in the Southern Netherlands and the Principality of Liège. 18.)

Comblen-Sonkes, Lorentz 1995

Comblen-Sonkes, Micheline; Lorentz, Philippe: Musée du Louvre, Paris. II. 2 Bde. Brüssel 1995. (= Corpus de la Peinture des Anciens Pays-Bas Méridionaux et de la Principauté de Liège au Quinzième Siècle. 17.)

Compston 1911

Compston, H.F.B.: The Thirty-Seven Conclusions of the Lollards. In: English Historical Review 26, 1911, S. 738-49.

Cook 1973

Cook, William R.: John Wyclif and Hussite Theology 1415-1436. In: Church History 42, 1973, S. 335-49.

Cook 1982

Cook, William R.: The Question of Images and the Hussite Movement in Prague. In: Cristianesimo nella storia, 3, 1982, S. 329-42.

Coremans 1953

Coremans, Paul: L'Agneau mystique au Laboratoire. Examen et traitement. Antwerpen 1953 (= Les Primitifs Flamands. III. Contributions à l'Étude des Primitifs flamands. 2.)

Cousin 1868

Cousin, Jean: Histoire de Tournay ou troisième et quatrième livres des chroniques, annales ou démonstrations du christianisme de l'évêché de Tournay. Bd. 1. Tournai 1868.

Crum 1998

Crum, Roger J.: Facing the Closed Doors to Reception? Speculations on Foreign Exchange, Liturgical Diversity, and the „Failure“ of the Portinari Altarpiece. In: Art Journal 57, 1998, H. 1, S. 5-23.

D'Otrange-Mastai 1975

D'Otrange-Mastai, M.L.: *Illusion in Art. Trompe l'Oeil. A History of Pictorial Illusionism*. New York 1975.

Davis-Weyer 1971

Davis-Weyer, Caecilia: *Sources and Documents: Early Medieval Art 300-1150*. Englewood Cliffs (New Jersey) 1971.

De Vos 1994

De Vos, Dirk: *Hans Memling. Das Gesamtwerk*. Stuttgart, Zürich 1994.

De Vos 1999

De Vos, Dirk: *Rogier van der Weyden. Das Gesamtwerk*. München 1999.

Dębicki 1992

Dębicki, Jacek: Ein Beitrag zur Bildertheologie der vorhussitischen und hussitischen Zeit. In: *Umění* 40, 1992, S. 415-22.

Decker 1985

Decker, Bernhard: *Das Ende des mittelalterlichen Kultbildes und die Plastik Hans Leinbergers*. Bamberg 1985. (= *Bamberger Studien zur Kunstgeschichte und Denkmalpflege*. 3.)

Decker 1990

Decker, Bernhard: *Reform within the cult image: The German winged altarpiece before the Reformation*. Aus: Peter Humfrey; Martin Kemp (Hrsg.): *The altarpiece in the Renaissance*. Cambridge 1990, S. 90-105.

Delaruelle, Labande, Ourliac 1962

Delaruelle, E.; Labande, E.-R.; Ourliac, Paul (Hrsg.): *L'Église au temps du Grand Schisme et la crise conciliaire (1378-1449)*. Bd. 1. Paris 1962. (= *Histoire de l'Eglise depuis l'origine jusqu'à nos jours*. 14.)

Denny 1977

Denny, Don: *The Annunciation from the Right from Early Christian Times to the Sixteenth Century*. New York, London 1977. (= *Outstanding Dissertations in the Fine Arts*.)

Derolez 1966

Derolez, Albert: *Corpus catalogorum Belgii. De middeleeuwse bibliotheekscatalogi der Zuidelijke Nederlanden*. 1. Provincie West-Vlaanderen. Brüssel 1966. (= *Verhandelingen van de Koninklijke Vlaamse Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van België. Klassen der Letteren* 28, Nr. 61.)

Derolez, Victor 1999

Derolez, Albert; Victor, Benjamin (Hrsg.): *Corpus catalogorum Belgii. The Medieval Booklists of the Southern Low Countries*. 3. Counts of Flanders, Provinces of East Flanders, Antwerp and Limburg. Brüssel 1999.

Derolez, Victor, Bracke 2001

Derolez, Albert; Victor, Benjamin; Bracke, Wouter (Hrsg.): *Corpus catalogorum Belgii. The Medieval Booklists of the Southern Low Countries*. 4. Provinces of Brabant and Hainault. Brüssel 2001.

Destrée 1911

Destrée, Joseph: *Les Grisailles du Triptyque des Portinari par Hugo van der Goes*. In: *Bulletin des Musées Royaux des Arts décoratifs et industriels* 11, 1911, S. 81-83.

Dhanens 1965

Dhanens, Elisabeth: Het retabel van het Lam Gods in de Sint-Baafskathedraal te Gent. Gent 1965. (= Inventaris van het Kunstpatrimonium van Oostvlaanderen. VI.)

Dhanens 1973

Dhanens, Elisabeth: The Ghent Altarpiece. London 1973.

Dhanens 1980

Dhanens, Elisabeth: Hubert und Jan van Eyck. Königstein 1980.

Dhanens 1995

Dhanens, Elisabeth: Rogier van der Weyden. Revisie van de documenten. Brüssel 1995. (= Verhandelingen van de Koninklijke Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van België. Klasse der Schone Kunsten 57, 1995, Nr. 59.)

Dhanens, Dijkstra 1999

Dhanens, Elisabeth; Dijkstra, Jeltje: Rogier de le Pasture Van der Weyden. Introduction à l'oeuvre, relecture des sources. Tournai 1999.

Didier 1993

Didier, Robert: La sculpture mosane du XIVE siècle. Namur 1993.

Dietl 1994

Dietl, Albert: Künstlerinschriften als Quelle für Status und Selbstverständnis von Bildhauern. Aus: Beck, Herbert; Hengevoss-Dürkopp, Kerstin (Hrsg.): Studien zur Geschichte der Europäischen Skulptur im 12./13. Jahrhundert. 2 Bde. Frankfurt am Main 1994. Bd. 1, S. 175-91.

Dinzelbacher 1990

Dinzelbacher, Peter: Die ‚Realpräsenz‘ der Heiligen in ihren Reliquiaren und Gräbern nach mittelalterlichen Quellen. Aus: Bauer, Dieter R.; Dinzelbacher, Peter (Hrsg.): Heiligenverehrung in Geschichte und Gegenwart. Ostfildern 1990, S. 115-74.

Dinzelbacher 2002

Dinzelbacher, Peter: Religiöses Erleben vor Bildender Kunst in autobiographischen und biographischen Zeugnissen des Hoch- und Spätmittelalters. Aus: Schreiner, Klaus (Hrsg.): Frömmigkeit im Mittelalter: politisch-soziale Kontexte, visuelle Praxis, körperliche Ausdrucksformen. München 2002, S. 299-330.

Dittelbach 1993

Dittelbach, Thomas: Das monochrome Wandgemälde. Untersuchungen zum Kolorit des frühen 15. Jahrhunderts in Italien. Hildesheim, Zürich, New York 1993. (= Studien zur Kunstgeschichte. 78.)

Dittmann 1987

Dittmann, Lorenz: Farbgestaltung und Farbtheorie in der abendländischen Malerei. Eine Einführung. Darmstadt 1987.

Dohmen 1987

Dohmen, Christoph: Religion gegen Kunst? Liegen die Anfänge der Kunstfeindlichkeit in der Bibel? Aus: Dohmen, Christoph; Sternberg, Thomas (Hrsg.): ...kein Bildnis machen. Kunst und Theologie im Gespräch. Würzburg 1987, S. 11-23.

Duggan 1989

Duggan, Lawrence G.: Was art really the ‚book of the illiterate‘? In: Word and Image 5, 1989, H. 3, S. 227-51.

Dülberg 1990

Dülberg, Angelica: Privatporträts. Geschichte und Ikonologie einer Gattung im 15. und 16. Jahrhundert. Berlin 1990.

Dupré 1989

Dupré, Wilhelm: Das Bild und die Wahrheit. Aus: Haubst, Rudolf (Hrsg.): Das Sehen Gottes nach Nikolaus von Kues. Akten des Symposiums in Trier vom 25. bis 27. September 1986. Trier 1989 (= Mitteilungen und Forschungen der Cusanus-Gesellschaft. 18), S. 125-158.

Duwe 1994

Duwe, Gert: Die Verkündigung an Maria in der niederländischen Malerei des 15. und 16. Jahrhunderts. Frankfurt am Main, Berlin, Bern u.a. 1994.

Ehresmann 1982

Ehresmann, Donald L.: Some Observations on the Role of Liturgy in the Early Winged Altarpiece. In: The Art Bulletin 64, 1982, S. 359-369.

Ehresmann 1997

Ehresmann, Donald L.: Medieval Theology of the Mass and the Iconography of the Oberwesel Altarpiece. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte 60, 1997, S. 200-26.

Eichberger 2002

Eichberger, Dagmar: Leben mit Kunst. Wirken durch Kunst. Sammelwesen und Hofkunst unter Margarete von Österreich, Regentin der Niederlande. Turnhout 2002. (= Burgundica. 5.)

Eire 1990

Eire, Carlos M.N.: The Reformation critique of the image. Aus: Scribner, Bob (Hrsg.): Bilder und Bildersturm im Spätmittelalter und in der frühen Neuzeit. Wiesbaden 1990 (= Wolfenbütteler Forschungen. 46.), S. 51-68.

Eisler 1989

Eisler, Colin: The Thyssen-Bornemisza Collection. Early Netherlandish Painting. London 1989.

Emery 1989

Emery, Kent: Fondements théoriques de la Réception de la Beauté sensible dans les écrits de Denys le Chartreux (1402-1471). Aus: Girard, Alain; Le Blévec, Daniel (Hrsg.): Les chartreux et l'art: XIVE-XVIIIe siècle. Actes du Xe colloque international d'histoire et de spiritualité cartusiennes, Villeneuve-lès-Avignon, 15-18 septembre 1988. Paris 1989, S. 307-24.

Engen 1988

Engen, John van (Hrsg.): Devotio Moderna. Basic Writings. Mahwah, New Jersey 1988.

Épiney-Burgard 1970

Épiney-Burgard, Georgette: Gérard Grote (1340-1384) et les débuts de la Dévotion Moderne. Wiesbaden 1970. (= Veröffentlichungen des Instituts für europäische Geschichte Mainz. 54. Abteilung abendländische Religionsgeschichte.)

Épiney-Burgard 1998

Épiney-Burgard, Georgette (Hrsg.): Gérard Grote, fondateur de la Dévotion Moderne. Lettres et traités. Brepols 1998. (= Sous la Règle de Saint Augustin. 4.)

Esther 1997

Esther, Jan: Aspects du chantier. Aus: Buyle, Marjan; Coomans, Thomas; Esther, Jan; u.a. (Hrsg.): Architecture gothique en Belgique. Brüssel 1997, S. 19-32.

Faupel-Dreves 2000

Faupel-Dreves, Kirstin: Vom rechten Gebrauch der Bilder im liturgischen Raum. Mittelalterliche Funktionsbestimmungen bildender Kunst im Rationale divinatorum officiorum des Durandus von Mende (1230/1-1296). Leiden, Boston, Köln 2000. (= Studies in the History of Christian Thought. 84.)

Feder 1966

Feder, Theodore Herbert: A Reexamination through Documents of the First Fifty Years of Roger van der Weyden's Life. In: *The Art Bulletin* 48, 1966, S. 416-31.

Feder 1981

Feder, Theodore Herbert: Rogier van der Weyden and the Altarpiece of the 'Last Judgment' at Beaune. Ph.D. Diss., Columbia University, 1975. Ann Arbor 1981.

Feld 1990

Feld, Helmut: *Der Ikonoklasmus des Westens*. Leiden, New York, Kopenhagen, u.a. 1990. (= *Studies in the History of Christian Thought*. 41.)

Feld 1993

Feld, Helmut; Netter, Thomas. Aus: *Biographisch-Bibliographisches Kirchenlexikon*. Begründet und herausgegeben von Friedrich Wilhelm Bautz. Fortgeführt von Traugott Bautz. Bd. 4: Moenius, Georg bis Patijn, Constantijn Leopold. Herzberg 1993, Sp. 636-38.

Feldkamp 1983

Feldkamp, Jörg: Die Entwicklung der Statuendarstellung in der Malerei im Hinblick auf die besondere Bewertung des Standbildes in der Malerei des 15. Jahrhunderts. Diss. Mainz 1981. Goch 1983.

Fendrich 1993

Fendrich, Herbert: Die Christen und die Bilder. Aus: *Imagination des Unsichtbaren*. 1200 Jahre Bildende Kunst im Bistum Münster. Bd. 1. Münster 1993, S. 110-21.

Féret 1897

Féret, P.: *La Faculté de théologie de Paris et ses docteurs les plus célèbres*. Moyen Age. Bd. IV. Paris 1897.

Fiero 1970

Fiero, Gloria Konig: *Devotional Illumination in early netherlandish Manuscripts: A Study of the Grisaille Miniatures in thirteen related fifteenth Century Dutch Books of Hours*. Florida State University. Ann Arbor 1970.

Fink 1935-36

Fink, Karl August: Die politische Korrespondenz Martins V. nach den Brevenregistern. In: *Quellen und Forschungen aus italienischen Archiven und Bibliotheken* 26, 1935-36, S. 172-244.

Flajšhans, Komínková 1908

Flajšhans, Wenzel; Komínková, Marie (Hrsg.): *Mag. Joannis Hus Super IV. sententiarum*. I.-II. Prag 1908. (= *Mag. Joannis Hus Opera omnia*. 2,1.)

Foister, Jones, Cool 2000

Foister, Susan; Jones, Sue; Cool, Delphine (Hrsg.): *Investigating Van Eyck*. Turnhout 2000.

