

KATHARINA KRAUSE

»Sehet, welch ein Mensch!«
Geschichte oder geistliche Auslegung des Lebens Jesu
in der deutschen Malerei und Graphik um 1500

»Bilder sollen deshalb in den Kirchen angebracht werden, damit diejenigen, die nicht lesen können, wenigstens, indem sie es an den Wänden sehen, das lesen, was sie in Büchern nicht lesen können.«¹ Dieser Satz Gregors des Großen hat die Diskussion über die Bilder bis zum Tridentinum geprägt. Gregor räumt Bildern und Texten in der Katechese der Gläubigen, je nach deren Auffassungsfähigkeit, dieselbe Aufgabe und dieselbe Form der Rezeption, das Gelesenwerden, ein. Text und Bild gelten als grundsätzlich ähnliche Medien.

Bilder haben einen Nutzen in der individuellen Ausübung der Frömmigkeit und in der Katechese: Sie informieren nicht nur als ein Ersatzmedium über das, was geschrieben steht, sie steigern – das ist die besondere Fähigkeit des Mediums Bild – auch das Erinnerungsvermögen und die Affekte der Gläubigen. Ins Spätmittelalter gelangte die Aussage Gregors dementsprechend in ergänzter Form, etwa bei Bonaventura und Thomas von Aquin: »Aus einem dreifachen Argument sind die Bilder in der Kirche eingerichtet worden. 1. Zur Unterrichtung der Un-

gelehrten, die aus ihnen wie aus den Büchern selbst belehrt werden. 2. Damit das Mysterium der Inkarnation und die Beispiele der Heiligen mehr im Gedächtnis bleiben, während sie täglich vor Augen geführt werden. 3. Um den Affekt zur Frömmigkeit anzustacheln, der aus Sichtbarem wirksamer gereizt wird als aus Gehörtem.«²

Die Parallelisierung hat, wie zuletzt Horst Wenzel noch einmal eindrücklich bestätigt hat, für das Mittelalter als einer wesentlich durch Mündlichkeit geprägten Kultur einen guten Grund in der ähnlichen Rezeption von Texten und Bildern: Beide werden durch lautes Lesen zu Gehör gebracht. Texte werden vorgetragen, Bilder und ihre Figuren sprechen durch die um sie herum oder in ihnen untergebrachten Texte. Auch die Tituli und Spruchbänder sind laut zu lesen, damit Bilder sprechen.³

Die Äußerung Gregors des Großen steht im Kontext der Bilderkritik. Sie wurde im Spätmittelalter allerdings vornehmlich gegen jene Sparte von Bildern gerichtet, die Kunsthistoriker in unscharfer Terminologie und je nach Standpunkt als Ikone, Kultbild, Andachtsbild bezeichnen. Im

1 Gregor, Ep. 105, Patrologia Latina Bd. 77, Sp. 1027f. oder Corpus Christianorum Series Latina 140 A (1982), IX, 209, und XI, 10, 768, 873–876, Briefe an Serenus von Marseille: »Idcirco enim pictura in ecclesiis adhibetur, ut hi qui litteras nesciunt saltem in parietibus videndo legant, quae legere in codicibus non valent.«

2 Thomas von Aquin: *Commentum in IV sententiarum*, III, dist. 9, qu. 1, art. 2b: »Fuit autem triplex ratio institutionis imaginum in ecclesia. primo ad instructionem rudium, qui eis quasi quibusdam libris edocentur. secundo ut incarnationis mysterium et sanctorum exempla magis in memoria essent, dum quotidie oculis repraesentantur. tertio ad excitandum devotionis affectum qui ex visis efficacius incitatur quam ex auditis.« Vgl. Bonaventura, *Commentum in Sententias Petri Lombardi*, III, dis. IX, art. 1, qu. 2, concl. (in: *Opera omnia*, Quaracchi 1882 ff., Bd. 3, 203), der Punkt 2 und 3 vertauscht und etwas aus-

führlicher formuliert. Zur Fortführung der Argumente in der Reformationszeit vgl. Christine Göttler: Die Disziplinierung des Heiligenbildes durch altgläubige Theologen nach der Reformation. Ein Beitrag zur Theorie des Sakralbildes im Übergang vom Mittelalter zur Frühen Neuzeit, in: Bob Scribner (Hg.), *Bilder und Bildersturm im Spätmittelalter und in der frühen Neuzeit*, Wiesbaden 1990, 263–295.

3 Horst Wenzel, *Hören und Sehen. Schrift und Bild. Kultur und Gedächtnis im Mittelalter*, München 1995; vgl. auch Michel Camille, Seeing and Reading: Some Visual Implications of Medieval Literacy and Illiteracy, in: *Art History* 8, 1985, 26–49; Lawrence G. Duggan, Was Art Really the Book of the Illiterate?, in: *Word and Image* 5, 1989, 227–251; zum Verhältnis von Bild und Text unter zunehmender Verschriftlichung Carsten-Peter Warncke, *Sprechende Bilder – sichtbare Worte. Das Bildverständnis in der frühen Neuzeit*, Wiesbaden 1987, 39ff.

Windschatten der Diskussion standen Bilder, die seit der frühen Neuzeit genannt werden, wenn es um die Beziehungen zwischen Text und Bild geht. Für sie gibt es immerhin einen alten Terminus: Historien, also Bilder, die nicht eine oder mehr Figuren ohne jede Handlung präsentieren, sondern ein Ereignis vor Augen führen.⁴ Auch diese Bilder gerieten in den Sog des Bildersturms, freilich kaum aufgrund einer neuen Theologie, die sich weiter an dem Dictum Gregors abmühte.⁵ Vielmehr wurden von anderer Seite neue Beschwerden vorgebracht: Im Verlauf des 15. Jahrhunderts schärfte sich das Bewußtsein für die Verschiedenheit der Leistungen von Texten und Bildern, wenn es darum ging, Ereignisse aus der Heilsgeschichte wiederzugeben. Ich möchte im folgenden zeigen, daß als Konsequenz dieser Erkenntnis Bildern aufgrund der Eigenart ihres Mediums die Fähigkeit abgesprochen werden mußte, die Heilsgeschichte als Historie wiederzugeben, d. h. eine Form zu finden, die für den Wahrheitsgehalt der Darstellung bürgte.

Es versteht sich von selbst, daß die Position der Literaten besser zu fassen ist, als die der Maler. Sie ist entsprechenden Texten nicht nur implizit zu entnehmen, gelegentlich wird auch ausgeführt, welche formalen Anforderungen an

die Geschichtsschreibung zu stellen sind. Worin die Maler einen Vorteil ihrer Werke sahen, muß dagegen ganz aus den Bildern selbst erschlossen werden und wird nur bisweilen in der Kritik durch Theologen und Literaten faßbar.

Was im 15. und frühen 16. Jahrhundert einen Text – auch fiktiven Stoffs – zur Geschichtsschreibung machte und ihm so zur Glaubwürdigkeit als Historie verhalf, ist in den letzten Jahren für die verschiedensten Sparten von Texten untersucht worden.⁶ Das Ergebnis ist für Prosaroman, Geschichtsschreibung, Legendar und Historienbibel dasselbe. Kennzeichnend sind die Reihung der Fakten im Fortgang der Erzählung, der Verzicht auf Deskription, kunstlose Prosa – also ein Zurücktreten des Autors – und Kürze. Die Kunstlosigkeit der Evangelien wird damit zum Maßstab für Texte jeglicher Art, die vom Wahrheitsgehalt der erzählten Geschichte überzeugen möchten.⁷

Auf Einzelheiten, auch auf die Schwierigkeiten, die das Argument schwächen, wird später zu kommen sein. Es ist vorab nur festzuhalten, daß das Folgende mit aller Schärfe nur für die Hl. Schrift gilt, die in Verbindung mit ihrer Exegese den verbindlichen Bericht über die Heilsgeschichte bildet. Es betrifft somit die Malerei in

4 Robert Suckale, Süddeutsche szenische Tafelbilder um 1420–1450. Erzählung im Spannungsfeld zwischen Kult- und Andachtsbild in Text und Bild, in: Wolfgang Harms (Hg.), *Text und Bild, Bild und Text*, Stuttgart 1990, 15–35.

5 Sergiusz Michalski, *The Reformation and the Visual Arts: the Protestant Image Question in Western and Eastern Europe*, London 1993; Göttler (wie Anm. 2). Weitere Argumente tragen ebenfalls nichts zu den spezifischen Kritikpunkten und damit zur Charakteristik des Historienbildes bei: die Ablenkung des Gläubigen durch die Kunstfertigkeit des Malers, die hohen Kosten, die besser für die Armen aufgewendet wären, und dogmatische Fehler in den Bildern finden sich im »Andachtsbild« und in der Historie.

6 Vgl. das Kolloquium *Literatur und Laienbildung*, Wolfenbüttel 1984, mit den Beiträgen von Jan-Dirk Müller, *Curiositas und Erfahrung der Welt im frühen deutschen Prosaroman*, 252–271; Norbert Ott, *Überlieferung, Ikonographie – Anspruchsniveau, Gebrauchssituation. Methodisches zum Problem der Beziehungen zwischen Stoffen, Texten und Illustrationen in Handschriften des Spätmittelalters*, 356–

386; Rüdiger Schnell, *Prosaauflösung und Geschichtsschreibung im deutschen Spätmittelalter*. Zum Entstehen des frühneuhochdeutschen Prosaromans, 214–248; Ute von Bloh, *Die illustrierten Historienbibeln. Text und Bild in Prolog und Schöpfungsgeschichte der deutschsprachigen Historienbibeln des Spätmittelalters*, Diss. Hamburg 1988, *Vestigia Bibliae* 13/14, 1991/92; Werner Williams-Krapp, *Die deutschen und niederländischen Legendare des Mittelalters. Studien zu ihrer Überlieferungsgeschichte, Text- und Wirkungsgeschichte*, Tübingen 1986; Joachim Knappe, »Historie« in *Mittelalter und früher Neuzeit. Begriffsgeschichtliche und gattungsgeschichtliche Untersuchungen in interdisziplinärem Kontext*, Diss. Göttingen 1981, Baden-Baden 1984; Franz-Josef Schmale, *Funktion und Formen der mittelalterlichen Geschichtsschreibung. Eine Einführung*, Darmstadt 1985, mit dem Anhang von Hans-Werner Götz, »Geschichte« im Wissenschaftssystem des Mittelalters.

7 Bilder im Text dienen als Lesehilfe – kaum anders als Überschriften. Sie gliedern den Text in Kapitel, fassen ihn in einem Merkbild zusammen, erleichtern

den Bereichen, die die Kunstgeschichte aus der Tradition ihres Fachs für zentral gehalten hat: Der weitaus größte Teil der mittelalterlichen Tafelmalerei handelt von Themen aus der Bibel und aus dem Leben der Heiligen.⁸

Für die Fragen nach der Verbindlichkeit der biblischen und außerbiblischen Texte ist allerdings auf eine Schwierigkeit hinzuweisen: In vor-reformatorischer und reformatorischer Zeit besteht bekanntlich kein Konsens in der Frage, ob und inwieweit die Hl. Schrift in den Belangen der Heilsgeschichte allein Geltung habe und in welchem Maße die Exegese oder die (in Schriften und in der liturgischen Praxis der Kirche niedergelegte) Tradition mitzubeherrschenden sei. Das Sola-Scriptura-Prinzip der Reformation hat eine Vorgeschichte in den Bemühungen, die Geltung der Tradition auf Dinge zu beschränken, die unterhalb oder außerhalb von Heilswahrheiten liegen. Auf diese Weise verlieren liturgische und damit zur Anschauung gebrachte Umstände der Heilsgeschichte bereits vor der Reformation den Status von Wahrheit. Als Exempel sei ein schon von Thomas von Aquin genannter Fall angeführt: das nichtkanonische, aber im Meßformular berichtete Faktum, Jesus habe beim Letzten Abendmahl die Augen zum Himmel erhoben:

also, wie es die gesamte mittelalterliche Lehre von Bildern behauptet, das Memorieren des Inhalts. Unter dieser Zielvorgabe kann auf Opulenz verzichtet werden, beschränkt sich die Illustration der Handschriften auf rudimentäre Federzeichnungen, neigt auch der frühe Buchdruck zu Sparsamkeit in der Ausführung eines jeden einzelnen seiner vielen Illustrationen. Vgl. z.B. den Entwurf zum Weißkunig, zitiert von: Jan-Dirk Müller, *Gedechtnus. Literatur und Gesellschaft um Maximilian I.*, München 1982, 79; Ott (wie Anm. 6). Auf den Sonderfall der in einen Text eingerückten oder ihm vorangestellten Bilder gehe ich daher hier nicht ein. Das Verhältnis von Einfachheit und Opulenz ist vordringlich als Problem des »ornatus«, der die kostbaren Bücher auszeichnet, anzusehen.

