



Thomas Lentes

Soweit das Auge reicht

Frömmigkeit und Visualität vom
Frühmittelalter bis zur Reformation

hg. von David Ganz,
Esther Meier und
Susanne Wegmann

REIMER

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Layout und Umschlaggestaltung: Nicola Willam · Berlin

Papier: 115 g/m² Prima Set
Schrift: Times New Roman und Avenir Next
Druck: Hubert & Co. · Göttingen

© 2022 by Dietrich Reimer Verlag GmbH · Berlin
www.reimer-verlag.de

Alle Rechte vorbehalten
Printed in Germany

ISBN 978-3-496-01676-2 (Print)
ISBN 978-3-496-03064-5 (E-PDF)

Inhalt

Vorwort	7
---------------	---

1. <i>Vita perfecta</i> zwischen <i>Vita communis</i> und <i>Vita privata</i> . Eine Skizze zur klösterlichen Einzelzelle	13
--	----

Text und Ritual

2. Text des Kanons und Heiliger Text. Der Psalter im Mittelalter	51
3. <i>Textus Evangelii</i> . Materialität und Inszenierung des <i>textus</i> in der Liturgie	81
4. <i>A maioribus tradita</i> . Zur Kommunikation von Mythos und Ritus im mittelalterlichen Messkommentar	95
5. Ritus und Kommentar. Tradierung durch Kommentierung im Meßkommentar des Wilhelm Durandus	133
6. Ereignis und Repräsentation. Ein Diskussionsbeitrag zum Verhältnis von Liturgie und Bild im Mittelalter	149
7. Die Auffaltung der <i>mysteria involuta</i> . Ritual und Allegorese in Diagrammen zum Liturgiekommentar Lothars von Segni	183
8. Der hermeneutische Schnitt. Die Beschneidung im Christentum	209

Visualität, äußeres und inneres Sehen

9. Inneres Auge, äußerer Blick und heilige Schau. Ein Diskussionsbeitrag zur visuellen Praxis in Frömmigkeit und Moraldidaxe des späten Mittelalters	227
10. Soweit das Auge reicht. Sehrituale im Spätmittelalter	269
11. Der göttliche Blick. Hieronymus Boschs <i>Todsündentafel</i> – eine Einübung ins Sehen	289
12. Der Blick auf den Durchbohrten. Die Wunden Christi im späten Mittelalter	305

Bild und Gebet

13. ‚Andacht‘ und ‚Gebärde‘. Das religiöse Ausdrucksverhalten	333
14. Counting Piety in the Late Middle Ages	367
15. Die Gewänder der Heiligen. Ein Diskussionsbeitrag zum Verhältnis von Gebet, Bild und Imagination	401
16. Bildertotale des Heils. Himmlischer Rosenkranz und Gregorsmesse.	431
17. Sterbekunst, Rettungsring und Bildertod. Rosenkranz und Todesvorstellung zwischen Spätmittelalter und Früher Neuzeit	461

Bilderfrage

18. Bild, Reform und <i>cura monialium</i> . Bildverständnis und Bildgebrauch im <i>Buch der Reformacio Predigerordens</i> des Johannes Meyer († 1485)	481
19. Auf der Suche nach dem Ort des Gedächtnisses. Thesen zur Umwertung der symbolischen Formen in Abendmahlslehre, Bildtheorie und Bildandacht des 14.–16. Jahrhunderts	505
20. Idolatrie im Mittelalter. Aspekte des Traktates <i>De idolatria</i> zwischen dem 12. und 15. Jahrhundert	551
21. Zwischen Adiaphora und Artefakt. Bildbestreitung in der Reformation	565

Schriftenverzeichnis Thomas Lentes	591
--	-----

Bildnachweis	595
------------------------	-----

Vorwort

Dieser Band vereint eine Auswahl der Schriften von Thomas Lentes. Er ist dem Andenken eines innovativen Denkers und leidenschaftlichen Forschers gewidmet, aber auch eines außergewöhnlichen Menschen. Gänzlich unerwartet und viel zu früh ist Thomas Lentes im Frühjahr 2020 verstorben – für uns wie für zahlreiche ihm verbundene Kolleginnen und Kollegen ein kaum in Worte zu fassender Verlust. Im April 2022 hätte er seinen 60. Geburtstag gefeiert. Aus diesem Anlass wollen wir mit einer Zusammenstellung von Aufsätzen wichtige Bestandteile seines wissenschaftlichen Œuvres sichtbar machen und die von ihm ausgehenden Impulse würdigen.

Obwohl er sein Studium und seine Promotion in katholischer Theologie absolvierte, sah sich Thomas Lentes selbst immer als Historiker mit einem weiten Spektrum von Arbeits- und Interessensgebieten. So war seine 1996 bei Arnold Angenendt in Münster eingereichte Dissertation zu den spätmittelalterlichen Gebetbüchern des Straßburger Dominikanerinnenklosters St. Nikolaus in undis auch im Fach Kirchengeschichte angesiedelt. Schon diese erste umfangreiche Studie zeigte deutlich, dass er sich nicht allein einer Disziplin verpflichtet fühlte, sondern sich als Mediävist mit breiter kulturgeschichtlicher Ausrichtung verstand. Von Beginn an traten dabei jene Interessen hervor, die seine weitere wissenschaftliche Tätigkeit wie ein roter Faden durchziehen sollten: die Prägung der Religion durch die Rituale der Liturgie, die körperlich-gestische Dimension von Frömmigkeit und die Rolle äußerer und innerer Bilder in der religiösen Praxis. Mit diesem unkonventionellen Forschungsprofil ebnete Thomas Lentes neue Wege des Austauschs zwischen Fächern, die sich lange stark abgegrenzt voneinander entwickelt hatten: Theologie, Geschichte, Kunstgeschichte und Literaturwissenschaft kamen, angeregt durch seine Forschungen, auf neue Weise ins Gespräch. Es passte zu dieser interdisziplinären Ausrichtung, dass er während seiner wissenschaftlichen Karriere überwiegend in fächerübergreifenden Forschungsverbünden und -institutionen tätig war: Bereits als Doktorand war er an Arnold Angenendts Projekt zur „Gezählten Frömmigkeit“ im Münsteraner Sonderforschungsbereich „Pragmatische Schriftlichkeit“ beteiligt. Direkt nach der Promotion folgten 1996 bis 1999 Gastaufenthalte am Max-Planck-Institut für Geschichte in Göttingen und an der École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS) in Paris. Schon früh trat Thomas Lentes so in einen Austausch mit Vertreterinnen und Vertretern der unterschiedlichsten Disziplinen. Wie sehr er dabei über Fächer- und Ländergrenzen hinweg als engagierter Diskussionspartner und origineller Impulsgeber geschätzt wurde, belegt der Blick auf die eindrucksvolle Liste seiner späteren Einladungen: 2005 war er Gastwissenschaftler an der Maison des Sciences de l'Homme in Paris, 2006/07 Visiting Scholar am Getty Research Institute/Getty Museum in Los Angeles,