Foister, Nash 1996

Foister, Susan; Nash, Susie (Hrsg.): *Robert Campin*. *New Directions in Scholarship*. Turnhout 1996. (= *Beiträge des Campin-Colloquiums*, National Gallery London 1993.)

Fredericq 1889, 1896, 1903

Fredericq, Paul (Hrsg.): *Corpus documentorum inquisitionis haereticae pravitatis Neerlandicae*. Bd. 1: Tot aan de herinrichting der inquisitie onder keizer karel v. (1025-1520). Bd. 2: Stukken tot aanvulling van het eerste deel (1077-1518). Bd. 3: Stukken tot aanvulling van deelen I en II (1236 - 1513). Gent, S'Gravenhage 1889, 1896, 1903.

Freedberg 1976

Freedberg, David: The Problem of Images in Northern Europe and Its Repercussions in the Netherlands. In: Hafnia. Copenhagen Papers in the History of Art 4, 1976, S. 25-45.

Freedberg 1982

Freedberg, David: The Hidden God: Image and Interdiction in the Netherlands in the Sixteenth Century. In: Art History 5, 1982, S. 133-53.

Freedberg 1993

Freedberg, David: Il potere delle immagini. Il mondo delle figure: reazioni e emozioni del pubblico. Turin 1993. (= Biblioteca di storia dell'arte. 19.)

Freedberg 1995

Freedberg, David: Holy Images and Other Images. Aus: Scott, Susan C. (Hrsg.): The Art of Interpreting. University Park 1995 (= Papers in Art History from the Pennsylvania State University. 9.), S. 69-87.

Friedländer 1924

Friedländer, Max: Die van Eyck – Petrus Christus. Berlin 1924. (= Die Altniederländische Malerei. 1.)

Frodl-Kraft 1981

Frodl-Kraft, Eva: Der Tempel von Jerusalem in der „Vermählung Mariae“ des Meisters von Flémalle. Archäologische Realien und ideale Bildwirklichkeit. Aus: McKnight Crosby, S.; Chastel, André; Prache, Anne u.a. (Hrsg.): Études d'Art médiéval offertes à L. Grodecki. Paris 1981, S. 293-316.

Fudge 1993

Fudge, Thomas A.: Art and Propaganda in Hussite Bohemia. In: Religio 1, 1993, S. 135-53.

Fudge 1996

Fudge, Thomas A.: The 'Crown' and the 'Red Gown': Hussite Popular Religion. Aus: Scribner, Bob; Johnson, Trevor (Hrsg.): Popular Religion in Germany and Central Europe, 1400-1800. Houndmills, London 1996, S. 38-57, 214-20.

Garrido 1996

Garrido, Carmen: The Campin Group Paintings in the Prado. Aus: Foister, Susan; Nash, Susie (Hrsg.): Robert Campin. New Directions in Scholarship. Turnhout 1996 (= Beiträge des Campin-Colloquiums, National Gallery London 1993.), S. 55-70.

Geffcken 1855

Geffcken, Johannes: Der Bildercatechismus des 15. Jahrhunderts. Leipzig 1855.

Gilbert 1992

Gilbert, Creighton E.: Grapes, Curtains, Human Beings: The Theory of Missed Mimesis. Aus: Gaethgens, Thomas W. (Hrsg.): Künstlerischer Austausch – Artistic Exchange. Akten des XXVIII. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte Berlin, 15.-20. Juli 1992. 2 Bde. Berlin 1993, Bd. 2, S. 413-22.

Glorieux 1960

Glorieux, Palémon (Hrsg.): Jean Gerson: Oeuvres complètes. I: Introduction générale. Paris, Tournai, Rom u.a. 1960.

Glorieux 1960a

Glorieux, Palémon (Hrsg.): Jean Gerson: Oeuvres complètes. II: L'Oeuvre épistolaire. Paris, Tournai, Rom u.a. 1960.

Glorieux 1962

Glorieux, Palémon (Hrsg.): Jean Gerson: Oeuvres complètes. III: L'Oeuvre magistrale. Paris, Tournai, Rom u.a. 1962.

Glorieux 1962a

Glorieux, Palémon (Hrsg.): Jean Gerson: Oeuvres complètes. IV: L'Oeuvre poétique. Paris, Tournai, Rom u.a. 1962.

Glorieux 1966

Glorieux, Palémon (Hrsg.): Jean Gerson: Oeuvres complètes. VII, 1: L'Oeuvre française. Paris, Tournai, Rom u.a. 1966.

Glorieux 1968

Glorieux, Palémon (Hrsg.): Jean Gerson: Oeuvres complètes. VII, 2: Oeuvre française. Sermons et Discours. Paris, Tournai, Rom u.a. 1968.

Glorieux 1971

Glorieux, Palémon (Hrsg.): Jean Gerson: Oeuvres complètes. Vol. VIII: L'Oeuvre spirituelle et pastorale. Paris 1971.

Glorieux 1973

Glorieux, Palémon (Hrsg.): Jean Gerson: Oeuvres complètes. Vol. X: L'Oeuvre polémique. Paris 1973.

Goodgal 1981

Goodgal, Dana Ruth: The Iconography of the Ghent Altarpiece. Ph.D. Diss., University of Pennsylvania. Ann Arbor 1981.

Goodgal-Salem 1995

Goodgal-Salem, Dana: The Influence of Claus Sluter's Sculpture on Jan van Eyck's Realism. Aus: Smeyers, Maurits; Cardon, Bert (Hrsg.): Flanders in a European Perspective. Manuscript Illumination around 1400 in Flanders and abroad. Proceedings of the International Colloquium Leuven, 7-10 September 1993. Löwen 1995 (= Corpus van verluchte handschriften. 8. Low Countries Series. 5.), S. 517-27.

Goovaerts 1896

Goovaerts, Alphonse: Les Ordonnances données en 1480, à Tournai, aux métiers des peintres et des verriers (auxquels étaient affiliés ceux des enlumineurs, des peintres de cartes à jouer, de jouets d'enfants, de papiers de tenture et sur verre, des badigeonneurs à la colle et des mouleurs). In: Compte rendu des séances de la commission royale d'histoire 5. F. 6., 1896, S. 97-182.

Göttler 1990

Göttler, Christine: Die Disziplinierung des Heiligenbildes durch altgläubige Theologen nach der Reformation. Ein Beitrag zur Theorie des Sakralbildes im Übergang vom Mittelalter zur Frühen Neuzeit. Aus: Scribner, Bob (Hrsg.): Bilder und Bildersturm im Spätmittelalter und in der frühen Neuzeit. Wiesbaden 1990 (= Wolfenbütteler Forschungen. 46.), S. 263-297.

Grams-Thieme 1988

Grams-Thieme, Marion: Lebendige Steine. Studien zur niederländischen Grisaillemalerei des 15. und frühen 16. Jahrhunderts. Köln, Wien 1988. (= Dissertationen zur Kunstgeschichte. 27.)

Grams-Thieme 1989

Grams-Thieme, Marion: Lebendige Steine. Studien zur niederländischen Grisaillemalerei des 15. und frühen 16. Jahrhunderts. Diss. Köln 1987. In: Münster 42, 1989, H. 3, S. 240-42.

Greenstein 1997

Greenstein, Jack M.: On Alberti's „Sign”: Vision and Composition in Quattrocento Painting. In: The Art Bulletin, 79, 1997, H. 4, S. 669-98.

Guiffrey 1896

Guiffrey, Jules (Hrsg.): Inventaires de Jean Duc de Berry (1401-1416). 2 Bde. Paris 1896.

Guillot de Suduiraut 2001

Guillot de Suduiraut, Sophie: Sculptures brabançonnaises du Musée du Louvre. Bruxelles, Malines, Anvers XVe-XVIe siècles. Paris 2001.

Guyot-Bachy 1995

Guyot-Bachy, Isabelle: L'inventaire des livres de Jean Rolin trouvés en son hôtel parisien en 1483. Aus: Maurice-Chabard, Brigitte (Hrsg.): La splendeur des Rolin. Un mécénat privé à la cour de Bourgogne. Table ronde 27-28 février 1995. Paris 1999, S. 247-54.

Habenicht 2000

Habenicht, Georg: Die ungefassten Altarwerke des ausgehenden Mittelalters und der Dürerzeit. Diss. Göttingen 1999. Göttingen 2000. <http://webdoc.sub.gwdg.de/diss/2002/habenicht/habenicht.pdf>

Hadermann-Misguich 1979

Hadermann-Misguich, L.: Rapports d'esprit et de forme entre l'oeuvre peint de Van der Weyden et la sculpture de son temps. Aus: Rogier van der Weyden. Rogier de la Pasture. Peintre officiel de la Ville de Bruxelles. Portraitiste de la Cour de Bourgogne. 6 octobre – 18 novembre 1979, Musée communal de Bruxelles, Maison du Roi. Brüssel 1979, S. 85-93.

Hamburger 1998

Hamburger, Jeffrey F.: The Visual and the Visionary: Art and Female Spirituality in Late Medieval Germany. New York 1998.

Hamburger 2000

Hamburger, Jeffrey F.: Seeing and Believing. The Suspicion of Sight and the Authentication of Vision in Late Medieval Art and Devotion. Aus: Krüger, Klaus; Nova, Alessandro (Hrsg.): Imagination und Wirklichkeit: zum Verhältnis von mentalen und realen Bildern in der Kunst der frühen Neuzeit. Mainz 2000, S. 47-69.

Hamburger 2000a

Hamburger, Jeffrey F.: Speculations on Speculation. Vision and Perception in the Theory and Practice of Mystical Devotions. Aus: Haug, Walter (Hrsg.): Deutsche Mystik im abendländischen Zusammenhang: Neue erschlossene Texte, neue methodische Ansätze, neue theoretische Konzepte. Kolloquium Kloster Fischingen 1998. Tübingen 2000, S. 353-408.

Harbison 1984

Harbison, Craig: Realism and Symbolism in Early Flemish Painting. In: The Art Bulletin 66, 1984, S. 588-602.

Harbison 1985

Harbison, Craig: Visions and Meditations in Early Flemish Painting. In: Simiolus 15, 1985, S. 87-118.

Harbison 1986

Harbison, Craig: Response to James Marrow. In: Simiolus 16, 1986, H. 2/3, S. 170-172.

Harbison 1989

Harbison, Craig: Religious imagination and art-historical method: a reply to Barbara Lane's „Sacred versus profane“. In: Simiolus 19, 1989, H. 3, S. 198-205.

Harbison 1990

Harbison, Craig: The northern altarpiece as a cultural document. Aus: Peter Humfrey; Martin Kemp (Hrsg.): The altarpiece in the Renaissance. Cambridge 1990, S. 49-75.

Harbison 1990a

Harbison, Craig: Miracles Happen: Image and Experience in Jan van Eyck's Madonna in a Church. Aus: Cassidy, Brendan (Hrsg.): Iconography at the Crossroads. Papers from the Colloquium sponsored by the Index of Christian Art, Princeton University, 23-24 March 1990. Princeton 1993, S. 157-69.

Hartwig 1936

Hartwig, Dora: Der Wortschatz der Plastik im französischen Mittelalter. Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde der Philosophischen Fakultät (I. Sektion) der Ludwig-Maximilians-Universität zu München. Würzburg 1936.

Hartzheim, Schannat 1763

Hartzheim, Joseph; Schannat, Johannes Friedrich: Concilia germaniae. Bd. 5. Köln 1763.

Hefele 1869

Hefele, Carl Josef von: Conciliengeschichte. Bd. 7. Freiburg 1869.

Heger 1994

Heger, H.: Eustache Deschamps. Aus: Beaumarchais, Jean-Pierre de; Couty, Daniel; Rey, Alain (Hrsg.): Dictionnaire des littératures de langue française. Bd. 2: E – L. Paris 1994, S. 839-40.

Heller 1976

Heller, Elisabeth: Das altniederländische Stifterbild. Diss. München 1976. München 1976.

Helmrath 1989

Helmrath, Johannes: Kommunikation auf den spätmittelalterlichen Konzilien. Aus: Pohl, Hans (Hrsg.): Die Bedeutung der Kommunikation für Wirtschaft und Gesellschaft. Referate der 12. Arbeitstagung der Gesellschaft für Sozial- und Wirtschaftsgeschichte vom 22.-25. 4. 1987 in Siegen. Stuttgart 1989 (= Vierteljahresschrift für Sozial- und Wirtschaftsgeschichte, Beihefte. 87.), S. 116-72.

Herzner 1995

Herzner, Volker: Jan van Eyck und der Genter Altar. Worms 1995.

Hofman 2003

Hofman, Rijcklof: Gerardi Magni Contra turrin traiecentensem. Aus: Gerardi Magni Opera omnia. Pars I. Turnhout 2003 (Corpus Christianorum, Continuatio Mediaevalis 192), S. 745-806.

Holländer 1973

Holländer, Hans: Steinerne Gäste in der Malerei. In: Gießener Beiträge zur Kunstgeschichte 2, 1973, S. 103-31.

Holländer 1986

Holländer, Hans: Bild, Vision und Rahmen. Aus: Fichte, Joerg O. (Hrsg.): Zusammenhänge, Einflüsse, Wirkungen. Kongressakten zum ersten Symposium des Mediävistenverbandes in Tübingen, 1986. Berlin, New York 1986, S. 71-94.

Holmes 1973

Holmes, G.A.: Cardinal Beaufort and the crusade against the Hussites. In: The English Historical Review 349, 1973, S. 721-50.

Holt 1957

Holt, Elizabeth Gilmore: A Documentary History of Art. Bd. 1: The Middle Ages and the Renaissance. New York 1957.

Honée 1994

Honée, Eugène: Image and Imagination in the Medieval Culture of Prayer: A Historical Perspective. Aus: Os, Henk W. van (Hrsg.): The Art of Devotion in the Late Middle Ages in Europe 1300-1500. London 1994, S. 157-74.

Houtart 1908

Houtart, Maurice: Les Tournaisiens et le Roi de Bourges. Tournai 1908.