8 Von einer angemessenen Berücksichtigung der Bildmedien wie Wandmalerei und Tapiserie, in denen profane Themen zur Darstellung gelangten, ist die Kunstgeschichte weit entfernt. Versuche, medien-spezifische Eigenschaften am Beispiel von Buch- und Tafelmalerei allein zu erörtern (Hans Belting/Dagmar Eichberger, *Jan van Eyck als Erzähler. Frühe*

»Dominus oculos levavit in caelum in Coenam: quod tamen Ecclesia ex traditione Apostolorum habuit.«⁹

Das Prinzip der Berufung auf die Hl. Schrift allein spitzt also zu, was sich zuvor zurückhaltender äußert: die Präferenz einer Elite von (Schrift-)Gelehrten für den lateinischen, schriftlich niedergelegten Text. Das Problem gründet freilich bereits in der Hl. Schrift selbst; es geht um die Bewertung zweier gegensätzlich lautender Textstellen: Es handelt sich um den Schluß des Johannesevangeliums und damit der kanonischen Evangelien insgesamt: »Es sind auch viele andere Dinge, die Jesus getan hat. Wenn sie aber sollten eins nach dem anderen geschrieben werden, achte ich, die Welt würde die Bücher nicht fassen, die zu schreiben wären« (Jo 21, 25)¹⁰ – sowie um den Schluß der Johannes-Apokalypse und damit des Neuen Testaments insgesamt: »Wenn jemand etwas dazu setzt, so wird Gott zusetzen auf ihn die Plagen, die in diesem Buch geschrieben stehen. Und wenn jemand etwas davontut von den Worten des Buchs dieser Weissagung, so wird Gott abtun seinen Anteil vom Baum des Lebens und von der heiligen Stadt, davon in diesem Buch geschrieben steht« (Apc 22, 18f.).¹¹

Tafelmalerei im Umkreis der New Yorker Doppeltafel, Worms 1993), können daher nicht befriedigen. Eine Verifikation des Folgenden bedürfte ebenfalls einer materialreicheren, die Eigenarten von Thema und Medium berücksichtigenden Untersuchung.

9 Thomas von Aquin, III, qu. 83a 4, ad 2; vgl. Johannes Beumer (S. J.), *Die mündliche Überlieferung als Glaubensquelle*, Freiburg/Basel/Wien 1962 (Handbuch der Dogmengeschichte I, 4), bes. 56ff.; zu der Aufwertung von kirchlicher Tradition in Abwehr von Häresien vgl. Hermann Schüssler, *Der Primat der Heiligen Schrift als theologisches und humanistisches Problem im Spätmittelalter*, Wiesbaden 1977. Die Bildtradition des »Letzten Abendmahls« ist auf einen anderen Moment fixiert, die Anzeige des Verärrers Judas (Gertrud Schilling, *Ikongraphie der christlichen Kunst, Bd. 2, Die Passion Jesu Christi*, Gütersloh 1968, 43 ff.). Darstellungen, die der Beschreibung der Liturgie folgen, werden erst seit dem 16. Jahrhundert üblich.

10 Jh. 21, 25: »Sunt autem et alia multa quae fecit Iesus. Quae si scribantur per singula, nec ipsum arbitror mundum capere eos qui scribendi sunt libros.«

Im folgenden soll der Frage nachgegangen werden, wie unter diesen Umständen Heilsgeschichte ins Bild gesetzt werden konnte und wie sich in den entsprechenden Werken der Tafelmalerei ein gesteigertes Interesse für die Möglichkeiten der eigenen Gattung bemerkbar machte. Bei der Untersuchung der Exempel interessieren vor allem zwei Punkte: 1. die Erweiterung des im Text berichteten Geschehens in seiner bildlichen Präsentation als ein dem Bild eigenes, vor und während der Reformation zensiertes Phänomen; 2. die Versuche der Maler, im Einzelbild das Vorher und das Nachher des dargestellten Moments sichtbar zu machen, eine Geschichte also ›vollständig‹ wiederzugeben.

Es geht damit um Phänomene des Bildes, die im 18. Jahrhundert im Vergleich von Poesie und Malerei ausführlich diskutiert wurden: Bei Lessing ist die Deskription als Aufgabe des Bildes negativ gefaßt – als Zwang zur Vollständigkeit. Zu nennen ist hier auch der (bekanntere) Kontrast zwischen dem Text als Medium der Zeit und der Abfolge auf der einen und dem Bild als Medium des Raums und der Simultaneität auf der anderen Seite.¹² Bevor die altkirchliche Lehre von der ähnlichen Leistung der Texte und der Bilder durch die Theorie der Verwandtschaft beider Medien im Zeichen des horazischen »Ut pictura poesis« abgelöst wurde, wurde in der Praxis der Bilderproduktion und -zensur die Differenz von Text und Bild erkannt und zu Ungunsten der Bilder bewertet.

Als Beispiele dienen hier Darstellungen der ›Ostentatio Christi‹ – ein Thema, das sich schon deshalb besonders anbietet, weil der zugrunde-

liegende Text selbst von beiden Möglichkeiten des Argumentierens berichtet: von der des gesprochenen Worts ebenso wie der des Vorzeigens eines Beweises. Zudem kam die ›Ostentatio Christi‹ in der Malerei nördlich der Alpen erst in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts auf; die Maler konnten dementsprechend nicht auf eine lange Reihe von Varianten eines Bildtypus vertrauen.¹³ Hier mußte vielmehr neu konzipiert werden, so daß die Probleme der Bildfindung unmittelbarer als bei anderen Themen aus der Passion deutlich werden können.

Nur das Johannesevangelium berichtet, daß Pilatus, von der Unschuld Jesu überzeugt, einen letzten Versuch unternommen habe, dem Angeklagten die Todesstrafe zu ersparen. Nachdem die Juden anlässlich der Amnestie zum Passahfest Freiheit für den Räuber Barrabas erwirkt haben, läßt Pilatus Jesus geißeln, die Dornenkrone aufsetzen und ihn verspotten. »Da ging Pilatus wieder heraus und sprach zu ihnen: Sehet, ich führe ihn heraus zu euch, damit ihr erkennet, daß ich keine Schuld an ihm finde. Da ging Jesus heraus und trug eine Dornenkrone und ein Purpurkleid. Und Pilatus spricht zu ihnen: Sehet, welch ein Mensch! Da ihn die Hohenpriester und die Diener sahen, schrien sie und sprachen: Kreuzige! kreuzige!« (Jo 19, 4–6). Die Strategie des Pilatus, das Volk möge sich durch den Anblick des Angeklagten zu Mitleid bekehren, ist gescheitert. Auf das Argument der ›Ostentatio‹ antwortet die verblendete Menge mit Geschrei, zwingt Pilatus zu erneutem nutzlosen Argumentieren und schließlich zum Richtspruch.

11 Ap. 22, 18f.: »Si quis adposuerit ad haec, adponet Deus super illum plagas scriptas in libro isto, et si quis deminuerit de verbis libri prophetiae huius, auferet Deus partem eius de ligno vitae et de civitate sancta et de his quae scripta sunt in libro isto.«

12 Gotthold Ephraim Lessing, Laokoon: oder über die Grenzen des Malerei und Poesie [1766], Kap. VI–VIII und XVI, kurz gefaßt in: Paralipomena X, in: Wilfried Börner (Hg.), G. E. Lessing, *Werke* 10, Briefe Bd. 5, 2, Werke 1766–1769, Frankfurt 1990, 232f.). Vgl. zuletzt Luca Giuliani, Laokoon in der Höhle des Polyphem. Zur einfachen Form des Erzählens in Bild und Text, *Poetica* 28, 1996, 1–42.

13 Karl August Wirth/Gert von der Osten, *Ecce Homo, Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, Bd. 4, Stuttgart 1958, Sp. 674ff.; Erwin Panofsky, Jean Hey's ›Ecce Homo‹: Speculations about Its Author, Its Donor and Its Iconography, *Bulletin, Musées Royaux des Beaux-Arts* 5, 1956, 95–132. Die Szene gehört nicht zu den acht Bildern, die in Stundenbüchern das Kreuzoffizium illustrieren (Joachim Plotzek, *Andachtsbücher des Mittelalters aus Privatbesitz*, Köln 1987, 29). Sie fehlt auch in den frühen Kupferstichfolgen zur Passion (Meister von 1446, Meister der Nürnberger Passion, Meister der Berliner Passion, Meister ES, Meister AG). Sie findet sich bei Martin Schongauer, bei

Schon die Paraphrasen des 14. Jahrhunderts lassen das Bewußtsein dafür erkennen, daß der Bericht des Evangeliums nur wenig erzählerisch vermittelt, sondern überwiegend dramatische Elemente enthält. Erzähltheoretiker sind sich heute offenbar darin einig, daß mit der hier gewählten Form von Dialog und kurzem Handlungsbericht die Illusion bewirkt werde, »das erzählte Geschehen unmittelbar, also gleichsam ›in actu‹, mitzuerleben«¹⁴ – ein ›spectaculum‹ demnach, das sich ohne Probleme ins Bild setzen ließe, birgt es doch alle Möglichkeiten eines wirkungsvollen Auftritts. Die ›Auslegungen‹ des 14. Jahrhunderts beschreiben und erklären zudem den Kontrast von Innen und Außen: wegen des Festtags betreten die Juden den Amtssitz des römischen Statthalters nicht¹⁵; den Kontrast von Ruhe in der Ostentatio des Angeklagten und Aufruhr der Menge; den Kontrast von königlichem Schandkostüm und wahren Königtum des Angeklagten sowie den Kontrast von dessen Kleidung – zwar purpurfarben, aber durch Dornenkrone und Rohrzepter als armselig markiert – und dem Kleiderprunk der Menge. Die ›Ostentatio Christi‹, so sagt die Exegese seit dem 13. Jahrhundert, stelle der Priester in der Meßliturgie in der Elevatio der Hostie immer wieder dar, als ob er dazu spreche: »Sehet, welch ein Mensch!«¹⁶ Den Text in einen Bildbericht zu überführen, hätte im 15. Jahrhundert demnach auch vor den Augen eines kritischen Geschichtsschreibers nur geringe Schwierigkeiten bereiten dürfen.

Die ›Ostentatio‹-Szene vom 1429 datierten, einem Nürnberger Maler zugeschriebenen Reta-

bel der Bamberger Franziskanerkirche soll hier exemplarisch das eine Schema vertreten, das Malern im 15. Jahrhundert zu Verfügung stand (Abb. 1).¹⁷ Pilatus ist mit Christus vor seinen Palast getreten, von den Stufen herab weist er der Menge den Angeklagten vor, indem er ihm den Arm um die Schultern legt und mit der Linken auf ihn zeigt. Zeigen und Reden sind hier eins, das macht das Spruchband mit dem »Ecce Homo«, das Pilatus in der weisenden Hand hält, sichtbar. Die Menge, die durch Physiognomie und Kopfbedeckungen als jüdisch charakterisiert ist, hat sich durch das Tor auf der rechten Seite herbeigedrängt; weit aufgerissene Augen und vor allem die Redegesten lassen ihre heftige Reaktion auf Rede und Geste des Pilatus erkennen. Deutlich hat der Maler eine Zäsur zwischen die beiden Gruppen gesetzt. Trotz der physischen Bedrängnis, der Pilatus und Christus ausgesetzt sind, bleibt eine gewisse Balance der Kräfte bestehen. Jüngere Maler werden den dramatischen Effekt, der sich aus der legitimen Macht auf der einen Seite und der zahlenmäßigen Übermacht auf der anderen Seite ergibt, noch stärker zur Geltung bringen.

Die beiden Gruppen stehen sich – dem Betrachter jeweils gut sichtbar – gegenüber: Christus und Pilatus wenden sich dem Betrachter in Dreiviertelansicht zu, und auch in der Menge wird nur eine Figur, die vorderste, im Profil gezeigt. Der Betrachter steht als Augenzeuge außen davor. Zwar hat er die Möglichkeit, in der Kontemplation des gemarterten Christus die Gültigkeit der Heilsgeschichte für die eigene Person im

Israel van Meckenem und einem bislang nicht identifizierten oberdeutschen Stecher (Max Lehrs, *Geschichte und kritischer Katalog des deutschen, niederländischen und französischen Kupferstichs im 15. Jahrhundert*, Wien 1921, ND 1969, Bd. 4, 222 ff., Taf. 354). In ausführlichen Passionsfolgen der italienischen Malerei des Trecento wird anstelle des »Ecce Homo« der folgende Moment dargestellt: Christus verläßt von Soldaten abgeführt das Prätorium, während sich Pilatus die Hände in Unschuld wäscht (Duccio, *Maestà*, Siena). Vgl. auch, offenbar in Kenntnis italienischer Vorlagen, die Brüder Limburg, in den ›Très riches heures‹ des Duc de Berry (Chantilly, Musée Condé, f. 146v).

14 Franz K. Stanzel, *Theorie des Erzählens*, Göttingen 1982, 193; vgl. auch 93 f.; sowie Gérard Genette, *Die Erzählung*, München 1994; vgl. auch Manfred Pfister, *Das Drama*, München 1988, 276 f., mit Hinweis auf Horaz, *de arte poetica*, V, 180 ff.

15 Ludolph von Sachsen, *Vita Jesu Christi*, hg. v. A.-C. Bolard, Paris/Rom 1865, Bd. 2, 546.

16 Ludolph von Sachsen (wie Anm. 15), Bd. 2, 546 f.

17 München, Bayerisches Nationalmuseum (Peter Strieder, *Tafelmalerei in Nürnberg 1350–1550*, Königstein 1993, Nr. 12, 173).



1. Ostentatio Christi. Bamberger Altar, linker Flügel. München, Bayerisches Nationalmuseum

Mitleiden zu erfahren; denn das zentral plazierte »Ecce Homo« des Pilatus gilt für ihn wie für die Menge der Juden. Diesen aber steht er fremd gegenüber. Nichts in Bildregie und Schilderung der Personen könnte ihn zur Eingliederung in die Menge veranlassen.