2008 Fellow am Zentrum für Literatur- und Kulturwissenschaften in Berlin, 2009 Stipendiat am Netherlands Institute for Advanced Studies in Amsterdam, 2010 Gast am Zentrum für Mittelalter und Renaissance der Ludwig-Maximilians-Universität München, 2014 Senior Fellow am Internationalen Kolleg für Kulturtechnikforschung und Medienphilosophie in Weimar und 2016 Fellow der Kolleg-Forschergruppe Bild-evidenz an der Freien Universität Berlin.

1999 rief Thomas Lentes eine eigene Forschungsgruppe ins Leben, die bis 2007 zur „Kulturgeschichte und Theologie des Bildes im Christentum“ arbeitete. In Münster angesiedelt und finanziell von der Volkswagenstiftung gefördert, ermöglichte ihm dieses Projekt, ein Team aus Nachwuchswissenschaftlerinnen und -wissenschaftlern aus der Kunstgeschichte und der Theologie zu vereinen, die ähnlich gelagerte Interessen verfolgten. In einer Zeit, die von intensiven Debatten um den „Iconic Turn“ und der Perspektive einer fächerübergreifend arbeitenden Bildwissenschaft geprägt war, stießen die Tagungen, Workshops, Datenbankprojekte und Publikationen der „KultBild“-Gruppe auf große Resonanz. Ab 2009 fand Thomas Lentes dann im Münsteraner Exzellenzcluster „Religion und Politik“ eine neue wissenschaftliche Heimat. Gemeinsam mit Reinhard Hoeps initiierte und bearbeitete er dort die Projekte „Bilder der Wunde – die Wunde als Bild. Passionsimaginationen in christlicher Bildtradition und Bildkonzepte in der Kunst der Moderne“ und „Das Himmlische Jerusalem als religiös-politischer Imaginationsraum“. Zuletzt hatte er bei der Deutschen Forschungsgemeinschaft ein Projekt eingeworben, in dem er über „Figurative Schnitte. Die Beschneidung im vormodernen Christentum“ forschte.

Thomas Lentes war bewusst, dass der Weg zwischen den Disziplinen, für den er sich entschieden hatte, mit biografischen Risiken verbunden war. Die Arbeit an seinen grenzüberschreitenden Projekten lief auf eine Tätigkeit im Bereich der Drittmittelforschung und damit auf Anstellungen mit begrenzten Laufzeiten hinaus. Der Wechsel auf eine unbefristete Professur blieb ihm bei aller Anerkennung und trotz seiner vielfältig wahrgenommenen und einflussreichen Forschungen verwehrt. Dabei gründete sich seine große wissenschaftliche Ausstrahlung wesentlich auf seine ideenreichen und pointiert formulierten Vorträge sowie auf eine Reihe von Aufsätzen und Artikeln, die ältere Forschungsansätze grundlegend revidieren und neuartige Forschungsperspektiven aufzeigen. Insgesamt 21 dieser Publikationen aus den Jahren 1993 bis 2016 sind in diesem Band neu abgedruckt. Das auf diese Weise zustande gekommene Buch, das wir mit dem Titel eines Beitrags aus dem Jahr 2003 überschrieben haben, kann die Bücher, die Thomas Lentes selbst noch schreiben wollte, nicht ersetzen. Denn es handelt sich um Beiträge, die zu unterschiedlichen Zeiten für je eigene thematische Zusammenhänge geschrieben wurden. Dennoch soll dieser Wiederabdruck mehr sein als eine Sammlung verstreut veröffentlichter Einzelstudien. In der thematischen Ordnung des Bandes werden auf neue Weise inhaltliche Verknüpfungen zwischen den von Thomas Lentes verfassten Texten deutlich. Die von uns vorgenommene Auswahl verbindet der theologische und liturgiewissen-

schaftliche Brückenschlag zu kunsthistorischen Themen und Fragestellungen. Damit trägt der Band der Ausrichtung der Forschungsgruppe „KultBild“ Rechnung, der wir angehören durften und die unseren weiteren Weg wesentlich prägte.

Am Beginn des Bandes steht eine disziplinenübergreifende Studie zur klösterlichen Einzelzelle (1989), in der Thomas Lentes der Bedeutung von Individualität und Vereinzelung in den Strukturen klösterlicher Gemeinschaften nachspürt. Die von ihm seit den Anfängen christlicher Orden bis ins späte Mittelalter verfolgten Diskurse zur Gemeinschaft als Stärkung und Kontrolle, aber auch als Ablenkung von der notwendigen Konzentration auf Gott geben zudem konkrete Einblicke in die bildliche Ausgestaltung der klösterlichen Zellen. Sie thematisieren Praktiken des Bildergebrauchs und der Bildandacht, aber gleichzeitig Positionen der Bilderskepsis und Maßnahmen zur Disziplinierung der Bilder.