Houtart 1914

Houtart, Maurice: Quel est l'état de nos connaissances relativement à Robert Campin, Jacques Daret et Rogier van der Weyden? In: Annales de la Fédération archéologique et historique de Belgique, XXIIIe congrès, Gand, 1, 1914, S. 355-65.

Houtte 1896

Houtte, Hubert van: Lettres de Martin V concernant l'hérésie hussite dans les Pays-Bas. In: Analectes pour servir à l'Histoire ecclésiastique de la Belgique 2.F. 10 (26. der Slg.), 1896, S. 5-19.

Hudson 1978

Hudson, Anne (Hrsg.): Selections from English Wycliffites Writings. Cambridge 1978.

Jacobs 1991

Jacobs, Lynn F.: The Inverted „T“-Shape in Early Netherlandish Altarpieces. Studies in the Relation between Painting and Sculpture. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte 54, 1991, S. 33-65.

Jacobs 1998

Jacobs, Lynn F.: Early Netherlandish Carved Altarpieces, 1380-1550. Medieval Tastes and Mass Marketing. Cambridge 1998.

Jakoby 1987

Jakoby, Barbara: Der Einfluß niederländischer Tafelmalerei des 15. Jahrhunderts auf die Kunst der benachbarten Rheinlande am Beispiel der Verkündigungsdarstellungen in Köln, am Niederrhein und in Westfalen (1440-1490). Köln 1987. (Kölner Schriften zu Geschichte und Kultur. 12.)

Janowski 1978

Janowski, Hans Norbert (Hrsg.): Gert Groote, Thomas von Kempen und die Devotio moderna. Olten und Freiburg im Breisgau 1978.

Jauß 1994

Jauß, Hans Robert: Über religiöse und ästhetische Erfahrung – zur Debatte um Hans Belting und George Steiner. Aus: Jauß, Hans Robert (Hrsg.): Wege des Verstehens. München 1994, S. 346-77.

Jones 1973

Jones, William R.: Lollards and Images: The Defense of Religious Art in Later Medieval England. In: Journal of the History of Ideas 34, 1973, S. 27-50.

Jones 1977

Jones, William R.: Art and Christian Piety: Iconoclasm in Medieval Europe. Aus: Gutmann, Joseph (Hrsg.): The Image and the Word. Confrontations in Judaism, Christianity and Islam. Missoula, Montana 1977 (= American Academy of Religion. Society of Biblical Literature, Religion and the Arts. 4.), S. 75-105.

Kalusok 1996

Kalusok, Michaela: Tabernakel und Statue. Die Figurennische in der italienischen Kunst des Mittelalters und der Renaissance. Münster 1996. (= Beiträge zur Kunstgeschichte des Mittelalters und der Renaissance. 3.)

Kaminsky, Bilderback, Boba 1965

Kaminsky, Howard; Bilderback, Dean Loy; Boba, Imre; u.a. (Hrsg.): Master Nicholas of Dresden. The Old Colour and the New. Selected Works Contrasting the Primitive Church and the Roman Church. In: Transactions of the American Philosophical Society 55, 1965, H. 1, S. 5-93.

Kamp 1993

Kamp, Hermann: Memoria und Selbstdarstellung. Die Stiftungen des burgundischen Kanzlers Rolin. Sigmaringen 1993.

Kamp 1997

Kamp, Hermann: Stiftungen – Gedächtnis, Frömmigkeit und Repräsentation. Aus: Franke, Birgit; Welzel, Barbara (Hrsg.): Die Kunst der burgundischen Niederlande. Eine Einführung. Berlin 1997, S. 29-44.

Kat. Berlin 1978

Catalogue of Paintings. 13th – 18th Century. 2nd revised edition. Translation by Linda B. Parshall. Picture Gallery, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz Berlin. Berlin 1978.

Kat. Brügge 1982

De Vos, Dirk de: Bruges Musées Communaux. Catalogue des Tableaux du 15^e et du 16^e siècle. Brügge 1982.

Kat. Brüssel 1996

Stroo, Cyriel; Syfer-d'Olné, Pascale: The Flemish Primitives. I. The Master of Flémalle and Rogier van der Weyden Groups. Catalogue of Early Netherlandish Painting in the Royal Museum of Fine Arts of Belgium. Brüssel 1996.

Kat. Colmar 1991

Lecoq-Ramond, Sylvie; Béguerie, Pantxika: Le Musée d'Unterlinden de Colmar. Paris 1991.

Kat. Dresden 1992

Gemäldegalerie Dresden. Alte Meister. Katalog der ausgestellten Werke. Staatliche Kunstsammlungen Dresden. Dresden 1992.

Kat. Frankfurt 1957

Gemälde des Historischen Museums Frankfurt am Main. Herausgegeben zum Jahrestag des hundertjährigen Bestehens der Städtischen Gemäldesammlung im Historischen Museum. Frankfurt am Main 1957.

Kat. Frankfurt 1993

Sander, Jochen: Niederländische Gemälde im Städel 1400 - 1550. Mainz 1993. (= Kataloge der Gemälde im Städelschen Kunstinstitut Frankfurt am Main. 2.)

Kat. Liverpool 1977

Walker Art Gallery, Liverpool. Foreign Catalogue. Paintings, Drawings, Watercolours, Tapestry, Sculpture, Silver, Ceramics, Prints, Photographs. Bd. 1: Text; Bd. 2: Plates. Liverpool 1977.

Kat. London 1988

Williamson, Paul: Northern Gothic Sculpture 1200-1450. Victoria and Albert Museum. London 1988.

Kat. London 1995

The National Gallery. Complete Illustrated Catalogue. Compiled by Christopher Baker and Tom Henry. London 1995.

Kat. München 1986

Bayerische Staatsgemäldesammlungen. Alte Pinakothek München. Erläuterungen zu den ausgestellten Gemälden. München 1986.

Kat. New York 1998

Ainsworth, Maryan W.; Christiansen, Keith (Hrsg.): From Van Eyck to Bruegel. Early Netherlandish Painting in The Metropolitan Museum of Art. New York 1998.

Kat. Paris 1998

Pringent, Christine: Les sculptures anglaises d'albâtre. Musée national du Moyen Âge, Thermes de Cluny, Paris. Paris 1998.

Kat. St. Petersburg 1989

Nikulin, Nikolai N.: Netherlandish Painting. Fifteenth and Sixteenth Centuries. Moskau, Florenz 1989. (= The Hermitage Catalogue of Western European Painting. 5.)

Kat. Washington 1986

Hand, John Oliver; Wolff, Martha: Early Netherlandish Painting. The Collections of the National Gallery of Art. Systematic Catalogue. Washington 1986.

Kelberg 1986

Kelberg, Karsten: Bilder im Bilde - ikonographische Details auf spätgotischen Tafelbildern. In: Münster 39, 1986, H. 2, S. 144-48.

Kemp 1992

Kemp, Wolfgang: Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik. Aus: Kemp, Wolfgang (Hrsg.): Der Betrachter ist im Bild: Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik. Berlin 1992, S. 7-27.

Kemperdick 1997

Kemperdick, Stephan: Der Meister von Flémalle. Die Werkstatt Robert Campins und Rogier van der Weydens. Turnhout 1997. (= Ars Nova. 2.)

Kemperdick 2003

Kemperdick, Stephan: Rezension zu: Felix Thürlemann: Robert Campin. Eine Monographie mit Werkkatalog. In: Kunstchronik 56, 2003, S. 510-15.

Knipping 2002

Knipping, Detlef: Le Portail ouest de l'église du Saint-Esprit à Landshut. Réflexions sur la polychromie des portails du gothique tardif. Aus: Verret, Denis; Steyaert, Delphine (Hrsg.): La couleur et la pierre. Polychromie des portails gothiques. Actes du Colloque Amiens 12-14 octobre 2000. Amiens, Paris 2002, S. 43-53.

Kobler, Koller 1981

Kobler, Friedrich; Koller, Manfred: Farbigkeit der Architektur. Aus: Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte. Herausgegeben vom Zentralinstitut für Kunstgeschichte München. Bd. 7: Farbe, Farbmittel – Fensterladen. München 1981, Sp. 274-428.

Kock 2002

Kock, Thomas: Die Buchkultur der Devotio moderna. Handschriftenproduktion, Literaturversorgung und Bibliotheksaufbau im Zeitalter des Medienwechsels. Frankfurt am Main 2002. (= Tradition – Reform – Innovation. Studien zur Modernität des Mittelalters. 2.)

Koller 2003

Koller, Manfred: „Steinfarbe“ und „Ziegelfarbe“ in der Architektur und Skulptur vom 13.-19. Jahrhundert. Teil I: Quellen und Befunde für Mittelalter und frühe Neuzeit. In: Restauro 109, 2003, H. 1, S. 32-38.

Kostowski 2000

Kostowski, Jakub: „Holzsichtigkeit“ w niemieckiej rzeźbie ołtarzowej późnego średniowiecza jako wyraz dążeń reformatorskich. Aus: Sztuka i dialog wyznań w XIV i XVII wieku. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki Wrocław, listopad 1999. Warschau 2000, S. 103-17.

Kovács 1992

Kovács, Zoltán: Trinitas in hominis specie. Quelques remarques à propos de l'iconographie des représentations anthropomorphes de la Trinité. In: Bulletin du Musée hongrois des Beaux-Arts 77, 1992, S. 41-58.

Krása 1983

Krása, Josef: Der hussitische Biblizismus. Aus: Ullmann, Ernst (Hrsg.): Von der Macht der Bilder. Beiträge des C.I.H.A.-Kolloquiums „Kunst und Reformation“. Leipzig 1983, S. 54-59.

Kraume 1980

Kraume, Herbert: Die Gerson-Übersetzungen Geilers von Kaisersberg. Studien zur deutschsprachigen Gerson-Rezeption. München 1980.

Krieger 1995

Krieger, Michaela: Grisaille als Metapher. Zum Entstehen der Peinture en Camaieu im frühen 14. Jahrhundert. Wien 1995. (= Wiener Kunstgeschichtliche Forschungen. 6.)

Krieger 1996

Krieger, Michaela: Zum Problem des Illusionismus im 14. und 15. Jahrhundert – ein Deutungsversuch. In: Pantheon 54, 1996, S. 4-18.

Krieger 1996a

Krieger, Michaela: Die niederländische Grisaillemalerei des 15. Jahrhunderts. Bemerkungen zu neuerer Literatur. In: Kunstchronik 49, 1996, H. 12, S. 575-88.

Krieger 1996b

Krieger, Michaela: Grisaille. Aus: Jane Turner (Hrsg.): The Dictionary of Art. Bd. 13. London, New York 1996, S. 672-77.

Krieger 2001

Krieger, Michaela: Skulptur als Thema der Malerei im Oeuvre des Bartholomäusmeisters. Aus: Budde, Rainer; Krischel, Roland (Hrsg.): Genie ohne Namen. Der Meister des Bartholomäus-Altars. Köln 2001, S. 222-239.

Kroos 1986

Kroos, Renate: „Gotes tabernackel“. Zur Funktion und Interpretation von Schreinmadonnen. In: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 43, 1986, H. 1, S. 58-64.

Krüger 1991

Krüger, Klaus: Die Lesbarkeit von Bildern. Bemerkungen zum bildungssoziologischen Kontext von kirchlichen Bildausstattungen im Mittelalter. Aus: Rittelmeyer, Christian; Wiersing, Erhard (Hrsg.): Bild und Bildung. Ikonologische Interpretation vormoderner Dokumente von Erziehung und Bildung. Wiesbaden 1991 (= Wolfenbütteler Forschungen. 49.), S. 105-133.

Krüger 1993

Krüger, Klaus: Mimesis als Bildlichkeit des Scheins. Zur Fiktionalität religiöser Bildkunst im Trecento. Aus: Gaethgens, Thomas W. (Hrsg.): Künstlerischer Austausch – Artistic Exchange. Akten des XXVIII. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte Berlin, 15.-20. Juli 1992. Bd. 2. Berlin 1993, S. 423-436.

Krüger 1997

Krüger, Klaus: Geschichtlichkeit und Autonomie. Die Ästhetik des Bildes als Gegenstand historischer Erfahrung. Aus: Oexle, Otto Gerhard (Hrsg.): Der Blick auf die Bilder. Kunstgeschichte und Geschichte im Gespräch. Mit Beiträgen von Klaus Krüger und Jean-Claude Schmitt. Göttingen 1997 (= Göttinger Gespräche zur Geschichtswissenschaft. 4.), S. 55-86.

Krüger, Nova 2000

Krüger, Klaus; Nova, Alessandro (Hrsg.): *Imagination und Wirklichkeit. Zum Verhältnis von mentalen und realen Bildern in der Kunst der frühen Neuzeit*. Mainz 2000.

Kruse 1999

Kruse, Christiane: Rogiers Replik – Ein gemalter Dialog über Ursprung und Medialität des Bildes. Aus: Kruse, Christiane; Thürlemann, Felix (Hrsg.): *Porträt – Landschaft – Interieur. Jan van Eycks Rolin-Madonna im ästhetischen Kontext*. Tübingen 1999 (= *Literatur und Anthropologie*. 4.), S. 167-85.

Kruse 2000

Kruse, Christiane: *Fleisch werden – Fleisch malen: Malerei als „incarnazione“*. Mediale Verfahren des Bildwerdens im *Libro dell'Arte* von Cennino Cennini. In: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 63, 2000, S. 305-25.

Künstler 1972

Künstler, Gustav: Jan van Eycks Wahlwort „Als ich can“ und das Flügelaltärchen in Dresden. In: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 25, 1972, S. 107-27.

La Grange 1882

La Grange, A. de: *Troubles à Tournai (1422-30)*. In: *Mémoires de la Société historique et littéraire de Tournai* 17, 1882, S. 293-300.