18 Ludolph von Sachsen (wie Anm. 15), 550, erläutert die fremden Vokabeln ausführlich.

19 Suckale (wie Anm. 4), 23f.; Robert Suckale, Die Bedeutung des Hussitismus für die bildende Kunst, vor

Der Bamberger Altar präsentiert eine in der Farbigkeit und im Angebot an schmückenden Einzelheiten auffallend schlichte Fassung der Passionsszenen. Der Maler hat im Bereich der Nürnberger Kunst den Bruch mit den darstellerischen Konventionen des »Weichen Stils« vollzogen. Er zeigt weitgehend monochrome, ungemusterte Gewandstoffe, benutzt eigentümlich matte Farben und wendet auf die Details der Kostüme oder der Architektur nur so weit Mühe, wie dies zum eindeutigen Identifizieren der Personen und des Orts nötig ist: Pilatus trägt ein gemustertes, gegürtetes Gewand; das Schwert zeigt seine richterliche Gewalt an. Der zweite unter den Juden ist durch die Mitra als Hohepriester gekennzeichnet, und der Boden des Prätoriums ist mit Platten belegt und erhöht – *lithostratos* und *Gabbatha*:¹⁸ kontrastierend zum Inneren des Palasts, in dem zuvor die Dornenkrönung stattfindet.

Es ist schwer zu entscheiden, ob franziskanische Armut oder Zugeständnisse an die Bilderkritik hussitischer Herkunft für diese karge Wiedergabe der Passion Christi verantwortlich sind.¹⁹ Auch hier besteht das grundsätzliche Problem des Mediums Bild, so sehr viel mehr zeigen zu müssen, als der Text erzählt: Der Maler muß Physiognomien erfinden, die Personen kleiden und den Ort des Geschehens darstellen. Dabei muß er sich entscheiden, ob er die Szene durch diese notwendigen Ergänzungen zum Text historisierend distanziert oder – wie hier – teilweise auf die Lebenswelt des Betrachters bezieht.

Die zahlreichen Varianten dieses Bildschemas betreffen vor allem die Charakterisierung der Figuren und des Orts durch Kostüm und sonstiges Beiwerk. Albrecht Dürer z. B. beschreibt Pilatus in der großen Holzschnittpassion als einen in seiner Ohnmacht doch auch bequemlichen Herrscher, der selbst in diesem Moment nicht auf das weiche Kissen auf der Brüstung verzichten

allein in den Nachbarländern Böhmens, in: *Akten des XXVIII. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte*, Berlin 1993, Bd. 2, 65–70.



2. Albrecht Dürer, Ostentatio Christi.
Große Holzschnittpassion

mag, und ordnet ihn durch Motive der Palastdekoration – Drachen und bocksfüßiger Krieger – den Parteigängern des Teufels zu (Abb. 2).

Der Hausbuchmeister umgab auf seiner um 1480/85 gemalten Szene vom linken Flügel eines Passionsretabels²⁰ Pilatus mit Personal (Abb. 3): Da ist der Knecht, der noch die Geißel in der Hand hält, jetzt aber den Gefangenen an der Fessel vorführt, und der Büttel, den seine eng anliegenden grünen Kleider wahrscheinlich als Gecken charakterisieren. Er versperrt den Weg zwischen der Gruppe mit dem Angeklagten und der Menge an Juden, deren Lautstärke und Vehemenz beträchtlich zugenommen hat. Viel Mühe



3. Hausbuchmeister, Ostentatio Christi,
Passionsaltar, linker Flügel.
Freiburg, Augustinermuseum

²⁰ Freiburg, Augustinermuseum; vgl. zuletzt: Daniel Hess, *Meister um das »mittelalterliche Hausbuch«*. Studien zur Hausbuchmeisterfrage, Mainz 1994, 70ff., Kat. Nr. 9, 153ff.

verwendet der Maler auf die Konstruktion des Palasts. Die Etagen und Räume erlauben ihm, weitere Umstände der Geschichte wenigstens anzudeuten: die zurückliegende Geißelung mit der im rückwärtigen Raum sichtbaren Säule; die Warnung, die Pilatus durch seine Frau zuteil wird, über die Zuschauerinnen im Oberstock; die beiden Räuber, die mit Jesus hingerichtet werden, im Keller; das Hoftor, das der Menge den Weg in den Bildraum eröffnete, aber auch auf den Abmarsch zur Kreuzigung, die im Re-



4. Albrecht Dürer, Ostentatio Christi.
Kupferstichpassion

tabel auf dem rechts angrenzenden Mittelfeld präsentiert ist, vorausweist. Über die Textgrundlage hinaus werden also Vorgängiges und Nachfolgendes gezeigt, die Szene wird in ihrem Personal erweitert und ›farbiger‹ ins Bild gesetzt.

Zumeist wird das Manko der Malerei, nicht zeigen zu können, was gesagt wird, durch ins Bild eingerückte Schriftzüge ausgeglichen: Das ›Ecce Homo‹-Bild des Hieronymus Bosch z.B.²¹ enthält den Dialog zwischen Pilatus und der Menge als Text im Bild. Nur Dürer hat das Problem durch bildspezifische Mittel gelöst. Als einziger läßt er z.B. in der Kupferstichpassion 1512 über der Volksmenge die drei Kreuze aufragen und ersetzt so den geschriebenen Text des ›crucifige eum‹ durch entsprechende Bildzeichen (Abb. 4).

Mit einem anderen Problem befaßt sich das zweite Bildschema der ›Ostentatio Christi‹: Es verschärft die Konfrontation zwischen Pilatus und Christus einerseits und der Volksmenge andererseits, und es läßt dem Betrachter kaum mehr eine Wahl. In der Fassung des Augsburger Meisters von 1477 blicken wir auf die Front des Palasts (Abb. 5).²² Pilatus ist mit Christus zusammen auf einen Balkon hinausgetreten, ein Scherge assistiert ihm bei der Präsentation des Angeklagten.²³ Unter dem Balkon, im Hof, haben sich die Männer versammelt, die teils als Rückenfiguren, teils in Dreiviertelansicht von vorne zu sehen sind. Nur die Unklarheit über den Abstand zum Geschehen, die jedem Bild ohne monofokale, perspektivische Konstruktion eigen ist, läßt dem Betrachter eine gewisse Möglichkeit der Distanzierung von der mit heftigen Gesten lautstark disputierenden Gruppe. Daß ihn die ›Ostentatio Christi‹ angeht, kann der Maler durch diese Bildregie stärker verdeutlichen, als es der neutral berichtende Evangelist vermag.

Es bedurfte lediglich einer Korrektur des Augenpunkts, um dem Betrachter die Möglichkeit

21 Frankfurt, Städel, Jochen Sander, *Niederländische Gemälde im Städel 1400–1550*, Mainz 1993, 28ff.

22 Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett, 40, 9 : 20, 8 cm. Das Blatt gehört zu einer Folge großformatiger Federzeichnungen, deren Zweck unbestimmt ist. Vgl. Ernst Buchner, Die Augsburger Tafelmalerei der Spätgotik, in: *Beiträge zur deutschen Kunst 2*, Augsburg 1928, 37ff., mit Abb. 36ff. Vgl. als niederländisches Beispiel auch die Fassung des Delfter Meisters der Virgo inter Vir-

gines (Chicago, K. G. Boons, *De Meester van de Virgo inter Virgines*, *Oud Delft* 2, 1963, Abb. 6; Max J. Friedländer, *Early Netherlandish Painting*, Leyden 1967ff., Bd. 5, Nr. 25. Albert Châtelet, *Les Primitifs Hollandais. La peinture dans les Pays-Bas du Nord au XVe siècle*, Fribourg 1980, 230, Nr. 117, schreibt das Bild dem Maler ab und lokalisiert es nach Haarlem.)

23 Pilatus hält hier, ebenso wie der Scherge, einen Zipfel des Mantels Christi. Was zur besseren Präsentation



5. Meister von 1477, Ostentatio Christi.
Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett

der unparteiischen Augenzeugenschaft zu ent-
reißen: 1509 verwandte Dürer das Bildschema in
seiner kleinen Holzschnittpassion (Abb. 6). Er
setzte die Rückenfiguren nicht nur in einen kaum
mehr aufsichtig konstruierten Raum, sondern
auch hart an den Bildrand, ließ zudem eine
Lücke, so daß der Betrachter sich in die Menge

dient, ist als eine Geste der Achtung und Bedienung
aus der Liturgie auf die Szene übertragen: Der Dia-
kon schlägt bei der Elevatio der Hostie das Gewand
des Priesters zurück (vgl. z.B. die Darstellung der
Martinsmesse auf dem Schwabacher Hochaltar, 1506/
09, Strieder [wie Anm. 17], Nr. 62, 212, Abb. 355).
Das Motiv ist eines der (seltenen) Beispiele, das den
Nachweis erlaubt, die Ergebnisse der Exegese seien
im Bild veranschaulicht. Der Bezug der ›Ostentatio
Christi‹ auf die Elevatio der Hostie wird im Bild



6. Albrecht Dürer, Ostentatio Christi. Kleine Holz-
schnittpassion

einreihen muß. Er gehört damit zu denen, die
sich von der als Bild im Bild gerahmten – und
damit als visuelles Argument gekennzeichneten –
Ostentatio nicht überzeugen lassen.

Quinten Massys²⁴ wird die appellative Funk-
tion des Bildes durch Nahsichtigkeit noch erheb-
lich steigern, aber Dürers Holzschnitt präsentiert
das Paradox der darstellenden Künste um 1500
vielleicht am besten: Es ist hier nicht die Fülle an
Details, die das Bild in Konflikt mit der auf Fak-

gegenüber den Texten präzisiert: Indem Pilatus oder
(seltener einer der Soldaten) die Aufgabe des Diakons
übernimmt, wird angezeigt, daß Christus als Priester
sich selbst in der Hostie offenbart.

24 Larry Silver, *The Paintings of Quinten Massys with
Catalogue Raisonné*, Oxford 1984: Coimbra, 1514–
1517, 213, Nr. 18, Abb. 33; Madrid, 1522–1524, 220,
Nr. 31, Abb. 86.

tizität beharrenden Historie bringt, sondern die ganz dezidiert eingenommene Perspektive. Nicht der vorgeblich neutrale Bericht, sondern die Überredung führt zum Erfolg, zur Anschaulichkeit, die die Wirksamkeit des Argumentierens mit Bildern beweist; und dies, obwohl der Geschichte zufolge Pilatus mit seinem bildhaften Argument ohne Erfolg blieb, bleiben mußte, sollte nicht der Heilsplan selbst scheitern.

Dürers Graphik belegt, welcher Reflexionsgrad über die Wirksamkeit von Bildern in Einzelszenen erreicht worden war. Am Problem der Abfolge von Szenen wird nun zu klären sein, wie die Bildkünste dem Anspruch auf narrative Abfolge der Heilsgeschichte gerecht zu werden suchten. Ich übergehe hier die großen Zyklen der Tafelmalerei und der Graphik, die die Ereignisse aus der Kindheit und der Passion Christi parataktisch aneinanderreihen.²⁵ Wieder interessiert mich das einzelne Bildfeld, das ein Hauptthema präsentiert, aber in den Ablauf eines länger dauernden Geschehens einzuordnen versucht.

Vor allem die Architektur wird in den Passionszenen dazu genutzt, innerbildliche Rahmen zu schaffen und Ereignisse voneinander zu trennen. Das Verfahren dient zuerst in der niederländischen Malerei dazu, auf einem Bildfeld durch räumliche Distanz zeitliche Distanz zu markieren und Akzente zu setzen: Am Johannesaltar des Rogier van der Weyden (Abb. 7)²⁶ ist die Entauptung des Täufers als das wichtigere Ereignis vor der Präsentation des Haupts am Tisch des Herodes hervorgehoben. Der Maler nimmt hier eine Gewichtung vor, die in der Textvorlage so

nicht vorgegeben war. Wir wissen nicht, welche Gründe zu dieser besonderen Lösung führten – vielleicht die Wünsche des Auftraggebers im Verein mit dem Zwang zur Konzentration, wenn auf nur drei Tafeln das gesamte Leben des Täufers erzählt werden sollte.²⁷ Der innerbildliche Rahmen des steinernen Kirchenportals mit seinen Archivoltenfiguren dient Rogier zur Abgrenzung von Haupt- und Nebenszene. Zugleich verschränkt dieser Rahmen die Geschichte des Täufers mit derjenigen, die ihr erst Sinn verleiht – dem Leben Jesu.