Es folgt eine Gruppe von Beiträgen, die um das Verhältnis von Text und Ritual im mittelalterlichen Christentum kreisen und es aus unterschiedlichen Perspektiven in den Blick nehmen. Dabei geht es zum einen um die These, dass zentrale heilige Texte des Christentums wie der Psalter und die Evangelien ihre Wirkung primär über ihre rituelle Aufführung im Stundengebet und in der Messe entfalteten und weniger auf der Ebene von Lektüre und Auslegung. So stehen in „Text des Kanons und Heiliger Text“ (1998) Gebrauchsformen des Psalters im Zentrum, die das Buch der Psalmen auf unterschiedliche Weise mit Bedeutung aufluden und es zum Inbegriff der Heiligen Schrift werden ließen. Komplementär dazu richtet sich der Blick im „Textus Evangelii“ (2004) auf den Evangelienkodex und seine zentrale Rolle als Objekt des Wortgottesdienstes. Dieser Fokus auf das Ritual kennzeichnet auch eine Reihe weiterer Studien, die sich mit der Gattung des Liturgiekommentars auseinandersetzen. Lentes vertritt dort die These, dass die von Rupert von Deutz, Wilhelm Durandus und anderen verfassten Messauslegungen des 12. und 13. Jahrhunderts Versuche einer Aktualisierung des Rituals darstellten. Ziel der Kommentare sei es, die Heiligkeit des Rituals in einem gewandelten Verständnishorizont aufrechtzuerhalten („A maioribus tradita“ [2006], „Ritus und Kommentar“ [2007]). Auf der anderen Seite erkennt Thomas Lentes in der allegorischen Betrachtung der Liturgie auch einen neuen Zugang zur bildgenerierenden Dimension des Rituals („Ereignis und Repräsentation“ [2010]). Auf dem Weg einer Messauslegung in diagrammatischen Figuren konnte diese Bildlichkeit selbst noch einmal sichtbar gemacht und reflektiert werden („Mysteria involuta“ [2016]). Der letzte Beitrag dieses Abschnitts stellt diesen hermeneutischen Zugriff auf Rituale in eine religionsvergleichende Perspektive („Der hermeneutische Schnitt“ [2014]). Wie Lentes zeigt, wurde die christliche Auslegung des jüdischen Beschneidungsrituals zur Grundlage für den diffamierenden Topos der „Fleischlichkeit“ jüdischer Religiosität.

Die im zweiten Abschnitt zusammengestellten Texte rücken die visuelle Dimension von Religion und Frömmigkeitspraxis in den Vordergrund. Wie sehr Thomas Lentes diesen Punkt als Kern seiner eigenen wissenschaftlichen Interessen verstand,

belegt der kurze Beitrag „Wie weit das Auge reicht“ (2003), der das Programm der Münsteraner Forschungsgruppe skizzieren sollte und dessen Titel wir für den gesamten Band übernommen haben. Einen umfassenden Grundsatzbeitrag zum Thema bietet der Aufsatz „Inneres Auge, äußerer Blick und heilige Schau“ (2002), der sich mit der Wechselwirkung von äußeren und inneren Bildern in der spätmittelalterlichen Religiosität auseinandersetzt. Ein zentrales Thema dieser visuellen Dynamik war die Passionsbetrachtung, in der Bildern des verwundeten Christuskörpers eine entscheidende Rolle zukam. Die Logik dieses engen Verhältnisses von Bild und Wunde zeichnet Lentes in „Der Blick auf den Durchbohrten“ (2014) nach. Anhand einer eindringlichen Bildanalyse der Todsündentafel von Hieronymus Bosch macht er des Weiteren deutlich, wie zum fehlbaren äußeren und inneren Blick des menschlichen Subjekts immer der alles überschauende und durchdringende Blick des göttlichen Auges hinzugedacht werden muss („Der göttliche Blick“ [2011]).

Das dritte Kapitel vereint Untersuchungen zur Interdependenz von Bild und Gebet, in denen Thomas Lentes zu einer Neubewertung der Frömmigkeit des späten Mittelalters gelangt. Gegenüber der älteren Forschung, die die spätmittelalterlichen Frömmigkeitsübungen als eine seelen- und geistlose, rein äußere Pflicht betrachtete, arbeitet er heraus, dass sich das äußere Verhalten auf die innere Andacht auswirken sollte und im 15. Jahrhundert zunehmend der verstandesmäßige Nachvollzug des Inhalts angestrebt wurde („Andacht und Gebärde“ [1999]). Dem älteren Modell einer quantitativen Leistung stand nun ein qualitatives, subjektiv-emotionales Verstehen entgegen, wie Lentes auch in „Counting Piety“ (2001) ausführt – eine englischsprachige Version seines Beitrags, der 1995 in den Frühmittelalterlichen Studien als Teil einer Gemeinschaftspublikation zur „Gezählten Frömmigkeit“ erschien (zusammen mit Arnold Angenendt, Thomas Braucks, Rolf Busch und Hubertus Lutterbach). Die Entsprechung der inneren und äußeren Frömmigkeit kann nicht zu gering geschätzt werden, wie der frühe Aufsatz „Die Gewänder der Heiligen“ (1993) deutlich macht – etwa wenn das tatsächliche Bekränzen und Bekleiden von Bildern durch das imaginäre Bekränzen und Bekleiden im Gebet ersetzt werden konnte. Dem Rosenkranz als dem Gebet des späten Mittelalters schlechthin widmet sich Thomas Lentes im Aufsatz „Bildertotale des Heils“ (2003). Das omnipräsente Gebet erhielt im Bild des sogenannten Himmlischen Rosenkranzes eine heilswirkende Verdichtung durch die Kombination mit bedeutenden Bildern wie der Gregorsmesse oder der Stigmatisation des Franziskus. Bilder begleiteten jedoch nicht nur das irdische Leben des Menschen, sondern entfalteten ihre Wirkmacht auch auf der Schwelle zum Tod. In „Sterbekunst, Rettungsring und Bildertod“ (2006) erkennt Lentes das Sterben als einen Moment des Bilderstreits, bei dem der Kampf der Teufel und Engel um die Seele auch mittels der inneren und äußeren Bilder ausgetragen wird.

Unter der Überschrift „Bilderfrage“ schließlich sind vier Aufsätze vereint, die gruppen- und konfessionsvergleichend das komplexe Themengebiet der theologischen und frömmigkeitsgeschichtlichen Bildtheorie und Bildpraxis für das Mittelalter und