La Grange, Cloquet 1888

La Grange, A. de; Cloquet, Louis: *Études sur l'art à Tournai et sur les anciens artistes de cette ville*. Bd. 2. In: *Mémoires de la Société historique et littéraire de Tournai* 21, 1888, S. 1-458.

Laabs 1997

Laabs, Annegret: *Das Retabel als „Schaufenster“ zum göttlichen Heil. Ein Beitrag zur Stellung des Flügelretabels im sakralen Zeremoniell des Kirchenjahres*. In: *Marburger Jahrbuch für Kunstgeschichte* 24, 1997, S. 71-86.

Laborde 1928-29

Laborde, Alexandre de (Hrsg.): *Les Miracles de Notre Dame* compilés par Jehan Miélot, Secrétaire de Philippe le Bon, Duc de Bourgogne. *Étude concernant trois manuscrits du XV^e siècle ornés de grisailles*. Paris 1928. (= *Publications de la Société française de Reproductions de Manuscrits à Peintures*. 12.)

Lacaze 1969

Lacaze, Yvon: *Philippe le Bon et le problème hussite: Un projet de croisade bourguignon en 1428-1429*. In: *Revue historique* 141, 1969, S. 69-98.

Laclotte, Thiébaud 1983

Laclotte, Michel; Thiébaud, Dominique: *L'école d'Avignon*. Paris 1983.

Ladner 1931

Ladner, Gerhart: *Der Bilderstreit und die Kunst-Lehren der byzantinischen und abendländischen Theologie*. In: *Zeitschrift für Kirchengeschichte* 50, 1931, H.1-2, S. 1-23.

Lambert 2001

Lambert, Malcolm: *Häresie im Mittelalter. Von den Katharern bis zu den Hussiten*. Darmstadt 2001.

Land 1999

Land, Norman: *Giovanni Bellini, Jan van Eyck, and the Paragone of Painting and Sculpture*. In: *Source* 19, 1999, H. 1, S. 1-8.

Lane 1978

Lane, Barbara G.: Rogier's Saint John and Miraflores Altarpieces Reconsidered. In: *The Art Bulletin*, 60, 1978, S. 655-672.

Lane 1984

Lane, Barbara G.: *The Altar and the Altarpiece. Sacramental Themes in Early Netherlandish Painting*. New York 1984.

Lane 1986

Lane, Barbara G.: *Flemish Painting outside Bruges 1400-1500. An annotated bibliography*. Boston (Massachusetts) 1986.

Lane 1988

Lane, Barbara G.: Sacred versus Profane in Early Netherlandish Painting. In: *Simiolus* 18, 1988, S. 107-115.

Lane 1989

Lane, Barbara G.: „Requiem aeternam dona eis“: the Beaune Last Judgment and the Mass of the Dead. In: *Simiolus* 19, 1989, H. 3, S. 166-180.

Lange 1990

Lange, Günter: Bildrhetorik – Bildgedächtnis – Bildbeschriftung. Was die Bilderfreunde von den Bildern dachten und wie eine heutige Bilddidaktik dazu steht. Aus: Stock, Alex (Hrsg.): *Wozu Bilder im Christentum? Beiträge zur theologischen Kunsttheorie*. St. Ottilien 1990 (= *Pietas Liturgica*. 6.), S. 17-43.

Lankheit 1959

Lankheit, Klaus: *Das Triptychon als Pathosformel*. Heidelberg 1959. (= *Abhandlungen der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, philosophisch-historische Klasse, Jahrgang 1959, 4. Abhandlung*)

Laun 1979

Laun, Christiane: *Bildkatechese im Spätmittelalter. Allegorische und typologische Auslegungen des Dekalogs*. Diss. München 1979. München 1979.

Lavička 1985

Lavička, Jan: *Anthologie hussite*. o.O. 1985.

Lecerclé 1990

Lecerclé, François: „Des yeux pour ne point voir.“ Avatars de l'idolâtrie chez les théologiens catholiques, au XVIIe siècle. Aus: *L'Idolâtrie*. Paris 1990 (= *Rencontres de l'Ecole du Louvre*. Mars 1990.), S. 35-51.

Lecoq 1998

Lecoq, Anne-Marie: „Die Augen täuschen“, sagen sie. 14. - 16. Jahrhundert. Aus: Mauriès, Patrick (Hrsg.): *Trompe-l'oeil. Das getäuschte Auge*. Köln 1998, S. 63-113.

Legner 1969

Legner, Anton: Der Alabasteraltar aus Rimini. In: *Städel-Jahrbuch N.F. 2*, 1969, S. 101-68.

Legner 1977

Legner, Anton: Polychrome und monochrome Skulptur in der Realität und im Abbild. Aus: Vor Stefan Lochner. *Die Kölner Maler von 1300 bis 1430. Ergebnisse der Ausstellung und des Kolloquiums*. Köln 1974. Köln 1977 (= *Begleithefte zum Wallraf-Richartz-Jahrbuch*. 1.), S. 140-63.

Legner 1977a

Legner, Anton: Bilder und Materialien in der spätgotischen Kunstproduktion. In: *Städel-Jahrbuch N.F. 6*, 1977, S. 158-76.

Legner 1995

Legner, Anton: Reliquien in Kunst und Kult: zwischen Antike und Aufklärung. Darmstadt 1995.

Lemaire 1996

Lemaire, Claudine: Miniaturistes devant la Représentation de la Trinité. In: Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art 65, 1996, S. 41-79.

Lentes 1993

Lentes, Thomas: Die Gewänder der Heiligen: Ein Diskussionsbeitrag zum Verhältnis von Gebet, Bild und Imagination. Aus: Kerscher, Gottfried (Hrsg.): Hagiographie und Kunst. Der Heiligenkult in Schrift, Bild und Architektur. Berlin 1993, S. 120-51.

Lentes 1996

Lentes, Thomas: Bild, Reform und Curia monialium: Bildverständnis und Bildgebrauch im Buch der Reformatio Predigerordens des Johannes Meyer († 1485). Aus: Eichenlaub, Jean-Luc (Hrsg.): Dominicains et Dominicaines en Alsace (XIIIe - XXe siècle): Actes du colloque de Guebwiller, 8-9 avril 1994. Colmar 1996, S. 177-95.

Lentes 2001

Lentes, Thomas: Auf der Suche nach dem Ort des Gedächtnisses. Thesen zur Umwertung der symbolischen Formen in Abendmahlslehre, Bildtheorie und Bildandacht des 14.-16. Jahrhunderts. Aus: Krüger, Klaus; Nova, Alessandro (Hrsg.): Imagination und Wirklichkeit: zum Verhältnis von mentalen und realen Bildern in der Kunst der frühen Neuzeit. Mainz 2000. S. 21-46.

Lentes 2002

Lentes, Thomas: Inneres Auge, äußerer Blick und heilige Schau. Ein Diskussionsbeitrag zur visuellen Praxis in Frömmigkeit und Moraldidaxe des späten Mittelalters. Aus: Schreiner, Klaus (Hrsg.): Frömmigkeit im Mittelalter: politisch-soziale Kontexte, visuelle Praxis, körperliche Ausdrucksformen. München 2002, S. 179-220.

Lepper 1987

Lepper, Katharina Barbara: Der „Paragone“. Studien zu den Bewertungsnormen der bildenden Künste im frühen Humanismus: 1350-1480. Diss. Bonn 1987.

Lorentz, Comblen-Sonkes 2001

Lorentz, Philippe; Comblen-Sonkes, Micheline: Musée du Louvre, Paris. III. 2 Bde. Brüssel 2001. (= Corpus de la Peinture des Anciens Pays-Bas Méridionaux et de la Principauté de Liège au Quinzième Siècle. 19.)

Loserth, Matthew 1922

Loserth, Johann; Matthew, F.D. (Hrsg.): Johannis Wyclif Tractatus de mandatis divinis accedit Tractatus de statu innocencie. London 1922.

Lüken 2000

Lüken, Sven: Die Verkündigung an Maria im 15. und frühen 16. Jahrhundert. Historische und kunsthistorische Untersuchungen. Göttingen 2000. (= Rekonstruktion der Künste. 2.)

Machilek 1986

Machilek, Franz: Hus/Hussiten. Aus: Theologische Realenzyklopädie. Bd. 15: Heinrich II. – Ibsen. Berlin, New York 1986, S. 710-35.

Mann 1995

Mann, Heinz Herbert: Die Verkündigung an Maria. Anmerkungen zu Jan van Eycks „sprechender“ Malerei – oder zu einem Text, der auf dem Kopf steht. Aus: Mann, Heinz Herbert; Gerlach, Peter (Hrsg.): Regel und Ausnahme. Festschrift für Hans Holländer. Aachen, Leipzig, Paris 1995, S. 143-73.

Marandel 1974

Marandel, Patrice J.: Introduction. Aus: Menil, Dominique de (Hrsg.): *Gray is the Color. An Exhibition of Grisaille Painting, XIIIth – XXth Centuries*, organized by the Institute for the Arts, Rice University, Rice Museum, Houston, Texas, October 19, 1973 to January 19, 1974. Houston 1974, S. 13-24.

Marchal 1993

Marchal, Guy P.: *Bildersturm im Mittelalter*. In: *Historisches Jahrbuch* 113, 1993, S. 255-282.

Marchesin 1990

Marchesin, Isabelle: *Iconographie de l'idolâtrie dans les enluminures médiévales: les manuscrits de la Cité de Dieu*. Aus: *L'Idolâtrie*. Paris 1990 (= *Rencontres de l'Ecole du Louvre*. Mars 1990.), S. 119-32.

Marrow 1986

Marrow, James H.: *Symbol and Meaning in Northern European Art of the Late Middle Ages and the Early Renaissance*. In: *Simiolus* 16, 1986, S. 150-172.

Marshall 1981

Marshall, P.: *Two Scholastic Discussions of the Perception of Depth by Shading*. In: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 44, 1981, S. 170-75.

Martens 1987-88

Martens, Didier: *Espace et niveaux de réalité dans une messe de St. Grégoire due au Maître de Saint Barthélémy*. In: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* 48/49, 1987-88, S. 45-64.

Martens 1994

Martens, Didier: *L'illusion du réel*. Aus: Patoul, Brigitte de; Van Schoute, Roger (Hrsg.): *Les Primitifs flamands et leur temps*. Louvain-la-Neuve 1994, S. 255-77.

Martens 1996

Martens, Didier: *Autour des retables du jubé de l'église des Chartreux de Cologne: Lumière réelle et lumière fictive dans la peinture flamande et allemande de la fin du Moyen Âge*. In: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* 57, 1996, S. 65-100.

Martindale 1994

Martindale, Andrew: „There is neither speech nor language but their voices are heard among them” (Psalm 19, Verse 3, 16th century translation from the English Book of Common Prayer). *The enigma of discourse concerning art and artists in the 12th and 13th centuries*. Aus: Beck, Herbert; Hengevoss-Dürkopp, Kerstin (Hrsg.): *Studien zur Geschichte der Europäischen Skulptur im 12./13. Jahrhundert*. 2 Bde. Frankfurt am Main 1994. Bd. 1, S. 205-17.

Matthew 1880

Matthew, F. D.: *The English Works of Wyclif Hitherto Unprinted*. London 1880.

Maurice-Chabard 1999

Maurice-Chabard, Brigitte (Hrsg.): *La splendeur des Rolin. Un mécénat privé à la cour de Bourgogne*. Table ronde 27-28 février 1995. Paris 1999.

Mauriès 1998

Mauriès, Patrick (Hrsg.): *Trompe-l'oeil. Das getäuschte Auge*. Köln 1998.

McNamee 1974

McNamee, Maurice B.: *The Medieval Latin Liturgical Drama and the Annunciation Triptych of the Master of the Aix-en-Provence Annunciation*. In: *Gazette des Beaux-Arts* 83, 1974, S. 37-40.

McNamee 1998

McNamee, Maurice B.: Vested Angels. Eucharistic Allusions in Early Netherlandish Painting. Löwen 1998. (= Liturgica condenda. 6.)

Meier 1990

Meier, Christel: Malerei des Unsichtbaren. Über den Zusammenhang von Erkenntnistheorie und Bildstruktur im Mittelalter. Aus: Harms, Wolfgang (Hrsg.): Text und Bild, Bild und Text. DFG-Symposium 1988. Stuttgart 1990 (= Germanistische Symposien-Berichtsbände. 11.), S. 35-65.

Meiss 1945

Meiss, Millard: Light as Form and Symbol in some fifteenth-century Paintings. In: The Art Bulletin 27, 1945, H. 3, S. 175-81.

Meiss 1969

Meiss, Millard: French Painting in the Time of Jean de Berry. The Late Fourteenth Century and the Patronage of the Duke. 2 Bde. London 1969.

Michler 1977

Michler, Jürgen: Über die Farbfassung hochgotischer Sakralräume. In: Wallraf-Richartz-Jahrbuch 39, 1977, S. 29-64.

Michler 1995

Michler, Jürgen: Materialsichtigkeit, Monochromie, Grisaille in der Gotik um 1300. Aus: Reupert, Ute; Trajkovits, Thomas; Werner, Winfried (Hrsg.): Denkmalkunde und Denkmalpflege. Wissen und Wirken. Festschrift für Heinrich Magirius zum 60. Geburtstag am 1. Februar 1994. Dresden 1995, S. 197-221.

Milman 1984

Milman, Miriam: Das Trompe-l'oeil. Genf 1984.

Minazzoli 1987

Minazzoli, Agnès: „Imago“ / „Icona“: Esquisse d'une problématique. Aus: Boespflug, François; Lossky, Nicolas (Hrsg.): Nicée II. 787-1987. Douze siècles d'images religieuses. Actes du colloque international Nicée II tenu au Collège de France, Paris les 2, 3, 4 octobre 1986. Paris 1987, S. 313-16.

