

Frank Büttner (München)

Vergegenwärtigung und Affekte in der Bildauffassung des späten 13. Jahrhunderts

I

Von Italien ausgehend vollzog sich in der europäischen Malerei um 1300 ein tiefgreifender Wandel. Die Kunstgeschichtsschreibung hat sich seit ihren Anfängen immer wieder fasziniert mit diesem Umbruch befaßt, und sie hat ihn stets mit einem Namen verknüpft, dem Namen Giotto. Vasari, der 'Vater der Kunstgeschichte', erinnerte die Künstler daran, daß sie nicht nur der Natur, dem immerwährenden Vorbild ihrer Kunst, Dank schuldig sind, sondern gleichermaßen auch Giotto danken müßten, „weil, nachdem gute Malerei und Zeichnung durch die Verheerungen der Kriege lange Jahre ganz zu Grunde gegangen waren, durch die Gnade des Himmels er allein, obwohl noch unter ungeschickten Meistern geboren, die fast erstorbene Kunst wieder erweckte und so erhob, daß sie vorzüglich genannt werden konnte“.¹

In der Tat kann der Wandel kaum deutlicher gezeigt werden als durch einen Vergleich der Werke Giotto mit denen seiner Vorgänger. In S. Francesco in Assisi hatte Giotto im Zyklus der Franzlegende² eine Reihe von Szenen dargestellt, die in der kaum mehr als sechs Jahrzehnte alten ikonographischen Tradition des Heiligen bereits etabliert waren. Eine davon ist die Vogelpredigt des hl. Franziskus (Abb. 1). Auf dem anonymen Altarretabel der Bardi-Kapelle in S. Croce in Florenz, das vor 1266 entstanden ist (Abb. 2),³ steht der Heilige mit

¹ Giorgio Vasari, *Leben der ausgezeichnetsten Maler, Bildhauer und Baumeister von Cimabue bis zum Jahre 1567*. Übersetzt von Ludwig Schorn und Ernst Förster. 8 Bde. (Nachdruck der Ausgabe Stuttgart – Tübingen 1832–1849) Neu hg. und eingeleitet von Julian Kliemann. Worms 1983, hier Bd. 1, S. 133; vgl. Giorgio Vasari, *Le Vite de più eccellenti pittori, scultori ed architettori*. Hg. von Gaetano Milanesi. 9 Bde. Florenz 1878–1885, hier Bd. 1, S. 369.

² Es sei hier erlaubt, diesen Zyklus als Werk Giotto in Anspruch zu nehmen, ohne erneut die komplexe und kontroverse Diskussion um die Autorschaft aufzurollen.

³ Vgl. *800 Jahre Franz von Assisi. Franziskanische Kunst und Kultur des Mittelalters*. Katalog der Ausstellung Krems 1982, S. 533–536. Das Retabel wird dort in die Zeit zwischen 1254 und 1266 datiert. Rona Goffan, *Spirituality in Conflict. Saint Francis and Giotto's Bardi Chapel*. University Park/PA – London 1988, S. 29, datiert die Tafel 1245/50. Da die Ikonographie eindeutig auf die Franciscus-Vita des Celano zurückgeht, darf als *terminus ante* das vom Orden 1266 ausgesprochene Verbot dieses Textes gelten.



Abb. 1: Giotto: *Die Vogelpredigt des hl. Franziskus* (Assisi, S. Francesco); Institut für Kunstgeschichte der Ludwig-Maximilians-Universität München.

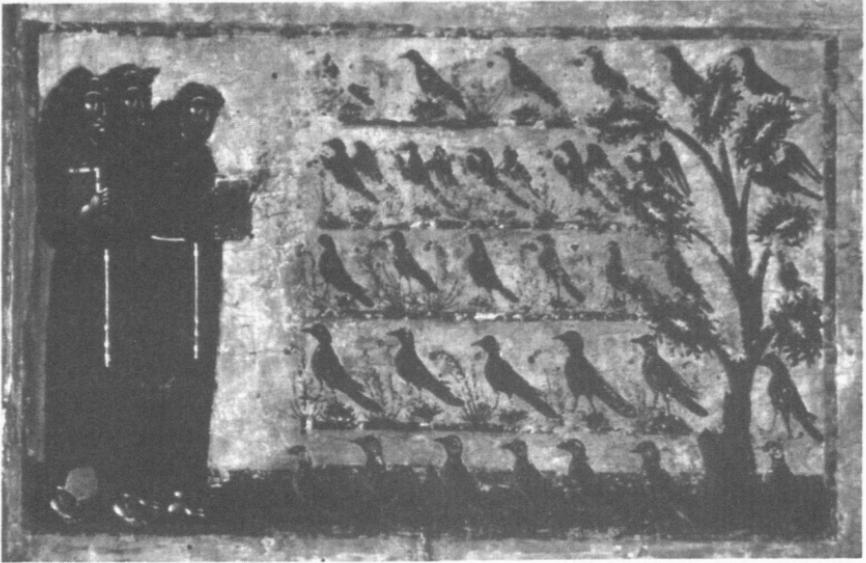


Abb. 2: Vita-Retabel des hl. Franziskus (anonym, vor 1266), Nr. 7: *Die Vogelpredigt des hl. Franziskus* (Florenz, S. Croce, Capella Bardi); Institut für Kunstgeschichte der Ludwig-Maximilians-Universität München.

seinen Begleitern am linken Bildrand, rechts erhebt sich ein ornamental gestalteter Baum, auf dem einige Vögel sitzen. Die Fläche zwischen Baum und Franziskus wird ausgefüllt durch schematisch aufgereihte Vögel, die auf vierfach wiederholtem Bodenstreifen sitzen. In Assisi gibt es ein derartiges Übereinander in der Fläche nicht. Hier haben sich die Vögel auf dem Bodenstreifen versammelt, der zwar eine begrenzte, aber doch durch die Plastizität der beiden Figuren und die Anordnung der Vögel eine nachvollziehbare Raumtiefe hat. Weitere Vögel, von denen man nur noch die Schemen erkennt, kommen herabgeflogen, und der Heilige beugt sich zu seinen ungewöhnlichen Zuhörern hinab. Der Bildraum wird in beiden Werken auf ganz unterschiedliche Weise aufgefaßt.

Der Meister des Bardi-Retabels erwartet von dem Betrachter, daß er sich auf das bildspezifische Ordnungsschema – die Anordnung der Vögel in der Fläche – einstellt und in eine Wirklichkeitsvorstellung übersetzt. Beim Werk Giotto's ent-

fällt dieser Akt des Transponierens: Während er sich vor dem Florentiner Bild sagen muß, daß das Übereinander eigentlich ein Hintereinander bedeutet, so entspricht in Assisi unten und oben, vorne und hinten im Bild der Lage und den Richtungen, die die Darstellungsgegenstände auch in der Wirklichkeitsvorstellung haben. Der Betrachter muß keinen Unterschied machen zwischen seiner Orientierung im Bild und seiner Orientierung in der Wirklichkeit. Die Bildordnung ist auf seine Wirklichkeitsorientierung ausgerichtet.⁴ Damit ist die Voraussetzung geschaffen, daß der Bildraum und der Realraum, in dem sich der Betrachter befindet, miteinander verbunden werden und schließlich ineinander übergehen können. Der Betrachter kann den Bildraum als Fortsetzung des wirklichen Raumes denken, und er kann sich den Bildraum über den Bildrahmen hinaus fortgesetzt vorstellen: Das Bild wird zum Wirklichkeitsausschnitt.

Diese Verbindung von Betrachterwirklichkeit und Bild wird durch eine Reihe weiterer Gestaltungselemente gestärkt, beispielsweise durch das sogenannte Standortlicht, bei dem die Lichtführung im Bild mit der realen Lichtsituation des Raumes, in dem sich das Bild befindet, übereinstimmt. Auch hier war es Giotto, der nach ersten Anfängen in Assisi das Standortlicht in seinen Fresken in der Arena-Kapelle in Padua perfektionierte.

Ein weiteres wesentliches Element in der neuen Bildauffassung ist die Verdichtung der Bilderzählung zur Darstellung eines Handlungsmomentes. Zu der räumlichen Dimension kommt die zeitliche: Das Bild kann vom Betrachter als hier und jetzt sich ereignend erfahren werden. Statt der Lektüre von visuellen Zeichen, die in der Imagination des Betrachters in eine deutliche Vorstellung von dem gemeinten Geschehen übersetzt werden müssen, bietet das neue Bild dem Betrachter das Geschehen in sinnlicher Präsenz, fingiert die Gegenwart eines längst vergangenen Geschehens.