die Frühe Neuzeit betrachten. In seinem Beitrag „Bild, Reform und cura monialium“ (1996) erreicht Lentjes eine vertiefte Einsicht in die Bedeutung der Bilder für die Klosterreform des 15. Jahrhunderts. Dabei vermag er zu verdeutlichen, dass hier der Bildgebrauch in gleicher Weise wie die Bildzerstörung die Ernsthaftigkeit der Reform und ihre Regelkonformität demonstriert und beweist. Mit seinem vielbeachteten Aufsatz „Auf der Suche nach dem Ort des Gedächtnisses“ (2000) kann Lentjes schließlich nachdrücklich die Einbindung der Bilderfrage in zeichentheoretische Diskurse aufzeigen und damit die unauflösliche Verknüpfung von Abendmahls- und Bilderstreit vor Augen führen. Diese Überlegungen leiten ihn zu der in den folgenden Beiträgen immer wieder aufgegriffenen These einer Verlagerung des Gottesgedächtnisses von den äußeren Zeichen – den materiellen Bildern ebenso wie den sakramentalen Zeichen – in das Innere des Betrachters. Zugleich wird, so seine Schlussfolgerung, damit die Vermittlungsleistung der Bilder und ihr Beitrag zur „verlebendigenden Erinnerung“ zunehmend in Abrede gestellt. Dies wird erneut zum Thema in seinem Beitrag „Zwischen Adiaphora und Artefakt“ (2007) für das „Handbuch der Bildtheologie“, wo er neben der Bedeutung der Zeichentheorie die Relevanz des Opferdiskurses für den reformatorischen Bilderstreit hervorhebt. Den Bildkontroversen der Reformationszeit weist er damit insgesamt eine neue Qualität und einen inhaltlichen Neuanfang zu, in deren Folge sich aus seiner Sicht die Bestreitung der Bilder und der Präsenz des Heiligen im Bild kulturell behauptet hätte. Der 2005 veröffentlichte Aufsatz „Idolatrie im Mittelalter“ formuliert als Festschriftbeitrag vor allem einen Forschungsauftrag, sich der grundsätzlichen Fragen – „Was eigentlich ist Idolatrie bzw. was ist gemeint, wenn von Idolatrie gesprochen wird?“ – zu widmen. Mit einer kritischen Sichtung der Forschung mahnt Lentjes eine Begriffsgeschichte und Phänomenologie von „Idolatrie“ an, die er in ihren Perspektiven zugleich exemplarisch an Wilhelm von Auvergnies „De legibus“ aus dem 13. Jahrhundert verdeutlicht. Er kann an diesem Beispiel aufzeigen, dass Bildkult nur als „Spezialfall“ von Idolatrie zu sehen ist und sich diese weitergefasst als „Problem von Wahrheit und Reinheit, von Materialität und Medialität sowie von Rezeption“ erweist. Es sind damit Diskurse angesprochen, die für Lentjes einer Geschichte und Theorie der Idolatrie im Mittelalter den Weg weisen könnten.

Wir, die Herausgeber:innen, wurden durch die Forschungsgruppe „KultBild“ sehr geprägt. Die dort erlebte inspirierende Arbeitsgemeinschaft hat uns veranlasst, diesen Band im Namen der Mitglieder und der an den Gruppensitzungen und Vorträgen regelmäßig Teilnehmenden – Andreas Gormans, Georg Henkel, Joseph Imorde, Dirk van de Loo, Susan Marti, Andreas Matena, Dominik Pfaff, Heike Schlie und Fritz Michael (Elija) Timmermann – herauszugeben. Unvergessen bleiben die intensiven und kollegialen Diskussionen, die geprägt waren von Thomas Lentjes' Freude am intellektuellen Austausch und seiner Offenheit für andere Menschen. Jeder und jede von uns hatte persönliche Erfahrungen und Begegnungen mit ihm, die nicht nur unser wissenschaftliches Arbeiten beeinflusst haben.

Bei der Bearbeitung der Texte sind wir von der Druckfassung der Erstveröffentlichung ausgegangen. Offensichtliche grammatikalische und orthographische Fehler haben wir bei der Bearbeitung stillschweigend korrigiert. Von einer Anpassung an ein gemeinsames System der Rechtschreibung haben wir dagegen abgesehen – die Texte erscheinen also so wie im Erstabdruck teils in älterer, teils in neuerer Rechtschreibung. Eine moderate formale Vereinheitlichung haben wir bei der Zitierweise in den Anmerkungen vorgenommen. Dabei wurden die im Erstdruck teilweise vorhandenen Literaturverzeichnisse im Anhang der Texte vollständig aufgelöst. Wo in den Anmerkungen eigene Buch- oder Aufsatzpublikationen angekündigt werden, haben wir Kommentare eingefügt, ob die Publikation tatsächlich erfolgt ist. Querverweise auf Texte, die ebenfalls in diesem Band abgedruckt sind, haben wir um die Seitenzahlen des Wiederabdrucks ergänzt.

Der Band entstand unter großer Anteilnahme zahlreicher Kollegen und Kolleginnen, die ihre Freude darüber zum Ausdruck brachten, dass auf diese Weise Thomas Lentes' Schriften in konzentrierter Form zugänglich gemacht werden. Besonders dankbar sind wir Marius Rimmele, der in der Zeit der „KultBild“-Gruppe dem von Thomas Lentes initiierten Netzwerk „Visualität“ angehörte und der den Druck mit einem großzügigen Beitrag aus seinen Züricher Berufungsmitteln unterstützt hat. Ohne das Entgegenkommen der Familie Lentes wäre der Band nicht zustande gekommen. Für die Erlaubnis, die Aufsätze publizieren zu dürfen, danken wir stellvertretend Peter Lentes herzlich. Durch die kostenlose Bereitstellung von Bildmaterial haben Rüdiger Glaes (Dortmund) und Petra Marx (LWL-Museum für Kunst und Kultur, Münster) die Veröffentlichung unterstützt. Bei der Erstellung der Texte aus den gescannten Publikationen hat Simon Breitenmoser (Zürich) wertvolle Arbeit geleistet. Rebecca Ehl (Zürich) hat sich um die Bestellung von Bildern und die Anfertigung von Reproduktionen gekümmert und einen Teil der Fahnenkorrekturen übernommen. Der Dietrich Reimer Verlag, bei dem die Bände der KultBild-Forschungsgruppe erschienen, war sofort bereit, auch die Schriften von Thomas Lentes zu publizieren. Dafür danken wir Beate Behrens. Die Betreuung der Drucklegung lag in den Händen von Isa Knoesel und Marie-Christin Selig.