Möhring 1992

Möhring, Helmut: Betrachtungen zur Tabula Magna und der Lettnerkreuzigung aus Tegernsee. Aus: Krohm, Hartmut; Oellermann, Eike (Hrsg.): Flügelaltäre des späten Mittelalters. Berlin 1992, S. 127-43.

Möhring 1997

Möhring, Helmut: Die Tegernseer Altarretabel des Gabriel Angler und die Münchner Malerei von 1430-1450. München 1997. (= Beiträge zur Kunstwissenschaft. 71.)

Moraht-Fromm 1993

Moraht-Fromm, Anna: Bilder aus Licht und Schatten. Die „holzfarbenen“ Gemäldeflügel des Alpirsbacher Marienretabels. Aus: Meisterwerke massenhaft. Die Bildhauerwerkstatt des Niklaus Weckmann und die Malerei in Ulm um 1500. Ausst.Kat. Württembergisches Landesmuseum Stuttgart. Stuttgart 1993, S. 153-59.

Moreau 1949

Moreau, Edouard de: Histoire de l'Eglise en Belgique. Tome quatrième: L'Église aux Pays-Bas sous les ducs de Bourgogne et Charles-quin 1378-1559. Brüssel 1949.

Mosneron-Dupin 1992

Mosneron-Dupin, Isabelle: Les Trinités en Bourgogne, de Jean de Marville à Jean de la Huerta. Aus: Actes des Journées internationales Claus Sluter (Septembre 1990). Dijon 1992, S. 193-210.

Moxey 1996

Moxey, Keith: Reading the „Reality Effect“. Aus: Jaritz, Gerhard (Hrsg.): *Pictura quasi fictura*. Die Rolle des Bildes in der Erforschung von Alltag und Sachkultur des Mittelalters und der frühen Neuzeit. Internationales Round-Table-Gespräch, Krems an der Donau, 3. Oktober 1994. Wien 1996 (= Österreichische Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-historische Klasse. Forschungen des Instituts für Realienkunde des Mittelalters und der frühen Neuzeit. Diskussionen und Materialien. 1.), S. 15-21.

Mund, Stroo 1998

Mund, Hélène; Stroo, Cyriel: *Early Netherlandish Painting (1400-1500). A Bibliography (1984-1998)*. Brüssel 1998 (= Contributions to Fifteenth-Century Painting in the southern Netherlands and the Principality of Liège. 8.)

Mundy 1985

Mundy, E. J.: *Painting in Bruges 1470-1550. An annotated bibliography*. Boston (Massachusetts) 1985.

Nechutová 1964

Nechutová, Jana (Hrsg.): Traktát Mikuláše Z Dráždan „De Imaginibus“ A Jeho Vztah K Matěji Z Janova. In: *Sborník Prací Filosofické Fakulty Brněnské University E 9*, 1964, S. 149-62.

Nechutová 1970

Nechutová, Jana: Nicolai De Dresda „De Imaginibus“. In: *Sborník Prací Filosofické Fakulty Brněnské University E 15*, 1970, S. 211-40.

Neidhardt, Schölzel 2000

Neidhardt, Uta; Schölzel, Christoph: Jan van Eyck's Dresden Triptych. Aus: Foister, Susan; Jones, Sue; Cool, Delphine (Hrsg.): *Investigating Van Eyck*. Turnhout 2000, S. 25-39.

Neumeyer 1964

Neumeyer, Alfred: *Der Blick aus dem Bilde*. Berlin 1964.

Neuner 1994-95

Neuner, Antje Maria: Das geopfert Kind. Ikonographie und Programmatik des Dresdner Marienaltars von Jan van Eyck. In: *Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden 25*, 1994-95, S. 31-43.

Neuner 1995

Neuner, Antje Maria: *Das Triptychon in der frühen altniederländischen Malerei. Bildsprache und Aussagekraft einer Kompositionsform*. Frankfurt am Main 1995. (= Europäische Hochschulschriften, Reihe XXVIII, Kunstgeschichte. 242.)

Nichols 1994

Nichols, Ann Eljenholm: *Seeable Signs. The Iconography of the Seven Sacraments 1350-1544*. Woodbridge 1994.

Nilgen 1967

Nilgen, Ursula: The Epiphany and the Eucharist: On the Interpretation of Eucharistic Motifs in Medieval Epiphany Scenes. In: *The Art Bulletin 49*, 1967, H. 4, S. 311-316.

Nissen 1990

Nissen, Peter J. A.: *Niederländische Mirakelbücher aus dem Spätmittelalter, insbesondere das Arnheimer Mirakelbuch des heiligen Eusebius, als Quelle für den Volksglauben*. Aus: Dinzelbacher, Peter; Bauer, Dieter R. (Hrsg.): *Volksreligion im hohen und späten Mittelalter*. Paderborn, München, Wien u.a. 1990 (= Quellen und Forschungen aus dem Gebiet der Geschichte. 13.), S. 273-305.

North 2002

North, Michael: Kunstmärkte. Aus: Borchert, Till-Holger (Hrsg.): Jan van Eyck und seine Zeit. Flämische Meister und der Süden 1430-1530. Stuttgart 2002, S. 53-63.

Nys 2001

Nys, Ludovic: Les tableaux votifs tournaisiens en pierre 1350-1475. Louvain-la-Neuve 2001. (Académie royale de Belgique, Classe des Beaux-Arts)

Nys 1993

Nys, Ludovic: La pierre de Tournai. Son exploitation et son usage aux XIIIème, XIVème et XVème siècles. Tournai, Louvain-la-Neuve 1993. (= Tournai – Art et Histoire. 8.)

Oberman, Courtenay 1965

Oberman, Heiko A.; Courtenay, William J. (Hrsg.): Gabriel Biel: Canonis Misse Expositio. Bd. 2. Wiesbaden 1965.

Oexle 1984

Oexle, Otto Gerhard: Memoria und Memorialbild. Aus: Schmid, Karl; Wollasch, Joachim (Hrsg.): Memoria. Der geschichtliche Zeugniswert des liturgischen Gedenkens im Mittelalter. München 1984 (= Münstersche Mittelalter-Schriften. 48.), S. 384-440.

Oexle 1994

Oexle, Otto Gerhard: Memoria in der Gesellschaft und Kultur des Mittelalters. Aus: Heinzle, Joachim (Hrsg.): Modernes Mittelalter. Neue Bilder einer populären Epoche. Frankfurt am Main, Leipzig 1994, S. 297-323.

Ohler 1991

Ohler, Norbert (Hrsg.): Bibliographie ins Neuhochdeutsche übersetzter mittelalterlicher Quellen. Unter Berücksichtigung von Schriften des nachbiblischen Judentums, des frühen Christentums und des Neuplatonismus. Wiesbaden 1991.

Omont 1906

Omont, Henri: Miracles de Notre Dame. 2 Bde. Paris 1906.

Onians 1980

Onians, John: Abstraction and Imagination in Late Antiquity. In: Art History 3, 1980, S. 1-23.

Ourliac 1991

Ourliac, Paul: Das Schisma und die Konzilien (1378-1449). Aus: Mollat du Jourdin, Michel; Vauchez, André: Die Zeit der Zerreißproben (1274-1449). Deutsche Ausgabe bearbeitet und herausgegeben von Bernhard Schimmelpfennig. Freiburg, Basel, Wien 1991 (= Die Geschichte des Christentums. Religion. Politik. Kultur. 6.), S. 75-131.

Pächt 1989

Pächt, Otto: Van Eyck. Die Begründer der altniederländischen Malerei. München 1989.

Palacky 1869

Palacky, Franciscus (Hrsg.): Documenta Mag. Joannis Hus vitam, doctrinam, causam in constantiensi concilio actam et Controversias de religione in Bohemia annis 1403-1418 motas. Prag 1869.

Palacky 1873

Palacky, Frantisek (Hrsg.): Urkundliche Beiträge zur Geschichte der Hussitenkriege. 2 Bde. Prag 1873.

Panofsky 1953

Panofsky, Erwin: Early Netherlandish Painting. Its Origins and Character. 2 Bde. London 1953.

Panofsky 1960

Panofsky, Erwin: *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*. Berlin 1960. (= Studien der Bibliothek Warburg.)

Parma 2002

Parma, Elena: *Genua – Tor des Südens*. Aus: Borchert, Till-Holger (Hrsg.): *Jan van Eyck und seine Zeit. Flämische Meister und der Süden 1430-1530*. Stuttgart 2002, S. 95-107.

Parshall 1986

Parshall, Linda B.; Parshall, Peter W.: *Art and the Reformation: an annotated Bibliography*. Boston 1986.

Pastoureau 1994

Pastoureau, Michel: *Morales de la couleur: Le chromoclasme de la Réforme*. Aus: *La Couleur. Regards croisés sur la couleur du Moyen Âge au Xxe siècle*. Actes du colloque organisé par Philippe Junod et Michel Pastoureau à l'Université de Lausanne, les 25-27 juin 1992. Paris 1994 (= Cahiers du Léopard d'Or. 4.), S. 27-49.

Pauwels 1995

Pauwels, Yves: *Les Paradoxes du réalisme dans l'oeuvre de Jan van Eyck*. In: *Gazette des Beaux-Arts* 126, 1995, S. 201-210.

Paviot 1990

Paviot, Jacques: *La vie de Jan van Eyck selon les documents écrits*. In: *Revue des archéologues et historiens d'art de Louvain*, S. 83-93.

Paviot 1993

Paviot, Jacques: *Tournai dans l'Histoire Bourguignonne*. Aus: Dumoulin, Jean; Pycke, Jacques (Hrsg.): *Les Grands Siècles de Tournai (12e - 15e siècles)*. Recueil d'études publié à l'occasion du 20e anniversaire des Guides de Tournai. Tournai, Louvain-la-Neuve 1993 (= Tournai – Art et Histoire. 7.), S. 59-80.

Philip 1967

Philip, Lotte Brand: *Raum und Zeit in der Verkündigung des Genter Altars*. In: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* 29, 1967, S. 62-104.

Philippot 1966

Philippot, Paul: *Les grisailles et les „degrés de réalité“ de l'image dans la peinture flamande des XVe et XVIe siècles*. In: *Bulletin des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique* 4, 1966, S. 225-42.

Philippot 1985-88

Philippot, Paul: *Texte et image dans la peinture des Pays-Bas aux XVe et XVIe siècles*. In: *Bulletin des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique* 34-37, 1985-88, H. 1-3, S. 75-86.

Pilz 1970

Pilz, Wolfgang: *Das Triptychon als Kompositions- und Erzählform in der deutschen Tafelmalerei von den Anfängen bis zur Dürerzeit*. München 1970.

Pochat 1986

Pochat, Götz: *Geschichte der Ästhetik und Kunsttheorie. Von der Antike bis zum 19. Jahrhundert*. Köln 1986.

Post 1968

Post, Regnerus R.: *The Modern Devotion*. Leyden 1968. (= *Studies in Medieval and Reformation Thought*. 3.)

Preimesberger 1989

Preimesberger, Rudolf: *Ein „Prüfstein der Malerei“ bei Jan van Eyck?* Aus: Wimmer, Matthias (Hrsg.): *Der Künstler über sich in seinem Werk*. Internationales Symposium der Bibliotheca Hertziana. Rom 1989, S. 85-100.

Preimesberger 1991

Preimesberger, Rudolf: Zu Jan van Eycks Diptychon der Sammlung Thyssen-Bornemisza. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte 3, 1991, S. 459-89.

Prevenier, Blockmans 1986

Die burgundischen Niederlande. Weinheim 1986.

Prochno 2002

Prochno, Renate: Die Kartause von Champmol. Grablege der burgundischen Herzöge 1364-1477. Berlin 2002. (= Acta humaniora. Schriften zur Kunstwissenschaft und Philosophie.)

Purtle 1982

Purtle, Carol J.: The Marian Paintings of Jan van Eyck. Princeton 1982.

Pycke 1987

Pycke, Jacques: Bibliographie d'histoire de Tournai des années 1977 à 1985. Une bibliographie informatisée au CETEDOC. Tournai, Louvain-la-Neuve 1987. (= Tornacvm. 2.)

Pycke 1993

Pycke, Jacques: De Louis de la Trémoille à Ferry de Clugny (1388-1483): Cinq évêques tournaisiens au service des Ducs de Bourgogne. Aus: Dumoulin, Jean; Pycke, Jacques (Hrsg.): Les Grands Siècles de Tournai (12e - 15e siècles). Recueil d'études publié à l'occasion du 20e anniversaire des Guides de Tournai. Tournai, Louvain-la-Neuve 1993 (= Tournai – Art et Histoire. 7.), S. 209-38.

Raynaud 1893

Raynaud, Gaston: Oeuvres complètes de Eustache Deschamps publiées d'après le manuscrit de la Bibliothèque Nationale. Paris 1893. (= Société des Anciens Textes Français. Oeuvres complètes Eustache Deschamps. 8.)

Recht 2002

Recht, Roland: La Réforme, la querelle des images et l'oeuvre d'art. Aus: De la puissance de l'image: les artistes du Nord face à la Réforme. Cycle de conférences organisé par le musée du Louvre du 6 février au 27 mars 1997. Sous la direction scientifique de Roland Recht, professeur au Collège de France, Paris. Paris. 2002 (= Louvre. Conférences et colloques.), S. 9-41.

Reinburg 1992

Reinburg, Virginia: Liturgy and the Laity in Late Medieval and Reformation France. In: Sixteenth Century Journal 23, 1992, H. 3, S. 526-48.

Reinle 1988

Reinle, Adolf: Die Ausstattung deutscher Kirchen im Mittelalter. Darmstadt 1988.

Renger 1983

Renger, Martha Osterstrom: The Netherlandish Grisaille Miniatures: Some Unexplored Aspects. In: Wallraf-Richartz-Jahrbuch 44, 1983, S. 145-73.