Nur auf den ersten Blick also – und aus unserer Vertrautheit mit den Prinzipien illusionistischer Malerei heraus – gleicht Rogiers gemalter Rahmen dem Rahmen des Fensters, das Alberti etwa zur selben Zeit in Italien als Metapher für den Schnitt durch die Sehpypamide einführt: Es geht hier nicht um die Illusionierung des Betrachters, der den Rahmen der Tafel als ästhetische Grenze, den gemalten Rahmen als Tor zwischen außen und innen begreifen soll. Schließlich könnte nur die linke Tafel des Retabels so verstanden werden – als Blick auf drei simultan ablaufende, räumlich geschiedene und durch ihre Platzierung in ihrer Wichtigkeit getrennte Ereignisse: die Namensgebung des Täufers unter Assistenz der Muttergottes; die Hebamme am Bett der Elisabeth und das Hinzukommen von Frauen zum üblichen Besuch bei der Wöchnerin. Im Zentrum des Retabels dagegen gibt es nur eine Szene, die Taufe Christi. Rogiers Johannesaltar weist auf seinen drei Tafeln die Möglichkeiten auf, wie mit Hilfe der Architektur Ordnung in

25 Die Klassifizierung von Erzählweisen in der nachantiken Malerei wurde von Franz Wickhoff (*Die Wiener Genesis*, 1894/95) und Kurt Weitzmann (*Illustration in Roll and Codex. A Study of the Origin and Method of Text Illustration*, Princeton 1947) an Exempeln aus der Buchmalerei erarbeitet. Vgl. zu deren Positionen Karl Clausberg, *Die Wiener Genesis: eine kunsthistorische Bilderbuchgeschichte*, Frankfurt 1984. Auf die Differenzen in der Terminologie gehe ich nicht ein. Mit dem auch hier interessierenden Problem, wieso der linearperspektivisch konstruierte Raum der italienischen Frührenaissance – Albertis Fenster zur Welt – nicht das monozentri-

sche, sondern das Simultanbild förderte, befaßt sich Lew Andrews, *Space and Time in Renaissance Art: the Rebirth of Continuous Narrative*, Cambridge 1995 und Ders., *Ordering Space in Renaissance Times: Position and Meaning in Continuous Narration, Word and Image* 10, 1994, 84–94. Wolfgang Kemp hat Andrews' Material zeitlich und geographisch erweitert und einer psychologisierenden Deutung unterzogen (*Die Räume der Maler. Zur Bilderzählung seit Giotto*, München 1996). Für grundsätzliche Überlegungen zur Erzählweise in Bilderzyklen vgl. Wolfgang Kemp, *Sermo corporeus. Die Erzählung der mittelalterlichen Glasfenster*, München 1987, und Ders.:



7. Rogier van der Weyden, Johannesaltar. Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie

einen umfangreichen, lange Zeiträume umfassenden Stoff gebracht werden kann.²⁸

Für die Übernahme und Weiterbildung dieses Verfahrens seien nur wenige Beispiele angeführt. Dabei werden die Punkte hervorgehoben, an denen Maler und Stecher in Konflikt mit dem sich schärfenden Bewußtsein für historisches, d.h. konzentriertes Erzählen gerieten. Die Palastfassade in der Szene des Meisters von 1477 läßt durch große rundbogige Öffnungen den Blick in einen Innenraum zu (Abb. 5). Links, durch einen Pfosten von der ›Ostentatio Christi‹ getrennt, sind zwei Schergen mit den Abschlußarbeiten

der vorangegangenen Geißelung befaßt. Während der eine den Strick, mit dem Christus festgebunden war, von den Säulen löst, sitzt der andere, Geißel und Rute vor sich, auf dem Boden und zieht den langen Beinling, der ihm hinuntergerutscht war, wieder hoch.

1468 malte der Nördlinger Maler Friedrich Herlin – gewiß auf derselben niederländischen Bilderfindung fußend – das Epitaph des Ulmer Kaufmanns Gienger (Abb. 8, 9).²⁹ Das Schema ist bereits vertraut. Herlin zeigt drei Knechte des Pilatus: Während der eine am Boden kniet und sich bemüht, die Reste seiner zerschlagenen Rute

Christliche Kunst. Ihre Anfänge. Ihre Strukturen, München 1994. Reiches Material zum Simultanbild bei Ehrenfried Kluckert, *Die Erzählformen des spätmittelalterlichen Simultanbildes*, Neustrelitz 1974.

26 Robert Suckale, *Rogier van der Weyden. Die Johannesaltäre. Das Bild als stumme Predigt*, Frankfurt 1995; zur Frankfurter Kopie: Sander (wie Anm. 21), 336ff.

27 Für einen ausführlicheren und anders gewichteten Zyklus zum Leben des Täufer vgl. den Hochaltar der Klosterkirche Blaubeuren, zuletzt: Dietlinde Bosch, *Bartholomäus Zeitblom. Das künstlerische Werk*, Diss. Stuttgart, Ulm 1999, 30–38, Kat. Nr. 10.

28 Zur Bildarchitektur vgl. auch den Versuch einer Systematik von Martin Feltes, *Architektur und Landschaft als Orte christlicher Ikonographie: eine Untersuchung zur niederrheinischen Tafelmalerei des 15. Jahrhunderts*, Diss. Aachen 1987.

29 Nördlingen, Stadtmuseum. Ernst Buchner, *Die Werke Friedrich Herlins, Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst* 13, 1923, 1–51; Alfred Stange, *Die deutschen Tafelbilder vor Dürer. Kritisches Verzeichnis*, Bd. 2, München 1970, 226, Nr. 989. Die Arbeit von Ralf Krüger, *Friedrich Herlin Maler und Altarbauer-Unternehmer*, Diss. Berlin, Berlin 1996, trägt zu diesen Fragen nichts bei.



8. Friedrich Herlin, Epitaph des Hans Gienger.
Nördlingen, Stadtmuseum

einzusammeln, schlüpft der zweite wieder in seine Jacke, derer er sich entledigt hatte, um besser zuschlagen zu können. Der dritte schließlich knüpft die Hose wieder ans Wams, die Bänder hatten sich im Eifer des Gefechts gelöst. Schon etwas weiter fortgeschritten in ihrer Wiederherstellung sind die Schergen auf dem Epitaph für einen unbekanntem jungen Mann, ein Werk des Kärntner Malers Urban Görttschacher von 1508 (Abb. 10).³⁰

³⁰ Wien, Unteres Belvedere. Elfriede Baum, *Katalog des Museums mittelalterlicher österreichischer Kunst*, Wien/München 1974, 132, Abb. 90. Vgl. auch den Epitaph für Matthäus Kuchler, 1520 (?), aus der Breslauer Magdalenenkirche, Breslau, Muzeum Narodowe (Hans Günther Meinert, *Das Auftreten der Re-*



9. Friedrich Herlin, Epitaph des Hans Gienger,
Ausschnitt. Nördlingen, Stadtmuseum

Gewiß funktioniert die Szene auch als Hinweis auf die dem *Ecce Homo* vorhergehende Aktion, deren Spuren der Leib Christi aufweist. Aber stärker als die Funktion im Ablauf der Bilderzählung ist doch der fraglos auch erwünschte Effekt, die Aufmerksamkeit von der Hauptsache abzuziehen und auf die Erfindungsgabe des Malers zu lenken. Nebensächliches im Modus der Beschreibung dient zudem der Beglaubigung des Dargestellten, es sorgt für die Anschaulichkeit, die den Rezipienten die Szene als nicht nur möglich, sondern faktisch so geschehen akzeptieren läßt. Wie problematisch es aber ist, diesen »effet de réel« im Sinne Roland Barthes' aus Texten mit Bildern abzugleichen,³¹

naissance in Breslau, Diss. Breslau 1935, 45 f., ohne Abb.).

³¹ Roland Barthes, *L'effet de réel* [1968], in: Ders., *Ceuvres complètes II*, 1966–1973, Paris 1994, 479–484. Vgl. am Beispiel von Historienbild und Geschichtsschreibung die Hinweise von Stephen Bann:



10. Urban Gortschacher, Ostentatio Christi. Wien, Unteres Belvedere



11. Israel van Meckenem, Fußwaschung

erweisen die drei angeführten Szenen. Lebens- erfahrung ist nicht *en passant* eingefügt, sondern gewinnt in der dauerhaften Präsentation, durch den Platz im Bild und durch das Angebot zur länger anhaltenden und wiederholten Kontem- plation den Rang einer zweiten Szene. Was nur Ergänzung und Beglaubigung der Erzählung sein sollte, wird über seine dienende Rolle hinaus- gehoben, beansprucht Raum im Bild und in der Zeit der Betrachtung. Gerade dies stützt nach der traditionellen Meinung der Theologen den Wert des Bildes für die Memoria: Das Bild ist immer verfügbar, während das Wort der Verkündigung im Moment des Sprechens verfliegt.

Für die Präsentation mehrerer Szenen, die nicht zur selben Zeit stattfinden, sondern im zu- grundeliegenden Text eine Reihe unmittelbar auf- einander folgender Handlungen bilden, soll hier das erste Blatt aus Israel van Meckenems ›Passion‹ stehen (Abb. 11).³² Dargestellt ist im Vorder- grund die Fußwaschung, die sich im ersten Raum des Hauses abspielt. Hinten fällt der Blick in den zweiten Raum, in dem sich Christus und die Jün- ger zum Abendmahl versammelt haben. Über die Hofmauer hinweg schließlich wird der Ölberg sichtbar: Jesus im Gebet, die schlafenden Jünger und Judas, der mit den Häschern den Garten betritt. Beschrieben habe ich das Blatt in der Rei- henfolge der Ereignisse, das Arrangement der Szenen legt eine derartige ›Lektüre‹ nahe. Aus der Sicht eines Erzählers der Passion könnte hier allenfalls die Akzentuierung der Szenen bean- standet werden. Die Fußwaschung – nicht die Einsetzung der Eucharistie – wird zum Haupt- thema gemacht, eine gewiß eigenwillige Lösung.

In derselben Kupferstichfolge finden sich auch Beispiele für die Präsentation von gleichzeitig, aber an verschiedenem Ort spielenden Handlungen, gewissermaßen eine ausführlichere Variante des in der ›Ostentatio‹ vorliegenden Typus: Israel van Meckenem zeigt im Vordergrund die Hand- waschung des Pilatus (Abb. 12). Die Schergen wenden sich zum Abmarsch. Über dem Thron des Pilatus wird durch eine Öffnung der Blick in den Hof freigegeben, wo das Kreuz zugerichtet wird. Weiter rechts ist der Amtssitz des Hohe- priesters zu sehen; Judas versucht dort vergeb- lich, den Lohn seines Verrats zurückzugeben. Das Problem liegt hier nicht in der Akzent- uierung. Das Blatt zeigt aber, wie die simultane Präsentation dazu verführt, wahrscheinliche, je- doch nicht überlieferte Ereignisse der Haupt- handlung hinzuzufügen. Es sind Ergänzungen, die im weitaus größten Teil der Darstellungen der Alltagserfahrung zugerechnet werden. Per-

Daguerre, Stothard, Landseer, Delaroche, in: Ders., *The Clothing of Clio. A Study of the Representation of History in Nineteenth-Century Britain and France*, Cambridge 1984, S. 57f.

32 Jutta Schnack, *Der Passionszyklus in der Graphik Israhel van Meckenems und Martin Schongauers*, Münster 1977.

sonal dieser Nebenszenen, die erstmals in der italienischen Trecentomalerei begegnen, ist Dienerschaft: seit Giotto die Mägde Marias und der Hl. Anna, seit Pietro Lorenzetti der Wirt und seine Gehilfen, die die Speisen des Abendmahls bereiten und servieren; immer wieder die Hebammen der Hl. Anna, die Besucherinnen am Wochenbett heiliger Frauen; die Handlanger, die das Kreuz Christi zurichten; schließlich die Schergen des Pilatus und der Hohepriester überhaupt.

Wie die drei Tafeln von Rogiers Johannesaltar exemplarisch zeigen, verwandten Maler alle drei Spielarten des »erzählenden« Bildes nebeneinander. Auf einer durch einen Rahmen begrenzten Tafel – also an einem, wenn auch räumlich gegliederten Schauplatz – kann eine einzige Szene gezeigt, kann eine Hauptszene mit gleichzeitig ablaufenden Episoden bzw. eine Hauptszene mit nur in zeitlicher Abfolge möglichen Episoden kombiniert werden. Im letztgenannten Fall – dem des Simultanbildes – treten die Akteure auf einem Bildfeld mehrfach auf. Offensichtlich ist es das Ziel dieser Präsentationsweise, einen Moment der Geschichte besonders hervorzuheben und die vom Künstler oder vom Besteller des Werks als nachrangig betrachteten, nachfolgenden oder vorausgehenden Ereignisse der Vollständigkeit halber mitzuliefern. Die Stiftung von Illusion ist auf diese Weise nicht möglich und demnach wohl auch nicht das Ziel des monozenischen Bildes.

Der Maler hat also nicht nur die Möglichkeit, die Ansicht für seine Einzelszene festzulegen, seiner Darstellung eine bestimmte Perspektive zu geben, er kann seine Darstellung auch durch die Anordnung seiner Szenen akzentuieren. Häufig ergibt sich dabei ein chronologischer Bruch in der Erzählfolge. Israel van Meckenems »Passion« z. B. folgt dem Ablauf der Evangelien nur dann in strenger Chronologie, wenn man die Szenen



12. Israel van Meckenem, Handwaschung des Pilatus

im Vordergrund berücksichtigt. Das letzte Blatt der Folge (Abb. 13) präsentiert in durchaus erwarteter Akzentuierung Christus mit den Emmausjüngern beim Mahl im Vordergrund und lenkt durch diese Regie die Aufmerksamkeit zuerst auf die spätere Szene, wogegen die frühere, die gemeinsame Wanderschaft, in den linken Hintergrund abgeschoben ist. Während also die gesamte Folge wie die zugrundeliegende Synopse der Evangelien in strenger Chronologie aufgebaut ist, kommt es im Simultanbild zu Brüchen. Zweifellos wird keiner der Literaten, die den aufreihenden Bericht der annalistischen Geschichtsschreibung zu einem Gesetz von Geschichtsschreibung überhaupt erhoben,³³ in derlei Abweichungen vom Erzählfluß bereits Verstöße gegen ein Faktizität bestätigendes Prinzip erkannt haben. Das Einfügen von Nebenszenen scheint vielmehr zu jenen Mitteln der Malerei und Gra-

33 Wohl zuerst bei Bernardus Silvestris (vgl. Knappe 1984, wie Anm. 6, 360f.). Weitere Belege zum »ordo historiae« bei Goetz (Schmale, wie Anm. 6, 191).