David Ganz, Esther Meier, Susanne Wegmann

11. Der göttliche Blick. Hieronymus Boschs *Todsündentafel* – eine Einübung ins Sehen

Alles in diesem Bild dreht sich im wörtlichen Sinn um den göttlichen Blick. Auf der gerade einmal 120 mal 150 Zentimeter messenden Tafel ist er ins Zentrum gesetzt (Abb. 1).¹ Komposition und Farbgebung zwingen den Blick des Betrachters geradezu in die Mitte des göttlichen Auges. Vier Kreise weist der zentrale mittlere Tondo auf, die konzentrisch auf die Pupille des göttlichen Auges zulaufen. In ihr entsteht der Schmerzensmann auf blauem Grund halbfigürlich dem Sarkophag und weist seine Wunden. Ein zweiter goldener Kreis richtet das Wort mit leuchtend roten Lettern ausdrücklich an den Betrachter: *Cave cave dominus videt* („Hüte Dich, hüte Dich, der Herr sieht“). Von diesem Kreis strahlt sodann ein dritter nach außen, als leuchte das göttliche Auge sonnengleich mit 128 Strahlen aus dem Inneren der Gottheit in die Welt. Begrenzt wird die Darstellung des göttlichen Auges schließlich durch den größten der vier Kreise. Er

- 1 Im Folgenden gebe ich nur ausgewählte Literatur zur *Todsündentafel* Boschs an: Charles de Tolnay, *Hieronymus Bosch. Kritischer Katalog der Werke*, 2 Bde., Baden-Baden 1965, insbes. Bd. 2, 336f; Marc Bensimon, The significance of eye imagery in the Renaissance from Bosch to Montaigne, in: *Yale French Studies* 47 (1972), 266–290; Walter S. Gibson, Hieronymus Bosch and the Mirror of Man. The Authorship and Iconography of the Tabletop of the Seven Deadly Sins, in: *Oud Holland* 87 (1973), 205–226; Edia Lévy, Miroir de l'orgueil. Contribution à l'étude iconographique des sept péchés capitaux dans la peinture flamande à la fin du XV^e siècle, in: *Revue des Archéologues et Historiens d'Art de Louvain* 9 (1976), 119–136; Daniela Hammer-Tugendhat, *Hieronymus Bosch. Eine historische Interpretation seiner Gestaltungsprinzipien*, München 1981 (Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste, 58), 12–37; James H. Marrow, Symbol and Meaning in Northern European Art of the Late Middle Ages and the Early Renaissance, in: *Simiolus. Netherlands Quarterly for the History of Art* 16 (1986), 150–169; Roger H. Marijnissen, *Hieronymus Bosch. Het volledig oeuvre*, Haarlem 1987, 329–345; Susanne Blocker, *Studien zur Ikonographie der sieben Todsünden in der niederländischen und deutschen Malerei und Graphik von 1450–1560*, Münster 1993 (Bonner Studien zur Kunstgeschichte, 8); Gosbert Schüssler, Das göttliche Sonnenauge über den Sündern. Zur Deutung der ‚Mesa de los pecados mortales‘ des Hieronymus Bosch, in: *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst* NF 3.44 (1993), 118–150; Hans Belting/Christiane Kruse, *Die Erfindung des Gemäldes. Das erste Jahrhundert der niederländischen Malerei*, München 1994, Nr. 254, 270f; Dietz-Rüdiger Moser, Cave, cave, Dominus videt. Die Madrider Tischplatte des Hieronymus Bosch. Versuch einer Interpretation, in: Wernfried Hofmeister/Bernd Steinbauer (Hg.), *Durch aubenteuer muess man wagen vil. FS Anton Schwob*, Innsbruck 1997 (Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft. Germanistische Reihe, 57), 299–322; Larry Silver, God in the Details: Bosch and Judgment(s), in: *The Art Bulletin* 83 (2001), 626–650; Joseph Leo Koerner, Bosch's Enmity, in: Jeffrey F. Hamburger/Anne S. Kortweg (Hg.), *Tributes in Honor of James H. Marrow. Studies in Painting and Manuscript Illumination of the Late Middle Ages and the Northern Renaissance*, London u.a. 2006, 285–300; Larry Silver, *Hieronymus Bosch*, München 2006.

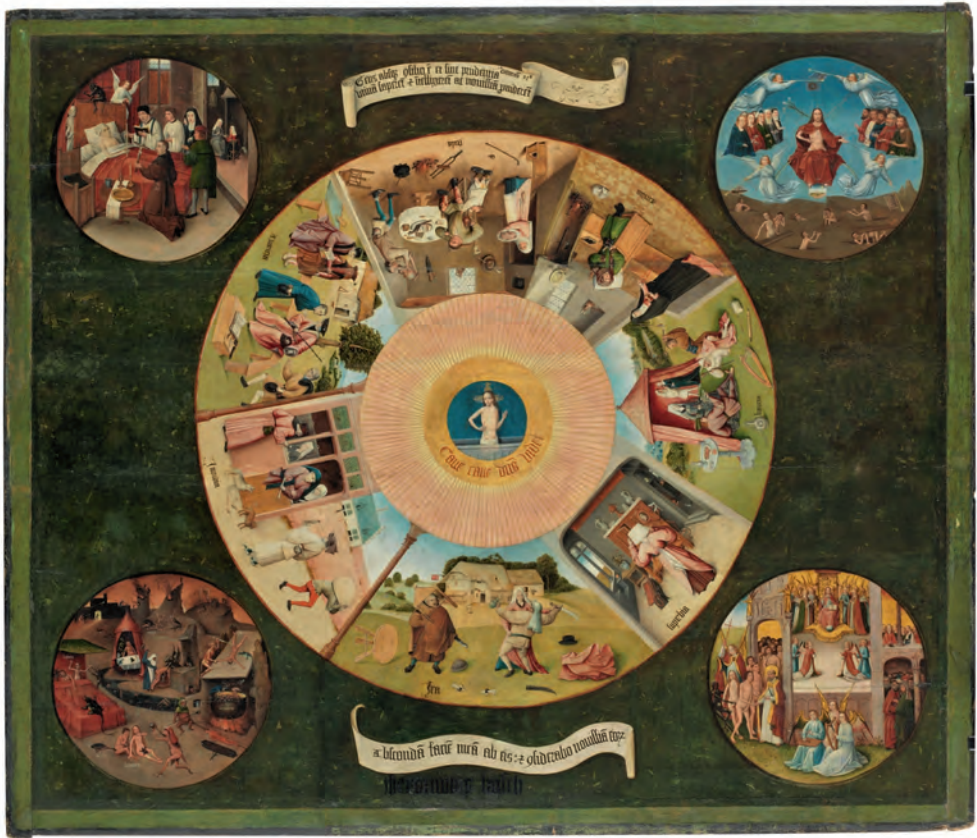


Abb. 1: Hieronymus Bosch, Tischplatte der sieben Todsünden, um 1480/90. Madrid, Museo del Prado

ordnet die sieben Todsünden als genreähnliche Szenen um den göttlichen Blick und gibt aufgrund einer durchgängigen Rechtsdrehung der Figuren die Leserichtung gegen den Uhrzeigersinn vor: Ira (Zorn), Superbia (Hochmut), Luxuria (Wollust), Accidia (Trägheit), Gula (Gefräßigkeit), Avaricia (Geiz) und schließlich Invidia (Neid).²