Auch wenn sie uns in den Werken Giottos erstmals in vollkommener Entfaltung entgegentritt, war diese neue Bildauffassung kein einsamer Geniestreich, sondern Resultat einer komplexen Entwicklung, in der ein ganzes Bündel von Faktoren wirksam wurde. Unter den kunstgeschichtlichen Faktoren wäre an die neue Welle eines byzantinischen Einflusses zu erinnern, die Italien nach 1200 erreichte: In der Ostkirche gab es bereits seit dem 11. Jahrhundert in der Ikonomalerei Neubildungen, in denen die Figuren „rhetorische Sprecherrollen“ über-

⁴ Daß Giotto zugleich der kompositionellen Flächenordnung neues Gewicht gibt, die Spannungsverhältnisse, die sich aus der Lage der Bildgegenstände zueinander und im Rahmengerüst ergeben, in einer zuvor kaum geahnten Weise auszunutzen versteht, ist in der kunstgeschichtlichen Forschung von Hetzer über Frey bis zu Imdahl immer wieder betont worden (Theodor Hetzer, *Giotto. Seine Stellung in der europäischen Kunst*. Frankfurt/M. 1940; Dagobert Frey, „Giotto und die maniera graeca. Bildgesetzlichkeit und psychologische Deutung“. In: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* 14 [1952], S. 73–98; Max Imdahl, *Giotto. Arenafresken. Ikonographie – Ikonologie – Ikonik*. München 1988). Festzuhalten ist aber, daß die Flächenordnung bei Giotto nie der Wirklichkeitsorientierung des Betrachters widerspricht, ihr also untergeordnet ist.

nahmen, eine „beseelte Malerei“, so die Bezeichnung der Zeitgenossen, die die Beziehung zwischen Betrachter und Bild intensivierte.⁵ Ein besonders wichtiges und von der kunstgeschichtlichen Literatur noch kaum aufgegriffenes Kapitel wäre der Einfluß der mittelalterlichen Optik, die ihre Blütezeit in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts erlebte.⁶ Zu berücksichtigen wäre auch der Wandel in der Auffassung der Predigt und der religiösen Meditation, der einherging mit dem Erfolg und der Ausbreitung der neuen Bettelorden. All dies kann und soll hier nicht geleistet werden. Die vorliegende Studie soll sich auf ein Teilproblem konzentrieren, das zumindest von Seiten der Kunstgeschichte bislang nicht in den Blick genommen wurde, nämlich die Bedeutung der scholastischen Psychologie, speziell die Lehre von der Wahrnehmung und den Affekten, für den Wandel der Bildauffassung.

II

In seinem *Rationale divinorum officiorum*, das bis in das 17. Jahrhundert hinein immer wieder aufgelegt wurde, widmete Wilhelm (d.Ä.) Durandus von Mende (1230/31–1296) der Bilderfrage ein eigenes Kapitel. Dort heißt es:

*Picture et ornamenta in ecclesia sunt laicorum lectio et scripture, unde Gregorius: 'Aliud est picturam adorare, aliud per picture ystoriam quid sit adorandum addiscere, nam quod legentibus scriptura hoc ydiosis cernentibus prestat pictura, quia in ipsa ignorantes uident quid sequi debeant, in ipsa legunt qui litteras nesciunt'. [...] Sed nos illas non adoramus, nec deos appellamus, nec spem salutis in eis ponimus quia hoc esset ydolatrare, sed ad memoriam et recordationem rerum olim gestarum eas ueneramus [...].'*⁷

⁵ Vgl. Hans Belting, *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*. München 1990, S. 292ff.; zur Rezeption der byzantinischen Ikone in Italien im 13. Jahrhundert: ders., *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter. Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion*. Berlin 1981, S. 199ff.

⁶ Zu diesen Zusammenhang vgl. Klaus Bergdolt, „Bacon und Giotto. Zum Einfluß der franziskanischen Naturphilosophie auf die Bildende Kunst am Ende des 13. Jahrhunderts“. In: *Medizinhistorisches Journal* 24 (1989), S. 25–41. Der Verfasser des vorliegenden Textes bereitet eine Studie zu diesen Fragen vor.

⁷ Guillelmus Durantis, *Rationale diuinorum officiorum I–IV*. Hg. von Anselme Davril und Timothy M. Thibodeau. (Corpus Christianorum. Continuatio Mediaevalis 140) Turnhout 1995, S. 34f. (Lib. I, cap. 3: *De picturis et cortinis et ornamentis ecclesie*): ‘Die Bilder und Ornamente in den Kirchen sind Lektüre und Schriften der Laien. Weswegen Gregor d.Gr. sagt: Eines ist es, die Bilder anzubeten, ein anderes, durch die Geschichten der Bilder zu lernen, was anzubeten ist. Denn was den Lesekundigen die Schrift, das bietet der Wahrnehmung der Unkundigen die Malerei, weil in ihr jene lesen, die die Schrift nicht verstehen. [...] Wir beten jene [Bilder] nicht an, nennen sie nicht Götter noch setzen wir unsere Hoffnung auf Heil in sie, denn das wäre Götzendienst, sondern ehren sie zur Erinnerung und Vergegenwärtigung der vergangenen Taten.’

und wenig später:

Pictura namque plus uidetur mouere animum quam scriptura. Per picturam quidem res gesta ante oculos ponitur quasi in presenti ger⁸ uideatur, sed per scripturam res gesta quasi per auditum, qui minus animum mouet, ad memoriam reuocatur. Hinc etiam est quod in ecclesia non tantam reuerentiam exhibemus libris quantam ymaginibus et picturis.⁹

Ähnliche Definitionen der Funktion des Bildes finden wir auch in früheren Schriften über den Gottesdienst, auf die sich Durandus stützte, etwa im *Mitræ* des Sicard von Cremona.¹⁰ Am prägnantesten wird sie in der *Gemma animae* des Honorius Augustodunensis formuliert: *Ob tres autem causas fit pictura: primo, quia est laicorum litteratura; secundo, ut domus tali decore ornatur; tertio, ut priorum vita in memoriam revocetur.*¹¹ Neben dem hier nicht weiter zu verfolgenden Argument, daß Malerei dem Schmuck der Kirchen diene, werden zwei Gründe für die Bilder angeführt, die in der Diskussion über die Bilder ein fester Topos waren, daß die Bilder *lectio laicorum* sind und helfen, das Vergangene ins Gedächtnis zurückzurufen. Als Autorität für beide Argumente wurde üblicherweise Gregor d.Gr. zitiert.¹²

Das dritte Argument des Durandus jedoch, daß das Bild die Seele stärker zu bewegen vermag als die Schrift, fehlt bei Honorius wie bei Sicard. Wenn man zunächst einmal nicht nach den Ursprüngen dieses Argumentes fragt, sondern nach den nächstliegenden Quellen, aus denen Durandus geschöpft haben könnte, so wird man auf die Sentenzenkommentare des Bonaventura und des Thomas

⁸ Die zitierte Ausgabe hat an dieser Stelle *generi uideatur*. In verschiedenen älteren gedruckten Ausgaben (z.B. Lyon 1506 und allen späteren dort erschienenen Ausgaben, ebenso Venedig 1519 und später) fehlt der Passus *quasi [...] uideatur*. Wo dieser Passus jedoch erscheint, beispielsweise in den Ausgaben Nürnberg 1494, Straßburg 1501, Hagenau 1509, heißt es stets: *quasi in presenti ger i uideatur*.

⁹ Guilelmus Durantis (Anm. 7), S. 36: 'Die Malerei scheint die Seele mehr zu bewegen als die Schrift, durch die Malerei nämlich werden die Taten vor die Augen gestellt und scheinen gleichsam gegenwärtig zu geschehen. Durch die Schrift werden die Taten gleichsam durch das Gehör, das die Seele weniger bewegt, in Erinnerung gerufen. Deswegen auch erweisen wir in der Kirche den Büchern nicht solche Verehrung wie Bildern und Malereien.'

¹⁰ Sicardus Cremonensis, *Mitræ seu de officiis ecclesiasticis summa*. In: *Patrologia Latina*. Bd. 213. Paris 1855, Sp. 13–436, hier Sp. 40. Die Zuschreibung des Werkes an Sicard kann, soweit ich sehe, nicht als völlig sicher gelten.