13. Israel van Meckenem, Emmaus

phik zu gehören, die es im 15. Jahrhundert erlaubten, alle oder möglichst viele Umstände einer Geschichte oder Episode zu präsentieren. Maler und Stecher stehen hier in Abhängigkeit und in Konkurrenz zum Text; aus der Vielfalt der angewandten Möglichkeiten wird man vielleicht auf Seiten der Künstler auf ein Bewußtsein für Differenzen der Medien schließen dürfen. Meckenems Passionsfolge aus Simultanbildern unterscheidet nur die besondere Ausführlichkeit von der abgekürzteren Version z.B. Martin Schongauers, der auf vollständige, Personal umfassende Nebenszenen verzichtet, also einszenige Bilder

bietet. Schongauer konzentriert seine Figuren z. B. im ›Ecce Homo‹ (Abb. 14) auf die Präsentation des Angeklagten. Aber auch er erlaubt den Blick in den Palast, wo freilich nicht die Schergen, sondern nur Säule, Strick und Rute auf die vorausgegangene Geißelung verweisen.

Die Formen der Erweiterung betreffen zunächst all das, was der Text sagen könnte, in der Erzählung der Heilsgeschichte aber nicht oder nicht mehr sagt, da dies gegen das Prinzip der Kürze verstieße. Kürze ist ein Mittel, die Faktizität des Berichteten zu unterstreichen. Angesichts der Hierarchie, die sich im Laufe der Formierung künstlerischer Gattungen bilden wird und die bei Forderungen nach dem Dekorativum bereits um 1500 spürbar ist, interessieren zunächst jene Hinzufügungen, die die jeweiligen Hauptfiguren betreffen. Die Fälle, in denen Bilder und ältere Texte daran gehen, die Lücken in der Erzählung der Evangelien und deren synoptischer Kombination zu füllen, sind zahlreich. Besonders auffallend ist das Bemühen, zu ergründen und darzustellen, auf welche Weise Maria um ihren toten, vom Kreuz abgenommenen Sohn trauerte. Die Evangelien schweigen dazu, sie lassen eine Lücke zwischen der in wenigen Worten berichteten Kreuzabnahme und der Grablegung. Diese Lücke wird in Bildern durch die Darstellung der Trauer im Typus der vielfiguren ›Beweinung Christi‹ oder der auf Mutter und Sohn beschränkten ›Pietà‹ gefüllt; Texte wie die ›Meditationes vitae Christi‹ des Pseudo-Bonaventura oder die ›Vita Christi‹ des Ludolph von Sachsen, die die kanonischen Evangelien ausschreiben, reflektieren ebenfalls ausführlich die Trauer der Madonna.³⁴ Eine Kritik an derartigen Bildern ist mir allerdings erst aus dem fortgeschrittenen 16. Jahrhundert bekannt. Sie steht dann im Zusammenhang mit Auslegungen des tridentinischen Beschlusses über die Bilder.³⁵

34 Ludolph von Sachsen (wie Anm. 15), Bd. 2, 619ff.

35 Johannes Molanus, *De picturis et imaginibus sacris*, Löwen 1570, Buch IV, Kap. 12, hier benutzt: Molanus, *Traité des saintes images*, Paris 1996, 510f.

36 Ludolph von Sachsen (wie Anm. 15), 4: »Nec credas

quod omnia quae Christum dixisse vel fecisse meditari possumus scripta sunt, sed ad maiorem impressionem ea tibi sic narrabo prout contingerunt, vel contingisse pie credi possunt, secundum quasdam imaginativas repraesentationes, quos animus diver-

Die Belege aus den Passionstraktaten des 14. Jahrhunderts für derartige Erweiterungen sind zu zahlreich, als daß man sie alle aufzählen könnte. Ludolph von Sachsen hatte sich durch das Zugeständnis, der Evangelist habe nicht alle Taten Jesu berichten können, entschieden zu einer Erweiterung bekannt: »Glaube nicht, daß all das, was wir über die Worte und Taten Jesu meditieren können, geschrieben steht. Ich will sie dir vielmehr so erzählen, wie sie sich ereignet haben oder wie sie sich nach frommem Glauben ereignet haben konnten, gewissen imaginativen Darstellungen zufolge, die der Geist auf verschiedene Weise wahrnimmt ... Denn die Hl. Schrift zu meditieren, zu verstehen und auszulegen, das können und glauben wir auf verschiedene Weise zu erfüllen, sofern es nicht gegen die Wahrheit des Lebens, der Gerechtigkeit oder der Lehre ist, d. h. wenn es nicht gegen den Glauben oder die guten Sitten verstößt.«³⁶ Schon bei Ludolph bleibt offen, ob all das, was er an Zusätzen zur Hl. Schrift festhält, als faktisch so geschehen oder als nach frommem Glauben möglich zu bewerten sei.³⁷ Nur noch im Bereich des Möglichen, wenn auch ganz und gar Frommen, nicht Verwerflichen, liegt dies bei einem späteren Autor, dem Dominikaner Berthold. Im 1492 gedruckten »Zeitglöcklein des Lebens und Leidens Christi« heißt es zu den Umständen der Geißelung: »Das merck also/Da unser herr iesus gegeislet ward mag das milt hertz betrachten wie er seine kleider (villicht hin und ha von den riffion im sal verworfen) wider zesammen suocht und sich mit schemiger senffter zucht wider anlegt. Oder dz im die unseligen buoben die kleider brachtend und in wider anlegten mit gespoett



14. Martin Schongauer, *Ostentatio Christi*

mit geher yle mit ruffen und anderen unfuoren. Oder villicht ettwen eyn milter mensch die kleider verhuot und im die halff wider anlegen. Desglichen vil und one zal mag das andechtig hertz betrachten mit grossem nutz und one straff usgesloßen frefele uskündung der dingen die man mit bezügnuß der heiligen geschrift nit offenlich beweren mag.«³⁸

simode perceptit. ... Nam circa divinam Scripturam meditari, intelligere, et exponere, multifarie possumus prout credimus expedire, dummodo non sit contra veritatem vitae, vel iustitiae, aut doctrinae, id est, non sit contra fidem, vel bonos mores.«

³⁷ Aus Sorge, ein jeder/eine jede werde seine/ihre Imaginationen zur Heilsgeschichte für faktisch so geschehen betrachten, legt sich Gert Groote fest: Derartige Ergänzungen dürfen nicht für wahr gehalten werden (Gerhard Groote, *Tractatus de quattuor ge-*

neribus meditabilium, hg. und übersetzt von Ilario Tolomei, Padua 1975, 48).

³⁸ Frater Bertholdus, *Zeitglöcklein des Lebens und Leidens Christi*, Basel, Johann Amerbach, 1492, fol. 23–23v, hier zitiert nach: Fritz Oskar Schuppisser, *Schauen mit den Augen des Herzens. Zur Methodik der spätmittelalterlichen Passionsmeditation, besonders in der Devotio Moderna und bei den Augustinern*, in: *Die Passion Christi in Literatur und Kunst des Spätmittelalters*, Tübingen 1993, 181. Zu Bert-

Die Grenzen des Verfahrens werden selbstverständlich durch häretische oder unziemliche Ergänzungen zum Text der Evangelien überschritten. Auf solche Verstöße zielen die vielen Klagen von Reformatoren und Altgläubigen gegen die Verführung der Gläubigen durch Bilder der entblößten Madonna bzw. hl. Magdalena oder des nackten hl. Sebastian.³⁹ Aber es scheint auch von Malern erfundene unziemliche Handlungen der Bildfiguren gegeben zu haben. Ein solcher Fall ist aus dem späteren 16. Jahrhundert überliefert: »Das stumme Bild ist ein geschwätziges Ding, und heimlich schleicht es sich in das Gemüt der Menschen [...] Denn sogar, wenn etwas aus der Historie der Evangelien gemalt wird, fügt man unfromme, unpassende Dinge hinzu: z. B. wenn man den Herrn malt, wie er bei Martha und Maria zu Gast weilt – während inzwischen der Herr mit Maria spricht, malt man den Johannes als jungen Mann, wie er sich in einer Ecke mit Martha unterhält, und den Petrus, der durstig den Becher leert. Wiederum läßt man beim Gast-

mahl die Martha hinter Johannes stehen, die eine Hand auf dessen Schulter, mit der anderen spottet sie über Christus, der aber nichts davon merkt. Ebenso Petrus, wie er den schon von Wein roten Humpen zu den Lippen führt. Und das alles, was doch gotteslästerlich und unfrohm ist, erscheint dennoch vielen als witzig. Zur Hl. Schrift muß das Bild sich verhalten wie die Predigt. Wenn Du ein Bild machst, was könnte den Kirchen angemessener sein als die Taten Christi? Als die Beispiele der Heiligen? Wenn es beliebt, etwas Gefälliges dem Bild beizumischen, dann dürfen dies nur moralische Fabeln oder die ungezählten Formen der Bäume, Kräuter, Blumen und Tiere sein.«⁴⁰

Es gibt einen grundsätzlichen Unterschied zwischen Autoren wie Ludolph und Berthold auf der einen und Erasmus auf der anderen Seite. Die milde Abstufung des von den Evangelien Berichteten gegen das vom frommen Gläubigen Hinzuerfundene bei den älteren Autoren ersetzt Erasmus durch das vollständige Verbot jeder Er-

hold vgl.: *Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon*, Bd. 1, 1978, 801 f.

³⁹ Vgl. hier nur Huldreich Zwingli, Auslegung des 20. Artikels, 1523 (*Sämtliche Werke* Bd. 2, Zürich 1908, 218) und Eine Antwort, Valentin Compar gegeben, 1525 (*Sämtliche Werke* Bd. 4, Zürich 1927, 145 f.). Zur Deutung unter Bezug auf die Kleiderordnungen der oberdeutschen Städte vgl. Michael Baxandall, *The Limewood Sculptors of Renaissance Germany*, New Haven/London 1980, 88 ff.

⁴⁰ Erasmus, *Institutio christiani matrimonii*, 1526 (*Opera omnia*, Leiden 1706, ND), Sp. 696E-697A: »Loquax enim res est tacita pictura, et sensim irrepit in animos hominum. Etenim, quum pingunt aliquid ex Evangelica Historia, affingunt impias ineptias: velut quum exprimunt Dominum apud Martham ac Mariam exceptum convivio, interea dum Dominus loquitur cum Maria, fingunt Joannem adolescentem dum in angulo fabulantem cum Martha, Petrum exsiccantem cantarum. Rursus in convivio Martham a tergo assistentur Joanni, altera manu injecta humeris, altera velut irridente Christum, qui nihil horum sentiat. Item Petro jam vino rubicundum cyathum admovere labris. Et haec quum blasphema sint et impia, tamen faceta multis videntur. De rebus Sacris, qualis debet esse sermo, talem decet esse et picturam. Si pictura caperis, quid potius convenit aedibus Christianis quam gesta Christi? quam exempla Sanctorum? Et si quid joci placet admiscere, sunt morales Apologi, sunt innumerabiles arborum, herbarum, florum et

animantium formae.« Vgl. Erwin Panofsky, Erasmus and the Visual Arts, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 32, 1969, 211, Anm. 30. Der letzte Satz wird von Panofsky nicht zitiert. Vgl. P. Keith F. Moxey, Erasmus and the Iconography of Pieter Aertsen's Christ in the House of Martha and Mary in the Boymans-van-Beuningen Museum, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 34, 1971, 335 f. Mit der Passage habe ich mich in anderem Zusammenhang befaßt: Katharina Krause, Hans Holbein der Ältere: Studien nach dem Leben im Altar- und Motivbild, *Städel-Jahrbuch* N. F. 16, 1997, 171–200.

⁴¹ Als Beispiel: Frankfurter Passionsspiel, 1498, in: Richard Froning, *Das Drama des Mittelalters*, ND Darmstadt 1964, 379–534. Die Behandlung der Schergen als Individuen ist ein Beispiel für größere Nähe zwischen Passionsspielen und Bildern als zwischen Passionstraktaten und Bildern. Vgl. auch Eduard Hartl (Hg.), *Das Drama des Mittelalters. Passionsspiele II (Das Donaueschinger Passionsspiel)*, Leipzig 1942, u. a. v. 2867 ff., 207 – Pause bei der Geißelung). Nützlich für Fragen der Aufführungspraxis: Bernd Neumann, *Geistliches Schauspiel im Zeugnis der Zeit. Zur Aufführung mittelalterlicher religiöser Dramen im deutschen Sprachgebiet*, München 1987, mit umfassender Bibliographie. Das Verhältnis von Spiel und bildender Kunst – im Sinne von Beeinflussung der Bilder durch die Texte oder paralleler Entwicklung wird in der Kunstgeschichte kontrovers

findung von Umständen, die das Bildpersonal, jedenfalls die in der Bibel namentlich erwähnten heiligen Personen betreffen. In seinem Katalog der erlaubten Parerga des Bildes kommen Figuren nicht einmal vor.