- 2 Zur Ikonographie der Todsünden vgl. u.a. Gibson, Hieronymus Bosch (wie Anm. 1); Lévy, Miroir de l'orgueil (wie Anm. 1); Blöcker, *Studien zur Ikonographie* (wie Anm. 1); Moser, Cave, cave, Dominus videt (wie Anm. 1); sowie P[ater] Gerlach, Jeroen Bosch, het tafelblad te madrid. de zeven hoofdzonden ende vier uitersten, in: *Brabantia* 27 (1978), 29–33; ders., Jeroen Bosch, het tafelblad te Madrid (2), in: ebd., 65–73; ders., Jeroen Bosch, luxuria; tafelblad (3), in: ebd., 180–185, und 209; ders., Jeroen Bosch, accidia; tafelblad (4), in: ebd., 237–241; und 246; ders., Jeroen Bosch, gula; tafelblad (5), in: ebd. 28 (1979), 12–14; ders., Jeroen Bosch, avaritia; tafelblad (6), in: ebd., 194–199; ders., Jeroen Bosch, invidia; tafelblad (7), in: ebd., 245–249.

Dieser zentrale Tondo scheint auf einem dunkelgrün marmorierten Untergrund geradezu zu schweben. Unverbunden mit ihm finden sich jeweils in den Ecken vier Medaillons, die die vier letzten Dinge, die *novissima* der Eschatologie, darstellen. Oben links beginnt es mit einer an die *Ars moriendi* angelehnten Darstellung der Sterbestunde. Darauf folgt in der rechten Ecke das Jüngste Gericht. Im unteren Register finden sich schließlich die beiden Jenseitsalternativen: links die Hölle und rechts das Paradies.

Lange schon ist der Forschung aufgefallen, dass sich Tondo und Medaillons stilistisch voneinander unterscheiden; was zu einer Scheidung der Hände auf der Tafel geführt hat. Doch hat die Differenzierung durchaus kompositorische Gründe. Alle äußeren Medaillons sind in wesentlich gedeckteren Farben gehalten als der große zentrale Tondo mit dem göttlichen Auge. Zudem scheint zwischen den vier letzten Dingen und dem Gottesauge keine rechte Verbindung zu bestehen. Genau dies aber ist kompositorische Absicht und erschließt sich durch die beiden Inschriften, die jeweils in die Mitte oben zwischen Sterben und Jüngstes Gericht sowie unten zwischen Hölle und Paradies gesetzt sind. Geradezu als Überschrift heißt es in der oberen Inschrift: *Gens absque consilio est sine prudentia. Utinam saperent et intelligerent et novissima providerent* („Denn es ist ein Volk ohne Rat und Klugheit. Wären sie doch weise und einsichtig und sähen sie die letzten Dinge voraus“; Dt 32,28f.), und als Konsequenz für diese Blindheit des Volkes erscheint unten die Drohung: *Abscondam faciem meam ab eis considerabo novissima eorum* („Ich wende mein Antlitz von ihnen ab und sehe, was ihnen zuletzt begegnen wird“; Dt 32,20).

Folgt man den Bildbeischriften, so nimmt es nicht Wunder, dass die Medaillons mit den vier letzten Dingen im abgedunkelten Raum des Bildes erscheinen. Als bräche sich das Licht, das vom göttlichen Blick ausgeht, an den Sünden der Menschen, erscheinen die vier letzten Dinge im Dunkel. Statt eben das Ergehen im Jenseits ins Auge zu fassen, bleibt der Blick der Menschen in die Sünde verstrickt. Der *homo in se curvatus*, der sündige Mensch, scheint mit Blindheit für sein ewiges Schicksal geschlagen. Der göttliche Blick dagegen wird von Bosch gleich mehrfach qualifiziert. Er ist der allessehende Blick, dem die *occulta* des sündigen Menschen nicht verborgen bleiben. In sich selbst erscheint dieser Gott als reines, absolutes Sehen: *dominus videt* – der Herr sieht, ohne Objekt. Zudem freilich ist er ein Gott, der vom Menschen ein rechtes Sehen einfordert und schließlich dem, der recht zu sehen versteht, die *visio* im Paradies gewährt, oder aber dem blinden Sünder Blick und Antlitz entzieht.

Es überrascht mithin kaum, dass dieses Bild in der Forschung aufgrund ikonographischer Analysen „durch den moralisierend-eschatologischen Inhalt“ als ungewöhnlich,³ als Meditations- und Mahnbild, moralisierendes Schreckbild, oder als Spiegel, „nach dem der Mensch sich bilden sollte“,⁴ beschrieben wurde. Allerdings

3 Schüssler, Das göttliche Sonnenauge (wie Anm. 1), 119.

4 De Tolnay, *Hieronymus Bosch* (wie Anm. 1).

dürfte damit das Bild noch keineswegs vollständig erfasst sein. Weit darüber hinaus – so jedenfalls als These – zeigt Bosch eine ganze gemalte Theorie des göttlichen Blickes, die im Betrachter geradezu ein Sehexperiment im Sinne einer Einübung des Sehens des göttlichen Blickes initiiert.

Ad hanc visionem parate corda vestra: Visio und dissimulatio – Die Überbietung des moralischen Blicks

Alles scheint in diesem Bild auf das rechte Sehen ausgerichtet zu sein, so als zeige Bosch – um eine Formulierung von Larry Silver zu übernehmen – „the universe of moral choice connected with vision.“⁵ Bei der Darstellung des göttlichen Auges ist dies eindeutig, doch zieht sich das Thema des richtigen Sehens als roter Faden auch durch die anderen Teile der Tafel. Mit dem alles-sehenden göttlichen Auge kontrastiert die Blickrichtung der Menschen. Als wollten sie sich dem göttlichen Blick entziehen, richten sich die Blicke der Menschen im Todsündenzyklus nach unten und bleiben einzig auf ihr sündiges Treiben zentriert. Schon Fray José de Sigüenza († 1606) hielt in seiner Beschreibung des Bildes entsprechend fest, dass die Menschen sich so verhielten, als bemerkten sie nicht, dass Gott alles sieht (*sin considerar que los está mirando y que lo vee todo*).⁶ Während Bosch das göttliche Auge über alles setzt und noch drohend die Mahnung hinzufügt, dass Gott sieht, scheinen die Sünder sich in ihrer Wahrnehmung zu täuschen und sich in der falschen Sicherheit des Nicht-Gesehen-Werdens zu wiegen. Genau darin aber machten mittelalterliche Moralisten wie etwa der Enzyklopädist Petrus Berchorius († 1362) das Trügerische des göttlichen Blickes fest. Gottes Blick nämlich kennzeichnete er als *dissimulatio*: *Iste enim dissimulat se non videre*. Seiner *dissimulatio* aber zu verfallen, beruhe auf Täuschung. Auch wenn sein Blick unter dem Schleier der *dissimulatio* verhüllt sei, erkenne und sehe er alles und räche und bestrafe am Ende (*Iste enim dissimulat se non videre, in quantum peccata, quae fiunt, non solet statim ad unguem punire, sed ac si nesciret, ipsa sub dissimulationis pallio pertransire, omnia tamen videt & intelligit, & infine omnia vindicabit atque puniet*).⁷