¹¹ Honorius Augustodunensis, *Gemma animae sive de diuinis officiis et antiquo ritu missarum*. In: *Patrologia Latina*. Bd. 172. Paris 1895, Sp. 541–738, hier Sp. 586: 'Aus drei Gründen wird Malerei gemacht: erstens, weil sie die Lektüre der Laien ist; zweitens, damit das Haus mit solcher Zierde geschmückt werde; drittens, damit das Leben der Vorfahren in Erinnerung gerufen werde.'

¹² Die beiden *loci classici* sind der Brief an den Bischof Serenus von Marseille (Gregorius Magnus, *Epistolarum libri XIV*. In: *Patrologia Latina*. Bd. 77. Paris 1896, Sp. 431–1368, hier Sp. 1128 [XI,13]), aus dem auch Durandus in dem angeführten Text zitiert, und der Brief an Secundinus (ebd., Sp. 991 [IX,52]).

von Aquin verwiesen. Die von Petrus Lombardus aufgeworfene Frage, ob die *humanitas Christi* Anbetung fordere, wird von den ersten Kommentatoren genutzt, die Grenzen zwischen wahrer und falscher Anbetung abzustecken. In diesem Zusammenhang lenkten schon Alexander von Hales¹³ und Albertus Magnus¹⁴ auf das Problem der Bilderverehrung. Ihre Antworten fielen ganz im Sinne der durch das zweite Konzil von Nicaea (787) festgelegten Linie aus: Nicht dem Bild, sondern dem Prototypus gilt die Anbetung.¹⁵

Bonaventura ging in seinem Sentenzenkommentar, den er während seiner Lehrtätigkeit in Paris zwischen 1248 und 1253 verfaßte, einen entscheidenden Schritt weiter, indem er nach der Funktion der Bilder für den Menschen fragte. Von dem von Honorius Augustodunensis und anderen formulierten Katalog der Bildfunktionen ausgehend zeigt er, daß es gerade die Schwäche des Menschen ist, die die Verwendung von Bildern notwendig macht: [...] *imaginum introductio in Ecclesia non fuit absque rationabili causa. Introductae enim fuerunt propter triplicem causam, videlicet propter simplicium ruditatem, propter affectum tarditatem et propter memoriae labilitatem.*¹⁶

Thomas von Aquin, der seinen Sentenzenkommentar ebenfalls in Paris und nur wenig später, nämlich zwischen 1253 und 1257, verfaßte, folgte Bonaventura, wenn auch mit kleinen Abänderungen:

¹³ Alexander von Hales, *Glossa in quatuor libros sententiarum Petri Lombardi*. 4 Bde. (Bibliotheca Franciscana Scholastica medii aevi 12–15) Quaracchi 1951–1957, hier Bd. 3 (1954), S. 109 (lib. III, dist. IX, art. 10).

¹⁴ Albertus Magnus, *Commentarii in III Sententiarum*. In: Ders., *Opera Omnia*. Hg. von Stéphane César Auguste Borgnet. 38 Bde. Paris 1890–1896, Bd. 28. Paris 1894, S. 174 (lib. III, dist. IX, art. 4): *Dicendum, quod Deus non debet adorari nisi in imagine statuta in memoriam suae figurae, quam pro nobis assumpsit, hoc est in figura crucis et passionis, et aliorum sacramentorum quae pro nobis suscepit, sicut nativitatis, baptismatis, et resurrectionis, et huiusmodi. Huiusmodi enim adoratio in mortua imagine ad prototypum refertur, ut dicit Damascenus*. Albertus Magnus bezieht sich hier auf Johannes Damascenus, *Pro sacris Imaginibus Orationes tres*. In: *Patrologia Graeca*. Bd. 94. Paris 1864, Sp. 1227–1420, hier Sp. 1362, ein Zitat nach Basilius d.Gr., *De Spiritu Sancto*. In: *Patrologia Graeca*. Bd. 32. Paris 1886, Sp. 67–218, hier Sp. 149 (18,45). Vgl. Hieronymus Menges, *Die Bilderlehre des hl. Johannes von Damaskus*, Münster 1938. Eine konzentrierte Zusammenfassung der byzantinischen Bilderlehre bietet Klaus Wessel, „Bild“. In: *Reallexikon zur byzantinischen Kunst* 1 (1966), Sp. 616–662; zu Johannes Damascenus Sp. 647ff.

¹⁵ Heinrich Denzinger, *Enchiridion symbolorum definitionum et declarationum de rebus fidei et morum*. 37. Auflage. Hg. von Peter Hünermann. Freiburg/Br. u.a. 1991, S. 276f. (Nr. 600–603). Der auf Basilius d.Gr. zurückgehende Satz (vgl. die vorhergehende Anmerkung) wurde damit zum Dogma erhoben.

¹⁶ Bonaventura, *Commentaria in quatuor libros Sententiarum Magistri Petri Lombardi*. 4 Bde. In: Ders., *Opera omnia*. 10 Bde. Quaracchi 1882–1902, Bd. 1–4, hier Bd. 3, S. 203 (lib. III, dist. IX, art. I, quaest. II): ‘Die Einführung von Bildern in die Kirche geschah nicht ohne vernünftigen Grund. Sie wurden nämlich aus dreifachem Grund eingeführt, nämlich wegen der Ungebildetheit der einfachen Menschen, wegen der Langsamkeit der Affekte und wegen der Schwäche des Erinnerungsvermögens.’

*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.*¹⁷

Das seit Gregor d.Gr. wohlbekannte Argument der Belehrung durch die Bilder steht am Anfang, lediglich insofern modifiziert, als hier nicht die Laien insgesamt, sondern nur die Ungebildeten als Adressaten der Bilder genannt werden. Das in der vom Aquinaten gewählten Reihenfolge zweite Motiv, das der Erinnerung, scheint ebenfalls seit Gregor d.Gr. vertraut zu sein, doch das *magis* bei Thomas sollte aufhorchen lassen: Es geht hier nicht nur um Erinnerung überhaupt, sondern um ihre Intensität, um einen Aspekt also, der in der älteren Tradition der Bilddiskussion so nicht in Erscheinung trat. Bonaventura verdeutlichte ihn:

[Die Bilder wurden eingeführt] *propter memoriae labilitatem, quia ea quae audiuntur solum, facilius traduntur oblivioni quam ea quae videntur. Frequenter enim verificatur in multis illud quod consuevit dici: verbum intrat per unam aurem et exit per aliam. Praeterea, non semper est praesto qui beneficia nobis praestita ad memoriam reducat per verba.*¹⁸

Bilder haften besser im Gedächtnis als Worte: Das war die Grunderfahrung, auf der die antike *ars memoriae* basierte.¹⁹ Den Kirchenvätern war dieses Wissen

¹⁷ Thomas von Aquin, *Commentum in tertium librum Sententiarum Magistri Petri Lombardi*. In: Ders., *Opera Omnia*. Hg. von Stanislas Edouard Fretté. Bd. 9. Paris 1889, S. 155 (lib. III, dist. IX, quaest. I, art. II): 'Es gab einen dreifachen Grund für die Aufstellung von Bildern in der Kirche. Erstens zur Unterrichtung der Ungebildeten, die durch sie gleichsam wie durch Bücher belehrt werden. Zweitens, damit das Mysterium der Inkarnation und die Beispiele der Heiligen besser in Erinnerung seien, wenn sie täglich vor Augen geführt werden. Drittens zur Erregung des Affektes der Andacht, der durch Gesehenes wirksamer angeregt wird, als durch Gehörtes.'

¹⁸ Bonaventura (Aun. 16), Bd. 3, S. 203 (lib. III, dist. IX, art. I, quaest. II): [Die Bilder wurden eingeführt] 'wegen der Schwäche des Gedächtnisses, weil das, was nur gehört wird, leichter dem Vergessen anheimfällt, als das, was gesehen wird. Oft und in vielem erweist sich als wahr, was man zu sagen pflegt, das Wort geht zu einem Ohr hinein und zum anderen hinaus. Außerdem steht nicht immer jemand zur Verfügung, der uns die erwiesenen Wohltaten durch Worte in Erinnerung zurückruft.'