Die Arbeit an den Nebenfiguren, die in den Evangelien auftreten, dort im allgemeinen namenlos und in ihrer Zahl nicht fixiert sind, läßt das Bedürfnis nach größerer Konkretheit erkennen. Hat von den Schergen der Hohepriester in den Evangelien nur Malchus einen Namen, so werden weitere Peiniger Christi in einigen Passionsspielen ebenfalls benannt.⁴¹ Die Bilder müssen sich mit den Kostümen behelfen: Die Soldaten gewinnen eine Identität, wenn sie von Szene zu Szene in immer demselben Kostüm als handelnde Nebenfiguren über die gesamte Passionsgeschichte von der Gefangennahme bis zur Auferstehung auftreten und eine bestimmte Verhaltensweise zeigen. Martin Schongauer hat dies in seiner Kupferstichpassion konsequent für alle Soldaten durchgeführt und dabei den in der

Grausamkeit stets etwas zurückhaltenderen ›Hauptmann‹ wie den übermäßig brutalen Malchus von den übrigen abgesetzt.⁴² Der Ulmer Frühhumanist Neithart fordert für die Illustrationen seines ›Terenz‹ von 1486, die Figuren sollten immer im selben Kostüm auftreten, wiedererkennbar sein.⁴³

Die Anschaulichkeit, die Bilder (wie Passionsspiele) über diese Vervielfachung und Präzision in Schilderung von Aussehen und Verhalten der Nebenfiguren gewinnen, ist in der älteren Literatur als ›Realismus‹, als ein Anzeichen für die Weltzugewandtheit der Maler, gedeutet worden. Dagegen wurden überzeugende Einwände vorgebracht. Insbesondere James Marrow hat im Anschluß an Pickering für viele dieser ›realistischen‹ Figuren wie für viele Einzelmotive gezeigt, daß sie eine Textgrundlage haben: Die typologische Lektüre des Alten Testaments liefere eine Legitimation, die realistische Motive keineswegs als Eindringen säkularer Vorstellungen in sakrale Zusammenhänge erscheinen lasse.⁴⁴

diskutiert. Vgl. Götz Pochat, *Theater und bildende Kunst im Mittelalter und in der Renaissance in Italien*, Graz 1990.

42 Martin Schongauer, *Das Kupferstichwerk*, München 1991, Nr. 19–30 (L. 19–30), 78–101.

43 Terenz, *Eunuchus*, Ulm, Konrad Dinckmut, 1486, 27v: »Du vindest auch ain yede person in ainer yeden figur wast in diesem buoch gebraucht wird. glych ainmal als das aunder. Und an ainem end als an dem anddern. mit gewand und gestalt. da mit ain yde person underscheidenlich aus den anddern erkenn mag werden.« Vgl. Peter Amelung, *Konrad Dinckmut der Drucker des Ulmer Terenz. Kommentar zum Faksimiledruck* 1970, 1972.

44 James Marrow, *Passion Iconography in Northern European Art of the Middle Ages and Early Renaissance*, Kortrijk 1979; Frederick P. Pickering, *Literatur und darstellende Kunst im Mittelalter*, Berlin 1966 (Grundlagen der Germanistik 4). Mit diesen Fragen befaßt sich am Beispiel der (selbständigen) Genredarstellungen von Bauern auch Hans-Joachim Raupp, *Bauernsatiren. Entstehung und Entwicklung des bäuerlichen Genres in der deutschen und niederländischen Kunst ca. 1470–1570*, Niederzier 1974, bes. 126ff. Raupp erkennt in der Druckgraphik mit Motiven aus dem Leben der Bauern ein eigenes »genus« niederen Stils, das als unterhaltsam und lehrreich dem Dekor der niederen Stils verpflichtet sei. Bauerngraphik ist ihm zufolge nicht »voraussetzungslos und aus einem Antrieb subjektiver Art her-

aus, als Akt künstlerischer Freiheit und individueller Auseinandersetzung mit gesellschaftliche Wirklichkeit« geschaffen worden (130). Daher seien die Blätter »keinesfalls als Produkte einer neuen, konsequenten Hinwendung zur Natur anzusehen« (131). »Es scheint uns daher denkbar, daß ein zentrales und lange Zeit unangefochtenes Entwicklungsgeschichtliches Erklärungsmuster der Kunsthistoriker geradezu auf den Kopf zu stellen ist. Nicht eine »neuzeitliche« Hinwendung zur Natur rückt die niedere Gegenstandswelt in den Mittelpunkt künstlerischer Interessen und läßt sie bildwürdig werden, sondern der Zugriff auf die niedere Gegenstandswelt, motiviert durch die Ansprüche der Didaktik und der Satire sowie durch den Wettstreit der Künste (Graphik-Malerei, vor allem aber bildende Kunst-Dichtung) zwingt zu einer Erweiterung der gestalterischen Mittel, welche die direkte Auseinandersetzung mit der Natur herbeiführt, vielleicht sogar erst ermöglicht« (131). Dem ist grundsätzlich zuzustimmen. Freilich scheint mir für das Feld der religiösen Malerei nicht der Wettbewerb, sondern die Beschränkung durch die Kritik an den Bildern der ausschlaggebende Faktor für ihre Veränderungen zu sein. Mit der didaktischen Aufgabe des satirischen Bauerngenres in Text und Bild stimmt die Funktion der ausgedehnten »Genreszenen« in den geistlichen Spielen und den Bildern überein: über das »Gefällige«, den Schmuck, das Interesse zu wecken und den Rezipienten desto besser zu belehren. Von daher trifft die Kritik der

Marrow weist für die Motive, die im Zusammenhang der ›Ostentatio Christi‹ interessieren, eine Reihe von alttestamentlichen Belegen nach. Der trinkende Scherge (Görtschacher) etwa sei durch Psalm 68, 13 begründet: »Die im Tor sitzen, schwatzen von mir, und beim Zechen singt man von mir.«⁴⁵ Der Psalm, der in die Liturgie der Karwoche aufgenommen wurde, begründe zunächst das Motiv trunkener Torwächter in der ›Kreuztragung‹, das Motiv sei aber in angrenzende Szenen gewandert; die Trunkenheit der Schergen, die ihre Grausamkeit gesteigert habe, sei auf die gesamte Passion übertragen worden.⁴⁶ In ähnlicher Weise bietet Marrow Belege für die häufig zu findende Konkretion der Geißelwerkzeuge in drei Typen: Rute, Geißel und Peitsche.⁴⁷

Zumeist erhielten derartige Motive, solange die typologische Auslegung des Alten Testaments nicht ernsthaft bestritten wurde, denselben Rang des Faktischen, der den im Neuen Testament berichteten Ereignissen und deren Umständen zukam.⁴⁸ Marrows Erklärung des ›Realismus‹ ist von nachfolgenden Untersuchungen zu Recht mit Zustimmung aufgenommen worden.⁴⁹ Es fehlt allerdings an Überlegungen, wie weit dieses Erklärungsmodell reicht. An dieser Stelle kann nicht untersucht werden, ob Erfahrung von Welt nach genau diesen Passagen im Alten Testament suchen ließ, die dann nachfolgend die Erweiterung des kanonischen Berichts begründeten. Es sei aber darauf hingewiesen, daß dieses Erklärungsmodell nicht ausreicht, die für

das Medium Bild spezifische Eigenart in der Präsentation solcher Motive zu legitimieren. Nur Beobachtung – Weltzugewandtheit – konnte einen Maler wie Friedrich Herlin (oder dessen Vorgänger) dazu veranlassen, das Ankleiden der Geißelknechte zu einer Szene mit den für die Mode des 15. Jahrhunderts typischen Momenten zu gestalten.

Nebenfiguren, die im Text der Evangelien nicht erwähnt sind, verdanken sich zum Teil ebenfalls der Legitimation durch die typologische Lektüre des Alten Testaments. Als Beispiel sind besonders die Kinder zu nennen, die sich in zahlreichen Passionsszenen des 15. Jahrhunderts an der Peinigung Jesu beteiligen. Marrows Hinweis auf die Verspottung des Propheten Elisäus ist plausibel und als Legitimation mit ähnlichen wie den eben vorgebrachten Einschränkungen ausreichend.⁵⁰ Der Dominikaner Antoninus Pierozzi hat als Erzbischof von Florenz (nach 1446) eine Reihe von traditionellen Einwänden gegen die mißbräuchliche Praxis der Maler erhoben. Zu den weniger schweren Verstößen gehören die Darstellungen von Apokryphen: »[Die Maler] sind auch nicht zu rühmen, wenn sie apokryphe Themen malen, wie die Hebammen bei der Geburt der Jungfrau oder die Jungfrau Maria bei ihrer Himmelfahrt, wie sie dem hl. Thomas ihren Gürtel hinabreicht, um seinen Zweifeln zu begegnen, und so weiter. Auch Absonderlichkeiten in die Geschichten der Heiligen und in Kirchen zu malen, Dinge, die nicht dazu dienen, Andacht hervorzurufen, sondern

Historiker am »ornatus« als rhetorisches Mittel den Kern des Problems (s. u.). Zum »Realismus« in den geistlichen Spielen vgl. u. a.: Rolf Steinbach, *Die deutschen Oster- und Passionsspiele des Mittelalters. Versuch einer Darstellung und Wesensbestimmung nebst einer Bibliographie zum deutschen geistlichen Spiel des Mittelalters*, Köln/ Wien 1970; Brigitte Lehnen, *Das Egerer Passionsspiel*, Frankfurt/Bern/New York/Paris 1988.

45 Ps. 68, 13: »contra me loquebantur qui sedebant in porta et cantabant bibentes vinum.«

46 Marrow (wie Anm. 44), 149.

47 Marrow (wie Anm. 44), 136.

48 Vgl. aber Groote (wie Anm. 37), 66ff., der den aus dem Alten Testament deduzierten Fakten nur den Status des Wahrscheinlichen einräumt.

49 Vgl. hier nur Schuppisser (wie Anm. 38); *Die Karlsruher Passion. Ein Hauptwerk der Straßburger Malerei der Spätgotik*, Karlsruhe 1996, 61f. (Dietmar Lüdke).

50 Marrow (wie Anm. 44), 142.

51 Antoninus von Florenz: *Summa Theologica*, nach 1446, Abschnitt über »de statu mercatorum et artificiorum«: »Pictores non solum secundum quantitatem laboris, sed magis secundum industriam et majorem peritiam artis, de salario suo artificii magis vel minus rationabiliter postulant sibi solvi. Qui in hoc offendunt, quando formant imagines provocativas ad libidinem, non ex pulcritudine sed ex dispositione earum, ut mulieres nudas et hujusmodi. Reprehensibiles etiam sunt cum pingunt ea, quae sunt contra fidem, cum faciunt Trinitatis imaginem unam Person-

Gelächter und eitle Gedanken – Affen, oder Hunde, die einen Hasen jagen, und dergleichen, oder eitlen Schmuck der Kleider –, solches erachte ich als unnötig und eitel.«⁵¹

Erasmus und Antoninus geben Exempla für erlaubte und nicht erlaubte Parerga. Nicht erlaubt ist, was gegen das Dekorum verstößt und was vom Kern der Geschichte ablenkt, also nicht zur Devotion aufruft. Erasmus will die Maler auf das unbedingt Nötige beschränken, all das, was zur Schilderung des Schauplatzes beiträgt – »die ungezählten Formen der Bäume, Kräuter, Blumen«. In Bezug auf Figuren bleibt seine Vorstellung vom Bild, das ein Ereignis schildert, handlungsbezogen und somit an der Erfahrung mit Texten orientiert. Thema der Maler dürfen nur Taten sein. Antoninus und Erasmus kritisieren an den Bildern, was medienspezifisch ist und zur Anschaulichkeit beiträgt. Kritik an der erzählerischen Qualität der Bilder wird an den Punkten faßbar, wo sie entschieden über das von den Evangelien Berichtete oder über traditionelle Bildmuster hinausgehen. Insofern ist ein ähnliches Phänomen nicht »aktenkundig« geworden. Sixten Ringbom hat bereits 1965 auf die narrative Erweiterung von ikonischen Bildern der Madonna und des Salvators zu Szenen hingewiesen, die das Geschehen in nahsichtigen Halbfiguren vortragen. Im Unterschied zu den hier vorgestellten Historien wird im Halbfigurenbild die emotionale Qualität der »Ikone« bewahrt und durch die narrative Ergänzung gesteigert.⁵² Letztere bleibt

am cum tribus capitibus, quod monstrum est in rerum natura; vel in Annuntiatione Virginis parvulum puerum formatum, scilicet Jesum, mitti in uterum Virginis, quasi non esset de substantia Virginis ejus corpus assumptum; vel parvulum Jesum cum tabula litterarum, quum non didicerit ab homine. Sed nec etiam laudandi sunt, quum apocrypha pingunt, ut obstetices in partu Virginis, Thomae apostolo cingulum suum a Virgine Maria in Assuntione sua propter dubitationem ejus dimissum, ac hujusmodi. In historiis etiam sanctorum seu in ecclesiis pingere curiosa, quae non valent ad devotionem excitandum, sed risum, et vanitatem, ut simias et canes insequentes lepores, et hujusmodi, vel vanos ornatus vestimentorum, superfluum videtur et vanum.« Zitiert nach Creighton Gilbert: *The Archbishop on the*

im Rahmen des auch in traditionellen Bildmustern Präsentierten. Die Schilderung von Umständen gehört notwendig zu den Strategien, mit denen die Maler in einem langen, um 1500 vorläufig abgeschlossenen Prozeß einem der drei zugunsten ihres Mediums vorgebrachten Gründe besonderen Nachdruck verleihen: Bilder sind nun weniger Lehr- und Merkzeichen, als daß sie Betrachter affektiv zur Frömmigkeit bewegen.⁵³ Gerade diese Legitimation des Bildes war es, die seine besondere Stärke betont und in der auf Mündlichkeit abgestellten Verkündigung an die Laien dem Bild den Vorrang vor dem gehörten Wort eingeräumt hatte.⁵⁴

Die Fähigkeiten der Maler treffen im 15. Jahrhundert auf eine Gegenbewegung von »litterati«, die eine Reihe von Argumenten gegen die Fülle von Episoden und deskriptiven Details vorbringen. Die von der antiken Rhetorik festgelegte Eigenschaft der »narratio«, Kürze, wird in den Vorworten zahlreicher historischer Texte und Bibelredaktionen zugesichert. Der Topos dieser Vorreden, der noch bis zu Ranke für historische Wahrheit einstehen soll, ist, da ihm oft kürzende Redaktionen älterer Textfassungen nachfolgen, durchaus Beschreibung von Eigenschaften des nachstehenden Texts. Angesichts der Besinnung auf den Wortlaut der Evangelien als Exempel äußerst knapper Berichte erhält er zudem neues Gewicht. Die Beschränkung auf den »kern« der Bibel – wie es im Vorwort zur deutschen Redaktion der »Summa historiae bibliae« Peters von

Painters of Florence, 1450, in: *Art Bulletin* 41, 1959, 75–87, Zitat 76f., Anm. 9. Die deutsche Übersetzung (mit Korrekturen) nach Michael Baxandall, *Die Wirklichkeit der Bilder. Malerei und Erfahrung im Italien des 15. Jahrhunderts*, Frankfurt 1987, 58. Zuletzt zu dieser Passage: Christopher Wood, »Curious Pictures« and the Art of Description, *Word and Image* 11, 1995, 341f.