Die Kontraposition von göttlicher *dissimulatio* und menschlicher Täuschung über Gottes tatsächliches Sehen setzt Bosch gekonnt ins Bild. Der gesamte Tondo ist von einer Richtung von unten nach oben, vom Außen der Peripherie des irdischen Daseins

5 Silver, *God in the Details* (wie Anm. 1), 628.

6 Francisco Javier Sánchez Cantón, *Fuentes literarias para la historia del arte español*, Bd. 1: *siglo XVI*, Madrid 1923, 428; vgl. Schüssler, *Das göttliche Sonnenauge* (wie Anm. 1), 138.

7 Berchorius, *Opera Omnia*, Bd. 6, Köln 1731, 194, rechte Col. C (=Repertorium morale, s.v. videre); zu Berchorius siehe Paul Michel, ‚Thesaurierte Exegese‘ bei Petrus Berchorius in: Claudia Brinker-von der Heyde / Niklaus Largier (Hg.), *Homo Medietas. Festschrift für Alois Haas zum 65. Geburtstag*, Bern 1999, 97–116.

ins innere Zentrum des göttlichen Auges geprägt. Der Rand des äußeren Kreises stellt dementsprechend die untere Bodenlinie dar, auf der die einzelnen Sünden-Szenen dargestellt sind.

Daher erwecken alle Lasterbilder den Anschein, als wären sie nach innen geklappt oder würden von einem geheimnisvollen Gravitationszentrum über ihnen angezogen. Nicht nur Dächer, Zimmerdecken und Bäume, auch die Köpfe der Menschen sind auf den inneren Grenzkreis ausgerichtet.⁸

Das göttliche Auge im Zentrum überragt mithin alles und bildet das oben liegende Zentrum aller vier Kreise. Gott überblickt eben alles und durchschaut noch die *occulta* des Herzens. Die Sünder jedoch stimmen in die im Raum angelegte Bewegung nach oben nicht ein. Keiner von ihnen blickt nach oben und wird des göttlichen Blickes auch nur gewahr. Ganz im Gegenteil vollziehen ihre Körper eine andere Bewegung. Statt sich nach oben zu wenden, sind sie alle leicht nach rechts gedreht. Ausgehend vom Zorn (Ira) wird damit nicht nur die Leserichtung des Todsünden-Kreises im Gegenuhrzeiger-Sinn vorgegeben. Damit wird ihr Verhalten auch als Widersinn demaskiert. Statt der Raumlogik zu folgen und sich nach oben zu justieren, scheinen sie in einem ewigen Kreislauf der Sünde verstrickt und gefangen. Die augustinische Charakterisierung des sündigen Menschen als *homo in se curvatus* erhält so bei Bosch ihre räumliche Fassung als ununterbrochener Kreislauf der Sünde.

Damit freilich charakterisiert Bosch die Todsünde ganz traditionell. Nichts anderes ist sie als Wahrnehmungstäuschung, die nämlich, dass Gott alles nicht sieht. Boschs Sünder verhalten sich wie die Frevler des Psalters, die meinen „Gott ist vergesslich. Er hat sein Antlitz verhüllt, sieht es nie und nimmer!“ (Ps 9,32). Die rechte Antwort dagegen auf den beständigen göttlichen Blick verlangt einen fundamentalen menschlichen Blickwechsel: vom Irdischen weg und mit dem inneren Auge des göttlichen Blickes beständig gewahr zu sein und mit dem Psalmisten den Blick beständig zu Gott zu erheben (*oculi semper ad Dominum*, Ps 24,15). Den im Kreislauf der Sünde befangenen Menschen wird so weder Selbst- noch Gotteserkenntnis zuteil. Weder der göttliche Blick noch ihre eigene Verstrickung in die Sünde wird ihnen bewusst. So jedenfalls hat der Dominikaner Meister Ingold († 1440/50) in seinem Predigtzyklus über die Todsünden, dem *Goldenen Spiel*,⁹ die Verblendung der Sünder beschrieben: *wan kain aug das in dem nebel ist das sieht den nebel, wan es ist des nebels vol: also kan nieman in den sünden sich selbst erkennen*. Entsprechend rät Meister Ingold als Antidotum gegen den Zorn sich zu verhalten wie die Schützen, die *das ain aug zuo tuond, dar umb das sy mit*

8 Schüssler, Das göttliche Sonnenauge (wie Anm. 1), 137.

9 Meister Ingold, *Das püchlein von dem guldin spil* (1432), hg. v. Edward Schröder, Straßburg 1882 (Elsässische Litteraturdenkmäler aus dem XIV–XVII Jahrhundert, 3), zitiert nach der Online-Ausgabe in der Bibliotheca Augustana: http://www.hs-augsburg.de/~harsch/germanica/Chronologie/15Jh/Ingold/ing_sp00.html (16.02.2011).

*dem andern das zil dester ee treffend.*¹⁰ Statt aber wie die Sanftmut angesichts des Zorns *in dem gepet das aug der welt und der creatures* zu schließen, um mit dem anderen Auge auf das wahre Ziel, Gott, zu zielen, gehen Boschs Zornige offenen Auges aufeinander los.