¹⁹ Vgl. die Simonides-Legende, mit der die 'Erfindung' der *ars memoriae* erklärt wurde: Cicero, *De oratore* II, 357; hier der entscheidende Satz: *Vidit enim hoc prudenter sive Simonides sive alius quis invenit, ea maxime animis effingi nostris, quae essent a sensu tradita atque impressa; acerrimum autem ex omnibus nostris sensibus esse sensum videndi; qua re facillime animo teneri posse ea, quae perciperentur auribus aut cogitatione, si etiam commendatione oculorum animis traderentur* (Marcus Tullius Cicero, *De oratore*. Über den Redner. Übers. und hg. von Harald Merklin. Stuttgart 1976, S. 434). Zur *ars memoriae* vgl. Frances A. Yates, *Gedächtnis und Erinnern. Mnemonik von Aristoteles bis Shakespeare*. Berlin 1990.

noch wohlvertraut.²⁰ Im Mittelalter trat die Gedächtniskunst zunächst in den Hintergrund, wurde dann aber von den Scholastikern erneuert und zu einem „Höhepunkt der Wirkungsgeschichte“ geführt.²¹

Entscheidend dafür war die Rezeption der aristotelischen Psychologie.²² *Memoria*, so führte Thomas in seinem Aristoteles-Kommentar aus, bezieht sich immer auf früher Wahrgenommenes oder Gedachtes.²³ Die Wahrnehmungsbilder (*species*) werden der Phantasie oder *imaginatio* eingeprägt, die im Akt der *remiscentia* als Phantasmata wieder hervorgerufen werden können.²⁴ Diese Phantasmata, die Thomas als *similitudines sensibiliū* oder *imago* charakterisiert und sogar mit der *pictura* vergleicht, spielen für das Denken und Erkennen eine entscheidende Rolle. Wie die Sinne durch die Wahrnehmungsgegenstände bewegt werden, so der Intellekt durch die Phantasmata.²⁵ Ohne Phantasmata ist der Seele ein Denken und Erinnern nicht möglich.²⁶ Natürlich kann auch Gedachtes erinnert werden, doch Thomas unterscheidet zwischen *memorabilia per se*, die auf *sensibilia* zurückgehen, und *memorabilia per accidens*, die sich auf *intelligibilia* beziehen, die aber auch nicht ohne Phantasmata erinnert werden können:

*Et inde est quod ea quae habent subtilem et spiritualement considerationem, minus possumus memorari. Magis autem sunt memorabilia quae sunt grossa et sensibilia. Et oportet, si aliquas intelligibiles rationes volumus memorari facilius, quod eas alligemus quasi quibusdam aliis phantasmatis, ut docet Tullius in sua Rhetorica.*²⁷

²⁰ Vgl. Hieronymus, *In Hieremiam libri VI.* (Corpus Christianorum. Series Latina 74) Turnhout 1960, S. 176 (IV,2): *magis mente retinetur, quod oculis cernitur.* Die anschaulichste Beschreibung des Gedächtnisses als Aufbewahrungsort sinnlicher Wahrnehmungen gibt Augustin in den *Confessiones.* (Corpus Christianorum. Series Latina 27) Turnhout 1981, S. 161ff. (Buch 10).

²¹ Yates (Anm. 19), S. 54ff.

²² Ich beziehe mich im folgenden auf Robert E. Brennan, *Thomistische Psychologie. Eine philosophische Analyse der menschlichen Natur.* (Deutsche Thomas-Ausgabe. Ergänzungsbd. 1) Graz 1957, und Fritz Leist, *Die sensus interiores bei Thomas von Aquin.* München 1940.

²³ Thomas von Aquin, *In Aristotelis libros de sensu et sensato, de memoria et reminiscentia commentarium.* Hg. von Angeli M. Pirotta. Turin 1928, S. 108 (lect. I, Nr. 307).

²⁴ Vgl. ebd., S. 116 (Nr. 328).

²⁵ Thomas von Aquin, *In Aristotelis librum de anima commentarium.* Hg. von Angeli M. Pirotta. Turin 1925, S. 183 (Nr. 770); Thomas von Aquin, *De anima* (Anm. 23), S. 116 (Nr. 328) und S. 119 (Nr. 343).

²⁶ Thomas von Aquin, *De anima* (Anm. 25), S. 183 (Nr. 772); Thomas von Aquin, *De memoria* (Anm. 23), S. 111ff. (lect. II, Nr. 311ff.).

²⁷ Thomas von Aquin, *De memoria* (Anm. 23), S. 114 (Nr. 326): 'Daher kommt es, daß wir die Dinge, die subtil und geistig erwogen werden müssen, schlechter erinnern können. Besser zu erinnern sind Dinge, die stark und sinnlich wahrnehmbar sind. Deshalb ist es notwendig, wenn wir gedankliche Erwägungen besser erinnern wollen, sie mit irgendetwelchen anderen Phantasmata zu verknüpfen, wie Tullius [Cicero] in seiner Rhetorik lehrt.' Der Hinweis auf Cicero bezieht sich auf die *Rhetorica ad Herennium*, III,24, den Abschnitt über die Mnemotechnik. Thomas von Aquin hat diese Auffassung in der *Summa theologica* wiederholt (II-II q. 49 a. 1 ad 2): *intentiones simplices et spirituales facilius ex anima elabuntur nisi quibus-*

Aus der im Anschluß an Aristoteles entwickelten Psychologie ergaben sich Argumente für eine Rechtfertigung der Bilder, durch die die bisherigen Vorstellungen vertieft und erweitert wurden. Bilder waren unverzichtbar, weil sich der Gläubige ohne sie kaum ein sicheres Vorstellungsbild von Christus, den Heiligen und den Glaubenswahrheiten überhaupt schaffen konnte, und sie mußten vor allem für jene, deren Bildung und Intellekt nicht ausreichte, in sich Vorstellungsbilder für die *intelligibilia* des Glaubens zu erzeugen, ständig präsent gehalten werden. Bonaventura hat dieser Auffassung im Hinblick auf die unterste Stufe menschlichen Erkennens grundsätzlich zugestimmt. Dies belegt nicht nur die angeführte Passage aus dem Sentenzenkommentar, sondern beispielsweise auch das zweite Kapitel des *Itinerarium mentis in Deum*.²⁸

Das dritte von Thomas für die Bilder vorgebrachte Argument, das zwar bei Durandus, nicht jedoch bei Sicard und Honorius Augustodunensis begegnete, daß nämlich Bilder den Affekt der Andacht anzuregen vermögen, bezog seine Überzeugungskraft ebenfalls aus der neuen Psychologie. Ausführlicher noch als Thomas hatte Bonaventura dieses Argument in seinem Sentenzenkommentar herausgestellt:

Propter affectus tarditatem similiter introductae sunt, videlicet ut homines, qui non excitantur ad devotionem in his quae pro nobis Christus gessit, dum illa aure percipiunt, saltem excitentur, dum eadem in figuris et picturis tamquam praesentia oculis corporeis cernunt. Plus enim excitatur affectus noster per ea quae videt quam per ea quae audit. Unde Horatius:

Segnius irritant animos demissa per aurem,

Quam quae sunt oculis subiecta fidelibus et quae

*Ipsae sibi tradit spectator.*²⁹

dam similitudinibus corporalibus quasi alligentur: quia humana cognitio potentior est circa sensibilis. (Thomas von Aquin, *Summa theologica*. Hg. von Petrus Caramello. 3 Bde. Turin – Rom 1952–1956, hier Bd. 3, S. 248)

²⁸ Bonaventura, *Itinerarium mentis in Deum. De reductione artium ad theologiam*. Hg. und übers. von Julian Kaup. München 1961, S. 77ff. Im weiteren allerdings unterscheidet sich Bonaventura von der aristotelischen Psychologie dadurch, daß er für die Erkenntnistätigkeit der Seele als höchste Stufe über der Wahrnehmung des sinnlich Gegenwärtigen und der Erinnerung des Vergangenen die göttliche Illumination voraussetzt (vgl. ebd., S. 96f.).

²⁹ Bonaventura, *Commentaria* (Anm. 16), Bd. 3, S. 203 (lib. III, dist. IX, art. I, quaest. I): 'Sie sind gleichfalls wegen der Langsamkeit der Affekte eingeführt worden, damit nämlich Menschen, die nicht zur andächtigen Betrachtung dessen, was Christus für uns getan hat, angeregt werden, wenn sie es hören, wenigstens dazu angeregt werden, wenn sie es in Figuren und Bildern gleichsam gegenwärtig mit den körperlichen Augen wahrnehmen. Denn unser Affekt wird mehr durch das Erregt, was wir sehen, als durch das, was wir hören. Weswegen Horaz schreibt: Schwächer rührt die Seelen, was hinabgeschickt wird durch das Ohr, als das, was durch die verlässlichen Augen vorgestellt wird und was der Betrachter sich selbst vermittelt.' – Das Horaz-Zitat entstammt der *Epistula ad Pisones (Ars poetica)*, V. 180–182.