Reynolds 1996

Reynolds, Catherine: Reality and Image: Interpreting Three Paintings of the Virgin and Child in an Interior Associated with Campin. Aus: Foister, Susan; Nash, Susie (Hrsg.): Robert Campin. New Directions in Scholarship. Turnhout 1996 (= Beiträge des Campin-Colloquiums, National Gallery London 1993.), S. 183-95.

Reynolds 2000

Reynolds, Catherine: ‚The King of Painters‘. Aus: Foister, Susan; Jones, Sue; Cool, Delphine (Hrsg.): Investigating Van Eyck. Turnhout 2000, S. 1-16.

Riemann 2000

Riemann, Adelaida Dorothea (Hrsg.): Nicolai de Cusa De visione Dei. Hamburg 2000. (= Nicolai de Cusa Opera Omnia. 6.)

Rigaux 1996

Rigaux, Dominique: Réflexions sur les usages apotropaiques de l'image peinte. Autour de quelques peintures murales novaraises du Quattrocento. Aus: Baschet, Jérôme; Schmitt, Jean-Claude (Hrsg.): L'image. Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval. Actes du 6e „International Workshop on Medieval Societies“. Centre Ettore Majorana (Erice, Sicile, 17-23 octobre 1992). Paris 1996 (= Cahiers du Léopard d'Or. 5.), S. 155-177.

Ring 1923

Ring, Grete: Beiträge zur Plastik von Tournai im 15. Jahrhundert. Aus: Clemen, Paul (Hrsg.): Belgische Kunstdenkmäler. Bd. I. München 1923, S. 269-91.

Ring 1949

Ring, Grete: A Century of French Painting 1400-1500. London 1949.

Ringbom 1969

Ringbom, Sixten: Devotional Images and Imaginative Devotions. In: Gazette des Beaux-Arts 73, 1969, S. 159-170.

Ringbom 1980

Ringbom, Sixten: Some pictorial conventions for the recounting of thoughts and experiences in late medieval art. Aus: Andersen, Flemming; Nyholm, Esther; Powell, Marianne; u.a. (Hrsg.): Medieval Iconography and Narrative. A Symposium. Odense 1980, S. 38- 69.

Riout 1996

Riout, Denys: La peinture monochrome. Histoire et archéologie d'un genre. Marseille 1996.

Robb 1936

Robb, David M.: The Iconography of the Annunciation in the Fourteenth and Fifteenth Centuries. In: The Art Bulletin 18, 1936, H. 4, S. 480-526.

Rolland 1932

Rolland, Paul: Les primitifs tournaisiens, peintres et sculpteurs. Brüssel, Paris 1932.

Rolland 1951

Rolland, Paul: Stèles funéraires tournaisiennes. In: Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'art 20, 1951, S. 189-222.

Rolland 1956

Rolland, Paul: Histoire de Tournai. Tournai 1956.

Rommé 1997

Rommé, Barbara: Holzichtigkeit und Fassung. Zwei nebeneinander bestehende Phänomene in der Skulptur des ausgehenden Mittelalters und der Frühen Neuzeit. Aus: Gegen den Strom. Meisterwerke niederrheinischer Skulptur in Zeiten der Reformation 1500-1550. Herausgegeben vom Suermondt-Ludwig-Museum Aachen. Idee und Konzeption Barbara Rommé. Berlin 1997, S. 97-111.

Roosch 1988

Roosch, Alarich: Stifterbilder in Flandern und Brabant. Stadtbürgerliche Selbstdarstellung in der sakralen Malerei des 15. Jahrhunderts. Essen 1988. (= Kunst – Geschichte und Theorie. 9.)

Rosenberg 1999

Rosenberg, Pierre (Hrsg.): La pittura francese. Bd. 1. Mailand 1999. (= La pittura in Europa.)

Rosenfeld 1990

Rosenfeld, Jörg: Die nichtpolychromierte Retabelskulptur als bildreformerisches Phänomen im ausgehenden Mittelalter und in der beginnenden Neuzeit. Ammersbek bei Hamburg 1990. (= Wissenschaftliche Beiträge aus europäischen Hochschulen: Reihe 09, Kulturgeschichte. 1.)

Rosenfeld 1992

Rosenfeld, Jörg: Die nichtpolychromierte Retabelskulptur als bildreformerisches Phänomen im ausgehenden Mittelalter und in der beginnenden Neuzeit. Aus: Krohm, Hartmut; Oellermann, Eike (Hrsg.): Flügelaltäre des späten Mittelalters. Berlin 1992, S. 65-83.

Rosenfeld 1995

Rosenfeld, Jörg: Die nichtpolychromierte Holzskulptur um 1500. Schein und Sein des Materials. Aus: Maué, Hermann (Hrsg.): Realität und Bedeutung der Dinge im zeitlichen Wandel. Werkstoffe: ihre Gestaltung und ihre Funktion. Nürnberg 1995. (= Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums und Berichte aus dem Forschungsinstitut für Realienkunde. 1995.), S. 186-99.

Royt 1997

Royt, Jan: Die Hussiten und ihr Verhältnis zur Kunst. Aus: Seibt, Ferdinand (Hrsg.): Jan Hus. Zwischen Zeiten, Völkern, Konfessionen. Vorträge des internationalen Symposions in Bayreuth vom 22. bis 26. September 1993. München 1997 (= Veröffentlichungen des Collegium Carolinum, 85), S. 313-18.

Rubin 1991

Rubin, Miri: Corpus Christi. The Eucharist in Late Medieval Culture. Cambridge 1991.

Rudolph 1990

Rudolph, Conrad: The Things of Greater Importance. Bernard of Clairvaux's *Apologia* and the Medieval Attitude Towards Art. Philadelphia 1990.

Rupprich 1956

Rupprich, Hans (Hrsg.): Dürers schriftlicher Nachlass. Bd. 1. Berlin 1956.

Said 1990

Said, Suzanne: EIDOLON. Du simulacre à l'idole. Histoire d'un mot. Aus: L'Idolâtrie. Paris 1990 (= Rencontres de l'Ecole du Louvre. Mars 1990.), S. 11-21

Sander 1996

Sander, Jochen: The Flémalle Panels: the History of Research and the Visual Evidence. Aus: Foister, Susan; Nash, Susie (Hrsg.): Robert Campin. New Directions in Scholarship. Turnhout 1996 (= Beiträge des Campin-Colloquiums, National Gallery London 1993.), S. 11-20.

Sandström 1963

Sandström, Sven: Levels of unreality. Studies in structure and construction in italian mural painting during the Renaissance. Uppsala 1963.

Sauerländer 1970

Sauerländer, Willibald: Gotische Skulptur in Frankreich 1140-1270. München 1970.

Sauerländer 2002

Sauerländer, Willibald: „Quand les statues étaient blanches“. Discussion au sujet de la polychromie. Aus: Verret, Denis; Steyaert, Delphine (Hrsg.): La couleur et la pierre. Polychromie des portails gothiques. Actes du Colloque Amiens 12-14 octobre 2000. Amiens, Paris 2002, S. 27-34.

Saurma-Jeltsch 1994

Saurma-Jeltsch, Lieselotte E.: Karolingische Bildtheologie. Zur karolingischen Haltung gegenüber dem Bilderstreit. Aus: Fried, Johannes; Koch, Rainer; Saurma-Jeltsch, Lieselotte E.; u.a. (Hrsg.): 794 – Karl der Große in Frankfurt am Main. Ein König bei der Arbeit. Katalog zur Ausstellung zum 1200-Jahre-Jubiläum der Stadt Frankfurt am Main, Historisches Museum der Stadt Frankfurt, 18. Mai - 28. August 1994. Frankfurt am Main 1994, S. 69-72.

Saurma-Jeltsch 1996

Saurma-Jeltsch, Lieselotte E.: Bildverfremdung gegen Bildverehrung. Zu einigen Darstellungsstrategien in der nördlichen Tafelmalerei des Spätmittelalters. Aus: Müller, Jan-Dirk (Hrsg.): „Aufführung“ und „Schrift“ in Mittelalter und früher Neuzeit. Berichtsbänd des DFG-Symposiums 1994. Stuttgart, Weimar 1996 (= Berichtsbände, Germanistische Symposien. 17.), S. 407-28.

Schabacker 1980

Schabacker, Peter H.: Notes on the Biography of Robert Campin. In: Mededelingen van de Koninklijke Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van België, Klasse der Schone Kunsten 41, 1980, H. 2, S. 3-14.

Schabacker 1982

Schabacker, Peter H.: Observations on the Tournai Painter's Guild, with special Reference to Rogier van der Weyden and Jacques Daret. In: Mededelingen van de Koninklijke Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van België, Klasse der Schone Kunsten 43, 1982, S. 7-28.

Schade 2001

Schade, Karl: Ad excitandum devotionis affectum. Kleine Triptychen in der altniederländischen Malerei. Diss. Berlin 1999. Weimar 2001.

Scher 1992

Scher, Stephen K.: Bourges et Dijon. Observations sur les relations entre André Beauneveu, Jean de Cambrai et Claus Sluter. Aus: Actes des Journées internationales Claus Sluter (Septembre 1990). Dijon 1992, S. 277-93.

Schiller 1971

Schiller, Gertrud: Ikonographie der christlichen Kunst. Bd. 3. Die Auferstehung und Erhöhung Christi. Gütersloh 1971.

Schleusener-Eichholtz 1985

Schleusener-Eichholtz, Gudrun: Das Auge im Mittelalter. 2 Bde. München 1985. (= Münstersche Mittelalter-Schriften. 35.)

Schlie 2002

Schlie, Heike: Bilder des Corpus Christi. Sakramentaler Realismus von Jan van Eyck bis Hieronymus Bosch. Diss. Bochum 1999. Berlin 2002.

Schmidt 1955

Schmidt, Gerhard: Der ‚Trompe l'oeil‘ im 15. Jh. Realismus und Illusion in der Kunst des späten Mittelalters. Aus: Actes du XVIIe Congrès International d'Histoire de l'art, Amsterdam, 23-31 Juillet 1952. La Haye 1955, S. 251-56.

Schmidt 1995

Schmidt, Gerhard: „Pre-Eyckian Realism“. Versuch einer Abgrenzung. Aus: Smeyers, Maurits; Cardon, Bert (Hrsg.): Flanders in a European Perspective. Manuscript Illumination around 1400 in Flanders and abroad. Proceedings of the International Colloquium Leuven, 7-10 September 1993. Löwen 1995 (= Corpus van verluchte handschriften. 8. Low Countries Series. 5.), S. 747-69.

Schmidt 2002

Schmidt, Peter: Beschriebene Bilder. Benutzernotizen als Zeugnisse frommer Bildpraxis im späten Mittelalter. Aus: Schreiner, Klaus (Hrsg.): Frömmigkeit im Mittelalter: politisch-soziale Kontexte, visuelle Praxis, körperliche Ausdrucksformen. München 2002, S. 347-84.

Schmitt 1987

Schmitt, Jean-Claude: L'Occident, Nicée II et les images du VIIIe au XIIIe siècle. Aus: Boespflug, François; Lossky, Nicolas (Hrsg.): Nicée II. 787-1987. Douze siècles d'images religieuses. Actes du colloque international Nicée II tenu au Collège de France, Paris les 2, 3, 4 octobre 1986. Paris 1987, S. 271-301.

Schmitt 1990

Schmitt, Jean-Claude: La Raison des gestes dans l'occident médiéval. Paris 1990.

Schmitt 1990a

Schmitt, Jean-Claude: Les idoles chrétiennes. Aus: L'Idolâtrie. Paris 1990 (= Rencontres de l'Ecole du Louvre. Mars 1990.), S. 107-18.

Schmitt 1996

Schmitt, Jean-Claude: Imago: De l'image à l'imaginaire. Aus: Baschet, Jérôme; Schmitt, Jean-Claude (Hrsg.): L'image. Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval. Actes du 6e „International Workshop on Medieval Societies“. Centre Ettore Majorana (Erice, Sicile, 17-23 octobre 1992). Paris 1996 (= Cahiers du Léopard d'Or. 5.), S. 29-37.

Schmitt 1996a

Schmitt, Jean-Claude: Réalité matérielle et réalité symbolique. A propos du soulier du Christ. Aus: Jaritz, Gerhard (Hrsg.): Pictura quasi fictura. Die Rolle des Bildes in der Erforschung von Alltag und Sachkultur des Mittelalters und der frühen Neuzeit. Internationales Round-Table-Gespräch, Krems an der Donau, 3. Oktober 1994. Wien 1996 (= Österreichische Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-historische Klasse. Forschungen des Instituts für Realienkunde des Mittelalters und der frühen Neuzeit. Diskussionen und Materialien. 1.), S. 73-85.

Schmitt 2000

Schmitt, Jean-Claude: L'imagination efficace. Aus: Krüger, Klaus; Nova, Alessandro (Hrsg.): Imagination und Wirklichkeit: zum Verhältnis von mentalen und realen Bildern in der Kunst der frühen Neuzeit. Mainz 2000, S. 13-20.

Schneider 1986

Schneider, Norbert: Jan van Eyck. Der Genter Altar. Vorschläge für eine Reform der Kirche. Frankfurt am Main 1986.

Schnitzler 1996

Schnitzler, Norbert: Ikonoklasmus – Bildersturm: Theologischer Bilderstreit und ikonoklastisches Handeln während des 15. und 16. Jahrhunderts. München 1996.

Schnitzler 1996a

Schnitzler, Norbert: ‚Fauls Holtz - Toter Stein‘. Thesen zum Bilderkult des Mittelalters aus ikonoklastischer Perspektive. Aus: Jaritz, Gerhard (Hrsg.): Pictura quasi fictura. Die Rolle des Bildes in der Erforschung von Alltag und Sachkultur des Mittelalters und der frühen Neuzeit. Internationales Round-Table-Gespräch, Krems an der Donau, 3. Oktober 1994. Wien 1996 (= Österreichische Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-historische Klasse. Forschungen des Instituts für Realienkunde des Mittelalters und der frühen Neuzeit. Diskussionen und Materialien. 1.), S. 175-190.