52 Sixten Ringbom, *Icon to narrative. The Rise of the Dramatic Close-up in 15th-Century Devotional Painting*, Åbo 1965, bes. 50, 89.

53 Hans Belting, *Bild und Kult: eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München 1990, 458ff.; Suckale (wie Anm. 4), 20f.

54 Für die Hierarchie der Sinne im Mittelalter vgl. hier nur Wenzel (wie Anm. 3), 59ff.

Poitiers heißt – gewährt den Kompendien, die zunächst einfach nur mühsame Lektüre ersparen sollen, besonderen Vorzug.⁵⁵ Kürze steht für Faktizität. Auch wenn immer wieder der Nutzen eingestreuter Episoden als »ornatus« betont wird, weil dies dem Gegenstand angemessen sei bzw. die Aufmerksamkeit des Lesers gefesselt werde:⁵⁶ Die humanistische Kritik an den volkssprachlichen »Historien« verwirft mit den »res fabulosae« auch die Detailfreude, die Anschaulichkeit in den Texten, als überflüssige, vom Kern der Geschichte ablenkende, müßige Zutat. Was bei Sigismund Meisterlin im Vorwurf an Johann de Mandeville, die »Historie vom Herzog Ernst« und Hartliebs »Historie von Alexander« noch allein als Problem des fabelhaften Stoffs erscheint, wird bei Sebastian Franck zum Problem überflüssiger Deskription: »Also in historien sagen vil sollich narrenwerck, was ein fürst für har, mund und naß hab gehabt, was für einn stimm und red, wie bekleydt, und was angetragen, wie und auff was pferde geritten, wie das pferd ein zaum, half-

ter, steigref und sattel, geschmeid hab gehabt, welches zu wissen nicht pessert und gar nicht zur sach thut und nit werdt ist, das man das theur kleinoth, die zeit, drob verzer, volgend so es an die bindriemen gehet, daran alles gelegen, sagen sie etwa nicht, damit si jr thorheit verrathen, das sie nit wissen was sie schreiben sollen, unnd damit sie nit nichts schreiben, schreiben sie das nicht zur sach unnd histori taugt, ja verfinstern mit.«⁵⁷ Es ist mehr als deutlich: All das, was nach antiker rhetorischer Tradition einer »narratio« zur Anschaulichkeit verhilft und in den Bereich der Überzeugungskraft gehört, was daher im Christentum traditionell der Fiktion und damit Täuschung zugerechnet wurde,⁵⁸ hat in der Historie keinen Platz. Das retardierende, aber von der Kompetenz eines Autors zeugende Moment der Schilderung von Gegenständen und Umständen steht nach dieser Auffassung nicht für, sondern gegen den Wahrheitsgehalt des Berichts ein. Die knapp gefaßte Historie dagegen bürgt als Form für die Authentizität ihres Inhalts.

55 Peter Johaneck, Weltchronik und regionale Geschichtsschreibung im Spätmittelalter, in: Hans Patze (Hg.), *Geschichtsschreibung und Geschichtsbewußtsein im späten Mittelalter*, Sigmaringen 1987, 307f. Weitere Belege zur Abkürzung bei Knappe 1984 (wie Anm. 6), 64ff.; Marie Schulz, *Die Lehre von der historischen Methode bei den Geschichtsschreibern des Mittelalters*, Berlin/Leipzig 1909, 108ff.; Rolf Sprandel, *Chronisten als Zeitzeugen*, Köln/Weimar/Wien 1994, 214ff. Die an diesen Stellen zusammengetragenen Beispiele lassen es als möglich erscheinen, daß zu dem älteren Argument zugunsten der kurzen »narratio«, der Autor wolle dem Leser Verdruß ersparen, das Argument der Beschränkung auf das Wesentliche als Zeichen für Faktizität hinzutritt.

56 Werner Roelewinck (OCarth), Fasciculus temporum omnes antiquorum chronicas complectens, in: Johannes Pistorius/Burkhard Struve: *Germanicorum Scriptorum, qui rerum a Germanis per multas aetates gestarum historias vel annales posteris reliquerunt*, Bd. 2, Regensburg 1726, 398 (Prolog): »Ob hoc sancti doctores videntes, quod ad intellectum sacrarum scripturarum, et ecclesiae regimen, historiarum decursus ex parte necessarius esset, simulque omnium gestorum congeries inutilis, tum pro sue magnitudine, tum pro superfluum et vilium factorum repetitione supervacua, quasdam nobis historias canonisarunt, amputatis fabulis superstitiosis, ac genealogiis interminatis, quae ad rem non pertinent. Sicque factum est per

maximos eorum labores, ut pene simul tota temporum historia brevissimo studio a quolibet intelligente, jam nedum sine labore, imo cum cordis ablectatione possit incorporari. Decuit quoque adornatum scripturae, ut hac pulcritudine non careat, quae omnibus gentibus tanquam lucerna praeifulgida in obscuro loco proponenda fuit.« Vgl. Sprandel (wie Anm. 55), 215 ff. Felix Faber, *Evagatorium in Terrae Sanctae ... peregrinationem*, hg. von Dietrich Hassler, Bd. 1, Ulm 1843, 4: »Sed vobis eum tribuo, ut tempore remissionis fructuosioris studii et vacantiarum diebus pro vitando otio et recreatione sumenda, cum hilari iucunditate, eum (?) si vacat, legatis. Spero autem, quod inutilis non erit hujus Evagatorii lectio, cum etiam res prorsus fabulosas et ficiones poeticas ad profectum salutis vestrae sciatis retorquere. Scio enim vestrum tam ordinatum affectum, ut non solum res grandes et gesta sancta sint vobis virtutum materia, sed etiam res parvae et exiguae, et facta puerilia sint vobis aedificatoria. Ideo audentius inter magna et vera, sancta et seriosa, nonnumquam inserui puerilia, apocrypha, et facetica, cum intentione tamen numquam falsa, aut mendacia, aut irrationabilia, auf sacrae scripturae contraria, vel bonis moribus non convenientia.«

57 Sigismund Meisterlin, Vorrede zür Augsburger Chronik, 1456, in: Paul Joachimsen, *Die humanistische Geschichtsschreibung in Deutschland, Heft 1. Die Anfänge Sigismund Meisterlins*, Bonn 1895, 61f., 283: »Econtra librum dicti Johannis de monte villa,

Die Argumente, die sich auf der Seite des Stoffs am Problem der Kürze sammeln, treffen sich auf der Seite der Sprachform in der Diskussion um Vers und Prosa. Inwieweit die Auffassung, Vers stehe für Fiktion oder Lüge, Prosa für Faktizität oder Wahrheit, seit dem französischen Prosaroman auch in der deutschen Literatur verbindlich wurde, ist in der Forschung kontrovers. Immerhin gibt es zahlreiche Belege, die die Prosa als die einzig geeignete Form bezeichnen, fremdsprachige Texte mit ausreichender Treue ins Deutsche zu übersetzen. Auch in den Argumenten für die Prosa hat also die Forderung nach Richtigkeit Gewicht, sei es im Prosaroman oder im Vorzug der Prosafassung vor der Reimchronik.⁵⁹ Der Weg zur Ablehnung kunstvoller Form als Äquivalent zum ›sermo humilis‹ der Bibel ist nicht weit. Ulrich Füetrer begründet die Prosa seiner bayerischen Chronik 1481 damit, daß »grob und unbeschniten worte(n)« die Wahrheit bezeichneten.⁶⁰ Noch grundsätzlicher heißt es 1507 in den ›Geschichten und Taten Wilwolts

von Schaumburg, ›das ein lauter warhait nit so vil kunst, behender sin, als geferbte lügen bedürfen.«⁶¹

Die Kritik an jeder Form der Erweiterung wird in der Forderung nach Einfachheit zusammengefaßt. Auch hier ist ein später Beleg am deutlichsten. Unter Berufung auf Äußerungen des Malers rühmt Melanchthon 1546 an Dürers spätem Werk den Verzicht auf »ornatus«, die »Einfachheit«, als Verwirklichung des wahrhaft christlichen »genus grande«: »Ich erinnere mich, daß Albrecht Dürer, ein Mann von herausragendem Ingenium und Talent gesagt hat, in der Jugend habe er reich geschmückte und äußerst vielfältige Bilder geliebt und als ein Bewunderer seiner selbst sich sehr über diese Vielfalt in jedem seiner Bilder gefreut. Später, als alter Mann, habe er begonnen, die Natur zu betrachten, und er habe versucht, ihre angeborenes (ursprüngliches) Angesicht zu betrachten, und er habe eingesehen, daß die Einfachheit die höchste Zier der Kunst sei.«⁶² Unter Besinnung auf die sichtbare Natur

Ernestique ducis fabulosam narrationem decantant circumferuntque puerorum agmina cacinantium.« Sebastian Franck, *Germaniae Chronicon*, 1538, Vorrede, aaiij, zitiert nach Knappe (wie Anm. 6), 384. Auch Francks Passage dürfte sich auf den Alexanderroman Hartliebs beziehen, der in Kap. XVII eine Beschreibung Alexanders, in Kap. XVIII und XXIV des Bucephalus gibt. Für Francks Position als Historiker vgl. auch: Jan-Dirk Müller, Zur Einführung. Sebastian Franck: der Schreiber als Kompilator, in: Ders. (Hg.), *Sebastian Franck (1499–1542)*, Wiesbaden 1993, 27ff.

58 Heinrich Lausberg, *Handbuch der literarischen Rhetorik*, Stuttgart 1990, 399–407; zur Funktion von Beschreibung in literarischen Texten vgl. vor allem Philippe Hamon, *Du descriptif*, Paris 1993; Gérard Genette, *Figures II*, 1969; und zuletzt: D. P. Fowler, Narrate and Describe: The Problem of Ekphrasis, in: *Journal of Roman Studies* 81, 1991, 24–35. Zur Beschränkung der Fiktion im frühen Christentum vgl. Gottfried Willems, *Anschaulichkeit. Zu Theorie und Geschichte der Wort-Bild-Beziehungen und des literarischen Darstellungsstils*, Tübingen 1989, 227ff.

59 Fritz Peter Knapp, Historische Wahrheit und poetische Lüge. Die Gattungen weltlicher Epik und ihre theoretische Rechtfertigung im Hochmittelalter, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift* 54, 1980, 581–635; Korrekturen dazu bei Schnell (wie Anm. 6); Walter Haug, *Literaturtheorie im deutschen Mittelalter. Von den*

Anfängen bis zum Ende des 13. Jahrhunderts. Eine Einführung, Darmstadt 1985, 235ff.; Hubert Herkommer, *Überlieferungsgeschichte der »Sächsischen Weltchronik«: ein Beitrag zur deutschen Geschichtsschreibung des Mittelalters*, München 1972, 213–223; kritisch: Klaus Heitmann, Dichtung und Geschichtsschreibung in älterer Theorie (1972), in: *Zum mittelalterlichen Literaturbegriff*, Darmstadt 1985, 201–244, bes. 203; Horst Wenzel, *Höfische Geschichte. Literarische Tradition und Gegenwartsdeutung in den volkssprachlichen Chroniken des hohen und späten Mittelalters*, Frankfurt u. a. 1980, 68ff. Zum Problem verfälschender Übersetzung vgl. auch Aventins Kritik an Hartliebs ›Alexander‹ (Joachimsen [wie Anm. 57], 62); das Mainzer Edikt gegen volkssprachliche Bibelausgaben, 1485, in Hans Widmann, *Vom Nutzen und Nachteil des Buchdrucks – aus der Sicht der Zeitgenossen des Erfinders*, Mainz 1973, 33ff.