Völlig neu war auch diese Ansicht von der affektiven Wirkung der Bilder nicht. Einmal mehr war es Gregor d.Gr., auf den sich die Verteidiger der Bilder berufen konnten. Dieser hatte an Secundinus Ikonen übersandt und dazu geschrieben: *Scio quidem quod imaginem Salvatoris nostri non ideo petis, ut quasi Deum colas, sed ob recordationem filii Dei in ejus amore recalescas, cujus te imaginem videre desideras.*³⁰ In der Auseinandersetzung mit den Bilderstürmern wurde dann allerdings nachdrücklich betont, daß die Urbilder Ursache der Affekte sind.³¹ Der oben schon angesprochene, von Basilius d.Gr. geprägte Kernsatz der Bilderlehre: 'Die Verehrung des Bildes geht über auf das Urbild'³² wurde analog übertragen auf die Wirkung der Bilder auf den Betrachter: Die affektive Wirkung geht auf das Urbild zurück.

Die Gleichsetzung von Bild und Schrift, wie sie in den Kanones des Konzils von Konstantinopel³³ festgehalten wurde, und vor allem die in den *Libri Carolini*³⁴ geforderte Begrenzung der Funktion der Bilder auf das didaktische Element ließen die affektive Wirkung der Bilder zumindest in der westlichen Überlieferung³⁵ in den Hintergrund treten.

Der Auffassungswandel, den die angeführten Stellen von Bonaventura und Thomas von Aquin belegen, ist wieder im Zusammenhang mit der Aristoteles-Rezeption zu sehen. Die Sinneswahrnehmung prägt nach Thomas der Seele die *species*, die intentionale Form der Wahrnehmungsgegenstände, ein. Zugleich spricht sie das sinnliche Strebevermögen an. Je nach dem, ob dieser Gegenstand ein Gut oder ein Übel darstellt, ob er gegenwärtig oder abwesend, ob erreichbar oder unerreichbar, werden die „begehrfähigen“ oder „kampffähigen“ Strebevermögen und die ihnen zugeordneten Affekte (*passiones*) erregt.³⁶ Die Affekte können nicht allein von sich aus den Menschen zur Tätigkeit bewegen, sondern

³⁰ Gregorius Magnus, *Epistolarum libri* (Anm. 12), Sp. 991 (IX,52): 'Ich weiß, daß du das Bild unseres Erlösers nicht begehrst, um es wie einen Gott zu verehren, sondern um in der Erinnerung des Gottessohnes in Liebe zu dem zu entbrennen, dessen Bild du zu sehen begehrst.'

³¹ Beispielsweise im 2. Konzil von Nikaia (787): 'Je häufiger sie [sc. die Bilder Christi, Mariens und der Heiligen] nämlich durch [... !] eine bildliche Darstellung angeschaut werden, desto häufiger werden auch diejenigen, die diese betrachten, emporgeschoben zur Erinnerung an die Urbilder und zur Sehnsucht nach ihnen.' (Denzinger [Anm. 15], S. 276, Nr. 601)

³² Basilius d.Gr., *De Spiritu Sancto* (Anm. 14), Sp. 149 (*hé tês eikónos timê epì tò protótypon diabaínei*); dieser Satz wurde auch in den Akten des Konzils von Nicaea zitiert (vgl. Denzinger [Anm. 15], S. 277, Nr. 601) und erhielt so kanonische Gültigkeit.

³³ Vgl. Denzinger (Anm. 15), S. 301f., Nr. 653–656.

³⁴ Gert Haendler, *Epochen karolingischer Theologie. Eine Untersuchung über die karolingischen Gutachten zum byzantinischen Bilderstreit*. Berlin 1958, S. 113ff.

³⁵ Auf die Neuerungen einer 'beseelten Malerei' in der Ostkirche wurde oben, Anm. 5, hingewiesen.

³⁶ Eine schematische Übersicht über die Strebevermögen (*appetitus concupiscibilis* und *appetitus irascibilis*) und die ihnen zugeordneten positiven und negativen Affekte bei Brennan (Anm. 22), S. 134f.

sind dem Willen unterworfen.³⁷ Andererseits haben die Affekte einen nicht zu unterschätzenden Einfluß auf den Willen.³⁸ Damit erhält die sinnliche Wahrnehmung zusätzliches Gewicht, denn die *passiones* müssen bewegt werden, um ihrerseits zu bewegen. Zwar können Affekte auch durch die Phantasie und die Erinnerung geweckt werden, doch am intensivsten sind jene Affekte, die durch die Präsenz des Gegenstandes selbst verursacht werden. In dem Artikel, der die Frage behandelt, ob Hoffnung und Erinnerung Ursache der Ergötzung (*delectatio*) seien, stellt Thomas fest:

*maxima est delectatio quae fit per sensum, qui requirit praesentiam rei sensibilis. Secundum autem gradum tenet delectatio spei, in qua non solum est delectabilis coniunctio secundum apprehensionem, sed etiam secundum facultatem vel potestatem adipiscendi bonum quod delectat. Tertium autem gradum tenet delectatio memoriae, quae habet solam coniunctionem apprehensionis.*³⁹

Schon Augustin hatte in seinen *Confessiones* darauf hingewiesen, daß wir uns zwar unserer Seelenbewegungen erinnern können, die erinnerten Affekte jedoch den ursprünglichen nicht gleichen.⁴⁰

In dem Artikel über die Andacht (*devotio*), die ein dem Willen zuzurechnender religiöser Akt ist, der von Affekten begleitet wird und, wie der Wille selbst, durch Affekte bewegt werden kann, schreibt Thomas, daß Gott die äußere Ursache der Andacht sei, *meditatio* und *contemplatio* aber ihre innere Ursache. *Sed ex debilitate mentis humanae est quod sicut indiget manuduci ad cognitionem divinorum, ita ad dilectionem, per aliqua sensibilia nobis nota. [...] Et ideo ea quae pertinent ad Christi humanitatem, per modum cuiusdam manuductionis, maxime devotionem excitant.*⁴¹ Dies können natürlich auch Erzählungen bewir-

³⁷ Thomas von Aquin, *Summa theologica* (Anm. 27), Bd. 1, S. 397 (I q. 81 a. 3): *Sed homo non statim movetur secundum appetitum irascibilis et concupiscibilis; sed expectatur imperium voluntatis, quod est appetitus superior.*

³⁸ Ebd., Bd. 2, S. 53 (I–II q. 9 a. 2), wo dargelegt wird, daß der Wille nicht despotisch, sondern in einem *principatu regali seu politico* herrscht: *Unde et irascibilis et concupiscibilis possunt in contrarium movere ad voluntatem. Et sic nihil prohibet voluntatem aliquando ab eis moveri.* Daß der Wille in gewisser Weise sogar auf die Affekte angewiesen ist, sagt Thomas ebd., S. 359 (I–II q. 77 a. 6): *non enim potest voluntas intense moveri in aliquid, quin excite- tur aliqua passio in appetitu sensitivo.*

³⁹ Ebd., Bd. 2, S. 387 (I–II q. 32 a. 3): ‘Am größten ist die Ergötzung, die durch den Sinn erfolgt, der die Gegenwart des Wahrnehmungsgegenstandes erfordert. Den zweiten Grad hält die Ergötzung der Hoffnung inne, in der nicht nur die Verbindung hinsichtlich der (inneren) Wahrnehmung ergötzlich ist, sondern auch hinsichtlich der Möglichkeit oder Fähigkeit, das Gut zu erlangen, das ergötzt. Den dritten Grad aber nimmt die Erinnerung ein, die nur die Verbindung der (inneren) Wahrnehmung hat.’

⁴⁰ Augustinus, *Confessiones* (Anm. 20), S. 161 ff.

⁴¹ Thomas von Aquin, *Summa theologica* (Anm. 27), Bd. 3, S. 387 (II–II q. 82 a. 3): ‘Es liegt an der Schwäche des menschlichen Geistes, daß er es nötig hat, wie zur Erkenntnis der Göttlichen Dinge, so zur Ergötzung durch irgenwelche bekannte sinnliche Gegenstände hinge-

ken, doch wirksamer ist dies mit Bildern zu erreichen, denn sie bieten – wenigstens dem Scheine nach – Gegenwärtiges, das unmittelbarer auf die Affekte wirken kann als das nur Gehörte, das sich auf Vergangenes bezieht. Bonaventura brachte in der oben angeführten Stelle im Sentenzenkommentar genau dies zum Ausdruck und bekräftigt es mit dem Horaz-Zitat.