Schnitzler 2002

Schnitzler, Norbert: Illusion, Täuschung und schöner Schein. Probleme der Bilderverehrung im späten Mittelalter. Aus: Schreiner, Klaus (Hrsg.): Frömmigkeit im Mittelalter: politisch-soziale Kontexte, visuelle Praxis, körperliche Ausdrucksformen. München 2002, S. 221-42.

Schöne 1994

Schöne, Wolfgang: Über das Licht in der Malerei. Berlin 1994.

Schreiner 1992

Schreiner, Klaus: Laienfrömmigkeit – Frömmigkeit von Eliten oder Frömmigkeit des Volkes? Zur sozialen Verfaßtheit laikaler Frömmigkeitspraxis im späten Mittelalter. Aus: Schreiner, Klaus (Hrsg.): Laienfrömmigkeit im späten Mittelalter. München 1992 (= Schriften des Historischen Kollegs, Kolloquien. 20.), S. 1-78.

Schulze-Senger 1993

Schulze-Senger, Christa: Zur Oberflächenbehandlung plastischer Holzbildwerke des Mittelalters. In: Jahrbuch der Rheinischen Denkmalpflege 36, 1993, S. 453-80.

Schumacher 1992

Schumacher, Renate und Wolfgang: „Rubrum quam viderat Moyses“. Zu einem Altartriptychon in Aix-en-Provence. Aus: Memoriam Sanctorum Venerantes. Miscellanea in onore di Monsignor Victor Saxer. Vatikanstadt 1992 (= Studi di Antichità Cristiana. 48.), 741-772.

Schupisser 1993

Schupisser, Fritz O.: Schauen mit den Augen des Herzens. Zur Methodik der spätmittelalterlichen Passionsmeditation, besonders in der Devotio Moderna und bei den Augustinern. Aus: Haug, Walter; Wachinger, Burghart (Hrsg.): Die Passion Christi in Literatur und Kunst des Spätmittelalters. Tübingen 1993, S. 168-210.

Schwartz 1995

Schwartz, Michael: Beholding and Its Displacements in Renaissance Painting. Aus: Vos, Alvin (Hrsg.): Place and Displacement in the Renaissance. Binhamton, New York 1995 (=Medieval & Renaissance Texts & Studies. 132.), S. 231-54.

Schweizer 2002

Schweizer, Jürg: Les sculptures de la cathédrale de Berne. Aus: Verret, Denis; Steyaert, Delphine (Hrsg.): La couleur et la pierre. Polychromie des portails gothiques. Actes du Colloque Amiens 12-14 octobre 2000. Amiens, Paris 2002, S. 175-82.

Scott 2000

Scott, Margaret: Dress in van Eyck's Paintings. Aus: Foister, Susan; Jones, Sue; Cool, Delphine (Hrsg.): Investigating Van Eyck. Turnhout 2000, S. 131-45.

Scribner 1990

Scribner, Bob (Hrsg.): Bilder und Bildersturm im Spätmittelalter und in der frühen Neuzeit. Wiesbaden 1990. (= Wolfenbütteler Forschungen. 46.)

Scribner 1990a

Scribner, Bob: Das Visuelle in der Volksfrömmigkeit. Aus: Scribner, Bob (Hrsg.): Bilder und Bildersturm im Spätmittelalter und in der frühen Neuzeit. Wiesbaden 1990 (= Wolfenbütteler Forschungen. 46.), S. 9-20.

Scribner 1990b

Scribner, Bob: Zur Wahrnehmung des Heiligen in Deutschland am Ende des Mittelalters. Aus: Kuolt, Joachim; Kleinschmidt, Harald; Dinzelbacher, Peter (Hrsg.): Das Mittelalter – Unsere fremde Vergangenheit. Beiträge der Stuttgarter Tagung vom 17. bis 19. September 1987. Stuttgart 1990, S. 241-67.

Scribner 1998

Scribner, Bob: Ways of seeing in the age of Dürer. Aus: Eichberger, Dagmar; Zika, Charles (Hrsg.): Dürer and his culture. Cambridge 1998, S. 93-117, 221-24.

Seibt 1997

Seibt, Ferdinand (Hrsg.): Jan Hus. Zwischen Zeiten, Völkern, Konfessionen. Vorträge des internationalen Symposiums in Bayreuth vom 22. bis 26. September 1993. München 1997. (= Veröffentlichungen des Collegium Carolinum, 85)

Serck-Dewaide 2000

Serck-Dewaide, Myriam: Matériaux, techniques et polychromies. Aus: Buyle, Marjan; Vanthillo, Christine (Hrsg.): Retables Flamands et Brabançons dans les monuments belges. Brüssel 2000, S. 87-104.

Serck-Dewaide 2002

Serck-Dewaide, Myriam: Retables non polychromés ou retables décapés? Aus: Guillot de Suduiraut, Sophie (Hrsg.): Retables brabançons des XVe et XVIe siècles. Actes du colloque organisé par le musée du Louvre les 18 et 19 mai 2001. Paris 2002, S. 37-80.

Shirley 1858

Shirley, Walter Waddington (Hrsg.): Fasciculi zizaniorum Magistri Johannis Wyclif cum tritico, ascribed to Thomas Netter of Walden. London 1858.

Simon 2002

Simon, Achim: Österreichische Tafelmalerei der Spätgotik. Der niederländische Einfluß im 15. Jahrhundert. Berlin 2002.

Smith 1957-59

Smith, Molly Teasdale: The Use of Grisaille as a Lenten Observance. In: Marsyas 8, 1957-59, S. 43-54.

Smith 1998

Smith, Jeffrey Chipps: The Practical Logistics of Art: Thoughts on the Commissioning, Displaying, and Storing of Art at the Burgundian Court. Aus: Dixon, Laurinda S. (Hrsg.): In Detail. New Studies of Northern Renaissance Art in Honor of Walter S. Gibson. Turnhout 1998, S. 27-48.

Smith 1989

Smith, Kirk Stevan: An English Conciliarist? Thomas Netter of Walden. Aus: Sweeney, James Ross; Chodorow, Stanley (Hrsg.): Popes, Teachers and Canon Law in the Middle Ages. Ithaca, London 1989, S. 290-99.

Smith 1968

Smith, Webster: Definitions of *statua*. In: The Art Bulletin 50, 1968, S. 263-267.

Söding, Werbick 2001

Söding, Thomas; Werbick, Jürgen: Trinität. I.-III. Aus: Lexikon für Theologie und Kirche. 10: Thomaschristen bis Zytomyr. Freiburg, Basel, Rom u.a. 2001, Sp. 239-51.

Soullié 1890

Soullié, Louis: Opposition des chapitres cathédraux de la province ecclésiastique de Reims au gouvernement du duc de Bedford (1423 et 1428). In: Revue de Champagne et de Brie 2. F. 2, 1890, S. 744-57.

Sousedík 1977

Sousedík, Stanislav: Huss et la doctrine eucharistique „rémanentiste“. In: Divinitas 3, 1977, S. 383-407.

Speer 1994

Speer, Andreas: Kunst und Schönheit. Kritische Überlegungen zur mittelalterlichen Ästhetik. Aus: Craemer-Ruegenberg, Ingrid; Speer, Andreas (Hrsg.): *Scientia* und *ars* im Hoch- und Spätmittelalter. Berlin 1994 (= Miscellanea Mediaevalia. 22,2.), S. 945-66.

Spruyt 1997

Spruyt, Bart Jan: Das Echo von Hus und der hussitischen Bewegung in den Niederlanden (ca. 1420-1520). Aus: Seibt, Ferdinand (Hrsg.): Jan Hus. Zwischen Zeiten, Völkern, Konfessionen. Vorträge des internationalen Symposions in Bayreuth vom 22. bis 26. September 1993. München 1997 (= Veröffentlichungen des Collegium Carolinum, 85), S. 283-301.

Stein 1933

Stein, Henri: L'Hôtel-Dieu de Beaune. Paris 1933.

Steiner 1990

Steiner, Reinhard: Paradoxien der Nachahmung bei Giotto: die Grisailen der Arenakapelle zu Padua. Aus: Körner, Hans, u.a. (Hrsg.): Die Trauben des Zeuxis. Formen künstlerischer Wirklichkeitsaneignung. Hildesheim, Zürich, New York 1990 (= Münchner Beiträge zur Geschichte und Theorie der Künste. 2.), S. 61-86.

Steinmetz 1995

Steinmetz, Anja Sibylle: Das Altarretabel in der niederländischen Malerei. Untersuchungen zur Darstellung eines sakralen Requisites vom frühen 15. bis zum späten 16. Jahrhundert. Diss. Köln 1993. Weimar 1995.

Sterling 1987

Sterling, Charles: La peinture médiévale à Paris 1300-1500. Bd. 1. Paris 1987.

Sternberg 1987

Sternberg, Thomas: „Vertrauter und leichter ist der Blick auf das Bild“. Westliche Theologen des 4. bis 6. Jahrhunderts zur Bilderfrage. Aus: Dohmen, Christoph; Sternberg, Thomas (Hrsg.): ...kein Bildnis machen. Kunst und Theologie im Gespräch. Würzburg 1987, S. 25-57.

Steyaert 1994

Steyaert, John W.: Late Gothic Sculpture. The Burgundian Netherlands. Gent 1994.

Steyaert 2000

Steyaert, John: Sculpture and the Van Eycks: Some Mosan Parallels. Aus: Foister, Susan; Jones, Sue; Cool, Delphine (Hrsg.): Investigating Van Eyck. Turnhout 2000, S. 119-30.

Stock 1989

Stock, Alex: Die Rolle der „Icona dei“ in der Spekulation „De visione dei“. Aus: Haubst, Rudolf (Hrsg.): Das Sehen Gottes nach Nikolaus von Kues. Akten des Symposiums in Trier vom 25. bis 27. September 1986. Trier 1989 (= Mitteilungen und Forschungen der Cusanus-Gesellschaft. 18.), S. 50-62.

Stock 1990

Stock, Alex: Bilderstreit als Kontroverse um das Heilige. Aus: Stock, Alex (Hrsg.): Wozu Bilder im Christentum? Beiträge zur theologischen Kunsttheorie. St. Ottilien 1990 (= Pietas Liturgica. 6.), S. 63-85.

Strieder 1983

Strieder, Peter: *Schri.kunst.schri.vnd.klag.dich.ser...* Kunst und Künstler an der Wende vom Mittelalter zur Renaissance. In: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg, 1983, S. 19-26.

Suckale 1992

Suckale, Robert: Die Bedeutung des Hussitismus für die bildende Kunst, vor allem in den Nachbarländern Böhmens. Aus: Gaethgens, Thomas W. (Hrsg.): Künstlerischer Austausch – Artistic Exchange. Akten des XXVIII. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte Berlin, 15.-20. Juli 1992. 2 Bde. Berlin 1993, Bd. 2, S. 65-70.

Suckale 2002

Suckale, Robert: Zum Körper- und Wirklichkeitsverständnis der frühen niederländischen Malerei. Aus: Schreiner, Klaus (Hrsg.): Frömmigkeit im Mittelalter: politisch-soziale Kontexte, visuelle Praxis, körperliche Ausdrucksformen. München 2002, S. 271-97.

Sulzberger 1962

Sulzberger, Suzanne: Notes sur la Grisaille. In: Gazette des Beaux-Arts 59, 1962, S. 119-20.

Täube 1991

Täube, Dagmar R.: Monochrome Gemalte Plastik. Entwicklung – Verbreitung und Bedeutung eines Phänomens niederländischer Malerei der Gotik. Essen 1991. (= Kunst, Geschichte und Theorie. 19.)

Täube 1993

Täube, Dagmar R.: Monochrome Gemalte Plastik. Entwicklung, Verbreitung und Bedeutung eines Phänomens niederländischer Malerei der Gotik. In: Münster 46, 1993, H. 1, S. 55-58.

Taubert 1967

Taubert, Johannes: Zur Oberflächengestalt der sogenannten ungefaßten spätgotischen Holzplastik. In: Städel-Jahrbuch N.F. 1, 1967, S. 119-39.

Taubert 1978

Taubert, Johannes: Farbige Skulpturen. Bedeutung. Fassung. Restaurierung. München 1978.

Tellenbach 1984

Tellenbach, Gerd: Die historische Dimension der liturgischen Commemoratio im Mittelalter. Aus: Schmid, Karl; Wollasch, Joachim (Hrsg.): Memoria. Der geschichtliche Zeugniswert des liturgischen Gedenkens im Mittelalter. München 1984 (= Münstersche Mittelalter-Schriften. 48.), S. 200-14.

Thomas, Nazet 1995

Thomas, Françoise; Nazet, Jacques (Hrsg.): Tournai. Une ville, un fleuve (XVIe-XVIIe siècles). Brüssel 1995.

Thomson 1967

Thomson, J.A.F.: The Later Lollards, 1414-1520. Oxford 1967.

Thümmel 1991

Thümmel, Hans Georg: Bilderlehre und Bilderstreit. Arbeiten zur Auseinandersetzung über die Ikone und ihre Begründung vornehmlich im 8. und 9. Jahrhundert. Würzburg 1991. (= Das östliche Christentum. N.F. 40.)

Thürlemann 1993

Thürlemann, Felix: Rezension: J.R.J. van Asperen de Boer, Jeltje Dijkstra, Roger van Schoute, Underdrawings in paintings of Rogier van der Weyden and Master of Flémalle Groups, Zwolle 1992 (= Nederlands kunsthistorisch jaarboek 41, 1990). In: Kunstchronik 46, 1993, H. 12, S. 718-31.

Thürlemann 2002

Thürlemann, Felix: Robert Campin. Eine Monographie mit Werkkatalog. München, Berlin, London u.a. 2002.