Bosch freilich geht über die Ambivalenz von permanentem, aber nicht sichtbarem göttlichen Blick und der fehlenden Wahrnehmung auf Seiten der Menschen noch hinaus und thematisiert bei manchen Todsünden das sündige Treiben ausdrücklich als defiziente Form des Sehens. Sünde erscheint dabei als nichts anderes als ein perverser Blick: Accidia übersieht die angebotene Gebetsschnur; Gula ist gekennzeichnet durch den wollüstigen Blick; Avaricia als Widerspruch von Blick und heimlichem Verhalten, wenn der Richter nach hinten hin die Hand aufhält und Geld empfängt; schließlich werden die Personen im Invidia-Feld mit eifersüchtigen Blicken dargestellt. Überdeutlich – und durchaus traditionellen Darstellungsmustern verpflichtet – wird dies bei der Superbia. Gleich zweifach wird hier die Eitelkeit durch den Blick in das eigene Spiegelbild geißelt: Im Bildhintergrund schaut ein junger Mann in den Spiegel, und in der Hauptszene richtet eine Frau vor dem Spiegel ihre Haube. Wie trügerisch der Blick in das eigene Spiegelbild ist und wie sehr er die christlich gebotene Wahrnehmung verzerrt, wird doppelt verdeutlicht. Die selbstsüchtige Schau auf sich selbst übersieht, dass der Spiegel von einem Dämon gehalten wird, während der eigentliche Spiegel des christlichen Lebens, der Rosenkranz, achtlos über der geöffneten Tasche am Boden liegt. Der narzisstische Blick in den Spiegel wird so demaskiert. Nicht ihr eigentliches Selbst gewahrt diese Frau, vielmehr erliegt sie teuflischer Täuschung. Der *dissimulatio* des Nicht-Sehens Gottes korrespondiert so die Täuschung des Dämons. Statt zur Selbsterkenntnis im Blick Gottes zu führen, verführt er zum eitlen Blick auf die äußere Hülle des Körpers. Mit Superbia ist es wie mit Narziss – sie verwechselt die äußere Hülle mit dem eigentlichen Selbst. Geradezu als Gegenmythos zum Narziss entwirft entsprechend Meister Ingold den Blick in den Brunnen als Gewähr-Werden des omnipräsenten göttlichen Blicks, der schließlich zu Selbsterkenntnis und Umkehr führt:

*Es was ain künigin, die het ain riter haimlich libe, und die gieng haimlich zuo im in ain garten, und sass zuo im under ain paum bey ain prunnen. Des ward der künig gewar, und verstal sich haimlich in den garten, und styg auf den paum ob dem prunnen und verparg sich da in den paum, und wolt da sehen, was da beschehen wölt. Und do die kingin kom zuo dem prunnen, do sach sy in dem prunnen des künigs antlüt auff dem paum. Do winkt sy dem ritter das er auch in den prunnen säch, und also viengen sy an ze sagen guotü ding von dem künig, und warend da wol behüt und züchtig. Also süllen die lüt in guot huot stan, und süllend sehen in den prunnen des haylgen glaubens, und süllend da sehen das antlüt des obresten künigs, vor dem sich nieman verbergen mag; wan er sieht die mainung und will in dem paum des hertzens, da spilt Leib und sel mitainander. Der leib ist der ritter, die sel ist die künigin.*¹¹

10 Ebd., http://www.hs-augsburg.de/~harsch/germanica/Chronologie/15Jh/Ingold/ing_sp60.html (16.02.2011).

11 Ebd., http://www.hs-augsburg.de/~harsch/germanica/Chronologie/15Jh/Ingold/ing_sp40.html (16.02.2011).

Meister Ingold wie Bosch entlarven das scheinbar heimliche, vor den Augen Gottes verborgene Treiben als Wahrnehmungstäuschung. Gott sieht eben alles. Anders freilich als die Sünder Boschs werden Ritter und Königin des alles durchschauenden Blickes gewahr. Der Blick in den Brunnen führt sie anders als der eitle Blick der Luxuria nicht nur zur Ansicht der äußeren Hülle, sondern zur wahren Selbsterkenntnis. Erkennen sie doch im Spiegel des Brunnens das Antlitz des Königs und werden dadurch ihres lasterhaften Treibens bewusst. Schließlich lehrt Meister Ingold noch, dass wer *in guot huot stat* und sich mithin nach dem *Cave cave dominus videt* verhält, sich auch zu einem tugendhaften Leben bekehrt. Damit ist eine ganze Analyse des göttlichen Blickes beschrieben: Er ist der Allessehende und Alledurchschauende. Nur wer ihn wahrnimmt, entgeht dem blinden Kreislauf der Sünde; ihm werden Gottes- und Selbsterkenntnis gewährt, die schließlich auch eine Transformation seiner Lebensführung bewirken.

Dem panoptischen Blick Gottes, der noch die *occulta* des Herzens durchschaut, korrespondiert freilich bei Bosch wie auch bei Nikolaus von Kues der allessehende Blick des Menschen, der ihm durch den Blick Gottes eröffnet wird. Die Blindheit des sündigen Menschen ist nicht das letzte Wort. Wird der Mensch auf den göttlichen Blick im Zentrum des Bildes aufmerksam, wird ihm die Erfahrung Gottes zuteil: Wer seine, die göttliche *facies* sieht, kann alles, die eigene Sündhaftigkeit wie Gott selbst, sehen. So jedenfalls beschrieb es Nikolaus von Kues:

Qui igitur faciem tuam videre meretur, omnia aperte videt, et nihil sibi manet occultum. Omnia hic scit, omnia habet, domine, qui te habet (Wem es also vergönnt ist, Dein Angesicht zu schauen, sieht alles offen und nichts bleibt ihm verborgen. Alles hat jener, o Herr, der Dich hat, und alles hat der, der Dich sieht).¹²

Letztlich verweigert sich die *Sündentafel* Boschs dadurch einer einseitigen moralischen Lektüre des göttlichen Blickes. So sehr sie die sündhafte Blindheit des Menschen thematisiert: Durch die zentrale Stellung des göttlichen Blickes wird auch ein Weg zum richtigen Sehen eröffnet, das den moralischen Blick überbietet und den Menschen so sehr in den göttlichen Blick überführt, dass dieser nun auch – wie ja auch der Betrachter vor dem Bild – am allessehenden und alledurchschauenden göttlichen Blick partizipiert.

12 Nikolaus von Kues, *De visione Dei*, zitiert nach Nikolaus von Kues, *Vom Sehen Gottes. Ein Buch mystischer Betrachtung*, übers. v. Dietlind und Wilhelm Dupré, mit einem Nachwort von Alois M. Haas, Zürich 1987, 34 (cap. 7); zum Ganzen: Kurt Flasch, *Nikolaus von Kues. Geschichte einer Entwicklung*, Frankfurt a.M. 1998, 422.