Der Unterschied zur Auffassung der Kirchenväter liegt darin, daß die sinnfällige Präsenz des Dargestellten im Bild primäre Ursache seiner affektiven Wirkung ist. Thomas erkennt auch, daß schon das Bild selbst, insofern es ein die Wirklichkeit nachahmendes Kunstwerk ist, eine affektive Wirkung ausüben kann. In den Erörterungen über die *delectatio* stellt er fest, daß zwar die intellektuellen Ergötzungen die höchsten sind, die körperlichen, durch die Sinne erfahrenen Freuden jedoch heftiger, wobei, wenn es um die Erkenntnis geht, diejenigen der visuellen Wahrnehmung noch über denen der anderen Sinne stehen.⁴² Die Wahrnehmung des Schönen erfreut den Betrachter unmittelbar.⁴³ Ursache der *delectatio* kann schließlich auch Bewunderung sein:

Et propter hoc omnia mirabilia sunt delectabilia, sicut quae sunt rara: et omnes repraesentationes rerum etiam quae in se non sunt delectabiles; gaudet enim anima in collatione unius ad alterum, quia conferre unum alteri est proprius et connaturalis actus rationis, ut Philosophus dicit in sua 'Poetica'.⁴⁴

Diese Freude an der Nachahmung hat allerdings auch ihre problematischen Seiten: Sie steht, beispielsweise in der Freude an Schauspielen, der lasterhaften Neugierde nahe,⁴⁵ und sie war eine Ursache der Idolatrie, denn die kunstvoll gefertigten Bildwerke beeindruckten mit ihrer perfekten Nachahmung die rohen

führt werden muß. [...] So erregt das, was zum Menschsein Christi gehört, durch die Art einer gewissen Hinführung am meisten zur Andacht.'

⁴² Ebd., Bd. 2, S. 148f. (I–II q. 31 a. 5); S. 149 (I–II q. 31 a. 6): *Si igitur loquamur de delectatione sensus quae est ratione cognitionis, manifestum est quod secundum visum est maior delectatio quam secundum aliquem alium sensum.*

⁴³ Ebd., Bd. 1, S. 27 (I q. 5 a. 4 ad 1); dazu Umberto Eco, *Kunst und Schönheit im Mittelalter*. Übers. von Günter Memmert. München 1991 (Originalausgabe Mailand 1987), S. 122ff.

⁴⁴ Thomas von Aquin, *Summa theologiae* (Anm. 27), Bd. 2, S. 157 (I–II q. 32 a. 8): 'Und deswegen ist alles Wunderbare ergötzlich, genauso wie die seltenen Dinge; und auch alle Darstellungen von Dingen, auch wenn sie an sich nicht ergötzlich sind; es erfreut sich nämlich die Seele daran, eines mit dem anderen zu vergleichen, weil das Vergleichen eines mit dem anderen ein eigentümlicher und naturgemäßer Akt der Vernunft ist, wie der Philosoph in seiner Poetik sagt.' Thomas bezieht sich hier auf Aristoteles, *De arte poetica liber*, 1448b; er kannte dieses Werk allerdings wohl nur durch die lateinische Übersetzung der *expositio* des Averroes: *Averrois expositio poeticae*. In: *Aristoteles Latinus*, Bd. 33: *De Arte Poetica*. Hg. von Lorenzo Minio-Paluello. Brüssel – Paris 1968, S. 45. Auf dieses Argument kommt Thomas auch an anderer Stelle zurück, z.B. *Summa theologiae* (Anm. 27), Bd. 1, S. 8 (I q. 1 a. 9): *repraesentatio enim naturaliter homini delectabilis est.*

⁴⁵ Ebd., Bd. 3, S. 726 (II–II q. 167 a. 2).

und ungebildeten Menschen so, daß sie sie als Götter verehrten.⁴⁶ Derartige Überlegungen mögen wohl dazu beigetragen haben, daß Thomas den Konsequenzen, die sich aus der auf der Nachahmung gründenden affektiven Wirkung der Bilder ergaben, einen Riegel vorschob. Schon im Sentenzenkommentar wies er unter Berufung auf Aristoteles darauf hin, daß wir ein Bild zum einen um seiner selbst willen betrachten können, zum anderen aber um dessen willen, dessen Abbild es ist.⁴⁷ Damit war er wieder bei der althergebrachten Verweisfunktion der Bilder: *Sed imagines pictae non sunt imagines per similitudinem in natura, sed per institutionem ad significandum; unde et ex hoc non acquiritur eis nisi honor relatus ad alterum.*⁴⁸

Diese Bedenken wurden jedoch in der weiteren Rezeption der Argumente, mit denen Bonaventura und Thomas die Bilder gerechtfertigt hatten, zurückgestellt. Aegidius Romanus hat in seinem Sentenzenkommentar die Argumente des Aquinaten genau wiederholt, ebenso Johannes Balbus von Genua in seinem gegen Ende des 13. Jahrhunderts verfaßten *Catholicon*.⁴⁹ Sie galten auch im späten 15. Jahrhundert, wie eine Predigt des Dominikaners Fra Michele da Carcano belegt, der sich nicht auf seinen Ordenslehrer, sondern auf Bonaventura stützt, der deutlicher als Thomas die scheinbare Präsenz des Dargestellten im Bild hervorgehoben hatte.⁵⁰ Dieser Gedanke war von Durandus sogar noch verstärkt worden mit dem eingangs dieses Abschnitts zitierten Satz, daß in der Malerei uns die Taten vor Augen gestellt werden und sie gleichsam gegenwärtig sich abspielend gesehen werden. Hier ist vollends deutlich, daß die Vorstellung von der Präsenz der Wirkungsmacht des Heiligen, die für Bild und Reliquie gleichermaßen galt,⁵¹

⁴⁶ Ebd., Bd. 3, S. 450 (II–II q. 94 a. 4): *Secundo propter hoc quod homo naturaliter de repraesentatione delectatur, ut Philosophus dicit, in 'Poetica' sua. Et ideo homines rudes a principio videntes per diligentiam artificum imagines hominum expressive factas, divinitatis cultum eis impenderunt.*

⁴⁷ Thomas von Aquin, *Commentum* (Anm. 17), S. 155 (solutio 2): *imago potest dupliciter considerari, vel secundum quod est res quaedam, et sic nullus honor ei debetur, sicut nec alii lapidi vel ligno; vel secundum quod est imago. Et quia idem motus est in imaginem in quantum est imago, et in imaginatum; ideo unus honor debetur imagini et ei cuius est imago; et ideo cum Christus adoretur patria, similiter et ejus imago [...].*

⁴⁸ Ebd., S. 156 (lib. III, dist. IX, quaestio 1 a. 2, solutio 5): 'Aber die gemalten Bilder sind nicht Bilder wegen der Ähnlichkeit in der Natur sondern wegen der Einrichtung, etwas zu bedeuten; weswegen von ihnen Ehre nur erworben wird bezogen auf ein anderes.'

⁴⁹ Aegidius Romanus, *In tertium librum Sententiarum commentaria*. Rom 1623, S. 377 (zu dist. IX, q. 2 a. 2); Johannes Balbus von Genua wird zitiert bei Michael Baxandall, *Die Wirklichkeit der Bilder. Malerei und Erfahrung im Italien des 15. Jahrhunderts*. Übers. von Hans-Günter Holl. Frankfurt/M. 1977 (Originalausgabe Oxford 1972), S. 55.

⁵⁰ Der Text zitiert bei Baxandall (Anm. 49), S. 56.

⁵¹ Wessel (Anm. 14), Sp. 849, schreibt im Zusammenhang mit dem Bildbegriff des Johannes Damascenus: „Somit ist der Abgebildete im Bild selbst zugegen, aber nicht substantiell, sondern geistig und nach seiner Wirkungsfähigkeit“. Vgl. auch Menges (Anm. 14), S. 39. Zum Begriff der *praesentia* in der Reliquienverehrung vgl. Renate Kroos, „Vom Umgang mit Reliquien“. In: *Ornamenta Ecclesiae. Kunst und Künstler der Romanik. Katalog der Ausstel-*

von der Vorstellung einer fiktiven Gegenwart historischen Geschehens im Bild abgelöst wird.