Török 1985

Török, Gyöngyi: Beiträge zur Verbreitung einer niederländischen Dreifaltigkeitsdarstellung im 15. Jahrhundert. Eine Elfenbeintafel aus dem Besitze Philipps des Guten von Burgund. In: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien 81, 1985, S. 7-31.

Toman 1998

Toman, Rolf (Hrsg.): Die Kunst der Gotik. Architektur. Skulptur. Malerei. Köln 1998.

Tolomio 1975

Tolomio, Ilario (Hrsg.): Gerardo Groote. Il Trattato "De quatuor generibus meditabilium". Introduzione, edizione, traduzione e note. Padua 1975. (= Università di Padova. Pubblicazioni dell'Istituto di Storia della Filosofia e del Centro per Ricerche di Filosofia Medioevale. Nuova Serie 18.)

Toussaert 1960

Toussaert, Jacques: Le sentiment religieux en Flandre à la fin du Moyen-Âge. Paris 1960.

Trexler 1991

Trexler, Richard C.: Habiller et déshabiller les images: Esquisse d'une analyse. Aus: Dunand, François; Spieser, Jean-Michel; Wirth, Jean (Hrsg): L'image et la production du sacré. Actes du colloque de Strasbourg (20-21 janvier 1988) organisé par le Centre d'Histoire des Religions de l'Université de Strasbourg II. Groupe „Théorie et pratique de l'image culturelle.“ Paris 1991, S. 195-231.

Tripps 1993

Tripps, Johannes: Giotto an der Mauer des Paradieses. Ein Interpretationsvorschlag zum Tugenden- und Lasterzyklus der Arena-Kapelle zu Padua. In: Pantheon 51, 1993, S. 188-196.

Tripps 2000

Tripps, Johannes: Das handelnde Bildwerk in der Gotik. Forschungen zu den Bedeutungsschichten und der Funktion des Kirchengebäudes und seiner Ausstattung in der Hoch- und Spätgotik. Berlin 2000.

Troescher 1966

Troescher, Georg: Burgundische Malerei. Maler und Malwerke um 1400 in Burgund, dem Berry mit der Auvergne und Savoyen mit ihren Quellen und Ausstrahlungen. Berlin 1966.

Unterkircher 1985

Unterkircher, Franz: Das Stundenbuch des Mittelalters. Graz 1985.

Vacková, Smahel 1983

Vacková, Jarmila; Smahel, Frantisek: Hussitische Allusion in der europäischen Malerei des 15. Jahrhunderts. Aus: Ullmann, Ernst (Hrsg.): Von der Macht der Bilder. Beiträge des C.I.H.A.-Kolloquiums „Kunst und Reformation“. Leipzig 1983. S. 343-49.

Vaisse, Wirth 2002

Vaisse, Pierre; Wirth, Jean: Dürer et la Réforme. Aus: De la puissance de l'image: les artistes du Nord face à la Réforme. Cycle de conférences organisé par le musée du Louvre du 6 février au 27 mars 1997. Sous la direction scientifique de Roland Recht, professeur au Collège de France, Paris. Paris. 2002 (= Louvre. Conférences et colloques.), S. 57-99.

Valois 1909

Valois, Noel: La crise religieuse du XVe siècle. Le Pape et le Concile (1418-1450). Bd. 1. Paris 1909.

Van Buren 1996

Van Buren, Anne Hagopian: Eyck, van. Aus: Jane Turner (Hrsg.): The Dictionary of Art. Bd. 10. London, New York 1996, S. 703-15.

Van Damme 1993

Van Damme, Erik: De polychromie van houtsculptuur: cultuurhistorische achtergronden. Aus: Nieuwdorp, Hans (Hrsg.): Antwerpse retabels. 15de – 16de eeuw. Kathedraal Antwerpen 26 mei – 3 oktober 1993. Museum voor Religieuze Kunst Antwerpen. Bd. 2: Essays. Antwerpen 1993, S. 165-70.

Van Uytven 1994

Van Uytven, Raymond: „Le Grand Héritage“. Aus: Patoul, Brigitte de; Van Schoute, Roger (Hrsg.): Les Primitifs flamands et leur temps. Louvain-la-Neuve 1994, S. 15-49

Vandenbroeck 1861

Vandenbroeck, H.: Extraits analytiques des anciens registres des consaux de la ville de Tournai, 1385-1422. In: Mémoires de la Société historique et littéraire de Tournai 7, 1861, S. 5-258.

Vandenbroeck 1863

Vandenbroeck, H.: Extraits des anciens registres aux délibérations des consaux de la ville de Tournai, 1422-1430. In: Mémoires de la Société historique et littéraire de Tournai 8, 1863, S. 5-392.

Vanthillo 2000

Vanthillo, Christine: Iconographie. Aus: Buyle, Marjan; Vanthillo, Christine (Hrsg.): Retables Flamands et Brabançons dans les monuments belges. Brüssel 2000, S. 53-62.

Vanwijnsberghe 2001

Vanwijnsberghe, Dominique: „De Fin or et d'Azur.“ Les commanditaires de livres et le métier de l'enluminure à Tournai à la fin du Moyen Âge (XIVe-XVe siècles). Löwen 2001. (= Corpus of illuminated manuscripts. 10. Low Countries Series. 7.)

Vachez 1991

Vachez, André: Protest- und Häresiebewegungen in der römischen Kirche. Aus: Mollat du Jourdin, Michel; Vachez, André: Die Zeit der Zerreißproben (1274-1449). Deutsche Ausgabe bearbeitet und herausgegeben von Bernhard Schimmelpfennig. Freiburg, Basel, Wien 1991 (= Die Geschichte des Christentums. Religion. Politik. Kultur. 6.), S. 315-46.

Verbraeken 1979

Verbraeken, René: Clair-Obscur, – histoire d'un mot. Nogent-le-Roi 1979.

Verdeyen 1989

Verdeyen, Paul: La Dévotion moderne: Une spiritualité pour les laïques. Aus: Cauchies, Jean-Marie (Hrsg.): La dévotion moderne dans les pays bourguignons et rhénans des origines à la fin du XVIe siècle. Rencontres de Colmar - Strasbourg (29 septembre au 2 octobre 1988). Neuchâtel 1989 (= Publications du centre européen d'études bourguignonnes (XIVe-XVIe s.). 29.), S. 5-8.

Veronee-Verhaegen 1973

Veronee-Verhaegen, Nicole: L'Hôtel-Dieu de Beaune. Brüssel 1973. (= Les Primitifs Flamands. I. Corpus de la Peinture des Anciens Pays-Bas Méridionaux au Quinzième siècle. 13.)

Verougstraete, Van Schoute 1996

Verougstraete, Hélène; Van Schoute, Roger: Frames and Supports in Campin's Time. Aus: Foister, Susan; Nash, Susie (Hrsg.): Robert Campin. New Directions in Scholarship. Turnhout 1996 (= Beiträge des Campin-Colloquiums, National Gallery London 1993.), S. 87-93.

Verougstraete, Van Schoute 2000

Verougstraete, Hélène; Van Schoute, Roger: Frames and Supports of Some Eyckian Paintings. Aus: Foister, Susan; Jones, Sue; Cool, Delphine (Hrsg.): Investigating Van Eyck. Turnhout 2000, S. 107-17.

Verret, Steyaert 2002

Verret, Denis; Steyaert, Delphine (Hrsg.): La couleur et la pierre. Polychromie des portails gothiques. Actes du Colloque Amiens 12-14 octobre 2000. Amiens, Paris 2002.

Verriest 1942

Verriest, Léo: La perte des archives du Hainault et de Tournai. In: Revue belge de Philologie et d'Histoire, 21, 1942, S. 186-93.

Vooght 1972

Vooght, Paul de: Jacobellus de Stíbro. Premier théologien du hussitisme. Löwen 1972.

Vooght 1975

Vooght, Paul de: L'Hérésie de Jean Hus. 2e édition mise à jour et augmentée. 2 Bde. Löwen 1975.

Wandel 1989

Wandel, Lee Palmer: The Reform of the Images: New Visualizations of the Christian Community at Zürich. In: Archiv für Reformationsgeschichte 80, 1989, S. 105-24.

Wandel 1993

Wandel, Lee Palmer: Envisioning God: Image and Liturgy in Reformation Zurich. In: Sixteenth Century Journal 26, 1993, H. 1, S. 21-40.

Ward 1975

Ward, John L.: Hidden Symbolism in Jan van Eycks Annunciations. In: The Art Bulletin 57, 1975, S. 196-220.

Weilandt 1996

Weilandt, Gerhard: Der wiedergefundene Vertrag Jörg Syrlins des Älteren über das Hochaltarretabel des Ulmer Münsters. Zum Erscheinungsbild des frühesten holzsichtigen Retabels. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte 59, 1996, H. 4, S. 437-60.

Welzel 1991

Welzel, Barbara: Abendmahlsaltäre vor der Reformation. Diss. Berlin 1989. Berlin 1991.

Wenzel 1993

Wenzel, Horst: Die Verkündigung an Maria. Zur Visualisierung des Wortes in der Szene oder: Schriftgeschichte im Bild. Aus: Opitz, Claudia; Röckelein, Hedwig; Signori, Gabriela; u.a. (Hrsg.): Maria in der Welt. Marienverehrung im Kontext der Sozialgeschichte. 10-18. Jahrhundert. Zürich 1993, S. 23-52.

Wenzel 1995

Wenzel, Horst: Hören und Sehen. Schrift und Bild. Kultur und Gedächtnis im Mittelalter. München 1995.

Westhoff 1993

Westhoff, Hans: Holzlichtige Figuren aus Ulm und Oberschwaben. Aus: Guillot de Suduiraut, Sophie (Hrsg.): Sculptures médiévales allemandes. Conservation et restauration. Actes du colloque organisé au musée du Louvre par le service culturel les 6 et 7 décembre 1991. Paris 1993. S. 391-418.

Whitney 2002

Whitney, William: Propos sur la représentation de la sculpture non polychromée. Aus: Guillot de Suduiraut, Sophie (Hrsg.): Retables brabançons des XVe et XVIe siècles. Actes du colloque organisé par le musée du Louvre les 18 et 19 mai 2001. Paris 2002, S. 13-36.

Wieck 1988

Wieck, Roger S.: The Book of Hours in Medieval Art and Life. London 1988.

Wienbruch 1971

Wienbruch, Ulrich: „Signum“, „significatio“ und „illuminatio“ bei Augustin. Aus: Zimmermann, Albert (Hrsg.): Der Begriff der Repraesentatio im Mittelalter. Stellvertretung, Symbol, Zeichen, Bild. Berlin, New York 1971 (= Miscellanea Medievalia. 8.), S. 76-93.

Wilhelmy 1990-91

Wilhelmy, Winfried: Rezension zu: Marion Grams-Thieme, Lebendige Steine: Studien zur niederländischen Grisaillemalerei des 15. und frühen 16. Jahrhunderts. Köln, Wien 1988. In: Simiolus 20, 1990-91, H. 1, S. 63-39.

Wilhelmy 1993

Wilhelmy, Winfried: Der altniederländische Realismus und seine Funktionen. Studien zur kirchlichen Bildpropaganda des 15. Jahrhunderts. Trier, Diss. 1990. Münster, Hamburg 1993 (= Kunstgeschichte. 20).

Wilson 1995

Wilson, Jean C.: Reflections on St. Luke's Hand: Icons and the Nature of Aura in the Burgundian Low Countries during the Fifteenth Century. Aus: Ousterhout, Robert; Brubaker, Leslie (Hrsg.): The Sacred Image East and West. Carbondale 1995 (Illinois Byzantine Studies. 4.), S. 132-46.

Wirth 1986

Wirth, Jean: Théorie et pratique de l'image sainte à la veille de la Réforme. In: Bibliothèque de l'Humanisme et de la Renaissance 48, 1986, H. 2, S. 319-58.

Wirth 1989

Wirth, Jean: L'image médiévale. Naissance et développements (VIe - XVe siècle). Paris 1989.

Wirth 1996

Wirth, Jean: Structure et fonctions de l'image chez Saint Thomas d'Aquin. Aus: Baschet, Jérôme; Schmitt, Jean-Claude (Hrsg.): L'image. Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval. Actes du 6e „International Workshop on Medieval Societies“. Centre Ettore Majorana (Erice, Sicile, 17-23 octobre 1992). Paris 1996 (= Cahiers du Léopard d'Or. 5.), S. 39-57.

Wirth 2001

Wirth, Jean: Faut-il adorer les images? La théorie du culte des images jusqu'au concile de Trente. Aus: Dupeux, Cécile; Jezler, Peter; Wirth, Jean (Hrsg.): Iconoclasm. Vie et mort de l'image médiévale. Bern, Straßburg, Zürich 2001, S. 28-37.

Wörner, Markschieß 1992

Wörner, Karin; Markschieß, Alexander: Bericht über die Diskussion zu den Beiträgen zum Phänomen des nichtpolychromierten Flügelretabels. Aus: Krohm, Hartmut; Oellermann, Eike (Hrsg.): Flügelaltäre des späten Mittelalters. Berlin 1992, S. 200-01.

Woods 1990

Woods, Kim: The Netherlandish carved altarpiece c. 1500: type and function. Aus: Peter Humfrey; Martin Kemp (Hrsg.): The altarpiece in the Renaissance. Cambridge 1990, S. 76-89.

Zapalac 1995

Zapalac, Kristin E.S.: „Item Perspective ist ein lateinisch Wort, bedeuht ein Durchsehung“: A Reformation Re-Vision of the Relationship between Idea and Image. Aus: Lavin, Irving (Hrsg.): Meaning in the Visual Arts: Views from the Outside. A Centennial Commemoration of Erwin Panofsky (1892-1968). Princeton 1995, S. 131-49.

Zeman 1977

Zeman, Jarold K.: The Hussite Movement and the Reformation in Bohemia, Moravia and Slovakia (1350-1650). A Bibliographical Study Guide. St. Louis 1977.