60 Ulrich Füetrer [1481], *Bayerische Chronik*, hg. von Reinhold Spiller: *Quellen und Erörterungen zur bayerischen und deutschen Geschichte* N.F. 2, 1, 1909, 4: »Ob ich nu nicht geprachen kan dem scharfen grabstickel geplüemter red oder meine wort erglenten mit dem hel gepolirten gärbeisen der künstigen Rethorica, so vleiss aber ich mich mit grob und unbeschniten worten zu beleiben bey dem stil der lautteren und gerechten warhait.«

61 *Die Geschichten und Taten Wilwolts von Schaumburg*, hg. von Adelbert von Keller, Stuttgart 1859, 5.

habe Dürer in seinem späteren Werk das grundlegende Problem christlicher Kunst, die Unangemessenheit aller drei rhetorischen Stillagen für die Heilsgeschichte, gelöst. Es kann hier nicht darum gehen, Melanchthons Formulierungen als adäquate Beschreibung und Begründung von Dürers Stilwandel zu überprüfen – Melanchthon entlehnte die Typisierung von Künstlern und ihrer Auseinandersetzung mit der sichtbaren Wirklichkeit der antiken Kunstliteratur und versuchte, diese auf die eigenen Verhältnisse anzuwenden.⁶³ Vielmehr muß darauf hingewiesen werden, daß der Wunsch nach ›simplicitas‹ sich zwar gleichermaßen bei Humanisten, Reformatoren und Altgläubigen findet, aber aus jeweils anderen Traditionen des Mißtrauens gegen das kunstvolle Bild begründet wird. So beschreibt Hieronymus Emser 1522 in seiner Antwort auf Karlstadts Schrift von der ›Abtugung der Bilder‹ die mindere ästhetische Qualität älterer Kunstwerke nicht als Ergebnis von Unfähigkeit, sondern als Resultat bewußt gewahrter Sparsamkeit und Einsicht in die Gefahr, die von Kunstfertigkeit ausgeht: »... ye kunstlicher die bildt gemacht seyn, ye mher sie ire anseher in beschawung der kunst unnd art der bossen auffhalten, wolche beschawung wir von den bilden auff die liben heiligen keren und wenden solten. Ja, es vergafft sich mancher an den bildern, und vorwundert sich ser ab der kunst, das er nymmer an die heiligen gedencket. darum so wer es vil besser, wir volgeten in dem den alten nach unnd hetten gantz schlechte bilder in den kirchen, damit vil uncost erspart, Got und die lieben heiligen mher geehrrt wurden, dann mit diser nawen weyß, die wir itzo furhaben.«⁶⁴

Daß die neue ästhetische Qualität der Bilder vor allem die Fähigkeit zur (täuschenden) Nachahmung der Natur umfaßte, zeigen die zahlreichen Warnungen vor der erotischen Verführung durch Bilder. Was Maler zur Steigerung der Anschaulichkeit einsetzten und im Lauf des 15. Jahrhunderts weiter perfektionierten, trug ihnen den Vorwurf der Täuschung ein, da halfen auch die Verweise auf die Zeichenlehre des Augustinus, die Altgläubige zugunsten der Bilder vorbrachten, nichts: »Der arme vorgessen Theologus Carolstadt gedenckt nit oder hat fulleycht nit gelesen, das der heilig Augustinus solch einfeltig red des volcks, wolches die bild heiligen nennet und doch nit fur heilig helt, entschuldigt [quaest. ad simpl. lib. II, III, 2], also sprechende, wir pflegen den bilden der ihenen namen tzu geben, die sie uns antzeigen, dann wie konden wir ein gemalten menschen anders nennen dann ein menschen. Also so wir ein gemalte historien vor uns sehen, sprechen wir: das ist Hector, das ist Achilles, hie liegt Rhom, hie ligt Troia etc., so es doch nichtzit dann gemalte bild und figuren seyn.«⁶⁵

Emser setzt hier die Einzelfigur (gegen die sich die Vorwürfe nicht zufällig richten) und die Darstellung von Ereignissen gleich. Darin folgt er seiner Vorlage, ohne die an diesem Punkt notwendige – und in den Vorwürfen der Zeitgenossen ablesbare – Unterscheidung zu treffen. Verbale Bildkritik des späten Mittelalters richtet sich gegen das Bild einer Einzelfigur. Umgekehrt wird die Fähigkeit der Malerei, sichtbare Welt nachahmend wiederzugeben, an der Einzelfigur expliziert. Verbatim erfolgt dies dort, wo sich

62 Brief an Georg von Anhalt, 17. 2. 1546: »Memini virum excellentem ingenio et virtute Albertum Durerum pictorem dicere, se iuvenem floridas et maxime varias picturas amasse, seque admiratorem suorum operum valde laetatum esse, contemplantem hanc varietatem in sua aliqua pictura. Postea se senem coepisse intueri naturam, et illius nativam faciem intueri conatum esse, eamque simplicitatem tunc intellexisse summum artis decus esse.« Zitiert nach Hans Rupprich, *Dürers schriftlicher Nachlaß*, Berlin 1956, Bd. 1, 289. Die Übersetzung von Donald B. Kuspit, Melanchthon and Dürer: the Search for the Simple Style,

The Journal of Medieval and Renaissance Studies 3, 1973, 188f., Anm. 25, bezieht die »Vielfalt« allein auf die Farbigekeit der Bilder. Dazu besteht kein Anlaß.

63 Reiches Material bei Rupprich (wie Anm. 62), 280ff.

64 Emser vorantwortung/auff das ketzerische Buch Andree Carolstats von abthueung der bilder, Leipzig 1522, in: Hans-Joachim Köhler (Hg.), *Die deutschen und lateinischen Flugschriften des frühen 16. Jahrhunderts*, Tübingen 1978ff., Bl. H2r, hier zitiert nach Göttler (wie Anm. 2), 287ff.

65 Emser 1522, Bl. D3v, zitiert nach Göttler (wie Anm. 2), 279. Ein älterer Beleg für dieselbe Haltung

Vor-»bild« und Abbild miteinander vergleichen lassen, am Porträt. Im ›Ciceronianus‹ bietet Erasmus ein Exempel der Leistungen eines dürtigen Malers. Darüber hinaus nutzt er das Beispiel, um aus der Sicht des Literaten den Vorrang des Texts vor dem Bild zu beweisen: Indem er das schlechte Bild mit Worten nachbildet und dabei zeigt, wie unzureichend es sei, demonstriert der Text seine Gleichwertigkeit und seinen Vorrang in einem: »[Der Maler] hatte den Auftrag, von unserem Freund Murius ein Porträt nach dem Leben zu malen. Da er aber nicht fähig war, das Charakteristische an der Erscheinung dieses Mannes darzustellen, achtete er sorgfältig auf alles, was an seiner Gestalt und seiner Kleidung auffällig war. Er hatte das Bild im Sommer angefangen und es schon zum größten Teil vollendet, er hatte den Ring, den er trug, gezeichnet, die Tasche und den Gürtel, er hatte ferner die Kopfbedeckung mit aller Sorgfalt dargestellt; er bemerkte auf dem Zeigefinger der linken Hand eine Narbe: er zeichnete sie getreulich nach, sodann auf dem rechten Handgelenk eine auffallende Beule: auch diese übergang er nicht. An der rechten Augenbraue standen einige Haare seitwärts ab, und so stellte er sie auch dar. Ebenso zeichnete er auf der linken Wange eine Narbe, die von einer Verwundung zurückgeblieben war. Als er eines Tages wiederkam – er kam nämlich oft, um sich sein Modell zu betrachten –, sah er, daß der Bart geschoren war: er zeichnete also das Kinn nochmals. Inzwischen befiel den Murius ein leichtes Fieber; dieses verursachte beim Abklingen auf der Lippe die übliche Fieberblase: er zeichnete sie. Schließlich kam der Winter. Murius nahm

einen anderen Hut, entsprechend änderte der Maler das Bild ... Infolge der Kälte hatte sich seine Gesichtsfarbe verändert und sich die Haut, wie das schon so ist, ein wenig gespannt: der Maler änderte das ganze Inkarnat. Er bekam einen Schnupfen, wodurch er am linken Auge etwas entstellt wurde und sich seine Nase wegen des häufigen Schnuzens ein wenig verdickte und ziemlich stark rötete: er zeichnete ihm also ein anderes Auge und eine neue Nase. ... Wäre er imstande gewesen, das Typische und Charakteristische an diesem Mann darzustellen, so hätte er es nicht nötig gehabt, zu solchen Nebensächlichkeiten seine Zuflucht zu nehmen.«⁶⁶

Die Polemik, die vielleicht eine schlechte Erfahrung des Erasmus mit Quinten Massys überspitzt,⁶⁷ läßt hier einem begabteren Maler immerhin die Chance, die ›vera ac nativa hominis forma‹ zu erfassen – doch auch ein Maler, der sich nicht in Parerga flüchtet, kann nur die sichtbare Oberfläche wiedergeben. Das berühmte Kupferstichbildnis Dürers akzeptiert die Skepsis des Erasmus, indem es zusichert, »das Beste werden die Werke zeigen«. Die Werke des Erasmus bestehen in seinen Schriften, die Werke Jesu sind in Schriften nicht zu fassen (Jo 21, 25). Werke aber sind – den Theologen zufolge – Thema von Schrift und Bild. Die Malerei kann die Werke, solange sie ›naturalistisch‹ vorgeht, nicht ins Bild setzen, ohne sich auf Äußerlichkeiten festzulegen. Das Aussehen Jesu ist daher Gegenstand von historischen Forschungen nach den wunderbar entstandenen authentischen Bildnissen Christi und dem von dem Evangelisten Lukas gemalten Porträt der Madonna. Die Texte des 14. und

ebenda, 266. Emser Beispiele beziehen sich nicht auf die Erfahrung mit zeitgenössischen Bildern oder Tapisserien, sondern sind Augustinus entnommen. Seine Übersetzung der Vorlage ist insofern interessant, als für Emser das profane Bild, bei Augustin »tabula« oder »paries« nur »Historie« sein kann. Auf den Rang der augustianischen Zeichenlehre im Bilderstreit der Reformationszeit hat vor allem Jean Wirth hingewiesen (Théorie et pratique de l'image sainte à la veille de la réforme, in: *Bibliothèque de l'Humanisme et de la Renaissance* 48, 1986, 319–357). Den Zusammenhang mit dem Streit um die Abendmahls-

lehre zeigt auf: Sergiusz Michalski, Bild, Spiegelbild, Figura, Repraesentation. Ikonizitätsbegriffe im Spannungsfeld zwischen Bilderfrage und Abendmahlskontroverse, in: *Annuario Historiae Conciliarum* 20, 1988, 458–488.

66 Erasmus von Rotterdam: *Dialogus cui titulus Ciceronianus* [1517], in: Werner Welzig (Hg.), *Ausgewählte Schriften*, Darmstadt 1995, Bd. 7, 110ff. (Übersetzung von Theresia Payr).

67 Erasmus, Brief an Thomas Morus, in: P. S. Allen, *Opus Epistolarum Des. Erasmi*, Oxford 1924, Bd. 2, Nr. 584, 576.

15. Jahrhunderts überlassen in der mystischen Praxis die Vorstellungen vom Aussehen Jesu und Mariae der Imagination der Gläubigen. Maler, sofern sie nicht authentische Porträts kopieren, fixieren das von ihnen imaginierte Christus- und Marienbild. Hier äußert sich der dem Medium des Bildes eigentümliche Zwang zur Vollständigkeit. Worauf die Maler Mühe wendeten, war nicht einmal in der mystischen Praxis unumstritten, denn inneres und äußeres Bild unterlagen denselben Gesetzen.

Vielleicht aufgrund der Schwierigkeiten, die widersprüchlichen Aussagen über das Aussehen Jesu zu einem schlüssigen Bild zusammenzufassen, vielleicht aus Irritation über die auf solche Nebensächlichkeiten verschwendete Energie hat Gert Groote im Anschluß an Augustinus die Imagination des Christusbildes zensiert: Ein jeder, der die Schrift lese oder höre, frage sich, wie der Apostel Paulus und seine Gefährten äußerlich ausgesehen hätten und wie der Herr selber ausgesehen habe; doch solle der Glaube sich nicht damit abgeben, denn jeder mache sich sein eigenes (inneres) Bild, und niemand könne entscheiden, welches wahrer als das andere sei. Vielmehr müsse man erkennen, wie Gott Mensch geworden sei, als Vorbild der Demut und um den Menschen Gottes Liebe zu erweisen, und wie die Apostel durch Gottes Gnade gelebt und getan hätten, was die Schrift bezeuge.⁶⁸ Für Kritik ist vor allem die Einzelfigur anfällig, weil sie tatsächlich – jedenfalls nach Auffassung der Kriti-

ker – die Möglichkeit einer folgenreichen Verwechslung eröffnet: zwischen dem Ziel, Anschauung zu bieten, und der Illusionierung als Täuschung des Betrachters. Gegner der Bilder schließen aus der Reaktion von Laien darauf, daß sich diese von Bildern täuschen ließen und dadurch zur Idolatrie angehalten seien. Die Humanisten schließen auf das illusionistische Potential der Malerei aus antiken Künstleranekdoten, die dazu herhalten, Künstler der eigenen Zeit zu feiern. Die Gratwanderung zwischen Anschaulichkeit und Illusionierung ist in der Malerei und Plastik des 15. Jahrhunderts nicht immer geglückt. Der ganz unbekümmerte Umgang mit den Fragen der Darstellung von Handlung, auch von mehreren Handlungen und Episoden auf einem Bildfeld, zeigt, daß es den Malern noch um Anschaulichkeit, nicht um Illusion ging. Das Bekanntwerden der aristotelischen Poetik sollte wenig später der Diskussion um die Ähnlichkeit von Text und Bild neue Argumente liefern. Erst dann sollten sich die Auseinandersetzungen zwischen Malern und ihren Kritikern auf das illusionfördernde Prinzip der Einheit von Zeit, Ort und Handlung konzentrieren. Es verwundert nicht, daß die Aufwertung der Historienmalerei unter diesen veränderten Umständen mehr von den Diskussionen über die Wirksamkeit von Fiktion in Theater und Epos profitieren sollte als vom Messen am Anspruch einer Faktenreihenden Geschichtsschreibung.

68 Groote (wie Anm. 37), 74ff. (nach Augustinus, *De Trinitate*, cap. 8). Vgl. zum Interesse am Körper Jesu und der Madonna auch Ringbom (wie Anm. 52), 48.