Der Wunsch nach dieser fiktiven Gegenwärtigkeit regte sich auch in der gleichzeitigen Andachtsliteratur. Der Impuls zu dem ganz bemerkenswerten Aufschwung, den diese Literaturgattung seit der Mitte des 13. Jahrhunderts nahm, scheint von den Franziskanern ausgegangen zu sein.⁵² Das bekannteste Beispiel dafür sind die unter dem Namen Bonaventuras tradierten *Meditationes vitae Christi*.⁵³ Noch vor diesen scheint ein *Libellus* mit Passionsbetrachtungen entstanden zu sein, der in seiner Vorrede das Prinzip dieser Andachtsübungen artikuliert: *Necessarium etiam esse, ut aliquando ista cogites in contemplatione tua, ac si praesens tum temporis fuisses, quando passus fuit*.⁵⁴ Der heilige Franziskus selbst war es, der die überwältigende Wirkung der fiktiven Gegenwärtigkeit des biblischen Geschehens vor Augen geführt hat, als er zur Weihnachtsmesse in Greccio eine Krippe aufstellen, Ochs und Esel herbeiführen ließ und eine Puppe in die Krippe legte, die den Anwesenden, als Franziskus sie auf den Arm nahm, lebendig zu werden schien.⁵⁵

III

Bonaventura und Thomas von Aquin waren, als sie ihre Vorstellungen vom Zusammenhang von sinnlicher Wahrnehmung und Affekten darlegten, den Möglichkeiten der Kunst ihrer Zeit vorausgeeilt. Ihre theoretischen Überlegungen, die den klerikalen Auftraggebern, zumindest den Ordensmitgliedern unter ihnen, bekannt gewesen sein dürften und von ihnen weitervermittelt werden konnten, mußten von den Malern als Aufforderung verstanden werden, sich mit größter Intensität dem Problem der Naturnachahmung zu widmen, um in ihrer Kunst die

lung Köln 1985. Hg. von Anton Legner. 3 Bde. Köln 1985, Bd. 3, S. 25–49, hier S. 38. Das Problem der praesentia in Schrift und Bild behandelt Horst Wenzel, Hören und Sehen, Schrift und Bild. Kultur und Gedächtnis im Mittelalter. München 1995, S. 305ff.; allerdings mußte dort stärker im Sinne des hier angesprochenen Vorstellungswandels differenziert werden.

⁵² David Freedberg, *The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response*. Chicago – London 1989, S. 168ff.; James H. Marrow, *Passion Iconography in Northern European Art of the Late Middle Ages and Early Renaissance: A Study of the Transformation of Sacred Metaphor into Descriptive Narrative*. (Ars Neerlandica 1) Kortrijk 1979.

⁵³ *Meditationes vitae Christi*. In: Bonaventura, *Opera Omnia*. Hg. von Adolphe Charles Peltier. 15 Bde. Paris 1864–1871, Bd. 12, S. 510–630.

⁵⁴ *De meditatione passionis Christi per septem diei horas Libellus*. In: *Patrologia Latina*. Bd. 94. Paris 1862, Sp. 561–568. In der *Patrologia* ist es unter den Dubia des Beda Venerabilis aufgenommen worden; zur Datierung ins 13. Jahrhundert vgl. Freedberg (Anm. 52), S. 171.

⁵⁵ Bonaventura, *Legenda Sancti Francisci*. In: Ders., *Opera omnia* (Anm. 16), Bd. 8. Paris 1898, S. 504–579, hier S. 535 (cap. X). Die Legende wird schon in der ersten Viten-Fassung des Celano überliefert.

erwünschte Fiktion sinnlicher Gegenwärtigkeit zu realisieren. So haben diese Überlegungen einen wesentlichen Impuls für den Umbruch in der Malerei gegeben, der sich um 1300 in Italien vollzog.

Ein weiterer Faktor in diesem Wandel, dem, soweit ich sehe, von der Kunstgeschichte bislang keine Beachtung geschenkt wurde (vielleicht weil er dem eigentlich künstlerischen Wandel vorausliegt), ist der fundamentale Paradigmenwechsel in der Auffassung vom Akt des Sehens, der sich damals vollzog.⁵⁶ Bis in die Mitte des 13. Jahrhunderts galt im Westen die Lehre, die letztlich auf Plato zurückging und von Augustin und allen Autoritäten geteilt wurde, nach der das Auge sieht, indem es einen Sehstrahl, eine Art 'Augenfeuer' oder 'Augenlicht' aussendet, das mit dem Tageslicht verschmilzt und so verstärkt die Gegenstände erfaßt und die Informationen über sie dem Auge und der Seele zurückbringt.⁵⁷ Gegen diese 'Sendetheorie' setzte sich mit der Rezeption des Aristoteles und der arabischen Optik, vor allem dem Werk Alhazens, das in seiner lateinischen Fassung *De aspectibus* oder *Perspectiva* hieß, um die Mitte des 13. Jahrhunderts die 'Empfangstheorie' durch.⁵⁸ Zunächst verschaffte Albertus Magnus der Auffassung des Aristoteles neue Geltung, nach der das Sehen dadurch erfolgt, daß vom Gegenstand ausgehend eine Veränderung des Mediums bewirkt wird, die sich in das Auge fortsetzt.⁵⁹ Roger Bacon war es dann vor allem, der die Auffassung des Alhazens bekannt machte und sie mit der Theorie des Aristoteles zu verbinden suchte.⁶⁰ Kernpunkt ist die Lehre von der Ausbreitung der *species*, die sich als eine vom Gegenstand ausgehende nicht-materielle Kraft durch das Medium bewegen, um vom Auge empfangen zu werden.⁶¹ Auch die Sehtheorie des Aristoteles konnte darin wiedergefunden werden.⁶²

Es ist hier nicht möglich und nicht notwendig, die 'neue' Sehtheorie, die vor allem von Mitgliedern des Franziskanerordens weiterentwickelt wurde, im Detail und in den verschiedenen in der Folgezeit erarbeiteten Varianten zu erläutern. Es soll nur herausgestellt werden, daß sie eine neue Vorstellung von der Wirkungsweise des Bildes nach sich ziehen mußte. Von der 'Sendetheorie' her war es die

⁵⁶ Zum folgenden: David C. Lindberg, *Auge und Licht im Mittelalter. Die Entwicklung der Optik von Alkindi bis Kepler*. Übers. von Matthias Althoff. Frankfurt 1987 (Originalausgabe Chicago 1976).

⁵⁷ Lindberg (Anm. 56), S. 161ff. Zu den antiken Sehtheorien vgl. auch Gérard Simon, *Der Blick, das Sein und die Erscheinung in der antiken Optik*. Übers. von Heinz Jatho. München 1992 (Originalausgabe Paris 1988).

⁵⁸ Zu Alhazen (Abu 'Ali al-Hasan, um 965 bis um 1039) vgl. zusammenfassend Lindberg (Anm. 56), S. 118.

⁵⁹ Ebd., S. 191ff.

⁶⁰ Ebd., S. 195ff.

⁶¹ Vgl. Katherine H. Tachau, *Vision and Certitude in the Age of Ockham. Optics, Epistemology and the Foundations of Semantics 1250–1345*. (Studien und Texte zur Geistesgeschichte des Mittelalters 22) Leiden u.a. 1988, S. 3ff.

⁶² Thomas von Aquin, *De Anima* (Anm. 25), S. 144 (Nr. 418 zu Aristoteles 418b), verwendet den Begriff der *species*, um die Theorie des Aristoteles zu erklären.

Aufgabe der Kunst, die Wirklichkeit nachzuformen. Dem Sehstrahl wurde in dem Grad Wirklichkeitsillusion geboten, in dem das Bild mit seinem Vorbild übereinstimmte. Die Kunst mußte den Wirklichkeitsgegenstand nachformen. Die von Plinius überlieferten Täuschungslegenden belegen diese Sehweise.⁶³ Das plastische Bildwerk, wenn es farbig gefaßt war, war danach der Gipfel der Naturnachahmung. Für die 'Empfangstheorie' gingen vom Bild wie von jedem Gegenstand *species* aus. Der für die Bildauffassung entscheidende Unterschied liegt nun darin, daß das Bild als etwas gedacht werden konnte, das *species* aussendet, die denjenigen *species* entsprechen oder möglichst ähnlich sind, die vom Naturgegenstand ausgehen. Eine reale Übereinstimmung von Bild und Abbild war nicht mehr nötig. Das Illusionspotential lag nicht in der konkreten Entsprechung der Formen, sondern in ihrer übereinstimmenden Erscheinung.⁶⁴

Die eingangs erläuterte Bildauffassung Giottos, die systematisch auf die Wirklichkeitsorientierung der Betrachter ausgerichtet ist, ist die Konsequenz aus diesem Auffassungswandel. Statt die Entwicklung dieser neuen Bildauffassung, die vielfältige Anregungen aus der zeitgenössischen Lehre von der Optik empfangen hat, darzulegen, möchte ich nur einen Text anführen, der zeigen kann, daß die Bildwirkung im Zeitalter Giottos tatsächlich so wie hier erläutert aufgefaßt wurde. Boccaccio, der in seinem Dekameron Giotto als Meister feierte, der alle Dinge der Natur täuschend ähnlich nachzuahmen weiß, spricht in seinem Dante-Kommentar generell und ohne den Namen eines Künstlers zu nennen von der Wirkung der Malerei. Ausgangspunkt ist Dantes Vers *che l'arte vostra quella* [sc. *la natura*], *quando potete, segue* (*Inferno* XI,103f.). Die Kunst der Menschen, so erläutert Boccaccio, folgt der Natur

in quanto, secondo che ne bastano le forze dello 'ngegno, c'ingegnamo nelle cose, le quali il naturale esempio ricevono, fare ogni cosa simile alla natura, intendendo, per questo, che esse abbiano quegli medesimi effetti che hanno le cose prodotto dalla natura, e, se non quegli, almeno, in quanto si può, simile a quegli [...]. Sforzasi il dipintore che la figura dipinta da sé la quale non è altro che un poco di colore con certo artificio posto sopra una tavola, sia tanto simile, in quello atto ch'egli la fa, a quella la quale la natura ha prodotta, e natural-

⁶³ Beispielsweise der Wettstreit zwischen Zeuxis und Parrhasios (Plinius, *Naturalis historia*, lib. XXXV,65): Der Vorhang, den Parrhasios über sein Bild gemalt hatte, schien dem Malerkollegen Zeuxis die Sache selbst zu sein.

⁶⁴ Während eine Täuschung im Sinne der 'Trauben des Zeuxis' oder des 'Vorhangs des Parrhasios' (vgl. die vorhergehende Anmerkung) eine 1:1-Entsprechung der Größen von Naturvorbild und Abbild voraussetzt, kann nach den von der mittelalterlichen Optik postulierten 'Gesetzen' der Ausbreitung der *species*, die sich vom Gegenstand ausgehend zum Auge hin kontinuierlich verkleinern, eine illusionistische Wirkung auch von einem Bild ausgehen, das den Gegenstand verkleinert zeigt: Hier liegt ein Quellpunkt für die Entwicklung der *perspectiva artificialis*.

*mente in quello atto si dispone, che essa possa gl'occhi de'riguardanti o in parte o in tutto ingannare, facendo di sé credere che ella sia quello che ella non è.*⁶⁵

Daß der Argumentation Boccaccios die Theorie von der Ausbreitung der *species* zugrunde liegt, braucht sicher nicht eigens dargelegt zu werden.

Die Wirkung der Bilder Giottos liegt natürlich nicht nur in ihren mimetischen Qualitäten. Auch ihre Affektwirkung ist immer wieder betont worden, beispielsweise von Alberti.⁶⁶ Der Affektbezug, der nach dem Dargelegten bereits in der visuellen Erscheinung der Bilder liegt, ist durch die Ausdrucksgestaltung noch ganz entschieden verstärkt worden. Zusammen mit der oben erläuterten 'Wirklichkeitsorientierung' und der Beschränkung der Darstellung auf einen Handlungsmoment trägt sie dazu bei, daß das Bild als ein vor den Augen des Betrachters sich abspielendes Geschehen 'erlebt' werden kann.

Der Gewinn, den diese Errungenschaften für die Bildwirkung zweifellos bedeuteten, hatte jedoch für die sakrale Funktion des Bildes auch entschieden negative Seiten. Die Möglichkeit, daß Bild und Wirklichkeit zwar nicht der Sache, aber doch der Erscheinung nach miteinander verwechselt werden konnten, untergrub den Verweischarakter des Bildes. Der Zeichencharakter des Bildes wurde aufgelöst, der nicht zuletzt deswegen so wichtig war, weil er die Lesbarkeit nach dem mehrfachen Schriftsinn erleichterte und damit ein dem Schriftverständnis analoges Bildverständnis ermöglichte. Das als Fiktion von Wirklichkeit auftretende Bild rückt die visuelle Erscheinung der Bildgegenstände in den Vordergrund und trug so zur Auflösung des allegorischen Universums des Hochmittelalters bei.⁶⁷ Die potentiell ständige Präsenz der heiligen Geschichte in den Bildern machte die individuelle Arbeit des Erinnerens überflüssig. In der Bildandacht konnte man sich der scheinbar lebendigen Erscheinung der Heiligen im Hier und Jetzt hingeben. Das sichtbar Gegenwärtige war geeignet, den Weg zur spirituellen und mystischen Betrachtung zu versperren. Die größte Gefahr für die

⁶⁵ Giovanni Boccaccio, *Comento alla Divina Commedia*. Hg. von Domenico Guerri. Bari 1918, S. 82: 'Daß eure Kunst jener (nämlich der Natur) folge, wenn sie kann [...]. [Sie tut es,] soweit die Kräfte des Geistes dazu ausreichen, insofern, daß wir uns bemühen bei den Dingen, die ein natürliches Vorbild haben, alle Dinge der Natur ähnlich zu machen, in der Absicht, daß sie dadurch jene gleichen Wirkungen haben, wie die durch die Natur hervorgebrachten Dinge, und wenn nicht jene, so doch wenigstens, soweit es möglich ist, jenen ähnliche. [...] Es strengt sich der Maler an, daß die von ihm gemalte Figur, die nichts anderes ist, als ein bißchen Farbe mit einer gewissen Kunstfertigkeit auf eine Tafel aufgebracht, in der Haltung, in der er sie schafft, derjenigen, die die Natur hervorgebracht hat und die sich natürlicherweise in jener Haltung aufgestellt, dieser so ähnlich sei, daß sie die Augen der Betrachter teilweise oder ganz täuschen kann, indem sich von sich glauben macht, etwas zu sein, was sie nicht ist.'

⁶⁶ Leon Battista Alberti, *De pictura*. In: Ders., *Opere volgari*. 3 Bde. Hg. von Cecil Grayson. (Scrittori d'Italia 218, 234, 254) Bari 1960–1973, hier Bd. 3, S. 75 (II, 42).

⁶⁷ Vgl. das Kapitel „Thomas von Aquin und die Auflösung des allegorischen Universums“ bei Eco (Anm. 43), S. 109ff.

sakrale Funktion aber lag darin, daß in der Dominanz der Wahrnehmung des Bildes als Nachahmung, die ja nach Aristoteles und Thomas Quelle der Ergötzung ist, der Kunstcharakter ganz in den Vordergrund tritt und zu einem Eigenwert wird, der mit der sakralen Aussage konkurriert und sie überschattet oder gar verdrängt.

Diese Gefahren, die hier nur thesenartig aufgereiht werden konnten, sind in der Bilderkritik der Folgezeit, vor allem in den Diskussionen im Vorfeld der Reformation und in den Auseinandersetzungen der Reformationszeit, sehr wohl gesehen worden.⁶⁸ Die bezeichnende Reaktion der katholischen Kirche war der Versuch einer Rückkehr zur Bildauffassung der alten Kirche, vor allem die Wiederherstellung des Verweischarakters, der in den Dekreten des Tridentiner Konzils festgeschrieben wurde.⁶⁹ Der grundsätzliche Wandel, der sich um 1300 vollzogen hatte, war jedoch nicht mehr rückgängig zu machen.

⁶⁸ Vgl. zum Beispiel die Thesen des Zürcher Chorherrn Rudolf Koch 1524, referiert bei 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: *Bilder und Bildersturm im Spätmittelalter und in der frühen Neuzeit*. Hg. von Bob Scribner und Matthias Warnke. (Wolfenbüttler Forschungen 46) Wiesbaden 1990, S. 269–297.

⁶⁹ Dekret über die Anrufung, die Verehrung und die Reliquien der Heiligen und über die heiligen Bilder, 3. Dez. 1563: Denzinger (Anm. 15), S. 578f. (Nr. 1821–1825).